

LA HUELLA DEL FLAMENCO EN UNA OBRA DE ANTONIO MURCIANO

(Estudio temático de Poesía Flamenca)

por **MARIA DEL CARMEN GARCIA TEJERA.**

El flamenco en la poesía.

El flamenco, como vida y expresión de un pueblo, de una raza, va abriéndose camino, cada vez con mayor fuerza, por el mundo intelectual. Lejos va quedando ya esa imagen superficial «de charanga y pandereta» con que no hace muchos años se le caracterizaba. Prueba de este acercamiento son los tratados —cada vez más numerosos— que se escriben sobre el tema y el progresivo interés que despierta entre ensayistas, pensadores y artistas: es bien sabido que el flamenco y sus manifestaciones a menudo han servido de punto de partida para todas las artes.

Pese a ciertas apariencias de novedad, las relaciones flamenco-literatura (y más concretamente flamenco-poesía) pueden remontarse muy bien al siglo XVII, dos siglos después de que los gitanos se asentaran en nuestras tierras. Su vida y sus costumbres aparecen ya en Cervantes y a partir de él, podríamos decir que la influencia del flamenco ha marcado una línea perfectamente rastreable en la poesía española: de forma positiva durante el Romanticismo, el Costumbrismo... o negativa con la Generación del 98, exceptuando a los hermanos Machado. Tras ellos —y fundamentalmente propiciado por Manuel— culminaría el movimiento neopopularista de los años veinte, que tanto debió al flamenco y a Andalucía, pero que quedó prácticamente apagado con la muerte de García Lorca y el exilio de Alberti. Después del largo paréntesis de postguerra, de nuevo se hace presente el flamenco en la promoción poética de 1950: un grupo de poetas —paradójicamente sin conciencia de grupo— redescubre ese mundo misterioso y atrayente del flamenco.

El fenómeno —actualmente en alza— requiere algo más profundo que estas breves notas, pero la cercanía espacio-temporal nos mueve a detenernos en los poetas gaditanos que hoy siguen esta línea en su doble vertiente: dedicando composiciones a diversos aspectos del flamenco o componiendo coplas que van siendo incorporadas al repertorio de numerosos «cantaos». Recordemos a Fernando Quñones, José Luis Tejada, José Manuel Caballero Bonald, Manuel Ríos Ruiz, Julio Mariscal, Carlos y Antonio Murciano... Sobre la reciente obra de este último, *Poesía Flamenca* (1976), hemos realizado este estudio (1).

Poesía Flamenca no es una obra «circunstancial» y aislada de Antonio Murciano: su ininterrumpida actividad como flamencólogo, traducida en la publicación de obras poéticas —*Perfil del Cante* (1965) y esta que comentamos—, artículos, coplas... nos confirman que se trata de una obra madura, resultado de dos constantes: una auténtica dedicación al flamenco y un profundo conocimiento del pueblo.

Con *Perfil del Cante* primero, con *Poesía Flamenca* ahora, Antonio Murciano nos ha trazado una historia del flamenco, destrenzando todos y cada uno de sus aspectos: en este «tratado» de flamenco condensado en poemas, su autor, situándose a menudo como espectador o incluso partícipe, nos narra y fija espacio-temporalmente los principales acontecimientos flamencos y nos describe cada una de sus expresiones: cante, baile, guitarra y poesía, que dan nombre a cuatro de las cinco secciones de la obra. Excluyendo la quinta —«La Copla»—, hemos efectuado un estudio temático sobre las restantes. A través de él podrá observarse hasta qué punto *Poesía Flamenca* es receptora, a la vez que exponente más reciente, de esa huella que el flamenco ha dejado a lo largo de nuestra poesía.

(1) Una interesante selección de la obra poética de Antonio Murciano (*Arcos de la Frontera*, 1929) está recogida en su *Antología (1950-1975)* publicada por Plaza y Janés en 1975. *Poesía Flamenca* se encuentra en la Colección de Libros Dante, Madrid, 1976.

Consideraciones generales sobre el mundo del flamenco.

A) El cante y sus intérpretes.

Muchas y variadas definiciones se han dado sobre el cante flamenco, fenómeno integrado por los factores más diversos. Y es así como lo entiende el poeta:

**Media voz o grito abierto
el cante es queja. La copla,
vida herida por tres versos.**

**Hasta el ruedo de la tarde,
de la noche de los tiempos
suben hondos tercios, lances.**

**Como un toro del chiquero,
el buen cante salta al aire.
¿Quién me lo fija en los medios?**

**Citar de frente es la clave.
Y la llave del misterio
el cante por naturales.**

**Y la estocada en el centro.
Porque el cante es arte y parte
la almendra del sentimiento.**

II

**De la síma de la carne
o de la cima del alma
de un ciego amor, nace el cante.**

**Quando su arranque es de dentro,
sube por dentro y araña
los entresijos del cuerpo.**

**Tiene voz de tribu errante,
raíces, sonidos negros, (2)
duendes sueltos por la sangre.**

(2) El subrayado es nuestro.

Cante, pellizco en el pecho,
cante, nudo en la garganta,
cante que levante el vello.

Este cante es cante grande,
puro, jondo y por derecho,
recio y rancio, llanto al aire.

Cante de verdad, concierto
de ecos de terribles madres
para guitarra y silencio.

«*Sonidos negros*»... He ahí una de las claves del cante. Pero, ¿qué son, realmente, los sonidos negros?

García Lorca los definió en su «Teoría y juego del duende» (3) como «...el misterio, las raíces que se clavan en el limo que todos conocemos, que todos ignoramos, pero de donde nos llega lo que es sustancial en el arte. Sonidos negros dijo el hombre popular de España y coincidió con Goethe, que hace la definición del duende al hablar de Paganini, diciendo: 'Poder misterioso que todos sienten y que ningún filósofo explica'». Para Antonio Murciano los sonidos negros son:

...«ayes,
lamentos,
la música honda
de la voz del pueblo,
la raíz oscura
de todos los muertos,
gritos ancestrales,
primitivos ecos
de miles de amantes
de muchos milenios»...

Factor esencial del cante: el cantaor. Pero «...el cantaor no termina en sí mismo. Su prolongación la encuentra en un círculo ambiental de 'cabales'; predestinados y predisuestos artifices del clima milagroso donde acabará apoyándose, entregándose, encontrándose al fin para elevarse disparado o emanando su cante» (4).

(3) F. García Lorca: "Teoría y juego del duende", en *Obras Completas*, Editorial Aguilar, Madrid, 1974, vol. I, págs. 1.067-1.079.

(4) L. Caballero: *¿Somos o no somos andaluces?*, Col. *Indole popular*, Sevilla, 1973, pág. 19.

Y este círculo ambiental de «cabales», este «clima» se encuentra, por ejemplo, en un «Reservado de taberna»:

«Santuario del quejido.
Templo del duende y del ángel.
Sagrario de luna y vino.

Sacerdote de altos manes,
el cantaor, como un rito,
oficia entre los cabales».

El cantaor, desconocido en principio, fue profesionalizándose gracias a los cafés cantantes, surgidos en la mayor parte de las ciudades andaluzas a mediados del siglo XIX. En ellos adquirió el cante esplendor inusitado y hasta entonces desconocido, por lo que se ha dado en llamar a estos años (desde mediados del XIX hasta la primera quincena del XX) «época de oro del cante flamenco»; en ellos también nacieron las denominaciones de muchos cantes, se estableció la separación entre cante «grande» (los más largos melódicamente y más cargados de sentimiento) y cante «chico»... Fueron muchos y famosos los cafés cantantes. El poeta alude a uno de ellos, ya desaparecido: «La Primera de Jerez»:

«Con la mano en el bolsillo
va 'Tío Borríco' fumando
su penúltimo pitillo.

Y en una esquina
—guitarra y sombra—
Javier Molina».

Decíamos que en estos cafés cantantes se originaron algunos de los diferentes estilos de cante. Porque el cante, en principio anárquico, se ha visto clasificado y ordenado por obra y gracia de sus mismos intérpretes. En el «Poema del Cante Flamenco» nos ofrece el poeta una muestra:

«Liviana, Debla y Toná,
tres hembras bravas, tres cantes
pa una guitarra callá».

«Lo que a mí me gusta más:
Málaga por Málaga,
y Cádi por mirabrás.

Arrayanes de agua fina,
Sevilla por sevillana,
y Graná por granaina».

«Guajira, zámbara, romera,
caracoles... Cantes chicos
que engrandecen a cualquiera».

En *Poesía Flamenca* aparecen evocados prácticamente todos aquellos cantaores que han sabido imprimir su sello al cante flamenco: los que ya son historia y los que hoy la escriben. Pero la historia del cante tiene oscuras raíces. ¿Quién fue el primer cantaor, al menos de nombre conocido?

«Del Cristo', 'Grande', 'Liviana'...

La raíz del cante puro

Tío Luis de la Juliana,

el de las tonás. ¡Seguro!».

Al parecer, Tío Luis el de la Juliana había nacido en Jerez de la Frontera a mediados del siglo XVIII y era aguador: cuenta la tradición oral que acarreaba agua a Jerez desde la fuente de los Albarizones, próxima a la ciudad:

«Niño-aguador ambulante,

hondo abuelo del cantar,

Manantial, Río adelante.

Tres siglos ya siendo mar».

Se dice que pudo ser el creador de algunas clases de tonás —el poeta cita unas pocas en los versos precedentes—. Su nombre, más en la leyenda que en la historia, es venerado por todos los gitanos:

«Mito, solera, vejez.

La primera voz del cante

un gitano de Jerez»...

No es, ciertamente, el único (5). Pero pasemos ahora a una cantora, posiblemente la mejor de todos los tiempos: Pastora Pavón, «Niña de los Peines», nacida en Sevilla a finales del siglo pasado y muerta en 1969:

«Que me la pongan delante.
Como lo dice Pastora
no lo dice nadie el cante.

.....
Cuando Pastora cantaba
en su voz de bronce antiguo
el duende se le enredaba».

Manolo Caracol, nacido en Sevilla (1910) y muerto en trágico accidente (1973), descendiente de gitanos cantaores, fue y sigue siendo considerado como un auténtico genio del cante. Niño aún, alcanzó el premio de soleares, serranas, polos y cañas en el Concurso de Cante Jondo de Granada (1922). Dominador de todos los cantes y conocedor de la mayoría de los estilos, fue perfilado así por Antonio Murciaño:

«Biznieto de Curro Durse,
tataranieta del Planeta,
sobrino-nieta del cante
del Señor Enrique Ortega;
de la casta de los Gállos
hijos de señá Gabriela
y heredero de Manuel
'el del buito' por más señas,
este Manolo de hoy,
Caracol —de eco de tierra—,
en la masa de la sangre
lleva su estirpe flamenca»...

“Estampa gitana de Caracol”.

(5) Machado padre, en sus *Cantes Flamencos* (Sevilla, 1881), cita a “Maoliyo El Maestro”, cantador general, operario del ramo de la seda..., como el primero de nombre conocido en Sevilla a fines del siglo XVIII. Luque Navajas en su libro *Málaga en el Cante* y Mata Gómez en su reciente obra *La verdad del cante*, dan como primer cantador malagueño de nombre conocido a “Junquito de Málaga”, basándose en que Cotarelo y Mori en la obra *Loas, jácaras y coplas del XVIII* nombra a este verdialero de Comares en un entremés de la época.

De Mairena del Alcor (Sevilla), donde nació en 1909 dentro de una familia de herreros, Antonio Cruz García, «Antonio Mairena», además de excelente cantaor, ha conseguido introducir el cante flamenco en ambientes intelectuales. Colaboró con Ricardo Molina en el libro *Mundo y formas del cante flamenco* y en numerosos trabajos de investigación. El poeta le brinda un soneto:

Antonio, cantaor, andaluz puro,
llave de qué gitanas catedrales,
yunque y toná, cabal entre cabales,
voz de fragua, minero de lo oscuro»...

“Brindis por Antonio Mairena”.

Otro fue el estilo de José Tejada «Pepe Marchena» o «Niño de Marchena», nacido a principios de siglo en este pueblo sevillano y muerto en 1976. Su voz, fina y melodiosa, se presta a la interpretación de determinado tipo de cantes, como los enunciados por el poeta:

«Fandangos y ecos guajiros
y aires de levante en calma,
ruiseñores y suspiros
amarchenándome el alma».

“A José Tejada ‘Niño de Marchena’, en sus bodas de oro con el cante”.

De Puebla de Cazalla, una voz joven y poderosa que ha logrado extender el flamenco por varios países:

«Junto a la era, en la zapatería
o el cuarto de cabales, amanece
un eco, una campana, bronce serio,
JOSE MENESE.

En el barro, en el hierro, en la madera,
en la espalda de quién, restalla fuerte
un látigo, la justa toná viva,
JOSE MENESE».

“Canta José Menese”.

«De Lebrija, Lebrijano...». Este es Juan Peña, joven cantaor dotado de voz y facultades extraordinarias, dominador de la mayoría de los estilos flamencos, hijo y hermano de artistas:

«Yo crecí bajo una parra
y fue mi madre una copla
y mi hermano una guitarra».

“Bulerías de Juan ‘El Lebrijano’”.

Efectivamente, su hermano, gran tocaor: Pedro Peña. Y su madre, María «La Perrata» que, animada por sus hijos, se ha dado a conocer últimamente. Prototipo de mujer gitana, es evocada por el poeta en el ambiente de un bautizo gitano:

«Las tres, las cuatro o las seis...
Llegan las claras del día.
Callarse, porque es de ley,
¡que está cantando María!».

“Evocación de María ‘La Perrata’”.

También de Lebrija y algo más joven que «El Lebrijano», Curro Malena abandonó el campo para dedicarse al cante. El poeta nos define así su voz:

«Como el primer humano grito
de las cavernas,
como el aullar del viento negro
en la tormenta,
tal brama el mar o llora, oscuro, el cielo
sobre la tierra,
lo mismo que en la noche un río de toros
por la dehesa,
igual que gime un hombre cuando oculta
una gran pena,
—de tan viril, rebelde y siempre
verdadera—,»...

“Oyendo cantar a Curro”.

Y finalmente, la utrerana Ana Peña:

«De pura raza gitana
en Utrera había nacido,
su nombre sabe a besana
y a alto tajo su apellido».

quizás la más joven cantaora, pero retirada actualmente:

«Se nos fue un día.
Vuelva su nombre
por bulería».

"Coplas para la vuelta de Ana Peña".

Trasladémonos ahora a otro de los vértices flamencos: Cádiz. Ya citábamos al principio aquel nombre jerezano, unido más a la leyenda que a la historia: Tío Luis el de la Juliana. Veamos ahora algunas figuras de la capital:

Aurelio Sellés (1877) fallecido en 1975, pese a su condición de payo (6), ha sido una auténtica institución incluso para cantaores gitanos como genuino maestro de los estilos gaditanos. El poeta nos lo retrata como verdadero crisol de cantes de Cádiz:

«De Paquirri tiene el guante,
del Mellizo los estilos.
Como puñal de dos filos
la voz. La mano adelante.
El es la verdad del cante.
Toda Cádiz a sus pies.
Gracia y desgarro: ¡eso es!
Milenios de Andalucía.
Del Barrio Santa María.
¡Cantes de Aurelio Sellés!».

"Aurelio se llama, el cante".

Juan Martínez Vilche, «Pericón de Cádiz» (nacido en 1902) es hoy, posiblemente, el cantaor gaditano más popular, dominador de numerosos estilos, sobre todo los de su tierra:

«Tu arte tiene la emoción
de lo puro gaditano.
Es tu cante pueblo llano
de la más vieja solera
y llevas como bandera
el corazón en la mano».

"Homenaje a Pericón de Cádiz".

(6) El "payo", en lenguaje caló, es todo aquel que no es gitano. Contra los payos guardan los gitanos bastantes prevenciones, máxime si se trata de un cantaor. Sin embargo es innegable que han existido y existen cantaores payos que son auténticos maestros de los más puros estilos gitanos. Aurelio Sellés fue uno de ellos.

Y Chano Lobato, uno de los mejores festeros actuales:

«Dicen y verdad sería
que hasta al viento de levante
le mete por bulería,

y en poniéndose a cantar
todos los cantes de Cádiz
se le ponen a bailar.

Dicen que hará unos tres días
—o tres mil años quizás—
bailó a su voz Telethusa,
orillitas de la mar.

.....
Del Barrio Santa María.

Le llaman Chano Lobato
los duendes de Andalucía».

"Fiesta con Chano Lobato".

Dos elegías a otros tantos miembros de la familia gitana de los Vargas, ya fallecidos. Uno, Manolo:

«Las tierras gaditanas
lloran a mares,
siguiriyas gitanas
y solearés.

Penas amargas,
que dicen que se ha muerto
Manolo Vargas».

"Duelo de la alegría en la muerte de
Manolo Vargas".

Otro, su primo Juan, propietario de una popularísima venta en San Fernando, sede de múltiples acontecimientos flamencos:

«De qué venta ya ventero,
rubio Juan, chacho gitano,
voz de sal y sol y estero,
patriarca gaditano.

Sales amargas
sin tus coplas mis copas...
¡Venta de Vargas!».

"Venta de Vargas".

B) *El baile y sus figuras.*

Estébanez Calderón, en su obra *Un baile en Triana*, nos describe así el baile flamenco: «En Andalucía no hay baile sin el movimiento de los brazos, sin el donaire y provocaciones picantes de todo el cuerpo, sin la ágil soltura del talle, sin los quiebros de cintura, y sin lo vivo y ardiente del compás, haciendo contraste con los dormidos y remansos de los cernidos desmayos y suspensiones. El batir de los pies, sus primores, sus campanelas, sus juegos, giros y demás menudencias, es como accesorio al baile andaluz, y no forman, como en la danza, la parte principal» (7).

Antonio Murciano lo ha caracterizado poéticamente en su «Danza gitana»:

«El cabello a la cintura,
gira que te gira y gira,
quieto, seguido, despacio;
y al son de dos castañuelas
y tres guitarras con llanto,
tomillares y albahacas
los tacones van pisando,
mientras ajorcas y yedras
le van ciñendo los brazos
de una música de alhambras
y sacromontes nevados.

Y ahora es él, quien de rodillas,
ya quieto después del salto,
sigue en circular delirio
con los ojos embriagados,
por bulerías gitanas
la flor y el aire violando»...

Aparte de amplias dedicatorias, entre las que citamos los nombres de Paco «Laberinto» y «Tío Parrilla» de Jerez, de la genial

(7) S. Estébanez Calderón: *Escenas Andaluzas*, Madrid, 1847, pág. 203.

bailaora catalana Carmen Amaya, de «Los Bolecos», grupo compuesto por artistas sevillanos: Matilde Coral, Rafael «El Negro», «El Farruco», «El Revuelo»... destaca la figura de Pastora Rojas Monje, «Pastora Imperio», retratada en un soneto acróstico. También un soneto para la bailaora Pilar López:

«Flor de la danza, sal del señorío,
debla de sueños, hasta tu alta almena
lleva el verdial de Málaga su pena
y Córdoba, en soleares, su tronío».

"Poesía eres tú, Pilar, bailando".

Una «Letanía de piropos para Manuela Carrasco», joven sevillana y realidad, más que promesa, del baile flamenco actual:

«Tu figura es un ole de pie, una torre,
Torre del Oro, torre de la hermosura,
Sevilla toda torre campaneando,
Giraldilla descalza por bulerías».

Un triple remate para la sección dedicada al baile. «Tres niños bailan»: el sevillano José Joaquín de Bellavista:

«De capa y amatista,
por Caña y con cañero
baila José Joaquín
de Bellavista.
Como baila un lucero»...

Diegó el de Margara, jerezano:

...«el ángel en la cara,
las manos y los pies.
¡Qué elegancia tan rara!
¿Baila o vuela? ¿Quién es?
Dieguito el de Margara,
bulerías ¡y olé!».

Y Juan «El Farruquito», hijo de «El Farruco», muerto en accidente de moto, recién iniciada su carrera de bailar:

«Y el tercero en el cielo,
 ¡Es Juan 'El Farruquito'!
 Los Montoya en un grito,
 la afición en un duelo,
 El único consuelo
 es seguir recordando
 el qué, el cómo y el cuándo
 de su pie en el estribo.
 Muerto ya y siempre vivo,
 niño, en mármol, bailando».

C) *La guitarra y sus tocaóres.*

La guitarra es uno de los principales acompañamientos de muchas modalidades del cante flamenco y el instrumento más arraigado en nuestra tierra, aunque sobre su procedencia se han lanzado diversas hipótesis: unos la creen originaria del Alto Egipto, otros suponen que deriva de la cythara greco-asiria que trajeron los romanos a España. Pero la mayoría piensa que fueron los árabes quienes la introdujeron en nuestro país, desde donde se extendió a otros. Parece ser ésta la teoría más acertada, ya que la música de la guitarra, tal como acompaña al cante o al baile, tiene reminiscencias orientales.

Frente a la guitarra morisca que utilizaba la técnica del «punteado», típica del laúd, la guitarra castellana usaba el rasgueado. Y si bien la guitarra andaluza, en el siglo X, ya se distinguía de otros instrumentos por el uso del rasgueado, actualmente alterna éste con el punteado, a los que se añaden otras técnicas.

Pero detengámonos ya en la sección que Antonio Murciano dedica a la guitarra y que está formada por siete composiciones agrupadas bajo el título «...Y empieza el llanto de la guitarra...», versos con los que Federico García Lorca iniciara su composición «La Guitarra» en el *Poema del Cante Jondo*.

La guitarra es símbolo de toda una raza:

«Pueblo muerto en su caja
 y un dios resucitando
 seis cinturas que apresan
 a una boca cantando».

Estrechamente relacionada, y a veces, supeditada al cante y al baile flamencos:

«Reina
y esclava
de la copla
y la danza.

.....
Vieja abuela del baile,
novia que espera al cante en su ventana»...

La guitarra ha sido identificada —popular y literariamente— con la mujer. De ahí que, según los aficionados, la guitarra sólo se sienta a gusto entre los brazos de un hombre (curiosamente, es escaso el número de mujeres «tocaoras»). El poeta presenta a la guitarra como mujer y así la define:

«Vihuela,
alquitara,
corazón
o sonanta.
Eco en el tiempo.
Guitarra
que tienes
forma de muchacha
y que también estás hecha
para ser abrazada».

Y entre versos enumera a los «tocaores» más famosos de su historia, que arranca desde los últimos años del siglo XVIII con un granadino: Francisco Rodríguez Murciano. La evolución de la guitarra flamenca va unida a tres nombres de finales del siglo XIX: Patiño, Ramón Montoya y Javier Molina:

«...manos de Patiño y de Gandulla
y Rodríguez Murciano el de Granada,
del gran Montoya y de Javier Molina...».

La lista de tocaores que han sabido dignificar y enriquecer la guitarra flamenca es amplia. El poeta los recuerda:

«Locura
embriagada,
que dedos de Borrull y el Niño Pérez
y Paco el de Lucena puntearan.

Pozo de madera, carne
de resonancias,
con las uñas de Paco de Aguilera
y Manolo el de Huelva, tan clavadas,
que en Jerez un Lunar y dos Moraos
y un Naranjo en Morón, te traspasaran,
tan hiriéndote
el alma,
que aún hoy lloras de música en Sabicas,
Ricardo y Cano y Maravilla y Vargas
y en brazos de un gitano de Marchena
de nombre de rey mago te desangras».

Actualmente, un grupo de tocaores ha conseguido sacar a la guitarra de su mera función de acompañante para darle valor por sí misma: nos referimos al concertismo flamenco:

«...son de músicas magas,
que dos Pacos de rumbo y dos Manueles
de tronío y de gracia
—bahía algecireña espumeante,
sanluqueñas bonanzas,
bodeguitas de mosto de la escuela
de toque jerezana—
entre arpegios y trémolos de sueños,
picando y repicando sus campanas,
te elevaron, guitarra de mis penas,
a las alegres cumbres de la fama» (8).

Acontecimientos flamencos.

El flamenco, en otro tiempo oculto e incluso menospreciado, alcanza cada vez mayor pujanza e interés entre la sociedad. De ahí que su historia aparezca jalonada de acontecimientos de diversa índole que Antonio Murciano recoge en sus poemas.

El auge del flamenco puro en los últimos veinte años y su salida de cerrados y oscuros recintos a la luz pública, se debe en gran parte a los festivales que se vienen desarrollando periódica-

(8) Se alude sucesivamente a las jóvenes y geniales figuras de Paco de Lucía, Paco Cepero, Manolo Sanlúcar y Manolo "Parrilla de Jerez".

mente por la geografía andaluza —también por Extremadura y algunos puntos de Castilla y Levante—. El poeta nos ofrece un muestreo en sus «Apuntes de los festivales flamencos sevillanos», quizás los más conocidos —suelen celebrarse en torno a una fiesta gastronómica con las especialidades de la tierra—: Gazpacho de Morón, Potaje de Utrera, Mistela de Los Palacios, «Caracolá» de Lebrija...

«Dos hermanas mano a mano,
señores, vengo de Utrera,
hubo potaje gitano
y me harté de arte de vera».

«Deja en el alma una estela
lo que se apura despacio,
como un cante, una mistela
o un amor en Los Palacios».

Los homenajes a cantaores y bailaores constituyen también acontecimientos dignos de ser reseñados en la historia del flamenco. Antonio Murciano recoge algunos en sus crónicas líricas. Así el que se dedicó en Córdoba (1961) a Pastora Pavón, «Niña de los Peines»:

«Tientos-tangos, peteneras,
Y aquella mujer cantando
por bulerías festeras.
¡Y aquella mujer llorando...!».

Y la inauguración de su busto en bronce (Sevilla, 1968):

«En la Pila del Pato
de la Alameda
descubren un retrato,
viva moneda».

El descubrimiento de la lápida en la casa donde nació Pericón de Cádiz, acto celebrado en 1969:

«Tu tierra es una canción
con tres mil años de gloria.
Hoy tu infancia en tu memoria
y en mármol tu sueño de hombre.

MARIA DEL CARMEN GARCIA TEJERA

Juan Martínez Vilche, un nombre
flamenco para la historia».

El homenaje en Jerez a Anica «La Piriñaca» y a Tomás Torre,
en 1972:

«Este hombre y esta mujer
—vedlos— rescoldos, reliquias
son, de lo que el cante fue».

«Un hombre y una mujer,
Tía Anica el templo, la rosa,
Tomás la torre, el clavel».

Y a dos bailaoras: «Pastora Imperio», en Málaga (1964):

«Pastora que tu Imperio pastoreas,
Andaluza mayor de las Españas,
Sevillana de músicas extrañas,
Trenzadora del aire que hermo seas».

“La Bailaora”.

y Pilar López, en Benalmádena, 1970:

«La Alegría de Cádiz va en mi canto
y Almería te brinda su taranto.
Mira a tus pies, Pilar, Andalucía».

“Poesía eres tú, Pilar, bailando”.

El flamenco, decíamos, se extiende cada vez con más fuerza.
Un día llegó hasta la Iglesia. Y en el mes de Junio de 1968, Antonio
Mairena, Luis Caballero y «Naranjito de Triana», acompañados a la
guitarra por José Cala «El Poeta», cantaban en la sevillana Parro-
quia de San Pablo la «Primera Misa Flamenca»:

I

«Junio. Tarde. Y sol que aún brilla.
Yo fui testigo, os hablo.
La Parroquia de San Pablo
para albergar a Sevilla.
Señores: ¡qué maravilla

los 'kiries' por malagueña!
Se oye crujir la estameña,
respirar al oficiante.
Un silencio impresionante
y 'El Gloria', en romance, sueña.

II

¿Quién canta divinamente
por peteneras el 'Credo'?
Entre sus tercios me enredo
y hago una cruz en mi frente.
Me emociono con la gente
al 'Sanctus' por solear.
¡Qué bien reza el buen cantar!
Ya el 'Agnus Dei'... ¡De rodilla!
Y una vieja siguiiya
hizo a Sevilla llorar».

Geografía flamenca.

Por la dificultad que entraña, sería ingenuo por nuestra parte pretender exponer unas teorías precisas sobre los orígenes del cante flamenco. Ahora bien: podemos afirmar con toda certeza que este fenómeno se inscribe en unas coordenadas geográficas bastante definidas: el cante nació en Andalucía la Baja, en el gran triángulo tartésico del Guadalquivir en su zona terminal, y que abarca las provincias de Sevilla, Cádiz y parte de Málaga (incluyendo a la capital).

Según Ricardo Molina y Domingo Manfredi, esta zona está limitada por unas líneas que unen Lucena, Sevilla y Cádiz, y dentro de ellas se encuentran las que se denominan «localidades cantaoras»: Alcalá de Guadaíra, Puebla de Cazalla, Mairena del Alcor, El Viso, Coria, Lebrija, Utrera, Dos Hermanas, Ecija, Marchena, Carmona, Puente Genil, Estepa, Osuna, Morón, Ronda, Arcos, Jerez, Sanlúcar, Puerto de Santa María, Puerto Real, San Fernando, Algeciras... De esta comarca nace el 80% de las formas flamencas conocidas. Del resto de las provincias andaluzas, en incluso de origen extra-

andaluz, fueron algunas formas y derivaciones del fandango y de otros cantes que han sido influidos por los básicos.

De este triángulo flamenco, Jerez de la Frontera ocupa, geográfica y genéticamente, una posición central. Cuna de los primeros cantaores de nombre conocido —tal Tío Luis de la Juliana, «El Cautivo», Los Cantorales...— presenta también unos estilos originálísimos: siguiரியas, soleares, bulerías...

«Peca el que diga que no
de lesa flamenquería.
Jerez es donde mejor
se canta por bulería.

¡Qué herida la siguiriya,
navaja del cante macho,
sangre de la maravilla!

Y en la alta madrugada
sueña el Barrio de Santiago
un cante por soleá».

“La Primera de Jerez”.

Jerez es también crisol donde se funden los cantes sevillanos con los de Cádiz y Los Puertos:

«Lo decía 'el ayer'... Llega mañana
el cante. ¿El qué?... La cosa es bien sencilla:
Llegaban a Jerez, desde Sevilla,
las viejas soleares de Triana.

Debla de Utrera y de Alcalá liviana,
y los cantes de fragua y los de trilla,
la petenera con la siguiriya
y la caña y el polo y la serrana.

A recibirles fue la bulería,
el mirabrás, la rosa, la alegría,
y los aires de fiesta y nochebuena.

Y qué jaleo cuando el tren llegaba.
Y qué silencio, cuando se bajaba,
sencillamente, un hombre con su pena».

“Llegada y recibimiento del cante en Jerez”.

Pero no es sólo este centro el que aparece en *Poesía Flamenca*: todas y cada una de las provincias y capitales andaluzas están presentes, de una u otra forma, en la obra. Por ejemplo, en las «Soleares de las ocho niñas»:

«Huelva, del Sur centinela,
flor de la marinería.
¡Quién fuera barco de vela
camino de Punta Umbría!».

«¡Ay piconera chiquita!
Córdoba tiene alminares,
un monje por cada ermita
y un reloj por soleares».

«Y Málaga, cante y ola.
Andaluza Venus niña
dentro de una caracola».

«No quiero minas, Jaén,
que quiero a tus tres morillas:
Axa, Fátima y Marién».

«Un carmen con ruiseñores,
una Alhambra a sol labrada,
cipreses y surtidores,
señores, esto es Granada».

«Mi soledad de Almería:
una taranta desnuda
bañándose en la bahía».

También en una serie de poemas que fueron incluidos en *Perfil del Cante*: «Málaga», «Almería dorada», «Piropo árabe a Córdoba»...

Sevilla y Cádiz —capital y provincia— están descritas en diferentes ocasiones. Por ejemplo, en la «Letanía de piropos para Manuela Carrasco», donde la bailaora y Sevilla son un mismo cuerpo:

...«Torre del Oro, torre de la hermosura,
Sevilla toda torre campaneando,
Giraldilla descalza por bulerías.

Puente danzante de altos ojos morunos,
tú el Parque y los jardines de carne y hueso,
Solear, entre palmas, por la Alameda,
Amazona y morena por el Real»...

Sus pueblos, enumerados en los «Apuntes de los festivales flamencos sevillanos»:

«En Alcalá de Guadaira
aún lloran los cantes puros
por Joaquín el de la Paula».

«De plata la yerbabuena
y de oro fino el cantar.
¿Dónde están y cuántas fueron
las cabezas de San Juan?».

Y Cádiz, personificada en una mujer, dialogando con el mar y la tierra en unas «Alegrías para bailar 'Los Bolecos'»:

«—Soy tu compás, tu mecido,
el viejo son que te adora.

—Yo tu cante y tu sonido,
tú la mejor bailaora.

—Lunares y volantes
de tu vestido.

—Cádiz, con tus desplantes
pierdo el sentido.

—Seguid cantando,
que yo por alegrías
estoy bailando».

Poetas del flamenco.

La sección «La Poesía» está dedicada a todos aquellos que, en una u otra forma, han contribuido a la creación de la copla flamenca. Por eso se califica de *poeta* al hombre que, mientras trabaja, canta esas coplas populares e incluso las crea y recrea. Poeta es también el arriero quien, en su continuo trasiego, trae y lleva las coplas de un lugar a otro:

«Canta el pueblo en su trabajo
y pasan los arrieros
cuesta arriba y cuesta abajo».

Y todo aquel que se dedica a recopilar estas coplas para darlas a conocer:

«¡Qué anónimo paraíso
de coplas el Cancionero!
¡Pregones del Sur! ¡Qué friso
de ciegos y Romancero!
(Aquí Fernán Caballero,
Demófilo y Don Preciso).
Verso pueblo verdadero.
¡Qué anónimo paraíso!».

«Por 'Pago Dulce', su cuna,
Rodríguez Marín, delante,
sembró coplas con la luna.
¡Qué gran cosecha de cante
en la campiña de Osuna!».

Un pionero del descubrimiento de la copla popular fue el sevillano Bécquer quien, plenamente convencido de que el pueblo sería siempre el gran poeta de todas las edades y naciones, lo afirmó así en numerosas ocasiones (por ejemplo, en el Prólogo a *La Soledad*, de Augusto Ferrán) y en algunos ensayos («La Venta de los Gatos») llegó a incluir algunas coplas que tal vez sirven de pretexto para el desarrollo de la obra. A Bécquer, uno de los primeros impulsores y defensores de esta clase de copla, el poeta dedica una canción:

« ¡Qué pasión,
Gustavo Adolfo
Bécquer, por el cante puro!
¿Barroquismo? ¿Ilustración?
¡Lo claro frente a lo oscuro!
Manantial del corazón
del pueblo
tu voz.
¡Lo juro!».

A Manuel Machado, primer poeta flamenco conocido y reconocido como tal, un «Homenaje primero», recreando algunas de sus coplas:

«A todos nos han clavado
agujitas y alfileres
coplas que nos han cantado...
Y algunas que otras mujeres».

Y termina:

«Manuel Machado,
ya pueblo, verso
resucitado».

De Manuel Machado, a Federico:

«Dicen que en la madrugada
cuando se afilan los fríos,
suspiran por ti los ríos
y las fuentes de Granada.
Dicen que en Sierra Nevada...
Dicen que en la Alcaicería...
Y me han dicho que aquel día
cuando lo supo la zambra
subió a llorarte a la Alhambra
toda la gitanería».

Y el recuerdo para otros tres poetas, también fallecidos. Fernando Villalón:

«A caballo de un cantar,
por los prados de la muerte,
va Fernando, mayoral
de toros con ojos verdes».

José Carlos de Luna:

«Abuelo en verso flamenco,
padre del tanguillo hablado,
hijo de ángeles verdiales,
nieto de duendes lunarios»...

Y Ricardo Molina:

«Ya en mis ojos tu emoción.
Tu nombre, en mi voz, ya nardo
y aún en mi oído tu son.
Tú, ya Córdoba, Ricardo».