

La Musa y el Duende

REVISTA INTERNACIONAL DE FLAMENCO



Joaquín Mora, in memoriam



teatro flamenco
 triana

el único teatro
consagrado al

FLAMENCO

en el corazón de TRIANA



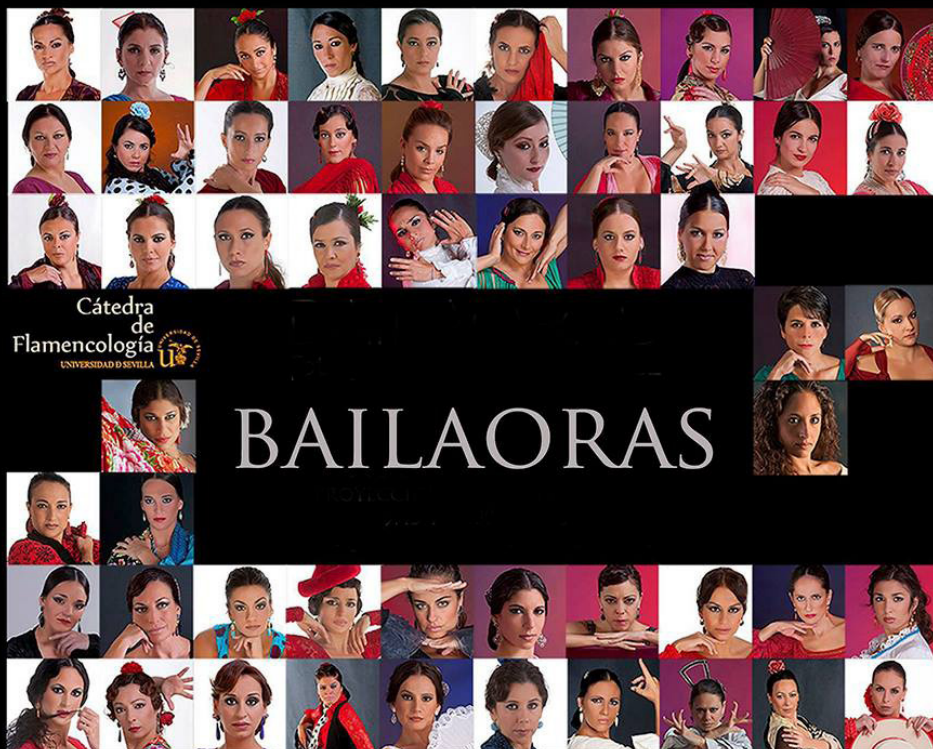
Espectáculos diarios de lunes a sábado

www.teatroflamencotriana.com



El Teatro Flamenco Triana es un proyecto de la
Fundación Cristina Heeren de Arte Flamenco

LA MUJER EN EL FLAMENCO



Consejo de Dirección

Dirección
José Luis Navarro
Vicedirección
Eulalia Pablo
Secretaría
Rocío Luna

Alfonso Carmona González
José Cenizo Jiménez
Cristina Cruces Roldán
Francisco Javier Escobar Borrego
Agustín González Gallego
Rafael Infante Macías
Paco Sánchez
Juan Manuel Suárez Japón

Sumario

Portada

Joaquín Mora, in memoriam.

Editorial

4. A Joaquín Mora.

Textos

5. Joaquín Mora. Las saetas.

46. Joaquín Mora et al. El canto (cante) al Cristo de la Cárcel en Mairena del Alcor.

57. Francisco J. Escobar. Diálogo analítico con Dorantes.

98. José Luis Navarro. David Dorantes, músico.

105. Rocío Márquez. Aunque me voy no me voy.

106. José Cenizo. La virtud proteica de la bulería.

120. Cristina Cruces. Memoria de la Niña de los Peines a la memoria de Joaquín Mora.



A Joaquín Mora

Dedicamos este número, con carácter de Extraordinario, a un flamenco y a un amigo que nos acaba de dejar, Joaquín Mora Roche. Jamás presumió de nada y le sobraban méritos para haberlo hecho. Pocos han aportado más que él en todo cuanto se relaciona con el Flamenco. Lo amaba. Lo vivió y lo estudió. Y abrió nuevos caminos para investigarlo.

Como aficionado, estuvo vinculado a la peña decana de Sevilla, la Torres Macarena. No solo disfrutaba escuchando y viendo buen cante, buen toque y buen baile. Llegado el momento, también sabía arrancarse y hacer sus canticos.

Como estudioso, formó parte desde su fundación del primer programa de Doctorado que se implantó en una Universidad andaluza, "Estudios Avanzados de Flamenco: Un Análisis Interdisciplinar". En él sentó cátedra de rigor y de generosidad. Fue meticuloso e imaginativo en su enfoque y en su práctica investigadora, en la que empleó cuantos recursos le ofrecía la más avanzada tecnología —entre otros, el empleo de algoritmos matemáticos—, y no regateó tiempo ni dedicación a la enseñanza. En este sentido, se distinguió además por el trato, siempre afable y amistoso, que dispensó a sus alumnos.

De sus trabajos en este campo incluimos aquí, a modo de homenaje, el powerpoint y las notas de una conferencia que impartió en la Peña Torres Macarena y un artículo firmado al alimón con él por J.M. Díaz-Báñez e I. Márquez y presentado en el III Congreso Interdisciplinar Investigación y Flamenco (2012).

De su obra como miembro del Departamento de Psicología Evolutiva y de la Educación, unos en solitario y otros en equipo, destacan los siguientes títulos: *Personas con minusvalías* (1992), *Guía de materiales y recursos sobre prevención de drogodependencias en la comunidad escolar* (1996), *Evaluación dinámica de procesos lectores* (2014) y *Los patrones de movilización cognitiva: pautas para una interacción dialógica en el aula* (2016).

Y qué decir como amigo. Fue un auténtico lujo. Descansa en paz, Joaquín. No te olvidaremos así como así.

José Luis Navarro y Eulalia Pablo



Preguntas básicas

- 1.- ¿Quién dio nombre a la saeta?
- 2.- ¿Cuándo nació la saeta?
- 3.- ¿Cómo se hizo flamenca?

El nombre de Saeta

1. En el siglo XIII Fray Junípero recita a Santa Clara de Asís unas “saetas”, como las llaman.
2. Santa Clara llama a Fray Junípero “Saetero de Dios”.
3. Cuando Clara se está muriendo, llama a Fray Junípero (y a Ángel y León) y le pide que le recite saetas nuevas.

- Sta Clara muere en 1253.

Mucho más antiguo de lo que se decía (S. XVII).

Origen de las saetas

- Míticos
- Consenso
- Propuesta



7

El origen mítico de las saetas

Origen fraudulento: Jordi Savall

1. “Saeta Antigua” de Montserrat Figueras (Lux Feminae) que se sugiere medieval

- En el disco aparece titulado como Saeta Antigua.
Anonimus (sic !!) Andalucía

- En la portada del disco se señalan las fechas del 900 al 1600

(1) y en el texto se dice también desde la edad media al renacimiento

2. Se sugieren para esta saeta conexiones persas y sirias

- Documentación que acompaña al CD

3. La música está enmascarada por una percusión no flamenca y un acompañamiento con escalas árabes.

- Algunos melismas vocales de la segunda parte se hacen sobre escalas árabes.

4. El sonido se hace misterioso (de ultratumba) por la lejanía de la cantora y el eco.

5. Desde luego, es al oído una saeta antigua sevillana por seguiriya (primera mitad del siglo XX).

6. Raquel Cantero descubre que corresponde a una partitura de una saeta de Vallejo de 1932 ("Moisés y su hermano Aarón fueron") transcrita por Schneider en 1946.

Origen de las saetas (I)

- Teorías míticas:
 - Culto a los antepasados
 - previos a las religiones históricas
 - Origen bereber
 - Origen árabe
 - Origen morisco
 - Origen en cantos sinagogaes judíos

Origen mítico de la saeta

No son científicos. No se puede comprobar que sean ciertos o falsos.

1. Cantos de religiones ancestrales.

- “y aun otros -creo que con más fundamento- que se trata de antiguas raíces en sobrecogedores cantos de ánimas de madrugada -culto a los antepasados-, que nada tuvieron que ver con religión histórica alguna”.

(1) A. Rodríguez Almodóvar. (2002) “Saetas antiguas de Arahal” *Diario El País*, edición impresa, 27 de marzo de 2002.

2. Musulman - bereber.

- Llamada a la oración de los almuédanos de las mezquitas andaluzas.

(1) Emir Ben Kutayar.

(a) Las saetas. (“Noticiero Granadino” del 19 de agosto de 1927.)

- Gil Benumeja dice haber escuchado en Túnez a un almuédano un cantar semejante a la saeta antigua de Puente Genil.

3. Judío.

- Se ha escrito que en las sinagogas de Kiew (Rusia) se entonan unos cantos que tienen semejanzas con las saetas antiguas.

- Medina Azara , escritor israelita, dijo que la saeta era cantada por los judíos recién conversos para aumentar la poca confianza que puso la Iglesia en su cristiandad.

(1) Medina Azara. 1930. “Cante jondo y cantares sinagogales” *Revista de Occidente*, XXX, págs. 53-84.

- Rafael Manzano, en su libro *El cante jondo*, la hace derivar de la terrible “Kol Nidrey”, rezo mediante el cual los sefarditas suplican a Dios les anule el juramento prestado a la Iglesia Católica.

Se llaman "saetas" pero tienen poco que ver con las saetas de Pasión

	Saetas de desengaño	Saetas pasionistas
Contenidos	Pecado, infierno, confesión	Pasión de Jesús
Sentimiento	Culpa, miedo	Compasión
Métrica	Pareados y tercerillas	Copla y quintilla
Cantores	Frailes	Pueblo
Cuándo se cantan	Todo el año	Cuaresma y Semana Sta.

11

Origen de las saetas: Consenso

1. Coplas del pecado mortal de los franciscanos.

- Fray Antonio de Ezcaray (Voces del dolor, 1691) describe las saetas penitenciales de los frailes del convento de San Francisco de Sevilla.
(1) "Historia documentada de la saeta y campanilleros", 1947, de Fray Diego de Valencina, cita el documento de Fr. Antonio de Ezcaray y lo consagra ante los estudiosos.
- Primera documentación de la existencia de saetas (citado en Serafín Ávila Bergas, encarte de CD "La Saeta en Arahal", Diputación de Sevilla, 1999, pág 22), anterior al de Fr. Antonio de Ezcaray.
(1) En 1671 los jesuitas hacen una misión en Arahal y por la noche, en el Acto de Contrición, cantan saetas.
- Fray José Gavarri (Málaga 1674) Instrucciones predicables y morales.

2. Semejanzas y diferencias entre las saetas del pecado mortal y las pasionistas.

2.1. Fuera del nombre no hay muchas coincidencias.

2.2. Las saetas pasionales preflamencas no tiene por qué coincidir con las saetas misionales y coplas del pecado mortal (saetas penetrantes).

2.3. Contenidos.

- Algunas letras del pecado mortal (cfr Barcia, 1685).
 - (1) Pecador, alerta, alerta // que la muerte está muy cerca.
 - (2) Dios vengará sus ofensas // el día que menos piensas.
 - (3) Confiesa lo que has callado // no sea que amanezcas condenado.
 - (4) El deleite pasó y luego // sin fin durará el fuego.
 - (5) Aunque estés bueno al presente // puedes morir de repente.
 - (6) Manda huevos.
 - (7) El que se condena por haber cometido un solo pecado y no haberse podido confesar.
 - (8) Objetivo: meter las cabras en el corral.
 - (9) Centro temático: la muerte, el infierno y la necesidad de confesar.
- Narrativas, afectivas.
 - (1) “Ya está el infierno cerrao” (El Seco).
 - (a) El hijo pródigo.
 - (2) Centro temático: la pasión y comprensión empática con Jesús y María
 - (a) Compasión (padecer con).
 - (3) En la calle la Amargura, // el Hijo a su Madre encuentra; // el Hijo lleva la cruz, // ¡pero a su madre le pesa!
 - (4) Por el rastro de la sangre / que Jesucristo derrama / va caminando su Madre / ¡Rompe el corazón mirarla!
 - (a) Del Poema “El Galeote Cristiano”, del siglo XVIII.
 - (5) Abre, Madre, la ventana, // que pasa la cofradía. // Yo me muero y quiero ver // a mi Cristo en la agonía. // ¡Yo quiero morir con él!
 - (6) Madre mía, te suplico // que entendimiento me mandes // porque es que yo no me explico // como una pena tan grande // cabe en pañuelo tan chico.

2.4. Actitud que suscitan - Sentimientos

- Miedo

- La saeta expresa lo que contempla o siente el que canta (a diferencia de los cantos de misión).
(1) Compasión.
- El cantaor y el público se ponen de parte de Jesús y María
(1) Complicidad del auditorio

3. Métrica

- Estructura métrica.
(1) Pareados.
(a) A veces, tercerillas.
(2) Coplas de 4 o 5 versos, cuartetas o quintillas.
(a) 4, las más primitivas.
- “Madre mía de la Esperanza // quién es tu hermano mayor // que te ha puesto tan bonita // que reluces más que el sol”.
- ¿Dónde vas Paloma Blanca // a deshoras de la noche? // Voy en busca de mi hijo // que lo entierran esta noche.
- 4 versos y repetición de uno.
(1) 12334.
- 5 nativos.

4. Actores

- Frailes, clérigos (Testimonio de Fr. Ezcaray).
- El pueblo (aunque el origen de las letras sea culto).
(1) El cura del Viso y saeta de la Rasquita.

5. Momento en que se cantan.

- Cualquier época del año.
- Cuaresma y pasión.

Las saetas en su origen (III)

■ Teoría alternativa:

- Las saetas de pasión no tienen (casi) nada que ver con las del Pecado Mortal de los franciscanos y capuchinos

14

6. Que se trata de cosas distintas lo prueba el rechazo de los clérigos y prensa conservadora a las saetas populares.

- Se conocen en Sevilla desde 1862, siendo malmiradas y tachadas de 'pueblerinas', según hallazgo de José Luís Ortiz Nuevo.
- En Sevilla fueron prohibidas en 1876.
 - (1) regresan al tiempo, sobre todo en el barrio de La Macarena.
 - (2) Las primeras saetas que se graban son a la Macarena.
- "Entonces no se cantaban saetas... esas expansiones lírico-devotas, importadas de Sevilla hará cuarenta años, con que farotas y ganapanes, ya cumpliendo promesas, ya por lucirse, perturbaban el silencio y recogimiento de los fieles, ... "
 - (1) Publio Hurtado (1918) al describir la procesión de la Vera Cruz del Jueves Santo.
- "La negativa del clero a que se cantaran saetas en las procesiones ya

había sido la causa motivadora de algunos incidentes con anterioridad.
(1) (La Voz de Menorca, 18 de abril de 1925).

▪ “Para la procesión con la Imagen de Nuestra Señora de la Misericordia, se recomienda el mayor recogimiento y se ruega al público que se abstenga de cantar saetas”.

Una saeta clave:

Detente.

¿Porqué no te detienes Judas en la venta?
no prendas al Cordero
que pronto vendrá San Juan
y te dará dinero
pa que aumente tu caudal.



15

7. Pliegos de cordel pasionistas como origen probable.

7.1. Tomás: “Por qué no te detienes Judas en la venta”

▪ Letra en apariencia incoherente:

“Detente, / por qué no te detienes Judas en la venta / y no maltrates al Cordero / que pronto vendrá San Juan / y te dará dinero / para que aumente tu caudal.”

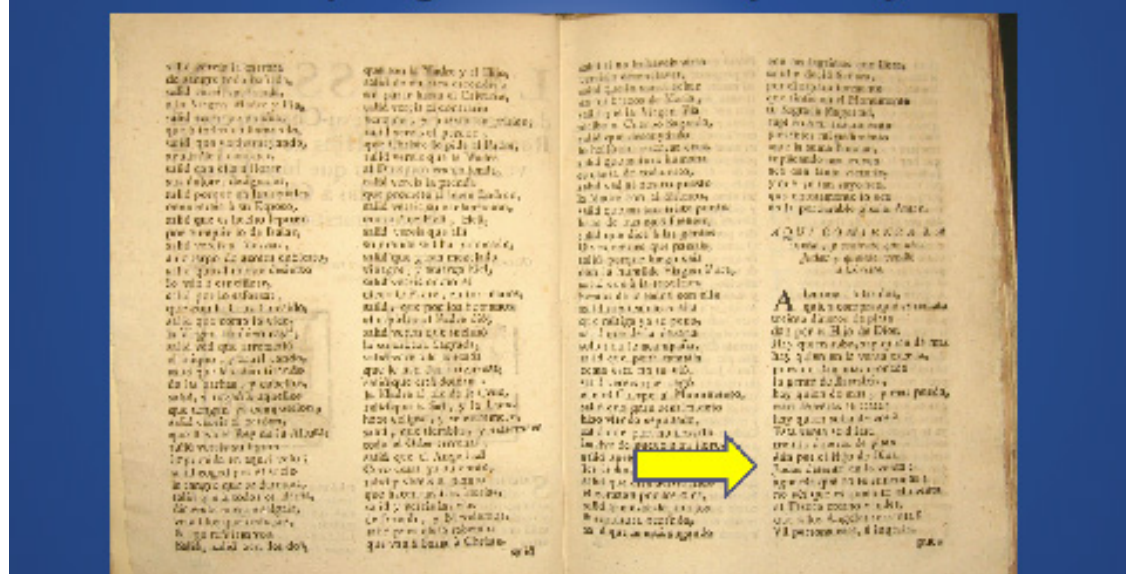
(1) Letras muy parecidas hay en viejas saetas de Arcos, Cabra, Doña Mencía y Puente Genil.

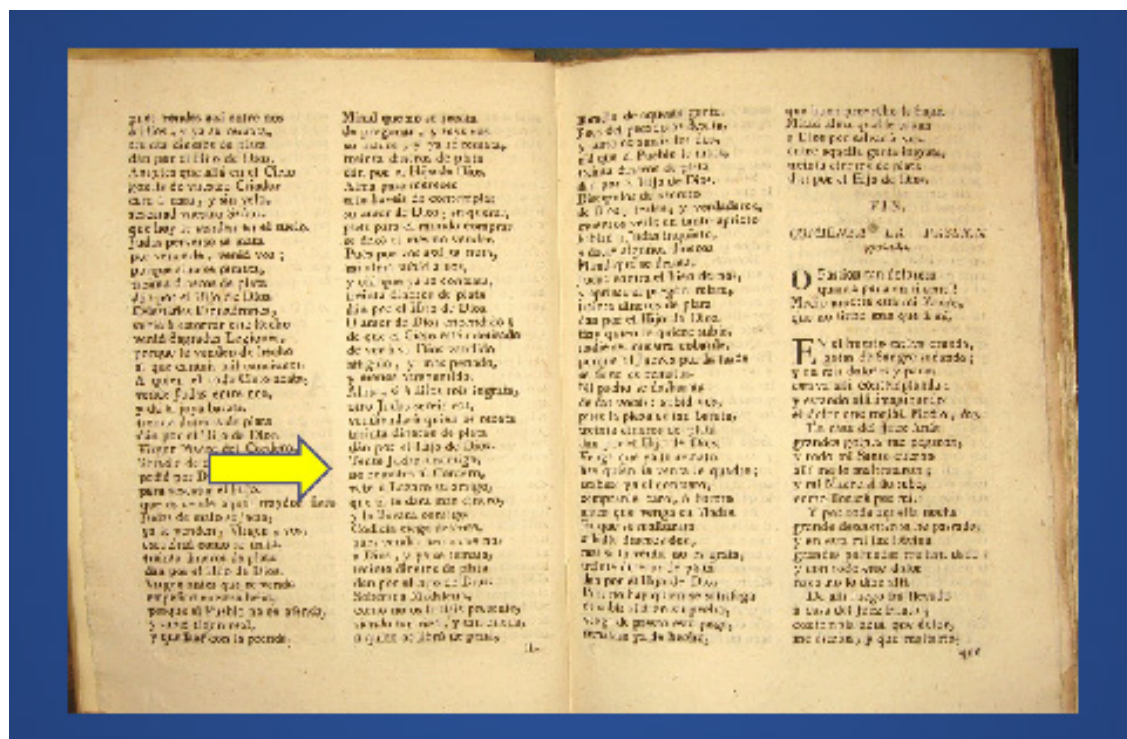
(2) Pero nos interesa esta letra por seguiriya muy elaborada.

Pliegos de 1608 y 1770



La letra es una síntesis de un pliego de cordel (1770)





Esta venta se dilata
treinta dineros de plata
dán por el Hijo de Dios.
Judas detente en la venta ;
aguarda que no te entiendas ;
no véas que es quien te alimenta
al Tesoro eterno vendes,
que à los Angeles sustenta ?

Tente Judas enemigo,
no remates al Cordero,
vete à Lazaro su amigo,
que él te dará mas dinero,
y le llevará consigo.

Las saetas en su origen (III)

■ Teoría alternativa:

- Las saetas sobre la Pasión de Jesús se originan en los pliegos de cordel pasionistas
 - Estos pliegos de cordel son en muchos casos reducciones o popularizaciones de Autos teatrales sobre la Pasión

18

7.2. Pliego de cordel del que se origina

- En 1770 se publica en Barcelona un pliego de cordel con la pasión de Nuestro Señor Jesucristo anterior y “la venta y contrato que hizo Judas cuando vendió a Cristo Nuestro Señor”.
 - (1) Son obras anteriores, una de ellas de 1608.
 - (a) Parece que hasta mediados del siglo XX todavía se cantaba este texto en pueblos de Aragón.
 - (2) En “Venta y contrato” aparece el verso “Detente Judas en la venta”.
 - (a) Similitudes entre la saeta de Tomás y el pliego de cordel
- La idea de que vendrá S. Juan y le dará dinero, que parece absurda en la saeta de Tomás.
- Es la esencial del pliego donde se pide a los ángeles, la Virgen, apóstoles y otros personajes que le den sus dineros a Judas para evitar que éste venda a Jesús.
- Fondo: Narrativo + compasivo (afectivo) + esperanza.
- Métrica: Romances.
 - (1) (copla de 4 versos).

- Este caso solo serviría para sustentar una teoría, pero hay más:
 - (1) Ortiz Nuevo y su referencia a los saetines
 - (2) Cristina Cruces “Decir el cante: la lírica popular al servicio de la música flamenca”. En Pedro Piñero (Ed) “De la canción de amor medieval a las soleares. Profesor Manuel Alvar, in memoriam”. Fundación Machado y Universidad de Sevilla, 2004.
 - (a) Muchas saetas son coplas desgajadas de los antiguos pregones litúrgicos y antiguos romances (pág 604).

- JMR no es solo por no poder ser recordados, sino para condensar dramatismo o lírica:
 - (1) mi experiencia con el Pregón de Pilatos en Torres Macarena.
 - (2) La misma opinión tienen Francisco Rodríguez Marín, Benito Más y Prat y Luis Montoto de Sedas.
 - (3) La prueba irrefutable de esto la encontró Agustín Aguilar y Tejera al estudiar las letras de Marchena.
 - (a) Algunas saetas parecían continuar un texto anterior (saetas mancás, las llama).

- “ Pilato les replicó, / como burlándose de ellos: / -¿Pues qué? ¿a quien es vuestro rey / de crucificarle tengo?”
 - (b) Eran saetas de cuatro versos.
 - (c) Grupos muy importantes de saetas tenían rima asonante en e-o.
 - (d) “Esto me hizo pensar en series de saetas, al estilo de los trovos publicados por Más y Prat y Montoto”.
 - (e) Posteriormente, encontró un cuaderno manuscrito (con parte de la escritura correspondiente a los S. XVIII o principios del XIX con el romance originario del que proceden las coplas marcheneras estudiadas)
 - (f) Refuerza la prueba el hecho, comprobado posteriormente, y al cual aludo en una de las notas de este libro, de que en Puente-Genil se cantan también como saetas algunas estrofas de aquel romance.
 - (4) De encuentro parecidos, da cuenta el propio Aguilar y Tejera en
 - (a) Puente Genil (coplas de un Vía Crucis y del Libro de la Sagrada Pasión y Muerte de Ntro. Padre Jesucristo).
 - (5) Raquel Cantero encuentra saetas que pertenecen al drama litúrgico teatro litúrgico peninsular, “La Passion Trobada” de Diego de San Pedro fechada hacia 1496, que circuló después como romance en pliegos de cordel.

Posteriormente a los romances

- Los romances se fragmentan
 - Se cantan solo algunas coplas
 - Las saetas se van centrando en los fragmentos relativos a los titulares
- A imitación de los fragmentos, se componen letras específicas, independientes ya de textos largos

En muchos lugares quedan ejemplos de saetas antiguas que proceden de romances

- Saetas antiguas romanceadas
- Saetas de Castro del Río
- Incensarios de Loja
- Cuarteleras Puente-Genil
- Doña Mencía
-



- Los romances primitivos no se han perdido
 - (1) Saeta romanceada de Miajadas.
 - (2) En Cabra se cantan saetas del Prendimiento, romanceadas.
 - (a) Viendo Pedro que ultrajaban // al divino Redentor // su espada desenvainaba // y tirándole a un sayón // una oreja le cortaba.
 - (b) Usando el Soberano // de su divino poder // agarró la oreja en su mano // y volviéndola a poner // éste quedó bueno y sano.
 - (3) Romance de la samaritana, en Puente Genil, al paso de su figura.
 - (a) Un jueves que el Redentor // a Samaria caminaba // lleno de fatiga y calor // a descansar se sentaba // junto al pozo de Jacob.
 - (4) En Doña Mencía se cantan pregones completos de la Pasión, por hermanos (no cantaos contratados).
 - (5) Modos en que se cantan.
 - (a) En algunos lugares los romances se cantan estrofa a estrofa.
 - por los hermanos.
 - por orden (anudados, como en Huevar).
 - (b) “Seguir (o contestar) la saeta”.

- Muchas saetas tienen un punto fijo del recorrido para cantarse
 - 1) Marchena, Mairena del Alcor, Alcalá de Guadaíra

▪ Aguilar y Tejada oyó lamentarse a viejos cofrades de comienzos del siglo XX de que los nuevos no sabían seguir las saetas siguiendo determinado orden, por lo que éstas quedaban incompletas.

- Para teóricos y aficionados, no hay inconveniente en aceptar que los romances no se han perdido.
 - (1) y persisten como rarezas en Marchena, Loja o Puente-Genil.
 - (2) Pero la saeta de Tomás Pavón muestra que los romances permanecen en Sevilla.
 - (a) en época relativamente tardía, cuando ya está fijada la saeta por seguiriya.

8. No hablemos más de las coplas del pecado mortal

Cuándo comienza a cantarse la saeta semanastera

- Sbarbi (Ed. Demófilo 1892)
 - Primer tercio del S. XIX
- Fray Diego de Valencina (1948):
 - Entre 1835 y 1854
- Noticias de prensa sobre 1850

22

9. Fechas de aparición de la saeta.

9.1. Estimaciones de consenso:

- Sbarbi (1892) en su correspondencia con Demófilo fija el origen de la saeta cofradiera a finales del primer tercio del siglo XIX.
- Para Fray Diego de Valencina (1948)
 - (1) ni fue antes del año 1835 ni después de 1854.
 - (2) No antes del 35, pues ya queda dicho que en esa fecha misionaban todavía los religiosos. Tampoco después del 54, porque en Valencina las cantaban antes del 55.

9.2. Durante el tercer acto del drama “Diego Corrientes, el bandido generoso”, original del sevillano José María Gutiérrez de Alba. Parece ser que, con motivo de la representación de esta obra, se cantaban saetas.

- En 1851, el Sr. Francisco Pardo habría cantado unas “saetas carceleras”
 - (1) JMR: Existían de antes, como es obvio.

9.3. La prensa da noticias sobre saetas en Sevilla desde 1862, según hallazgo de José Luís Ortiz Nuevo.

9.4. Pero hay documentos que demuestran la coexistencia de las saetas semanaseras con las de los frailes misioneros.

- La cofradía de Nazarenos de la Vía Sacra de Nuestro Padre Jesús del Calvario de Castro del Río las aprobaba en sus estatutos del año 1722. (1) Ítem se nombrará quien lea las estaciones que tenga buena voz para que lo oigan todos, y éste u otro hermano devoto irá echando saetas de la Pasión.
- Nota enviada al Consejo de Castilla en 1794 por la Hermandad del Nazareno, de Marchena, en la que se solicita que “se prohíba el que ninguna persona cante saetas ni coplas, pues siendo muchos de los que cantan gentes rústicas, quitan la devoción”.

Pero hay testimonios más antiguos del cante por saetas

- Cofradía de Ntro. Padre Jesús del Calvario, en Castro del Río
 - 1722
- Hermandad del Nazareno, de Marchena
 - 1794
 - ¡Pide que se prohíban las saetas cantadas por el pueblo!

9.5. Primeras grabaciones

- Antonio Chacón, cilindros fonográficos en 1899. Graba nueve palos flamencos, entre los que está la saeta.
- (1) No se han encontrado los de la saeta

- Primeras grabaciones conservadas:
 - (1) 1900. El Canario Chico anunciada como “saeta de la Semana Santa en Sevilla”.
 - (a) Es una saeta llana, garganteada.
 - (2) Atribuidas al Mochuelo ‘Quién me presta una escalera’.
- La Rubia y el Mochuelo, graban un disco que sale en 1907, aunque el registro parece ser que se hizo en 1903.

Primeras grabaciones de saetas

- Antonio Chacón, cilindros en 1899
- Primeras grabaciones conservadas:
 - El Canario Chico. “Saeta de la Semana Santa en Sevilla” 1900 (Cilindro)
 - Atribuidas al Mochuelo ‘Quién me presta una escalera’ (Cilindro)
 - La Rubia y el Mochuelo, disco de 1907 aunque se grabó en 1903

10. Evolución musical:

11. La saeta primitiva.

11.1. De lo simple a lo complejo

- Estructura y Duración
- Los cantes se van complicando y engrandeciendo, y no al revés.
 - (1) La regla es alargar y engrandecer lo más sencillo.
 - (a) Aunque en una versión posterior se reduzca un motivo, eso es la excepción.

Evolución de la música de la saeta antigua: base melódica

- Recitado – semitonado
 - Una sola nota: Castro del Río
 - Recitado con flexa y cadencia



Conversión a tercios en la saeta antigua

- 1 A
- 2 B
- 3 A
- 4 B
- 5 A



(2) No es nada probable partir del martinete de Los Pelaos y dejarlo en las dos notas del semitono.

12. Salmodia

- La más sencilla es la de las saetas a rigor, de Castro del Río.

(1) mi, mi mi mi mi mi mi mi

- La estructura popular más frecuente es el semitono con flexa y cadencia

(1) Dos frases que se repiten.

(a) mi__ fa

(b) mi __ fa mi

- Semejante al primer modo gregoriano.

(1) tenor en LA.

(2) todas las notas si (supratenor) son bemol.

(a) Eso le da sonoridad frigia.

- LA frigio.

Semejanza entre la saeta
primitiva y el primer modo
gregoriano



13. Salmodia de cinco versos.

- Se inicia desde la saeta de cuatro, por repetición de un verso, la mayor parte de las veces el 3º.

(1) 12334

- Una evolución posible es alternar el orden de ambos hemistiquios, para cantar la saeta de cinco versos:

(1) mi mi mi mi mi mi fa mi.

(2) mi mi mi mi mi mi fa.

(3) mi mi mi mi mi mi fa mi.

(4) mi mi mi mi mi mi fa.

(5) mi mi mi mi mi mi fa mi.

14. Saeta antigua sevillana.

- La saeta popular evoluciona introduciendo notas de preparación, que facilitan el ataque.

(1) do re mi mi mi mi mi fa mi.

(2) mi mi mi mi mi mi fa.

(3) (do) re mi mi mi (ossia: re) mi mi fa mi.

(4) mi mi mi mi mi mi fa.

(5) mi mi mi mi mi mi fa mi.

- Estándar: Mare mía de la Esperanza (abuela Manuela).

(1) pequeñas variantes (Aznalcázar - RE#).

- jm: Al lentificar la saeta antigua sevillana y quitarle melismas, descubro que la melodía se asemeja mucho al sanctus de la misa de difuntos (Frase Sanctus Dominus Deus Sabaoth) (29-03-03).

- Estructura

(1) frases sueltas, excepto 4ª y 5ª, que se ligan.

(2) melismas.

(3) mantiene la sonoridad frigia.

- La saeta antigua no ha desaparecido en Andalucía.

(1) Doña Mencía, Baena, Cabra, Marchena, Alcalá.

(2) Jesús Heredia.

(3) Angelita Yruela.

- Rufo de Santiponce en la exaltación de la saeta de Torres-Macarena (2013) después de cantar una saeta de Marchena y una preciosa carcelera primitiva: “Como podéis comprobar, ningún saetero actual puede subirse a un balcón a cantar este tipo de saeta, porque nos dirían ‘Quillo, dedícate a otra cosa’ “

Aflamencamiento de la saeta popular antigua

■ Cilindro



■ Escacena



■ El Mochuelo



■ Pastora



15. Aflamencamiento.

- Saetas llanas y “garganteadas”.

(1) Formas garganteadas de saetas primitivas.

(a) Pastora, El Mochuelo (1907) , Pastora Imperio, Escacena, Torre, Centeno, La Finito.

(b) Escacena ‘No darle tantos martirios’.

- Adición de melismas prolongados.

(1) melismas prolongados sobre las vocales tónicas finales de frase.

(2) melismas prolongados sobre vocales iniciales.

- Fraseo.

(1) ruptura de tercios y redobles de elementos sueltos.

(a) alargamiento de los tercios.

(2) redobles de tercios.

(a) Más frecuente 4º y 5º (3º y 4º en saetas cuartas).

- (3) ligar versos (4º y 5º, casi siempre; 2º y 3º a veces).
- (4) añadir texto para hacer frases de más de 8 sílabas.

- Tercios muy largos.

- (1) melismas.

- (2) fraseo.

- Introducción de ayeos que recuerdan a los de la seguiriya.

- Aparición de diminutivos como “amarraíto” y “carita”.

- (1) Afectivo sevillano.

- (2) Típico de los versos flamencos.

- Añadir tonás de remate (la toná del Cristo).

- Introducir la cadencia andaluza → seguiriya.

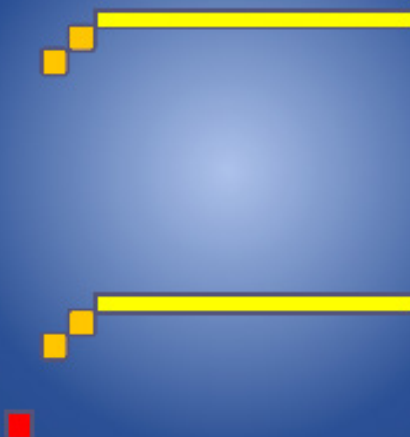
- (1) El aflamencamiento máximo de la saeta (saeta por seguiriya).

- (a) Se sustituye la estructura del primer tono por la del cuarto.

- (b) Por primera vez en 1909 con las saetas de La Serrana y Manuel Torre.

- (2) Evoca cante jondo, no folclórico.

Paso de la antigua a la carcelera



Saetas carceleras

- Carcelera antigua
 - Rufo de Santiponce

- Carcelera flamenca



30

16. Carcelera

- El motivo popular (do re mi mi) origina la carcelera, por adición de un nota (dominante).
(1) sol do re mi mi.
- La más rica musicalmente.
- La más presente en marchas procesionales.
- Rufo de Santiponce en T-M 2013.
(1) C D E D C
- Antonio Santamaría 2006.
(1) Cadencia C D C

17. Martinete

- Una nueva adición, en este caso por arriba, origina el martinete.
(1) sol do (do do do) re mi fa



18. Seguriya - Estructura musical.

18.1. Cambio del modo 1 al 4.

18.2. Introducción de ayeos en lugares determinados.

- tras 1º tercio.
- ante la resolución (o ante la repetición 5º + 6º tercio).

18.3. Sin redoblar.

- La Serrana.
- Primeras saetas por seguriya (incluida la Niña, Escacena, Torre).
- ¡Tomás Pavón y Pastora!
(1) Pastora: 'Pilatos por no dejar'
(2) A pesar de declararse admiradores de Manuel Torre

- Vallejo: 'Descubrirse hermanos míos ' rematada por una bonita toná del Cristo, cuyo primer tercio sigue la estela de la seguriya anterior.

18.4. Redoblada

- Saetas por seguriyas redobladas, pero cortas (Torre).
- Centeno.
- Vallejo: 'Ahí presente lo tenéis / hacia el Calvario camina'.
- El Gloria.
- Caracol.

Estructura de la saeta por seguriya

- Cambio musical del modo I al IV
- Introducción de ayeos en lugares determinados
 - tras 1º tercio
 - ante la resolución (o ante la repetición 5º + 6º tercio)
- Saetas por seguriya, sin redoblar
 - La Serrana, Escacena, Pastora, Tomás, Vallejo
- Saetas por seguriyas redobladas, cortas
 - Torre, Centeno, Vallejo, Gloria, Caracol

Origen de la saeta por seguiriya

- El Mellizo (Cádiz)

- El Torre (Jerez)



33

18.5. Origen de la Saeta por seguiriya

- Teoría de origen en el Mellizo (1848-1906).

(1) En el encarte de “Por saetas. Grabaciones históricas” de Hispavox (1992) se afirma que “... en Cádiz fueron memorables las madrugadas de los últimos Viernes Santo del siglo XIX, cuando Enrique El Mellizo (a quien algunos atribuyen la creación de la saeta por siguiiriyas) se situaba con sus hijos en los cuatro balcones de la casa.

(2) En el Diario de Cádiz del 14 de abril de 1906 se dice: “El conocido cantaor Hermosilla cantó muy bien las saetas de estilo gaditano, que difieren algo de las que se cantan en Sevilla y otras poblaciones andaluzas” [VVAA Manuel Torre, 2018, pág 288].

(a) Apodado Enrique “El Morsilla”, uno de los hijos de Enrique el Mellizo, matarife como su padre, por deformación malintencionada del nombre de su padrino, el torero Manuel Hermosilla.

(3) “Hermosilla y su hermano Antonio cantaron en 1922 en un acto en la Academia Sta. Cecilia unas ‘saetas viejas estilo El Mellizo’ [VVAA Manuel Torre, 2018, pág 288].

(a) Si en el año 1922 le llaman saetas viejas es porque no son las saetas por seguiriyas, ya consolidadas [JMR].

(b) Una de las letras es ‘Ya no sabían más que hacerle’, similar a la del Torre de 1909.

Evolución posterior a M. Torre

- Pastora
- Centeno (1922)
- Vallejo, Tomás
- Niño Gloria
- Manolo Caracol
- J. Valderrama
- Antonio Mairena
- Saeta malagueña

▪ Indica cierta filiación [VVAA Manuel Torre, 2018, pág 288].

▪ ¿Y si la música fuera muy parecida a la de La Serrana? [JMR]

(1) Paco la Luz hizo la mili en Cádiz, muy cerca de la casa del Mellizo, que visitaba con frecuencia.

(2) En contra del origen en El Mellizo:

(a) Don Antonio Chacón, en unas declaraciones al diario madrileño La Voz (4 de abril de 1928), cuando le preguntan quién ha cantado mejor por saetas responde: “Juanero, de Jerez, El Puli, de Tarifa, La Pompei, de Jerez y Chano Ortega, de Cádiz... todos ellos de raza gitana”.

(b) JMR: ¿Por qué no cita a El Mellizo?

- Claro que le preguntan por quién las cantaba mejor, no quién fue el creador
- ¿Para engrandecer la figura de El Torre, de quien dice en una pregunta posterior que es el mejor intérprete de saetas entre los actuales?
- Teoría del origen en Jerez
 - (1) Sobre el origen musical y flamenco, dijo en cierta ocasión Antonio Mairena que “la saeta nunca fue un cante flamenco, ni tuvo tal cuerpo musical ni literario. A principios de siglo llegó a Sevilla una forma sencilla del cante de Jerez que se empezó a llamar saeta por seguiriya”.
 - (2) Pepe de la Matrona le dijo a Manuel Rios Ruiz que la saeta por seguiriya no se conocía en Sevilla, hasta que la enseñó Chacón y de él la aprendió Centeno y otros.
 - (3) El Mochuelo, en 1907 graba “Semana Santa en Sevilla: Estrellas de dos en dos: saeta 3ª al estilo de Jerez”.
 - (a) Es una saeta que marca el aflamencamiento sin ser todavía por seguiriyas.
 - (4) Primeras grabaciones por seguiriya de 1908 o principios de 1909
 - (a) La Serrana. Hija de Paco la Luz.
Se vino a Sevilla casi una niña. Murió en la Alameda.
 - (b) Manuel Torre
 - Primera grabación que se ajusta al patrón de saeta por seguiriya
 - (5) Saeta que canta la Serrana:
 - (a) ‘Ay, los cielos, los cielos se enturbecieron’.
 - (b) Ayeos.
 - (c) Rompe el primer verso y repite el fragmento.
 - (d) Frigio, en todos sus tercios.
 - (e) Proto-seguiriyas sin redoblar.
 - (6) Saeta de Manuel Torre.
 - (a) ‘Ay, por no saber lo que hacerle’.
 - (b) Ayeos breves para introducir versos 1º, 2º, 3º y 6º redoble.
 - (c) Liga 2º y 3º y también 4º y 5º.
 - (d) Repetición de los versos 4 y 5 (redoble: 6 y 7).
 - (e) Frigio en todos sus tercios.
 - EFE (1º y 7º).
 - GFE (3º, 4º).
 - AGFE (2º, 5º, 6º).

Evolución de la saeta por seguiriya

- Antonio Mairena
- Saetas de tres partes:
 - Liviana grande
 - Seguiriya
 - Liviana grande



Evolución de la saeta por seguiriya

- Saeta malagueña: seguiriya y toná ligada
 - Pedro del Puerto estrena un nuevo estilo de saeta de su creación a base de seguiriyas y martinetes.
 - 28 de marzo de 1949
 - El primero que la graba es Antonio de Canillas, que se atribuye su creación



- La evolución posterior de las saetas por seguiriyas.
 - (1) Manuel Centeno. Saeta.
 - (a) Seguiriyas redobladas.
- ‘Parroquia de San Lorenzo’ (1922).
 - (1) Forma canónica de saeta por seguiriya sevillana, redoblando los tercios 3 y 4.
 - (2) Aparece, por primera vez, el título de ‘saeta por seguiriya’.
 - (3) Con la misma letra hace en otra grabación una seguiriya sin redoblar.
- ‘La cruz en tierra tendieron’ Canónica de seguiriya redoblada.
 - (a) Seguiriyas cortas, sin redoblar.
- ‘El orgullo de Triana’ titulada como saeta por seguiriya. Canónica de saeta por seguiriya, sin redoblar.
- ‘En el Patrocinio está’ saeta por seguiriya sin redoblar.
 - (a) JMR: Es indudable que Centeno fue un gran intérprete de la saeta. Hay que recordar que le ganó una Copa Pavón a Manuel Vallejo con una saeta.
 - (1) Saetas por seguiriyas más elaboradas pero cortas.
 - (a) Pastora, Tomás, Vallejo.
 - (2) El Niño de Gloria. Saeta.
 - (a) ‘Eres guapa y sevillana’. 1931.
 - (b) ‘Todas las mares tienen penas’.
- Para Manuel Ríos Ruiz llega al máximo de lo que llamamos saeta sevillana.
 - (1) Saeta de Manolo Caracol.
 - (a) ‘Toítas las mares tienen pena’.
- Rupturas y redobles.
- Saeta muy elaborada.
 - (a) Latigazos de Vallejo o Caracol vs. melismas alargados (Centeno).

- Otras formas de Seguiriyas - J Valderrama.
(a) macho de “Santiago y Santana”, (Curro Durse) Valderrama).
- Era la tarde del viernes santo / sol y luna se eclipsó / se rompió el velo del templo / y la profecía se cumplió.
(a) Seguiriya Manuel Molina.
- Saeta compuesta de tres partes: A. Mairena.
(a) ‘Después de coronarlo’.
(b) Toná (liviana) + seguiriya + remate (redoble de seguiriya o eco de la toná inicial).
- Saetas malagueñas por seguiriyas y tonás ligadas.
(a) En unas declaraciones que hizo Antonio Mairena en televisión, calificó las “saetas malagueñas” como de “pipirrana o mejunje inapreciable”.
(b) El semanario malagueño Hoja del Lunes publica el 28 de marzo de 1949 la convocatoria de un concurso de saetas, donde Pedro del Puerto estrenará un nuevo estilo de saeta de su creación a base de seguiriyas y martinetes.
(c) El primero que la graba es Antonio de Canillas, que se atribuye su creación (años 60).
(d) En Almería llaman a esta saeta “por seguiriya y debbla”.

19. Saeta por martinete.

19.1. José Cepero, en 1925 realizó una grabación con el título de “Martinete y saeta”.

- ‘Tu eres morena y sevillana’.
(1) JMR comienza la grabación por martinete, pero la saeta no lo es, sino por seguiriya muy primitiva, sin redoblar.

19.2. Saeta “Lo recibieron con vivas”.

- Juan de Arcos.
(1) Disco “Saetas y saeteros de Arcos” Pasarela.

▪ Letra: “Lo recibieron con vivas // al entrar en Jerusalén // los fariseos y escribas // le dieron el parabién // cuando entró en Jerusalén.”

(1) Copla de cuatro versos ABAB.

(2) Se convierte en quintilla por repetición de un verso ABABB.

▪ Música de martinete primitivo, con elementos que recuerdan a las carceleras.

(1) Preciosa.

(2) Paso de la carcelera al martinete.

19.3. Pepe Pinto en 1945 graba unas “saetas por martinete”, con un bello remate.

▪ 1 Ya estoy viendo al Gran Poder / 2 saliendo de su capilla, / 3 ay, del silencio profundo / 4 que guarda aquella placita, / 5 que cuando asoma el maero / 6 únicamente se oye / 7 el pisar del costalero.

19.4. Rossy “el martinete ya no suena a martinete, sino a saeta” (encarte de “Por saetas. Grabaciones históricas” de Hispavox (1992) con posible texto de Rafael Pastor).

Saetas innovadoras

- Niña de la Alfalfa
- Antonio de Canillas: Malagueña del Mellizo
- Jesús Heredia: Nuevos palos flamencos
- Rufo de Santiponce: Peteneras
- Cantes mineros
- Enrique Morente: Saetas coral

20. Variantes de saetas innovadoras.

20.1. Niña de la Alfalfa.

- Saeta puramente personal, que al estar apoyada en sus portentosas facultades, nació y murió con ella.
(1) 'El sol se paró a mirarte'.

20.2. Antonio de Canillas.

- Malagueña del Mellizo.

20.3. Jesús Heredia.

- Dórica, tientos, etc.

20.4. Rufo de Santiponce.

- Peteneras.

20.5. Por cantes mineros (saetas de Almería y Murcia).

20.6. Morente: Saetas coral, sin letra, montadas sobre la marcha Amarguras.

Otras músicas semanaseras

- Saetas corales
 - La alondra (Puente Genil)
- Pregones
 - Pilatos (Saeta estilo sentencia)
 - Ángel o de la confortación
- Pasiones de Puente Genil
 - Saetas romanceadas
- Santo Dios (Mairena del Alcor)

21. Saetas especiales y Otras músicas a flamencadas de Semana Santa.

21.1. Saetas corales.

- La alondra (Puente Genil).

21.2. Pregones.

- Pilatos (Saeta estilo sentencia).
- Ángel o de la confortación.

21.3. Pasiones de Puente Genil.

- Saetas romanceadas

21.4. Santo Dios, de Mairena del Alcor.

21.5. Exultet por malagueñas JMR.

22. Final

Aportaciones:

- Origen de las saetas
 - Franciscanos
 - Pliegos - romances
 - Fechas
- Desarrollo de las melodías
- Creación de la saeta por seguiriya

22.1. Aportaciones para discutir

- Origen
 - (1) Franciscanos
 - (2) Pliegos - romances
 - (3) Fechas
- Desarrollo de las melodías
- Creación de la saeta por seguriya

Interés del estudio de las saetas

- La saeta es un palo flamenco peculiar
 - Apreciado no solo por los expertos sino también por el gran público
 - aunque ese público no le guste el flamenco
 - Solo se interpreta un mes y medio cada año
 - Es de los poquísimos estilos flamencos en que puede seguirse su evolución desde sus orígenes hasta hoy

22.2. Interés del estudio de la saeta

- Es apreciado por la mayoría, o al menos mucho más que otros cantes
 - (1) como el fandango
 - (2) Lo interpretan aficionados, sin dominio de otros palos
- Uno de los pocos palos flamencos en que se puede conocer su nacimiento y evolución
 - (1) Información sobre cómo se ha generado la música flamenca

- Tiene una estructura folclórico-andaluza innegable
(1) Variantes locales
- Abierta a pesar de su raíz folclórica y popular al cante exquisito jondo (Tomás, Caracol, Pastora, Vallejo ...)
(1) La interpretación magistral ha reducido, pero no eliminado la aportación de los aficionados, el cante sencillo

Riqueza de la saeta

- Antonio Mairena comentaba: "Se están perdiendo, se están perdiendo... Ahora todo el mundo las canta igual"

43

22.3. Saeta, más rica que la versión actual, y que no debemos desconocer.

- Mairena comentaba: "Se están perdiendo, se están perdiendo... Ahora todo el mundo las canta igual".
- Jesús Heredia en calle Sierpes.
(1) diferentes tipos de tonás.
(2) carceleras.
(3) seguriyas redobladas o no, del Nitri, de Triana, cambio de Manuel Molina.

(4) Por palos no habituales, creadas por él.

(a) peteneras.

(b) tientos.

(c) cañas.

(d) Saetas antiguas de distintos orígenes.

- Saetas antiguas y en desuso (Vallejo, Tomás ...).

- Discos.

(1) Manuel Mairena.

(2) Jesús Heredia (Siete Palabras).

(3) Jerez, por saeta.

23. Saeteros Notables JMR.

1. Torre (Creador) vs. Pastora (Intérprete).

2. Tomás y Vallejo.

3. El Gloria.

4. Caracol y Naranjito.

5. Antonio y Manuel Mairena.

- Repertorio, ejecución y conocimiento.

6. Antoñita Moreno.

7. Porrinas.

- Cfr saeta carcelera de Porrina de Badajoz (Youtube “fandango y saeta”, sacado de la película “la copla andaluza”).

8. Jesús Heredia (repertorio).

9. Perla de Cádiz.

10. Fosforito.

11. Rogelio el de Huevar.

12. Rerre de los Palacios.

13. Alfredo Arrebola.

14. Antonio de Canillas.

15. Angelita Iruela (buena conocedora).

24. Otros saeteros destacados

1. Chacón.

2. La Pompei.



Espero que hayan disfrutado. Yo he disfrutado preparando esto

EL canto (cante) al Cristo de la Cárcel en Mairena del Alcor

I. Marqués, J.M. Díaz-Báñez, J. Mora
(Universidad de Sevilla)

Resumen

El presente estudio constituye un análisis multidisciplinar enfocado en un canto litúrgico ("Santo Dios") que se interpreta en un contexto socio-religioso y que en la localidad de Mairena del Alcor ha evolucionado hacia una forma flamenca. Desde un punto de vista musical, exploramos las distintas versiones localizando los elementos ornamentales que permiten hablar de cambio formal. Por otro lado, desde la Teoría del Performance, analizamos el canto del Santo Dios como elemento integrado en un marco cultural que posibilita la emergencia e institucionalización de una nueva forma sonora, asumida por parte del colectivo como rasgo identitario. El objetivo que perseguimos con todo ello es mostrar la evolución de un fenómeno musical que puede servir como modelo interpretativo aplicable al estudio del origen y evolución de los estilos flamencos.

Palabras clave: Etnomusicología, Flamenco, Liturgia, Evolución, Performance.

Abstract

This paper address a multidisciplinary analysis of a chant ("Santo Dios") that takes place in a social-religious context of Mairena del Alcor (Seville) where it has evolved into a flamenco form. First, from a musical point of view, we explore several versions and find the ornaments representing the formal change to the flamenco form. Second, from the performance theory point of view, we analyze the chant as an integrated element into a cultural framework that allows for the emergence and institutionalization of a new sound. In addition, this "way of doing" is assumed as a collective identity trait in Mairena del Alcor. With this, the aim is to show the evolution of a musical phenomena as a model for the study of the origin and evolution of the flamenco styles. Key words: Etnomusicology, Flamenco music, Chant, Evolution, Performance.

1 Introducción

La música flamenca como objeto de estudio ha centrado el interés de los investigadores desde muy distintas disciplinas y bajo perspectivas teóricas diferentes. Temáticas relativas a los orígenes musicales, la tipificación de estilos, así como el análisis literario de las coplas y las monografías biográficas dominan casi todo el repertorio de la bibliografía del flamenco. En los trabajos de Navarro y Roperó (1995) y Cruces (2002) puede consultarse el estado de la investigación sobre temas relacionados con el flamenco. En la actualidad, podemos encontrar nuevas perspectivas surgidas de la musicología y de las ciencias sociales que abordan al

flamenco como resultado de procesos evolutivos impulsados por la tradición oral y los contextos de ejecución. Citamos aquí el trabajo de Kramer y Plenkers (1998) que estudian el cambio formal de la saeta o el de Marqués y Díaz-Báñez (2010) donde se estudia el uso de una misma forma flamenca, la alboreá, en distintos contextos.

Como ocurre en otras músicas tradicionales, motores que impulsan los movimientos evolutivos del flamenco son, entre otros, la tradición oral y las celebraciones populares. El presente trabajo constituye un análisis multidisciplinar de un fenómeno musical que se viene produciendo desde los años cincuenta del siglo XX en la localidad sevillana de Mairena del Alcor y que está sometido (desde entonces hasta nuestros días) a un cambio formal gradual hacia una forma estética flamenca. De esta forma, hablamos de una transformación que tiene como consecuencia el “paso de canto a cante”. Señalamos que el término “cante” tiene un significado genérico en el argot de los aficionados del flamenco y se usa tanto para referirse al estilo o “palo” (ej. cante por bulerías) como a la canción flamenca en general (ej. “el cante flamenco”).

Desde disciplinas como la Etnomusicología se proponen distintos modelos interpretativos para el análisis de fenómenos musicales. Citamos, sin ser exhaustivos, el *modelo descriptivo orgánico* (Herndon, 1974) y los *métodos mecánicos de clasificación* (Nettl, 1964). Sin aplicar literalmente ninguno de ellos, tomaremos de los mismos aquellos aspectos que resulten relevantes para nuestro estudio desde un punto de vista émico, esto es, concediéndole un destacado papel a aquellos elementos que son significativos para los propios intérpretes del evento. Destacamos asimismo, que enfocaremos un análisis músico-contextual desde la perspectiva teórica del performance, pues el objetivo no se reduce a explicar “cómo” se produce la dinámica evolutiva sino destacar además, los factores sociales y culturales que se articulan en ese contexto específico. Esto permitirá exponer los conceptos que permiten la aceptación y la institucionalización de la nueva sonoridad en el colectivo implicado.

Desde un punto de vista musical, exploraremos cuáles son los elementos ornamentales que permiten hablar de cambio formal, explicando la dinámica del proceso evolutivo gradual a partir de las distintas versiones. Dichas grabaciones se han obtenido en un trabajo de campo realizado en la localidad en dos etapas: grabación del evento performativo, por un lado, y consulta y obtención de versiones a distintos intérpretes de varias épocas, por el otro. De esta forma, analizamos el acto como un proceso en el que se articula la música con la experiencia religiosa como un evento performativo en el que exploramos los elementos relevantes para comprender su significado tanto desde el punto de vista “emic” y “etic”.

La consideración del *Santo Dios* como ejecución musical dentro de un contexto socio-religioso nos permite explicar que la evolución del canto discurre paralela a la evolución de los parámetros culturales del colectivo implicado en el mismo, pues en aquél están vertidas unas “maneras de hacer” y unas “formas sonoras” específicas que el intérprete comparte con la colectividad a la cual pertenece.

El estudio lo dividimos en tres partes: ubicación hitórico-cultural del objeto de estudio, análisis musical comparativo de las interpretaciones y estudio etnomusicológico del evento y su contexto.

2 El objeto de estudio: una pieza litúrgica-rogatoria.

“Santo Dios”, “Trisagio”, “Trisanctus” o “Agyos Theos” son las primeras palabras de un canto de carácter rogatorio y de invocación que está presente en diferentes momentos canónicos de liturgias como la Romana, Griega, Bizantina o Hispanomozárabe. La forma más solemne del canto, según la transcripción del griego del “Liber Usualis”¹ es:

“Agios o Theos, Agios Iskyros, Agios athanatos eleyson imas” (“Santo Dios, Santo fuerte, Santo inmortal, ten misericordia de nosotros”).

Algunas fuentes sitúan su origen en Constantinopla durante el siglo V, a causa de el Liber Usualis Missae et Officii¹, más comúnmente denominado, Liber Usualis, (Libro usual o común), es una colección de canto gregoriano utilizada por la Iglesia católica romana. EL canto (cante) al Cristo de la Cárcel en Mairena del Alcor catastróficos terremotos que la asolaron, autorizándose como invocación a la trinidad en tiempos de calamidad durante las sesiones del IV concilio de Calzedonia (451 d. C.) e introduciéndose en la liturgia bizantina. La presencia en otras liturgias occidentales como la Liturgia Gálica o la Hispano-mozárabe se debe a la gran interrelación cultural de la cristiandad en el Mediterráneo durante los siglos I-V y a la influencia de unas liturgias sobre otras. Para más información, citamos la enciclopedia católica (Knight, 1999).

En las distintas versiones actuales como la gregoriana o la ortodoxa, se interpretan en forma de responsorio, pudiéndose alternar dos coros o coro-intérprete. Aunque comparten elementos musicales comunes a los cantos del Mediterráneo, como son la ornamentación, el carácter melismático o el tempo ralentizado, las distintas versiones desarrollan melodías diferentes. Este hecho podría ser resultado de evoluciones locales específicas o bien de la composición musical de determinados autores bajo los parámetros estilístico-culturales de una época. La vigencia de las mismas puede explicarse por la popularización que gozan las diferentes liturgias eclesíásticas transcritas musicalmente.

2.1 El trisagio en Andalucía.

En Andalucía encontramos el Trisagio o “Santo Dios” con uso y funcionalidad variable. Existe la interpretación como plegaria recitada en griego y dirigida al “Dios Terrible” en días de tormenta. Esta tradición podría haberse mantenido desde la época mozárabe por influencia bizantina ya que dicha liturgia se desarrolla en griego.

Por otra parte, podemos encontrarla como cante de rogativas cantado por los jornaleros a la salida y a la puesta del sol en la cuenca del Guadalquivir y en algunos pueblos de la sierra de Huelva. Según Iniesta (2000), Blas infante recoge y anota la melodía del trisagio tras haberlo escuchado en este contexto y es dicha melodía la que inspira el actual Himno de Andalucía.

1. El Liber Usualis Missae et Officii, más comúnmente denominado, Liber Usualis, (Libro usual o común), es una colección de canto gregoriano utilizada por la Iglesia católica romana.

El proceso de cristianización de la Península ibérica en los últimos momentos del Imperio Romano encuentra como obstáculos las doctrinas unitarias del judaísmo, del arrianismo y posteriormente del Islam. La doctrina trinitaria considera herética a áquellas y el uso del trisagio supone la afirmación doctrinal frente a otras imposiciones de tipo teológico².

2.2 Santo Dios en Mairena del Alcor.

El trisagio es un canto que se entona los días 11 y 18 de marzo dentro de los actos procesionales de la Hermandad del “Cristo de la Cárcel” de Mairena del Alcor. Se trata de una Imagen en lienzo que veneraban los presos de la antigua prisión y hacia la que va dirigido el canto. Los datos sobre los orígenes de tal veneración nos remiten al siglo XVII y a la América colonial. Una información completa del origen y veneración de la Imagen puede consultarse en el texto de Méndez-Carrión (2005). Aunque no se tienen datos precisos de los orígenes de la práctica musical del Santo Dios, encontramos una referencia acerca de su “uso” vinculado a una “procesión de rogatoria” con motivo de la escasez de lluvias sobre 1849 en Mairena del Alcor. 2 En este sentido, hay opiniones que consideran que el “Santo Dios”, recitado en el ámbito de las labores del campo sustituiría al “Allahu Akbar” islámico recitado tres veces a la salida y puesta del sol por los moriscos conversos de la recién reconquistada Al-Andalus. www.musulmanesandaluces.org/hemeroteca/50/himno_de_andalucia Sin embargo, es al *Sochantre de Mairena*³ al que se le atribuye la interpretación de este canto con estética flamenca en la mitad del siglo XX.

El aspecto crucial del fenómeno que estudiamos recae sobre la relación estrecha entre religión y flamenco en la localidad de Mairena del Alcor, relación que está presente en muchas formas musicales interpretadas en manifestaciones culturales colectivas (saetas, villancicos, campanilleros, pregones de pasión, campanillas de ánimas, etc.). Todas ellas constituyen un gran repertorio musical de tradición oral y forman parte de diferentes actos litúrgicos y religiosos. En Mairena, como en otras muchas localidades de Andalucía, el calendario religioso regula la vida social y cultural. Algunos autores plantean este hecho como el resultado de la influencia de la religión cristiana difundida por las órdenes de predicadores en el territorio andaluz como último reducto musulmán de la Reconquista. (García-Jiménez, 2010). El “uso” del trisagio vinculado al culto de “la Cruz” en los actos colectivos de culto en Mairena podría justificarse en este ámbito, pues forma parte del devocionario franciscano (Vergués, 1882) y en dicha localidad existía un convento de dicha orden.

2. En este sentido, hay opiniones que consideran que el “Santo Dios”, recitado en el ámbito de las labores del campo sustituiría al “Allahu Akbar” islámico recitado tres veces a la salida y puesta del sol por los moriscos conversos de la recién reconquistada Al-Andalus. www.musulmanesandaluces.org/hemeroteca/50/himno_de_andalucia.

3. Sochantre era el cargo inmediatamente inferior al chantre y tenía como función regir al coro gobernando al canto llano. En Mairena del Alcor sochantre no hace referencia a un cargo sino que era el apelativo de la persona encargada de los cantos en las actividades religiosas.

3 Análisis musical

El análisis de la ejecución de la pieza “Santo Dios” en Mairena del Alcor como hecho musical nos muestra un esqueleto melódico común en una interpretación de responsorio “a capella”. Esta forma musical solista-coro es usual en la liturgia eclesiástica y se traslada al escenario procesional reproduciendo dos universos sonoros en alternancia: el canto del solista y la respuesta coral del pueblo. El objetivo que perseguimos en esta sección es mostrar la dinámica de un proceso evolutivo a partir de las diferentes versiones que recogemos en grabaciones realizadas en varios trabajos de campo, una primera, “in situ”, el día de la procesión (18 de marzo 2011), que recoge la versión del solista (y la del coro) y cuatro versiones adicionales que corresponden a distintos intérpretes maireneros⁴.

Partimos del supuesto metodológico de que los cantos podrían evolucionar a partir de melodías populares previas, por lo que tomaremos la versión coral como forma canónica de análisis. De hecho, se encuentran grandes rasgos de similitud con la melodía que encontramos escrita en partitura en un cancionero popular religioso escrito por Alcaser (1962). Realizaremos la transcripción de la versión coral estableciendo los elementos significativos y decisivos a tener en cuenta para el posterior estudio evolutivo de las otras interpretaciones. De esta forma, la versión popular o cánon nos servirá de punto de partida para el análisis de las diferentes versiones entendido como un proceso evolutivo que tiene como resultado la interpretación flamenca actual, de tal suerte que nos permitirá formalizar la evolución de una misma línea melódica hacia la forma flamenca. 3 Sochantre era el cargo inmediatamente inferior al chantre y tenía como función regir al coro gobernando al canto llano. En Mairena del Alcor sochantre no hace referencia a un cargo sino que era el apelativo de la persona encargada de los cantos en las actividades religiosas. 4 Recogemos las versiones de los aficionados Manuel Crespo, Antonio Reyes e Hilario Jimenez, así como la de los maestros Manuel Mairena y Calixto Sanchez. EL canto (cante) al Cristo de la Cárcel en Mairena del Alcor

3.1. Metodología de las transcripciones.

Analizamos las distintas versiones desde un modelo metodológico de transcripción que está basado en la idea de *pertinencia constructiva*⁵ como criterio de transcripción. Una metodología similar es propuesta por los etnomusicólogos Sihma Arom (1985), Bruno Nettl (1964) o Berlanga (2002). El objetivo que perseguimos con las transcripciones es describir de manera objetiva la realidad sonora que percibimos en cada una de las versiones. Nuestro método de anotación se realiza en cuatro etapas:

4. Recogemos las versiones de los aficionados Manuel Crespo, Antonio Reyes e Hilario Jimenez, así como la de los maestros Manuel Mairena y Calixto Sanchez.

5. Esta metodología se basa en la reducción de la escritura musical a los aspectos que se consideren adecuados o “pertinentes” para el objeto de estudio.

(1) Transcripción real. Se realiza a partir de las interpretaciones que recogemos en la grabación de campo. Para ello escribimos las partituras anotando fielmente los tonos y cadencias rítmicas.

(2) Validación de las transcripciones. Para tal fin, usamos un editor de partituras donde se superponen el canto real y un fondo instrumental que reproduce el sonido de la partitura transcrita.

(3) Transcripción simplificada. Se determinan las notas básicas o *peaks*, así como las notas de adorno y melismáticas como criterios de pertinencia. Descartaremos otros detalles musicales de ejecución tales como la complejidad rítmica por ser no significativos e ineficaces para nuestro propósito. Por tanto, no consideramos la métrica, estableciéndose tres longitudes de duración relativas no exactas: *redonda* con una duración larga, *blanca* con una duración media y *negra* de duración breve.

(4) Normalización de tónica. Se reescriben todas las partituras en la misma tonalidad.

En la Figura 1 se ilustra la comparación de la tercera frase del *Santo Dios* a partir de la transcripción simplificada. Notamos como rasgos significativos la omisión de notas de adorno en el canto popular y las diferentes ejecuciones melismáticas al final de la frase, sobre todo en el caso de H. Jimenez y M. Mairena.

1.2 Resultados obtenidos

Como resultado del análisis realizado, se detecta que la transformación se hace en base a la inserción de vectores melismáticos por parte de los intérpretes⁶. Este aspecto es crucial desde nuestro punto de vista, ya que el proceso de *aflamencamiento*, en este caso, pasa por la adición de melismas sobre la vocal de acento fuerte a finales de frase. Asimismo, la frecuencia del recurso melismático será el criterio que nos ayude a determinar el grado de estilización de una versión sobre otra. Algunas observaciones adicionales son:

- Existencia de un paralelismo patente entre transcripciones.
- Aparición de rupturas en cualquier punto de la frase para el caso de interpretaciones más actuales, sobre todo las de Crespo, Jiménez y Mairena.
- Las versiones de A. Reina y M. Crespo presentan menos rasgos melismáticos que las de Calixto Sánchez, Manuel Mairena e Hilario Jiménez, apartándose éstas de las versiones anteriores en el aumento de melismas y giros melódicos (éstos se infieren como aportación personal de cada uno de ellos, especialmente en el caso de Calixto).
- Desde el punto de vista estructural, las diferentes versiones no presentan variaciones significativas. El cante de M. Mairena, ejecutado a compás de bulerías, no supone una excepción.

6. Esta transformación de índole melismática es refrendada por los informantes como rasgo significativo de “lo nuevo”.

Santo Dios
Estudio de la tercera frase

Mairena del Alcor Arr. JMR

Popular

M Crespo

A Reyes

C Sánchez

H Jiménez

M Mairena

Figura 1. Señalamos en color negro las notas básicas y magenta las notas melismáticas.

Desde el punto de vista estético, resulta especialmente de interés la interpretación flamenca de M. Mairena, con giros melódicos ricos y subidas brillantes. Esta versión presenta un elemento diferencial con respecto a las mencionadas pues se encuentra sujeta a compás de bulería y presenta un acompañamiento instrumental de las guitarras de Pedro Bacán y Antonio Carrión .

Destacamos además, que las versiones de A. Reina y Calixto se realizaron (a petición nuestra) con objeto de hacer una reconstrucción a partir de lo que ellos “recuerdan” de la versión del *Sochantre de Mairena*, de la cual no existe grabación y está asumida como iniciadora del proceso evolutivo. La similitud de rasgos, como la voz nasal y engolada o la lentitud y prolongación de notas, avalan la fiabilidad de dicha reconstrucción según varios

informantes consultados. Notamos que la versión actual es la de H. Jiménez, intérprete solista en el culto procesional.

4 Análisis etnográfico

El propósito de esta sección es mostrar que la evolución del canto discurre de forma paralela a la evolución de las preferencias estilísticas del flamenco de la colectividad de Mairena del Alcor en un marco religioso procesional. Para ello, y desde la perspectiva de la *Teoría del Performance*, realizamos un análisis del mismo, así como de los elementos que lo integran y que están vinculados a la práctica musical. El concepto que se pretende resaltar es que se trata de un marco social posibilitador de experiencia religiosa a través de la plegaria cantada, permitiendo la institucionalización de una nueva forma de interpretación y de sonoridad flamenca. Dicha sonoridad y por tanto, la “forma de hacer” a ella asociada, se establecen como rasgos identitarios del colectivo de Mairena desde el punto de vista “emic” y “etic”. Los conceptos de “ejecución cultural” y “ocasión musical” (Herndon y Macleod, 1981) como herramientas de análisis, nos llevará a estudiar la relación entre el canto y el contexto cultural a través de aspectos como religiosidad y música.

4.1 El evento performativo.

El trisagio o “Santo Dios” de Mairena del Alcor está específicamente vinculado en esta localidad a los actos devocionales del Cristo de la Cárcel y fuertemente contextualizado en las procesiones de dicha Imagen, donde cobra sentido y funcionalidad, formando parte de las mismas como un acto ritualizado dentro de un evento religioso más amplio.

Aunque su “uso” está restringido a dicho contexto y bajo las formas que recogemos en las grabaciones de campo, existe una grabación en soporte de cinta magnética de Manuel Mairena⁷ realizada en un contexto de ejecución religioso distinto al procesional. Se trata de una misa flamenca y presenta, como ya señalamos en el apartado anterior, diferencias estilísticas con respecto a las demás interpretaciones.

El trabajo de campo realizado “in situ” nos revela que la práctica del canto no se presenta de manera aislada, sino vinculada a otros elementos que forman parte de un mismo evento performativo. Dicho evento es cultural y social pues todos sus componentes están establecidos socialmente por la comunidad que lo integra. Siguiendo las pautas de Singer (1972), destacamos el interés del estudio y la comprensión de los elementos del mismo para entender el devenir del canto asociado, pues partimos de la idea de que los cantos de tradición oral evolucionan integrados en diferentes marcos colectivos de experiencia y ligados a la cultura de un grupo específico.

La procesión del Cristo de la Cárcel nos muestra un espacio socialmente organizado de

7. Grabación privada.

actores y espectadores con unas actividades programadas en un itinerario. El grupo de actores está constituido de forma activa por los penitentes organizados en torno a las Imágenes (también procesiona la Imagen de la Virgen del Amparo), dirigidos por la autoridad eclesiástica y los representantes de la Hermandad. Como otras manifestaciones religiosas del mismo carácter, la procesión tiene carácter penitencial, pues la Imagen viene seguida de numerosos fieles dotados de “grillos”, objetos penitenciales que se ciñen a los pies llamados así por el sonido de los grilletes al caminar. Dicha práctica era habitual en toda la geografía española y América Latina, extendiéndose el uso de dichos objetos a cadenas, cilicios y coronas de espinas. Tienen su origen en el siglo XV y generalmente van unidas a cofradías de “Vera Cruz” (véase el trabajo de Sánchez (1996) para un estudio detallado de este asunto).

Entre los intérpretes incluimos al solista, que entona el “Santo Dios” frente a la Imagen a la salida de la ermita y los fieles, que portan velas y responden al intérprete individual a modo de eco con la versión coral del canto. Para participar en la procesión no es necesario ser miembro de la Hermandad, aunque si lo es para desfilar como penitente.

4.2 El canto como ejecución cultural: la ocasión musical.

El canto que nos ocupa pone en evidencia las conexiones entre aspectos tales como música, prácticas religiosas, creencias, emotividad y ciertas maneras de organización social. Planteamos los momentos de ejecución del canto como ocasiones musicales culturales (McLeod, 1996) pues en ellas se materializan y se expresan tales conexiones. Este hecho supone, en este caso, la articulación entre la plegaria cantada y una idea de religiosidad de tintes a la vez pragmáticos e ideológicos. Por otro lado, podemos definir la interpretación individual como una forma de articular flamenco y religiosidad popular.

Todas las versiones tienen elementos de aportación personal pues se abordan desde distintas tonalidades, son acometidas con diferentes posiciones de la voz, diferentes acentuaciones vocálicas y de fraseo así como adiciones en mayor o menor número de rasgos melismáticos. Este hecho no es sólo una manera de abordar una pieza musical con una intencionalidad estética sino que le permite al intérprete expresar sentimientos evocadores que afloran de experiencias religiosas individuales y se manifiestan a través del cante. En palabras de Hilario Jiménez “...se trata de cierta responsabilidad, de hacerlo lo mejor posible, pero también de expresar sentimientos, emociones a la Imagen y crear un clima de recogimiento y fervor...”

Las salidas procesionales del Cristo de la Cárcel suponen la construcción social de un marco espacial posibilitador de experiencias religiosas, manifestadas a través del canto, tanto individuales como colectivas. Sin embargo, también lo son de recreación y creación estética, permitiendo la aparición de rasgos estilísticos asociados a la sonoridad flamenca que, a la postre, nos permiten hablar de procesos evolutivos en la creación del corpus flamenco.

Desde el punto de vista émico, la interpretación del *Santo Dios* que empieza a dar muestra del proceso hacia el “aflamencamiento” es la del Sochantre y se recuerda por los registros nasales, “voz afillá” y giros propios del cante⁸. La forma personal de expresar del autor mencionado puede ser el resultado de un proceso de creatividad individual, pero su pertenencia a un colectivo hace que comparta con el mismo criterios de preferencia musicales. Este argumento puede explicar el hecho de la aceptación de dicha estética por la comunidad. Según Hilario Jiménez, “...en Mairena se empieza a tener hecho el oído al cante, a los mayores le gusta la voz flamenca del Sochantre...”

La ocasión performativa y los significados culturales a ella asociados, sustentan un “modo de hacer” que posibilita no sólo la creación sino también la aceptación y conservación de la música. Los procesos de creatividad son individuales pero suponen una proyección de la historia cultural del intérprete y de la comunidad al que se asocia. El paso del “canto a cante” puede ser fruto de una decisión individual, pero es avalada e institucionalizada por la comunidad de Mairena en tanto ésta comparte “la forma flamenca como ejecución natural”. Resulta patente este hecho en la localidad natal del maestro D. Antonio Mairena, donde la preferencia por el flamenco como forma musical está presente en la conciencia colectiva y no sólo es recurrente en todas las manifestaciones festivas y religiosas sino que es generador de identidad social. Los habitantes de Mairena se sienten conocedores del flamenco y la asimilación canto-cante constituye un rasgo de pertenencia identitario⁹

5 A modo de conclusión

Este trabajo se ha realizado como un estudio músico-etnográfico de un acto religioso popular enfocando el “traslado” de un canto litúrgico hacia una forma estilística flamenca. El estudio de este marco religioso como laboratorio de análisis nos permite la observación de un fenómeno musical (actual) como un organismo vivo que evoluciona ligado a la colectividad que lo produce, lo recrea y lo transforma, siguiendo sus parámetros culturales y formas sonoras.

Desde el punto de vista musical, encontramos que la transformación formal del canto tiene lugar como un proceso evolutivo determinado por la adición de notas melismáticas en la vocal acentuada de los finales de frase. Podemos establecer entonces este añadido melismático (junto con la ruptura de frases) como mecanismo inicial para transformación formal en el marco del flamenco. Por otro lado, y en conexión con lo anterior, señalamos al flamenco como rasgo indentitario en la localidad mairenera que conduce a su uso en la representación de un culto religioso popular. Este culto pertenece a una Hermandad de

8. La expresión “giros propios del cante” es utilizada por el informante Hilario jimenez para referirse al rasgo melismático.

9. Es habitual en Mairena la pregunta ¿te gusta el cante? en lugar de ¿te gusta el flamenco?, lo que indica el supuesto conocimiento del término “cante” por toda la colectividad.

penitencia a la cual se sienten vinculado la totalidad de los habitantes del pueblo¹⁰, lo que refuerza aún más el vínculo identitario citado.

Muchos estilos y variantes del flamenco podrían ser el resultado de una evolución y una transformación de melodías populares a la que se le insertan los vectores ornamentales y los rasgos estilísticos considerados como propios por los intérpretes y por el colectivo al cual pertenecen. El *trisagio* que nos ocupa no es definido como variante flamenca por el colectivo, aunque podemos incluirlo dentro de las llamadas *tonás religiosas*. De hecho, la interpretación del *Santo Dios* de Manuel Mairena por bulerías en una misa flamenca constituye su consolidación como cante integrado dentro del repertorio flamenco. En este caso, hablamos del “traslado” desde un contexto exclusivamente religioso (procesión) hasta un ámbito de interpretación más cercano al flamenco profesional.

Finalmente, añadiremos que atendiendo al objeto hacia el que va dirigido, el discurso utilizado y a unos determinados rasgos musicales de ejecución, el *canto-cante* del *Santo Dios* posee rasgos comunes con el cante de saetas (por martinetes) y, planteamos aquí su interés como objeto de estudio para el conocimiento de fenómenos conducentes a la aparición y consolidación del cante flamenco.

Bibliografía

- Alcaser, J. M. (1962). Cancionero popular religioso. Editorial la Milagrosa. Octava edición.
- Arom, S. (1985). Polyphonies et Polyrythmies instrumentals d'Afrique central. . Paris, SELAF. 2VOLS.
- Berlanga, M. A. (2002). Métodos de transcripción y análisis en Etnomusicología, el concepto de Pertinencia Constructiva. Patrimonio Etnológico Musical, Granada, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía.
- Cruces, C. (editor) (2002). Historia del Flamenco. Ed. Tartessos, Sevilla.
- García-Jiménez, M. (2010). Patrimonio y creatividad. La música de tradición oral en contextos devocionales. Religiosidad popular. Instituto de estudios almerienses. Biblioteca electrónica, Almería.
- Knight, K. (1999). Enciclopedia Católica. New York: Online Edition.
- Herndon, M. (1974). Analysis: The herding of sacred cow, Ethnomusicology, An Arbor. (Vol I).
- Herndon, M. & McLeod, N. (1981). Music as Culture. Darby, Pa : Norwood.
- Iniesta, E. (2000). Historia sonora del himno de Andalucía. Consejería de Relaciones Institucionales, Junta de Andalucía.
- Kramer, C., Plenkens, L. J. (1998). The Structure of the saeta flamenca: An Analytical study of its Music. Yearbook for Traditional Music.
- McLeod, N. (1996). Some techniques of analysis for western music. Tesis doctoral, E.U., Northwestern University.

10. Según A. Reyes “El Cristo de la Cárcel es el Señor de Mairena, el Cristo de todos los maireneros, incluso ateos”

- Mairena, A. y Molina, R. (1971). Mundo y formas del cante flamenco. Sevilla, Librería Al-Andalus.
- Marqués, I. y Díaz-Báñez, J.M. (2010). El cante por alboreá en Utrera: desde el rito nupcial al procesional. Actas del II congreso interdisciplinario “Investigación y Flamenco”, J.M. Díaz-Báñez y F. Escobar (eds.). Universidad de Sevilla.
- Méndez-Carrión, E. (2005). Reseña histórica y Devoto quinario al Santísimo Cristo de la Cárcel. Hdad. Del Santo Cristo de la Cárcel. Mairena del Alcor.
- Navarro, J.L., Ropero, M. (editor) (1995). Historia del flamenco. Ed. Tartessos, Sevilla.
- Nettl, B. (1964). Theory and Method in Ethno musicology. Nueva York, Mc. Graw Hill.
- Sanchez H, J. (1996). El origen de la semana santa o de pasión en la península ibérica. Temas medievales. Buenos Aires.
- Singer, M. (1972). When a Great Tradition Modernizes. New York: Praeger.
- Vergés, B. (1882). El piloto divino. Imp y librería de la Inmaculada Concepción. Barcelona. 2º edición.

TONE AND MOOD.

**INTERSECCIONES MUSICALES, TONALIDADES EMOCIONALES:
DIÁLOGO ANALÍTICO CON DORANTES DESDE LOS ESTUDIOS CULTURALES**

Francisco J. Escobar
Universidad de Sevilla
fescobar@us.es

A Joaquín Mora, en el recuerdo,
por su amistad cabal y ejemplar magisterio.

En el presente diálogo analítico no se plantea una entrevista al uso, aunque parta, en primera instancia, de un enfoque cualitativo y dirigido. El objetivo cardinal, en cambio, de este artículo-entrevista en aras de la transferencia cultural y del conocimiento es que resulte de interés a especialistas no solo adscritos al flamenco, sino a *músicas del mundo*, y a expertos en el campo y dominio de los Estudios culturales, historias de las mentalidades, *ideas* y representaciones, en la línea de Peter Burke o Roger Chartier. Incluso se podría ir más lejos, habida cuenta de que a buen seguro el público lector de esta investigación no se va a reducir exclusivamente al ámbito pianístico ni, tampoco desde una óptica reduccionista, a pianistas avezados que siguen las huellas estéticas de David Peña Dorantes (Lebrija, 1969), objeto de estudio de estas páginas. Estamos, en cualquier caso, ante un destacado pianista actual que suele despertar una visible admiración en el público suscitada en su práctica escénica al calor, por añadidura, de los destellos de su granada trayectoria profesional.

Pues bien, desde este prisma contextual, ofrezco el siguiente eje vertebrador del presente artículo-entrevista:

- Estado de la cuestión y nuevas perspectivas críticas.
- Primeros compases: *raíces y alas*.
- Búsqueda de una gramática musical: fuentes y *notas* de poética.
- De los procesos de composición a la proyección didáctica: análisis musical de las fuentes.
- Epistemología de la creatividad y arquitectura genética pianística: más allá de la disonancia y las inversiones.
- Variantes redaccionales: *fluir* en el proceso de “improvisación” libre contemporánea.
- Paisajes sonoros (*Soundscape*): contrastes, claroscuros y silencios.
- Más allá de sonidos y silencios: equilibrio espiritual entre alma, mente y cuerpo.
- Neuronas espejo e inteligencias múltiples: de la apropiación mimética al compromiso cívico-social.
- Pervivencia de fuentes y huellas de modelos actuales.
- La escritura como experiencia estética: pensar en imágenes con *tonalidades* emocionales y sonoridades sinfónicas.
- Creación en el acto o *estatismo dinámico*: de la escritura a la creatividad *in fieri*.

- De los tonos divinos al perfil humano: la música como bien social.
- Creatividad y senderos estéticos para las nuevas generaciones.
- Cadenza* final.

Pero comencemos *ab initio* con unos primeros compases de obertura, a modo de *introito*.

A MODO DE OBERTURA: INTROITO

David, hasta el momento, has venido ofreciendo un sólido andamiaje conceptual identificable en tu obra compositiva hasta el punto de que estás creando, cada vez con mayor capacidad de raciocinio analítico y sentido estético, tu propia gramática musical. Ello está permitiendo, de hecho, que músicos bien heterogéneos estén siendo sensibles y receptivos a los caminos que has transitado como músico y pensador de la música, abriendo para ello nuevos senderos y lenguajes de expresión artística.

Es más, como sabes, siempre he valorado en ti, en consonancia con la formación holística como músico integral que te precede, una notoria capacidad de autodidaxis, esto es, en calidad de autodidacta ejemplar, sabiendo dónde y cómo hay que buscar en aras de encontrar tu propio camino. No obstante, vamos a ir accediendo progresivamente a tu imaginario cultural y universo creativo, transitando, como puedo ver *in situ*, tus fuentes primarias y secundarias, o sea, desde archivos fonográficos a tus libros y lecturas esenciales; o lo que es lo mismo, vamos a ir adentrándonos en tu espacio y tiempo de creación estética, forjada con verdadera dedicación vocacional en este mismo piano ubicado en el estudio de grabación en el que nos encontramos ahora junto a una interesante fonoteca y biblioteca con *pocos pero doctos libros juntos*. Ello hará posible, en fin, desvelar y revelar a investigadores, especialistas y también, claro está, a pianistas expertos tus principales entresijos y artificios compositivos al trasluz de fuentes de referencia medulares.

ESTADO DE LA CUESTIÓN Y NUEVAS PERSPECTIVAS CRÍTICAS

A propósito de lecturas y con la bibliografía aquí delante, te quería hacer copartícipe, de entrada, del estado de la cuestión y de las principales perspectivas críticas consagradas a tu obra. Para ello he accedido previamente a numerosas bases de datos, repositorios y hemerotecas digitales en aras de la documentación rigurosa exigible.

Pues bien, cuando he estado leyendo y releendo analíticamente tales estudios, como los de Marta Carrasco, Virginia Borrero, Martín Arroyo, Jaime Trancoso, con una Tesis doctoral sobre piano flamenco que tuve el placer de dirigir en su momento, o José Luis Navarro en un capítulo integrado en una monografía suya sobre flamenco y jazz, he comprobado cómo tu estética plural, entre la tradición ortodoxa del flamenco, la música contemporánea y las denominadas *World Music*, viene interesando en distintos planos y niveles complementarios tales como implementación didáctica del flamenco, musicología, aspectos simbólicos y cualidades sonoras o semiótica escénica.

Me imagino que estarás al tanto de este estado de la cuestión en la medida de lo posible y lo razonable, si bien es cierto que con este ritmo y tempo *prestissimo* de conciertos, realmente muy preparados, no tendrás demasiadas ocasiones para la atenta lectura analítica de los estudios que han realizado investigadores sobre tu universo compositivo. Por lo demás, de estas páginas se colige, entre otras múltiples directrices, que vienes dedicando tu vida a una rica intersección de códigos y signos musicales que te agrada recorrer desde la práctica escénica a este estudio de grabación. Así sucede, en efecto, con tu último disco dedicado a la figura de Magallanes, con motivo de una efeméride, que vamos a ir desgranando más adelante, y que te ha servido para revisar tus pasos y caminos conceptuales esenciales.

En virtud de este prisma de investigación y volviendo a reescuchar desde el análisis tu obra, he preparado unas categorías que, además de servir a otros músicos, no solamente pianistas, te pueden interesar por tu inclinación hacia la música contemporánea, con la que estás haciendo dialogar el discurso de aliento flamenco. Esta línea de investigación consagrada a los Estudios culturales, la *traducción* de códigos estéticos y la transferencia cultural y del conocimiento, más allá de adentrarnos en consabidos aspectos biobibliográficos, está avalada por una amplia tradición bibliográfica, representada por Abbrugiati, Bosseaux, De Grandmont, Espagne, Franzone, Gorlee, Hewitt, Kaindl, Low, Minor, Mossop, La Liberté o Francfort, que te he traído y tienes ahora en esta mesa. Como puedes ver, está circunscrita por lo general a la música clásica y otras tendencias sonoras como la canción francesa, aunque su metodología y planteamientos epistemológicos, incluyendo ópticas como la psicología de la estética, no ha tenido demasiado calado en el flamenco, y mucho menos, en fin, en el piano flamenco, como objeto de estudio. Comencemos con tus primeros compases en tu dilatada trayectoria compositiva.

PRIMEROS COMPASES: RAÍCES Y ALAS

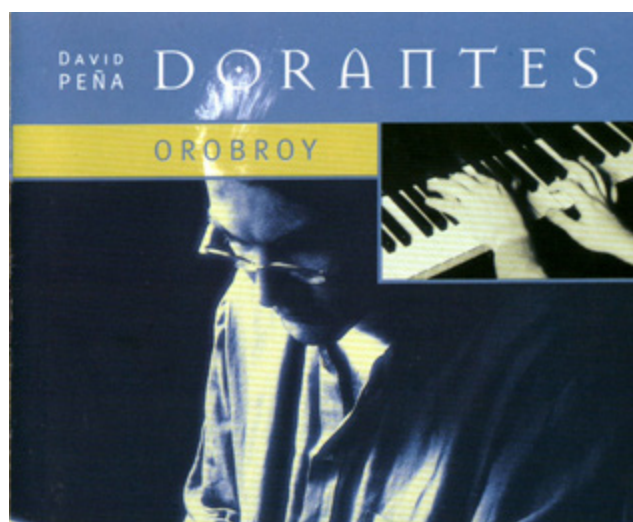
A propósito de la riqueza artística plural referida en el pórtico contextual precedente y en consonancia con tu amplio bagaje de tradición familiar, buscas intersecciones, experiencias musicales y puentes moduladores para seguir avanzando y evolucionando. De esta manera, desde tu primer disco, *Orobroy*, se bosquejan y esbozan caminos para tu gramática musical y método instrumental, conforme a lo que denomino una epistemología de la creatividad estética aplicada al piano flamenco. Tanto es así que no te limitas a la mera elección y selección de formas, modalidades genéricas, patrones o arquetipos, aunque, cuando resulta necesario manifestarlo explícitamente, lo haces. Más bien te decantas, en las fronteras de los géneros y la hibridación de estilos y registros, por sonoridades concretas, timbres específicos e *ideas* musicales en aras de un desarrollo compositivo con sentido estético lógico. Por ejemplo, en cuanto a la amplia paleta de colores y de los timbres sonoros, esta vertiente explica que dialogues con la tendencia estética impresionista, con Claude Debussy o Maurice Ravel como *colonna sonora*, dado tu creciente interés por las tonalidades, matices o estampas pictóricas, con frecuencia mediante tema con variaciones. En este juego de contrastes se ubican igualmente los claroscuros y disonancias conforme a un nuevo lenguaje tendente a lo no explícito, lo paradójico, lo inesperado y sorpresivo. Por eso, te interesan los cuartetos de cuerda de Béla Bartók, sobre todo el tercero,

pero también las músicas étnicas, con especial énfasis en la etnicidad y la cultura gitana, o *World Music*.



Cuarteto de cuerda nº 3 de Béla Bartók (fragmento)

Sobre este particular, recibí tu primer disco, *Orobroy*, en un período en el que estaba trabajando en revistas especializadas en músicas del mundo y no solo de flamenco. Entonces Kepa Junquera quiso que colaborase, en calidad de músico, con él en un festival de música celta celebrado en Sevilla en el que participaban Carlos Núñez, Juan Manuel Cañizares o Gwendal. Era el año 1997, un año significativo puesto que constituye un punto de inflexión para la forja y desarrollo del piano flamenco. No obstante, se estaba difuminando, en cierta medida, el notorio legado de Arturo Pavón y José Romero dando paso a otros aires de renovación estética, como los de Chano Domínguez y su disco *Hecho a mano* en las fronteras entre flamenco y jazz.



En este contexto, escuché tu ópera prima, realicé la reseña encargada por la revista *Nuevas músicas del mundo* y me llamó ya la atención que tu obra se hiciera eco en una revista en la que no se publicaban artículos dedicados al flamenco sino más bien sobre músicos del calado de Jim Brickman y su obra *The Gift*. Al hilo de estos primeros compases de tu trayectoria estética y producción discográfica, ¿qué analogías y divergencias detectas desde *Orobroy* al Dorantes de hoy, músico de cámara y sinfónico pero que, incluso en un mismo año, puede llevar a cabo simultáneamente un concierto de flamenco con voces del panorama actual?

Aquel era un Dorantes que empezaba, que salía de un cuarto pequeño, todo el día estudiando, que no tenía relación con otro público, concentrado en buscar los caminos. No había un camino exacto por donde ir. Hoy tengo un camino que suelo visitar más, pero aun así sigo buscando. En aquel momento no tenía ni idea de por donde ir. Veía un horizonte, pero no sabía por donde llegar allí. Lo que hacía era buscar, buscar, buscar. Hoy sigo buscando, pero en un camino ya encontrado. En aquel momento era un Dorantes inocente, sin saber casi nada de la vida, que hacía poco se había enfadado con su profesora del Conservatorio, que estaba en un sitio donde no lo entendían. Sin embargo, los críticos flamencos siempre me han tratado bien, pero en el fondo, en aquella época nunca le daban al piano el sitio que hoy tiene, que merece.

*Era un Dorantes, en definitiva, dando los primeros pasos. Todo eso se nota en la obra hecha, porque todo en *Orobroy* está hecho desde que tengo once a catorce años, a base de retales que voy componiendo y empiezo a hacer como un traje, empiezo a construir los temas. Ahora tengo las cosas más claras, sé cómo abordar el trabajo diario, me veo respaldado por unas vivencias, no ya de familia, sino como Dorantes, aparte de la familia, aparte de lo que he heredado, haciendo un camino solo, que es lo que más me ha hecho cuajar como músico. Todo eso hace una diferencia enorme, entre uno que empieza y otro que tiene ya un camino por donde tirar. Ahora ya tengo mi camino, mi vereda, ancho, amplio, y sé lo que quiero.*





Orobroy (fragmento autógrafo)

BÚSQUEDA DE UNA GRAMÁTICA MUSICAL: FUENTES Y NOTAS DE POÉTICA

62

Si te parece bien, nos adentramos seguidamente en esa poética musical, en términos de Ígor Stravinsky, uno de los músicos que han venido influyendo en tu obra pianística. Llama la atención, de entrada, que te hayas servido de los mimbres compositivos de Stravinsky y de Béla Bartók, este último con su *Mikrokosmos*, el sistema axial y la proporción áurea, pero, en cambio, no has prestado demasiado interés a su labor pianística, aunque sí, como tantos instrumentistas formados en el Conservatorio, hayas tocado en su momento el repertorio clásico habitual, como sucede con la *Arabesque* de Claude Debussy. En otras palabras, has realizado un análisis crítico centrado en estos modelos de referencia de la música contemporánea con el objeto de ir desmembrando, diseccionando y seleccionando los principales motivos, temas de exposición o ideas a partir de sus respectivas ópticas y perspectivas de composición, incluso transportando, cuando ha sido necesario, en distintas tonalidades conforme a la politonalidad tan habitual ya en el flamenco contemporáneo sutil y sofisticado.

En esta voluntad y propósito de construir tu poética musical a efectos de método, no debe resultar fácil sacar el tiempo exigible para ello habida cuenta de que tienes bastante trabajo en lo que hace a conciertos, labor de producción... Con todo, te encuentras en una etapa profesional y vital de plena madurez, sabiendo lo que tienes entre manos y donde quieres ir.

Ahora bien, ¿cómo podrías compartir tu poética musical a modo de servicio metodológico e instrumental para los demás, más allá de tu obra, para que se pueda seguir avanzando en Universidades, Conservatorios y otros centros de enseñanza superior en un momento crucial para la transmisión y difusión del flamenco como rama técnica?; o dicho de otro modo, ¿con

qué aportación de referencia podrías contribuir, en acción colegiada o de cooperación en equipo con otros músicos de tu mismo perfil conceptual, desde el compromiso de que en el futuro, ojalá sea pronto, exista una especialidad de piano flamenco? A buen seguro primero se implementará en un Conservatorio puntual, como ha pasado en el caso de la guitarra flamenca y con líneas estéticas heterogéneas como el jazz, la música popular gallega y otras tradiciones de carácter popular-oral, para ir expandiéndose paulatinamente a variados centros educativos.



Siempre trabajo dos partes. Una es el ahora mismo, la que siempre me ha ocupado más y ha tenido más importancia, egoístamente pensando en mí más que en lo que puedo dejar, pero siempre ha habido la conciencia de poder dejar un método a la gente que viene y que luego se pueda incluso entender mi música. En ese tema estoy empezando a ver cosas que aún no he usado mucho, pero tengo cosas escritas desde el punto de vista de un método, incluso desde un punto de vista más teórico-musical, por ejemplo, en el frigio, Mi (E) tónica es el tercer grado mayor de la escala. Si estamos en La (A) frigio, esa es mi tónica; desde ahí empiezo a hacer muchos apuntes, a reflejar cómo puedo modular viendo que el segundo grado, que para mí es Si (B) bemol, si le pongo la séptima dominante, estoy creando una sensible, otra vez yendo al La (A) frigio, que no es una sensible real, porque en este caso el Do sostenido (C #) no pertenece a esa escala, es una sensible artificial, que nos lleva siempre a ese grado, que a la vez ese Si bemol (B b) dominante me puede llevar a Mi bemol (E b) dominante. Entramos en el mundo del jazz un poco, pues todo eso que me puede llevar a un montón de sitios, ese Si bemol (B b) me puede llevar a Sol (G) frigio en un momento dado; todo eso está ahí. Estoy escribiendo cosas de cómo crear nuestra propia gramática como la tiene el jazz. El jazz tiene sus círculos, sus armonías, sus tonos relativos, sus sustituciones... En el flamenco se puede crear algo igual y que resulte muy interesante y que no tengamos que estar bebiendo a la hora de las armonías, ni de la música con-

temporánea, ni de la música del jazz. Incluso creo que el flamenco está más cerca de la música contemporánea que el jazz. La música contemporánea europea encaja mucho más con el flamenco. Por eso me gusta mucho Stravinsky, Béla Bartók, los cuartos de tono, esos ritmos de Stravinsky, esos timbres. De todo eso tengo muchas teorías, escalas hechas de dos octavas creadas por mí, para poderlas usar, pequeños patrones dentro de la escala frigia que voy repitiendo hasta conseguir dos octavas. Todas esas cosas las tengo ahí. No las uso tanto en mis cosas diarias o en algún concierto, porque entiendo que ya llegará el momento, que tengo que cuajarlo en mí y tengo que hacer ese lenguaje mío, antes de mostrarlo. Pero sí que lo he usado a la hora de hacer un dúo de trombones que he hecho, incluso la técnica de espejo. Y también en un cuarteto que he compuesto. A la hora de reflejar unos motores uso esas técnicas y todo eso me imagino que podrá servir. Pianísticamente soy muy personal. He tocado clásico, pero a mí lo clásico tampoco me sirve. Estoy muy metido en el peso del brazo, en el sonido, en el control de los volúmenes; todo eso llevo ya un año y medio dándole mucha caña, porque necesitaba controlar un poco eso. Ya lo tengo casi controlado gracias a Ambrosio Valero, que me está ayudando. Pero claro, a mí no me sirve tocar como un clásico. La sonoridad de un clásico en el flamenco no pega; es como la sonoridad de un guitarrista clásico para tocar una soleá, no pega. Tengo que buscar siempre un punto medio: ni una cosa, ni la otra. Tengo mi propia sonoridad, mi propia idea de cómo tiene que ser. Y esa es mi vida, desde que empecé hasta ahora. Por eso fui al Conservatorio y estudié clásico, porque ¿dónde voy a ir a estudiar piano flamenco? Recuerdo que una vez se lo dije a Pepe Romero, pero Pepe estaba en su rollo y tampoco iba a dedicarle tiempo a un niño; lo entiendo. En ese momento no lo entendía, pero ahora sí lo entiendo.

Queda claro que se encuentra entre tus proyectos con utilidad didáctica formalizar de manera sistemática y metodológica una poética musical en diálogo con tus composiciones que pueden brindar caminos no hollados a los futuros músicos. ¿Con qué tema te quedarías para ir labrando y forjando estas notas de poética musical?

En “Sin muros” hay un tema que es con Enrique Morente y ahí se nota cómo busco un signo diferente, algo paralelo, un mundo diferente, un mundo por detrás, es una búsqueda...

Incluyes en este tema el timbre del taiko, el tambor japonés, con disposición armónica de timbres, polimodalidad, polimetría, disonancia tímbrica ... Además, has aludido al Si bemol mayor (B b M), con enarmónico en La sostenido mayor (A # M), que es un acorde, en un principio poco guitarrístico desde el punto de vista de la tradición canónica del flamenco, pero que cada vez va a más en el plano contemporáneo, como otros espacios sonoros, así Sol M (G M) desde la cadencia andaluza o Mi b M (E b M) en el sistema tonal mayor y menor. Esa traducción de códigos y lenguajes mediante transportes, por un lado, se aleja *a priori* de la guitarra flamenca a nivel de acordes pero, en cambio, en la tensión entre canon ortodoxo y

heterodoxia, o lo que es lo mismo, entre *apocalípticos e integrados*, al decir de Umberto Eco, abre nuevos caminos. De hecho, esta manera de componer sin necesidad de cejilla artificial, como se transporta a nivel pianístico, puede servir a otros compositores que han elegido la guitarra como instrumento de expresión estética, como es mi propio caso al trabajar estos acordes y espacios sonoros referidos cuando he venido analizando y tocando partituras de repertorio clásico o me acerco al piano en aras de hallar nuevos paisajes musicales.

Tú sabes que en la historia de la música clásica Béla Bartók tenía su propio sistema. Cada uno va creando su propio sistema y casi todos los compositores crean sus pequeños patrones. Voy creando mi propio sistema, porque en mi caso además no tengo nada. Tengo unas armonías flamencas que son muy básicas, muy normales, y de ahí tengo que tirar.



DE LOS PROCESOS DE COMPOSICIÓN A LA PROYECCIÓN DIDÁCTICA: ANÁLISIS MUSICAL DE LAS FUENTES

A la vista de lo conversado hasta el momento, sería de notoria utilidad pedagógica que, en esa monografía con tu poética musical y método para piano flamenco, pudieses incluir ejemplos ilustrativos a modo de archivos sonoros en un CD complementario y en concierto con tu argumentación analítico-expositiva del cuerpo textual. Incluso podrías integrar una serie de ejercicios para piano flamenco, que te han servido como músico para la práctica diaria.

Pues bien, la otra vez que estuvimos juntos aquí en tu estudio, recuerdo que tenías en el atril de tu piano, entre bocetos manuscritos, *El arte de dar soltura a los dedos* de Carl Czerny, en la edición Boileau, Editorial de Música, 1997. En la guitarra clásica hemos tocado los estudios de Ferdinando Carulli o los de su contemporáneo Fernando Sor, y en la guitarra flamenca los

ejercicios de maestros como Manolo Sanlúcar, que conservo manuscritos con anotaciones y dedicatoria suya con cariño y afecto. ¿Tienes perfilados y escritos al menos varios de esos ejercicios con los que sueles practicar a diario para que le puedan ayudar a otros pianistas flamencos en aras de que no cometan errores frecuentes y agilizar así *el arte de dar soltura a los dedos*?

Sí, doy un curso en Utrera y allí suelo llevar esos ejercicios y sobre todo los acentos, porque en el flamenco son muy importantes los acentos y el no acentuar donde no hay que acentuar. Para que estudien esas posibilidades tengo varios ejercicios.



Respecto a abrir posibilidades expresivas y de exploración para el flamenco, en la bulería, en la arquitectura de sus doce tiempos preceptivos, te decantas por una asimetría no tan frecuente, la amalgama de 5/8 y 7/8, pero que personalmente a mí me gusta también implementar tras la estela de György Ligeti y otros compositores afines, al igual que otros ritmos a partir del 7/8 como arquetipo rítmico. Esto es, seleccionando ejemplos de interés provenientes de tu propio acervo compositivo, tales estudios integrados en la monografía pueden constituir una notable aportación con vistas al canon y evolución del piano flamenco.

Por otra parte, continuando esta faceta tuya como pianista investigador y creador de nuevos caminos estéticos, resulta una constante tuya, por lo general, el deseo de alejarte de los recursos técnicos reconocibles en la guitarra flamenca, si bien te vales a veces de estos como una cita, efecto o guiño a la tradición. Sucede en tu rondeña, en cuyo arranque se detecta un sutil y efímero recuerdo a la conocida progresión con disonancia de Ramón Montoya. Entiendo, por tanto, que no te desligas radicalmente de este *modus operandi* tradicional, que suele constituir una marca de identidad en otros pianistas actuales, aunque desde ópticas diferentes, como Diego Amador y sobre todo Pedro Ricardo Miño. Es más, se trata de un lenguaje

que conoces desde la niñez por tu formación guitarrística gracias a la labor de magisterio de tu padre, Pedro Peña, quien os enseñó a ti y a tu hermano Pedro María. De hecho, en otra ocasión, estuvimos conversando sobre las posibilidades armónico-cordófonas de Mi bemol mayor (E b M), con su enarmónico Re sostenido mayor (E # M), o Do sostenido mayor (C # M), con enarmonía en Re b Mayor (D b M), y de la *scordatura* y los transportes, esenciales en la concepción pianística y que en la actualidad la guitarra flamenca está desarrollando con mayor precisión y conocimiento de causa mediante la construcción de acordes con inversiones y otras técnicas de composición.

En este complejo marco de composición armónico-melódica, ¿a qué monografías, tratados y otras fuentes instrumentales formativas sueles recurrir para ir forjando esa gramática musical? ¿E incluso qué partituras y archivos fonográficos tienes habitualmente sobre la mesa de tu estudio?

Tengo el tratado de Béla Bartók; luego los típicos: el Zamacois. No creas que tengo una exageración de libros. Voy encontrando continuamente cosas que me prestan, que no sé quién es el autor ni nada. Voy viendo cosas y lo que me gusta lo voy subrayando. Si me gusta, lo experimento; si no, lo rechazo. No creas que soy un gran lector de libros. Algunos sí me han cambiado la vida. Hay un libro sobre piano que me encontré en una feria del libro de Sevilla; pero no te enseñan cómo afrontar la técnica. Encontré uno que explicaba el staccato y todas esas cosas y cambié mis posturas y mi forma de tocar. Son cosas que te vas encontrando y te van cambiando. Lo de Béla Bartók, los cuartetos, los ciclos, las proporciones... Tienes la partitura por delante; vas viendo cómo va construyendo, te paras, revisas. Todas esas cosas te van enseñando...





¿Cómo lee Dorantes los cuartetos de Bartók? ¿Por qué te gusta especialmente el número tres, del que hemos conversado en otro diálogo analítico nuestro previo?

Porque es muy flamenco. Para mí es parte del flamenco. Me gusta porque quizás esté más acorde con mi forma de haber vivido la música. Hay puntos de conexión con lo que hago.

¿Y qué me dices acerca de la pervivencia de György Ligeti en tu obra compositiva?

Ligeti es muy interesante por cómo usa un 5 y un 7 a la vez. Eso es muy interesante. Eso me gusta mucho. Ligeti me encanta. Ese es otro mundo que se me abrió sin darme cuenta. Y esas cosas tan paranoicas que se pueden hacer con los metrónomos.

Precisamente respecto a la libertad expresiva sin ataduras y rica amplitud de miras de la música contemporánea, una de las líneas matrices de tu visión compositiva reside en la capacidad de “improvisación”, entendida como el margen de creatividad posible a partir de una sólida y continuada base de estudio técnico-conceptual. Sobre este particular, el primer tema de tus conciertos, a modo de obertura o *introito*, se construye a partir de un guion previo, por lo general un tema expositivo; acto seguido, te permites abrir espacios de improvisación creativa para que los fraseos y períodos instrumentales fluyan, si bien es cierto que, dependiendo de la ocasión, podrás resolver *ad hoc* de una manera u otra; es decir, optas por la construcción compositiva *in fieri* o *work in progress* en aras de adentrarte en nuevas sonoridades, formas de caminar ... y hasta, cuando resulta necesario, de transitar ruidos a la manera de Frank Zappa.

Frank Zappa me interesa muchísimo por cómo controla los timbres. Tiene ese solo de clarinete que siempre me ha fascinado. Me interesa mucho, porque es muy expresivo; eso de los metales a través de las láminas... la textura... Es un tío que viene de la guitarra eléctrica y luego se mete en ese mundo tan diferente. El personaje en sí me parece muy interesante. De todo eso aprendo mucho.

EPISTEMOLOGÍA DE LA CREATIVIDAD Y ARQUITECTURA GENÉTICA PIANÍSTICA: MÁS ALLÁ DE LA DISONANCIA Y LAS INVERSIONES

Pasemos a abordar categorías conceptuales interiorizadas en tu gramática musical conforme a la epistemología de la creatividad pianística que estás construyendo en diálogo con la música contemporánea. Con estas granadas aportaciones en la historia de la música del calado de las que estamos abordando, o sea, desde Bartók a Ligeti y Zappa, ¿tiene sentido trazar fronteras separativas, si es que existen, y deslindes insalvables entre disonancia y consonancia?; ¿dónde reside la frontera, si es que se puede hablar de fronteras?. No obstante, como sabes, lo que en su momento, en un eje sincrónico concreto y conforme a una tendencia estética específica, fue disonancia, andando el tiempo, no se ha considerado como tal. En fin, ¿qué es para ti la disonancia?, ¿dónde la encuentras?

Para mí no hay fronteras de ningún tipo. Hay un compositor francés [se refiere a Yann Tiersen] que compone con lo que le rodea, las bicicletas dando vueltas... y crea una obra que dices: “Qué barbaridad, qué cosa más increíble”. La disonancia es algo muy antiguo, ya no tiene sentido; incluso Stravinsky es antiguo. Hoy hay disonancias por todas partes.

Te lo decía porque la propia voz flamenca en intérpretes como el referido Enrique Morente, su hija Estrella, Arcángel, Rocío Márquez, María Marín, Inés Bacán, Esperanza Fernández, Marina Heredia, Tomás de Perrate, Antonio Campos, Rafael de Utrera y otros artistas, en la tensión existente entre la tradición y la vanguardia, se sirven, con una consciente voluntad estética, de microtonalismos sustentados en “disonancias”, fraseos melismáticos con fluctuaciones y oscilaciones en virtud del vibrato, con *portamenti* y notas de adorno que no son ya ni cuartos ni octavos de tono. Por tanto, en la intrínseca naturaleza y arquitectura genética del cante flamenco se encuentran atesoradas “disonancias”, buena parte de estas canónicas y aceptadas en la comunidad flamenca mediante modelos y fuentes. Es más, cuando hablamos de “flamenco ortodoxo”, resulta que, a modo de paradoja, los modelos señeros de voz tienen numerosas “disonancias” incorporadas. En otras palabras, deberíamos prestar mayor atención analítica a conceptos como *temperamento* a nivel de voz flamenca y afinación vocal, como sucede con otras *músicas del mundo*, como he tenido ocasión de comprobar en seminarios de etnomusicología en la Universidad Autónoma de México y otros *workshops* en diferentes centros y laboratorios de investigación musical contemporánea. ¿Queda todavía mucho camino por recorrer hasta fijar con sumo detalle estos niveles de sutilezas microtonales

del cante a nivel de música impresa? Ilústranos con un ejemplo a efectos de escritura musical.

Partiendo de que la tónica es un Si (B), estando en La (A), un La frigio, con la novena menor ya hay una disonancia. Ese acorde lo construyo, si estamos en La, con el Si bemol (B b), el Re (D) y el Mi (E); o sea, que hay otra disonancia ahí, en un intervalo de segunda, medio tono, y luego a veces meto la séptima que es otra disonancia. En el flamenco hay disonancias siempre.

En esta línea compositiva de construir acordes, eres especialmente sensible a las inversiones y a otras técnicas afines. Por ello, profundizando en el proceso de escritura musical, ¿podrías brindarnos algunas notas más sobre cómo compones? Sé que unas veces trabajas delante del papel pautado y otras, en cambio, interviene antes la escucha interna, conectando con la acuidad interior del ser, para a continuación plasmarlo en la partitura más allá de la intuición primigenia, aunque sea desde un conocimiento científico-técnico y certero.

Hay muchas formas. Me siento y empiezo a escribir una serie de acordes, uno detrás de otro. Todo lo escribo y lo tengo ahí y lo voy haciendo mío, poquito a poco, y, una vez que lo tengo mío, empiezo a componer sobre eso.



VARIANTES REDACCIONALES: *FLUIR* EN EL PROCESO DE “IMPROVISACIÓN” LIBRE CONTEMPORÁNEA

En una ocasión, conversando con Leo Brouwer en un curso de composición, al hilo de los procesos de creatividad estética, el gran músico cubano, autodidacta como tú, me mostró unos bocetos, en calidad de variantes redaccionales, hasta llegar, por último, al resultado final. Si te parece podemos indagar un poco más sobre la composición a partir de variantes o estadios redaccionales. Así en *El Tiempo por testigo... A Sevilla*, te refieres a la variante redaccional

como *nueva versión*, lo que conlleva un proceso de reescritura o palingénesis, desde la noción de palimpsesto.

En otras palabras, seleccionas los temas en los que más reconoces tus señas de identidad y los vas reescribiendo de manera paulatina. Sucede, en efecto, con el último estadio compositivo de *Errante* en aras de lograr evocar la espiritualidad de la Semana Santa de Sevilla y las implicaciones simbólico-cultuales de su Hermandad de Los Gitanos, sobre el que podemos volver de nuevo, si lo consideras oportuno. Sin embargo, especial interés reviste *La danza de las sombras*, pieza de la que habías realizado una primera variante redaccional en el 2009; en cambio, cuando vuelves sobre este estadio en 2017, te vas distanciando progresivamente con el objeto de indagar en otro proceso compositivo. Persiste, es verdad, una especie de eco o reverberación de la variante prístina cerrada y grabada, pero te estás abriendo, como contrapunto, a sonoridades más “libres” y próximas al formato jazzístico, aunque no sea *free jazz*, en sentido estricto, y a modalidades similares.



Oleaítas, mare (fragmento autógrafo)

El tema de “La danza de las sombras” de por sí es muy cerrado. Es un tema que compuse en aquella época. Creo que leí un libro sobre formas musicales y me di cuenta de que podía usarlas. Empecé a escuchar a Béla Bartók, cómo repetía las frases, y los cuartetos de Ravel y de Debussy. Empecé a escribir cuartetos de cuerda acercándome a ellos, cómo ellos hacían las repeticiones de la melodía; el mismo tramo de melodía la iban repitiendo. Esa obra fue un ejercicio absoluto de composición que me lo tomé a pecho. En aquella época no quería hacer falsetas, huía de eso. Buscaba una obra compositiva desde el principio al final y que todo guardara relación. Ya en el disco anterior, *Orobroy*, en “*Oleaítas, mare*”, la *seguiriya*, uso el tema de repeticiones melódicas, incluso de las formas rítmicas, las repito de otra forma... Ahí es donde disfruto y ahí es realmente donde está todo lo interesante que se puede hacer con el flamenco y con lo que puedo aportar. Hoy en día sigo haciendo todo eso que hacía tan pensado, pero más fluido, tranquilo y abierto. Me gusta mucho la parte del jazz libre, que uso. Precisamente, el otro día con un músico de jazz que íbamos de Alicante a Madrid, Ja-

vier Moreno, que ha estado mucho tiempo en Nueva York, coincidíamos los dos. A él le gusta el free jazz, que es muy abierto. Le dije que a mí me gustaría hacerlo y él dijo: “Pero si lo haces”. No lo había pensado, pero sí es verdad que algunas veces estamos en un trío y cada uno hacemos lo que nos da la gana. En “La danza de las sombras” hay momentos que son una especie de free jazz.

Ahora bien, es cierto que no trabajas a la manera de los músicos del jazz aplicando, con frecuencia y de manera muy cerebral, sus distintas escalas estereotipadas, porque de entrada tu estética medular es el flamenco. Como sabes, estos músicos, cuando “improvisan” en una instrumental jazz session, combinan sus escalas, que son las que le otorgan ese sonido jazzístico tan característico, pensando cada nota de manera muy mental hasta una progresión concreta, más allá de ciclos y ruedas de acordes. No trabajas con el método habitual del jazz, sino más bien es una concepción ecléctica de “improvisación” y de espontaneidad que has bebido del flamenco, por ejemplo en el acompañamiento del canto y baile, y de la “improvisación” libre contemporánea, con denominador común, es verdad, en el *free jazz* y otras ramificaciones ulteriores afines.

Incluso Javier [Moreno] me decía que en Nueva York, ahora mismito, hay una tendencia que no se llama free jazz, que da igual que sea música clásica o lo que sea.

En efecto, por esta razón me refería antes a la “improvisación” libre de la música clásica contemporánea como tendencia o denominador común que permite trazar puentes entre la música flamenca, el *free jazz* y otros discursos contemporáneos actuales.

Eso es un mundo muy interesante.

Compositores en este sendero trabajáis con la música y danza contemporáneas, si bien no tenéis por qué saber con qué perspectivas interdiscursivas entráis en diálogo cultural. Recuerdo que en cursos de composición con Leo Brouwer y Eliot Fisk trabajábamos las posibilidades expresivas del discurso musical teniendo en cuenta una coreografía y el acto performativo en sí. El propio Leo ha compuesto un nutrido número de danzas desde esa línea conceptual, con implicaciones simbólicas respecto a obras cinematográficas y la literatura. De hecho, en este contexto poliédrico y plural de las artes contemporáneas, *La danza de las sombras* de tu cosecha compositiva, aunque no tengas que reparar en estas analogías y correspondencias, se incardina, en virtud del título, con una tradición estética que alberga desde la obra cinematográfica *Watch the Shadows Dance* (1987), bajo la dirección de Mark Joffe, el guion de Michael de McGennan y banda sonora de David Skinner, al paralelismo filosófico *El bailar de soledades* (*Le danseur des solitudes*), de Georges Didi-Huberman, sobre la estética de Israel Galván, con quien has colaborado, y al que se le ha dedicado las Jornadas de arte y danza *Bailar las sombras* gracias a los auspicios de colegas y amigos de la Universidad Complutense.



En otras palabras, no deja de tener interés que artistas contemporáneos y pensadores del arte, con mayor o menor afinidad estética, lleguéis a coincidir en la composición de arquetipos contemporáneos en calidad de *lugares paralelos* a efectos de recepción y *horizonte de expectativas*. Sobre este particular, al examinar las diferentes variantes relacionales manuscritas de *La danza de las sombras*, llego a la conclusión de que sería de gran utilidad didáctica en tu monografía no solo la partitura impresa sino los sucesivos bocetos, como los que estamos comentando, que han permitido el estadio definitivo de la obra. Tal proceder permitiría comprender cómo se ha ido fraguando la composición desde su propia carpintería o cocina interna. En este sentido, cuando trasladas el contenido musical de la pieza, tras la preceptiva copia en limpio, del papel pautado a la edición impresa, ¿con qué editor de partituras sueles trabajar: Sibelius, Finale, MuseScore...?

Ahí tengo el Sibelius 8, pero los programas muchas veces me quitan tiempo y concentración. Para preparar las partituras en condiciones trabajo con el Sibelius.

PAISAJES SONOROS (*SOUNDSCAPE*): CONTRASTES, CLAROSCUROS Y SILENCIOS

Dejemos al margen la tecnología musical por ahora y profundicemos en otras claves y mimbres de tu carpintería compositiva. Desde tu voluntad estética de otorgarle variedad a la obra para que no sea plana en matices de tímbrica, agógica, dinámica o rítmica, ¿qué son para ti los contrastes, los claroscuros del sonido y un buen silencio o no-sonido a tiempo en aras de realzar una parte concreta con efecto de suspense o las transiciones entre secciones?

Hay gente que dice que el silencio es como un papel en blanco. Creo que no. El silencio

es una herramienta más o un sonido más; se puede decir incluso un no-sonido, que está ahí y que se usa. Hay muchos silencios. No es lo mismo un silencio cuando viene una parte fuerte que cuando viene una parte débil. Lo uso para crear y para que me ayude a transmitir, a contar y a motivar.

Estamos, en consecuencia, ante Dorantes en su faceta de investigador del sonido y creador de paisajes sonoros, sonosfera o *Soundscape*, al decir de R. Murray Schafer. A este respecto suelo tener una cordial discrepancia con determinados colegas de la Universidad quienes consideran que solamente merece ostentar la categoría investigadora el profesor universitario, científico de laboratorio u otras figuras afines. Sin embargo, junto a estas figuras esenciales en el desarrollo y la evolución educativa, considero que la figura del músico investigador y otros perfiles vinculados a la epistemología de la creatividad, la performatividad y los procesos de composición resulta crucial a efectos de cambios de paradigmas que atañen a las fronteras entre ciencia y arte.

Por tu parte, en tu intención de ir forjando una epistemología de la creatividad aplicada al piano flamenco, vienes consagrando tu vida a la búsqueda de un sonido, un método y gramática musical desde el acceso a las fuentes primarias; por tanto, al igual que otros artistas, no te limitas exclusivamente a la performatividad y el acto performativo durante la práctica escénica sino que estás construyendo lo que denomino la *tesis performativa* de un músico que investiga los procesos y entresijos de la composición. Esto es, estamos ante la figura de un investigador nato porque, desde una poética y capacidad de reflexión propias, se adentra en los procesos de composición, sea en los matices tímbricos del sonido, en sus texturas, o bien a nivel de dinámica, rítmica o agógica. De manera análoga, en otras manifestaciones artísticas sucede lo mismo a propósito de los colores de la pintura, como en los casos de Vasili Kandinski o Antoni Tàpies, tan inclinados a la música, sea de la escultura, como se comprueba con Eduardo Chillida o Jorge Oteiza, quienes poseen su ideario conceptual en lo que hace a la poética de lo neutro, en palabras de Roland Barthes; así el silencio como no-sonido en la música, el blanco en la pintura o el vacío en el campo de la escultura, habida cuenta de que no solamente fijan su atención en la materia visible, sino en lo que no se ve. Es más, en lo que atañe a los músicos del flamenco actual, asistimos, cada vez con mayor frecuencia, a un cambio de paradigma desde el que los artistas poseen no solo una formación académica superior sino que, en determinados perfiles, como Rocío Márquez, Antonio Moreno o más recientemente Leonor Leal, con su investigación aplicada a la danza y la expresión corporal, están armonizando la performatividad con la tesis performativa.

Me parece muy interesante. Creo que es necesario por lo que estás contando. A nivel personal, necesito formalizarlo todo, tenerlo todo claro, aunque luego en el directo es verdad que hago lo que me apetece en cada momento. Necesito tener una formación fuerte para luego hacer lo que me dé la gana. Eso es lo que intento, al menos, porque en mi concierto ideal en el futuro es poder empezar y acabar improvisando continua-

mente y componiendo a tiempo real y viendo cómo puedo ir motivando al público. Eso sería lo que me encantaría. Para eso hay que tener una formación muy fuerte y recoger todo lo que hacen los artistas y llevarlo al papel y que otros puedan aprender de ello y formarse. Creo que es importante, porque si no, se pierde. Es importante hacer una fotografía de los métodos, de cómo se hacen las cosas e ir echándolas al baúl de cada uno. En la música flamenca es necesario eso. Está bien toda la herencia, como he aprendido flamenco, su filosofía, todo muy bonito, pero luego hay un trabajo que hay que hacer en la habitación a solas, uno solo, y no conformarse solo con eso. Y luego hay otro trabajo: todo eso llevarlo a un papel para que la gente del futuro, los músicos que vienen, puedan desarrollarse; o sea, sentarte y empezar a analizar. Tener una mente de análisis es importante en la música. Pero no solamente en la música; en la teoría, en las armonías está la parte vivencial y emotiva. Va todo junto. La empatía, el entendimiento, la relación con otro tipo de músicos, el buen hacer a la hora de escuchar a los demás, no criticar a nadie, escuchar con gusto, con dulzura, intentando deducir por qué ha hecho eso más que si esto no me gusta... Una mente de verdad limpia, clara, con oídos limpios, escuchar, buscar... Es una unión de todo. Todo eso hay que llevarlo a los papeles: cómo el músico tiene que escuchar, cómo el músico tiene que ser noble y entender y no tener una mente crítica, sino una mente constructiva y de aprendizaje.

MÁS ALLÁ DE SONIDOS Y SILENCIOS: EQUILIBRIO ESPIRITUAL ENTRE ALMA, MENTE Y CUERPO

Siempre que converso contigo aflora una clave de tu personalidad que acabas de resumir en tu ideal de músico, o sea, la magnanimidad del ser humano y el equilibrio necesario entre alma, mente y cuerpo. No obstante, lejos de vislumbres de religiosidad, tu obra desprende espiritualidad sonora a través del arte, hallando en la música dicho camino de equilibrio. Sobre este particular, desde la psicología de la estética, se han analizado con frecuencia, teniendo como eje axial la música clásica, los desequilibrios de músicos que les han llevado a componer obras de una determinada forma o, como contrapunto, los beneficios terapéuticos y de meloterapia que composiciones específicas han generado en los oyentes. En lo que concierne al piano clásico, se han realizado obras cinematográficas del calado de *Shine* de Scott Hicks, película inspirada en la vida del pianista prodigio, desde su niñez, David Helfgott y su esfuerzo titánico a la hora de interpretar a Serguéi Rachmaninov, con el complejo de Pigmalión por parte de su coercitivo y restrictivo padre. En el flamenco, en contraste, queda mucho por hacer a efectos de psicología de la música, aunque hay acercamientos de experimentación neurocientífica con el objeto de explorar los procesos de creatividad performativa, como se está haciendo ahora con artistas del calado de Israel Galván.

En tu caso concreto, en consonancia con un estado de empatía que hace que fluyan tanto la música como esta conversación que estamos manteniendo, ¿cómo has llegado a ese grado de equilibrio emocional y estético?; ¿te sirves de técnicas de concentración y respiración-me-

ditación o bien sencillamente gracias a tocar el instrumento de manera consciente y atención plena que, al fin y al cabo, es una forma de ejercitar la concentración como en *mindfulness*?

Soy una persona a la que nunca le han gustado los malos rollos. En un sitio en el que veo que hay una tensión, huyo siempre y no vuelvo, porque no me gusta. Es algo que no puedo con ello, que no controlo y no sé cómo actuar en ese momento. El respeto me parece algo muy importante. Eso me viene por parte de mi madre. Mi madre es una persona muy respetuosa y sabe escuchar; quizá me venga por ahí, por la crianza que me han dado. No hago ningún tratamiento, ninguna preparación. Quizá también porque me he llevado mucho tiempo buscando. Todo lo que sé me lo he tenido que buscar solo. He creado mis propios patrones, cómo avanzar, por qué caminos, qué tipo de músico y pianista quiero ser, llegar lo más cercano posible ahí. Y en ese pianista que he querido ser quiero ver una persona noble, que no se mete con nadie, que está con la música liado de forma obsesiva, que tiene buen alma; porque todas las personas que tienen un alma chungu se les ve en la música y a mí ese tipo de cosas no me interesan, porque creo que eso es bueno para la música. No me gusta ser líder fuera del escenario; quiero ser uno más. Cuando me subo al escenario, ahí sí me gusta que me tengan en cuenta, pero luego no.



A propósito de este equilibrio emocional y estético, nuestros amigos comunes que trabajan contigo me suelen decir que transmites tranquilidad, confianza y seguridad en el escenario. Consigues tener, por tanto, el punto temperado de tensión necesaria para la expresión musical.

No me pongo nervioso a la hora de subir a un escenario. Voy con mucha tranquilidad. Estoy deseando salir y empezar a tocar. Me gusta, como un niño chico; me gusta.

NEURONAS ESPEJO E INTELIGENCIAS MÚLTIPLES: DE LA APROPIACIÓN MIMÉTICA AL COMPROMISO CÍVICO-SOCIAL

A tenor de lo que acabas de subrayar, logras, en efecto, un notable placer estético con recompensa emocional durante la implementación de inteligencias múltiples en la práctica escénica, que ha interesado a nivel de neurociencia cognitiva y psicología de la felicidad. En lo que hace a las inteligencias múltiples y la aplicación de neuronas espejo, con apropiación mimética creativa de modelos cercanos desde temprana edad, vemos a Dorantes, tras su renuncia a la guitarra, pintando sonidos pianísticos en diálogo con el impresionismo y con claroscuros tras la senda de Béla Bartók y Ligeti, así como un Dorantes que escribe no solo música sino también a veces letras, como las guajiras, rompiendo esos estereotipos y figuras cerradas que se suelen traer a colación en el flamenco.

En este sentido de apertura y de diálogo con otras culturas y *músicas del mundo*, eres receptivo a la mirada y escucha del otro. No obstante, a menudo, en los títulos de tus obras se puede identificar un visible compromiso cívico-social, o lo que es lo mismo, el resultado de otro tipo de equilibrio, que afecta a la sensibilidad emocional y la expresión artística, entre ética y estética. Sin ir más lejos, en la poética y mensaje cardinal de *Sin muros* entiendo que no es tanto una cuestión de romper barreras musicales, como se ha venido señalando por parte de un sector de la crítica, sino más bien el firme compromiso de un ser humano en el mundo, un músico, es verdad, que, en sus itinerarios y periplos por otros países, lleva a cabo, al tiempo, un viaje interior al enriquecerse mediante la escucha atenta del otro.

Cada vez que puedo, intento no dar solo un mensaje sonoro sino un mensaje social. Creo los temas; es como unas gafas muy bonitas: las creo y las vendo, pero intento darle parte de humanidad; que no solamente compren las gafas bonitas, sino que esas gafas sirvan para muchas cosas; que lo que haga no sea solamente un producto para vender, sino que tenga un mensaje paralelo o incluso de cómo hay que llevarse, cómo hay que estar en la vida, qué es lo que está pasando en la vida, cómo el ser humano está haciendo cosas muy negativas... Intento meter un poco de eso en las obras, que no sean solo obras sonoras que haces para que te sientas bien, sino para que sepas lo que está pasando a tu alrededor.

De hecho, he venido haciendo una lectura interpretativa de tu obra compositiva siempre desde esa clave de compromiso como ser humano, además de músico de nuestra tierra. Sobre este particular, durante tus continuos viajes por los lugares más recónditos del mundo, eres consciente y llevas a gala tus raíces andaluzas, siendo un excelente representante de nuestra cultura en el mundo. Por tanto, podemos trazar otra línea más a efectos de artista comprometido. No obstante, en este contexto, compusiste, por encargo de nuestro gobierno autonómico, con la voz de Esperanza Fernández, una versión del himno de Andalucía, con Blas Infante y el flamenco de fondo, del que se ha venido realizando un nutrido elenco de estudios, que

aquí te he traído para compartirlo contigo, al cuidado de Egea Fernández-Montesinos, Ruiz Romero, Ochando Ortiz, Palomares Expósito o García López. ¿Qué supone para ti representar a través de tu música las señas de identidad de nuestra tierra?

Está claro que esta tierra, este rincón del mundo, es una tierra de oro, llevar un pedacito de lo que es la parte cultural musical nuestra; porque nuestra música se ve en todo: el arranque, la fuerza, la delicadeza... Todas esas cosas que suelo llevar en la mochila hacia otros terrenos es una reseña de cómo somos nosotros. Me gusta hacer eso. Amo esta tierra y me siento muy orgulloso de ella y de llevar esos coloridos; esa forma de sentir nuestra a otros rincones del mundo me parece muy bonito.

PERVIVENCIA DE FUENTES Y HUELLAS DE MODELOS ACTUALES

Hemos comprobado cómo sigues y prosigues la estela de compromiso cultural de señeros artistas de tu familia con los que has trabajado y con los que he tenido la fortuna de dialogar sobre este tema. Así, conversando una vez con tu tío Juan Peña, El Lebrijano, maestro de maestros y uno de los artistas más creativos e influyentes de su generación, le comenté: “Juan, ¿cuándo vas a grabar una antología canónica de cantes que has aprendido directamente de las fuentes de transmisión oral para los cantaores más jóvenes?”; él me respondió, con un tono revestido de cierta tristeza amarga: “Hay que ver, Paco, que los jóvenes artistas de esta generación no solo no conocen esos viejos cantes sino que tampoco me preguntan y tienes que venir tú a hacerlo, que no eres cantaor, si bien te gusta el cante más que a muchos de ellos”.

Mi tío Juan tiene un volumen de obras increíble. Pocos días antes de morir se estaba hablando de un nuevo disco que quería hacer sobre Tagore. Su cabeza nunca estaba parada. Siempre estaba pensando en qué hacer. Uno de los consejos más bonitos y efectivos que me han dado era suyo. Me veía perfeccionista; hasta que una cosa no estaba perfecta no la mostraba. Era muy obsesivo. Y me decía: “Tú, ¿qué estás haciendo, niño?; suéltate. Eres artista, tienes que expresar, abrir el grifo, y sin miedo. Fórmate y sal, sal”. Esa es una de las cosas que he aprendido. Y es verdad. No me quería equivocar en nada. Y no pasa nada si te equivocas. Él trabajaba muchísimo.

Esa impresión me daba, porque hablando con él en otra ocasión en un acto celebrado en la Fundación Machado en el que estaban artistas del fuste compositivo de Manolo Sanlúcar, me contó, y luego así me lo han corroborado diferentes fuentes, que tenía ilusión depositada en un proyecto educativo con tu tío Pedro Bacán, en concreto, la creación de una escuela formativa de flamenco.

Pero prosigamos en este privilegiado desfile de maestros con los que has entablado un diálogo musical. Sé que estuviste en casa de Enrique Morente, frente a la Alhambra, conversando sobre música contemporánea con motivo de la grabación de su voz en su estudio para los tientos *Refugio*. ¿Qué recuerdos tienes de esa experiencia humana y estética?

Cantaba muy abierto, abiertísimo. Se ve cómo afrontaba los cantes, cómo los alargaba, cómo usaba la voz. Era un cantaor que usaba la tradición para luego modificarla a su forma y buscar unas nuevas formas de decir. Era un artista que escuchaba mucho, muy culto, y leía mucho, y estuvimos hablando de música contemporánea, de lo que me gustaba, de lo que a él le gustaba. Y vi la posibilidad de ser abierto, crear otros espacios, ser libre; por eso hice los tientos con él. Fue una experiencia muy bonita. Era una persona muy elegante, que me recibió bien allí. Tengo un recuerdo bonito de él.

Como sabes, lo he admirado desde la primera vez que pude conversar con él en el teatro Lope de Vega de Sevilla, lo que me llevó a dedicarle *Palimpsesto*. Recuerdo cómo me recitaba e incluso musitando versos de la literatura de los Siglos de Oro, así San Juan de la Cruz, Lope de Vega o Góngora, y seguidamente me los entonaba cantando o cantíñeando, con un sabio desplazamiento acentual en la *traducción* de códigos que implementaba en las fronteras entre la métrica literaria y la musical, sobre todo a efectos de la tipología de endecasílabos, o sea, enfático, heroico, melódico, sáfico..., en los sonetos, cauce estrófico que le agradaba especialmente. Transmutaba con frecuencia la acentuación pero lo hacía, si bien de una manera intuitiva, en cambio muy fundamentada por su inclinación a la lectura de estos clásicos, la interiorización de sus mensajes e idearios estéticos y la capacidad de *traducirlos* en códigos musicales. Continuando con la saga familiar, ¿qué vivencias estéticas tuviste con su hija Estrella en un tema como *Nanita, mare*?

De ella tengo pocos recuerdos. Estuvimos una vez grabando ese tema. Lo hicimos los dos en directo y fue muy bonito. Tiene un gusto increíble esa niña. Tiene una inteligencia. Muy emotivo todo, de corazón; cómo reparte la melodía, cómo la recoge... Tiene mucho gusto.

Desarrollando el legado de Enrique Morente y por amistad con Estrella, en tu malagueña *Una voz en alto*, Arcángel llegó a realizar varias tomas diferentes, por lo que volvemos a la reescritura y las variantes, de exquisito sentido musical en el fraseo melismático y afinación precisa en los *portamenti* y notas de adorno. Como tuve la ocasión de comprobar en un encuentro que tuvimos en la Universidad de Sevilla, con malagueñas por cierto como banda sonora, Arcángel toca la guitarra, lo que le otorga esa apertura hacia matices renovados y sutilezas en la *coloratura* de voz.

Ahora bien, sueles caminar más allá de las fronteras canónicas del flamenco hasta el punto de que has trabajado con artistas de diferentes géneros de la altura de Renaud García-Fons o Noa. ¿Qué experiencias tanto a nivel musical como en el plano humano tienes con ellos?

A Arcángel sí lo conozco mucho más. Son todos muy diferentes. De Noa que es una cantante con un gusto increíble, con una técnica vocal, afinación... Noa, como persona, es increíble, con un recorrido musical tan grande. Viene del jazz y es una enamorada del flamenco. La grabación fue en directo. Creo que fue en Barcelona.

En cuanto a García-Fons, con el que has realizado *Paseo a dos*, se ha dicho de él, salvando las distancias, que es una especie de Béla Bartók de nuestro tiempo. Al margen de similitudes, aunque su instrumento sea el contrabajo, ha mantenido una relación con el flamenco desde su niñez, habida cuenta de que su padre era pintor y, mientras trabajaba, escuchaba cante.

Es un pedazo de músico increíble. Tanto a nivel instrumental al igual que como persona es una maravilla: muy sensible, muy tranquilo; y luego a la hora de expresar, cómo lo hace. Improvisamos a veces los dos y es un pedazo de músico. Estudió dos carreras: la clásica y algo de jazz. Se hizo su propia técnica. Hablamos largo y tendido de un montón de cosas.



Pero sigamos avanzando con otras *músicas del mundo* en la línea étnica de Taksim Trío. Sus texturas y colores tímbricos al servicio de la expresión estética gitana vienen dados por instrumentos tan sugerentes, en el plano etnomusicológico y de los Estudios romaníes (*Romani Studies*), como el duduk, originario de Armenia, la bağlama, representada en frisos egipcios, y el kanun o qanun, una especie de salterio de la música tradicional del Medio Oriente, además del clarinete.

Es una pasada. Son unos musicazos enormes. He tocado verdiales con ellos. Y desde el punto de vista de gitanos, que ellos son gitanos como yo, tenemos muchas cosas en común. Es curioso. Cuando estábamos preparando la Bienal [de Arte flamenco de Sevilla], nos hemos llevado mucho tiempo hablando: de la familia, de las cosas que a ellos les daban yuyu, de las cosas que me daban yuyu también... La relación con los padres, con las familias, es parecida a la nuestra.

Adentrémonos ahora no solo en las posibilidades de instrumentos como el duduk, la bağlama o el kanun, sino en los límites de la música a efectos de las implicaciones simbólico-culturales y la espiritualidad. Así, en determinadas músicas del mundo como la hindú, hay directrices

estéticas que están prohibidas y que no se pueden tocar en virtud de creencias religiosas, ritos culturales, tabúes y otras cuestiones culturales. ¿Cómo se concretan estos fascinantes ritos culturales y culturales del discurso musical en el caso de Taksim Trío?

En el caso de Taksim hay algo muy ligado y lo importante es que la melodía esté bien dicha y que hiera. Para eso, ellos son estrictos. Me llamaron y tuve que tocar un tema con ellos y la escala era Mi (E), Fa sostenido (F #), Sol (G); de Sol iba a Si bemol (B b), Si (B) natural, Re bemol (D b), Mi bemol (E b)... El La (A) no se podía tocar, era pecado. Estaba tocando, no me sabía el tema; me dijeron: "esto es lo que tienes que tocar". Fue en Málaga y empecé y di La. "No, no, me dijeron", y ya empecé a armonizar y no podía dar el La; era como un pecado. En Cuba también; los tambores, los batá esos, son algo religioso de ellos. Cuando se reunían, usaban los batá como ofrenda a dios.

LA ESCRITURA COMO EXPERIENCIA ESTÉTICA: PENSAR EN IMÁGENES CON TONALIDADES EMOCIONALES Y SONORIDADES SINFÓNICAS

A propósito de posibilidades culturales y límites estéticos, es hora de profundizar de manera más analítica en otro de tus perfiles: Dorantes escritor. Me has comentado en una conversación previa que escribes todas las notas en el papel pautado, pero, según tu experiencia profesional, ¿qué posibilidades y limitaciones tiene la escritura musical? ¿Aplicas técnicas? ¿Hasta dónde llegan los niveles de anotaciones? ¿Piensas en el lector de la partitura, esto es, si se trata de un pianista con el consiguiente imperativo de clave de Fa en cuarta línea para la mano izquierda y Sol para la mano derecha, o te interesan también musicólogos, especialistas de la música contemporánea y lectores afines?

Uso la escritura y siempre estoy ahí con mi boli; intento escribir mis cosas, pero no tengo nada especial. Escribo para anotar; no pongo armaduras. En los viajes llevo el iPad. Controla mucho más el tema de las cuerdas; para guitarra también escribo.

En lo referente a las transcripciones de pasajes tuyos para otros instrumentos, sobre todo ceñidos a *Orobroy* y con énfasis en la flauta dulce, circula en *open access* un nutrido *corpus* destinado a la educación musical de alumnos de temprana edad en colegios de primaria y otros centros de enseñanza. Por tanto, a efectos de producción, circulación y recepción, una parte de tu obra se te ha escapado literalmente de las manos, de manera que se puede llegar a realizar cierto deslinde conceptual entre *intencionalidad autorial de la obra y de los lectores-intérpretes*, más allá del compositor. Este interés a nivel educativo se conjuga además por las resonancias de tu obra en el plano de la creatividad del más alto nivel en artistas como Chick Corea, Ara Malikian, Menuhin o Mertens, en armonía con el predicamento sinfónico gracias a la Orquesta Filarmónica de Andalucía, la Nacional Radio Sofía, la de Tokio, la de Córdoba o la Sinfónica de Málaga. ¿Cómo es ese Dorantes sinfónico y que, al mismo tiempo, recibe una grata acogida en los colegios de primaria?

Al principio era algo increíble y sigue siendo emocionante. Es otra parte de este trabajo que me gusta mucho. Al principio era como un niño chico, como un juguete; luego ya te vas haciendo. Es una faceta que me interesa mucho; por eso escucho mucho a los compositores. Mahler me gusta mucho. Incluso tengo algo parecido a sus tipos.

Una de las perspectivas reconocibles en varios temas de tu producción sinfónica es su potencial cinematográfico para banda sonora. El propio Gustav Mahler, al que te acabas de referir, cobró popularidad para el gran público gracias a *Morte a Venezia* de Luchino Visconti a partir de la adaptación de la novela homónima de Thomas Mann, con un toque de ficcionalización circunscrito al compositor austriaco y con el *Adagietto* de su *Quinta sinfonía* como *colonna sonora*. Pues bien, a propósito de la presencia del discurso musical en el cinematográfico, has tenido cierto acercamiento e incluso incursiones por tu parte. En 2010, banda sonora al margen, realizaste un dúo para dos pianos y voz con Diego Amador, en concreto una bulería, para *Flamenco, Flamenco* de Carlos Saura, en la que Diego canta al aire de Levante tomando a Camarón como modelo de referencia. ¿Vas a seguir transitando la narratividad sonora fílmica?

De hecho, ahora mismo estoy grabando, casi finalizando, lo de Magallanes y eso es película. Armónicamente es muy sencillo, nada complejo; lo he hecho así queriendo, al servicio de contar una historia, de contar lo que sentía. En este caso he usado una orquesta de cámara, percusión, una coral, catorce o quince cantantes de la Fundación Cristina Heeren.

Este concepto de escritura narrativa cinematográfica, por el hecho de contar historias con imágenes a través de la música, deja ver, en efecto, otro matiz en la faceta de Dorantes escritor. Esto es, escribes tu discurso musical y, hasta cuando lo necesitas, letras. Sin embargo, existe un camino para nuestra música que atiende a una narratividad sonora cuando se piensa en imágenes; así, con intenciones, géneros y estilos bien distintos, desde *La Pasión según San Mateo* de Johann Sebastian Bach, en el ámbito clásico, en calidad de un músico-poeta que va contando gráficamente las diferentes escenas pasionistas, a *Tauromagia* o *Medea* de Manolo Sanlúcar, en lo que hace al flamenco. No obstante, se trata de un ejercicio retórico, écfrasis o descripción musical, que puede conjugarse con la explicación estética de las emociones identificables en el discurso musical (hipotiposis). Esa voluntad de contar, imaginar y hasta de crear una écfrasis se reconoce en tu composición *Semblanzas de un río*.

He querido describir el Guadalquivir desde que era un chorrito hasta que pasa por Lebrija y después muere en el mar, pero más que decir “así es el río”, aunque lo ponga en el título, es un camino que trazo para componer, para un desarrollo, una excusa.

Incardinas, en consecuencia, tu discurso en esta amplia tradición retórica musical, lo que conlleva la implicación de *tonalidades emocionales* y vivenciales; *tone and mood*, en definitiva. En hermandad con *Semblanzas de un río*, ¿con qué otra composición gráfico-sonora te

quedarías en la aplicación de estos recursos de retórica estética en diálogo con tus sentimientos y emociones?

“La danza de las sombras”, que es cuando mi padre se viene de Lebrija a Sevilla. Paseo con mi padre, agarrado de la mano, con nueve años. En Lebrija vivía al lado de un campo de trigales y me montaba en burro con mi tío, y llego a Sevilla con el olor de los tubos de escape, que era desagradable. Y a lo mejor se paraba mi padre a hablar con alguien y me quedaba viendo a la gente andar y me fijaba en las sombras y veía cómo se rompían en los adoquines, se volvían más largas, y jugaba con eso. Todo eso se me quedó en la cabeza y, cuando fui mayor, me digo: ¿qué hago?; pues voy a hacer un tema describiendo cómo las sombras se partían, se quebraban en los adoquines... Luego, cuando le hice un tema a mi abuela, La Perrata, me puse una foto delante y, mientras que la tenía enfrente y la veía, le hice el tema.

Por tanto, sin necesidad de un encargo concreto de banda sonora de película, como hacen desde diferentes conceptos John Williams, Ennio Morricone, Nino Rota, Roque Baños o Alberto Iglesias, en calidad de ejercicios preparatorios entre la música y la imagen visual, has atesorado desde tu niñez un caudal de experiencias vivenciales que has tratado de contar gráficamente en tus composiciones. Además, al margen de los *elementos* que recomendaba Aaron Copland a efectos de creatividad musical, interpretas, en virtud de notas pianísticas, dibujos geométricos, escorzos, gestos y movimientos visuales de la danza y escenificación teatral contemporánea mediante un diálogo coreográfico cuando trabajas con Israel y Pastora Galván, Rocío Molina, Belén Maya, Eva la Yerbabuena y más recientemente con nuestra amiga Leonor Leal. ¿Cómo interpretas estas figuras visuales o signos coreográficos en dicha interacción performativa y de creatividad multidisciplinar con Leonor, con la que acabas de compartir práctica escénica en Varsovia?

No hay unos patrones, pero sí hay momentos de interacción, de comunicación entre la figura corporal, el sonido percutivo, ella y yo. A veces nos quedamos solos; ahí sí que estoy tocando y me estoy fijando en ella, en sus movimientos, componiendo música a tiempo real con sus movimientos, porque entonces ya no se trata de una música que coreografía, que trae preparada y lo que hago es tocar; en este caso hay un diálogo; me adapto, veo las figuras y las llevo a la música. Pero no tengo patrones para decir si hace esto o hago esto. Es más emocional. Su cara, cómo se mueve, incluso la velocidad con que se mueve; todas esas cosas te van dando una idea de cómo tienes que ir amoldándote a ella y ella a ti. Por eso intento ahora siempre grabar en directo, porque no es lo mismo. Si no es en directo, no hay interacción; no es lo mismo. No se crea en el acto. Crear algo, en el caso del baile, tiene que ser en el momento.

CREACIÓN EN EL ACTO O *ESTATISMO DINÁMICO*: DE LA ESCRITURA A LA CREATIVIDAD *IN FIERI*

La creación en el acto o creatividad *in fieri* desde la “improvisación” abre otra clave medular interpretativa de tu obra compositiva. No obstante, al examinar con detenimiento tus manuscritos autógrafos de las partituras con el objeto de comprender los procesos compositivos, según me ha sucedido en el caso de la guitarra flamenca con Manolo Sanlúcar o Rafael Riqueni, sueles brindar numerosas anotaciones, así “improvisación sobre estos acordes asemejándose al motivo” en *Orobroy*.



Tales apostillas, que por lo general no las conservas en el último estadio redaccional en la edición impresa, ponen en contacto tu escritura con la referida “improvisación” libre de la música contemporánea o del *free jazz*, cuando se lee igualmente *ad libitum*, *a placer* o *fermata* en un solo instrumental en el contexto de acompañamiento orquestal. ¿Qué supone en tu obra construir sobre la marcha en un papel pautado, estático en la medida que preserva la música, pero dinámico, al tiempo, en el sentido que atesora una música que fluye?

Terminé muy quemado del Conservatorio, de tocarlo todo exacto. Incluso hubo una vez que había tocado una cosa de Bach y le había cambiado los acentos y me echaron una bronca. No vinieron a decir: “¡Qué curioso!”. A mí me parecía interesante. Lo siento por Bach, pero a lo mejor le habría gustado. Pero ya estaba quemado de todas esas cosas tan estrictas. Estaba ahí, por una parte el clásico y por otra la libertad que me daba el flamenco. Estaba entre dos caminos y entonces puse eso. Y es que tienes que aportar, todos tenemos que aportar, no solamente en volumen, sino también en crear sobre una obra. A todos los compositores nos gusta eso.

Por esta razón, como te decía, en esa futura monografía didáctica resultaría de interés incluir, a modo de apéndice documental, los borradores, estadios y variantes redaccionales para comprender y analizar el paulatino proceso compositivo hasta culminar finalmente en la partitura editada; eso sí, con la limitación de que estamos ante un artificio a través del código de la escritura musical que constituye un reflejo de las tonalidades emocionales y sentimentales del compositor.

Tengo un papel siempre muy limitado. Hoy tenemos cosas para escuchar del mismo autor, pero si ese autor compone algo, aunque lo escriba en partitura, si no lo has escuchado, es muy difícil que te acerques al alma del compositor, aunque pongas los reguladores, los tiempos...

En artículos de prensa, se te ha comparado con Paco de Lucía pero en el campo del piano flamenco. En cambio, existen visibles divergencias; ya de entrada, en la metodología de trabajo. De hecho, al maestro de Algeciras, en contraposición a otros guitarristas como Juan Manuel Cañizares, Rafael Riqueni, José Antonio Rodríguez o Paco Cruzado, no le interesó nunca la música impresa, habida cuenta de que su forma de componer se llevaba a cabo desde otra metodología estética; tanto es así que integraba la creatividad como *work in progress* y la “improvisación” hasta el punto de acercarse a la vivacidad, espontaneidad y *modus operandi* mediante repentización, salvando las distancias, de Al Di Meola, John McLaughlin o Chick Corea. Tras su estela conceptual, Vicente Amigo comenzó a estudiar solfeo, si bien abandonó este propósito porque tampoco consideraba que llegase a trabajar con el discurso musical fijado.

Ahora bien, en tu manera de proceder se da la paradoja de que te sirves de la escritura musical como herramienta instrumental que te ofrece, como en los casos muy distintos de Jesús Bola, Mauricio Sotelo o Manolo Sanlúcar, otras posibilidades expresivas a la hora de componer. Desde este presupuesto metodológico, en la partitura encuentras una manera de sistematizar y de ordenar las ideas musicales, sin menoscabo de que la poética de la libertad creativa fluya. Por tanto, este “estatismo dinámico” del papel pautado pone en solfa y tela de juicio aquel tópico del pasado de que la escritura no solo no puede reflejar la creatividad estética del flamenco sino que la aniquila. ¿Acaso no pueden convivir en armonía y concierto el discurso escrito como una herramienta más y la oralidad como *partitura sonora* que *vive en variantes*? Además, puedes fijar un concepto musical en un pentagrama con las variantes redaccionales que desees, siempre en continuo y vivo cambio, incluyendo la copla que has redactado *ad hoc*.

Por otra parte, desde este perfil de Dorantes escritor tanto de música como de letras puntuales, me hablaste en otra conversación nuestra acerca de un librito manuscrito y de cómo le agradó un texto tuyo a José Manuel Caballero Bonald, a quien ha consagrado por cierto su Tesis doctoral Ismael Chataigné, en las fronteras entre música y literatura, con codirección mía y de Jean François Carcelen. En cualquier caso, podrías formalizar esos apuntes manuscritos concretándolos en una suerte de diario de viaje o de trabajo, como un borrador

incipiente con cariz biográfico, al igual que hizo tu tío Pedro Bacán, al trasluz de los manuscritos autógrafos que te he mostrado y del que va a ver pronto la luz un estudio analítico de mi autoría en la revista *Demófilo*, tan vinculada a tu padre, Pedro Peña, y tu tío, El Lebrijaño. De ser así, ese texto escrito tuyo podría comprender variadas experiencias y momentos con músicos del mundo, paisajes que te hayan tocado las telas del corazón u otras vivencias y recuerdos que puedan ayudarte a la autorreflexión y el autoconocimiento, además de proporcionar claves simbólicas y de hermenéutica interpretativa para la génesis y forja de determinadas composiciones tuyas.



Sí es verdad que tengo facilidad para escribir. Siempre me lo han dicho. La uso para expresarme y soy un poco abstracto. No me gustan las poesías; más que poesía

escribo cosas para describir momentos. No sé, escribo muy raro. Me dicen: “¿Qué quieres decir con esto?”. Sé lo que quiero decir; lo que pasa es que no tengo nivel. Con todo, es un mundo que me gusta mucho, pero que me hubiera gustado trabajar más. No lo he trabajado, porque tampoco fui un gran estudiante. De pequeño tuve problemas de visión y no pude estudiar todo lo que hubiera querido. Tenía muchas dioptrías, no veía bien; era un poco tartamudo y tengo dislexia. Todo eso lo he corregido, pero antes era muy hermético; entre eso, que no veía bien y la timidez, no pude estudiar. Una vez que me pusieron las gafas, empecé a estudiar y sacaba sobresaliente y todo eso, pero ya llegaba tarde y no pude seguir estudiando, pero sí que es algo que me hubiera gustado.

DE LOS TONOS DIVINOS AL PERFIL HUMANO: LA MÚSICA COMO BIEN SOCIAL

Modulemos seguidamente de los tonos divinos a los más humanos. Producciones artísticas al margen, la labor de Raquel Rubio ha supuesto un antes y un después en tu trayectoria vital, no solo a nivel profesional. De hecho, antes trabajabas con Flamenco arts, World Music Factory y con tu hermano Pedro María, pero decides, con Raquel, emprender juntos un proyecto de vida que viene a integrar, por añadidura, la vertiente profesional de la producción de conciertos y discos, además de vuestro sello editorial, atalaya desde donde se difunde tu música impresa a nivel de partituras.

Está claro que es importante tener a una persona que tiene todas las cosas y que lo haga bien. Raquel para eso es un número uno. Hace un trabajo increíble. Ahora hemos venido de Varsovia y el que estaba allí estaba flipando, porque ella lo resuelve todo, lo lleva todo perfecto, le da su sitio a todos; cómo entiende que hay que llevar la carrera junto conmigo eso es importante. Con ella he encontrado un equilibrio increíble y eso es importante en un músico.

Y al calor de vuestro proyecto de vida y del cálido hogar que habéis construido, vuestros hijos, que he tenido la fortuna de conocer, se encuentran ya íntimamente y casi de manera connatural vinculados a la música, según me han estado explicando ellos mismos.

La parte de mis hijos es muy bonita. Nunca les he obligado, ni les he comido el coco. Sí les he puesto trampas continuamente, porque elegir un instrumento es lo más grande. El niño tiene una facilidad increíble. La niña también. Los dos. El niño, desde que tenía cuatro años, se le ha visto capacidad. Es un bicharraco; tiene una facilidad tremenda para tocar todos los instrumentos que le da la gana: batería, bajo, guitarra, piano. Ahora está con el trombón; ha cogido esa vereda y tiene un sonido precioso. Su profesor está loco con él. Y creo que va a ser un buen músico. Siempre que sea feliz, genial. Rubén hace un año que me dijo: “Papá, voy a ser músico”. La niña tiene un sonido natural de piano que no te puedes ni imaginar. Tiene un ritmo muy bueno. Está tocando también el oboe. Estamos buscando un profesor acorde para que ella se desarrolle y, cuando lo encontremos, creo que va a tirar para arriba.

En el estado de la cuestión circunscrito a la neurociencia cognitiva y creatividad estética, puede leerse un nutrido número de estudios sobre música genética, con temas de discusión técnica sobre si el músico nace o se hace entre *ars* y *natura*; es decir, en qué medida intervienen en la construcción formativa y psicológica de los niños las condiciones genéticas. Interrogantes aparte, lo cierto es que, en hermandad con unas cualidades intrínsecas, resulta crucial desarrollarlas en un ambiente propicio en el que se encuentran fuentes e instrumentos al alcance de músicos potenciales, pero sobre todo excelentes maestros tanto en el arte como en la manera de ser y estar en la vida.

Son muchas combinaciones; no se puede decir que haya una sola. No todo viene por genética. La música tiene muchas facetas. Aunque no tengas buen oído, si tienes un mundo interior fuerte y tienes que expresarlo, el sonido te puede ayudar para potenciar la expresión; y el buen gusto en la música influye también. Hay músicos que tienen oído absoluto y luego no les sirve para nada. Hay muchas combinaciones. Los músicos no todos son iguales. Luego están los traumas, las vivencias que hayas tenido. Te tallan.

Con vistas a una futura especialidad de piano flamenco en los Conservatorios y diferentes centros educativos, habría que plantearse la necesidad de revisar en los planes de estudio los variados perfiles del alumnado, habida cuenta de que no todos potencialmente pueden llegar a tener la vocación de músicos profesionales. Es más, en cuanto a la labor de magisterio, de entrega generosa y de servicio a los demás por parte de los músicos, más allá del desapego de la propia obra de composición, deberíamos poner nuestro granito de arena con el objeto de crear ese compromiso conjunto, desde la Universidad, los Conservatorios y otros centros educativos no solo en Andalucía sino sin fronteras ni barreras geográficas en aras de trazar puentes y acciones concertadas. A este respecto, a buen seguro, y no solo en lo que se refiere a los perfiles de la especialidad de piano, habrá alumnos que necesiten la música a nivel instrumental como desarrollo profesional y personal, pero habrá quien desee estudiar alentado por otras motivaciones y estímulos; así, atendiendo a su formación humanística integral, bajo el aliento de la vocación docente y no tanto la concertística o encontrando los beneficios de la meloterapia. En el caso del flamenco e igualmente a efectos de música antigua, contemporánea y otros géneros, un buen número de músicos me ha comentado que dan gracias a esta dedicación al servicio de su equilibrio como persona a la hora de expresar sus sentimientos y emociones. La música, de hecho, posee unas propiedades terapéuticas y saludables para el ser humano que aportan en gran medida el establecimiento y potenciación de una sociedad de bienestar.

A mí me han llegado a venir muchas personas, después de los conciertos, que a veces han estado malas, han tenido enfermedades gordas, a decirme que mi música los tranquilizaba y los relajaba. Una vez vino aquí un niño autista y su madre empezó a llorar, porque se sentó al piano; empezamos a jugar y la madre estaba llorando de

cómo reaccionó ante la música. Nunca había visto a su hijo sacar todo lo que estaba expresando ahí.



CREATIVIDAD Y SENDEROS ESTÉTICOS PARA LAS NUEVAS GENERACIONES

A la vista de los temas que han ido aflorando durante nuestro diálogo analítico y a modo de recapitulación sintética, me gustaría modular hacia unas directrices que puedan ayudar a los jóvenes a aprender de tu ejemplo a la vista del camino que has transitado. ¿Qué sendero estético recomiendas, de entrada, con vistas a la exploración de nuevas líneas de creatividad artística?

La música electrónica me parece interesante. Es un mundo muy expresivo. Son instrumentos, aunque no estén hechos de madera y cuerda. Están hechos de microchips, pero son instrumentos también.

Hemos hablado acerca de tu compromiso a nivel didáctico tan necesario para la continuidad del legado de nuestra música. ¿Te gustaría participar en seminarios, *workshops* o talleres de trabajo sobre procesos de composición para contribuir así a la formación de los futuros músicos y crear escuela en el piano flamenco?

Si alguna vez encuentro el camino que creo que es acertado y que puedo dejar algo interesante a los demás –estoy en ello, todavía no lo sé–, si encuentro algo que pueda fijar y que lo demás puedan aprender y que sea interesante para el flamenco, no ya un tema pianístico, sino uno musical para el flamenco, sí lo voy a hacer.

Entre las cualidades estéticas que puedes aportar se encuentran la capacidad de compren-

der desde el análisis y razonar con fundamento lógico el ritmo, la armonía, el fraseo melódico..., hasta el punto de que posees, y a veces se está perdiendo en nuestra estética del flamenco contemporáneo, la virtud y don de la melodía y la necesidad de contar la vivencia con un sentido narrativo, como una historia personal a través del arte. Tampoco se presta acaso suficiente atención a la función simbólica y espiritualidad de la música, más allá de las cualidades físicas del sonido. Sin embargo, los límites, como hemos visto a propósito de rituales culturales, pueden abrir posibilidades de creatividad estética no holladas. Sin ir más lejos, se detecta una poética del límite en las *propiedades de preferencia* del flamenco en la medida en que una bailaora de edad avanzada, por ejemplo en Jerez de la Frontera, una de las cunas cabales de nuestra música, puede brindar destellos de arte sublime sin acrobacias pirotécnicas y en un espacio reducido, o sea, sin necesidad de escenarios amplios ni excesivos elementos de referencia.

Puede ser un juego. A mí me parece que es un juego. Es como eso que he dicho del río [a propósito de Semblanzas de un río]. Ver qué es lo que puedes hacer con pocos elementos. Pienso que no, que para qué te vas a limitar. El campo es ancho y grande. Ahora, si digo que voy a componer sobre estos cuatro elementos como un juego, vale. Predomina el hecho de decir, de contar y de dejarte llevar. Se puede hacer, a veces lo he hecho, pero es como un juego, más que otra cosa.

En cuanto a las fuentes, repertorios y modelos de lectura que puedan abrir caminos a los jóvenes, ¿tienes ahora un libro de cabecera al margen de la música?

Leer, leo poco. Cuando llego al hotel, abro internet y leo cosas de todo tipo de música, de biografías, pero siempre música, música. Para mí otra cosa es como perder el tiempo. Igual que tampoco me siento mucho a ver películas, ni series, ni nada. Es verdad que me lo dicen: “Deberías coger libros y leer historias, novelas”.

Como te gusta tanto la música contemporánea, cuando tengas un poco de tiempo, podrías seguir disfrutando del discurso musical desde otras perspectivas lectoras e interpretativas; es decir, como otra forma de entender la música desde un discurso cultural plural y poliédrico. En cuanto a señeras obras del ámbito hispánico del siglo XX, por ejemplo, *El músico que llevo dentro* de Alejo Carpentier, que ha influido en compositores como Leo Brouwer, donde puedes hallar claves de cara a una reflexión de calado y aliento con el pretexto de la música; sin olvidar tampoco, la relación interdisciplinar entre Jorge Luis Borges y Astor Piazzolla, o Julio Cortázar, autor de obras como *Rayuela*, por el jazz. En lo que concierne a otros maridajes artísticos y vasos comunicantes, concretamente en lo que hace a música y pintura, Arnold Schönberg y Vasili Kandinski, quienes intercambiaron experiencias estéticas en ambos campos y dominios, o, como ha salido al paso de nuestro diálogo analítico, música y cine; es el caso de la obra literaria *Instrumentación* (1922) de Luis Buñuel, consagrada al musicólogo Adolfo Salazar y con influencia de la greguería en entronque conceptual con Ramón Gómez de la Serna o, en la tradición italiana, Pier Paolo Pasolini como lector de

Johann Sebastian Bach en *Il Vangelo secondo Matteo* (1964); e incluso, desde otras ópticas, el cine japonés, por ejemplo *Los siete samurais* (1955) de Akira Kurosawa, con música de Furnio Hayasaka, el cine indio actual con Bollywood...

Es que en el cine estamos tan rodeados de cosas tan banales, pero sí me interesan algunas películas, como las que hizo Buñuel y que difundió David [se refiere al hilo de la exposición de 1996 ¿Buñuel! La mirada del siglo, al cuidado de Yasha David en calidad de comisario, con organización del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes de México]. Con ese tipo de cine me quedo embobado y me hace pensar; esas cosas me interesan, pero esas series a las que todo el mundo está enganchado me parecen una pérdida de tiempo.

De las producciones de los artistas actuales, ¿cuáles te parecerían modélicas, como espejo de virtudes, para futuros músicos? En lo referente a las voces de antaño, estando vigente la estela del marenismo y el legado de Manolo Caracol, otras aportaciones emergentes y renovadoras en su momento como la de Camarón de la Isla, Juan Peña El Lebrijano o Enrique Morente, a los que nos hemos referido, no acababan de ser demasiado aceptadas. Luego el músico de la Isla de San Fernando acabó implantando en cierta medida un canon vocal, que pervive en la actualidad en artistas como Duquende, El Cigala, Potito o Pedro el Granaíno, y más recientemente voces como las de Estrella, Soleá o Quique Morente, Arcángel, Rocío Márquez, Jeromo Segura o Carmen Molina, en ese contrapunto existente entre voces *afillás* y *laínas*, están recuperando, con analogías y divergencias, el color de voz y el *aire* morentiano incentivado, como un ciclo de recuperación de idas y vueltas, por el agotamiento de fórmulas, coloraturas o timbres. Y todavía queda resituar en su justa medida y a efectos de canon a Juan Peña El Lebrijano, como hemos venido señalando.

De cantaores, creo que ninguno. Sé que en Cristina Heeren se está enseñando a leer y a todo eso...

De las otras modalidades del flamenco, ¿qué artistas crees que pueden dejar una escuela similar a estos modelos ya clásicos y de referencia para las generaciones venideras?

En el tema de la guitarra no sabría qué decirte. Hay grandes guitarristas, pero todavía está por ver, porque ahora mismito todavía no hay ninguno que haya madurado del todo. Está [Pedro] Sierra, que es un guitarrista interesante con unas ideas buenas; está [Juan Manuel] Cañizares, que está puesto en el tema de la armonía y hace cosas muy buenas.

Profundizando en una propuesta de fuentes de referencia para las nuevas generaciones de música, cuando compones tus obras, ¿tienes en cuenta repertorios, cancioneros y antologías de letras, desde Demófilo, Francisco Rodríguez Marín y Manuel Balmaseda y González a poetas actuales como José Luis Rodríguez Ojeda o acudes por lo general al arte de la memoria?

Tiro de la memoria más bien. Bueno, a mi padre sí lo leo mucho, porque me interesa mucho, pero no, tiro del arte de la memoria.

En la tensión existente entre la pervivencia oral de las fuentes de la tradición y los soportes tecnológicos actuales para difundir el mensaje, los jóvenes músicos piensan en imágenes y poseen otras capacidades lectoras respecto a generaciones de transición como la nuestra que vivimos antaño la era del vinilo, el nacimiento del disco compacto como soporte y la vuelta de aquel soporte, hasta en el formato de disco-libro, en convivencia con las descargas en repositorios digitales y la remasterización de archivos fonográficos procedentes de discos de pizarra y otros géneros sonoros afines.

Bajo este encuadre o enfoque teórico-conceptual, quisiera transmitir a los músicos flamencos más jóvenes nociones sobre Dorantes y las nuevas tecnologías que puedan ayudarles con vistas a la reflexión y, por ende, a la construcción de su propio pensamiento crítico. ¿Consideras que el CD se considera un soporte obsoleto en tiempos del single, la narratividad audiovisual del videoclip, los multimedia, las plataformas digitales y las redes sociales, de manera que, por agotamiento de fórmulas, se está recuperando el vinilo con libreto cuidado como objeto para coleccionistas?

Mira, pues tiene más sentido que la gente se compre algo físico, como es el vinilo, porque es más poético, con el libreto grande... Por lo demás, la gente compra los CDs en los directos mucho, porque se los firmo. Tengo un aparato de CDs que no lo enciendo desde hace una barbaridad. Está claro que las plataformas de internet han cambiado todo. Luego la crisis esa gorda de las discográficas que hubo. Ahora hay otra transición muy interesante —a mí me gusta—. Ya el CD entero no tiene sentido; ahora es el tema. La gente se lo baja y lo escucha, y a la semana otro. Es otro efecto y, si puede ser visual, mejor todavía.

Respecto al libreto integrado en el vinilo, más allá de un mero objeto de consumo de vida efímera, ¿consideras una fórmula *ideal*, a modo de disco-libro, aquella que pueda ofrecer paratextos de presentación con contenido técnico o de alta divulgación circunscrito a la poética y análisis musical, partituras ... que denoten, en su conjunto, un trabajo esmerado y articulado?

Claro, porque cuando se separa más todo del CD, que es lo más insulso del mundo, el sonido frío... Ahora se va a pasar de internet a una cosa física que puedes comprar y tenerlo en tu casa como algo bello, como un libro.

Recuerdo que esa misma pregunta, al hilo del cuidado de los preliminares con voluntad estética en un vinilo, se la hice en su momento a Paco de Lucía, a propósito de un texto que redactó Félix Grande sobre Zyryab para *Solo quiero caminar* (1981). La cuestión medular

residía en que, en la edición príncipe en vinilo, dicho texto se llegó a publicar, pero, cuando se cambió al soporte de CD, se eliminó. ¿Qué elementos debería tener tu libreto *ideal*? Lo digo porque podría resultar de interés que determinados especialistas, incluso de música contemporánea o de historia de la cultura, de las mentalidades o de América a propósito de Magallanes, puedan colaborar contigo. De hecho, esta labor conjunta y de cooperación en equipo a buen seguro daría como fruto un libreto articulado y con enfoques poliédricos, siempre, claro está, con respeto hacia la poética musical del compositor, con claves para el acceso didáctico y comprensión integral de la obra.



De análisis no me gustaría mucho, la verdad, aunque depende de qué disco. Por ejemplo el de Magallanes, en el que me centré, más que en describir el paisaje, en el interior de lo que estaban pasando en el Pacífico, cuando se morían, las enfermedades, cuando no corría una gota de viento... Eso sí, ahí sería interesante. Porque coges el vinilo y te sientas y lees y escuchas algo tan cinematográfico, tan descriptivo. O incluso puedes incluir en el libreto una entrevista sobre lo que he sentido mientras lo he grabado; no tanto un análisis de cada parte, sino algo más didáctico.

¿Aplicarías el mismo concepto en los programas de mano o aportarías otras variables y directrices?

No me gustan los programas de mano, pero en el caso de Magallanes sí, porque el concierto está dividido en cinco bloques, y viene bien explicar un poco en qué consiste cada uno. Lo que pasa es que los programas de mano me fastidian porque llego a un teatro y me reservo una media hora para hacer una lista de temas. Cuando llego y veo la gente, los técnicos, me gusta decidir qué temas uso y cómo los llevo a cabo. No

lo llevo todo cerrado. No me gusta; entraríamos en un aburrimiento yo y los que van conmigo. Tocar siempre igual y en el mismo orden es aburrido.

¿Qué otras rémoras y dificultades encuentras en el mercado cuando produces y difundes tu obra discográfica en el imaginario cultural y publicitario? ¿Qué se podría mejorar para que las nuevas generaciones puedan ocuparse de subsanar y perfeccionar estos lastres del pasado en aras de un futuro mejor?

La cultura general. Me gusta en las ciudades encontrarme un público que es curioso, que, sin conocerte, sale de su casa y va a escucharte. Es verdad que tengo mi público que va a escucharme, pero al principio no. Echo de menos ese público que es curioso, que busque cosas nuevas, que no sea conformista, que, con lo primero que le llegue, se conforme. Hay una minoría a la que le gusta una música que sea diferente a la que hay en el mercado y no desde el punto de vista de las discográficas, porque tengo la mía.

Existe, por tanto, un reto a la hora de ofrecer granadas claves de calidad a un público para que no consuma de manera exclusiva ese discurso musical que entra rápidamente durante la escucha por sus continuas repeticiones, sino que sea capaz de valorar, con juicio crítico, la personalidad autorial, los matices y sutilezas de una composición cuidada.

Hay mucha gente que no sabe escuchar, cómo asimilar lo que está escuchando. No es lo mismo describir yo lo que la orquesta está tocando que el que hace un artículo y se lo manda a una revista. No es lo mismo el mérito que tiene uno al mérito que tiene otro. Todo eso me gustaría que la gente lo valore y, por falta de cultura musical, hay gente que no sabe ni lo que es un arreglo; está sonando lo de atrás y ni piensa quién ha hecho lo que hay atrás.

E incluso en el imaginario cultural más visible para el gran público, excelentes intérpretes acaban siendo figuras muy conocidas y reconocidas por su imagen pública pero, con frecuencia, pocas personas reparan en la labor del compositor o compositora que está detrás de esos temas.

Sí, todas esas cosas se echan de menos.

Con el objeto de ir finalizando nuestro diálogo analítico, aunque sea como *falso cierre* al igual que sucede en el discurso musical, te propongo ubicarte desde distintos ángulos, posiciones y facetas. En primer lugar, te he visto dirigiendo la Hermandad de Los Gitanos de Sevilla a propósito de *Cristo Errante*. ¿Cómo ha resultado para ti esa experiencia al otro lado de la orquesta?

Soy muy tímido y no me gusta. El director, Pedro, me puso en el compromiso y se puso pesado. Sé lo que piensan los músicos cuando ven a un director que no da ni una. No hago eso ni a tiros. Acepté al final.

Ahora voy a ubicar a Dorantes, no en la posición de tocar arropado del acompañamiento de una orquesta, pero tampoco ejerce en calidad de director, sino en calidad de un oyente más entre los asistentes que contemplan los atractivos pasos de la Semana Santa de Sevilla en compañía de su familia. ¿Cómo es escuchar tu propia obra en ese contexto espiritual cuando instantes previos has disfrutado marchas de la tradición y profundidad de *Amar-guras* de Manuel Font de Anta, por cierto con versión flamenca por Rafael Riqueni y voz de Enrique Morente en *Maestros*?

Es increíble. Es muy bonito. Sientes miedo, porque está ahí y te dices: “¿Esto pega? ¿Esto no pega? ¿Esto funciona o no funciona? ¿Esto lo van a entender?”. Porque es una obra que no es muy típica. Algunos dijeron que esto era baladí. Lo hice porque me lo encargaron, hice lo que me dio la gana, pasando de todo. Era una música muy militar, muchas cornetas... Y sí, la experiencia de estar allí, de escuchar tu obra, que está en la calle, que está en el pueblo, fue una mezcla de todo, muy bonita.



Dorantes, con Marina Heredia, en concierto.

Dos compases más, como esas asimetrías rítmicas de 5/8 y 7/8 que nos agradan a ambos y no practicadas, como contrapunto, en el flamenco. Entre tus próximos proyectos futuros se encuentran no solo la obra consagrada a Magallanes sino el disco de Marina Heredia, uno de piano solo y ¿alguno más?

Tengo ganas de, en calma, empezar a hacer un disco a Piazzolla, desde el punto de vista pianístico flamenco.

CADENZA FINAL

Es hora de concluir con *cadenza* final a modo de *perpetuum mobile*. Rainer María Rilke redactó *Cartas a un joven poeta* y Charles Baudelaire, por su parte, *Consejos a los jóvenes literatos*. En lo que se refiere a los jóvenes comprometidos con el flamenco, todavía un poco bisoños y no tan avezados en estas experimentadas lides, ¿qué últimos consejos les darías y sobre todo en el caso concreto de los pianistas? Por ejemplo, a efectos de autodidaxis, como ha sido tu experiencia, al menos de manera parcial, si necesitan adquirir una formación humanística integral, inclinación hacia la investigación y una incesante curiosidad por el aprendizaje, dedicación, compromiso y vocación hacia el estudio con ejercicio y ensayo continuados, creatividad y libertad, lenguaje propio y personalidad, preparación psicológica para la creación y la performatividad de la práctica escénica...



Todos los que has dicho; por ahí es por donde deberían tirar. Si van a ser pianistas flamencos, tienen que conocer el flamenco a tope; todos los grandes cantaores, guitarristas que ha habido en la historia tienen que conocerlos. No vale partir desde ahora hacia delante; tienen que partir desde atrás. Eso es muy importante. Y sentir el momento en el que no estás tocando, cuando no estás en el escenario, compartiendo lo que es esta música; no solamente encima del escenario. Y lo que decía Yehudi Menuhin: “La música no está solamente en el Reina Sofía; está en las calles, está en todos lados”. Hay que investigar todas las posibilidades que existen y ser curioso y todas esas pautas que has dicho. Eso es lo que tiene que hacer. Y la

personalidad; hay que ser muy personal. Y escuchar y conocer esto muy bien. No encerrarte nunca en ninguna de las vertientes y dejarse de eso de que si es gitano o es payo. No pasar tres kilos de la música.

David, gracias por tu calidad profesional y calidez humana, haciendo posible este diálogo analítico desde los Estudios Culturales; o lo que es lo mismo: *Tone and mood*. Intersecciones musicales, tonalidades emocionales.

No, gracias a ti y a todos vosotros.

David Dorantes, músico

A Joaquín Mora



David Peña Dorantes (Lebrija, 11.09.1969), David Dorantes en el Flamenco, viene al mundo y se cría en una familia y en un entorno 100 x 100 flamenco. Nieto de La Perrata, hijo de Pedro Peña, sobrino de Juan Peña El Lebrijano y de Inés y Pedro Bacán, respira Flamenco por todos sus poros. Sus primeros juegos con un piano se cuentan así en su página web (www.dorantes.es):

El contacto de Dorantes con los teclados fue una coincidencia: en casa de su abuela paterna, La Perrata, había un piano, y él empezó a tocarlo de chiquillo.

Luego seguiría una senda insólita: estudia música en un conservatorio y en 1998 sorprende a todos con una auténtica joya musical, *Orobroy*. Dorantes es además un músico que no se deja encasillar con facilidad. En su música hay muchas influencias y muchos puntos de encuentro. Con el Jazz comparte una libertad creativa carente de fronteras. De hecho, ha participado en numerosos Festivales dedicados a este género musical. Estos son algunos: Festival Jazz Plaza de La Habana (1998), Midem Talent Jazz de Cannes (2009), Festival de Jazz de Montreal (2010), Festival de Jazz de San Sebastián (2012), Festival de Jazz de San Javier (2012), RHINO Jazz(s) Festival de Saint-Chamond (2012) y el Jazz sur Son 31 de Toulouse (2012). Asimismo, ha formado parte del Free Jazz Flamenco Trío junto a Renaud García-Pons y Theodosii Spassov.

Orobroy

Orobroy (EMI-Odeón, 1998), “pensamiento” en caló, es hoy una obra mítica, la composición acabada de un inspirado compositor y de un auténtico virtuoso. Una simbiosis cabal de exquisitez y maestría técnica. En él conjuga a la perfección sentimientos jondos con un lujoso ropaje sinfónico en el que asoman ecos latinos y jazzísticos.

Se rodea de músicos avezados en el jazz de la talla de Tino di Geraldo (batería, tablas, pandero, pandereta, shekere), las voces de Pedro Peña, Inés Bacán y el coro de las niñas de la asociación “Vilella Or Gao Kaló” de las Tres Mil Viviendas, la trompeta de José Luis Medrano, la trompa de José Rossell, el arpa de Sosaida Ávila, toda una sección de cuerda con violines (Yenni Guerra, Francisco Fernández, Jesús Sancho, Alfonso Ordieres, Gilles Michaud y Kremena Ganchera Kolkondjova), violas (José María Fernández, Sonia Martín y Pedro Rivera), violonchelos (Álvaro Fernández, José Miguel Gómez y Adam Hunter), contrabajos (José Miguel Garzón y Jesús Espinosa) y en la percusión el cajón, bongo, shekere, cencerro (Rodney D’Assis y Ángel Peña “Ñacles”) y palmas (Juan Luis Vega “Maera”, Miguel Serrano, Pedro Peña y Pedro María Peña). Cuenta asimismo con los arreglos de Joan Albert Amargós en los cortes “Semblanzas de un río” y “Abuela Perrata”.

Y nos regala un álbum sin desperdicio que arranca con “Semblanza de un río”, una primera muestra de su exuberante imaginación musical, y sigue con ese delicado acto de amor que es “Abuela Perrata”, los ecos latinos de “Gallarda”, la jondura soleaera de “Silencio de Patriarca”, la viveza y apasionamiento rítmico de “Gañanía”, ese íntimo recuerdo a Pedro Bacán con la voz de Inés en la “Nana de los luceros”, el solo de piano que cierra el disco y, cómo no, “Orobroy”, hoy todo un clásico en la música flamenca.

Por este disco obtuvo Dorantes el Premio Flamenco Hoy de 1999.

Sur

En 2001 Dorantes vuelve a sorprendernos con un segundo álbum, que en nada desmerece del por entonces ya celebrado Orobroy. Lo titula *Sur* (EMI-Odeón) y para su grabación cuenta con la Orquesta Sinfónica de Radio Sofía (Bulgaria) dirigida por Tomás Gubitsch, la voz de Esperanza Fernández, el saxo de Nacho Gil, los violines de Jesús Sancho, Chiqui Fernández y Giorgi Petrov, la viola de Rafael Fernández, los cellos de Gretchen Talbot y Álvaro Fernández, el bajo de Manuel Nieto y la batería de Tino di Geraldo, el cajón de Tete Peña, las palmas de Manuel Soler y un coro de niños.

Abre el álbum con el corte que da nombre al disco, un tema apasionante con un ritmo envolvente en el que se lucen las cuerdas y la percusión junto al piano de David. Siguen “La danza de las sombras”, una fusión ejemplar de Flamenco y Jazz, “Caravana de los Zincali”, un paso más en su trayectoria que funde el sonido del teclado con el de una orquesta sinfónica, “Niñez” un solo de piano lleno de intimidad y delicadeza, “Barrio latino”, un sabroso viaje a la música del Caribe, “Batir de alas”, un nuevo reto con orquesta en el que sobresale el sonido de su piano, “A ritmo de berza”, unas bulerías, “El Mentidero”, unos tanguillos, “De pan y miel”, un toque íntimo con ecos de Jazz, y “Di, di, Ana”, una curiosa obra compuesta por Pedro Peña con la voz de Esperanza Fernández, basada en una historia trágica. Así la cuenta David (ABC, 7.9.2002):

Esta obra, compuesta por mi padre, cuenta una historia de la época de la dictadura franquista. Durante la comida de una familia de Lebrija —parientes de mi madre— unos hombres vinieron en busca del marido y, ante la preocupación de su mujer por la situación, éste le dijo que no se alertara, que se iba pero que volvía más tarde. Evidentemente nunca volvió, pero ella fue fiel a sus palabras y le esperó durante toda su vida en el balcón de su casa, cosiendo. Ella nunca reconoció su viudez...

Sur se estrenó en la XII Bienal de Arte Flamenco de Sevilla, donde obtuvo el Giraldillo a la Mejor Música y el Giraldillo del Público y Dorantes el de Mejor Intérprete de Otros Instrumentos (piano). Además con este disco volvió a conseguir el Premio Flamenco Hoy de 2003.

Flamencos del siglo XXI

En 2004 participa, el 18 de julio, junto a Jorge Pardo, Carles Benavent, Tino di Geraldo y Diego Carrasco en el Festival de Etnosur de Alcalá la Real (Jaén). Interpreta 6 temas del álbum *Sur*:

6. Gañanía.
7. Silencio de patriarca.

8. Barrio latino.
9. Di, di, Ana.
10. Sur.
11. Semblanzas de un río.

Y comparte con los otros invitados los temas “Química” e “Inquilino del mundo”.

Sin muros

Pasan unos años y publica otro álbum, *Sin muros* (Universal Music, 2012), toda una declaración de principios. Musicales y humanos. Una metáfora de la libertad. La libertad de un pueblo que ha sido errante, el suyo, el gitano. La libertad del artista para no dejarse encadenar por presuntas ortodoxias. La libertad de dejar que la imaginación vuele por los cielos del mundo. Como dice el propio Dorantes (*Facebook*, 16.08.2010) “Yo quiero un mundo sin fronteras, donde todas las puertas estén abiertas”.

En esta ocasión, Dorantes se ha rodeado de 7 voces flamencas y una israelí, más los contrabajos del francés Renaud García-Pons y del cubano Yelsy Heredia, el bandoneón del argentino Marcelo Mercadante, la percusión de Paquito González, la batería de Nano Peña y el tambor japonés de Kazuma Inoue. Y dedica al cante lo fundamental de este álbum. En un alarde técnico, va haciendo ropajes musicales a la medida de cada cantaor. Recupera unos tientos lorquianos de Morente y compone una deliciosa guajira para Esperanza Fernández, unos tangos para José Mercé, que terminarían interpretándose por la banda de Jesús de la Salud en la “madrugá” del Viernes Santo sevillano, una escalofriante granaína con letra de Federico García Lorca para Carmen Linares, la desgarradora seguiriya que hacía Tía Anica la Piriñaca con la letra “Comparito mío Cuco” de Pedro Peña —Dorantes cuenta que se la cantó su padre un día en que sentían en sus carnes la pérdida de un familiar—, unas alegrías para Miguel Poveda, una malagueña de Chacón para Arcángel y una nana de Manuel Molina para Noa, la cantante judía. Completa el disco con tres temas instrumentales, un diálogo por bulerías con Renaud García-Pons, otro con los ecos latinos de Marcelo Mercadante y una suite a piano solo en cuatro movimientos para cerrar el disco. Estos son sus títulos:

1. Sin muros ni candados (instrumental, bulerías).
2. Atardecer (guajira).
3. Errante (tangos).
4. Libertad entre rejas (granaína).
5. Leguas de amor (instrumental).
6. Refugio (tientos).
7. Aliento (seguiriya).
8. Al calor de la manta (nana).
9. Caracola (alegrías).

10. Una voz en alto (malagueña).
11. Ante el espejo (instrumental).

Sin muros es una obra que asombra por su audacia y, sobre todo, por su belleza. Se estrenó el 22 de septiembre de 2010 en la XVI Bienal de Flamenco de Sevilla con la colaboración de Esperanza Fernández, Juan Peña el Lebrijano, José Mercé, El Pele y Pedro Peña.

Paseo a dos

Paseo a dos (Nemo, 2015) es un mano a mano entre Dorantes y Renaud García-Pons, un flamenco y un contrabajista de jazz de ascendencia española. Un viaje rumbo a la belleza musical desde el Flamenco y el Jazz. Una muestra ejemplar de lo que denominamos Jazz-Flamenco o Flamenco-Jazz. Una simbiosis musical que no ignora otras fuentes ni otros aromas. Como dice Carlos Guerrero (*aforolibre.com*) :

Hay paseos por el jazz, por los tangos y la clásica contemporánea sin que el resultado se salga del camino del flamenco.

Un diálogo entre dos virtuosos, un piano y un contrabajo o, como escribe Silvia Cruz (*DeFlamenco*):

Dorantes convirtiendo en guitarra su piano pero también en cajón y Renaud haciendo del suyo voz, sonanta y a ratos, batería. La guajira “Entre las rosas” sonó muy delicada y en ella, el francés puso la base musical y Dorantes, la voz, al contrario de cómo plantearon la malagueña. En este palo, con el que hicieron un bis infinito y bellissimo, la “garganta” la puso el francés afinando al extremo la quinta cuerda que le inventó al contrabajo y Dorantes fue la guitarra, acompañamiento amoroso con el que siguió cada pulso de su compañero.

Estos son los 9 temas :

1. Molto enrrollado (bulerías).
2. Palabras de ensueño (malagueña).
3. Entre rosas (guajira).
4. En el crisol de la noche (soleá).
5. Mar y rayo (garrotín y livianas).
6. Como sueño infantil (seguiriya).
7. El río os espera (tangos).
8. La promesa del alba (rondeña).
9. Amanecer (tema libre).

Con ellos, Dorantes da un paso más en su definitiva consagración como uno de los mejores pianistas de cualquier género musical.

El tiempo por testigo... a Sevilla

El tiempo por testigo (Flamenco Scultura, 2017), su último álbum hasta la fecha, es una mirada atrás para seguir avanzando y una celebración. Con él Dorantes ha querido conmemorar 20 años de música. Es además una confesión íntima en la que nos reescribe los siete temas más cercanos a su corazón. Siete momentos clave que han significado mucho en su vida y en su música. Siete pilares en su carrera artística. Siete temas de ayer reinterpretados por el Dorantes de hoy. Es también una mirada al mañana con tres nuevos temas que marcan el momento actual y las líneas de futuro de su continua experimentación musical.

Entre los siete temas que recrea está —no podía faltar— “Orobroy”. Sin duda, su trabajo más conocido y celebrado. Una obra que sigue tan viva como el día que la compuso —tenía entonces 14 años— y de la que se siente particularmente orgulloso, porque le ha abierto muchas puertas y le ha proporcionado, en palabras suyas, “muchas felicidades porque he visto cómo el pueblo lo ha hecho suyo, y eso es algo muy hermoso”. Para esta nueva versión de “Orobroy” ha contado con el Coro Fundación Meridianos del Polígono Sur de Sevilla, en reconocimiento a la labor que se está haciendo con estos niños.

En esta selección están “Batir de alas”, un tema dedicado a su madre, recientemente fallecida, “Caravana de los Zincalí” y “Errante”, en recuerdo de los gitanos que llegaron a nuestro país, porque, como recoge José María Velázquez-Gaztelu en *El Cultural* (1.12.2017), “mi padre siempre me ha hablado de los gitanos y su encrucijada, y para mí es muy importante reflejar en la música la historia de mi pueblo”, “Semblanza de un río”, que habla del Guadalquivir, “Danza de las sombras”, un número “caótico porque refleja el camino que hice cuando me trasladé de Lebrija a Sevilla y pasé de la tranquilidad al bullicio de la ciudad. Me acuerdo que iba al conservatorio de la mano de mi padre y me asaltaban los sonidos de los coches y el olor a gasolina. Entonces yo me fijaba en las sombras de los transeúntes y jugaba a ver cómo bailaban las sombras por los adoquines” (*La Voz de Cádiz*, 18.12.2017) y “Sin muros ni candados”, un grito de libertad. De los tres temas nuevos que incluye en este disco, uno nos acerca a Lebrija, en concreto al barrio donde discurrió su niñez y primera juventud, “Barejones”, y en los otros dos, “La máquina” y “El tiempo”, explora nuevas sonoridades y se enfrenta a la soledad de la creación, al tiempo que, en un alarde técnico e imaginativo, juguetea con las teclas de una máquina de escribir.

Para este álbum Dorantes ha contado con Francis Posé al contrabajo y Javi Ruibal a la percusión.

David Dorantes hoy

Hoy por hoy David Dorantes es un nombre muy a tener en cuenta en el panorama de la música flamenca, de la contemporánea y del Jazz. Heredero del piano de Arturo Pavón y apasionado del cante de su hermano Tomás, siempre se ha sentido orgulloso y ha reivindicado las raíces flamencas de su música, su herencia musical, porque, como él dice (*El Periódico*, 28.05.2013), “Mi semilla es el flamenco, que abono y riego con aguas enriquecidas por mis experiencias vividas en otras culturas, que cultivo en las tierras del estudio y que mimo con mi alma”. Sin embargo, ha gozado también de la libertad para incluir otros colores en su paleta melódica, unos hijos del Jazz, como el gusto por la improvisación y la búsqueda permanente de novedades, y otros de la música sinfónica, como el impresionismo, porque así se actualiza y se enriquece su lenguaje y porque para él la música no tiene fronteras. Como él también ha dicho (*El Correo de Andalucía*, 27.09.2017), “Soy como una esponja, estoy muy atento a todas la músicas interesantes, ya sean flamencas o vengan firmadas por György Ligeti”. Como ya escribí en otra ocasión (*El eco de la memoria*, 19.02.2013):

Dorantes está haciendo con el piano flamenco, a pasos de gigante, lo mismo que ha hecho Paco de Lucía con la guitarra. Los dos componen músicas que sin dejar de ser flamencas reflejan las corrientes musicales del mundo contemporáneo y enriquecen el patrimonio de la música universal.

José Luis Navarro

A JOAQUÍN MORA

Aunque me voy no me voy,
aunque me voy no me voy,
aunque me voy no me ausento,
aunque me voy de palabra
pero no de sentimiento.
Aunque me voy no me voy

Este es el fandango que canta mi mente cuando muere alguien especial. Más si cabe cuando esa persona sentía tanto amor por los cantes de mi tierra. Lo recuerdo cantineando variedad de estilos, poniéndoles nombres, alma y estudio.

Así conocí a Joaquín Mora.

En aquel momento pensé que era un fiel ejemplo de cómo la investigación y el amor irracional por el objeto de estudio pueden ir de la mano.

Si busco una palabra para definirlo, elegiría generosidad. Joaquín fue mi maestro y junto a Joaquina me abrieron las puertas de su casa.

Crítico con fundamento.

Amante de la vida y de la música.

Un ser espiritual y profundo; lleno de luz. Tanta que aún después de dejar su cuerpo físico, nos regala una feria de colores a través de lo que recolectamos de su siembra.

Tu luz, tu entrega y tu calma
siempre las tengo presente,
tu luz, tu entrega y tu calma
Vives en cada palabra
y en cada nota silente
que derramaba tu alma

Rocío Márquez

**LA VIRTUD PROTEICA DE LA BULERÍA
(O CÓMO EN LA BULERÍA CABEN TODOS LOS CANTES)**

José Cenizo Jiménez

Dedicado a Joaquín Mora, in memoriam, por su competencia, afabilidad y elegancia

Hoy en día, y desde los años treinta o cuarenta del siglo pasado, si se nos permite, a nadie se le escapa la importancia de la bulería como palo o estilo del Flamenco. Ya sea en la época de la llamada Ópera Flamenca, no digamos en la de los festivales y las peñas flamencas, o en la más recientes del Nuevo Flamenco, y así hasta hoy (2020), la bulería viene ocupando un lugar señero en la baraja flamenca por la cantidad y la calidad de sus interpretaciones, desde artistas de primera línea a otros poco más que aficionados.

Y todo esto a pesar de su supuesta juventud, pues, a tenor de las investigaciones más sesudas, la bulería, procedente quizá del jaleo o del remate acelerado de la soleá de Jerez, atribuido al Loco Mateo, es una criatura del siglo XX. Como nos recuerdan, entre otros, Manuel Ríos Ruiz y José Blas Vega, no hay referencias directas a la bulería en el siglo XIX; es más, Demófilo no la cita y Rodríguez Marín las desprecia por banales. Es un cante, desde luego, en palabras de José Luis Ortiz Nuevo, defensor de su origen en la fiesta, en el jaleo, que “encanta, arroba y embriaga”.

Comenta Ríos Ruiz que fue grabada por vez primera, al parecer, por Pepe el de la Matrona, para la marca Odeón, hacia 1910, y hasta 1926 no hay un teórico del cante, José Carlos de Luna, que se ocupe, aunque superficialmente, de ellas. El creador Antonio Chacón las desdén y todavía en 1935 Fernando el de Triana en su *Arte y artistas flamencos* no le presta apenas atención. Pero, ¿cómo es posible que un estilo tan reciente haya conquistado a artistas –del cante, del toque y del baile– y al público con tanta rapidez y rotundidad? No faltarán razones para justificarlo: la bulería es cante festero, vivaz, alegre, aún más dinámico y febril que los tangos; admite letras de tristeza y de alegría, de sentencia y de guasa, reuniendo en su aspecto literario todo lo humano; es de difícil ejecución en su medida justa y, por tanto, un reto para el artista y su lucimiento (“piedra de toque” de todo artista, para algunos); y, además, admite en su seno otras melodías y letras sin perder por ello jondura ni sabor por necesidad.

Precisamente a la última de estas consideraciones queremos dedicar estas páginas de recopilación y análisis. Nos centraremos en el carácter flexible, abierto, omnívoro, omnivalente, versátil, proteico en definitiva, de la bulería. Todos estos adjetivos y aún más han sido enunciados por diversos críticos. Los autores del Diccionario Enciclopédico Ilustrado del Flamenco, creen que “el principal rasgo de las bulerías es su virtud proteica que le permite asimilar

una muchedumbre infinita de otros cantes y transformarlos en su propia sustancia”. La “virtud proteica”, sintagma con el que hemos querido encabezar el título de nuestro artículo, y en concreto proteico-a, quiere decir, según el DRAE, “(De Proteo. Adj. Que cambia de forma o de ideas)”. Proteo es una divinidad marina de la mitología, que poseía cualidades de adivinación. Había obtenido del dios Poseidón el poder de cambiar de forma voluntariamente. De modo que la bulería es como un Proteo jondo.

En definitiva, la virtud proteica de la bulería se puede decir más llanamente con las palabras de Fernando Mira: “En las bulerías caben todos los cantes” (las usamos para el subtítulo de este estudio). No hay crítico o investigador que no recalque este carácter de la bulería. Así, José Carlos de Luna comenta que “admiten en su seno y meten en su son todos los cantares, por regionales o por ultrapirenaicos que parezcan; asemejan un formidable embudo de enorme campana, que recibe todas las dádivas musicales que quieran arrojar a su voracidad, y que las deja ir, hiladas y luminosas, acompasadas y borrachas de alegría”. Los autores de *Mundo y formas del cante flamenco*, escribieron: “Cante esencialmente omnívoro se nutre de toda suerte de sustancias flamencas, asimilándolas y transformándolas en propia carne. Su flexibilidad es infinita y puede rozar sin perder personalidad a casi todos los demás cantes. Cante miriagonal, centellea en sus múltiples tangencias con las otras especies flamencas. De ahí su repertorio inagotable, incensantemente renovado, su riquísima variedad musical, su inusitada abundancia de ecos”. Otro investigador, Domingo Manfredi Cano, nos dejó esta frase: “El cante por bulerías es fácilmente impresionable por otros cantes andaluces e incluso por canciones procedentes de otros círculos folklóricos”, y sentencia a continuación: “Todos los cantes de Andalucía suenan en las bulerías”. En un libro más reciente, Agustín Gómez lo presenta como “un cante tan omnivalente y versátil por su propia naturaleza y casi única exigencia de llevar el compás, admitiendo en él toda suerte de melodías”. En fin, dicho brevemente, como hace Luis López: “Es el estilo más flexible, rítmico y vibrante de todos los cantes”.

Más adelante veremos con detalle qué otros cantes y qué canciones o cantos extraflamencos han sido metidos en el son de la bulería y por qué artistas. Antes preguntémonos por qué la bulería se presta a estos abrazos musicales, qué riesgos entraña y qué exigencias pide al artista para un feliz resultado.

Antes que las bulerías fueron los tangos, al parecer más antiguos, los que sustentaban casi en exclusiva este carácter proteico, asimilador de otros cantes y músicas, sin perder su compás, su cuadratura musical básica de cuatro por cuatro. Aún hoy los tangos, y no digamos la rumba, siguen prestándose a estos ejercicios, no siempre con resultados sublimes, aunque sí a menudo convincentes. Desde los primeros intentos de los grandes artistas de los años veinte y treinta —Pastora a la cabeza, también Manuel Vallejo o El Gloria, entre otros—, la bulería no sólo ha adquirido por un lado carta de naturaleza flamenca por su dificultad y flamenquería, sino que, por otro lado, sin perder vigor y brillantez, atractivo en definitiva, se apoderó magistralmente de otros sones y de otras letras a las que llevó a su terreno, a su

molde musical. Y aquí damos con otra cuestión: estos injertos, para no ser superfluos, tienen que ser realizados por voces expertas, que no dañen sino que enriquezcan, con la savia nueva, la rama musical de la bulería. Como dice Manuel Ríos Ruiz en uno de sus libros tan didácticos y serios: “El crecimiento melódico y temático de la bulería en la línea de adaptar a su compás canciones de toda índole, es solamente válido cuando contiene valores flamenquísimos como los que le imprimía Antonio El Chaqueta, verdadero maestro en este aspecto, y luego Chano Lobato y muy pocos más”, y continúa avisando sobre los riesgos de estas asimilaciones cuando incumplen esa norma: “Esta influencia del cuplé o la canción por bulerías, que a veces es un tanto monótono por su similitud rítmica en los tercios, ha servido para que aparezcan falsos intérpretes de la bulería, porque la mayor parte de ellos no saben, son incapaces de cantar por bulería en corto y por derecho, puesto que es distinto el son auténticamente buletero que el soniquete que de él se ha derivado”.

Efectivamente, si el artista no lo es plenamente o si la bulería se somete a los otros cantes o canciones y no al revés, sobreviene el riesgo de la superficialidad, la intrascendencia o la desvirtuación, el acancionamiento antes que el aflamencamiento. Son el bolero, el cuplé o la canción los que se aflamencan, y no al revés. A este peligro han aludido algunos críticos con acierto. Para González Climent “se presta al manoseo, a toda clase de aventuras. Es un género frecuentemente profanado”. Mairena y Molina escriben al respecto: “Cuando la bulería deriva hacia el fado, el chachachá, la canción italiana, al cuplé español, la zarzuela, etc., el resultado es casi siempre negativo. Cuando se mantiene dentro del ámbito propio, que es casi todo el flamenco, entonces recoge legítimos frutos. Por esta su misteriosa fuerza asimiladora corre la bulería el riesgo de dar en monstruo horaciano compuesto por dispares miembros de irreconciliables criaturas del arte”. Y los autores del *Diccionario del Flamenco* citan estas palabras de José Luis Ortiz Nuevo: “Los cuplés y las coplas han sentado sus reales en este estilo y, con el beneplácito de muchos aficionados, está desfigurando su esfinge verdadera”.

Entramos de lleno en el que es el asunto que, en el fondo, nos trae, el de qué otros estilos flamencos y qué cantos o canciones extraflamencas han tomado asiento en la bulería. Al respecto, hemos encontrado casi siempre meras referencias, enumeraciones, análisis parciales en tal o cual cantaor, dentro de la bibliografía flamenca, pero casi nunca un estudio serio y más detenido. Hay excepciones como la del análisis que le dedica Agustín Gómez a esta cuestión, aunque aún breve y sin ánimo de exhaustividad, aportando estilos traspasados a la bulería, algunos intérpretes, juicios, matices, etc. Baste recoger su enumeración inicial de estilos y otras formas metidas por bulerías: martinete, malagueña, taranto, granaína, cantes regionales, fandangos, cantiñas, seguiriyas, fragmentos de El Quijote, el himno “Cara al Sol”, rancheras, canciones de Benidorm, cuplés, boleros, romanzas de zarzuela, el cuento de la ratita..., una amalgama incompleta pero ya de por sí casi surrealista por lo caótico de los ejemplos, desde cuentos populares a rancheras pasando por los más jondos estilos flamencos. Como dice el autor, “todo encaja cuando hay gracia, hay raje y desenfado flamenco a compás”. Con esto bastaría –y hay más, como veremos– para defender la idea de que “en las bulerías caben todos los cantes”, como escribió con acierto F. Mira. O, entre otros, el estudio de Silvia Calado, sobre

las bulerías en la editorial Almuzara, *Por Bulerías. 100 años de compás flamenco*, de 2009, donde califica este cante de “la síntesis del flamenco, el palo más flexible, el más versátil, el más enraizado y, a la vez, el más heterodoxo”.



Pastora Pavón “Niña de los Peines”

Veamos ahora los cantes, cantos o canciones (o textos, en general) que han sido incorporados a compás de bulerías. Antes, una aclaración: podemos, de buena ley, incluir también algunos casos de bulería por soleá o soleá por bulería; es decir, de estilos, como la bamera, que, sin ser propiamente bulerías, su línea melódica y su mundo letrístico han sido también llevados a la órbita rítmica de las bulerías, si bien más lentas. También incluimos las llamadas bulerías al golpe o para escuchar, de especial jondura y muy cultivadas en el centro de la bulería, Jerez de la Frontera.

Otra aclaración: hay que distinguir entre estilos o palos que, teniendo su mundo y nombre propios, como la alboreá, los villancicos o la citada bamera, han adoptado la base rítmica de la bulería —ya más lenta, ya más frenética— y aquellos otros, ya no sólo cantes sino canciones, que se han metido, como una letra más, por bulerías (hablamos, así, de fandangos por bulerías, de rondeñas por bulerías, etc.). Es más, aún habrá que precisar que una cosa es meter otro estilo por bulerías, sin perder jamás el son de ésta, y otra, bien distinta, hacer una espe-

cie de fusión, alternancia, suma o amalgama mezclando, también a la guitarra, los compases y formas de unos y otros estilos, alternativamente (por ejemplo, Juanito Valderrama grabó unas bulerías con malagueñas con el título “En el Café de Chinitas”, en 1944 con Esteban de Sanlúcar, donde empiezan por bulerías, hacen una parada y un cambio, pasan a la malagueña –en su forma habitual– y retoman las bulerías de nuevo).

Habrà ocasiones en que la grabación incluya letras tradicionales de bulerías, con los clásicos moldes estróficos –tres o cuatro versos– y, en medio sobre todo, se acumulen otros cantes, cantos o canciones (por ejemplo, El Chaqueta, en una grabación de 1950, empieza con letras clásicas, luego introduce, por bulerías, el famoso bolero “Mira que eres linda”). Otras veces, todo el recorrido estará basado en el cuplé, la canción, etc., que se cantan por bulerías y punto (así, los cuplés por bulerías de Antonio Mairena o la “Vaca lechera” de Enrique Orozco).

Lo cierto es que, gracias al atractivo y a la versatilidad de la bulería, a su encanto jovial y a su temperamento y trepidante sucesión, el corpus musical flamenco ha aumentado su contenido y su personalidad. En las bulerías se han enmarcado letras y sonos tradicionales que han llegado a adquirir autonomía y nomenclatura propias. Es el caso del villancico o el cante navideño en general, que, en opinión certera de Alfredo Arrebola, “el cante que más le va es el de la bulería, por tratarse de un cante eminentemente festero”. O el caso de la bamera o bamba, canción de columpio aflamencada por la Niña de los Peines, primero ahormada al ritmo del fandango, luego llevada al de la bulería por soleá –Naranjito de Triana con Paco de Lucía y luego casi todos–. También el de la alboreá –el cante de exaltación de la virginidad de la novia gitana–, sobre todo en las impresiones bajoandaluzas, más sosegadas (La Perinaca, los Agujetas), o en las de Jaén, como las frenéticas de Rafael Romero El Gallina. Asimismo, el de algunos pregones (Lebrijano, Mariana Cornejo...), campanilleros (Canalejas, Antonio Mairena...), etc., por bulerías.

Otro mérito enorme, sólo imputable a tangos, rumbas, alegrías y algunos más, por lo menos con éxito, sin grandes problemas de adaptación, es el de haber acogido un sinnúmero de poemas de autores cultos de todas las épocas, desde los Siglos de Oro hasta la actualidad. Por bulerías se ha cantado ya a San Juan de la Cruz, Bécquer, los Machado, Alberti, Villalón, Lorca, Miguel Hernández, incluso poetas catalanes o canciones en francés, etc., merced a la generosidad proteica de este estilo y a la maestría y curiosidad de sus intérpretes. Uno de los casos que más destacaríamos es el de El Cabrero, que ha grabado por bulerías nada más y nada menos que un soneto de Jorge Luis Borges, “La lluvia”, y cómo no, el caso de Pastora, luego seguido por otros, con la lorqueña, en realidad unas bulerías con letras y sonos tradicionales recogidas por García Lorca.

Otro aspecto que hay que resaltar es el de la mayor o menor abundancia de interpretaciones de otros estilos por bulerías según tiempo y lugar e incluso según el artista de que se trate. Nos encontramos con épocas más dadas, por diversos motivos y con resultados heterogé-

neos, a estos ensayos, y a otros más discutibles como el recitado entre cantes o las granaínas al reggae, etc. Quizá la época de la Ópera Flamenca fue especialmente dada a ello, mientras que los años del mairénismo militante, los sesenta y setenta del siglo XX, aunque el mismo Mairena antes lo hiciera y otros empezaran ya los intentos de nuevo flamenco o fusión, fueron más parcos en estos ensayos, a excepción de los de las hermanas de Utrera, como caso más loable. En las últimas décadas, la tendencia ha vuelto a ser a favor de potenciar el carácter proteico de la bulería, no sin el peligro de la banalidad, como ya vimos que denunciaban, entre otros, José L. Ortiz Nuevo o Manuel Ríos Ruiz. Por otra parte, nos encontramos con enclaves, como Cádiz, Jerez, Lebrija o Utrera, donde es moneda corriente, con el sello y el sabor de la tierra, la bulería con todo tipo de ingredientes en unas interpretaciones por lo general brillantes por la calidad de sus intérpretes. Desde El Gloria a la Paquera o Diego Carrasco, en Jerez; Pericón o Chano en Cádiz; El Chozas o Lebrijano en Lebrija; Fernandillo o Enrique Méndez con sus esdrújulos, en Morón de la Frontera; pasando por Fernanda y sobre todo Bernarda de Utrera, la reina en estas mezclas, hay toda una galería de artistas entregados, por tradición pero también por devoción, por gusto e inquietud personal, a esta práctica que, en ellos, obtiene resultados inigualables y totalmente aceptables sin resto alguno de liviandad. Ya hemos citado algunos cuya discografía delata este ejercicio; podríamos añadir decenas de ellos, como El Chaqueta, Manolito de María (con su inolvidable “Padrenuestro” por bulerías), Perrate, Pastora –todoterreno por bulerías–, Manuel Vallejo, Antonio Mairena –grabó también varios cuplés por bulerías–, Diego Carrasco, El Cabrero –canciones y textos literarios–, Enrique Morente, Miguel Poveda, etc., etc. De Pastora, la reina, escribe su biógrafo Manuel Bohórquez: “Cada bulería suya, lo mismo la clásica corta que la acansionada, es una inyección de placer, de vida, de energía gitana”, y “lo mismo era capaz de meter por bulerías un cuplé de La Chelito que una canción andaluza de Juanita Reina y Amalia Molina, o un charlestón de La Yanqui”. Y del Niño Gloria podríamos decir algo parecido, así lo hace sin rodeos su paisano Manuel Ríos Ruiz, para quien “hizo de la bulería lo que hoy es: el cante más dúctil y abierto a la improvisación y acento de cada artífice”. De la simpar Bernarda, escribe Luis Soler: “Sin salirse del raíl festero de la bulería, transitó con la vieja toná, con la caña, siguiiriyas, malagueñas, livianas, tarantos y mil coplas más”.

En ocasiones, esta práctica puede derivar hacia la gracia, el ángel, o, en el plano negativo, hacia la chufla intrascendente o de mal gusto. Todo dependerá del artista, siendo deseable un término medio, de simpatía, salero, sin perder vigor ni esencia (Chano o El Chaqueta pueden ser dos buenos ejemplos).

Demos un repaso –casi– exhaustivo a los estilos flamencos, cantos o canciones, así como textos literarios, que se han cantado por bulerías:

- Alboreá

Es el cante de boda de los gitanos andaluces y extremeños, exaltando la belleza y la virginidad

de la novia, de forma simbólica: “En un prao verde / tendí mi pañuelo, / salieron tres rosas / como tres luceros”. Hay diversos tipos de alboreá: la de Granada, realizada por los gitanos del Sacromonte; en Andalucía occidental, está la alboreá de Cádiz y Los Puertos (con aire de soleá bailable romanceada), junto a la de Jerez, Lebrija y Utrera (soleá o bulerías por soleá con acentos de romance) y las de Écija, citadas por Manuel Martín Martín (conocidas como bulerías de escuche) y de las que según este crítico no hay grabaciones. A pesar del tabú que pesa sobre este cante, ya ha sido grabado bastantes veces, por artistas no gitanos y gitanos incluso: María la Perrata y Lebrijano, los Agujetas, Rafael Romero el Gallina —su divulgador—, La Piriñaca, Fosforito, etc. A menudo se “esconden” las alboreás bajo el crédito “bulerías” (Bernarda de Utrera). En el libro *La alboreá y la petenera: dos enigmas del flamenco* hacemos un recorrido extenso sobre este hermoso y atractivo cante.



Antonio el Chaqueta

Asturiana o asturianada y otras canciones nortañas

Canciones del folclore asturiano han enriquecido el acervo del Flamenco: “Panderetera”, grabada por El Peluso por bulerías en 1936 con Manuel de Badajoz; asturianas ha grabado Pastora (“Cuando salí de Cabrales...”); El Chato de Valencia nos legó sus “Bulerías de Mieres”; Jesús Heredia ha recuperado, con Manuel Herrera, la montañesa por bulerías (la grabó José

Medina, de Jerez, “Al puerto de Guadarrama...”), El Presi cantó en un recital una vaqueirada por bulerías, según cita en su conferencia sobre Asturias en el flamenco el Dr. Miguel Rodríguez Coto...

Bambera

Es el cante folclórico de columpio o bamba trasladado a la esfera flamenca. Lo divulgó la Niña de los Peines (“Entre sábanas de Holanda...”). Grabado ya en bastantes ocasiones, tiene variedades melódicas (a ritmo de fandango o de soleá lenta, más jonda; modalidades como las de Miguel Vargas y Pedro Peña, Camarón de la Isla en “La leyenda del tiempo”, Rufo de Santiponce, etc.).

Boleros

Boleros por bulerías han sido frecuente en cantaores como El Beni de Cádiz, Valderrama, El Cojo de Huelva o El Chaqueta (“Mira que eres linda”...). Éste último quizá ha sido el más cautivador en estas interpretaciones. Comenta Ramón Soler: “Era tal la capacidad y facilidad del Chaqueta para cantar cualquier canción por bulerías que esto ensombreció al gran cantaor de otros estilos que había detrás”.

Campanilleros

Aunque a partir de los de Manuel Torre con la guitarra de Miguel Borrull en 1929, de forma atangada, se ha creado ya un prototipo, popularizado luego por La Niña de la Puebla, también se hacen los campanilleros por bulerías, como El Americano con Manolo de Badajoz, Canalejas (“Pobres pastores...”, 1933, algo más lentas), Antonio Mairena (con la misma letra que Manuel Torre, pero por bulerías, con aceleración, si bien igualmente dotados de fuerza y valor flamenco), José Galán, etc.

Canciones de carnaval: Tangos, tanguillos, pasodobles...

Las relaciones entre el Flamenco y el carnaval, entre los flamencos y la fiesta carnavalera han sido muy estrechas, especialmente en Cádiz, en cuyo carnaval han participado muy activamente cantaores como Juanito Villar, pero lo que nos interesa hacer notar ahora es cómo las letras y los sonos carnavalescos han pasado a los diversos estilos flamencos y, en concreto, a las bulerías (las “bulerías-tanguillo” de Caracol o de Niña de Antequera). Javier Osuna García nos dice que “la mayoría de las versiones flamencas de coplas de carnaval, difieren, en parte, de la letra original”. En su estudio sobre el carnaval alude a letras como las del tango carnavalesco de los “Viejos cooperativos”, hacia 1888-1889, cuyo autor es Antonio Rodríguez “El tío de la tiza”, recreado por Manolo Vargas y cantado por Chano por bulerías: “Plaza de la Catedral / es un verdadero encanto / porque se asemeja mucho / a Melilla con su campo / ...”; otra letra de

1896, cantada por los cantaores gaditanos, con origen carnavalesco: “Van a hacer en Puerto Rico / una fuente luminosa / y en la Plaza las Canastas / se alumbran con mariposas / ...”; ejemplo de cómo un estribillo chirigotero es insustituible en las bulerías gaditanas en éste de “Los autómatas Magrin” de 1912: “Con el ¡ay! / ¡Caray!, ¡caray!, / Mirusté qué fiestas / que va a haber en Cai. / ¿Luego...? / ¡La jambre que se va a pasá! ...”; Carmen de la Jara canta por bulerías un tango carnavalero de la agrupación “Los calés” (1951): “Estos gitanillos que veis...”; Juanito Villar, junto a Paco Cepero, hace lo mismo con el pasodoble de la agrupación “Los hombres del mar” (1965): “Viene a esta tierra un barquito / más típico no lo hay / ...”; etc.

Canción tradicional o moderna:

Nos referimos a canciones como “Mi vaca lechera”, llevada por bulerías por Enrique Orozco, en 1946, o a las versiones que El Cabrero ha hecho de canciones de Alberto Cortez (“El amor desolado”, “Letanías del sembrador ausente”, “Amor mío”). Ana Salazar ha versionado por bulerías la canción francesa “Las feuilles mortes”, “Las hojas muertas”, de Jacques Prevert (“Chanson flamenca”, 2001). O las reunidas en discos como el dedicado a Manuel Benítez Carrasco con Paquera, Mercé, etc., y otras que se han hecho en los últimos años.

Cantes de ida y vuelta: colombiana, guajira, rumbas y otros.

Estos cantes se han refugiado en las bulerías en momentos –años sesenta y setenta– en que no estaban muy bien vistos por cantaores y críticos influyentes del mairenismo. Hay una larga lista de casos, en la voz de notables artistas: colombianas festeras, por bulerías (Pepe Pinto, Pastora, Carbonerillo, Mariana de Cádiz...); guajira por bulerías (Pericón, Chano, Mariana de Cádiz...); las rumbas por bulerías o rumbas-bulerías (entre el tango y la bulería festera), como la grabada por Ketama para el disco homenaje a Juan Habichuela; chilenas (Guerrita con Manuel de Badajoz en 1930: “Yo te conocí chilena...”, con aires de colombiana; Carmen Amaya, cantando y bailando, por bulerías, con Sabicas: “Cuando pa Chile me voy / cruzando la cordillera / late el corazón / pues me espera mi chilena...”); más raro es el caso de milongas, vidalitas o habaneras.

Cantiñas

Pohren y Arrebola encuentran en ellas el punto de partida de las bulerías y muchos cantaores llaman “cantiñas” a una forma especial de interpretar las bulerías, por lo que no es de extrañar que formas de cantiñas (rosas, alegrías, mirabrás, caracoles...) se hayan cantado también por bulerías, en un trasvase, como mínimo, de letras.

Caña

Entre otros, a Bernarda de Utrera es frecuente escucharle, por bulerías, la caña.

Chufas

Especie de bulerías, más improvisadas, son las “Chufas gitanas” de El Americano o de Garrido de Jerez, a principios de s. XX; Pericón; Calixto Sánchez ha grabado con Manolo Franco un poema de Antonio Machado por chufla-bulería.



Chano Lobato

Cuplé, canción o copla española

Desde su inicio, las bulerías han acogido a este género tan próximo al Flamenco, aunque a la vez bien diferenciado: Manuel Vallejo, La Niña de los Peines, El Peluso, Caracol, Canalejas, Antonio El Chaqueta, Bernarda de Utrera y un largo etcétera, con títulos tan emblemáticos como “Manolo Reyes y Ana María”, “María de la O”, “Madrina”, “Ojos verdes”, etc. Lo comenta así Agustín Gómez: “Ochaita-Valerio, Solano o Quintero, León y Quiroga aportaron al genio caracolero y a su émulo Beni de Cádiz algo así como la biblia en pasta”. Ni siquiera Antonio Mairena (“Lola Montes”...), se ha podido sustraer, en sus comienzos, a esta moda o costumbre. Ahí están el mismísimo Pericón (“Lola Caireles”), Enrique Orozco (“Puentecito”), El Chaqueta (“María Dolores” o “Tus ojos negros”), etc. Hasta Martirio, como comentan Pedro Calvo y José Manuel Gamboa, “ha sabido valorar el filón del cuplé por bulería, y en todos sus discos hay testimonios de ellos”.

Fado portugués

Conocemos alguna adaptación, como la de Enrique El Culata, Guillermo Cano, Argentina...

Fandango

Aparte de la creación del fandango a ritmo de bulería por soleá, cuya cima es Manuel Vallejo, es uno de los estilos que más se trasvasan por bulerías, sobre todo en Sevilla y pueblos del entorno como Utrera y Lebrija. Pepe Pinto tiene unas bulerías con fandangos, “Mi capona”, grabadas en 1946 con Melchor de Marchena. Se trata de unas bulerías, luego hay un cambio –también de la guitarra– al fandango, para proseguir luego por bulerías. Estamos ante un caso de alternancia, y no propiamente de fandango por bulerías, sino más bien bulerías con fandango o bulerías y fandango. En el caso de las hermanas de Utrera, sobre todo de Bernarda, una auténtica maestra en todo esto, como en otros intérpretes, sí se trata de verdaderos fandangos por bulerías; es decir, fandangos cantados como son pero sobre el ritmo de la bulería, sin perder jondura y compás. Pericón grabó “bulerías con fandangos” y Chano también es otro maestro.

Giliana

Es una “creación” de Antonio Mairena (“Las cautivaron...”), con base buleaera, una mezcla de letras de romance y alboreá.

Jabera.

Estilo, a ritmo abandolao, que ha sido grabado por bulerías, entre otros, por Diego Clavel, sobre texto taurino de Gerardo Diego, como “Jabera y zarabanda”.

Jaleo

Si la bulería pudo surgir del antiguo jaleo jerezano, los actuales estilos llamados “jaleos”, sobre todo en Extremadura, son formas de bulerías, al golpe, más lentas, que han grabado Niño de la Calzá, Porrina de Badajoz, La Kaita, Camarón...

Liviana

El jerezano Fernando de la Morena canta por bulerías esta letra de liviana: “Y el amor que se oculta / bajo el silencio / es el que más estrago hace / dentro del cuerpo / ...”. Bernarda de Utrera también se presta a este ensayo.

Lorqueña o lorquiana

Contiene letras de Lorca por bulerías: Pepe Marchena recreó “Los cuatro muleros” y Pastora Pavón las bordó con Melchor de Marchena (“Esquilones de plata...”), sentando escuela, que han seguido Pepe Albaicín, Carmen Linares, con letras como las de “Anda, jaleo”, etc.

Malagueña

Ya citamos el caso de las bulerías con malagueñas de Valderrama, recordando a la Trini, grabadas en 1944. Empieza por bulerías, cambia al ritmo y a la letra de la malagueña (“Espías, tengo que poner espías...”), para seguir luego otra vez por bulerías. La malagueña del Mellizo, por bulerías, la borda Bernarda de Utrera.

Nana

Parece un tanto paradójico cantar una nana, cante para adormecer al niño, por bulerías, cante festero y nada adormecedor; sin embargo, letras de la nana e incluso matices han pasado por el tamiz de la bulería. La Perla de Cádiz difunde este estribillo que tanto se ha popularizado (Ana la del Revuelo, Mariana Cornejo...): “Duérmete, Curro mío, / de mis entrañas, / que tú eres lo más bonito / que hay en España”; etc.

Pregón por bulería:

Citemos a Manuel Vallejo (“Llegó el frutero” o “Manisero”); Pepe Pinto (“El florero Montañer”, con la guitarra de Niño Ricardo, con base en la bulería por soleá: “Flores, bonitas flores niña, el florero...”); Macandé; Caracol; Pepe Marchena; El Lebrijano; Calixto Sánchez (el pregón de las flores, sobre texto de Manuel Machado); Mariana de Cádiz; o Miguel Poveda entre los más jóvenes (“El pregón del uvero”), etc.

Rancheras y corridos mejicanos

Partamos del “Cielito lindo” de la divina Pastora, que, en comentario de Agustín Gómez, “hubiese sido pieza de escándalo en aquel momento de apertura si no fuera porque en su tiempo todos los gatos eran pardos y no existía una crítica vigilante del orden”. Adela la Chaqueta, Dolores de Córdoba, Chano Lobato, etc., las han cantado.

Romance o corrido

Antonio Mairena reelaboró los romances tradicionales que se conservaban en la memoria gitana, adaptándolos por bulerías o bulerías por soleá, y no, como los gitanos de El Puerto, por petenera o por toná. Fue seguido por sus mejores discípulos, como José Menese, Turronero, El Lebrijano, Curro Malena, Manuel Mairena, Pansequito, etc. Creó prácticamente un nuevo estilo sobre la base de la bulería y se habían recuperado romances como “Las tres cautivas” o el del Conde Niño.

Rondeña

Entre otras, cabe destacar la versión de rondeña por bulerías de Paco Toronjo, perfectamente encajada, así como las de Bernarda de Utrera, naturalmente.

Seguiriya

En una de sus “Fiestas por bulerías”, Manuel Vallejo canta por bulerías la letra de la seguiriya de Manuel Molina: “Dices que duermes sola...”. Bernarda de Utrera lo hace también y, más recientemente, Camarón de la Isla grabó en disco y en vídeo una genial seguiriya por bulerías: “Dicen de mí / que si estoy vivo o muerto / (...)”.

Tango argentino

Los tangos de Gardel han pasado por gargantas como las de Manuel Vallejo (“Trago amargo”, 1932) o Chano Lobato (“Volver”, con Martirio, 2000), entre otros.

Tangos flamencos

Las letras de tangos flamencos son susceptibles, cómo no, de entrar por bulerías, pero, como opina Agustín Gómez, su compás es contradictorio: binario en el tango, ternario en las bulerías. Por otra parte, los dos son estilos proteicos y abiertos a otras melodías y letras. Si se hace una alternancia rítmica, ya es otra historia.

Tarantos

Quizás los más conseguidos, por bulerías, sean, una vez más, los de Bernarda.

Toná

Está, por ejemplo, Bernarda de Utrera, intercalando este estilo tan dramático.

Villancicos

Estas composiciones de temática navideña, tan tradicionales y populares, y tan ceñidas a una época concreta del año, han sido transferidas al Flamenco, de manera muy personal y definitiva, a través de la interpretación por bulerías –con ritmo prodigioso– que de ellos hizo el Niño Gloria, de Jerez. A partir de él, como comenta su paisano Ríos Ruiz, las coplas de Nochebuena quedaron aflamencadas, “popularizando lo que después se ha dado en llamar el villancico flamenco”. Y pueden llenarse desde entonces horas y horas de grabación, desde las primeras de este cantaor y Vallejo –que combinaba con la zambomba–, Canalejas (con el título “Cantes de Nochebuena”, por bulerías, como las tituladas “Todos le temen al moro”, de los años veinte), Antonio Mairena, Gracia de Triana, Diego Clavel, Camarón, etc., hasta las de la colección que la antigua Caja San Fernando, dirigida por Parrilla de Jerez, una labor encomiable de muchos años editando villancicos de Jerez.

Zambra

Puede cantarse fácilmente por bulerías, “porque no significa otra cosa que fiesta y no hay mejor fiesta que las bulerías” (A. Gómez). Aparte de la zambra caracolera (“La niña de fuego”, “La Sarvaora” ...) y las de Paco Aguilera, Juan Varea, Niño de Almadén, Carmen Amaya y tantos otros, de distinta melodía, Valderrama grabó “zambra por bulerías”, Canalejas la “zambra-bulería” con Niño Ricardo, Pepe Pinto la zambra por soleá...

Y, además, quizá hay casos de granaínas (Juanito el Chiquetete grabó “granadina y bulerías”), martinete (Miguel Herrero: “bulerías por martinete”, con orquesta), farrucas, peteneras u otros estilos, pues cualquier cante es susceptible de ser atravesado por la atrayente bulería. Aparte, comentemos que con nombres extraños o curiosos se han grabado composiciones basadas en la bulería: “Aires extremeños”, bulerías cantadas por Porrina de Badajoz con su personalidad; “Bulerías candongas o lentas”, citadas por Agustín Gómez, lentas, al modo como las que hicieron Lole y Manuel, Chiquetete, etc., con el sello de Triana; “Bulerías del Norte”, citadas también por Agustín Gómez, pieza musical del folclore del Norte pero por bulerías del Sur, las bulerías de Calderas de Salamanca, hermano del popular Rafael Farina, “que suena tan chusco como aquella broma de bulerías de Berlín”; “Chaqueteo por bulerías”, las de Antonio el Chaqueta, con su peculiar dicción y mágico sentido del compás; creaciones varias: ejemplos como “La rosa”, de Pepe Marchena, con Ramón Montoya, o la más reciente “Dale al aire”, de Alejandro Sanz con los Ketama, en el disco dedicado a Juan Habichuela, una bulería lenta y cantada de manera muy creativa y personal, acansionada pero bellísima; “Fiesta”, nombre de algunas composiciones que encierran sencillamente unas bulerías, como es el caso de Niño Pérez (cantaor y guitarrista) que graba “Fiesta” a principios del s. XX, “Corazón de acero”; “Manoleteñas fiestas” (“Yo me la llevé a la playa”), son bulerías con Melchor de Marchena, grabadas en 1946; textos literarios: recordemos el soneto de J. L. Borges, “La lluvia”, cantado por El Cabrero; “Alfonsina y el mar”, de Alfonsina Storni, bordado por El Coco de Triana; “Recuerdo infantil”, por Calixto Sánchez; y un largo etcétera (en nuestro libro *Poética y didáctica del flamenco* ofrecemos un amplio listado); el texto de “El Padrenuestro”, adaptado por Manolito María; coplas infantiles como “La gallina papanata / ha puesto un huevo..” cantada por Rafael Romero, que debe el apodo “El Gallina” a esa letra; y aún más largo etcétera, pues como se suele decir, por bulerías se mete hasta la guía telefónica.

En conclusión, creemos haber demostrado con argumentos y con ejemplos la virtud proteica de la bulería, su carácter abierto a otros estilos musicales flamencos o extraflamencos, así como a todo tipo de textos. Aún nos quedarán por oír, sin duda, nuevos ensayos, pues ni el Flamenco, ni mucho menos la bulería, se detienen. Pidamos tan sólo que sean tan dignos los resultados como la mayor parte de los aquí citados.

Entre sábanas de Holanda**Memoria de la Niña de los Peines, a la memoria de Joaquín Mora****Cristina Cruces Roldán*****Entre sábanas
de Holanda*****Cristina Cruces
Roldán****¡PEPEEEEE!**

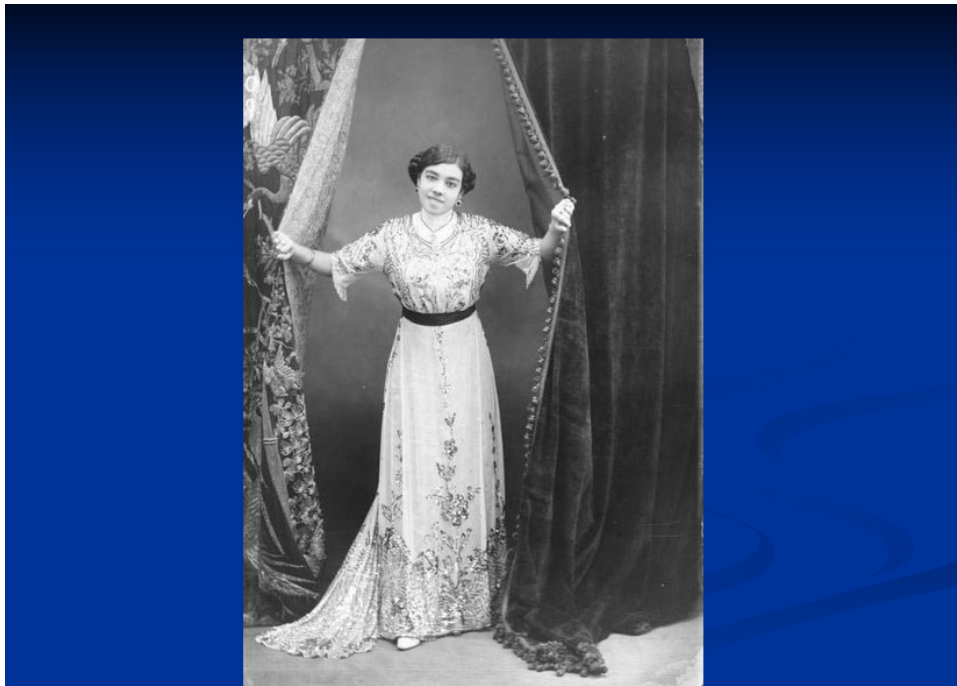
Gritó Pastora después de lavarse las manos, mientras subía a la azotea de su casa de la calle Calatrava. Tenía las piernas muy débiles, se tambalea sólo con subir unos cuantos tramos de escalera. Alan Lomax la estaba visitando, era 1952, tomó sus notas, grabó la entrevista... ¡y se le estropeó la cinta del NAGRA!¹ Ya es mala suerte, hombre. Encima de que no tenemos ni una imagen de Pastora en movimiento, perderse esas palabras únicas, que lo habrían sido. Pero, ¿podremos revivir ahora la voz de la Niña de los Peines, traerla imaginariamente a que nos cuente cómo pasó todo lo que cuento yo en ese libraco que disfruté sobre ti y tus cantes?

Pastora, invocamos tu voz este año de 2020, ciento treinta después de que nacieras, para recordar a Joaquín Mora, y nuestros ratos hablando de Pastora, que tanto le gustaba.

Invoca, invoca. Que la voz no la perdí nunca, ni de vieja, y aún la tendría entera. Se lo dijo el de la Matrona a Ortiz Nuevo:

... artista como Pastora, en mujer, no he conocido a ninguna, y yo creo que pasarán siglos pa que nazca otra igual, por su condición de instrumento, su forma de transmitir, de hacer sentir, que es lo verdadero en lo flamenco, y luego era extensísima, le echaba mano a to y le sonaba divinamente. A mí me gustaba Pastora hasta echando una maldición, y algunas veces me metía con ella na más pa oírle las maldiciones que me echaba, pa oírle el metal de su voz.²

Pero una cosa es la voz y otra las piernas... es que ya no puedo moverme. Tantas veces que subí las escaleras del Teatro Romea, y del Trianón, tanto que trabajé desde niña, más de setenta años de cante... Digo, que una vez me pidieron una fotografía dedicada, y puse un garabato en la cartulina na más: ¿Qué yo ponga qué? Poner ustedes lo que quieran, que via a poné yo, mi arma, si con siete años ya estaba cantando y bailando pa poder vivir.



¿Setenta, Pastora? Claro, desde los últimos años del XIX (que tú naciste en 1890) hasta que se rompieron los espejos en el 69. Desde chica trabajando, sí, porque la Niña “tenía un valor real”, escribió Lomax. Y tanto. “Su madre la llevó al teatro porque suponía una forma de ganar dinero. Comer era importante”. Pero hubo algo antes: en la Taberna de Ceferino en la Puerta Osario, o tal vez en una caseta de feria, donde cantaste ante la gente por vez primera, con tu hermano Arturo incumpliendo contrato. Y ya no sólo ahí, sino también de emigrante al Madrid que arrancaba el siglo XX, donde te presentaste con aquel vestido de primera comunión... ¿con doce añitos? ¡La casualidad de ir a ver a una tía y encontrarte que se había muerto! *Desesperaítas* las dos, tu madre y tú, por Madrid.

Entonces tenía doce años. Fue en el café del Brillante, donde tuvimos que mentir acerca de mi edad, asegurar que tenía 16. Era en 1902, con Ángel Baeza, célebre tocaor, y como dijo mi tío: Y va mi niña y la templa, y se la da... Y por el quinto, por medio, le respondió mi niña, y va y se arranca a cantar. "Mi niña", decía mi tío, mi tío por aquí y mi madre por allá. "Mi niña". Yo cantando y viajando que apenas me había hecho una mujer, y que Madrid no era el primer café, que ya había actuado en Málaga, en el Café de la Marina. Y como ahora no me acuerdo de las cosas... no sé si fue entonces, como dicen, que conocí a "Ugenio"...

"Ugenio". Eugenio Santamaría, empresario del café de la Marina, de Málaga, ciudad que quise tanto... Y a él.



Bueno, Pastora, ya subiste a la azotea. ¡Y qué bonita que se ve la Alameda, inconsciente todavía de que sería pasto de especulaciones contemporáneas! Alameda entonces de fincas *arrumbiás*, de colmaos y casas de lenocinio, y ya no queda *ná* de *na*! Menos mal que naciste entonces, porque si llegas a hacerlo ahora no eres capaz de coger el piso esquina a calle Fresas donde viviste treinta años. ¡Cómo te gustó siempre este barrio, esta Sevilla donde le dijiste a Manuel Barrios que debutaste! En el Novedades, y después en el Eslava. Uno teatro popularo y el otro más de postín en la Serva de entonces.

¡Ay, la memoria tuya, Pastorita! Bueno, da igual. Después cantaste tanto... Cuántos recuerdos en estos años con Habichuela el Viejo, y con Niño Medina (y con Manuel Torres, ¿eh?, ¡vaya triunfo!) con tus tangos y tus bulerías al alimón con las jotas y los primorosos bailes regionales

de las sesiones por el consumo. ¿Qué hacías tú, qué sentías despegando el flamenco de los bailes boleros y populares al lado de guajiras al piano y de las seguidillas de conjunto, de las señoritas de “buena sociedad” que se tocaban por lo fino unas soleares de Arcas? ¿Cómo fueron esos años, Pastora? ¿Cómo fue este tiempo?

Había de todo, hija. Yo alternaba por lo más grande, con Chacón. ¡Qué me gustaban, las cartageneras, tos esos cantes! Lo que yo te diga, hija mía: Mi hermano Tomás ha sido el más redondo; Chacón, el mejor de los castellanos, y Manuel Torres, el más intenso, pero muy desigual, y mi marido, a quien mucha gente no conoce, yo sí, en el trance bueno, porque la gente le ha obligado a lo comercial.

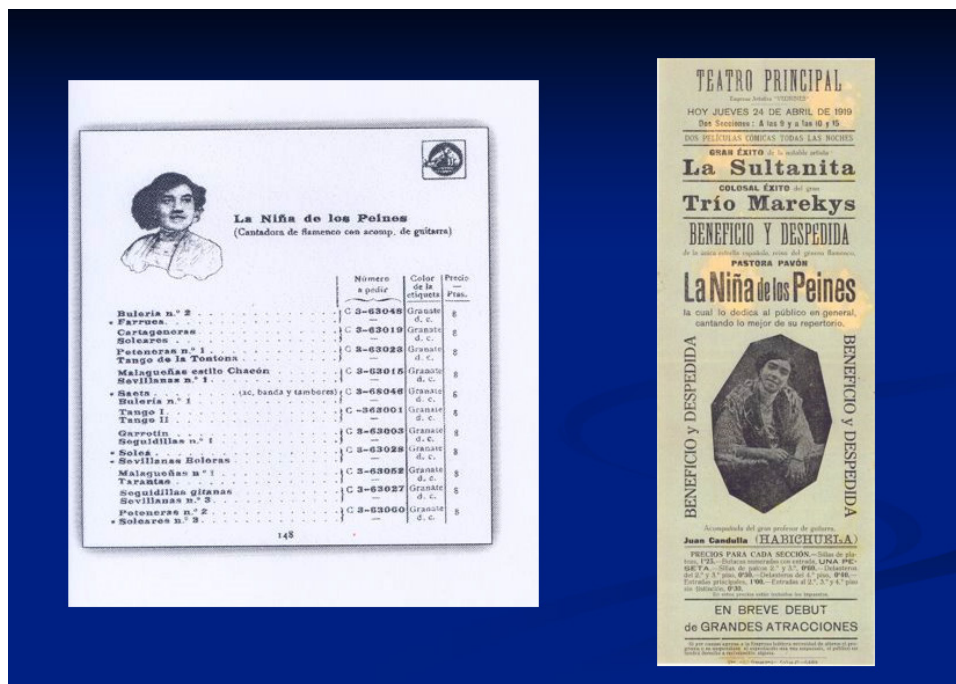


Todavía quedan unos años para tu marido, espera. Que eso fue en el 33 y vamos por el principio del siglo. No podemos contarlo todo, porque aquí la revista nos obliga a abreviar, pero ahí están las fiestas para la aristocracia, para los reyes, las placas de pizarra (¡bienes de interés cultural de Andalucía, nada menos!), los viajes... ¡Si en 1925 ya eras una estrella! Estabas en tu madurez ya, en la treintena, que por entonces llevabas más de dos décadas en los escenarios (nacida en 1890, mil ochocientos noventa nada menos). 1925... los años veinte. Y vale, que tú no fuiste ninguna *flapper*, ninguna Josephine Baker, no te peinabas a lo *garçon*, es verdad, pero tampoco eras nada más la cantaora de bronce añejo que nos han dibujado luego.

Habían pasado las primeras efemérides de la Chelito, de Raquel Meller, de Amalia Molina, de

Pastora Imperio, de la Argentina, y se estaba abriendo la estela del cuplé decente o la canción sentimental, que luego se haría gloriosa con la copla, que es lo mismo más o menos si te das cuenta, pero más decente. Después vendría el *crack*. Pero los felices veinte dejaban en Sevilla nada menos que una Exposición Universal, el negrismo (“Mama, cómprame un negro”, cantaste por bulerías), el jazzbandismo (el *jazzband*, cantaste por bulerías), la rumba (la rumba, que cantaste: “Cuando yo veo tus ojitos negros / lo mismito que mi suerte”), el tango, pero el argentino, los cabarets, los cafés de camareras.

¿Por qué no te cuentan así, Pastora, sino nada más en el emporio del bronce? Cuando en verdad las variedades también eran tu mundo, y hasta más que la Alameda y la Europa, que tú nunca quisiste ser cantaora de taberna y puesto de cristal? ¿Por miedo, Pastorita? ¿Por reservas de contarte en esta vorágine escénica, miscelánea, de revista y psicalipsis, del Salón Imperial y de sesiones vermouth de las siete y media y de noche, a las nueve y a las once, de trastiendas, de consumo de arte y carne, de cabaret y de casas de muchachas? ¡Pero si esos fueron tus tiempos!



Y más con el gramófono, que ya grabaste a finales del año nueve, esos cantes en conserva que le meraban las tres perras a los guitarristas callejeros. Y el cinematógrafo, donde se alternaban los rollos con las placas y los cantaores en directo. Nunca se mienta al cine *acollerao* con el cante en estos tiempos, pero así fue, Pastora: ¡el cine, la creación moderna por excelencia! 12 espacios de exhibición había en Sevilla a principios de siglo, nada menos, y ¡qué programas!: concertistas de piano, audiciones de gramófono, ilusionistas, transformistas, bailarinas exóticas... y flamencos.

Lo que sí es verdad, Pastora, es que tú nunca fuiste de variedades, ¿no? No te veo yo de zarzuela, de erotismo fastuoso de la psicalipsis, de cuplé y de revista. Tú estabas más en el arte macareno, de la Macarrona y la Coquinera.

Si yo quisiera ser cupletista, me sería muy fácil: pero no quiero. No hay cantaoras, y cupletistas hay muchas, le dijiste a Carmen de Burgos.

¿No canta usted picaresco?

(Tu madre lo apostilló):

*No. Mi niña es muy moral —dice la madre—. En cuanto entra en un teatro, acuden las señoras y to el público se ve lleno de sombreretes.*³

Así lo dijo también Marchena, cuando se vino “a Sevilla a cantar en el Duque”: había cantaoras, pero la única que actuaba, y eso en las ferias de los pueblos, era La Niña de los Peines.

¡Uy, qué embustero el “Niño del arropo”! ¿Yo, por las ferias de los pueblos? Bueno, alguna a lo mejor, pero yo lo que quería eran los teatros. Vaya, allá por 1925 ganaba nada menos que 700 pesetas diarias, y además conocí muchas artistas. La Argentinita era mi artista favorita de las variedades, que me encantaba a mí, qué puñeta nada más jondo y jondo, con la de artistas de music-hall que yo he conocido.

Sí. Pero yo fui más lista, yo. ¡Yo tenía mi voz! ¡Yo era una flamenca, y además gitana! Se lo dije en 1917 a Carmen de Burgos: Si yo quisiera ser cupletista, me sería muy fácil: pero no quiero. No hay cantaoras, y cupletistas hay muchas. Así que mi vena era la flamenca, y ahí gané dinerillo como mujer, pero siempre hubo pocas que cantasen bien. Que yo me acuerde, Mercedes “la Serneta”, Trini la de Málaga y La Juanaca, que era buena por alegrías de baile.

Tuve más categoría que las cupletistas de mi tiempo. Actuaba con ellas -aquí salen a relucir nombres que están en la memoria de todos-, y siempre la Niña de los Peines era el broche del espectáculo. Porque yo fui, aunque por ahí se digan muchas veces tonterías, la que llevó el flamenco al escenario de un teatro cuando me presenté en el Triánón Palace.

A ver si lo de no ser cupletista es porque decían que no eras *agraciá*... Mira que en la prensa de Murcia, en los años veinte, se te dijo: “¡olé las featonas, con gracia y sal!”. La Colombine, tan eufemística ella: “hay otra belleza frente a la belleza evidente”. Y Josefina Carabias, en 1934, te definió como una mujer “gorda y frescota”,⁴ y escucha lo que escribió de ti Eugenio Noel:

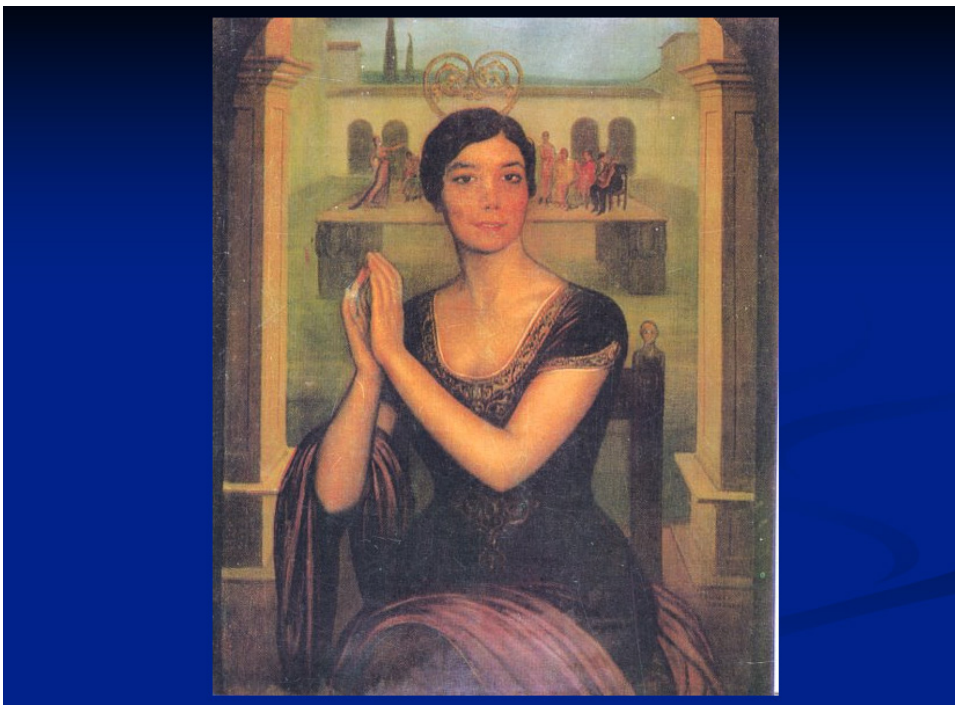
La Niña de las Púas, famosa cantaora no era ninguna Ninfa eco, sino la gachí más desgalichá del Orbe Terráqueo. Fea como ella sola, aunque con la rara condición de ser única, más que una mujer, parecía un falucho atravesando un Golfo en la galerna. Allá se iba en edad con la de la Tierra, que ya es tener años, y tenía por oficio cantar flamenco. Su fama iba de un polo a otro polo, como hubiera dicho a conocerla el poeta Quintana,

*nuestro Plutarco. Fresca, no de carnes, sino de conducta, y muy metida en el ajo del cante hondo, ella era una pieza obligada de todas las juergas del señorío”.*⁵

¡ENVIDIOSO!

Vale. Tampoco mi palmito era... (qué bonitas las sevillanas, ¿verdad? Las del palmito, “De tu palmito, que ole, que tu palmito”... ¡La de placas que vendí!). Pero vamos a lo que vamos: aunque no fuera guapa, mira lo que escribió Lorca de mí, y tantas cosas bonitas... Y Luis Caballero:

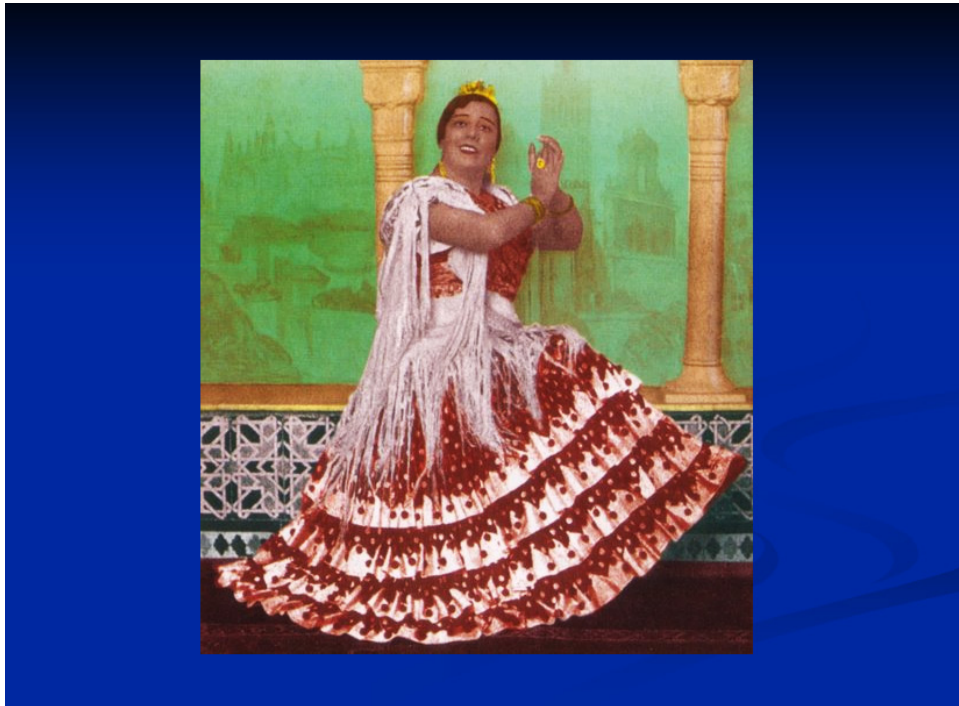
Pastora fue muy mujer como mujer y muy mujer como cantaora. Rezumaba femineidad como humana y como artista. Peinecillos en su pelo negro de andaluza, gitana y flamenca, pulseras en sus brazos morenos de bailaora, tumbagas en sus finas y cuidadas manos, mantones de Manila para cantar como en un trono y ese concepto del hombre macho, valiente, decidido, que vislumbra el ángel de sus jaleos a través de sus propias intervenciones discográficas o las de otros en su presencia y afecto.⁶



¿Pero en qué quedamos, Pastora, en que eras muy mujer que rezuma femineidad u hombre macho y valiente?

Yo qué sé. Lo que sí te digo es que fui “mujer de éxito”, “decidida”, con “gran personalidad”, “ambiciosa, pero con medida”, “creativa”, “nada temerosa”. Y digo bien. Trabajé a fondo y lo dejé cuando quise, pero también cuando otros quisieron. Gané mucho

dinero y lo gasté en lo mío, y en los míos. Amé con intensidad, y en tales lides perdí y vencí igualmente. En todo esto anidó el criadero de mis cantes.



127

Ole tú lo bien que has hablado, María Pastora de la Santísima Trinidad Pavón Cruz. Y además, lo hiciste con “difíciles competidores por todos lados, y el *handicap* de una condición inferior, por pobre, por mujer, por gitana y por flamenca profesional”, digo yo. Competidores hombres, según decía Fernando el de Triana:

*Cuando empezó la decadencia del cante andaluz en la mujer, empezó el reinado de La Niña de los Peines, porque se encontró siendo muy buena artista, pero casi sola, pues la Antequerana, Carmen la Trianera, Paca Aguilera y alguna que otra de esas que no acababan la guerra, pronto desaparecieron del mapa artístico y quedó Pastora completamente sola como cantadora, sin más competidores que Antonio Chacón y Manuel Torres, el primero firme en su trono y el segundo con su ingenioso y enigmático clasicismo. En los tres se concentró lo que quedaba del arte, que no era poco. Murieron los dos competidores, y ya tenemos a Pastora sola y exclusiva representación de un arte que siempre contó por veintenas los artistas consumados en todos los sistemas de cante.*⁷

Y así fue

Y así fue. Pastora se dedicó al cante, al cante por to lo jondo. Los catálogos de las placas de los años diez la anunciaban junto a Caruso. Así que nada de cantaora del género primitivo, nada de caverna ni de gitanos supervivientes. Al lado de cantantes líricos, atiplados, de voces

acomodadas y dóciles, de timbres agudo y fino: *Tiene una hermosa voz y delicioso estilo. Hay momentos en que al cantar parece que gime y que llora*, se dijo de ti. Volvemos a hombres y mujeres, ahora con las voces: a qué decir que las hay de uno y de otra, si por entonces se decía más o menos lo mismo de Pastora y del Niño Medina, que hacía *verdaderas filigranas cantando malagueñas*. En la línea de Chacón, tal vez más lírico. Después estaba el estilo del Majareta, que Manuel Torre era de otra forma. Ya se entrevén son las dos estéticas cruzadas del duende: lo gitano / lo no gitano; lo femenino / lo masculino. Luis Caballero afirmaba: *era tan femenina cantando que parecía como si coqueteara con la copla, con todas las coplas, con todos los cantes, con todos los estilos... Para más mujer no cantaba las tonás*.⁸

¡Toma ya!

Galerín, sobre tus cantes por saeta en la calle Sierpes, escribía *Pastora se coloca en el balcón, y con su gruesa voz, voz de hombre...* Pastora, *genial Giralda de las voces* según Pablo García Baena, en tu grandeza fuiste contada por Pérez Lugín como la voz completa, que *tiene ya la ternura de sus lamentos, ya la áspera acritud de sus rugidos, como una ráfaga poderosa y sutil*, que escribió José Antonio Jiménez.

De to lo que has dicho, en lo que sí tenía razón el de Triana es en lo de que me quedé sola como cantaora de fama. Tanto es así, que despunté única en los dineros. Contaba Rafael Pareja de Triana que, a principios de siglo, ganaban en el café 30 pesetas Chacón y 12 la Macarrona. ¡Pues yo ya en 1910 cobré en Sanlúcar, con mi tocaor, 80 pesetas de las 124 de la sesión del Salón Sevillano, y el repartidor y el regador 2 pesetas, el aparato de cintas y el operario 35, y el pianista, piano y sillas 7! Que en 1918 me pagaron 500 pesetas por cantar en un casino privado. Que en 1913 me fui a Berlín para impresionar 25 discos. Que fui a París, donde en una sala de fiestas que tenía Amalio Cuenca, cuando yo cantaba lloraban todos. Allí me dieron un montón de billetes que parecían servilletas, de color lila. ¡Se me van a olvidar! Que en 1915 ya tenía grabados un centenar de cantes. Que era la reina del gramófono, de los cantes y de los jaleos: “Vamos a ver Luisito. Así se toca flamenco”, “Anda, Molina, valiente”, “Muy bien, ay qué bien”, “Arsa valiente”, “Luis valiente, tocaores buenos, salero”... Hasta al ingeniero: “Murtagh”. Así que en estos años estaba rifada, no la había más grande. Era la emperatriz del cante gitano.

La emperatriz. ¿De qué reino, Pastora? ¡De la flamencolandia por venir! Porque fuiste arqueóloga y revolucionaria, bisagra de los cantes viejos y del cante moderno, nuevo y fresco. Que para eso dices tú en 1911 a Alejandro Pérez Lugín (que, por cierto, decía de tu voz que era “áspera, bronca, fuerte y a veces nasal”. ¡A ver quién entiende a los gacetilleros!):

(Pastora), ¿Tiene usted estilos suyos?
Sí, señor, las peteneras y las bulerías.⁹

La *entreviú* fue el día después de una actuación tuya que había subyugado y vencido en la

sección elegante de las siete del madrileño Trián, donde al público habitual, *madamitas gráciles, mamás opulentas (...)* y *pollitos que todavía no gozan del apetecible permiso paternal para salir después de la cena* se mezclaban mantones, abrigos de peluche, chaquetones y gorrillas, señorío y elemento popular.



Y sin embargo, llega otro día Carmen de Burgos a tu pensión, Pastora, *con ese desorden natural de las artistas, una sola gran cama, en la que duermen la madre y la hija, y esa tristeza de los cuartos de fonda, en los que todo es extraño a todos, con una frialdad de asilo, de rincón de café, donde no se es más que transeúnte*, y apenas hablas, que lo hace tu madre, Pastora Cruz Vargas, que te acompaña todos estos años sin dejarte sola, como a la Pantoja: *Nosotros le podemos decir a usted lo que quiera saber, y usted, luego, lo arregla, decía. Es lo mismo que si se lo dijera a usted "La Niña"*. El plasma de la época: ese era el plan de *la madre, un tipo de gitana, guapa, matronil, de carácter insinuante y entrometido* (escucha a Carmen de Burgos):

Que no, cristiano, "la Niña" canta y la mamá habla (¿).

Puede usted decir que es muy buena, muy generosa; podía ser muy rica, y es el amparo de toda la familia: hermanos, tías, primos...; no sabe lo que gana, y es su madre la que lo arregla todo (Carmen de Burgos) ...

la pobre criatura, callada y sumisa, tan buena hija, que se anula y se somete en todo a su madre.

Y además estaba allí tu tío, y una amiga. Y entonces no te dolían las piernas, Pastora, pero sí las palabras:

*Cañí
De Sevilla
Pastora*



No dijiste nada más. Qué callada y sin ganas, y eso que era tu tiempo fuerte, fuerte, donde te hiciste cantaora, y así se lo dijiste a Miorgo en 1950:

(me hice cantaora) en Madrid, junto a Chachón.¹⁰

Eran tus tiempos de un Ramón Montoya dilentante, 1910, 1912, que en el 27 sería ya otro guitarrista, también contigo, jesa milonga...! Y de un Luis Molina tan poco conocido, que se nos fue tan joven, portentoso, con quien llegaste a grabar cien cantes, mecida tu voz en el gusto de su sonanta.

En estos años trabajas, trabajas, trabajas. Sevilla se lleva la palma con los éxitos del Lloréns, el San Fernando y el Salón-Circo Victoria, junto a Manuel Torre, Manolo de Huelva y otra larga ristra de acróbatas, bailarinas y demás fauna de tramoya, pero también es tiempo de tabladi-llos, teatros y escenarios más o menos eventuales, de ferias de los pueblos, fiestas privadas o bautizos. Y los veranos en Málaga, donde te empadronas a mediados de la década. Ahí sí que

estaba ya Eugenio, el del café de la Marina. La arterioesclerosis te asola cumplidos los sesenta, Pastora, y no te deja recordar tu relación más “larga y borrascosa”, dijo Eusebio Rioja, que se rompió en algún momento y zozobraba por lo menos cuando la entrevista de Carmen de Burgos, antes del 17. Lo apesadumbrada que estabas tú ese día, en aquella pensión *con ese desorden natural de las artistas, una sola gran cama, en la que duermen la madre y la hija, y esa tristeza de los cuartos de fonda, en los que todo es extraño a todos, con una frialdad de asilo, de rincón de café, donde no se es más que transeúnte*, llenando de besos el retrato (que digo yo que sería de él):

Que dicen de mí que Manuel Torre, pero fue seguramente Eugenio, mi novio-guadiana antes y después de Escacena, y que me duró hasta los años treinta VIVIENDO CON ÉL, ¿EH?, viviendo con él en pecado, sí, que no me casé con él.



Pero suponemos por tu madre que este señorito andaluz que quiere casarse con ella, como le contestó toda decente a Carmen de Burgos, era ese. ¿o no? Que, por cierto, mira a doña Pastora madre:

(Carmen de Burgos) *¿Se va usted a casar?*
¡Ca! - interviene la madre-. ¿Qué haría yo entonces?

Madre de la artista, digo yo, dominante y salvaguarda de honra. En la entrevista a Margarita Nelken, que sería en el catorce o así, le pedías a la gacetillera que no hablara del novio que te

acompañó a grabar a Berlín, con Luis Molina: *si lo pone usté en el papel mi madre me arrastra... porque quiere que quiera solo a ella.*



Cosas de estos años cuando creciste como artista, Pastora. ¿No te acuerdas tampoco de tu retrato de Julio Romero, que no se sabe dónde está, ni de si te protegió entonces el Pena Padre, o si como dicen Ignacio Zuloaga (valedor tuyo durante unos años y —dicho sea en honor a la verdad— con ciertas debilidades por el “bello sexo”) te pintó desnuda, en estos años adolescentes en que viviste en Bilbao, cantando de café en café. Y en Santander, y en San Sebastián, apenas una niña. Y en Jerez también, ¡ocho duros diarios principiando el siglo, ni más ni menos!

¿No te acuerdas de estos años, de estas fechas en que te escuchó Rubinstein, “*cabecita de carambuco*”, que quiso pillarte las notas de un fandango de Juan Blanco en una fiesta de las que hacías, como también ferias, salones, teatros, audiencias reales, beneficios y, claro, grabaciones? En ese 1917, ya llevabas 161 cantes grabados nada menos, casi por todas las estéticas cantaoras posibles. Tus placas se habían centrado en la “estética del quejío” por seguiriya y soleares, el mundo de la velocidad y el vértigo por bulerías, la profundidad doliente de los tangos, y el aire de levante, de chaconiana belleza. Habías concedido el privilegio de tu voz a estilos de actualidad y momentáneo centelleo popular, como la farruca y el garrotín, los cantes americanos con Currito de la Jeroma, y otorgado personalidad propia a la petenera; habías aflamencado por alegrías los arreglos de jota aragonesa; por sevillanas sonabas en la fiesta y por saetas en los balcones.

¡Haz memoria, Pastora, para quienes nos leen!



133

Cambiaron las cosas

Ya, si me acuerdo, pero en los años veinte cambiaron las cosas, ¿no? Cogía fiestas y salones y también iba en compañías y a teatros grandes.

Pues claro. Las placas te encumbran con las máquinas cantaoras, y la radio recién inaugurada emite tus cantes. Es tu etapa madrileña, lidiando como antes con Chacón, Cepero, Centeno, el Gloria, Antonio Moreno, Habichuela, Manuel Torre, Vallejo, Dora la Cordobesita, la Mejorana, y claro, Escacena, con quien formaste la pareja más cotizada del momento y con quien te hiciste madre, madre adoptiva. Fuera de convenciones, otra vez, viviendo con un hombre casado y recogiendo a una niña. Alegrías que se alternaron con las penas: ¿te recobraste acaso de perder a Joselito el Gallo en 1920? ¿Y a tu madre en 1922?

Nunca. Me acordaba todavía cuando casi iba a morirme. Pocos días antes de que “Bailaor” matase a Joselito me vinieron a buscar para que le cantara. Gallito me contaron que había dicho: “Que me traigan a la de los Peines, que tengo “hambre” de ella”. Le canté y a los pocos días vi pasar su entierro bajo los Hércules de la Alameda, que se vistieron de luto. Y mi madre... Por ver a mi madre viera...

Pero también fue una alegría que ese mismo año estuve en el Concurso de Granada. Canté en la Plaza de Toros, y cobré ¡800 pesetas! Como no escribía muy bien, le man-

dé una carta, como ahora hacéis con los whatsapp:

Herrecibido su atenta carta ala que me apresuro a contestarle desiguada para que tenga tiempo para hacer sus combinaciones asiés que, en atención a lo que V. me esplica no puedo hacer más que ir en ochocientas pesetas con los gastos de viajes o sean dos de ida y vuelta en primera como le indiqué en mi anterior de forma que de estar conforme puede mandarme el dinero de los viajes y le agradecería me buscara un Hotel que no fuera muy caro pues en esos días lla sabe V. que todo cuesta un dineral.

Mil gracias antisipada.

Y en espera de su pronta contestación se despide de V. atenta S.S. Pastora Pabón Niña de los peines Sevilla 19-5-22.¹¹

No llegué a Granada a tiempo (el 23 de junio). Pero, a cambio, me quedé unos días. Siempre me preguntan por Federico, y yo ya ni me acuerdo. De lo de correspondencia individual, nada. Porque Lorca escribió que me levanté como una loca, tronchada igual que una llorona medieval, y me bebí de un trago un vaso de cazalla como fuego, y me senté a cantar sin voz, sin aliento, sin matices, con la garganta abrasada, pero... con duende. Ahora, que yo no me acuerdo. Vino Luis Caballero a hablar conmigo en la puerta del bar Pinto, y yo lo que le dije es que no había sido jamás bebedora, no me acordaba de aquella fiesta flamenca al lado de Federico, pero sí de que Ese me escribió a mí unas letras mu bonitas, las lorqueñas. Le gustaba mucho el cante.

Y tanto que cambiaron las cosas en los años veinte... Esas mismas 800 pesetas de Granada eran las que cobrabas a diario en el Romea, en pleno apogeo de las cupletistas de mantones y alhajas, de lujo e inflación que –esas sí- cobraban 1.000. Teatro Pavón, Novedades, Maravillas... ¡Que viene la Ópera, la Ópera Flamenca...!

Mi madre se inventó el nombre. Lo dijo Juan Valderrama que en gloria esté: Ese mar-chamo de Ópera Flamenca lo inventó Vedrines porque poniendo la palabra “Ópera” pagaba menos impuestos. Y además de eso, es que llegó a contratar a la Niña de los Peines, y la madre de Pastora, por darle importancia a su hija, le dijo:

Mi hija no canta flamenco. ¡Mi hija canta ópera, ópera flamenca!

Y Vedrines, que era un pirandón, se quedó con la frase. Eran los años en que Pastora hizo muy popular el Manolo Reyes.¹²

Y allá te entregaste a las troupes, a entrada general de sombra 1,50 y de sol 1 peseta aunque el bolo fuera a las 11 de la noche, con el Cojo Málaga, Luisa Requejo, Victoria de Miguel, la Perla de Triana, Ramón Montoya, la Macarrona, Javier Molina, Luis Yance, el Estampío, la Argentina, la Yankee, la Malena, el Niño de las Marianas, el Canario de Madrid... Vedrines fue la amalgama de todo esto, Vedrines que se jactaba de imponer su autoridad en aquel año 28,

el año más grande de espectáculos de los que yo he tenido. Llevé por entonces en la compañía de Ópera que acaudillaba, a Vallejo, Cepero, Guerrita, La Niña de los Peines, los cuadros de baile de Granada y de Sevilla, con auténticos bailaores calés, y ¡¡Cha-

*cón!!, el gran Chacón que, viejo y delicado como estaba, se empeñó en hacer un viaje con mi Compañía sólo por ver –me explicaba asombrado- cómo me las arreglaba yo para viajar con tanta gitanería sin que me tuviese que sangrar, víctima de una congestión o algo parecido. Llegué a llevar 45 artistas flamencos, la mayoría de ellos astros, como los que he nombrado antes. Solamente en sueldos tenía por aquella época un presupuesto de 4.000 pesetas diarias. Chacón y La Niña de los Peines ganaban 500 por jornada cada uno (...) cómo me las compondría yo, que hasta La Niña de los Peines, que tenía fama de un humor que no contemporizaba con nadie, llegó a viajar con mi compañía encantada por completo y pasando por lo que no había pasado con otras empresas: por viajar, un día que íbamos a la feria de La Carlota, montada en un carrito de aquellos de bolsa... Claro es que yo, cuando se me enfadaba, le decía que iba por los amarillos, que era como llamaban entre ellos a los guardias civiles, y enseguida se calmaban las discusiones”.*¹³



Chacón, pobre Chachón, tan admirado por ti, payito y de voz atiplada, zarzuelista a veces, tanto que te emocionó cantando, más que tu marido. Así lo contaste a Miorgo:

Sí, Chacón. En lo suyo fue único. Cantó mejor que nadie por malagueñas. Yo he llorado escuchándole. ¿Usted me ve oyendo a Pepe? Pues aquello era otra cosa. Pero había otro... Bueno, ese no tenía fama. Se llamaba Fosforito. ¡Dios mío, qué cantaor!

¿Completo ese Fosforito?

Mire usted, completo no. Completo no había nadie. Don Antonio decía que yo lo era, pero vaya usted a saber. Me aseguraba: “Pastora, tú eres lo mejor del mundo”.

¿Ni Chacón fue completo?

Ni el mismísimo don Antonio, aunque era el que más se acercaba. Le voy a decir una cosa que casi nadie se atrevería a afirmar: Chacón no era puntero en muchos cantes.

Nos estamos armando un lío, Pastora. ¿Era o no era único don Antonio?

En lo suyo, sí. ¡Aquellas malagueñas de Chacón!...”



La gira de Vedrines, es verdad, tuvo sus luces y sus sombras, pero seguiste de turné toda la década, en un discurrir escénico que también lo sería discográfico. Ya habías impresionado placas con Montoya, con Luis Molina, con Currito de la Jeroma, y lo harías en el 29 con Manolo de Badajoz, y también con Ramón, para volver a ser testigo del montoyismo, del prodigio de su nueva sonanta (¡menuda milonga os marcásteis en aquella colección de placas de Polydor!). Y, en toda esta aventura, aparece el nombre de Niño Ricardo, a quien te llevaste contigo de chiquetito, tu padrino de boda, con quien grabarías monumentos de la música de todos los tiempos, tú y tu hermano Tomás, rendido admirador vuestro, Ricardo, tuyo y de Pepe Pinto, que dijo de Pepe Pinto, tu marido:

Él y Pastora fueron una pareja única. Pinto había sido uno de los croupiers más cotizados de Europa, al que llamaban desde los Casinos de Biarritz, San Sebastián, Montecarlo..., pero renunció a todo para seguir el camino del cante. Y en esto no sólo gastó muchísimo

*dinero, sino que tuvo la inteligencia de ganarlo.*¹⁴

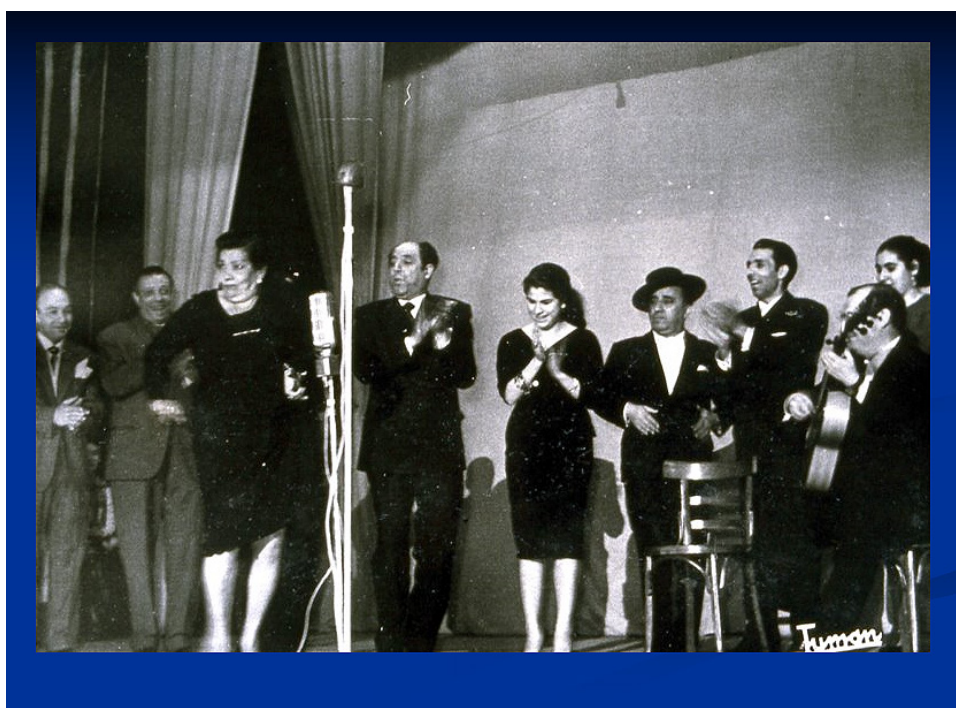


137

¿Dinero? ¿Dinero en estos años tumultuosos en España, donde se cocía una Segunda República, de facciones encontradas, de sangre entre hermanos a punto de derramarse? ¿Mentalidad moderna de los años veinte extendida hacia los treinta? No me cuadra. Porque es verdad que mucho dinero, y había nacido una mentalidad moderna que ofreció oportunidades inéditas a las mujeres: el derecho al voto, a la ocupación de cargos parlamentarios, la mayoría de edad a los 23 años, la Ley del Divorcio, los derechos civiles y de empleo, la autonomía legal respecto a sus esposos... Sin embargo, el orden social tradicional se mantenía, y el género artístico, supuestamente abocado a la libertad “cultural y corporal”, también había vivido un giro radical en las mentalidades de los grupos de poder desde principios de siglo hasta la década de 1930, o al menos así lo cuenta Salaun:

*El siglo XX, paralelamente a la emancipación de las clases obreras, abrió la esperanza de una emancipación cultural y corporal. Pero la escena, que tanto favoreció la emergencia de un Eros español más moderno, fue también la que hizo abortar el proceso. El cambio gradual indiscutiblemente derechista de los gremios profesionales vinculados con el teatro y la canción (autores, composiciones, instituciones) entre 1900 y 1936, la evolución de la cultura hacia la industrialización, la estandarización y la eliminación de expresiones más contestatarias... a favor de una explotación casi exclusiva de la canción sentimental o ligera, todo esto constituye una formidable empresa económica e ideológica, destinada a mantener las bases de una sociedad alienada y conformista.*¹⁵

Total, propuestas innovadoras por una parte y asentadas tradiciones que no modificarían sustancialmente la posición femenina. Tampoco en el escenario, donde existían tendencias encontradas. El espectáculo flamenco había sustituido definitivamente el café cantante por las plazas de toros y teatros, es verdad, y ya no eran los números nocturnos sino las compañías comandadas por nuevos empresarios, así que las mujeres habían empezado a ser público de este nuevo género popular. Pero para las artistas, salvo casos estelares como Conchita Piquer o las nuevas estrellas del cine, algunas de ellas emigradas a América, las salidas eran entrar en un elenco de variedades para salir a provincias o integrarse en algún *music-hall* urbano. Proletarizarse, en suma, para la música y el baile o —en las peores circunstancias— para la carne.



Bueno, pero yo era de las escogidas. De las pocas que iban de flamenca en los teatros. Estuve en los laos con Caracol, Angelillo, El Americano, Carbonerillo, Lola Cabello, Paco Senra, Acha Rovira, con Pepe Linares, Niño de Utrera, Corruco, Guerrita, Mazaco... Con la gente del Sacromonte de la Zambra, con la Gitanilla del Albaicín, y hasta con el Niño de Archidona, en la Pañoleta, en el año 30, el 6 de septiembre. Nos anunciaban como “cantadores y todadores, bailadoras y bailadores cómico-serios”, que estos serían los flamencos, digo yo. ¿Es que cantaoras no había?

En estos años pasaron dos cosas grandes. La una, los cantes con Niño Ricardo de los años treinta, la gran obra de arte de la humanidad, los cuplés por bulerías, más modernos que los cantes de ahora, metiendo la canción popular, las bulerías cortas, los cuplés castizos, los trabalenguas, ¡qué inteligencia tuvimos! Ahí están los ámbitos más separados de mi voz, en el “Doña Mariquita” y en el “Debajo de la hoja de la

lechuga". Y luego, otra inteligencia, la de casarme, que fue lo otro bueno que me pasó. Mi casamiento con Pepe, ¡trece años más joven! Un hombre mu enamorado, es verdad, pero como le dije a Lolita Valderrama: Niña, he tenido la suerte de casarme con un tío mu guapo, de acostarme con un tío mu guapo.



El incauto Eugenio Santamaría había contratado a Pepe Pinto para la comedia flamenca *Chorrojumo*, tocando Niño Ricardo. Pepe admiraba a Pastora, estaba *enamorado* de su cante. Y se enamoraron allí de romance, como se enamoraron Lola Flores y Caracol, y mandaron a freír espárragos al paganini (y amante) Arenaza. Así que “adiós Eugenio Santamaría”, con carta incluida:

Ugenio: Sabrás que me voy con Pepe. Te dejo por cagón y gargajoso. Adiós, le escribí. Una pazguata no era yo, desde luego. Me puse el mundo por montera. Yo había tenido otros hombres, adelantada a mi época. Pero con el único que me casé y le fui fiel hasta la muerte fue con mi Pepe, que estaba soltero.

¡Menuda boda!

Menuda boda, en el 33. Empezó el festejo con un dúo de guitarras (Ricardo y Moreno), que deleitaron a la concurrencia con lo más escogido del repertorio flamenco. Luego cantó Pastora cosas viejas, cante rancio por seguiriyas. Después sus famosos fandanguillos estilo Pinto con “duendes” gitanos. Los fandangos se los contestaba su esposo con letras alusivas que levantaban tempestades de aplausos. Después Niño de Utrera, Fregenal y Los intermedios los

amenizaba “el picador” de esta cuadrilla de artistas, Senra, quien bailó hasta el yo-yo. Después otra vez ellos dos, y la guitarra de Antonio Moreno, y los chavalillos sevillanos, entonces unos niños.



Si había, a pocas anunciaban, porque la estrella eras tú Pastora, en esas giras de Vedrines a Oliete, Torres Palacio y Monserrat, familia casi y testigo de tu boda con Antonio Moreno, con quien grabarías en 1933. Fue el mismo año de *Manolo Reyes*, donde Pastora aparecía en una cueva de Graná donde se le suponía la fragua al desdichado calé. Galerín lo escribió en sentencia:

Me revelé como una gran actriz. Los flamencos hablábamos, como los cómicos, de verdad, en esas comedias de Monserrat. Mi trabajito me costó. Y después hice *Er brillante del queré o la honradez gitana*. Pero no quise irme a América, aunque Carmen Amaya vino a por mí. Me negué. Pepe ya había puesto el negocio del Bar, ya vivíamos mejor.

Lo dijo Fernando el de Triana en 1935: *Desde hace algunos años, la mejor cantadora que se conoce se llama Pastora Pavón (...) además de ser la mejor festería que se ha conocido hasta hoy, únicamente imitada por Manuel Vallejo*. Eran tiempos Ópera Flamenca. Pastora, “la que no tiene rival” va con Pepe Pinto, Canalejas, Montoya, Canalejas, el excéntrico Paco Flores y otros charlistas cómicos, Niño Ricardo, y otras revelaciones del arte que a poco llegaron. Los empresarios ganaban dinero y los artistas tenían trabajo. Con devoción, entrega e ilusiones, los públicos masivos llenaban plazas de toros, teatros y hasta calles y plazas de los pueblos

cuando los visitaban “los cantaores”. *Troupes* y bolos se sucedían por toda España sin prever todavía los agitados tiempos por venir para el mundo del espectáculo y la vida del país. Grandes cantaores participaban en los elencos, ahora impregnados de fandangos y cantes americanos; muchos de ellos se incorporaron a los folletinescos argumentos del teatro y las primeras aventuras del denominado “cine flamenco”. La cosa iba de novedades y de anclajes con el pasado. Todavía estabas cantando para el cinematógrafo:

TEATRO DEL DUQUE. Exhibiciones sonoras y parlantes. Sábado 23 y Domingo 24. Metro Goldwyn Mayer presenta la maravillosa opereta “Claro de Luna”. Fin de fiesta por los eternos rivales del fandanguillo El Pinto y El Carbonerillo. La famosa cantadora de flamenco La Niña de los Peines que cantará y bailará. Acompañados a la guitarra por el célebre tocador Niño de Ricardo (23 de enero).



Eso, en el Teatro del Duque, que demolieron en 1935 como habían demolido el Novedades una década antes. Pastora, ¿quizá tu mundo estaba desapareciendo?

¿Desapareciendo? A lo mejor. En 1935, le dije a Josefina Carabias: 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. Ahora el público pide milongas o colombianas..., y eso ni se parese siquiera ar cante...

Lo peor no era el cante, Pastora. Lo peor es que en pocos meses después de esa entrevista a Josefina Carabias, todo se derrumbó. En el interregno entre las últimas grabaciones de la

Niña de los Peines, España viviría su peor pesadilla fratricida del siglo XX. A Pastora y Pepe os cogió en Jaén. ¿Fue el periodo bélico tu retirada, Niña?

No, no. Hice beneficios, festivales pro-heridos, entre otros con la UGT, funciones, Las calles de Cádiz, homenajes a Federico, pero también a Pompo y Thedy, a la despedida de Ramper, a mí misma, 20 atracciones nada menos que alternaban a Manolo Caracol con Nabucodonosor y Zampabollos, siete homenajes sólo en 1937, la cosa era ser homenajeados y beneficiados a la vez. A mí no me arredaban ni las susceptibilidades políticas ni las del mundo del espectáculo: lo mismo trabaja en el beneficio para los heridos evacuados en los hospitales de la sangre del Teatro de la Zarzuela de Madrid, junto a Pastora Imperio republicanos, que con la revista "París Minuit" en compañía de artistas populares de la época -como Ana Mary y las hermanas Piquer- o en espectáculos de variedades, alguno de los cuales se presenta incluso como un "music-hall alegre".

En Madrid, te quedaste estos años en casa de Caracol "el del bulto", haciendo en la corte festivales, homenajes y revistas. Y en Sevilla te dejaste a Tolita, tu hija, con Arturo, Tomás y la tía Pepa, de unos en otros. Tres años estuviste sin verla. Y en Sevilla quitaste el bar de la Calle Tetuán, a la vera del Teatro San Fernando, desmontaste casa y guardaste los muebles en un guardamuebles hasta que volviste. Y desde ahí, di la verdad, los cantes se espigaron, Pastora. Con Conchita Piquer, en *Las Calles de Cádiz*, entonabas un pregón con un canasto de flores por las calles del barrio y unos villancicos gitanos en la boda final. Pero sería un lance breve: las actuaciones de la Niña menudeaban y, después de esta tournée del año cuarenta, te retiraste.

A mi casa de la calle Calatrava 20, piso 2º B, un inmueble alquilado, nosotros nunca fuimos propietarios, donde vivían ocho familias más, todas ellas de profesiones humildes, como la de chófer, portero, jornalero o mecánico, y cada una de ellas compuesta por tres, cuatro, seis o hasta ocho miembros¹⁶ y en el que viví desde entonces hasta mi muerte. Con treinta y cinco años de carrera (fíjese si habrán salido cosas de esta garganta), te confieso como a la Colombine: estaba deseando retirarme de to y vivir tranquila en Sevilla, en mi casita, con mi marío y mi hija.

Allí me quedé, con Pepe, con mi cuñá la Rubia, con Tolita, y allí vivió Juanito Valde-rama, y yo le contaba los hombres que a mí me habían gustado, los amores que yo había tenido. Y con gracia. Escribió Juan escribió:

En esa casa, desde por la mañana allí no se hablaba de otra cosa ni se hacía otra cosa que cantar. Como tenía tanta afición, me levantaba por la mañana. Pastora se metía en la cocina, yo me metía en la cocina también y a las nueve de la mañana Pastora me ponía el desayuno. Ella se lavaba las manos a cada instante, tenía esa manía.

(...) Era muy limpia, la casa la tenía como los chorros del oro. Y desde por la mañana temprano yo me ponía a pedirle que me cantara.

Por las tardes, se venían a aquella mesa camilla muchas amigas artistas, el arte que se reunía allí, en aquella mesa de camilla de la calle Calatrava... Pepe se iba, y yo

empezaba a hacer el café. Allí en la mesa camilla se juntaban la Perla de Triana, la madre de El Perlo, que era una gran cantora, y de bailaoras La Gamba, La Macarrona, La Malena y La Reyes, la mujer de Tomás. Aquello era la historia del baile. La Macarrona era la que había bailado ante los zares de Rusia. Y La Gamba. Esa era la reunión de todas las tardes, esas mujeres con toda la gracia hablando de sus cosas, de sus amores, de hombres que nos habíamos trajinado, esa mesa camilla, esa cafetera y un paquete de tabaco negro de Cuatro Ochenta de aquellos del liadillo, puesto encima de la mesa, porque todas fumábamos tabaco liado. Y contando cada una allí su vida todos los días... Y verdulerías".¹⁷

Ahí tenía que haberme quedado, que en mala hora nueve años después hice España y su cantaora... Reaparecí en el Teatro San Fernando, con los aficionados al cante bueno, canté y bailé muy bien, me dieron la mar de ramos de flores. Estuvimos trabajando unos meses, Carmen Florido, Esp, Maleni Loreto, Carmen Visuerte, Juan Montoya, actores cómicos y de género, la coreografía de Eloísa Albéniz, un director de escena... pero cuando llegué a Alcázar de San Juan, con un patio de butacas medio vacío, digo: "me voy". Perdimos 250.000 pesetas. Y ya no canté más, sólo de tarde en tarde y para unos cuantos íntimos. Perdimos cerca de 50.000 duros. Y entonces comprendí que mis estilos ya no los entienden las masas. Entonces empecé a meditar que había sonado la hora de la retirada (...) Tenía tanta rabia que no me dolió en aquellos momentos saber que me iba. Más de treinta mil duros nos costaba el espectáculo, y era para pensarlo. Aquella noche no lloré ¡Tenía tanta rabia que el público no hubiese comprendido mi cante...! (...) -¿Qué le duele del público?- Que no comprendiera mi cante cuando volví a él, deseosa de entregarme en cuerpo y alma. Lo del año 1949 no se puede olvidá por una artista como yo...

143

Acabaste decepcionada, entonces, Total, Pastora. ¿Es que ahora no se sabe cantar?

Me lo preguntaron con sesenta años, y yo respondía: Quite usted a tres o cuatro que dominan casi todos los estilos y quite usted también a los que cantan bien una o dos cosas, que viven ignorados en Utrera, Alcalá o Jerez. A los demás da pena escucharlos. Casi nadie sabe cantar gitano. Y los "castellanos" se pierden en las mil cosas nuevas que fueron saliendo y que tienen muy poca relación con lo flamenco. (...) La mitad de los flamencos de hoy no saben cantar; como también le digo -continúa con rapidez- que el público de hoy, pese a todo lo que se habla, entiende menos que el de antes. Gusta de lo facilón, echa a los "puros" - ¿Lo malo de los flamencos de hoy...? - Que no estudian y van a las reuniones a "hincharse" de comer y de "fandanguear".¹⁸ Yo estoy orgullosa de ser gitana, de haber sido "cantaora" y de haber vivido en una época con paladar para cantar y saber escuchar, que son las dos cosas más difíciles del mundo.

El paladar

Doy fe del paladar. Hasta en las últimas cosas que hiciste, en 1946, 1947, 1949, 1950 con

Melchor de Marchena. En tus últimos testimonios grabados te nos apareces como una cantaora brillante y sabia, fértil y generosa. Son los cantes quizá más conocidos, y tu voz sexagenaria ni se ha rozado. Sigues con tus repertorios, portentosa por igual por bulerías o por seguriyas, por soleares, tangos, las bamberas, las alegrías y sevillanas, la petenera y la mala-gueña... acabaron así los 258 cantes (tal vez 259), más alguna grabación doméstica.

En estos años la copla estaba en to lo suyo, como también las nuevas formas de compañías de variedades. Pero ya estabas con la familia, en el barrio, ibas a los teatros solo por acompañar a Pepe, con tu mijita de guasa:

La poníamos arriba entre cajas para que escuchara a Pepe. Y cuando cantaba Pepe, se dedicaba a jalearlo. Y como tenía tantísima gracia, en el primer cante:

¡Ole mi Pepe, que es el mejor del mundo!

Y en el segundo cante, solamente:

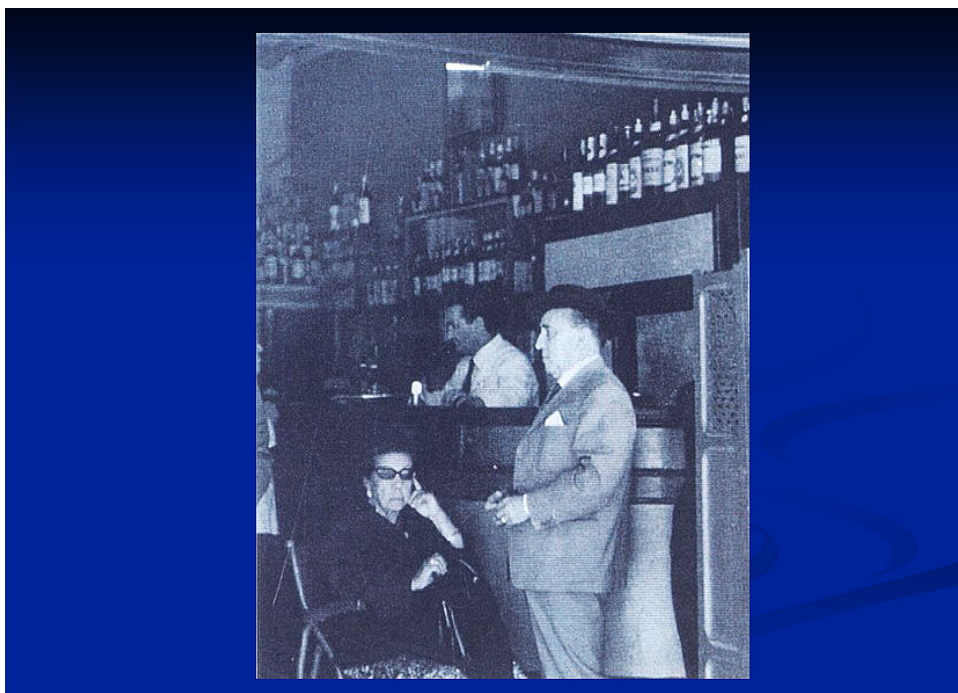
¡Ole mi Pepe!

En el tercer cante:

¡Ole!

Y al cuarto, ya, con aquella gracia:

¡No cantes más, Pepe, que cantas muy malamente!



Tú peleando con Pepe, los celos, las discusiones y el cariño. En estos años la copla estaba en to lo suyo, como también las nuevas formas de compañías de variedades, y ahí te recuerdan Dorita la Algabeña, o Matilde Coral, o Manolo Sanlúcar. Dice Dorita la Algabeña:

En el Falla me pasó una cosa muy bonita con Pastora. Salía del camerino y me la encontré y me dijo: “Ven p’aca Algabeñita, ven payita, ven...quítate esos pendientes que llevas, que te voy a dejar yo los míos de corales”, y entonces me dio los suyos... Se quitó sus pendientes y me los puso, y dice: “qué guapa estás, tú eres una paya mu guapa y que a mi me gusta mucho”. Entonces salí al escenario y canté. Cuando acabé, fui a su camerino, que estaba detrás del escenario, y me dice: “no me cansaré nunca de decirte que cantas muy bien, Algabeñita, que llegarás a ser una buena artista”. Me dijo que tuviera cuidaíto y que no hiciera nunca nada que no estuviera bien hecho. Yo le dije que muchas gracias, que creía que había cantado mejor porque se me había pegado algo de sus pendientes. Me dio muy buenos consejos, dijo que nunca me pusiera na falso, nunca, cuando me pusiera algo que fuera bueno, que lo bueno siempre era dinero, que el día que me retirara o me hiciera falta, tenía mis alhajas y las podía empeñar... Pastora tenía una voz que daba unos pellizcos, tenía una voz gorda, con un sabor, con un sentimiento, cantaba con un compás...era muy grande.

Y cuenta Matilde Coral:

Me acuerdo de las peleas que tenía. Siempre estaba irritá, y tenía siempre un ayudante que le decían “El Gallina”, que tenía traqueotomía también el pobrecito últimamente, y ese era su hombre de confianza, su alcahuetillo, pendiente de lo que hacía... Lo que es que él quería mucho a Pinto y no contaba ná. Pinto era mu enamorado, Pepe Pinto era un hombre muy enamorado, muy cortés, muy serio, no se metía groseramente con nadie, pero le gustaban a él cosas bonitas, y él llevaba mujeres muy escogidas en el ballet suyo, muy escogidas. Éramos todas a cual más dibujaditas, cada una en su estilo. Y ella era muy celosa, eso sí. Decía: “No te acerques mucho a él ni moved así la falda, que se pone ronco enseguida”. Cuando yo tuve que reemplazar a Carmen Visuerte en Barcelona, mira si era lista, que dice “La rubilla se sabe el espectáculo, porque no hay quien la quite de la primera calle, así todo el día!”. Entonces cogí yo el reemplazo de ella y le bailé, y ella dijo: “Hay que ponerle un traje bonito hecho para ella”, y me hizo Pepe Maestre un traje azul pavo... ¡Estaba yo monísima con aquel traje! Y cuando me vio con el traje, dice: “¡Algo me choca, algo me choca!”... Y dándome vueltas como si estuviera yo declarando, y ella alrededor mía: “Oye tú, Pepe, ¿qué le encuentras? ¡Gallina, ven p’acá!”. Y yo allí quieta. Dice: “El pelo, hija, el pelo, te lo voy a tener que teñir de negro”... ¡Más mala leche todavía! Yo tenía unas trenzas que me llegaban aquí, y me hacía un moño de trenzas na más enroscás, que no veas.

Me llevó a la rambla primera, una bocacalle que va a una plaza que se bailan las sardanas, y me tiñó el pelo ¡de negro, negro, negro, negro! ¡como una golondrina!... Y yo tenía mi pelo color rubio gris que era una joya. Cuando me vio Pepe, al hombre se le desmudó la cara. Porque ella no le había dicho nada ni a Pepe... ¡ni a la Virgen del Carmen!! Ni a mí. Yo cuando terminé... bueno, yo lo que quería era bailar. Y cuando Pepe Maestre me vio también...

Total, que me puso el pelo negro y ya estaba más conforme. Y no tenía na más que decirme “Ponte to esto”. Y me daba unos brazaletes que tenía que se compraban en Ceuta o en Tánger, de oro ancho, y unos septenarios de pulseritas, y yo con aquellas cosas yo

*no podía ni bailar, pero ¡a ver! Y los brillantes esos me ponía las rosetas. Las que tiene ella las tengo yo en fotografías bailando (...) Cuando aquel pelo mío dijo a crecer, rubito, y lo otro negro, y vine a Sevilla y me vio mi madre, mi madre la quería matar. Pero bueno, fue un tiempo muy bonito.*¹⁹

Y Manolo Sanlúcar:

Me encerraba en mi camerino para concentrarme pero, en cuanto empezaba a repasar las obras, Pastora me llamaba. No sé si porque se aburría estando sola, o porque se animaba escuchando la guitarra o, tal vez, por ambas razones. Cogía mi sonanta y me iba al camerino de Pinto donde ella me aguardaba y allí me sentaba. Me decía que estudiara, que siguiera estudiando (...) Y como se situaba en posición de escucha, pues me ponía a repasar las obras.

Los primeros días, por saber delante de quién estaba, me sentía nerviosillo. Pero la consideración que me tenía y el modo tan entrañable con que me trataba, iban disipando mi tensión a medida que nuestra relación se configuraba como de nieto y abuela. De modo que, lejos de cualquier incomodidad, Esperaba aquellos momentos con verdadera ansiedad pues sus historias, las historias que me contaba eran tan interesantes para mí como las batallitas que los abuelos cuentan, o contaban, a sus nietos antes de que los enmudeciera la televisión.

*Cuando iniciaba la reunión tocando solo, a los dos o tres minutos la escuchaba entonarse muy bajito. Como sabía que de un momento a otro iba a romper a cantar, dejaba de prestar atención a mi particular tarea para poner más énfasis en el acompañamiento. Y como tenía mucho pelo y muy negro me decía: Gatito, ¿ya me estás llamando?*²⁰

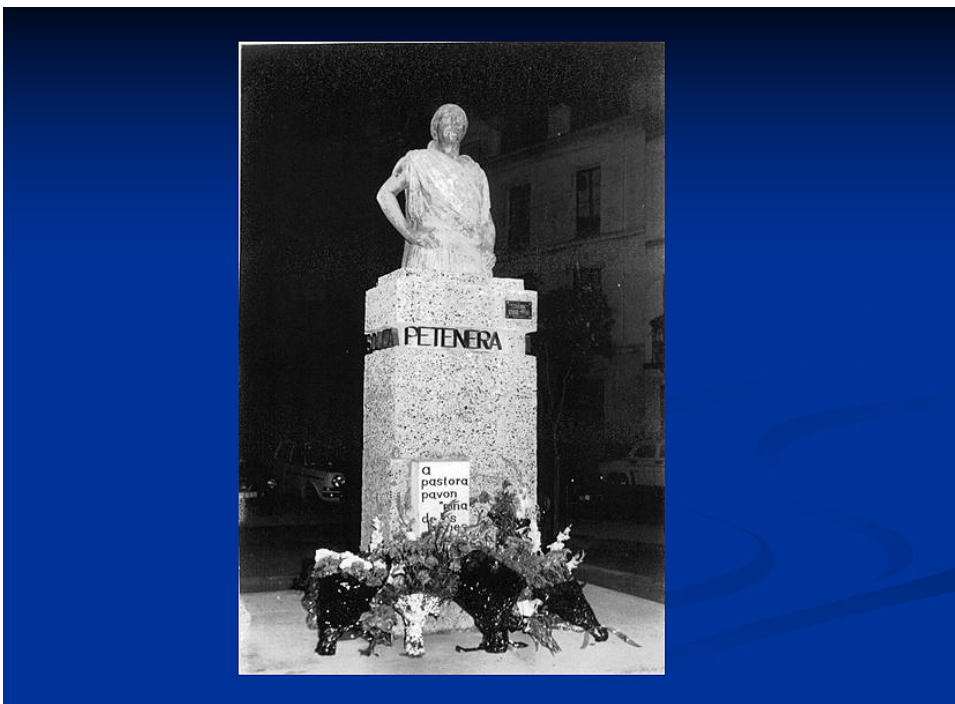
Pero eso era acompañando a Pepe, Pastora. que, mal que bien, era el artista que quedaba. Me acuerdo de las fotos con Juanita Reina. Pepe quiso que grabaras con 68 años, pero tensa, lejos de los escenarios, tomando sal y limón para la voz, rezando cuando se encendía la luz del control, la cosa salió regular. 17 años llevabas sin cantar cuando fuiste al beneficio del Beni, y cantaste y bailaste en el teatro y después de la venta Vargas. A otros homenajes no quisiste ir, y luego te convertiste en símbolo para el neojondismo, con el Festival de los Patios de Córdoba, las reatas de adhesiones literarias, sentarte en el sillón del rector en la primera semana universitaria de Flamenco, en Sevilla, como presidenta, el Festival Antonio Mairena del 61... Que, por cierto, con Mairena nunca te encontraste tú muy cómoda, que está grabado el duelo de la boda del Lebrijano. Ni con ese movimiento y esos libros:

Ustedes, los intelectuales, han sido muy crueles con el cante. Se han puesto a escribir -salvo honrosas excepciones- sin ton ni son y a defender mil cosas que nada tienen que ver con los estilos puros. (...) Las resurrecciones de estilos por parte de Mairena y Pepe Torres en opinión mía valen "para los intelectuales", pero no engañan a ningún aficionado legítimo.

Di la verdad, que no lo jamabas porque se metió con Pepe, y a Juan Talega tampoco porque dijo que tú no sabías cantar por seguiriyas. ¡Darle la llave de Oro a Mairena estando tú viva! Viva... pero no cantando: en estos años, la vida no fue para ti más que la costumbre común y corriente por el barrio. ¿Es que terminaste por renegar de la vida de artista?

Yo no me quejo de la vida de artista; pero es mejor la vida de casa. Yo le voy a desí a usté, en secreto, que estoy deseando retirarme der to y vivir tranquila en Sevilla, en mi casita, con mi marío y mi hija... Eso lo decía ya en el 35. Y de mi hija yo digo que yo no quiero de ninguna manera que se dedique a artista. Que baile to lo que quiera en casa; ahora, pa sus padres, y el día que se case, pa su marido... le dije a Manuel Alonso Vicedo inquiría en 1966 a Pastora por Pepe: Discutimos –respondía la cantaora-, pero desde que nos casamos es mi marido, y yo le obedezco. Pero cuando vino a entrevistarme en 1966, casi ciega ya, le dije a Manuel Alonso Vicedo que ¡Me gustaría trabajar de nuevo! Sentir el calor del público²¹. Y era verdad.

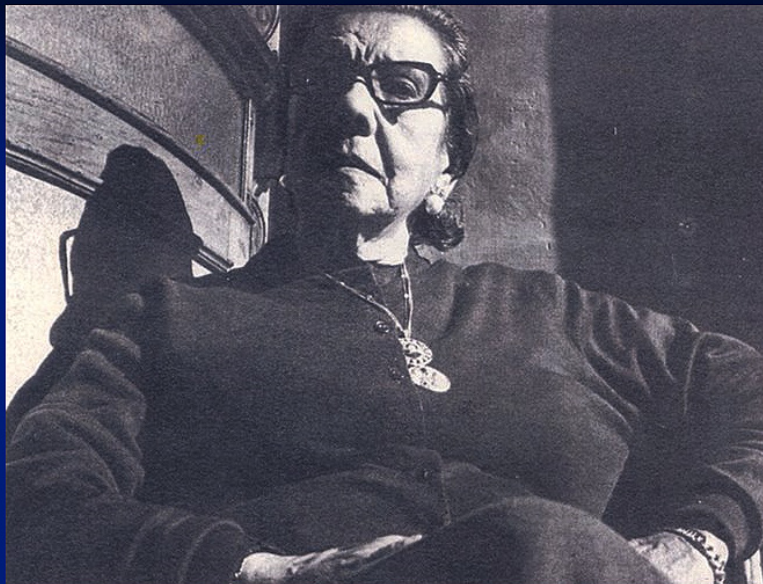
Lo que pasó cuando me retiré es que Mi marido, cuando alcanzó una independencia económica lo suficientemente desahogada, no quiso que yo siguiera trabajando. Pepe (bueno, dicen que Pepe Pinto era muy goloso tratándose de cifras) me quería muchísimo y era el que más respetaba mi arte, y decía: Aunque yo tenga que ir a los albañiles, ésta no canta mientras no la coticen como se merece..."²²



El cantaor sevillano tomó las riendas de la vida profesional de su esposa, lo que le valió críticas de afectos y aficionados. Pastora confirmó que le dije a Miorgo en 1950 que no seguía

cantando ante el público *Porque no quiere Pepe*. Ella misma afirmó que no se iba a trabajar a Madrid por 7.500 pesetas diarias, porque estaba enfadada con el público y porque *mi marido es el primero que no quiere que cante*. Lomax, en su visita de 1954, escribió en sus notas:

Ya no canta. Su marido decidió que debía dejar de cantar y ella lo hizo... Estuvo en el teatro durante treinta años. Después, su marido hizo que se retirara y descansara. Su marido es el típico empresario de espectáculos de poca importancia, sin mal corazón, pero un engreído y pomposo gallo pavoneándose que la eligió por su arte, y la subyugó amenazándola con rehusar su amor. Nunca tuvo hijos por miedo a no poder trabajar. Después, cuando la posibilidad de poder tenerlos ya había desaparecido, él la hizo retirarse del teatro.



Anda, Pastorita, que llegaron a escribir como si fuera un triunfo que:

Cuando don José Torres Garzón, “El Pinto”, contrajo matrimonio con Pastora Pavón e instaló en Sevilla el famoso bar Pinto, realizó dos acontecimientos de bastante trascendencia. Uno que le acreditó de hombre integral y caballeroso. Retiró a Pastora de los tablados. Otro, desgraciado e inconsolable para los muchos y buenos aficionados que sabían degustar el hechizo y cautividad de su cante... Pero... ya no canta a nadie. Solamente a su marido.²³

¿Fue así, Pastora? Vamos a escuchar a Pepe en 1946:

(entrevista a Federico Galindo, 1946): *Yo he sido el que le ha prohibido cantar (...) No se preocupe usted, que me parece que le voy a levantar la prohibición ya pronto.*

(entrevista a Juan Palma, 1962): *Lo que debe decir la gente, pero que no dice, es que yo he conseguido quitar a Pastora del cante, que lleva ya muchísimos años sin cantar-le a nadie, y creo que vive, si no con mucho rumbo, bastante cómoda.*

Así que lo que yo digo es que tantos como ahora dicen que no hay desigualdad, y que te ponen como ejemplo de grandes mujeres del flamenco, tendrán que callarse la boca un poquito, ¿O NO?

¡Pero si yo canto siempre que haya una reunión flamenca con amigos que sepan hacer palmas, gitanos y señoritos que beban manzanilla, y mi esposo al lado!

Eso, tu esposo al lado. Pero digo yo que te retiraste un poquito empujada. Yo entiendo el pensamiento de la época: la casa, la costumbre, la familia, eran lugares seguros para las mujeres, sobre todo después de los criterios de “purificación” cuando acabó la Guerra Civil. La “construcción ultraconservadora de la femineidad “ideal” de los años cuarenta, percibida como la base fundamental de la estabilidad social”,²⁴ te dio de lleno, Pastora.

Bueno, Cristina, pero yo sigo cantando. Yo canto, canto en mis sueños.

Yo canto en mis sueños

Sí. Tú cantaste, tú cantas en tus sueños, Pastora. Porque cuando sumaste años, ya fueron nada más que los sueños lo que te quedó. Ni siquiera la memoria. Entraste en tu soledad, en tu absoluta soledad. Manuel Barrios escribió de ti, allí en aquellos años sesenta, tiempos de *pasar inadvertida en el bar Pinto, sentada en la puerta, el lugar de cita de los flamencos, que eras una persona distante, escribió Manuel Barrios. Yo la recuerdo siempre alejada, iba con el marido, el marido que era un hombre muy extravertido e inmediatamente organizaba allí su grupo, su charla, su tertulia, y ella se mantenía allí apartada, silenciosa, escuchándolo todo.*

Elegante, con tu pelo negro, con tus alhajas y tus medallas de los santos. Y decía Alfonso Eduardo Pérez Orozco que, allí también en el bar, donde te conoció, eras una mujer con cara triste, con una sensación de violencia contenida, con un aspecto de dama andaluza, que cantaba de vez en cuando, pero nada más bulerías y seguriyas, escribió:

Eso sí que estaba muy claro: ella donde se sentía y se podía sentir más tranquila, normal, a gusto, etc. era en esos dos terrenos, en esos dos compases, en esos dos estilos. No les puedo explicar, en aquel momento yo no me explicaba. Con el paso del tiempo, sí me explico que alguien con la maestría, con la capacidad de dominio... Efectivamente, los dos cantes creo yo que son los más difíciles pero son en los que ella se sentía más a gusto. Cantaba por bulerías como respirar, y cuando se paraba un

poquillo la fiesta y le dejaban una pausa que Pepe dijera “Canta, Pastora, canta, Pastora”, pues cuando le daban una pequeña pausa, ella se metía por seguiriyas, entraba por seguiriyas.

En el Pinto, la memoria y los cantes eran muy repetidos, la memoria selectiva le proporcionaba la posibilidad de ver cuáles eran los que a ella le gustaban porque le acudían a la cabeza. Los tradicionales. No nos proporcionaba ninguna sorpresa (...) Su afición, su permanencia en que la bulería y la seguiriya eran su manera natural de expresarse en unas veinte noches que pude convivir en aquel pequeño sitio”.²⁵

Yo ya ni me acuerdo, no me acuerdo ni de mi escultura que me hicieron entonces con la tertulia de Radio Sevilla. Y después, estando tú recién nacida, me metí en la cama, hecha un trapito, tres años.



Di que sí, Pastora, que todo aquello te fue ajeno, todo indiferente. Y después te metiste en la cama y en la cama te llevaste malita tres años, hecha un trapito. Qué bien lo escribió Miguel Acal:

Desgraciadamente, Pastora no vivía en este mundo. Ella tenía el suyo particular, en el que nadie más cabía. No conocía a casi nadie. No razonaba. Necesitaba la ayuda constante de alguien.

En esta tarea se multiplicó la Rubia. Consuelo Torres Garzón, hermana de Pepe Pinto y ángel tutelar de Pastora en estos últimos tres duros años. Pastora mantenía una voz

poderosísima y un apetito envidiable. Pese a su avanzada edad se nos aparecía como una mujer excesivamente depauperada. La tremenda enfermedad que padecía había hecho estragos en el cuerpo y el espíritu de la más grande “cantaora” de todos los tiempos.

Nada recordaba en ella la gracia enorme de sus “vueltas” por bulerías o la telúrica grandeza de sus “seguiriyas”.

Su cara había enflaquecido, como su cuerpo, hasta límites inverosímiles. Jugeteaba con las piernas de una manera inaudita. Como un recién nacido. Pastora era, en fin, una lamentable muestra de muchas miserias humanas. Ella, graciosa, flexible, airo-sa... Ella, fabulosa gitana “cantaora” de todos los matices.



Y al poquito tiempo, se murió Pepe. Contaba Valderrama que le juró por lo más sagrado que no veía a Pastora muerta, que se moría antes. Y que

La relación de Pepe con Pastora en los últimos tiempos fue conmovedora. Pepe la atendía completamente, y estaba casi impedida en la cama, me juró a mí Pepe un día en su bar:

- Juan: yo te juro por lo más sagrado, yo te juro por el Gran Poder, que no veo a Pastora muerta. Yo me muero antes...

Y se murió antes. Empezó a beberse una botella de güisqui por la mañana y otra botella de güisqui por la tarde, todos los días, y se partió el hígado, hasta que echó el hígado a pedacitos por la boca.

*Y aunque Pastora tenía perdida la cabeza, cincuenta y dos días después de la muerte de Pepe se murió ella. No soportó la ausencia de su compañero, su primer admirador. Yo les llamaba el Romeo y Julieta del cante flamenco”.*²⁶

Cuentan que:

*Yo he sentido la muerte de Pastora como si hubiese sido nuestra madre. La noche que mi hermano se puso tan malo, al escuchar ella ruido, se inquietó. Nos la llevamos a casa de una vecina y, desde entonces, empezó a empeorar (...) Pepe, desde que ella se puso enferma, se iba por las mañanas al bar, y a la tarde, a eso de las cinco o las seis, ya estaba en su casa adorándola, porque era “descompasao” lo que sentía por ella. Muchas veces la llevaba al cuarto de baño y le decía: ¡Anda, cachito de carne, vamos a lavarte, mi arma!” A última hora ya no se podía mover. Se dio cuenta de la muerte de mi hermano y preguntaba continuamente: “¿Y Pepe?, ¿se ha muerto Pepe?”*²⁷

Te fuiste el 26 de Noviembre de 1969, en tu casa de la Calle Calatrava, rodeada de su hija Tolita, su yerno Hilario, los hermanos de Pepe Pinto —Consuelo, Teresa, Esperanza y Manolo— y sus sobrinos. Moriste después de haber muerto, enajenada desde años atrás, con siete décadas de cante a sus espaldas, Juguetillos, contrastes, respiración, armonía, transportes, extensión, velocidad, nervio, vibración, quejido, vivacidad, cromatismo, requiebro, portamentos, voz plana, delicadeza, aceleración, dicción, rizos, maleabilidad, expresividad, ayeos, voz doliente y arrolladora, voz sentida, vibrante, clásica, voz brisca, ocurrente, desgarró, gracia, la voz que burlaba al dolor, coqueteos, voz sangrienta, sensible, trinos, cadencias, tus cantes de clavijas apretadas, se habrían desvanecido de la memoria, como tu sabiduría y tus trajes de verde raso, sin tus fotos y sin tus discos de piedra. Aquellos que nunca aceptaste que te hicieran justicia.

Pastora: conociste, interpretaste, intuiste, ambicionaste. Y ahora estás como una enciclopedia y a la vez como una especialista y una creadora, BIC de la Andalucía nuestra. Naranjito lo decía: a Pastora hay que escucharla muy despacito, buscarle el sonido y la forma de sentir. Amaste los cantes que decía Fernando el de Triana que no los cantan ni los chiquillos por las calles, ni las criadas barriendo la puerta, como lo hacen con los cantes de otros cantadores, que rebuscan un cuplé o una cancioncilla cualquiera, les ponen una letra que se pegue al oído, les impresionan en discos y a los tres días lo repiten desde los angelitos de tres años hasta los ingleses, y ya se terminó el artista. Abriste, Pastora, la brecha para una arte nuevo, fuiste el puente entre el tradicionalismo y lo moderno, moviéndote en el difícil equilibrio entre la fidelidad a la memoria y la apertura de los nuevos caminos. Escogiste, amoldaste, libaste de tus compañeros de vida, ideaste, y te lamentaste con los años del desprecio de los públicos.

Sí, Pastora fuiste y sigues siendo grande.
Un resumen y una promesa.
Fue entonces una síntesis y sigue siendo una referencia, una celebración continua.

La Niña de los Peines, testigo de un tiempo
compartido por tantos artistas de la época, y que
Pastora supo resumir...

... en la profesión
... en los aprendizajes
... haciendo el cante
... en su vida privada
... como mujer

INVOCADA QUEDAS, PASTORITA,
Y EN ESTE HOMENAJE A JOAQUÍN MORA,
QUE TANTO TE AMÓ,
SE OYE HOY OTRA VEZ TU VOZ,
CONJURADA PARA EL GOCE DE
LOS SONIDOS INMENSOS DEL FLAMENCO

HAS DICHO

Notas

1. [<http://research.culturalequity.org/get-photo-ix.do?ix=photolist&id=183&idType=sessionId&sortBy=abc>]
2. Ortiz Nuevo, José Luis. *Pepe el de la Matrona. Recuerdos de un cantaor sevillano*. Ediciones Demófilo, Colección ¿Llegaremos pronto a Sevilla?, Madrid, 1975.
3. Burgos, Carmen de (*Colombine*). "Confesiones de Artistas". Prólogo de Ramón Gómez de la Serna. Juan Pueyo, S. A. Madrid, 1917.
4. Carabias, Josefina, "Crónica". 21 de julio de 1935.
5. Eugenio Noel, "La providencia al quite", citado por Urbano, Manuel, *La Jondura de un Antiflamenco: Eugenio Noel*, Ediciones La Posada, Publicaciones del Excmo. Ayuntamiento de Córdoba, 1995:167. El autor utiliza siempre el mismo apodo para la cantaora.
6. Caballero Polo, Luis, "Cantaoras conocidos, compañeros y amigos: Pastora Pavón". En *Revista Candil*, 53. Septiembre-octubre de 1987.
7. Fernando el de Triana, *Arte y artistas flamencos*, Ediciones Demófilo, Madrid, 1978 /1935/:227, 230.
8. Caballero, Luis, *Historias de Flamenco. Flamencos de Historias... Y Sevilla, entre otras*

divagaciones flamencas. Ediciones Giralda, Sevilla, 1999:197-198.

9. *El Liberal*, Madrid, 3 de noviembre de 1911.

10. s/a, "Hojas sueltas del flamenco, salvadas del olvido. La polémica flamenca del siglo XX. Declaraciones de nueve artistas de los años cincuenta, en un libro de entrevistas del periodista "Miorgo", *Revista de Flamencología*, Cátedra de Flamencología de Jerez de la Frontera, Año VII, número 13, 1er. Semestre 2001, págs. 39-49.

11. Carta de Pastora a Francisco Vergara, presidente del Centro Artístico de Granada. El transcriptor conserva su ortografía original. José Mora Guarnido mantuvo una entrevista con don Antonio Chacón en los días previos al concurso y que remite a Manuel de Falla en los términos siguientes: "... le escribo para decirle que anoche estuve hablando con el gran Chacón, el cual está encantado del proyectado concurso y dice hará todo lo que esté de su parte por darle mayor brillantez (la gran Niña de los Peines hará lo que el gran Chacón le diga). Hernández Carrillo había metido la patita con la mejor buena fe del mundo, pero todo se arreglará" (a lo que se ve, Hernández era un oficial del Ayuntamiento de Granada que no había tenido suerte en su contacto previo).

12. Burgos, Antonio, *Juan Valderrama. Mi España querida*. La Esfera, Biografías, Madrid, 2002:72.

13. Dígame, 15-IX-1942, citado por Gamboa, José Manuel, *Una historia del Flamenco*. Espasa, Madrid, 2005:221.

14. Barrios, Manuel, *Ese difícil mundo del flamenco*, Universidad de Sevilla, Secretariado de Publicaciones, 2000 /1972/:45.

15. Salaün, Serge, "La mujer en las tablas. Grandeza y servidumbre de la condición femenina", en González Peña, M^a Luz, Javier Suárez-Pajares y Julio Arce Bueno, *Mujeres de la escena*. 1900-1940, SGAE, Madrid, 1996:40-41.

16. Pantoja Guerrero, Dolores, *El cante de cuartito*. Diputación de Sevilla, Sevilla, 2002:82.

17. Adaptación de Burgos, 2002:232 (*op. cit.*).

18. Entrevista a Manuel Alonso Vicedo, 1961.

19. Extracto de entrevista personal a la bailaora Matilde Coral, 23 de mayo de 2006.

20. Muñoz Alcón, Manuel, Manolo Sanlúcar, El alma compartida. Memorias. Almuzara, Córdoba, 2007:231-32.

21. Vicedo, Manuel Alonso, "Pastora Pavón, "Niña de los Peines". La cantaora más grande de todos los tiempos", *ABC de Sevilla*, 17 de abril de 1966.

22. Burgos, 2002:228, *op. cit.*

23. José Arroyo Morillo, *Informaciones*, Córdoba, 11 de mayo de 1961.

24. Chuse, Loren, *The cantaoras. Music, gender and Identity in flamenco Song*, Routledge, New York & London, 2003:100.

25. Alfonso Eduardo Pérez Orozco, "Crítica discográfica especializada", mesa redonda del Congreso *La Niña de los Peines, Patrimonio de Andalucía*, Sevilla, 25 de noviembre de 2005 (transcripción propia).

26. Burgos, 200:229-230, *op. cit.*

27. Declaraciones citadas en Bohórquez, *La Niña de los Peines en la casa de los Pavón*. Signatura Ediciones, Sevilla, 2000:126-7.



www.librosconduende.com