

UNA HISTORIA DE DOS SIGLOS

CUNA Y ESTILOS DEL ARTE FLAMENCO

M. LOPEZ RODRIGUEZ

El pasado mes de julio, dentro del ciclo de actividades culturales que organiza la Sociedad Nuclear Española, tuvo lugar la conferencia "Cuna y estilos del arte flamenco. Una historia de dos siglos", presentada por Manuel López Rodríguez.

El interés del conferenciante por el lenguaje le ha llevado no sólo al estudio de la terminología técnica que ya conocíamos; más de 35 años de investigación de la lingüística del flamenco le dan un conocimiento que, unido a su expresión clara y vitalista, nos permitieron disfrutar de una velada entrañable.



Manuel López Rodríguez, en primer plano, escucha con atención la interpretación de Basilio Villalta, acompañado a la guitarra por El Mami.

Quisiera, ante todo, justificar lo de "UNA HISTORIA DE DOS SIGLOS", que lleva el título de mi charla, máxime cuando, no hace mucho, yo mismo hablaba de una historia de siglo y medio.

Las razones de mi "siglo y medio" tienen que ver con uno de los primeros documentos, tal vez el primero, que nos relata con gran profusión de datos una fiesta flamenca y en el que aparecen nombres reales de cantaores cuya biografía ha podido completarse. Me refiero a la obra "Escenas Andaluzas" de Serafín Estébanez Calderón, uno de nuestros escritores costumbristas, y concretamente al episodio de "Una fiesta en Triana", donde el autor escuchó los cantes de "El Planeta". A esta fiesta de Triana asistió Estébanez en la década de 1840; hace, pues, 150 años.

Este cantaor, "El Planeta", de Cádiz, cuyo nombre es desconocido, y otro apodado "El Fillo", nombre artístico de Francisco Ortega Vargas, también de Cádiz, concretamente de Puerto Real, son los dos primeros nombres de can-

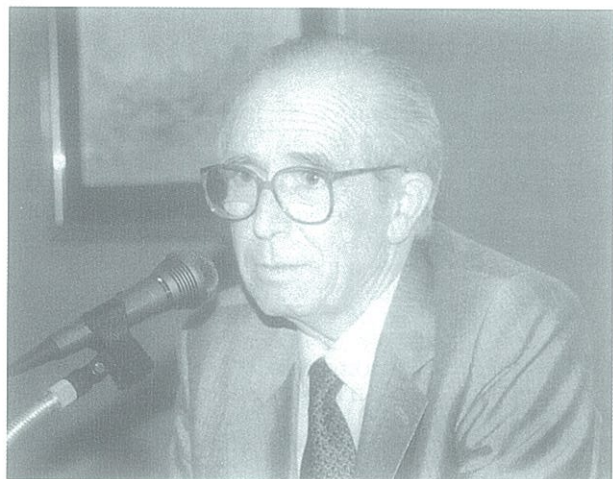
taores comprobados con absoluta certeza. Después de ellos una pléyade de Sevilla, Cádiz, Jerez de la Frontera, Los Puertos, casi todos pertenecientes a familias gitanas, se distinguieron en lo que suele llamarse la época secreta del cante.

Pero con anterioridad al Fillo y al Planeta, hacia 1780 —luego hablaremos de esta fecha—, aparece el primer nombre conocido, mitad historia mitad leyenda: el del jerezano Tío Luis el de la Juliana, un aguador del que no se sabe si era gitano o payo. Esta es la razón de los *dos siglos*.

Existe pues un vacío de casi 50 años, que se está tratando de llenar, del que se conoce muy poca historia flamenca, aunque es evidente que la tuvo.

Situándonos a mediados del siglo pasado, hacia 1860, se inicia la etapa del tablado y de los cafés cantantes hasta 1910, en que comienza la decadencia de éstos para dar paso a la etapa teatral y a la ópera flamenca, conjunto de espectáculos de cante, baile y toque que proliferan desde 1920 a 1936, y que adulteraron las formas flamencas fundamentales, masificaron el cante y le privaron del auténtico espíritu flamenco.

En 1922 se intentó que el flamenco resurgiera y de manos de intelectuales, entre ellos Manuel de Falla, Federico García Lorca, Turina, Juan Ramón Jiménez, Pérez de Ayala, etc., se organizó aquel gran "Concurso de Cante Jondo", en Granada. No se logró gran cosa pues, como dijimos antes, la ópera



Francisco Vighi, presidente de la SNE, durante la presentación de la Conferencia.

flamenca con su gran proliferación de fandangos, fandanguillos y cantes afluencados, se había adueñado de la situación. En ese concurso, sin embargo, surgió la figura de Manolo Caracol, que tenía entonces *trece años* y que precisamente era tataranieta de "El Planeta", por línea materna.

En 1956 se da otro gran paso en el resurgir del cante flamenco con la organización del I Concurso Nacional de Córdoba para aficionados, como una continuación del de Granada. Y si en el Concurso de Granada apareció la gran figura de Manolo Caracol en éste de Córdoba aparece otra gran figura, Antonio Fernández Díaz, "Fosforito".

Dos años después se crea en Jerez de La Frontera la Cátedra de Flamenco y Estudios Folklóricos Andaluces, perfilándose con ello la figura del *flamencólogo*, para el estudio, la investigación y el rescate de la mejor seña de identidad andaluza.

Diez años más tarde se creó otra entidad semejante, pero que duró pocos años: El Centro de Estudios de Música Andaluza y de Flamenco que inició su primer encuentro en 1969, y al que tuvimos ocasión de asistir, con una reunión internacional de estudios sobre los orígenes del flamenco. Este Centro se creó en marzo de 1968 como consecuencia de un acuerdo entre la UNESCO y el Gobierno del Estado español para estudiar los orígenes e influencias del flamenco y conservar sus formas amenazadas de desaparición. El Instituto de Cultura Hispánica fue designado por el Gobierno español para formar el Centro y proporcionar local y personal, mientras que la UNESCO subvencionaba sus actividades. En 1972 el Centro celebró otra 2.ª Reunión Internacional sobre las "Relaciones entre la Música andaluza, la hispanoamericana y el flamenco" y poco después el Centro abandonaba sus actividades y desaparecía.

Fue por entonces, también, cuando el flamenco accede a la Universidad —que

conozcamos se han leído dos tesis en Granada sobre temas flamencos—; se introduce también en la Iglesia, celebrándose misas flamencas y grabándose muchas de ellas; se ponen letreros en las calles en recuerdo de algún intérprete sobresaliente y, como no, se levantan monumentos a cantaores, bailaores y tocares insignes. El primero de estos monumentos fue el que se levantó en la Alameda de Hércules, de Sevilla, a Pastora Pavón, "La Niña de los Peines", apodo original en sus comienzos artísticos por cantar la copla de tangos que empezaba diciendo:

*Péinate tú con mis peines
que mis peines son de azúcar.*

Hace cinco años, en 1987, se fundó otra entidad para salvaguardar los valores tradicionales del arte flamenco. Se trata de la Fundación Andaluza de Flamenco, que radica en Jerez de la Frontera y que patrocina, fundamentalmente, la Junta de Andalucía.

Y después, lo de hoy, lo que ustedes conocen, lo que todos nosotros conocemos pues todos nosotros estamos siendo testigos del gran movimiento que se está produciendo, desde hace unos años en el mundo del flamenco. Casi a diario aparecen en los periódicos y revistas españolas noticias o artículos, más o menos documentados, en los que se pone de relieve no sólo la afición sino la preocupación de un gran sector del pueblo español por conocer sus orígenes, su evolución, sus vicisitudes. Y este deseo de conocer es el que, posiblemente, ha hecho que esta noche nos encontremos aquí reunidos.

Las primeras preguntas que podríamos hacernos serían: ¿Dónde se fragua y cómo se expande el flamenco? ¿Cuál es su verdadera cuna y cuáles son las formas de cante que hoy se conocen, producto de esta expansión? ¿Cuáles fueron los primeros cantes?

Pero antes de empezar quisiera hacerles

algunas puntualizaciones y adelantarles los resultados pues pienso que, tal vez, conociéndolos podrán explicarse mejor buena parte de la historia.

Dos hechos deberemos tener en cuenta: Primero: el flamenco no es una música popular, no es folclor. Lo flamenco (cante y baile) rompió en un momento dado la evolución folclórica para convertirse en una manifestación "artística" de minorías. En este momento dejó de ser folclor para convertirse en ARTE.

Segundo: el flamenco es un fenómeno netamente *andaluz*. Es cierto que en su gestación han intervenido, como vamos a ver dentro de un momento, diferentes elementos musicales y humanos, pero, con todo, lo que no admite dudas es que no existe en ninguna comarca ni en grupo humano alguno que no haya tenido un contacto previo con Andalucía. Ciertamente, la región andaluza, a estos efectos, hay que alargarla un poco por ambos lados. Por la izquierda deberemos sumarle Extremadura, fundamentalmente Badajoz; por la derecha, Levante: concretamente Murcia y Cartagena.

Manuel de Falla decía:

"No es la obra exclusiva de ninguno de los pueblos que colaboran a su formación; es el fondo primigénico andaluz el que funde y forma una nueva modalidad musical con las aportaciones que ha recibido."

Es decir: las dos conclusiones que quiero por el momento resaltar son: 1.º) lo flamenco es una manifestación netamente andaluza. 2.º) lo flamenco no es una manifestación folclórica; es un arte. Y dicho esto pasemos al comienzo de la Historia, de una Historia todavía incompleta, pues a pesar del esfuerzo que parece hacerse por escritores, literatos y musicólogos, tanto de dentro como de fuera de nuestro país, existen todavía hoy muchas lagunas en la historia del flamenco. No está claro, por ejemplo, si determinados sistemas musicales como el judío tuvieron o no influencia —mucho o poca— en algunos de los cantes más profundos de nuestro flamenco primitivo. Tampoco está claro o al menos hay quien pretenda oscurecerlo, dónde y cómo se *fraguó* el cante flamenco; es decir, si es fundamentalmente gitano, aunque en su génesis hayan intervenido otros elementos musicales, principalmente los de tradición y folclor andaluces o si, por el contrario, el gitano sólo debe considerarse como un elemento más entre los que han intervenido en la conformación del cante.

A pesar de estas lagunas trataremos de resumir la situación actual, estudiando por separado dos de los tres principales elementos del cante: el elemento musical y el elemento humano; el tercero es la copla o elemento literario, del que prescindiremos en esta charla; estudiaremos después el panorama cuando estos dos elementos, el musical y el humano, se

encuentran; y deduciremos, finalmente, cómo, cuándo y dónde se forjan los primeros cantes básicos flamencos, de los que derivan todos los que conocemos hoy, o al menos han influido sobre ellos, y que constituyen lo que conocemos como "cante flamenco".

En esta labor me ayudarán el cantaor BASILIO VILLALTA GRANDE y el guitarrista EL MAMI, nombre artístico de José María González Bonilla; ambos de gran experiencia. Basilio es de Tomelloso (Ciudad Real) y lleva cantando, como él dice, toda su vida; tiene 25 primeros premios en Concursos, destacando tres de la Unión. José María es madrileño; muy joven, tiene 27 años, pero ha obtenido ya bastantes premios.

No quisiera empezar sin tener un recuerdo al que fuera insigne cantaor José Monge Cruz, "Camarón de la Isla", que acaba de fallecer. Creo que nuestro mejor recuerdo será dedicarle nuestra charla de esta noche, nuestro cante y nuestra música.

ELEMENTO MUSICAL

Está totalmente demostrado que antes de la invasión musulmana existía en Andalucía un sistema musical propio, cuyo origen hay que encontrarlo en Grecia, que a su vez lo importó del Oriente Medio. Las escuelas persa y bizantina, adoptadas más tarde por los músicos árabes, bebieron en la fuente griega, por lo que los mahometanos, cuando llegaron a España se limitaron a acomodar sus modos musicales al cante indígena andaluz.

En realidad el canto andaluz se fija cuando aparece la lengua romance. En los primeros siglos de dominación romana, Andalucía asimiló el canto profano grecolatino y el canto religioso que fue la principal fuente del canto popular. Cuando surge, más tarde, la lengua castellana, algunos de estos cantos se pierden, quedando aquéllos de fácil adaptación a las nuevas formas métricas.

En resumen, durante los siglos VII al XV convivieron o se superpusieron en Andalucía los siguientes elementos musicales:

- Cantos litúrgicos bizantinos o griegos, mantenidos en Córdoba hasta el siglo XIII por la Iglesia Mozárabe y que según Manuel de Falla han tenido cierta influencia en el cante flamenco.
- Primitivos sistemas musicales hindúes transmitidos a través del elemento humano sirio y del cantor y poeta bagdadí ZYRYAB, que vino a España en el siglo IX. El estilo de esta música se reconoce perfectamente en el enarmonismo y estilo reiterativo y ornamental de algunos cantes, por ejemplo en algunas siguiiriyas.

- Cantos y músicas musulmanas, que influyeron sobremanera en el uso frecuente de melismas, característico tanto del flamenco como de los cantos norteafricanos actuales. La influencia islámica debió actuar hasta mediados del siglo XVII, especialmente en las tierras bajoandaluzas y en el campo con preferencia a las ciudades.
- Melodías salmodiales y sistema musical judío, entre los siglos IX y XV. Ecos del canto sinagoga aparecen en algunas siguiiriyas y en algunas saetas, que parecen estar emparentadas con la famosa canción hebrea "Kol Nidrei". Es necesario advertir que sobre esta influencia musical judía existen opiniones distintas pues mientras para Medina Azara están claras las analogías, para el profesor García Matos la influencia es dudosa.
- Canciones populares mozárabes, de tipo indígena, autóctonas andaluzas, en las que aparecería el ritmo de las "cantigas gaditanas" que acaso fuesen sus antepasadas. Mozárabes fueron, por ejemplo, las callejeras "zambras".

Conviene recordar en este punto la eterna vocación musical de Andalucía que va a ser subtrato del cante. Menéndez Pidal llamó a Andalucía la "eterna cantaora" y por tal la estimaron los antiguos. Las más remotas fuentes históricas sobre Andalucía nos dan noticia de esta vocación. Así en la "Ora Marítima" de Avieno, en la que se dan datos tomados de un periplo griego del siglo VI antes de Cristo, se habla de las leyes en forma métrica (es decir, rítmica) de los tartesios o íberos del bajo Guadalquivir, y en los versos de Marcial y Juvenal se describe el arte de las muchachas de Gades, que bailaban en Roma danzas enervantes, vibrátiles, repiqueando castañuelas de bronce, cantando para los intelectuales contemporáneos de Tito y de Trajano, unas coplas graciosas que se llamaban "cántica gaditana", es decir, "cantes de Cádiz", tan populares que la juventud romana las cantaba y probablemente las bailase.

El panorama, como se ve, era complejo y completamente anárquico, musicalmente hablando, como resultado de la convergencia de los más diversos influjos: orientales y helénicos, semíticos y autóctonos, laicos y religiosos, cantos sinagógicos, invocaciones mueznícas, liturgias griega y visigótica, canciones cultas de Ziryab, melodías hindúes y persas, canciones iraquesas, melopeas bereberes y jarchyas mozárabes. Y todos estos variados elementos musicales de las diversas culturas que en Andalucía convivieron o se superpusieron desde el siglo VII al XV fueron asimiladas por el solar bético, constituyendo el marco musical pre-gitano en Andalucía.

EL ELEMENTO HUMANO: LOS GITANOS

Aunque no de forma rotunda, algunos escritores dan como fecha de la gran inmigración gitana en España, por la costa catalana, el 11 de junio del año 1447. Sin embargo, se poseen también datos aislados de fechas anteriores, concretamente de 1425.

Todos los eruditos admiten hoy el origen indio de los gitanos, pero las opiniones difieren cuando se trata de precisar la región concreta, el grupo étnico, la clase social o la época de las primeras migraciones.

Sobre la región concreta parece ser que proceden de Rajastán, entre la India y Pakistán, en los alrededores de Delhi; sobre la clase social, hay quien dice que pertenecían a la casta de los parias y hay quien asegura, como Jan Kochanowski, un cingaro báltico, que pertenecían a las altas castas de la India, concretamente a una casta aristocrática y militar; y sobre la época de la salida en gran masa, alrededor del año 1000.

Prescindiendo de estos datos, de las razones que impulsaron a estos grupos cingaros a abandonar su país y de las diferentes vías que siguieron, hay dos cosas que nos interesa destacar: la importancia que tuvieron para todos los grupos gitanos de la India y Europa, ciertas actividades artísticas o artesanales como la música, la danza y las artes del metal y que a mediados del siglo XV los gitanos se encontraban en España. Los primeros datos que tenemos de la presencia de gitanos en Andalucía se refieren a Jaén, 1462, y Andújar, 1470, donde las autoridades les depararon unos calurosos recibimientos. A finales del siglo XV los gitanos se habían extendido por los diversos reinos de España, donde han de sufrir, como en los otros países europeos que atravesaron o donde se fueron aposentando, una vida dura y azarosa, llena de persecuciones, que los mantuvo en su habitual política de conservarse en grupo homogéneo, cerrado y hermético. Resumimos en la tabla I algunos de los hechos más sobresalientes durante algo más de 300 años.

Se conoce un documento veraz dirigido exclusivamente a los gitanos españoles; nos referimos a la Real Cédula de los Reyes Católicos promulgada en Medina del Campo el 4 de marzo de 1499. La pragmática, de extraordinario valor histórico, comienza así: "A vosotros los gitanos que andáis vagando por estos nuestros reinos y señoríos con vuestras mujeres e hijos SALUD Y GRACIA", y a lo largo del texto describe así a los gitanos: "andáis de lugar en lugar, muchos tiempos é años ha, sin tener oficios ni otra manera de vivir alguna; salvo pidiendo lemosnas, é hurtando é trafagando, engañando é faciéndovos fechi-

ceros é adivinos, é haciendo otras cosas no debidas ni honestas". Con esta Pragmática los Reyes Católicos les amenazaban con expulsarlos del Reino si no trabajaban en oficio y lugar permanente. Carlos I confirmó esta orden y agravó las penas señaladas para los infractores, y Felipe II les prohibió terminantemente andar de feria en feria si no llevaban una documentación especial, que era difícil de conseguir.

Felipe III quiso convencerles de que el trabajo no representaba mancilla alguna para el ser humano y mandó que se ocuparan en oficio tan noble como la agricultura, que, a decir verdad, no era muy del agrado de los gitanos. Fue en este reinado cuando se formaron cuadrillas de gitanos bandoleros que atacaban pueblos y ciudades (Logroño fue una de ellas), llegándose a pensar sobre la conveniencia de arrojar a los gitanos de España para siempre. En unas Cortes celebradas en 1610 llegó a pedirse lo siguiente: "que los gitanos que saliesen del reino no volviesen so pena de muerte; que los que quedasen se avecindasen en pueblos de mil vecinos arriba y que se impusiese también pena de muerte a los que traficasen en ganado".

Felipe IV les mandó que se ocupasen exclusivamente de las labores del campo y que no tocasen clavo ni herradura so pena de sanciones graves. Carlos II hizo más, señaló 41 pueblos donde los gitanos podrían vivir de manera exclusiva, de forma que si los encontraban en otros pueblos o por los caminos serían condenados a muerte si iban más de tres y llevaban armas; Felipe V agravó las penas y disminuyó las posibilidades de salvación de los gitanos que quisieran ser honrados, ya que les cerró todas las puertas, les negó todos los derechos y les puso en el camino de las más grandes locuras.

En 1748, reinando Fernando VI, fueron presos más de nueve mil gitanos, los cuales debían pasar a los presidios de África, cosa que luego no ocurrió, porque la misma dureza de la orden la hizo difícil de cumplir.

Pero esta dura existencia finaliza por fin con Carlos III "El Político" quién, en 1783, derogó todas las leyes y órdenes anteriores contra los gitanos y les dio derecho a vivir donde quisiesen y a trabajar en el oficio que más les gustase, aplicando a los que delinquieran las mismas penas que a los delincuentes no gitanos; es decir, los admitió en el seno de la patria.

A partir de entonces, los gitanos se sintieron libres y aunque vivían errantes por los campos, podían acampar en los alrededores de las ciudades. El máximo contingente encontró en Andalucía una especie de Tierra de Promisión y, dentro de Andalucía, fueron Sevilla y Jerez los grandes centros de atracción.

T I VICISITUDES DE LOS GITANOS EN ESPAÑA HASTA CARLOS III

Período	Reinado	Hechos sobresalientes
1499	Reyes Católicos	Pragmática de Medina del Campo. Expulsión del Reino si no trabajaban en oficio y lugar permanente.
1517-1556	Carlos I	Confirma la orden anterior y agrava las penas.
1556-1598	Felipe II	Prohibición de andar de feria en feria sin documentación especial.
1598-1621	Felipe III	Orden de que se dedicasen a la agricultura. Prohibición de traficar en ganado, debiendo vivir en pueblos de más de 1.000 vecinos.
1621-1665	Felipe IV	Prohibición de tocar "clavo y herradura".
1665-1700	Carlos II	Selección de 41 pueblos donde debían vivir. Pena de muerte si viajaban en grupos de más de 3 y llevaban armas.
1700-1746	Felipe V	Agravó las penas anteriores y les negó todos los derechos como ciudadanos.
1746-1759	Fernando VI	Se apresan millares de gitanos para enviarlos a los presidios de África.
1759-1788	Carlos III	Derogó todas las leyes anteriores y les dio derecho a vivir donde quisieran y a trabajar en el oficio que más les gustase.

Lo que conviene subrayar es el fenómeno de convivencia durante los siglos XVI y XVII. La población morisca campesina debió de ser numerosa en las campiñas de Sevilla y de Jerez. Allí se formaron sedentarios grupos gitanos que en el transcurso del tiempo se andaluzaron por completo. Al mismo tiempo surgieron barrios llamados "gitanerías", más o menos homogéneos, en Jerez, Cádiz, Sevilla y otras grandes localidades de la Baja Andalucía. Todavía, durante la primera mitad del siglo XIX, Triana fue el barrio gitano por excelencia.

Más de trescientos años de vida errante por los campos, llevando una dura existencia, habrían de reflejarse posteriormente en sus cantes profundos y en sus ayes lastimeros y es en estos barrios gitanos de Jerez, de Triana, donde van a aparecer esos cantaores de que hablamos al principio.

ORIGEN Y EXPANSION DEL CANTE FLAMENCO

Tenemos ya juntos dos de los elementos esenciales en la conformación del cante flamenco: el musical, que dio origen por una serie de transformaciones al canto andaluz, y el humano formado por el andaluz, morisco o no, y el gitano, portador a su vez, de su propio elemento musical.

Opiniones autorizadas sitúan los albores del cante flamenco en una pequeña región de la Baja Andalucía comprendida

en el triángulo que tiene por vértices Ronda, Morón de la Frontera y Jerez de la Frontera.

Por supuesto, aunque estas opiniones tienen garantía suficiente para ser aceptadas como ciertas, no debe olvidarse la importancia que en el nacimiento del cante y en sus posteriores evoluciones tienen pueblos como Arcos de la Frontera, Grazalema, Paterna y Lebrija, por ejemplo.

Con el tiempo, el cante flamenco se fue extendiendo, perdiendo en profundidad lo que ganaba en popularidad, es decir, que conforme se alejan de la zona matriz, los cantes van dejando de ser minoritarios y se van convirtiendo en populares y sus melodías son cada vez más livianas, más aéreas, más propicias al baile y a la posibilidad de ser cantadas al aire libre, sobre la marcha jacarandosa de un caballo o mientras va discurriendo el trillo sobre la era.

La expansión del cante parece ser que se dio en cuatro direcciones: la primera hacia las provincias de Córdoba y Jaén, siguiendo aproximadamente la línea Morón-Lucena; la segunda hacia Málaga, Granada, Almería y la costa levantina; la tercera hacia Sevilla y Huelva; y la cuarta hacia los campos de Cádiz y Sevilla, no incluidos dentro de la zona matriz.

Si con centro en el triángulo mencionado trazáramos unas circunferencias dentro de cada una de las coronas limitadas por dos circunferencias, los cantes son semejantes en tonalidad, en temario y en profundidad.

Esta expansión dio lugar, con el tiempo, a una variedad de cantes, bastante diferenciados unos de otros y difíciles de clasificar pese a los muchos intentos que se han hecho. Una clasificación que viene muy bien para charlas de este tipo, por su sencillez es la de Ricardo Molina y Antonio Mairena. Estos autores consideran que la totalidad de los cantes flamencos (unos 65) puede englobarse en las cuatro categorías siguientes:

1. Cantes flamencos básicos.
2. Cantes flamencos emparentados con los básicos o influidos por ellos.
3. Cantes flamencos derivados del fandango andaluz.
4. Cantes folklóricos (regionales) aflamencados.

En la primera categoría se incluye: la siguiiriya, la soleá, la toná y el tango; las cuatro modalidades básicas coinciden ser pura e íntegramente bajo-andaluzas. Prácticamente, para todos los autores, los tres primeros son considerados como básicos; no sucede así con el tango. La razón de incluirlo en el primer grupo es que los tangos son el más consumado y perfecto arquetipo de cante festero (complemento de los anteriores), con personalidad propia. Su ritmo los diferencia e individualiza; su riqueza inagotable acredita, como en las siguiiriyas y la soleá, una vitalidad exuberante.

A la segunda categoría pertenecen cantes cuya función no es básica, es decir, no son fundamento de otros. El grupo está compuesto por cantes emparentados, no se sabe con qué tipo ni en qué grado de parentesco, con alguno de los básicos o bien, influidos por ellos. Conviene aclarar que los autores de esta clasificación eligen términos un poco vagos con objeto de no comprometerse. Cuando se dice que la caña está emparentada con la soleá no quiere expresarse ni paternidad ni filiación. Los cantes de la segunda categoría son o gitanos puros como los romances y las bulerías o gitanos-andaluces. Podría objetarse sobre la inclusión de las alegrías en este grupo en lugar de en el cuarto, dada su procedencia de la jota. La inclusión en el grupo segundo se debe a la calidad, pues lo "flamenco" venció y se superpuso a lo extra-andaluz, quedando metamorfosadas en lo que hoy son. Los cantes incluidos en este grupo pueden a su vez agruparse en: cantes emparentados con las siguiiriyas (livianas y serranas); cantes emparentados con la soleá (polo, caña, alboreá, romance, bulerías); cantes influidos por la soleá (cantiñas gitanas, alegrías, romeras, mirabrás, caracoles y toda la gama de cantiñas, en general), y cantes emparentados con la toná (saetas).

Entre todos ellos, destacamos la serrana y la saeta. La serrana es un cante valiente, de mucho brío, melodioso y

El espíritu del flamenco llegó plenamente a los asistentes de la mano de Manuel López Rodríguez, a través de su Conferencia, acompañado por el cantaor Basilio Villalta y el guitarrista José M.ª González, El Mami.



pegadizo, de frases largas y solemnes, que exige poderosas facultades para ser interpretado. En su melodía pueden descubrirse aires de caña, de siguiiriya y, sobre todo, de liviana, con la que, musicalmente, el parentesco es patente.

La saeta fue en sus inicios, antes del flamenco, un cante popular extendido por toda España, que tenía por objeto incitar a la devoción o a la penitencia y que se practicaba con ocasión de un Vía Crucis o como cántico de Pasión. A comienzos del siglo XX este cántico popular se aflamencó y, fundamentalmente, se canta por siguiiriyas o por tonás (martinetes o carceleras). Se interpreta, por lo general, en las procesiones de Semana Santa, al paso de las imágenes. El tema de la copla, que suele tener cuatro o cinco versos octosílabos, es, generalmente, la Pasión y Muerte de Jesús y todas las circunstancias que las rodean. Es un cante sin acompañamiento de guitarra, aunque a veces se usa.

La tercera categoría está integrada por los cantes flamencos derivados del fandango andaluz. Así como la primera categoría es gitana y la segunda prácticamente gitano-andaluza, la tercera es íntegramente andaluza. Ante todo está constituida por una extensa gama de fandangos que llamaremos locales para diferenciarlos de los de creación personal, de reciente cuño; estos fandangos locales son los de Huelva, Alonso, Valverde, Lucena, etc., verdiales, rondeñas, etc. Del tronco de los fandangos locales procede el importante conjunto de los cantes levantinos y malagueños, con la taranta, la cartagenera, la minera, las granáinas, las jaberías y las malagueñas (en su forma artística, de personal creación, esto es: de Juan Breva, D. Antonio Chacón, La Trini, Canario, Fosforito, Enrique el Mellizo, etc.).

Dado que el fandango ha dado lugar a muchas formas flamencas merece la pena entretenerse un poco en lo que significó y significa el fandango.

Dentro del flamenco, el fandango tiene dos acepciones: la de cante y la de baile. Como cante se trata de una copla de

cuatro o cinco versos octosílabos, que en ocasiones se convierten en seis por repetición de uno de ellos. Como baile, se trata de un antiguo baile español, ya conocido en el siglo XVII, muy común en Andalucía, multiforme, que ha ido adquiriendo con el tiempo características propias del flamenco e, incluso, en algunos estilos cualidades jondas. Se trata de un baile de pareja con intención de galanteo.

El origen del vocablo es incierto, aunque la opinión más sólida dentro de los etimologistas es la de que procede de "fandango", derivado de "fado" "canción y baile populares en Portugal". "Fado", a su vez, procede del latín "fatum" "hado", porque el "fado" comenta líricamente el destino de las personas.

El Diccionario de Autoridades recoge "fandango" en el sentido de "baile introducido por los que han estado en los Reinos de las Indias", y advierte que "por ampliación se toma por cualquier función de banquete, festejo u holgura a que concurren muchas personas", lo que viene a darle la razón, en cierto sentido, a Fernando Ortiz, en su "Diccionario de Afronegrismos", que deriva "fandango" del mandinga "fanda", "convite".

En Iberoamérica existe "fandango" en varios países, tales como Argentina, "fiesta gauchesca (en la que suele haber baile)"; en la provincia de Quito existe el llamado "fandango indiano" que se describe como una danza indecente. En Brasil es también muy usual, tanto como en España o en Portugal. Pero el hecho de que el vocablo "fandango" exista en estos países de América como baile, no es propio de los indios sino que fue una danza llevada allí por los marineros españoles y portugueses.

En resumen, la versión que hoy parece más razonable es la de que deriva de "fadango", que a su vez procede de "fado", que procede del latín "fatum" "hado".

En portugués existe "esfandangado" para designar algo "mal puesto, mal vestido, desaseado" y "cantar esfandangado"



◀ Dos instantáneas que transmiten el sentimiento de Basilio Villalta y el Mami, en su intervención.

cación se han agrupado los cantes en tres grupos que atienden a razones geográficas: los procedentes de la propia Andalucía, entre los que se encuentran: la nana, la temporera, la trillera, la pajaron, la bamera, la mariana, las sevillanas, los campanilleros, los villancicos, la petenera y la calesera, por ejemplo; los de procedencia galaico-asturiana como son: la farruca y el garrotín; y los de origen hispano-americano, entre los que se encuentran por ejemplo, la guajira, la columbiana, la habanera flamenca, la vidalita, la rumba gitana y la milonga.

De esta cuarta categoría hemos seleccionado dos formas: una mariana y una milonga.

La mariana es un cante aflamencado de origen andaluz, hoy casi desaparecido, con copla de cuatro versos octosílabos que concluye con un estribillo en el que se menciona el vocablo "mariana" que da nombre al cante y con el que se llamaba a una mona a la que los gitanos hacían bailar o a una cabra que se le hacía subir por una escalera.

La milonga es un cante aflamencado de origen iberoamericano, concretamente del folklor argentino y más exactamente de una canción del Río de la Plata. Adquirió gran popularidad durante los años 20 a los 40 del siglo XX, por lo pegadizo de sus letras y su facilidad de expresión. D. Antonio Chacón lo revalorizó y lo adaptó como cante para escuchar. Es un cante lastimoso y lleno de tristeza que en la actualidad apenas se interpreta.

Y con esto deberíamos dar la charla por terminada. Pero yo quisiera que antes y todavía con el sabor de este cante delicioso, aunque de poco sabor flamenco, pudiesen ustedes compararlo con uno que deliberadamente hemos dejado para el final por su jondura. Se trata de la siguiirya. Es casi la hora de cantarla porque en el proceso flamenco cada cante tiene su hora precisa.

D. José María PEMAN, gran teórico del cante flamenco, dijo la última palabra a propósito de la hora conveniente de los cantes:

*A las doce, fandanguillo,
un canto claro y sencillo
para la gente de fuera;
a la una, cartagenera,
una cosilla liviana;
a las dos, una playera,
que ya es copla más entera,
y a las tres de la mañana
la siguiirya gitana
¡ya empieza el cante de veras!*

cante, que al decir de Federico GARCIA LORCA, es "como un cauterio que quema el corazón, la garganta y los labios de los que la dicen. Hay que prevenirse contra su fuego y cantarla a su hora precisa".

significa algo así como hacer un cante más agitado, alegre y sentimental que el rígido romance a la castellana.

Este origen nos hace ver: primero, que "fandango" tuvo un sentido genérico que se aplicaba al cante para bailar. Y aunque esto también existe hoy, no es menos cierto que muchas de sus variantes son cantes para escuchar, tanto de naturaleza comarcal como de creación personal o artística.

En el siglo XIX el "fandango" llegó a ser cante y baile nacional por excelencia, como lo demuestran los escritos de muchos literatos y escritores nacionales y extranjeros (Borrow, Ford, Dumas, Gautier, Davillier, De Amicis, etc.). Desde 1870, la mezcla de los cantes flamencos con los andaluces abrió horizontes y se configuraron nuevas formas expresivas y estilísticas, siendo el fandango el más favorecido por este enriquecimiento de matices. Y la asombrosa pluralidad del fandango andaluz como expresión típica de cada pueblo o comarca natural andaluza, sería la base sustancial para el fandango no regional que es el fandango personal, tan conocido y popularizado en los últimos tiempos, pero cuya evolución data de 1880 a 1915, cuando el cante de Levante gozaba de su máximo esplendor.

Este fandango que se crea al final de una época de grandes malagueños se deslocaliza en cuanto a sabor, no es bailable, y sí libre de compás, admitiendo un deleite melismático en cada tercio. Aparecen así las primeras personalidades fandangueriles, iniciadas por El Niño de Cabra, Rafael Pareja, Pérez de Guzmán, El Gloria, etc. Pero es Pepe Marchena quien desregionaliza el fandango alejándolo de los moldes clásicos y masificándolo, mientras Manolo Caracol sigue otra línea, también personalista, pero llena de gitanísima jondura en su técnica interpretativa.

Los fandangos artísticos o de creación personal, no están adscritos a región alguna y se interpretan con gran libertad, prestándose, por ello, al lucimiento de las cualidades flamencas del cantaor. Aparecen en los comienzos del siglo XX

y alcanzan su auge en torno al año 1925. Han destacado Manuel Torre, el Gloria, José Cepero, Manuel Vallejo, Pepe Marchena, Macandé, Frasquito Yerbagüena, Niño de Cabra, Pepe Pinto, el Gordito de Triana, el Bizo Amate, el Carbonerillo, el Niño de la Calzá, Caracol, El Sevillano, El Cabrerillo, Rafael Farina, Enrique Morente, entre otros muchos. Dos estilos de fandangos son la taranta y la granaína.

La taranta pertenece a los llamados cantes de Levante y dentro de ellos a las modalidades que comprenden los cantes de las minas. Su origen se atribuye al engrandecimiento de algún fandango almeriense, que al trasladarse a zonas mineras adquirió fisonomía propia. Es un cante con copla de cuatro o cinco versos octosílabos, que al cantarla se repite uno de ellos, primero o segundo. Las letras son descriptivas y se inspiran en aspectos diversos de la existencia humana. Es un cante de interpretación libre, pudiendo el cantaor recrearse en algunos de sus tercios; es cante largo, duro, sobrio y viril que, en general, no se baila. El origen del vocablo está en Tarento, la ciudad italiana y en tarantela, música. A los naturales de Almería se les suele designar, a veces, tarantos; es decir, taranto es, también un gentilicio popular.

La granaína pertenece también a los cantes de Levante, posiblemente originado por el aflamencamiento de un estilo antiguo de fandango popular y tiene como antecedente inmediato la malagueña que, naturalizada en Granada, se fundió con los temas locales. Es cante suplicante, para bailar, en el que abundan los melismas, y debe su éxito al influjo recibido por los intérpretes que la cantaron, como Frasquito Yerbagüena (Francisco Gálvez) y D. Antonio Chacón. Finalmente, la cuarta categoría está integrada por el conjunto más débil de cantes, "flamencamente" hablando, es decir, por cantes folklóricos aflamencados. Lo folklórico, lo regional, se equilibra con el "aire" que han tomado en préstamo a lo flamenco, e incluso, en algunos casos, sobresale. Para su mejor clasi-