

Orígenes y taxonomía del arte flamenco

Orígenes e historia

El flamenco no es música folclórica o tradicional, aunque sus autores, cuyos nombres no siempre se han conservado, utilizaran material de esa procedencia, español e hispanoamericano, para sus creaciones. El **cante flamenco** está formado, en general, por una serie estrofas de cuatro versos llamadas *coplas* o *tercios* que evocan con gran intensidad poética un sentimiento, recuerdo, imagen, sensación, un *flash* en definitiva («Cuando a ti te apartaron / de la verita mía / a mí me daban tacitas de caldo / y no las quería»). Estas *coplas* o *tercios* no tienen relación temática entre sí, pero están interconectadas por la música de la guitarra, que marca el compás. Veamos primero los hechos. Los **orígenes y evolución del flamenco** son oscuros, pero los primeros testimonios escritos de una forma de música y baile precedentes de lo que conocemos hoy datan del siglo XVIII, fundamentalmente material folclórico o popular interpretado de una forma diferente. Más adelante, en el siglo XIX, las referencias se multiplican y son más detalladas, de la mano de viajeros que escribieron relatos costumbristas, a menudo en forma de diarios o recuerdos, y lo que describen se parece en bastantes aspectos a lo que hoy conocemos como unos pocos *estilos* antiguos del *flamenco*. Este se irá desarrollando orgánicamente a partir de ahí, como las ramas de un árbol, con cantes que podemos agrupar en grandes *familias*, *estilos* o *palos* dentro de estas y *modalidades* específicas, locales o personales. Se discute también mucho sobre el papel en el origen y evolución del flamenco de la **etnia gitana**, de la que Bernard Leblon nos dice que: «En 1419 se los mencionaba en Provenza; en 1420 en Bruselas; en 1421, en Arras; en 1422, en Bolonia. En 1427 harán, a las puertas de París, una ruidosa entrada. Pero, por aquel entonces, ya habían franqueado los Pirineos». Al parecer los gitanos habían llegado a España alrededor del año **1425**, pues se conserva un documento de esa fecha en el que el rey de Aragón, Alfonso V el Magnánimo, les da permiso para establecerse en su reino, y donde se asegura que vienen de Egipto y se los llama «egipcianos». En 1614 los moriscos son expulsados de España, y muchos se hacen pasar por gitanos para quedarse, produciéndose un trasvase cultural cuyo contenido no podemos conocer. En el siglo XVIII los gitanos se agrupaban en asentamientos a las afueras de ciudades andaluzas como Sevilla, Cádiz, Jerez, Utrera o Granada, trabajando muchos de ellos como temporeros en el campo. Los recientes estudios musicológicos indican que el flamenco no vino con los gitanos en el siglo XV, sino que los gitanos tomaron y reinterpretaron material folclórico de la península, parte al menos del cual provenía de formas populares andalusíes (*zambras*, *zéjeles*, *moaxajas* y *jarchas*) o litúrgicas judías (*kol nidrei*), además de otras populares castellanas (*seguidillas*, *romances* y *fandangos*). La propia palabra «flamenco» no aparece asociada al arte musical

gitano andaluz hasta mediados del siglo XIX, como veremos. Pero hay alusiones a lo que parecen formas muy primitivas de este arte musical en Cervantes (*La Gitanilla*) y Lope de Vega (*La Isla del Sol*, 1616). En 1717 se traslada la Casa de la Contratación de Sevilla a Cádiz, y entonces los gitanos se asientan en gran número en la Bahía de Cádiz y en el valle del Guadalete, habiendo aquí mayor número de ellos que en cualquier otro lugar del país. En 1745 el marqués de Ensenada endurece la persecución a los gitanos que se resistieran a asentarse e integrarse. En **1749** el obispo de Oviedo desata una campaña contra los gitanos en todo el país, lo que deja recuerdos en muchas letras antiguas de cantes gitanos («Los gitanitos del Puerto / fueron los más desgraciaos / que a las minas del azogue / se los llevan sentenciaos»; y «A ciento cincuenta hombres / nos llevan a la Carraca / y allí nos dan por castigo / de llevar *piernas* p' al agua»). El terremoto de Lisboa de 1755 dejará también huella en coplas de la época. En 1763 había subido al trono Carlos III, que afloja la presión sobre los gitanos nómadas de su antecesor Fernando VI y el marqués de Ensenada. José de Cadalso y Vázquez (†1782) refiere en la VII de sus *Cartas Marruecas* (1768–74), publicadas en 1793, la primera reunión o fiesta flamenca de la que se tiene noticia, de **1760**. Cuenta que viajando a caballo a Cádiz de noche se perdió en la Sierra de San Cristóbal, en El Puerto de Santa María, y buscando refugio en un cortijo se encontró con dicha reunión. En la segunda mitad del XVIII se crea en Cádiz toda una escuela de grandes *luthiers* de guitarras (los Benedit, los Guerra, los Bonichi, los Recio, los Castro, los Benítez, los Costa, los Perfumo o los Pagés), de la que surge otra de grandes guitarristas (el gaditano Juan de Vargas y Guzmán publicará en **1773** su tratado *Explicación de la guitarra de rasgueado*). En el siglo XVIII son ya numerosas las menciones expresas a los fandangos, seguidillas, coplas, etc., aunque probablemente se trataba de las fuentes musicales con las que más tarde los gitanos desarrollarán el flamenco. Por ejemplo, Giacomo Casanova visita Madrid en **1767**, y escribe en sus memorias: «Lo que me entusiasmó de aquel espectáculo fue que, hacia la media noche, al son de la orquesta acompañada por palmas, empezaron las parejas el baile más loco que imaginar pueda. Era el famoso *fandango* del que creía tener una idea acertada pero que, en verdad, estaba a mil leguas de la realidad. No lo había visto bailar más que en Italia y en Francia, en escena, pero los bailarines se guardaban mucho de hacer los gestos que hacen de esta danza la más seductora y la más sensual que existe. Es indescriptible. Cada pareja, hombre y mujer, no hace más que tres pasos y tocando las castañuelas al son de la orquesta, adopta mil actitudes, hace mil gestos de una lascivia que no admite comparación. En ellas se expresa el amor, desde que nace hasta su fin. Desde el suspiro del deseo hasta el éxtasis del goce». El inglés Henry Swinburne viaja por España en 1775 y 1776 y escribe: «En Cádiz las gentes humildes se dedicaban al fandango y los gitanos a bailar un baile indecente que se llamaba Manguindoy». Un primer cancionero flamenco es la *Colección de las mejores coplas de seguidillas, tiranas y polos que se han compuesto para cantar a la guitarra*, de Juan Antonio de Zamácola, de **1779**. Ignacio González del Castillo escribe multitud de sainetes en torno a **1785** en los que aparecen mencionados *playeras, jaleos, zorongos, el olé, el fandango, siguiriyas* y el *minué de la Viña*. El *Tío Luis el de la Juliana* (†1830)

-no se conoce su verdadero nombre, aunque pudo ser Luis Montoya Garcés- fue el primer *cantaor* flamenco del que se tiene noticia y que vivió en la segunda mitad del siglo XVIII. Hasta este momento se trata por tanto de formas musicales populares de orígenes diversos, muchas de ellas relacionadas con el baile, que los gitanos hacen a su llamativa manera, lo que despierta la curiosidad de los extraños.

Ya en el XIX George Borrow se da cuenta de que existía una poesía y música propiamente gitanos, asociándoles la palabra «flamenco» por primera vez de forma escrita (*The Zincali, An Account of the Gypsies of Spain, 1841*). No se sabe con seguridad de dónde viene la voz «flamenco» asociada a los gitanos, pero hay tres hipótesis: **1**, la palabra árabe *felah-mengu*, que suena como «flamenco», y que significa «labrador cantor» (García Barriuso), o bien *felahenkim*, que significa «canto de los moros de las Alpujarras» (De Vega), aunque ese *felah-mengu* no aparece en documento alguno; **2**, los pasos del ave conocida como flamenco, que puede recordar a los del baile gitano o a las maneras y portes de los *cantaores* (Rodríguez Marín), idea hoy descartada como pura tontería; **3**, los cantantes naturales de Flandes, que cantaban en la corte española, asociándose ambas ideas, la creencia de que los gitanos llegaron a España a través de Flandes (George Borrow) o bien el uso irónico del gentilicio, aplicado en Andalucía a los gitanos por ser morenos de piel (Demófilo), o por andar asociados a actividades delictivas, lo que contrastaba con la severidad de los funcionarios que Carlos V se trajo de Flandes (Fernández de Castillejo), o bien el natural pendenciero de los gitanos, similar al de la soldadesca que luchó en Flandes (Salillas). Pero Manuel García Martos señala con razón que antes del siglo XIX no aparece el término «flamenco» asociado a los gitanos o sus cantes, y que se usaba sólo «egipciano» o su derivado «gitano», lo que descarta que el origen del término esté en Flandes o en alguna palabra árabe. El término «flamenco» aparece por primera vez asociado a ellos en el libro *Los zincali (los gitanos de España) (1841)* de George Borrow, un libro de viajes que tuvieron lugar entre 1836 y 1841. Allí se indica que «Gitanos o egipcios es el nombre con que, por lo común, se ha conocido en España, así en épocas pasadas como en la presente, a los que en inglés llamamos *gipsies*, pero también se les ha dado otros varios nombres; por ejemplo, castellanos nuevos, germanos y flamencos... El apelativo flamencos con que al presente se les conoce en varias partes de España...». García Martos asegura que el origen del término «flamenco» proviene de la jerga propia del hampa española, aplicada a los gitanos una vez estos abandonan la trashumancia y se asientan en las ciudades tras las ordenanzas protectoras de Carlos III, y que viene de «flamancia», que significa «llama», y por tanto flamenco querría decir «llameante», aplicado al cante por su asociación con los gitanos a los que se llamaba «flamencos» desde finales del XVIII o principios del XIX en el ámbito del hampa, donde los apodos con corrientes (García Martos). Aunque la explicación hampona tiene muchos visos de ser la correcta, la asociación a la «llama» está hoy descartada. Luis Suárez Ávila asocia la metonimia «flamenco» a unos cuchillos y dagas que se hacían en la ciudad de Malinas, y que se conocían como «cuchillos flamencos», por ser de uso

frecuente entre los gitanos. Aunque hay muchísimas referencias históricas a estas armas, documentales y literarias, el Diccionario de la Real Academia no recogerá esta acepción del término «flamenco» hasta 1925. En la línea de lo apuntado por García Matos, Steingress señala en su *Sociología del cante flamenco* (1993): «La palabra estaba en uso en el ambiente y la jerga de los personajes 'flamencos', los de la afición, como sinónimo de chulo, arrogante, altanero, y de ahí pasó a las músicas que estos artistas bohemios venían cultivando bajo el nombre de 'género andaluz', mutando luego por flamenco». Serafín Estébanez Calderón, *El Solitario* (+1867), cuñado del marqués de Salamanca y tío de Cánovas del Castillo, describe en *Escenas andaluzas* (1847) una fiesta flamenca en Triana (*Un baile en Triana*, de 1838) con todo lujo de detalles, apareciendo dos *cantaos* legendarios, **Antonio Monge Rivero, *El Planeta* (+1856)**, y **Francisco Ortega Vargas, *El Fillo* (+1878)**, pero sin asociarles aún el término «flamenco». Sólo se sabe con relativa seguridad que *El Planeta* intervino con algunos romances cantados y bailados, extraídos sin duda de los ritos gitanos relativos a las bodas. Poco más se puede asegurar de su repertorio público, comercial. Pero sí, como es probable, este existió, el cantaor debió crearlo tomando canciones del folclore andaluz y aflamencándolas mediante la expresión abierta de sentimientos, añadiéndoles notas a las sílabas y alargando al máximo los *jipíos*, el aliento que las sostenía. Hubo incluso «seguiriyas de un jipío», cantados los tres versos de la copla tomando aire sólo una vez. Esta novedad había sido anotada ya por Serafín Estébanez, y era la característica esencial del cante flamenco, que no fue más que **una forma nueva de hacer profesionalmente el repertorio popular y folclórico**. Sin embargo, Liszt visitó nuestro país en 1844, y quedó decepcionado: «En España hemos sido mal servidos por la fortuna, hasta el punto de no haber podido recoger entre ellos (los gitanos) impresiones precisas. Si éstos cultivan la música, será poco y mal, a juzgar por las migajas que nos fueron presentadas en calidad de perlas en su estuche. No poseen más que algunos fragmentos deshilvanados de canciones más andaluzas que gitanas, que se acompañan con una mala guitarra, sin ninguna originalidad». Sea lo que fuere que le mostraron al gran pianista y compositor este no quedó muy impresionado, como se ve. El 6 de junio de 1847, en el diario progresista madrileño *El Espectador*, aparece por primera vez la música (y baile) que hoy conocemos como «flamenco» asociados a su nombre: se anuncia la llegada a Madrid de Lázaro Quintana como «cantante del género gitano» y lo que cantaba como «canciones flamencas». Es importante reseñar que en este momento la música era conocida como «**gitana**» o «**flamenca**», y que por tanto ambos términos -*cante flamenco* y *cante gitano*- equivalen, sin implicar a partir de este momento que el músico fuera necesariamente de raza gitana: un payo que canta flamenco está cantando en este «género gitano». Por otro lado, la génesis de ese «género» sí se vincula claramente en este momento a dicha etnia, y ello con el uso de cualquiera de los dos términos. El contenido de ese **repertorio** podía contener, como hemos visto, cantes rituales gitanos y, más probablemente, cantes folclóricos aflamencados. De 1850 es el cuadro de Francisco de Paula Escribano Liñán (+1900), *Una fiesta en Triana*, hoy en el Thyssen de Málaga, donde vemos un jaleo de aire aún vagamente flamenco en

un ventorrillo situado probablemente en los huertos que rodeaban el Convento de Nuestra Señora de los Remedios. En **1852** François-Auguste Gevaert publica un «informe» a partir de un viaje a España realizado en 1850 (no bajó más allá de Toledo) en el que hace la distinción entre cantos propiamente dichos, como «cañas o playeras», y aires de danza, como «fandangos, malagueñas o rondeñas». El 18 de febrero de **1853** dos periódicos de Madrid, *La España* y *La Nación*, publican sendas reseñas de un mismo evento, titulándolas respectivamente «Música flamenca» y «Concierto gitanesco». Aquí se insiste, quizás más claramente, en que el término «flamenco» designa un estilo o un género, cuyos autores o intérpretes no tienen por qué ser gitanos. El *flamenco* pasa de ser «lo que hacen los gitanos» a ser algo «como lo que hacen los gitanos». Este es el principio de una bifurcación que irá a más con los años, de manera que término *flamenco* acabará sustituyendo a *gitano* porque los gitanos habrán dejado de ser sus únicos practicantes y porque la palabra tenía connotaciones marcadamente peyorativas («gitano» era un insulto, al menos desde la Pragmática de 1783). Los gitanos protestarán siempre y reivindicarán el flamenco como algo suyo, de lo que los payos se han apropiado (en el jaleo de una grabación de Pastora y Tomás Pavón de 1928 se escuchará «¡Canta gitano!» «¡Toca gitano!»). En cualquier caso, los extranjeros vienen a España a buscar las esencias de una época preindustrial y encuentran en los practicantes de los cantes y bailes que llamarán *flamenco* a los «últimos salvajes de occidente». Cuando décadas más tarde, hacia finales del XIX, los artistas plásticos, pintores y escultores, busquen inspiración en el arte primitivo, y particularmente en el africano, volverán sus ojos una vez más hacia el flamenco buscando esa «pureza» incontaminada por la civilización, como mostró la exposición *La noche española. Flamenco, vanguardia y cultura popular 1865-1936*, del Museo Reina Sofía (2007).



Un baile en Triana (1850), de Francisco de Paula Escribano Liñán

En esta **década de 1850** diversas fuentes van dando testimonio de la existencia de un repertorio cada vez más amplio de cantes y bailes «flamencos» o «gitanos»: fandangos rápidos, como las malagueñas y las rondeñas, seguidillas, tangos, petenera, una jaberera, varios polos, una caña, villancicos, nanas, pregones, cantes y bailes de origen americano, y ya entre los propios gitanos y relacionados específicamente con su medio o su idiosincracia, romances, alboreás, unas tonás, algunas siguiiriyas y formas primitivas de soleares con distintas denominaciones. En este momento, mediados del siglo XIX, empiezan a aparecer determinados cantaores y cantaoras asociados a la creación de *estilos* o *palos* del cante flamenco. Aunque Juanelo de Jerez, por medio de Demófilo, situará en el centro cronológico a *El Fillo* y su época, situando a los cantaores en tres grupos, los anteriores, los contemporáneos y los posteriores a él, es más lógico hacerlo hoy día con Silverio Franconetti, pues es él quien fija un antes y un después en la evolución del flamenco. El primer gran nombre, también para Demófilo, es *Tío Luis el de la Juliana* (+1830), jerezano que canta a finales del XVIII, maestro de *El Fillo* y célebre por sus tonás, aunque hacía también polos y cañas, siguiiriyas gitanas y livianas. Contemporáneo suyo, si no coetáneo, fue *El Tobalo* (+1830), rondeño que creó un polo que lleva su nombre y que influirá en la caña y las soleares. Ya mencionado, *El Planeta* (+1856), activo durante toda la primera mitad del siglo XIX en Triana, donde Serafín Estébanez le escucha cantar corridos y romances, aunque cantaba también seguidillas, tangos y serranas. Se supone que Antonio Ortega Heredia, *El Fillo* (+1878), fue discípulo de *El Planeta* e introduce una revolución en el cante, gran cantaor de siguiiriyas según Bécquer y Estébanez, y de cabales y caña, y maestro de su sobrino *El Nitri* y de Silverio Franconetti, de los que se hablará luego. En relación a la creación de las siguiiriyas hay tres creadores que se conocían entre ellos: Francisco Colorado Pérez, *Frasco el Colorao* (+1888), establecido en Triana y activo el segundo tercio del siglo, Francisco Fernández Bohiga, *Curro Dulce* (+1898), gitano de Cádiz, que influyó en Silverio y Chacón, y Manuel Ortega Vargas, *Manuel Molina* (+1879), de Jerez, mecenas y protector de muchos *cantaos*, *largo* en siguiiriyas, soleares, tonás y livianas y de los primeros en cantar el martinete. Después desarrollaron el estilo Tomás Ortega López, *Tomás el Nitri* (+1877), que era sobrino de *El Fillo*, y Antonio Monge Loreto, *El Marrurro* (+1891), que influye en Manuel Torre (ambos de Jerez) y convierte los tangos en tientos, además de crear una variante de malagueña. Deben citarse también como creadores anteriores a Silverio al sevillano *Manoliyo el Maestro*, que es citado por Demófilo; *El Gordo Viejo* (+1880), gitano de Cádiz amigo de Silverio que fue el primero en insertar el polo en el macho de la caña; *Tío José El Granaíno*, que crea o divulga caracoles, mirabrás, romeras y otras cantiñas; *Paquirri el Guanté* (+1862), también *tocaor*, del que hablaremos después, y que crea el remate por soleá apolá de las cañas, polos y malagueñas antiguas, además de diversas variantes de soleá; y *El Loco Mateo* (+1887), que según la tradición crea siguiiriyas y soleares. Por otro lado, el almeriense *El Ciego de la Playa* (+1925) desarrolla los estilos de levante, siendo el puente que une a Juan Brea con Antonio Chacón. En cuanto al **ámbito geográfico**, el compositor

Soriano Fuertes, al hablar del recitativo de la ópera florentina, dice en **1850** que se hace «a golpe seco de guitarra como hacen hoy en día los cantadores de los barrios de Triana, la Viña, y el Perchel». Por tanto Sevilla (Triana), Cádiz (La Viña) y Málaga (El Perchel) eran en este momento tan temprano los tres vértices de un triángulo en el que se hacía música «flamenca» o «gitana».

Silverio Franconetti (+1889) fue un legendario *cantaor* payo que junto al guitarrista José Patiño, *El Maestro Patiño* (+1902), aportarán tres grandes innovaciones: **1**, divulgan un repertorio originalmente gitano; **2**, adaptan ese repertorio al gusto de un público más amplio; y **3**, desarrollan en contacto con el público un nuevo repertorio «gitanesco», es decir, «flamenco», pero ya no «gitano». Una de las grandes aportaciones estilísticas de Silverio en la década de 1860 fue la separación del cante y el baile, ralentizando el primero. Es el cante *p'alante*. Las voces, como debió ser la de Silverio, eran entonces limpias, bien timbradas, con la tesitura propia de un tenor y la técnica (intuida) de un cantante de ópera (respiración, emisión, colocación), como señalaba Alfredo Kraus en una entrevista publicada en *Blanco y Negro* de 1994 (Kraus era amigo y admirador de Enrique Morente, como lo fueron Gayarre de Chacón y Fleta de Vallejo). Serafín Estébanez recoge en su relato costumbrista *Asamblea General de los caballeros y damas de Triana, y toma de hábito de la orden de cierta rubia bailaora*, la reprimenda de *El Planeta* a *El Fillo* por la crudeza de su voz al cantar, de donde viene la expresión voz *afillá*: «Te digo El Fillo que esa voz del Broncano es crúa y no de recibo; y en cuanto al estilo, ni es fino, ni de la tierra. Así, te pido por favor... que no camines por sus aguas y te atengas a la pauta antigua, y no salgas un sacramento del camino trillado». También hay un testimonio de esto mismo en una crítica a la actuación del cantaor Antonio Giménez en 1874 (publicada en *Ecos del Guadalquivir*). Es precisamente en torno a **1860** cuando al *nuevo género* se le empieza a llamar en todas partes **flamenco**, aunque Franconetti se negó a usar el término (anunciaba siempre «cantes y bailes andaluces»). Tras un viaje a América del Sur entre 1856 y 1864 Silverio había retomado una carrera como profesional del cante, primero en teatros (en Jerez, Sevilla, Madrid, Granada) y poco después en los primeros (pequeños) cafés-cantante, que el propio Silverio pasará a regentar. Estos fueron una moda europea, y en ellos había todo tipo de espectáculos, incluido el *flamenco* en el caso de nuestro país. Antes de eso, en los años 50 y 60, se ofrecían las «variedades», con cantores acompañados de guitarra, pero no flamencos. A mediados de la década de 1860 se produce un cambio en la composición social del público en los teatros, que favorecerá el teatro costumbrista en vez de la ópera italiana (desde 1860 hay testimonios de la actuación de algún *cantaor* en los entreactos de obras teatrales). Así, el *flamenco* pasa por los **teatros**, en competencia con la ópera italiana, como mostró Steingress, antes de su entrada en los cafés-cantante en la década de 1870. La diferencia fundamental entre los dos circuitos está en que en los espectáculos teatrales el flamenco era sólo un ingrediente de unas variedades, pero en los cafés-cantantes el flamenco (cante, baile, toque) será el plato principal, si no único. Silverio entra en escena, nunca mejor dicho, creando su famoso café-cantante (1871-1889), al que se une el de *El Burrero* (1881-1897),

ambos en Sevilla, con el precedente del famoso Café de Chinitas (1860-1937) de Málaga. El término «flamenco» ya se impone y normaliza de forma definitiva en la misma década crucial de 1870, abarcando un repertorio gitano y nuevas creaciones en el mismo estilo y sustituyendo a otros términos más o menos equivalentes. Pero además ocurre que en este momento el *flamenco* es expulsado del circuito paralelo de los teatros de variedades con la Restauración de la monarquía en 1874, que introduce la censura estatal en los mismos, por lo que sólo le quedará la salida de los pequeños locales donde accederá a un público más popular. En Sevilla, el centro de la creación flamenca en el XIX, no existían escuelas de cante, aunque *Frasco el Colorao* o *Ramón el Ollero* daban clases en sus casas, pero sí existían escuelas o salones de baile (como la de Félix Moreno, Miguel de la Barrera o Manuel de la Barrera, sin relación entre ambos, donde se cantaba, no siendo gitanos ninguno de los cantaores) y escuelas de guitarra (como la de Paco el Barbero). El *cante flamenco* se aprendía hasta ahora en los corrales de vecinos de la Cava Gitana de Triana o del Barrio de la Feria, dentro de las familias, las «casas flamencas», sobre todo gitanas, pero a partir de ahora surge la posibilidad de aprender también en el ambiente de los cafés-cantantes, abiertos al público, tomando a un profesional como modelo. Habrá un renovado interés en aprender porque los cafés y los espectáculos de las academias de baile crean una base que permite una **profesionalización** de los artistas flamencos, que podrán empezar vivir de su arte, «impureza» esta que será rechazada con vehemencia por los críticos, desplegándose paralelamente todo un movimiento antiflamenco entre los intelectuales. Agustín Moyano describe en 1878 el local de Silverio en el Boletín Gaditano, y la descripción es de todo menos halagadora. Dejando su local original a su socio Manuel Ojeda, *El Burrero*, en **1881** Silverio funda en otro lugar un café-cantante mejor acondicionado, donde en **1886** presentará a su alumno jerezano Antonio Chacón. Pero lo que atraía a los visitantes extranjeros era sobre todo el baile, que se degustaba en las propias academias de baile, que venían existiendo desde los años 40. En época de Silverio se desarrollan las soleares, un estilo tardío, más femenino que las seguiriyas, y no es de extrañar que haya muchas voces femeninas en esta época cuyos nombres quedan ligados al estilo, aunque cantaran y dominaran otros muchos. El propio Silverio contribuyó al desarrollo de este tardío «cante grande» creando las soleares-peteneras como remate de la caña. En esta época se establecieron muchos cantaores de toda Andalucía en Sevilla, que se convirtió en un fertilísimo crisol para el arte flamenco. El primer jerezano en establecerse en Sevilla fue Manuel Caro Cuéllar *Carito* (+1895) al que siguió Francisco Valencia Soto, *Paco la Luz* (+1901), también de Jerez, gran seguiriyero, cuya hija también fue cantaora, María Valencia *La Serrana* (+1940), difundiendo ella en los cafés-cantante de Sevilla los estilos jerezanos de su padre. Sobrino de Paco fue Francisco Monje Valencia, *El Sordo la Luz* (+1920), abuelo a su vez de Manuel Soto Monge, *El Sordera* (+2001), que fue tío del gran cantaor actual José Soto Soto, *José Mercé*. De la misma generación que Paco la Luz fueron el gaditano *Enrique El Mellizo* (+1906), que desarrolla las malagueñas pero al que también se le atribuye haber tomado los tangos del jerezano Antonio Monge Loreto *El Marrurro* (+1891) para crear los tientos, el desarrollo de las alegrías con temas

de las jotas y diversas soleares y seguiriyas; y el jerezano Mateo Lasera, *El Loco Mateo* (+1887), creador de seguiriyas y soleares. Muy probablemente *El Marrurro*, gran seguiriyero, actuó en cafés-cantante de Sevilla en tiempos de Silverio, aunque no hay evidencias de ello. También jerezanos con influencia en la Sevilla de Silverio puede citarse a *Curro Frijones* (fallecido a principios del siglo XX), que desarrolla las soleares, seguiriyas y tangos, y su hermano Antonio Vargas Fernández, *Frijones el viejo* (+1917), establecido en Sevilla desde 1869. *El Nitri* (+1877), que muere muy joven, fue rival de Silverio y primer poseedor de la Llave del Cante, galardón que sólo mucho después adquiriría importancia. *La Parrala* (+1915) cantaba los cantes de Silverio con gran éxito en los cafés-cantante de la época, siendo la figura femenina más larga antes de Pastora Pavón. Juan Reyes Osuna, *El Canario de Álora* (+1885), forma parte del grupo de malagueños que recalca en Sevilla, aunque muere relativamente joven, asesinado en Sevilla después de haber creado una malagueña que grabará Antonio Chacón y después muchos otros. También malagueño, pasará por Sevilla Antonio Ortega Escalona, *Juan Brevia* (+1918), que actuó en teatros y en cafés-cantante, tanto en Málaga como en Sevilla, aunque hizo giras y tuvo gran popularidad. En el mundillo flamenco de Sevilla había también grandes artistas autóctonos, con Triana aún como fecunda cantera. Es el caso de Ramón Rodríguez Vargas, *Ramón el Ollero* (+1905), de la zona de Triana conocida como El Zurraque (calles Castilla y Alfarería); de María Amaya Heredia, *La Andonda* (+1891); y de Manuel Cagancho (+1913), cantaor gitano trianero no profesional, pero de estilo enormemente influyente. *El Rojo el Alpargatero* (+1907), amigo de Antonio Chacón, funda un café-cantante en la Unión, donde se desarrollan tarantas y cartageneras, aunque será *Concha la Peñaranda* (+1889) quien difunda sus cantes en Sevilla y Málaga. Figuras importantes de tiempos de Silverio fueron Mercedes Fernández Vargas, *La Serneta* (+1912), nacida en Jerez pero establecida en Utrera, admirada por las soleares que crea y que se han transmitido hasta hoy, pero también por sus martinets, polos y seguiriyas; o el menos conocido *Perico Frascola* (+1915), de Sanlúcar de Barrameda, crea una toná y dos seguiriyas.

En cuanto a la **guitarra flamenca**, esta se desarrolla también en la época de los cafés-cantante, empezando por el propio Silverio Franconetti, que hace evolucionar el cante y el toque de acompañamiento, sobre todo al independizarlo del baile como se ha dicho. El guitarrista granadino Francisco Rodríguez Murciano, *El Murciano* (+1848), acompañó a Mijail Ivanovich Glinka (+1857) durante su viaje por España de dos años (1845-1847), durante el cual conoce a *El Planeta* y su sobrino Lázaro Quintana, aunque en sus cartas poco dice de ellos. Glinka califica de «oriental» todo lo exótico que conoce. *El Murciano* componía música para guitarra y su hijo escribía la música en papel pautado, por lo que sabemos que su estilo tenía un sabor folclórico, aún alejado del flamenco como lo conocemos hoy, que se formará después, en la segunda mitad del siglo. Una serie de guitarristas acompañarán a los cantaores en esta evolución de la música popular andaluza al flamenco: Francisco Guanter Espinal, *Paquirri el Guanté* (+1862), José Patiño, *El Maestro Patiño* (+1902), su discípulo Francisco Sánchez Cantero, *Paco el Barbero* (+1910), Antonio Pérez

Galindo, *Maestro Pérez* (+1895), Francisco Díaz Fernández, *Paco de Lucena* (+1898) o Miguel Borrull (+1926). En este último, que hace ya en 1899 una serie de grabaciones solistas en cilindros de cera hoy perdidas, se percibe la clara influencia de destacados guitarristas académicos como Trinitario Huerta (+1875) y Julián Arcas (+1882). Miguel Borrull, tenía la formación musical más sólida de todos los guitarristas decimonónicos citados, y fue acompañante profesional de los mejores (Silverio, El Nitri, Cojo de Málaga, Chacón) con una técnica de toque flamenco sencilla, reservando su pericia para el ámbito privado. Borrull era a principios de siglo, establecido primero en Madrid y después en Barcelona, el guitarrista de acompañamiento de referencia, seguido por su hijo Miguelito Borrull, que dejó registrado un toque más moderno y fue maestro de *Paco Aguilera*. Poco a poco estos *tocaos* flamencos van enriqueciendo el lenguaje musical de la guitarra flamenca a partir de una base muy sencilla: dos tonalidades, de La y Mi, y unos pocos acordes básicos, aunque algo heterodoxos para conseguir un sonido más exótico. *Paquirri el Guanté* era bailar, *cantaor* y *tocaor*, y desarrollará varios estilos de soleá, mientras que *El Maestro Patiño* va un paso más allá como acompañante de Silverio y crea lo que se conocerá como el «toque jondo», dándole forma armónica y expresiva definitiva y creando las diversas adaptaciones a unos estilos de cante ya independizados del baile. Patiño utilizaba sin embargo una guitarra pequeña, anticuada, de la época anterior del toque para el baile. Los espectáculos de los cafés-cantante tuvieron también su efecto en el **diseño de las guitarras**, pues se requirió de ellas más volumen sonoro, alcanzándose así el diseño definitivo a partir del modelo establecido por Antonio Torres Jurado para la guitarra española. Así, los hermanos José y Manuel Ramírez de Galarreta y Planell, en Madrid, perfeccionaron la guitarra flamenca a partir de la española hacia finales del XIX (tamaño, madera de ciprés, abeto alemán y ébano, cuerdas más bajas, golpeadores en la tapa armónica, más ligera que la clásica de concierto). Por otro lado, *Paco el Barbero* fue el primer concertista flamenco, aunque el escaso repertorio le obligaba a tocar también piezas clásicas y populares adaptadas (simétricamente, los guitarristas clásicos de la época, como Huerta o Arcas, solían incluir piezas flamencas arregladas en sus recitales). La línea de Patiño y Paco el Barbero tiene continuidad en Juan Gandulla, *Habichuela* (+1925), que fue alumno y discípulo del primero, y después en el gran **Javier Molina (+1956)**, discípulo del segundo y cuya carrera está íntimamente unida a la de Antonio Chacón y Manuel Torre. Aunque hay que tener en cuenta la figura de Rafael Marín (), discípulo de Paco de Lucena y autor del primer método para guitarra flamenca, *Método de guitarra flamenca por música y cifra*, de **1902**, que influyó en todos los guitarristas, a Molina puede considerársele el padre de la guitarra moderna (al rasgueado y el dedo pulgar añade los trémolos, arpegios, picados, ligados, etc.). Esta línea de **guitarra rítmica** llega hasta Pedro del Valle Pichardo, *Perico el del Lunar* (+1964), que también acompañó a Chacón. El gran competidor de Molina en Madrid fue **Ramón Montoya (+1949)**, discípulo de Miguel Borrull que incorpora de su maestro técnicas de guitarra clásica, acompañante preferido de Chacón y después de Pepe Marchena, y primer concertista con un extenso repertorio propio (con nuevos estilos y ampliación de los ya conocidos), grabando la

primera antología de guitarra flamenca en 1936. Curiosamente, la línea que desciende de la guitarra acompañante del baile está llena de payos andaluces, mientras que la línea de guitarra solista tiene a dos gitanos no andaluces (Borrull y Montoya). Montoya y Chacón formarán una pareja creadora de formas y estilos, que dejan grabados, de importancia similar a la que formarán Camarón y Paco de Lucía mucho después. **Montoya aportó una gran riqueza armónica a la guitarra, y fue insuperable en los cantes libres, mientras que Molina lo fue a su vez en los cantes ajustados a compás.** Todos los que vinieron después les deben algo (Manolo de Huelva, Niño Ricardo, Melchor de Marchena, Sabicas). Por su parte, *Paco de Lucena* creará un estilo que pasará a través de sus discípulos al singularísimo Diego Amaya Flores, *Diego del Gator* (1973). En las academias de **baile** decimonónicas se ofrecían espectáculos que atraían la atención y el interés de los turistas, y donde se cantaba y se tocaba, pero más adelante, en la época de los cafés-cantante se pone de moda el baile flamenco basado en el **zapateado** de Cádiz, con música de tangos, pero se inventan otros bailes para ampliar el repertorio, como farrucas, garrotines, milongas y rumba flamenca. De todo eso, el guitarrista Rafael Marín consideraba en 1902 que la esencia del baile flamenco estaba formado por alegrías, zapateado y tangos. En esta época se fijan otros cánones. Los hombres bailaban con los pies, de la cintura para abajo, con traje corto, y las mujeres con los brazos, de la cintura para arriba, vistiendo bata de cola y faldas largas. A diferencia del cante y el toque, el baile no se registró visualmente hasta mucho después. Las dos más grandes bailaoras de esta época serán Juana Vargas de las Heras, *La Macarrona* (+1947), y Magdalena Seda, *La Malena* (+1956).

El barón Charles de Davilliers viaja a España en **1862** acompañado de Gustavo Doré, dejando detalle de sus impresiones en el libro *Viaje por España*, donde habla de los cantes y bailes en la Sevilla de la época, y un testimonio de aquellas academias a las que se acudía a ver bailar. Estos bailes eran en parte folclóricos y sólo en parte flamencos, acompañados de cante. Gustavo Adolfo Bécquer hace una descripción de los cantes en su artículo costumbrista *La feria de Sevilla* publicado en *El Museo Universal* el 25 de abril de **1869**: «Solo allá lejos, se oye el ruido lento y compasado 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 cañí que canta lo jondo sin acompañamiento de guitarra, graves y extasiadas, como sacerdotes de un culto abolido, que se reúnen en el silencio de la noche a recordar las glorias de otros días y a cantar llorando, como los judíos *super fluminem Babiloniae*». En la ópera Carmen de Georges Bizet, estrenada en París en **1875**, la protagonista canta en la Décima Escena del Primer Acto: «Cerca de las murallas de Sevilla,/ a la taberna de mi amigo Lillas Pastia/, iré a bailar la seguidilla/ y beber manzanilla». En *Bandolerismo en Andalucía* (**1876**) de Julián Zugasti se asocia directamente el cante y baile gitanos con el «flamenco», pues en efecto estuvo en su origen, y siempre existió recuerdo de ello, aunque mucho después ese origen se negará. Esta vinculación estrecha del arte flamenco con los gitanos explicaría una de sus singularidades más destacadas, y es que, como señalaba

José María Salaverría, «todos los cantos regionales descubren en seguida su rastro rural; el canto andaluz es ciudadano, civilizado». Esto no quiere decir, como se ha dicho, que la relación sea exclusiva, y mucho menos conforme avanza la segunda mitad del siglo. La apertura a una profesionalización (teatros, cafés-cantantes, salones de baile) crea una dinámica evolutiva nueva y totalmente distinta. Ramón Sezac había publicado en París, en **1880**, el ejemplo más antiguo conocido de partitura de una *siguiriya* («Seguidillas Gitanas arregladas para piano y cante por Ramon Sezac»). Esto coincide con el inicio del período de esplendor del *flamenco* tal y como lo conocemos hoy. Como apunta José Blas Vega, «posiblemente sea en el período comprendido entre los años 1880 a 1920 cuando el cante encuentra y asienta sus formas definitivas, su significación y ambientación y sobre todo una amplia gama de grandes figuras, que dan pie para denominar a estas décadas como las de la **Edad de Oro del Cante Flamenco**». Antonio Machado Álvarez, *Demófilo* (+1893), padre de los poetas Manuel y Antonio Machado, fue el primero en dedicar un libro al flamenco, *Colección de cantes flamencos recogidos y anotados*, en **1881**, asesorado por Juanelo de Jerez. Según *Demófilo*, que conoció y trató a Silverio Franconetti, escribió que este había «creado el género flamenco, mezcla de elementos gitanos y andaluces». Según Demófilo Silverio adapta el repertorio a las demandas del público, ofreciendo creaciones andaluzas con elementos aprendidos de los gitanos («género flamenco» formado por una «mezcla confusa» de elementos variopintos), aunque también hacía los cantes netamente «gitanos», que estaban condenados a desaparecer. Así, Franconetti habría aprendido el «cante gitano» de *El Fillo*, «robando» la llama sagrada cual Prometeo, para combinarla con formas musicales andaluzas que le permitieron crear otras nuevas, «impuras». Sin embargo, Rafael Pareja insiste que tanto *El Fillo* como Silverio aprendieron del puertorraleño afincado en Triana (al menos desde 1846) Francisco Colorado Pérez, *Frasco El Colorao* (+1888), que también enseñó a los Cagancho, Antonio y su hijo Manuel, a los Pelao (Juan y José), a Diego Fernández Flores, *El Lebrijano*, o al mismo *El Nitri*, sobrino de *El Fillo*. Señala también Demófilo que «los gitanos llaman gachós a los andaluces y estos a los gitanos, flamencos». Sin embargo, el mismo año **1881**, el riguroso filólogo austríaco Hugo Schuchardt ya advertía en su estudio *Die cantes flamencos* de la excesiva mixtificación que había en el ambiente: «los cantes flamencos no pueden considerarse de ningún modo como el declive de una antigua y auténtica poesía gitana, sino que son esencialmente una poesía andaluza que ha sufrido en su lenguaje, por de pronto, un cierto agitanamiento», de manera que muchos elementos gitanos de los cantes «sólo han aparecido bien por casualidad, bien porque han sido introducidos en ellos por la afición, lo que quiere decir que no son de ningún modo elementos esenciales y originarios». Schuchardt apunta a la naturaleza artificial e impostada del flamenco, frente al relato romántico que establecía un origen gitano y hermético para dicho arte, dos interpretaciones que estarán siempre en pugna entre los estudiosos del flamenco, ya desde este temprano momento. El gran pintor John Singer Sargent (+1925) visitará España siete veces entre 1879 y 1912, de los que quedan como testimonio óleos, acuarelas, dibujos y fotografías. Entre 1879 y

1881, y después en torno a 1890, muchas de estas obras tienen como tema la música y la danza. En su viaje de 1879 va recogiendo impresiones que, una vez establecido en París, le permiten pintar la obra más ambiciosa de este tipo, acabada y expuesta en el Salón de **1882**, *El jaleo*, hoy en Boston, donde puede verse un espectáculo de baile, con cante y guitarras, ya sea en un café-cantante o una academia de baile. El musicólogo Felipe Pedrell (†1922), maestro de Albéniz, Falla, Granados o Turina, recoge en su *Aires de la tierra de Silverio* (**1893**) música flamenca pautada, de soleares o siguiiriyas entre otras, aunque no son las primeras. En Sevilla hubo muchos cafés-cantante, fundados sobre todo a partir de la década de 1870, siendo los más conocidos el de Manuel Ojeda, *El Burrero* (fallecido a principios del siglo XX), y Silverio, que funcionó entre 1865 y 1880, y después el de Silverio, fundado en 1881, tras su separación de *El Burrero*, y cerrado en 1889. Pero el café-cantante más popular y de más calidad fue el Novedades, fundado en Sevilla en **1897** para llenar el hueco que dejaron *El Burrero* y Silverio, aunque hubo otros muchos en la propia Sevilla, pero también en Cádiz, Jerez, Málaga, Madrid, Barcelona o Bilbao. En el siglo XIX y XX Cádiz, Jerez y Sevilla (zona de la Alameda, Utrera, Triana) han sido los tres lugares de los que han salido la mayoría de los grandes *cantaores* y *tocaores*, cuyas carreras profesionales, cuando las tenían, giraban en torno a Sevilla y Madrid. Hoy apenas queda algo de vida flamenca *amateur* en Jerez, y nada en Sevilla. Toda la labor de engrandecimiento y dignificación iniciada dentro del pasado siglo por Silverio Franconetti, encontró un digno continuador en la portentosa figura de **don Antonio Chacón (†1929)**, cantaor y zapatero, como Hans Sachs, modelo de cantante profesional insertado en el circuito de cafés-cantante, presentado al público en 1886 por Silverio en su local y para muchos el mejor *cantaor* de todos los tiempos. Como se ha dicho, paralelamente al desarrollo de los cafés-cantantes el flamenco se había insertado temporalmente en un circuito teatral, con un papel protagonista del *cantaor* malagueño Juan Brea (†1918), admirado por el rey Alfonso XII. La actividad profesional en los teatros exigió una adaptación del repertorio, secundada por Enrique Jiménez Fernández, *Enrique El Mellizo* (†1906), que se amplió con estilos como las malagueñas. Chacón, sin participar en ese circuito teatral, pero tomándolas de *El Mellizo*, desarrollará las malagueñas hasta su perfección musical, así como otros estilos derivados del fandango que él mejora, como tarantas, mineras, cartageneras, granaína y media granaína, estilos estrechamente asociados a su nombre aún hoy, pero también dio formas interesantes o mejoradas a la caña, mirabrás, caracoles, cantifñas varias, tientos y peteneras, además de muchas variantes de siguiiriyas y tonás, de las que tenía un conocimiento larguísimo que, dicen, desconcertaba a Manuel Soto Leitón, **Manuel Torre (†1933)**, el otro gran cantaor (gitano) de la época. En una entrevista concedida con ocasión del Concurso de Granada de 1922, Chacón declara que sus preferencias eran las siguiiriyas, pero que se especializó en las malagueñas como forma de adaptarse a los gustos del público. Esta diferencia entre el repertorio comercial y el privado no debe olvidarse cuando se analiza la discografía de los grandes cantaores. Chacón y Torre eran jerezanos, y Juan Brea malagueño, pero todos ellos se establecen en Sevilla, verdadero centro de la creación flamenca en esta época. Chacón, que acabará trasladándose en

Madrid, se convertirá en «el cantaor "redondo" por excelencia, el más completo, por estas y otras razones: su maravillosa condición de voz, dominio absoluto del compás, expresiva emotividad, aportación artístico musical, perfeccionamiento en la técnica, amplio conocimiento del tema. Y todo esto unido a su bondadosa condición humana, a su innato señorío, y a la gran tarea de recopilación, defensa, divulgación y dignificación social del flamenco, le hicieron acreedor, en lo artístico y en lo personal, al tratamiento de don, cuyo reconocimiento, desde el Rey para abajo, se le otorgó espontáneamente, no a la manera artificiosa con que otros han tratado de conseguirlo, como la mejor recompensa para quien tuvo un origen humilde». Chacón pagaba a los cantaores gitanos para escuchar sus cantes, que aprendió y grabó, insistía en hablar de «cante gitano» y no de «cante jondo» (un término sustitutivo amable pero confuso), y desarrolló un amplísimo repertorio personal adaptado a los gustos del público, de lo que él era plenamente consciente, y que legó a la posteridad en muchas grabaciones discográficas.



El jaleo (1882), de John Singer Sargent

Si el **flamenco** hunde sus raíces en el siglo XVIII pero se crea en el XIX, será en el siglo XX cuando se estudie y se registre sistemáticamente. En general todo apunta a que la mayoría de los estilos hoy conocidos fueron anotados (escritura musical), grabados (en cilindros de cera y discos de pizarra) o transmitidos oralmente al poco tiempo de su creación, hacia finales del XIX o principios del XX, por parte de *cantaores* como Silverio Franconetti, Juan Brea, Enrique Jiménez Fernández, *Enrique el Mellizo* (†1906), cuyos cantes llevó Manuel Torre a Sevilla, Antonio Chacón, Tomás de Vargas Suárez, *El Nitri* (†?), o Mercedes Fernández Vargas, *La Serneta* (†1912). La **era del fonógrafo** acabó con las improvisaciones y la transmisión oral, abriéndose la posibilidad de fijar, analizar y clasificar los cantes, cuyos estilos pudieron entonces incluirse en un

canon más o menos cerrado. Pero también transformó la percepción del propio cante, que pasó a escucharse en casa y no en reuniones o fiestas, a partir de una interpretación grabada en un estudio vacío y aséptico y no de un arranque espontáneo del artista ante un público entendido y participativo. Los **cilindros de cera**, que se usan en España desde 1890, permitían grabar cantes de hasta 3 minutos, favoreciendo los registros vocales más agudos. No permitían la copia, por lo que cada cilindro era único y en ocasiones se grababan varios a la vez rodeando al cantante de fonógrafos. Muchos de estos cilindros fueron restaurados y digitalizados en 2003 por el Centro Andaluz del Flamenco en 2003, y su publicación desconcertó a quienes compararon estos cantes antiguos grabados con sus presuntas versiones modernas recuperadas por cantaores y flamencólogos (mucho más lentas, adornadas y dramáticas). Las **primeras grabaciones** comerciales son de **1897**, e incluyen formas ya acabadas de cantes flamencos, como *jaberas*, *malagueñas*, *sevillanas* y *tangos* registrados por el discípulo de Silverio Antonio Pozo, *El Mochuelo* (†1937), y *tangos* de Encarnación Santisteban, *La Rubia* (†1926) (no confundir con Francisca Colomer Sierra, *La Rubia de Málaga*, rival cantaora de *El Canario de Álora*, al que su padre dio muerte en Sevilla de un navajazo, pero que no grabó nunca). Un año después, en **1898**, se hace la primera grabación en **discos de pizarra** monofaciales, que ya permiten las copias, con registros de veinte cantes por parte de *El Canario Chico* y otros veinte de *El Niño de Cabra*, publicadas el año siguiente. En **1899** se graban 128 más, con participación de *El Mochuelo* (guajiras, malagueñas, peteneras, sevillanas, soleares y tangos), José Guillot (malagueñas y soleares) y *El Niño de la Era* (malagueñas). De 1898 y 1899 son las primeras grabaciones en cilindros de Antonio Chacón, *cantaor* que crea o da forma definitiva a muchos palos o estilos y que crea otros nuevos. Chacón grabará desde 1908 en discos de pizarra de 78 revoluciones por minuto, que habían aparecido en España en **1901**, cuando diversas compañías se establecen para abrir mercado (International Zonophone Company, Pathé, Du Gramophone). De finales de **1909** son los primeros **discos bifaciales**, con cantes de Pastora Pavón publicados al año siguiente. Para cuando se lleva a cabo la primera grabación de *jazz* en **1917** el flamenco llevaba ya dos décadas registrándose en España. En **1927** comienzan las grabaciones con micrófonos eléctricos, que mejoran mucho la calidad de sonido. Estas grabaciones antiguas nos permiten sacar algunas conclusiones: **1**, el flamenco se hacía mucho más rápido y ligero; **2**, las voces más apreciadas no eran *afillás* sino que eran limpias y tenían registros de tenor, lo que incluye también a gitanos como Manuel Cagancho, abuelo del famoso torero; **3**, pero las voces grabadas sonaban más agudas y chillonas de lo que debían ser en realidad, lo que perjudicó a cantantes como Chacón, cuyos registros graves quedaban atenuados o anulados (en sus últimos años, afectada su salud, cantaba además en falsete); **4**, los estilos aún se estaban creando y descartando o tomando forma definitiva, con abundancia grabada de aquellos que estaban de moda en el momento (*farrucas*, *guajiras*, *garrotines*, *peteneras*, *marianas*), sin selección musicológica; **5**, la variedad rítmica en el acompañamiento es muy limitada (casi todo es 3/4), el compás no se seguía de forma rigurosa y la afinación era deficiente; y **6**, los cantes tienen autor

conocido y declarado. Las primeras grabaciones **estéreo** comerciales se hicieron para películas de Hollywood en 1953, mientras que en disco las primeras fueron de música clásica en 1954 (el *Así habló Zaratustra* de Strauss, por Fritz Reiner y la Sinfónica de Chicago). Es a partir de **1956** cuando empieza a utilizarse el **microsurco** para el flamenco en España, en discos de vinilo a 33,3 revoluciones por minuto (lo que permitía 25-30 minutos de música) o a 45 revoluciones por minuto, lo que permitía registrar mucha más información sonora en el mismo espacio.

La familia **Machado** tiene una relación íntima con el arte flamenco, empezando por el padre de los poetas, Antonio Machado Álvarez, *Demófilo*, cuya *Colección de cantes flamencos recogidos y anotados (1881)* fue la base de la *flamencología* posterior. Pero además Demófilo escribió otras obras dedicadas al tema (*Las saetas, Soledades, Primeros escritos flamencos*) y dirigió la revista *El Folclore Andaluz (1881-82)*. Sus hijos Antonio Machado (1875-1939) y Manuel Machado (1874-1947) heredaron esta afición de su padre, y Manuel dedicó *Cante hondo (1916)* al flamenco. **Federico García Lorca (†1936)** recopiló muchos de los poemas del cante gitano, y como músico grabó a la *cantaora La Argentinita* acompañándola al piano en discos de pizarra, en **1931**. En muchas de sus conferencias aparece el flamenco como tema, y algunas están dedicadas a él («El cante jondo, primitivo cante andaluz», «Arquitectura del cante jondo», «Juego y teoría del duende»). Dedicó también dos poemarios propios al flamenco: *Poema del cante jondo (1921, dedicado al cantaor Manuel Torre)* y *Romancero gitano (1928)*. Muchos cantaores flamencos (Carmen Linares, Camarón de la Isla, Enrique Morente) pondrán música y voz a algunos de esos poemas. García Lorca estaba familiarizado con el flamenco a través de amigos gitanos de la familia, Frasquito el de la Fuente y el Lombardo. Una particularidad de la época de los cafés-cantante, que ocupa el último tercio del XIX y primer cuarto del XX, es que corrió paralela a un movimiento intelectual de rechazo al flamenco, que incluyó a muchos de la generación del 98 y del 14 (Joaquín Costa, Unamuno, Baroja, Clarín, Núñez de Arce, Pardo Bazán, Eugenio Noel...). A este movimiento se contrapuso otro, de interés creciente por el flamenco y de esfuerzo por conocerlo, empezando por *Demófilo*, que en su famoso tratado deja ya establecida la leyenda según la cual el flamenco estaba en **decadencia** por culpa de los cafés-cantante, y el músico y musicólogo Felipe Pedrell (†1922). En esta época la música culta europea estaba inmersa en los nacionalismos musicales, que tuvieron dos oleadas (segunda mitad del XIX, primera mitad del XX) durante las que la incorporación de material popular y folclórico a formas cultas era algo muy extendido. **Manuel de Falla (†1946)**, discípulo de Pedrell, seguirá a su maestro buscando en el flamenco la fuente de la música propiamente española, del que dijo que «no hay música más rica, ni más viva en toda Europa». La **estructura musical del flamenco** es muy peculiar: el cantaor va cantando coplas o *tercios*, en general de cuatro versos, cuyo contenido no guarda relación entre sí, como si de una sucesión de *haikus* se tratara, pero todos ellos conectados por la música de la guitarra, que marca el *compás*. El cantaor puede componer lo que va a cantar combinando libremente diversas coplas conocidas,

modificándolas o creando las suyas propias. Después el cante se hace por un palo o estilo, que impone un compás y armonía determinados. En muchos de los *palos* el cante se inicia con un grito primordial, llamado *quejío*, que nace de lo más hondo de las emociones humanas. Federico García Lorca decía de esta fuente primigenia y visceral de la que mana el cante que «es hondo, verdaderamente hondo, más que todos los pozos y todos los mares que rodean el mundo, mucho más hondo que el corazón actual que lo crea y lo canta, porque es casi infinito».

El interés por el flamenco y el deseo de rescatarlo de la perdición animará el célebre Concurso de Granada de 1922, promovido por Falla y Lorca junto a otros intelectuales, con Antonio Chacón y Manuel Torre como asesores, que coincide con el **final de la época de los cafés-cantante**, que en ese momento ya tenían su centro en Madrid. Antonio Chacón se había establecido allí a partir de 1912, donde creará en torno a sí una dinámica flamenca de primer orden, con actuaciones en el *Café de Fornos*, en los colmaos *Los Gabrieles* y, a partir de principios de los años 20, *Villa Rosa*, más su tertulia de *El Gato Negro*. Junto al guitarrista Ramón Montoya, Antonio Chacón será la referencia indiscutible del cante desde principios de siglo, con Manuel Torre como «rival» o contrapunto gitano, y hasta la eclosión de la *ópera flamenca*, en la que no se integrará ninguno de los dos. Así como Chacón era técnico y cerebral, de maravillosa voz lírica y estilo melódico, pero a la vez «el compás por excelencia» (Blas Vega), su competidor en Sevilla, Manuel Torre era todo espontaneidad, inspiración y transmisión espontánea de emociones con su voz natural, sin artificios, priorizando la expresión casi hablada, el instinto y el ambiente e inspiración del momento. Chacón era el paradigma de lo apolíneo, Torre de lo dionisiaco. Como Chacón, Torre era de Jerez, ambos del barrio de San Miguel y discípulos o seguidores cercanos de Enrique el Mellizo, y ambos se establecieron en Sevilla, presentado el primero por Silverio en 1886 y el segundo cantando profesionalmente a partir de 1902. Los dos tenían un repertorio amplísimo de estilos. Ninguno de los dos quisieron incorporarse a los espectáculos de la *ópera flamenca* en grandes aforos, prefiriendo los cafés, colmaos y fiestas privadas, Chacón en Madrid y Torre en Sevilla. Chacón admiraba a Torre (aunque le puso el mote de *El Majara*, por el carácter imprevisible del gitano), y los estilos de ambos cantaores eran complementarios, alabados por todos los conocedores de su época que les escucharon cantar. Sin embargo, con el tiempo, entrados los años 50, se denigrará a Chacón, a quien se asoció a una corriente de cante no gitano, y por tanto «impuro», y se le acusó de *amarchenar* el cante con el patrocinio del primer corruptor, Silverio. Personalmente Chacón era grueso, elegante, payo y educado, lo que le ayudó a relacionarse, mientras que Torre era muy alto (de ahí su apodo), gitano, rústico, anárquico y poco refinado. Chacón muere en 1929 y Manuel Torre un poco más tarde, en 1933, pero en la miseria, afónico y tuberculoso, asistido por Pepe Marchena, que ya entonces era una estrella del cante gracias a la *ópera flamenca*. Otro muy respetado *cantaor* jerezano de la última época de los cafés-cantantes fue el achacoso Juan Valencia Carpio, *Juanito Mojama* (†1950). Pero la figura más importante entre dos aguas, la

época de los *café-cantante* y la ópera flamenca, y continuadora del legado de Chacón, fue **Pastora Pavón, *La Niña de los Peines* (+1969)**, que cantó profesionalmente desde niña en Madrid, donde debuta, y también en Bilbao, Málaga, Jerez y en Sevilla, donde actúa junto a Chacón en 1912. Cuando la *ópera flamenca* aparece Pastora era ya una estrella, y pasa con naturalidad a cantar en esos grandes espectáculos flamencos. González Climent señaló que esto pudo afectar negativamente a la calidad de su cante: «Pastora fue tentada por el creciente interés extraandaluz y masivo que se comenzó a tener por el cante después del advenimiento de Pepe Marchena. Y justamente quiso ofrecer su faceta virtuosística y popular a costa del cante por bulerías. Hay muchas bulerías suyas en donde evidentemente Pastora renuncia al intenso tono humano que siempre la ha caracterizado y donde la vulgaridad resulta estridente, decepcionante». Desde 1941 Pastora trabaja en la compañía de Concha Piquer, pero en 1950 se retira definitivamente. Todos consideran que ha sido **la mejor cantaora de todos los tiempos**, y Chacón, Caracol o Mairena declararon su rendida admiración por ella. Ella fue quien vendió más discos de pizarra. Dejó un impresionante legado discográfico, con unos 40 estilos distintos y 258 cantes registrados, declarado Bien de Interés Cultural por la Junta de Andalucía en 1999. Sus hermanos Arturo Pavón (+1959) y sobre todo Tomás Pavón (+1952) fueron también grandes cantaores, aunque este segundo grabó muy poco y el primero nada, y a los tres se refieren como la Casa de los Pavón.

Lorca organizó en Granada junto a Manuel de Falla el *I Concurso Nacional de Cante Jondo* en **1922**, en el que estuvieron presentes Antonio Chacón (presidente del jurado) y Manuel Torre, que actuaron además sin participar en el concurso como tal. Con el publicitado Concurso se pretendía sacar a la luz a *cantaores* no profesionales que hubieran conservado puro este arte, rescatándolo de la **decadencia** y presentándolo al gran público. Esta interpretación del cante y de su estado en la fecha del evento respondía al típico interés de los intelectuales por la escatología aplicada a cualquier cosa, y en este caso el grupo (Manuel de Falla, Manuel Jofré, Miguel Cerón, Hermenegildo Lanz y otros) constituía la *Tertulia El Rinconcillo*, que se reunía en el Café Alameda de Granada. El motivo que animó a organizar el evento fue que se consideraba entonces que la profesionalización de los *café-cantante* había deteriorado el auténtico arte flamenco andaluz, siguiendo en esto a Demófilo, que prestaba oídos a su asesor, el *cantaor* gitano Juanelo de Jerez. En dichos *café* se presentaban diversas actuaciones, y el flamenco había degenerado con bufonadas y alardes de mal gusto. Además, los fandanguillos y milongas se habían popularizado entre un público amplio (aunque precisamente de la mano de artistas como Chacón o Pavón, que les daban altura musical). Entre las «impurezas» detectadas en el cante en boga se señalan el uso de los modos mayor y menor, en vez de los modos orientales, la modulación vocal ornamental y artificiosa y la rigidez rítmica. El término «jondo» sustituyó a «gitano» en el título del concurso, a pesar de la protesta de Antonio Chacón en una entrevista que le hizo Luis Begaría pocos días después de celebrarse el mismo. Se asociaba lo *jondo* a lo antiguo y puro, a los estilos de cante menos

populares, mientras que fandangos, granaínas y malagueñas, estilos redondeados y perfeccionados por Chacón en tiempos recientes, eran vistos como cantes aflamencados del repertorio de los profesionales para ganarse la aceptación del público (por eso se excluyó a los profesionales del Concurso consagrado a la «pureza»). Se temía por la desaparición de las formas primigenias (seguiriyas gitanas, soleares, saetas viejas, martinets, carceleras, tonás, livianas, serranas, polos y cañas), sustituidas cada vez más por las nuevas. Falla expresó todo esto con claridad en sus comentarios a las bases del concurso (recogidos en sus *Escritos sobre música y músicos*, 1950). Él también contraponía al *cante jondo* el «grupo moderno» de cantes «que el vulgo llama *flamencos*». El primero incluía martinets y tonás, soleares y derivados, seguiriyas y derivados y viejas saetas; mientras que los segundos incorporaban las derivaciones del fandango y cantes folclóricos. En suma, el motivo declarado del Concurso era según el propio Falla «preservar ese tesoro de belleza –el canto puro andaluz–, [que] no sólo amenaza ruina sino que está a punto de desaparecer para siempre. Y aun ocurre algo peor, y es que, exceptuando algún raro cantaor en ejercicio y unos pocos excantaores ya faltos de medios de expresión, lo que queda en vigor del canto andaluz no es más que una triste y lamentable sombra de lo que fue y de lo que debe ser. El canto grave, hierático de ayer ha degenerado en el ridículo flamenquismo de hoy. En este se adulteran y modernizan sus elementos esenciales, los que constituyen su gloria, sus rancios títulos de nobleza». Entre los intelectuales que acudieron a la llamada de socorro de los tertulianos granadinos para apoyar el Concurso estuvieron Ignacio Zuloaga, Andrés Segovia, Edgar Neville, Santiago Rusiñol, Manuel Chaves Nogales, Ramón Gómez de la Serna, Fernández de los Ríos, Giner de los Ríos, Juan Ramón Jiménez, Roberto Gerhard, Joaquín Turina, Conrado del Campo, Enrique Fernández Arbós, Manuel Machado, Ramón Menéndez Pidal, Azorín, Manuel Aznar, etc. Los tertulianos propusieron crear academias de cante y promover la grabación de discos para preservar las dichas «formas puras» del flamenco, a la vez que se hacían desaparecer las demás. Pero hasta que ese plan se pusiera en práctica se planteó organizar el Concurso, que estaría arropado por un amplio programa de festejos. Se admitió sólo a cantaores no profesionales, o a profesionales menores de 21 años, con voz de barítono o bajo, penalizándose las pirotecnias vocales («gorgoritos») y exigiéndose estilos «gitanos puros». Para elevar el nivel del acto, se contrató a profesionales: Antonio Chacón, Manuel Torre, Ramón Montoya, Manuel Pavón, Niño de Huelva, José Cortés, *La Macarrona*, *La Malena*, etc. e incluso diversos cuadros gitanos. Muy pocos cantaores concedores del *cante jondo* acudieron a la llamada, y hay dos explicaciones alternativas de este «fracaso» del Concurso. Según la primera de ellas, el cante lo conocían y practicaban en realidad los profesionales, que estaban excluidos, por lo que sin ellos resultó casi imposible rescatar ese *cante jondo* o *cante primitivo andaluz*, incontaminado, idealizado, que se buscaba. Una explicación alternativa apunta a que los organizadores del evento, Falla y Lorca, no conocían el entramado de familias gitanas que practicaban el «cante gitano» puro, que además estaban lejos de Granada (fundamentalmente en las provincias de Cádiz y Sevilla, aunque Falla afirmaba caprichosamente que Granada había sido el lugar donde

se mezclaron los ingredientes bizantinos, árabes y gitanos que forman el «cante jondo» en su origen). En el Concurso resultaron galardonados un anciano de Morón, Diego Bermúdez Cala, *El Tenazas* (+1933), y un niño, Manuel Ortega, cuyo nombre artístico fue Manolo Caracol y que había sido llevado al Concurso desde Sevilla precisamente por Antonio Chacón, amigo de su padre. El Concurso fue un fracaso artístico a juicio de Falla y Chacón, pero un enorme éxito publicitario para el flamenco (no el «cante jondo» o el «cante gitano»), que se puso de moda, generándose una gran actividad de conciertos y recitales en la propia Granada, en Cádiz, en Sevilla e incluso en Madrid, además de otros concursos y certámenes por toda España y un resurgimiento del interés de las empresas fonográficas por el género, cambiando de paso la consideración que los intelectuales y las clases altas tenían del flamenco, hasta entonces despreciado por considerarse propio de los ambientes canallescros y marginales.

Este impulso explica en buena medida el desarrollo vertiginoso de la **ópera flamenca**, que se inicia a mediados de los años 20. Estos eran espectáculos flamencos de variedades por parte de amplias compañías en grandes recintos (teatros, plazas de toros), dirigidos por tanto a un público masivo distribuido por todo el territorio nacional. En la *ópera flamenca* se cantaba sin micrófono, en largos espectáculos divididos en dos partes con mucha variedad de artistas que intervenían brevemente, sucediéndose continuamente, las estrellas con sus fandangos y los demás con todo tipo de cantes y bailes (tangos, milongas, bulerías, farrucas, malagueñas, alegrías, peteneras, marianas, guajiras). Las primeras *óperas flamencas* se debieron a la iniciativa del empresario Carlos Vedrines, en **1924**. El término de «ópera flamenca» venía usándose como reclamo publicitario desde principios de los años 20, pero se atribuye a la madre de Pastora Pavón, Pastora Cruz, el invento del término al escuchar cantar a su hija («¡Ole, y viva la ópera flamenca!»), que Vedrines se habría apresurado a utilizar. Se cuenta que el éxito del término «ópera flamenca» se debió a su utilidad para tributar menos gracias a una ley de 1926 que favorecía fiscalmente los espectáculos líricos cultos (3% frente al 10%), pero en realidad «ópera flamenca» se venía usando desde antes, y la diferencia tributaria se debía a que los espectáculos digamos cultos tenían autores cuyos derechos había que abonar, y no así los de variedades, más espontáneos y montados con material musical de dominio público. A la *ópera flamenca* se unieron otros medios (la **radio** desde **1923**, el **cine**, innumerables **grabaciones discográficas**) que hicieron del cante flamenco un auténtico espectáculo de masas. En el Teatro Pavón de Madrid, en 1928, con *La copla andaluza*, se había iniciado lo que podemos llamar la **comedia flamenca**, que consistía en sainetes costumbristas en los que se insertaban canciones aflamencadas como los fandanguillos y que hacían furor entre el público. Esa obrita, *La copla andaluza*, tuvo un éxito clamoroso, y fue modelo de otras muchas, en teatro y cine, primero mudo, con músicos en directo, y más adelante, ya con la República, el sonoro (del teatro pasó al cine en fecha tan tardía como 1959, con Rafael Farina, Porrina de Badajoz, la Paquera de Jerez, Luis Maravilla, etc.). De la *comedia flamenca* surge la moda de introducir **recitados** en las canciones, en

lo que brilló especialmente **José Torres Garzón, Pepe Pinto (+1969)**, esposo de Pastora Pavón, que alcanzó fama en este formato, como también su buen amigo el jiennense Juan Valderrama, del que hablaremos después y que era otro gran *cantaor* flamenco que hacía además coplas y otras canciones. La época de esplendor de la *ópera flamenca* dura hasta la Guerra Civil, tras la cual Vedrines se retira cediéndole el testigo a Alberto Montserrat, y en la postguerra los espectáculos de *ópera flamenca* experimentan un deterioro y vulgarización notables. La estrella de la edad dorada de la *ópera flamenca* fue **Ángel Sampedro Montero, Angelillo (+1973)**, el primero en cantar con orquesta en 1934, camino por el que fue moviéndose hacia la copla y la canción española. Otras estrellas de la canción en esta época, con éxito en la *ópera flamenca*, fueron el sevillano **Manuel Vallejo (+1960)**, *cantaor* completísimo y larguísimo que muere en un relativo olvido, y la también sevillana **Pastora Pavón, La Niña de los Peines**, que como se ha dicho se retira de los escenarios en 1950, casi veinte años antes de su muerte. Pero fue quizás **José Tejada Martín, Pepe Marchena (+1976)**, la estrella más famosa e importante de la canción de esta época, gran *cantaor* y actor teatral y cinematográfico. Marchena tomará como modelo a Carlos Gardel, que cantaba tangos y que visitó España repetidas veces en los años 20. El director de orquesta inglés Leopold Stokowski, que visitó España en los años 40 para dirigir música coral renacentista, alabó a Marchena: «Tiene el arte del Niño de Marchena la emoción del canto llano expresado por un intérprete genial. Si sus prodigiosas florituras se pudieran llevar al pentagrama, deslumbraría al mundo». Marchena compartió escenario en el Café Novedades de Sevilla con Chacón, Pepe Pinto, Manuel Torre, *El Carbonerillo* y Tomás Pavón, y en 1921 debuta en Madrid recomendado por Rafael Pareja (y fue entonces cuando Chacón, establecido allí desde hacía años, le bautiza como *Niño de Marchena*). En Madrid tuvo gran éxito, grabando su primer disco y debutando en el teatro en sainetes o comedias líricas, acompañado del gran guitarrista Ramón Montoya. En 1924 ya era un cantante famoso, actuando por toda España como el «rey de los fandanguillos». En 1925, en la inauguración del Hotel Alfonso XIII de Sevilla, Marchena actúa junto a Antonio Chacón, Ramón Montoya, Currito de la Jeroma, y otros. Compite en el Teatro Pavón por la Copa de 1925, que Antonio Chacón concede a Manuel Vallejo. En 1927 populariza las colombianas, a partir de canciones mexicanas aflamencadas. Con Vedrines como representante, Marchena se incorpora a los espectáculos tanto de *ópera flamenca*, el flamenco como género protagonista llevado a los grandes teatros y a las plazas de toros, como de *comedias flamencas*, de flamenco escenificado, para lo que tiene que hacer de actor aprendiendo un libreto de memoria (no sabía leer ni escribir). En 1929 se incorpora al elenco de *La Copla Andaluza* en el teatro Pavón. Los éxitos se suceden antes y después de la Guerra, y su fama no tiene igual en la España de la época, por la que realiza continuas giras. En 1953 dio un ciclo de conferencias en diversas ciudades españolas sobre el cante flamenco y en 1954 rueda su última película cinematográfica, *La reina mora*. En 1963 graba una amplia antología de cantes flamencos, cuyos estilos no tenían secretos para él. En 1964 murió su único hijo mientras hacía el servicio militar, lo que le afectó profundamente. En 1972 participa en unas conferencias en la

universidad de Sevilla, ilustradas con su cante, donde demuestra una vez más el profundo conocimiento que tenía del flamenco. Poco después muere de un cáncer de garganta. Quizás la mejor semblanza de este artista irreplicable la hizo José Luis Ortiz Nuevo tras la muerte del maestro, publicada el 10 de diciembre de 1976 en *Los Viernes de Informaciones de Andalucía*: «Él, que se rió siempre de la vida, y muchas veces de los vivos, se ha reído también ahora de la muerte. Por eso cantó como cantó. Por eso fue su cante melodía y no grito. Por eso sus chaquetas bordadas de oro. Porque era enemigo de la pena, y la pena era -y es- el caudal del cante de los suyos. Y la detestó siempre, desde el corazón hasta el vestido. Y en su garganta crecieron los jardines y las fuentes y las rosas. Su época fue su época, la suya. Y suyos los teatros y los públicos, los que le seguían enfervorizados allí donde acudiese. Pepe Marchena, cantaor de un pueblo y de un tiempo de hambres y miserias. Pepe Marchena, asombro y gesto y ruseñor y manantial de belleza para aplacar el dolor de todos. En estricto sentido no siguió a nadie ni nadie lo siguió. Decir que fue continuador de Chacón es inexacto y tendencioso. Hablar de sus discípulos es imposible si se exige un mínimo rigor de calidad. Él fue él: Pepe Marchena». Pastora Pavón, que le admiraba, decía que en las reuniones flamencas Marchena era «un Longines de platino, hay que tener mucho cuidado con él». El cantaor y escritor Luis Caballero apuntó después de muerto Marchena: «Sin cantar cuplés hemos criticado a Pepe Marchena de una manera horrorosa. Y algún día habrá que revisar eso (...). No tiene el rajo gitano, es cierto, pero tampoco tiene por qué tenerlo sin ser gitano (...). Las creaciones de Marchena consistían en coger una malagueña y ponerle sus cosas, y mejor o peor, resultaba». Otra de las grandes figuras que desarrolla su carrera en este período fue **Manuel Ortega Juárez, Manolo Caracol (†1973)**, que siendo aún un niño, y presentado por Antonio Chacón, amigo de su padre, gana un premio en el Concurso granadino de 1922. El gitano Caracol descendía de grandes toreros (su padre, gaditano, era primo hermano de Joselito el Gallo y Rafael el Gallo) y cantaores (*El Planeta* era su tatarabuelo). Durante la Guerra Civil Manolo Caracol empieza a hacer en teatros sus famosas *caracoladas*, al principio un conjunto de números musicales flamencos. Manolo Caracol tomará de un pariente, Enrique Ortega Monje, *El Almendro* (†1959), unos fandangos que versionará en sus propios *fandangos caracoleros*, que le darían temprana fama. Caracol irá dando forma a partir de 1937 a la idea de engarzar mediante una dramaturgia diversas canciones compuestas *ex profeso* para formar una obra-espectáculo coherente. Este concepto lo pondrá Caracol en carteles por primera vez en Sevilla en 1943, con *Estampas escenificadas*. Caracol tendrá el acierto de hacerse con los servicios de los mejores compositores posibles para un género de este tipo, Rafael de León Arias de Saavedra (1908-1982), Antonio Quintero Ramirez (1895-1977) y Miquel Manuel López Quiroga (1899-1988), conocidos como Quintero, León y Quiroga. Estos compositores formaron equipo para Concha Piquer, componiendo para ella *Ropa tendida* (1942). Junto a Salvador Federico Valverde López-Bailly (1895-1975) y Juan Solano Pedrero (1919-1992), Quintero, León y Quiroga son los grandes creadores de lo mejor de la canción orquestada española. Manolo Caracol trabajó para la Piquer (esta le echó de su compañía por llegar tarde a una función), y recurrirá también a

Quintero, León y Quiroga para los seis espectáculos que creará con Lola Flores, el primero de ellos titulado *Zambra* (1943), que incluía la famosa *La niña de fuego*. Caracol desarrolló para estos espectáculos un nuevo estilo musical orquestado, llamado por él precisamente *zambra*, una suerte de copla aflamencada que tuvo un enorme éxito, aunque metía también en ellos soleares, seguiriyas y bulerías netamente flamencas. Caracol y Lola Flores, que estuvieron juntos hasta 1951, llevarían al cine como protagonistas muchos de los temas que les hicieron famosos en dos largometrajes de enorme éxito (*Embrujo*, 1946; y *La Niña de la Venta*, 1951). Otro gran artista que consiguió fama fue **Juan Valderrama (+2004)**, dominador de un amplio repertorio de cantes que abarcaba una impresionante variedad de estilos flamencos, como demostró en las amplias antologías discográficas que grabó en 1961 y 1968, si bien compuso y cantó también coplas de gran éxito gracias a su depurada musicalidad y medios vocales. Valderrama se había iniciado en el circuito profesional en Madrid, protegido por el guitarrista Ramón Montoya, y trabaja después con Manuel Vallejo en espectáculos teatrales. Vive en Sevilla nueve meses con la familia Pavón, asociándose a Pepe Pinto, lo que le permitió redondear su aprendizaje bebiendo directamente de la mejor fuente viva de la época. Su otra gran referencia fue Pepe Marchena, a quien profesaba una gran admiración y de quien fue gran amigo. En 1943 trabaja también junto a Concha Piquer, iniciándose así en la copla, género que practicará con canciones de Quintero, León y Quiroga y con otras compuestas por él mismo que le dieron enormes éxitos en los años 50. Las películas que hizo entre 1956 y 1968 le convirtieron además en una estrella muy popular. Pero como en el caso de Caracol, sus facetas como coplista o actor no deben condicionar la valoración que merece como *cantaor* flamenco, pues fue uno de los más grandes conocedores y creadores de dicho arte en su época. Aunque lo que hacían estaba ya muy alejado de la *ópera flamenca* original, con una música más fandanguera cuando no casi paródica en ocasiones, podemos citar a otras estrellas de la canción andaluza de entonces, como Rafael Salazar Motos, *Rafael Farina* (+1995), gran voz, formado bajo la tutela de Concha Piquer, Enrique Castellón Vargas, *El Príncipe Gitano* (+2020), Emilio Jiménez Gallego, *Emilio El Moro* (+1987), Antonio Molina (+1992), recordado sobre todo por su espectacular pirotecnia vocal y sus películas, y José Salazar, *Porrina de Badajoz* (+1977), este sí con un dominio extenso del flamenco canónico. Las soleares, las seguiriyas y los grandes *cantaores* gitanos como Manuel Torre, Tomás Pavón, Joaquín el de la Paula o, más tarde, Antonio Mairena, quedaron marginados de los nuevos espectáculos de moda, donde se movía el dinero y se creaba la fama, pues sus voces no se adaptaban bien a ellos o ellos no se adaptaban a trabajar en grandes recintos con compañías itinerantes. Pero durante todo el período de la *ópera flamenca* y la *comedia flamenca* hubo un **circuito paralelo** de cante y baile flamenco en sus formas más tradicionales que se movía en **eventos privados** celebrados en espacios reducidos de tabernas, ventas o bodegas (los «cuartos de cabales») para un público más entendido pero muy minoritario. Luis Maravillas recordaría: «En el teatro en aquella época -los veinte- por seguiriyas no cantaba nadie más que Vallejo y Cepero. En los cuartos se cantaba de todo». Entre 1920 y 1950 se siguió

grabando y comercializando flamenco en discos de 78 revoluciones por minuto, pero las seguiriyas y soleares sólo representan un 8-9% del total de una muestra de 5.500 caras de discos de esta época, siendo mucho más populares los estilos flamencos más accesibles a un público amplio, tal y como se hacían en los espectáculos de teatrales y de ópera flamenca. Mairena, por ejemplo, trabajó en esta época para Antonio el Bailarín como **cantaor para el baile**, lo que se conocía como cante *p'atrás*, que era otra «salida» profesional para cantantes que no daban el perfil para la *ópera flamenca* o para la *comedia flamenca*. La situación que acabamos de describir dura hasta la segunda mitad de la década de 1950, momento en que la fórmula de la *ópera* y la *comedia flamenca* y sus derivados se agota totalmente y las antologías discográficas y los festivales de arte flamenco empiezan a sumarse a una nueva tendencia de revalorización del arte flamenco más auténtico, que empieza a tener una demanda creciente atraída quizás por la relativa novedad y la curiosidad de los turistas y los intelectuales. Aunque Manuel de Falla alabó en su momento a Pepe Marchena (en la «pureza cristalina de manantial serrano, se encuentra el encanto inagotable del verdadero arte andaluz sin las trabas que lo empequeñecen al encerrarlo en cancioncillas»), será curiosamente Antonio Mairena el heredero directo de los intelectuales del Concurso de Cante Jondo de 1922, que buscaron, sin encontrarla, la «pureza» perdida de ese arte, de cuya pérdida ya se lamentaba Demófilo cuarenta años antes. La historia se repetirá cuando los "flamencólogos", básicamente escritores y poetas continuadores de aquellos intelectuales de Granada, se sientan atraídos de nuevo por el embrujo romántico del misterio que envolvía un flamenco presuntamente marginado y oculto que Mairena les invitará a descubrir, de la mano de un rico filón de artistas-custodios que saldrán a la luz a partir de este momento. Este será el inicio del «neojondismo», una nueva época marcada por la búsqueda de la pureza y recuperación de la tradición en este arte.

El cineasta, escritor y pintor Edgar Neville (+1967) es el eslabón que une el movimiento intelectual en torno al Concurso de 1922 y su réplica treinta años posterior. Su película-documental *Duende y misterio del flamenco* es de **1952**, y en ella se presentan estilos, *cantaos* y *bailaos* gitanos desconocidos para el gran público, totalmente ajenos a la *ópera flamenca* que imperaba entonces, como Antonio Mairena o las hermanas Fernanda y Bernarda de Utrera (también aparece brevemente en gran *bailao* Farruco, con su hija en brazos). Como veremos, Neville será uno de los intelectuales seducidos por Antonio Mairena poco después. El terreno queda así abonado para un gran cambio de tendencia, pero el fracaso en taquilla de la película explica que se considere que el **movimiento restaurador del arte flamenco** se inicia un poco más tarde, en **1954**, con la grabación por una casa francesa de una **antología** (*Antología del Cante*, 2 CDs ó 3 LPs) por un grupo escogido de *cantaos* desconocidos para el gran público. El *tocaor* Pedro del Valle Pichardo, *Perico el del Lunar* (+1964), que fue acompañante de Antonio Chacón, se encargó de la selección y del toque de guitarra en todas las grabaciones. Estos discos recibieron el premio de la Academia Francesa del Disco Charles Cros, y el éxito en Francia abrió una edad de oro de unos diez años para el flamenco en el país

vecino, grabándose cientos de discos que eran comprados sobre todo por la emigración española en Francia, Bélgica y Suiza. Aunque desconocidos en España, muchos artistas alcanzaron fama en el extranjero en esta época gracias a esas grabaciones: los guitarristas Mario Escudero, Román el Granaíno, Andrés Heredia, Alberto Vélez, Pepe de Badajoz, José Peña, Pedro Soler, Andrés Serrita, Cascabel de Jerez, José Motos, El Chufa, Gonzalo Ortega, Ricardo Blasco, Paco Juanas, Pepe de Almería, Miguel Valencia, Carretero, y los cantaores Rafael Romero *El Gallina* (+1991), Jacinto Almadén, Juan Varea (+1985), El Niño de Ronda, *Pepe de La Matrona* (+1980), que fue el maestro de Enrique Morente, o Pedro de Linares. El catedrático de música del Conservatorio de Madrid Tomás Andrade de Silva firma el texto explicativo, que sigue las indicaciones de Perico el del Lunar. Este es uno de los textos seminales de la moderna *flamencología*. Pero en ese documento se afirma algo que traerá cola, que la aportación de los gitanos al repertorio flamenco no fue más que una diferencia de expresión, lo que provocará una respuesta en la antología que grabará poco después Manolo Caracol, en la que aparecen por primera vez atribuciones de autoría (gitanas) a los cantes (camino reivindicativo que el gran artista no seguirá después). El éxito en el extranjero de la *Antología* de Perico el del Lunar hizo que Hispavox se animara a publicarla en España en **1958**. Este es el precedente de las antologías como género discográfico, "comisariadas" por un flamencólogo que escribe un texto musicológico o divulgativo, de las que hay que citar: *Una Historia del Cante Flamenco* (1958, 2 CDs ó 2 LPs, Hispavox) de Manolo Caracol, quien grabará también *Cante Grande* (1972, 1 LP, RCA); *Cantaos Famosos (Antología del cante flamenco)* (1958, 3 LPs, EMI, 32 cantes), con algunas grabaciones transferidas desde discos de pizarra; *Sevilla, Cuna del Cante Flamenco* (1959, 1 LP, Columbia, 11 cantes), organizada por Antonio Mairena, que hace dos cantes; *Memorias Antológicas del Cante Flamenco* (1963, 4 LPs, Belter, más de 50 cantes) de Pepe Marchena; *Café de Chinitas. Selección de Cantes de Málaga* (1964, 1 LP, Hispavox, 16 cantes), a iniciativa de la Peña Juan Breva de Málaga y el Ayuntamiento de Málaga; la *Antología del Cante Flamenco y Cante Gitano* (1965, 3LPs, Columbia, 16 + 16 cantes), organizada por Antonio Mairena, que hace personalmente sólo ocho cantes de dieciocho, y empezada a grabar unos años antes (finales de los 50); *La verdad del cante* (1965, 3 LPs, Zafiro, 37 cantes), con varios artistas de Zafiro; *Cien Años de Cante Gitano* (1965, 1 LP, Hispavox) y *La Gran Historia del Cante Gitano-Andaluz* (1966, 3 LPs, Columbia), ambas de Antonio Mairena en solitario; *Canta Jerez* (1967, 1 LP, Hispavox, 11 cantes), preparada por José Blas Vega y referida por muchos como el disco ideal para introducirse en el mundo del flamenco, aunque debería llamarse *Canta el Barrio de Santiago*; *Archivo del cante flamenco* (1968, 6 LPs, Vergara), encargada a José Manuel Caballero Bonald, grabada no en estudio sino en vivo, en la calle, en casa de los artistas o en fiestas; *Retablo flamenco* (1961, 2 LPs, RCA, 23 cantes, reeditado en 2017 en 1 CD de la serie Flamenco y Universidad, volumen XLII) y *Historia del cante flamenco* (1968, 4 LPs, Belter, 44 cantes), ambas de Juan Valderrama, el único cantaor que ha grabado dos, excepcionalmente variadas en estilos que el jienense aprendió entre otros de los Pavón y Pepe Pinto; *Gran Antología Flamenca* (1971, 7 LPs,

RCA), comisariada por el poeta Antonio Murciano, con grabaciones previas de la casa discográfica ahora agrupadas geográficamente (Sevilla, Cádiz, Málaga, Huelva, Jaén, Almería, más un disco dedicado a la periferia, los aires folclóricos aflamencados y los cantes de ida y vuelta y otro a la guitarra sola); *Tesoros del Flamenco Antiguo* (1971, 2 LPs, Hispavox, 22 cantes), cantada en exclusiva por Pepe de la Matrona; *XV Potaje Gitano de Utrera* (1971, 1 LP, Movieplay/Fonomusic), grabado en directo en el patio de los Salesianos de Utrera, en el marco de su festival de verano en su XV edición, a la altura del *Canta Jerez*; *Selección Antológica del Cante Flamenco* (1973, 4 LPs, 3CDs, Belter, 48 cantes en más de 30 estilos diferentes), cantada por Fosforito y con Paco de Lucía a la guitarra; *Antología del Cante* (1975, 4 LPs, Marfer, 58 cantes), cantada íntegramente por Porrina de Badajoz; *Antología del Cante Flamenco* (1978, 8 LPs, Zafiro), comisariada por el periodista Manuel Barrios y el experto Amós Rodríguez, a partir del fondo fonográfico de la discográfica y vendida en fascículos; *Nueva Gran Antología Flamenca* (1979, 10 LPs, RCA), encargada de nuevo a Antonio Murciano, que amplía la antología anterior de RCA, y organizada de nuevo con un criterio geográfico (Sevilla, Cádiz, Málaga, Córdoba, Granada, Jaén, Almería y Huelva, más Murcia y Extremadura, aires folclóricos aflamencados y cantes de ida y vuelta, además de un disco para la guitarra sola); *Magna Antología del Cante Flamenco* (1982, 20 LPs ó 10 CDs, Hispavox, 238 cantes y 69 cantaores), preparada por José Blas Vega recopilando grabaciones en general muy anteriores; *La Triana de "El Zurraque" - Cantes de Triana* (1982, 1 LP, Hispavox, 9 cantes, 3 cantaores); *Antología del Cante Gitano de Nuestra Tierra, de Manuel Torre a Antonio Mairena* (1986, 7 LPs, varias discográficas), a iniciativa de la Caja de Ahorros de Jerez; *Medio Siglo de Cante Flamenco* (1986, 10 LPs, Ariola, 100 cantes), organizada por Caballero Bonald, que amplía su antología previa con grabaciones descartadas en 1968; *El Cante Flamenco. Antología Histórica* (1987, 6 LPs, Philips), encargada una vez más a José Blas Vega, que la organiza por períodos históricos (cantes básicos, cafés-cantantes, ópera flamenca, etc.); los CDs que acompañaron la *Historia del Flamenco* de editorial Tartessos (1995), editada por José Luis Navarro García y Miguel Roperó Nuñez, que incluían los 10 de la *Antología de la Época Dorada del Flamenco* y los 40 de *Testimonios Flamencos*, con muchas grabaciones privadas, compiladas por Luis y Ramón Soler; y por último *Carmen Linares en Antología: la Mujer en el Cante* (1996, 2 CDs, Polygram), con Carmen Linares como única *cantaora*. De todas estas antologías, que para llamarse así deben tener una selección didáctica a partir de algún criterio, la más adecuada para introducirse en el mundo del flamenco es quizás la de 1982, organizada por Blas Vega con un cuidadoso ensayo de acompañamiento. Pero la mayor parte de esas grabaciones vienen del catálogo de Hispavox, por lo que tienen más interés discográfico las antologías de 1954, de Perico el del Lunar, y de 1968, revisada y ampliada en 1986, de Caballero Bonald. El impacto en la consideración del flamenco en círculos intelectuales de esas colecciones musicológicas fue enorme.

En **1954** se inaugura el prestigioso **tablao flamenco** *Zambra* en Madrid, el primero de muchos donde se ofrecerán espectáculos flamencos. De aforos

reducidos, estos locales recuerdan a los cafés-cantante, pero con algunas diferencias: ahora el centro del espectáculo es el baile y el público está mayoritariamente formado por turistas. En **1955** se había publicado con el título *Flamencología* el libro de Anselmo González Climent, que inicia una nueva era de estudios y publicaciones especializadas en el flamenco y que consagra el hoy famoso término, además de inaugurar el «neojondismo», que devuelve a la vida la vieja concepción «neoclasicista» o «purista» del flamenco, más intelectual y menos popular. En **1956** se organiza el Concurso Nacional de Arte Flamenco de Córdoba, inspirado en el de Granada de 1922, pero abierto también a profesionales, que gana en todas las categorías un joven pero ya completísimo *Fosforito*, y en **1958** se crea la Cátedra de Flamencología y Estudios Folclóricos Andaluces en Jerez, que inicia los **estudios académicos** sobre el tema. En la década de 1950 se empiezan a crear además **festivales de arte flamenco** (primero, en **1957**, el Potaje Gitano de Utrera, y después muchos otros, como la Reunión de Cante Jondo de la Puebla de Cazalla, la Caracolá de Lebrija, el Festival de Arcos de la Frontera, el Gran Festival de Cante Grande de Écija, El Gazpacho Andaluz de Morón de la Frontera, el Festival de la Guitarra de Marchena, el Festival de Mairena del Alcor, etc.), que lo abren a un público amplio sin desvirtuar su esencia. En esta actividad tuvo un papel protagonista el representante y organizador Jesús Antonio Pulpón (†1993), que proporcionaría los artistas que los Ayuntamientos, deseosos de tener *su* festival, contrataban. Hasta finales de los años 80 estos festivales, multiplicados y extendidos por todo el territorio andaluz, no entrarán en decadencia, por desgaste de la fórmula. Otro papel importante en esta fase de revalorización correspondió a las **peñas flamencas**, que organizan todo tipo de actividades (festivales de verano, concursos, tertulias, charlas, conferencias, publicación de revistas, edición de libros y grabaciones, asesoramiento a instituciones públicas, etc.). Las peñas hicieron sin embargo una labor de selección, no siempre con criterios amplios, lo que excluyó a artistas que no se ajustaban al canon. Hay quien relaciona el papel de estas peñas con el de los "señoritos" y sus fiestas privadas de antaño. En suma, un nuevo circuito de festivales, tablaos y peñas, con la ayuda de las grabaciones fonográficas, sustituyen los espectáculos en grandes espacios (teatros, plazas de toros) de la *ópera flamenca*, que entra en una rápida **decadencia**. Esta se acelera por varios motivos, el primero de todos un cambio generacional (los nacidos tras la Guerra Civil son el nuevo público joven) acompañado de otro, profundo, en las costumbres, sobre todo a partir de la apertura del régimen de Franco al exterior, y a la entrada en tromba de la influencia cultural americana (cine, música). Esto mismo volverá a ocurrir, a otra escala, más adelante, durante la Transición, iniciando la decadencia ya apuntada del modelo basado en festivales y peñas.

En este momento entrará en escena un artista que marcará toda una época: **Antonio Mairena (†1983)**. La importancia y enorme influencia de Mairena en los veinte años que van de 1962 hasta su muerte en 1983 no se debe sólo a sus referenciales grabaciones como *cantaor*, concebidas como una gran antología en conjunto, sino a la creación de una escuela de cante y un canon, un conjunto

de criterios que ayudan a determinar las fronteras del arte flamenco y una jerarquía interna según grados de «pureza». Estas ideas estaban en Mairena desde fecha muy temprana. Justo en el momento de transición para la evolución del arte flamenco, en una **entrevista** que le hizo Juan de la Plata en **1954**, publicada en el diario *Voluntad* de Gijón, Antonio Mairena indicaba: «El cante jondo no existe. Sólo hay dos estilos: cante gitano y cante flamenco. El flamenco es una mezcla de gitano y folklore andaluz (...). El gitano es lo que se ha dado en llamar *cante grande* o *cante jondo*; que es la seguriya, la soleá, el polo, la caña. Flamenco: serranas, caracoles, alegría, etcétera. Todo lo que está mezclado con folklore». Para él los más difíciles eran «la seguriya y la soleá. También las bulerías *pa* bailar». En esa entrevista, sobre los orígenes del cante gitano, Mairena decía: «Tendrá alrededor de un siglo. Aunque desde tiempo inmemorial era cosa exclusiva de los gitanos, que los cantaban en sus reuniones, a las que no podían tener acceso ningún payo. Hasta que llegó Silverio Franconetti, el cante puro se encontraba en completa oscuridad. *El Fillo*, tío de Tomás 'El Nitri', fue quien enseñó a cantar en su fragua a Silverio, que llevó este arte al tablao de su Café del Burrero, de Sevilla». Al ser preguntado por las versiones orquestales entonces de moda el cantaor decía: «Eso no es arte, ni es nada. Porque todo está adulterado. Mi único orgullo es haber cantado siempre cante grande. El *cantaor* que lo hace con orquesta, hace el ridículo. Eso sí, es más comercial. Pero es una modalidad que pronto se acabará, porque el público lo que pide es cante bueno. Yo digo que los que tienen condiciones para el cante puro, deben imponerse y acabar con las escuelas falsas. La única orquesta que admite el cante es la guitarra andaluza». Como Mairena, Antonio Chacón rechazaba también el término «cante jondo», e insistía en 1922 en hablar de «cante gitano», y exactamente lo mismo Manolo Caracol. Sobre otros *cantaores* enormemente populares entonces y su relación con el cante gitano Mairena señalaba que «Caracol y Pinto, por ejemplo, pueden ayudar a levantarlo, si quieren. Valderrama es un artista que, teóricamente, conoce todos los cantes. [Y de Antonio Molina] Lo mejor es no hablar de él». En esa entrevista considera que los concursos de cante eran «cosa precisa», y que si él tuviera que darle la Llave del Cante a alguien se lo daría sin duda, «suponiendo que se presentara, a la Niña de los Peines. Ella es la única persona que en España se la merece. Su hermano, Tomás Pavón, ya fallecido, y Pastora, han sido los dos únicos que han seguido la misma línea artística de Chacón y Manuel Torre, las dos glorias jerezanas del flamenco». Respecto a su propia escuela como cantaor Mairena indicaba que «la línea de mi cante hay que buscarla en Torre y Joaquín el de la Paula, que han sido siempre mi único delirio, como artista gitano». Por último, para Mairena, la raza era un factor esencial pues el «eco gitano es muy difícil de conseguir, pues sólo lo poseen los de mi raza, pero es una de las cualidades que avalan el mérito de un cante bien hecho». Hay que decir que aunque la concepción de Mairena del flamenco era muy racial, él ayudó a muchos *cantaores* de los que no pocos eran payos. En 1955 le toca a Mairena la lotería, lo que le proporciona un respaldo económico suficiente para dedicarse a su vocación con más libertad.

En **1958** Mairena graba su primer disco de larga duración en España, *Cantes de Antonio Mairena*. Este nuevo soporte fonográfico le permitió alargar mucho los cantes, como puede comprobarse en sus siguientes grabaciones, lo que unido a la exactitud rítmica de su cante y a la emisión natural de su voz hicieron de su estilo toda una novedad y un revulsivo en su momento. Edgar Neville, que había sido cronista del Concurso de Cante Jondo de Granada y que incluyó a Antonio Mairena en su hoy célebre película de 1952, dedicará al cantaor un artículo publicado en el *ABC* del 16 de marzo de **1958**, donde afirma: «Cuando el cante se va a morir, cuando a los más aficionados comienza a aburrirnos en ese momento en que encontramos monótonos los mismos tientos que estamos oyendo desde Chacón y las alegrías de las acostumbradas fiestas de sociedad, surge de pronto, inesperada y salvadora una voz que disipa nuestro aburrimiento y que nos confirma que el cante no tiene fondo, que queda siempre un más allá inédito para nosotros y para los mismos profesionales (...). Mairena sabe todos los cantes como eran antes de adulterarse, o sea, como se cantaban en Triana. Desde la debbla a la bulería desde la siguiyria a unas cantiñas de Cádiz que entona después de las alegrías y antes del mirabrás, que son una delicia para el oído, pues saben a nuevo, como sabe lo antiguo cuando es noble y hermoso. Cuando canta Mairena, el "cuadro" toma la pátina de una vieja litografía; las bailaoras nos parecen más guapas, el laberinto que trazan sus manos en el aire tiene más de conjuro; sus miradas vienen de más lejos. Si se temía el tedio, éste se ha disipado, y reconocemos, porque los presentía nuestra afición, hasta unos cantes que nunca hemos oído (...) y entonces, cuando estéis "en familia", pedidle que os "diga" el cante de Triana como era antes de que lo "civilizasen" para traerlo a la capital (...) Oídle saetas por "Martinetes" y "Martinetes", y los diferentes estilos por "siguiyrias", y después de recorrer los cantes mayores, llevadle a esos "tientos" pausados que nacen al "cansarse" el tango... Esos "tientos" que no son los de las "rejas de bronce" que venimos oyendo sempiternamente...». Neville publicará además en **1963**, aunque con una tirada muy pequeña, *Flamenco y cante jondo*, una colección de ensayos con su particular visión sobre el tema. Durante la época de oro de los espectáculos de *ópera flamenca*, dominados por grandes figuras como Pepe Marchena, Manolo Caracol o Juan Valderrama, Mairena cantó para Carmen Amaya (poco tiempo) y diez años para Antonio Ruiz Soler, *Antonio el Bailarín*, quien le consideraba «el mejor cantaor del mundo» y recordaba «que nadie le cantó como él». Cuando la *ópera flamenca* entra en decadencia, hacia la segunda mitad de los años 50, Mairena, ya maduro, había acumulado una experiencia, conocimiento y prestigio que le permitieron convertirse más adelante en el ineludible *cantaor* de referencia, a lo que ayudó la publicidad de su mentor Ricardo Molina, que maniobrará para concederle la Llave de Oro en 1962 y puso en limpio *Mundo y formas del cante flamenco*, publicado en 1963.

La Primera **Llave del Cante** se concedió en 1872, en una fiesta privada, a Tomás el Nitri, en Málaga, y le fue entregada por el nieto de *El Planeta*. Se le fotografió con la llave, una forma de confirmarle como dueño y señor del cante, en el contexto de su enfrentamiento con Silverio Franconetti, que se encontraba entonces en Sudamérica y que era admirado por su tío *El Fillo*, lo

que pudo despertarle los celos. La Segunda Llave se concedió al sevillano Manuel Vallejo en el Teatro Pavón de Madrid, en 1926, entregada por Manuel Torre, como desagravio por no concedérsele en el concurso de ese año la Copa Pavón, que ya había ganado el año anterior. El *cantaor* Antonio Mairena recibió la Tercera Llave de Oro del Cante en 1962, en el *III Concurso Nacional de Cante Flamenco* de Córdoba, al que acudieron muchos excelentes *cantaors* (Fosforito, Juan Varea, Antonio *El Chocolate* y *Platerito de Alcalá*), pero el promotor de aquello, el poeta Ricardo Molina, mentor de Mairena, tenía tomada la decisión de concedérsela a su protegido, que no era entonces famoso, como sí lo eran Caracol, Marchena o Valderrama, aunque estos entrando ya en la decadencia de su inmensa popularidad. Molina pensaba que la primera Llave del Cante se concedió en 1862, fecha errónea, y pensó en celebrar el centenario concediéndola de nuevo a un *cantaor*. Debe tenerse en cuenta que en este momento la Llave de Oro no era un galardón que tuviera una especial significación, como sí tendría después. Se había concedido sólo dos veces, de manera informal, y Manuel Vallejo, que tuvo la segunda, había muerto poco antes, en 1960, prácticamente en el olvido. En todo caso el año anterior se dio un gran homenaje a Pastora Pavón en Córdoba, lo que despejaba el camino para que Mairena recibiera el premio sin oposición de la única gran figura que podría haber mostrado interés en disputarlo. Los días 19 y 20 de mayo de 1962 Mairena desplegó un apabullante abanico de cantes: cantiñas de Luisa Butrón, cantiñas entrecruzadas con romeras en las dos variantes de Pinini y con el cierre de Paco el Gandul, tientos y tangos de Cádiz, Los Puertos, Jerez y Triana (de El Mellizo, Manuel Torre, Manuel el Sevillano, Frijones y Pastora Pavón), soleares de Alcalá, Juaniquí, Utrera y Triana, siguiiriyas de *El Nitri*, *El Fillo* y *El Loco Mateo*, y tonás, de Juan el Pelao, de Los Puertos y la toná grande, por primera vez cantada en público. En el jurado estaban Juan Talega y Ricardo Molina, mentores de Mairena, Anselmo González Climent y Aurelio Sellé entre otros. El concurso fue una mera exhibición publicitaria que, eso sí, sirvió para evidenciar que nadie como Mairena, con una mezcla de dilatada experiencia y determinación, podría encarnar y liderar el cambio que se venía fraguando en el mundo del flamenco por lo que, aunque la concesión del galardón estaba decidida de antemano, en aquel momento no había entre los que acudieron al concurso ningún *cantaor* con la dimensión, largura y proyección de futuro de Mairena, como se pudo comprobar después. Mairena usó la Llave, por primera vez, para abrir y cerrar puertas a unos y otros durante dos décadas. La Cuarta Llave se concedió a Camarón en 2000, a título póstumo, y la Quinta a Fosforito, en 2005. Este último señalaba en una entrevista de principios de los 80 de Arcadi Espada y Antonio España que «yo lo que creo es que la llave ha tomado importancia en manos de Mairena y que anteriormente la llave no tenía mayor importancia (...). Cuando se concede por primera vez en 1925, Chacón y Manuel Torre están en pleno apogeo. Y a pesar de ello le dan la llave a Vallejo, sin que les dolieran prendas. Ellos no participan, ellos son testigos. ¿Qué importancia tenía la llave? (...) Vallejo era una excelentísima persona además de un excelentísimo *cantaor*, y de la llave de Vallejo se ha hablado después de muerto».

En **1963**, el *cantaor* Antonio Mairena y el poeta **Ricardo Molina (+1968)** firmarían *Mundo y formas del cante flamenco*, que presenta una teoría sobre el origen del flamenco y una periodificación, además de una taxonomía o clasificación jerarquizada de cantes flamencos (al parecer un despistado Molina propuso antes a Pepe Marchena, la gran estrella de aquel momento, trabajar en este libro juntos, pero el *cantaor* dijo que no). El crítico Agustín González señalaba que en la época en que se publica esa obra Ricardo Molina «acababa de llegar» al mundo del flamenco, y «no debió haber firmado ese libro con Mairena porque en esa época no podía haber escrito nada flamenco que no hubiera sido al dictado de Antonio Mairena». La sangre (raza, genealogías), la tierra (barrios y pueblos) y los ritos (las fiestas familiares y tribales, frente a los escenarios), y una cierta trascendencia, son los ingredientes del relato de Molina y Mairena. La tradición oral gitana, con sus inexactitudes y leyendas, y algunas referencias literarias (sobre todo *Los zincali (los gitanos de España)* de George Borrow, las *Escenas Andaluzas* de Serafín Estébanez y la *Colección de cantes flamencos recogidos y anotados*, de Demófilo, pero también *Cantaos andaluces* de Guillermo Núñez del Prado, de 1904, *Arte y artistas flamencos*, del *cantaor* Fernando el de Triana, publicado en 1935, y quizás *Recuerdos y confesiones del cantaor Rafael Pareja de Triana*, de 1951, pero publicado mucho después) son las fuentes escritas de las que bebieron Mairena y Molina para componer su ficción. Hay que señalar también que en esa época el consenso musicológico sobre el tema no difería demasiado de lo expuesto por ellos, como muestra el *Bosquejo histórico del cante flamenco* (1958) de Manuel García Martos, redactado para acompañar la antología *Una historia del cante flamenco*, grabada por Manolo Caracol. En ese texto García Martos escribe: «todo cante *jondo* es cante *flamenco*, si bien no todo el cante *flamenco* es cante *jondo*, y hasta ocurre que el cante *jondo* es el más genuinamente flamenco, gitano». Para este musicólogo, «originalmente los cantes flamencos fueron melodías populares aldeanas que, aprendidas por los gitanos al pasar en sus trashumancias y nomadismo por los más diversos pueblos y aldeas del territorio nacional, cuando los mejor dotados llegan a ejecutarlas imprimenles el nuevo sello que las caracteriza de flamencas». En George Borrow encontramos la idea de la época hermética del arte flamenco, hoy muy discutida: «decían que jamás admitían en sus casas a los extraños, salvo en las bodas, pues entonces abrían las puertas de par en par, y salvo también cuando alguna vez personas influyentes y distinguidas deseaban oírlos cantar, y conversar con las mujeres...». En Serafín Estébanes ya aparece la terminología asociada al cante (*cañas, polos, peteneras*) y, sobre todo, se menciona a *El Planeta* y *El Fillo*, *cantaos* gitanos que en teoría custodiaban un arte acabado y todavía puro que el payo Silverio Franconetti, discípulo de *El Fillo*, aprenderá para explotarlo comercialmente, en fiestas como la que se describe con detalle. Por su parte, en el libro de Demófilo, aunque asesorado por el *cantaor* Juanelo de Jerez, se reivindica por primera vez la pureza de este arte gitano estableciendo una línea divisoria entre el flamenco propiamente dicho y los espectáculos aflamencados que lo degradaban: «Los *café-cantantes* matarán por completo al cante gitano en un no muy lejano plazo, no obstante los gigantescos esfuerzos hechos por Silverio para sacarlo de la

oscura esfera donde vivía y de donde no debió salir fuera si aspiraba a conservarse puro y genuino». García Martos, en el texto de 1958 ya citado, recoge tal cual lo dicho por Demófilo, señalando que con los cafés-cantante «las filas de *cantaores* y *bailaores* comenzaron a engrosar en forma hasta entonces desconocida. Raro era el mes en que no surgía algún nuevo excepcional intérprete, y ahora ya también de raza no gitana, fuese hombre o mujer. Consolidóse el profesionalismo del flamenco arte». Los cafés-cantantes, de pequeños aforos y gobernados por el gusto de los entendidos (los «inteligentes») entran en **decadencia**, según García Martos, a principios del siglo XX, siendo sustituidos por los *tablaos* teatrales, que atraían la atención de los nuevos *cantaores* «no tanto por ensanchar el campo escénico de exhibición en que hasta entonces el arte flamenco se desenvolviera y medrara cuanto por las mejores y más fáciles ganancias que presintieron obtendrían actuando en tales medios y ante públicos que no a mucho iban a obligar, ya que en ellos contarían poco o nada los «entendidos» o «inteligentes», los cuales, por otra parte, habían comenzado a hacerse raros y escasos. Ascendió a dichos *tablaos* el cante, y, como puede suponerse, para caer aún más. Se soslayaron los cantes «grandes», dándose ahora preeminencia a los de menor «responsabilidad», como el *fandango* y sus afines: la *malagueña*, la *granaína*, la *taranta*, la *cartagenera* y la *murciana*, acompañados de algunas facilitas o facilitadas *siguiriyas* y *soleares*. Cantes que siempre sirvieron para el baile (cantes de *p'atrás*) se emplearon para sólo hacerlos oír, como el *mirabrás*, las *alegrías* y las *bulerías*. Introdujéronse nuevas formas, que se decían de origen o influjo americano, como la *guajira*, la *milonga* y la *colombiana*, formas que, sin carecer de exterior «vistosidad», resultaron de muy endeble o trivial contenido... Relativo únicamente fuera el mal si las cosas hubieran parado ahí. Agudísima fiebre de virtuosismo hizo presa en los *cantaores* de teatro. Desatentamente recubrieron el cante, bastardeándolo, de barrocas florituras y atiplados gorjeos -rayanos en lo cómico e hilarantes en multitud de casos-, que le convirtieron en un arte preciosista despojado de toda emoción e idealidad. A la vez, y como todavía hoy sigue sucediendo, integrósele en farsas o comedias musicales de bajo porte, haciéndole alternar con tonadillas y *couplets*, de ordinario mediocres o vulgares, y con recitados de intermedio y coletilla, que los mismos *cantaores*, metidos a actores ya, declamaron y declaman afectadamente y con la menor gracia posible». Para García Martos, sólo en algunos *cantaores* de entonces (1958), «los pocos que aún restan dedicados solamente a actuar en las "reuniones" de colmaos y "reservados" de cafés, hállanse [los] más fieles y ciertos depositarios del cante flamenco en su realidad pura y fascinante». Mairena simplemente recoge y reelabora todas estas ideas, que en su época flotaban en el ambiente, nadaban en la tradición oral y estaban presentes en las referencias escritas. No inventa nada cuando afirma que «en aquel tiempo el cante era un tesoro que celosamente conservaban y protegían los gitanos; hasta que llegó el *gachó* de Silverio y lo puso en venta».

El *gran relato* gitanista de Mairena tenía una larga historia. Falla distinguía entre *cante flamenco* y *cante jondo* en el texto que preparó para el I Concurso

Nacional de Granada de 1922. Después, y durante mucho tiempo, se habló de *cantes grandes* (soleares, siguiiriyas o tonás) y *cantes chicos* (alegrías, bulerías, tango), diferenciados según José Carlos de Luna por la profundidad expresiva (*De cante grande y cante chico*, 1926). La confusión es notable porque no sólo han ido cambiando los términos en el tiempo, sino que también estos han ido cambiado su significado. Como hemos tenido ocasión de ver, el término «flamenco» empezó siendo equivalente de «gitano», que no se usaba porque era peyorativo, y después pasó a significar «gitanesco», un particular estilo (de raíz gitana). El término «jondo» alude a una forma de interpretar, pero también a un repertorio que exige esa forma de interpretar y que más o menos coincide con lo gitano. Más adelante se rechazó el término por subjetivo e impreciso, pero no para sustituirse por otro más claro, sino por la aplicación generalizada del término «flamenco», ya desposeído de cualquier significación gitana. En este contexto Mairena reintroduce una distinción para él clarificadora, entre «cante gitano-andaluz» (más adelante, el *mairenista* Pierre Lefranc habló de «cantes para sí» de los gitanos, para cantar espontáneamente entre ellos, en general sin acompañamiento) y «cante flamenco», que serían los cantes interpretados o creados fuera del marco cultural estrictamente gitano, en contacto con un público amplio y diverso. José Ignacio Primo explica esta forma de entender el flamenco señalando que «Antonio, en su visión personal del cante flamenco, tenía muy claro que existen dos conceptos que se complementan: un cante más andaluz y folclórico, que se basa en una estética regida por cánones o reglas previamente establecidas, que se pueden aprender y transmitir con su previo conocimiento, a veces dotadas de una gran belleza, y el cante gitano, basado en las mismas reglas estéticas, pero regidas por el corazón, la intuición y la emoción, lo que le proporciona una mayor transcendencia». Su interpretación del flamenco la resume el propio Mairena así: «Para mí en el cante auténtico, desde los tiempos de Manuel Torre, Chacón o Pastora, y anteriormente a ellos, por lo que me han comunicado por tradición oral, había los cuatro cantes básicos: el cante por siguiiriyas, por tangos, por soleá y por tonás; lo que se entiende por el matiz de cante-gitano-andaluz. Luego hay otros cantes que pertenecen al matiz que genéricamente se le llama *flamenco* que es el derivado de todos los fandangos, como pasa con la malagueña, la taranta, la cartagenera, todos los cantes de Levante. Y hay infinidad de cantes, como pasa con la petenera, que también tienen sus calidades, naturalmente que las tienen... pero es otro matiz distinto al cante gitano-andaluz. La tierra donde se da mejor el cante es en Triana, en Jerez, en treinta o cuarenta kilómetros alrededor de Sevilla; en lo que baña el Guadalquivir que va de Sevilla a Cádiz. Luego vienen Los Puertos y Cádiz. Y el rincón de la parte de Algeciras. Luego hay otros sitios, como pasa en Málaga, que ya es otro género, que nace del folclore andaluz y se ha introducido en el mundo del flamenco como cantes de verdadero valor. Y como sucede en Málaga, ocurre en la provincia de Huelva, y en Córdoba, Jaén y Granada. En fin, esto llega hasta Almería y se introduce hasta Levante. Pero lo que es el cante de alta pureza gitano-andaluz, eso es en la geografía concretísima de Sevilla a Cádiz». En esta década Mairena se incorpora a la *Tertulia flamenca* de Radio Sevilla, que tuvo gran influencia y desde donde el maestro hizo apología de su

personal visión del flamenco, que crearía una corriente de opinión conocida como **mairenismo**. Pierre Lefranc, nos dice sobre el *mairenismo*: «dicho término me parece poco oportuno porque evoca bien una doctrina, bien una norma y una ortodoxia, bien una actitud ejemplar, en una esfera donde el acatamiento de la tradición exige también, e incluso ante todo, que frente a ella se guarde cierta libertad. [Mairena] Fue una voz magistral entre otras cosas en una diáspora de voces magistrales, realizó una labor considerable y utilísima de salvamento, pero esa cultura no requiere ni tolera una autoridad infalible, ni el apremio de un dogma, ni tampoco el *ipse dixit* de los Escolásticos». El crítico Agustín González señalaba en una entrevista de principios de los 80: «yo diría que no es mairenista ni Cádiz, ni Jerez (...). El mairenismo lo ha asimilado mejor la periferia, y no la gran parte de Andalucía Baja (...), porque el mairenismo ha explicado el cante. La discografía de Mairena está para que la aprenda todo el mundo y para que la pueda cantar, la pueda entender todo el mundo».

Mundo y formas incluye una completa clasificación de los distintos estilos o palos flamencos, algunos de ellos recuperados por el propio Mairena del olvido. Las **clasificaciones cronológicas** o **genealógicas** son algo peligrosas porque no se sabe cuándo surgieron exactamente los distintos cantes ni la relación exacta entre ellos en muchos casos, además de que con el tiempo y los estudios musicológicos este tipo de clasificaciones han ido variando. Para Mairena hubo un período hermético que dura hasta la década de 1860, momento en que Silverio Franconetti vuelve de su viaje americano y establece su café-cantante en Sevilla. A partir de este momento se va creando el *cante flamenco*, con el *cante gitano-andaluz* como fuente e ingrediente fundamental y el *cante popular-andaluz* como aporte netamente *payo*. En palabras del propio Mairena en una entrevista de Arcadi Espada y Antonio España de comienzos de los 80: «los gitanos en el cante, por lo menos en el cante gitano-andaluz, han aportado muchísimo, casi todo. Y en el cante flamenco o popular-andaluz, creo que a los payos les corresponde el 95%. Yo he hecho una discriminación y he separado [ambas cosas]». El *cante gitano* es por tanto previo, una creación de los gitanos de la Baja Andalucía (Mairena señala específicamente a Triana como lugar de origen), a partir de «elementos de la tradición cultural andaluza y castellana». Sus formas básicas serían tangos, tonás, soleares y seguiriyas, que Mairena califica de «cantes básicos». El *flamenco* sería un arte posterior y derivado, una evolución adaptada al público del cante de los gitanos, desarrollado a partir del fandango con elementos del folclore musical andaluz, de gran belleza en sus formas más inspiradas pero alejadas de la expresión honda y genuinamente gitana. Aunque las influencias fueron mutuas, el cante gitano «perdió pureza» como consecuencia de su exposición al flamenco, más popular. Según Mairena, el gran creador del arte flamenco, quien le da su forma más perfecta y acabada, fue Antonio Chacón. Pero según Mairena el propio flamenco, que nace con Silverio Franconetti y culmina con Chacón, quien había llegado a actuar en el café-cantante de aquel, experimenta un rápido proceso de degradación y vulgarización que el propio Chacón llega a conocer, quedando desplazado por los grandes divos de una evolución del cante flamenco que se conocería como *ópera flamenca*, basada

en los fandangos y otros cantes populares y caracterizada por voces que cantaban en falsete o que realizaban acrobacias vocales en el marco de espectáculos teatrales. Para Mairena se contraponen así dos grandes escuelas de cante, una propiamente gitana y pura y otra paya y popular, con elementos folclóricos y adaptaciones al gusto de un público más amplio, creadas en origen por El Nitri y Silverio, ambas a partir de una fuente gitana pura y previa, transmitida por los *cantaos calés* *El Planeta* y *El Fillo*. Así, Manuel Torre sería de la escuela de *El Nitri* y Antonio Chacón sería de la escuela de Silverio, continuando la genealogía con Manolo Caracol y Pepe Marchena, Tomás Pavón y Manuel Vallejo, Antonio Mairena y Juan Valderrama, la Niña de los Peines y la Niña de la Puebla o Camarón y Morente. Para Mairena el *cante gitano-andaluz* era cultura, medio de expresión artístico e historia oral de los gitanos que vivían en los pueblos que hay entre Sevilla y Cádiz. Ni todos los gitanos conocían y entendían ese cante, ni todos los andaluces, lo que explica el término gitano-andaluz, que alude a una intersección de conjuntos muy restrictiva. El *cante flamenco* era para Mairena una envolvente externa del núcleo gitano-andaluz, y no tenía por qué ser gitano ni andaluz (en algunos casos una cosa, en otros la otra, o incluso ninguna de las dos). Mairena tenía una visión trascendente del cante gitano-andaluz, que para él se materializaba en lo que llamaba la «razón incorpórea», expresión que viene de Séneca, quien la usa en su *Consolación a Helvia*, y que el *cantaor* debió conocer a través de Ricardo Molina, que era profesor de latín. Con ella Mairena aludía a un sentimiento o convicción íntima que le consagraba a la sagrada misión de conservación y transmisión de una herencia cultural ligada a su propia identidad como gitano. El *cante gitano-andaluz* era para Mairena la cultura de los gitanos, que estos tenían la obligación de conocer, transmitir y preservar, junto con los ritos y tradiciones propios de la etnia. Por eso los *cantes grandes* tienen para los gitanos andaluces un significado distinto que para un *gachó* o para un gitano no andaluz que haya podido llegar a conocerlos, según Mairena. El esquema que sigue es de Pierre Lefranc, pero sintetiza muy bien el enfoque de Mairena:



Mundo y formas del cante flamenco sedujo y atrajo a muchos artistas e intelectuales al arte flamenco (Fernando Quiñones, Álvarez Caballero, García Ulecia, Caballero Bonald, Manuel Barrios, Pierre Lefranc, etc.), y durante mucho tiempo nadie cuestionó en lo esencial el canon *gitanista* y purista fijado por Mairena y la pluma de Molina en ese libro. De ahí surge una **primera flamencología** que divide la evolución de este arte en varias etapas: **1, etapa familiar y hermética** (último tercio del XVII a 1850, con una salida a la luz de este arte familiar y gitano de Cádiz y Sevilla a finales del XVIII); **2, etapa de los cafés-cantantes** (1841-1900, en que el cante se profesionaliza, se arrinconan los más difíciles, como tonás, martinete y deba, y se potencian otros más al gusto del público, como fandangos, verdiales, malagueñas, granaínas, bulerías, tientos, tangos); **3, etapa teatral** (1900-1940, que incide en la tendencia anterior, con aceptación de amplios públicos y evolución que hace más livianos y espectaculares los cantes, surgiendo la copla andaluza como sucedáneo, si bien en paralelo se preserva el arte antiguo y puro); **4, etapa de expansión universal** (1940-1975, en que se recupera el arte puro, de la mano de Mairena y Fosforito, difundido por grabaciones de antologías, festivales, literatura, estudios musicológicos, conferencias, radio, televisión, etc.); y **5, etapa de incorporación de otros instrumentos** (1975-actualmente, con el retiro de Antonio Mairena y el éxito de grandes estrellas como Camarón, Paco de Lucía, Enrique Morente, que fusionan el flamenco con otros géneros o introducen nuevos arreglos). Esta periodificación aparece a veces con otras fechas, pues la época de los *cafés-cantante* puede haber durado hasta el cierre de los cafés por orden del Ministro de Gobernación en 1908, o incluso hasta el Concurso de Cante de 1922, organizado por García Lorca y Falla precisamente como respuesta a la profesionalización del cante, y el de la *ópera flamenca* empezar en torno a 1924 y cubrir todos los años 50, superponiéndose en parte a la etapa de revalorización o dignificación del flamenco «auténtico» que puede

empezar convencionalmente con la primera antología discográfica, de 1954. No obstante, el primer período de la *ópera flamenca*, hasta la Guerra Civil, fue de mayor nivel artístico que segundo período que arranca en la postguerra (la biografía de *Naranjito de Triana* colorea con anécdotas alucinantes esta época). Por otro lado Mairena afirmaba que antes de 1860 no se podía saber mucho con rigor del flamenco, extendiendo hasta esas fechas (aproximadamente coincidiendo con la vuelta de Silverio de América) la «etapa hermética».

Hasta **1968**, fecha en que muere Ricardo Molina, Mairena se dedicó a aprender, restaurar o recrear, poner orden, catalogar y grabar sistemáticamente cantes antiguos, pero a partir de esa fecha crea formas nuevas, aunque las justificase aludiendo siempre a la tradición. Pierre Lefranc (*El Cante Jondo*, 2000) y Ramón y Luis Soler (*Antonio Mairena en el mundo de la siguiriya y la soleá*, 1992) sistematizan y actualizan ese catálogo, revisando y complementando la investigación de Mairena. En palabras del propio Mairena en una entrevista de 1981: «Yo no soy un conservador, porque si se mira cómo estaba el cante cuando yo me lo encontré y cómo está ahora, se ve que soy más bien un revolucionario». Como señala Luis Suárez Ávila, «Antonio Mairena fue el *cantaor*, en toda la historia, con más intuición y más cultura de los esquemas flamencos. Siempre se procuró la compañía y las enseñanzas de la gente mayor, cargada de saberes, y siempre estuvo receptivo a cualquier conocimiento. Fue, también, un creador de modos y formas, a las cuales quiso dotar de cierta perspectiva histórica, en detrimento de la verdad». Mairena tenía algo de la veneración japonesa por las tradiciones y por la herencia recibida. El *kintsugi* consiste en reparar con resina y polvo de metales preciosos las cerámicas rotas, pues esas cicatrices pasarán a formar parte del objeto y su historia, confiriéndole belleza y valor. De una forma similar Mairena trabajaba con los materiales de la tradición flamenca, a menudo meros fragmentos, y con ellos reconstruye y sutura, produciendo objetos que son en parte antiguos y en parte nuevos. Sus referencias declaradas fueron Manuel Torre, Pastora y Tomás Pavón (a los tres los trató en la Alameda de Sevilla, sobre todo a Pastora), Joaquín el de la Paula, y secundariamente, Rafael Ramos Antúnez, *El Gloria* (†1954), para las saetas y Juan Fernández Vargas, *Juan Talega* (†1971), además de la tradición cantaora de su pueblo, Mairena del Alcor. Hay que recordar que Sevilla fue centro neurálgico del flamenco en el siglo XIX y parte del XX, no sólo por la presencia de sus grandes figuras nativas, como Silverio, Vallejo, los Pavón o Caracol, sino por el desembarco de grandes figuras de Jerez (Torre, Chacón, El Gloria, etc.), Huelva (Rengel, Rebollo), Málaga (El Canario, Juan Breva, etc.), Cádiz y Los Puertos (*El Planeta*, *El Fillo*, *El Nitri*, etc.). Si en el XIX el epicentro estuvo en Triana, en la primera mitad del XX fue la Alameda de Hércules y sus aledaños el lugar en el que vivían y se relacionaban los artistas (la lista es impresionante: Antonio Chacón, Manuel Torre, Pepe Torre, Pastora Pavón, Tomás Pavón, Manolo Caracol y su familia, Antonio Mairena, Juana la Macarrona, La Malena, las hermanas Antúnez, la Serrana y La Sordita, hijas ambas de Paco la Luz, Frijones de Jerez, el Niño Medina, Diego Antúnez, Enriqueta la Macaca, La Moreno de Jerez, el guitarrista Antonio Moreno). Mairena no sólo se estableció en la Alameda sino

que, como Chacón antes de él, su afición le llevó a viajar continuamente para conocer y aprender. Sobre este tema Agustín González señalaba que «Antonio Mairena [ha sido] el cantaor más *largo*. Fosforito en nuestra época era el cantaor más *completo*. Antonio Mairena es *largo* porque en los cuatro o cinco cantes fundamentales es inagotable. Fosforito, *completo*, porque ejecuta todas las formas flamencas con simplicidad, precisión». Antonio Mairena recuperó cantes, los ordenó y catalogó, fijando por primera vez también en discos un *canon* cerrado y jerarquizado, reflejo «purificado» de una rica tradición hasta entonces transmitida de forma oral o grabada de forma dispersa. Artista pero también musicólogo, grabó ordenada y sistemáticamente y asesoró en la grabación de diversas antologías, dejando para la posteridad un legado fonográfico fundamental. Mairena es, como *cantaor*, y junto a Antonio Chacón, Manuel Torre, Pastora Pavón *La Niña de los Peines*, Tomás Pavón o Manuel Vallejo el culmen del arte flamenco clásico. Pastora, Vallejo y Mairena han sido quizás los artistas con un legado discográfico más amplio. Por desgracia el legado fonográfico de estos artistas es problemático por diversos motivos: Chacón no estaba bien de voz cuando las grabaciones tienen mejor sonido (las últimas son de 1928), y lo mismo puede decirse de Manuel Torre, mientras que Tomás Pavón graba muy poco (sólo 23 cantes) y su hermana Pastora, que muere en 1969, grabó mucho (13 Cds, 258 cantes) pero deja de hacerlo comercialmente en 1950 (hay cuatro cantes con Melchor de Marchena, dos de ellos con Manolo Sanlúcar de segunda guitarra, de 1958, grabados en el Hotel Gibraltar de Madrid, nunca publicados y hoy perdidos, sus intervenciones en el homenaje de Córdoba de 1961, publicadas en el CD 8 que acompañaba a la Historia del Flamenco de Ediciones Tartessos, y otras diez intervenciones festeras que se grabaron privadamente en la boda de su ahijado *El Lebrijano* en 1964, y que se publicaron en un CD en 2011 con un sonido sólo aceptable). La discografía de Vallejo es muy amplia (13 Cds, 213 cantes), pero las últimas grabaciones son también de 1950, poco antes de la aparición del microsurco que permitirá cortes más largos. En disco, Mairena fue de los más grandes en los palos más difíciles (los cantes básicos, tonás, siguiரியas, soleares, y también en los cantes festeros, chufas, jaleos jerezanos, cantiñas, alegrías, tangos o tanguillos), pero había otros que, aunque conocía y cantaba, estaban más lejos de su interés por diversos motivos (malagueñas, granaínas, fandangos, cantes de Levante y los de ida y vuelta) y no los grabó apenas. La integral de sus grabaciones «oficiales», que comprende los años que van de 1941 a 1983, incluye 197 cantes en 16 CDs. Por otro lado, Mairena cantó mucho más de lo que grabó en estudio y publicó oficialmente, y hay muchas grabaciones privadas suyas no comerciales, algunas publicadas después de su muerte, que muestran el dominio de un repertorio aún mayor. Pero además el aporte discográfico de Mairena, cuidadosamente organizado, contó con la colaboración de otros muchos artistas que participaron en diversas antologías muy completas en conjunto, de gran calidad artística y de enorme valor cultural.

El poco aprecio de Mairena a la *ópera flamenca* y sus formas se corresponde con el que sentían los grandes artistas de esos espectáculos teatrales por la

tradición que él veneraba, como vamos a ver. Para **Antonio Mairena**, «los que rezan como grandes figuras y ganan dinero lo hacen a costa de una jerga, de una mezcolanza que ya no sabe lo que es, pero desde luego no es cante gitano» (*El País Semanal*, 1981). Además, algunas estrellas ascendentes de los años 70, pero lo podría haber dicho también de las de la *ópera flamenca*, «poco se ocupan de buscar el flamenco puro; parten del flamenco, pero intentan crear en encontrar las condiciones para que ellos puedan estar en primera línea. Luego, lo que dure ha durado. Y vendrá otra moda que les quite el puesto» (*Cabal*, enero-febrero de 1983). Mairena explicaba a Arcadi Espada y Antonio España de principios de los 80 que «Artistas que manden en el público hay muy pocos. Es el artista el que debe tirar del público y no el público del artista. Cuando se da ese modismo, cuando el público tira del gusto del artista y este cede, lo que da nunca es realmente valioso. Ahora bien, introducirle al público en una cosa que no ha escuchado nunca, que no digiere, y tirar de él hasta hacerlo botar, eso es difícil». Mairena declaró: «El flamenco es de minorías, pero muchas minorías juntas hacen una inmensa minoría». Esta agregación de minorías de un público selecto se conseguiría con el circuito de festivales de verano a partir de mediados de los 50. Una vez fijado el canon había que atraer al público a él, y no al revés. El magnate Henry Ford decía «si le hubiera preguntado a los usuarios de mis coches qué querían me habrían respondido: un caballo más rápido». Mairena fue muy hábil con el *marketing*, llevándose al público a su terreno, dándole previamente argumentos para que desearan escuchar lo que después él ofrecía. Esta forma de hacer las cosas que contrastaba con las estrellas de la *ópera flamenca*, que se adaptaban a ese público, como ellos mismos admitían abiertamente. La realidad es sin embargo más compleja, pues tanto Mairena como Marchena creaban formas nuevas atribuyéndoles una genealogía histórica muchas veces incorrecta o directamente inventada, con la diferencia del tono, serio en Mairena y burlón en Marchena. El primero pretendía imponer un canon con una jerarquía interna, el segundo no. El *maestro de maestros* **Pepe Marchena**, veía la misma realidad que Mairena, pero la valoraba justo al revés, negando, eso sí, la teoría racial de Mairena: «No hay cante payo ni cante gitano; lo único que hay es cante andaluz, que lo da la tierra, no la raza» (*ABC*, 1972). Pocos meses antes, en una conferencia en el Aula Magna de la Facultad de Medicina de la Universidad de Sevilla, en febrero de 1972, había declarado: «El cante tiene valor desde el año 1922 hacia aquí, momento en que llegué a Madrid, pues entonces era una cosa de escasos aficionados. Entonces canté aquellos fandangos con los que conquisté a una mayoría para hacerlos aficionados, que no lo eran. Antes sólo había cafés-cantante, de minorías, porque Chacón era un creador, pero él y todos los cantaores de aquella época lo eran de reuniones (...) Ahora, no hay duda, se canta con mucho más arte, con más cosas bonitas, y antes se cantaba muy bien, pero más liso, no apartándose de la línea buena, pero sin sacarle más partido, cuando se puede ir cantando por una línea que uno conozca con perfección pero superándola si se tienen condiciones y facultades, y a la vez creando». En una entrevista para el programa de televisión *Rito y Geografía del Cante*, emitido en julio de 1973, Marchena insistirá: «El cante era cosa de minorías, de cuatro o cinco señores reuniéndose... era una cosa de borrachos

(...) El cante ni es payo ni es gitano, es andaluz (...) No hay diferencia ninguna, ellos cantan con su eco y los otros cantan con el suyo». Mairena consideraba a los cantantes de la *ópera flamenca* «fandangueros», y precisamente sobre los fandangos Pepe Marchena comenta: «fueron los que hicieron que el público se aficionara al cante y le dio a esto mayorías, porque antes era cosa de minorías, de cafés-cantante y de reuniones de señores bebiendo vino muy a gusto; pero nuestros cantes, que son únicos, tienen que tener trascendencia, hay que darles forma para que les gusten a los extranjeros, que no gustan del cante nuestro, les gusta más el baile porque lo entienden mejor. Cantándoles con voz bonita y con arte les gustarán cada día más». Sobre la soleá, Pepe Marchena apunta en la conferencia de 1972: «la soleá nace en la caña y se asemeja mucho; la soleá es en realidad la caña, que es muy pesada, es una cosa lenta, que dicen que es buena pero yo no la aguanto; hay que cantarla porque lo dicen estos señores a los que les gusta el cante jondo, pero la caña no hay quien la aguante, ni la jibera, ni la rondeña... son cantes que han existido, pero incluso la soleá y la seguiriya no han tenido repercusión en las mayorías, que no las entienden y requieren que el público se eduque; estas formas no han tenido nunca valor, ni siquiera en la época de los cafés-cantante, como el de Silverio, que sólo acogían minorías de cuarenta o cincuenta personas (...). Aquellos cantaores eran eminentemente extraordinarios, pero ahora se ha superado el cante, el toreo y el vino, y hoy hay más calidad». Sobre la caña, más adelante Marchena insistirá: «La caña la cantan con voces lisas y estridentes y no le sacan partido, no le hacen cosas, picados bonitos para que le guste al público. La caña es pesada, pero se puede aguantar una vez». **Juan Valderrama**, *cantaor* exquisito y enciclopédico, llegó a quejarse del excesivo desapego de Marchena a las formas canónicas, como quedó recogido en el libro *Ellos* (1950) de Miguel Ortiz González *Miorgo*: «Marchena lleva unos años desquiciado. Es un anárquico del cante. Jamás se ajustó a compases. No sabe darles valor ni diferenciarlos. Canta las soleares como las seguiriyas. Toma esto a broma, y el cante es serio». Esto no quiere decir que Marchena y Valderrama se llevaran mal, al contrario. Cuando Marchena estaba cerca de la muerte, muy enfermo y endeudado (era muy rumboso con el dinero), fue Valderrama quien le tranquilizó, organizando un homenaje en Madrid para recaudar fondos con los que saldar sus deudas y ayudar a su viuda. El circunstancial alegato de Valderrama contra el libertinaje marchenero fue más bien una excepción, pues los grandes artistas de la *ópera flamenca* en general eran poco ortodoxos y nada proselitistas. También **Pastora Pavón**, *La Niña de los Peines*, que estuvo muy activa durante la época de la *ópera flamenca*, había criticado la deriva del flamenco en una entrevista de Josefina Carabias, quejándose de lo mismo que Mairena: «Estoy deseando retirarme *der to* y vivir tranquila en Sevilla, en mi casita, con mi *marío* y mi hija... No me puedo quejar del público, pero veo que el cante va por mal camino. A la gente ahora no le gusta más que *er* cante malo. Ya no hay quien sepa apreciar unas seguiriyas o unas soleares o unas tarantas. Ahora el público pide milongas o colombianas... y eso ni se parece siquiera *ar* cante» (*Crónica*, 21 de julio de 1935). Sin embargo Pastora parecía compartir con Marchena o Valderrama una idea del cante según la cual este debía combinar formas de referencia heredadas con creación personal y espontánea.

El pintor José Manuel Capuletti (†1978) habló con Pastora a instancias de Georges Hilaire, preguntándole por el tema de los estilos gitanos y flamencos. Hilaire cuenta en 1966 a Pierre Lefranc que Capuletti le informó de las respuestas de *La Niña de los Peines*. Esta «se negaba en adelante a que llamasen *tangos de la Gabriela* o *soleá de la Sarneta*, etc., a los cantes que las casas editoras se esfuerzan en llamar así; que ni la Sarneta, ni sus propios hermanos Tomás y Arturo, el El Nitri, ni Agustino [sic] Talega, cantaron nunca la misma cosa; que lo que es llamado "estilo" se reduce a dos, tres o cuatro "fórmulas-ejes" más o menos fielmente repetidas por los imitadores; que entre tales fórmulas todo *cantaor* que se respeta debe improvisar, crear por cuenta propia y que siempre fue así; que la personalidad del *cantaor* era "la voz", y el "son" y la "rapidez"». Sobre la transmisión de los cantes Pastora aseguró «con vehemencia» que «la Sarneta cantó letras de la Andonda pero su cante nunca: que ella misma, cantando las coplas de la Sarneta o de la Trini, hizo lo mismo; y que aquellos cantes eran en fin de cuentas los de la Sarneta, y... de la Niña de los Peines». Más concretamente, en relación a las reconstrucciones de estilos perdidos que por esas fechas grababa y publicaba Antonio Mairena (y Pepe Torre), Pastora opinaba que valían «para los intelectuales», pero «que no engañaban a ningún *aficionado legítimo*». Pastora Pavón consideraba por tanto que esas reconstrucciones de cantes antiguos se llevaban demasiado lejos, al considerarlos formas cerradas que se podían recuperar y atribuir a personas concretas. Ella pensaba más bien que había *modelos* sobre los que los cantaores elaboraban improvisando sobre la marcha con un amplio margen para la creación personal o la influencia de las circunstancias del momento. Cristina Cruces lo explica así: «El flamenco no se realiza a través de canciones o de estribillos, sino de estructuras microcompositivas intercambiables y de la difícil plantilla de la copia suelta. Se acoge a un esqueleto oralmente interiorizado que organiza grupos rítmicos, melódicos y armónicos, sobre el cual se superponen múltiples estilos, palos y variantes. El uso de la preposición "por" (cantar "por" tonás, "por" seguiriyas, "por" soleares, etc.), carente de una definición exacta de cada pieza musical a interpretar, evidencia la ausencia de temas musicales cerrados y la preferencia por un cambiante caleidoscopio que proporciona, aun dentro de plantillas prefijadas, cantes distintos para cada ocasión. (...) Si bien queda circunscrita a unos límites precisos, cada pieza final ejecutada -desde los apolíneos arcos melódicos de la milonga hasta el roto desgarrado de la seguiriya- es indeterminada en su composición, puede incluir multitud de variantes estilísticas (por ejemplo, mezclar en una bulería canciones populares bimodales con tonos mayores o menores, coplas en modo frigio de estilos de Jerez, trabalenguas, coletillas, fragmentos de cuplés, baladas...), tolera una amplia concurrencia de posibilidades expresivas e integra la combinación entre cante, pasajes instrumentales de la guitarra, salías, temples y jaleos». Por tanto, «las formas musicales flamencas presentan una infinita variedad de segmentos en el fraseo, alteraciones continuas en el sentido de las letras (repetición, intercambio, sustitución e incluso directa eliminación de contenidos) y un profuso desarrollo lírico de coplas que tienen existencia independiente y se aglutinan en cada momento para hacer un palo del que se derivan variantes nominales o territoriales: tarantas "del" Pajarito,

“de” Emilia Benito, “de” Linares...», ocurriendo así en el flamenco que «la persona que canta, toca o baila es, en algún sentido, “creadora en acto”» (se dice “hacer un cante” y no “cantar”). Manolo Caracol decía en una entrevista televisiva: «Hay que crear, pero los cantes no se hacen. Se hacen los roperos, los armarios y las cómodas. El cante se va haciendo conforme uno va cantando, va creando... y después a los diez minutos uno quiere hacer el mismo cante y no se acuerda». En cambio, Juan Antonio Muñoz Pacheco recordaba esto de Antonio Mairena: «Al igual que en la Lotería Nacional hay dos bombos, uno pequeño para los premios y otro grande para los números, así hacía Antonio cuando quería cantar por soleá. Metía en el primero las cincuenta músicas de soleares, La Serneta, Joaquín el de la Paula, La Roezna, Frijones, etc. Y en el segundo las 1.000 letras, y aleatoriamente cogía una música y la unía con cualquier letra, dando como resultado un cante con esa frescura tan necesaria en el Arte, y no la reiteración monótona de una música siempre con las mismas letras». Por tanto Mairena pensaba que el cante estaba hecho, y que se reducía a un problema de combinatoria, como confesó en una entrevista: «El cante puede desarrollarse; ha llegado a un grado de desarrollo, pero lo que yo no puedo es crear cante». No obstante, Mairena creó cante, aunque según él eran reconstrucciones de cantes y estilos perdidos. El problema del cierre del canon se agravó con los muchos imitadores que reproducían de memoria los cantes de Mairena. Estaba previsto que Pastora Pavón y Pepe Pinto participaran en la *Gran Historia del Cante Gitano Andaluz* (1966) organizada por Antonio Mairena, con dos y un disco respectivamente, pero al final no lo hicieron. Las razones pudieron estar en las discrepancias de concepto entre Pastora Pavón y Mairena, aunque hubiera otros motivos. No obstante, y si bien tuvo diversos roces y discrepancias con él, al ser preguntada por Manuel Barrios en 1961 por el cantaor actual que más le gustaba, Pastora respondió sin dudar: «Antonio Mairena. Tiene voz, sabiduría y una afición desmedida». Juan el Lebrijano recordaba en una entrevista de Chemi López de 2014: «Mairena ha sido tan grande que el que canta bien no ignora a Mairena. Pero después estuve cinco años viviendo con la Niña de los Peines. Así que entre Pastora, Juan Talega y Mairena me hicieron un cacao que no veas». **Manolo Caracol** se quejaba, como todos, de la falta de talento joven, declarando en 1965: «El cante está muy mal. Porque no hay, no hay... Hace cuarenta años se veía a los jóvenes cantaores que iban saliendo, había más afición al cante de los cantaores. Pero ahora hay más afición en el público; hay menos cantaor, menos cantera de cante, hay menos afición de intérpretes, o sea, estos señores se dedican más a la cosa, realmente a la cosa que pueden ganar dinero, cosa que no es... porque hay menos pureza, menos pureza y menos intérpretes». Aunque se quejaba de la falta de «pureza», Caracol reivindicaba su papel en la popularización del flamenco, que, como Marchena o Pastora, concebía como un arte con sus reglas pero abierto a la evolución y la creatividad personal del artista, que no podía quedar reducido a mero intérprete de fórmulas cerradas, y criticaba de paso muchos de los aspectos del *mairenismo* imperante al señalar que «yo cuando canto no me acuerdo ni de Jerez, ni de Cádiz, ni de Triana; ni me acuerdo de nadie. Yo intento hacer los cantes a media voz, que es como duelen. Esa es la hondura. Porque el cante no es ni de gritos ni *pa* sordos, el

cante hay que hacerlo caricia honda, pellizco chico. El que se pone a dar voces, ese no sirve... » (biografía de Aida Agraso). Y sigue: «Esto se ha alborotado demasiado. Hace cincuenta años Chacón, Manuel Torre, Tomás y Pastora, que estaban mucho más cerca en el tiempo de los cantes primitivos, no hablaban de ellos. Ahora habla de cante cualquiera que se atreva. Y ellos eran profesionales (...) Porque no te olvides de una cosa: en todos los pueblos hay un tonto y uno que canta. Pero los grandes tenían su sitio, eran los maestros. Ahora no. A cualquiera que sale de un festival con tres discos aprendidos le llaman figura». Mairena se da por aludido y responde irritado en una entrevista publicada en la revista *Triunfo* el 23 de marzo de 1970, calificando a Caracol, sin nombrarle, de «un señor que no sé si llamarle cantaor de flamenco o medio cantaor de flamenco, o folclorista (...) No se puede destruir como si pasara una máquina apisonadora que lo va demoliendo todo, y [a] artistas de una tierra hacerles perder el aire personal, hacerles un *lavao* y ser una especie de artistas "standard". Este señor no ha hecho más que a los jóvenes, desde Utrera *pa* Cádiz, hacerles un *lavao* de cerebro y que se olviden de todos los valores, de todo el manantial, que tiene una riqueza indiscutible, por lo menos para mí, y convertir a toda la juventud en voces que todas suenan igual». Caracol concede otra entrevista, publicada también en *Triunfo*, el 8 de agosto de 1970, en la que decía que de los cantaores «antiguos, de los que quedan, me gusta Marchena, un creador en su estilo. Valderrama es un artista extraordinario. No es que me llegue a mí, pero es un gran artista y me gusta oírlo aunque no me llega». Pero también, refiriéndose indirectamente a Mairena y su escuela otra vez, señala que «hay muchos "cantaores" de esta época que cantan de cabeza cantes que no han existido nunca y que no han conocido, y los llaman cantes de Alcalá, cantes del "patatero" y de Juan Perico. ¡Eso no vale nada! Eso ha sido como si dijéramos un aperitivo del cante flamenco. Se llama cantar, cantar y crear, que se llama torear y mandar, improvisando. ¡Eso es cantar!». Sobre la «pureza» en el flamenco Caracol señalaba: «¡Se puede cantar a orquesta y se puede cantar con una gaita! ¡Con todo se puede cantar! Con una gaita, con un violín, con una flauta... El señor que tenga arte, tenga personalidad y sea un creador en *cante gitano*... ¡Ahí están mis zambras y mis cantes, que todos llevan raíces de flamenco puro, que no están fijados en una cosa pasajera!..., ¡pero si eso del cante puro ha surgido ahora, de hace diez años acá, donde los flamencólogos se han decidido a hablar de flamenco y de la pureza del flamenco! ¡Eso es un cuento! ¡Eso de la pureza del flamenco es un cuento! El cante flamenco y el cante puro ni el que lo canta mismo lo sabe» (*Triunfo*, 8 de agosto de 1970). El *mairenista* Pierre Lefranc apunta que Juan Talega y «otros más estaban resentidos con Manolo Caracol, culpable a sus ojos de haber pervertido la tradición, el repertorio, su talento y su voz apoyándose en orquestas, la eterna española y la popularidad de Lola Flores (...). Hoy en día, depuradas ya todas las pasiones, resulta posible ver las cosas con perspectiva. Caracol fue periódicamente un cantaor de primera magnitud, de temperamento a menudo barroco, pero muy jondo y buen conocedor de los cantes; el resto del tiempo daba al público lo que éste esperaba, por desgracia». En realidad Mairena, como todos los grandes, lo que hacía era crear variantes personales a partir de moldes, cuyo catálogo él amplió. Creó cante, como él mismo confesó

hacia el final de su carrera, cuando reflexionó sobre su última grabación, *El calor de mis recuerdos*. Antonio El Morao le contaba a Manuel Martín sobre la soleá de Charamusco que Mairena canta en ese disco: «Este cante lo cogió Charamusco del Padre de Parrilla el Viejo, de Juanichi el Manijero, porque trabajaron juntos en el campo de la condesa de Garvey, en el Castillo de los Garcíagos, y en el cortijo Las Mesas de Trebujena. Pero el cante viene de Frijones, porque de ahí lo cogió Juanichi que era su mejor discípulo. Y a Parrilla el Viejo también se lo cogieron otros. Mira, Mairena estuvo aquí en el año 48 en un bautizo, bueno, pues dos o tres años después conoció a Charamusco y le escuchó con mi padre ese cante al que la metió la soleá apolá que no la tenía. Juanichi lo hacía con la voz afillá, en un tono medio y acababa en cero. Mairena la ha hecho p`arriba, lo hace valiente y lo tira más a Triana». Es la típica variación dentro del canon, pero en la Toná de los Pajaritos de ese disco Mairena va mucho más allá, con referencias históricas más tenues y más creación libre. El gran Antonio Fernández Días, **Fosforito**, señala en su interesantísima entrevista ya mencionada con Arcadi Espada y Antonio España que Mairena, en definitiva, como todos los grandes, era un creador de formas, tomando como base la enorme variedad de cantes preservados por la tradición oral y que él se afanó en conocer muy bien: «Antonio [Mairena] ha sido un creador; él iba a las fuentes, pero les daba su forma (...) lo que ha hecho lo ha hecho muy bien, con mucha lógica, con mucha razón, con mucha solera, con mucha pureza... Muy bien hecho. Él tenía el sentido común de ir a las fuentes e imponer su forma. Si sólo vas al cantaor para hacer un remedo, cuanto más te pareces a él menos eres tú (...). Cuando la gente va a la forma lo que hace es reiterar la forma (...). Él exponía. Si ahora llega un señor y no va al fondo, sino a la forma de Antonio, lo que hace es un remedo de Antonio que no le llega ni al tobillo, con una calidad mínima, y se crea una pléyade de pseudomairenistas de ínfima calidad. Eso mismo ha pasado con otros cantaores. Ha pasado con Chacón, por ejemplo».

Un aspecto más polémico de Mairena desde el punto de vista actual fue su **gitanismo** militante y reivindicativo. Manolo Caracol, por ejemplo, distinguía entre Manuel Torre y Chacón, señalando en un extenso reportaje y entrevista publicados en *ABC* el 22 de marzo de 1970 que «Chacón era respetado por todos; pero el genio o la inspiración estaba en poder de Manuel Torre». Pero Caracol no iba más allá de la forma de interpretar, de sonar, y no generalizaba ni sermoneaba. Expresó su admiración por Chacón, Pepe Marchena y Juan Valderrama, como hizo también Pastora Pavón. Para muchos Mairena recuperó la autoestima de los gitanos, que pasaron a sentirse orgullosos de un arte que habían creado ellos y que consideraban algo íntimamente ligado a su identidad, mientras que para otros introdujo una cesura con escaso fundamento histórico que separó lo que hasta entonces había venido estando fértilmente unido.

Cuando Mairena toma el mando del mundo del flamenco Pastora ya estaba retirada, pero las protestas de Marchena, Caracol y Valderrama, que estaban activos, no les sirvieron de mucho en la última etapa de sus carreras. Sin embargo, una nueva tendencia se incubaba ya en el flamenco y acabaría por

darles en parte la razón, aunque los dos primeros no vivieran para verlo. En los años 70 empezaba a abrirse paso poco a poco una época de desarrollo del flamenco fuera de la moda «neojonda» y el cerrado canon mairenista, mucho más abierta y libre. Mairena se retira oficialmente en agosto de **1975**, durante el Festival de su pueblo, y en ese momento se ve obligado a defender su legado, que empezaba a recibir críticas por las limitaciones que el canon imponía a los artistas más jóvenes e inquietos: «yo no me he sacado de la manga el mairenismo; lo he sacado de doscientos años, o doscientos cincuenta años de mairenismo (...) el mairenismo no es un mito; es una realidad. Realidad que se está viendo palpable en todos los momentos». El *mairenismo* caló en las peñas y en los poderes públicos, en los festivales de verano (muchos organizados por las peñas y los Ayuntamientos), en muchos *cantaores* payos y en los críticos y *flamencólogos*, pero curiosamente no tanto entre los propios artistas gitanos. Cuando Mairena habla de la «Razón Incorpórea» se está refiriendo precisamente al deber que según él los gitanos tienen de preservar su propia cultura, en la que una parte del flamenco (los «cantes básicos») tenía un papel capital. Esta preocupación por la preservación de un legado cultural era probablemente no sólo gitana, sino un tema generacional recurrente como venimos viendo. Lo suscribirá Mairena, quien ya retirado, en sus *Confesiones* (1976), se lamentará de lo que entonces percibía como el inicio del final de la era que había inaugurado él quince años antes. En este momento una nueva generación de *cantaores* y *tocaores* flamencos, gitanos o no, aunque homenajeaban a la tradición, empezaban a desarrollar nuevas formas musicales libres de ella, con gran aceptación popular además, lo que para Mairena suponía sin duda revivir la pesadilla de la *ópera flamenca* contra la que luchó toda su vida. Sin embargo, sorprendentemente, en otra entrevista, publicada en *Cabal* en 1983, el año de su muerte, Mairena salva de sus críticas nada menos que al *gachó* Enrique Morente, «que hace un cante futurista, intentando marcar la línea de lo que puede ser el flamenco de mañana. Puede ser así y no ser, pero al menos trabaja con honestidad». Aunque retirado, Mairena aún cantaba en algunas ocasiones, la última públicamente en Almería en mayo de 1983, o las dos sesiones de grabación para su último disco, el emocionante, libérrimo y crepuscular *El calor de mis recuerdos*. En total, su **legado discográfico** comprende 387 cantes "básicos" (42 tonás, 109 seguiriyas, 142 soleás y 94 tangos), sólo 7 cantes "flamencos" derivados del fandango (malagueñas, granaínas y cantes mineros), 37 bulerías, 7 tientos, 5 polos o cañas, 7 romances o corridos, 2 gilianas -una modalidad de romance-, 1 garrotín o farruca, 6 villancicos -por bulerías-, 6 saetas, 15 cantes de Cádiz, 10 fandangos -al principio de su carrera y por imposición de la casa discográfica, según recordaba- y ningún cante "de ida y vuelta" (guajira, vidalita, milonga, colombiana y rumba) ni cantes "aflamencados" (bambara o petenera).

Además del repertorio grabado de Antonio Chacón, Manuel Torre, Pastora Pavón *La Niña de los Peines*, Tomás Pavón, Manuel Vallejo o Antonio Mairena hay que conocer también el legado fonográfico de otros **muchos grandes cantaores**: Manuel Escacena, José López-Cepero (que era dueño del Villa Rosa, y escribía sus propias letras), José Torres Garzón *Pepe Pinto* (que

consagró su vida a Pastora Pavón, su mujer, pero que era un gran *cantaor*), Josefa Moreno *La Antequerana* (competidora de La Niña de los Peines), Manuel Vega García *El Carbonerillo* (gran *cantaor* de fandangos, aunque no sólo, que murió muy joven), Antonio Pérez Guerrero *El Sevillano* (el otro gran *cantaor* de fandangos), Manuel *Fregenal* (sensacional en los fandangos también), *El Gloria* (referencia para las saetas), Joaquín José Vargas Soto *El Cojo de Málaga* (insuperable en los cantes de Levante), Juanito Mojama (que grabó muy poco), Antonio Nuñez, *Chocolate* (al menos hasta sus últimas grabaciones para Columbia, en 1967), Tío Borrigo (puro Jerez), Francisca Méndez Garrido *La Paquera de Jerez* y Dolores Jiménez Alcántara *La Niña de la Puebla* (las dos más grandes cantaoras de la historia grabada, junto a Pastora Pavón, *La Niña de los Peines*), los 36 cantes que grabaron en 1952 Alfonso Gaviño *El Fleta* y Anastasio Ruiz, las escasas grabaciones de Juan Talega (uno de los "gitanos viejos" que fueron maestros de Mairena, pero que influyó en muchos otros) o de Perrate de Utrera (el mejor *cantaor* de la muy flamenca Utrera, que se casó con una hija de Manuel Torre), sus paisanas las hermanas Bernarda y Fernanda de Utrera (siempre juntas, dos *cantaoras* de impresión), y también Gaspar de Utrera, Juan Varea (cantante de sentimiento, con una tristeza y nostalgia romántica cautivadora), la voz tremenda del irregular Terremoto de Jerez, Tía Anica la Piriñaca (una maravillosa voz gitana, aunque ella no lo era, que decía «cuando canto a gusto la boca me sabe a sangre»), Agujetas El Viejo (un solo disco de grabaciones caseras), su hijo Manuel Agujetas y su nieta Dolores, Rafael Romero *El Gallina*, Bernardo *el de los Lobitos*, la Perla de Cádiz (cantante favorita de Camarón, y una de las realmente grandes *cantaoras* de la historia del flamenco), María Vargas (que dejó el cante profesional durante muchos años, tras casarse), Manuel Soto *Sordera* (maestro de los cantes jerezanos, como demuestra en cuatro discos memorables en los que colabora como letrista Caballero Bonald), Paco Toronjo (sin igual para los fandangos de Huelva), Antonio Fernández *Fosforito* (hereda el apodo de su padre, que cantaba como Francisco Lema *Fosforito*, y siendo un *cantaor* extraordinariamente completo se le concede en 2005 la Llave de Oro del Cante, en su caso por amplio consenso), Luis Caballero (elegante *cantaor* pero también, *rara avis*, escritor), José Menese (ortodoxo discípulo de Mairena, puso voz a muchas letras nuevas del pintor y poeta Francisco Moreno Galván que incorporaban contenido político), Miguel Vargas (que cantó también letras de Moreno Galván), Carmen Linares (una *cantaora* muy completa, enciclopédica), Antonio *El Chaqueta* (gran *cantaor* de soleares), Calixto Sánchez (del mismo pueblo que Antonio Mairena y ganador del exigente y muy disputado Giraldirillo del Cante de 1980, en la primera Bienal), José el de la Tomasa, Diego Clavel, Santiago Donday (gaditano, sin ambición alguna por carrera comercial de ningún tipo, convencido por Paco Cepero para grabar una vez antes de morir), el heredero de Pericón de Cádiz Chano Lobato (maravilloso en los cantes de Cádiz, caracoles, cantiñas, romeras y alegrías), Joaquín Jiménez Domínguez, *Salmonete*, y Casto García Cortés, *Carrete* (dos *cantaores* puros al margen de los circuitos comerciales por diversos motivos, el primero con sólo dos discos separados cuarenta años), Manuel Moreno Maya, *El Pele* de Córdoba (quizás el mejor *cantaor* gitano en activo), Manuel Cástulo (que mantiene viva y con brillo

la llama de Mairena y Alcalá), además de las grandes figuras renovadoras del flamenco en los años setenta, todos ya desaparecidos, Camarón de la Isla, Enrique Morente o El Lebrijano, referenciales al menos en sus muchos discos de flamenco más clásico. También deben conocerse las antologías de las figuras de *ópera flamenca* y *comedia flamenca*, Pepe Marchena, Manolo Caracol y Juan Valderrama, que fueron enormes *cantaos* por derecho propio, y muy completos y *largos*, aunque hicieran también otro tipo de música afluamencada para públicos más amplios.

Entre los grandes artistas flamencos hubo relaciones muy estrechas, y en muchos casos familiares, pues el arte flamenco se desarrollaba en áreas concretas y muy reducidas, como Triana en el siglo XIX (un arrabal entonces) o Sevilla en el XX (en la zona de la Alameda), Jerez (Barrios de San Miguel y Santiago), Utrera, Morón, Alcalá de Guadaira, Lebrija, los Puertos de Cádiz o el propio Cádiz (probablemente la cuna histórica del flamenco), además de Málaga y Granada. Por ejemplo, en la **Triana del siglo XIX** el flamenco era cosa de sólo tres familias: los Caganchos, los Pelaos y los Puyas. Mucho más tarde, en la zona de la **Alameda** y la calle Feria de Sevilla, vivía Pastora Pavón, que era hermana de Tomás y Arturo y pareja de Pepe Pinto. Esta familia tenía lazos familiares con la de Antonio Mairena, que se consideraba discípulo de la enciclopédica Pastora, y lo fue, más que de ningún otro. Manuel Vega García, *El Carbonerillo* (†1937), tenía también una estrecha relación con los Pavón. Pero nacido en la Alameda era Manolo Caracol, que tenía una relación pésima con Mairena. Este mantuvo siempre las distancias con la otra gran estrella de la primera mitad del siglo, Pepe Marchena, que era muy querido y respetado por los Pavón, especialmente por Pastora. Manolo Caracol venía de la dinastía de los Ortega de Cádiz por parte de padre, a la que pertenecía la madre de los toreros Rafael y Joselito El Gallo, además de *El Fillo* y su sobrino *El Nitri*, pero era también tataranieta por parte de madre de *El Planeta*, y Antonio Chacón fue su primer valedor, presentándolo en el famoso concurso de 1922. Una hija de Manolo Caracol, la gran coplista y cantaora Luisa Ortega, se casó con un hijo de Arturo Pavón, hermano de Tomás y Pastora, también llamado Arturo Pavón (†2005), compositor, arreglista y pianista flamenco acompañante de su suegro. *El Nitri* murió en la misma calle de **Jerez** en la que nació Manuel Torre, en Jerez, pero Torre vivió y murió en Sevilla, no muy lejos de la Alameda. Una hija de este estaba casada con Perrate de Utrera, que era tío de El Lebrijano. El abuelo de José el de la Tomasa fue Pepe Torre, hermano de Manuel Torre y gran *cantaor* por derecho propio. Juan Talega era sobrino de Joaquín el de la Paula, que fue uno de los maestros y referencias de Antonio Mairena, acompañándole siempre junto a Diego de la Gloria y Tomás Torre, hijo del gran Manuel Torre. Antonio Mairena tenía dos hermanos que también cantaban, Curro, grande en las siguiiriyas, y Manuel, grandísimo saetero. El guitarrista Ramón Montoya era pariente de la madre del también guitarrista flamenco Sabicas. Etcétera.

El movimiento que se inicia a mediados de los años 50 y que Mairena y Molina consiguen liderar tuvo desde el principio sus opositores, aunque no

consiguieron imponerse. Con el precedente de Rafael Cansino Assens, el primer estudio musicológico riguroso fue el de Hipólito Rossy, *Teoría del Cante Jondo*, publicado en **1966**. En él se rechaza la teoría entonces en boga del origen puramente gitano y hermético del cante flamenco. Se sabe, por ejemplo, que El Planeta fue un *cantaor* profesional y que lo que hoy conocemos como flamenco, lejos de ser un arte acabado dentro de un ámbito cerrado y privado puramente gitano, estaba en su época en pleno proceso de conformación y transformación, lo que tenía lugar precisamente en los *cafés-cantantes*. No es que estos deformaran una realidad previa ya acabada, sino que dieron forma a algo que se estaba creando en ese preciso momento, a partir de diversos ingredientes. La imagen que los *flamencólogos* estaban transmitiendo del flamenco no era pues fiel a la realidad. Incluso las litografías de Francisco Lameyer Berenguer, muy reproducidas, elaboradas para el libro de Estébanez, se crearon a partir de las descripciones del libro, y no guardan relación con los personajes reales. Todo lo que se había transmitido hasta ese momento era un relato romántico construido a partir de leyendas, más o menos inventadas. Rossy propone en cambio una teoría alternativa según la cual el flamenco surge como una síntesis creativa de músicas folclóricas hispano-béticas, árabe-musulmanas, sefardíes y castellanas, fundidas en el crisol de Al-Andalus y después en Andalucía, antes de la llegada de los gitanos a la península o poco después. Como mucho, los gitanos habrían traído consigo y aportado remotas fuentes musicales hindúes, o transmitido las moriscas. Todo esto (música litúrgica bizantina en España y su cante no temperado, música árabe y sus ritmos y melodías asociados al baile, la llegada de los gitanos que traen escalas y modos de la India) está ya en el texto que Manuel de Falla preparó para el Concurso de Cante Jondo de 1922, ideas que a su vez él había heredado de Felipe Pedrell, su maestro. Por tanto Rossy no es original aquí, ni muy riguroso musicológicamente hablando como después se vio. Con todo, había entonces cierta plausibilidad en estos planteamientos, que deben distinguirse de los delirios orientalistas del disparatado Blas Infante (*Orígenes de lo flamenco y secreto del cante jondo*, 1929-33). Según Rossy, el folclore musical producto de esas fusiones evolucionará en el tiempo de manera endógena, es decir, apareciendo nuevas formas a partir de otras debido a su combinación, cambios en su uso social, la aparición de nuevos instrumentos, etc. Según Rossy, el material musical básico del flamenco (músicas en modo dórico o frigio) estaba ya en la península antes de la llegada de los gitanos, y al menos desde el siglo I de nuestra era, como refieren Marcial, Juvenal y Polibio (las *puellae gaditanae* que iban a Roma a cantar y bailar). A esa base exótica (para los romanos) y oriental (griega) se le sumaron los aportes litúrgicos católicos-bizantinos (musicalmente griegos una vez más, tanto el canto hispano-visigótico o mozárabe como el canto gregoriano), árabe-musulmanes (de origen greco-persa) y judío-sefardíes. Así, según Rossy los gitanos habrían encontrado al llegar a España en **1425** unas formas musicales populares similares a las que habían conocido y traían de la India, en la liturgia de los bonzorios, que eran órdenes monacales budistas que las habrían tomado a su vez de cristianos establecidos en Tartaria, cerca del Tíbet. Una vez más está presente la influencia griega, que los gitanos se habrían traído también consigo, si bien la

hipótesis más sencilla habría sido que arrastraron esa influencia durante su periplo, pues en realidad toda Asia había recibido la influencia musical griega. En Castilla había formas musicales populares que se añadieron a la solera andaluza durante la Reconquista: las *sevillanas* proceden rítmicamente de las seguidillas manchegas y castellanas; las *peteneras*, *siguiriyas* y *livianas* tienen el ritmo del *romance* de Gerineldos de Arcos de la Frontera (siglo XII) y de alguna *villanesca* de León; las *alegrías de Cádiz* son una variación andaluza de la *jota aragonesa*; la *carcelera* es un canto que viene de Asturias; los fandangos se basan en la jota; etc. En definitiva, Rossy (y Cansino Assens) afirman la naturaleza andaluza del arte flamenco, pero conformado a partir de material folclórico acumulado por sedimentación en Andalucía (griego, castellano, árabe, judío, americano) y con una aportación creativa decisiva de los gitanos, que carecían de folclore propio y asimilan el ajeno. Rossy no era un caso único en el rechazo de las teorías de los flamencólogos mairenistas entonces en boga sobre los orígenes del flamenco: Tomás Borrás en su preludio para *Arte y artistas flamencos* (1951), de Fernando el de Triana (†1940), señaló lúcidamente que «ni la revelación del flamenco ni su apogeo se deben a influencias árabes, ni indias, ni checoslovacas (...) Enemigo del arte flamenco ha sido ese prejuicio de los cultos de archivo y redichos de librería que le suponían estancamiento de formas orientales o litúrgicas, en vez de comprobar sus fuentes maternas, desde el Cuervo hasta la desembocadura del Guadalquivir».

El *relato* de Mairena y Molina sobre los orígenes del flamenco (construido a partir de Demófilo y la tradición oral) por un lado y la de Rossy (tomada de Falla y Pedrell) por otro representaron los dos primeros paradigmas, pero en los 60, y durante más de veinte años, la mayoritariamente aceptada fue la línea tradicional y romántica de Mairena y Molina, muy sencilla y sugestiva, y esto condenó la de Rossy a la marginalidad, y en su momento apenas fue considerada. Pero con el tiempo los planteamientos de Mairena y Molina fueron poco a poco orillados, debido a los avances de la **investigación musicológica, histórica y antropológica modernas**, basadas en el método científico, que se construye a partir de la evidencia contrastable (documental en este caso). Una referencia fundamental para situar esta corriente es *¿Se sabe algo?* (1990) de José Luis Ortiz Nuevo, que plantea la necesidad de *resetear* y empezar de cero, cuestionando todo lo que se creía que se sabía. A partir de aquí surgirá una **nueva flamencología** de la que formarán parte, entre otros, Luis Suárez Ávila, José Blas Vega, Luis Soler Guevara, José Luis Ortiz Nuevo, Gerhad Steingress, Eugenio Cobo, José Gelardo, Faustino Núñez, Antonio Barberán, Pierre Lefranc, Luis y Ramón Soler, Manuel Bohórquez, los hermanos Hurtado Torres, José Manuel Gamboa, Gregorio Valderrama, Guillermo Castro Buendía, Alberto Rodríguez Peñafuerte, Rafael Chaves, Norberto Torres, Antonio Conde, Luis Vázquez Morilla, Javier Osuna, etc. En ella hay dos grandes corrientes interpretativas, una que da un papel fundamental a Andalucía y secundariamente a la etnia gitana, pero matizando mucho los planteamientos de Mairena y Molina, y otra corriente desmitificadora más radical que incluso niega que el flamenco sea una creación estrictamente andaluza y mucho

menos gitana, y explican su origen y desarrollo por una evolución *endógena* de formas musicales folclóricas españolas previamente existentes o por un «salto» cualitativo provocado en la evolución de esas formas populares por factores exógenos hacia principios del XIX, como pueda ser el espíritu del romanticismo, que habría animado el desarrollo de una forma de expresión musical genuinamente española que se contrapusiera a la influencia cultural italiana y francesa, como señala Luis Lavaur (*Teoría romántica del cante flamenco*, 1976).

La tesis de Lavaur es un buen ejemplo de explicación *exógena* del origen del flamenco, seguida por Gerhard Steingress y por su discípulo Juan Verguillos, que publica en 2021 *Nueva Historia del Flamenco*. Defienden que el flamenco descende de formas populares musicales asociadas a la danza, y que se desarrolla en el contexto del movimiento romántico europeo. Se descarta aquí la raíz exclusivamente gitana o incluso andaluza de este arte, y también una evolución progresiva y endógena a partir de formas anteriores. Por otro lado, en el mismo año 2021 se publica *El flamenco. Baile, música y lírica: Precedentes histórico-culturales y primer desarrollo (1780-1880)*, libro de ensayos por parte de investigadores reputados (Miguel Ángel Berlanga, Guillermo Castro, Eugenio Cobo, Ramón Soler y Norberto Torres) que defienden también una genealogía en la que las formas musicales populares vinculadas al baile son la base del flamenco, pero que sería el resultado de una evolución endógena en este caso. En *Cantos populares españoles* (1882) Rodríguez Marín había equiparado lo flamenco a aquello que se vende a los extranjeros en los cafés cantante, y Faustino Núñez lleva esa idea al origen mismo del flamenco en *América en el flamenco* (2021). Según él, algunos *espabilao*s de Sevilla y Cádiz -él apunta que unos jóvenes viñeros familia de *El Planeta*- habrían recreado y escenificado *ex profeso* para un creciente número de visitantes (desde la década de 1840, viajeros franceses, ingleses y españoles) ávidos de exotismo orientalista unas nuevas formas musicales tirando de material folclórico (en parte americano, como el fandango o el tango) y no poco de inventiva. El exotismo del flamenco se sustanció en un cante melismático y microtonal, en polirritmos, y en modos poco comunes (frigio) y disonancias en la guitarra (debido al uso de un criterio de comodidad para formar acordes). Parte de esas características venían del material musical folclórico o popular que se tomó como base y otras no pero, como en un proceso de selección natural, se favorecieron probablemente aquellos elementos que resultaban en unas formas que atraían a un público dispuesto a pagar. Las *zambras* son precisamente un ejemplo concreto y bien conocido de espectáculo creado para "turistas", en este caso atraídos a Granada por los cuentos de Washington Irving (Ramón Soler apunta que Antonio Torcuato Martín *El Cujón* organizó la primera fiesta de gitanos o *zambra*, actuando para Irving, Hans Christian Andersen y la reina Isabel II, idea que copiaron los hermanos Amaya después). También lo son, en tiempos más recientes, la creación de estilos de cante que fueron recibidos con éxito por el público y que han perdurado, a menudo gracias al disco, como las aportaciones de Pepe Marchena o Manolo Caracol, pero con más frecuencia aún en la guitarra, cuyo

repertorio se ha ido enriqueciendo con aires morunos, siendo ejemplos de ello Sabicas o Paco de Lucía. Este **exotismo impostado** como adaptación a una demanda previa es la posición actualmente más aceptada sobre el origen del flamenco, como así lo apunta el profesor Miguel Ángel Berlanga: «Es probable que alguna vez al oír un cante flamenco nos hayamos preguntado si su originalidad se debe a influencias orientales. Esta pregunta es bastante común. Las vías de influencias históricas por las que más se ha indagado –las anteriores a la llegada de los gitanos– son en primer lugar las influencias árabes, y en menor medida, las judías (...) Pero desde nuestro punto de vista no existe ningún estudio de conjunto y convincente sobre el "orientalismo" o integración de las influencias orientales en las músicas populares en Andalucía» (*El flamenco, un arte musical y de la danza. Precedentes históricos y culturales*, 2017). La influencia americana en cambio sí es fácilmente rastreable, a partir de formas musicales renacentistas y barrocas que pudieron tener su origen en España, que pasaron a América y que volvieron transformadas, pero la árabe es mucho más problemática, siendo generosos, como apunta Ramón Soler Díaz. El interés por Al-Andalus tiene su origen en el siglo XIX, animado por el **espíritu romántico** (y la moda del *andalucismo gitanista* que impregnó todas las manifestaciones artísticas durante el reinado de Isabel II) y el colonialismo africano, que en el caso español, único en Europa, se justificó por nuestras similitudes con los «hermanos» marroquíes del sur (véase el *Diario de un testigo de la guerra de África*, de Pedro Antonio de Alarcón, de 1860, que tanto influyó en Blas Infante). El colonialismo español en el norte de África (1854-1956) coincide con la época de desarrollo del flamenco, y precisamente para justificar lo primero se inventó el origen «andalusí» del segundo, pretendida vinculación que volvió a ser útil y a ponerse de moda durante el protectorado español de Marruecos (1912-1956) y durante la Transición (1975-1978) y la creación del Estado de las Autonomías (pero sólo en este último período, muy reciente, los músicos flamencos han buscado el contacto con la música árabe). En todo caso, una vez se crea el flamenco a principios del XIX, con su envoltura oriental a músicas folclóricas o populares, el posterior desarrollo a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX y principios del siglo XX, vino determinado por la propia dinámica interna de la actividad de los *cantaos* profesionales (Franconetti, Juan Breva, *El Mellizo*, Chacón, *El Nitri*, *La Serneta*) que compiten en un circuito artístico creando nuevas formas que les permitían destacar, diferenciarse y sostener el interés del público.

Los hermanos Antonio y David Hurtado, sobrinos-nietos de Juan Valderrama, fundamentan una teoría de evolución de tipo endógena algo radical en *La llave de la música flamenca* (2009), cuestionando aspectos importantes defendidos por la musicología previa, como la aportación gitana significativa en el origen del cante, y además subrayando las influencias de la música escrita en el desarrollo del flamenco (el *jaleo* vendría de la *jácara* y el *fandango*), en un camino inverso a las músicas populares que pasaron al acervo culto (*folía*, *zarabanda*, *chacón*). Si muchos autores apuntan al final del siglo XVIII como origen del flamenco, los hermanos Hurtado van más atrás, y aseguran que

existe una *etapa primigenia o antepreflamenca*, situada en los siglos XV y XVI, con músicas, de las que hay partituras, con las características rítmicas y melódicas del flamenco, y que ellos consideran fuentes del flamenco. Si la aportación gitana queda reducida, la de los moriscos gana peso en esta teoría sobre el origen del flamenco. Además, y aunque también lo afirman otros (José Manuel Gamboa y Faustino Núñez), los Hurtado consideran el *fandango folclórico* como fuente primordial de *todo* el flamenco posterior, señalando también que ese folclore tiene raíces afroamericanas. A ello se uniría la influencia de América, que es mucho mayor de lo que se había venido creyendo, y va más allá de los *cantes de ida y vuelta*. Rechazan además el origen griego del *modo dórico* que articula buena parte de la guitarra flamenca, llamándolo *modo frigio*, de raíz medieval. Pero los Hurtado no niegan sólo las hipótesis más comunes sobre el origen del flamenco, sino también la periodificación al uso, proponiendo en su lugar esta otra: **1**, etapa primigenia o ante-preflamenca (1450-1600), con una fase temprana (1450-1539) y una de florecimiento inicial (1540-1600); **2**, etapa preflamenca (1600-1805), con una fase barroca (1600-1740) y un periodo galante y clásico (1740-1805); **3**, etapa protoflamenca (1805-1881), con una fase protoflamenca (1804-1847) y otra protoflamenca final (1847-1881); y **4**, la etapa flamenca (desde 1881 hasta hoy). La principal discrepancia con la periodificación tradicional está en los inicios. En la etapa primigenia (**1**) hay formas musicales que contienen ya los ingredientes básicos que veremos en el flamenco después: la *folía* y la *romanesca* evolucionarán a la *jácara* y el *fandango*, todas ellas formas musicales que comparten el modo dórico o frigio; y en la fase de florecimiento inicial tenemos ya formas musicales bailables como los *canarios*, la *zarabanda*, la *chacóna* y el *cumbé*, todas de origen negro y en modo mayor, base de los cantes flamencos gaditanos (*cantiñas*, *tanguillos* y *bulerías*). En la etapa preflamenca (**2**), en la primera fase barroca, se consolidan la *jácara* (la partitura más antigua que aportan los autores es una *jácara* de 1654-55) y el *fandango*, ambas fuentes generatrices de las formas flamencas más importantes (*soleá*, *siguriya*, *polo*, *caña*) y además, en torno a 1700 surge ya una primera versión de la **guitarra flamenca** y de las técnicas de interpretación de la misma que serán típicas del flamenco posterior (rasgueado, punteo, golpes rítmicos). En el período galante y clásico de la etapa preflamenca, alrededor de 1750, surge de la *jácara* y el *fandango* el *polo*, una de las formas centrales del flamenco decimonónico, y también la *tonadilla escénica* (procedente de la *seguidilla manchega*), el *bolero*, las *tiranas*, el *zorongo*, etc. Los primeros cantes flamencos aparecen en la fase inicial de la etapa protoflamenca (**3**), pero aún vinculados al baile, mientras que en la fase protoflamenca primera el *polo* gana en expresividad flamenca, y los bailes *boleros* se fusionan con los cantes y bailes de *jaleos*, surgiendo los *cantes y bailes andaluces* precedentes de los propiamente flamencos que se consolidarán en la fase final con los primeros cantaores profesionales que dan forma al género, como Silverio Franconetti. Estos incorporarán mayor libertad rítmica, separación de cante y baile y mayor dramatismo en las letras. La etapa flamenca (**4**) se inicia con el libro de Demófilo, que fija ya de forma inequívoca las características fundamentales del flamenco, aunque serán *cantaos* de esta época los que den forma cerrada a

muchos *palos*, grabándolos incluso: Antonio Chacón, Manuel Torre, La Niña de los Peines, Manuel Escacena, Manuel Vallejo y la guitarra de Ramón Montoya. La principal novedad del enfoque de los Hurtado es la importancia que dan a la *jácara* y el *fandango*, que surgen en el período barroco (1600-1740), ya con el modo dórico o frigio y el ritmo de doce tiempos, compás de amalgama o hemiolía típicos de lo que después será el flamenco. Según los Hurtado estas formas musicales básicas se combinarían con la tradición musical oriental presente en nuestro país, sobre todo de origen árabe, transmitida a través de los moriscos, para evolucionar después de forma endógena, pasando de unas formas a otras con continuidad.

El *mairenista* Pierre Lefranc, desde una posición contraria, gitanista y exogenista, critica con dureza el libro de los Hurtado, y especialmente sus dos tesis principales: que el flamenco es el producto de una evolución endógena de músicas cultas, es decir, escritas, que descienden a lo popular, y que en ese proceso los gitanos no tienen un papel significativo, más allá de servir de canal de transmisión de las fuentes musicales moriscas. Lefranc defiende en cambio una aportación fundamental gitana y andaluza, dando además credibilidad a los testimonios decimonónicos, como el de Demófilo, que señalan un origen gitano para el cante flamenco, con raíces en el siglo XVIII, que evolucionaría a través de los *cafés-cantante* durante la segunda mitad del XIX, gracias a la iniciativa y creatividad musical de personalidades bien conocidas como Silverio Franconetti. Y aunque «toda pureza es una mezcla olvidada», Lefranc recupera el relato de la primera flamencología, con la que se alineó el de Molina y Mairena, si bien con las matizaciones y actualizaciones de detalle aportados por la investigación posterior. Lefranc señala los romances como origen de las soleares, y las tonás de las seguiriyas. Los romances eran divulgados por los gitanos, que los recitaban, cantaban y bailaban, sobre todo tras la expulsión de los moriscos en 1609, como Cervantes describe en sus *Novelas ejemplares*. Mucho después Serafín Estébanez describe en *Un baile en Triana* los romances cantados por gitanos en 1838, con o sin acompañamiento instrumental. Estos romances los usaban los gitanos como canciones de cuna («nanas» o «paños morunos») y también en las bodas gitanas, donde se cantan romances y también alboreás, cantes específicos de boda con los que se celebra la virginidad de la novia, que garantiza que su primer hijo será gitano y la etnia será preservada (la Pragmática de 1633 prohibía las bodas entre gitanos para facilitar su asimilación, lo que explicaría el carácter «cerrado» de estas celebraciones gitanas). Los romances de bodas y las alboreás introducen una novedad respecto a los romances narrativos, que es el ritmo (el de la soleáailable). Este *cuadra* la melodía, que deja de ser un flujo continuo y sin fin formado por frases ascendentes y descendentes, lo que favorecerá la segmentación del cante en unidades separadas (coplas). Estos romances de bodas y alboreás evolucionarán mediante una selección de materiales hasta formar las soleares antiguas, como la *soleá grande de Triana*, amplias melódicamente, extrovertidas y elocuentes, a menudo cantadas como final de una serie; y la *soleá de La Serneta*, más recogida, escueta, concentrada e íntima. Por otro lado, las tonás y seguiriyas provienen según Lefranc de las dos

llamadas a la oración musulmanas, *Adhán* y la más intimista *Iqâma*. Los moriscos son obligados a convertirse en 1502, pero se sublevan en Granada (Albaicín, Alpujarras) y son dispersados. En 1609 se les expulsa, aunque algunos se esconden o vuelven, asimilándose. Cervantes recuerda en 1615, en la segunda parte de *El Quijote*, estos acontecimientos en la figura de Ricote, un morisco. Los gitanos sustituirán a los moriscos en muchas tareas (herrería, cestería, calderería, espartería, alfarería, carnicería, venta ambulante de frituras, jornaleros en el campo, la juglaría con el cante de romances, etc.). En las tareas agrícolas pudieron convivir los gitanos con moriscos asimilados y con moriscos esclavizados, que se quedaron y a los que se permitían sus prácticas religiosas. Los gitanos asimilaron las llamadas a la oración musulmana de los moriscos, y hay paralelismos evidentes entre el *Adhán* y la seguiriya más antigua conocida, la de *Frasco El Colorao*, o la jerezana de Manuel Molina, las tonás y el martinete más antiguo conocido. Al añadirse un ritmo a aquellas llamadas el cante queda ajustado, cuadrado.

Guillermo Castro Buendía publica una recopilación y síntesis de todos los estudios sobre los orígenes de los distintos *palos* del flamenco en **2015**, en su enorme *Génesis Musical del Cante Flamenco*. Es un estudio estrictamente musicológico, muy documentado, que llega hasta el momento de la muerte de Silverio Franconetti. Castro Buendía llega a las siguientes conclusiones: **1**, las fuentes remotas del flamenco están en la música del siglo XVI (pasacalles, romanescas y folías), en la del siglo XVII (jácaras), en las bailables que fueron llegando de América (zarabandas, chaconas, canarios y fandangos), en la que vino de África (probablemente a través de América) y en la música para guitarra del siglo XVIII (única influencia "académica" rastreada), siendo la contribución de la música árabe discutible; **2**, el flamenco tiene como fuentes directas formas musicales folclóricas españolas como fandangos, jotas, seguidillas, romances y cantos de trabajo; **3**, los primeros cantes flamencos son una forma de arte, no música folclórica, y aparecen en el siglo XIX, no antes; **4**, las características musicales de ese arte que se han atribuido a la invención de sus primeros creadores, gitanos o no, están en realidad en las fuentes folclóricas españolas, como el modo musical frigio, el ritmo de doce tiempos, hemiolía o compás de amalgama (que alterna el ternario y binario o al revés), el canto melismático (varios sonidos por sílaba), las voces graves y rasgadas y el dramatismo y patetismo expresivo.

En resumen, la raíz del flamenco en el siglo XVIII está en el folclore ligado a la danza y a las fiestas populares (los *bailles de candil*), con un papel musical preponderante del fandango, que pasan a convertirse ya en el siglo XIX en fiestas *flamencas* de candil, con guitarra, cantaores y bailaores destacados y un público que los observa y anima, todo ello con un repertorio que empieza a cambiar. Las diferencias entre los cuadros de Francisco de Paula Escribano Liñán y John Sargent son elocuentes e ilustran ese cambio. Lo que distingue al flamenco como forma de arte es la individualidad creativa, con formas musicales *de autor*, autores que empiezan a ser en general profesionales; además, complementariamente, el cante gana protagonismo sobre la danza, y

no canta cualquiera, sino el conocedor capaz de ello, existiendo una autoridad artística a la que todos se someten; y ocurriendo todo lo dicho en un medio urbano, no rural. El fandango aflamencado y sus variantes bailables continúan existiendo y evolucionando, pero surgen nuevos estilos (polo, romances, caña, seguriya). Los cantes folclóricos aflamencados más antiguos que se conocen vienen de Málaga, fandangos *abandolaos* que pasan a Cádiz donde ganan hondura y después van a Triana, pasando por Jerez, donde se refinan y multiplican. En la propia Cádiz se gestan otros estilos, a partir de material musical "de ida y vuelta", como los tangos y sus variantes. Los artistas pueden ser payos o gitanos, y el público suele incluir a turistas extranjeros, para los que se organiza expresamente la fiesta flamenca y que pagaban por asistir. Sin embargo, en los pueblos situados entre Sevilla y Cádiz, en el seno de las familias gitanas se cultivan y desarrollan cantes en innumerables variantes dentro de unos pocos estilos autóctonos *jondos* (tonás, seguriyas y soleares), como vehículos de expresión honda de vivencias y sentimientos o como acompañamientos a ritos vinculados a la vida familiar. Los inventarios recientes apuntan a que la mayoría de las variantes de aquellos estilos tienen origen gitano (todas las tonás, y casi todas las seguriyas y soleares). El mapa de estilos de Faustino Núñez presenta una asimetría de densidad entre la parte occidental y la oriental que requiere una explicación. Este extraordinario acervo gitano-andaluz del Bajo Guadalquivir, cuna de Tartessos, que tuvo como mucho un circuito profesional tabernario, empieza a conocerse sistemáticamente, a grabarse y catalogarse a partir del impulso de Antonio Mairena y Ricardo Molina en los años 50, quien ofrece además una explicación a dicha singularidad. Otra cosa es su hipótesis sobre el origen del flamenco, con una época de fermentación totalmente hermética y gitana localizada en esa zona, que está hoy día descartada, pues incluso los *romances* o *corridos*, como los llamaban los gitanos, los cantaba *El Planeta* para un público, al menos en Triana, como cuenta Serafín Estébanez. Si el flamenco fue en origen un producto diseñado para turistas por cantaores profesionales sin distinción étnica o si fue una creación gitana con una función ritual que se vendió después a los turistas -como asegura la tradición- generando a partir de ahí nuevos estilos, es imposible de saber con seguridad. Pero es evidente que durante mucho tiempo hubo dos repertorios paralelos, con vasos comunicantes: uno gitano, hondo pero también festero, practicado en ámbitos familiares, transmitido oralmente de forma más restringida, y otro abierto, creativo, ornamental y desarrollado por profesionales en contacto con un público. Esto se dice de Silverio pero se ve con más claridad aún en Chacón.

Taxonomía

El flamenco es una música de autor, aunque de transmisión oral, por lo que la identidad de muchos de sus creadores no se conoce. En todo caso *no* es una música folclórica, popular, de autoría colectiva y anónima. El flamenco tiene cuatro grandes **familias** de cantes (tonás-seguriyas, soleás, tangos y fandangos) a las que pertenecen unos 40 **palos o estilos** diferenciados por el

compás o ritmo, el modo armónico, y el *tempo* o velocidad, algunos de los cuales pueden tener a su vez más de treinta **variantes o modalidades** distintas (personales, locales), caracterizadas estas por diferencias melódicas y sus acordes asociados, lo que suma en total más de 500 formas de cante diferenciadas. Ni que decir tiene que cada *cantaor* tiene que crear además su propia **versión** de una de estas *variantes*, «haciéndole cositas al cante». Igor Stravinsky afirmó en 1921 que «el arte flamenco es muy minucioso, muy lógico a su manera y fríamente calculado. Diría casi que es un arte clásico, cuyos dogmas, aunque diferentes de los de nuestras escuelas, no son por eso menos rigurosos; en una palabra, es un arte de composición».

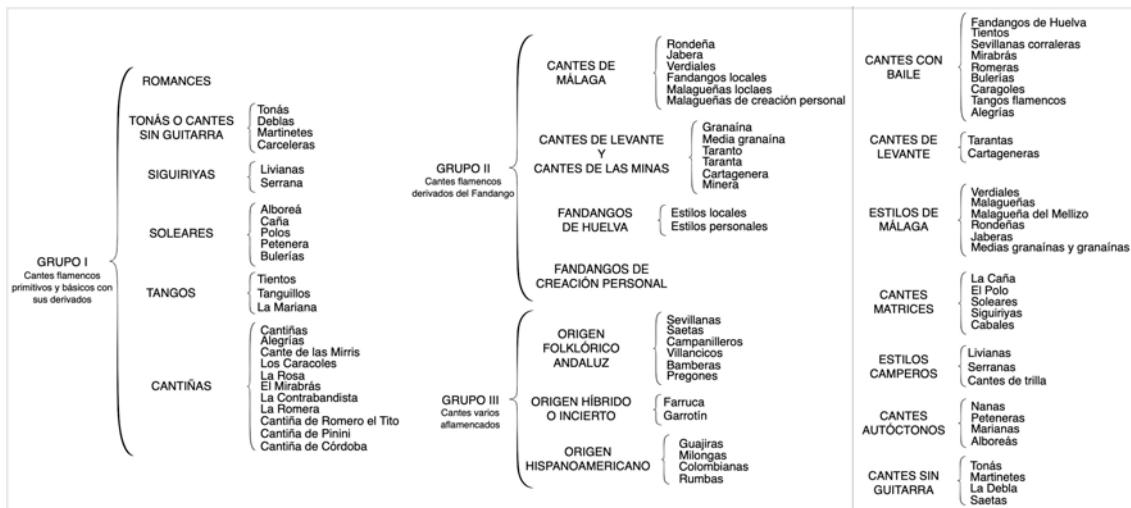
Demófilo distinguía en **1881** entre los cantes gitanos y el «género flamenco» creado por Silverio, una mezcla de elementos gitanos y otros folclóricos andaluces. Las primeras clasificaciones de estilos que trataban de ser comprensivas se remontan a Manuel de Falla y el I Concurso Nacional de Canto Jondo de Granada, de **1922**. Siguiendo la estela de Demófilo se diferenció entre el *cante jondo* y el *cante flamenco*. El primero equivale aproximadamente al *cante gitano*, pero no exactamente, porque forman parte del repertorio gitano los cantes festeros (tangos, cantiñas, alegrías, tanguillos), que sin embargo no son cante jondo. Según Falla el *cante jondo* incluye diversos cantes que podemos disponer en tres grupos: **1**, tonás, martinetes y saetas viejas; **2**, siguiரியas y sus variantes, como livianas y serranas; y **3**, las soleares y sus variantes, como la caña y el polo. Quedaron fuera del Concurso, por no ser cante jondo sino flamenco, otros cantes con los que podemos formar dos grupos: **4**, el fandango y sus derivados, como las malagueñas, las granaínas o rondeñas; y **5**, cantes folclóricos y locales, como las sevillanas. Con la ayuda del alcalde de Córdoba, Antonio Cruz Conde, el poeta Ricardo Molina organizará en la ciudad una serie de Concursos Nacionales entre 1956 y 1962. El *I Concurso Nacional de Cante Jondo* de Córdoba de **1956** tuvo como referencia explícita el de Granada, y enumeró también los cantes que se admitían y los que no, pero además los agrupó explícitamente. El *cante jondo* incluía esta vez: **1**, siguiரியas, martinetes, carceleras y saetas viejas; **2**, soleares, polos, cañas y serranas; **3**, malagueñas, rondeñas, verdiales y fandangos de Lucena; y **4**, «cantes en fase de extinción, tonás, livianas, deblas, temporeras». Como puede verse, se colaron algunos cantes no gitanos, como por ejemplo las malagueñas, aunque en este momento esa variante de los fandangos, perfeccionada por Chacón poco antes del Concurso de 1922, se había consolidado y aceptado como un estilo importante y acabado. Este de 1956 fue el Concurso en el que un desconocido *Fosforito* sorprendió obteniendo todos los premios disputados. Él mismo cuenta que Molina era entonces un mero aficionado, y que le habla del cante de Juan Talega, Antonio Mairena o Fernanda de Utrera, de los que el poeta cordobés no había oído hablar entonces. Será Fosforito quien presente a Mairena y Molina poco después, siendo el primero en aquel momento un gran *cantaor* de larga trayectoria pero poco conocido. En **1957** y **1958** hubo dos concursos de selección para otro concurso en Córdoba, y sus bases ya aparecen el cante jondo junto al cante flamenco. El *II Concurso Nacional de Cante Jondo y Cante*

Flamenco de Córdoba de **1959** consagra las innovaciones de los dos eventos anteriores, abriéndose a todos los cantes y exponiendo claramente que existen dos grandes clases de cante. En el cante jondo se incluyen una vez más las malagueñas, y al cante flamenco van las bulerías, cantiñas, tientos y tarantos. En 1959 Antonio Mairena empieza a grabar su *Antología del Cante Flamenco y Cante Gitano*, que saldrá al mercado en 1965, y toma como referencia la clasificación de 1959. El *III Concurso Nacional de Cante Flamenco* de Córdoba, de **1962**, en el que conceden a Mairena la hoy famosa Llave de Oro del *Cante Flamenco*, no lleva ya el *cante jondo* en el título, ni su sustitutivo cercano, el *cante gitano*. El uso del término flamenco para englobarlo todo era ya costumbre (así se hace en la película de Edgar Neville, en la primera Antología discográfica de 1954, etc.). Este concurso detalló minuciosamente los cantes que debían hacer los cantaores, básicamente *cantes gitanos*: tres siguiriyas, tres soleares, algunas tonás y dos cantes de libre elección. Pero además, los cantes tenían que corresponder a un catálogo cerrado de versiones con menciones a sus creadores, algo que no tenía precedentes: soleares (de *La Serneta*, de Joaquín de La Paula, de Enrique El Mellizo, de Frijones, de Juaniquí, etc.), siguiriyas (del Fillo, de Tomás El Nitri, de Manuel Cagancho, de Curro Dulce, de El Marrurro, etc.), etc. Esta detallada clasificación aparecerá al año siguiente en el libro de Mairena y Molina, pero en cuyo título se usará el descriptivo genérico *cante flamenco*, y que dedica unas páginas a argumentar contra el uso del término *cante jondo* (los autores introducen el término de «cantes básicos», como sustitutivo del *cante gitano*). Sin embargo, Mairena en solitario usará después siempre el término *cante jondo* o *cante gitano-andaluz*, diferenciado del genérico *cante flamenco*, tema al que volverá en su *Breve historia del cante* incluida en sus *Confesiones* de 1976.

En *Mundo y formas del cante flamenco* Mairena catalogaba como «gitanos» todos los *palos* o *estilos* que pudo, cada uno caracterizado por su compás, modo armónico y *tempo*, y después los hizo descender genealógicamente unos de otros, dejando en un grupo aparte aquellos cuya esencia puramente gitana era imposible defender. Su clasificación se articula en **cuatro grandes grupos**: **1**, «Cantes básicos», que son aquellos que «coinciden en ser pura e integralmente "gitanas" (bajoandaluzas, se entiende)», y que incluyen *siguiriya*, *soleá*, *toná* y *tango*; **2**, Cantes flamencos emparentados con los básicos o influidos por ellos, también «gitano-andaluces», el grupo más numeroso, que «no son fundamento de otros» y que incluyen cantes emparentados con la siguiriya (*livianas* y *serranas*), cantes emparentados con la soleá (*polo*, *bulerías*, *caña*, *alboreá*, *romance*), cantes influidos por la soleá (*cantiñas gaditanas*, *alegrías*, *romeras*, *mirabrás*, *caracoles* y toda la gama de *cantiñas* en general) y cantes emparentados con la toná (*saetas*); **3**, Cantes flamencos derivados del fandango «íntegramente andaluz», con variantes locales (*verdiales*, *rondeñas*, *fandangos de Lucena*, *cantes levantinos* y *malagueños*, con la *taranta* y el *taranto*, la *cartagenera*, *minera*, *granaínas*, *jaberas* y *malagueñas*) y personales; y **4**, Cantes folclóricos (regionales) aflamencados, el grupo «más débil», con cantes folclóricos aflamencados andaluces (*peteneras*, *sevillanas*, *nanas*, *villancicos*, *campanilleros*, *bambas*, *trilleras*, *pajaronas*, *temporeras*, *marianas*),

cantes folclóricos aflamencados de (discutible) procedencia galaico-asturiense (*farrucas* y *garrotines*) y cantes aflamencados de origen hispanoamericano (*guajiras*, *columbianas*, *habaneras*, *milongas*, *vidalitas* y *rumbas*). En esta clasificación se combina un criterio genealógico, étnico y geográfico, que se refuerzan entre sí, aunque Molina y Mairena lo nieguen («Nuestra clasificación es realista, se basa en la experiencia y se funda en hechos evidentes, sin pretender otra cosa que reducir, en lo posible, al orden el caos flamenco. No pensamos en términos genealógicos cuando utilizamos los de "emparentado" o "influido". Por lo primero entendemos semejanza, aire familiar, sin comprometer afirmaciones de otra especie»).

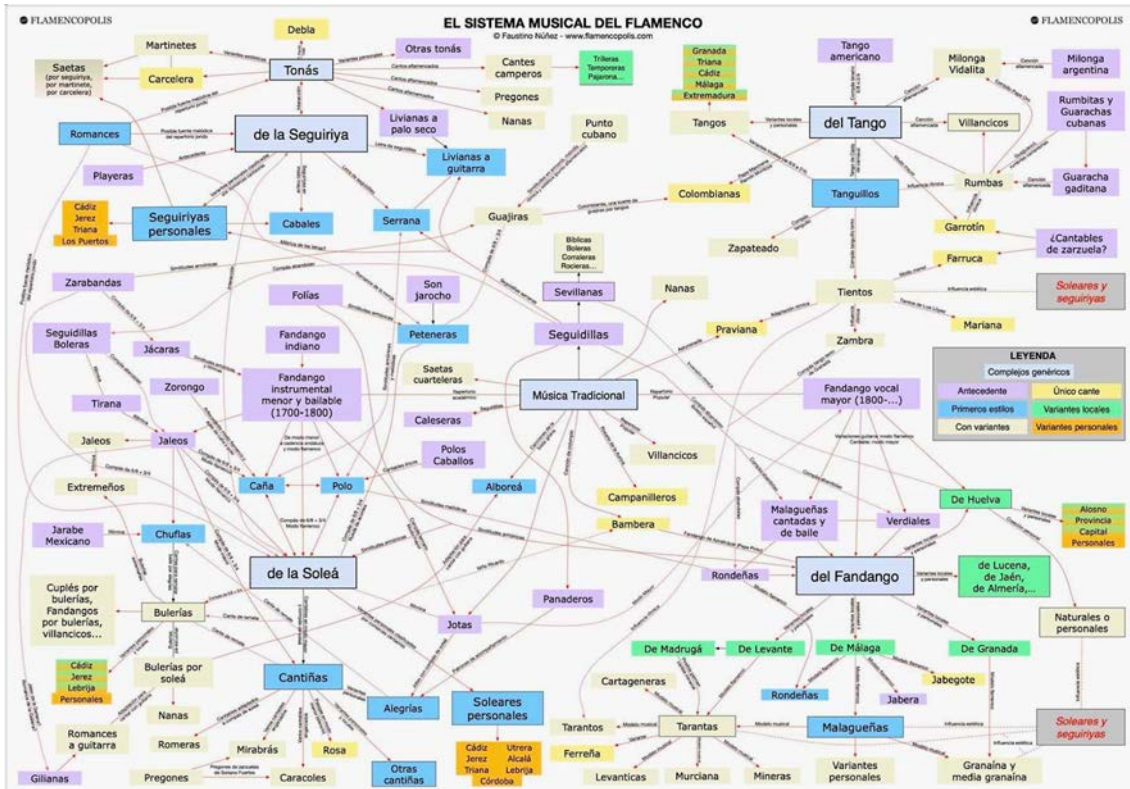
La clasificación de la izquierda, que podemos llamar *mairenista*, de Mairena y Molina en *Mundo y formas del cante flamenco*, tuvo mucha influencia en la *flamencología* derivada, aunque existieran clasificaciones de palos o estilos anteriores, más horizontales, como la que acompaña la *Antología* de Hispavox de 1954 de Perico el del Lunar, que es la presentada a la derecha:



Antonio Mairena encontró, aprendió y grabó un gran número de «cantes básicos» gitanos. En otros casos reconstruyó, recreó o creó cantes, haciendo las atribuciones pertinentes o inventándolas. Si se hace una clasificación detallada de cantes exigiendo dos fuentes para dar veracidad a la variante, como han hecho Pierre Lefranc por un lado y Luis y Ramón Soler por otro, nos quedamos, en el caso de Lefranc, con 99 cantes, 14 tipos de tonás, 34 variantes distintas de seguiriyas (5 de Triana, 6 de Cádiz, 5 de Los Puertos y 18 de Jerez) y 51 variantes de soleares (3 de Triana y 12 *apolás*, 8 de Cádiz, 7 de Utrera, 7 de Lebrija, 2 de Marchena, 8 de Alcalá de Guadaíra y 4 de Jerez). Debe recordarse que el enfoque arqueológico y taxonómico de Mairena, dejando a un lado su jerarquización y genealogía de estilos, no era compartida por otros grandes cantaores de su época. Pastora Pavón señaló que no podían realizarse atribuciones de autoría, que los cantes no eran formas cerradas y que debían recrearse continuamente, a partir de una serie de modelos de referencia, y una idea similar puede encontrarse en Pepe Marchena y otros.

La *nueva flamencología* ha arrojado mucha luz sobre todo tipo de cuestiones de

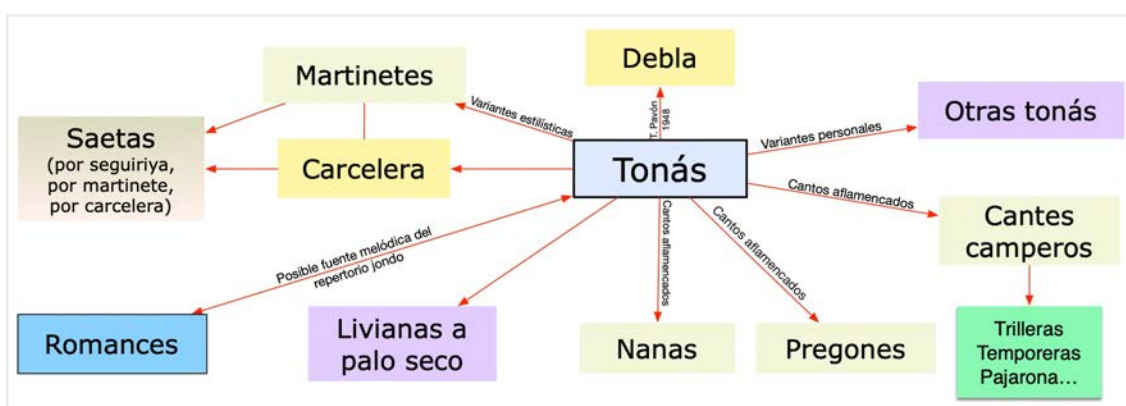
detalle, pero también ha traído un cambio profundo en la taxonomía y genealogía de este arte, descubriendo una complejidad aún mayor de la que se pensaba, como muestra el esquema que sigue, de Faustino Núñez. Muchas respuestas han conducido a nuevas preguntas, y hoy el flamenco es un campo fértil para la investigación. Según esta concepción moderna, los cantes se agrupan en grandes *familias*, con diversos *estilos* o *palos* que a su vez tienen *modalidades* o *variantes* locales o personales. Las grandes familias tienen relaciones entre ellas, y el entramado de estilos contiene también dependencias de todo tipo y un gran número de variantes. Las **grandes familias** son cuatro: la **seguriya**, familia a la que pertenecen los cantes sin acompañamiento, con las tonás como centro; la **soleá**, a la que pertenecen estilos como las cantiñas y las hoy tan populares bulerías; el **tango**, aflamencado en Cádiz, del que derivan estilos pegadizos que estuvieron de moda en el pasado; y el **fandango**, amplia familia preponderante en Andalucía Oriental con diversos estilos que tienen a su vez muchas modalidades locales (de Málaga, de Granada, de Levante o tarantas, pero también de Huelva y de Cádiz, como las rondeñas, e incluso de Extremadura). En este nuevo esquema **todo es flamenco** y **no hay una jerarquía** entre estilos con criterios étnicos y geográficos como la de Molina y Mairena (cantes gitanos o jondos frente a flamenco no jondo, o bien estilos bajo-andaluces frente al resto), **ni está clara la genealogía**, aunque se apunta que precisamente los estilos derivados del fandango podrían ser los más antiguos, o los de raíz más antigua, mientras que estilos como la soleá serían relativamente recientes. Las numerosas variantes personales o familiares de base local, fundamentalmente en el ámbito gitano y bajo-andaluz, no tienen una explicación clara en esta nueva concepción del flamenco, que en todo caso les niega una posición jerárquica especial.



Hoy se discute que algunos de los llamados «cantes básicos» sean los más antiguos, aunque se acepta sin duda para los **romances**, la canción española más vieja que ha sobrevivido transmitida por tradición oral. Los gitanos, que los han llamado siempre *corridos*, *corridas* o *carrerillas*, debieron aprenderlos y asimilarlos, y son el único cante cuya letra tiene continuidad argumental y cuenta una historia (aparte de algunos martinetes) -de ahí el nombre- y se cantan sin acompañamiento. Su origen remoto está en el privilegio real concedido a los invidentes en el siglo XV para poder imprimir y vender coplas, los famosos *pliegos de cordel*. Además de los ciegos los gitanos también se ganaron la vida con estos romances castellanos, que se popularizaron mucho en Andalucía, donde se conservaron mejor que en otras partes del país. En *La Gitanilla*, una de las *Novelas ejemplares* de Cervantes, escrita en 1608, se muestra a los gitanos dedicados al cante de romances, que se acompañaban de música (tamboril, castañetas, sonajas), y bailes. Esta tradición llega al siglo XIX. Washington Irving describía estos romances en 1829. El testimonio de Estébanez Calderón describe la forma en que se cantaban, apuntando a aires moriscos preservados en la zona de la sierra de Ronda, Jerez y Medina Sidonia. Se hacían con voz sola, o con guitarra, o incluso con pequeña orquesta (una vihuela, dos bandolines), con intermedios bailados. Hasta 1958 no se registra un romance flamenco, y lo hace Antonio Mairena en su disco *Cantes de Antonio Mairena*, con aires de bulerías al golpe o bulerías por soleá y acompañamiento de guitarra (se trata del *Romance de Bernardo el Carpio*). Mairena atribuye a este cante una pureza y origen hermético, gitano y casi sagrado. De Cádiz son las **gilianas**, que son un romance cuyo nombre viene de la historia de la hija del emir de Toledo, tema de una de estas historias, de la que hay referencias de 1847, asociado musicalmente al jaleo y a las alegrías. Este estilo fue grabado por primera vez también por Antonio Mairena, en 1970, en el disco *La fragua de los Mairena (Las cautivarón)*, pero con aires de bulería y acompañamiento de guitarra. Mairena lo había aprendido del sevillano Miguel Niño, *El Bengala* (+1974), que a su vez lo había aprendido de su tío abuelo, natural de El Puerto de Santa María, Juan José Niño, que sabía muchos de memoria. Al parecer estos textos y su música eran una especialidad de unas pocas familias de Cádiz y Sevilla. El investigador Luis Suárez Ávila siguió la pista y encontró en El Puerto de Santa María una mina de ellos, de la mano de cantaores como José de los Reyes Santos *El Negro* (+1995), que los cantaba (y grabó) de forma muy libre, sin métrica determinada, sin acompañamiento y con aires de nana, y su familia. Suárez Ávila publicará en 1971 "Corridos, corridas o carrerillas, verdadero origen del cante flamenco", que puede ser la tradición hermética origen del flamenco gitano a la que aludía Mairena, o al menos lo que más se acerca a ella. Entre 1971 y 1974 Suárez Ávila sacará a la luz en la Fiesta del Cante de Los Puertos muchos de estos romances. Las **tonás** son el segundo *palo* en antigüedad, y también se cantan sin acompañamiento. De hecho se cree que las tonadas flamencas, las *tonás*, proceden precisamente de *romances*, siendo fragmentos que se han recordado sueltos. Muchos de estos fragmentos hablan de los padecimientos derivados de la conversión forzada y después expulsión de judíos y musulmanes. Más que un estilo es una colección de cantes sin unas características comunes bien definidas que los englobe,

conocidos por el nombre del divulgador o por una palabra clave del texto (*toná* de Alonso Pantoja, *toná* de los pajaritos, etc.). Es probable que las tonás proporcionaran el material melódico para las seguiriyas y las soleares. En cuanto al ritmo, eran de ritmo libre, pero las que se cantan actualmente suelen llevar un ritmo de seguiriyas, añadido originalmente por Antonio *El Bailarín* al martinete para bailarlo. En la tonalidad queda también todo abierto: se hacen en modo mayor, menor o modo frigio o andaluz (el martinete, por ejemplo, va en modo mayor, y la debla en frigio o andaluz). Muchas de estas tonás han debido perderse con el tiempo, aunque es difícil decir cuántas llegó a haber. La tradición oral apuntaba a la existencia de 33 ó 31, pero Silverio Franconetti y Antonio Chacón aseguran que fueron 19 y Demófilo, 26. Más recientemente José Blas Vega identificó 34, cerca del número de la tradición oral gitana, pero de las que se desconoce su música (26 de ellas coinciden con las recopiladas por Demófilo, quien tuvo como fuente Juanelo de Jerez). En todo caso hoy se cantan sólo tres «modelos» que vienen del repertorio de Chacón: la chica, la grande (la más antigua y difícil, atribuida a Tío Luis el de la Juliana) y la del Cristo (también atribuida a Tío Luis el de la Juliana). Pero aun estas se venían cantando insertadas como *macho* o cierre de saetas (toná del Cristo) o como remate de una debla y martinete (toná chica de Triana, de Tomás Pavón), y no completas. Las dos primeras completas las grabó Rafael Romero para la *Antología* de Hispavox de 1954. Después Antonio Mairena se esforzó especialmente por recopilar, dar lustre y grabar todas las que pudo recuperar de la memoria de viejos cantaores. Como en el caso de los romances, todos sus intérpretes conocidos eran gitanos, incluido el primero del que se tiene noticia, el jerezano Tío Luis el de la Juliana durante el último tercio del XVIII. Pero los más célebres cantaores de tonás fueron utreranos que se asentaron en Triana (Perico Mariano, Perico Pelao y su sobrino Juan Pelao). Mairena, que fue un grandísimo cantante de este *palo*, lo explica así: «Las tonás son "cante a capella", sin acompañamiento de guitarra. Se cantan a palo seco, sin palmas y sin marcar externamente el compás con la mano, bastón o pie. Las tonás tienen todas una música triste, que recorre la gama patética, desde el abatimiento oscuro y la fatalista resignación hasta la desesperación más violenta y sombría. Las tonás constituyen la nebulosa madre de la que se desprendieron las seguiriyas. Nos consta que son mucho más antiguas y que en un principio, bajo ese nombre genérico comprendieronse diversos cantes como seguiriyas, martinetes y debla. Su primitivismo salta a la vista, o mejor, al oído. Las que desarrollaron el tema dramático de los gitanos encarcelados llamáronse carceleras y probablemente calificaron de martinetes a las que acostumbraban a cantar en las herrerías. Sin embargo, las más antiguas que conocemos no hablan sino de persecuciones, de torturas, de pesadillas, de muerte. Su trágico universo se funda en hechos históricos (...) La especialísima naturaleza de este cante (poco apto para las exhibiciones en fiestas y espectáculos), profundamente gitano, con sabor de legendarias épocas, rico en vocabulario calé y en alusiones autobiográficas, así como su venerable antigüedad, influyeron en que no fuese cultivado por profesionales hasta el final del siglo XIX. Antes era un cante íntimo, celosamente mantenido en el ambiente doméstico como la **alboreá**, versión flamenca de los cantes de boda gitanos,

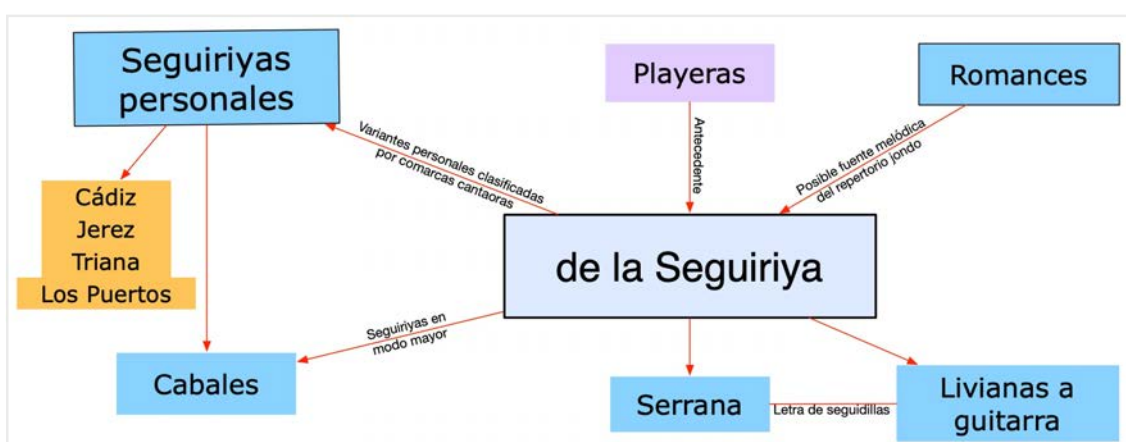
que tenían lugar al alba, y de los que hay referencias escritas desde 1855. Será a principios del siglo XX cuando algunas zambras se atrevan a escenificar los rituales de boda gitanos, apareciendo las **tonás de alboreá**. Pero hay distintas variantes geográficas, en general con el baile como protagonista y con guitarra y palmas. En otro sentido son muy variadas, y se hacen con distintos compases y con coplas de distinta estructura». Sabemos de unos cuantos grandes maestros de otro tiempo que pasaron a la historia por su dominio de las tonás: *El Planeta*, *El Fillo*, la "casa" de los Pelao (Juan y José) y la "casa" de los Cagancho (Antonio y su hijo Manuel) en Triana; Félix de Sanlúcar y "Perico" Frascola en Sanlúcar; "El Puli" en Jerez; José Cantoral en Cádiz. La toná y la alboreá empezó a grabarse muy tarde, con Rafel Romero, *El Gallina* (†1991), que grabó la toná y la alboreá para la *Antología* de Hispavox en 1954, Luis Torres, *Joselero de Morón* (†1985), en la antología de Caballero Bonald de 1968, o Pericón de Cádiz (†1980). Son variaciones de las tonás, todas a palo seco: los **martinetes**, que proceden de los herreros que trabajaban en forjas, de los que Mairena y Molina dicen: «cante sin compás, libérrimo y desolado, como lamento nocturno de una tribu errante bajo la luna por tierras desconocidas, el martinete empieza a desarrollar su plañidera melodía trabajosamente y como arrastrándola con esfuerzo de penado que tira de pesadas cadenas, pero luego se remonta a regiones de libertad y allí despliega su vuelo con majestad aquilina para expirar en un gemido angustioso»; las **carceleras**, que hablan de la vida en las cárceles, pero por lo demás muy parecidas a los martinetes; y las **deblas**, en las que brilló Juan Talegas, de temas religiosos, tonos agudos, sin compás y profusa ornamentación melismática, de las que Mairena y Molina decían: «La palabra "debla" es de origen sánscrito y procede de la raíz indoeuropea "dei", que significa el cielo brillante. Su parentesco con "debel" o "undebel" es manifiesto. Su aproximación a la forma "dévah", sánscrita, parece indudable. [...] Seguramente la debla fue una toná de carácter religioso en sus orígenes».



Las **siguiriyas** o **playeras** (de *pañideras*), de intenso dramatismo, son uno de los *palos* más importantes del flamenco, junto a las soleares, y el centro de los cantes básicos. Manuel García Matos fija su origen en la *endecha*, un cante muy similar a las seguriyas que las plañideras cantaban durante los duelos, con la muerte como tema. Muchas de las *endecheras* eran gitanas, por lo que el paso a la seguidilla gitana debió ser natural. De estas hay ya registros en el siglo XVIII, pero aún distaban de las seguriyas flamencas, por lo que estas últimas no aparecerán hasta el siglo XIX. La *playera* más antigua de que se

tiene constancia es de 1830, y de 1880 el ejemplo más antiguo que se conoce de una partitura de *siguiriya*, un arreglo publicado en París por Ramón Sezac. Las seguiriyas, y el cante jondo en general, es un cante de lloro, melismático y muy dramático. Carlos Cano decía del flamenco en general: «la única música que se enfrenta con Dios, que da puñetazos al cielo es el Flamenco». Las seguiriyas en particular se caracterizan por la melodía melismática, salpicada de quejíos y sucesivos 'ayes'. La seguiriya invierte el orden de la amalgama de compases que observamos en la soleá, alternando un compás de 3/4 con uno de 6/8. La tonalidad es el modo frigio o flamenco. A finales del XIX ya había una amplia colección de seguiriyas (Demófilo cuenta 177 coplas para ser cantadas en este estilo, y atribuye 77 de ellas a Silverio, siendo anterior la que se atribuye a El Planeta). En fechas recientes Pierre Lefranc (*El Cante Jondo*, 2000) y Luis y Ramón Soler (*Antonio Mairena en el Mundo de la Siguiriya y la Soleá*, 1992) han catalogado, con criterios algo distintos, un gran número de versiones locales y personales (el esquema que sigue, de Faustino Núñez, está basado en la clasificación de los Soler). En el origen de este estilo, que debió quedar configurado a mediados del XIX, hay tres creadores que se conocían entre ellos: Francisco Colorado Pérez, *Frasco el Colorao* (+1888), establecido en Triana, Francisco Fernández Bohiga, *Curro Dulce* (+1898), de Cádiz, y Manuel Ortega Vargas, *Manuel Molina* (+1879), de Jerez. Las *serranas* y *livianas* son variantes de las seguiriyas, con el mismo compás. Las *cabales*, en cambio, son seguiriyas en modo mayor. Mairena decía de ellas: «La seguiriya es grito de hombre herido mortalmente por el destino. Sólo puede expresar sentimientos profundos, tragedia radical, la tragedia de ser hombre. Pero hombre concreto de carne y hueso. Ese hombre apasionado y sincero, que se queja como un animal malherido y se vuelca todo en el grito de la seguiriya, es el gitano de la Baja Andalucía. Las letras son confesiones del alma gitana: Qué desgracia yo tengo /mare en el andar /cómo los pasos que p'alante daba / se me van atrás. En estas coplas refléjase la existencia de los gitanos bajoandaluces en el siglo XIX. Las hay inconfundibles como aquella en la que se expresa el colmo del dolor diciendo el afligido siguiiriyero que ni siquiera tomaría tacitas de caldo que le dieran: Cuando a ti te apartaron /de la vera mía, /a mí me daban tacitas de caldo /y no las quería. Sólo un gitano expondría su angustia a través del desprecio al puchero. En otras se jura, se echan maldiciones, se interpela a la luna y a las estrellas, con acento religioso de primitivo que todavía ve en los astros potencias sagradas». Molina y Mairena señalan al trianero Manuel Cagancho como uno de los creadores de este cante: «Los dos que conocemos del Sr. Manuel son de factura arcaica y de grandeza sobrecogedora. Una absoluta ausencia de adorno, un difícilísimo ligado, una sutileza melismática extraordinaria, una sobriedad primitiva y una seriedad impresionante: tales son las características más salientes». Sin embargo, las dos grabaciones de este cante que se conservan de él son decepcionantes, a decir de José Blas Vega. Con testimonios grabados, han sido grandes siguiiriyeros Manuel Torre, Tomás Pavón, Pepe de la Matrona, Juan Talega, *El Gloria*, Manuel Vallejo, Antonio Mairena, *El Carbonerillo*, José Cepero, Aurelio Sellés, Juanito Mojama, Manolo Caracol, Antonio Núñez Montoya *El Chocolate* (+2005), Fernando Fernández Monje, *Terremoto de Jerez* (+1981), y Enrique Morente. Hay referencias de 1828

a unas *seguidillas serranas*, y más adelante, ya en 1848, a las *serranas*. Serafín Estébanez señalaba que las **serranas** eran el eslabón intermedio que conectaba la *caña* y el *polo* con las *seguiriyas*. Es muy posible que este cante campero tuviera su origen en Ronda. Sí sabemos que Silverio Franconetti cantaba unas *serranas* flamencas, y fue él quien creó un cante unificado con estructura de liviana, serrana y macho. El texto y compás de la serrana y la *seguriya* son iguales, pero en tonalidad de Mi en vez de La, y más lenta y con la melodía de la *caña* y el *polo*. Paco el de Montilla, un seguidor de Silverio, fue el primero en grabarla en 1898, al que siguieron otros, pero Pepe el de la Matrona fue el primero en grabar la serrana de Silverio privadamente en 1947 (liviana, serrana y cambio de María Borrigo) y otra vez comercialmente en 1954 para la *Antología* de Hispavox. Antonio Mairena grabará su cuidada y ensanchada versión después. La **saeta** se canta sólo en la Semana Santa, durante el paso de las cofradías, normalmente sin acompañamiento. Las llamadas *saetas antiguas* pueden tener ingredientes sefardíes, mozárabes y también litúrgicos católicos. El tema es religioso, pues el *cantaor* se dirige a las imágenes de Jesús y María, y la música va por *martinetes* o por *siguiriyas*, aunque también se pueden escuchar por *soleares*, *cañas* y *polos*. El origen de este *palo* tal cual lo conocemos hoy está en los cantes de Enrique el Mellizo por *siguiriyas* en las madrugadas del Viernes Santo del Cádiz de finales del XIX. Después han sido muchos *cantaores* los que han interpretado *saetas*, por su simbiosis con las multitudinarias fiestas andaluzas de la Pascua. Merceditas Orihuela, *La Andalucita*, las cantaba de maravilla en los teatros y en grabaciones en discos de pizarra, y también Juan Breva, Fosforito, Antonio Mairena, su hermano Manuel Mairena (gran *cantaor* por derecho propio, como muestra su disco *Con la verdad del cante*, de 1980) y su discípulo José Menese. El sevillano Manuel Centeno, ganador de la Copa Pavón de 1926, fue el creador de la *saeta* por *seguriya*, un estilo personal. La mejor escuela de cante para las *saetas* en la provincia de Sevilla es precisamente la de Mairena del Alcor. En Sevilla fue un inmenso *saetero* *El Gloria*, jerezano establecido en la ciudad.



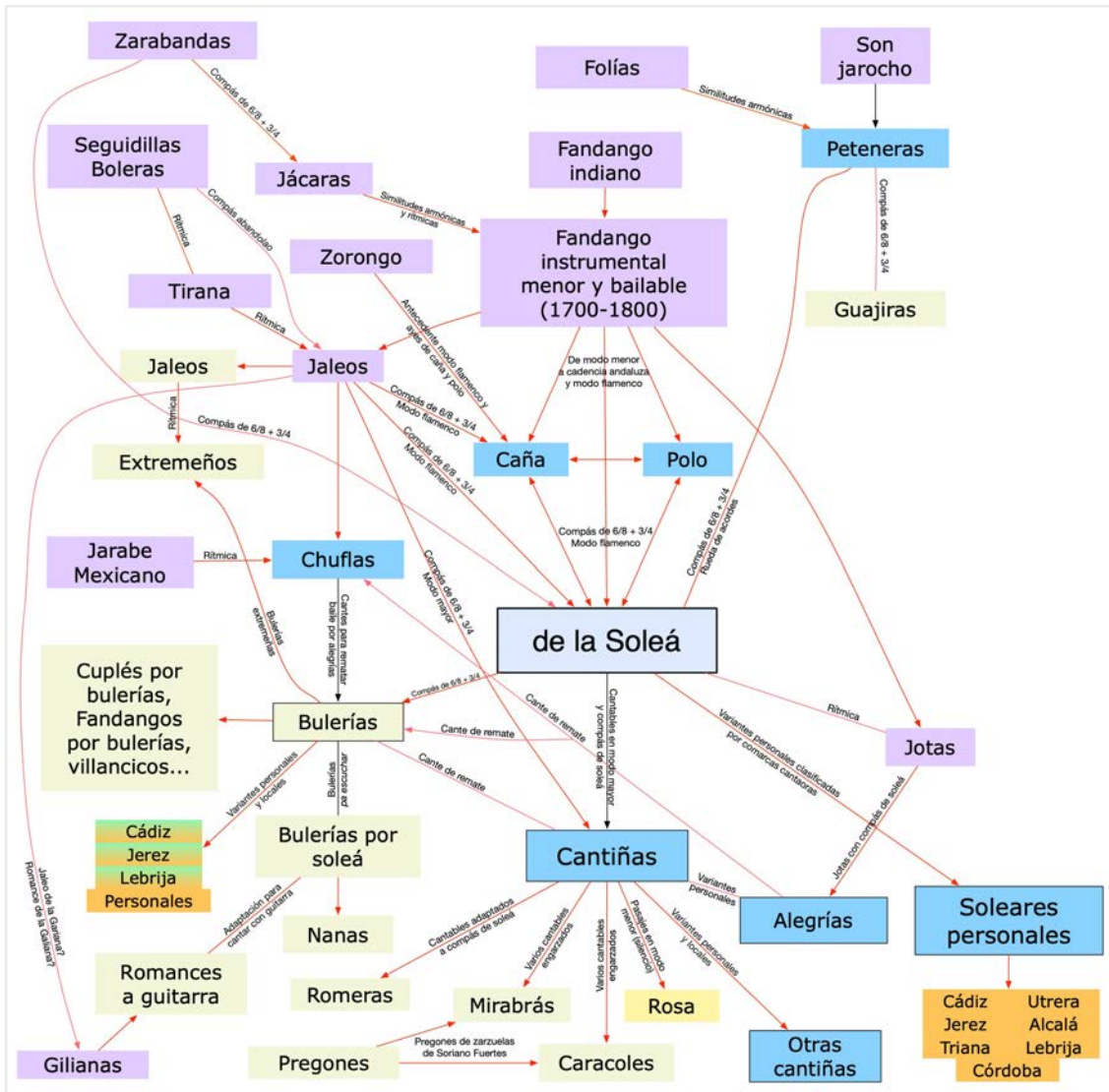
A las **soleares** se las conoce como una de *las madres del cante*, aunque surgen en realidad relativamente tarde, cuando ya había otros muchos estilos en circulación. Por ello se puede considerar a la *soleá* como un estilo flamenco puro, y no una adaptación aflamencada de un material musical previo. Esto no quiere decir que la *soleá* no recoja influencias: el *fandango* y el *bolero*

desembocan en el *jaleo*, baile festivo desde finales del XVIII, que a su vez vierte sus aguas en la soleá en la década de 1850 a través de una de sus variantes, probablemente unas *gilianas* o *jaleos de la Gariana* bailables que hacía Paquirri el Guanté (el origen de la *alboreá*, cante de boda gitano, es exactamente el mismo). En nombre *soledad* viene de la forma de los versos que se cantaban, estrofas de tres versos octosílabos de rima asonante a-b-a. Si la referencia más antigua a la *soledad* es de 1853, y se anuncia ya como cante, en el cambio de siglo aún se llamaban a veces *jaleos* a las *soleares*. La soleá nace probablemente en Cádiz, pasa a Jerez y de ahí a Triana, donde se desarrolla ralentizándose y complicándose en las décadas de 1860-70 (por calés y gachós), y no al revés como se ha asegurado durante mucho tiempo. Las *soleares de Triana* conservan aires del polo, por lo que se llaman también *soleares apolás*. En realidad, no se puede decir que sean de Triana, porque tienen autores conocidos: Paquirri el Guanté, en Cádiz, Antonio Vargas *Frijones*, en Jerez, Silverio Franconetti, en Sevilla, quien creó las soleares-peteneras como remate de la caña, y Ramón Rodríguez Vargas, *Ramón el Ollero* (+1905), de la zona de Triana conocida como El Zurraque (calles Castilla y Alfarería). Estos cantes de El Zurraque han sido registrados después por Antonio González Garzón *El Arenero*, *Naranjito de Triana* o por Francisco Álvarez Martín, *Paco Taranto*. Entre Paquirri el Guanté y Silverio Franconetti se sitúan María Amaya Heredia, *La Andonda* (+1891), en Triana, y Mercedes Fernández Vargas, *La Serneta* (+1912), en Utrera. Se dice que las soleares, a diferencia de las seguiriyas, han sido y son unos cantes femeninos, con gran protagonismo de las mujeres en su creación e interpretación a lo largo de la historia. Más tarde Tomás Pavón perfeccionará aún más el estilo dándoles grandeza en una vuelta de tuerca final. Hay variantes de Lebrija, por Juan Moreno Jiménez *Juaquiní* (+1946), y de Alcalá de Guadaíra, por Joaquín Fernández Franco, *Joaquín el de la Paula* (+1933), y su sobrino Juan Fernández Vargas, *Juan Talega* (+1971), muy difundidas por Antonio Mairena. Tomás Pavón y Antonio Mairena visitaban Utrera, donde se hacían unos maravillosos cantes por soleares, en los que ya había brillado con luz propia *La Serneta*, tradición que recogerá y engrandecerá Fernanda Jiménez Peña, *Fernanda de Utrera* (+2004). Sus marcadas características flamencas hacen parecer que la soleá es origen de otros muchos estilos, cuando probablemente fue al revés: al ser tardío nació ya depurado, recogiendo la experiencia flamenca de estilos previos. La temática de sus letras es variada, pero siempre sobre las grandes cuestiones de la vida (amor, muerte, felicidad), y suelen terminarse por bulerías, es decir, a un ritmo mucho más vivo. Mairena, que fue un gran *cantaor* de soleares, explicaba la complejidad de estas y las seguiriyas así: «Tanto en la seguiriya como en la soleá y, por consiguiente, en la bulería, se superponen dos ritmos formando contrapunto. Uno de estos ritmos es el básico, llevado por la guitarra acompañante; el otro es llevado por el cantaor y, a veces, por las palmas, sirviendo de fundamento estructural y rítmico al cante, por lo que se puede llamar 'ritmo interno'. El ritmo interno presenta, así como el cante, un carácter muy neto de lo que los músicos llaman "tempo rubato". Por consiguiente, las coincidencias de los dos ritmos sólo se manifiesta en algunos puntos del desarrollo. Para la seguiriya, el esquema rítmico es el siguiente: cantaor: ritmo

estructural o interno = $\frac{7}{8}$ = $\frac{5}{8}$ + $\frac{1}{4}$ en "tempo rubato" toque de guitarra: ritmo básico o externo». Como en el caso de las seguiriyas y las tonás, Pierre Lefranc y Luis y Ramón Soler han realizado una encomiable labor de catalogación de versiones (el esquema que sigue, de Faustino Núñez, está basado en la clasificación de los Soler). Las **cantiñas** y sus variantes (mirabrás, romeras, caracoles, rosas, alegrías...) están íntimamente asociadas a las soleares (la única diferencia está en la armonía, el modo mayor frente al modo andaluz), que se desarrollan alrededor de la bahía de Cádiz en la segunda mitad del XIX. La cantiña propiamente dicha es un cante alegre, con el compás de soleares. La palabra cantiña viene de cantiñear, es decir, improvisar cantando, lo que explica la libertad extrema de este palo. Se cree que el origen de la cantiña es una jota aragonesa que pasó a convertirse en jotilla gaditana (primera mitad del XIX) y después se aflamencó. La jota aragonesa debió llegar a Cádiz durante la resistencia a la invasión napoleónica, lo que explica las alusiones a esa guerra en muchas de las letras, si bien en otras se habla de la vida en la mar. Las cantiñas salieron de Cádiz y generaron variantes autóctonas en otros lugares, como las *cantiñas de Pinini* en Utrera y Lebrija o las de Córdoba. Entre sus muchas variantes las hay de dos tipos: las flamencas o gitanas y las de origen folclórico, que incluyen romeras, mirabrás, caracoles o alegrías. Las **alegrías** son la variante de *cantiña* más popular de todas hoy, conocidas por iniciarse con un trabalenguas («Tarata trán, tran, tran, tara tatrán»), al parecer por un accidente de memoria de Pericón de Cádiz, aunque Chano Lobato decía que de Ignacio Espeleta. Toda *alegría* es *cantiña* pero no al revés. Hoy son la alternativa a las *bulerías por soleá*, separadas por la tonalidad. Descienden directamente de la jota aragonesa combinada con un *jaleo* y llevan compás de soleá pero con más viveza, y con el modo mayor propio de las cantiñas de las que provienen. Aunque en las letras se suele hablar de la invasión francesa, la noticia más antigua de la existencia de las alegrías es de 1866, en relación a Francisco Hidalgo, *Paco El Gandul* o *Paco Botas*, como «canto alegre». La tradición oral apunta a Enrique el Mellizo como creador de la forma flamenca definitiva de las *alegrías*, con compás de amalgama pero modo mayor, lo que algunos consideraban que les restaba pureza. Las alegrías se suelen rematar con una estrofa llamada *juguetillo*. Los antepasados de Manolo Caracol difundieron las *alegrías* en Sevilla (su abuelo Tío José el Águila y su hermana Gabriela Ortega Feria). La grabación más antigua, de 1909, cantadas por el padre de *El Peña*, pero aún presentadas como *jaleos*. Si en el siglo XIX fueron el cante festero por excelencia, en el XX serán sustituidas en esa función por las bulerías y los tangos. Los **caracoles** fueron creados por un picador, el Tío José el Granaíno, y Antonio Chacón los mantuvo vivos en el siglo XX. Es una cantiña de Cádiz que se hace mucho en la Bahía y en Sanlúcar. El nombre viene de una copla que dice: «Caracoles, caracoles, mocita, ¿qué ha dicho usted?». El ritmo es el de las alegrías, siendo un canto alegre y brillante, efectista y lleno de ornamentos y florituras que lo acercan al mirabrás. Mairena y Molina decían de este palo: «Los caracoles podrían tener "ángel", mas no "duende", porque carecen de rajo y hondura». El **mirabrás** es una variante alargada de las alegrías, al parecer para adaptarse mejor al baile. Las **romeras** son una variante de cantiña específicamente creada para ser acompañadas de baile,

probablemente debidas a una cantaora conocida como *La Romera*. Las **bulerías** son un canto festero, que se nutre de muy diversos estilos previos (soleares, cantiñas de Cádiz, tangos e incluso cuplés). Las letras suelen ser de temas jocosos y frívolos, y de ahí puede venir el nombre del palo (burla, jolgorio, chufla, charanga). Antonio Mairena sitúa el origen de este *palo* en el siglo XIX, como una creación del cantaor jerezano Mateo de las Heras Carrasco Vargas *El Loco Mateo* (+1887), de la década de 1870, que acababa siempre de cantar por soleares con una bulería, acelerando el ritmo. Sin embargo las investigaciones de la flamencología moderna no han encontrado referencias decimonónicas de este estilo. Otra posibilidad es que nacieran en Cádiz, como una derivación de las *chuflas* con las que se remataban las *alegrías*, pero tampoco hay confirmación documental de ello. Aurelio Sellés apuntaba a Tomás el Nitri como su creador. *El Pena* padre las graba en 1906, pero aún identificadas como *chuflas*. En realidad, la bulería como palo de la baraja flamenca fue cosa de la Niña de los Peines, el Niño Medina, Manuel Vallejo y Juan Mojama. De hecho la primera en grabar este estilo como *bulerías* fue Pastora Pavón, con Ramón Montoya a la guitarra, en 1909, como una forma de soleá acelerada, lo que refuerza quizás la explicación sobre sus orígenes de Mairena. Lo que es seguro es que el estilo sólo adquirió dimensión a mediados del siglo XX, convirtiéndose en una moda en su último tercio, gracias a Camarón de la Isla y Paco de Lucía. Antes de Pastora Pavón las bulerías se hacían sólo en fiestas, cantándose únicamente para el baile y con escaso valor artístico. Era además un cante claramente gitano y fundamentalmente jerezano. Hay distintas variantes locales, fundamentalmente las de Jerez, donde brilló Manuel Torre, *El Gloria*, ambos establecidos en Sevilla, o Francisca Méndez Garrido, *La Paquera* (+2004), y Cádiz, con Aurelio Sellés (+1974), Pericón o Antonia Gilabert Vargas, *La Perla* (+1975). Pero en Utrera destacaron las bulerías de Bernarda Jiménez Peña, *Bernarda de Utrera* (+2009), y en Sevilla Pastora Pavón, Manuel Vallejo o Manolo Caracol. En general se adopta el ritmo de la soleá, duplicando el tempo, y con el modo del cante que se mete por bulerías. Se interpretan también *al golpe*, más lentas, para escuchar, también conocidas específicamente como **bulerías por soleá** o **soléa por bulerías**. Una vez popularizada la bulería empezó a degradarse, sobre todo acompañada de baile. La **caña** es una precursora de las soleares, con su ritmo, pero más lenta y pesada, y tiene su origen en la sierra de Ronda, de donde hay testimonios escritos de este cante ya en 1830-31 de parte de Richard Ford, siendo así el primer cante que aparece como claramente flamenco en las crónicas históricas. Mesonero Romanos añade otro testimonio en *Panorama matritense* (1835), y Serafín Estébanez la describe con todo detalle en la célebre fiesta de Triana de 1838, justo en el momento en que el cante empieza a separarse del baile: «por lo regular la *caña* no se baila, porque en ella el cantador o cantadora pretende hacer un papel exclusivo». Hubo distintos tipos de cañas, no todas flamencas. Más adelante, en 1902, Rafael Marín distinguía dos variantes, la de El Fillo y la de su hermano Curro Pabla (conocida hoy indebidamente como de José el Granaíno). La dificultad para cuadrar los ayes del cante y el acompañamiento la hacen un cante poco transitado, pero en el que brillaron el sevillano Silverio, el gaditano Curro Dulce y el jerezano Chacón. Será la versión que este último

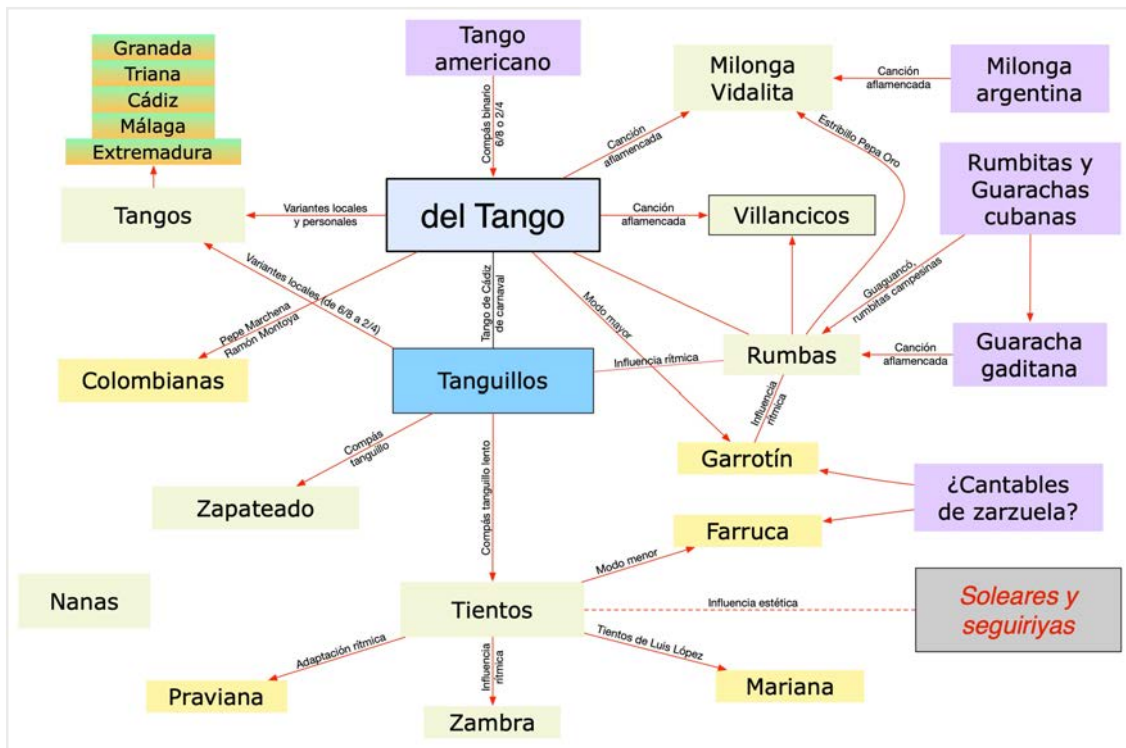
haga de la caña de *El Fillo* la que sirva de modelo, y la que cante Rafael Romero en la *Antología* de Hispavox de 1954, a instancias de Perico el del Lunar, que fue discípulo de Chacón. Antes de eso la caña apenas se cantaba y había dejado escasos testimonios grabados, probablemente porque la corta duración de los discos de pizarra o permitían grabar completo este cante largo. El Mochuelo, por supuesto, la había grabado, y también Pepe Marchena, aunque este no la consideraba pesada y monótona si no se hacía bien. En el flamenco los fandangos *abandolaos* evolucionan a estilos similares a la soleá y este estilo flamenco, que algunos consideran el más antiguo, es un ejemplo de ese proceso. Hay quien le atribuye una relación con el folclore morisco, debido a que la palabra árabe *gaunia* significa canción y suena como caña. Es un canto largo y melancólico, quejumbroso y melismático, con copla romanceada y melodía ascendente y característicos ayes. Hoy se interpreta poco. El **polo** se parece mucho a la caña y se solía cantar a continuación de esta, y actualmente se interpreta aún menos. Algunos cantantes usan este *palo* como complemento de la soleá, llamando a la combinación *soleá apolá*. Hoy se considera una variante de la rondeña, proveniente también de Ronda. Hay dos variantes, el *polo natural* y el *polo de Tobalo*, este segundo más cercano a la caña. Tobalo, que vive el último tercio del XVIII y primero del XIX, debió desarrollar su versión personal de una caña, cruzándola con una rondeña y a partir de una copla que es parte del romance del conde Sol, que pervivió. Hay registros de muchos polos, en España y en América, pero se sabe que algunos de ellos, como los compuestos por el tenor Manuel García (+1832) para sus operetas o tonadillas, y de los que hay partituras, no eran nada flamencos. El más antiguo grabado es de El Mochuelo, mientras que Pepe el de la Matrona graba privadamente las dos variantes en 1947, y ya comercialmente el polo natural por Jacinto Almadén (para la *Antología* de Hispavox de 1964) y el de Tobalo por Pepe Marchena (para sus *Memorias Antológicas* de 1963). La **petenera** pertenece también a la familia de las soleares y comparte con ellas el contenido sentimental y melancólico, y durante un tiempo se conocía este palo como *soleá petenera*, probablemente un cante de ida y vuelta rematado por Silverio Franconetti a su vuelta de América. Después la graba Pepe Marchena en su antología de 1963, y Naranjito de Triana la descubre y, sin desvelar su origen, la rescata para un programa de televisión, *Ayer y hoy del flamenco* (1980-81), del *mairenista* Fernando Quiñones. Por otro lado, Pastora Pavón desarrolló este cante hasta lo que se conoce como *petenera grande o larga*, dotándolo de gran complejidad y belleza. Los gitanos no lo interpretan mucho porque le atribuyen mal fario, aunque lo cantaron (además de su perfeccionadora, Manuel Torre, Rafael Romero, Porrina de Badajoz, Manuel Mairena, Sernita de Jerez, Camarón, El Lebrijano o los guitarristas Melchor de Marchena y Carlos Montoya, entre otros). Hay quien sitúa su origen en el pueblo gaditano de Paterna de la Rivera (Cádiz), siendo *La Petenera* el sobrenombre de su creadora, una tal Dolores cuya trágica vida es el origen de la superstición sobre este cante, pero hay otras especulaciones alternativas. La misma mala fama que la petenera tenía la **alboreá** o **alboleá**, que es un canto nupcial gitano con compás de soleares, según Mairena, que no debía interpretarse fuera de su contexto. En realidad, fueron las zambras las primeras en escenificar los rituales de las bodas gitanas para los turistas, también en sainetes y películas, ya entrado el siglo XX.



Los **tangos** son uno de los grupos de palos más importantes del flamenco, y el tango en sentido estricto es un cante de tipo festivo y de ritmo muy vivo, como las bulerías y las cantiñas. Rafael Marín acertaba al escribir en 1902 que «el zapateado de Cádiz, junto a las alegrías y el tango, conforma el trío de bailes flamencos existentes». Estos bailes «de zapatos» y no «de alpargatas» como señalaba Chacón en 1933, son la esencia del flamenco. Las investigaciones de Faustino Núñez y José Luis Ortiz Nuevo apuntan a que los tangos vienen de Cuba, donde se crean a partir de música para baile europea del XVIII mezclada con música africana, y desde allí pasan a Cádiz, donde se convierten a finales del XVIII en un ingrediente musical fundamental para el baile, insertándose además en zarzuelas de las que se conservan las partituras. La versión romántica de esta música se conoció como *habanera* y la versión más jocosa como *tango congo*. En Cádiz se creará el *tango flamenco*, añadiéndosele el modo flamenco y el ritmo binario de los tanguillos de la ciudad en el acompañamiento. Desde Cádiz y desde Cuba llegó a Buenos Aires el tango, y allí devino en el tango porteño y el tango flamenco es el resultado de combinar el tango americano y los jaleos andaluces. Enrique el Mellizo será el primer creador conocido de un cante flamenco a partir del tango americano en torno a 1900 y El Mochuelo debió ser el primero en grabarlos, pero Manuel Torre y sobre todo Pastora Pavón llevaron a la perfección los tangos flamencos, ya en

pleno siglo XX. Después de Pastora Pavón fueron grandes cantaores de tangos en Sevilla Manuel Vallejo y Antonio Mairena, en Cádiz Pericón y La Perla, para los extremeños Porrina de Badajoz y para los granadinos Carmen Linares o Estrella Morente. Hay muchas más variantes de tangos en función del lugar, pues este estilo está extendido por toda Andalucía y más allá. Además, en España el tango americano generó muchos más estilos: tientos, garrotín, farruca, mariana, zapateado; y la rumba, las colombianas o la milonga. Las letras de los tangos se toman de las soleares. Hubo muchas teorías erróneas sobre la fuente de los tangos. Antonio Mairena aseguraba que eran cantes puramente gitanos, a partir de una fuente morisca granadina, lo que le llevaba a afirmar que: «son la cuarta columna del flamenco, junto con la toná, la siguiriya y la soleá. Representan la cristalización de toda una tradición festera en una forma bien definida y dominante. El tango es palabra muy española y presenta dos modalidades: la argentina y la flamenca. No existe, sin embargo, entre ellas otro tipo de parentesco que el nominal. Al tango andaluz se le ha llamado gitano o flamenco para diferenciarlo del argentino y para señalar su origen calé y la raza de sus cultivadores más destacados (...). En cuanto a su alta calidad artística, hay pocos cantes que con los tangos puedan rivalizar». De los tangos nacen los **tientos** o *tangos gitanos de Cádiz*, con el mismo compás, pero más reposado y solemne (un tango hecho «con tiento»). Este *palo*, cuyo nombre viene de un verso en la letra de un tango, es otra creación de Enrique el Mellizo, según contaba Caracol a partir de una *manduca*, una canción gallega que aprendió de una criada, y se popularizó a principios del siglo XX, sobre todo de la mano de Antonio Chacón, Manuel Torre, El Mochuelo y Pastora Pavón. Hoy se suele cantar, tocar y bailar por tientos rematando por tangos. En Granada se hacían unos tangos que no eran tales, y cuyas melodías se adaptaron al compás de los tangos gitanos de Cádiz, generándose así nuevas variantes que viajaron a Málaga. Los **tanguillos** están relacionados con el carnaval de Cádiz, dando soporte musical a chirigotas, coros y murgas. Pero como *palo* del flamenco es un cante singular por su contenido festivo y humorístico, irónico o satírico. Hay testimonios de la existencia de esta forma del flamenco que datan de 1779, momento en que aparecen descritos como «tangos graciosos». Aquellos cantes debieron evolucionar en el tiempo, pero son el precedente directo de los actuales, de los que Pericón de Cádiz y Chano Lobato fueron maestros. Hasta 1944 se conocía como *tango gaditano de carnaval*, pero entonces el compositor Manuel Quiroga empieza a llamar «tanguillos» a unas coplas compuestas para estrellas de la canción de la época. Se asumió durante mucho tiempo que la **farruca** venía de Galicia, traída por comerciantes gallegos asentados en Cádiz en el siglo XIX, idea hoy discutida, pues no hay en Galicia nada parecido. El *bailaor* Francisco Mendoza Ríos *Faíco*, con ayuda de Ramón Montoya, fue según todos los indicios el creador de este estilo hacia 1904 o 1905, y después tuvo tal popularidad que Turina y Falla (*El sombrero de tres picos*, 1874) lo incorporaron a composiciones clásicas. Antonio Gades la baila en *Los Tarantos* (1963). El cante debió formarse en Cádiz, y tampoco tiene nada que ver con Galicia. Las coplas comienzan con la imitación de un repiqueteo («Tran, tran, treiro / treiro, treiro, treirora») y El Mochuelo, conocido como «el rey de la farruca», Manuel Torre y Pastora Pavón fueron intérpretes

habituales de este *palo*, pero hoy apenas se hace separado del baile (sólo José Menese la recreaba recientemente). Se decía sin fundamento que **garrotín** procedía de Asturias, de donde habría pasado a Lérida, y allí los gitanos lo habrían adaptado al flamenco. Pero como variante del tango que es, su origen debe ser americano, y fue también el propio *Faíco* quien creó un baile para él. La Niña de los Peines los cantaba con aires de tango, aunque hoy apenas se hace. La **mariana** surge como una variante de los tientos y por tanto de los tangos, pero después evoluciona hacia una forma separada. Hay discusión sobre el origen del nombre de este estilo, con distintas hipótesis, y el origen de las melodías no se conoce con seguridad. Lo que está claro es que durante la moda de los tangos el flamenco tomó ese material y lo asimiló para generar una variante más de los mismos. Algunos cantaores tomaron esta variante como seña de identidad, como Joaquín José Vargas Soto, Cojo de Málaga, o Luis López Benítez, Niño de las Marianas. Las hizo también El Mochuelo, que estaba a todas, y fue la primera antología discográfica, de Perico el del Lunar, la que rescata el estilo, con la voz de Bernardo el de los Lobitos. Pero fue José Menese quien, al grabarla en 1969, le da nuevo impulso. De todas las variantes aflamencadas la **rumba** ha sido la más popular y estudiada, unos tangos de ritmo acelerado, aunque al parecer su fuente remota histórica está en el centro de África, en Zaire, de donde pasó a Cuba, donde se desarrolló como guaguancó cubano, y desde allí a España, desarrollándose la *rumba flamenca*, creada probablemente en Cádiz por Jeseña Díaz *Pepa de Oro*, pero grabada por primera vez por Garrido de Jerez en 1908 (como *tango-chufía*). Pastora Pavón las grabará en 1918 con el nombre de rumba, pero siendo más bien una milonga. Siempre estarán asociadas al baile, popularizándose enormemente con Miguel Vargas Jiménez *Bambino*, Dolores Vargas *La Terremoto*, y Maruja Garrido, pero también otras variantes como la catalana (el Pescaílla, Peret). Los *cantaos* más clásicos evitan este *palo*, pero los músicos más inquietos e inclinados a la fusión lo usan mucho como punto de partida (Camarón, sin ir más lejos). No obstante, Pepe el de la Matrona, que vivió en Cuba en la década de 1910, cantaba por rumbas de manera ortodoxa.



Fuera ya del grupo de lo que se llamaban «*cantes básicos*», la familia de los **fandangos** flamencos tuvieron su origen en Huelva, y desde ahí se fueron extendiendo hacia el este, incluso más allá de Andalucía. Es el estilo más flexible y por tanto el que admite más variantes y absorbe más influencias, el más permeable y viajero. Los sevillanos Manuel Vega García, *El Carbonerillo* (†1937), y Antonio Pérez Guerrero, *El Sevillano* (†1989), fueron grandes *cantaores* de fandangos, y podría citarse también a Manuel González Lora alias *El Cojo de Huelva* y a *El Niño de la Calzada*, que grabaron más tarde, en los 40 y 50. De los fandangos escribieron Mairena y Molina: «La jota no es sino una de sus modalidades: el fandango aragonés. El fandango es, en su esencia, un baile (acompañado de canto) de origen árabe. Lo principal, en su primitiva modalidad, fue la danza y sólo por extensión aplícase el nombre al canto. Seguramente fue el fandango hermano de la *zambra* arabigoandaluza y de las *jarchas* mozárabes, canciones populares probablemente pertenecientes a la interesante esfera de la música "ficta" o falsa. El baile del fandango arabigoandaluz se extendió desde Andalucía por toda la Península y se fue aclimatando a cada región española adquiriendo allí caracteres propios. Al correr de tiempo se transformó en jotas, alboradas, muñeiras, boleros, malhaos, etc. Todas sus modalidades coinciden en ser a la vez cante y baile, incluso el nombre de ellas, la jota no significa otra cosa. Ya proceda del latín "saltare" a través del castellano antiguo "sotar" y "sota", o bien proceda del árabe "sátha", el vocablo "jota" quiere decir "baile"». Hay muchas variantes, locales y personales (o naturales). Entre los **fandangos locales** destacan los de Huelva, con una enorme profusión de variantes, y los de Cádiz, Málaga, Almería, Granada y Córdoba (en Lucena y Puente Genil). Los **fandangos personales** son creaciones de los artistas a partir de los modelos onubenses y malagueños, dando entrada a la influencia de otros cantes, la mayoría libres de compás (llamados así **naturales**) y marcando las diferencias por la melodía.

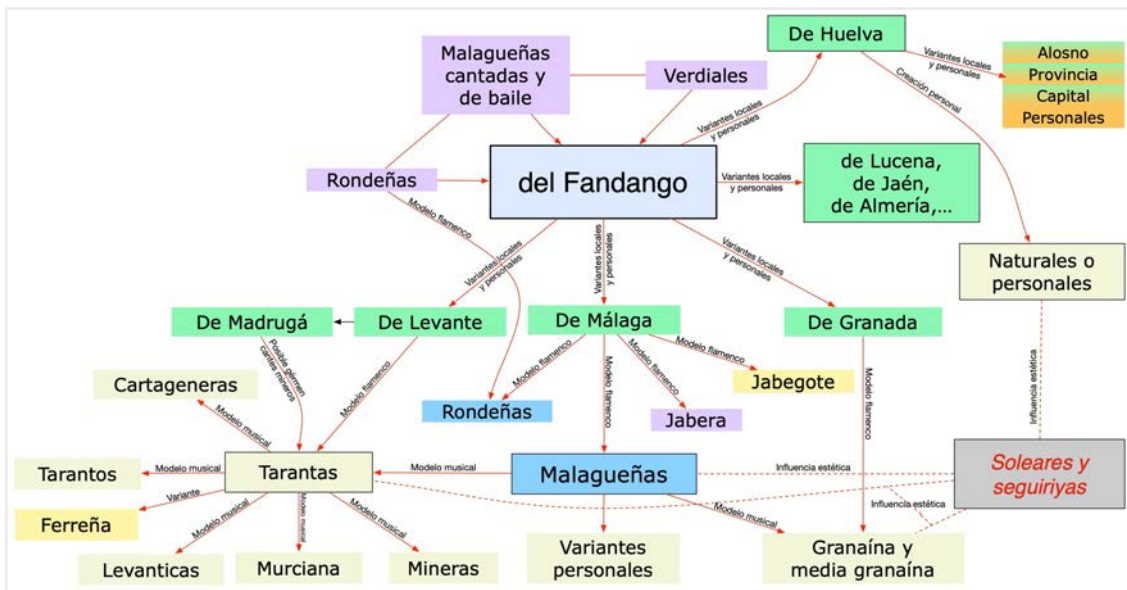
Los **fandangos de Huelva** atesoran el mayor número de variedades que se conocen, casi una en cada pueblo además de muchas debidas a cantaores, onubenses o no. Paco Toronjo dominó como nadie esta familia de *palos*. Así como *siguiriyas* y *soleares* son *palos* hondos y difíciles, los fandangos son comparativamente fáciles y musicales, lo que los hace muy populares. El fandango fue originalmente una forma musical para bailar, muy antigua, y su nombre puede indicar una relación con el *fado* portugués. Una primera mención escrita al fandango es de 1705, y ya en 1712 el Deán del Cabildo de Alicante redacta desde Cádiz una carta en la que se menciona el fandango de Cádiz, descrito como «danza famosa después de tantos siglos». En el siglo XIX el fandango se consideraba la forma musical y de baile nacional español por antonomasia. Hacia finales de siglo los gitanos andaluces lo habían adoptado y transformado en una forma netamente flamenca, y a principios del XX se desarrolla como un cante «palante», desligado del baile, con influencias de las seguiriyas y las soleares antes de cristalizar en muy diversos estilos: fandangos de Alosno, fandangos del Andévalo y la sierra, o de Huelva capital. A los **fandangos de Huelva** se los ha etiquetado frecuentemente como «fandanguillos». Los «padres» del fandango de Huelva fueron José Rebollo (†1938), que era de Moguer, y Antonio Rengel (†1961), onubense, que se establecieron en Sevilla y fueron la fuente de los fandangos que hicieron Vallejo, *El Carbonerillo* o Pepe Pinto. En los tiempos de la *ópera flamenca* el fandango se identificó con esa forma de espectáculo, que al degenerar y decaer arrastró consigo el crédito del estilo. Por tanto, durante el movimiento de revalorización del flamenco se generó un fuerte rechazo al fandango, pero a partir de la década de 1980 empezó a recuperarse como una forma de arte flamenco más, sin baile, cuyas raíces pueden ser las más antiguas de todos los estilos flamencos. Los **fandangos de Málaga** han tenido una gran influencia fuera de su provincia, sobre todo en las granaínas y los cantes del Levante, pero también debe recordarse que muchos cantaores malagueños se establecieron en Sevilla, como Juan de la Cruz, *El Canario* (†1885), Paca Aguilera (†1913), Juan Brea (†1918), Trinidad Navarro, *La Trini* (†1939), o Diego Beigveder Morilla, *El Perote* (†1980). Las **malagueñas** son muy libres, muy abiertas a los matices que el cantante quiera darles, y van acompañadas de una guitarra muy melódica. Su origen está en el pueblo de Álora, desarrolladas a partir de unos fandangos que se cantaban acompañados de una especie de laúd (fandangos *abandolaos*). El *cantaor* Juan Brea les dio forma flamenca definitiva, que alcanzó mucha popularidad en la segunda mitad del siglo XIX. Antonio Chacón, que viajó por toda Andalucía Oriental, cantó y perfeccionó las malagueñas. Un cante conocido como **malagueña de El Mellizo** es un cruce entre una malagueña y una *jabera*, con elementos del *polo de Tobalo*. El resultado era cuando menos extraño. Decía Aurelio Sellés: «Eso del Mellizo no son malagueñas, eso es una cosa rara». La describió con detalle Serafín Estébanez en sus *Escenas andaluzas*, adjudicándosela a Jacoba Ortega Díaz (†1871), que era la madre de la suegra de Enrique *El Mellizo*, quien debió aprenderla en su propia familia. La grabó Pericón de Cádiz en la *Antología* de 1954, con acompañamiento de un martillo y un yunque, pero también Pepe Marchena (que la llama *litúrgica*, porque durante un tiempo se creyó que era

una creación de *El Mellizo*, que habría añadido elementos del canto gregoriano a una malagueña), Juan Valderrama, Manolo Caracol o Antonio Mairena. Las **rondeñas** fueron creadas por Cristóbal Palmero, *El Tobalo* (†~1830), el mismo *cantaor* que creó el *polo*, y por tanto es un canto muy antiguo que se desarrolla en la primera mitad del XIX. Los *tocaos* suelen incorporar la rondeña a su música en solitario, por lo lucida que es. Las **jaberas** son una forma de fandango que apenas se hace debido a su dificultad, más parecido a las siguiriyas que a las propias malagueñas. La palabra «jabera» viene de habera, vendedora de habas. Los **verdiales** son otra forma antigua de canto, que además ha evolucionado muy poco, conservando un acompañamiento con varios instrumentos (guitarra, pero también panderos, cañas, violín) y coro, formando todo ello lo que se conoce como una *panda*. La fuente española puede ser una música y baile morisco. Los **fandangos de Levante** o **cantes de las minas** son fandangos «abandolaos» muy similares a los malagueños, y se cree que llegan desde Málaga a Almería, desde donde se extienden con el movimiento de los mineros a las sierras de Cartagena y La Unión en Murcia, y también a Linares, La Carolina y Andújar, en Jaén. Hay tal confusión de estilos y de términos que en tiempos más recientes Camarón de la Isla usó el término «tarantos» para englobarlo todo, pero como eso implica aumentar la confusión (las tarantas son un estilo específico) los estudiosos han optado por utilizar el término «cantes de las minas» para referirse a ellos en su conjunto. Los **tarantos** de las Alpujarras almeriense y granadina son el único de estos cantes con compás (binario), por provenir del baile (el ritmo recuerda a la zambra), siendo los demás libres. El trabajo en las minas suele ser el tema trágico de estos cantes, que lo abordan con un tono desgarrado y doloroso. La palabra «taranto» era un gentilicio que los jienenses daban a los almerienses, y su origen etimológico es discutido. Las **tarantas** o «cantes almerienses» son los cantes de las minas más representativos, de origen almeriense pero con dos grandes variantes, una de Linares y otra de La Unión, localidades donde hoy se celebran importantes festivales. Se asegura que las *tarantas* en Linares vienen de una forma anterior llamada *madrugás*, que cantaban los mineros cuando iban al trabajo. En Cartagena se recibe la influencia de las tarantas y a los primeros cantes locales se les llamó *cantes de madrugá*, para después pasar a conocerse como *cartageneras*. Antonio Chacón visitó la zona como se ha dicho, llevando los cantes de vuelta a Sevilla, perfeccionándolos y grabándolos junto a Ramón Montoya. Él llamaba a todo lo que grabó con origen levantino «tarantas», aunque eran versiones propias muy evolucionadas respecto de las originales, que eran meros fandangos *abandolaos* rústicos, ya fueran de Almería, Cartagena o de Linares. Son precisamente las «tarantas de Chacón» las que pasaron al repertorio. Las formas originales se habían perdido prácticamente debido a la decadencia de la minería y la emigración cuando, a instancias de Juan Valderrama, las fuerzas vivas de La Unión organizan un concurso para recuperarlas en 1961, que será la base del Festival del Cante de las Minas. Más tarde, en 1964, Linares organiza un certamen de *tarantas*. Rafael Pareja dijo que el mejor cantaor de *tarantas* fue el payo sevillano de voz clara Manuel Escacena (†1928), que las había aprendido en 1905. Pepe Marchena, en su conferencia-recital en la Universidad de Sevilla de 1972, dio

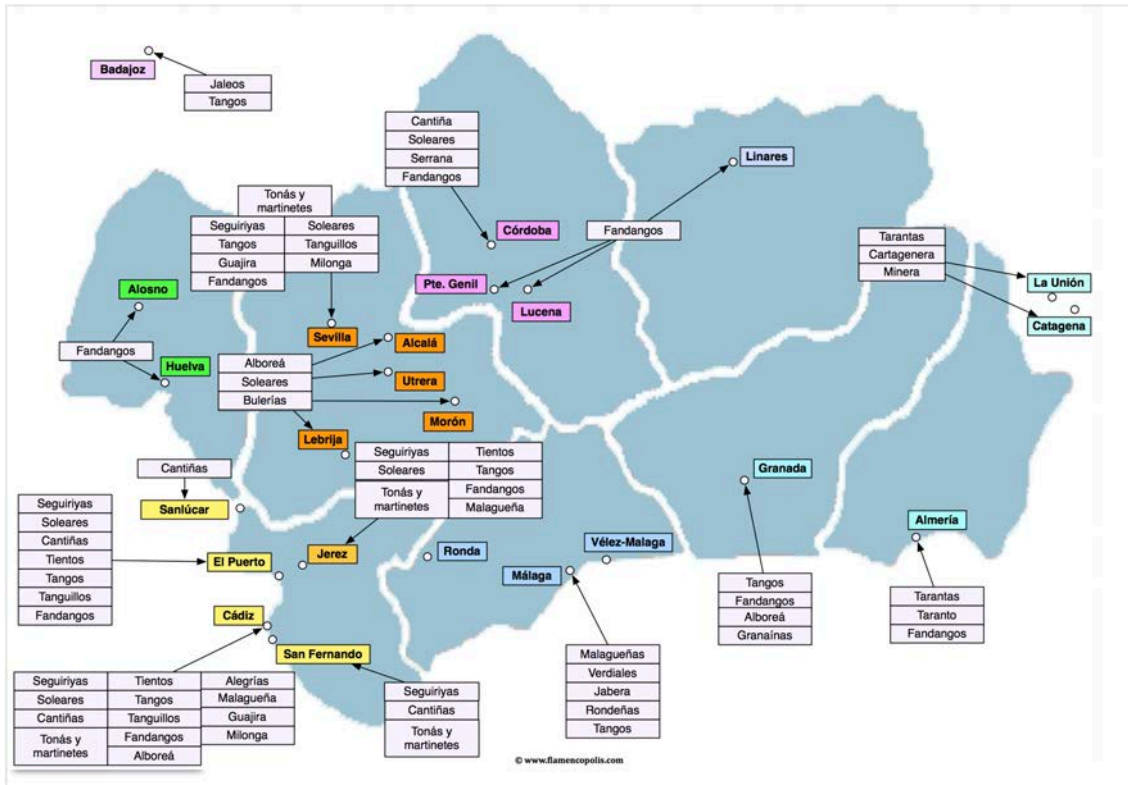
un repaso a la evolución histórica (desde sesenta años atrás) de la *taranta*, hasta presentar una versión propia muy personal y alejada de la fuente original. De la *taranta* almeriense deriva como hemos visto la **cartagenera**, cuya forma fijó y grabó también Antonio Chacón, que las había aprendido directamente de su fuente. Los temas de las *cartageneras* no están relacionados con el trabajo en las minas, sino con la vida (amor, muerte) en un entorno más urbano y con un enfoque más recogido que la pasión abierta de las *tarantas*. Este cante tiene una gran belleza melódica que lo hizo atractivo a los cantaores. Concepción Rodríguez Peñaranda, *Conchita la Peñaranda* (†1889), difunde las *cartageneras* en Sevilla en 1884. El jerezano Manuel Torre las aprendió allí, y las recreará fijando así los modelos del estilo. La *taranta* es también madre de la **minera**, que surge en la zona de La Unión, cuyo esplendor minero tuvo lugar entre 1880 y 1915, probablemente una creación de *Rojo el Alpalgatero*, un *cantaor* alicantino que llegó a la zona en 1885 para abrir una posada donde acabó creando un café-cantante. Rojo se empapó de los cantes mineros de la zona y los interpretó a su manera, fijando el canon de las *mineras*. En Granada, resumiendo mucho, las fuentes flamencas, aromatizadas por un aire morisco, han sido dos: los tangos gaditanos y los fandangos, que dan origen a las **granaínas** y **medias granaínas**. Las *granaínas* son unos cantes libres muy melódicos que vienen del fandango de Granada, compiladas y recreadas por Antonio Chacón, así como la variante conocida como *media granaína*. Los **cantes aflamencados** tienen orígenes diversos, pero en determinado momento la fuente pasó al flamenco adoptando una forma más o menos definida. Los **cantes de ida y vuelta** son de origen hispanoamericano, y son músicas folclóricas o populares que una vez llegadas a Andalucía muy a finales del XIX se aflamencaron, proceso reciente en el tiempo. Se les llama *de ida y vuelta* porque se creía que eran formas cuyo origen remoto era andaluz, pasaron a hispanoamérica y volvieron transformadas para volver a cambiar aquí, asimiladas por el arte flamenco. Hoy se cree que hay muchos estilos flamencos que tienen en su origen estas músicas de ida y vuelta. Sin embargo, alguno de los estilos aflamencados a los que se les atribuyó esa génesis, paradójicamente, son creaciones netamente españolas. El *tocaor* Sabicas cuenta que incorporó músicas americanas y las aflamencó durante una gira con el *bailaor* Vicente Escudero, para enriquecer el repertorio que llevaban, y que aquello tuvo un inesperado éxito. El **bolero** flamenco procede de la asimilación que el flamenco hace del bolero, el baile más popular del siglo XIX. La **colombiana** no viene de hispanoamérica, pues es una creación netamente andaluza, de Pepe Marchena en la década de 1920, quien toma una ranchera añadiendo de remate melodías de *zortziko* vasco y le da a todo aire flamenco, con enorme éxito, lo que animó a otros muchos cantaores a cantarla (Pastora Pavón, La Niña de la Puebla, El Carbonerillo, Valderrama, Angelillo, etc. y después Morente y los guitarristas Paco de Lucía y Manolo Sanlúcar). La **guajira** viene de Cuba y su adaptación al flamenco fue casi inmediata por la facilidad de la asimilación. El nombre «guajira» designa un canto cubano de tema campesino, aunque es una palabra polisémica con muchas acepciones. La **vidalita** viene del folclore del norte de Argentina, de tono triste y temas amorosos o campesinos. Es un estilo que se olvidó pero recientemente, en la

década de 1990, se recuperó y recreó. La **milonga** viene en cambio del centro de Argentina, de la Pampa, y fue adaptada al flamenco, con compás de tangos, por la cantaora de Cádiz Josefa Díaz Fernández, *Pepa Oro* (+1918), aunque las cantaba estupendamente Juan García Alcaide, *Juanito Maravillas* (+1988). También hay cantes folclóricos andaluces no flamencos que pasaron a este por iniciativa de determinados artistas. Las **bamberas** toman su nombre del columpio (bamba) que se usaba en fiestas campesinas, pues en ellas los mozos cantaban en las fiestas a las mozas unas canciones folclóricas mientras las mecían. Julián Vivas incluye esta música en su zarzuela de 1905 *¡La estocá de la tarde!* Pepe Pinto fue el primero en cantarlas y grabarlas en los años 30, intercalada dentro de un fandango. Después, Pepe Marchena canta una bambera, pero con aires de milonga y ritmo libre y sin llamarla así, en la película *Martingala* (1940), en la que Lola Flores debutaba en el cine. Pero las más conocidas fueron compuestas por Eduardo Durán Ramírez, *El Gitano Poeta* (+1980), con aire de fandango, para el último espectáculo de Pastora Pavón, *La Niña de los Peines*, que las graba por primera vez con el nombre de *bamberas* en 1949. Niño Ricardo le añade un aire de soleá acompañando a El Lebrijano, pero será Paco de Lucía, acompañando a Naranjito de Triana, quien le incorpore un ritmo de bulería por soleá que ha quedado ya fijado al estilo. Los **villancicos** son un canto folclórico religioso popular, puede que proveniente del *zéjel* árabe. El cantaor jerezano *El Gloria* imprimió a los villancicos un compás de bulerías, tangos o tanguillos, aflamencándolos así, y recientemente José Mercé los canta maravillosamente. Los **campanilleros** son de recreación muy reciente, y se deben a Manuel Torre, a partir de letras religiosas y marianas con música de la farruca, grabando el invento en 1929. Otros grandes cantaores (Vallejo, Marchena, varea, Angelillo, Caracol, etc.) la grabarán después, pero fue La Niña de la Puebla quien en 1930 consigue un éxito de clamor grabando unos campanilleros a los que había restado dramatismo y añadido atractivo melódico. Enrique Morente, Menese, Mercé y cantantes no flamencos como Manolo Escobar o José Manuel Soto grabarán campanilleros después. Las **sevillanas** provienen de las seguidillas castellanas, que se aflamencaron y adaptaron al baile, alcanzando la máxima popularidad en la década de 1970, pero esto ya en su forma más folclórica. Los Hermanos Reyes (uno de ellos, Diego, era un buen *cantaor* de fandangos) y los Hermanos Toronjo les dieron vida sin degradarlas, pero ayudando a popularizarlas grabando discos dedicados a ellas. No obstante grandes *cantaores* las han interpretado con hondura (Manuel Vallejo, la Niña de los Peines, la Paquera de Jerez, el Turronero, Chiquetete y Camarón de la Isla). Según el tema de las letras pueden ser de diversos tipos: *corraleras*, *rocieras*, *bíblicas*, *de feria*, *marineras* y *romeras*. La **zambra** son cantes y bailes de los gitanos del Sacromonte granadino. Aunque con un lejano origen morisco, en esta su primera acepción, la de *zambra gitana*, son unos cantes y bailes creados por Antonio Torcuato Martín, *El Cujón*, que era herrero, en 1840. Reunió para ello a gitanos del Sacromonte, tocando él la guitarra (aunque se usaban también panderetas, palillos, etc.). En 1861 se anuncia la actuación en Sevilla de una zambra de gitanos. El testimonio más claro de un viajero romántico es de 1862, del barón de Davillier, acompañado de Gustavo Doré, para quien preparan una actuación

en un hotel de Granada pero, curioso e insatisfecho, acude al Sacromonte, describiendo toda la escena. En 1870 se forma la de María García Cortés *La Golondrina*, y en 1881 la de Juan y Pepe Amaya Maya, llegando a formarse seis de estos grupos hasta que unas inundaciones en 1963 acabaron con el barrio y sus zambras. Cada una de estas zambras estaban compuestas por unos 30 artistas. El movimiento antiflamenguista de la época arremetió contra estos espectáculos que, según ellos, daban una mala imagen del país («de pandereta»), sobre todo a partir de la Exposición Universal de París de 1900, a la que se envía una zambra en representación de Granada. Estos espectáculos contenían distintos estilos de cante y baile: alboreá o boda gitana, la cachucha o el perdón de la novia, la mosca, zambra gitana (con ritmo de tango), la chinita y el petaco, las manchegas (una jota), tangos de Granada (una mezcla de zambra morisca y tango gaditano), además de seguiriyas, soleares, bulerías, farrucas, etc. Mucho después se le dio el mismo nombre a un tipo de canción andaluza, las mejores de ellas compuestas por Quintero, León y Quiroga, con ritmo de tango, y que se popularizaron enormemente en los espectáculos y películas de Manolo Caracol con Lola Flores, aunque también las cantaron Rafael Farina, Juan Valderrama o el Príncipe Gitano. Caracol las llamó *zambras caracoleras*. Luis Caballero recordaba: «Caracol empezó a cantar zambras y se le criticó una barbaridad. Todavía no se aceptan las zambras, y en cambio aceptamos tangos-cuplés, que son zambras malas».



Para la distribución geográfica de los distintos estilos o palos, también de Faustino Núñez:



Aunque Hipólito Rossy presentó una teoría sobre el origen y evolución del arte flamenco, también desarrollaba un análisis musicológico extenso y detallado de sus distintos *palos* en su *Teoría del Cante Jondo*, de **1966**. Antes hubo sólo análisis parciales de la estructura musical del flamenco por parte de grandes músicos (Felipe Pedrell, Manuel de Falla, Tomás Andrade de Silva, Arcadio Larrea Palacín, Manuel García Matos). El flamenco tiene una riquísima y muy compleja **estructura rítmica**, es decir, una secuencia periódica de sonidos y silencios. El sonido que se repite es un **pulso o tiempo**, pero en la repetición unos pulsos llevan más intensidad o fuerza que otros. Los más fuertes se llaman **acentos**, como en las sílabas. Según dónde estén los acentos así será el **ritmo**. Por ejemplo, si hay un acento cada dos pulsos el ritmo es **binario** (2 por 4), y si hay un acento cada tres pulsos el ritmo será **ternario** (3 por 4). En el flamenco se usan esos dos ritmos, pero también el **ritmo libre** y el larguísimo **ritmo de doce tiempos** (o hemiolía, o compás de amalgama), alternando el ritmo binario y el terciario, que es el rasgo más extraño y característico del flamenco. El ritmo de doce tiempos viene de formas musicales previas: se toma un compás binario de subdivisión ternaria ($6/8$) y se alterna con uno ternario de subdivisión binaria ($3/4$), obteniéndose un compás de doce tiempos ($6/8 + 3/4$) que ya tenían zarabandas, jácaras u jaleos, que se transmiten a soleares y cantinañas y que, invertido ($3/4 + 6/8$), nos da el compás de las seguiriyas. Una particularidad es que en la partitura el primer tiempo del compás está en silencio (rítmica acéfala), pero los bailarines no lo cuentan, ya que ellos consideran en el recuento sólo los tiempos que suenan ([1]-2-3-4-5-6-7-8-9-10-11-12, acentos en negrita, en silencio el primer tiempo, o como cuentan los bailarines, 1-2-3-4-5-6-7-8-9-10-11-12). Los palos pueden agruparse así en función del ritmo: **1**, *cantes en ritmo binario*: tangos, tientos, marianas, taranto, garrotín, farruca, zambra, rumba,

colombianas, milonga, vidalita y tanguillos; **2**, *cantes en ritmo ternario*: fandangos de Huelva, sevillanas, y cantes *abandolaos* (verdiales, zángano, fandango de Lucena, rondeña, cantes de Juan Breva, jabegotes y jabera); **3**, cantes en ritmo de 12 tiempos: soleá, caña, polo, bulerías, bulerías por soleá, alboreá, romance, jaleos, bambera, siguiriyas, serranas, livianas, guajiras, peteneras, alegrías de Cádiz, cantiñas, mirabrás, romeras, caracoles y cabales; **4**, *cantes en ritmo libre*: tonás, martinetes, debla, saetas (flamencas y antiguas), malagueñas, granaínas, fandangos naturales, taranta, cartagenera, minera, murciana y levantica. En el cante flamenco hay también mucho **contenido melódico** que no se puede anotar en el sistema de notación occidental que divide la octava en doce notas, y esto no vino de ninguna influencia india sino de una invención. En la guitarra, en cambio, se usa una escala temperada de doce notas, pero los modos exóticos y las disonancias se añaden al cante resultando un todo que en su momento debió resultar único, evocador y tremendamente sugestivo. Puede decirse, generalizando mucho, que la guitarra emplea los modos Mayor y Menor, pero muy especialmente el **Modo Griego Dórico** o **Frigio Medieval**, o simplemente **Modo Flamenco**, son semitonos entre la primera y segunda notas y la quinta y la sexta, normalmente de mi a mi (mi, fa, sol, la, si, do, re, mi, *Escala Andaluza*). Este empleo del Modo Dórico es típica del folclore musical español anterior al flamenco y fuente de este, y no se sabe si arraigó en España con los musulmanes, los judíos o antes de la colonización romana. Una vez fijada la nota que hará de **tónica** (con la que se inicia y finaliza la canción) y el modo se tienen seleccionadas las siete notas o grados (de las 12 en que se divide la octava) con que se hará el cante (o pieza musical en general). Esta *tónica* puede cambiarse durante la canción, sin cambiar de modo, lo que amplía el número de notas disponibles. La nota **dominante** es la que más aparece en una canción después de la tónica, creando gran tensión y atracción auditiva hacia la tónica, y recayendo esta función en una nota distinta en cada modo (segundo grado en el dórico, quinto grado en el mayor). Los **acordes** se forman a partir de las notas seleccionadas por la tónica y el modo, y son grupos de al menos tres notas que suenan a la vez. Los acordes basados en los primeros 4 grados o notas de la escala forman la *cadencia andaluza*, y son el entramado armónico de la mayoría de los cantes flamencos. En la guitarra el criterio para construir los acordes es partir de un acorde básico (novenas y séptimas) y añadirle notas, pero dejando el mayor número posible de cuerdas al aire (en la *taranta*, por ejemplo, las tres primeras). Esta forma de hacer crea las disonancias de las que hablábamos. Para construir el *cante flamenco* o *cante gitano*, sus creadores pudieron tomar el contenido melódico de formas musicales populares previas (*jotas*, *seguidillas* y *fandangos*), algunas de las provincias americanas, a las que se añadió exotismo romántico con los microtonos y melismas en el cante y armonizando con la guitarra como hemos visto, lo que resultó en una invención totalmente original. Las letras trágicas de los cantes exacerbaban la sentimentalidad romántica de una música que quedaba así perfectamente adaptada a lo que esperaba su público original (decimonónico) compuesto por extranjeros que esperaban encontrar en España precisamente esto. Todo ello es una hipótesis

explicativa del por qué de esos componentes de la música flamenca y no otros, y de por qué aparece cuándo y dónde lo hace, a principios del XIX y en Cádiz.

Los cantes o *palos* también se diferencian por el uso de los modos, además del ritmo, y los hay que están en un único modo y otros que *modulan*, como el fandango (introducción instrumental en modo dórico y canto en modo mayor). Agrupándolos con ese criterio tendríamos: **1**, *cantes en modo dórico*: romances, tonás, debla, saeta antigua, saeta flamenca, nanas, siguiiriyas livianas y serranas, soleá, caña, bulerías, bamberas, tango, tiento, marianas, jaleos y alboreás; **2**, *cantes en modo mayor*: martinetes, carcelera, cabales, tanguillos, cantiñas, caracoles, mirabrás, romeras, guajira, colombiana, garrotín y alegrías de Cádiz; **3**, *cantes en modo menor*: milonga, vidalita y farruca; **4**, *cantes que modulan*: fandangos de Huelva, fandangos naturales, malagueña, cantes *abandolaos* (verdiales, zángano, fandango de Lucena, rondeña, cantes de Juan Breva, jabera, jabegotes), granaína, media granaína, taranta, taranto, cartagenera, minera, murciana, levantica, petenera, alegrías de Córdoba y polo.

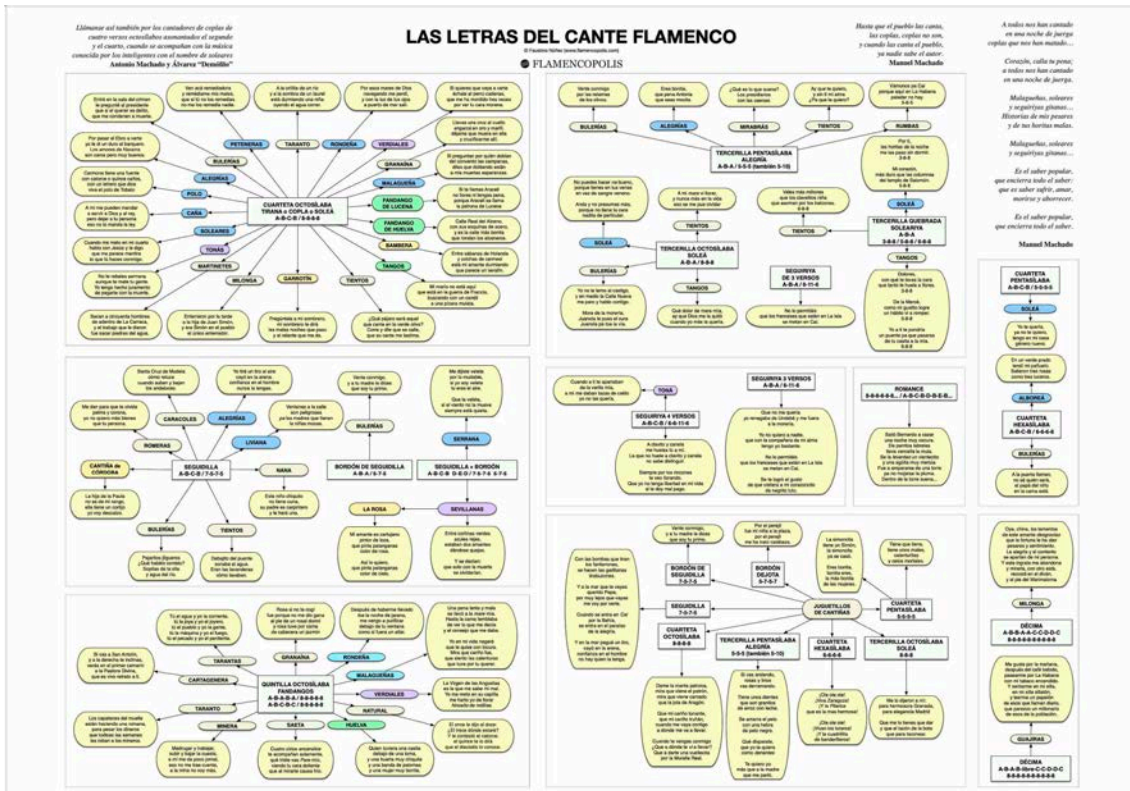
Modo/ritmo	binario	ternario	libre	doce tiempos
Modo Mayor	garrotín		martinete	guajira, caracoles, romeras, cabales, alegrías de Cádiz, cantiñas, mirabrás
Modo Menor	farruca, milonga, vidalita			
Modo Frigio o Andaluz	tango, tiento, mariana		tonás, debla, saeta	caña, bulerías, alboreás, jaleos, bamberas, soleares, siguiiriyas, serranas, livianas
Modulan	taranto	fandango de Huelva, cantes abandolaos	malagueñas, granaínas, fandangos naturales, taranta, minera, murciana, levantica	polo

Los palos o cantes también se pueden **clasificar en función del ritmo y el modo** en: **1**, *cantes a voz sola*: toná (recia, sin adornos, modo dórico o frigio con cambios de tonalidad), trilleras (de faena, en dos modalidades, las de Sevilla en modo dórico con melodías de nanas, y las de Málaga, en modo mayor), nanas (de origen folclórico, con o sin acompañamiento, en modo dórico o mayor), saetas (de dos tipos, antiguas, en modo dórico o modulando a mayor, y flamencas o modernas, que usan las letras de aquellas con música de siguiiriyá, martinetes o carceleras), debla (cante fuerte en modo dórico), martinete (cante difícil por la tesitura alta y notas prolongadas, en modo mayor,

relacionada con la tonada asturiana) y carceleras (también procedente de la tonada asturiana, en modo mayor, con notas largas y diatónicas y con grandes saltos melódicos); **2, cantes libres con guitarra**, que aporta la base rítmica: soleares (el más complejo, libre del melodismo de la siguiriya o del ritmo marcado de la bulería, en modo dórico, compás ternario o de 12 tiempos, con varios estilos, como el antiguo, el de Triana y el de Córdoba, entre otros), caña (modo dórico con posibles modulaciones al modo mayor, con distintivos "ayes" sobre las cuatro últimas notas del modo, ritmo ternario o de 12 tiempos, con acompañamiento de guitarra por soleares, por lo que algunos lo consideran una variante de estas), polo (modo mayor y dórico con modulación, compás de 12 tiempos, también con "ayes" melódicos y distintos estilos hoy perdidos, como el *polo natural* y el *polo de Todalo*), bulerías (el más difícil rítmicamente, originario de Jerez, pudiendo cantarse en cualquier modo), tientos (ritmo que viene del folclore hispanoamericano o africano, siendo binario, modo dórico con progresión armónica similar a la siguiriya, con melodía silábica pero con cambios en la velocidad, lo que se conoce como *rubato*), tangos (muy parecidos a los tientos, dórico y binario, pero con un *tempo* más rápido y rígido y carácter festivo), tanguillos (típico de la provincia de Cádiz, en modo mayor casi siempre, pero polirrítmico, binario y ternario), rumba (de origen gitano-catalán, más folclórico que propiamente flamenco, con ritmo binario y cualquier modo, pero sobre todo el mayor y menor, de carácter festivo si afinidad con el tango flamenco); **3, cantes con guitarra**: siguiriya (el más difícil melódicamente, muy dramático, probablemente una adaptación gitana de la plañidera, ornamentada con melismas orientales, en modo dórico puro, con ritmo de 12 tiempos, con retenciones de velocidad o *rubato*, la extensión melódica contenida en intervalos de 5ª o 6ª y por grados conjuntos indican que este cante es muy antiguo), cabales (similar a la siguiriya en ritmo y toque de la guitarra, pero en modalidad mayor a pesar de su contenido triste), livianas (muy parecida a la siguiriya pero más fácil de cantar por tener menor dramatismo, de tema amoroso o pastoril, en modo dórico), serranas (también similar a las livianas, en modo dórico y con el mismo acompañamiento de la guitarra, pero de tema pastoril o bandoleril), alegrías (un tipo de *cantiña*, con origen en Cádiz, pero proveniente de la jota, en modo mayor, ritmo en la guitarra de la soleá, es decir, en 12 tiempos, con acordes de primer grado o tónica pero también de quinto grado o dominante), mirabrás (también un tipo de *cantiña*, pero distinto de las alegrías, en modo mayor pero con incursiones en el menor, con origen en Jerez o los Puertos de la Bahía de Cádiz); **4, otros cantes con guitarra**: petenera (de origen desconocido, pero probablemente mejicano, pueden ser antiguas, en modo dórico con ritmo ternario, o modernas, que a su vez pueden ser cortas, en 12 tiempos y bi-modales, dórico y menor, o largas, con ritmo libre y también bi-modales, dórico y menor), zambras (de origen musulmán, y transmitidas a través de los moriscos en Granada, en modo dórico por lo general pero no siempre, y en ritmo binario), farruca (en modo menor estrictamente, muy tristes y melancólicas, ritmo binario con influencia de tangos, y origen gallego) y garrotín (modo mayor estrictamente, ritmo binario muy similar al de los tangos, de origen folclórico asturiano); y **5, grupo de los fandangos**, con muchos saltos melódicos y adornos, una introducción

instrumental en modo dórico y un acompañamiento en modo mayor, con ritmo ternario: verdiales (origen en el cantaor Juan Breva, que recrea la variante folclórica, de origen malagueño, a un tempo más lento y añadiendo melismas), jabera (en modo mayor, con una melodía que recorre todas las notas del mismo, con ritmo ternario en la guitarra y bimodal), rondeñas (fandango de Ronda, en modo mayor modulando a dórico hacia el final), malagueñas (el cante flamenco más evolucionado de Málaga, pues de los verdiales surgen los *cantes abandolaos*, producto de una ralentización rítmica y recarga melismática melódica, y que incluyen los cantes de Juan Breva, jabegotes y rondeñas, y de estos tenemos las malagueñas, de ritmo libre, y modo dórico para la introducción y mayor para el resto hasta el final, en que se modula a dórico), granaína y media granaína (atribuidas a Antonio Chacón, que toma un fandango granadino folclórico y hace un cante de ritmo libre, con muchos melismas y estructura modal del fandango flamenco) y fandangos de Huelva (el cante más conocido, de enorme variedad en la provincia, pero con la estructura modal del fandango).

Hoy se sabe además que muchas coplas se construyeron con material que había a mano, traído del norte de España por los montañeses, norteños que tenían muchas de las tabernas y colmados del país, donde se reunían los flamencos. Esto se ha comprobado para muchas coplas gaditanas, tangos y tientos, fandangos, soleares, etc. Sólo una parte contiene textos antiguos de la tradición romancera, o tienen alguna relación con una pretendida historia gitana transmitida oralmente. Los cantaores también compusieron letras a partir de sus experiencias vitales personales para ser cantadas, con estructuras métricas específicas. Estas *coplas flamencas*, cantadas sobre todo por soleares y seguiriyas, sí son una creación netamente andaluza, y con una importante participación gitana. El paso de coplas del folclore andaluz y nacional que hablan de asuntos colectivos, o de los romances y pliegos de cordel, a letras que hablan desde la experiencia individual creadas para el cante se produce cuando este se va apartando de la danza (*cantes p'atrás*) para ganar independencia (*cantes p'alante*). Para la estructura poética de los versos que se cantan en el flamenco puede consultarse el completo esquema de Faustino Núñez que sigue.



A pesar de que el estudio de Hipólito Rossy no tuvo en su momento la influencia que merecía en las creencias entonces establecidas sobre el origen del flamenco, con el tiempo algunos empezarán a sumarse a una corriente de opinión crítica con el canon *gitanista* de Mairena, que pasó a considerarse un dogma en exceso reduccionista cuando no inexacto, como indicaba ya a principios de los 80 el crítico Agustín González en la entrevista que le hacen Arcadi Espada y Antonio España (el libro de 1996 *Alegato contra la pureza* de José Luis Ortiz Nuevo, por ejemplo, resume esas posiciones críticas, pero también los artículos y libros de Manuel Bohórquez o de Faustino Nuñez). Fundamentalmente se cuestiona que el flamenco fuera en algún momento una creación perfectamente acabada y puramente gitana cuya evolución fuera de esas coordenadas deba interpretarse como degradación. José Luis Ortiz Nuevo crea la Bial de Arte Flamenco de Sevilla en 1980, cuando Antonio Mairena estaba ya retirado, y ha dado cabida al arte en sus formas canónicas tal y como las fijó Mairena, pero también a **formas renovadas del flamenco** que se venían gestando desde mediados de los años 70. **Tres figuras** de ese momento son claves en marcar la tendencia evolutiva del flamenco hacia nuevas formas fuera de los límites del canon: los cantaores Camarón de la Isla y Enrique Morente y el *tocaor* Paco de Lucía. Cuando **José Monje Cruz, Camarón de la Isla (+1992)** fallece había publicado dieciséis discos de estudio, un directo y una antología, completando unos 200 cantos donde abundan las bulerías, tangos y fandangos (decía Pastora Pavón en 1961: «cantar bien bulerías es muy difícil. Y más difícil aún cantar tangos. Hoy nadie los canta»). Su único directo directo en vida, *Flamenco vivo*, de 1987, con el acompañamiento de José Fernández Torres, *Tomatito*, se preparó a partir de grabaciones del productor Ricardo Pachón realizadas entre 1977 y 1979. Los demás discos grabados in vivo

aparecieron después de su muerte (empezando por *Camarón nuestro*, de 1994; *París 1987*, de 1999; *Antología inédita*, 2000; *Venta de Vargas*, 2005; *Reencuentro*, 2008; *San Juan Evangelista 92*, 2010; *Montreux 1991*, de 2018), muchos también con el acompañamiento cuidadoso y entendido de Tomatito. Camarón colaboró con Paco de Lucía en muchos discos, y los primeros nueve, a partir de 1969 y hasta 1977, eran totalmente canónicos, formaban en conjunto una gran antología del cante, y estaban producidos por el padre de Paco, Antonio Sánchez Pecino. El competidor de Camarón como *cantaor* flamenco fue Gabriel Moreno (1941-2019), acompañado en sus mejores grabaciones, de la segunda mitad de los 60, por Víctor Monge *Serranito*, que era tío de Tomatito y gran guitarrista (de la escuela de Niño Ricardo), pero su estrella decayó inexplicablemente conforme la de su rival ascendía. Complementarios en realidad, Moreno era discípulo del estilo de la Niña de los Peines, más esencial, mientras que Camarón lo era del estilo de Manuel Torre, más visceral. Pero la deslumbrante carrera comercial de Camarón fue por otros derroteros que se alejaban del canon y que le abrieron la puertas de la fama y las ventas, destacando la referencial *La Leyenda del Tiempo*, de 1979, con letras de García Lorca, disco que tenía como precedente y referente lo que venían haciendo Lole y Manuel con el mismo productor (sin embargo, estos tuvieron un enorme éxito mientras que el disco de Camarón fue un fracaso comercial, sólo alabado por la prensa rockera). Por primera vez la producción ya no era de Antonio Sánchez Pecino, sino de Ricardo Pachón, el productor de Lole y Manuel, y Paco de Lucía no aportó su guitarra (lo hacen Tomatito y Raimundo Amador). Dos años después vuelve Paco de Lucía, que aporta su propia banda de músicos y a su hermano Pepe, que compone muchos de los temas, con producciones de Ricardo Pachón (*Como el agua*, 1981; *Calle Real*, 1983; y *Viviré*, 1984). Será una nueva época de estilos flamencos clásicos pero con formas renovadas. En la segunda mitad de los 80 empiezan los problemas de salud del *cantaor*, que se hacen notar en *Te lo dice Camarón* (1986), cuya grabación abandona tras la muerte de su madre, publicándose lo que se grabó hasta ese momento. En *Soy Gitano*, de 1989, otra vez con producción de Pachón y guitarra de Paco de Lucía, se llevan a Camarón a Londres para una campaña de promoción y le meten orquesta a su cante. Preguntado *in situ* por todo aquel tinglado el *cantaor* dirá «yo no entiendo *ná*». Fue su mayor éxito discográfico en vida. Su último disco, de nuevo con Paco de Lucía, ahora también como productor, *Potro de rabia y miel* (1992), tarda casi un año en grabarse y se hace ya con Camarón muy enfermo. El *tocaor* **Francisco Sánchez Gómez, Paco de Lucía (+2014)**, acompañante de Fosforito o de Camarón de la Isla, independiza primero su arte del cante, cosa que ya habían hecho otros antes que él como veremos, y después empieza a buscar el contacto con otras formas musicales desde el flamenco, especialmente el *jazz*. En la genealogía de la **guitarra flamenca** Paco de Lucía tuvo precedentes egregios, como el clásico de los clásicos, el madrileño Ramón Montoya (+1949), que aportó variedad armónica y de estilos, pero también la precisión rítmica de Javier Molina (+1956). Después habría que citar al discípulo de Montoya y primer guitarrista con marcado sello personal, Niño Ricardo (+1972) (que graba con guitarra sola, sobre todo en 1955 en París y 1958 para Hispavox), y a Manolo de Huelva (+1976) (que grabó

también con guitarra sola un disco). En tercer lugar podemos citar a Agustín Castellón Campos *Sabicas* (+1990) (pareja de Carmen Amaya, que estaba en el exilio, artista de grandísima técnica, autor del disco de guitarra más influyente en su época, *Flamenco Puro*, de 1959, de una maravillosa serie de discos con el también guitarrista Mario Escudero y que inició la fusión con el rock en *Rock Encounter*, con Joe Beck, en 1966, aunque renegara del disco) y a Melchor de Marchena (+1980) (inmenso *tocaor* acompañante clásico, que hizo grabaciones de guitarra sola, y padre del también gran guitarrista Enrique de Melchor, +2012). Javier Molina (escuela jerezana) y Niño Ricardo (escuela sevillana) tuvieron muchos discípulos, y alguno, como Cascabel de Jerez (+1965), lo fue de los dos, pero este, guitarrista clásico y establecido en Bélgica, era un perfecto desconocido en España. Diego del Gastor (+1973) fue en cambio un guitarrista inclasificable, una fuerza de la naturaleza, solo y también como acompañante (sobre todo de Perrate de Utrera). El guitarrista de perfil clásico Román el Granaíno (+1983) también grabó para guitarra sola, pero en Francia, por lo que aquí no es muy conocido. Manuel Cano Tamayo (+1990) fue el primer catedrático de guitarra flamenca (en Córdoba) y gran divulgador (autor del referencial *La guitarra, historia, estudio y aproximaciones al arte flamenco*, 1986), además de un *tocaor* acompañante elegante y discreto, por lo que tiene menos fama de la que debería. Andrés Segovia (+1987) había aconsejado a Cano «limpiar el flamenco de incursiones falsamente musicales». Paco de Lucía, que adoraba especialmente a Niño Ricardo y a Sabicas, hará justamente lo contrario, tanto como acompañante (donde contrasta con Tomatito, que sí era un gran *tocaor* al servicio del cante) como en su faceta de concertista de guitarra flamenca sola o en grupos instrumentales. Miguel Vega de la Cruz, *Niño Miguel* (+2013), fue un competidor de Paco de Lucía en grabaciones para guitarra de los años 70, con arreglos instrumentales añadidos como era la moda entonces. Esquizofrénico y adicto a la heroína, su carrera fue breve y complicada. Pero los más importantes competidores de Paco de Lucía fueron Manuel Muñoz Alcón, **Manolo Sanlúcar (+2022)**, y **Paco Cepero**, este ya retirado. Manolo Sanlúcar fue quizás mente creativa más ambiciosa y de más calado musical. Sanlúcar inicia su particular renovación del lenguaje flamenco con los tres volúmenes de la antología *Mundo y formas de la guitarra flamenca* (1971-72). Antes, en 1958, había acompañado jovencísimo, como segunda guitarra, a Pastora Pavón, *La Niña de los Peines*, en dos (de cuatro) grabaciones aún inéditas o perdidas (al parecer Pepe Pinto no autorizó su publicación entonces), y también al gran Pepe Marchena, con quien había debutado profesionalmente precisamente en 1958, con sólo 14 años de edad. Su rumba *Caballo negro* (1974) tendrá tanta popularidad como *Entre dos aguas* (1973) de Paco de Lucía, y su *Fantasía para guitarra y orquesta* (1977) se adelanta a *Paco de Lucía interpreta a Manuel de Falla* (1978). A partir de 1978 Manolo Sanlúcar inicia una esmerada formación musical, que incluyó estudios de armonía, contrapunto, composición y dirección, con el fin de abordar la composición de obras más y más ambiciosas, como *Trebujena* (1984), el ballet *Medea* (1987), la ambiciosa obra para guitarra *Tauromagia* (1988), *Soleá* (1989), *Aljibe* (1992) o la innovadora y minimalista *Locura de Brisa y Trino* (2000), para guitarras, voz y percusión. En general, Manolo Sanlúcar desarrolló

la guitarra flamenca en composiciones propias de raíz netamente española con formaciones sinfónicas, aunque no siempre, mientras que Paco de Lucía cultivó una música más popular e internacional, con pequeños conjuntos. Una característica distintiva de Paco de Lucía es que fue más allá que todos en heterodoxia y atrevimiento. En **1967** graba con el saxofonista Pedro Iturralde, y ese mismo año conoce en el Festival de Jazz de Berlín a Miles Davis y Thelonius Monk. En **1977**, crea un sexteto flamenco, añadiendo bajo, saxo y percusión, y después, en **1979**, un trío de guitarras con dos músicos de jazz norteamericanos (John Mc Laughlin y Larry Coryell o Al Di Meola). La simbiosis entre flamenco y **jazz** viene de atrás, y ya a finales de los años 50 algunos músicos de jazz (Miles Davis, John Coltrane, Bill Evans) empezaron a incorporar elementos del flamenco a su música. En 1950 Miles Davis afirma que «el flamenco es como nuestro *blues*», en 1959 incluye el tema *Flamenco Sketches* en el album *Kind of Blue* y entre 1959 y 1960 graba *Sketches of Spain*. Chick Corea llegará a afirmar: «Siento algo histórico al oírlo, especial... Siento que me es familiar». Estos músicos habían tenido un contacto con el flamenco a través de la obra del guitarrista Sabicas, que vivía en Nueva York. Además, en Estados Unidos era también muy conocido Carlos (García) Montoya (†1993), sobrino de Ramón Montoya, afincado en Nueva York como Sabicas y autor de discos para guitarra sola que tuvieron un éxito enorme, aunque José Manuel Gamboa dice de él que «nunca dejó de ser un intérprete mediocre y efectista, pero vendió su arte como nadie»; o Juan Serrano y Juan Martín, establecidos allí como profesores y concertistas de fama y prestigio. Por otro lado, y por extraño que parezca, El Negro Aquilino ya hizo música flamenca con saxofón, grabando en los años 30, por lo que la pulsión del flamenco por salirse de sus moldes siempre estuvo ahí. Además, con facilidad extraordinaria el flamenco también mezcla bien con formas musicales populares hispanoamericanas y norteafricanas. **Enrique Morente (†2010)** alcanza la fama también en los años 70, alternando grabaciones de factura muy clásica (sus primeros discos, como *Cantes Antiguos del Flamenco*, de 1969, con la guitarra de Niño Ricardo, y *Homenaje a don Antonio Chacón*, de 1977, con su acompañante habitual Pepe Habichuela) con otras más innovadoras pero de raíz claramente flamenca (incorporando poesía culta, por ejemplo, temas en las fronteras del flamenco o arreglos instrumentales y de voces), a partir de *Despegando*, también de 1977, antes de adentrarse en terrenos de fusión del flamenco con otros géneros, como el rock, en discos temáticos o conceptuales. Esta alternancia entre la mirada al pasado y al futuro será una constante en su carrera. Por ejemplo, en *El pequeño reloj* (2003) Morente homenajeará a los grandes clásicos de la guitarra (Ramón Montoya, su sobrino Sabicas y Manolo de Huelva) poniendo voces a antiguas grabaciones de ellos, mientras que en *Granada-Nueva York* (1990) se hace acompañar en cantes estrictamente canónicos por Sabicas, en lo que fue la última grabación de este gran guitarrista. Por otro lado, Morente lleva la fusión del flamenco con el rock a un territorio antes desconocido con *Omega* (1996), marcando el camino que conduciría hasta *La leyenda del espacio* (2007), de Los Planetas. En privado Morente y Camarón mostraban su admiración por Pepe Marchena y por Manolo Caracol, pero marcaron distancias con Mairena, al que sin duda respetaban y

admiraban también (el aprecio era mutuo, y a Mairena le gustaba especialmente Morente, según llegó a declarar).

Lole Montoya (voz) y **Manuel Molina (†2015)** (música, voz y guitarra), son también artistas que están, desde su primer disco y enorme éxito, *Nuevo Día* (1975), con letras del poeta Juan Manuel Flores Talavera (†1996) y producción de Ricardo Pachón, con un pie en el flamenco y otro en la innovación, pero firmemente asentados en lo primero. Los tres primeros discos del trío, los consideremos o no flamenco, fueron toda una revelación, con enormes influencias posteriores. En ellos había algunas canciones cantadas en árabe, todo un precedente de la fusión entre la **música árabe** y el flamenco, relativamente fácil pues comparten raíces, que desarrollará después el gran *cantaor* Juan Peña Fernández, **El Lebrijano (†2016)**, en sus discos *Encuentros* (1985), con la guitarra de Paco Cepero y la Orquesta Andalusí de Tánger, y *Casablanca* (1998), más flamenco, con mejores textos, propios y de Manuel Machado, y la Orquesta Arábigo Andaluza. El Lebrijano, que había aprendido de Pastora Pavón y que fue un protegido de Antonio Mairena, con discos de todo punto ortodoxos, desde su temprano *De Sevilla a Cádiz* (1969) con Niño Ricardo y Paco de Lucía, fue sin embargo un artista siempre inquieto, como Camarón o Morente, y ya en 1972 había grabado flamenco con orquesta sinfónica en su disco *La palabra de Dios a un gitano*, mientras que en *Persecución*, de 1976, se permite crear dos estilos nuevos, que él llama *cante por caravanas* y *cante de galeras*. Ya se ha mencionado la influencia decisiva que tuvo el primer disco de Lole y Manuel en *La leyenda del tiempo* de Camarón y Paco de Lucía, pero hay que sumar la que tuvo en el desarrollo de lo que se llamó **rock andaluz**. En la fusión del rock con el flamenco, y con el precedente del grupo **Smash**, que contaba precisamente con Manuel Molina antes de formar pareja con Lole, hay que citar grupos como **Triana**, desde su primer disco *El Patio* (1975), y **Alameda**, desde *Alameda* (1979). Más adelante, un grupo como **Ketama** (formado por los hijos de los Sordera de Jerez y los Habichuela de Granada), desde la primera grabación, de 1983 pero publicada más tarde, empieza a combinar elementos del flamenco con el rock y el jazz ya de forma casi natural. **Pata Negra** (Raimundo y Rafael Amador), Kiko Veneno o Chico Ocaña (que tuvo un grupo, *Mártires del compás*) crearán nuevas formas "modernas" de fusión flamenco-rock-blues que algunos llaman *flamenco billy*, *blueslería*, etc. Las referencias eran aquí Sabicas y Joe Beck, y músicos de jazz y rock como Miles Davis o Jimmy Hendrix que «devuelven» así al flamenco las influencias recibidas. A partir de aquí, ya en la década de 1980, y a partir de diversas iniciativas de la discográfica *Nuevos Medios*, se desarrollará lo que se conoce como «**nuevo flamenco**» o «flamenco-fusión», en la que los elementos flamencos (ritmos de palos festeros como bulerías, tangos y tanguillos, melismas y quejíos, uso de guitarras, palmas y zapateados, reciclaje de coplas tradicionales) son un ingrediente más a disposición de los artistas, que lo emplean sin trabas (junto a otros, sobre todo instrumentales, tomados del soul, el rock, el jazz, la rumba, el bolero, la bossa-nova, el pop, el *new age*, etc.), si bien muchas de estas aventuras musicales surgen también desde el propio flamenco, de la mano de jóvenes artistas gitanos además. En el «nuevo

flamenco» las canciones son narrativas, sin profundidad poética, melódicas, con estribillos que se repiten y son composiciones cerradas, a diferencia del flamenco. Este es trágico, fatalista y doloroso, pero las nuevas formas son jocosas y festivas. Por último, el «nuevo flamenco» es cosa de grupos con un líder popular que suele ser el compositor, y se graba en estudio con un papel importante de los productores en el resultado final que después se lleva a las actuaciones en vivo. Este movimiento del «nuevo flamenco» vuelve a ser genuinamente callejero y popular, pero vinculado a los entornos marginales de las barriadas periféricas de las grandes ciudades.

Rubén Osuna Guerrero
Facultad de Ciencias Económicas, UNED
Paseo Senda del Rey 11
28040 Madrid
rosuna@cee.uned.es
rosuna@gmail.com