

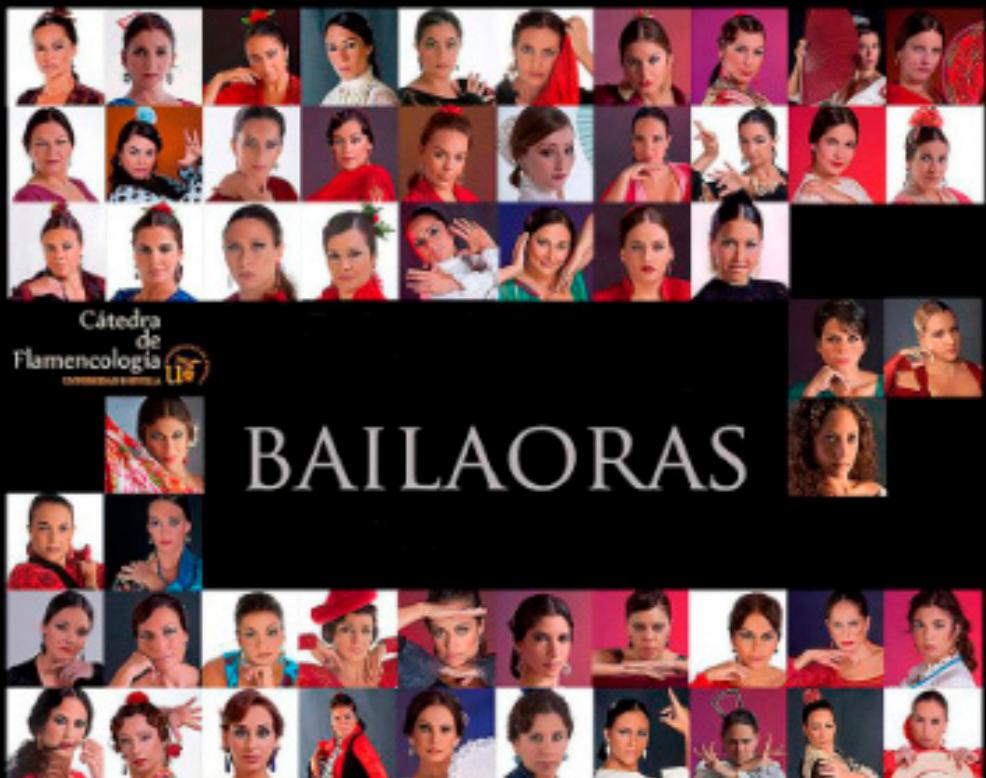
La Musa y el Duende

REVISTA INTERNACIONAL DE FLAMENCO



Juan Valdés

LA MUJER EN EL FLAMENCO



2

Paco Sánchez
FOTOGRAFÍA

EXPOSICIÓN Y PROYECCIÓN DISPONIBLES

Consejo de Dirección

Dirección

José Luis Navarro

Vicedirección

Eulalia Pablo

Secretaría

Rocío Luna

Manuel Alcántara Bellón

Alfonso Carmona González

José Cenizo Jiménez

Cristina Cruces Roldán

Francisco Javier Escobar Borrego

Agustín González Gallego

Paco Sánchez

Juan Manuel Suárez Japón

Sumario

Portada

José Luis Navarro.

Editorial

4. José Luis Navarro. Despedida.

5. José Luis Navarro, Eulalia Pablo y Manuel Alcántara. Juan Valdés

48. José Cenizo. La revista *El Cante* (1886-1887) en su contexto histórico y artístico.

87. María de los Ángeles Cenizo. La singularidad de Andrés Marín y su estética contemporánea.

Despedida

Hace 7 años que publicamos el primer número de *La Musa y el Duende*. Desde entonces han visto la luz 50. Nos han obligado a estar al tanto de cuanto ocurría a nuestro alrededor en el mundo del Flamenco y las hemos disfrutado una a una. Pero los años no perdonan y ya he cumplido los 80. No obstante, aunque sin sentir la imperiosa obligación de hacerlo, seguiremos publicando de tarde en tarde las crónicas y reseñas de los espectáculos que más nos llamen la atención. La revista termina, pero el blog sigue.

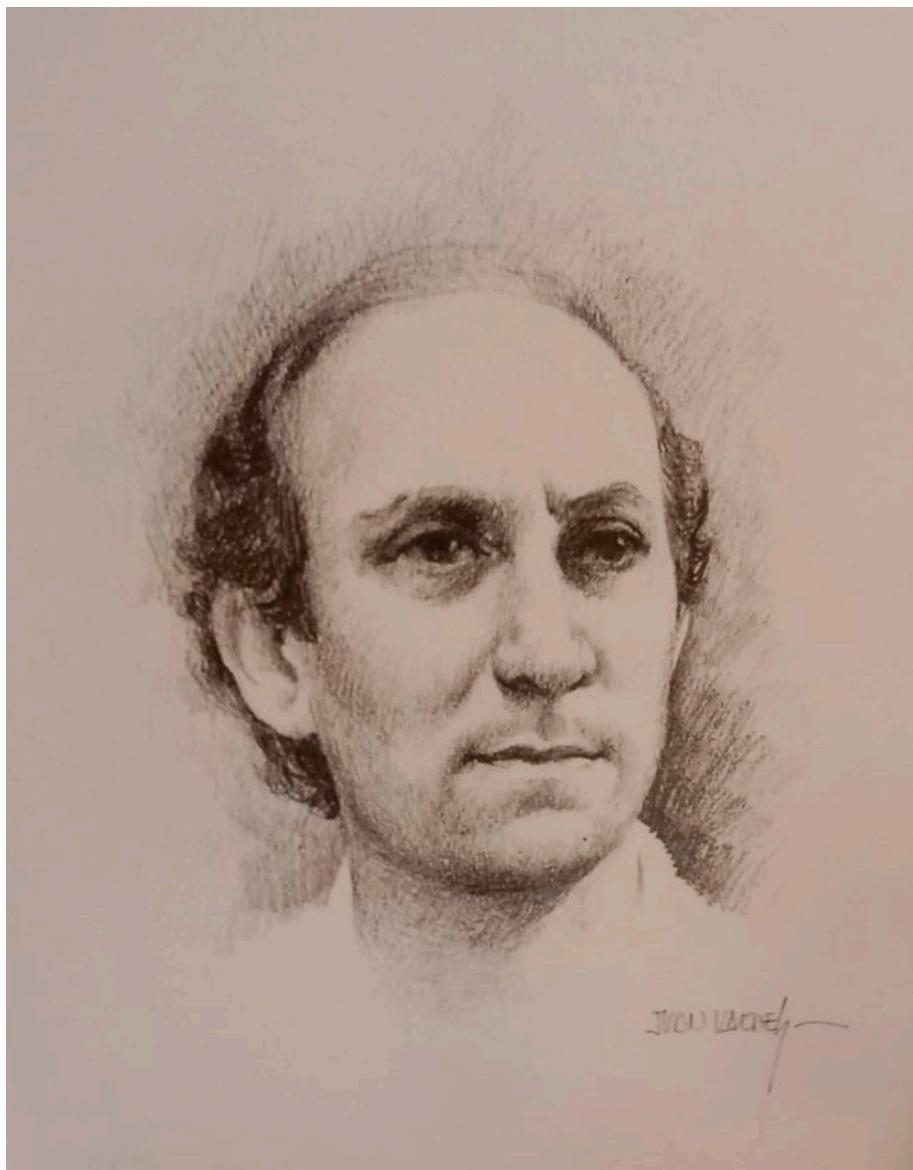
Dedicamos este número Extra de despedida a un flamenco de pura raza, el pintor Juan Valdés. No nos perdonaríamos no haberle dedicado unas páginas. Lo completan una pluma compañera, la de Pepe Cenizo, y el primer artículo de su hija, María de los Ángeles Cenizo Salvago, bailarina de contemporáneo recién comprometida con la investigación flamenca.

Es de justicia reconocer y agradecer ahora a todos cuantos han participado en esta aventura. Estos son sus nombres: Eulalia Pablo, Rocío Navarro, José Cenizo, Juan Manuel Suárez Japón, Cristina Cruces, Paco Sánchez, Francisco Javier Escobar, Manuel Alcántara, Paco Vargas, Fermín Lobatón, Norberto Torres, Agustín González, Alfonso Carmona, a nuestro añorado Rafael Infante (q.e.p.d.) y a cuantos han colaborado con algún artículo. Sin ellos, *La Musa y el Duende* no habría llegado a los 50 números. Un agradecimiento que hacemos extensivo a cuantos subscriptores se han tomado la molestia de mandarnos palabras de ánimo. Gracias a todos.

José Luis Navarro

Juan Valdés

Juan Rodríguez Valdés Paradas nació en Badajoz, el 15 de mayo de 1942. Hoy se le considera, sin embargo, el máximo representante de la pintura sevillana.



5

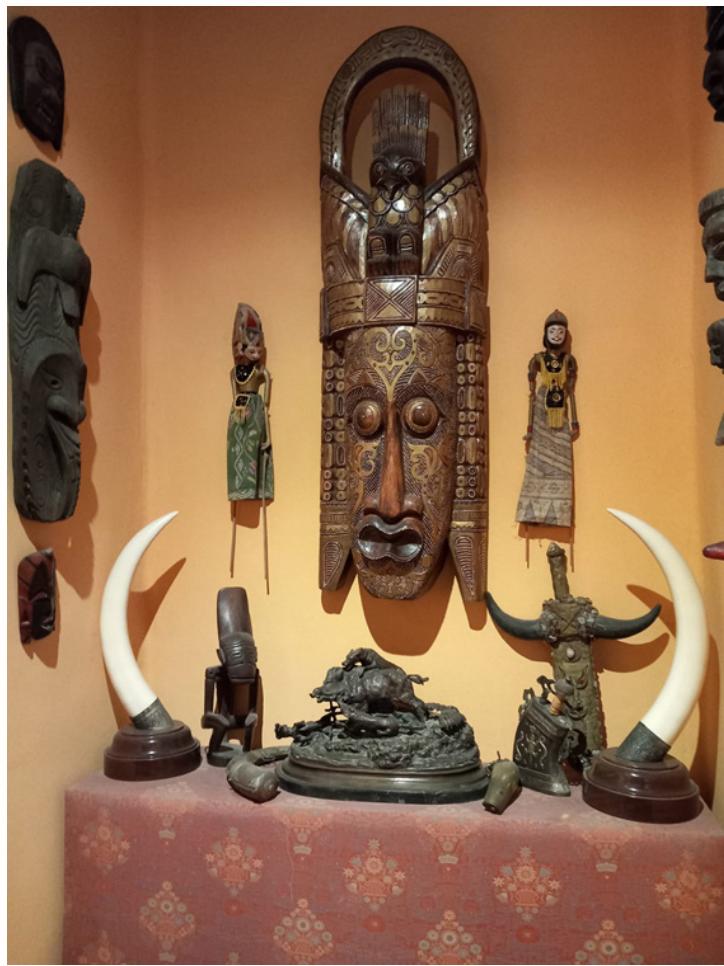
El pasado 16 de septiembre le visitamos en su estudio (Pasaje Mallol, 10), un auténtico museo de recuerdos artísticos y personales.

El estudio



6





7



Nos atendió con esa amabilidad y simpatía que caracteriza a la buena gente y nos contó su vida y milagros con pelos y señales. Fueron dos horas rebosantes de sinceridad, detalle y algún que otro toque de ironía.



8

Eulalia Pablo, Juan Valdés y José Luis Navarro



Juan Valdés y Manuel Alcántara

Primeros años

Mi padre murió cuando yo tenía 5 años y tres años después murió mi madre. A mí hermana, que era tres años más chica que yo, y a mí nos recogieron mis abuelos paternos, que vivían en la calle Joaquín Costa.

Me echaron de tres colegios

Yo me ponía a dibujar y no le echaba cuenta al maestro. Mi abuelo con 8 años me puso en una escuela en la calle La sal (hoy Arias Montano). Era una habitación con los 14 o 15 niños que estábamos. Yo siempre estaba dibujando y cosas de esas y me castigaban sin ir a comer. Luego mi abuelo me quitó de allí y me apuntó en los maristas con 10 años. Un día el hermano (cura) me pegó y yo le empujé. Total que me echaron de los maristas. Luego fui a la Escuela Central Politécnica y también me echaron de allí.

La Escuela de Artes y Oficios

9

Luego fui a una Escuela de Artes y Oficios. Por las mañanas teníamos Talleres (carpintería, cerrajería y forja, pintura industrial, ajuste mecánico), por la tarde Cultura General (un día Historia, otro Gramática...) y por la noche, en la misma escuela se hacía Dibujo y Colorido o Modelado. Eso lo llevaba José María Collado. Eso, en lo positivo, a mí me ha enseñado muchísimas cosas. Aquello me sirvió mucho para cuando después estuve trabajando en una agencia de publicidad.

Un recuerdo de la guerra

Por allí cerca pasaban los militares con todos los presos para la cárcel. A una tía mía y a sus tres hermanos los habían condenado a muerte. Mi madre escribió una carta al Capitán General de Franco, Muñoz Grandes, y les perdonó la vida. Eso no se me olvidará a mí nunca.

Luego yo le hice un retrato a su hijo. Le dije: "Yo este cuadro a usted

no se lo voy a cobrar. Se lo voy a regalar y le voy a decir por qué". Y le conté la historia de la carta de mi madre.

Badajoz

Da sus primeros pasos en la Escuela de Artes y Oficios "Abelardo Covarsi" de Badajoz y con 14 años empieza a darse a conocer en su tierra a base de participar en concursos y certámenes. A los 15 años asiste en Madrid a un Curso Nacional de Artes Plásticas y a los 17 obtiene una beca de la Diputación de Badajoz y se marcha a Sevilla a estudiar en la Escuela de Bellas Artes Santa Isabel de Hungría. Ahí empieza su relación con la capital hispalense.

Dentro de todos estos inicios en Badajoz, al no tener padre ni madre, cuando más se necesitan, lo lógico es que uno vaya por ciertos caminos que pueden equivocarlo o hacerle daño. Yo siempre he tirado por lo que era el amor de mi vida, que era pintar.

10

Yo no he fumado en mi vida. Yo he encendido aquellos celtas, ideales, o cuando iba a Elvas, en Portugal, los Philip Morris o Chesterfield, pero no me tragaba el humo, hasta que un día me dije "Hasta aquí" y ya no he vuelto a encender ninguno en mi vida. Beber tampoco me he emborrachado en mi vida. Ni whisky, ni alcohol. Nada. Cuando ha habido que cantar, yo he cantado siempre con una copa llena. Llena, para que no me echasen.

Vida profesional

Terminados los estudios, comienza su vida profesional: hace dibujos publicitarios, da clase como profesor de dibujo en Instituto(1) y consigue por oposición una Cátedra de Teoría del Color y Serigrafía en la Escuela de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos de Sevilla.

-
1. En Morón y en Las Palmas.
 2. Sita en la Calle Zaragoza, 8.

Cuando yo no he tenido trabajo y he tenido que buscarme la

Cuando yo no he tenido trabajo y he tenido que buscarme la vida, yo siempre he buscado soluciones. Yo he hecho de todo, porque he tenido que mantener a mi familia, que me casé muy joven. Como yo no he heredado absolutamente nada, nada, porque cuando murió mi abuelo, que murió el primer año que yo estaba aquí en Sevilla estudiando, me ha costado a mí sudores para estar donde ahora estoy. Me casé con Chari Ledo, la mujer de mi vida. A mí no me ha dado absolutamente nada nadie. Mis hijas, que tengo dos, se casaron, las bodas las pagué yo, las casas las compré yo. Esto (su estudio) que llevo aquí treinta y tantos años, pago yo el alquiler todos los meses. Yo tengo además una casa de cuatro pisos, con un camping, una piscina, en Sanlúcar de Barrameda, también la he pagado yo. Yo no le debo nada a nadie. Que hay que cantar, yo canto. Cada uno hace lo que le da la gana. Yo no tengo nada que ver. Este es mi mundo y sigo pintando. Yo todos los días me vengo aquí. Cuando no pinto ahí tengo aviones que yo he hecho, toco música en un órgano que tengo ahí. ¡Lo que sea!

Aquí en la Escuela de Artes y Oficios, cuando la hicieron facultad, lo primero que hicieron a todos los que estaban ahí fue hacerlos propietarios. Cuando yo intenté entrar en Bellas Artes de profesor, me lo impidieron muchos de los que habían sido compañeros míos. Yo estaba contratado de Dibujo lineal, que no era lo mío, pero peor sería tener un contrato de corte y confección. Luego, se convocaron unas oposiciones en Madrid. Nos presentamos 5 de Bellas Artes de España, de los 5 suspendieron a 4. El único que ganó la plaza fui yo.

Un desgraciado accidente

En 1995 una noche tuve un accidente en la autopista. Un coche se saltó la medianera. Se quedó dormido el fulano. Chocó de frente conmigo. Él se mató y a mí me iban a cortar las piernas. De las rodillas para abajo todo hecho polvo. Pero como yo he tenido siempre una salud, me llenaron de huesos y aquí estoy yo. Eso sí, he dejado de bailar.

Así es Juan Valdés



12

Yo no pertenezco a nada. Yo soy totalmente libre. No pertenezco ni políticamente a nada. Soy católico apostólico y romano, pero no voy a iglesias, porque haya que ir todos los domingos. Hay muchos que van, porque es la rutina, pero están en la iglesia pensando en el fútbol. Yo voy aquí, allí, donde sea, por el sentido de que tengo que ir.

Yo soy yo. No soy forofo de nadie. Soy frío, analítico. Uno con el tiempo aprende, incluso dentro de lo mío, cuando era joven, íbamos a una exposición y solo nos fijábamos en lo malo. Ahora cuando voy a una

exposición siempre voy buscando lo positivo.

Yo he sido siempre muy analista de todo lo que me gusta.

Yo soy bastante analista y sé perfectamente por dónde van los tiros de cada uno, por sus actitudes, sus gestos.

A mí me gusta aportar mi personalidad.

No soy radical, pero me gusta lo tradicional.

Cuando yo he estado de profesor, de catedrático, tienes que enseñarles lo positivo e intentar de quitarles lo negativo. Yo lo que hago es hacerles valorar lo bueno que tienen, pero lo que yo le digo a uno no tiene nada que ver con lo de ningún otro. Y además la parte egoísta que yo he tenido es que todo lo que puede interesarme y servirme lo saco.

El Flamenco

El flamenco estuvo a punto de convertirse en medio también de vida cuando bien jovencito se lanzó al ruedo cantando acompañado por la guitarra del hijo de su paisano Porrina de Badajoz y recibió una Copa como recompensa.

El flamenco me ha gustado toda la vida de Dios.

En el flamenco yo soy muy tradicional. Yo he conocido desde Antonio Mairena, Manuel Mairena, Fosforito, muchísimos. Fosforito es íntimo amigo mío, que tiene ya más de 90 años.

Cuando yo vine a Sevilla lo único que traía era un disco de Sabicas y otro de Fosforito.

Juan Valdés tiene, por supuesto, sus gustos personales:

Como bailaora me ha gustado mucho Trini España. La personalidad que tenía era punto y aparte.

Es amigo íntimo de muchos artistas, pero los respeta y guarda para sí cuanto conoce de ellos.

Cuando ellos han estado en espectáculos he estado yo allí. Yo he tenido reuniones íntimas con ellos, donde se han desahogado.

Todas las vivencias, todo lo que conozco de ellos son para mí. Yo no voy a hablar de ellas con nadie.

Los toros

Los toros han sido otra de las querencias de Juan Valdés, hasta el extremo de llegar a ponerse delante de un astado. Así nos lo confesó:

Yo he toreado.

En los toreos, la fiesta ha ido evolucionando. Ahora hay un control, cuando va a torear el maestro, los ayudantes se quitan de en medio. El torero no solo se adorna cuando cita al toro, sino todo el tiempo mantiene una estética.

En el cante, en el toque pasa tres cuartos de lo mismo. Tiene que saber cuándo tiene que provocar.

La pintura

Juan Valdés es un trabajador infatigable y un artista fecundo. Pasa horas y horas ante el caballete. Los cuadros cobran vida ante él y le hablan. Así nos lo contó:

A mí los cuadros me hablan. Pero cuando uno aprende y sabe lo que quiere hacer los cuadros no me dicen ni media palabra. Al revés, cuando llego al estudio me saludan. Yo me pongo pun pun pun y te sale lo que tú quieras.

Combina a la perfección un dominio absoluto de la técnica del dibujo con una creatividad exuberante. En sus lienzos se aúnan el dominio de la línea con la brillantez del colorido, regidos ambos por una desbordante imagi-

nación. Ha logrado así un estilo propio que le prestigia y engrandece la escuela pictórica sevillana. Su obra es un modelo insuperable de impecable factura y arrolladora fantasía.



15

Desde bien chico tuvo muy claro lo que quería ser: pintor. Se dedicó a dibujar fotografías que ilustraban el mundo de los toros. Bien pronto el retrato se convierte en eje central de su obra. Pero eso sí, él no pinta fotografías.

No trato nunca de copiar al cien por cien lo que yo tengo en una fotografía. Cuando uso una fotografía me interesa la figura que estoy haciendo, pero quito lo que no me gusta y pongo lo que me gusta. Eso es lo que me da a mí la sensación de disfrutar.

Entre ellos destacan los que hiciera a nuestros reyes, Juan Carlos y Sofía y posteriormente a Felipe VI.

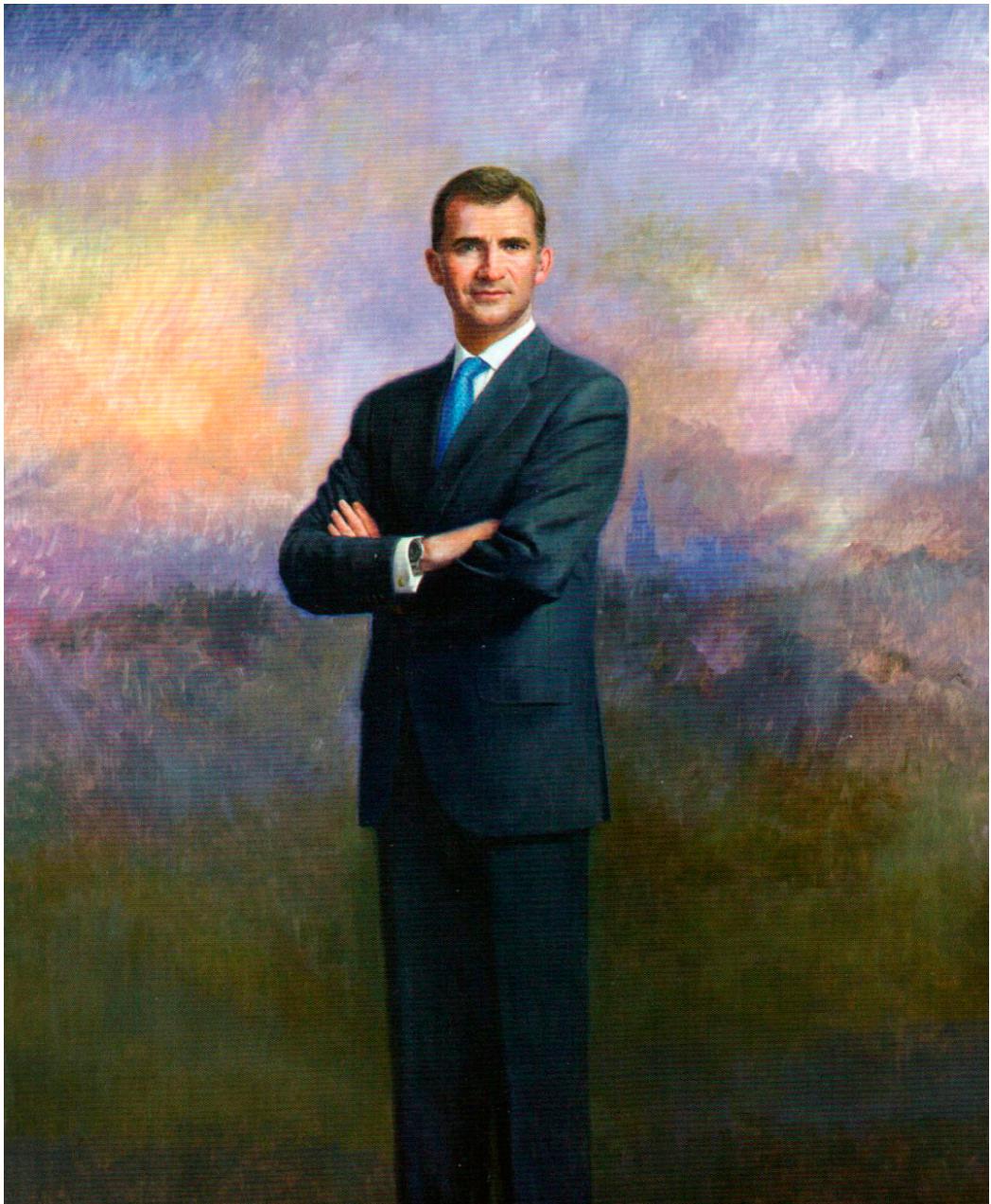
16



Juan Carlos I



Sofía de Grecia



Felipe VI

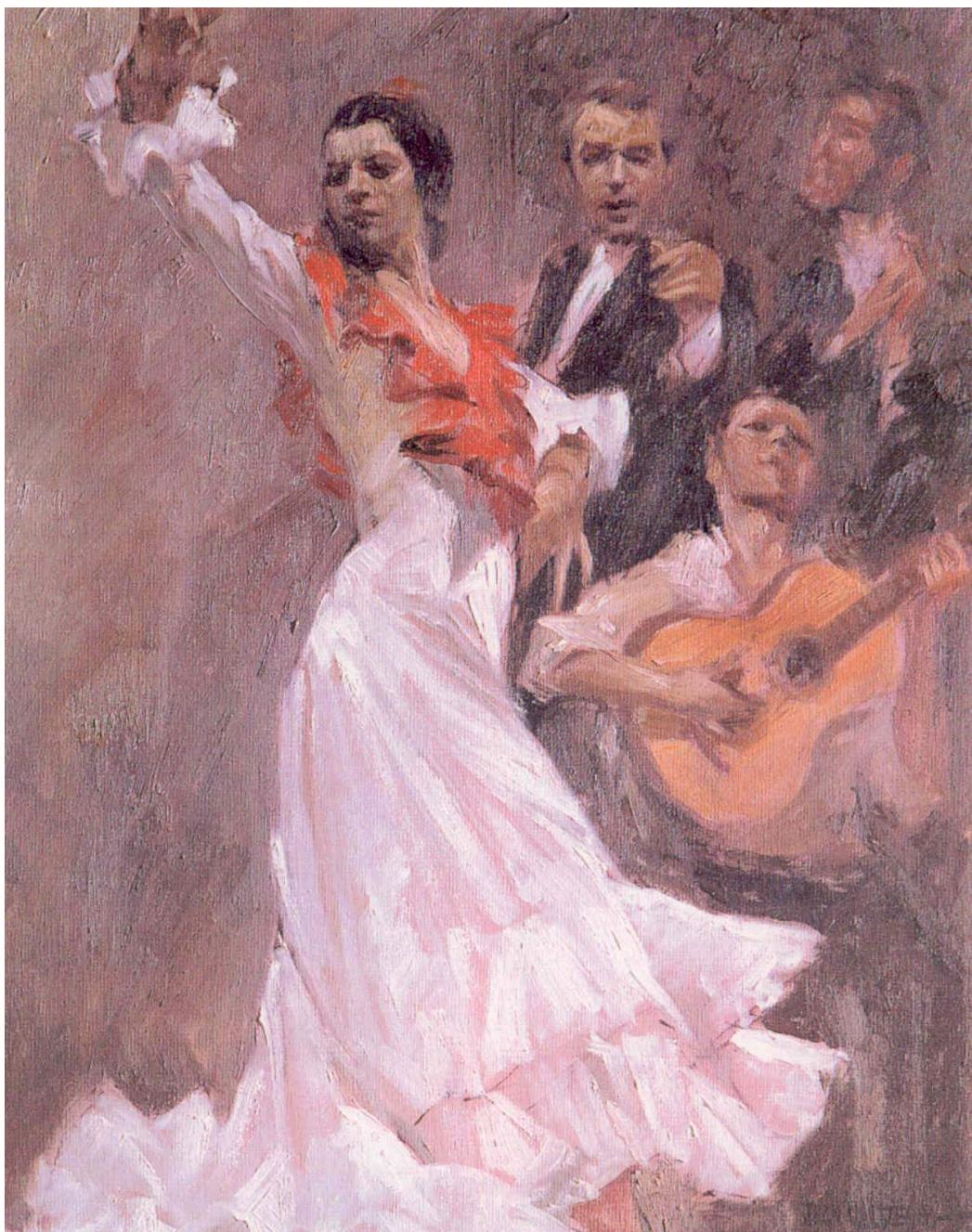
No faltan tampoco los dedicados a figuras del toreo y, por supuesto, del flamenco. El que dedicase a Antonio Mairena es todo un ejemplo de creatividad.



Y lo mismo podemos decir del titulado “Alegoría del Flamenco”.

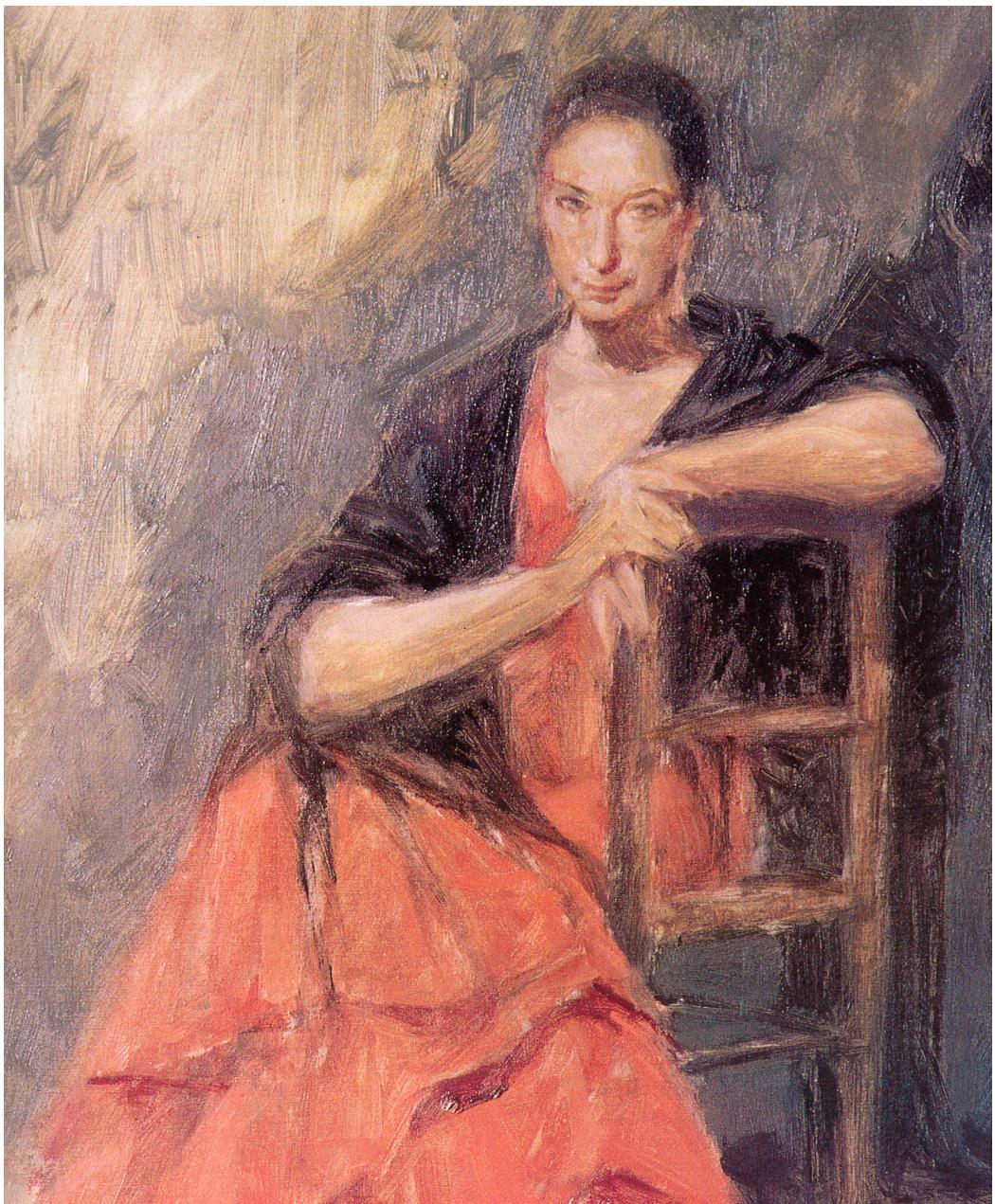


Sobresalen también dentro de esta temática flamenca los óleos de Trini España, Matilde Coral, Cristina Hoyos, Pepa Montes, Milagros Mengíbar, A compás, Cantaor, La Parrala, Fiesta en un corral de vecinos, Sevillanas y Juerga gitana en el patio de una casa de Triana.





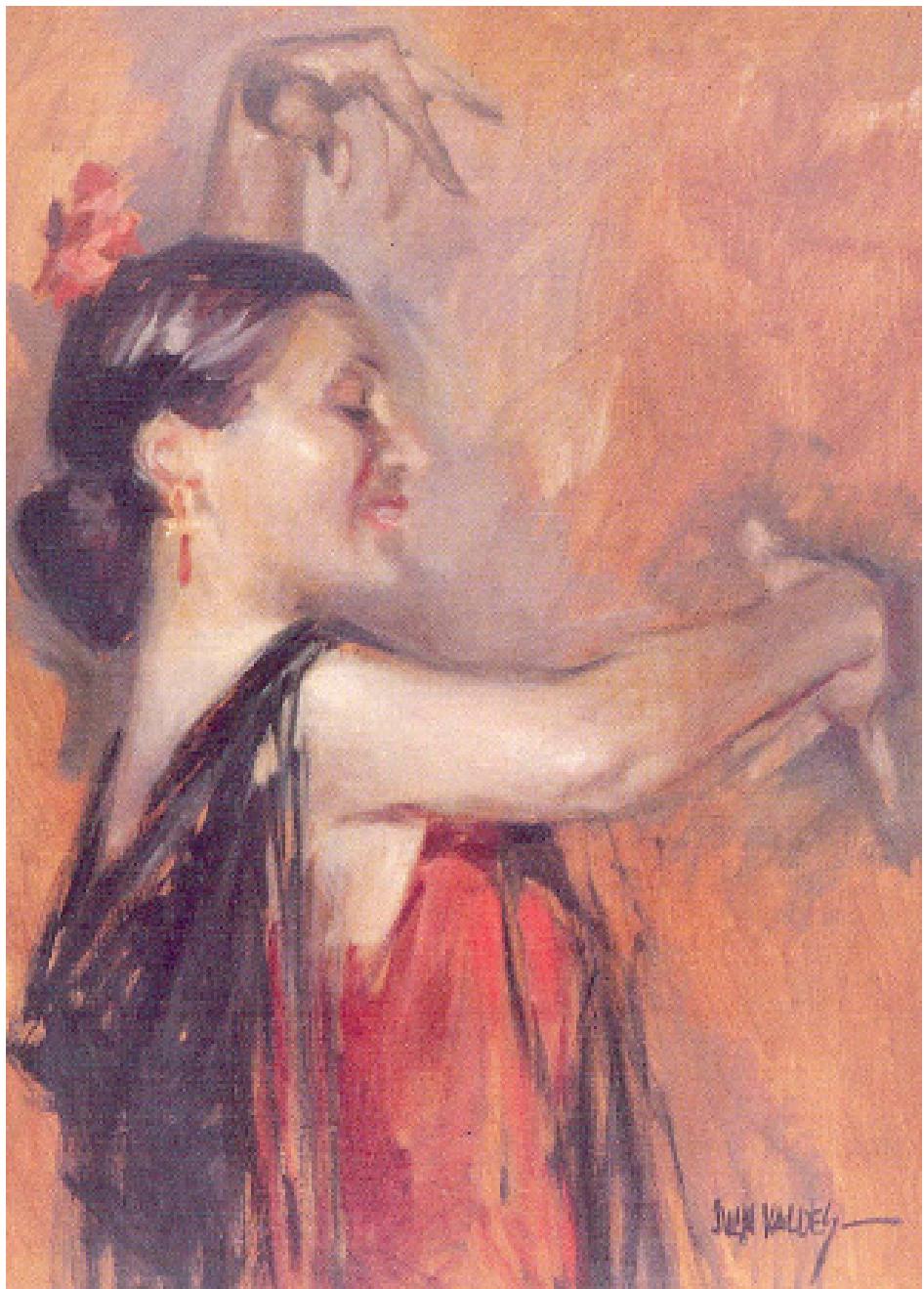
Matilde Coral



Cristina Hoyos



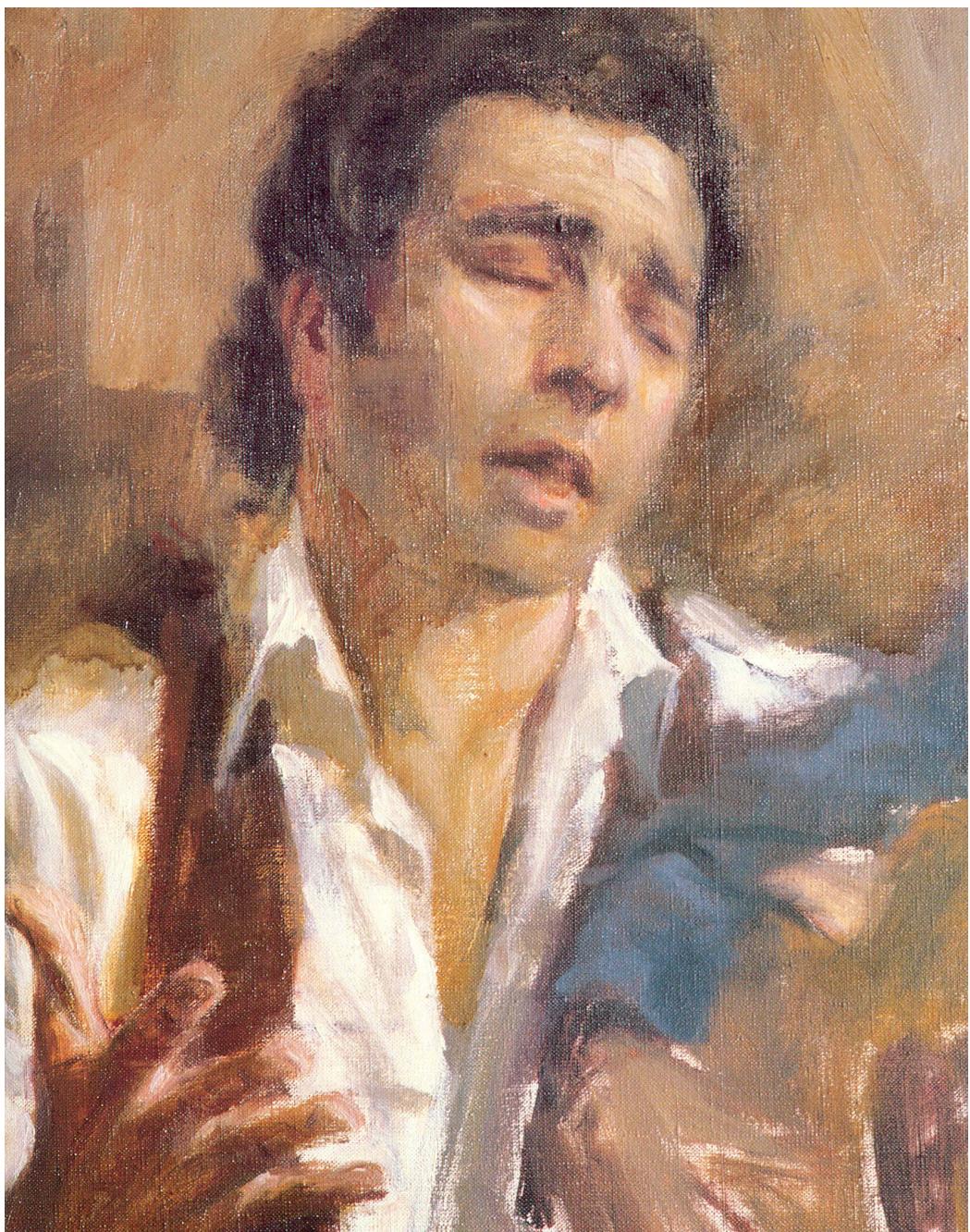
Pepa Montes



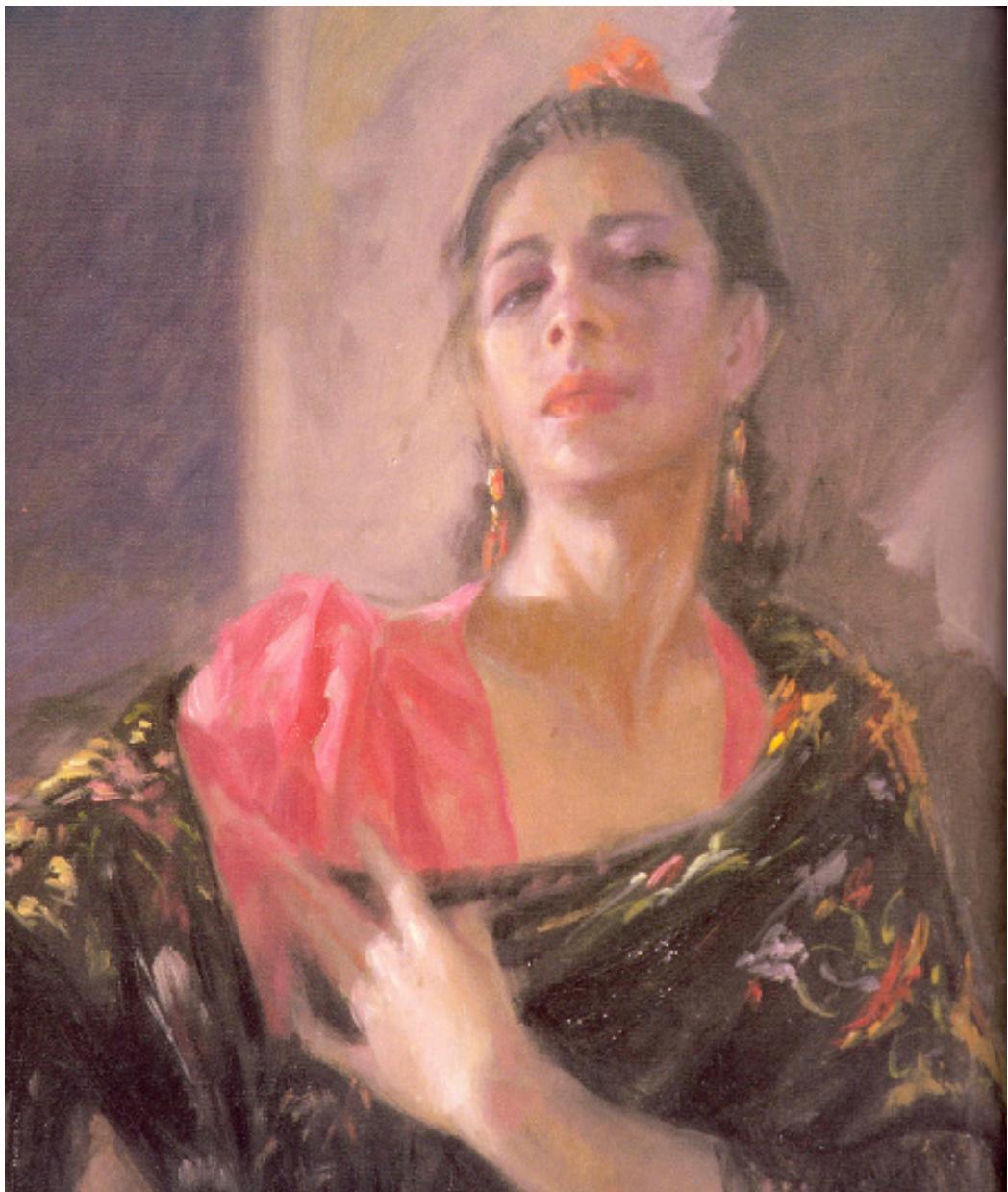
Milagros Mengíbar



A compás



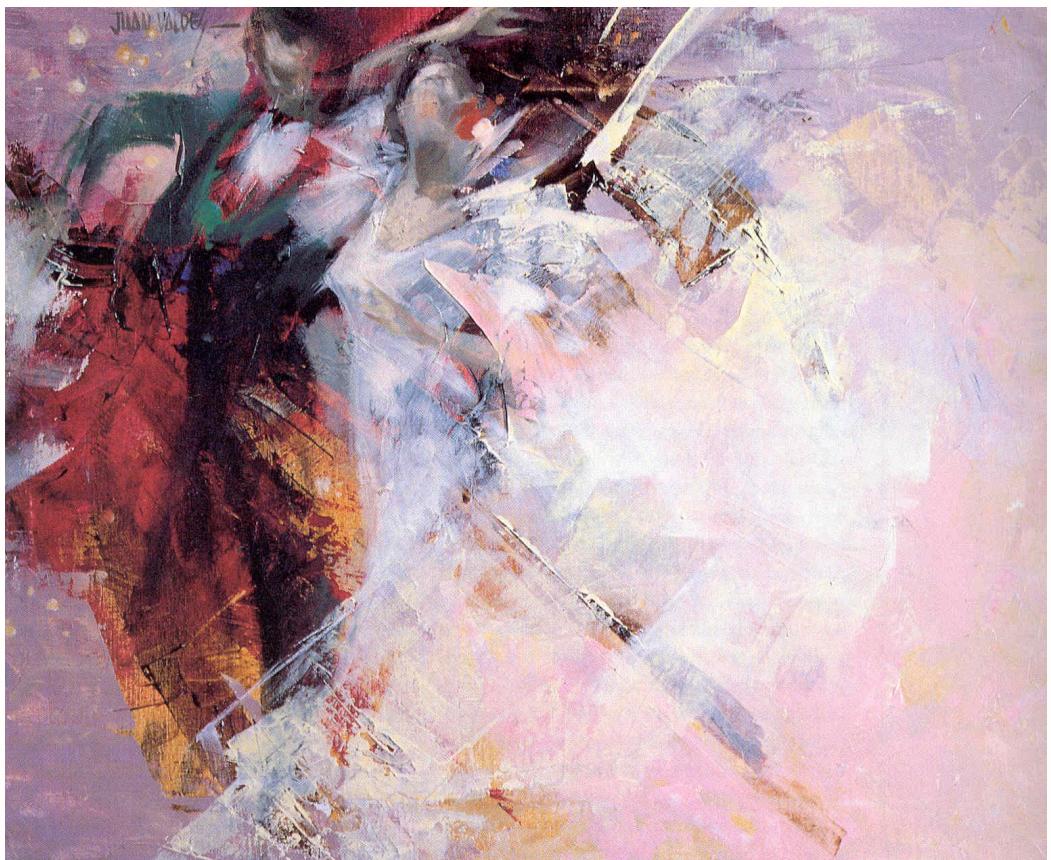
Cantaor



La Parrala



Fiesta en un corral de vecinos



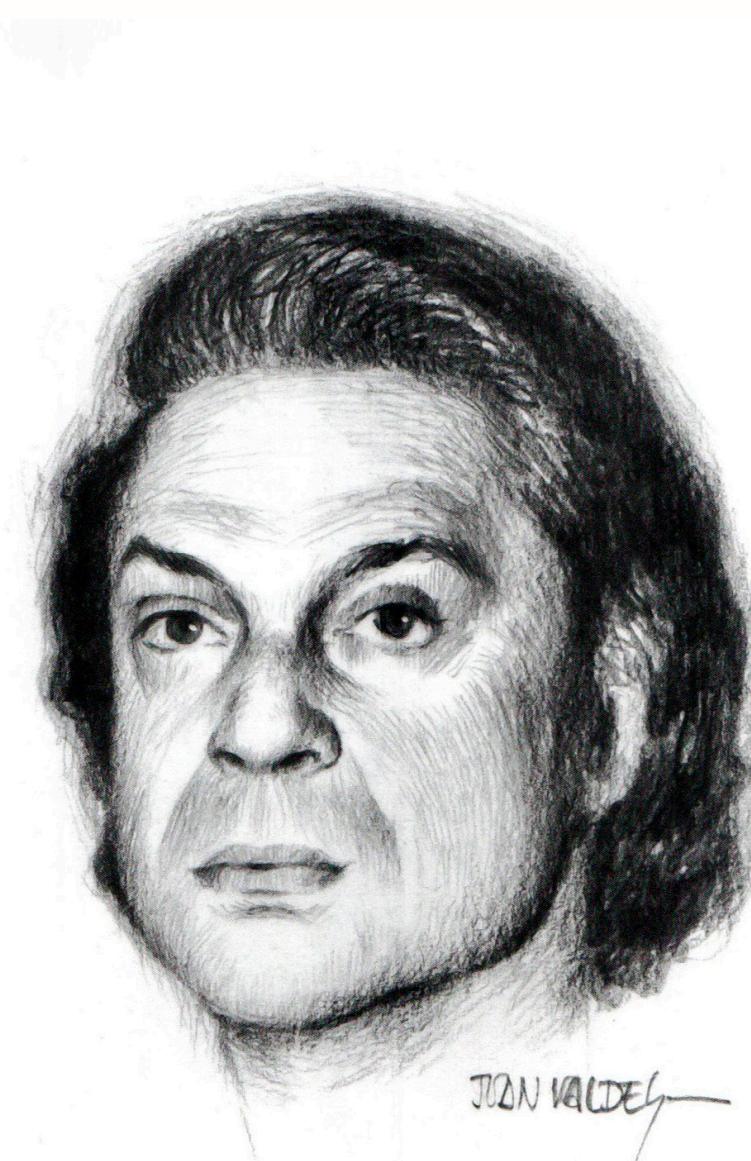
Sevillanas



Juerga gitana en el patio de una casa de Triana

Así como decenas de dibujos de artistas flamencos.

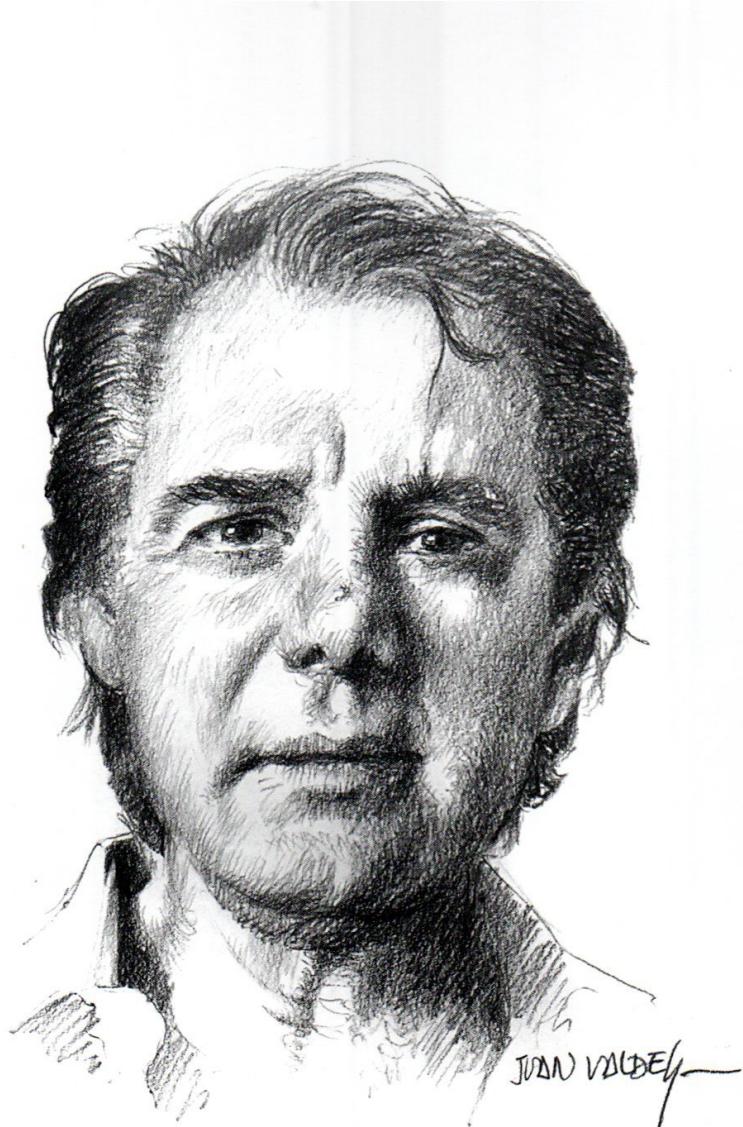
32



Antonio



Fosforito



Chano Lobato



35

JOAN VALDELL

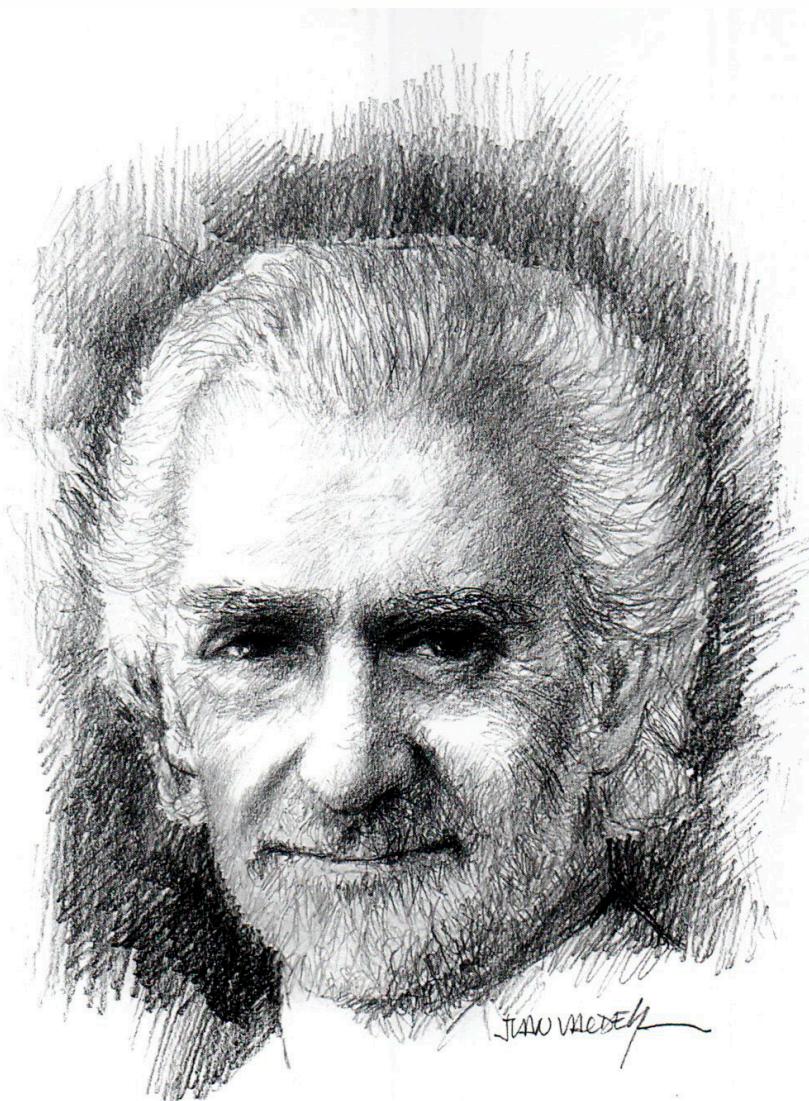
Camarón



Antonia Mercé La Argentina

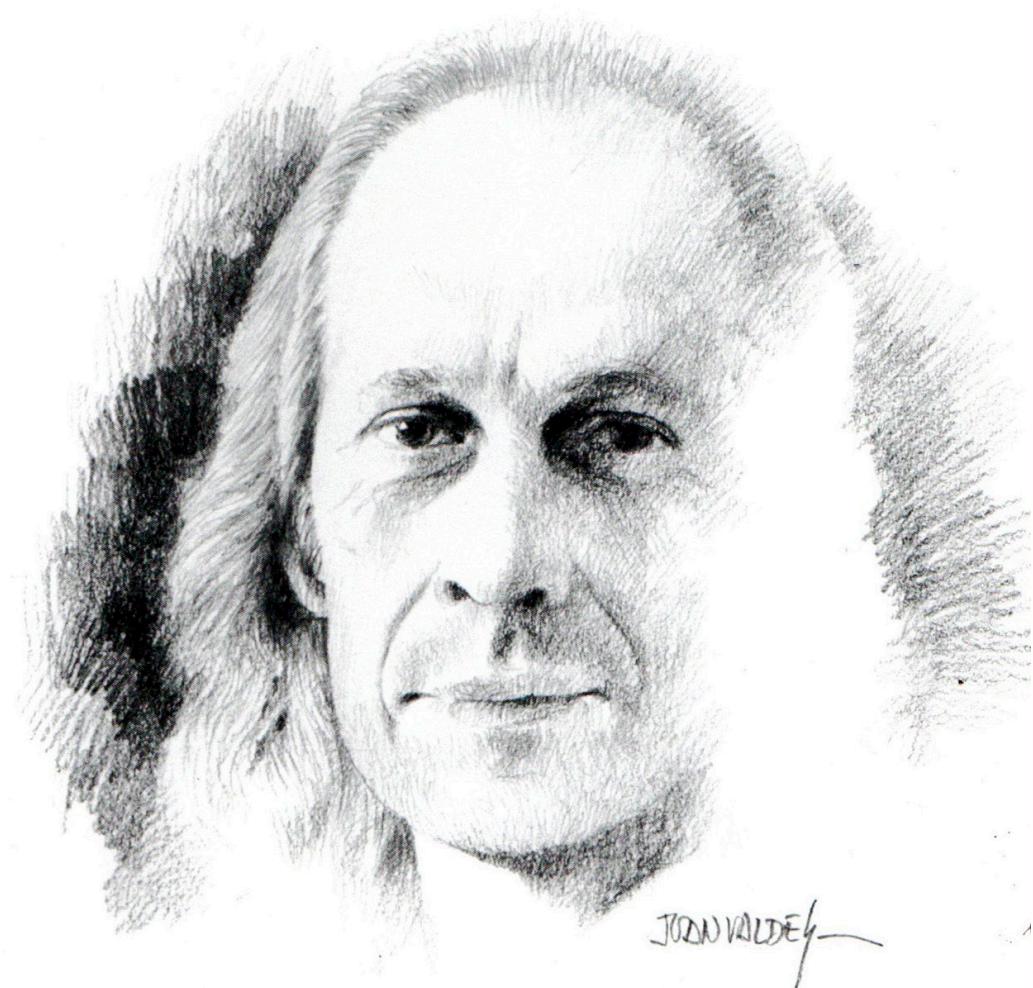


Pastora Imperio



D. Manuel Muñoz Alcántara. "Manolo Sanlúcar"

Manolo Sanlúcar



39

D. Francisco Sánchez

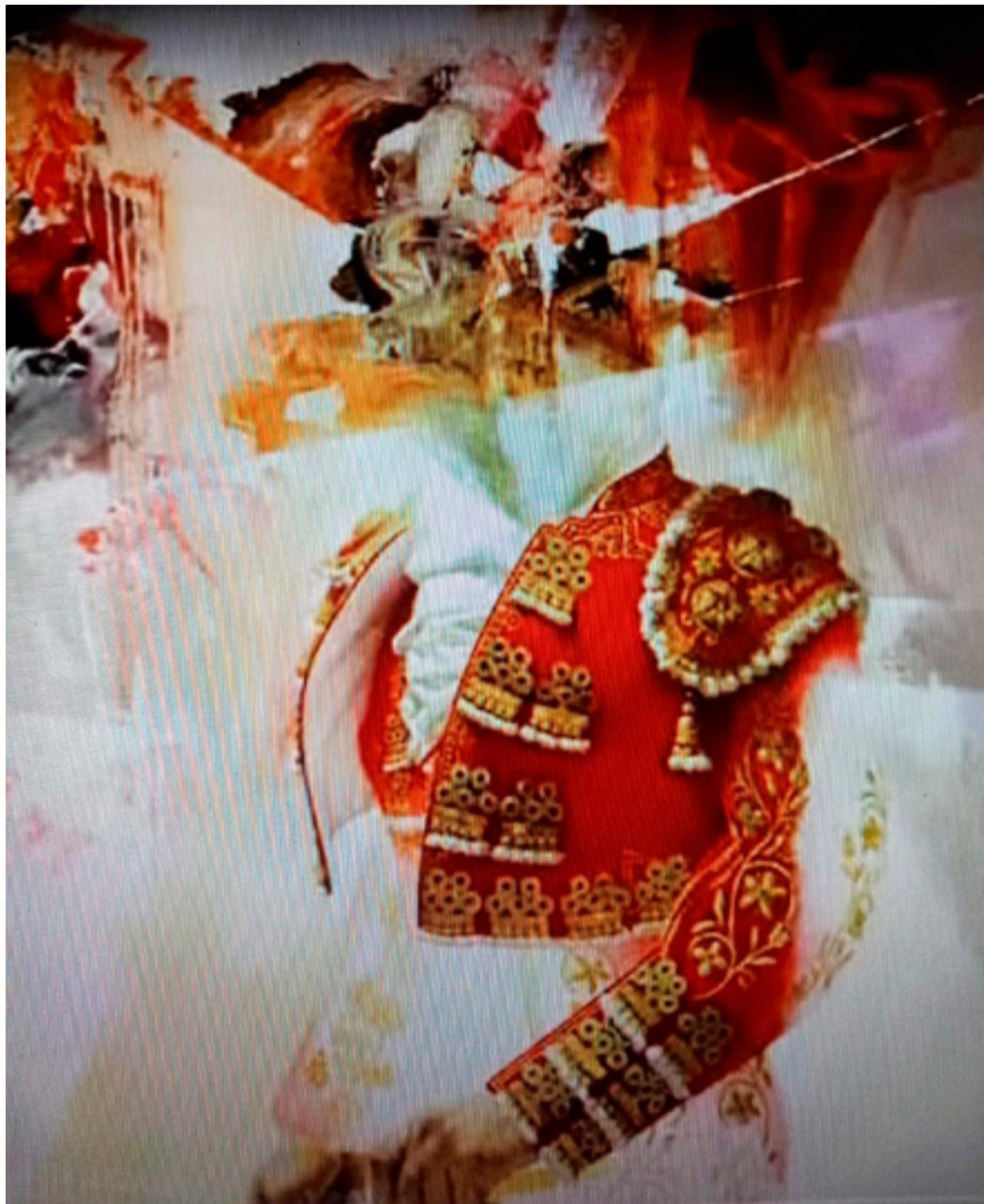
Paco de Lucía

Y dentro del mundo de los toros el retrato de Curro Romero.



Curro Romero

Y el lienzo titulado “Torero”.



Una obra que completa con diversos carteles anunciadores de festivales, corridas y ferias.



Sevilla. Fiestas de Primavera 2011



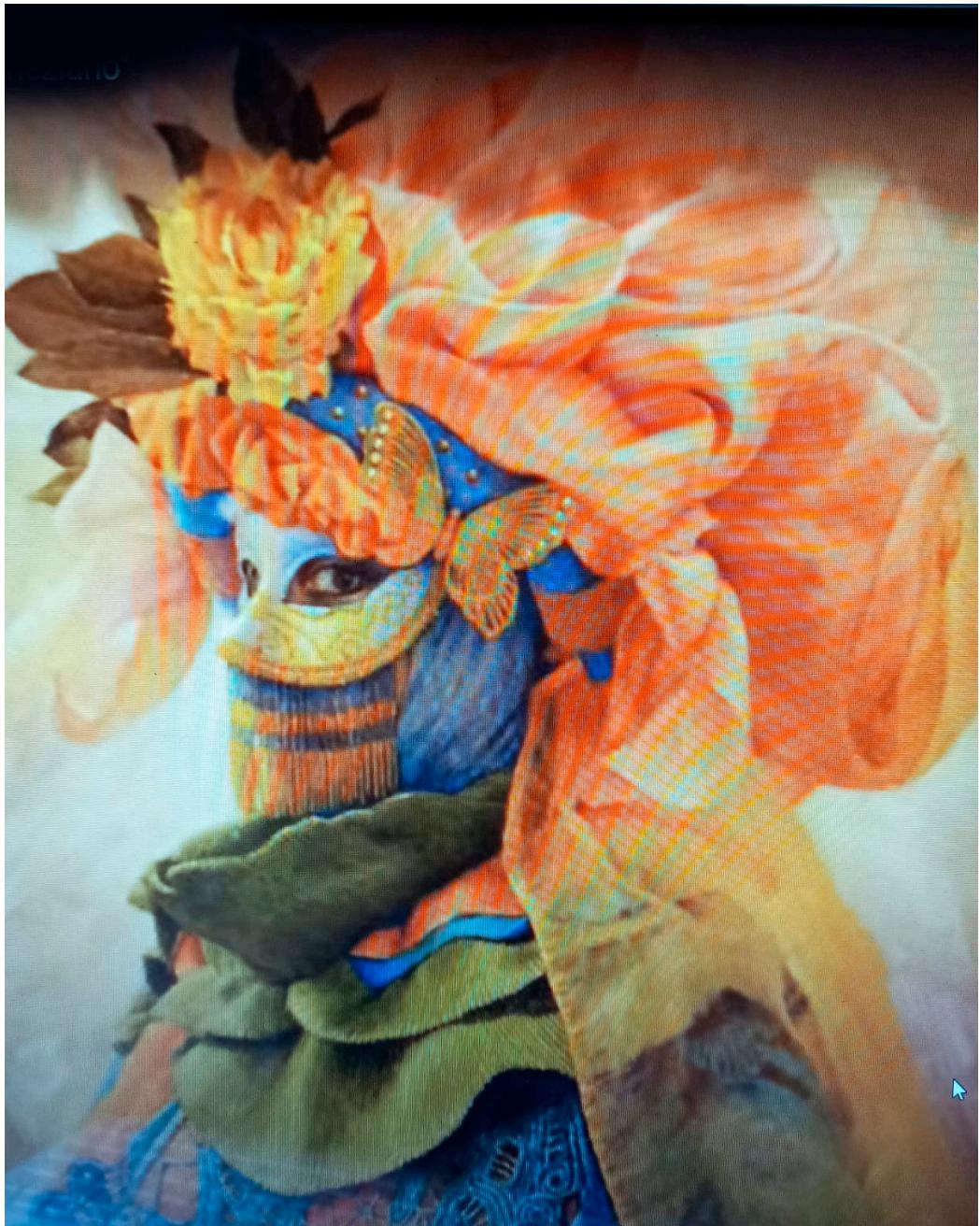
Feria de Mairena de Guadaíra 2023

Últimamente Juan Valdés ha dirigido su mirada a las fiestas carnavalescas, con especial atención a la de Venecia.

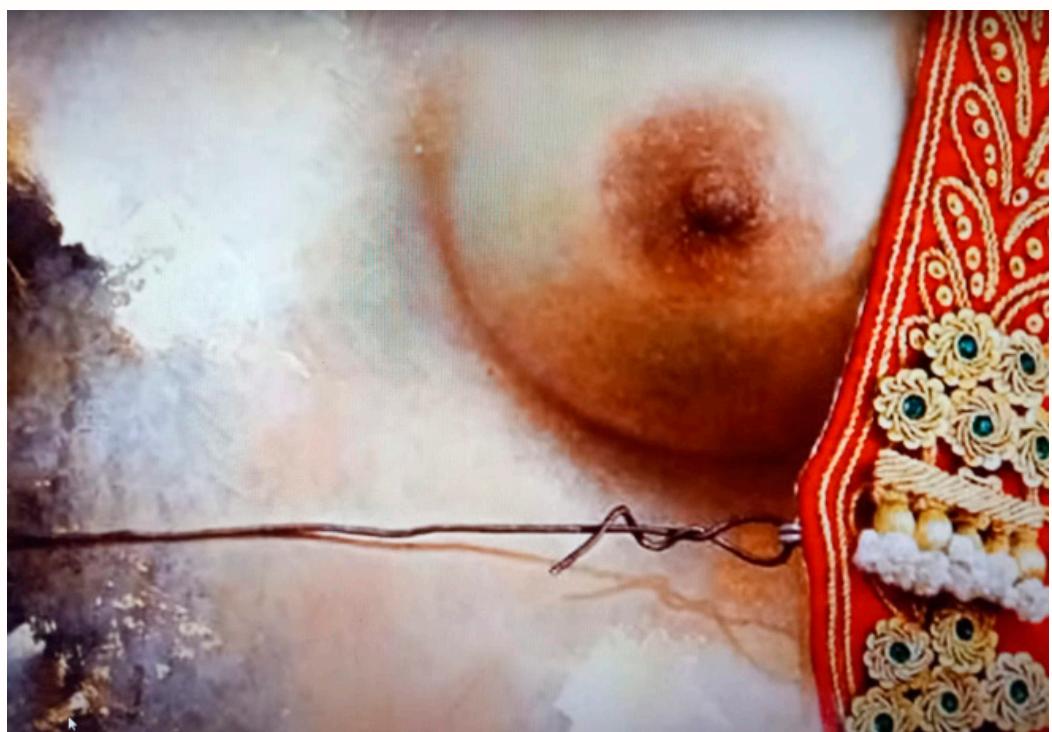


44





Y no faltan originales y provocativos desnudos.



Una obra insigne que ha sido expuesta en Nueva York y Tokio, por citar dos ciudades cuya labor en pro de la cultura es mundialmente conocida, y que ha sido finalmente reconocida por las más importantes instancias de nuestra cultura.

En 1978 recibía la Medalla de Bronce del Ateneo de Sevilla y el Premio Nacional de la Cátedra de Flamencología de Jerez de la Frontera.

El 6 de abril de 2018 el Ayuntamiento de Badajoz lo nombraba Hijo Predilecto de Badajoz.

En octubre de 2021 la Federación Sevillana de Casas Regionales le entregaba su Galardón

Y finalmente el 28 de febrero de 2023 coronaba esos trofeos con la Medalla de Andalucía de las Artes.

Eulalia Pablo, José Luis Navarro y Manuel Alcántara

LA REVISTA *EL CANTE* (1886-1887)
EN SU CONTEXTO HISTÓRICO Y ARTÍSTICO



ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	50
1. CONTEXTO GENERAL (2 ^a MITAD DEL SIGLO XIX).....	51
1.1. Contexto histórico (2 ^a mitad del siglo XIX).....	51
1.2. Contexto artístico (2 ^a mitad del siglo XIX).....	52
1.3. Contexto flamenco (2 ^a mitad del siglo XIX).....	53
1.4. Conclusión.....	53
2. CONTEXTO GENERAL (1886-1887).....	54
2.1. 1886-1887: historia y sociedad.....	54
2.2. 1886-1887: arte y literatura.....	55
2.3. 1886-1887: vida flamenca.....	55
2.4. Conclusión.....	55
3. LA REVISTA O PERIÓDICO EL CANTE.....	56
3.1. Introducción.....	56
3.2. Aspectos técnicos.....	57
3.3. Portadas.....	58
3.4. Editoriales.....	58
3.5. Colaboraciones literarias y artísticas.....	65
3.6. Apuntes y noticias.....	73
3.7. Secciones varias.....	84
3.8. Repercusión	88
3.9. Valoración posterior.....	88
4. CONCLUSIÓN.....	89
5. BIBLIOGRAFÍA.....	90
AGRADECIMIENTOS.....	91

INTRODUCCIÓN

A golpe de hemeroteca, de búsqueda paciente, han crecido enormemente las ramas de la investigación flamenca.

Creemos firmemente en la magia, el duende del Flamenco y de los flamencos, al menos de cierto Flamenco y de cierto flamencos dotados de carisma, genialidad, maestría, profundidad, Arte con mayúsculas en definitiva (pondremos así, con mayúscula, la palabra que lo designa en este artículo).

Sabemos que esta música hunde sus raíces en tierra que, bien que andaluza con muchas herencias y savias, aún desconocemos en gran parte su génesis y evolución. No obstante, el paso de una flamencología lírica, especulativa, bastante romántica –embellecedora en la forma y muy profunda en lo esencial (Bécquer, Lorca...)- a otra que, de años acá, desde finales del siglo XX, a costa de perder frescura y poesía, ha ido derribando o al menos matizando y poniendo en discusión mitos tradicionalmente asumidos por vía y tradición oral.

Con el estudio que presentamos nos encuadramos, hace tiempo, en la segunda línea señalada, esperemos que con acierto y rigurosidad. Rebuscamos en las hemerotecas para toparnos con la que es seguramente la primera publicación, periódico o revista dedicada casi íntegramente al Flamenco. Se llamaba *El Cante*, se editaba en Sevilla y llegó a sacar cinco ediciones semanales, de diciembre de 1886 a enero de 1887.

En la configuración del Flamenco como arte tiene mucho que ver su eco público, su repercusión entre los aficionados humildes y entre los más cultos (músicos, periodistas, poetas, artistas...). Un siglo después de la aparición literaria del Flamenco -en las *Cartas Marruecas* de José Cadalso, a fines del XVIII- un periódico sencillo en su diseño, humilde en su extensión pero crítico, ardiente en la defensa del arte flamenco, lo convierte en objeto de comentario, defensa y divulgación.

Veremos en qué contexto general (de la segunda mitad del XIX) surge esta publicación, en los aspectos históricos, sociales, artísticos y, por supuesto, estrechamente musicales y flamencos. Analizaremos en profundidad, diríamos que exhaustivamente, las diferentes secciones del periódico, las noticias y personajes del mundo flamenco, etc. Situaremos así la revista sincrónicamente. Por último, diacrónicamente, viendo la repercusión en la historia de la divulgación flamenca en el contexto global de las revistas de Flamenco.

Entremos, pues, en el apasionante mundo del Flamenco de fines del siglo XIX a través de la primera publicación que se prestó decididamente a divulgarlo y

defenderlo con inusitado fervor.

Para comodidad de todos, autor y lector, usaremos unas abreviaturas para algunos libros concretos que se citan muchas veces. Serán las que siguen:

- DEIF: *DEIF Enciclopédico Ilustrado del Flamenco*, de José Blas Vega y Manuel Ríos Ruiz, Ed. Cinterco, Madrid, 1990, 2^a ed., dos tomos.
- HF : *Historia del Flamenco*, coordinada por José Luis Navarro y Miguel Ropero, Ed. Tartessos, Sevilla, 1996, cinco tomos.
- Colección... : *Colección de cantes flamencos*, de Antonio Machado y Álvarez (Demófilo), 1881 (luego otras reediciones).

1. CONTEXTO GENERAL (2^a MITAD DEL SIGLO XIX)

1.1. Contexto histórico (2^a mitad del siglo XIX)

Antonio Domínguez Ortiz (1983:28-29) escribe que “la población andaluza se mantenía en el quinto, aproximadamente, de la población, pasando de 2,9 millones en 1857 a 4,6 en 1930”. Más adelante (íd..114), sobre la situación política y social andaluza, lo siguiente: “Los liberales implantan el sufragio universal en 1890 cuidando de vaciarlo de contenido por medio del caciquismo local. Entre tanto, la agitación en el campo andaluz adquiría tintes violentos; son oscuros los orígenes de la llamada Mano Negra y otros sucesos ocurridos en la campiña jerezana en los años 80 y 90”. Un paso más adelante (p. 115) concluye que el balance global “no fue positivo en el aspecto económico, y menos aún en el social”.

En el siglo XIX se agravan los problemas socioeconómicos y sociales de Andalucía. Los grandes problemas han quedado sin resolver y las tensiones sociales consecuentes se aceleraron y agravaron. Se configura la llamada “Andalucía trágica”, que tanto reflejo tiene en el cante jondo y que tan magistralmente retrató y recogió Azorín en sus artículos. La dependencia económica de tipo colonial respecto a otras regiones más ricas, la marginación social y cultural, la escasa actividad industrial en una economía fundamentalmente agrícola con fuertes intereses oligárquicos e insondables desigualdades son lacras que postran a Andalucía durante este siglo XIX y gran parte del XX. Un símbolo de la Andalucía exploliada puede ser la explotación de Riotinto, que fue a parar a manos extranjeras, una compañía inglesa, en 1870.

Esta situación social provoca estallidos revolucionarios -la Mano Negra y otros- y pronunciamientos, como el de Riego en Las Cabezas de San Juan (Sevilla) o el del almirante Topete en 1868.

Si hablamos de Sevilla, en la magna obra *Historia de Sevilla* (1992) se nos expresa sin paliativos una situación similar: “En conjunto, la historia de la Sevilla del XIX es la historia de una frustración”. Los datos demográficos y

económicos así lo reflejan: apenas 10.000 habitantes al producirse la crisis final del Antiguo Régimen y con 18.000 en 1857; 97.000 a fines del reinado de Fernando VII. El mayor crecimiento de Sevilla se enmarca entre esa fecha y 1877 -134.318 habitantes- amortiguándose su ritmo hacia fin de siglo (148.315 en 1900). De la población activa, entre el 30 y el 50 por ciento a mitad del XIX, casi la mitad eran jornaleros.

Sevilla no asimiló bien en principio la avalancha migratoria del campo a la ciudad. Para colmo, Sevilla alcanzó la triste fama de ser la capital del occidente europeo con mayor grado de enfermedad y muerte, sobre todo entre la clases populares. Así de lamentablemente pesimista y fuerte es la frase con que acaban este análisis en la citada *Historia de Sevilla* (p. 432): “Un ejército de mendigos, vagos y parados pulula permanentemente por sus calles” (valga para todo el XIX).

1.2. Contexto artístico (2^a mitad del siglo XIX)

España es un país, en esta época, en que la mayor parte de la población es analfabeta, un 60 por ciento de hombres y un ochenta por ciento de mujeres en 1877.

52

En este país el impuso romántico domina hasta casi finales de siglo, aunque sea con su derivación posromántica tan fecunda (Rosalía de Castro, Bécquer). El auge del Romanticismo coincide con el inicio del apogeo social y económico de la burguesía.

Sanz del Río funda el Krausismo, basado en la filosofía idealista alemana y defensora de los valores éticos. Frente al idealismo, surge el positivismo, que parte de la experiencia.

España asiste, en miedo de la decadencia social y económica, entre fines del XIX y principios del XX, a una “Edad de plata”, en expresión de José Carlos Mainer (1981), que quedó truncada por el impacto de la guerra civil.

En las últimas décadas, en el primer periodo de la Restauración se hizo un esfuerzo de europeización y florecieron el realismo y el naturalismo en literatura, sobre todo en novela, y en pintura. Se desarrollaron las culturas regionales. En 1885 publica Clarín *La Regenta* y Galdós *Fortunata y Jacinta* entre 1885-1887. Surgen ateneos obreros (a pesar de todo, en 1877 el 72 por ciento es analfabeto).

En 1876 se funda la Institución Libre de Enseñanza (Azcárate, Salmerón, Castelar, Giner de los Ríos). El periodismo tiene tiradas cada vez mayores: *El Liberal*, *La Vanguardia*...

El panorama sevillano se resume en estos términos: una arquitectura en proceso agónico, sin rumbo; una escultura sin maestros destacables (excepto Antonio Susillo); la pintura, en cambio, mantiene un nivel más digno, dentro del costumbrismo pictórico.

En poesía el sevillano Bécquer es le máximo representante de la escuela sevillana y abrirá la puerta a la poesía contemporánea del siglo XX.

1.3. Contexto flamenco (2^a mitad del siglo XIX)

Constata Domínguez Ortiz (1983:155) cómo la gitanería se mezcló en este siglo, aunque ya desde el XVIII, con rasgos típicamente andaluces, “en un proceso de préstamos recíprocos para engendrar ese fenómeno del flamenquismo, cuyo interés es innegable, a pesar de cuanto se le ha exagerado y desnaturalizado”.

El Flamenco tal como hoy lo conocemos se forma o fija definitivamente en estos años. Serafín Estébanez Calderón, con *Un baile en Triana y Escenas andaluzas*, acaba de ofrecernos unas impagables referencias que, aunque con su lupa costumbrista y romántica, serán todo un legado de información y testimonio para la posteridad.

Grandes nombres del Flamenco como Silverio o Antonio Chacón, pilares de este arte, viven en estos años.

Un hito para la flamencología o estudios sobre Flamenco es la publicación, en 1881, del libro de Demófilo *Colección de cantes flamencos*, así como la del Cancionero de Manuel Balmaseda (v. 2002, ed. de Rodríguez Baltanás).

Es la gran época de los cafés cantantes, que brillan con luz propia desarrollando profesional y artísticamente el cante, el baile y el toque, en las postrimerías del siglo XIX.

1.4. Conclusión

Mientras España y aún más Andalucía, en esta segunda mitad del XIX, viven graves momentos de tensiones sociales y políticas, mientras más de la mitad de la población es pobre y analfabeta, el arte que llamamos Flamenco, procedente de las formas vivas del folclore, pero elevado a categoría artística por profesionales de creatividad contrastada, adquiere profesionalización en los cafés cantantes de Sevilla, Madrid, Málaga, Barcelona, etc., y aumenta el caudal de sus formas, palos o estilos, desarrollándose el cante y al par el baile y el toque.

CONTEXTO GENERAL (1886-1887)

2.1. 1886-1887: historia y sociedad

En la década de los ochenta, España, y especialmente Andalucía, sufre epidemias importantes: cólera (1885) y hambrunas (1881, 1890). Se produce una fuerte emigración exterior a partir de 1880, sobre todo a Argentina.

En el periodo de la Restauración de Alfonso XII, en una España con un 70 por ciento de analfabetos, vuelve al poder la burguesía conservadora y latifundista (1874-1885). La Regencia de la Reina Madre María Cristina (1885-1902), tras la muerte de Alfonso XII en 1885, es el marco político de nuestra década. Una impresión de estabilidad recorre España, pero hay un claro desajuste entre esto y los problemas seculares. Es la era del turno pacífico y arbitrario de partidos desde 1881, con un sistema viciado por el caciquismo y la influencia del Poder, sustentado por los líderes Cánovas, conservador, y Sagasta, progresista (Constitución del bipartidismo, 1876).

Se fortalece el regionalismo catalán y se frena la combatibilidad del asociacionismo obrero. En 1886 surge el semanario *El socialista*. En 1887 se dicta la Ley de Asociaciones, que da paso a la creación de sindicatos obreros, como la UGT en Barcelona en 1888.

Los últimos años del XIX suponen una crisis en España, en tres aspectos: económico (a pesar del relativo esplendor entre 1876-1886), social (huelgas, terrorismo anarquista) e internacional (aislamiento, problemas con Marruecos, fracaso de la adhesión a la Triple Alianza en 1887, pérdida de las colonias en 1898).

Así resume el catedrático Álvarez Santaló (1987:15) esta penosa situación: “Desde el clamor universitario a la reforma militar del ministro Cassola (1887), pasando por el duro reivindicacionismo agrario de Andalucía; el intervencionismo clerical en el mundo de las ideas y las normas sociales al ‘progresismo’ legislativo de los gobiernos sagastinos (1885-1890) todo nos suena hoy a una España indefectiblemente eterna. Una sensación de navío encallado desde siempre, donde siempre”.

En *Historia de Sevilla* (1992:317) se nos expresa así la situación en Sevilla, con los mismos problemas, más agudos si cabe: “La turbulenta historia de España en este periodo y los numerosos conflictos políticos se reflejarán en el ambiente hispalense, sobre todo de forma clara en el problema de la tierra, con continuas luchas campesinas, crónicas desde entonces y representativas de cuestiones que no se solucionaron en el momento histórico adecuado”.

2.2. 1886-1887: arte y literatura

En España, inmersa en el realismo y el naturalismo artístico y literario (aunque *Azul*, de Rubén Darío, se publicará en 1888, dando comienzo al modernismo), ya se había fundado la Institución Libre de Enseñanza en 1876 y Menéndez Pelayo (1856-1912) renovaba el tradicionalismo en España.

Algunos avances científicos o técnicos fueron las aportaciones de Ramón y Cajal (1852-1934), Premio Nobel en 1906; la vacuna anticolérica de Jaime Ferrán en 1885 o el submarino de Isaac Peral en 1887.

Como acontecimientos literarios, señalemos que doña Emilia Pardo Bazán publica *Los pazos de Ulloa* (1886), Clarín *La Regenta* (1885-87), Echegaray -luego Premio Nobel de Literatura- triunfa en el teatro, Campoamor en la poesía, Rosalía de Castro acaba de morir en 1885, de la Renaixença surgen figuras notables como Jacinto Verdaguer, etc.

En Sevilla se funda una institución vital en el desarrollo cultural de la misma: el Ateneo, en 1887.

2.3. 1886-1887: vida flamenca

Ortiz Nuevo (1987:17-21) describe el año flamenco de 1887. Destaca cómo los periódicos de la ciudad apenas si daban importancia al Flamenco, “y las más de las veces lo hacían con evidente intención peyorativa y de condena, ya desde la burla o el desprecio” (p. 17). De ahí, creemos, la importancia, el valor, por contraste, de nuestra revista, *El Cante*, defensora a ultranza del arte flamenco en contexto periodístico tan raquíctico y opuesto en este sentido.

También resalta asimismo Ortiz Nuevo la consolidación de la estética flamenca a través de su paso por teatros, fiestas, cafés cantantes (abundantes en Sevilla, como ha estudiado Blas Vega).

Otro aspecto destacable es la proliferación de libros de cancioneros en estos años. En 1887 se publican *Los ocios de un diplomático*, de Manuel de Palacio; *Bajo la parra*, de Salvador Rueda; *Novísimo Cancionero erótico, sentimental y flamenco*, de Juan Manuel Villén; *Poesías*, de Luis Montoto. También *Nuevo método teórico y práctico de guitarra por música* (Madrid, Ed. Faustino Fuentes), escrito por F. Cimadevilla.

Lo cierto es que, como afirma Eugenio Cobo (1987:33), que es en la década de los ochenta cuando “los estudios sobre folclore andaluz y flamenco adquieren importancia con luz propia: algo así como su aurora”. Prueba de esto es la publicación de la *Colección...* de Demófilo, o el *Cancionero* de Manuel Bal-

maseda, también de 1881, así como, del mismo año, *Die cantes flamencos*, de Hugo Schuchardt, libro felizmente reeditado y traducido por G. Steingress (1990). Rodríguez Marín publica su *Colección de cantos populares españoles* en 1982-83.

En este año 1887 nacen Bernardo Álvarez Pérez (Bernardo el de los Lobitos) en Alcalá de Guadaíra (Sevilla); José Núñez Meléndez (Pepe el de la Matrona), en Sevilla, o Aurelio Sellés, en Cádiz. Otros nombres de la época son: Joaquín el de la Paula, Antonio Chacón, Enrique el Mellizo, Curro Dulce, etc., que, como dice Cobo, “en gran parte, crean y conforman el cante que hoy conocemos”.

Asimismo, Cobo (1989:169-177) revisa el teatro de la época y encuentra, en el último cuarto del XIX, que “el ambiente andaluz de algunas obras teatrales se flamenquiza definitivamente, haciendo referencia, incluso en el título, al cante”, y cita algunos: *¡Cante hondo!* (1882), de Pedro de Górniz; *Las cantaoras* (1887), de José María Ovejero; etc. Quizá esto hizo excluir a Clarín en el artículo “Madrileñas” de 1881: “El cante es el único género que prospera (...) El cante ha derrotado a Echegaray”.

2.4. Conclusión

56

En años de hambruna, epidemias, aún en etapa de analfabetismo radical, bajo un sistema de bipartidismo pactado, ante una crisis general, agudizada en Andalucía, va creciendo el Flamenco.

Aunque los medios de información no le dediquen aún mucha atención, surge nuestra revista, se publican varios libros de coplas flamencas y en el teatro se introduce la moda flamenca.

3. LA REVISTA O PERIÓDICO *EL CANTE*

3. 1. Introducción

Una vez comprendido el contexto histórico, artístico y sobre todo flamenco en que nace *El Cante* como primera publicación dedicada al género, nos centramos ahora en el análisis pormenorizado del periódico en sí.

Pasaremos revista a los aspectos técnicos, externos, de presentación general del mismo. Comentaremos los editoriales, las colaboraciones literarias y artísticas, las noticias, tratando de atender de forma especial, obviamente, a todo aquello que se refiera exclusivamente a lo flamenco.

3. 2. Aspectos técnicos

La que está considerada como la primera revista o publicación dedicada exclusivamente al Flamenco lleva por título *El cante* y por subtítulo, muy explicativo, “Periódico semanal artístico-literario y defensor del arte flamenco”, con un añadido entre paréntesis: ¡Chipé!, una palabra del caló -también “chipén”, “chachipé”- que significa “estupendo, superior” según el uso corriente y “verdad, realidad” según los *DEIFs* gitanos, como recoge el profesor Miguel Ropero (1991:135).

Su autodefinición es, pues, la de periódico, si bien podemos usar, como han venido usando los estudiosos después para referirse a ella, el nombre de referencia “revista” o, más genéricamente, “publicación”.

Se anuncia su periodicidad semanal, todo un reto para el que se necesitan medios, personal, esfuerzo constante. La prueba es que las revistas posteriores han tomado una periodicidad mensual e incluso mayor aún, normalmente.

El precio estipulado es de 5 céntimos (núms. 1, 3) y 10 céntimos (núms. 2, 4, 5).

Su número de páginas, incluyendo la de portada, es variable: cuatro páginas los núms. 1, 3 y 4; dos páginas el núm. 2 y tres páginas el núm. 5. Diecisiete páginas de Cultura y de Flamenco en total legadas a la posteridad para bien del arte flamenco.

El director es en todas las ediciones Fructuoso Carpena, quien además participa también con letras o coplas, comentarios, editoriales, etc. Todo un dinamizador jondo a finales del siglo XIX, cuando el Flamenco estaba en madurez, que, sin embargo, no aparece recogido en el *DEIF Encyclopédico del Flamenco* de Ríos Ruiz y Blas Vega (1990, 2^a ed). Sí lo citan los autores de la magna obra (cinco tomos) *Historia del Flamenco* (1996:139, 349) para agrdecerle que, gracias a su semblanzas en *El Cante*, tenemos las biografías del tocaor Antonio Pérez y de la cantaora África Vázquez.

El periódico no se sirve de publicidad, sino que obtiene lo necesario para seguir adelante de la venta del mismo, bien directamente, bien a través de suscripciones. Éstas se presentan así en una observaciones (núm. 1): “La suscripción cuesta: 2 rs. al mes en Sevilla; fuera: 6 rs. trimestre. A los correspondentes y vendedores, una mano: 7 rs. Pago anticipado”. En otras observaciones al lado de las anteriores: “Los señores a quienes envíe esta Administración el periódico, quedarán como suscriptores si no devolviesen el número”. En las restantes ediciones (núms. 2 a 5) la suscripción en Sevilla es de 1 real al mes y fuera, de 4 reales al trimestre. Reales de la época, algo que a finales del XX y principios del XXI ya no tiene valor alguno.

La dirección de la redacción y administración es una calle del centro, muy cerca de la Giralda, la calle Placentines, 28, bajo, en Sevilla.

3. 3. Portadas

Son cinco las portadas que en total encontramos correspondientes a otras tantas ediciones del periódico. En las mismas, de diseño bastante sencillo, aparecen en la parte superior el precio, el título de la publicación, el subtítulo “Periódico semanal artístico-literario y defensor del arte flamenco (¡Chipé!)”; y en la parte central e inferior diferentes dibujos alusivos a artistas flamencos –obra de Pellicer- y alguna copla flamenca.

Los dibujos son obra del dibujante Pellicer (tampoco está recogido en el *DEIF Encyclopédico del Flamenco*, usaremos la sigla *DEIF* a partir de ahora). Hay un José Luis Pellicer (Barcelona (1842-1901), que fue maestro de obras y agremiador. Fue a Roma a trabajar y su principal labor es la de ilustrador, uno de los mejores de su tiempo. Pero no sabemos si es el mismo que dibuja para *El Cante*. Este título, con letras mayúsculas y en negrita, está inscrito dentro de una bandera que sostiene por su palo una mujer sonriente, semidesnuda con una leve túnica, en la parte central izquierda de la portada. Así lo vemos en todas las ediciones, excepto en la quinta y última, en la que este motivo se sustituye por un cuadro costumbrista.

58

A este dibujo se le añade, en el centro de la portada, otro más, también de Pellicer. En el núm. 1 aparece Antonio Pérez, guitarrista, más una copla debajo que alude a sus cualidades. En el núm. 2, es África Vázquez la protagonista absoluta, a la que también se le dedica una encomiástica copla. La portada del núm. 3 es para otro tocaor, Juanito el Malagueño, con su copla correspondiente. La del núm. 4 está ocupada por el dibujo de un castizo sin determinar su personalidad, y la del núm. 5, como ya hemos dicho, por un cuadro titulado “Los gitanos”, sin determinar su autor.

3. 4. Editoriales

En el núm. 1, tras el ofrecimiento cordial y cabal de la publicación a todos los lectores, aparece un editorial primero, bajo el título “Al que leyere”.

El director, dirigiéndose cortésmente al público receptor, expone el objetivo del periódico, centrado en estas cinco declaraciones de intenciones, verdaderamente jugosas, sin desperdicio:

- Ensalzar como se merece y defender constantemente y con todos nuestros pulmones el Cante gitano y todo lo concerniente a él.
- Procurar que se mejore (y falta le hace) este Arte haciendo que se supriman esas canciones y maneras feas que por desgracia le quitan su natural encanto.
- Indicar la supresión de algunos bailes y cantos, producciones afrancesadas,

unas, americanas otras, de dudoso gusto todas, que van degenerando el Arte.

- Criticar a los artistas, noble y desinteresadamente, pero con franqueza; diciendo al que sea malo: V. no vale; y al que sea bueno hacerle justicia.

- Y hacer una propaganda constante de este Arte, mostrando que como arte, es tan arte como la Literatura, la Pintura, etc., etc.; y que debemos conservarlo y perfeccionarlo atendiendo siempre a elevadas miras.

Vemos que la publicación persigue defender con todas sus fuerzas el “Cante gitano y todo lo concerniente a él”. Se habla de cante gitano, y no de cante flamenco, en esta declaración inicial, aunque luego (v. núm. 3, p. ej.) se escribirá arte flamenco, cante flamenco con asiduidad.

El segundo punto expresa sin titubeos un malestar por el estado del cante y el flamenco en esos momentos históricos, a finales del siglo XIX. Hay alusión a “canciones y maneras feas” y a “bailes y cantos producciones, afrancesadas unas, americanas otras, de dudoso gusto todas”, que van “degenerando” el Arte, quitándole su “natural encanto”.

El cuarto punto va dirigido a los artistas, con una valentía digna de la crítica más objetiva, imparcial y justa: ensalzar al bueno y censurar al malo.

Por último, y muy importante, la revista pretende dar a conocer (“propaganda constante”) el arte flamenco, buscando el perfeccionamiento y la conservación, que, como otro arte cualquiera, tiene (habla de Literatura, Pintura, etc.). Una obra “importantísima”, como dirá unas líneas más abajo y que costará esfuerzo. Así lo refleja, con estos paralelismo, en el párrafo que transcribimos:

“Trabajillo nos ha de costar; disgustos hemos de sufrir; envidiosos procurarán desacreditarnos; por todo lo aguantaremos santamente y con una firmeza inquebrantable”.

El remate de este editorial es extraordinario, de una fe firme en el Flamenco y su fuerza como Arte supremo, motivo de inspiración para otras artes, asiento de hermosísimas y emocionadas coplas. Toda una reivindicación del Arte flamenco en sus aspectos artístico, musical y literario que aún hoy mantiene su vigencia, y que está escrito con donosura, con paralelismos, paradojas, contrastes, etc., dignos de un buen escritor posromántico como parece ser este inquieto y valiente Fructuoso Carpena:

“Nadie se ha acordado nunca de este Arte, sino para censurarlo, siendo un arte que ha servido de inspiración a tantos poetas, y a tantísimos pintores, por que (sic) tiene en sí las alegrías tristes, las tristezas alegres, las melodías que entonan las aguas y los aires, el amor y el odio, todos los ecos de las palpitaciones humanas, todos los besos que se dan las ideas, todas las luces que despiertan en los cielos, y todos los abismos que duermen en el alma”.

Pero detengámonos en algunas consideraciones. Dice que “nadie se ha acordado nunca de este Arte, sino para censurarlo”. Tal vez es exagerada la afirmación e incluso injusto decir esto, después de conocer la obra de Demófilo (su *Colección* de 1881), entre otras obras dedicadas con amor al Flamenco ya por esos años.

Habla de este Arte flamenco como motivo de inspiración de pintores y poetas. Algo totalmente cierto ya entonces, y aún más un siglo después. Es algo perfectamente documentable.

En la causa de la valía y el eco artístico del Flamenco está -y elijo esta expresión por compendiadora- tener en sí “todos los ecos de las palpitaciones humanas”.

Acaba el editorial con un “Nota bene” que deja bien a las claras que, salvo error, claro está, del propio director, *El Cante* es el primer periódico -revista, publicación en general- que se dedica íntegramente al Flamenco. “Que lo sepa Doña Historia”, acaba. Y por esto, par hacerle justicia e historia, hemos querido hacer este estudio pormenorizado de *El Cante* y del contexto general en que surge.

En el núm. 2 no hay propiamente editorial, al menos con el contenido intencional y efusivo del número anterior. Aparecen cinco líneas (“Al público”) avisando de que el periódico, “que no omite sacrificio alguno”, ya dispone de servicio telegráfico especial y de corresponsales en todas las capitales de España. Algo muy importante porque permitirá abarcar la actualidad flamenca de todo el país, saliendo del posible localismo o provincianismo inicial, por mucho que Sevilla sea un centro fundamental del Flamenco.

En el núm. 3, como en el 1, vemos un extenso editorial, titulado “Lo del cante”, y de nuevo interesantísimo por su contenido.

Ahora sí aparece la expresión “arte flamenco”, aunque inicialmente puesto en boca de unos hipotéticos murmuradores de la labor e intenciones de la publicación. Esos murmuradores son vilipendiados y ridiculizados a gusto por Carpena:

“Hace tres semanas que apareció nuestro periódico y ¡zas! Comenzaron las murmuraciones.

- ¡Defender el cante! ¡Dedicarse al cultivo del arte flamenco! ¡Ah! ¡Oh! Esto es lo que decían de nosotros algunos pulcrísimos señores, amantes de Lista, y ciudadanos honradísimos, que aunque quieren, en las cuestiones literarias, vivir y que se viva en las alturas, no dejan por eso de usar mondadientes. Para que V. V. vean.

Y lo peor del caso es, que por algunos encopetados escritorzuelos se nos mira por encima del hombro, y con unas miradas mitad lástima y mitad desdén”.

Alberto Lista, al que se alude, es un poeta neoclásico de la escuela sevillana, maestro del primer Bécquer, quien, con sólo doce años, escribe “Oda a la muerte de Alberto Lista”. Alberto Lista y Aragón nació en Sevilla en 1775, donde estudió Humanidades y Matemáticas. Fue profesor en el Colegio de San Telmo y fundador de la Academia de Letras Humanas. Las luchas políticas de su tiempo le obligaron a vivir exiliado algunos años. Explicó en el Colegio de San Mateo, de Madrid, en el que se formó gran parte de la primera generación romántica. Fue canónigo de la Catedral de Sevilla y decano de la Facultad de Filosofía y Letras de su Universidad. Murió en 1848. Perteneció a la escuela poética sevillana del XVIII, caracterizada por la dignidad y altura de tono de su lenguaje poético. Según Higinio Capote (1971, 32-33), “no es un poeta de vigorosa inspiración, ni de gran originalidad, pero hay en él tanto estudio, tanto amor a la Poesía, tanta pulcritud y corrección, unido todo ello a cualidades poéticas muy estimables, que salvan siempre su figura”.

Más sátira, más dardos contra los que critican *El cante* y el cante, tildados de “encopetados escritorzuelos”, que miran a los redactores con desprecio. A partir de la pregunta “¿Es que V. V. Entienden que el arte flamenco no es tal arte?” (ya usa el adjetivo “flamenco” Carpena normalmente), el director se defiende – atacando- de esos murmuradores encopetados, que creen que el arte flamenco vale tanto “como el arte de hacer zapatos”. Entre veras y burlas, con su dardo irónico, Carpena desgrana, de nuevo, ideas sobre el Flamenco y su valía:

“¿Creen V.V. que tanto su parte musical, como la literaria, y aun la mimética, no son de importancia y no valen tanto como las que no sean flamencas?”.

Y aun la mimética puede referirse a la parte dancística, al baile, al movimiento, o bien (o también) a los gestos, a las expresiones corporales y faciales que acompañan a los artistas y cuya importancia aún está por estudiar con toda la profundidad requerida.

Proseguimos con el editorial:

“Debemos decir a esos señores que, como género musical, una malagueña, una seguidilla gitana, un jaleo, etc., vale tanto como una aria buena de ópera, y más que todas las arias de zarzuela”.

¡Cuánto amor derrocha Carpena y *El Cante* por el Flamenco! Se citan tres estilos flamencos, antes del etcétera, señal de que los tres eran muy habituales, conocidos y reconocidos a finales del s. XIX: malagueña, seguidilla gitana, jaleo.

Hablemos algo de estos estilos. La malagueña se origina a partir de antiguos

fandangos de Málaga, transformados en especie flamenca de total entidad en la primera mitad del siglo XIX, a través de sus más significativos intérpretes. Varias modalidades, debidas a creaciones individuales, de gran intensidad y brillantez, son las de Juan el Perote, El Canario, la Trini (quizá la más sobresaliente y de difícil ejecución), el maestro Ojana, El Alpargatero, el Niño de Vélez, etc. En otras zonas se desarrollaron las de El Marrurro, El Mellizo (la variante gaditana que tiene más hondura que ninguna), Fosforito, Fernando el de Triana, etc. Capítulo aparte merece la de don Antonio Chacón, que le presta el rango de cante grande. Según Blas Vega (1990:257), es Chacón su sistematizador, su jerarquizador, su divulgador y mejor intérprete.

En cuanto a la seguidilla gitana, apareció a finales del XVIII y se acentuó su práctica a principios del XIX. Es un cante -luego identificado como *seguiriya*- dramático, fuerte, sombrío y desolador, como apuntan los autores del *DEIF*. Las letras de sus coplas son tristes, sentimentales y reflejan la tragedia humana, su sufrimientos y dolores en relación con los eternos temas del amor, la vida y la muerte. También es forma de baile, de los más jondos, sobrio, recio, patético y ceremonial (a partir de Vicente Escudero). De la *seguiriya* dijo Manuel Machado: "Es el quinto extracto de un poema dramático". Su origen, según Blas Vega, está en las derivaciones de las tonás, dentro de ese periodo de formación en que la guitarra se acopló al cante. Escuelas populares hubo y hay en Cádiz y Los Puerto, Jerez y Triana (Frasco el Colorao, Cagancho).

62

Y el jaleo es un baile andaluz antiguo, con ritmo apasionado, carácter voluptuoso y a veces provocativo, que se supone cercano a lo flamenco y que hacia mitad del siglo XIX se convirtió en un tipo de baile mixto teatral, según, de nuevo, lo datos del *DEIF* (t. II:378).

La verdad es que estamos ante un gran aficionado, que no se ha cansado de oír el cante flamenco. No puede evitar el chispazo contra la ópera, pensando más en los aficionados a ésta que critican al Flamenco que en el género en sí: "la ópera (...) es el género de música menos espontáneo y más artificioso del mundo".

Desde luego, parece ser también un entendido (al menos, relativo) de la ópera, a tenor de las observaciones con que argumenta que la ópera alemana -más naturalista- gusta más que la italiana -más artificiosa-. Llega luego a esta conclusión: "Y ¿por qué agrada más el cante flamenco que la ópera alemana? Porque es aún más naturalista que ésta". Naturalista habrá que entenderlo aquí, creemos, como natural, "dícese de lo que es conforme a la naturaleza de un ser", "hecho con verdad, sin afectación", y de esta forma sería sinónimo de espontáneo, sencillo, sincero. En su poema "La bailaora", publicado en el núm. 1, dice que ésta copia a la naturaleza.

Pasa luego al aspecto literario. Como Bécquer, incluso a veces en similares

términos, Carpeta hace un encendido elogio -de nuevo- de la copla, de la letra flamenca, de la poesía popular, calificada como “verdadera”, profunda y perfecta tanto en la expresión como en el contenido, en la forma y en el fondo:

“Pues la poesía popular es la verdadera y es la madre de ese aborto llamado poesía culta.

¡El culteranismo! ¡Esa, esa es la cuestión!

Tenemos un verdadero tesoro en los cantares flamencos. El que sea verdadero artista sabrá el porqué.

Y por lo mismo que es bueno está despreciado por los cultos, que son los que todo lo echan a perder.

La concisión, la naturalidad, la fuerza, la precisión que tanto anhelan los retóricos, ¿dónde se encuentran mejor que en esos cantares?

Y en cuanto a bellísimos pensamientos, unos delicados, otros profundos, apasionadísimos siempre, ¿dónde se hallarán tantos ni tan originales como en la lira del pueblo?”.

Concisión, naturalidad, fuerza, precisión: si antes se muestra como aficionado a la música, ahora destaca su visión como buen lector y como crítico literario capaz de poner de relieve en pocas palabras las características fundamentales de una obra literaria.

Como hará más adelante García Lorca en sus célebres conferencias sobre el cante jondo, pondrá un ejemplo de copla flamenca de enorme profundidad para ilustrar o demostrar la magnitud literaria de la misma, comparándola con la otros autores:

“Ese cantar vulgarísimo

A las rejas de la cárcel
No me vengas a llorar:
Ya que no me quitas penas
No me las vengas a da

Vale más que el mejor poema de Núñez de Arce y tanto como el menos bueno de Campoamor”.

N. de Arce y Campoamor fueron dos poetas de la época posromántica-realista que gozaron de fama. Gaspar Núñez de Arce (1832-1903) trabajó como periodista. Se dedicó a la política en La Unión Liberal. Fue Gobernador de diversas

provincias e incluso ministro de Ultramar en 1883. Fue elegido miembro de la Academia en 1874. Escribió teatro (*El haz de leña*, 1872), pero su fama como poeta fue mayor, muy elevada a partir de *Gritos del combate* (1875). Según D. Shaw (1978:112), “si Zorrilla fue el poeta del pasado de la nación, Núñez de Arce se manifestó como el poeta de su presente”. Su gloria posterior se ha visto francamente muy mermada.

Por parte, Ramón de Campoamor (1817-1901) gozó también de una popularidad extraordinaria en su momento. Luego se le olvidó bastante, si bien en los últimos años ha conocido un periodo de recuperación de su memoria y obra. Juan Luis Alborg (1980, IV:848) dice que “gozó de la más general estimación como poeta”.

Con su desenfado habitual, acaba Carpena el artículo de esta forma, después de haberse “despachado” a gusto contra los murmuradores antiflamencos y opuestos a su revista: “Terminemos. (¡Si aquí hay para escribir una obra!)”. Una obra -sobre la belleza y la grandeza de la copla flamenca- que podríamos afirmar que ya hoy ha sido escrita -entre los esfuerzos de varios escritores-, pero no la definitiva sobre el valor supremo de la copla o cancionero anónimo flamenco, como lo llama Félix Grande.

En el núm. 4 creemos ver, en forma de picante “Carta” un nuevo zarpazo de Carpena contra la ópera, enfrentándola al Flamenco.

En una supuesta Carta de un tal Joselito a “Amiga Mariquilla” cuenta con una sorna elevada cómo un supuesto cateto de pueblo va a ver una ópera a la ciudad de Sevilla, pero se equivoca y entra en un café cantante de la época, en donde le encantó la música que oyó allí. “(...) y llegué a entusiasmarme por que (sic) era de ver lo que bailaban y era de oír la manera de cantar”.

Cuando por fin entra en el coliseo de ópera, descrito como algo enorme y con mucha parafernalia y con “señores y caballeros muy bien vestidos”, encuentra que la música allí es artificial, poco natural, poco auténtica: “Nada de música que entrase en el pecho a despertar al corazón: nada que removiese las entrañas”. Estas últimas expresiones pueden tenerse como buena definición de lo que llamamos el duende, rajo o pellizco en el Flamenco.

Repasemos las últimas palabras: “Que lo sublime resulta ridículo, lo natural artificioso, lo bello desabrido, lo de meollo insustancial, y yo le pido a Dios que me deje oír muchas malagueñas, seguidillas, soledades, livianas... y sobre todo que reparta más artistas entre los que así se llaman”.

Algunas apreciaciones sobre esta Carta:

a) La oposición entre el Flamenco (natural, para el corazón) frente a la Ópera

(artificial, para la cabeza y el oído).

- b) El público de la Ópera es adinerado y asiste sin entusiasmo expreso, frente al del café cantante, más expresivo y entusiasmado.
- c) El Flamenco tiene la capacidad del duende, frente a la Ópera, insulsa y artificial (“Nada de cantares bonitos; nada de música que entrase en el pecho a despertar el corazón: nada que te removiese las entrañas”).
- d) De nuevo se nombran estilos. Antes fueron las malagueñas, las seguidillas gitanas y los jaleos. Ahora se repiten las malagueñas y seguidillas, pero se añaden las soledades y las livianas.

Las soledades (hoy soleá, plural soleares) usan copla o letra de tres o cuatro versos, con rima asonante o consonante. Debió originarse la soleá a principios del XIX con la finalidad de acompañar el baile. Al independizarse, logró alzare como uno de los cantes más importante. Ofrece una enorme variedad estilística según las zonas cantaoras o de origen (Cádiz, Triana, Alcalá...) y los artistas creadores (Mellizo, Serneta, el de la Paula, Juaniquí...).

Las livianas pudieron servir como alivio de la seguririya, tan densa y dramática, Luego se vio como cante de transición para la serrana. Su letra responde a la estrofa castellana de la seguidilla: 7 – 5 a 7 – 5 a, con rima asonante o consonante. Una letra muy famosa es la que dice: “El que quiera madroños / vaya a la sierra / que se están desgajando / las madroñeras”.

En el núm. 5 no aparece editorial propiamente.

3.5. Colaboraciones literarias y artísticas.

No en vano *El Cante* se subtitula o autodenomina “Periódico semanal artístico-literario y defensor del Arte flamenco”. A ese aspecto artístico-literario dedicamos este capítulo.

Buena parte de las páginas de las sucesivas ediciones está ocupada por colaboraciones literarias, poemas y coplas sobre todo.

Ésta sería la lista de autores con indicación del número en que aparecen:

- 1) Anónimo (Pellicer, o el director Carpena, etc.): portadas núms. 1, 2, 3.
- 2) Anónimas o no coplas o cantares populares: soledades (1, 4, 5), seguidillas (1), coplas (1, 3, 4), quintilla (en sección “Cantares” del núm. 3), peteneras (1), tonás (5).
- 3) V.R.A.: sevillanas (1).
- 4) Fructuoso Carpena: poema “La bailaora” (1), “La mujer” (3), “Plumazos”

- (4), “Colores “(5).
- 5) N. Díaz: seguidillas gitanas (1).
- 6) F.C.: Cantares –son coplas algunas- (1).
- 7) R. de Campoamor: “La Noche buena” (2), “Humoradas” (5).
- 8) Joaquín M. Bartrina: “Arabescos” (3).
- 9) Silverio Franconetti: seguidillas gitanas (3).
- 10) R. Aguilera: “Más cantares” -son coplas- (3).
- 11) M. de P.: “Seguidillas” (4).
- 12) Gustavo Adolfo Bécquer: “Rimas” (5).
- 13) E. Blasco: Seguidillas (5).
- 14) Claudio Martín: “Cantares” –coplas- (5).

Vamos a proceder al comentario de estas aportaciones literarias:

- 1) Anónimo (Pellicer, el director Carpena, etc.).-

No sabemos de quién pueden ser las letras que aparecen en las portadas de los núms. 1, 2 y 3. Son poemas de cuatro versos con rima consonante a b a b, es decir, cuartetas.

Pueden ser de Pellicer el dibujante, quizá, o de Carpena el director, con más probabilidad. O de cualquier otro colaborador, o incluso de la misma tradición popular. Parecen estar hechas muy para la ocasión. La primera (núm. 1) es para Antonio Pérez, el guitarrista afamado en aquellos años:

Tiene gracia la declamar;
toca con fe y con amor...
¡Si Dios se lo va a llevar
al Cielo, de *tocaor*!

Pone de relieve este auténtico piropo al guitarrista su gracia natural y su maestría con la sonanta. Aparece ya el término “*tocaor*”, señalado en el texto con cursiva.

La segunda que analizamos (núm. 2) nos ofrece a África Vázquez. Más que su calidad, escasa, interesa el panegírico de la joven cantaora, cuyo canto -según el poeta y su hipérbole lírica- hace despertar a las flores, pues su garganta es “un nido de ruiseñores”.

En la portada del núm. 3 está otra cuarteta, en honor de Juanito el Malagueño. La letra alude a la anécdota del premio de la lotería que le ha tocado recientemente:

Tocador desconocido
que pasó muchos apuros;
mas ya su fama ha nacido...

Le han tocado seis mil duros! (sic)

2) Anónimas o no coplas o cantares populares.

En los núms. 1, 4 y 5 encontramos soledades, que son soleares, tal como hoy decimos. Todas de tres versos (a - a) y rima asonante o consonante. La mayoría pertenecen a la tradición y están recogidas en la edición de coplas de Demófilo de 1881, incluso con la misma ortografía. Veamos algunos ejemplos:

Anda y no presumas más:
si te has e tirar ar poso
¿pa qué miras er brocá?

(En Demófilo, *Colección...*, soleares de tres versos, núm. 17, p. 28, calificada por Demófilo como “preciosa copla, es una metáfora continuada de extraordinario gusto, oportuna, chispeante, delicada”)

¡A mí te quies compará,
siendo de toos los metales
y yo de un solo metá?... (sic)

(Demófilo, íd., soleares de 3 versos, núm. 34, p. 31, si bien Demófilo pone ¡!).

A servir al rey me voy...
Y er viento que dá en tu puerta
son los suspiros que doy.

(Demófilo, íd., soleares de 3 versos, núm. 43, p. 33, Demófilo escribe “serbir” y “biento”).

¿Sabe a lo que me atermino?
A ejá mi pare y mi mare
y aguijármelas contigo.
(íd., núm. 28, p. 69)

Hay seguidillas en el núm. 1 (dos de ellas con su respectiva coda): 7- 5a 7- 5a / 5a 7- 5a; con poco sabor flamenco:

La corriente del río
tu imagen copia,
que se ríe, se esconde
vuelve y se borra.
Yo digo al verla:
¿si será así la imagen
de su firmeza?

Hay coplas (4 versos asonantes o consonantes, - a - a) sin firmar en los núms.

1, 3 y 4, en la sección “Cantares” a veces. Por ejemplo, en el núm. 1:

Si mis besos quieres
No cese tu llanto...
¡Y procura borrar esos besos
que yo no te he dado!

En el núm. 3 hay hasta nueve coplas sin autoría expresa (diez con la que vemos en la sección “Después del café”). Algunas humorístico-costumbristas (cárcel, amor y desamor, madre...) son de desigual calidad y no aparecen -salvo error nuestro- en la Colección ... ni en Cantares:

El corazón es un niño
que no cesa de llorar;
cuanto más le digo: calla,
más sentimiento le da!
///
Dentro de aquel calabozo
no cesaba de llorar;
duras eran las cadenas
pero mis penitas más.

68

En el núm. 4 alguna más en la sección “Tipos”, de corte satírico:

Como el progreso es tan grande
los niños usan gabina;
¡monigotes ridículos!
Hablan ya de sus conquistas.
///
El hombre para ser hombre
ha de tener tres partías:
er borracho, jugador
¡y no casarse en su vida!

Quintilla (aunque con el primer verso suelto) es el poema del núm. 3, sección “Cantares”, apta para el fandango, por ejemplo:

Dos crimene han cometido
con mi pobre corazón:
después que me lo han robado
no lo ha querido el ladrón...
¡Y me lo ha despedazado!

Aun vemos peteneras (núm. 1), con el estribillo “Niña de mi corazón” una de ella, la mejor, y “¡Mal premio gordo te caiga！”, la otra:

El amor es paraíso
que también tiene serpiente;
la serpiente son los celos
¡niña de mi corazón...!
la serpiente son los celos
que en el corazón se sienten...

Y tonás (núm. 5) con un título general “Cante antiguo”. Están todas recogidas por Demófilo; por ejemplo “Aquer que la curpa tiene” (*Colección....*, tonás y livianas, núm.2, p. 162); “Cuando me acuesto de noche” (íd., núm. 4, p. 163), etc.

En conclusión, un buen número de coplas y cantares sin autoría expresa en moldes estróficos y musicales diferentes: soledades -soleares de tres versos-, seguidillas catellanias, coplas (cuatro versos), quintilla (cinco versos), peteneras y tonás.

De desigual calidad, unas más flamencas que otras, muchas están recogidas en los Cancioneros y en la colección de Demófilo.

3) V. R. A. Escribe sevillanas en el núm. 1, en la estrofa de la seguidilla castellana. Las sevillanas son seguidillas sevillanas, las hoy tan en boga. Seis seguidillas de cierto primor generalmente amorosas:

De la miel de tus labios
dame una gota,
que estoy muy malo y me amarga
mucho la boca.

4) El director, Fructuoso Carpena, firma un buen número de composiciones en todas las ediciones, excepto en el núm. 2.

En el núm. 1, el poema “La bailaora”, de buena idea (la bailaora copia a la naturaleza), pero bastante mediocre en su expresión, sólo medio salvado por la interrogación retórica final: “Pues qué son las estrellas y los mundos / más que unos bailarines siderales?”.

En el número 3, “La mujer” señala el diferente estado de la mujer a lo largo del vivir, a modo de diálogo entre una niña, una joven y una vieja, con una estrofa similar a la becqueriana mezclando versos de arte mayor y otro, que quiebra el ritmo, de arte menor. No tiene motivos flamencos:

Trémulo rayo de luz de aurora;
perfumada, naciente espiral;
rosa entreabierta; nota de un beso...

Un madrigal. (orig. Dn) (...)

En el núm. 4, colabora con “Plumazos”, cuatro poemas, plumazos, chispazos mejor, de polimetría diversa, de escasísima calidad propia de un posromántico prescindible y temática ajena a lo flamenco:

No me olvidas. ¡Lo que es la cortesía!
Me ofreces el *champañ* (sic) casi extasiada.
¡a tu salud!... (Mi sangre brindaría.)
Así fue tu pasión ex-alma mía:
un ruido, mucha espuma, y luego...nada.

En el núm. 5, participa con “Colores”, dedicado a la rubia (en quinteto), a la morena y a la negra (mezclando endecasílabos y heptasílabos). Tampoco ofrecen nivel poético digno de reseñar.

5) N. Díaz creemos que es Narciso Díaz, de quien en el núm. 1 aparece una seguidilla gitana (una seguidilla, por tanto), de bella factura, con palabras y temas claves del Flamenco y en particular de la esfera emocional de la seguidilla (pena, madre, muerte, dolor):

Hay penas que pasan
y penas que duran;
la de estar en el mundo sin madre
no se acaba nunca.

Ejemplo típico de buena letra de autor a la que, sin embargo, tal vez le falte, para el repertorio musical flamenco, un tercer verso más apto para el cante, con pausa en la quinta sílaba. De cualquier forma, es de notable factura, indudablemente.

6) F. C. Es, casi con toda probabilidad, Fructuoso Carpena, aunque elija esta vez las iniciales (es raro que en el mismo número, una línea más arriba, ponga su nombre completo). Escribe “cantares”, que son coplas algunas, en el núm. 1. Son cinco coplas de cuatro versos y una quintilla imperfecta.

Son más flamencos, de corte amoroso, sentimental, incluso sentimentaloides: “Un pobre niño en la Inclusa / oyó decir: madre mía, / y se escondió en un rincón. / Y al rato, lejos, se oía: / ¡Madre de mi corazón!”. La mejor -que nos suena a tradición anterior o posterior- es:

¿Recuerdas aquella noche
en que solitos los dos
tú me decías quedito:
-Habla más bajo, por Dios.

7) R. de Campoamor es Ramón de Campoamor, el célebre poeta de finales del siglo XIX.

En el núm. 2 vemos su poema “La Noche buena”, serie de redondillas (abba / abba / abba...). Poema melodramático, que cuenta una tragedia de frío, pobreza extrema y cuyo final es una crítica a la desigualdad de los destinos humanos.

En el núm. 5 participa con “Humoradas”. Cuatro pareados consonantes sin motivos flamencos, por ejemplo: “el amor que más quiere / como no viva en la abstinencia, muere”. La humorada, en su poética, es un rasgo interesante intencionado.

En 1885 publicó un volumen de composiciones que tituló *Humoradas*. En su mayoría, eran pareados, como “No es raro en una almohada ver dos frentes / que maduran dos planes diferentes”.

8) Joaquín M. Bartrina escribe “Arabescos” (núm. 3) en clave humorístico-satírica, también ajenos al flamenco:

El que pierde a su padre
llora afligido.
El que pierde dinero
se pega un tiro.

9) Del cantaor Silverio Franconetti se recogen seguidillas gitanas (núm. 3). Hasta seis seguriyas que ya recoge Demófilo en 1881: “Jerío e muerte...” (Demófilo, *Colección...*, repertorio de Silverio, seguriyas gitanas, núm. 27, p. 193), “Cuando yo me muera...” (íd., núm. 9, p. 190), “Dile osté a mi mare...” (íd., núm. 20, p. 192), “En medio e la má...” (íd., núm. 25, p. 193), “No temo la muerte...” (íd., núm. 35, p. 194) y “A toítas las beo...” (íd., núm. 6, p. 190).

9) R. Aguilera escribe “Más cantares” (núm. 3). Son coplas, algunas muy conocidas y verdaderamente aceptables:

La guitarra que yo toco
siente como una persona:
unas veces canta y ríe,
otras veces gime y llora.
///
Cantar que sale del alma

es pájaro que no muere;
volando de boca en boca
Dios manda que viva siempre.

10) M. de P. (Melchor de Paula) es el autor de “Seguidillas” (núm. 4). Son seguidillas castellanas con su coda final:

Si quieres tus amores
guardar ocultos,
trata que de tal fuego
no salga el humo.
Nunca suspires
que es el humo el suspiro
que -fuego- dice.

11) Gustavo Adolfo Bécquer es protagonista literario principal de la edición núm. 5 y última del periódico, con una selección de varias de sus Rimas. Se sitúan en un lugar principal, donde corresponde el editorial y, además, se le dedica la “Crónica” que viene a continuación y de la que hablaremos más adelante.

Las rimas son “Del salón en el ángulo oscuro...”, “Hoy la tierra y los cielos me sonríen...”, “Los invisibles átomos del aire...”, “Alguna vez la encuentro por el mundo...” y “Voy contra mi interés al confesarlo...”, todas muy hermosas y muy conocidas, sobre todo las primeras.

12) E. Blasco es Eusebio Blasco, que escribe “Seguidillas” (núm. 5). Seis seguidillas castellanas simples, pero con rima consonante abab (como la cuarteta). Es un poema amoroso, un madrigal -incluso recuerda algo al famosísimo de Gutierre de Cetina centrado en la mirada femenina: “No me mires airada. / No más enojos: / Mírame cariñosa, / luz de mis ojos (...”).

13) Claudio Martín escribe “Cantares” (núm. 5). Son cuatro coplas, de perfil humorístico y desenfadado, prácticamente chistes:

Aunque me veas cadáver
camino del cementerio,
por la noche me hallarás
en el café de Silverio.

///

Es mucho lo que te quiero
francamente te lo digo
pero... no tienes dinero
¡y no me caso contigo!

El café Silverio o antiguo Café de Silverio fue uno de los más conocidos de

Sevilla por la fama de su promotor, el mítico Silverio Franconetti. Ha sido estudiado en profundidad y con competencia por José Blas Vega en *Los cafés cantantes de Sevilla* (1897:31-41).

En conclusión, variedad métrica (soleá, seguidilla castellana, seguiriyas gitanas, quintilla, quinteto, polimetría, etc.). Ningún romance sin embargo, pese a ser una estrofa muy propia de lo popular. Son composiciones de autores, en general, de escasa calidad (si exceptuamos las de Bécquer, por supuesto), a menudo amorosas o satírico-humorísticas, sin resonancia flamenca.

Sí son totalmente cabales y jondas las coplas del repertorio de Silverio o Demófilo (tonás, peteneras, soleares, seguiriyas). Recogen estas colaboraciones la moda romántica y posromántica de escribir coplas o cantares de corte popular, aunque no necesariamente flamencas. Da a la revista ese aspecto artístico-literario del que hace gala.

En lo que concierne a lo artístico, el dibujante de la publicación es un tal Pellerícer (ausente del DEIF de Ríos Ruiz y Blas Vega, como ya dijimos), que hace las portadas de los números 1, 2, 3 y 4, así como, se supone, todos los dibujos de las páginas de humor, con dibujos y poemas generalmente alusivos al cante y su ambiente, de los núms. 1 (“En el café”), 3 (“Después del café”) y 4 (“Tipos”).

Son dibujos sencillos, más bien algo distorsionados, de tipos flamencos de finales del siglo XIX. Le debemos esos dibujos de Antonio Pérez, África Vázquez y Juanito el Malagueño. En el núm. 3 se anuncia que tienen un dibujante más, el señor Chaves.

3. 6. Apuntes y noticias

Es quizá la sección que más nos va a interesar desde el punto de vista flamenco, porque en ella se nos van a ofrecer noticias diversas y concretas sobre artistas flamencos, ambientes, etc.

Esta información, unida a los detalles flamencos que veremos en la sección de Cantares, Correspondencia, Humor, etc., será la que determine el interés de la revista como fuente para conocer de primera mano cómo se desenvolvía el Flamenco a finales del s. XIX, siempre, claro, según la visión cercana pero también necesariamente parcial y limitada de los redactores o colaboradores, y especialmente del director, tan omnipresente.

Vamos a desentrañar las noticias que sobre aspectos literario-artísticos y sobre todo flamencos se nos dan a lo largo de las sucesivas ediciones semanales:

- a) Sobre Antonio Pérez, tocaor (de nombre artístico, Maestro Pérez, 1839- s. XX).

Se le dedica la portada del núm. 1, con dibujo de Pellicer. Está Pérez sentado en una silla, tocando la guitarra, apoyada ésta sobre la pierna izquierda, que está cruzada sobre la derecha. La guitarra tiene un adorno en el clavijero y el tocaor usa zapato de tacón (parece) de punta fina, chaquetilla corta y sombrero calañés.

En la página siguiente se ofrece una semblanza bastante completa sobre dicho tocaor, al que “con justicia se le puede llamar maestro”. Es posible que el autor de la misma sea el dibujante Pellicer, pues leemos: “Al coger la pluma para dibujar la conocida figura de Pérez, con cuatro rasgos, tenemos un verdadero placer, por que (sic) se trata no ya de un tocador de guitarra, sino de un verdadero artista”. O, más probablemente, el propio director, Carpeta, aficionado a escribir versos.

Otras noticias sobre Pérez son:

- Dirige el cante y baile en un café cantante, desde hace mucho tiempo y con gran éxito. En el café El Burrero dirigió el cuadro y llevó a cabo algunos montajes escénicos, especie de sainetes flamencos de su invención, en las que participaba también como actor cómico.

74

Blas Vega (1987:41-54) nos cuenta que este Café estaba instalado a partir de 1881 en el Salón de la calle Tarifa. Debe su nombre al propietario, don Manuel Ojeda Rodríguez, conocido como el Burrero, “porque tuvo un negocio de burras de leche” (p. 42). También se le conoció a este Café como Salón cantante de Manuel Ojeda o Café Ojeda, pues al dueño el apodo no debía caerle muy bien. Comenta Blas Vega que la competencia con el Café de Silverio obligó a Ojeda a buscar artistas importantes, sobre todo de la zona oriental: La Peñaranda, El Canario, La Rubia de Málaga, La Carbonera, África Vázquez, Fosforito, etc. En este Café triunfó Concepción Peñaranda “La Cartagenera” con sus malagueñas y cartageneras. Aquí se produjo el enfrentamiento entre el padre de la Rubia y el Canario, que acabó con la muerte de éste a manos de aquél el 13 de agosto de 1885. En el nuevo Burrero cantó Chacón en 1888. Cerró sus puertas en 1897. Célebres artistas y escritores -García Ramos, Marín Ramos, Alexandre Lunois, Pierre Louys...- lo inmortalizaron en sus obras. En otro libro, *Los cafés cantantes de Madrid* (2006:116) el mismo autor recuerda la participación del tocaor en este café cantante y lo describe como uno de los grandes maestros de la guitarra de su época. Por último, en su libro *50 años de flamencología* (2007:262) vuelve a reproducir la célebre foto del tocaor que vemos en la revista *El cante* y lo define como uno de los más destacados discípulos del maestro Patiño hasta decir que fue “digno competidor de Patiño” y que también dejó “una larga lista de discípulos”, es decir, maestro a su vez.

Uno de los investigadores más reputados, José Manuel Gamboa, en su magna

Una historia del flamenco (2004) le dedica el capítulo “El simpático Maestro Pérez” (pp. 362-363). Lo describe como “otro puntal de la guitarra constitucionalista” y escribe: “Sin su aportación sería difícilmente explicable la evolución de la guitarra de acompañamiento, sobre todo el del baile, pues desarrolló una importante técnica rítmica que será imitada”. Cita como prueba de su fama precisamente que la revista *El Cante* le dedicara su primer número. Entre sus discípulos nombra a su propio hijo, Montenegro, conocido como “Niño Pérez” o “El Pérez” (Sevilla, 1880-Madrid, 1957), pero es en realidad, según Bohórquez (blog *La Gazapera*, 23-9-2013), su nieto, pues su hijo era Antonio Pérez León, también guitarrista, y el citado “Niño Pérez” sería hijo de Manuel Pérez, otro de los hijos del Maestro Pérez.

- Nació en Sevilla hace 47 años, es decir, en 1839. Murió ya en el siglo XX, en año no determinado. Estudios posteriores sobre este artista, como los de Manuel Bohórquez (cit.), lo sitúan como nacido en el seno de una familia humilde en Sevilla el 7 de marzo de 1839, bautizado el 10 de marzo de 1839 y fallecido el 7 de marzo de 1895 en Sevilla, en la calle Amor de Dios justo en el número 39 donde vivía El Canario cuando fue asesinado. Nació y murió, pues, el mismo día del mismo mes a los cincuenta y seis años, al parecer de un atracón de comida y la posterior indigestión abrumado por la muerte de su única hija Lola, esposa del cantaor Juan Trujillo El Perote, en 1893 y por la decadencia de los cafés cantantes en los que fue figura. Concluye Bohórquez que “si hay una figura del flamenco sevillano del XIX que merezca una completa biografía es el guitarrista Antonio Pérez Galindo, el célebre Maestro Pérez” (nos consta que él mismo está sobre ello) y con tristeza termina: “Nada hay en Sevilla que recuerde a este artista, que durante cuatro décadas llevó el nombre de la capital andaluza por todo el país”.

- Fue artista precoz, pues “a los ocho años de edad ya era bastante conocido en su barrio, y admirado de algunos que adivinaban en él a un artista”.

- Sus padres eran tejedores, aunque él se decidió por la guitarra (“Por fin venció en esta lucha el Arte, y entonces Pérez se dedicó con alma y vida a él”).

- Con 24 años (o sea, hacia 1863) se unió con Silverio “con el cual estuvo bastante tiempo”. Comenta Luis Javier Vázquez Morilla (2018:319-321) en su libro sobre Silverio Franconetti y los Fillos que estuvo con él varios años en Córdoba en el Café San Fernando y el Teatro Moratín en mayo y junio de 1871 y en el Café Iberia del 20 al 26 de mayo de 1874, así como en el verano de 1876, además de en otras localidades -como Madrid o Sevilla- pues era un habitual de los espectáculos de Silverio. Rafael Pareja se hace eco asimismo de esta presencia del tocaor en el Café del Burrero de Sevilla, donde dirigió el cuadro y llevó a cabo algunos montajes de sainetes flamencos de su invención (v. Rondón, 2001: 195-196).

Juan Vergillos en *Nueva Historia del Flamenco* (2021:202-203) recoge a Antonio Pérez como uno de los guitarristas populares del “género andaluz” y lo sitúa dentro de la escuela gaditana junto a Patiño, Paco el Barbero y Paco de

Lucena.

- Desde hace veinte años (es decir, desde 1866, según los cálculos) está en el Café de Ojeda es El Burrero), con éxito (“conquistándose simpatías y aplausos”).
- Ha viajado y ha actuado con éxito “universal” por toda la península y ahora (1886) “vive ya tranquilo y con buena posición en la ciudad que le vio nacer”. Se dedicó a la enseñanza: el *DEIF* lo recoge en una foto con Lamparilla.
- Copiamos este párrafo siguiente en el que se demuestra la fama y la calidad del maestro Pérez, premiado así en Madrid:

“Su casa es un templo de felicidad y de cariño. Pasando la cancela, el que entra, podrá mirar en una de las paredes un marco de oro que rodea la caja de una corona de laurel con cintas de seda; corona dedicada con justicia, por varios admiradores, a Pérez cuando éste fue por primera vez a Madrid”. Hacia 1884, en que, según el *DEIF*, actuó en Madrid en el Café Imparcial.

Sito -según comenta el *DEIF* (1990, I:370)- en la plaza Matute, número 8, frente a la sede del periódico *El Imparcial*, del que tomó el nombre. Alcanzó su esplendor en la década de los ochenta. Actuaron en él figuras como María Bo-rrico, La Parrala, Juan Breva, El Canario, Medina, Paco de Lucena o Fernando el de Triana, entre otros.

76

- En cuanto a su carácter, es discreto y amable en su trato personal; vehemente en la dirección del Café, gracioso (“con una sal ática, un decir, que admira y sorprende revelando en él un actor cómico verdadero, cuando pone en acción esos sainetes ligerillos, inventados por él, y por él hechos”).
- Cuando acompaña al cante, se torna “muy serio” y un poquito triste, “sus pupilas tan móviles y vivas siempre, adquieren una fijeza intensa y una melancolía profunda”, un verdadero artista, “dominado por la fe, con pensamientos más altos y más puros, y envuelto en los pliegues de ese invisible manto con el que nos domina misteriosa e irresistiblemente la *Fiebre artística*”.

Fernando el de Triana, en *Arte y artistas flamencos* (1935; 1978), afirma que “acompañaba muy bien el cante y extraordinariamente bien el baile”.

Según el *DEIF*, es padre de la bailaora Carmelita Pérez -esposa de El Perote-, del guitarrista Antonio Pérez -Niño Pérez (1890-1957)- y del bailaor Manolito Pérez. Está considerado junto a Patiño uno de los mejores tocaores de su tiempo. Ya hemos visto citando a Bohórquez y lo escrito en su blog que Carmelita no era su nombre sino Lola, cuya muerte afectó mucho al tocaor, y que Niño Pérez era su nieto en realidad. Como Gamboa, dan el dato inexacto, pero es algo habitual en la investigación de flamenco, donde se conocen tan pocos datos aún y lo aportado por Bohórquez es posterior a la edición de estos libros.

Eusebio Rioja, en la *Historia del Flamenco*, lo recoge de forma destacada en el tomo II (1995:137-141), dentro del capítulo dedicado a los primeros maestros de la guitarra. Reproduce una página de la revista, así como los datos que venimos comentando. Dice Rioja (p. 140) que “es muy posible que fuese Antonio Pérez el famoso guitarrista Pérez que figura en el anuncio de los Salones de Oriente sevillanos el 27 de julio de 1867”. Comenta después su vinculación artística con Silverio, sus “escapadas” (p. 141) con diversas compañías artísticas, su actividad en el Café Ojeda, su afición a los montajes escénicos (como la esce- nificación con la cantaora La Juanaca, donde a la vez que tocaba, bailaba, con la guitarra a la espalda, sin dejar de tocar). Concluye Rioja (p. 141) que Antonio Pérez “fue junto a José Patiño y Paco el Barbero una de las figuras guitarrísticas flamencas más relevantes del siglo XIX”. Creó una escuela estilística que será la base sobre la que Paco Lucena construirá su singular personalidad y haría evolucionar la guitarra flamenca. El guitarrista y profesor Norberto Torres también lo describe en su obra *Historia de la guitarra flamenca* (2005:34-35) como importante tocaor de su época, con un toque con una “desarrollada función rítmica y técnica para ello”. Recuerda que fue discípulo de Patiño y que además de tocaor, era bailaor y realizaba funciones de director artístico y agente de contratación o manager.

b) Sobre África Vázquez, cantaora (La África).

La portada del núm. 3 se le dedica íntegramente con esa copla encomiástica de sus grandes facultades:

Cuando esta niña se canta
diz que despiertan las flores;
y ivamos! que es su garganta
un nido de ruiseñores.

En el dibujo de Pellicer está África de medio cuerpo y de perfil (con una gran nariz y la barbilla delgada y salida, por cierto nada favorecida), con un mantón sobre los hombros y el pelo recogido en lo que parece ser un moño.

En la página siguiente encontramos una buena biografía de la vida personal y artística de la “cantaora buenísima”, “de argentina y dulcísima voz”, de la que se nos dan estos datos:

- Nació en Granada, probablemente en La Peza, según el *DEIF*.
- Comenzó su carrera artística en el Café de la Mariana de Granada a los 10 años de edad.
- Continuó dedicada al cante tres años más (hasta los trece, por tanto).
- Se retiró y volvió a los 15 años de edad para ser contratada en el “antiguo” Café Suizo de Málaga, “que ya no existe”, donde cantó junto a Juan Breva y

Paco Bota.

El *DEIF* (1990, II:718) recoge noticias sobre este Café suizo. Estuvo instalado en la calle Compañía, cerca de la plaza Nueva. Lo regentó el industrial Juan Corrales. Se entabló en él una célebre competencia entre los guitarristas Paco El Águila y Paco de Lucena. También pasaron por él África Vázquez, Juan Breva o Paco Botas. A finales de 1886 ya desapareció como café cantante.

Juan Breva (*DEIF*, 1990, I: 112-115) es el nombre artístico de Antonio Ortega Escalona. El apodo procede de su abuelo, que era vendedor de brevas. Nació en Vélez-Málaga en 1844 y murió en Málaga en 1918. Se inició en el Café del Sevillano de Málaga (con un buen sueldo). Solía acompañarse él mismo con la guitarra. En 1883 hizo una gira por Andalucía, Extremadura y Levante. Luego estuvo en Madrid en el Imparcial y La Bolsa y cantó para el rey Alfonso XII en el Palacio Real. Cantó con maestría estilos como verdiales, bandolás, malagueñas, etc. Lo han estudiado varios investigadores por su calidad y trascendencia en artículos y en libros a fondo autores como Gonzalo Rojo, Miguel Berjillos o Rafael Chaves Arcos.

78
Por su parte, Paco Bota o Botas, “Paco El Sevillano”, según los datos del *DEIF* (1990, II:700), es el nombre artístico de Francisco Hidalgo (Cantillana, Sevilla, s. XIX – Madrid, s. XX). Conocido como Paco el Gandul también. Lo cita Demófilo en su *Colección...* de 1881. En 1866 actuaba en el Saló Oriente de Sevilla con Silverio y Sartorio. Actuó luego en los cafés cantantes Las Siete Revueltas y en el del propio Silverio, en los años 80, después de haber alternado con él nuevamente, en el Café del Recreo de Córdoba, en 1871, junto a Lorente, Antonio el Pintor y Antonio Pérez. En 1877 aparece el café cantante que se instalaba en Cádiz durante la velada de Los Ángeles. Hacia 1906 se trasladó a Madrid, donde frecuentó los colmaos y reuniones flamencas. Cantaor general, destacó por cañas, caracoles y serranas. Fue popularísimo en los ambientes flamencos por su simpatía. Se cuentan de él muchas anécdotas y fue una figura en su época.

- Pasó luego a Almería, Cartagena y Barcelona. En esta última ciudad actuó en el café de la Alegría dos años y después en el café La Unión.
- Ha estado también en el Imparcial de Madrid, en donde cantó en compañía de la “conocida cantaora” María Borrico la Sevillana. Sobre María Borrico se nos informa, pues, de su apodo, de que es sevillana, de que actuó en Madrid y de que es cantaora de éxito.
- De Madrid pasó a Málaga de nuevo, al café del Turco, y de ahí al de Ojeda de Sevilla “hace cuatro meses” (es decir, a mediados de 1886).
- Tiene una voz “muy bonita y agradabilísima”, un estilo “puro y fino” y “mucho sentimiento en el cante”. O sea, es excelente cantaora, de buena voz, con conocimiento y hondura.
- Destaca por los estilos de cartageneras, malagueñas y granadinas. Ya en 1886

-y antes, pues- existían estos estilos en la baraja flamenca, aunque su ejecución no fuera siempre idéntica a la actual. Chacón los engrandeció.

- Canta letras alusivas a su Granada natal, como la que se reproduce en el periódico:

En la torre de la Vela
una campana de plata:
cuando sus metales suena
dice que iviva Granada!

///

Viva Graná que es mi tierra
viva el puente del Genil,
La Virgen de las Angustias,
la Alhambra y el Albaicín.

- Tiene una voz clara y extraordinariamente poderosa. Como prueba de ello, se nos relata la siguiente espléndida anécdota:

“Se refiere a una competencia que tuvo África en Granada con el cantaor Joselito el granaíno.

Se cruzaron bastantes apuestas entre los partidarios de Joselito y los de África.

Las condiciones eran: subirse al cubo de la Alhambra los artistas y cantar tres coplas a las 12 de la noche; la voz tenía que oírse a una gran distancia, y en la plaza de las flores junto a la Catedral tenían que copiar los cantares.

Se verificó la apuesta. La primera copla que cantó África fue:

Para subir a la Alhambra
Fonda de los siete suelos,
Plazuela de los Algibes...
¡En la calle Real te espero!

África ganó la competencia: cinco duros y dos libras de dulces”.

Así se despide el redactor de esta semblanza tan excelsa de una cantaora que tenía una garganta especial, “un nido de ruiseñores”: “-Que Dios le conserve mucho tiempo a África esa garganta que es un nido de ruiseñores”. No ha podido salir mejor descrita y valorada a lo largo de todo el artículo.

La historia posterior no ha valorado con tan alta consideración a la artista, aunque no faltan referencias a su arte. El DEIF (1990, I:3) reconoce “la importancia y la popularidad de La África entre los artistas y los aficionados de su época” y reproduce el texto laudatorio de Fernando el de Triana.

En HF (1996, II:349-350), sí se le dedica más atención, todo un capítulo, “Una cantaora granadina”, redactado por José L. Navarro. Se reproduce el dibujo de África la Peceña realizado por Pellicer para El Cante y se resume el currículum artístico expuesto en la revista. Luego se recuerda la cita de Fernando el de Triana, que la califica de “extraordinaria cantadora” que “dejó en Sevilla gratos recuerdos para muchos años”. Concluye su artículo el profesor Navarro con esta frase: “Su granaína fue, posiblemente, la primera que escuchó el que luego sería su maestro indiscutible” (Chacón, claro, que pudo escucharla en 1886 cuando ambos actuaban en Sevilla). Estos datos que proporciona El Cante son reproducidos también por José M. Gamboa (2004:313-314).

c) Sobre Juanito el Malagueño, tocaor.

La portada del núm. 3 es para este artista, con un dibujo de Pellicer. Aparece enmarcado de medio cuerpo, con chaquetilla corta, faja y sin sombrero alguno. En los vértices del cuadro aparecen unas bolsas con una cifra, 6.000, detalle que se nos explica con la copla de abajo:

Tocaor desconocido
que pasó muchos apuros,
mas ya su fama ha crecido....,
le han tocado seis mil duros.

80

El asunto del premio de la lotería, en medio de su semblanza, se explica en la página siguiente. Resumimos los datos que se aportan (en este caso, por el correspondiente de la publicación en Madrid, con fecha 28 de diciembre de 1886). Avisa de que las noticias son auténticas, pues están proporcionadas por el mismo tocaor:

- Su nombre es Juan Santamaría y Gómez, conocido por Juanito el Malagueño.
- Nació en Vélez-Málaga (Málaga) el 2 de mayo de 1861. Se desconoce la fecha de su muerte, según el *DEIF*.
- En su mocedad, fue marino.
- Se dio a conocer en Cartagena. De ahí fue a Madrid, al Café del Progreso, en la calle Toledo.
- Su novia vive en Miranda de Ebro.
- Ha obtenido un premio de 6.000 duros de la Lotería de Navidad de 1886, y con ese dinero “piensa marcharse a Lisboa a establecer un café cantante”.

Curiosa intención con ese afán de internacionalizar el flamenco en Portugal. ¿Lo hizo? No lo sabemos, pero seguramente no.

d) Sobre Gustavo Adolfo Bécquer, poeta y escritor.

No fue, que sepamos, cantaor, pero sí excelentísimo poeta, vivísimo aún entre nosotros, un clásico del posromanticismo. Sí se acercó al cante flamenco, como

han comentado diversos investigadores como el profesor Rogelio Reyes Cano en diversos artículos y libros. Su relación se adivina, sincrónicamente, en varias importantes muestras:

- El fondo flamenco, muy hondo, de sus *Rimas*: brevedad, chispazo lírico, emoción, naturalidad.

Gustavo Adolfo Bécquer (Sevilla, 1836 – Madrid, 1870) tuvo marcados los 34 años de su vida por la pobreza, el dolor y la enfermedad. Encarna, así, el prototipo de hombre romántico. A lo cinco años pierde a su padre y, cinco años después, a su madre. Estudia en la institución de San Telmo. Vive en casa de su madrina, Manuela Monnehay, en cuya biblioteca descubre a Víctor Hugo, Balzac o Espronceda. Amaba también profundamente la pintura (su hermano Valeriano y su padre, y él mismo, eran pintores).

Se traslada a Madrid en 1854, donde sobrevive a duras penas como colaborador en periódicos y adaptaciones de obras de teatro extranjero. Enferma de tuberculosis en 1858. Conoce entonces a Julia Espín, de quien se enamora profundamente. Según la mayoría de los estudiosos, no fue correspondido. Quizá Julia es la inspiradora de las *Rimas*, publicadas póstumamente en 1871 gracias a sus amigos.

Se casa en 1861 con Casta Esteban, el más grave enamoramiento de su vida, según José L. Cano, de la que se separa en 1868. Bécquer se traslada a Toledo. A finales de 1869 vuelve con Valeriano y con los dos hijos que había tenido de Casta a Madrid. Muere en esta ciudad el 22 de diciembre de 1870 (por error, pone 1874 en la revista). Sus *Rimas* y leyendas le han dado gloria universal. Las *Rimas* como las que publica *El Cante* están llenas del sesgo trágico del cante jondo: fracaso amoroso, soledad, angustia existencial, etc.

- Leyendas inspiradas en coplas flamencas, como “Las venta de los gatos”, basada en la célebre copla “En el carro de los muertos / ayer pasó por aquí / llevaba una mano fuera / por ella la conocí”.

- Habla en artículos, como en *La feria de Sevilla*, de cantaores, ambiente, estilos. El artículo data de 1869 (la primera edición, el 25 de abril en *El Museo Universal*, pp. 131 -134) y fue reeditado en 1991 por la Comisaría de la Ciudad de Sevilla para 1992, con prólogo de Francisco Velázquez-Gaztelu. Bécquer da noticias como “(...) el piano, con su diluvio de notas secas y vibrantes, atropella y ahoga los suaves y melancólicos tonos de la guitarra; los últimos y quejumbrosos ecos del polo de Tóbalo (sic) se confunden con el estridente grito final de una cavatina de Verdi” (1991: 6-7). La cita de las seguidillas del Fillo es la siguiente: “Sólo allá, lejos, se oye el ruido lento y acompañado de las palmas y una voz quejumbrosa y doliente que entona las tristes o las seguidillas del Fillo”.

Diacrónicamente, vemos que grandes cantaores del siglo XX han llevado al Flamenco más o menos tradicional sus versos, como Calixto Sánchez, Alfredo Arrebola, José Valencia, etc.

El núm. 5 de la revista reproduce algunas de sus más famosas *Rimas* (ya lo comentamos) y a continuación hay una Crónica sobre el poeta, fallecido en 1870.

Se alude con desprecio (un lacerante diminutivo) a un homenaje a Bécquer: “En esta semana se han ocupado los presuntos admiradores de Bécquer en hacer varias cositas en su honor”. Se habla de la instalación de una lápida conmemorativa (en su honor) en la casa donde nació; de la colocación de la primera piedra del monumento a su memoria (en un tono de burla no hacia el poeta, sino hacia los asistentes y autoridades: “Por fin se disolvieron los grupos y Bécquer (en el otro mundo) respiró”).

Sobre la casa natal de Bécquer hubo una larga polémica y, ya hace tiempo, de cualquier forma, en lo que pudo ser solar de su casa hay un moderno bloque de apartamentos.

Hubo una velada literaria y musical en el teatro de San Fernando, en “deshonor” de Bécquer, según el cronista burlón, por la mala calidad de los convocados, pseudopoetas cursilones y huecos.

82

Vean qué remate del artículo: “Hubo poeta que, al salir, se dijo: -Yo he cantado a Bécquer. ¿Quién me cantará a mí? Total. Que se han divertido unos y otros y Bécquer ha sido la víctima”.

Firma un tal Satanás, seudónimo que le cuadra por tanto fuego crítico y sarcástico.

En los “Apuntes y noticias” del mismo núm. 5 se recoge noticia de *El Universal* criticando, como *El Cante*, a los poetitas de la velada a Bécquer. Pero luego hay un comentario del redactor de otro periódico que molesta a F. Carpena. Dice aquél que los que “no tengan condiciones para asistir a actos propios de personas cultas”, que se vayan a Silverio o al Burrero (cafés cantantes de la época).

La réplica de Carpena, en nombre de *El Cante* y del Flamenco, es contundente: “¡Protestamos! Como dijo el otro. Porque ¡no parece sino que los cafés cantantes son centros de barbarie! Y en caso de irse (esos incultos del teatro) que se vayan a la plaza de Toros. O al Ateneo de Madrid”.

Sale al paso de los antiflamencos que centran su crítica al Flamenco no en la propia esencia musical y literaria del mismo, sino en el ambiente en el que se desenvuelve públicamente.

e) Sobre Silverio Franconetti, cantaor.

Algunos datos, de forma indirecta, se nos ofrecen sobre Silverio, el cantaor más importante de finales del s. XIX:

- Silverio y el tocaor Antonio Pérez estuvieron juntos en los cafés cantantes de Sevilla hacia 1863 (v. núm. 1).
- En el núm. 1 se nos informa de que Silverio continúa enfermo (a fines de 1886). Murió el 30 de mayo de 1889, de hipertrofia del corazón. Su muerte fue llorada y sentida por muchos artistas y aficionados del momento, dada su popularidad. Su ataúd fue llevado a hombros por la Comparsa de Las Viejas Ricas, que así lo homenajeaban. Días antes le habían dedicado el tanguillo “Venimos sin descansar / a la gran ciudad der Beti / tan sólo por saludar / a Silverio Franconetti. / Desde que este gran talento / del cante se retiró / del arte el sentimiento / hasta las Indias llegó. / Que él y su familia / tengan mucha salud / Dios le dé larga vida / al noble rey del cante andaluz”.
- En el núm. 3 se nos ofrece un repertorio de seguidillas gitanas de Silverio, de la colección publicada en 1881 por Demófilo y que ya hemos comentado anteriormente.
- En el núm. 4 se anuncia para el siguiente el retrato y la biografía del “eminente cantaor” D. Silverio Franconetti. Sin embargo, en el núm. 5 se lamenta de no poder publicarlo por haberse retrasado el trabajo por enfermedad del director.

Una verdadera pena, pues hubiera sido interesante y utilísimo para completar la visión del cantaor y del Flamenco en general del final de siglo XIX, momento clave en la formación de los grandes artistas y los estilos del Flamenco.

Contamos, gracias a José Blas Vega (v. 2000), con una completa biografía de Silverio, complementada con los datos inéditos aportados por otro investigador incansable, Daniel Pineda Novo (v. 2000) y, más recientemente, Luis Javier Vázquez Morilla (v. 2018), amén de numerosos artículos o comentarios como los de Manuel Bohórquez, Guillermo Castro Buendía, etc.

f) Otras noticias y apuntes.

De esta sección, entresacamos lo más reseñable:

- No siempre son bien recibidas por los lectores las críticas a sus versos. Así, todo en anonimato, en el núm. 1 se alude a unas cartas recibidas amenazando y aconsejando el cierre del periódico. Lo raro es que esto sale en el mismo núm. 1, cuando esos poetas lectores no han podido leer publicada la crítica aún.
- En el núm. 4 se avisa de algo importante, la apertura de una Agencia de colocaciones para los artistas del género flamenco, que viene a “llenar una necesidad imperiosa”.

Dan las señas, para más información, del periódico, por lo que suponemos que el mismo F. Carpén se convierte así en el Pulpón de la época, al menos intencionalmente.

- En el núm. 4 también se duele *El Cante*, como defensor del arte flamenco, del comentario de un colega sobre “supuestas inmoralidades escénicas en el Café de Variedades”. Responde Carpeta: “Por más que nosotros creemos que en el arte, no cabe la moralidad ni la inmoralidad. O las cosas son artísticas, o no lo son”.

Excelente apreciación, a nuestro entender. El arte es arte, una cosa es la ética y otra la estética, aunque puedan coincidir para mayor brillantez. Aplicado al flamenco, una cosa es el ambiente o el carácter moral y social de los artistas y otro la valía artística intrínseca del Flamenco.

- En el núm. 5, nuevamente una noticia en broma, que presenta a una supuesta y ridícula compañía de cante y baile compuesta por Pepa Velarde (José Velarde), J. Fernández (el nuncio), Antonia F. Grilo (Antonio F. Grilo), Gaspara N. de Arce (Gaspar Núñez de Arce), E. Conde de Cheste (¿?) y Antonia Cánovas (Antonio Cánovas). Y acaba con la expresión ¡Deblica barea!

Ropero Núñez (1991:144-145) comenta esta expresión. Debla significa “diosa” y “cante flamenco perteneciente al primitivo grupo de las tonás”. Deblica barea es expresión que se repite en las coplas que recoge Demófilo en su colección de deblas. Barea remite a Baril (barí, baré, baró) –íd:112-113-, “bueno, excelente”. También se puede emplear sobre todo en los cantes llamados deblas, la variante barea, en “Deblica barea”. En caló debel es Dios y debla es Diosa, baré es excelente y barea sería la terminación femenina de baré, adaptada ya la morfología. “Deblica barea” significa, según el profesor Ropero, “Diosa excelente”.

3.7. Secciones varias

PLUMAZO

En el núm. 1 simplemente piden permiso para más adelante, muy ingeniosamente: “¿Dan V V. su permiso?”.

En el núm. 2, con el seudónimo “Satanás” (¿corresponde al director Carpeta?) ahora se explaya irónicamente contra un “librito de versos”, da un “poe-ta-abejorro”, por versos como los de esta pretendida petenera: “La abeja busca el sustento / volando de flor en flor, / y yo busco mi contento / sólo pensando en tu amor”. ¿A qué libro se refiere al indicar que hay en él una segunda parte de peteneras? En el núm. 1 se habla de ello (pero es raro). Se dice que se criticó en plumazo y unos anónimos le mandan amenaza, pero esa crítica ha salido en el núm. 2.

Las peteneras son un estilo flamenco. Cante de copla de cuatro versos octosílabos que al cantarse se realizan generalmente en seis por la repetición de uno de ellos y el añadido de otro ajeno a la copla. Es un estilo de origen enigmáti-

co tanto etimológica como musicalmente, sobre el que existen varias teorías (origen hispanoamericano, semita, folclórico de Almería Huelva o Cádiz, etc.). Las cita como “perteneras” Estébanez Calderón en su *Un Baile en Triana*. En Sevilla estuvieron muy de moda a partir de 1879 e hicieron furor en 1881. Este año, de escasez de víveres, se cantó esta copla: “Del año de las peteneras / nos tenemos que acordar, / que anduvo la Pura y Limpia / en el canasto del pan”.

Por último, F. Carpena, en el núm. 4 hace esta sección con poemas que ya hemos comentado.

HUMOR

En realidad el humor, el tono distendido, la ironía y a veces el sarcasmo, la burla, están presentes a lo largo de todas las ediciones de la publicación (en la sección “Plumazo”, por ejemplo, recién comentada).

Pero hay una sección , de página entera, en los núms. 1, 3 y 4 en que, con los títulos “En el café”, “Después del café” y “Tipos”, respectivamente, la intención humorística es clara. Aparecen cuatro viñetas, de Pellicer, en cada ocasión, con sus respectivos poemas (coplas, cuartetas, seguidillas...).

“En el café” (núm. 1) presenta situaciones que se suponen tópicas y típicas de café cantante: los celos entre un gachó y una gachí, el camarero que pasa la cuenta, la coupletera, el bebedor (“Toma y tima, con buen tino, / se jalea con aquél, / bebe espíritu de vino.../ (Eso hace él.)”. Canciones y cante, bebidas (anís, manzanilla, menta, café, vino), humo de cigarro en el café cantante tan en boga por esos años. Una mezcla artística, social y humana que responde a la descripción que tenemos, en diferentes fuentes, de los cafés cantantes. En la entrada Café del *DEIF*, leemos esto: “Variopinto y abigarrado mudo de colores y sensaciones: circo, teatro, bailes americanos, franceses, exóticos, de agarrado y de escuela bolera, solistas más, lidia de becerros, magia, cinematógrafo, comparsas y chirigotas, coupleteras con ambiciones de fonógrafo”. Y más adelante: “En el local cerrado, en el café cantante, con vino o aguardiente, entre mujeres y madrugada, parece que el cante flamenco adquirió pasión y esplendor” (Ríos Ruiz, en *DEIF*, I:129).

En el núm. 3 vemos lo que ocurre “Después del café”: un borracho que va arrestado con la sombra de un guitarrista con su guitarra al hombro (“-Vamos a la prevención. / - en la prevención ¿hay cante?. / -Vamos pronto, so tunante.../ -iniños de mi corazón.”), el juerguista que vuelve sin blanca a su cuarto, a la lumbre de una mísera vela, unos requiebros entre hombre y mujer...

El núm. 4 presenta unos “Tipos” de la época, del ambiente finisecular, con sorna: unos lilas (amantes cursilones), un bandolero con su puro y su trabuco (“El hombre para ser hombre / ha de tener tres partías: / ser borracho, jugador

/ iy no casarse en su vida!"), unos niños con gabina -especie de chaqué- calificados como "monigotes ridículos", y una coquetona.

No poca guasa tienen las traducciones "sui generis" de La Cocot (núm. 1), canción cómica en francés cantada por Leónie Sarrazin. "Traducción libre...iy tan libre!", se nos avisa. No guarda relación con lo flamenco, pero en la "traducción" aparece la estrofa de la copla y algunas palabras típicas de las coplas flamencas, términos del caló o de germanía incorporados al léxico flamenco (v. Ropero, 1991:208-210), como parné (dinero), chalaíto -de chalar (enloquecer)- camelar (querer, cortejar, amar)...

Para el núm. 2 anuncian, y lo cumplen, pero en núm. 3, la traducción de "El Municipal", canción cómica cantada por la señorita Clemence Sarrazin. También vemos términos del caló como mistó (no recogido por Ropero Núñez), pero sin más.

CERTAMEN

En el núm. 3, y fiel tanto a su carácter abierto y participativo y a su fin artístico-literario (amén del de defensor del arte flamenco), se anuncia, con el desparpajo habitual en el director, un certamen de cantares. Con este término, y a esas alturas, se entendían tanto coplas flamencas como poemas de tono popular, tal como Demófilo lo entiende en sus obras del género (y en ese mismo número aparecen los "Cantares" de R. Aguilera). Así se inicia la peculiar convocatoria:

"Hasta cierto punto.

Porque en ese certamen, ni hay rosas naturales ni contrahechas.

Ni hay jurado...

Y, o más triste del caso es que tampoco habrá poetas.

Individuos que manden composiciones cursis sí; iya lo creo!...".

En el núm. 4 hay un extenso capítulo dedicado al certamen, pues se han recibido "ocho cartitas, portadoras de cantares, que dan la hora". El comentario rebosa chispas, humor, crítica. No son más que sangrantes burlas de la bajísima calidad de las composiciones recibidas. Así, de "Saca la mano, paloma, / y no dejes de llorar, / estás triste porque tienes / el mundo toda la sal", comenta: "Se necesita valor para escribir eso. ¡Mire V. que estar triste su paloma porque tiene del mundo toda la sal! Como debiera estar es contentísima. Y en vez de sacar la mano y no dejar de llorar, dedicarse a vender ese capitalazo salitroso".

Se burla de las faltas de ortografía, del tono, de la cursilería amorosa. De otro "disparate" ("Entre tremendos pesares / quiera Dios te veas tú; / y que rabies y que sufras... / ¡Anda, por hacer el ví"), dice. "¡El ví, eh? Usted es el que debiera sufrir y rabiar, aquí y en el otro mundo por haber escrito ese vu, que es de P. P. y doble V."

Mal parados quedan Grilo, Velarde y compañía, poetas que, en opinión del diario, son cursis y no hacen más que disparates.

Demuestra al final Carpeta (si es él el responsable de esta crítica, como suponemos) sus conocimientos literarios, en labor de crítico fino:

“Vamos con el último.
Yo recuerdo aquella tarde
la tarde del juramento!...
La luna salió cual hostia
que se iba por el cielo”.

V. sí que se va por los cerros de Úbeda.

Y esa comparación de la luna con la hostia la ha copiado V. de Núñez de Arce (Véase *El vértigo*).

El cual Núñez de Arce la copió de Víctor Hugo (Véase *Religio*).”.

Todo un buen repaso dando leña a diestro y siniestro pero con bastante competencia. La dureza quizá se deba a que los poemas se reciben anónimamente, no están firmados (el nombre va en sobre cerrado, según las bases del certamen).

El Certamen del núm. 5 no muestra nada pues “no se han recibido más cantares”. No nos extraña, después de la paliza crítica y la burla a la que los somete en esta Sección y en Correspondencia.

CORRESPONDENCIA

Los lectores quedan invitados a participar en el periódico, con sus opiniones, sus críticas, sus poesías, etc.

En el apartado “Correspondencia” sucintamente se responde a algunos lectores, a veces de forma que sólo el remitente pueda cabalmente entenderlo.

No falta la sorna punzante acostumbrada. A un tal Sr. D. P. I. M. se le responde: “Eso no son redondillas: son pimientos picantes” (núm. 3). Al Sr. D. R. H.: “¿Con que ha escrito V. esas rimas, al buelo? Pues no balen” (núm. 4).

No se deja títere con cabeza en el núm. 5: “Tripitas, Almería. - ¿Artículo de fondo? Ni de fonda.”, “R.F.G. - Esas redondillas fueron desechadas por el *Madrid Cómico*. ¿Cree V. que yo no lo sabía?”, “B.M.P.- Que se leyeron donde se leyeron no se publican. ¡Qué malito es V., hijo!”.

A pesar de todo, alguna vez hay un semipiropo aunque, por raro que parezca, no se publican los poemas: “J. P. de C. Son algo incorrectas, pero tienen buenos pen-

samientos y gustarán. ¡A imprimirlas!” (tal vez en un núm. 6 inexistente hubieran aparecido).

3. 8. Repercusión

Por lo que deducimos de las propias noticias del periódico, tuvo, digamos, éxito (sobre todo, para tratarse de una publicación humilde, novedosa y de Flamenco), el mismo, a tenor de estos datos:

- Las cartas enviadas por los lectores.
- La correspondencia en Madrid y en otras ciudades.
- En el núm. 3 se lamentan de no disponer de ejemplares del núm. 1: “Nosotros no tenemos la culpa de que vendieran tantísimos ejemplares”, y anuncian una tirada especial.
- En el núm. 4 agradecen el eco que han tenido en “algunos periódicos extralocales”.

Pero hemos rastreado en algunos medios coetáneos -diciembre de 1886 y enero de 1887- para ver si en sus páginas se recoge el nacimiento de esta interesante publicación. Y algunas referencias hay. En el periódico *El Porvenir* de Sevilla, de fecha 23 de diciembre de 1886, en la sección Gacetillas, se le recibe de esta manera: “(...) Faltaba sólo un periódico que dijera al mundo cuáles eran las ventajas que a los humanos puede proporcionarles el cante flamenco. Pues bien: esa necesidad está ya satisfecha: hemos recibido el número 1º de *El Cante* que verá la luz pública en Sevilla una vez por semana y al que saludamos, casi seguros que trabajará por hacer desaparecer las partes negras de que el género adolece, dejando sólo la cadencia, la originalidad y la poesía que aquellos cantes contienen, tanto en su música como en su letra. Si así lo hace, todos habrán ganado y si no, el trabajo del colega será perdido: el cante flamenco desaparecerá, víctima de su exageración y estravíos (sic)”.

88

3.9. Valoración posterior

Aunque nadie, que sepamos, ha hecho hasta ahora un estudio a fondo de este periódico o revista, laguna que hemos pretendido llenar, ya son muchos los que lo citan como la primera revista dedicada prácticamente en exclusiva al arte flamenco. Y la toman como fuente de información del estado del flamenco a finales del s. XIX, en la década de los ochenta de esa centuria. Sobre todo, los investigadores de hemeroteca, como Blas Vega, José L. Ortiz Nuevo, etc.

Casi siempre se limitan a recoger los datos de la revista, sin dar valoraciones sobre ésta en cuanto a su contenido y trascendencia. Eligen los datos que les interesan para su estudio (los cafés cantantes, Silverio, noticias periodísticas, etc.) y no entran en el comentario de la revista en sí, labor a la que dedicamos nuestro esfuerzo.

4. CONCLUSIÓN

Saldamos con nuestra investigación, o así lo hemos pretendido, una deuda con Fructuoso Carpeta y todos los colaboradores de *El Cante*, la primera revista o periódico dedicada al Flamenco, a su defensa más constante y sincera.

Publicada entre finales de 1886 y principios de 1887, nació con una asombrosa intención de periodicidad semanal (por ejemplo, a la altura de 2002 las revistas de Flamenco -*El Olivo, Alma Cien...*- se atrevían, rigurosamente, apenas con una periodicidad mensual, y ya en 2023 cuando cerramos este artículo, la mayoría son virtuales -*La musa y el duende, Jondoweb, Expoflamenco*, etc., y se renuevan sin problema constantemente, pero las que siguen al mismo tiempo con entregas en papel, como *Candil*, no tienen por supuesto la periodicidad de *El Cante*). Tenía varias secciones, sin desdeñar la poesía, el humor, el dibujo, las noticias.

Como ya se le ha reconocido por los investigadores más competentes, debemos a *El Cante* los apuntes biográficos de artistas como Antonio Pérez o África Vázquez, así como noticias sobre otros muchos, como Silverio, Joselito el Granaíno, Manolo el Malagueño, etc., y sobre cafés cantantes como el del Burrero, de Sevilla, entre otros. Además, en la revista se ha transmitido al público aficionado un buen ramillete de coplas flamencas y poesías dedicadas al Flamenco, y por estas páginas se cita a autores como Campoamor, Bécquer o Núñez de Arce.

El gran mérito de *El Cante*, amén de su carácter pionero, es el de iniciar la defensa seria y constante del Flamenco (lástima que durara tan poco su existencia) en medio de una época hostil al Flamenco tanto desde los medios periodísticos, que lo ignoran o lo insultan o lo tratan como una farsa folclórica, como por parte de muchos escritores que, obsesionados por la regeneración de una España maltrcha, analfabeta y con enormes desigualdades sociales y centrados en aspectos extramusicales, iniciaban la campaña antiflamenca que luego crecerá, a pesar de los intentos de Demófilo y luego sus hijos Manuel y Antonio Machado, entre otros.

Puso *El Cante* la primera en la difusión del Flamenco por prensa escrita (intentos anteriores, como la revista *El Fandango*, publicada entre 1844 y 1845, a pesar del nombre, apenas contienen, y sólo en alguna ocasión, alguna copla). Luego han venido otras revistas o publicaciones. Le siguió una de periodicidad quincenal, *El cante andaluz*, que publicó tres números entre enero y marzo de 1930 y se editaba en Madrid a cargo del propietario A. Saorí Tejada. Su declaración de intenciones era ésta: “dignificar el cante andaluz y sus artistas, hasta hacer comprender al gran público, que en esta ocasión suelen ser ciertas minorías cultas, que se trata de un verdadero arte y no de una plaga tabernaria y antiestética”.

El Cante debe tener un papel importante en la historia de la difusión y defensa del Flamenco. A esta idea y reivindicación hemos tratado de ofrecer nuestro esfuerzo investigador.

5. BIBLIOGRAFÍA

- ALBORG, Juan Luis, *Historia de la literatura española*, t. IV Romanticismo, Gredos, Madrid, 1980.
- ÁLVAREZ SANTALÓ, León Carlos, “Los otros ochenta” (v. VV. AA., 1987, pp. 14-15).
- BÉCQUER, Gustavo Adolfo, “La feria de Sevilla”, en *El Museo Universal*, Madrid (25-IV-1869), pp. 131-134, reed. Comisaría de la Ciudad de Sevilla para 1992 y Ayuntamiento, Sevilla, 1991, con intr. de Francisco Velázquez-Gaztelu.
- BLAS VEGA, José, *Vida y cante de don Antonio Chacón*, Cinterco, Madrid, 1990.
- _____, *Los cafés cantantes de Sevilla*, Cinterco, Madrid, 1987.
- _____, *Silverio, Rey de los cantaores*, Ediciones La Posada, Córdoba, 1995.
- _____, *Los cafés cantantes de Madrid (1846-1936)*, Ediciones Guillermo Blázquez, Madrid, 2006.
- _____, *50 años de flamencología*, El Flamenco vive, Madrid, 2007.
- _____, y RÍOS RUIZ, Manuel, *Diccionario Enciclopédico Ilustrado del Flamenco*, Cinterco, Madrid, 1990, 2^a ed., dos tomos (v. tomo II).
- BOHÓRQUEZ, Manuel, “El célebre Maestro Pérez”, Blog “La Gazapera”, 23-9-2013.
- CAPOTE, Higinio, *Poetas líricos del siglo XVIII*, Clásicos Ebro, Zaragoza, 1971.
- CENIZO JIMÉNEZ, José, “Noticia del guitarrista Antonio Pérez en la revista El Cante”, *Sevilla Flamenca*, 104, Sevilla, abril 2006, pp. 48-49.
- COBO, Eugenio, “Señas” (v. VV. AA., 1987, p. 33-37).
- DOMÍNGUEZ ORTIZ, Antonio, *Andalucía ayer y hoy*, Planeta, Barcelona, 1983.
- GAMBOA, José Manuel, *Una historia del flamenco*, Madrid, Espasa, 2005.
- MACHADO Y ÁLVAREZ, Antonio, “Demófilo”, *Colección de cantes flamencos*, Sevilla, 1881; Madrid, Ediciones Demófilo, 1975.
- _____, *Cantes flamencos y cantares*, 1887, 1^a ed.; Madrid, Austral, ed. de Enrique Baltanás, 1998.
- MAINER, José Carlos, *La Edad de Plata (1902-1939)*, Cátedra, Madrid, 1981.
- NAVARRO, José L., “Una cantaora granadina”, en NAVARRO, José L. y ROPERO, Miguel, *Historia del Flamenco*, Tartessos, Sevilla, 1996, cinco tomos, t. II, pp. 349-351.
- _____, y ROPERO, Miguel, *Historia del Flamenco*, Tartessos, Sevilla, 1996, cinco tomos.
- ORTIZ NUEVO, J. Luis, “El año flamenco de 1887” (v. VV. AA., 1987, pp. 17-21).
- PINEDA NOVO, Daniel, *Silverio Franconetti. Noticias inéditas*, Giralda, Sevilla, 2000.
- RIOJA, Eusebio, “Antonio Pérez”, en NAVARRO, José L. y ROPERO, Miguel, *Historia del Flamenco*, Tartessos, Sevilla, 1996, cinco tomos, t. II, pp. 139-141.
- RODRÍGUEZ MARÍN, Francisco, *El alma de Andalucía en sus mejores coplas amorosas escogidas entre más de 22.000*, Tip. de Archivos, Madrid, 1929.

- RONDÓN RODRÍGUEZ, Juan, *Recuerdos y confesiones del cantaor Rafael Pareja de Triana*, Ediciones La Posada, col. Demófilo, Córdoba, 2001.
- ROPERO NÚÑEZ, Miguel, *El léxico caló en el lenguaje del cante flamenco*, Publicaciones de la Universidad, Sevilla, 1991, 2^a ed.
- SHAW, Donald L., *Historia de la literatura española. El siglo XIX*, Ariel, Barcelona, 1978.
- STEINGRESS, Gerhard, et alii, eds. y trads. de *Die cantes flamencos, 1881, Los cantes flamencos*, Fundación Machado, Sevilla, 1990.
- TORRES, Norberto, *Historia de la guitarra flamenca*, Almuzara, Córdoba, 2005.
- TRIANA, Fernando el de, *Arte y artistas flamencos*, Imprenta Helénica, Madrid, 1935; Ed. Demófilo, Fernán Núñez, 1978.
- VÁZQUEZ MORILLA, Luis Javier, *Silverio Franconetti y Los Fillos. Un viaje por la historia del Flamenco*, col. Cal y cante, vol. 2, Sevilla, 2018.
- VERGILLOS, Juan, *Nueva historia del flamenco*, Almuzara, Córdoba, 2021.
- VV. AA., *Silverio Franconetti. Cien años de que murió y aún vive*, Sevilla, 1989.
- VV. AA., *Historia de Sevilla*, Publicaciones de la Universidad, Sevilla, 1992.
- VV. AA., *Facsímil de la revista El Cante coincidiendo con el centenario de Aurelio, Matrona y Bernardo*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1987.

AGRADECIMIENTOS:

- Al Centro Andaluz de Flamenco, por la amabilidad y servicio.
- A los empleados de la Hemeroteca Municipal de Sevilla.
- A los investigadores de las hemerotecas y bibliotecas que me han precedido.
- Al Servicio de Préstamo Interbibliotecario de la Universidad.
- A todos los directores y colaboradores de las revistas de flamenco en que he participado o participo, por el afán por continuar la labor emprendida por El Cante.
- A la revista *La musa y el duende*, dirigida por José L. Navarro y Eulalia Pablo, por publicar este artículo.

José Cenizo Jiménez

LA SINGULARIDAD DE ANDRÉS MARÍN Y SU ESTÉTICA CONTEMPORÁNEA

En este artículo dedicado a Andrés Marín, considerado uno de los grandes renovadores del baile flamenco, se presenta un recorrido por su vida, sus obras y las principales características que lo definen como creador, así como su metodología a la hora de enseñar. Además, al final del documento se presenta en forma de anexo la entrevista que se le hizo al coreógrafo de forma presencial en Sevilla, su ciudad natal, el 18 de febrero de 2022, actualizada con la última pregunta a agosto de 2023.



93

María de los Ángeles Cenizo Salvago y Andrés Marín

Vida, influencias, inicios y premios

Andrés Marín (Sevilla, 1969) es hijo de artistas flamencos. Su padre, llamado como él, Andrés Marín, era bailaor y profesor y, su madre, Isabel Vargas, cantaoora. Aprendió el baile flamenco a través de la escuela de su padre y, además, se considera un gran aficionado del cante. Se define como autodidacta debido a que no ha formado parte de ninguna otra compañía o escuela más allá de la de su padre. Además de él, una gran influencia para este creador fue Antonio Gades, ya que Marín prefiere el baile sobrio, claro, recto, limpio y de líneas. Otros de sus referentes fueron Farruco, Mario Maya, El Güito, Manuel Soler y El Mimbre, entre otros.

Su autopercepción de la manera de entender el arte y el flamenco le empujó a emprender su carrera profesional como coreógrafo solista en 1992 y a fundar su propia compañía en 2002. Además, ha impartido talleres de baile para la Compañía Andaluza de Danza y el Ballet Nacional de España. También cabe señalar que fue nominado a los premios Max como Mejor Interpretación Masculina de Danza por la obra *Poeta en Nueva York* (2007-2008) de Blanca Li, y recibió dos Giraldillos en la XVI Bienal de Flamenco de Sevilla por su pieza *La pasión según se mire* (2010), a la música junto a Salvador Gutiérrez y al momento mágico con Concha Vargas, y un Giraldillo al baile en la XXI edición por la obra *La Vigilia Perfecta* (2020). Más recientemente, en el 2022, recibió el Premio Nacional de Danza en la modalidad de Creación.

Características de su estilo

Durante la entrevista que se le hizo al coreógrafo señalaba que hay una concepción muy barroca de su ciudad natal, Sevilla. Y, a pesar de que le encante su tierra, él se identifica más con lo sobrio, lo minimalista. Siente cierta atracción por el vacío, de ahí que le dé mucha importancia a los silencios. Él prefiere tomar su propio camino y navegar en lo desconocido, indagar en la búsqueda de lo que él llama su propio universo. Sin embargo, esta transgresión del baile flamenco tradicional dice que le hace o le ha hecho estar fuera del mercado, ya que a veces ocurre que los programadores no se arriesgan y se ciñen a programar espectáculos que saben que van a tener la sala llena, en lugar de apostar por creadores que, según él, están de verdad haciendo arte. Él defiende la idea de que se debe educar en el arte desde los colegios para crear espectadores abiertos, incidiendo en la gran diferencia que hay al respecto entre España y otros países europeos como Francia.

Andrés Marín apunta que vivimos en un mundo extremadamente rápido, en el que estamos atiborrados de velocidad. Por lo que piensa que viene bien hacer una propuesta lenta, sentar a los espectadores a que observen y reflexionen, porque hemos perdido la capacidad de observar. En palabras de Andrés Marín: “El arte está para trascender, para hacer sentir, es una experiencia”. Él habla de la diferencia entre arte y *entertainment*. El arte remueve y hace reflexionar y aprender. El arte es pregunta y respuesta.

Sin duda Andrés Marín es uno de los grandes innovadores del flamenco, pero él defiende que esta innovación debe partir del pasado, de una memoria. Es decir, hay que ser un gran conocedor de la tradición para quebrantarla y adaptarla al tiempo presente. De esta forma, el flamenco para él es un arte que le lleva a una serie de estados, desde la tradición a lo más personal. En sus producciones se trata la tradición flamenca y particularmente los cantes clásicos, pero no desde una mirada convencional, sino a través de una estética de absoluta contemporaneidad. De esta forma reinventa los códigos y el espíritu de cada estilo flamenco. Esto ha hecho que sus creaciones hayan sido acogidas por los

principales circuitos europeos, tanto del género flamenco como de la danza contemporánea entre los que se encuentran la Maison de la Danse de Lyon, el Teatro Nacional de Chaillot de París, Sadler's Wells de Londres, la Bienal de Flamenco de Sevilla, Montpellier Danse, el Museo National Picasso-París, la Ópera de Lille, el Lucent DansTheater de La Haya, la Ópera Nacional de Latvia, el Théâtre de la Ville de París, la MC2: Grenoble, Festival de Danse de Cannes, la Bienal de Arte Flamenco de París, el Festival de Nîmes, el Festival de Jerez, Flamenco Viene del Sur, la Sala Pleyel de París, el Festival ¡Mira! o el Mercat de les Flors de Barcelona.

Andrés Marín defiende que dicha deconstrucción del flamenco debe ser desde abajo, desde lo que él designa como “arquitectura”, desde el pensamiento. Según el coreógrafo “una obra de verdad buena tiene peso, intensidad, verdad, cátedra y grandeza”. Además, señala que “toda manifestación artística de grandeza inspira a cualquier ser humano que sea sensible. Esto nos diferencia de los animales”.

Sus procesos creativos se caracterizan por navegar en la profundidad, en lo desconocido, aunque esto signifique cierta inestabilidad, ya que sostiene que los creadores nunca deben tener miedo a incomodar. Así, sus creaciones reflejan la libertad expresiva de una profunda investigación artística, brindando personalidad y verdad.

Obras

A continuación, se lleva a cabo un breve análisis de sus obras basado en fuentes hemerográficas, videográficas y en la información de la página web de Andrés Marín:

- *Más allá del tiempo* (2002): En esta obra Andrés Marín alude a recuerdos de su infancia, su familia y de las tradiciones sevillanas. Aparecen palos antiguos del flamenco que están en desuso, como la petenera, dándoles un toque más actual. Para ello construye una pieza minimal, sin argumento, solo con cante, toque y baile. El título se debe a que el coreógrafo sostiene lo siguiente: “Para mí, en el flamenco no hay ni antes ni un después, solo momentos. Creo que el flamenco seguirá teniendo su propio tiempo en la medida en la que siga siendo un arte vivo” (Marín, 2002, s. p.). Para José L. Navarro (2010, p. 17), aquí “da toda una lección de imaginación y audacia”.
- *Asimetrías* (2004): En esta pieza Andrés Marín rinde homenaje a personalidades y estilos del flamenco tradicional. Pero esta tradición la une a la vanguardia introduciendo propuestas inusuales como, por ejemplo, la trompeta. La simetría suele estar presente en los montajes coreográficos de muchos artistas. Sin embargo, en esta obra se hace patente la búsqueda del antagonismo, de las asimetrías, en la creación de un espacio para el desarrollo del baile. Para

ello cuenta con tres cantaores y tres guitarristas, pero de forma que cada uno aporta su manera personal de entender el cante y la música. Además, en el baile está acompañado por tres bailaoras. Estas son Leonor Leal, Marta Arias y Ana Morales. Por último, cabe destacar que el responsable del diseño de luces corre al mando de Francis Mannear, que ha trabajado con la compañía de Maurice Béjart (https://www.youtube.com/watch?v=-CLSuBL7_8w).

- *El alba del último día* (2006): Se centra en el año 1936, año en que fusilan a Lorca y se cierra el último café cantante, el Kursaal sevillano. Además, hace referencia a Falla y Vando Villar. Andrés Marín se sube a bailar a una tarima que recuerda a la de los cafés cantantes. Partiendo del flamenco clásico se crea un universo un tanto surrealista (<https://www.youtube.com/watch?v=XQ-bMa55ePE>).
- *Vanguardia Jonda* (2006): Una vez más, Andrés Marín transporta al público al ambiente de los cafés cantantes, pero con un espectáculo sobrio. Se hace un recorrido por los palos más relevantes del flamenco desde una perspectiva de laboratorio de creación, destapando la libertad de expresión imparable que caracteriza la carrera del coreógrafo (<https://www.youtube.com/watch?v=oXWHwwArNN8>).
- *El cielo de tu boca* (2008): En esta obra Andrés Marín cuenta con la colaboración del músico Llorenç Barber, conocido por sus conciertos de música experimental en los que utiliza campanas. La campana es un término recurrente en la historia del flamenco, desde Amparo la Campanera hasta el zapateado de las campanas del Estampío. Además, es una metáfora a través de la cual esta pieza evoca recuerdos y establece un encuentro con el cuerpo, el baile y el cante interior (https://www.youtube.com/watch?v=q_OHLIW6uIk).
- *La pasión según se mire* (2010): Andrés Marín se caracteriza por una energía y pasión desbordantes, así como por la lealtad y respeto al flamenco. En esta pieza aparecen figuras que él considera muy pasionales como Lole Montoya, Concha Vargas y José de la Tomasa. A través de ellos, en la pieza se desarrollan diferentes pasiones, ahondando en el lenguaje primitivo y lo ancestral del ser humano. Además, cabe mencionar que en esta obra Marín aparece en un fragmento bailando con un capirote de nazareno y con unas velas detrás que pueden transportar al espectador a la imagen de la Semana Santa sevillana. Sin embargo, baila la célebre marcha *Amargura* con los pies descalzos y el torso descubierto. Respecto a la música, aparecen instrumentos como la marimba, la tuba y el clarinete, así como composiciones contemporáneas del músico japonés Akira Miyoshi. Por lo que de nuevo fusiona la tradición con estética y conceptos vanguardistas (<https://www.youtube.com/watch?v=S-7jOnBPK2Q4>).



97

Andrés Marín en *La Pasión según se mire*

Fuente: Andrés Marín Flamenco Abierto Compañía (2010).

<http://www.andresmarin.es/proyectos/la-pasion-segун-se-mire#imagenes>

- *Op. 24* (2011): Este espectáculo tiene la perspectiva de un laboratorio de creación en el que alude a la memoria histórica del año 24 en el que hubo un intento de aperturismo e innovación dentro del flamenco. Con esto hace referencia, por ejemplo, a la intención que tuvieron algunos artistas flamencos de ampliar el repertorio proponiendo nuevos palos que acentuaran las destrezas y personalidades de los artistas (<https://www.youtube.com/watch?v=oSH6mtpJiE4>).
- *Tuétano* (2012): Esta obra nace de una reflexión profunda sobre el ser, la persona más allá del bailaor, con sus experiencias y vivencias. También habla del anhelo de que el mundo vuelva a la armonía con la naturaleza. Para ello se inspira en los textos surrealistas del poeta Antonin Artaud (Cantizano, s. f., s.p.). En el centro del escenario hay un círculo de tierra, que simboliza la

matriz, los orígenes, frente al que el bailaor se enfrenta, reflexiona e interroga. Concha Vargas alude a Lucy, figura de madre y diosa negra, mientras que la profunda voz del cantaor encarna a, como decía Lorca, “la pena que se filtra en el tuétano de los huesos” (cit. por Carcelén, 2012, s. p.). Según Andrés Marín, la intención de Tuétano es buscar el origen y lo genuino del gesto, propio del ser humano, al margen de los estilos tradicionales (cit. por Velázquez-Gaztelu, 2012, s. p.). <https://www.youtube.com/watch?v=gssAS1-7haE>

- *Ad Libitum* (2014): El título de esta obra es una expresión del latín, usada sobre todo en música, que quiere decir “a voluntad, a placer, como guste”. Con esta obra Andrés Marín hace referencia a cómo se ha liberado de sus cadenas, es decir, de la imitación ingenua o la reproducción mecánica de la norma, de la tradición. Como se ha dicho anteriormente, aunque Marín manifiesta un profundo respeto por la tradición flamenca, sus obras se caracterizan por una expresión libre de lo que él llama su tuétano. Desde ahí es desde donde crea su flamenco. Así, *Ad Libitum* es un acto de total libertad, de bailar según su propia voluntad (<https://www.youtube.com/watch?v=yzmVS-r9LOw>). Jean François Carcelén dice lo siguiente sobre esta obra en la página web de Andrés Marín Flamenco Abierto: “El coreógrafo deja que hable su cuerpo, que tanto tiene que decir y se impone a él, rompiendo las trabas de la razón. Acatar los apremios de ese cuerpo y llevarlo a un diálogo con los sedimentos heredados y asimilados que son el zócalo de un saber flamenco pacientemente almacenado” (Carcelén, 2014, s. p.).
- *Yatra* (2015): El nombre de esta obra significa “camino sagrado a lo divino” en sánscrito. Así, Andrés Marín emprende un viaje desde el flamenco a la música de la India del Norte, pasando por el hip hop de Kader Attou. Ambos coreógrafos buscan ir más allá del diálogo habitual de imitar la estética del otro. Ofrecen una mirada contemporánea a estas dos artes ancestrales, en busca de la sencillez, para despojarlas de los clichés que las han vaciado de su verdadera esencia (<https://www.youtube.com/watch?v=yrxdqdqyO2yg>).
- *Mi Jardín impuro (Carta Blanca)* (2015): A raíz de una relectura de algunas de sus mejores piezas se crea una nueva, *Mi Jardín impuro*. Jardín que el coreógrafo crea de su necesidad y atracción por probar la “fruta prohibida”, de aventurarse una vez más hacia un paisaje más allá, hacia lo desconocido. Según palabras de Andrés Marín: “*Carta Blanca*, en principio, fue un encargo que me hizo el Museo Picasso de París. Posteriormente ha ido transformándose y adquiriendo diferentes texturas hasta alcanzar otra magnitud. En cualquier caso, se trata de un ámbito sin fronteras que me permite circular libremente por mi universo, por mi imaginario, sin ningún tipo de ataduras. Es un espacio dinámico, siempre en actividad” (Marín, s. f., s. p.). <https://www.youtube.com/watch?v=V8M-gujT13c>
- *D. Quixote* (2017): Con la colaboración del director y dramaturgo Laurent

Berger le da un vuelco actual a la obra de Cervantes. No trata del contenido literal de la obra, sino del contenido humanístico para entender nuestro conflicto individual y demostrar cómo la imaginación es la única herramienta verdadera para luchar contra la realidad. Marín expone que la obra trata temas actuales como: “La publicidad, los falsos discursos, los impactos subliminales, las palabras huecas en el ámbito político, en definitiva, el reino de la ficción, lo que nos quieren vender, el engaño, los personajes imaginarios, lo que intentan hacernos creer por medio de la hipocresía y la patraña. Pero también está la desnudez, la soledad, el sueño de la mujer idealizada o la mujer liberada” (cit. por Velázquez-Gaztelu, 2018, s. p.).

Una vez más, Andrés Marín desafía la ortodoxia de la estética flamenca para volver a encontrar sus orígenes, pues, como lo define J. L. Navarro (2010, p. 21) es “un bailaor y coreógrafo inquieto, insobornable en su defensa de la libertad creativa”. En este espectáculo participan también los bailaores Patricia Guerrero y Abel Harana y, junto a la danza y el flamenco, conviven elementos como el *skate*, la música electrónica, el vídeo y la ilustración (<https://www.youtube.com/watch?v=1zhvjHqcgNo>).

- *La Vigilia Perfecta* (2020): En esta pieza se utilizan diferentes zonas dentro del recinto del Monasterio de la Cartuja de Santa María de las Cuevas de Sevilla y se juega con la luz que señala el paso de las horas a lo largo del día, desde el amanecer al anochecer. De esta forma, se crea una especie de liturgia danzada que tiene lugar en el transcurso de una jornada (desde las 6 de la madrugada hasta las 21 horas), convirtiéndose en una metáfora del pulso del tiempo y de la vida, tema recurrente en el flamenco (<https://www.youtube.com/watch?v=PhLCtgki3Wg>).

La pieza se organiza en diferentes segmentos de danza, que se relacionan con la actividad propia de las horas litúrgicas: Maitines, Laudes, Prima, Tercia, Sexta, Nona, Vísperas y Completas. Se hacen referencias al legado histórico del edificio, relacionado con los monjes cartujos y los obreros de Pickman. Sin embargo, esto lo hace, una vez más, rompiendo con la inercia de lo establecido y llevando a cabo una relectura contemporánea del lugar y generándose un rito personal que aspira a ser universal. El artista plástico José Miguel Pereñíguez fue el encargado de crear todos los elementos escenográficos y el vestuario. Todo el proceso fue documentado y filmado dando como resultado una obra visual que une danza, música, artes plásticas, arquitectura y naturaleza. Cabe destacar que con esta pieza Andrés Marín ganó el Giraldillo al Baile de la Bienal (Arguijo, 2021, s. p.).

- *En la hora encendida* (2021): Es un guiño a la *Siesta del Fauno* de Debussy, bailada por Nijinsky. Para ello, Marín, que encarna al fauno, baila acompañado de la bailarina Lucía Vázquez, que encarna a la ninfa, ambos llenos por el deseo, pero jugando en pleno día a esconderse el uno del otro. Mediante el

misterioso y personal flamenco de Marín, se encarna la energía, los perfiles y los escorzos del fauno, incluso de una forma más angulosa y descarnada.

- *Éxtasis / Ravel (Show andaluz)* (2021): La creación de esta obra parte de la exploración del universo musical de Maurice Ravel, caracterizado por provocar la evasión de la realidad: hacia lo fantástico, lo exótico, el pasado... Esta música de Ravel es deconstruida por Alberto Carretero (Grau, 2021, s. p.), que genera un efecto repetitivo, estridente e incluso incómodo, pero a la vez hipnótico. Esta pieza representa, en forma de un trance onírico, un recorrido a través de cambios decisivos en la historia, la estética y la conciencia. De esta forma deconstruye figuras de baile populares de la ópera flamenca de antaño, como *Andalucía Show*, en homenaje a uno de los espectáculos que protagonizaba su padre acompañado de cuatro bailaoras (https://www.youtube.com/watch?v=_JNCnKGyzgc).

Una vez más la escenografía y el vestuario corrió a cargo del artista plástico José Miguel Pereñíguez. Y, esta vez, Marín estaba acompañado de un elenco de otras cuatro bailarinas: Vanessa Aibar, Chloé Brûlé, Andrea Antó y Lucía Vázquez (Khan, 2021, s. p.), que representan los distintos estilos de danza (danza española, baile flamenco y danza clásica-contemporánea). Este espectáculo es una invitación a ser y dejar ser, a superar las identidades impuestas explorando nuevos modos de vincular la tradición dancística con la contemporaneidad.

Cabe destacar que Andrés Marín sostiene que el flamenco puede dialogar con otras artes, lo que le ha llevado a colaborar con artistas como los que se mencionan a continuación:

- Pilar Albarracín, artista plástica, en el vídeo *Bailaré sobre tu tumba* (2004).
- Blanca Li, coreógrafa de *Poeta en Nueva York* (2007-2008), obra por la que fue nominado a los Premios Max como Mejor Interpretación Masculina de Danza por su papel de Lorca. https://www.youtube.com/watch?v=_M4r-fFF6u7s
- Llorenç Barber, compositor experimental, en *El cielo de tu boca* (2008-2011).
- Bartabas, director del teatro ecuestre y musical Zíngaro, en *Golgota* (2013-2016). <https://www.youtube.com/watch?v=SNQfjtRp63U>
- Kader Attou, bailarín de hip-hop y danza contemporánea y director del Centro Coreográfico Nacional de La Rochelle (CCN), en *Rencontre* (2014) y *Yatra* (2015-2018). <https://www.youtube.com/watch?v=qwBs15IFecg>
- Ensemble Divana, músicos de Rajastán en el World Sacred Spirit Festival 2016, Jodhpur (India).
- Laurent Berger, dramaturgo y director de teatro contemporáneo, en *D.Quixote* (2017-2019).
- Marie-Agnés Gillot, bailarina Étoile, y Christian Rizzo, coreógrafo y artista audiovisual, en *Magma* (2019-2021). <https://www.youtube.com/watch?v=V4nwvIZjsGU>
- José Miguel Pereñíguez, artista plástico, en *La vigilia perfecta* (2020).

Esta visión que tiene Marín sobre el arte, como un todo, tiene mucho que ver con la contemporaneidad, en la que empiezan a desdibujarse las fronteras entre los diferentes campos artísticos. De esta forma el coreógrafo intenta colaborar con otros artistas que le provoquen nuevas sensaciones y experiencias, colocándole en otro plano, aportándoles así un continuo aprendizaje en la búsqueda de su universo propio.

Entre las nuevas obras y colaboraciones del coreógrafo durante el año 2022 y lo que ha transcurrido del 2023 se encuentran las siguientes:

- *Yarín*, una obra compartida con el *dantzari* vasco Jon Maya, en la que tiene lugar un encuentro entre la danza flamenca y la danza vasca.
- *Tablao*, una instalación de Ernesto Artillo para el cuadro: Yerai Cortés, Niño de Elche, Andrés Marín y Rocío Molina.
- *Picasso y la danza*, un encargo de Carlos Saura antes de fallecer, sumergiéndose en obras en las que Picasso participó como escenógrafo y diseñador de vestuario, como son el caso de *Parade*, *Pulsinella*, *El sombrero de tres picos* y *Cuadro Flamenco*.

Además, destacamos que recibió el Premio Nacional de Danza de 2022 en la modalidad de creación.

101

Metodología en su enseñanza del baile

Por último, cabe señalar que además de director coreográfico, artístico y musical de su propia compañía, es director de Andrés Marín Flamenco Abierto, un espacio de producción y estudio de baile con sede en Sevilla. El nombre de este espacio se debe a que la filosofía de Andrés Marín aboga por la búsqueda de un flamenco abierto y democrático. Acerca de su metodología como docente él la relaciona con la libertad, es decir, no se centra en enseñar una coreografía para que sus alumnos la repitan, sino que les guía para que ellos mismo busquen su camino, lo natural de cada uno que se va moldeando según la persona. Para ello les enseña mucha musicalidad, con el cante, las palmas, con el silencio... y les enseña a matizar e improvisar, como dice que hacía su padre. Es decir, los acompaña en la búsqueda de lo que tiene calidad y de la calidad de cada uno, porque le interesa formar creadores.

Conclusiones

Efectivamente, como sostiene Andrés Marín, el arte flamenco debe ser libre, sin ataduras, creativo y evolutivo. En su baile flamenco hay un respeto a la tradición, pero siempre permitiéndose innovar y tomar riesgos, según sus necesidades creativas, mostrándose tal y como es.

Marín prefiere situarse en el conflicto. Se considera anárquico y no académico, con la necesidad de reinventarse cada día. Además, considera que el flamenco puede beber de todo, que es un espacio para experimentar de forma libre, en el que cada uno puede defender su verdad, con honestidad e inteligencia. Él es una persona muy curiosa, a la que le gusta el arte en general. El flamenco le sirve como vehículo, pero con otra estética, otros códigos, llevando al flamenco así a una visión personal, fuera del cliché, que para él es todo lo que no es genuino, que está vacío de mensaje. Para él bailar es una forma de manifestar y comunicar y no una forma de imitar o mimetizar. Esta idea que él tiene guarda mucha relación con el concepto de arte contemporáneo y el gran cambio que hubo en el arte en el siglo XX. Sin embargo, considera que entre la gente joven hay mucho miedo. Dice que ojalá venga una generación sin miedo, que se atreva a buscar, ya que sostiene que algunos de antes eran más vanguardistas que hoy.

En definitiva, el trabajo coreográfico de Andrés Marín se caracteriza por el riesgo y la constante experimentación, elementos que el creador considera indispensables para que el arte en general y el flamenco en particular se mantengan vivos. Estas características lo convierten en uno de los bailaores más singulares del panorama flamenco y uno de los grandes renovadores del género, combinando la tradición con una estética muy personal e innovadora.

Referencias bibliográficas

- Andrés Marín Flamenco Abierto Compañía (2010). La pasión según se mire [Fotografía]. <http://www.andresmarin.es/proyectos/la-pasion-según-se-mire#imagenes>
- Arguijo, S. (23 de junio de 2021). Una invitación al delirio. *DeFlamenco. Revista de actualidad del Flamenco*. <https://www.deflamenco.com/revista/reseñas-actuaciones/andres-marin-extasis-ravel-una-invitacion-al-delirio.html>
- Cantizano, R. (s. f.). “Tuétano” de Andrés Marín. <https://raulcantizano.net/2013/06/06/tuetano-de-andres-marin/>
- Carcelén, J. F. (2012). Sinopsis de la obra *Tuétano* (2012) de Andrés Marín. <http://www.andresmarin.es/proyectos/tuetano#sinopsis>
- Carcelén, J. F. (2014). *Ad Libitum*. O cómo me he liberado de mis cadenas. <http://www.andresmarin.es/proyectos/ad-libitum#sinopsis>
- Grau, X. (22 de noviembre de 2021). Así deconstruye Andrés Marín el “Bolero” de Ravel. *Revista La Flamenca*. <https://www.revistalaflamenca.com/asi-deconstruye-andres-marin-bolero-ravel/>
- Khan, O. (12 de octubre de 2021). Andrés Marín en Éxtasis. *Susy Q revista de danza*. <https://susyq.es/actualidad/1337-marin-teatros-del-canal>
- Navarro, J. L. (2010), Sevilla, Signatura, *Historia del baile flamenco*, vol. V, cap. II “Andrés Marín”, págs. 15-22.
- Velázquez-Gaztelu, J. M. (7 septiembre 2012). Andrés Marín, hasta el Tuétano. *El Español*. <https://www.elespanol.com/el-cultural/escenarios/20120907/>

andres-marin-tuetano/16498736_o.html

Velázquez-Gaztelu, J. M^a. (5 enero 2018). Andrés Marín: “Don Quijote me escupiría si fuese literal”. *El Español*. https://www.elespanol.com/el-cultural/escenarios/20180105/andres-marin-don-quijote-escupiria-literal/274973665_o.html

ANEXO I: ENTREVISTA A ANDRÉS MARÍN

Lugar: Sevilla

Fecha: 18 de febrero de 2022

Duración: 2 horas y 40 minutos (presencial)

1. Andrés Marín, eres hijo de artistas flamencos, ya que tu padre era bailaor y profesor de baile y tu madre cantaora. Cuando dices que eres autodidacta, ¿te refieres a que no has formado parte de ninguna otra escuela o compañía de baile más allá de la de tu padre? ¿No has recibido ninguna otra formación en baile flamenco u otro estilo de danza con otro coreógrafo o profesor?

Así es. Mi padre me enseñó las bases del flamenco. Quería que siguiera sus pasos, vio que tenía interés. Me estimuló sin obligarme. Mi enseñanza ha sido en ese sentido un poco anárquica, libre, pero siempre respetando los valores porque me tocó vivir la última etapa de las compañías de Juan Valderrama y otros. Era importante entender a las personas mayores por entender los valores.

No he pertenecido a una escuela académica ni conservatorio ni las normativas estipuladas. He ido aprendiendo en el camino, con mis errores, he tenido la necesidad de explorar.

Lo que nosotros hacemos ahora no es nuevo, exploraron Vicente Escudero, Gades... Lo heterodoxo que se hacía estaba mal visto por la estrechez mental que había, el flamenco era muy hermético. En el flamenco funciona la repetición, el parecerse a alguien, y a mí eso nunca me interesó, yo me tengo que recordar a mí mismo. Ya el flamenco no está tan cerrado, hoy está a un nivel técnico potente, conocen las nuevas tecnologías, cuestiones técnicas de los espectáculos como la luz...

2. Dices que en tus inicios “copiañas” evidentemente a tus referentes, como a tu padre y a otros cuatro o cinco con los que creces en ese momento. ¿Me podrías decir cuáles son esos referentes?

Antonio Gades -cuya escuela seguía mucho mi padre-, Farruco, Mario Maya, El Güito, Manuel Soler, El Mimbre... De Gades me gusta que era limpio, claro, austero, sobrio, minimal, y a mí eso me gustaba.

3. Emprendes tu carrera profesional en 1992 como solista y coreógrafo para distintos espectáculos y eventos hasta fundar tu propia compañía en el año 2002. Pero lo haces alejado del flamenco tradicional y movido por la inquietud

que te caracteriza en busca de lo que llamas tu propio universo. ¿Cuándo y por qué decidiste tomar ese otro camino diferente al flamenco tradicional?

Empecé como a los cinco años, pero en torno a los catorce o quince dejé el flamenco y me metí en un laboratorio de protésico dental hasta los diecinueve años. Iba a la Carbonería, conocí a mi mujer, estadounidense, que había estudiado danza contemporánea y jazz dance, y ya empecé a ver que el flamenco había cambiado, lo que me motivó a retomarlo a los diecinueve o veinte años. En el parón que tuve no bailé nada, absolutamente nada.

Cuando volví, empecé en el extranjero y luego en Sevilla hice un espectáculo, el mismo año en que Israel Galván se llevó el Giraldillo. Yo hice Seis bailaores, hice una soleá por bulería, deconstruida, y menos el crítico Manolo Bohórquez, me pusieron verde. El flamenco ha sido muy de mimetizar, sobre tablas escritas, y el arte no tiene unas tablas ni reglas, el orden se puede modificar, puede ser que valga algo, nada, y lo que valga se quedará. No se puede bailar tradicional porque el contexto es otro, la vida va cambiando. Ya mí no me interesa repetir los códigos, me siento ridículo. No me interesa hacer repertorio, por ejemplo, de Antonio Gades, porque al final tampoco están haciendo repertorio. Como en la danza, todo surge en un momento histórico, surge de los propios artistas y de su necesidad de expresión de ese momento. No puedo con los bailarines mecánicos, no es orgánico, no es real. Por eso la gente no sabe cómo encasillarme.

4. ¿Crees que te hubieras dedicado a la danza si no vinieras de una familia de artistas? ¿Y al flamenco (aunque sea un flamenco abierto como tú lo defines) si no vinieras de una familia de artistas flamencos?

Creo que no. Si hubiera podido estudiar, hubiera estudiado para cirujano o arquitecto... Lo bueno es que puedo estar con gente de calle y con gente top, y aprender, y respetar a los que tienen calidad.

5. También he escuchado que si hubieras tenido voz te hubieras dedicado a cantar y no a bailar. De hecho, sueles meter en tus espectáculos algún cante tuyo, ¿no?

Claro, mi madre cantaba, mi padre bailaba. Empecé usando los cantes en mis espectáculos. Si hubiera tenido voz y la valentía de cantar, hubiera sido cantaor. O poca voz, pero una inteligencia cantaora o unas vivencias como Rancapino. Yo escuchaba a Marchena, Caracol, Camarón... Y yo para ser un cantaor mediocre, no, yo quería competir con los mejores. Es una responsabilidad, para dar la talla.

6. Comentas que vivimos en un mundo extremadamente rápido, en el que estamos atiborrados de velocidad. Por lo que piensas que viene bien hacer una

propuesta lenta, sentar a los espectadores a que observen y reflexionen, porque hemos perdido la capacidad de observar. Háblame sobre esto.

Exacto. No tengo interés ni paciencia para palabras vacías, hay que posicionarse, pero desde tu sitio. El problema es cuando vendes humo, como en esta época, porque las redes van muy rápidas, todo pierde actualidad rápidamente. Y hay muy mal gusto. Yo tengo una memoria, y así es difícil que te engañen. Hay demasiado de relleno. Es muy importante enseñar a pensar a los bailarines, enseñar a que hay un pasado. Y enseñar que muchos de los del pasado estaban más adelantados que los que hay hoy en día.

7. Sueles reflexionar mucho sobre las diferencias entre arte y entertainment. Dices lo siguiente sobre el arte: “El arte está para trascender, para hacer sentir, es una experiencia”. “El arte remueve y hace reflexionar y aprender. El arte es pregunta y respuesta”.

Yo creo que el arte está para provocar algo. No me interesa ir a ver un espectáculo que consista en fórmulas repetidas, mal hechas, que no provocan nada. Lo importante es la calidad y que tengan personalidad propia y una razón de ser, que se posicionen. En el flamenco, hay mucha mimetización, mucha copia, y ya comparas con la memoria. Y también pasa con los heterodoxos. Hay algunos falsos heterodoxos. Heterodoxo era Marchena, mucho más que algunos de ahora. Si pones en un disco o espectáculo “Homenaje a...” ya va a tener más enganche. O una “antología heterodoxa” del cante, como Niño de Elche, ya la palabra heterodoxa atrae, pero es una estrategia. Cuando hay poso, hay algo, y aunque sea con el tiempo se le dará valor.

8. Transgredir el baile flamenco tradicional dices que te hace o te ha hecho estar fuera del mercado, ya que a veces ocurre que los programadores no se arriesgan y se ciñen a programar espectáculos que saben que van a tener la sala llena, en lugar de apostar por creadores que, según tú, están de verdad haciendo arte. Sin embargo, sostienes que tú prefieres navegar en la profundidad, en lo desconocido, aunque esto signifique cierta inestabilidad, ya que defiendes que los creadores nunca deben tener miedo a incomodar. ¿Consideras que has estado a lo largo de tu carrera fuera del mercado?

Siempre he estado fuera de mercado. En todos lados. Estoy dentro, pero estoy fuera. No he sido famoso ni comercial. He sido más conocido por mi cabezonería y por mi tesón y porque cuando yo hacía cosas novedosas parece que se esperaban. Un artista ante todo tiene que tener fondo, pensamiento. Y ha habido intentos experimentales anteriores, como lo de Salvador Távora, que tenía su contexto, ya no se lleva. Se queda como un referente. Yo siempre que hablo de mí, hablo del pasado. E intento ser íntegro con mi trabajo, mirar hacia adelante. Por ejemplo, no llené la sala de Teatros del Canal. Pero es que no me gusta hacer cosas fáciles para el público. Para hacer cosas normales

hay otra gente, yo no me doblego.

9. ¿Has sentido muchas veces en tu vida esa inestabilidad de la que hablas (me refiero también a la económica)?

No, no. Yo estoy fuera de mercado porque hago el flamenco que quiero, pero yo trabajo muchísimo, no he tenido necesidad económica de la que hablas. Cuando digo que estoy fuera de mercado me refiero a que no lleno salas de teatros con las propuestas que llevo que no son las que se suelen demandar dentro de los circuitos de flamenco. Y porque no hago el marketing suficiente. Pero sí estoy en mercado en los circuitos de danza. Comparto espectáculos y hacemos muchas funciones. Hago propuestas híbridas. Por ejemplo, con Bartabas he hecho 120 funciones por varios teatros y con Magma he hecho por lo menos 50, no hice más por la pandemia.

10. ¿Qué opinas al respecto de bailarines o bailaores que trabajan en espectáculos más comerciales? Muchos de ellos es probable que lo hagan porque no tienen otra opción, quizás por necesidad económica. ¿Consideras que tú has tenido la suerte de no tener que pasar por eso?

Yo respeto que lo hagan, pero yo no voy a ir a verlo. Es algo que va en contra de mí, de lo que yo busco. Igual que ellos no vienen a verme a mí, no voy a verlos yo a ellos. Sin embargo, sí entiendo que hay que pasar por etapas. Yo también empecé haciendo otras cosas para comer, menos conceptuales. Pero nada más que me dieron la oportunidad tomé otro camino, mi camino. Porque al principio no piensas ni en romper, te estás formando y pasando etapas. Pero cuando te dan la oportunidad y te dan una propuesta de teatro, en vez de irte a lo cómodo y llenar el teatro, me parece más interesante ir a lo más arriesgado, pero esa necesidad va viniendo con el tiempo.

11. Cuéntame sobre tu experiencia en Francia y en otros países extranjeros. ¿Cómo reciben allí tu baile?

De Francia tengo muy buena experiencia. Yo creo que Francia a mí me lo ha dado todo. Bueno, me lo ha dado primero Sevilla porque es del sitio de donde salgo y es mi cultura y mi raíz. Pero luego he hecho yo un camino en Francia. Aunque Francia tampoco es tan vanguardista como se piensa, ¿eh? Exceptuando París y dos sitios más, el público no está abierto a cosas muy raras o grotescas. En general tienen un gusto muy especial los franceses. Pero yo encantado con Francia, se lo debo todo a Francia, me siento en mi casa allí. Cosa que me da pena que no me ocurra en España, donde la cultura es una pena muy fuerte. ¿Por qué no está el teatro Central lleno de jóvenes? Cuando no esté lleno, deberían regalar las entradas a los jóvenes o que las pongan a cinco euros, que los chavales no tienen dinero. He visto teatros en Francia en los que los chavales, una hora antes de que empiece un espectáculo, van a la

taquilla y si no se han vendido se las dejan a cinco euros.

12. ¿De dónde suelen venir las ayudas para tus creaciones (en Sevilla, Andalucía, España y el extranjero)? ¿De qué organismos?

En otros países me lo organizan todo muy bien, me dan mi sueldo, me ponen el hotel, todo, yo solo me ocupo de la parte artística. Aquí, se pueden pedir subvenciones a la Junta de Andalucía, pero para justificar eso es un mareo.

13. ¿Tienes a una persona que se encargue de ello?

Primero me encargaba yo con Emilia, mi mujer, y me dijo “ni una más”, que era necesario buscar a alguien que se encargara de eso. Además, para las subvenciones que dan... A veces es mejor ni pedirlas.

14. ¿Tienes representante artístico?

Tuve a una chavala que era mi representante artístico y me dejó por hacer cosas como la pieza D. Quixote. Me dejó por hacer cosas transgresoras. Pero es que yo tengo que seguir buscando, abriendo fronteras, haciendo cosas no-vedosas con fórmulas diferentes. Yo me tengo que posicionar y me posiciono en la vanguardia. Con esto me refiero a llevar la vista hacia adelante, pero con el bagaje del pasado. Tengo un bagaje de pasado muy fuerte y eso no lo voy a dejar en la vida porque es lo que me sustenta y alimenta, lo que está en la tierra, en el flamenco, forma parte de mi memoria. Pero soy rompedor y siempre miro hacia delante. Veo barreras en el sistema, pero no en la creación, la creación es libre.

Ahora es Javier Santolobo quien trabaja conmigo como representante artístico.

15. ¿Y director artístico?

He trabajado con diferentes directores artísticos como Laurent Berger, Christian Rizzo (del centro coreográfico de Montpellier), con Bartabas (director del teatro ecuestre y musical Zíngaro), etc. Y, por ejemplo, en Ravel, el director artístico he sido yo.

16. ¿Cómo te definirías como bailaor? Tu estilo, tu sello... ¿Cuáles dirías que son los principales rasgos de tu baile? ¿Cuál dirías que ha sido tu evolución como bailaor y creador/coreógrafo?

Me considero un hombre que baila, músico, intuitivo y muy del momento, soy un bailaor imperfecto. No me gusta hacer siempre lo mismo, entonces de esa imperfección busco un arte vivo. Digamos que me interesa más el boceto que

la pintura final, para que me entiendas. Creo que la energía está más en el boceto, está más vivo. Cuando repites mucho lo mismo, se convierte en algo mecánico, se depura mucho, pero te cansa y se pierde la magia.

Aunque he hecho colaboraciones, yo suelo bailar solo. En Ravel, por ejemplo, aunque yo fui el director, dejaba que las bailarinas propusieran, pero me cuesta mucho trabajo bailar en conjunto y no lo disfruto igual, porque no vengo de compañías. Para mí el baile es una expresión individual y lo demás es un ballet. Creo que el arte es una cosa de uno mismo. Por eso yo no soy muy grupal y soy más individual.

17. Sostienes que se suele encasillar todo demasiado, clasificar como en cajones: “esto es contemporáneo”, “esto es flamenco”, etc. ¿Piensas que debería no clasificarse tanto cada obra o estilo?

Aunque se categoricen las piezas con nombres como “Flamenco-danza” o “Flamenco contemporáneo” o “Teatro-danza”, no deben encasillar. Se debería ver más el propósito del mensaje. Lo que no se puede estar siempre es separando entre “esto vale”, “esto no vale”... El mundo es como un mestizo. Cada vez el arte en general y la danza en particular está más híbrida, con menos fronteras entre los campos artísticos, como debe de ser.

108

18. ¿Qué consideras que hay de influencia de la danza contemporánea en tus obras? ¿Consideras contemporáneo tu baile?

En el pensamiento hay influencia de danza contemporánea y no solo de danza contemporánea, sino de todo tipo de danza, porque yo todo lo que veo me inspira. Lo que pasa es que, como no tengo la técnica para hacerla, sería muy de osado hacerlo al hilillo como un bailarín de danza contemporánea, porque entonces es como si uno de contemporáneo se pone a bailar flamenco. Hacer eso sería hacer una mimetización mala de una cosa que tiene un trabajo, una labor, y hay que tener un respeto. Por lo que en mi baile está lo conceptual de la danza contemporánea, el pensamiento, que lo reinterpreto de otra manera.

19. ¿Cuál de tus obras consideras una de las más transgresoras?

Todas, porque todas pertenecen a un tiempo, a una etapa diferente de mi carrera. No elegiría ninguna para esa pregunta, porque cuando yo termino una obra solamente la vuelvo a mirar si tengo que reponerla para ensayar, pero es que a mí no me gusta verme bailar. Porque yo bailo de intuición y entonces creo que lo que hago es feo algunas veces, pero tiene una belleza también. Pero yo quiero seguir siendo yo y seguir haciendo lo que quiero en cada momento. Entonces, si me pongo a mirarme puedo buscar la perfección. Pero intento no mirarlo, no soy de los que me miro y me remiro. Lo que hago es

porque tengo que hacerlo, mi baile es muy visceral, bailo lo que me sugiere el estómago, que es como un segundo cerebro. Y pienso que esa energía que se desprende tiene su fuerza y su peso. Yo me acepto más en la imperfección que en la perfección.

20. Sobre el espectáculo *Éxtasis / Ravel (Show andaluz)*. ¿A qué se debe el título? ¿Por qué todas mujeres excepto tú?

Mi padre protagonizaba un espectáculo que se llamaba Andalucía Show acompañado por cuatro bailaoras, de ahí las cuatro mujeres de la obra. La pieza es una ensueño sobre mi Andalucía. Son como almas bailando, personas que no tienen una identidad. Por eso me parecía interesante que las bailarinas vistieran unas mallas negras que les tapaban completamente el cuerpo y el rostro. Se intentaba quitar de las bailarinas lo máximo posible de danza, para así crear seres sin esa identidad relacionada con las diferentes escuelas de danza (danza clásica-contemporánea, danza española y baile flamenco). Además, hicimos como una tragicomedia cómica de lo que puede ser el Bolero de Ravel. Creamos una música ruidista o en abstracción. Para hacer eso estoy yo, para hacer cosas que no son normales. Para cosas normales está otra gente. No me importa no llenar las salas.

21. ¿Por qué se desnuda una de las bailarinas al final? ¿Tiene algún significado? ¿Quizás el significado estaba relacionado con que al quitarse el traje negro que le cubría entera (incluido la cara) era como una mutación? Relacionado esto con abandonar la identidad que nos marca. Ser uno y luego otro... una invitación a superar las identidades impuestas recurriendo a la abstracción...

109

El vestuario es como una segunda piel. Ese final forma parte de la composición. Por un lado, todo el mundo no se quiere desnudar y tampoco me interesaba eso. Me parecía bonita la idea de ese cuerpo que hay dentro de esa segunda piel, de ese ser. La belleza de la desnudez. Lo vi como una imagen visual, cómo te desprendes de esa segunda piel, expresando así también la libertad. Porque los seres de Ravel son como esculturas estáticas, limpias, como si fueran de mármol...

Por intuición me pareció bonita esa imagen de que una persona se desnudara, quitándose esa segunda piel, como una escultura que nace y cobra vida. Además, eso me lleva a la idea de la belleza del cuerpo humano, que es lo más bonito y lo más hermoso que tenemos.

A la hora de componer la pieza me influyó también la música de Ravel, que al escucharla me llevaba a la imagen de un jardín lleno de estatuas y ves cómo una nace de esa música con esa luminosidad, por eso yo pongo el suelo dorado. Solo se desnudó una porque para desnudarlas a todas tienes que encontrar una imagen. No puedes poner una imagen sin una transición anterior.

Las creaciones van solas hablando. Este fue un momento del Bolero en el que se para todo, aparece humo, nosotros nos quedamos como estatuas y en ese momento ella, como una de las estatuas, se desnuda y cobra vida.

22. Háblame de la obra D. Quixote.

Pienso que encarar Don Quijote ya de por sí es complicado. Una obra que todo el mundo conoce sin conocer, porque todo el mundo sabe qué obra es, aunque no se haya leído el libro. Yo colaboré con un director y dramaturgo francés que se llama Laurent Berger, cuyo padre es catedrático sobre la Edad de Oro, de Cervantes en concreto. El mismo padre cuando vino a ver la pieza no la entendió. Su hijo, el que me dirigió la obra, se especializó en Shakespeare, pero haciendo teatro alternativo.

La obra trata sobre un sintecho. Al final Don Quijote era un sintecho, porque lo decidió él por su propio pensamiento de lanzarse a la aventura. Además, tocamos temas muy profundos, como el capítulo de las armas, las nuevas tecnologías, la ficción, la ambigüedad del hombre y de la mujer, la fuerza de la mujer... También hablamos sobre quiénes son hoy en día los héroes, que antiguamente eran de los libros de caballerías, hoy son los futbolistas, por eso llevábamos botas de fútbol. Hablamos también de la dignidad del ser humano. Esta obra fue muy complicada de hacer y tuvo mucho éxito, pero no se vendió más porque era una obra muy grande, muy costosa de trasladar.

23. ¿Qué opinas de las aportaciones vanguardistas de otros artistas del baile actual como Israel Galván o Rocío Molina?

Me parece que está muy bien. Que son gente que baila muy bien. Rocío Molina es una persona que lo tiene muy claro, que baila muy bien, que es muy completa. Ella viene también de la danza española, pero ella es flamenca, maneja muy bien el flamenco. Tiene una gran imaginación y se rodea de un equipo muy bueno y propone cosas interesantes.

Israel me parece también interesantísimo lo que ha hecho en su carrera. Hay piezas que me gustan más y piezas que me gustan menos, igual que pasa con las mías. Y con Rocío igual, pero la contundencia que tienen como artistas me parece fundamental.

24. ¿Has tenido algún contacto personal o profesional con ellos? ¿Hay influencias mutuas?

Claro, he tenido contacto con ellos. Siempre hay influencia de todo, porque todos nos miramos, pero sobre todo porque todos bebemos de las mismas fuentes anteriores que también las hemos mirado. Y al final muchos deducimos lo mismo, porque está ahí, aunque cada uno a su manera. Pero es así y

eso no es malo.

25. ¿Qué opinión tienes de la crítica de flamenco?

Sobre la crítica flamenca opino que la mayoría no se entera. Te ponen verde, después un poco mejor... Muchos no conocen el flamenco, o el arte, o la mentalidad del artista. Lo conocen desde los libros, desde lo romántico... El arte lo conoce el artista. Hay algunos que saben y entonces se creen que saben más que tú, y reconocer no es conocer. Pero con la crítica de contemporáneo, no de flamenco, pasa lo mismo. El artista convive con la crítica, con el sistema, pero estamos en otro lado.

26. ¿Por qué no te gustan los concursos o certámenes?

No me gustan. No creo que estemos capacitados para dar premios a nadie. No me gustan porque hay mucha política. Entiendo que tengan que existir, pero no me gustan. No creo que el arte se pueda medir, porque, por ejemplo, a lo mejor el cuadro de Picasso de Las señoritas de Avignon hubiera estado descalificado en un concurso. Con eso te lo estoy diciendo todo. Y yo fui al tablao El Arenal cuando me estaba buscando la vida y me dijeron que no.

27. ¿Ya no te llena ver flamenco clásico?

Me llena mucho, me llena demasiado. Lo que no me llena son las malas reproducciones del flamenco clásico. Pero el flamenco clásico me llena demasiado. Pero cuando has visto a Valderrama, pues cuesta mucho ver a la copia mala de Valderrama. Y yo soy de los que escucha mucho flamenco clásico. No me visto de flamenco clásico, sino que escucho flamenco clásico, porque lo adoro. Que no se pierda y se siga haciendo. En cuanto al baile, ir a ver flamenco clásico, también me interesa, pero depende. Hay cinco o seis bailaoras por ahí que bailan en tablao extraordinariamente mejor que muchas que van de vanguardistas.

Esto es una profesión y el que la sabe defender la defiende. Lo que no me parece bien es que se eche por tierra el flamenco contemporáneo ni que se eche por tierra el flamenco clásico. Todo entra, cada uno en su sitio.

28. ¿Crees que tú, que has abierto camino junto como otros vanguardistas en el flamenco como tú, os convertiréis en clásicos? ¿Consideras que tu trabajo puede influir a otros bailaores para seguir tus maneras de concebir e investigar?

Espero que sí. Creo que a alguno que otro habré influenciado.

29. Respecto al público, ¿cómo sientes que recibe el público tus propuestas?

¿Te han abucheado alguna vez o has sentido que se ha salido gente del espectáculo? ¿Cómo te hace sentir eso?

En los espectáculos hay mucha paja, mucho relleno, y el relleno tiene que ser bueno. Tiene que haber consistencia, aunque no guste. Pero yo voy a hacer lo que creo que tengo que hacer y además los mismos que me han abucheado luego han ido a verme. Yo no soy un artista comercial. Por ejemplo, lo del Bolero de Ravel lo he hecho, pero deconstruido, con mirada propia. Si hiciera la farruca de Gades, igual, la tendría que hacer a mi manera. A mí no me gusta el arte como entretenimiento, sino para sacudir y dar porrazos (igual que Manuel Torre no hace entretenimiento, por eso no era de gran público). O aunque sea entretenimiento tiene que tener un pensamiento. Como Pepe Marchena, que llegaba a mucho público, pero era un creador, tenía un pensamiento.

30. ¿Consideras haber llegado ya a tu estilo o universo propio?

No, porque estoy siempre en movimiento. Y encontrar eso sería acomodamiento. Desaprendo para aprender.

31. Si se puede saber, ¿cuáles son tus inquietudes ahora para futuras creaciones tuyas?

No lo sé, se va viendo según las circunstancias. También porque es difícil acogerse a las ayudas. Voy viendo según si entra un teatro en coproducción conmigo. Ahora mismo no estoy en nueva producción. He terminado Ravel y Magma y me voy la semana que viene a Holanda y voy a entrar en una nueva producción junto con una bailarina y cuatro bailarines de contemporáneo.

32. Esto como curiosidad por ser paisana tuya: Dices que hay una concepción muy barroca de Sevilla. ¿Qué te gusta y qué no de Sevilla?

Sevilla es muy barroca para mí, yo no soy de eso, aunque guste más. Sevilla es una de las ciudades más hermosas del mundo -yo he viajado, ¿eh?- y tiene una tradición histórica y cultural muy fuerte. Lo que no me gusta es que no le da valor al arte, y hay muy buenos artistas, pero tienen que irse fuera. En realidad, no se le da el valor que tiene el arte ni en Sevilla ni en España. Todo son recortes, no hay avance para la cultura. Y eso es una pena. La cultura es importante para hacer pensar y para generar libertad. Por eso te empujan a irte fuera.

33. ¿Cuál es tu metodología al enseñar en tu estudio Andrés Marín Flamenco Abierto o si das alguna Masterclass?

Doy clase, ahora online, porque con la pandemia las clases presenciales las

quitamos. Pero yo no doy clases estándares, sino más orientadas a la creación, para creadores. Mi metodología es la libertad, para que ellos busquen su camino, no enseñar una coreografía y que la repitan, porque eso no me interesa. Les canto, les toco las palmas, les enseño a matizar, a improvisar, como hacía mi padre. Para que vayan buscando lo de cada uno natural y se va moldeando a la persona.

Los acompaña en la búsqueda de lo que tiene calidad y en la búsqueda de su propia calidad. Eso es sacar creadores. No enseñar a mimetizar. Por ejemplo, no me interesa tenerlos un año imitando la farruca de Antonio Gades. Sería más interesante hacerles analizar qué sacan ellos de la farruca.

34. ¿Sueles impartir cursos también fuera de ese espacio, en otras ciudades?

Antes iba a dar más cursos presenciales, ahora con las nuevas tecnologías se ha perdido más el aprendizaje de tú a tú, aparte de por la pandemia.

35. ¿Cuál dirías que ha sido tu evolución como docente? ¿Guarda relación esta con la evolución como coreógrafo?

Sí, porque uno es uno. Y al final uno enseña como uno es. Yo soy un poco anárquico, salto de una cosa a otra, igual que me pasa en las creaciones. Pero, bueno, al final lo que creo que hay que enseñar es el poso de las cosas. Sé que a mucha gente con la enseñanza les he dejado marcados y eso es importante.

36. Andrés, dices que te encanta el arte en general (la pintura, la escultura, etc). Veo mucho de vanguardias en tus obras, ¿con qué vanguardia o vanguardias te identificas más? Diría que con una de las que más te identificas es el expresionismo, por eso de que te llama la atención lo feo, lo triste, lo oscuro... Y, también, por lo de que te guías más de la intuición y tu necesidad interior que de la razón.

Algunos me dicen que no sé hablar de otra cosa que no sea arte, pero es que el arte me ayuda a entender el sistema. A través del arte se habla de la política, de literatura, de pintura, de la historia del pasado: los griegos, los romanos, el gótico, lo bizantino... A través del arte vas conociendo personajes muy interesantes. A través del arte, está todo, porque es el mensaje del ser humano. Además de la pintura también me interesa la escultura, porque todo lo visual me provoca movimiento, silencio... Me gustan escultores como Jorge Oteiza y Eduardo Chillida.

Estamos siempre reflexionando sobre lo que es bello, lo que no... Para algunos lo que yo hago es feo. Pero, si vemos pinturas de Goya, también expresan lo feo, la expresión del pueblo... Y de Picasso, ¿sus pinturas son bellas?, ¿las

vería bellas un pintor clásico? Lo que yo hago es feo, porque quiero que lo sea. O, por ejemplo, El grito de Munch, no es bello, pero es inexplicable, hay algo. Entonces, hay que ir más allá de la belleza, elevar a otra emoción, y eso es lo que no entiende alguna gente. Porque para alguna gente lo bello es la reproducción del ballet de Antonio Gades. Para mí lo bello depende de si me mueve o no me mueve.

Y sí, yo me guío más de la intuición que de la razón. A mí me gustan todas las corrientes, no soy un erudito, pero me fijo en todo. Me fijo en el expresionismo, el dadaísmo, el constructivismo, el suprematismo, el surrealismo...

Me gusta mucho jugar con la ambigüedad. Yo creo que el arte no tiene género, es un alma danzante. El hombre tiene su parte masculina y su parte femenina igual que una mujer tiene su parte femenina y su parte masculina. Entonces tratar de anularla y anquilosarla es como diferenciar entre “esto es escritura de hombre y esto escritura de mujer”. En el baile flamenco hay unos estereotipos muy marcados. No pasa en la pintura o en la escultura, ni en la música. Quizá en el baile pase porque es más con el cuerpo, pero ¿por qué el cuerpo tiene que estar ajustado a una serie de movimientos sí y a una serie de movimientos no? La dictadura marcó mucho esa diferencia entre hombre y mujer. Hay que romper ese tabú. No hay que dividir el baile en “esto es baile de hombre y esto baile de mujer”.

114

37. Y si hablamos de otros estilos de danza, ¿qué figuras te inspiran?

Charles Chaplin (que para mí también era un bailarín excelente), Kazuo Ōno y Tatsumi Hijikata (fundadores del butō), bailarines del cine del expresionismo alemán, Marta Graham, Isadora Duncan, Nijinsky... De forma autodidacta me he informado porque me interesa todo lo que ha habido.

38. Dices que ves el arte como un todo y que por lo tanto el flamenco se puede enriquecer de otras artes. Esta forma que tienes de ver el arte tiene mucho que ver con la contemporaneidad, en la que empiezan a desdibujarse las fronteras entre los diferentes campos artísticos. Entre las colaboraciones que has tenido con artistas de otros campos artísticos, ¿cuál es la que crees que más te ha aportado para continuar con tu búsqueda como artista?

Siempre intento colaborar con otros artistas que me provoquen otras cosas y me coloquen en otro plano. Todos te aportan algo. De todos se aprende si uno quiere aprender. Con todos los que he colaborado he quedado como amigo y eso es muy importante. Si eres auténtico y hay un respeto te valoran.

39. En este año y medio desde que te hice la entrevista, ¿cuáles han sido las nuevas obras y colaboraciones, así como tu valoración personal sobre el Premio Nacional de Danza que has recibido?

Desde que me hiciste la entrevista se estrenó Yarín, que es una obra que comparto a medias con un dantzari vasco que se llama Jon Maya. Ha sido una obra que ha tenido bastante aceptación y recorrido. De hecho, aún tiene mucha proyección pendiente para esta próxima temporada. Además, sigo con Mi Jardín impuro (Carta Blanca), con la que he estado en Estados Unidos. Es como mi laboratorio de creación donde yo exployo todo mi material de baile que voy probando en otras creaciones, por lo que es un espectáculo que sigue vivo. También me llamaron para Tablao, una instalación de Ernesto Artillo para el cuadro: Yerai Cortés, Niño de Elche, Rocío Molina y yo. Fue una gran experiencia. Por último, me propusieron dirigir Picasso y la danza, un encargo de Carlos Saura antes de fallecer, sumergiéndose en obras en las que Picasso participó como escenógrafo y diseñador de vestuario, como son el caso de Parade, Pulsinella, El sombrero de tres picos y Cuadro Flamenco. Se caracteriza por transportar lo de aquella época a los cuerpos y danzas de hoy.

En cuanto al Premio Nacional de Danza, me dio alegría que me lo dieran. Yo no me lo esperaba, la verdad, ya que yo siempre me he movido desde lo independiente. Entonces una vez más se puede demostrar que una persona que no está dentro de las instituciones puede apostar por su pensamiento y su búsqueda y recoger sus frutos si el trabajo está hecho. Así que en ese sentido me alegré mucho porque lo que yo hago no es algo usual.

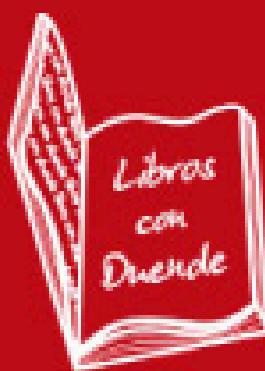
Despedida y agradecimientos

Pues nada, Andrés, ha sido todo un placer poder hacerte esta entrevista ya que me parece muy interesante tu trabajo coreográfico y sobre todo valiente, por eso que dices de buscar tu camino, tu universo, aunque eso te lleve a salirte del mercado o incluso a las críticas del público más tradicional.

Además, ha sido toda una inspiración para mí ya que me interesa mucho esta deriva del flamenco, tanto en el análisis de coreógrafos que deciden transitar por este camino más abierto, como en mi propia práctica personal como bailarina. Me gustaría seguir investigando en esta línea, ya que igual que el flamenco es un arte que bebe de todo, lo mismo ocurre con la danza contemporánea. Por ello pienso que pueden perfectamente convivir el uno con el otro.

Muchísimas gracias a ti, es todo un placer que te hayas interesado por mi trabajo.

María de los Ángeles Cenizo Salvago
Graduada en Pedagogía de la Danza Contemporánea



www.librosconduende.com