

Los sonidos negros del duende

Selección de textos e imágenes
Lorenzo Saval & José Antonio Mesa Toré

Sil-
verio
Franco-
netti • La
Parrala •
Mercé la
Serneta • Juan
Breva • La
Macarrona • La
Trini • Pastora
Imperio • Pepe de la
Matrona • El Piyayo •
Juanito Mojama • Juan
Talega • Manuel Vallejo •
Tía Juana la de Vicente
Escudero • Tomas Pavón •
La Argentinita • Pepe
Marchena • Manolo Caracol
• La Niña de la Puebla • Pilar
López • Carmen Amaya •
Juanito Valderrama • Antonio
el bailarín • Bernarda de
Utrera • Chano Lobato • Paco
Toronjo • Chocolate • Fosforito
• Naranjito de Triana • La
Paquera de Jerez • Terremoto
de Jerez • Matilde Coral •
Antonio Gades • Mario Maya •
La Repompa • La Chunga •
Manuel Agujetas • El
Lebrijano • Enrique Morente
• José Menese • Cristina
Hoyos • Merche Esmeralda
• Carmen Linares • José
Mercé • Manuela Carrasco
• Antonio Canales •
Javier Barón • Mayte
Martín • Esperanza
Fernández • Joaquín
Cortés • Eva la
Yerba-buena •
Sara Baras •
Miguel Poveda
• Estrella
Morente
•



Jorge García *s/t*, 1996

Silverio Franconetti

Sevilla, 1829-1889



Franconetti por Francisco Moreno Galván, 1979

Retrato de Silverio Franconetti

Entre italiano
y flamenco,
¿cómo cantaría
aquel Silverio?
La densa miel de Italia
con el limón nuestro,
iba en el hondo llanto
del siguiyero.
Su grito fue terrible.
Los viejos
dicen que se erizaban
los cabellos,
y se abría el azogue
de los espejos.
Pasaba por los tonos
sin romperlos.
Y fue un creador
y un jardinero.
Un creador de glorietas
para el silencio.
Ahora su melodía
duerme con los ecos.
Definitiva y pura.
¡Con los últimos ecos!

Federico García Lorca

La Parrala

Dolores Parrala Moreno. Moguer, mediados del s. XIX



La Parrala con Paco Lucena

Café Cantante

Lámparas de cristal
y espejos verdes.

Sobre el tablado oscuro,
la Parrala sostiene
una conversación
con la Muerte.

La llama
no viene,
y la vuelve a llamar.
Las gentes
aspiran los sollozos.
Y en los espejos verdes,
largas colas de seda
se mueven.

Federico García Lorca

La Parrala, dicen que era de Mogué,
otros asegura que fue de La Parmá,
pero nadie pudo de fijo sabé
de dónde sería Trini la Parrala.

Las malas lenguas desían
que las claritas del día
siempre la daban bebiendo,
pero ninguno sabía
el porqué de la agonía
que la estaba consumiendo.

Unos desían que sí,
otros desían que no,
y pa dar más que desí
la Parrala así cantó:

Que sí, que sí, que sí, que sí,
que a la Parrala le gusta el vino;
que no, que no, que no, que no,
ni el aguardiente ni el marrasquino.

Que sí, que sí, que sí, que sí,
que si no bebe no pué cantá
que no, que no, que no, que no,
que sólo bebe para olviá.
Quién me compra este misterio?
Adivina adivinanza;
Por quién llora, por quién bebe,
por quién sufre la Parrala?
Dos hombres riñeron una madrugá
dentro der cormao
donde ella cantaba,
y el que cayo herió dijo al expirar:
«Por tu curpa ha sío,
Trini la Parrala».

Los jueses al otro día
a la Trini preguntaban
si a aquel hombre conosía,
y la Trini contestaba:
«Yo no lo he visto en mi vía
ni sé por qué lo mataban.

Unos desían que sí,
otros desían que no,
y pa dar más que desí
la Parrala así cantó:

Que sí, que sí, que sí, que sí,
que la Parrala tiene un amante;
que no, que no, que no, que no,
que ella no quiere más que a su cante.

Que sí, que sí, que sí, que sí,
que si no bebe no pué cantá,
que no, que no, que no, que no,
que sólo bebe para olviá.
Quién me compra este misterio?
Adivina adivinanza;
Por quién llora, por quién bebe,
por quién sufre la Parrala?

León Valerio Quiroga

Mercé la Serneta

María de las Mercedes Fernández Vargas. Jerez de la Frontera, 1840–1912



Cuando murió La Serneta
la escuela quedó cerrá,
porque se llevó la llave
del cante por soleá.

Fernando el de Triana

Juan Breva

Antonio Ortega Escalona. Vélez-Málaga, 1844-1918



Juan Breva

Juan Breva tenía
cuerpo de gigante
y voz de niña.
Nada como su trino.
Era la misma
Pena cantando
detrás de una sonrisa.
Evoca los limonares
de Málaga la dormida,
y hay en su llanto dejos
de sal marina.
Como Homero cantó
ciego. Su voz tenía,
algo de mar sin luz
y naranja exprimida.

Federico García Lorca

He oído a Juan Breva, el cantaor de
más renombre, el que acompañó en
sus juergas al rey don Alfonso XII...

Rubén Darío

La Macarrona

Juana Vargas. Jerez de la Frontera, 1860-1918



La Macarrona por Alfonso Grosso

Esta es la que hace muchos años reina en el arte de bailar flamenco, porque la dotó Dios de todo lo necesario para que así sea: cara gitana, figura escultural, flexibilidad de cuerpo, y gracia en sus movimientos y contorsiones, sencillamente inimitables. Cuando su mantón de Manila y su bata de cola salen bailando y hace después de unos desplantes la parada en firme para entrar en falseta, queda la cola de su bata por detrás en matemática línea recta; y cuando en los diferentes pasos de dicha falseta tiene que dar una vuelta rápida con parada firme, quedan sus pies suavemente reliada en la cola de su bata, semejando una preciosa escultura colocada sobre delicado pedestal. ¡Esta es Juana la Macarrona! He aquí la mujer más representativa del baile flamenco.

Fernando el de Triana

La Trini

Trinidad Navarro Carrillo. Málaga, 1868–(?)



La profundidad y grandeza del cante de La Trini sigue en la actualidad. Los artistas actuales procuran seguir las huellas flamencas de tan gran cantaora por malagueñas. Ella supo poner en sus malagueñas la trilogía flamenca: llorar, sufrir y saber quejarse.

Alfredo Arrebola

Pastora Imperio

Pastora Rojas Monje. Sevilla, 1885-1979



Pastora Imperio por Julio Romero de Torres

Y salió Pastora Imperio. Era entonces mocita, casi niña, cenceña y nerviosa. Salía vestida de rojo; traje, pantaloncillos, medias y zapatos. En el pelo flores rojas. Una llamarada. Rompió a bailar. Todo era furor y vértigo; pero al propio tiempo, todo era acompasado y medido. Y había en el centro de aquella vorágine de movimiento un modo de eje estático, apoyado en dos puntos de fascinación, en dos piedras preciosas, de dos enormes y encendidas esmeraldas: los ojos de la bailarina...

Ramón Pérez de Ayala

Pepe de la Matrona

José Núñez. Sevilla, 1887-1980



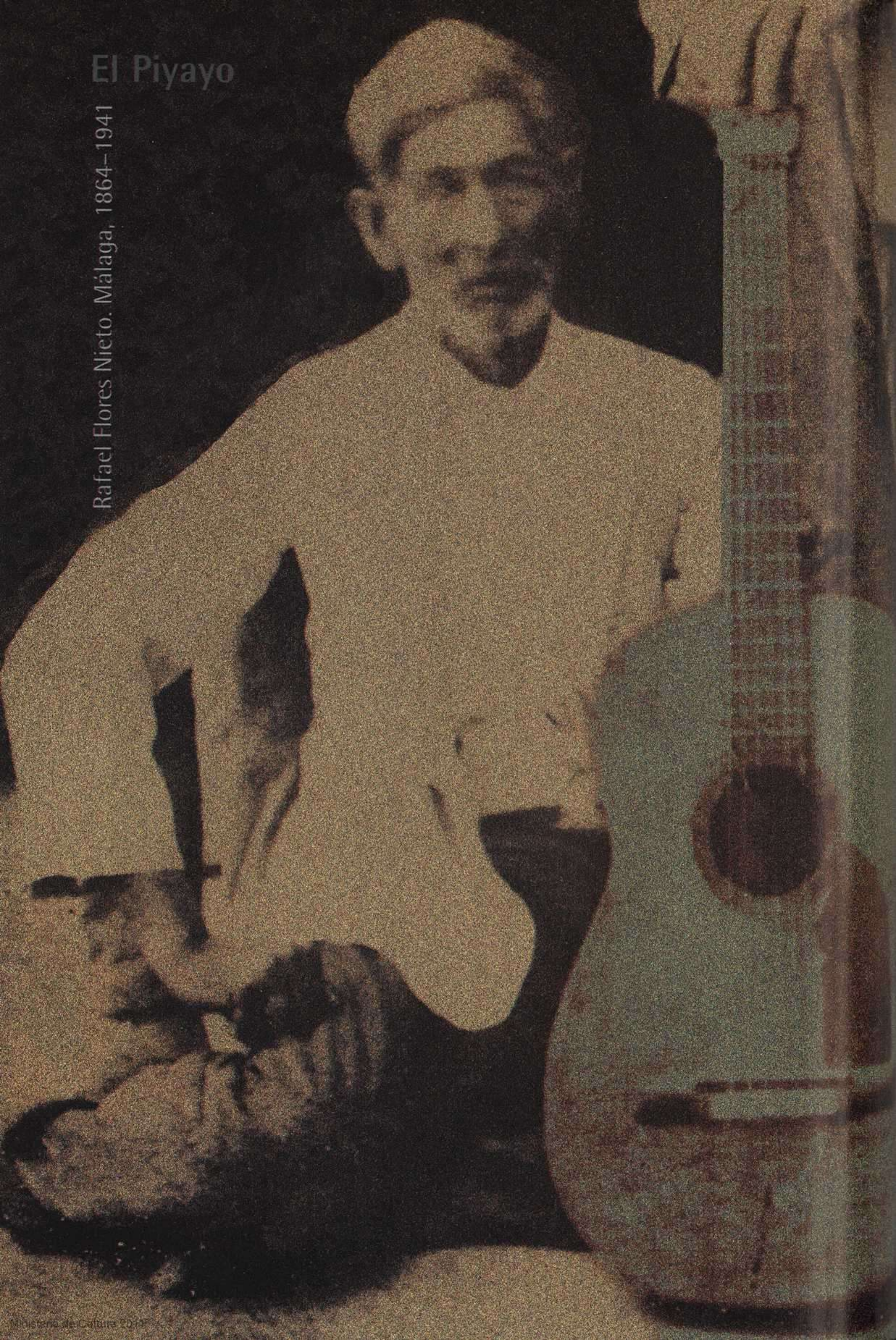
Pepe de la Matrona por Fausto Olivares

Y era, en verdad, de puro escalofrío contemplar la batalla que el viejo sostuvo contra todos sus años... Y era en verdad terrible y harinosa la pelea, y era la arrogancia de todo su coraje desplegado, y era la sabiduría, y era la experiencia cabalgando por los tercios, alzando la voz hasta arriba cuando se hacía precisa y conveniente su presencia, y era también la maestría recogiendo los gritos, apagándolos en función del bien decir el cante, completo y minucioso hasta el último tono necesario, incluso ya sin voz, incluso ya perdido el eco, pero presente en el gesto y en la voluntad de llegar al fondo, en la sobrecogedora expresión de una boca que deja rastros de pureza, y una cara y rictus de profundidad insondables, y unas manos que señalaban los compases y el camino.

José Luis Ortiz Nuevo

El Piyayo

Rafael Flores Nieto. Málaga, 1864-1941



El Piyayo

Tú no conoces al Piyayo?
¿Un viejecillo renegro, reseco y chicuelo;
la mirada de gallo
pendenciero
y hocico de raposo
tiñoso...
Que pide limosna por tangos
y maldice cantando fandangos
gangosos...

... ..
*¡A chufla lo toma la gente,
y a mí me da pena
y me causa un respeto imponente!*

Ata a su cuerpo una guitarra
que chilla como una corneja
y zumba como una chicharra
y tiene arrumacos de vieja pelleja.

Babeaba de rabia y de vino,
bailando con saltos felinos
a la vez que tocaba a zarpazos
los acordes de un viejo tangazo.

Y el endeble Piyayo jadea,
y suda..., y renquea,
y, a sus contorsiones de ardilla,
hace con la sucia calderilla.

*¡A chufla lo toma la gente!
A mí me da pena
y me causa un respeto imponente.*

Es su extraño arte
su cepo y su cruz,
su vida y su luz,
su tabaco y su aguardientillo...,
y su pan y el de sus nietecillos;
churumbeles con greñas de alambre
y panzas de sapo,
que aúllan de hambre
tiritando bajo los harapos;



Manolo Garvayo El Piyayo (fragmento), 1945

sin madre que lave su roña;
sin padre que afane,
porque pena una muerte en Santoña;
sin más sombra que la del abuelo...
¡Poca sombra, porque es tan chicuelo!

En El Altozano
tiene el cuchitril

—¡a las vigas alcanza la mano!—,
y por lumbre y por luz un candil.

Vacía sus alforjas —que son sus bolsillos—.

Bostezando, los siete chiquillos
se agrupan riendo.

Y, entre carantoñas, les va repartiendo
pan y pescao frito

con la parsimonia de un antiguo rito:

—¡Chavales!—

¡Pan de flor de harina!...

Mascarlo despasio.

Mejó pan no se come en palasio.

Y este pescaito, ¿no es ná?

¡Sacao uno a uno del fondo der má!

¡Gloria pura é!

... ..

Las espinas se comen tamié,
que tó es alimento...

... ..

Así..., despacito...,

Muy remascaito.

¡No yores, Manuela!

Tu no pués, porque no tienes
muelas.

¡Es tan chiquitita
mi niña bonita!...

Así, despacito,

muy remascaito;

migaja a migaja —¡que dure!—
le van dando fin

a los cinco reales que costó el
festín.

Luego, entre guiñapos, durmiendo
por matar el frío muy apiñaditos,

la Virgen María contempla al

Piyayo

riendo.

Y hay un ángel rubio, que besa la
frente

de cada gitano chiquito.

... ..

¡A chufila lo toma la gente!...

¡A mí me da pena,

y me causa un respeto imponente!

José Carlos de Luna

Manuel Vallejo

Manuel Jiménez Martínez de Pinillo. Sevilla, 1891 – 1960



Como cantaor fue preciosista a la vez que grande. Tan grande como el que más. Tanto es así, que si queremos hacer una justa y ponderada valoración del cante flamenco de los años veintitantos, hemos de escoger entre sus máximos y polifacéticos interpretes a Manuel Vallejo y a La niña de los Peines. Después de estos dos profesionales, sería muy difícil encontrar otra pareja que la igualase. Como bailar, junto a Pastora y Juanito Mojama, formó un trío muy exquisito.

Manuel Yerga Lancharro

Juanito Mojama

Juan Valencia Carpio. Jerez de la Frontera, 189?-1957



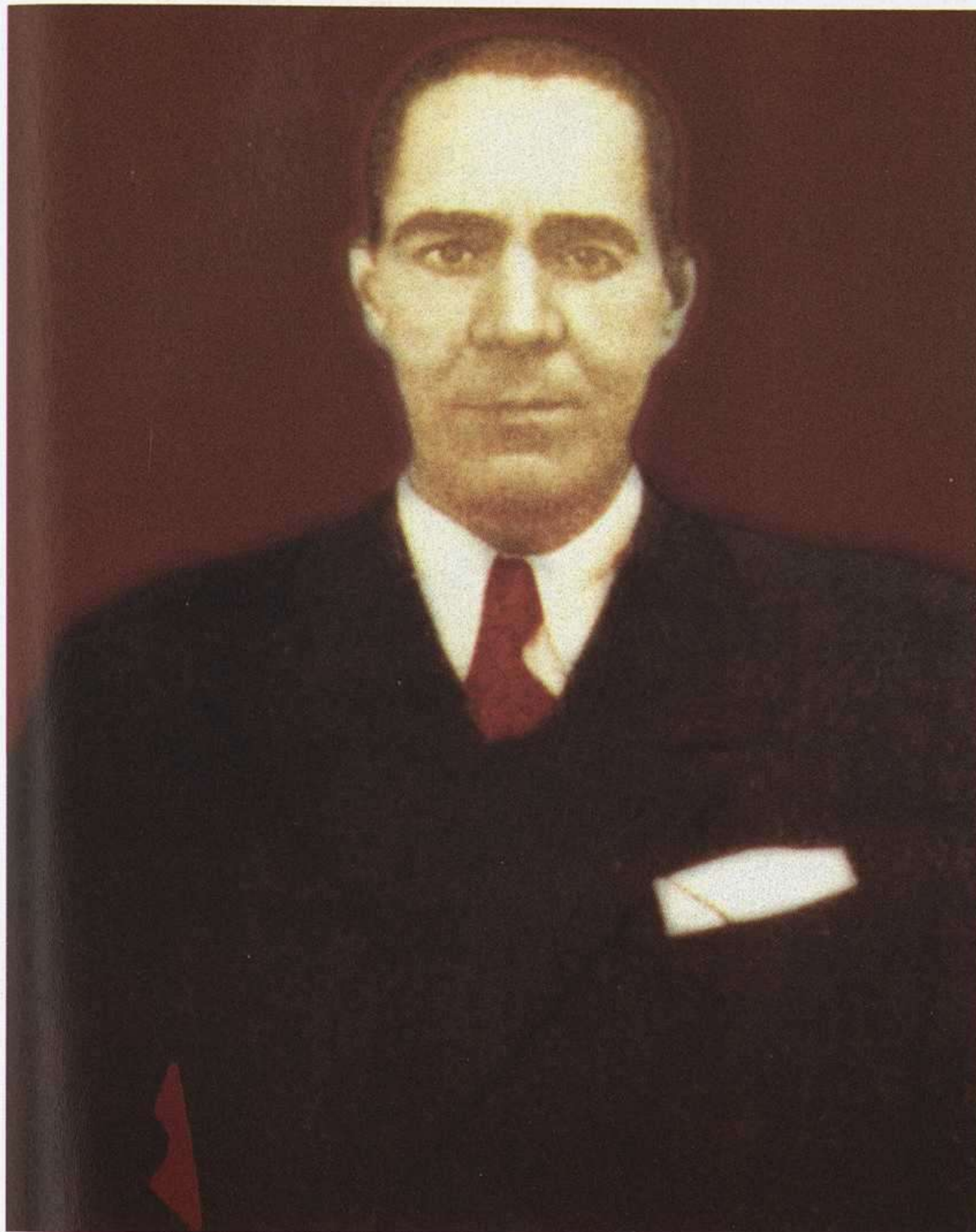
Juanito Mojama por Carmen Córdoba

Situado en la poderosa creatividad de Don Antonio Chacón y la jondura genial de Manuel Torre, Juan Mojama es posiblemente el intérprete que en su tiempo mantuvo con idóneo equilibrio, salvado de influencias del momento, con conocimiento y capacidad de privilegiado, las características más esenciales del cante jerezano.

Manuel Ríos Ruiz

Tomás Pavón

Sevilla, 1893-1952



Tomás Pavón no sólo aportaba razones, sino ejemplos. Era el maestro que, a la par que teorizaba, actuaba. Contaba y... cantaba. Y si cuando vertía discursos, conmovía; cuando vertía cante, convencía... Tomás Pavón era: todo un catedrático en materia tan ardua y difusa.

Antonio Rodríguez de León

Juan Talega

Juan Agustín Fernández Vargas. Dos Hermanas, 1891–1971



Juan Talega. FOTO Colita

Juan Talega ha supuesto el más remoto punto de referencia para conocer un repertorio cultural gitano —un modo de vivir el cante—, cuyas raíces humanas y artísticas se nutrieron en los más dramáticos hondones del pueblo bajo andaluz. Su íntegro e indeclinable magisterio es el último testimonio de esa preclara dinastía gitano-andaluza que floreció en la casa de los Talega, de Alcalá, desde hace más de un siglo, y donde se forjaron no pocos de los más ilustres intérpretes de la historia del flamenco. Juan Talega recogió toda esa recóndita e inmemorial herencia, la enriqueció con su propia sabiduría popular y luego repartió con humilde magnificencia entre quienes acudieron a él en busca de perdidos eslabones del flamenco.

José Manuel Caballero Bonald

Tía Juana la de El Pipa

*A Juana la de El Pipa, sin fama que yo sepa,
vieja y gorda, a la que vi bailando en un tablao
moderno de Sevilla.*

Tus brazos te salvaron
de los demonios bobos de los quilos,
y toda tú te eternizabas
con el son santoral de tu sonrisa.

¡Cuánta muerte se iba
de tu contorno fofo
de planeta vencido
cuando fueron tus dedos golondrinas
y ritmo de rosales
te ilustraban los pies!

Yo no sé de tu casta
ni tampoco del sitio
donde el hambre te dio
los primeros diplomas de la gracia.
En Sevilla te he visto enmilagrada
y en Sevilla te grabo,
porque no te resignas
el peso oscuro y sordo
de la carne arrugada y silenciosa.

José María Requena

Juana la de El Pipa por Miguel Alcalá

Vicente Escudero

Valladolid, 1887 - 1980



Vicente Escudero. FOTO Man Ray, 1928

Mi Baile
(fragmento), 1947

Vicente Escudero

Fue entonces cuando descubrí el barrio de Montparnasse y empecé a frecuentar sus cafés: *La Rotonda*, *Closerie des Liles* y el *Daume*. Me impresionaban los cuadros de todas las tendencias y de toda clase de valores que decoraban sus paredes, y de entre ellos empecé a fijarme en aquéllos que no comprendía y en los que no veía claro. Sobre todo los que tenían influencias cubistas, fuesen malos o buenos; los demás, en cuanto descubría el asunto, ni los miraba.

Pronto se dieron cuenta de mi inquietud y mi interés un grupo de pintores españoles que podríamos llamar discípulos de Picasso, por estar muy influidos por la obra de este pintor, y me admitieron en su tertulia. Era quizá el momento más interesante de la época moderna en lo que se refiere a las artes plásticas. El cubismo, el dadaísmo y el surrealismo se disputaban la supremacía artística con una fuerza y un afán de buscar el más allá, que daba gusto vivir.

Empecé a abandonar mis contratos para poder asistir a sus peñas. Alquilé el último piso de un caserón de Montmartre, en el número 12 de la calle Víctor Masse —donde antiguamente estuvo situado el cabaret *Gato Negro*— unas habitaciones destartaladas, en las que, con la única compañía de mi madre, empecé a vivir una vida de auténtico bohemio local. Y solamente cuando ni *Muso* (gato que llegó a ser conocido por todos los artistas plásticos de París) ni nosotros teníamos nada que llevarnos a la boca, buscaba un contrato para poder ir tirando. Así viví tres años en aquel ambiente de arte puro, en el que conocí a Metzenger quien, al mismo tiempo que Picasso, presentaba en París las primeras manifestaciones de cubismo. También traté a Fernand Léger, Juan Gris y otros pintores de esta tendencia.

Más iniciado ya en los secretos de la pintura, trataba de traducir su emoción en mis bailes. Del cubismo me interesaba sobre todo la coincidencia con una gran preocupación mía: conseguir el equilibrio estético entre cada una de mis actitudes con una total despreocupación por todo lo que perciben y deforman directamente los sentidos.



Dibujo de Vicente Escudero

Con un gran amigo, alquilé un minúsculo teatro que había pertenecido a la gran actriz francesa Emilienne d'Alençon, al que denominamos Teatro Curva. Nunca en mi vida he bailado tan a gusto, ni he conseguido comunicar tanta emoción a mis bailes como en este escenario. En aquella sala tan íntima, que nunca conseguimos llenar, sentía la impresión de bailar para mí solo, o mejor aún, aunque parezca pretencioso, para toda la humanidad presente y futura.

Creaba mi propio ritmo y sentía el placer de dominar y someter la música escrita a mi capricho, demostrando que el baile es anterior a ella como forma de expresión artística. Interpretaba una farruca geométrica y en ella dejaba resbalar las notas musicales a través de cada actitud, hasta que a mi antojo reanudaba de nuevo el movimiento entrando otra vez en el ritmo musical con el que, sin yo buscarle, siempre me encontraba. A pesar de mi cerebral preocupación por la línea, toda mi actuación era espontánea, sin ningún trabajo anterior de laboratorio y, por lo tanto, llena de vida, siempre interpretando sin eludirlas las normas flamencas.

Como no iban a verme más que los que se interesaban por el arte avanzado, que por desgracia eran entonces muy pocos, mi socio y yo perdimos los pocos francos que teníamos y tuvimos que apagar las velas. Recuerdo la anécdota de que cuando lo inauguramos, para pintar la portada, Cassandre y yo nos vimos en la necesidad de vaciar nuestros bolsillos en casa del droguero para pagar la pintu-

ra, y todavía le quedamos a deber unos francos. Y esto sucedía poco antes de que Cassandre pintase el cartel del *leñador*, que había de colocarle en la categoría de primer cartelista del mundo.

El fracaso de público lo consideré un éxito e íntimamente me alegré, pues pensé que si hubiera venido mucha gente hubiera sido la prueba de que no valía nada lo que hacíamos la calidad de los artistas que acudían me dio ánimos para mirar más largo y más hondo, y fue entonces cuando empecé a simpatizar con el movimiento surrealista. Conocí a Luis Aragon, André Breton, Eluard, Buñuel, el fotógrafo Manray (sic) y al pintor Juan Miró, la pintura del cual influyó también grandemente en mi baile. Admiraba en él la pureza de líneas, su ritmo sin música y la libertad del sujeto sin intención de hacer gracia.

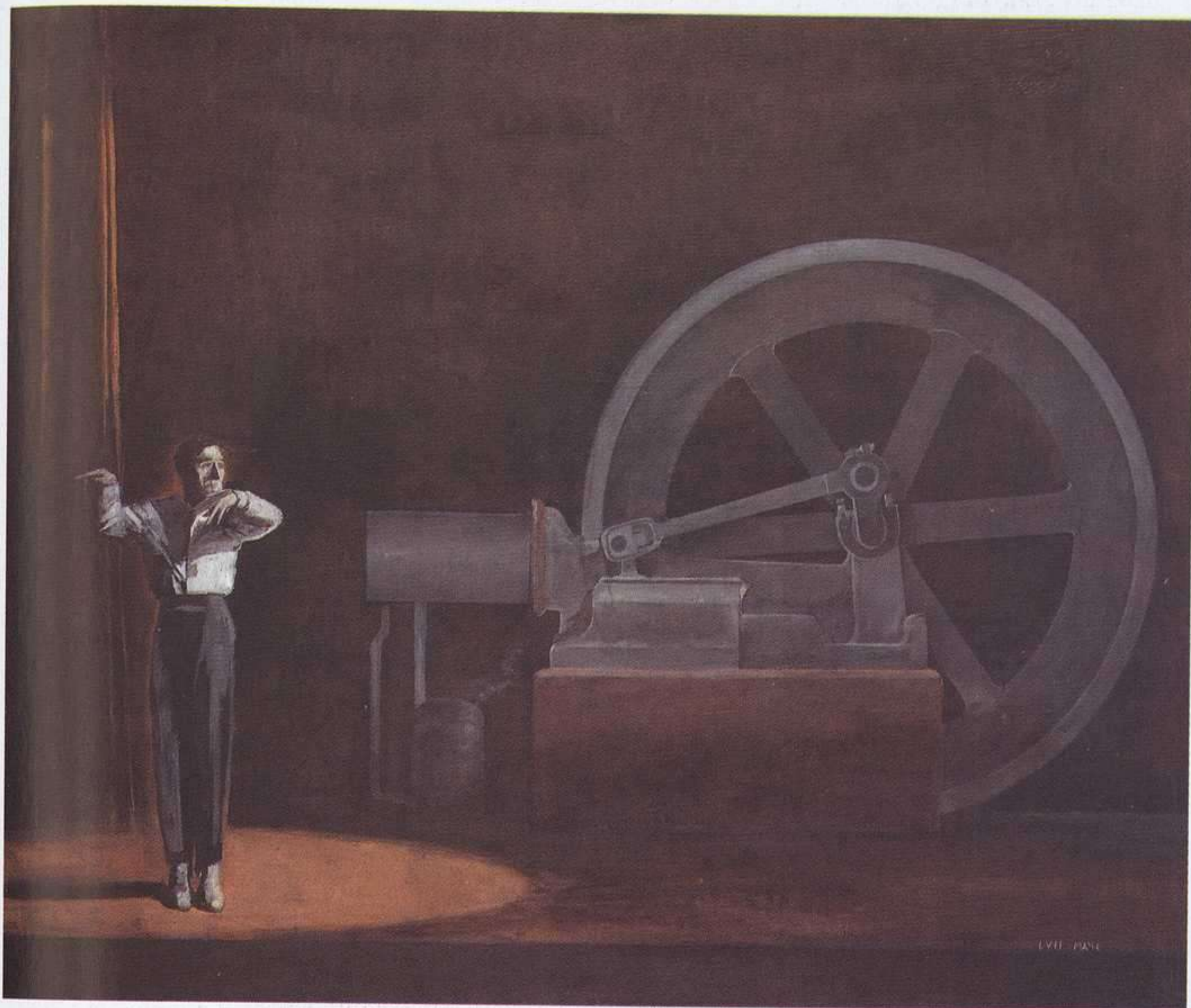
La pintura surrealista fue la que me inspiró a bailar arquitectónicamente. Veía en ella en unos momentos solidez, y en otros una sutileza que, sin embargo, estaba muy lejos de la blandura. Acepté la consigna surrealista: la habilidad artística se parece a una mascarada que compromete la dignidad humana. Desde entonces yo bailo con el corazón y sigo sus dictados tenga o no razón, pues pienso que en arte es preciso decir algo sin que las palabras tengan arrugas.

Todo el movimiento de estos artistas lo seguía yo paso a paso en sus conversaciones, compraba todas las revistas que se publicaban de esta tendencia y estaba al tanto de sus polémicas. Ello me obligaba a dedicar también mi atención al arte retrospectivo, para comprobar influencias y apreciar el valor de los precursores.

Por entonces conocí a Tristan Tzara, fundador del Dadaísmo en Suiza. De esta tendencia me gustaba, entre otras cosas, la forma en que algunos fundían los objetos fabricados por el hombre y la naturaleza, sistema que yo aprovechaba en mis decorados. En este sentido admiraba a Marcel Duchamp. También seguí con interés la trayectoria de Francis Picabia, Hans Arp, Blancucci y otros.

Influido por el ambiente, decidí aventurarme a realizar algunos dibujos y todos me animaron a continuar. Yo gozaba ante la perspectiva de tener una forma más de expresarme artísticamente y proseguí mis experiencias. Valiéndome de pintura ripolín hice algunos cuadros, bocetos para decorados y carteles. También creé algunos figurines para vestir mis bailes. Como era un caso único el que un bailarín pintase con una tendencia tan avanzada, llegué a adquirir cierta fama entre los del grupo y hasta dijeron que tenía mucho sentido del color.

Durante mi fiebre pictórica estaba tan influido por todas



Luis Mayo. Vicente Escudero bailando al ritmo de dos motores de la sala Pleyel, 1996

las teorías nuevas que me pasaba las noches sin dormir, y cuando lo hacía mis sueños estaban también sugestionados por ellas. Así una noche soñé que bailaba con el ruido de dos motores y al poco tiempo lo convertí en realidad, llevándolo a la escena de la Sala Pleyel, de París, en un concierto en el que presenté un baile flamencogitano, con el acompañamiento de dos dinamos de diferente intensidad. Yo, a fuerza de quebrar la línea recta que producía el sonido eléctrico, compuse la combinación rítmico-plástica que me había propuesto por voluntad, y que para mí representaba la lucha del hombre y la máquina, de la improvisación y la técnica mecánica.

En parte del público esta demostración causó gran desconcierto. No se daban cuenta de que el baile era el mismo que tanto me habían aplaudido otras veces, pero realizado con una mayor belleza estética, conseguida precisamente por la libertad con que podía desenvolver mis movimientos y mis impulsos.

La Argentinita

Encarnación López Júlvez. Buenos Aires, 1898-1945



El arte poético de bailar: La Argentinita

José Bergamín

E desde muy atrás, desde nuestros preceptistas aristotélicos de xvii, se viene confundiendo en España el sentido lírico del baile con el dramático o melodramático; con lo que no es enteramente baile. Porque hay que entender por sentido lírico del baile el del baile puro, o depurado, separado de sus originarias, si lo fueron, adherencias melodramáticas: el baile como simple baile o el baile por el baile; esto es: sin pantomimas.

La consabida «inímesis»: la imitación por el baile —que es también, en definitiva, forma poética, como la pintura o la música— debe ser por esto inventiva también; libre, creadora. Todos los procesos de depuración, de liberación de las artes poéticas, han consistido en eso: en hacerles encontrar su propia y peculiar naturaleza; su razón esencial de ser, que es su índeripendencia; su definición o su forma de creación, única y verdadera. Como la Poesía se separa de la Historia o el Teatro del Estado o de la Iglesia, el baile se separa del dramático ditirambo en que se engendrara, de su originaria representación teatral: del simulacro, al servicio de una acción representativa dis-

tinta de la de su propia voluntad de forma; y separándose, toma voluntad propia; nace o se hace, entonces, baile puro; nace líricamente como algo que es, por su esencia (y presencia y potencia), único: como puro baile, o sea, como actividad poética, creadora, independiente, verdadera. El baile como voluntad y no como representación. La santísima voluntad del baile.

A esta línea de baile puro pertenece en España, siguiendo el más hondo sentido del baile español, el baile de «La Argentinita». Baile, por su naturaleza, esencialmente lírico: o sea, definitivamente puro, independiente, autónomo; separado, desarraigado de sus remotas y confusas reminiscencias pantomímicas o melodramáticas de vida placentaria; reminiscencias que no son otra cosa ahora, en sus simulaciones castizas o internacionales, que academicismos escayolados, que retóricas muertas.

El más grave reproche que aparente mente se ha hecho a este baile vivo, lírico (el de «La Argentinita», por ejemplo), a este baile puro, es el de la asombrosa perfección de lo que, por llamarle de algún modo, se llama mecanismo: de su mecanismo o su técnica; como si el mecanismo, la técnica, en el baile, como en toda actividad imaginativa creadora, pudiera ser otra cosa que la perfección de lo creado: en una palabra, el estilo. Una bailarina de estilo será siempre una bailarina de maravilloso mecanismo, como lo han sido todas las bailarinas de verdadero estilo: españolas, rusas o negras.

Recuerdo que a propósito de esta sorprendente perfección, que metafóricamente (no hay que olvidarlo) se llama mecanismo en el baile de «La Argentinita», un malintencionado comentario que hizo alguna envidia fue aquel de que era una bailarina que bailaba como una máquina de coser. Insuperable elogio. Porque aparte de que una máquina de coser bailando ya sería cosa admirable y de verdadera maravilla poética, es que si la referencia se limita a la analogía imaginativa o equivalencia, una bailarina de carne y sangre (otras, de entre

las pantomímicas, lo son de nervio y hueso), una bailarina viva, que baila como cose una máquina, o como calcula una máquina, o como corre, o como vuela... es, sencillamente, una bailarina sobrenaturalmente milagrosa. Y es que la creación espiritual del baile, su dinámica actividad creadora, en el aire de los aires, en la luz, no se mata por la percepción del estilo, sino que se origina en ella; porque es su poética razón de ser misma.

Yo creí que debiera llamarse a esta normalidad estética: «el arte de Birlibirloque», por su rapidez y por su inteligencia; por su dinámico sentido creador puro. Y he citado como ejemplos de ello: el arte dramático inventado por Lope de Vega, y en proyección figurativa (iba a decir geométrica), «birlibirloquesa» o «birlibirlológica», el arte de torear que tuvo o inventó, siguiendo la línea tradicional de una escuela, de un estilo, Joselito. Pues éste «joselismo» o «lopismo» es el del baile de la Argentinita: «el arte de birlibirloque de bailar». Por eso es, también, representativo o significativo: porque asume esa significación universal, esa pura trascendencia estética que tuvieron y que tienen las manifestaciones verdaderamente universales de las Artes y del pensamiento españoles; la que encontramos, por ejemplo, en la mística y en la poesía lírica y dramática del

xvi y xvii, o en la pintura de Zurbarán y de Picasso; o en el «cante hondo» y en la música de Falla... Y contra esta inteligencia clara y viva de lo perfecto, contra esta clarividencia luminosa es contra lo que se alza, en constante pugna, su sombría negación retórica, hueca, vacía; la degeneración vital de todo casticismo: deformación, retorcimiento, ignorancia, efectismo, trampa; mixtificaciones en suma; todo el particularismo turbio, sucio, de un españolismo convencional de exportación.

Pero no es que el baile dramático no pueda reintegrarse a un arte teatral, como lo fue o estuvo integrando el griego y el español del xvii, o el moderno «ballet» ruso, sino que todo lo que queda, o remeda, o simula, de melodramatismo, de pantomima, el reminiscente baile casticista es falsificación, mixtificación; porque superpone una forma viva en otra muerta y esto momifica o pantomomifica la danza, haciendo de la «pantomima», «pantomomia»; paralizando en proyección gesticulante la vacuidad inexpresiva de lo muerto. Por eso, las bailarinas de ese tipo, que ahuecan el gesto como si ahuecaran la voz, que bailan «de falsete», acaban por convertirse en momias acartonadas, empastándose en el esqueleto de su danza paralizadora, haciéndose las caricaturas de sí mismas, recortadas paráliticamente por una estilización o amaneramiento que las proyecta en la sombra de un alucinante garabato grotesco, como el fantasma o espectro endemoniado de sus danzas macabras.

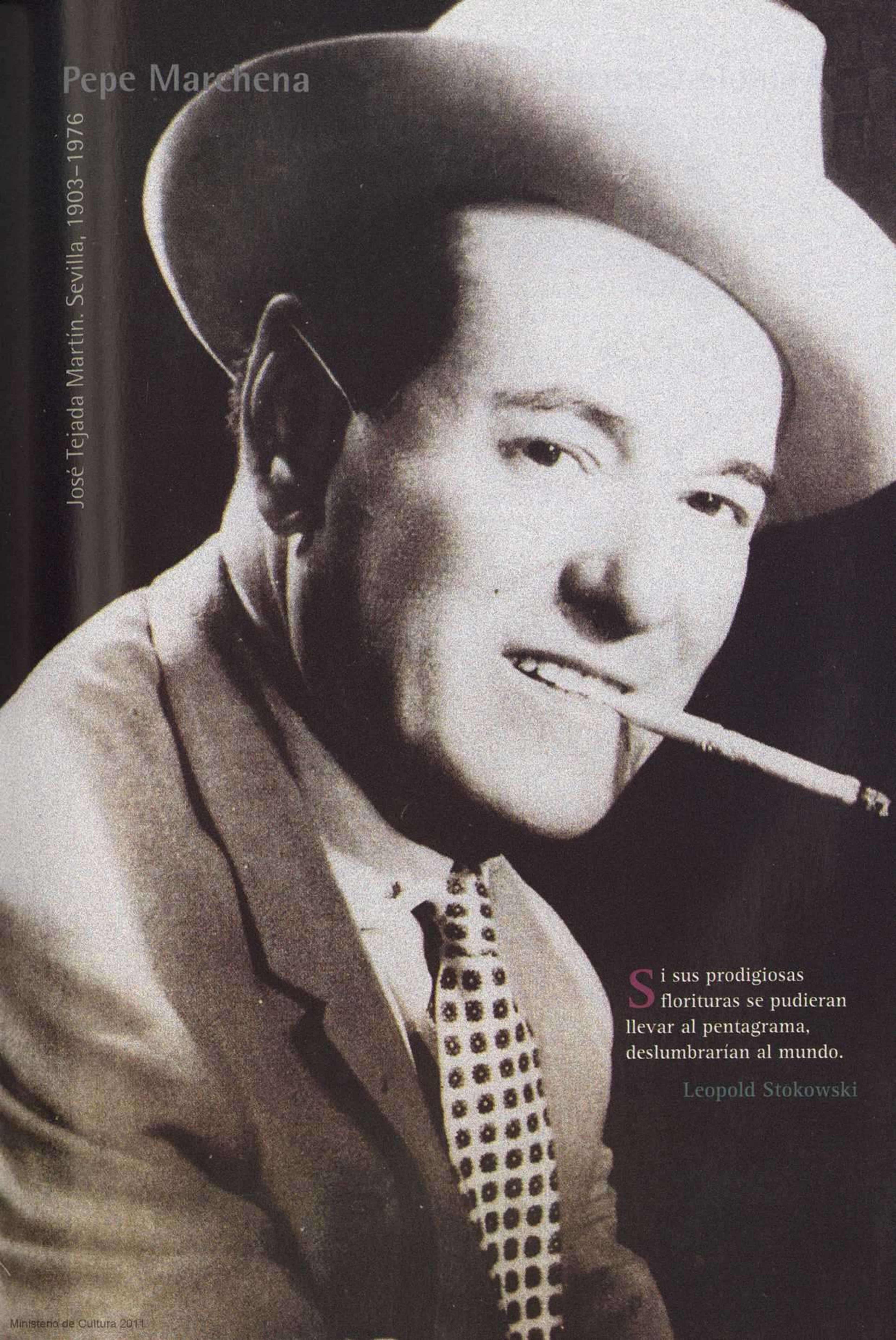
En cambio, en «el arte de birlibirloque» de bailar, vemos lo contrario: la perpetuidad siempre nueva y siempre repetida de la forma. La bailarina pura, lírica, baila cara a cara con la verdad: con su verdad; juega, baila limpio; baila a cuerpo limpio; y así, su baile clarividente se hace o se crea como dicción o lenguaje imaginativo perfecto. Lo más hondo y más grave que tiene que decir la bailarina pura lo dice bailando: su alegría creadora. Así, la Argentinita, en su «arte de birlibirloque» de bailar, burla y birla su personalidad profunda: expresamente, expresivamente: por la perfección misma de su estilo, que es virtud de inteligencia clara: la de proyectarse bailando por el aire y la luz, profundamente viva, profundamente superficial, en una honda y precisa imagen dinámica luminosamente burladora de cielos.

José Bergamín

Heraldo de Madrid, Mayo 1933

Pepe Marchena

José Tejada Martín. Sevilla, 1903-1976



Si sus prodigiosas
florituras se pudieran
llevar al pentagrama,
deslumbrarían al mundo.

Leopold Stokowski

Manolo Caracol

Manuel Ortega Juárez. Sevilla, 1909-1973



Sin lugar a dudas Manolo Caracol es la culminación de la dinastía flamenca más importante de la historia. Una sangre más destilada en el flamenco no la hubo nunca y difícilmente será posible la repetición del fenómeno.

Manuel Ríos Ruiz

Cobrizo espiritual para Manolo Caracol

Es la calamidad lo que este hombre examina;
es el desastre subrepticio, la astucia del dolor
lo que desenmascara sobre su corazón espeso
este gitano de enebro con sangrías de lamento y saber.

Su voz, esa pirámide de entrañas y fragmentos cortantes,
ese rumor de petróleo subterráneo y desesperados lobeznos,
su voz mitad oráculo, mitad desconcierto de huérfano,
su voz de candel abrasado por cuya ladera pululan
cristales minerales y prehistóricas advertencias,
su voz de tabaco ordeñado con avidez,
resquebrajada, precariamente unida con sogas de esparto,
su voz maravillosa, amenazada de inutilidad,
voz sin educación, vetuada de caídas, su voz impresionante.

Ah, sí, con esa voz informa sobre la hostil desgracia
que brotó en las cavernas: ¿no oís el horror
de los hombres desnudos bramando sobre el mundo vacío?

¿Escucháis las parejas salvajes que ante la miseria y la muerte
copulaban buscando, aterradas, el rostro de siglos venideros?
En la voz de este hombre de nuestros días hierve
la sorda herencia de fatiga y furia, desolación y voluntad,
injusticia y quejido y hombría que, como un megaterio,
avanza de una edad en otra, avanza.

Pues, ¿qué es el cante? ¿Qué es una siguiiriya?

¿No es algo roto cuyos pedazos aúllan

y riegan de sangre oscura el tabique de la reunión?

¿No es la electricidad del amor y del miedo?

¿No es la brasa que anda por entre el vello de los brazos
sobresaltando a la miseria y al ultraje que nos desgastan?

¿No es el cante una borrachera de impotencia y coraje,
una paz sísmica, un alimento horrible?

Y este hombre de la áspera garganta,
genialmente amarrado a su tenacidad y sus siglos,
escucha con bravura un instante la guitarra fantástica,
la guitarra feroz que chorrea pesadumbre y presidio,
que segrega lujuria de vivir, y él la escucha
y abre luego la boca para arrancarse de ella
pozos de amores horrorosos, madres muertas, infamias,

sexos, cadáveres, borbotones de comprensión y desafío,
y nos entrega en un cante un fardo de atonal destino
y una pena sin fin transitada por harapos y puños
y escarmientos y ojos, muchos ojos abiertos, ojos, ojos,
hasta enjorarlo todo del fuerte olor del corazón que mira.

Félix Grande

Manolo Caracol

Tu grito fue de angustia y puñalada
como un tremendo ¡ay! de profecía
y tu voz afilá fue la armonía
al relente de turbia madrugada...

Aguardiente y delirio en la alborada
con la mística copla en agonía,
y en el charco del alma, la bravía
pasión que en bronce y fuego va grabada...

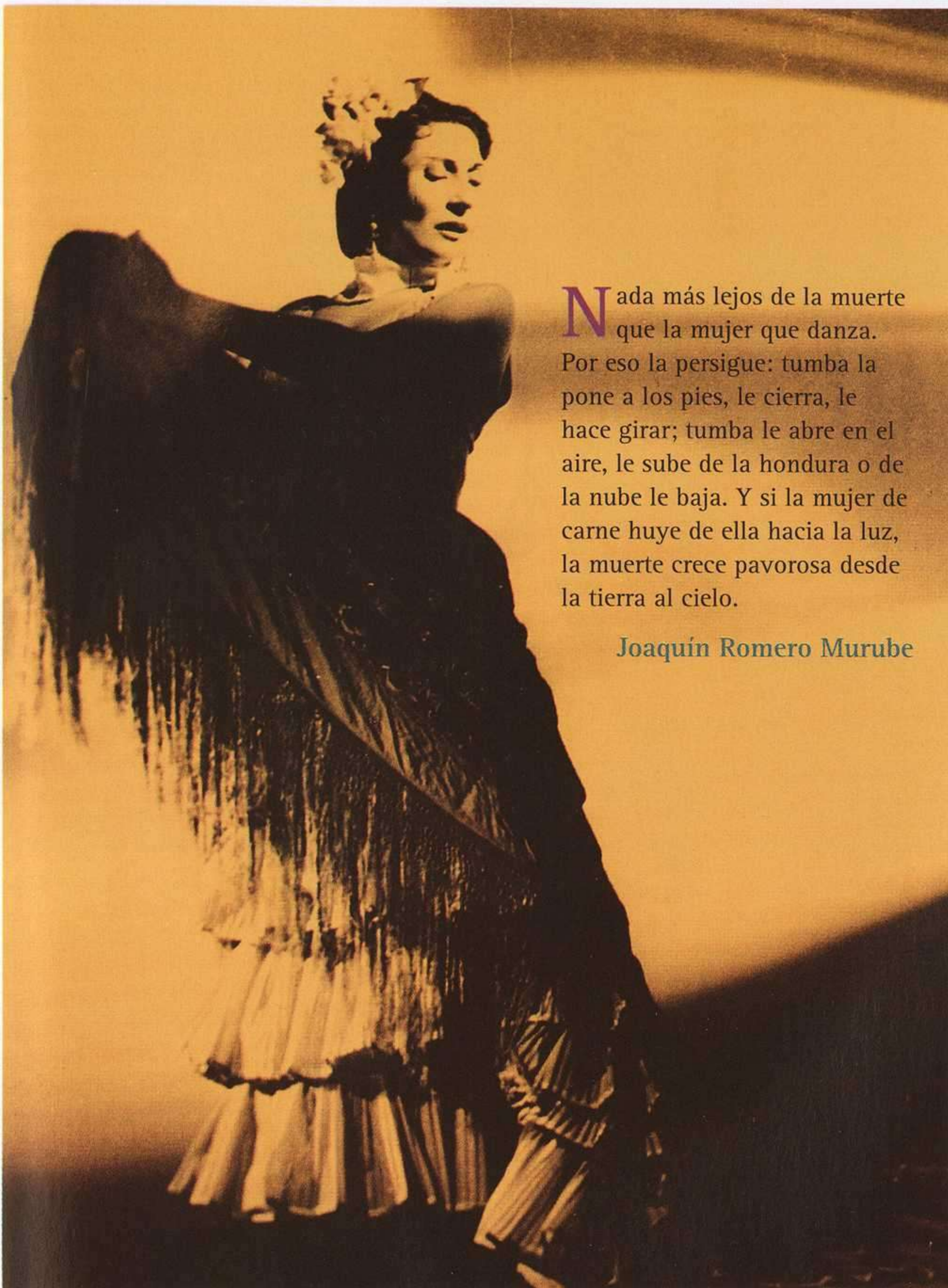
Hondo de corazón, genio gitano,
el cante te brotaba de lo arcano
como brota en la noche el sufrimiento...

En lo jondo del Cante tú has nacido;
por tu sangre corrió el grave quejido
y un remoto, profundo sentimiento...

Daniel Pineda Novo

Pilar López

San Sebastián, 1913



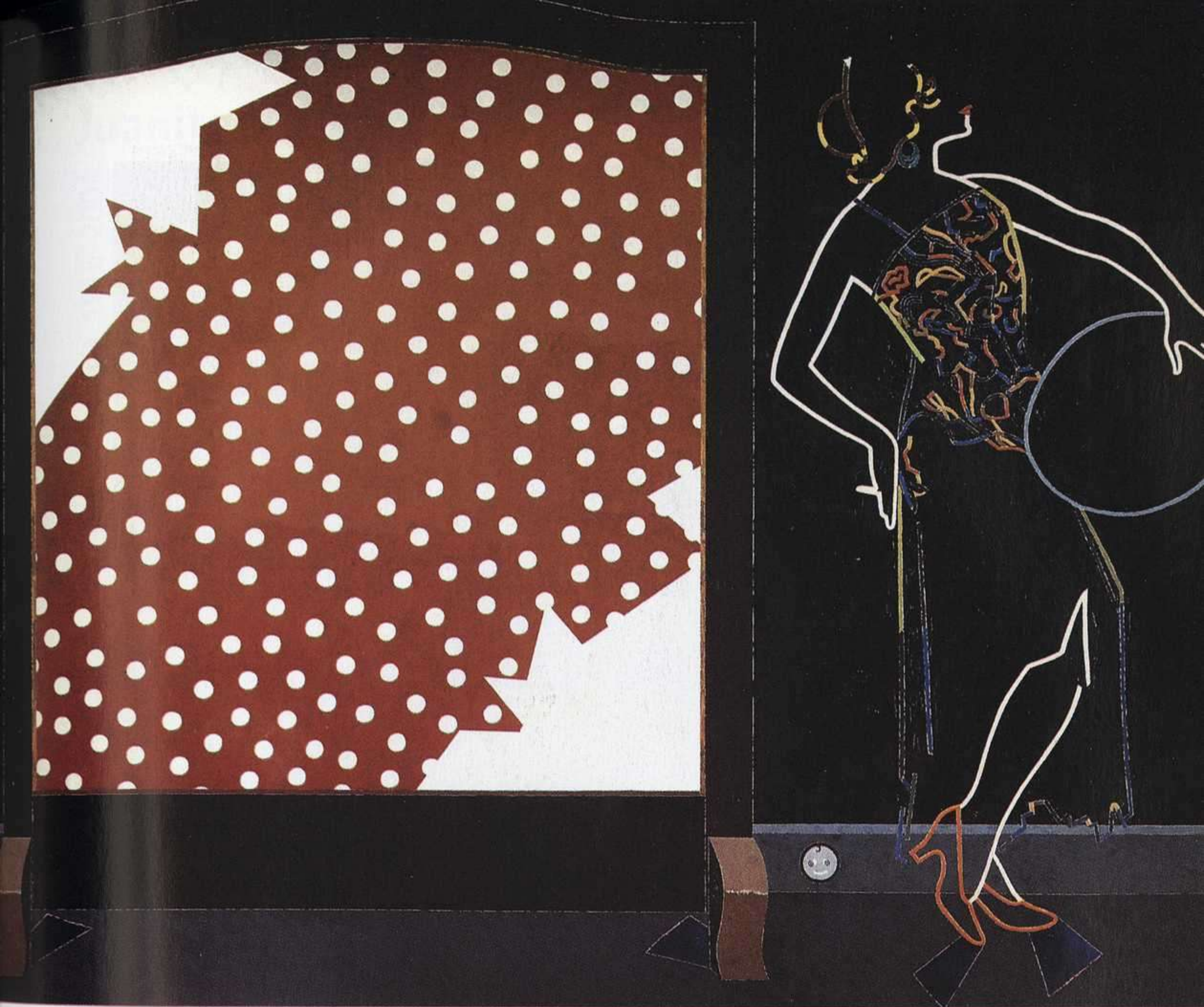
Nada más lejos de la muerte que la mujer que danza. Por eso la persigue: tumba la pone a los pies, le cierra, le hace girar; tumba le abre en el aire, le sube de la hondura o de la nube le baja. Y si la mujer de carne huye de ella hacia la luz, la muerte crece pavorosa desde la tierra al cielo.

Joaquín Romero Murube

Carmen Amaya

Barcelona, 1913-1963





Eduardo Arroyo, 1988

Gitanilla desgarbada, flaca, menuda, casi incorpórea, morena, con cara de ídolo trágico y remoto, pómulos asiáticos, de ojos largos cargados de presagios, brazos retorcidos, nerviosa, desgredada como un bicho malo, mimbreña y violenta...

...Con el secreto de su danza y su baile no puede explicarse a la luz de ninguna técnica: nació con el baile dentro, un baile hecho de oro añejo.

Vicente Marrer

Niña de la Puebla

Dolores Jiménez Alcántara. Puebla de Cazalla, 1909–1999



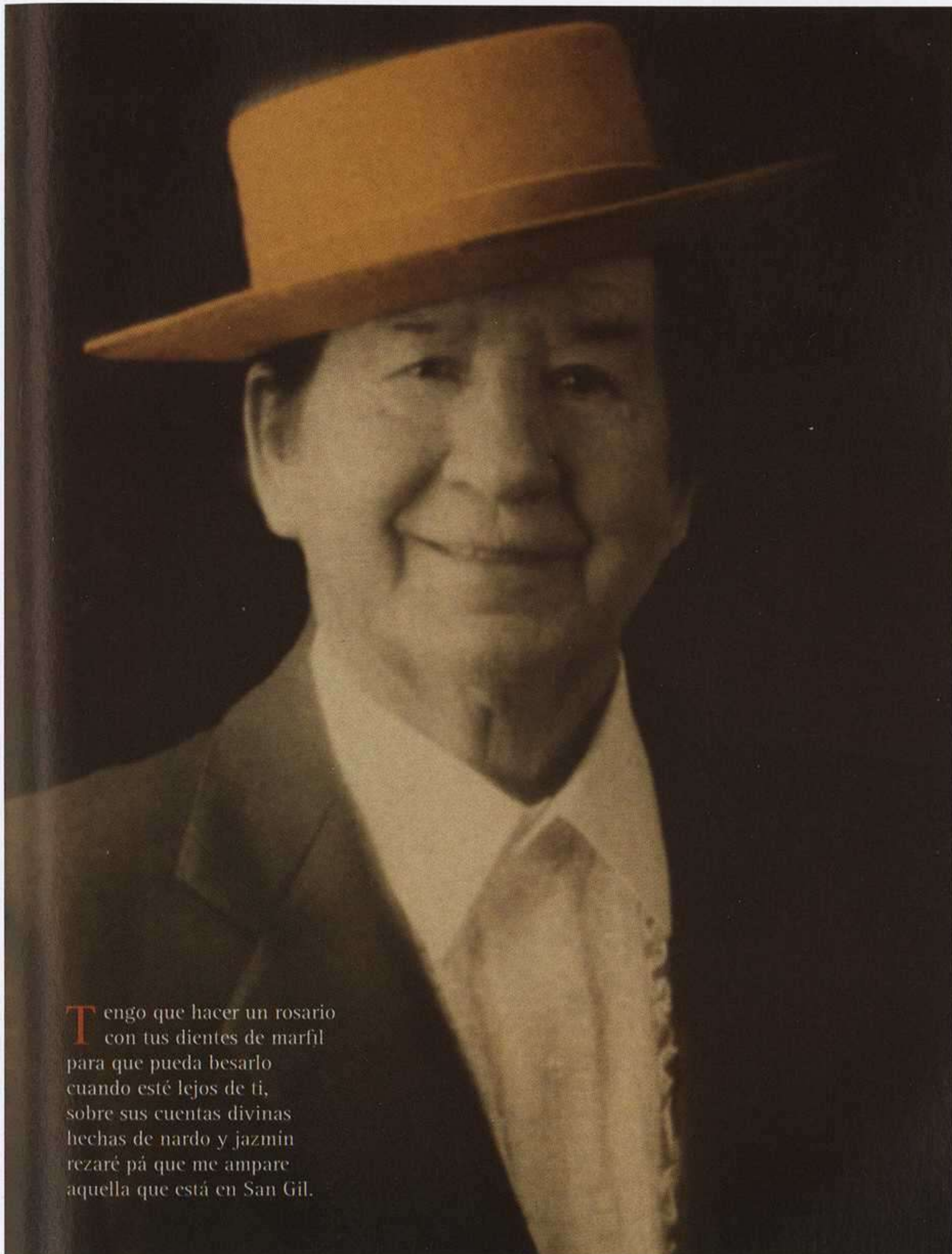
Francisco Moreno Galván, 1978

Nací cantando y lo necesito. Cuando tengo que llorar lo hago cantando. Yo todo lo manifiesto cantando. Para mí el cante lo es todo. Así hablaba Dolores Jiménez Alcántara, La Niña de la Puebla, ciega que iluminó con su arte generaciones de aficionados, encandilados con su voz de terciopelo, sus cantes por peteneras, sus inolvidables y populares campanilleros, sus granáinas. Una artista completa que merece nuestro más alto reconocimiento.

José Cenizo

Juanito Valderrama

Torredelcampo, 1916-2004

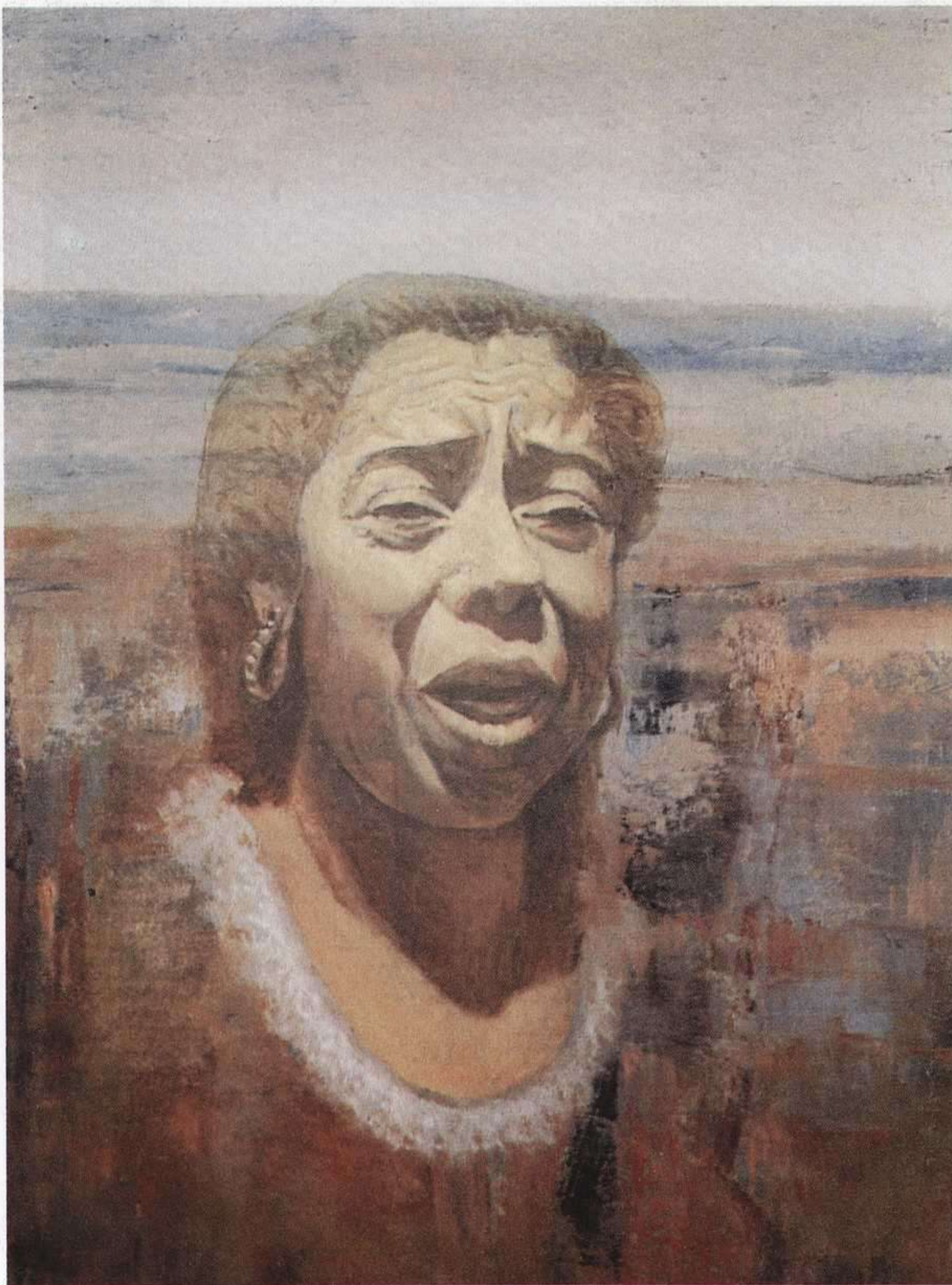


Tengo que hacer un rosario
con tus dientes de marfil
para que pueda besarlo
cuando esté lejos de ti,
sobre sus cuentas divinas
hechas de nardo y jazmín
rezaré pá que me ampare
aquella que está en San Gil.

La noche del aguacero
dime dónde te metistes
que no te mojaste el pelo.

Fernanda de Utrera

Fernanda Jiménez Peña. Utrera, 1927



Fernanda de Utrera por Fausto Olivares

A caso sólo la poesía puede expresar algo del cante de Fernanda. Las soleares de Fernanda se resisten al análisis. Son magia pura y abismática.

Ricardo Molina

Antonio

Antonio Ruiz Soler. Sevilla, 1921-1996

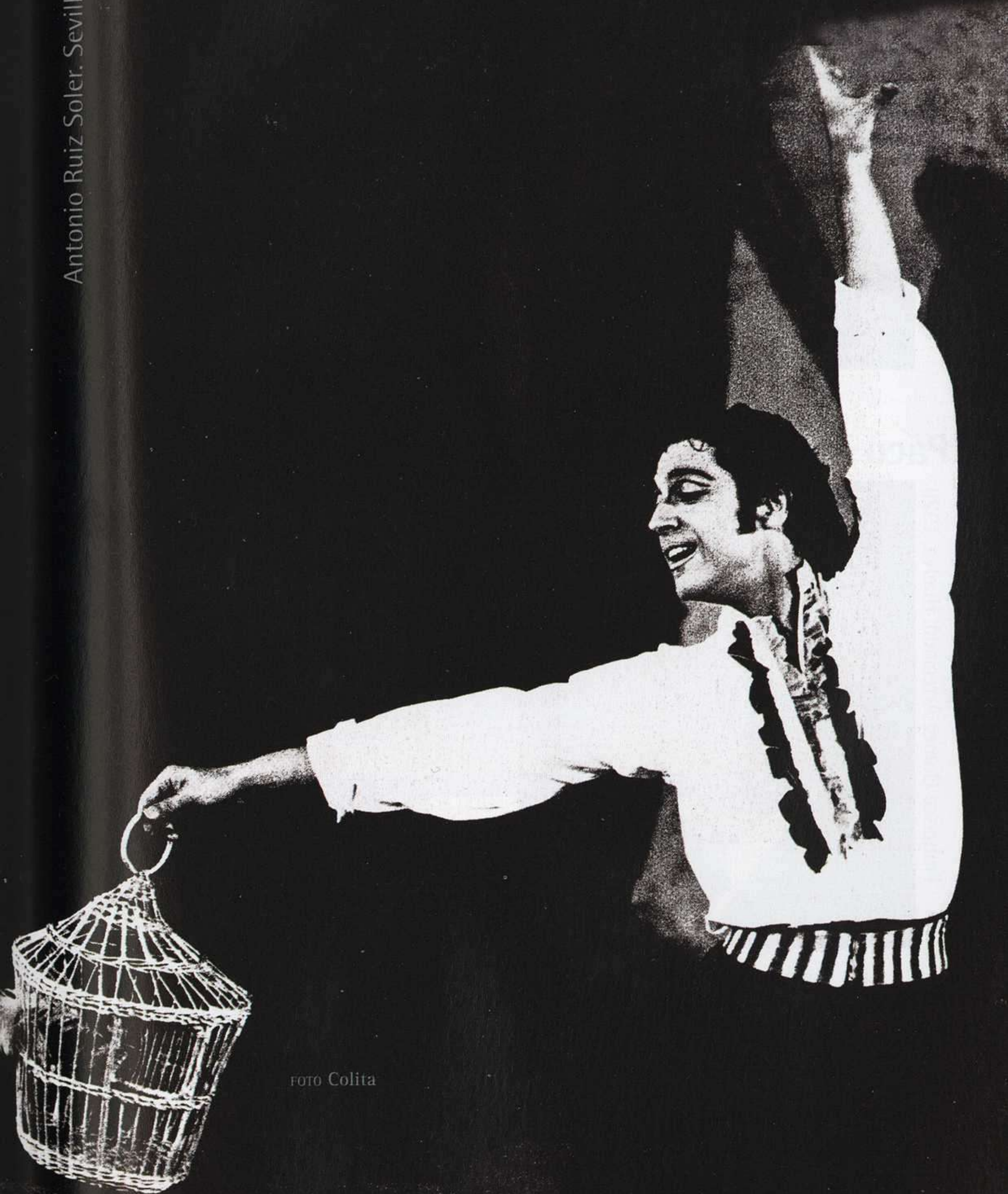
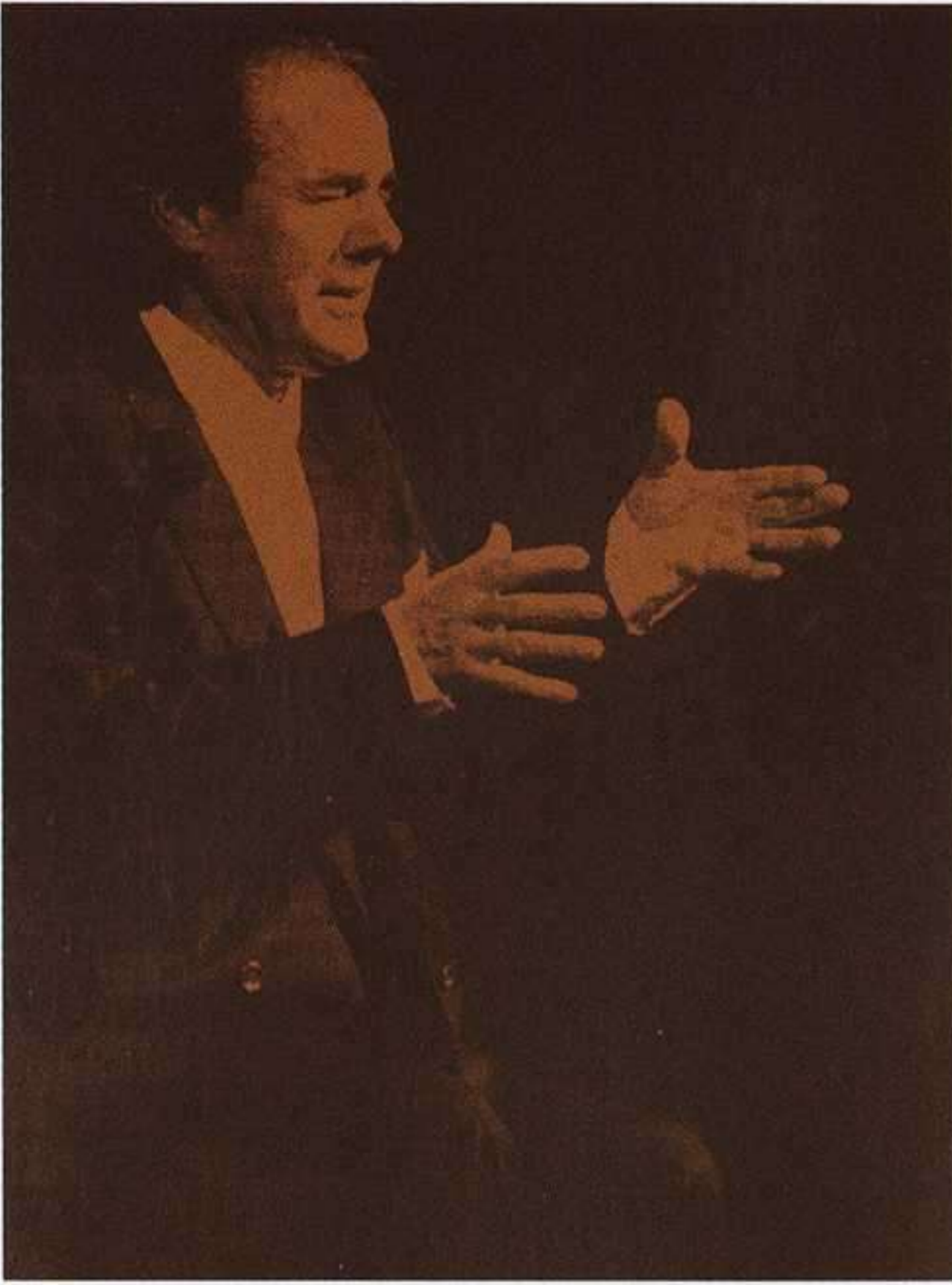


FOTO Colita

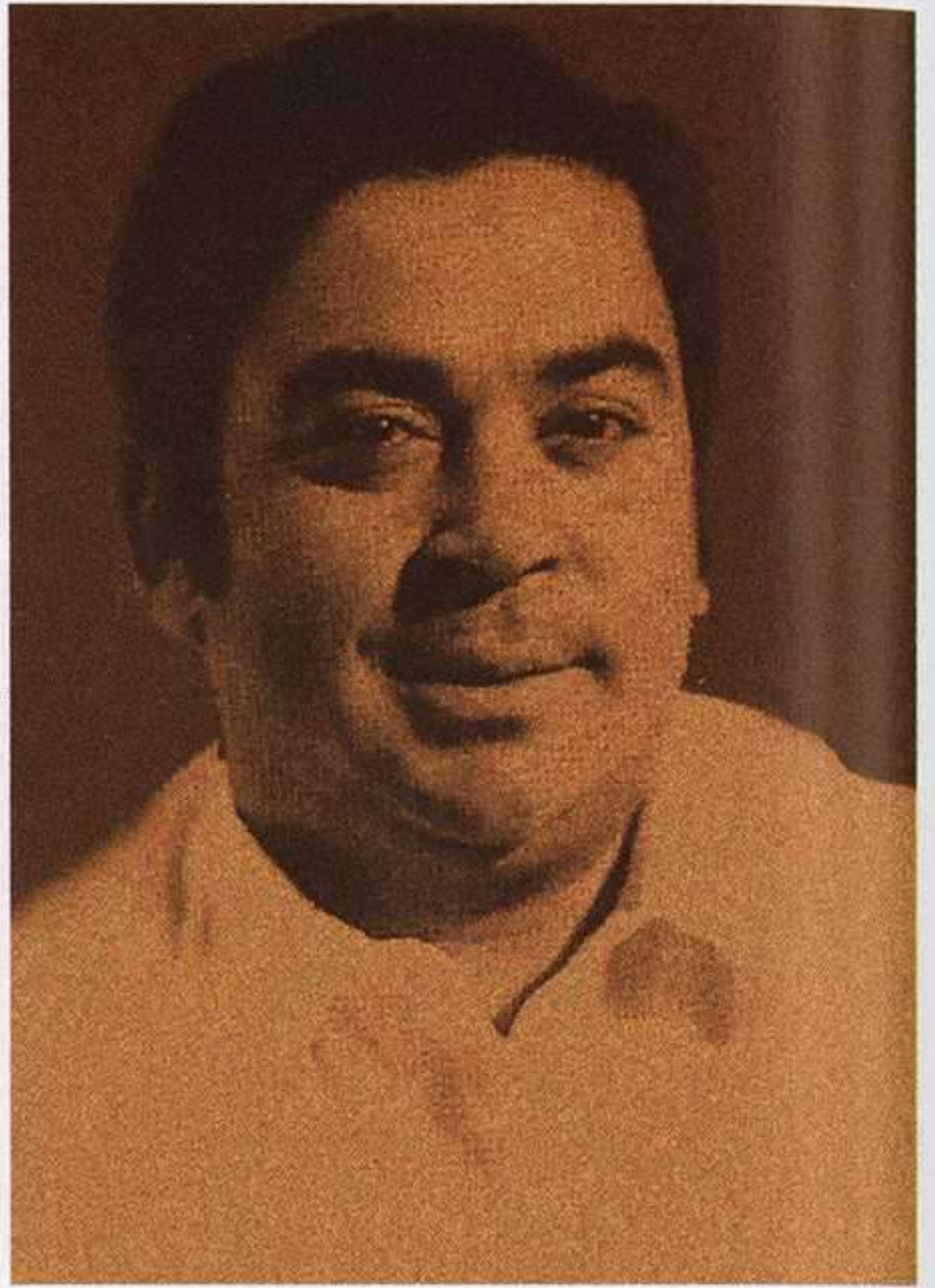
Chano Lobato

Juan Miguel Ramírez Sarabia. Cádiz, 1927



Terremoto de Jerez

Fernando Fernández Monje. Jerez de la Frontera, 1934



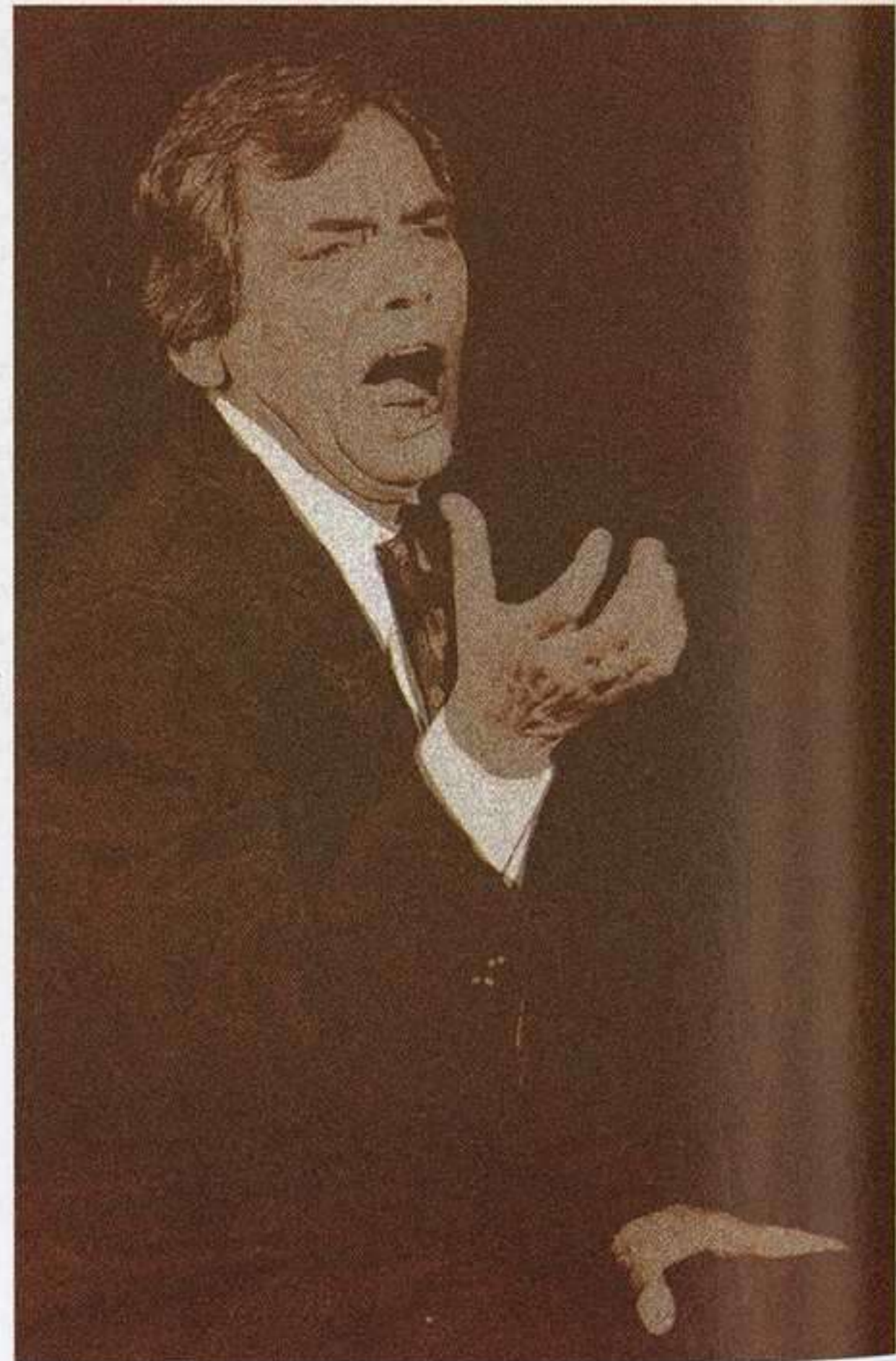
Paco Toronjo

Francisco Gómez Arrecciado. Huelva, 1928



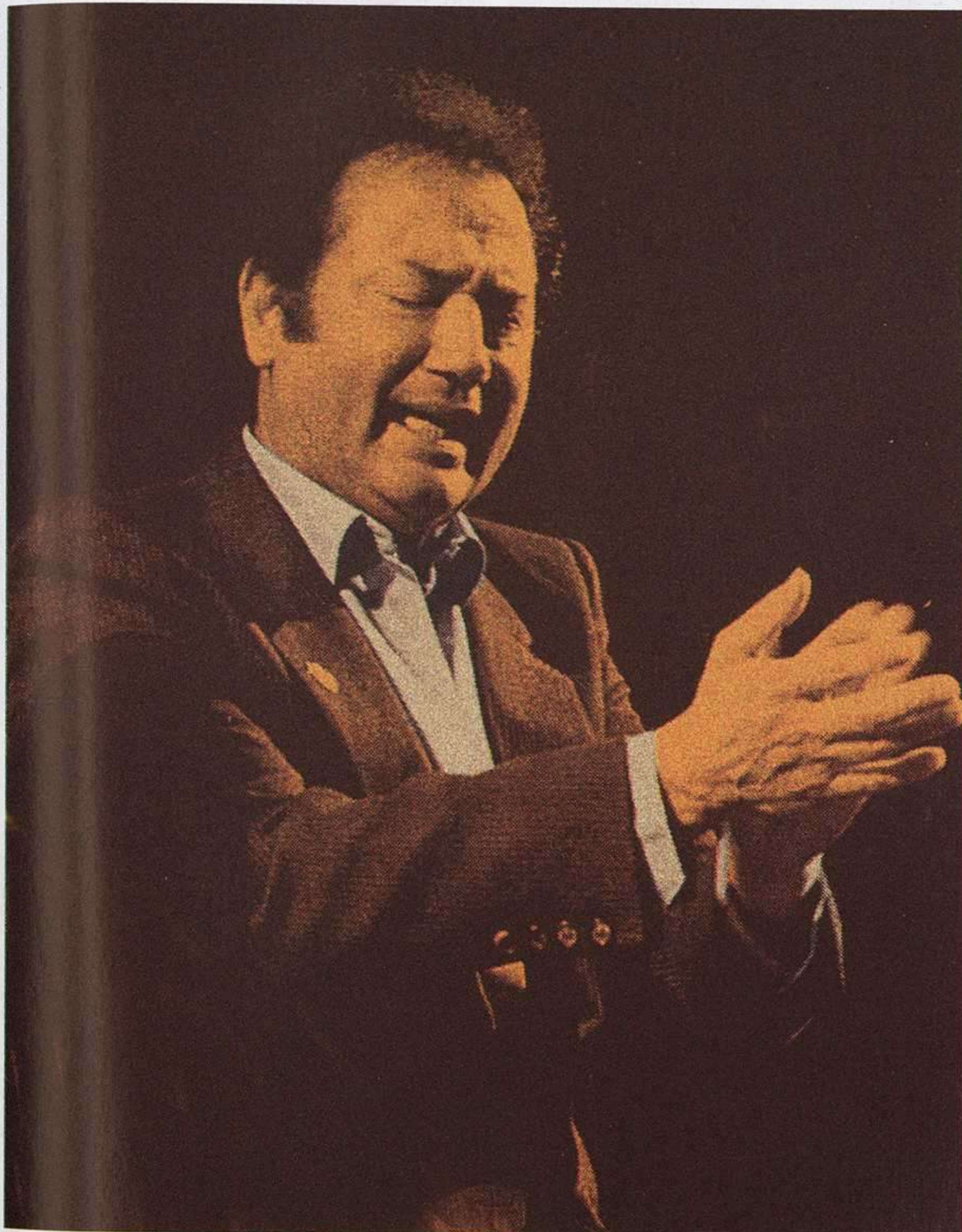
Chocolate

Antonio Núñez Montoya. Jerez de la Frontera, 1930



Fosforito

Antonio Fernández Díaz. Puente Genil, 1932



Casi muero en el intento
quise jugar al amor;
tuve perdía la razón
porque me faltó el talento
y entregué mi corazón.

Fosforito

La Repompa

Málaga, 1937-1959

Una de las más populares artistas que ha dado Málaga en el siglo actual ha sido Enriqueta de la Santísima Trinidad Reyes Porras, gitana perchelera, conocida artísticamente como La Repompa.

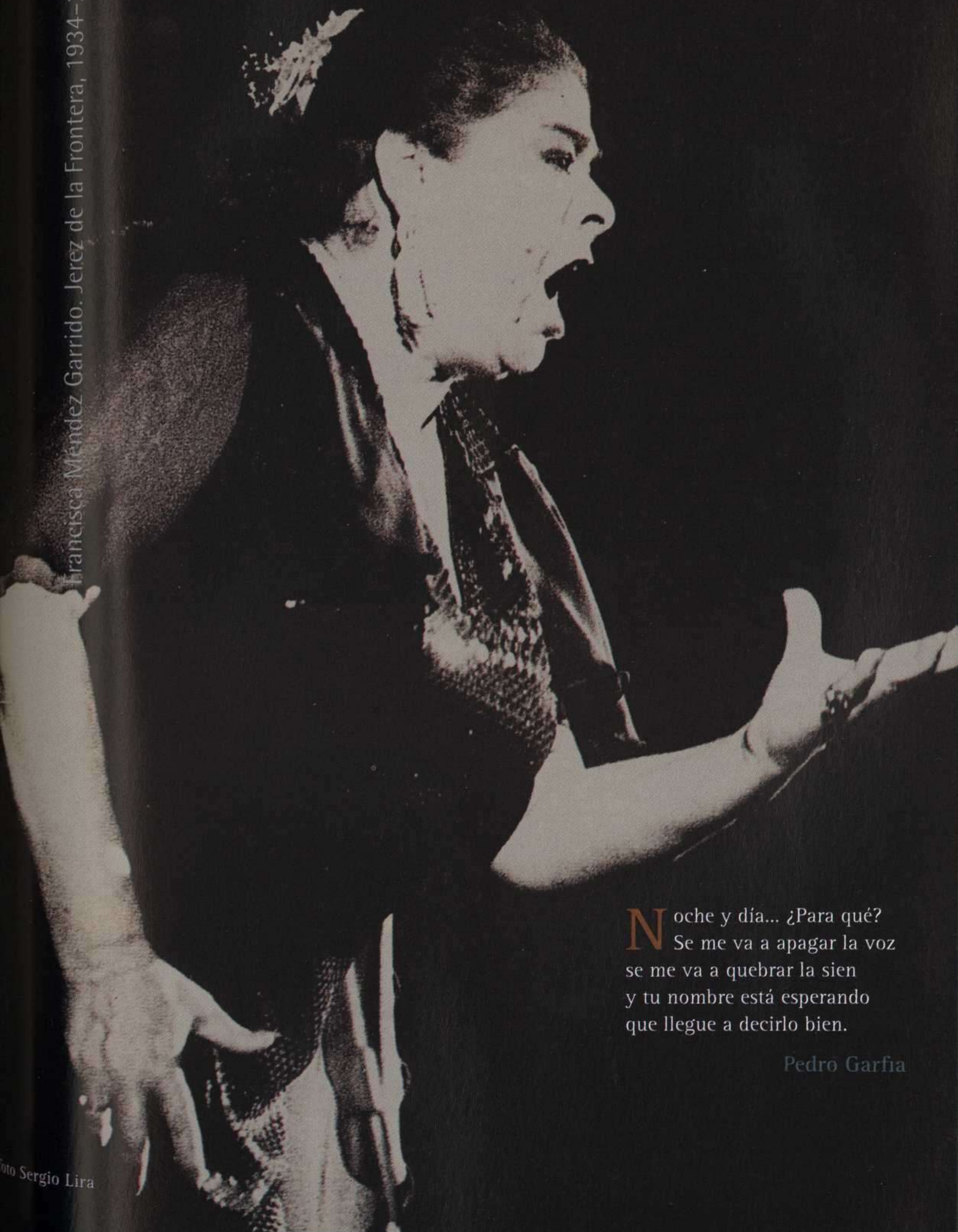
De pequeña ya dejaba patente su vocación flamenca escapándose de casa y cantando por tabernas, bodegas, corralones de vecinos y reuniones de aficionados de los barrios allende el Guadalmedina...

Gonzalo Rojo



La Paquera de Jerez

Francisca Méndez Garrido. Jerez de la Frontera, 1934-2004



Noche y día... ¿Para qué?
Se me va a apagar la voz
se me va a quebrar la sien
y tu nombre está esperando
que llegue a decirlo bien.

Pedro Garfia

Mario Maya

Córdoba, 1937



Matilde Coral

Sevilla, 1935



FOTO Colita

La Chunga

Micaela Flores Amaya. Marsella, 1938

La Chunga

Soleá.
Aroma de llama negra.
Guitarra, rompe a llorar.

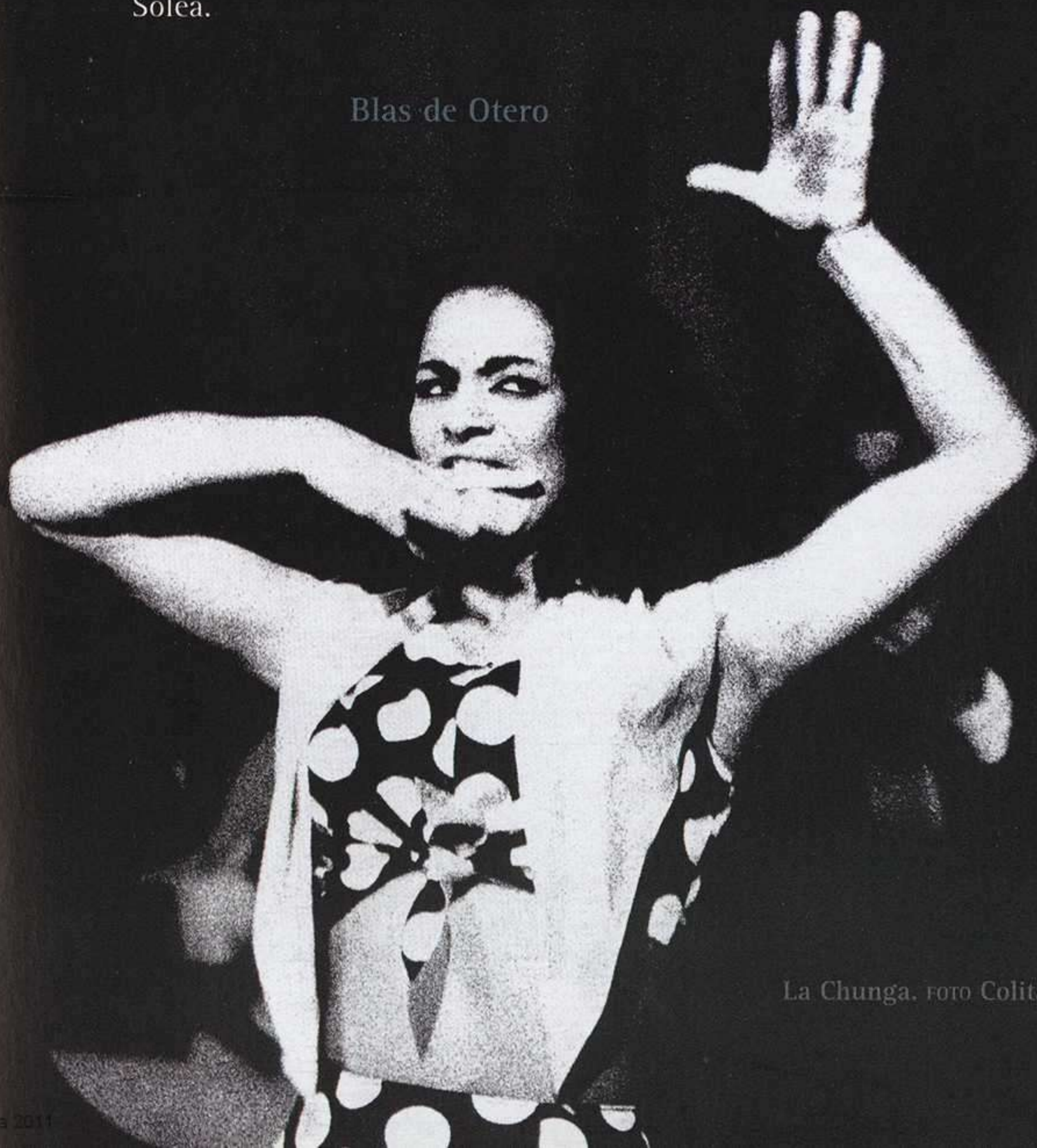
¡Ay!
Adelfo
morado.

(Un farol
y el puñal...
La luna vuelve la cara.)

Adelfo blanco.
Cómbate despacio.

Ay, yayayayay,
Soleá.

Blas de Otero



La Chunga. foto Colita

Manuel Agujetas

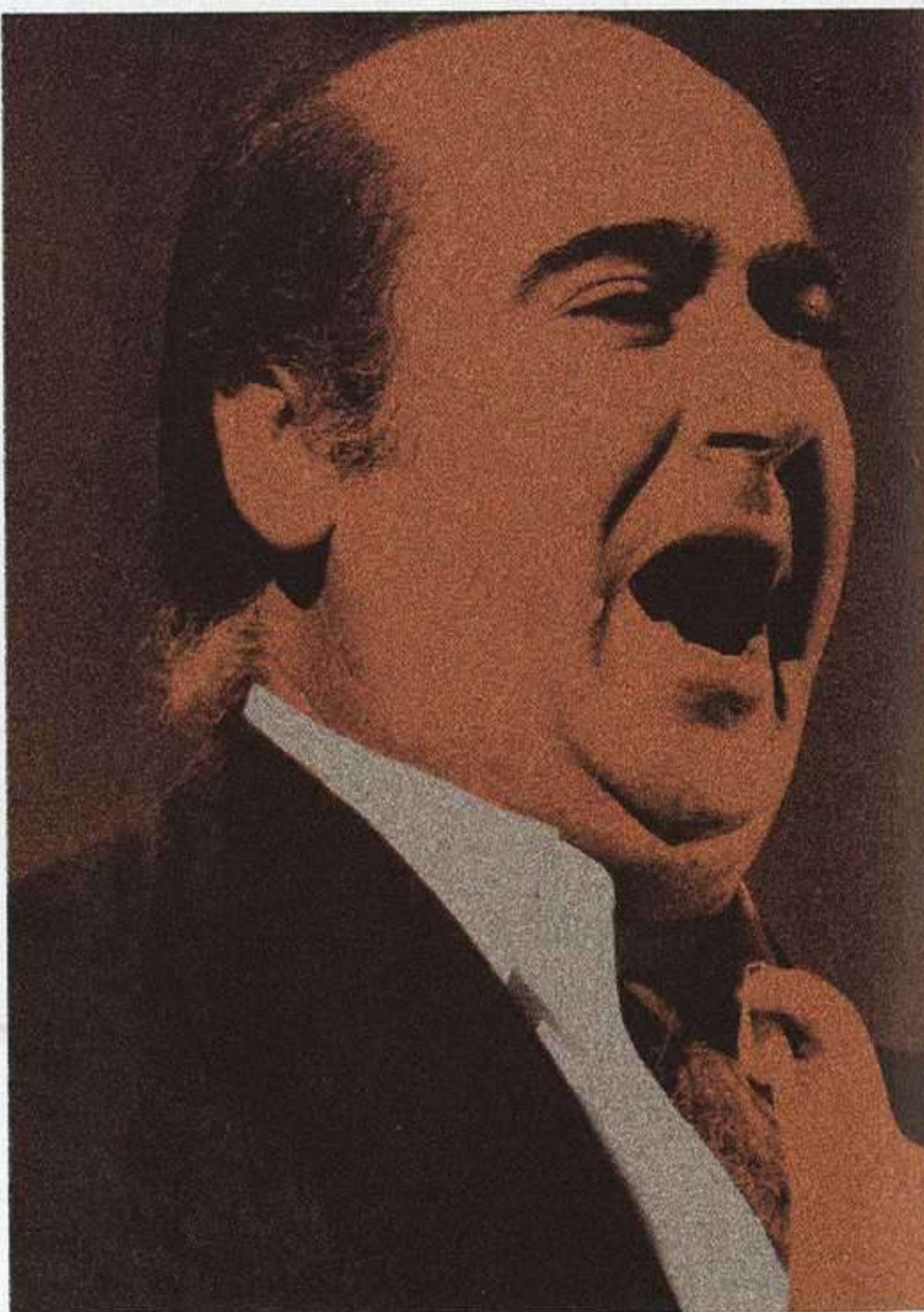
Manuel de los Santos Pastor. Rota, 1939



Ouka Leele, 1989

Naranjito de Triana

José Sánchez Bernal. Sevilla, 1933-2002



Maldito sea el dinero
que, como el agua se mete,
siempre en el mismo agujero.

Rafael Guillén

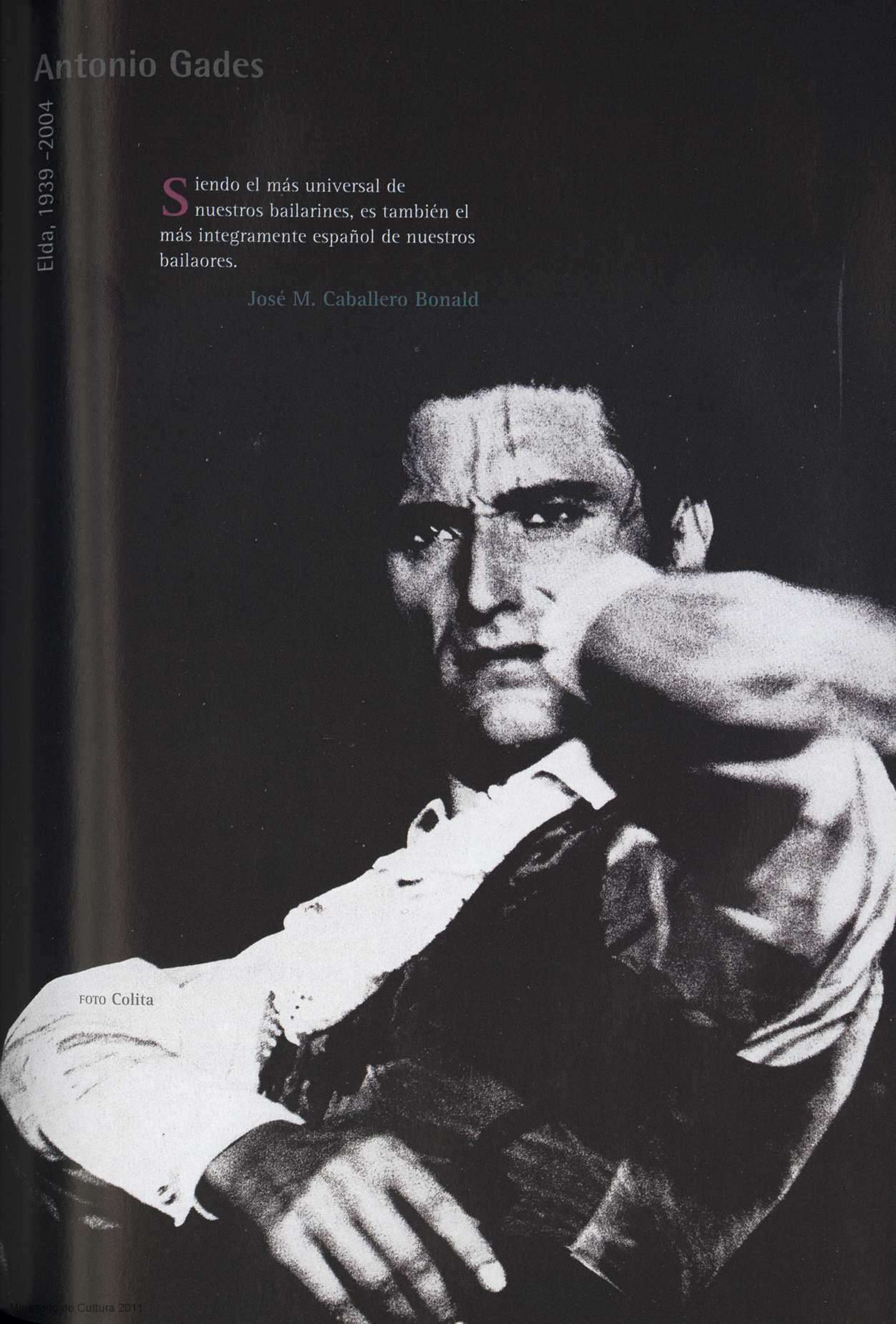
Antonio Gades

Elda, 1939 - 2004

Siendo el más universal de nuestros bailarines, es también el más íntegramente español de nuestros bailarines.

José M. Caballero Bonald

FOTO Colita



José Menese

Marsella, 1938

Soleares para José Menese

Junto al agua negra
olor a mar y jazmines;
noche malagueña.

ANTONIO MACHADO

Se oye una herida en el aire,
una queja de agua honda,
un reguero de alta sangre.

En la noche malagueña
cantaba José Menese
junto al agua negra.

¡Ay, qué pena la de Pepe
cuando a Juan García llevaban
caminito de la muerte!

Arde en la mar una zarza
y al final del martinete,
hasta las horas se paran.

La herida se queda sola
y sola se queda la sangre
y la voz se hace más honda.

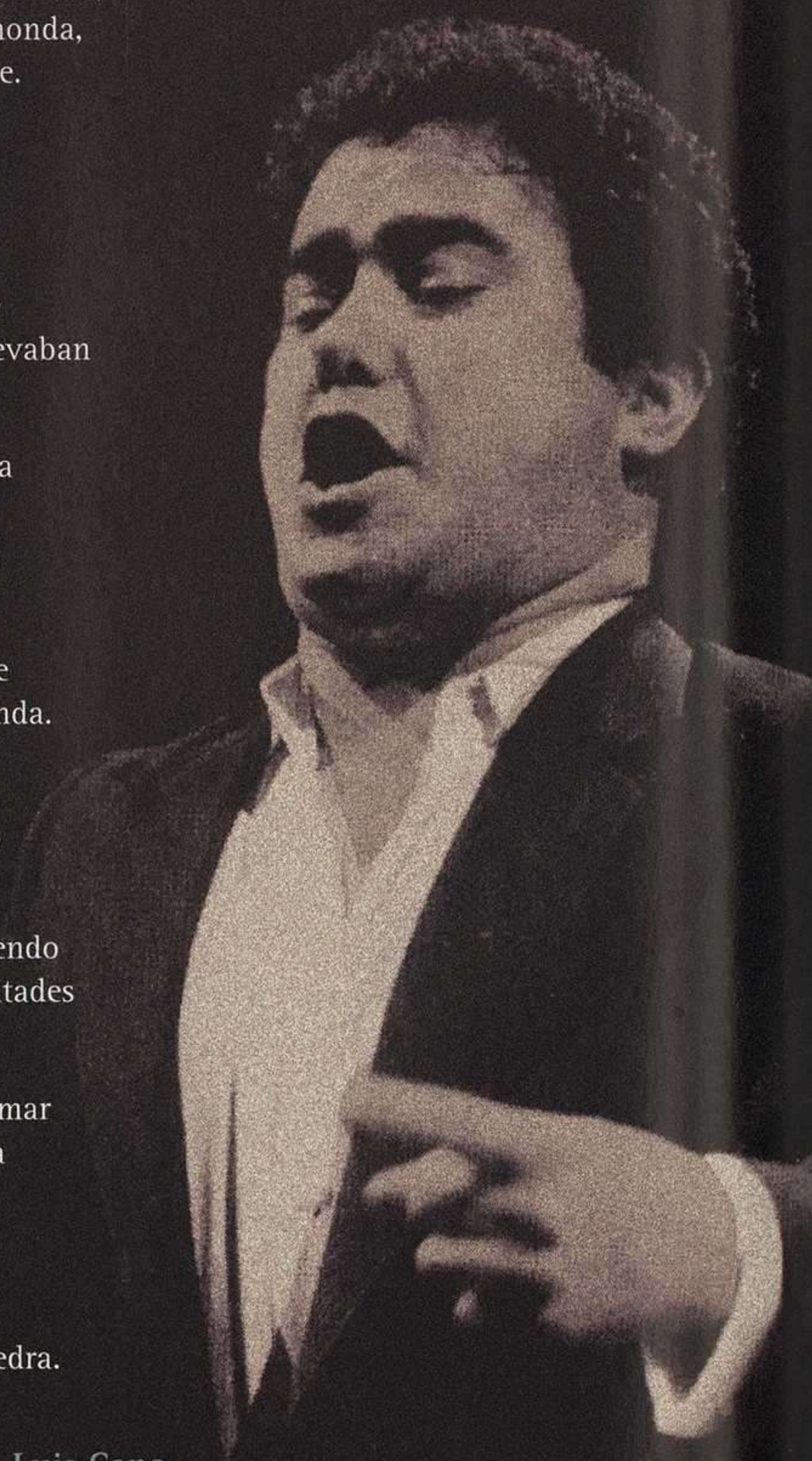
A la luna le dolía
tanta soledad de muerte,
tanta libertad herida.

Un chorro de acero ardiendo
parte el pecho en dos mitades
y se aleja por el cielo.

El grito se hundió en el mar
y en la arena malagueña
lloraba la soleá.

Si Federico viviera,
esculpiría tu voz
con verso de sueño y piedra.
Si Federico viviera...

José Luis Cano



Enrique Morente

Granada, 1942



Y un veneno pa que yo me muera
dice que me va a dar.
Y un veneno pa que yo me muera,
y luego te va a besar
cuando me coma la tierra
y tú no me veas más.

Carmen Linares

Carmen Pacheco Rodríguez. Linares, 1951



Carmen Linares

Canta por soleares con la misma
endudada prestancia con que envuelve
sus hombros en manila.

Y cuando el grito
le suena por tarantas a plomo derretido,
el gesto se le vuelve lacerante.

Por su cante supimos
que, en Linares y Andújar,
las cuencas están secas de por vida;
que casi no se llora
cuando el accidente
fortuito y la desgracia
son pan de cada día.

Cuando Carmen Linares
le canta a Federico —«¡Ay mi Tarara!»—
viste de peregrina
—más bien peregrinita—, ataviándose
de verde con volantes
y a son de bulerías.

Cuando, tronchada y rota en seguriyas,
viene a poner su dedo en nuestras llagas,
no sabríamos
decir si es vendaval,
resignación

ausencia
o sólo historia
de un pueblo en rebeldía.

Pero cuando el silencio cauteriza
los últimos vestigios de alegría,
su gesto

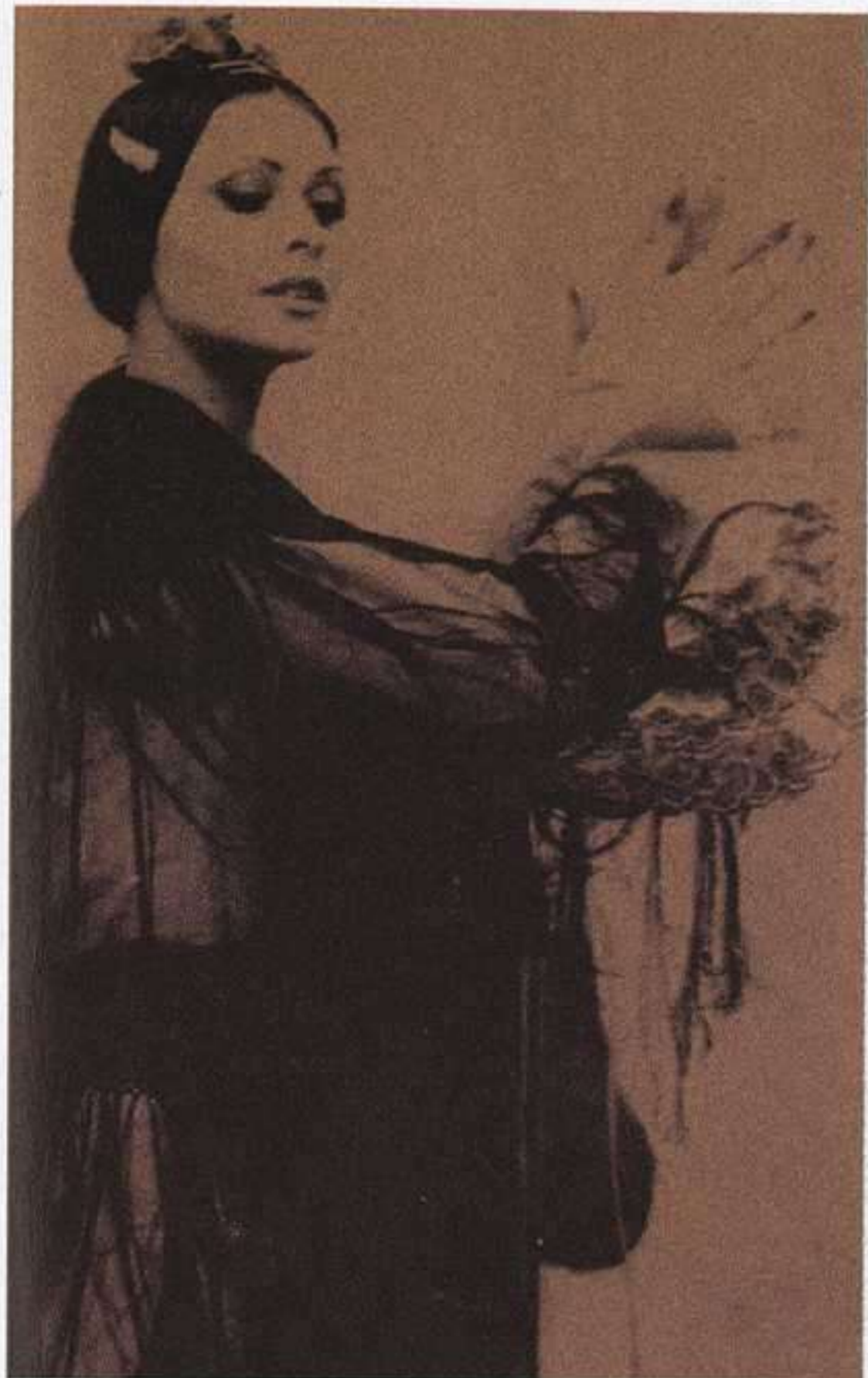
—cuyo sentido ignora— nos recuerda
que

más allá de toda
su aparente alegría, hay un alma que llora.
La seguriya, digo,
de esa Carmen
tiene
un tanto de plegaria,
sin que por ello deje
de ser convocatoria al amor y a la vida.

Andrés Salom

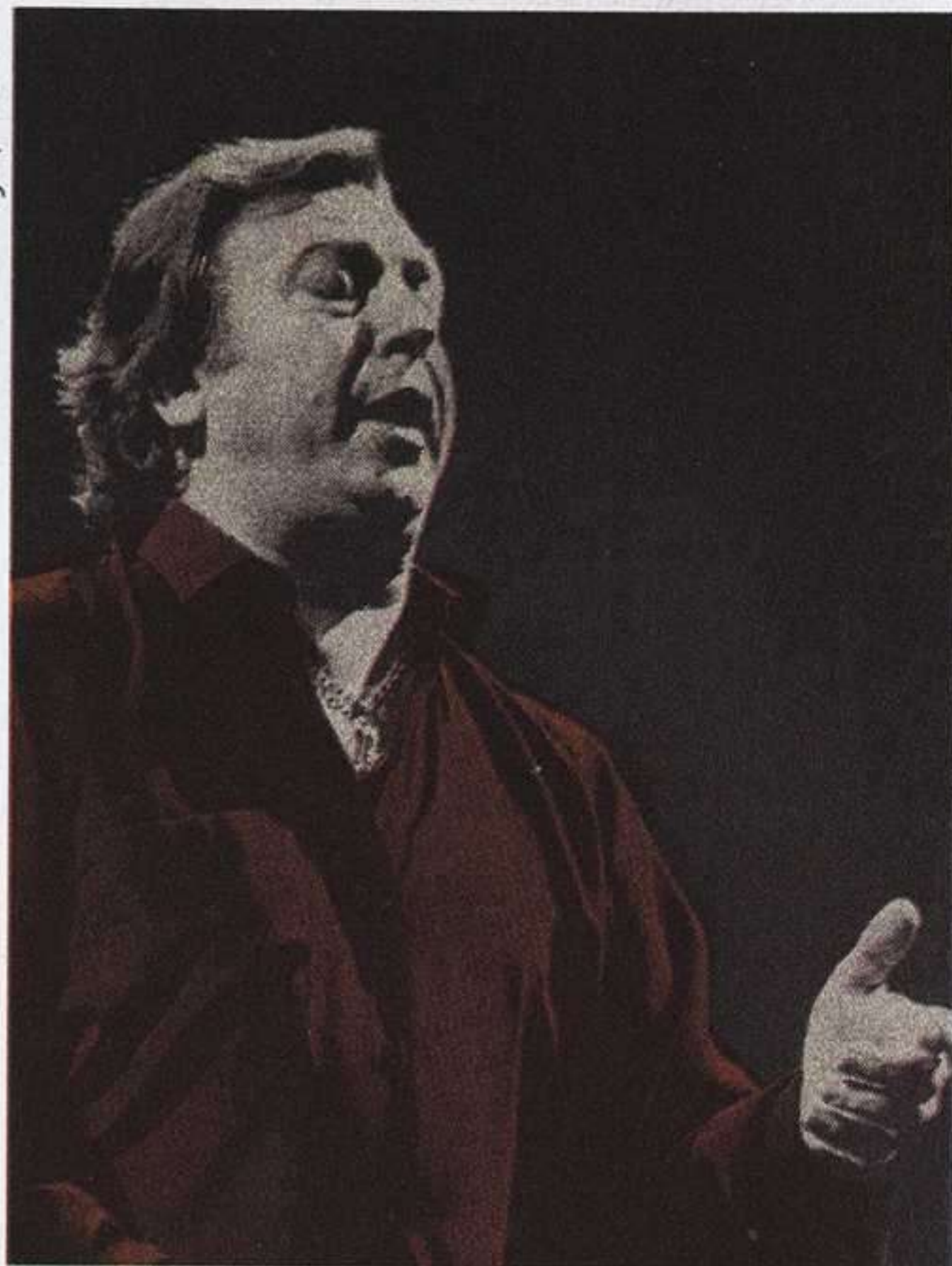
Merche Esmeralda

Sevilla, 1950



El Lebrijano

Juan Peña Fernández. Lebrija, 1941



José Mercé

José Soto Soto. Jerez de la Frontera, 1955



Cristina Hoyos

Sevilla, 1946



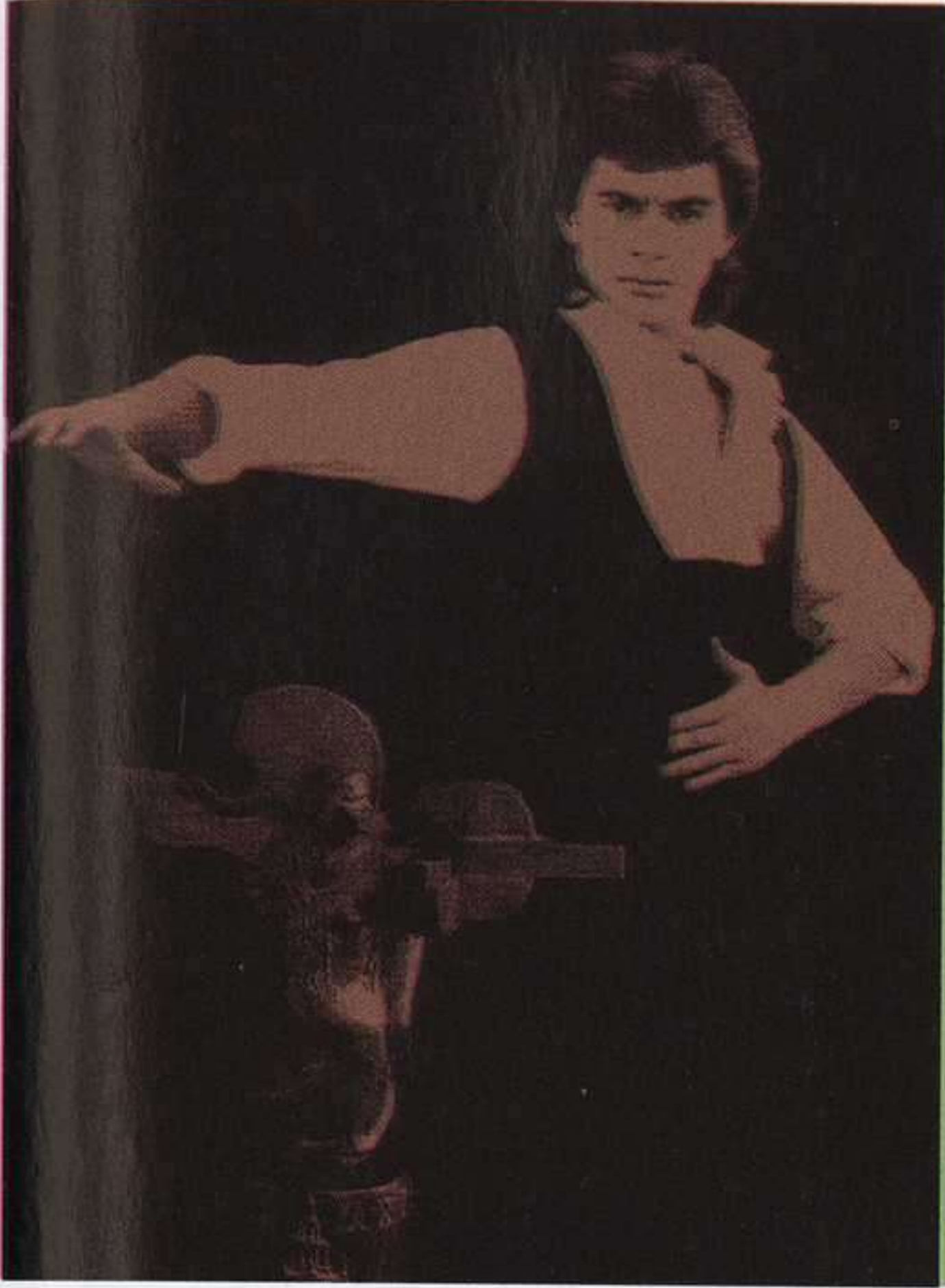
Antonio Canales

Sevilla, 1961



Javier Barón

Alcalá de Guadaíra, 1963



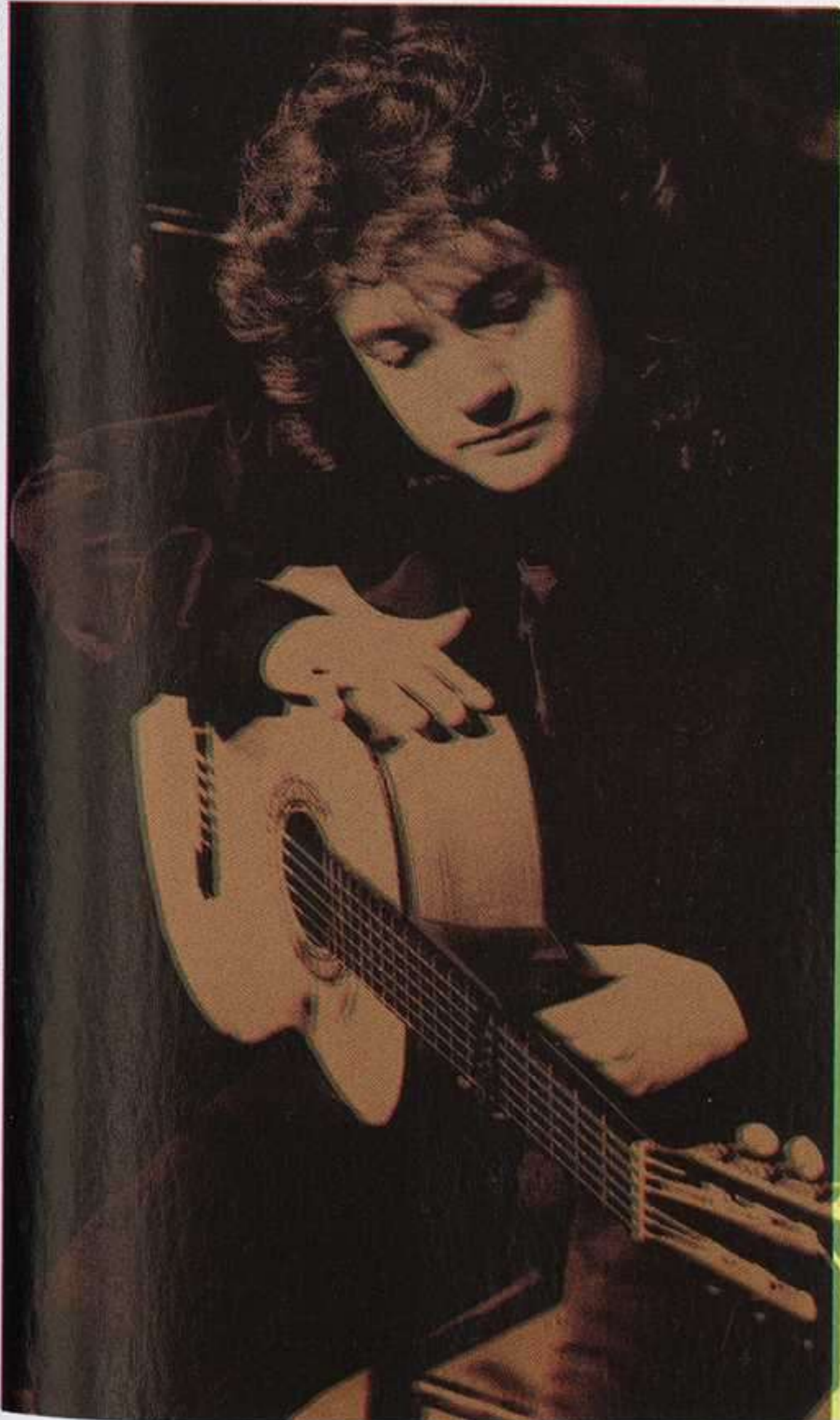
Esperanza Fernández

Sevilla, 1966



Mayte Martín

María Teresa Martín. Barcelona, 1965



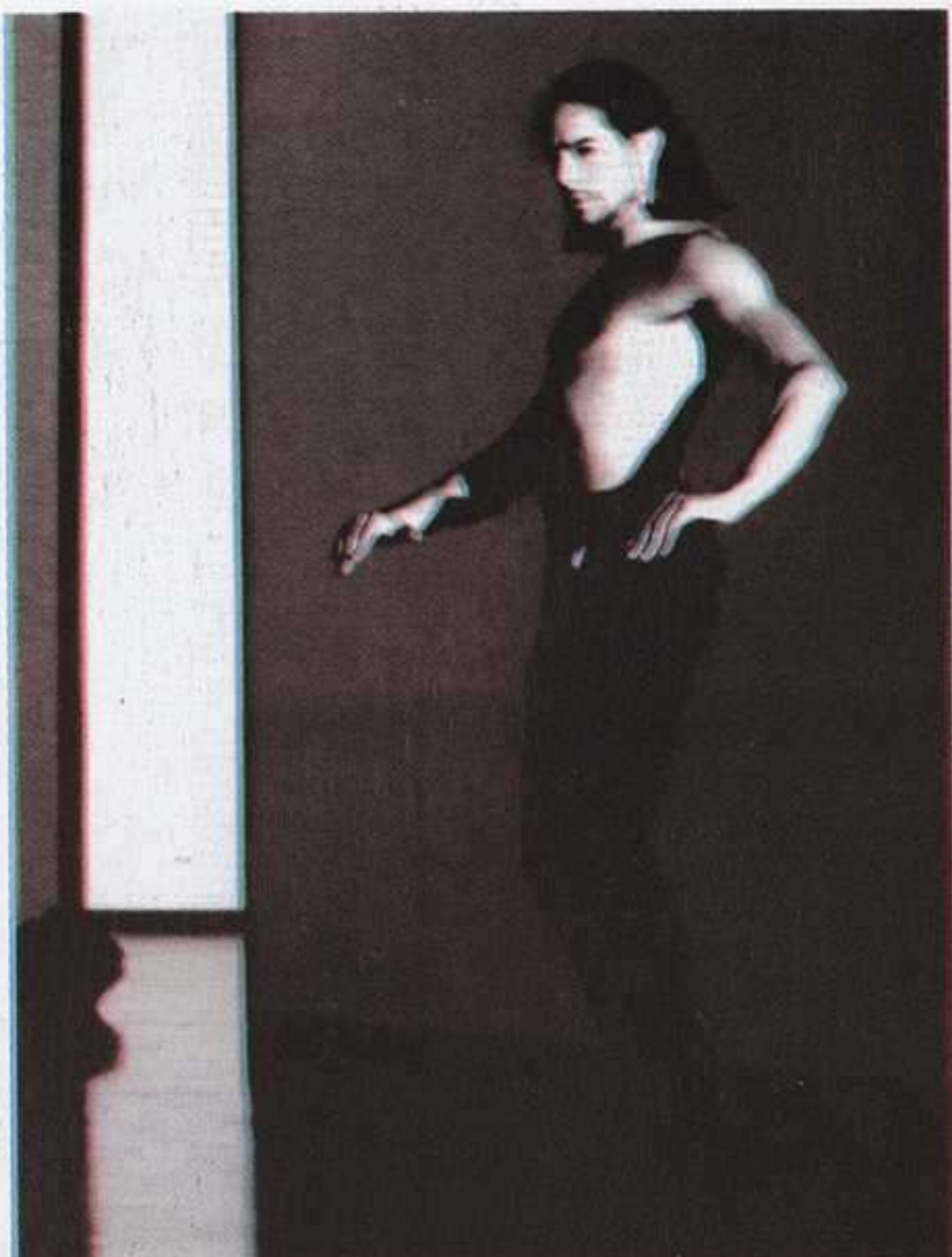
Manuela Carrasco

Sevilla, 1958



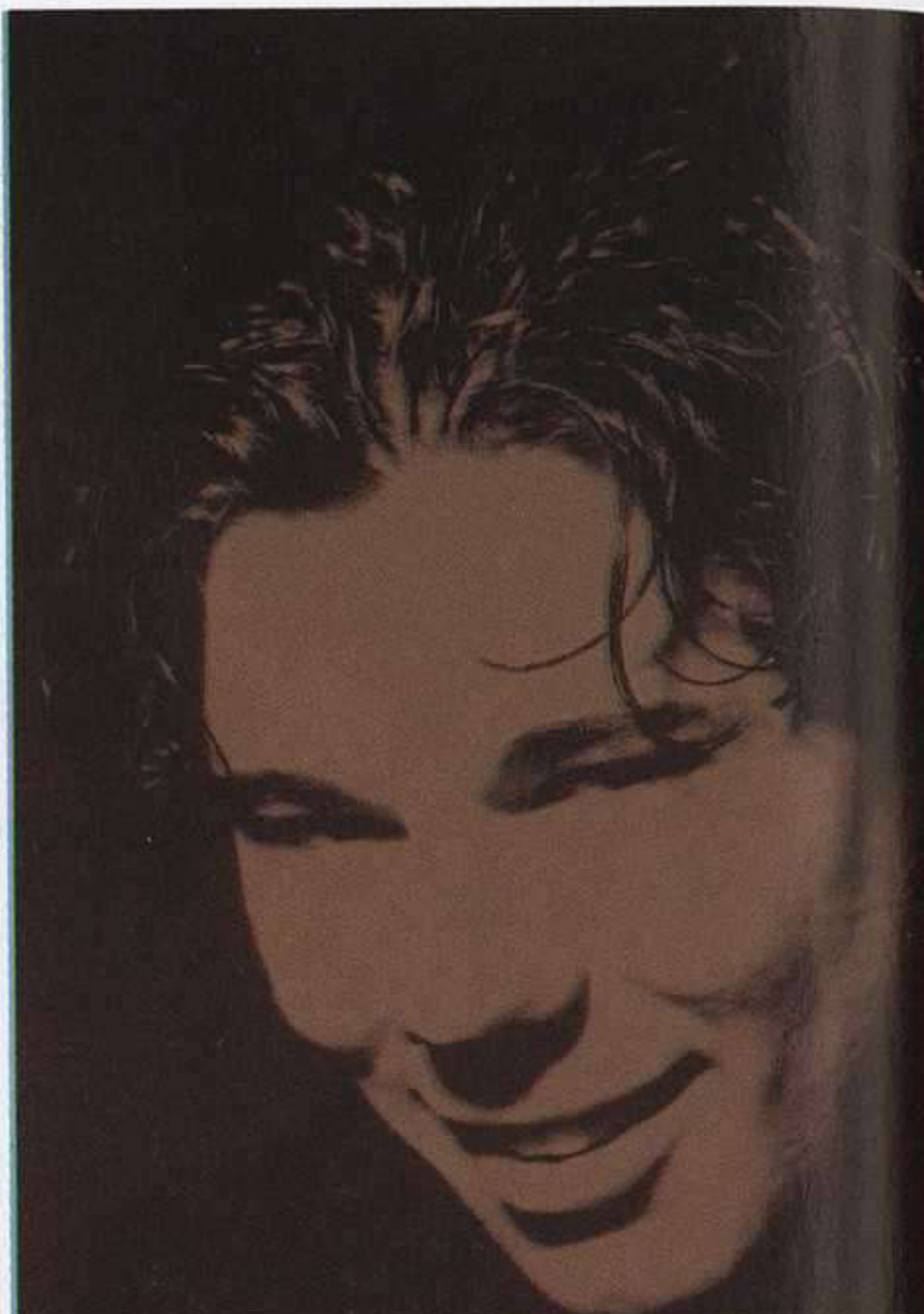
Joaquín Cortés

Córdoba, 1969



Miguel Poveda

Barcelona, 1973



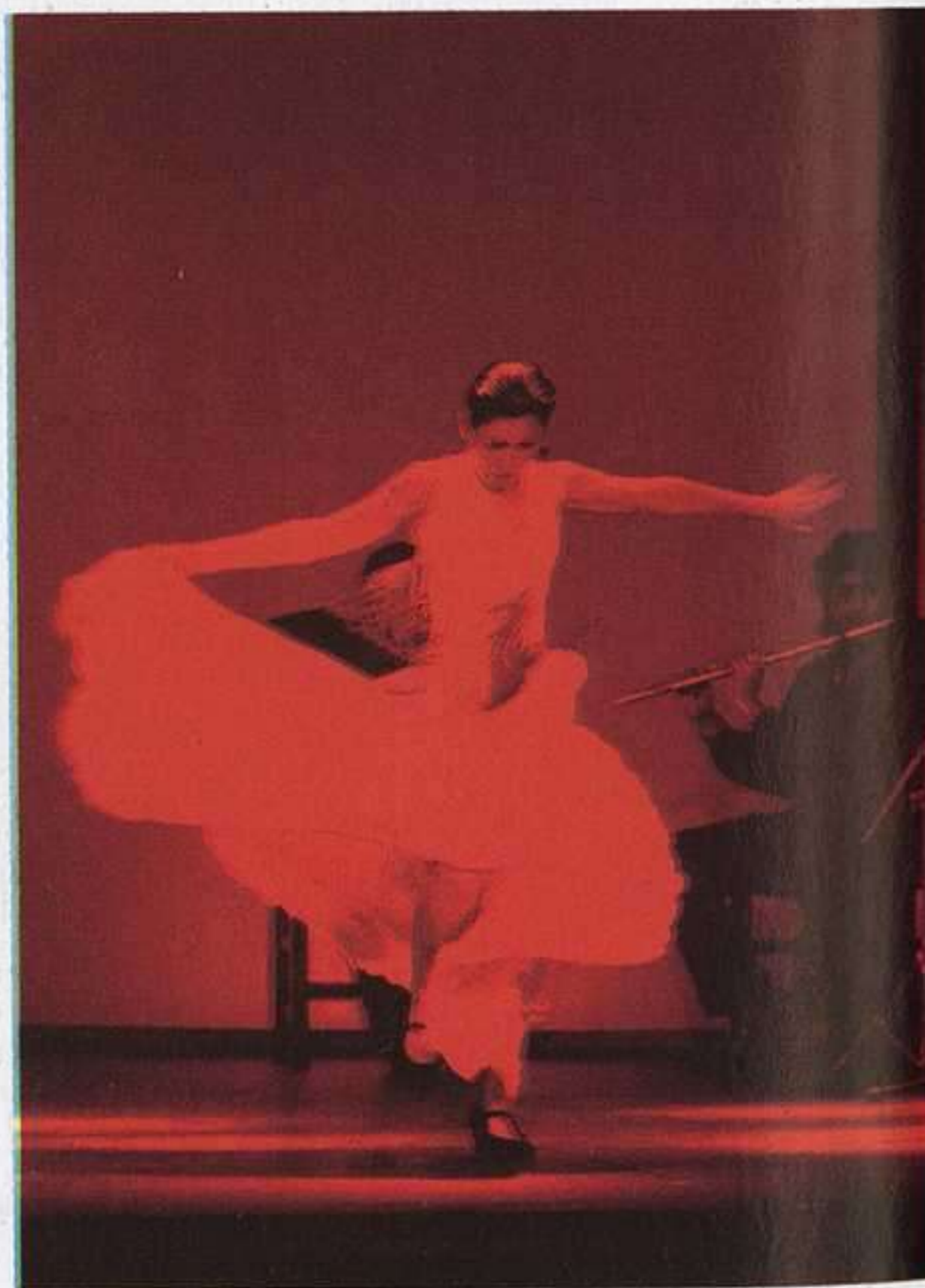
Eva la Yerbabuena

Eva María Garrido García. Frankfurt, 1970



Sara Baras

Cádiz, 1971



Estrella Morente

Granada, 1980



Cantaora

La Lola,
la Lola se va a los puertos.
La Isla se queda sola.»
Y esta Lola, ¿quién será,
que así se ausenta, dejando
la isla de San Fernando
tan sola, cuando se va?...

Sevillanas,
chufas, tientos, marianas,
tarantas, *tonás*, livianas...
Peteneras,
soleares, *soleariyas*,
polos, cañas, *seguiriyas*,
martinetes, carceleras...
Serranas, cartageneras.
Malagueñas, granadinas.
Todo el cante de Levante,
todo el cante de las minas,
todo el cante...

que cantó tía Salvaora,
la Trini, la Coquinera,
la Pastora...
y el Fillo, y el Lebrijano,
y Curro Pabla, su hermano,
Proita, Moya, Ramoncillo,
Tobalo —inventor del polo—,
Silverio, Chacón, Manolo
Torres, Juanelo, Maoliyo...

Ni una, ni uno
—cantaora o cantaor—,
llenando toda la lista,
desde Diego el Picaor
a Tomás el papelista,
ni los vivos, ni los muertos,
cantó una copla mejor
que la Lola...
Esa que se va a los puertos
y la Isla se queda sola.

Manuel Machado