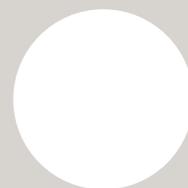
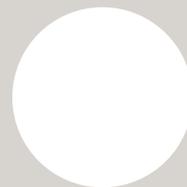
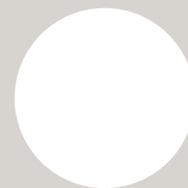


22 CONCURSO
NACIONAL DE
ARTE FLAMENCO
DE CÓRDOBA





ORGANIZADOR DEL
22 CONCURSO NACIONAL DE
ARTE FLAMENCO DE CÓRDOBA

CONSEJO RECTOR IMAE

- D^a. **M^a Nieves Torrent Cruz**
Presidenta
- D^a. **Laura Ruiz Moral**
Grupo PP
- D^a. **Amparo Pernichi López**
Grupo IU
- D^a. **María Isabel Baena Parejo**
Grupo PSOE
- D^a. **Eva Timoteo Castiel**
Grupo Ciudadanos
- D^a. **M^a del Carmen del Río Orozco**
Conservatorio Profesional de Danza
"Luis del Río"
- D. **Juan José Amores Molero**
Conservatorio Superior de Música
"Rafael Orozco"
- D. **José Carlos Aranda Aguilar**
Universidad Loyola Andalucía
- D. **Juan Serrano Muñoz**
Casa Ciudadana
- D^a. **Paloma Pardo Ballesteros**
Interventora
- D^a. **Salud Gordillo Porcuna**
Secretaría

PERSONAL

GERENCIA

Director-Gerente
Juan Rafael Martínez Carrasco
Secretaría de Dirección
M^a Elena Martínez Criado

DEPARTAMENTO PROGRAMACIÓN-PRODUCCIÓN

Directora Artística
Ana M^a Linares Bueno
Técnica de Programación-Producción
Estrella Sánchez Montero
Ayudante de Programación-Producción
M^a Dolores Molina Arenas
Oficial de Programación
Jose L. Llanero Núñez
Técnica de Programación CNAF
Mercedes Castro Román

DEPARTAMENTO DE COMUNICACIÓN

Jefa de Imagen y Comunicación
Hortensia Revuelta Navarro
Jefa de Prensa
Carmen Ruíz García
Secretaría de Imagen y Comunicación
M^a José Figuerola Urbano

DEPARTAMENTO TÉCNICO

Director Técnico
Francisco J. Montero Merína
Equipo de Iluminación escénica
Jesús F. Mesa Ramos
Pedro D. López González
Estela Espejo Gallardo
Francisco Cabanillas Calero

Equipo de Maquinaria escénica
Pedro Criado Navarro
José Carmona Hens
Francisco J. Borgas Martínez
Francisco J. García Granadino

DEPARTAMENTO DE SERVICIOS GENERALES Y SALA

Jefa de Sala y RRPP
M^a Carmen Muñoz Moreno
Técnico de Servicios Generales
Daniel Infante Ruíz
Coordinador Sala
Antonio Encinas-Rey Ortíz
Equipo Acomodador-Conserje
Inmaculada Aguilar Campoy
Teresa Pozuelo López

DEPARTAMENTO DE ADMINISTRACIÓN

Directora de Gestión Económico-Administrativa
Dolores Barba Sansalvador
Técnica de Administración Laboral y
Administrativa
Francisca Delgado Eslava
Jefe de Contabilidad
José Antonio López Gutiérrez
Administrativa de Gestión
M^a Isabel Hidalgo Salado
Coordinadora Taquilla
Carmen Pozuelo López
Auxiliar Administrativo
Ana M^a Muela Zurera
Equipo de Taquilla
Ana M^a Grande Barea
Ana I. Del Rosal García
M^a Carmen Lucena Ramos

ÍNDICE.

01. BASES DEL CONCURSO

02. FASE DE SELECCIÓN

03. ESPECTÁCULOS

04. COLABORACIONES

05. HISTORIA DEL CONCURSO



ESENCIA DE CÓRDOBA

JOSÉ MARÍA BELLIDO
Alcalde de Córdoba

El flamenco es una de las manifestaciones folclóricas más originales y bellas que se hayan conocido jamás, como expresión de una honda concepción del mundo, y de la vida. Es una forma de vivir, de sentir y de expresar las emociones desde lo más profundo de uno mismo.

Su poder es inmenso. A este arte se le vinculan numerosos conceptos de importante valor, pues el flamenco significa PASIÓN, SUFRIMIENTO, ALEGRÍA, ARRAIGO, DUENDE, MAGIA, PUREZA, VERDAD, y otras muchas cosas más. Ningún otro arte auna tantos elementos en sí mismo, por eso constituye algo tan grande y especial y por eso, también, los cordobeses somos unos auténticos afortunados de poder disfrutar de primera mano de esta joya cultural que despierta tanto interés tanto dentro como fuera de nuestro país.

Y es que para nuestra ciudad sigue siendo un verdadero orgullo celebrar una nueva edición del Concurso Nacional de Arte Flamenco de Córdoba,

considerado como el «concurso de concursos» ya que es el único de su categoría que puede dar el título de Premio Nacional. Un espectacular certamen que está promovido desde sus orígenes por el Ayuntamiento de Córdoba.

Este gran encuentro del flamenco, que lleva más de sesenta años celebrándose, ha hecho que Córdoba se haya convertido en España y fuera de nuestras fronteras en un referente y en un buque insignia para los grandes encuentros sobre flamenco. Y como no puede ser de otra manera, los cordobeses debemos estar muy satisfechos al estar contribuyendo a dignificar la labor de quienes se dedican a este arte y a que se potencie su talento.

Me gustaría recordar que en su nacimiento el Concurso Nacional de Arte Flamenco de Córdoba se llamó Concurso Nacional de Cante Jondo, denominación que cambió por la actual en su cuarta edición, en 1965, año desde el cual se amplió su ámbito para incluir las otras dos disciplinas flamencas: el baile y la guitarra, las cuales han enriquecido aún más este gran certamen con el paso del tiempo.

Como Alcalde de Córdoba me alegra comprobar como el desarrollo actual del Flamenco viene marcado por un mayor reconocimiento institucional y académico, su definitiva difusión internacional y su afianzamiento dentro de la industria cultural. Todo ello viene de la mano también de distintas iniciativas impulsadas por la inquietud de los propios artistas que tienen como principal objetivo la distribución del Flamenco como bien cultural.

En este sentido, desde el Ayuntamiento de Córdoba vamos a seguir trabajando por otorgar a este arte el lugar que se merece, pues constituye un motor clave para la promoción de nuestra ciudad, siendo también uno de los atractivos turísticos de Córdoba. Nuestro compromiso es firme con el flamenco y la transmisión de valores culturales. Perseguimos la conservación, el fomento y la difusión de este arte. No hay que olvidar que el flamenco constituye uno de los marcadores culturales y artísticos más importantes en la historia reciente de Andalucía, desde el s. XIX hasta la actualidad.

Si bien es cierto que este concurso siempre ha promocionado e impulsado el flamenco contribuyendo a potenciar la consideración artística y profesional del género y de sus intérpretes, nos encontramos

con la necesidad de revitalizarlo y hacerlo aún más visible. Este certamen se merece convertirlo en el MEJOR de todo el país. Pues estamos hablando de una de las expresiones artísticas más valiosas de nuestra cultura, un tesoro que, sin duda, debemos conservar.

Tenemos que ser capaces de dotar a esta expresión tan honda y vinculada a nuestras raíces de toda su capacidad porque en algunas ocasiones sigue siendo un arte infravalorado. El flamenco en Córdoba siempre ha tenido su sitio pero aún podemos hacer más por este arte que ha dado muchas cosas buenas a ciudades como la nuestra. Debemos defender el flamenco como algo propio, arraigado a nuestra tierra.

Para ello, debe existir una apuesta común por parte de las administraciones públicas, los diferentes colectivos vinculados al sector, e incluso los propios artistas, que tenga como principal objetivo potenciar la visualización de este arte y la importancia que supone para Córdoba, su cultura y su turismo. Pues Córdoba no se entiende sin este arte, cuna de grandes artistas, ya sea en el cante, en el baile, a la guitarra...

Así, desde estas líneas quiero transmitir que tenemos el claro propósito de lograr colocar en primera línea este certamen. Y estoy seguro de que con el esfuerzo de todos y con la dimensión de los grandes artistas con los que contamos en la actualidad lo vamos a conseguir.

Como administración local que somos, debemos seguir apostando por fomentar nuestros valores culturales, siendo el flamenco uno de ellos. Por ello, asumimos en la actualidad un papel protagonista en las labores de apoyo, conservación y promoción de este arte que sigue despertando gran interés y se escenifica en otros destacados teatros, protagonizando eventos culturales de gran magnitud también fuera de España.

Adentrándome en el propio concurso, tengo que decir que es todo un privilegio poder escuchar cantes por soleá, petenera, bulerías o fandangos en grandes voces, así como disfrutar de zapateados interminables y de sentidos bailes por tangos o jaleos que le despiertan el alma a cualquiera, gracias al dominio de la musicalidad en la interpretación,

capacidad de comunicación y calidad del movimiento de grandes concursantes que van a pasar por este certamen. Latorre, El Pele, Estévez y Paños o Mayte Martín son algunos de los artistas que participarán en este "concurso de concursos". Llama especialmente la atención, que casi todos los espectáculos son de estreno. Y que esta edición cuenta con el mejor grupo de expertos que se puede tener como jurado para otorgar los preciados premios.

Por último, me gustaría destacar la labor divulgativa y educativa que se desprende también de este gran encuentro, ya que la programación de este XXII Concurso Nacional de Arte Flamenco de Córdoba se completa con la representación para escolares del espectáculo "El árbol con alas", de la compañía Anabel Veloso.

En definitiva, este certamen es un viaje a las raíces del flamenco a través de sus distintos palos que, sin duda, merece la pena disfrutar y que debemos apoyar todos los cordobeses. Como ya dijo Paco de Lucía en su día "el flamenco es la cultura más importante que tenemos en España y me atrevo a decir que en Europa. Es una música increíble, tiene una gran fuerza emotiva y un ritmo y una emoción que muy pocos folclores europeos poseen", y eso es algo de lo que debemos presumir y contribuir a mantener vivo siempre, ya que es una fuente de riqueza en todos los sentidos.

José María Bellido
Alcalde de Córdoba



CÓRDOBA, CIUDAD DEL FLAMENCO

BLANCA TORRENT
Presidenta del IMAE

Seña de identidad cultural. Compromiso con una historia común. El flamenco es patrimonio de nuestra tierra y de la humanidad. Nos proyecta en el mundo. Nos hace singulares. Diferentes.

El Concurso Nacional de Arte Flamenco vuelve este otoño para reivindicar el apego de Córdoba a esta manifestación artística. Una vez más, Córdoba como epicentro del mundo flamenco. Por derecho propio. Por presente y por historia. Porque Córdoba cultiva el flamenco a través de su conservatorio de música, su escuela de danza, lo estudia en su universidad y lo mantiene vivo durante todo el año gracias a figuras de primer nivel que despliegan su arte en las tablas de un teatro o un el escenario de una peña flamenca de nuestra ciudad. Una ciudad en la que existe un Centro Flamenco que lleva el nombre de Fosforito, referencia obligada del Concurso Nacional de Arte Flamenco.

En nuestra ciudad el flamenco es arte y sentimiento con raíces poéticas. Porque no quiero olvidar que fue Ricardo Molina, autor de referencia del Grupo Cántico, el que ideó el concurso para preservar las esencias del cante jondo, con el asesoramiento de una de las grandes figuras como Antonio Mairena. En aquella primera edición, celebrada a mediados del siglo pasado, irrumpió una de las grandes figuras del flamenco: Antonio Fernández "Fosforito", un ejemplo de lo que representa desde entonces el Concurso Nacional de Arte Flamenco en su apuesta por la calidad de los nuevos valores. Porque si algo tiene nuestro concurso es la mirada permanente a las nuevas generaciones que man-

tienen viva la llama del cante jondo. Figuras nuevas que mantienen una tradición que va incorporando nuevas sensaciones, nuevas sensibilidades. Sin perder señas de identidad. Sin renunciar al peso de una tradición, a la esencia de toque, baile y cante que hacen del flamenco una manifestación plena de arte y sentimiento.

Si el Concurso Nacional de Arte Flamenco es hoy una referencia es, en gran medida, a la presencia de un jurado de nombres ilustres, de maestros que un día participaron en nuestra cita. Nombres capaces de descubrir el matiz de la voz, la hondura del rasgueo o el giro inesperado al baile; el detalle que marca la diferencia, aporta singularidad y vislumbra la calidad de una interpretación.

Ilusión y oportunidad. Este certamen supone abrir las puertas a nuevas generaciones de artistas y creadores que quieren demostrar su valía sobre las tablas de un escenario. Ante un jurado integrado

por grandes maestros del flamenco que, no mucho tiempo atrás, se reivindicaron en esta cita que, en cierto modo, ha unido a muchas generaciones de artistas en torno al flamenco.

Porque el Concurso Nacional de Arte Flamenco ha de seguir como la gran referencia para los nuevos valores. Como lo ha sido a lo largo de su extensa historia.

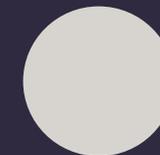
Fosforito, José Menese, Matilde Coral, Merche Esmeralda, Paco de Lucía, Merengue de Córdoba, La Paquera de Jerez, Serranito, El Lebrijano, Luis de Córdoba, Manolo Sanlúcar, Mario Maya, El Pele, Paco Peña, José Mercé, Joaquín Grilo, José Antonio Rodríguez, Vicente Amigo, Javier Latorre, Paco Serrano... forman parte de la historia de nuestro concurso. Una historia de prestigio, una trayectoria comprometida con el futuro del flamenco, con la renovación que dialoga con la tradición, con la esencia propia de nuestra tierra.

El flamenco y Córdoba vuelven a encontrarse en Córdoba gracias al esfuerzo y el empeño de los trabajadores del Instituto Municipal de Artes Escénicas de Córdoba que cada tres años aportan todo su buen hacer para reunir a los mejores del cante jondo en nuestra ciudad.

El XXII Concurso Nacional de Arte Flamenco es una nueva oportunidad para reivindicar que Córdoba es, por historia, presente y futuro, la capital de referencia para los grandes maestros y las nuevas figuras que mantendrán viva la pasión y la emoción que transmite el flamenco.

•

Blanca Torrent
Presidenta del IMAE



JURADO DEL CONCURSO

PRESIDENTE:

Ilma. Sra. D^a. **María Nieves Torrent Cruz**
*Tte. de Alcalde de Cultura del Ayuntamiento de Córdoba y
Presidenta del IMAE Gran Teatro de Córdoba*

VICEPRESIDENTE:

D. **Juan Rafael Martínez Carrasco**
Director-Gerente IMAE Gran Teatro de Córdoba

VOCALES:

D^a **Inmaculada Aguilar Belmonte**, *Inmaculada Aguilar*
D^a **Rafaela Carrasco Rivero**, *Rafaela Carrasco*
D. **Antonio Rodríguez Najarro**, *Antonio Najarro*
D. **Juan Manuel Cañizares Lara**, *Cañizares*
D. **Daniel Navarro Cruz**, *Niño de Pura*
D. **Juan Carlos Romero Monís**, *Juan Carlos Romero*
D. **Francisco José Arcángel Ramos**, *Arcángel*
D^a **M^a Teresa Martín Cadierno**, *Mayte Martín*
D. **Vicente Soto Barea**, *Vicente Soto Sordera*

SECRETARIO:

D. **Marcelino Ferrero**



01. BASES DEL CONCURSO



XXII CONCURSO NACIONAL DE ARTE FLAMENCO DE CÓRDOBA

El Ayuntamiento de Córdoba, a través del Instituto Municipal de las Artes Escénicas Gran Teatro, con el fin de fomentar las carreras de profesionales del flamenco y premiar su labor artística, promocionar la creatividad, reconocer, conservar y difundir el flamenco, convoca el XXII CONCURSO NACIONAL DE ARTE FLAMENCO DE CÓRDOBA.

BASES CONCURSANTES

1. Podrán tomar parte en este Concurso los cantaores, guitarristas y bailaores de uno y de otro sexo, mayores de 18 años o que cumplan esa edad en el transcurso del año de celebración del Concurso, que no hayan obtenido Premio en ediciones anteriores y se ajusten a lo dispuesto en las presentes Bases.

2. Los interesados en participar en el Concurso deberán solicitar su inscripción enviando la **ficha adjunta debidamente cumplimentada**, a través de internet en www.nacionaldearteflamenco.org o mediante escrito dirigido a la Secretaría Técnica del XXII CONCURSO NACIONAL DE ARTE FLAMENCO: Teatro Góngora, Calle Jesús y María, 10, 14003 Córdoba, **hasta el 10 de octubre de 2019**, indicando en su escrito:

- Nombre y dos apellidos
- D.N.I. o pasaporte (adjuntar fotocopia)
- Nombre artístico
- Fecha y lugar de nacimiento
- Lugar de residencia
- Domicilio
- Teléfono/móvil
- Correo electrónico
- Sección en que concursa (cante, baile o guitarra)
- Currículum relacionado con su actividad artística (estudios, cursos especializados, premios, trayectoria artística, etc.) incluyendo enlace URL de cualquier actuación o grabación (youtube, vimeo, web del artista, ...)

Deberá, asimismo, facilitar toda la información solicitada en la ficha que se encuentra al final de estas Bases.

FASES

5. El Concurso constará de dos fases:

- Fase de Selección
- Fase de Opción a Premio

4. La Organización se reserva el derecho de no admitir al Concurso a aquellos solicitantes que a su juicio no reúnan los requisitos que el certamen exige

5. **La Fase de Selección** se celebrará **entre el 5 y el 14 de noviembre de 2019**. Las pruebas serán públicas y se celebrarán en un espacio escénico del IMAE Gran Teatro de Córdoba. Con el fin de dar fluidez a esta Fase, cuando el Jurado considere que tiene elementos de juicio suficientes podrá interrumpir la actuación del concursante.

Asimismo, el Jurado podrá interrumpir la actuación del concursante si éste excede el tiempo máximo estipulado en las presentes bases.

El lugar, día y hora de participación serán comunicados previamente a los concursantes seleccionados.

6. **Fase de Opción a Premio:** las pruebas serán públicas y se celebrarán en el Gran Teatro de Córdoba **del 17 al 20 de noviembre de 2019**. Participarán en esta Fase **los concursantes seleccionados como finalistas, y que serán como máximo cuatro por sección**. Todos ellos percibirán una compensación económica cuya cuantía se especifica en el apartado *Premios* de las presentes Bases, salvo que haya resultado ganador-a del Premio Nacional de Arte Flamenco de Córdoba.

7. Los concursantes premiados quedan obligados a actuar en la Gala de Clausura que se celebrará el día **23 de noviembre de 2019**, en cuyo transcurso tendrá lugar el acto de entrega de Premios. Asimismo, en este acto recibirán su galardón los concursantes finalistas.

8. El Gran Teatro de Córdoba podrá grabar las actuaciones del Concurso, reservándose el derecho de utilización de las grabaciones para la mayor difusión del Arte Flamenco; por lo que el concursante autoriza expresamente a la Organización el uso de las mencionadas grabaciones, exclusivamente con fines de archivo y difusión cultural. Para cualquier uso de carácter comercial, deberán acordarse las contraprestaciones oportunas.

JURADO

9. Se constituirá un Jurado formado por profesionales expertos en cada disciplina. El Jurado calificador de cada sección estará conformado por los mismos miembros, tanto en la Fase de Selección como en la de Opción a Premio, y estará asistido por un Secretario, con voz, pero sin voto –salvo que sea miembro del Jurado-.

10. Las decisiones del Jurado serán inapelables.

PREMIOS

Sección Cante

11. Para participar en la sección de Cante, el concursante deberá interpretar:

En la fase de Selección: Tres cantes de uno de los grupos de cantes que se detallan más adelante. Asimismo, deberá elegir un segundo grupo del que el jurado, para tener mayor elementos de juicio, podrá solicitar al concursante la ejecución de uno de los cantes que conforman ese grupo.

A.	B.
Soleá Petenera Cantes de Levante (taranto, taranta, cartagenera...) Tangos	Seguiriya Malagueña Polo / Caña Bulerías
C.	D.
Cantiñas (alegrías, romeras, mirabras...) Serrana Granáña Tiento	Tonás (martinete, carceleras..) Ida y vuelta Bulería por soleá Fandangos (abandolaos, personales, de Huelva...)

En la Fase de Opción a Premio: Un grupo completo de cantes (cuatro cantes en total)

Si el concursante desea interpretar alguna forma de cante no reseñada expresamente en estos grupos, deberá consultarlo previamente con la Organización.

La duración de cada uno de los cantes no excederá de los 5 minutos

El concursante deberá presentar junto con la solicitud de inscripción la siguiente información:

- Primer grupo de cantes elegido (indicar los tres cantes seleccionados)
- Segundo grupo de cantes elegido

- Autor-a de la letra o adaptador-a (si se conoce)
- Artistas acompañantes

Se valorará:

- La expresión, interpretación (técnica vocal, sonido, etc.), originalidad, aportación personal dentro de los estilos escogidos
- En la Fase de Opción a Premio, se valorará la elección de repertorio distinto al ejecutado en la Fase de Selección, aún perteneciendo al mismo estilo de cante elegido en la primera fase.

Artistas acompañantes:

Los artistas acompañantes correrán por cuenta de los concursantes.

El concursante podrá estar acompañado por un máximo de 3 artistas.

Se establecen los siguientes premios:

- PREMIO DE CANTE DEL CONCURSO NACIONAL DE ARTE FLAMENCO DE CÓRDOBA: Diploma y ONCE MIL (11.000) EUROS
- FINALISTA DE CANTE DEL CONCURSO NACIONAL DE ARTE FLAMENCO DE CÓRDOBA: Diploma y DOS MIL QUINIENTOS (2.500) EUROS

Sección Baile

12. Para participar en la sección de Baile, el concursante deberá interpretar:

En la Fase de selección:

Dos bailes de uno de los grupos que se detallan a continuación:

Grupos de Baile, por determinar

A.	B.
Soleá Tientos-Tangos Rondeña Serrana	Seguiriyas Farruca Bulerías Caña
C.	D.
Alegrías Taranto Zapateado Guajira	Tangos Martinete Jaleos Petenera

En la fase de Opción a Premio:

Tres bailes de uno de los grupos enumerados anteriormente

Si el concursante desea interpretar alguna forma de baile no reseñada expresamente en estos grupos, deberá consultarlo con la Organización

La duración de cada baile no excederá de los 10 minutos.

El concursante deberá presentar junto con la solicitud de inscripción la siguiente información:

- Grupo de estilos de baile elegidos y bailes a interpretar
- Autor-a de la coreografía
- Artistas acompañantes

Se valorará:

- Dominio de la técnica, estilo y carácter propio de los bailes a interpretar
- Dominio de la musicalidad en la interpretación, capacidad de comunicación y calidad del movimiento

- Estética, puesta en escena y recursos utilizados según el estilo flamenco escogido

Artistas acompañantes:

Los artistas acompañantes correrán por cuenta de los concursantes. El concursante podrá estar acompañado por un máximo de 5 artistas.

Se establecen los siguientes premios:

- PREMIO DE BAILE DEL CONCURSO NACIONAL DE ARTE FLAMENCO DE CÓRDOBA. Diploma y ONCE MIL (11.000) EUROS
- FINALISTA DE BAILE DEL CONCURSO NACIONAL DE ARTE FLAMENCO DE CÓRDOBA. Diploma y DOS MIL QUINIENTOS (2.500) EUROS

Sección Guitarra

15. Para participar en la sección de guitarra el concursante deberá interpretar:

- 2 toques de guitarra de concierto solista, de libre elección, dentro de los géneros o estilos flamencos - ya sean de creación propia o del repertorio clásico-, tanto en la Fase de Selección, como en la Fase de Opción a Premio.
- 1 toque de acompañamiento al cante de libre elección, dentro de los géneros o estilos flamencos, en la Fase de Selección. En la Fase de Opción a Premio, el concursante deberá realizar, además del acompañamiento al cante, un toque de acompañamiento al baile, de libre elección, dentro de los géneros o estilos flamencos.

La duración de cada uno de los toques no excederá:

- Para guitarra de concierto solista: 6 minutos
- Para guitarra de acompañamiento al cante: 5 minutos

- Para guitarra de acompañamiento al baile: 8 minutos

El concursante deberá presentar junto con la solicitud de inscripción la siguiente información:

- Estilo de los toques a interpretar
- Título
- Autor-a
- Artistas acompañantes

Se valorará:

- La originalidad, la creación, interpretación (técnica, sonido, digitación, etc.)
- La adaptación o arreglo para el acompañamiento al cante (en el caso de piezas tradicionales)
- Capacidad compositora para el acompañamiento al baile

Artistas acompañantes:

Los artistas acompañantes correrán por cuenta de los concursantes

El concursante podrá estar acompañado por un máximo de 3 artistas para la guitarra de acompañamiento al cante, y por un máximo de 5 artistas para la guitarra de acompañamiento al baile.

Se establecen los siguientes premios:

- PREMIO DE GUITARRA DEL CONCURSO NACIONAL DE ARTE FLAMENCO DE CÓRDOBA. Diploma y ONCE MIL (11.000) EUROS
- FINALISTA DE GUITARRA DEL CONCURSO NACIONAL DE ARTE FLAMENCO DE CÓRDOBA. Diploma y DOS MIL QUINIENTOS (2.500) EUROS

14. Todos los premios estarán sujetos a la retención fiscal correspondiente

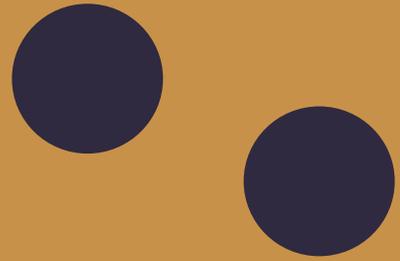
15. En todos los casos, la música o cualquier elemento sonoro deberá ser interpretado en directo, no estando permitido el uso de grabaciones

16. La Organización se reserva el derecho de establecer el orden de intervención de los concursantes

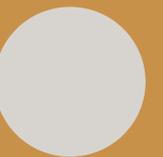
17. El concursante deberá adaptarse y aceptar las condiciones técnicas disponibles.

18. El Jurado podrá declarar desiertos los premios que considere oportunos a la vista de la actuación de los concursantes.

19. La participación en este Concurso implica la aceptación incondicional de estas Bases, así como cualquier resolución que se adopte por incidencias no previstas, tanto por la Organización como por el Jurado del Concurso.



02. FASE DE SELECCIÓN





BAILE

23 CONCURSANTES

CONCURSANTE:

ARANDA SANTOS, SERGIO · Sergio Aranda

BARROS AHIJADO, CHRISTIAN · Christian Barros

BUSONERA SANTAMARÍA, LAURA ·
Laura Santamaría

CANO CANDEL, CYNTHIA · Cynthia Cano

COLOMA SUÁREZ, VANESA · Vanesa Coloma

FRANCO MORENO, LORENA · Lorena Franco

GARCÍA DE CASTRO JIMÉNEZ, GLORIA ·
Gloria del Rosario

GARCÍA DE SAAVEDRA JIMÉNEZ, AGUEDA ·
Águeda Saavedra

GUARNIDO MUÑOZ, ÁLVARO · Álvaro Guarnido

GUERRA RUIZ, LAURA · Laura Guerra

GUTIÉRREZ CASADO, CLARA M^a · Clara Gutiérrez

JIMÉNEZ ANDRÉS, SARA · Sara Jiménez

LÓPEZ DÍAZ, MACARENA · Macarena López

LÓPEZ LUQUE, HUGO · Hugo López

LOZANO RUIZ, IRENE · La Chiqui

ORYAN ZÚÑIGA, FLORENCIA · Florencia Oz

PÉREZ PÉREZ, MARÍA JOSÉ · Maise Márquez

RAMÍREZ CEPERO, MARÍA MACARENA ·
Macarena Ramírez

RAMOS SÁNCHEZ, TRIANA · Triana Ramos

RODRÍGUEZ JIMÉNEZ, ISABEL · Isabel Rodríguez

SÁNCHEZ FARIÑA, ÁNGEL · Ángel Fariña

SIDERI, STEFANIA MARÍA · Stefania María

TRILLO ESCRIBANO, BLANCA · Blanca Trillo

CANTE

70 CONCURSANTES

CONCURSANTE:

ABAD ROSALES, JOSEFA · *M^a José Abad*

ABENZA DÍAZ, MERCEDES · *Mercedes Abenza*

ALCÁNTARA CHACÓN, RAÚL · *El Troya*

ALFÉREZ PLAZA, JUDIT · *Judit Alférez*

ALMAZÁN GUILLÉN, RAFAEL · *Rafael Almazán*

ÁLVAREZ CASTILLO, ANABEL · *Anabel Castillo*

AMADOR AMADOR, MERCEDES · *Mercedes Amador*

ÁNGEL GARCÍA, ENRIQUE · *Enrique Afanador*

BAZÁN PECHO, ALBA · *Alba Bazán*

CABELLO OSUNA, JOAQUÍN · *Joaquín Cabello*

CAMPOS ROMERO, MANUEL · *El Chato*

CARRASCO VARGAS, FRANCISCO · *Curro Malena Hijo*

CASTILLA REY, JESÚS · *Jesús Castilla*

CRESPILLO LUNA, ROCÍO · *Rocío Luna*

CRIBAÑO PLAZA, MANUEL · *El Niño de Peñaflo*

CRUZ MARQUÉZ, SEBASTIÁN · *Sebastián Cruz*

CUESTA ESPINA, ROCÍO BELÉN · *Rocío Belén*

CUEVAS RODRÍGUEZ, EVARISTO · *Evaristo Cuevas*

DELGADO GÁLVEZ, JUAN · *Juan Delgado*

DÍAZ ORTIZ, FRANCISCO · *Curro Díaz*

ESCUDERO MARQUÉS, FRANCISCO · *El Perrete*

FERNÁNDEZ MARTÍN, ANTONIO ·
Antonio Fernández

GARCÍA ESCRIBANO, FRANCISCO · *Paco Almadén*

GARCÍA MANZANO, REGINA · *Regina*

GARCÍA VÍLCHEZ, JOSÉ · *El Petro*

GARRIDO DIAGO, MARÍA ISABEL · *Maribel Garrido*

GAVILAN RUIZ, MANUEL · *Manuel Gavilan "Hijo"*

GÓMEZ DELGADO, SERGIO · *El Colorao*

GONZÁLEZ PEREA, JOSÉ MANUEL · *El Chiclanero*

GONZÁLEZ VENTO, MARÍA DEL CARMEN

HEREDIA SANTIAGO, JUAN JOSÉ · *El Niño Solo*

HERNÁNDEZ GUTIÉRREZ, CIRIACO · *El Fontanes*

JAÉN TORDECILLAS, DAVINIA · *Davinia Jaén*

JIMÉNEZ VALVERDE, SARA · *Sara Denez*

LORENTE GARCÍA, ROBERTO · *Roberto Lorente*

LORENZO ÁLVEZ, ANA · *Ana Lorenzo*

LUQUE GÓMEZ, CHRISTIAN · *Cristian De Moret*

MARTÍNEZ TOLEDANO, M^a ÁNGELES ·
Ángeles Toledano

MARTÍNEZ VARGAS, MOISÉS · *Moisés Vargas*

MARTOS GARRIDO, ALBA MARÍA · *Alba Martos*

MATEOS FERNÁNDEZ, ARMANDO ·
Armando Mateos

MATEOS GARCÍA, PATRICIA

MEJÍAS GARCÍA, DIEGO

MENA CANO, ANTONIO · *Antonio Mena*

MERINO PILO, ESTHER · *Esther Merino*

MIRANDA LUNA, BERNARDO · *Bernardo Miranda*

MOLERO ALAMILLO, LUIS · *Luis Molero*

MONTERO MARTIN, MIGUEL · *Miguel De La Tolea*

MONTES FERNÁNDEZ, ANTONIO · *Antonio Montes*

MOYA LARA, GREGORIO

MUÑOZ ESPINAR, JOSÉ · *Toto*

NIETO FERNÁNDEZ, ANTONIO JOSÉ ·
Antonio José Nieto

ORTIZ RODRÍGUEZ, ALEXANDRA · *La Monicha*

ORTIZ ROMERO, MANUEL · *Manuel de Monte*

PAJARES CARMONA, FCO. MANUEL ·
Manuel Pajares

PÉREZ ORTEGA, MIGUEL · *Miguel Ortega*

REYES GARCÍA, MANUEL · *Manuel Reyes Gitano*

REYES MONTOYA, REMEDIOS · *Remedios Reyes*

RODRÍGUEZ ARENAS, ÁLVARO · *Álvaro Rodríguez*

RODRÍGUEZ RAMÍREZ, JORGE · *El Wilo*

ROMERO GONZÁLEZ, BEATRIZ · *Beatriz Romero*

ROMERO JIMÉNEZ, MANUEL

RUIZ FERNÁNDEZ, EVA MARÍA · *Eva Ruiz “La Lebri”*

SALAS ROSADO, RAQUEL · *Raquel Salas*

SERRANO GARCÍA, MARÍA DEL ROCÍO ·
Rocío “La Serrano”

SOLER AMAYA, SEBASTIÁN · *Bastián*

VALDERRAMA ZAPATA, GREGORIO ·
Gregorio Valderrama

VERA PARRILLA, MANUEL · *Manuel “Quincalla”*

VIDAL VICEN, MARÍA DE LOS ÁNGELES · *Marian*

YAMASHITA, YUMIE



GUITARRA

14 CONCURSANTES

CONCURSANTE:

ALAMI MERROUNI KHLIFI, SIDI MOHAMED · *El Mojama*

CARBONELL SERRANO, AGUSTÍN · *Bola*

ESPERT RUIZ, ALBA · *Alba Espert*

FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, JOSÉ FERMÍN · *José Fermín Fernández*

FLORES TRUJILLO, ÁNGEL · *Ángel Flores*

GALLEGOS, JOAQUÍN ANDRÉS · *Joaquín Andrés Gallegos*

GÓMEZ ROMÁN, ISRAEL · *Israel Gómez*

LÓPEZ MARTÍNEZ, ALBERTO · *Alberto López*

MAUROY, STEPANE JOSÉ · *José de La Línea*

MORENO FERNÁNDEZ, JUAN · *Juan Moreno*

MORENO LINARES, ALFONSO · *Alfonso Linares*

NAVARRO PÉREZ, FRANCISCO JAVIER · *Javi "El Negro"*

PÉREZ ÁLVAREZ, ÁLVARO · *Álvaro Martinete*

SOTO IVARS, FRANCISCO DAVID · *Paco Soto*

PROGRAMA DE ACTIVIDADES Y ESPECTÁCULOS

FASE DE SELECCIÓN.

DEL 5 AL 15 DE NOVIEMBRE

Lugar: Teatro Góngora

Martes 5 y miércoles 6:

Sección BAILE
desde 17.00 h. hasta finalizar la sesión

Viernes 8:

Sección GUITARRA
desde 17.00 h. hasta finalizar la sesión

Lunes 11, martes 12 y miércoles 13:

Sección CANTE
desde 17.00 h. hasta finalizar la sesión

Entrada libre hasta completar aforo

FASE DE OPCIÓN A PREMIO.

DEL 17 AL 20 DE NOVIEMBRE

Lugar: Gran Teatro

Hora: 20.30 h.

Precio: 8 € (Abono en butacas para las cuatro funciones: 24 €)

GALA DE ENTREGA DE PREMIOS.

25 DE NOVIEMBRE

Lugar: Gran Teatro

Hora: 20.30 h.

Precios: de 6 a 15 €

ACTOS PARALELOS ESPECTÁCULOS

9 DE NOVIEMBRE

JAVIER LATORRE,
50 AÑOS EN DANZA (estreno)

Artistas invitados:

EVA YERBABUENA · PACO JARANA · LA MONETA ·
TAMARA LÓPEZ · CHRISTIAN LOZANO ·
MARCO FLORES · MERCEDES DE CÓRDOBA ·
MIRIAM MENDOZA · FRANCISCO VELASCO...

Lugar: Gran Teatro

Hora: 20.30 h.

De 8 a 21 €

15 DE NOVIEMBRE

ESTÉVEZ / PAÑOS Y COMPAÑÍA:

EL SOMBRERO (estreno)

Dirección artística, idea original y coreografía, diseño
de vestuario y espacio escénico:

RAFAEL ESTÉVEZ / VALERIANO PAÑOS

Lugar: Gran Teatro

Hora: 20.30 h.

De 10 a 24 €

16 DE NOVIEMBRE

EL PELE: MAPA MUNDI (estreno)

Dirección musical:

JOSÉ MIGUEL ÉVORA

Lugar: Gran Teatro

Hora: 20.30 h.

De 8 a 21 €

21 DE NOVIEMBRE

Estreno de la película:

VALLE INCLÁN Y JULIO ROMERO, UN PINTOR
PARA UNA CIUDAD, DE MIGUEL ÁNGEL ENTRENAS
Y FÁTIMA ENTRENAS

Lugar:

Teatro Góngora

Hora: 20.30 h.

4 €

22 DE NOVIEMBRE

MAYTE MARTÍN: MEMENTO (concierto enmarcado
en la semana del Patrimonio Flamenco del CENTRO
FLAMENCO FOSFORITO)

Alejandro Hurtado, guitarra

Lugar: Teatro Góngora

Hora: 20.30 h.

Entrada con invitación (recogida de invitaciones en
La Posada del Potro CFF)

25 DE NOVIEMBRE

GALA DE ENTREGA DE PREMIOS
Actuación de los artistas premiados

Lugar: Gran Teatro

Hora: 20.30 h.

De 6 a 15 €

•

ACTIVIDADES COMPLEMENTARIAS

ESPECTÁCULO PARA PÚBLICO INFANTIL

MARTES 19 Y MIÉRCOLES

20 DE NOVIEMBRE.

COMPAÑÍA ANABEL VELOSO: EL ÁRBOL CON ALAS

Lugar: Teatro Góngora

Hora funciones: 10 h. y 12 h.

FUNCIONES SÓLO PARA ESCOLARES

Colabora: Delegación de Educación e Infancia del
Ayuntamiento de Córdoba

•



05. ESPECTÁCULOS

JAVIER LATORRE, 50 AÑOS EN DANZA (ESTRENO)

9 DE NOVIEMBRE
Lugar: Gran Teatro

ARTISTAS INVITADOS.

EVA YERBABUENA · PACO JARANA · LA MONETA · TAMARA LÓPEZ ·
CHRISTIAN LOZANO · MARCO FLORES · MERCEDES DE CÓRDOBA ·
MIRIAM MENDOZA · FRANCISCO VELASCO...

La larga carrera profesional del maestro Javier Latorre, cumple 50 años. Medio siglo en danza, construyendo una carrera referente para multitud de bailaoras y bailarines, sembrada de colaboraciones con los grandes de la escena flamenca y teatral. Sin ánimo de ser exhaustivos, señalemos a artistas como Morente, Vicente Amigo, Eva Yerbabuena, Mauricio Sotelo, La Fura dels Baus, Leo Brouwer...; y con una obra propia amplia, potente y de calidad, recordemos títulos como "Hijas del Alba", "Rinconete y Cortadillo", "El Loco", "Cosas de payos" o "Flamenconautas" etc. Latorre es un artista con voz propia que desde su amada Córdoba ha levantado una fructífera trayectoria jalonada de éxitos y reconocimientos,

como muestra señalar el Premio Nacional de Danza 2011 y el Giraltillo a la Maestría de la Bienal de Flamenco de 2012. Por otro lado, no se puede olvidar su labor docente: por sus cursos han pasado la inmensa mayoría de los que hoy son algo en el baile flamenco y en la danza española. Labor docente que desde un tiempo a esta parte realiza a escala internacional: Francia, Italia, Holanda, Rusia, China, México, Argentina, Canadá, USA... Para celebrar 50 Años en Danza, se reúnen un grupo de excelentes artistas-amigos-admiradores y discípulos, con el único fin de festejar junto al público el talento, la gallardía y la humanidad de tan ilustre artista de la danza.



Ballet Flamenco de Andalucía
Coordinación artística: Úrsula López
3^{er} Movimiento del ballet "Cosas de payos".
Coreografía de Javier Latorre, música de Enrique Morente y Antonio Robledo

Ballet Nacional de España
Miriam Mendoza (Bailarina solista del BNE) "Chacona"
Coreografía de Victoria Eugenia y música de José Nieto.

Tamara López, Cristian Lozano
Guitarra: **Tino Van der Sman**
"Llena eres de gracia" extracto del espectáculo "Trencadis"
Coreografía de Cristian Lozano, música de Tino Van der Sman.

Ballet Nacional de España
Francisco Velasco (Bailarín principal del BNE)
"Zapateado"
Música de Pablo Sarasate, Coreografía de Antonio Ruíz Soler

Eva Yerbabuena
Paco Jarana, guitarra y **Enrique "El Extremeño"**, canto
Coreografía personal de Eva Yerbabuena

Javier Latorre
Farruca "Faro del viejo mundo".
Música Alfonso Aroca, coreografía de Javier Latorre

Colaboración especial:

Shoji Kojima
Juan Gómez "Chicuelo", guitarra. **Londro**, canto. **Pedro Navarro**, percusión.
Tientos, fragmento de "La Celestina"
Música Juan Gómez "Chicuelo", coreografía de Shoji Kojima

Baile:
Mercedes de Córdoba, Karen Lugo, La Moneta, Encarna López, Mara Martínez, Ana Latorre, Pedro Córdoba, Marco Flores.

Cante:
Antonio Campos, Enrique "El Extremeño", Miguel Soto "El Londro"
Guitarra:
Juan Campallo, Víctor Márquez "El Tomate", Álvaro Martinete
Percusión:
Miguel el Cheyenne, Pedro Navarro

Gala benéfica en favor de la Fundación Arco Iris

ESTÉVEZ / PAÑOS Y COMPAÑÍA, EL SOMBRERO

(ESTRENO)

REPARTO

RAFAEL ESTÉVEZ es el empresario · **VALERIANO PAÑOS** es el bailarín · **ALBERTO SELLÉS** es Félix · **NADIA GONZÁLEZ TINGHERIAN** es una bailaora, una bailarina española y una bailarina rusa (aguadora) · **SARA JIMÉNEZ** es una bailaora, una bailarina española y la bailarina rusa (la recién llegada) · **MACARENA LÓPEZ** es una bailaora, una bailarina española y la bailarina inglesa · **CARMEN MUÑOZ** es una bailarina bolera, una bailarina española y una bailarina rusa · **IVÁN ORELLANA** es un bailaor, el torero, un bailarín ruso y un guardia · **JESÚS PERONA** es el compositor, un bailarín polaco y un guardia · **DANI DE MORÓN** guitarrista · **VICENTE GELO** cantaor

La primera idea del empresario ruso Sergei Diaghilev era hacer “Le tricorne” con bailaores y bailaoras, pero finalmente este primer ballet español tuvo carácter de encuentro y de colaboración; fue creado por el bailarín y coreógrafo Léonide Massine con las aportaciones del bailaor Félix Fernández García, que jugaría un papel fundamental en el montaje de la obra y que significó el encuentro del baile flamenco y las danzas españolas con la técnica clásica. Así, el arte flamenco se sitúa en el marco de la vanguardia cautivando a los artistas más adelantados. Es este

proceso creativo la fuente de inspiración para esta nueva fantasía de Estévez / Paños y Compañía titulada “EL SOMBRERO”. Nos zambullimos en una ardua labor de investigación de la historia oficial de este montaje y de las circunstancias que lo rodearon, pero además en la intrahistoria conocida de sus personajes y también en la intuida, en los repertorio de bailes, músicas y cantes que les emocionaron y les inspiraron, en las verdades, en las leyendas y en lo silenciado.

Rafael Estévez y Valeriano Paños

15 DE NOVIEMBRE

Lugar: Gran Teatro



FICHA

Dirección artística, idea original, coreografía, diseño de iluminación, vestuario y espacio escénico **RAFAEL ESTÉVEZ / VALERIANO PAÑOS**

Música original
DANI DE MORÓN / LUIS GUSTAVO PRADO

Música
MANUEL DE FALLA, RIMSKY-KORSAKOV, G.ROSSINI, POPULAR

Colaboración artística, escénica y coreográfica
JUAN KRUIZ DÍAZ DE GARAIO ESNAOLA

Música adicional, arreglos musicales, espacio sonoro
LUIS GUSTAVO PRADO / ANTONIO GARCÍA ESCOLAR ATELIERMUSICAL.ES

Música, guión, repertorio, selección y adaptación de textos, imagen, fotografía, vídeo, collages, pinturas **RAFAEL ESTÉVEZ**

Diseño de iluminación y dirección técnica
OLGA GARCÍA (a.a.i)

Sonido
CHIPI CACHEDA

Técnico de luces
MANUEL COLCHERO

Repetidora
MACARENA LÓPEZ

Regiduría / coordinación
MARÍA JOSÉ FUENZALIDA

Coordinación de vestuario
MAI CANTO

Realización de vestuario
UBALDO (masculino) **PILAR CORDERO** (femenino) **MAI CANTO**

Zapatería
GALLARDO / SENOVILLA

Sombrerería
ANTONIO GARCÍA

Atrezzo / escenografía / vestuario / zapatería **ESTÉVEZ / PAÑOS Y COMPAÑÍA**

Fotografía
DANIEL M PANTIGA

Traducción
JUDY HEISS / ASTRIG MARIAM TINGHERIAN

Coordinación / producción / road manager
PATRICIA GARZÓN / AURORA LIMBURG / ROCÍO SÁNCHEZ

Gestión y administración
GNP PRODUCCIONES

Distribución nacional
PATRICIA GARZÓN (GNP PRODUCCIONES)

Distribución internacional
AURORA LIMBURG

Espectáculo producido por
ESTÉVEZ / PAÑOS Y COMPAÑÍA

Con la colaboración de
COMUNIDAD DE MADRID, GNP PRODUCCIONES FUNDACIÓN CRISTINA HEEREN DE ARTE FLAMENCO

AGRADECIMIENTOS ESPECIALES

Al Excmo. Ayuntamiento de Mairena del Alcor (Sevilla), a Tanzhaus nrw Düsseldorf (Alemania), a Rocío Molina y La Aceitera, a Estudio de Danza Lucía Guarnido (Granada), Rosario Rodríguez Lloréns, Ángeles Cruzado, Cristina Cruces Roldán, Faustino Núñez, Guillermo Castro, Antonio Hernández Moreno y Gabriela Estada. A K. Meira Goldberg, a Tanisha Jones, (directora del Archivo de la Imagen en Movimiento Grabado Jerome Robbins, de La Biblioteca de Nueva York para las Artes Escénicas) y a Tatiana Weinbaum, Lorca Massine, Theodor Massine (herederos de Léonide Massine) por permitirnos el acceso a las filmaciones que realizó Léonide Massine en 1917 de Juana y María Vargas “Las Macarronas” y Antonio López Clavijo “Ramirito de Jerez” para el estudio y reconstrucción de estos bailes flamencos.
ELENCO / REPARTO

EL PELE, MAPA MUNDI

(ESTRENO)

REPARTO

MANUEL MORENO MAYA EL PELE

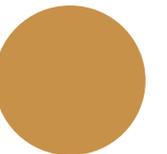
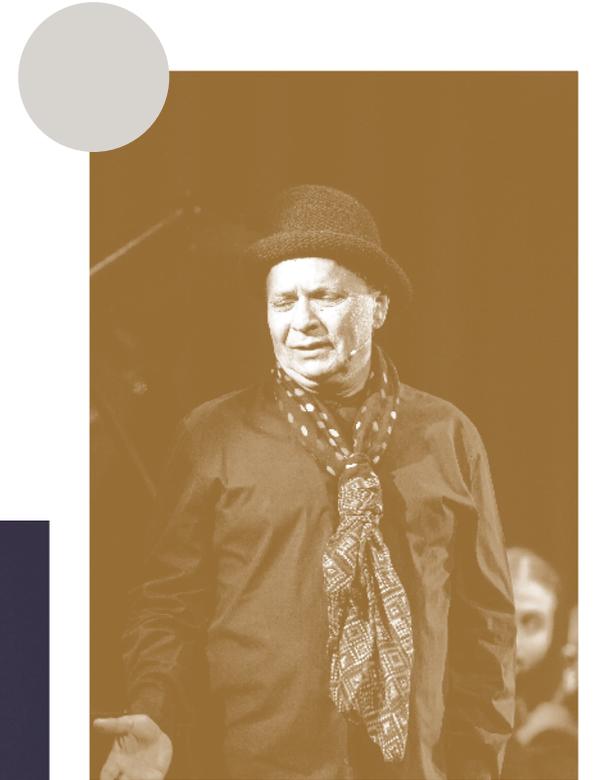
DANI DE MORÓN guitarra · **SALVADOR GUTIÉRREZ** guitarra · **NIÑO SEVE** guitarra · **BOBOTE** palmas · **TOROMBO** palmas · **FERNANDO JURADO** chelo · **JUAN CARLOS TORIBIO** chelo · **JOSÉ MORENO** percusión · **RAÚL BOTELLA** percusión · **PASTORA GALVÁN** baile, artista invitada o colaboración especial
Dirección Musical. **JOSÉ MIGUEL ÉVORA**

En el aire hay columpios secretos y escaleras por donde sube el dolor antiguo buscando el alivio. En el aire, por las cuerdas se retuerce el tiempo herido. Que Manuel Moreno Maya no es quién canta; que canta su dolor ahogado cuando calla, insoportable en su pecho buscando el remedio. Con el tiempo, mi dolor me enseñó a cantar. Me cambió el niño y el hombre que fui, y el nombre que llevo. Aprendo de prisa mirando hacia atrás. Reniego de la fruta vana del árbol sin raíces y niego las raíces sin ramas donde posar los pájaros el vuelo. Quiero recoger las pisadas que dejé en el camino y me traje hasta aquí; volver a tiritar los versos y sonidos negros y violetas, y naranjas y amarillos, y azules celestes y blancos. Nunca diré dos veces lo mismo, aunque el mismo verso fuera. Renazco en cada soleá que me despierta. Compañeros traigo.

Concelebrando, el viejo y el mago, ÉVORA agita conjuros invocando a la luz. SALVADOR GUTIERREZ y el NIÑO SEVE, sus guitarras yuntas, labrarán el sueño; que DANI DE MORÓN golondrinas nuevas me trae y pájaros profundos como violonchelos que abrazan FERNANDO JURADO y JUAN CARLOS TORIBIO. RAÚL BOTELLA y mi niño José, JOSÉ MORENO, golpeando el tiempo, sometiendo al tiempo, a las palmas de BOBOTE y de TOROMBO me dibujo. De cuerpo entero, de dentro a fuera, mi PASTORA GALVÁN arañando el aire, acaricia el aire y la herida. De debajo del liño de la tierra mojada me alzaré. Preparé del Martinete a la Siguiriya, de la Soleá a la Bulería, a las Alegrías de Cai y de Córdoba. Me compongo y me recompongo, mirando desde arriba, cordilleras y llanos el mapa de mi pecho: mi MAPA MUNDI.

16 DE NOVIEMBRE

Lugar: Gran Teatro



VALLE INCLÁN Y JULIO ROMERO DE TORRES

(UN PINTOR PARA UNA CIUDAD)

21 DE NOVIEMBRE
Lugar: Teatro Góngora

Encuentro de Julio Romero de Torres y D. Ramón del Valle Inclán, repasan la vida del pintor y la fatalidad de sus musas, su obsesión y lucha por encontrar el alma de Córdoba en sus cuadros.

REPARTO:

RICARDO LUNA Julio Romero de Torres (*maduro*)

GONZALO CORTÉS Julio romero de torres (*joven*)

BARTOLOMÉ GARCÍA Ramón del valle inclán

IRENE CANO Carasucia

CARMEN FERNÁNDEZ Cartulina

RAFA MONTERO · JESÚS JAÉN · PEPE PÉREZ · NATIVI VELA · MANOLO LEÓN · ÁNGELA ARJONA · JULIO MARTÍNEZ · MARCOS HURTADO · PEPE MÁRQUEZ · JOAQUINA MADERO · MANUEL GAHETE · CAAMAL CAPDEVILA

Guión. **CARLOS CLEMENTSON CERESO**

Documentación. **MERCEDES VALVERDE CANDIL**

Embajadora de la producción. **CHELO QUEVEDO**

Música compuesta e interpretada por.

MIGUEL LINARES · FÁTIMA MELLADO · OSCAR MUÑOZ · ISABEL VIDAL · JAVIER VILLAFUERTE · LAURA VILLAFUERTE

Baile clásico Dirección baile clásico. **MIKY REY**

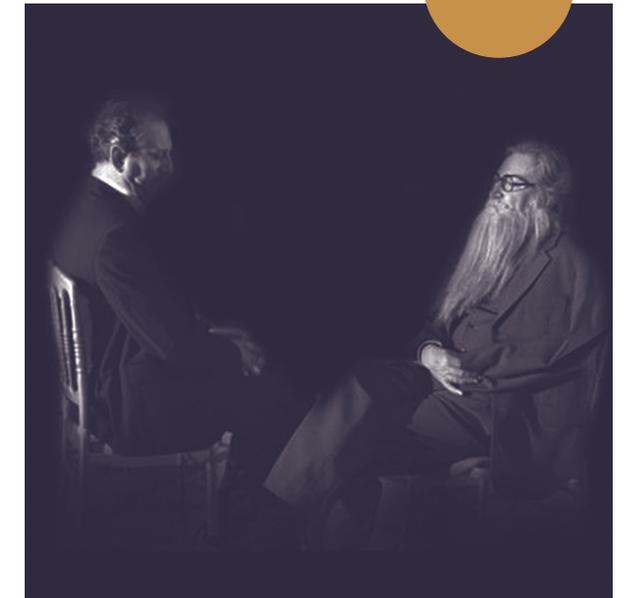
SALÓN AL BAILE

Adjunto a dirección baile. **CARLOS ALCAIDE**

Dirección de audio y grabación. **MIGUEL LINARES**

Una historia cualquiera difícilmente se puede concebir como un desarrollo lineal de hechos. Por más que exista un camino dibujado, las ramificaciones, accidentes y encuentros de todo tipo que intervienen directa o indirectamente en el curso de los acontecimientos son tantos, en la vida de Julio Romero de Torres y en la de Valle Inclán que hacen imposible una selección que refleje la trascendencia de los mismos. Vidas y creaciones paralelas, en lenguaje fílmico de “flash back” que van siguiendo su curso se entrecruzan a veces de manera imprevista sin volver quizás a hacerlo nunca más, pero el encuentro o la visión tangencial puede ser decisivo en la concreción de otra acción que quedaba fuera de todo cálculo, cuando Carlos Clementson fraguó la idea de hacer una película sobre la amistad de estos dos personajes. Las historias de estos encuentros entre Julio y don Ramón María pasan con frecuencia al terreno de lo impreciso, de lo secreto o del olvido o a la libre interpretación del director/directora del films o del guionista.

Es la historia de unos cuadros polémicos e importantes en el conjunto de la creación de Julio romero de Torres y del teatro de Valle Inclán a pesar de las diferencias tan abismales en sus respectivos universos lo plástico y lo teatral. Es también una historia de mujeres, de mujeres marginales y caídas, de censura, de provocación y de libertad en suma.



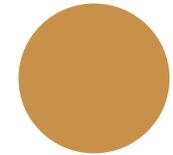
MAYTE MARTÍN. MEMENTO

(CONCIERTO ENMARCADO EN LA SEMANA
DEL PATRIMONIO FLAMENCO
DEL CENTRO FLAMENCO FOSFORITO)

22 DE NOVIEMBRE
Lugar: Teatro Góngora

MAYTE MARTÍN
ALEJANDRO HURTADO
guitarra.

MEMENTO es una incitación al recuerdo, a esa acción sanadora de agitar la memoria para rendir culto a lo que nos precedió y agradecer lo que nos fue concedido. El acto de detenerse a reflexionar sobre lo esencial. Jamás encontré un término que definiera mejor mi relación con el flamenco, que denominara de forma tan certera este motor que me impulsa a rendir culto al pasado, ese respeto religioso que profeso al flamenco y a quienes han hecho de él ese tesoro que venero. Honrarlo es lo que quiero. Y por eso pongo a su servicio mi sentido del decoro y de la libertad. A partes iguales. El primero para contribuir a preservar con rigor sus preceptos, que vienen dados por una ética y una estética que son herencia sagrada; el segundo, para poner todas mis capacidades creativas, imaginativas y emotivas a su servicio, para ser vehículo que conecte el pasado con el presente, para buscar dentro de mí y dar luz al resonar de los ecos antiguos que hablan con mi voz.



COMPAÑÍA ANABEL VELOSO, EL ÁRBOL CON ALAS

(ESPECTÁCULO PARA PÚBLICO INFANTIL)

19 Y 20 DE
NOVIEMBRE

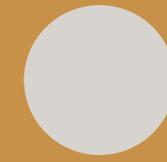
Lugar: Teatro Góngora

REPARTO

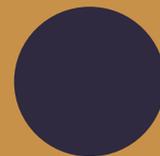
ANABEL VELOSO Baile · **NAIKE PONCE** Cante · **GABRIEL PÉREZ** Guitarra · **DIEGO VILLEGAS** Flauta, Saxo y Armónica · **ANABEL VELOSO** Idea, dirección artística y coreografía · **TRINIDAD JIMÉNEZ** Diseño sonoro · **POPULAR** Letras · **ANTONIO VALIENTE** Diseño de iluminación · **PACO CAÑIZARES** y **VELOSO** Diseño de vestuario · **ANABEL VELOSO** Diseño escénico · **ALBERTO RUIZ** Construcción de escenografía · **ANTONIO LORENTE** Ilustraciones para el cartel · **MANU MEÑACA** Sonido · **ANUSCHKA BRAUN** Sastrería · **NACHO VIDAL** "POLLOBARBA" y **ERNESTO VILLALBA** Fotografía · **GALLARDO** y **SENOVILLA** Zapatos · **CÍA ANABEL VELOSO** Produce y Distribuye

Cuenta la leyenda popular de una encina que quiso ser mujer. Tranquila. Serena. Enraizada. Veía pasar la vida, estación tras estación. Pero la encina quiso volar. Y fue así como se desdobló para cantar, tocar y bailar desde la raíz buscando el cielo. El paso por diferentes momentos del día y por las estaciones del año coinciden con los cambios de intención, las cadencias musicales, que nos van guiando en un viaje con los palos más amables del flamenco como la guajira, alegrías, tangos o la nana, mientras el Árbol nos enseña también sus emociones con su floración, su deshoje...





04. COLABORACIONES



MI AMIGO AGUSTÍN GÓMEZ

ALFREDO ASENSI

“BUENAS TARDES, AMIGOS DEL CANTE”

Agustín Gómez

Una gran emoción me embarga al poner el nombre de Agustín Gómez (q. e. p. d.) como título a este artículo. Él fue uno de los compañeros con los que mejor congenié en nuestros años de compañerismo y amistad en Radio Popular de Córdoba.

¿Orgullosa?, no digo que no; y quién no lo es.

¿Prepotente?, bueno; con la firmeza que da ostentar un magisterio y defenderlo ante las teorías de los demás –no pocos querían pillarlo en un renuncio– con vehemencia.

¿Vehemente?, sí; ya lo he dicho. ¿Humilde?, desde luego.

Cuando alguien le aportaba algo nuevo, se rendía y valoraba la contribución –por humilde que fuera– a su inmenso magisterio sobre el mundo del cante jondo.

Reitero: ¿orgullosa?, no. Tengo un ejemplo que contaré más adelante.

Mientras a mí no me interesaba su mundo –o estaba lejano, sería lo correcto–, él sí se acercaba al mío, donde habitaba la música moderna o la llamada *pop*, entonces. Tenía interés en este fenómeno y no dejaba

de acceder a mi despacho, en la última planta de Radio Popular, para pedirme que le pusiera en mi flamante tocadiscos las canciones que motivaban su curiosidad. Quería entender a Beatles, Rolling, Moody Blues, Beach Boys y, especialmente, Leonard Cohen. Se interesaba por las letras de los entonces cantantes protesta: Pi de la Serra, Raimon, Guillermina Mota, Paco Ibáñez, Elisa Serna – había que poner el tocadiscos muy bajito ya que la mayoría figuraban en la lista de ‘prohibidos’–. Como estudioso del flamenco, y sus innovaciones, quería saber. De ahí su inquietud:

– ¿Tú crees que Gerena está inspirándose en las letras de estos? –me preguntó–. Estoy haciendo un trabajado sobre él.

–No sé mucho de Gerena –le respondí–. En Información y Turismo lo tienen fichado. Y a los que lo prodigan, también.

Ahí sí explotó el vehemente Gómez. No justificaba mi postura hacia un cantaor que estaba llamando la atención por sus letras contestatarias y su ¿influencia? de un Paco Ibáñez con el que compartía versos de Miguel Hernández, Blas de Otero y Pablo Neruda por los escenarios de París. Cantar eso aquí, en España, en aquella época, era considerado anatema. Y los que pinchaban sus discos, si estaban en la lista de ‘prohibidos’, se la jugaban.

No se resignaba a que yo no hubiera ‘entrado’ en el mundo del flamenco. Un día me llegó con un disco: me dijo lacónicamente:

– Pon la primera de la cara A.

Así lo hice. Y entonces, aquel cante me descubrió un nuevo cielo musical.

– ¡Qué maravilla! –dije (o algo parecido) –. ¿Qué cante es? ¿De quién se trata?

–Es una *bamblera*, cante que suele gustar a los que, como tú, no entendéis o, como es tu caso, no queréis entender de esto. Pero ya te agarrará. Mira.

Y me enseñó la portada. Se trataba de un primer disco de Luis de Córdoba, un EP de cuatro canciones del que recuerdo el título que me hizo escuchar, *Cantando paso la vía*. Y me habló de él.

–A veces viene por aquí. Es un cantaor de Posadas que está empezando. Más bien por su aspecto se parece a los ‘poperos’ que tú recibes.

Llamaba así a los jóvenes que veía desde la ventana de su despacho, separada por un estrecho patinillo de luz de la

del estudio de grabación, donde yo pasaba largas horas con los ‘poperos’ invitados a mis programas.

–A este cantaor lo habrás visto en mi despacho. Joven y con un gran flequillo.

Es cierto, su despacho, pequeñito, era lugar de cita de gente del flamenco que, poco a poco, iba yo conociendo: Fosforito, Pedro Lavado, José Menese, Chano Lobato, Mario Maya, Churumbaque padre, Antonio Ranchal y un señor bajito, de pelo abundante y endrino, que siempre aparecía con una cartera en la mano derecha saludando con educación. Era un visitante muy habitual con quien llegué a tener una excelente amistad, gracias a la mediación de Agustín, me refiero a Antonio Povedano.

Muchas vivencias podría contar de mi relación con este mundo del arte flamenco gracias a él. Me animó a acompañarle en la noche de un día de mayo de 1971. En el patio del entonces Ayuntamiento, en la calle Pedro López, se celebraba un acto relacionado con los Patios Cordobeses y el Concurso Nacional de Arte Flamenco. Recuerdo que su presentador fue el querido y recordado, Paco Vargas. Como era normal acudí con mi equipo de grabación. Entrevisté a tres jóvenes que se hacían llamar *Los del Río* –actualmente dos–. Me llamó la atención ver a Agustín discutir, en buen tono, con alguien que ahora mismo no recuerdo. Hablaban sobre el premio dado al Beni de Cádiz, allí presente, en la VI edición del Concurso Nacional de Arte Flamenco, recién celebrada, y en la que él había debutado en el Jurado.

–Qué quieres que te diga –decía a su interlocutor–. Es que cantó de muerte.

–Pero Agustín, ¿para El Silverio? –preguntaba el otro–.

–Mira, la discográfica Ariola ha grabado el concurso. Cuando escuches su cante por siguiரியas, alegrías y soleares me darás la razón.

Sobre El Beni, el cantaor cuestionado y gran triunfador, lo que capté aquella noche fue que nadie se creía que un cantaor tan desconcertante, por anárquico como él, hubiera sido merecedor del premio Silverio, instituido en las bases de ese mismo año para premiar ‘al cantaor más completo del concurso’. (Distinción, que por cierto, nadie volvió a conseguir mientras estuvo vigente. Quizás la tuvo a su alcance Juan Moreno Maya *El Pele* cuando en 1983, en la décima edición, se alzó con los premios ‘Mercedes La Serneta’ (soleares) y el ‘Pastora Pavón’ (tientos, tangos y peteneras). Aquella noche del mayo de 1983 me encontraba junto a él. Al conocerse el fallo del jurado, me manifestó:

– No me han querido dar el de las siguiரியas, que merecía. Me considero ganador moral del Silverio.

Estas declaraciones, junto a muchas más, están recogidas en un disco- libro editado en 2007 por la delegación de Cultura del Ayuntamiento de Córdoba titulado *Vivencias del Concurso Nacional de Arte Flamenco de Córdoba*. Se trata de una serie de entrevistas efectuadas a los ganadores del Concurso realizadas en el año 2004 para el programa del mismo título emitido por Radio Córdoba. Inicié este trabajo con los ganadores del Concurso desde el año 1956, primera edición, hasta el año de su emisión, 2004.

Para documentarme acudí a Agustín. Cuando le comenté mi idea –yo estaba ya en Radio Córdoba– le pareció sensacional:

–Estupendo. Yo tengo escrita la historia del Concurso y tú vas a aportar las voces, las vivencias de sus protagonistas: su aliento. ¡Excelente idea! Vente por casa.

Y así fue. Me tenía preparada su colección de artículos publicados en los catálogos del Concurso donde él, cada tres años, escribía sobre los ya celebrados; así como abundantes escritos sobre el mismo, teléfonos de los participantes premiados y folios con la relación de los inscritos. Especialmente valioso fue el de los primeros años, 1956 en adelante. ‘Ahí tienes todo’, me dijo al despedirnos. Así, con el abrazo al amigo y con la dulce sonrisa de Rosa, su mujer, abandoné su hogar con la ilusión del tesoro que me regalaba para afrontar mi nuevo trabajo. “Espero que me sorprendas aportando algo nuevo”, me dijo en el adiós. Y vaya que lo sorprendí.

Entre la documentación prestada –“cuidadito, vayas a perderme algún documento”, me advirtió– figuraban varias relaciones de los concursantes inscritos en distintas convocatorias.

ÁNGEL CARMONA COT

Curioseando me asomé a la del año 1956 –la relación inicial– para ver los nombres de los primeros registrados en el concurso, llevándome la sorpresa de que alguien llamado Ángel Carmona Cot, inscrito con el número 1, contaba únicamente con diez años de edad. Por contraste, me llamó la atención que en el cuarto puesto figurara, con 77 años, el cantaor de Puente Genil José Bedmar Contreras, el gran veterano. Con la manía de hurgar en las cosas –nunca debe de abandonarnos la virtud del curioseo a los que investigamos– busqué el puesto que ocupaba el gran triunfador, Antonio Fernández Díaz *Fosforito*, que estaba inscrito con el número 30. Volviendo

al chaval, me pregunté: si nació en 1946 ahora tendrá... –la reflexión la hice en 1995, año en que comencé las entrevistas– ¡49 años! Y seguía preguntándome: ¿Dónde andará Ángel? ¿Quién lo llevó a inscribirse? ¿De quién era la letra, vertical y picuda, que anotaba los nombres, que me resultaba familiar? ¿Qué recuerdo guardaría de aquella experiencia? ¿Qué hace ahora? ¿Qué me puede aportar para comenzar los programas con buen pie y que yo me *luzca* ante Agustín? A la tarea, pues. Por la guía telefónica de Córdoba pude hablar con un familiar que me facilitó dónde localizarlo: estaba en Sabadell. No fue fácil dar con él. Pero el tesón y el interés dieron fruto:

– ¿Hablo con Ángel Carmona Cot?

– Sí, ¿qué desea?

Le conté el motivo de mi llamada y se alegró al saber que sus palabras se emitirían por Radio Córdoba.

–Pues yo de esa emisora, que está (estaba) cerca del Círculo de la Amistad, tengo unos gratos recuerdos, ya que de nene canté en un programa que se llamaba Radio Chupete.

Se explayó con otras vivencias hasta que le hice la pregunta obligada:

–Dime, Ángel, ¿cómo fue tu inscripción en el primer Concurso Nacional de Cante Jondo en 1956? (Hoy, Concurso Nacional de Arte Flamenco).

–Eso no lo olvido. Fui (al Ayuntamiento) de la mano de un señor muy amable, un gran historiador y poeta –esto lo supe después– llamado Ricardo Molina. Recuerdo que había un señor hablando con él, y que dijeron: “Ea, este nene abre la relación”. Y luego hablaron de los cantes que yo debía de hacer, que eran tres. Al parecer aquí influyó mi

padre, que conocía los palos que mejor se me daban de la familia de las soleares, los verdiales y las tonás.

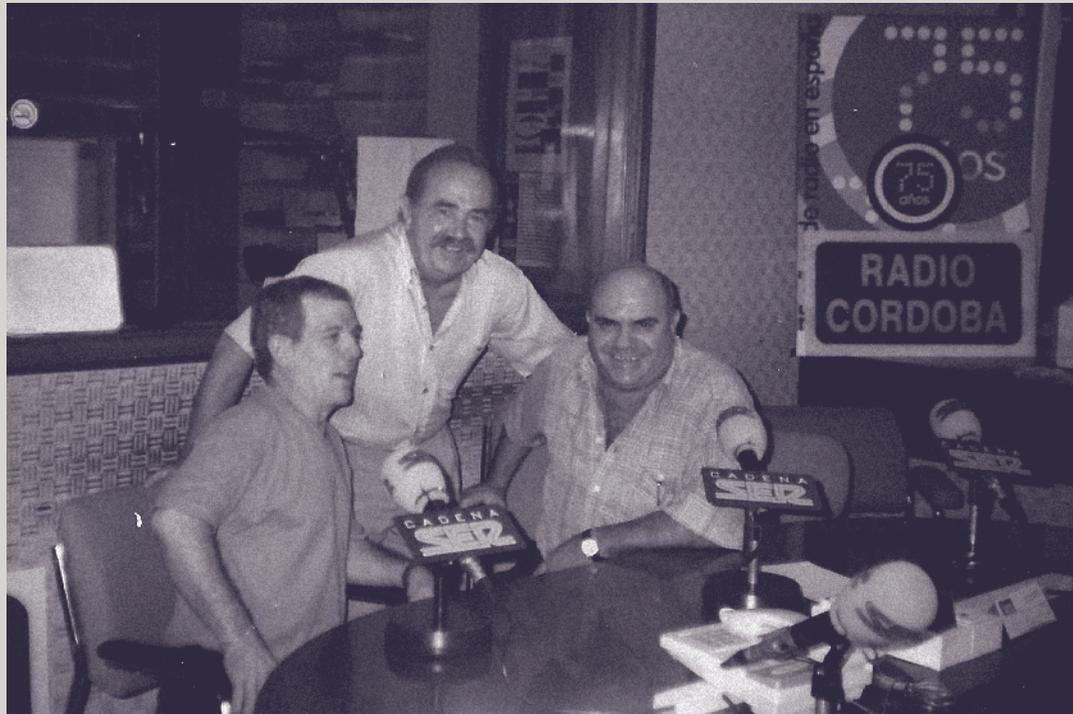
– ¿No te impresionó, tan niño, cantar ante un jurado? Aquello no sería lo del ‘chupete’.

Mi sugerente pregunta tenía truco. Pero quería que me sacara de dudas.

–Qué va –me respondió–. Allí no se veía jurado. Se cantaba para un micrófono que grababa la intervención de cada uno. Allí todo se grababa. Era un salón, no muy grande, con paredes algo rojas. Todo en silencio. El jurado supongo que estarían por allí, daba luego su veredicto escuchando una y otra vez las grabaciones. Pero aquello no era público, desde luego. Sí estaban presentes los cantaores que querían.

La información que tenía sobre cómo se desarrollaron aquellas sesiones de audición coincide plenamente con los recuerdos de Ángel, que son idénticos a los que me facilitaría, tres años después, Rafael López Recio, otro gran cantaor cordobés muy aplaudido por Ricardo Molina –siempre Ricardo– que participó en la segunda edición del año 1959. Quise saber algo más de nuestro cantaor y su relación con persona tan importante en el devenir del concurso como Ricardo Molina.

–Pues mira, creo que él fue quien me puso el sobrenombre de *Jilguerrillo de Córdoba*. Tras unos años en Madrid, cuando cumplidos los quince vuelvo a Córdoba, me llevaron a cantar en un tablado, El Zoco, donde estuve dos años alternando con Curro de Utrera, el bailaor Finito de Córdoba, El Faiquillo, Blanca de Córdoba, que también figuraba como Blanquita Molina –que luego sería la gran artista Blanca del Rey- y Ana Carrillo *La Tomata*. Allí nos



Ángel Carmona, izquierda, Alfredo Asensi, de pie, y El Séneca en los estudios de Radio Córdoba

visitaba frecuentemente Ricardo Molina, haciéndonos preguntas, tomando notas que luego publicaba en el diario *Córdoba*.

Queda así, muy resumida, la entrevista a Ángel Carmona, que se puede escuchar completa en el disco-libro *Vivencias del Concurso Nacional de Arte Flamenco de Córdoba*, editado por el IMAE Gran Teatro de Córdoba en el ya referenciado año 2007.

Ángel me prometió hacer por vernos cuando viniera a Córdoba. No fue hasta 1999.

–Mañana estoy por allí. ¿Dónde podemos vernos? Tiene que ser por la tarde.

Le dije que estaría en Radio Córdoba coordinando la grabación de la radionovela dedicada a Lagartijo, el primer Califa. Le agradó la idea de volver a la emisora donde, siendo un niño, emitió sus primeros gorgoritos.

–Nos vemos a eso de las siete –le dije, ilusionado por conocerlo–; a esa hora hacemos un pequeño descanso.

Fue puntual, aunque algo despistado. La anécdota es que desde el locutorio –donde me encontraba con José Castellano Asensio *El Séneca*, que además de gran cantaor es amigo y aficionado al teatro. Echamos un buen rato los tres. Ángel se interesó por participar en la radionovela, le hacía mucha ilusión; así que mientras *El Séneca* y él departían hablando de cante, de sus cosas, de ellos –los artistas siempre hablan de ellos–, yo busqué entre los personajes de la radionovela uno que adjudicarle. Estaba libre el de Tomás Putzzi, industrial cordobés, dueño del hotel Suizo. Como era muy corto, lo amplié y una vez repasado por el improvisado ‘actor’, le grabamos su intervención, que luego el mago de Tomás Ríos se encargaría de encajar en su lugar.

Hay más que contar de esto. De lo mucho que le agradó a Agustín el ‘descubrimiento’ de Ángel Carmona, que destacó en sus siguientes escritos sobre el Concurso. Aplauso prologado cuando se hizo seguidor de mis programas sobre el mismo, y cuando se hizo realidad el disco-libro que, por cierto, presentamos juntos en Bodegas Campos.

EL CONCURSO FLAMENCO DE LA RAMBLA

No era muy conocido el carácter bromista de Agustín. La química que nos unía le inducía a relatar, siempre con reconocidos testigos, algunas de las muchas anécdotas que de mí conocía –la radio es un vivero de ellas–. La última vez que lo vi fue en el mes de noviembre de 2016. Se acababa de presentar el programa del XXI Concurso de Arte Flamenco en el Gran Teatro, acto en el que coincidí con mi buen amigo, y gran flamencólogo, Juan Pérez Cubillo. Hablamos de Agustín, con el que también le unía una estrecha amistad, y decidimos visitarlo para llevarle la documentación del Concurso. Ya estaba mal. Sentado en su sillón no llegó a incorporarse. Se alegró de la visita. Me abrazó y me besó mientras Rosa nos ofrecía algo que tomar. En un momento, bromista, dijo:

–Oye, Juan, ¿sabes lo que le pasó a este cuando me sustituyó en un concurso que tenía que presentar en La Rambla?

Juan se interesó, como no podía ser de otra forma. Al fin, Agustín decidió que lo contara yo.

–El lleno era total –comencé sin hacerme rogar– y mi labor era presentar a los participantes en lo que era un concurso de cante local. La ausencia de Agustín, al que allí veneraban, fue mal digerida. En mi saludo dije algo así: “...y empezamos porque tenemos una larga nómina de

cantantes...”. Al decir esto, la voz ronca de un espectador de la primera fila me espetó: “No se dice cantantes, señor ‘lecutor’, se dice cantaores. Bien empezamos”. Apagado el alboroto que provocó la interrupción, la inspiración me salvó del trance, contestándole:

–De acuerdo, amigo. Desde ahora diré cantaores siempre que usted, en lugar de ‘lecutor’ me diga locutor, ¿estamos?

Me llevé el aplauso de la noche y triunfé en aquella mi primera y única experiencia como presentador de festivales flamencos. Con el del ‘lecutor’ Rafael Maqueño, no se me olvida, acabamos muy amigos.

No olvidaré a mi amigo Agustín Gómez, al que he querido rendir este emocionado recuerdo, en el que, con brevedad y cariño, he pretendido plasmar nuestra amistad y compañerismo. No he querido entrar en su presencia y participación como jurado en los Concurso de Córdoba, para ello recomiendo esa su magna obra “Los Concurso de Córdoba (1956-2006) impresionante documento necesario para quienes deseen estudiar este evento flamenco.

Seguro que Dios te tiene en su gloria, en la misma que se encontrara esa persona que era la mano tendida, la sonrisa, la amabilidad cuando accedíamos al Gran Teatro, me refiero a Pablo Domínguez Arévalo. Para él y para ti, querido Agustín, amigo y maestro, mi recuerdo más emocionado.



De izquierda a derecha, de pie: Antonio Murciano, Herminio Trigo, Antonio Soler Ruiz “Antonio”, Antonio Fernández Díaz “Fosforito”, José Luís Villegas Zea- presidente del jurado-, Rafael Román Salamanca- funcionario municipal de la de la Oficina de Cultura, Victor Monge “Serranito”.

Abajo: Rafael Guerra Expósito, Miguel Espín García, Agustín Gómez Pérez y Manuel Ríos Ruiz.

ME TIRABAN DE LOS MUELLES...

CÓRDOBA, 1961: NOTAS SOBRE UN HOMENAJE A LA NIÑA DE LOS PEINES

CRISTINA CRUCES ROLDÁN

Catedrática de Antropología Social, Universidad de Sevilla¹

Era el 14 de mayo de 1961, y Pastora Pavón Cruz, “Niña de los Peines” (Sevilla, 1890-1969) recibía el Homenaje Nacional del VI Festival de los Patios Cordobeses.

Auspiciada por el Ayuntamiento de Córdoba, la iniciativa había partido del acuerdo unánime del jurado calificador del Concurso Nacional de Cante, con la promoción del poeta Ricardo Molina, la sugerencia del cantaor Antonio Mairena y el patrocinio de la Comisión Municipal de Ferias y Festejos, presidida por el teniente de alcalde Francisco Salinas. Componía el Programa General un amplio festival artístico, similar al esquema característico de lo que desde mediados de los cincuenta habían sido los Festivales de España, cuya denominación tomaría después prestada

el flamenco para sus propios festivales de verano. En el *Ciclo flamenco* de los días 11, 14 y 15 de mayo, el Homenaje cordobés a Pastora se acompañaría de un «Festival popular de cante y baile de Andalucía» a celebrar en la Plaza de la Corredera, y de un «Recital solemne de cantes y bailes flamencos» en el patio del colegio de la Merced. Completaban el programa un *Ciclo musical* los días 17 y 18, y un *Ciclo Teatro de Ballet* entre el 19 y el 23 del mismo mes.

Han quedado los datos para una crónica descriptiva del acto, que tuvo lugar a las diez y media de la noche del día señalado. Comenzó con la dedicación y el elogio de Pastora por parte del «ilustre orador D. Pedro Palop Fuentes», para continuar con las «Ilustraciones y presentación de los Cantaores a cargo del destacado flamencólogo gaditano D. Amós Rodríguez Rey» y el recital flamenco, dividido en dos partes:

RECITAL FLAMENCO

Primera Parte: María Vargas (Cantes Gaditanos) – Fernando Fernández “Terremoto” (Cante de Jerez) – Antonio Fernández Díaz “Fosforito” (Cantes Grandes).

Segunda Parte: Paco Laberinto y Chicharrona (Baile por Bulerías) – Juan Talegas (Cantes de Alcalá y de Triana) – Antonio Mairena (Cantes Gitanos).

Guitarras: Manuel Moreno “Moraíto” – Eduardo el de la Malena.

Fin de fiesta con Juana de los Reyes (Tía Juana la del Pipa) – Parrilla de Jerez y Tomás Torre.

Precio: Silla 75 pesetas.

Venta de localidades en “LA TEATRAL”.

«Todos los buenos cantaores se han ofrecido, para participar en él, pero como eso es imposible, ha sido necesario seleccionar a cinco maestros del cante actual», escribía sobre el Festival Francisco Quesada, el corresponsal en Córdoba de la edición de Andalucía del ABC.² Pero la actuación fue más completa. Se incorporaron al elenco Tío Parrilla de Jerez, Tomás Torre y Pepe Pinto, esposo de la Niña de los Peines, cuya carrera se encontraba entonces en sus últimos años. Fosforito, vencedor absoluto del I Concurso Nacional de Arte Flamenco de 1956, también estuvo en el recital, que contó con la participación de intérpretes gitanos de la Baja Andalucía, según el modelo territorial y étnico de los cantes que articularía el paradigma mairenista. No es casualidad que los números se

anunciasen como cantes «gaditanos», «grandes», «de Alcalá y de Triana» o «gitanos». Ricardo Molina y Antonio Mairena estaban preparando el texto que publicarían en apenas un par de años, quizá el de mayor influencia en el flamenco de la segunda mitad del siglo XX, *Mundo y formas del cante flamenco*,³ donde se fijaron taxonomías jerarquizadas de estilos que se convertirían en escolásticas, un esquema cronológico, y los principios de una corriente de reivindicación del flamenco “tradicional” gitano-andaluz y de rescate de sus voces e intérpretes históricos.

Eran estas las nociones que sostenían la celebración del Homenaje a Pastora, una acción de salvaguardia debida que encontraba en Córdoba, según Quesada, un lugar natural: «es de justicia que este acto se celebre en Córdoba, puesto que ha sido la que ha luchado, desde 1956, por la causa del cante puro y por devolverlo a sus auténticos cauces tradicionales».⁴ El cantaor de Los Alcores recuerda en los días previos las injusticias históricas, la incomprensión social y el estigma de clase y dignidad padecidos históricamente por el flamenco, pero también las «mescolanzas» más recientes que lo habían conducido a lo que consideraba el «giro de un arte fácil y popular» al que «incluso se le quiso borrar su verdadero nombre». Un recordatorio de los grandes nombres del flamenco germinal era el aval definitivo para la elección de la Niña de los Peines que, como se lee, «guarda en el trono de su persona de gitana pura y de la Baja Andalucía, el secreto de aquellos cantes». Las alabanzas a la ciudad, las autoridades y el alcalde de Córdoba, figura esencial para

¹ Autora del libro *La Niña de los Peines. El mundo flamenco de Pastora Pavón*, Sevilla: Almuzara, 2007.

² ABC, 3 de mayo de 1961.

³ Publicado en Madrid, Revista de Occidente, 1963.

⁴ “España en Andalucía. Los festivales de primavera. Córdoba”, s/d.

comprender el movimiento neojondista e impulsor del concurso creado en 1956 por Ricardo Molina y Anselmo González Climent, respaldaban la distinción a la que se consideraba “la mejor cantaora de todos los tiempos”, en el texto publicado unos días antes del Homenaje:

Esta noche empezará sin duda una nueva vida para el arte flamenco. Tendremos como principio nada menos que este homenaje que con tanta justicia se va a rendir a Pastora Pavón. ¡Bello principio para hacer una hermosa obra en favor de un arte misterioso y sublime!

A partir de esta fecha y en esta hermosa ciudad de los califas, empieza por fin a hacerse justicia, una justicia que nunca, por incomprensión, quiso hacerse. A través de los tiempos siempre se ha tenido a este arte inmenso un poco apartado de lo digno de guardarse como oro en paño. Desdefiándolo y calificándolo como algo de baja clase, se apeló (para darle impulso comercial) a toda suerte de mescolanzas, para que tomase el giro de un arte fácil y popular, e incluso se le quiso borrar su verdadero nombre. En la historia del flamenco ha habido grandes artistas, pero han pasado al otro mundo sin pena ni gloria, dejando esta vida en la mayor miseria y sin tener una mano halagadora como premio a su arte.

Córdoba ha estado a tiempo y oportuna, y, por primera vez en la historia, va a rendir homenaje al último y gran baluarte de la de Edad de Oro del cante gitano y cante flamenco: Pastora Pavón, “Niña de los Peines”. Hemos de hacer un repaso forzoso a la historia de los grandes artistas de este género, que ya no existen, y que, si existieran, se unirían al justo homenaje.

Desde los tiempos del “Fillo”, Tomás “el Nitri”, Silverio, Enrique “el Mellizo”, Antonio Chacón, Manuel Torre, Tomás Pavón, Joaquín “el de la Paula”; y de las mujeres, Merced “la Serneta”, “la Serrana”, María “Borrigo”, “la Trini”, todos estos fenómenos del arte, pueden dormir tranquilos en sus glorias, que hasta el 14 de mayo de 1961 (y Dios quiera que sea para muchos años), Pastora Pavón guarda en el trono de su persona de gitana pura y de la Baja Andalucía, el secreto de aquellos cantes; pero en ella ha querido Dios que ocurra como la buena solera guardada en buena bota; toda esta solera del cante se ha engrandecido y dulcificado en ella.

A tiempo ha estado Córdoba, oportunísimas sus autoridades, inspirado y providencial el alcalde don Antonio Cruz Conde, al organizar el Homenaje Nacional a Pastora Pavón, pues este acto marcará una fecha de gloria en la historia del cante.

Gratitud debemos cuantos amamos el cante a la bella ciudad de Córdoba, que ha ofrecido el trono de flores, de su festival y su noble corazón a la mejor cantaora de todos los tiempos, a Pastora Pavón, Niña de los Peines. Yo, Antonio Mairena pido un aplauso cariñoso para su cante y para ella; que los dos, unidos, forman un secreto de Dios.⁵

Quesada describe el acto de Homenaje a Pastora Pavón, que abrió Antonio Mairena «haciendo una sentida evocación del cante “jondo”, recordando a los antiguos cantaores que dieran estilo, solera y contenido a este arte, como Juan Talega, gloria superviviente, y como las jóvenes personalidades, “Terremoto de Jerez” y “Fosforito”». Tras mencionar al resto de los artistas participantes y el ofreci-

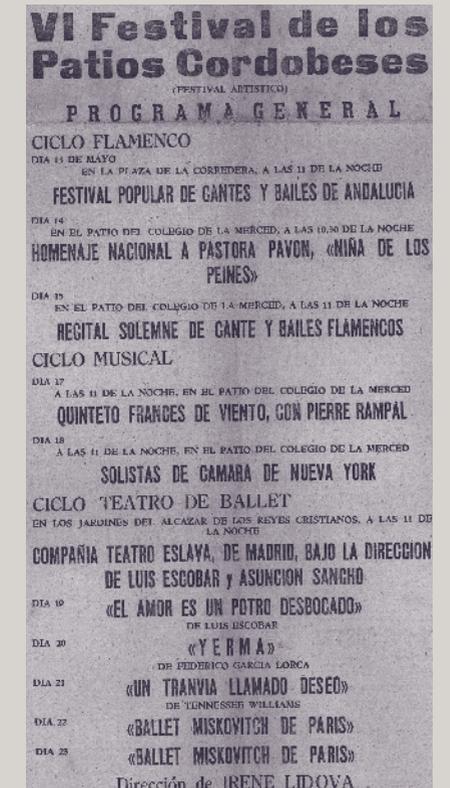
⁵ Antonio Mairena, “A Pastora Pavón “Niña de los Peines”, Diario Córdoba, 9 de mayo de 1961.



Foto de Pastora en La Unión Ilustrada, Noviembre 1910. Archivo Díaz de Escovar, Fundación Unicaja, Málaga.



Retrato a lápiz de Pastora de José Manuel Capuletti, Serie “Retratos flamencos”, 1961. Fuente: Museo Virtual Niña de los Peines, Junta de Andalucía.



Publicación del Programa del XI Festival de los Patios Cordobeses, 13-23 de mayo de 1961.

miento en nombre del municipio del académico cordobés Pedro Palop, redacta el cronista:

(...) en nombre de Pastora, pronunció unas frases de gratitud, en términos emocionados, su esposo, Pepe Pinto.

Por último, rindió ante Pastora Pavón la lírica de sus sentimientos, traducidos en frases galanas y armoniosas, citándola como el último y gran baluarte de la Edad de Oro del cante gitano y cante flamenco.

Pastora agradeció con sentimiento de soleares el homenaje. Algunos cantaores lloraban emocionados ante la figura venerable de la “emperaora”, cuya escue-la y estilo se conservan.

La fiesta tuvo un matiz artístico indescriptible. Al terminar, la “Niña”, no pudiendo ocultar sus lágrimas, nos dijo: “Estoy contenta y orgullosa de este acto que se ha organizado en Córdoba, y que año tras año se lleva a cabo para conservar y descubrir anónimos valores del cante “güeno”. Yo digo siempre lo que siento. Esta

noche, la emoción no me deja hablar. Por eso, como respuesta a sus preguntas, me aplico esta letra de unas malagueñas: “Que mi alma se condene si no digo la verdad”.⁶

En el acto no faltaron tampoco «rimas y poesías, ni la inspirada glosa de doctos oradores», como recogía de nuevo el corresponsal para el diario ABC del 14 de febrero. Esta aportación fue preparándose a modo de «homenaje literario en la Prensa y revistas españolas, habiendo recibido ya la citada Comisión organizadora numerosas colaboraciones». ⁷ Una síntesis artístico-poético-literaria que contó con el favor no sólo de los citados Ricardo Molina y Anselmo González Climent, sino también de otras celebridades del mundo de las letras, la investigación, las bellas artes y la afición: José María Pemán, Rafael Laffón, Néstor Luján, Domingo Manfredi, Juan de la Plata,⁸ Mario López, Juan Morales, Francisco Arévalo, Juan Bernier, Antonio Murciano, Georges Hilaire, José Manuel Capuletti y André Philip. Desde París, Philip realizó una personalísima semblanza de la voz de la Niña y los sentidos efectos de su cante:

⁶ Francisco Quesada, “El Homenaje Nacional a Pastora Pavón, que se prepara en Córdoba, y su repercusión literaria y flamenca”, ABC en Córdoba, 16 de mayo de 1961.

⁷ ABC, 3 de mayo de 1961, *op. cit.*

⁸ Director de la Cátedra de Flamencología de Jerez, Juan de la Plata escribió una carta al alcalde de Córdoba, solicitando una ayuda para el proyecto de un monográfico sobre Pastora de la revista *Flamenco*: «En mi carta del 17 del mes pasado le indicaba nuestro deseo de dedicar un número especial de la revista impresa “Flamenco”, que edita esta Cátedra, al Homenaje Nacional a la Niña de los Peines. Publicar en dicha revista todo lo inédito aún sobre Pastora y recopilar, además todo o casi todo lo ya publicado en periódicos sobre el asunto. Editar ese número de “Flamenco” nos costaría unas 3.000 pts. largas y yo le pedía la ayuda de 1.000 pts. (o sea, el precio de 100 ejemplares), para parte de los gastos que habría de reportarnos la tirada de “Flamenco”. A cambio, nosotros enviaríamos a Vd. los 100 ejemplares de la revista, correspondientes a la ayuda recibida. Ese desembolso del Ayuntamiento cordobés no sería necesario que se efectuase hasta no recibir los ejemplares consignados. Sólo debería indicarnos, de momento, si podemos o no contar con la mencionada cantidad». Carta original mecanografiada, fechada el 9 de junio de 1961, Archivo de la Cátedra de Flamencología, Jerez de la Frontera). No contamos con más información sobre el resultado de esta solicitud.

Durante varias horas he luchado conmigo mismo y con el aire de la noche para recrear una atmósfera flamenca en París “la grand Ville”. Mi magnetofón ha hecho brotar sin descanso estos “sonidos negros” de los que habló Lorca. Una botella de vino del Rhin, a falta de Jerez, me ha sostenido en la lucha cuerpo a cuerpo con “el cante”... y... de pronto, ¡el deslumbramiento! La emoción que yo sentía, en mi fiebre, cuando oí hace años un cante “por seguiriyas” de la “Niña” (para mí no hay más que una sola “Niña”). Su voz de bronce me invadía en oleadas sucesivas, alcanzaba profundidades ignotas y despertaba extrañas resonancias en mí ser. Diríase que acababa de enriquecerme misteriosamente con una experiencia vital secularmente vieja. Cuando el cante expiró, intenté en silencio desenredar mis sensaciones, analizar y explicar (admitiendo que tal cosa fuera posible) esa “voz de sombra”, y el arte tan particular de Pastora Pavón.

La impresión de plenitud que me causara oírla me hizo aplicar a su cante la siguiente observación de Stendhal sobre la música: “cuando es perfecta pone el corazón en la misma situación exactamente en que se encuentra cuando goza la presencia del ser amado”.

Al repetir la audición, la gradación de sonidos de su voz hasta alcanzar el momento crítico, “esa subida al trance”, me conmovió vivamente. Examinando la factura particularísima de su cante se constatan varios momentos: primero, como acabamos de ver, lo que podría calificarse de un “clímax”; luego, un súbito “desmayo”; un nuevo retorno al “clímax” y, finalmente, un segundo “desmayo” o “anti-clímax”. Es el “clímax” lo

que yo encuentro más original en Pastora Pavón. Tal, por ahora, al menos, se me presenta.

Si, audazmente, yo intentase formular un juicio sobre Pastora Pavón, a la luz de todos los cantes que le he oído, me vería y tendría que decir que la creo capaz de todo. Y en ese dominio podríamos compararla, “mutatis mutandis”, con la cantante francesa Edith Piaf que se nos revela bajo el mismo aspecto.

Para comprender ese carácter tan peculiar, sería útil, creo, recordar la anécdota que a propósito de “La Niña de los Peines” refiere Lorca en “Teoría y juego del duende”... Ella nos da un material retrato de Pastora que, como los mejores, puede decir: “Los días que yo canto con duende no hay quien pueda conmigo!”... ¡Y hay que oírla! ¡Qué capacidad de dolor y de sinceridad en la voz de esta gitana! ¡Qué misterioso poder el de esta artista para revelar, traducir, expresar por sonidos el mundo que la vida cotidiana y nuestros limitados objetivos nos impiden oír y ver! Con emoción respetuosa incluso filial, debemos saludar en Pastora Pavón a la única representante del arte flamenco antes de su disolución y degeneración, al último testimonio e intérprete de la época áurea del arte flamenco.⁹

⁹ André Philip, “Homenaje a Pastora Pavón “Niña de los Peines”, París, 1961 (Traducción de R.M.), s/d.



Foto del cancionero de los años 30 "Cante Flamenco: La Niña de los Peines" (Madrid, La Atalaya), recuperada por José Blas Vega. Archivo Centro Andaluz de Flamenco.



Fotografía del reportaje que se hizo a Pastora y Pinto en el Estudio Akrón en 1948, con el objeto de promocionar su vuelta a los escenarios para "España y su cantaora". Archivo Centro Andaluz de Flamenco.



Pastora, en la gira con el empresario Oliete de 1932, rodeada entre otros por el Niño de Madrid, el Pinto, Sabicas y el Carbonerillo. Archivo del Centro Andaluz de Flamenco.

Poemas y odas se unieron a los ejercicios en prosa, entre otros de la pluma de Mario López («Donde tu voz, diamante fabuloso, gravita / con interior latido musical o destellos / hacia viejas espinas, tal refulgente astro / de Andalucía en corona de pitas y chumberas»)¹⁰, Juan de la Plata («¡Pastora de la brava Andalucía! / Tu raza tiene un duende milenar / que clama por tu pena y tu alegría»), y Rafael Laffón («Desde las ingles me canta / tu cante hasta la garganta / del corazón a la frente»)¹¹. Uno de los narradores que se sumó a la iniciativa, Aquilino Duque, redactó para el diario Informaciones del día 11 de mayo un texto delirante donde describe los ambientes flamencos de Pastora e ironiza sobre literatos y flamencos de Sevilla y Cádiz. Una pluma de surrealismo popular que opone la consistencia oral del cante de Pastora, a los dictados intelectualizados de la "cultura escrita":

En la noche de paños mojados del verano de Sevilla no hay quien aguante un sombrero. El calor va destocando a la gente, levantándoles la tapa de las orzas de peluconas del cante grande, y por su acera de la Campana, el Pinto, el Culata, Vallejo y Mairena, extraviados los bisoñes de los teatros, sacan a relucir las calvas de barro de los cafés cantantes, acabaditas de cocer en la Cartuja y de vidriar en la calle de Alfarería. De pronto sobreviene una voz indecible, levanta la tormenta sus telones, y una llama aparece en el punto más brillante de cada una de las calvas ilustres. Tiene ojos a flor de piel como ídolo de pagoda. Para vestirse ha cogido un trozo de cielo negro, con estrellas y todo, y se lo ha metido por la cabeza. Dada la insultante condición de

las calvas, sus cuatro titulares se las cubren, respetuosos. Al maestro Mairena le asoma bajo el ala negra una patilla de bandolero; tiene en la boca el huevo de Colón y no se decide a escupirlo. Habla Pastora, nacida de su propia voz por obra y gracia de los mengues:

- Pa qué quiero los peines de mi nombre, si no tengo más que pelones a mi vera...

Pepe el Culata presta un servicio a la moral pública espantándose dos moscas de su azotea portátil, y Pepe Pinto filosofa resignado:

- Dios le da peines al que no tiene pelos...

Como del Pasaje del Duque surgen entonces don Santiago Montoto, C. de la Real Academia, y don Rafael Montesinos, premio nacional de literatura, que lucen las indumentarias deportivas del Betis Balompié y del Sevilla F.C., respectivamente, y dirigiéndose a Pastora le dicen que en lo sucesivo haga el favor de citar los nombres de los autores de las letras que canta. De la calle de Sierpes –del Burrero o del Nacional– desemboca don Manolito Machado Sudando la gota gorda por empeñarse en ir de capa y sombrero, y encarándose con los dos futbolistas les espeta unas coplas alusivas, de su invención, sin que ellos se den por aludidos. Pastora apacienta a sus corderos:

- Ea..., po ahora voy a canta una petenera.

Y empieza:

- "Niño que encuero y descarso vas yorando por la calle"...

Trata Montoto de interrumpirla:

¹⁰ Mario López, "Oda a Pastora Pavón", Diario Córdoba, 9 de mayo de 1961.

¹¹ Rafael Laffón, "A Pastora Pavón, luego que para de cantar", 14 de mayo de 1961, s/d.

- Así no es. Así no es. “Niño que, lleno de harapos”... es lo que escribí mi padre.

- Se quiere usted cayá... –dice uno de los calvos apóstoles.

Pastora no se interrumpe:

- “Ven acá y yora conmigo”...

- “Ven y juntos lloraremos”... – corrige Montoto “sotto voce”.

- Pero hombre –le hace ver Machado-, ¿no ve usted que se lo está arreglando? ¡Si encima debiera estarle agradecido!

Acaba la Niña de cantar, y salen de un camión de pescado, el Beni de Cádiz y su hermano Amós, mientras Aurelio Sellés entona la malagueña del Mellizo.

- ¡Pero esto qué e..., tanto jumo y tanto gori-gori!... ¿Es que ya me queréis ver criando jaramagos?... ¡Abanicos y ventiladores!

A la voz de tan divina Pastora hacen eco otras alas negras, recubiertas de escamas sutilísimas: es el gran Pavón, la mariposa nocturna.

- Voy a cantarles a ustedes las soleares de mi Tomás...

Y se pone a cantar, y cómo cantará que, para ver si es verdad lo que se oye, el incrédulo de “su” Tomás baja de lo alto a hurgarle con los dedos en la llaga que se le acaba de abrir en la canción”.¹²

De entre las colaboraciones que en estos días se desparramaron en la prensa local, destaca la que realizara Domingo Manfredi enalteciendo los valores de «ángel», «duende» y «son» de la cantaora, y especialmente esta última dimensión festera:

(...) Pastora tiene ángel y pone duende en su cante.

Pero ¿y el son?

Es una tercera cualidad que sólo contados artistas consiguieron (...).

La Niña de los Peines sabía desde siempre el misterio del son. Muchos cantan por lo jondo o en jondo, pero pocos conocen el misterio y la maravilla de cantar a son. Es como ajustarse al equilibrio, universal, a la marcha de las estrellas, al armónico sonido del Universo.

Pastora está en la cabeza de un escalafón de festeros, que sin son no hubieran pasado de medianías. Cante sin son es como un cuadro sin claroscuro, como una sinfonía sin matices. Pero Pastora cantó como nadie la saeta. ¿Es la saeta un cante festero? ¿Por qué no? Es un cante a son, y ahí están las cornetas y los tambores. Ahí suena el ritmo vital de la gente, a compás del corazón, al son del alma.

Dijo Fernando el de Triana que Pastora era capaz de ajustar en compás de bulerías el preludeo de “El anillo de hierro”. ¿Por qué no? Pastora estaba siempre por encima del detalle, viéndolo todo desde arriba. Tenía los tres fundamentos: ángel, duende y son (...).

Muchos son los caminos del arte, pero arte no hay más que uno. ¿Qué más da que el artista pinte, esculpa, escriba... o cante? Lo que importa es que el artista lo sea por la gracia de Dios. Y Pastora lo es. ¿Lo duda alguien?

Creo que Pastora merece este homenaje, no sólo por lo que ella es, sino por lo que representa. Su cante vale un imperio, y sólo porque cantaban bien llegaron algunos al solio imperial y hasta subieron a los altares

paganos. Para metafísica de carne y hueso, ella sola es materia suficiente para un ensayo, que está por escribir, sobre el ángel, el duende, y el son, los tres clavos de su corona, las tres espinas de su gloria.¹³

Pero abandonemos por el momento la cascada de alabanzas publicadas en la prensa, y volvamos al Homenaje y a las referencias que dan cuenta de lo allí acaecido. Fuera con el tono añejo de la crítica del momento, tal vez como últimos destellos de una suerte de lírica del 27, o con el pulso de una entrevista a pie de obra, numerosos testimonios comparten los latidos ambientales de una ciudad que se llenó de cante aquella primavera. Se escribió que el público colmó el patio de la Merced, con asistentes «de todos los lugares de España entusiastas del cante andaluz». Este Francisco Quesada glosaba el reconocimiento de «millares de “payos” de toda la Península que presintieron, con razón, la memorabilidad de la jornada, que por ser única en los anales de la historia del arte flamenco no quisieron perderse», y hacía una enfática lectura de la peregrinación gitana al encuentro del símbolo:

Por todas las rutas que a Córdoba conducen llegaron a la capital, el domingo último, gitanos de todas las regiones: hubo “calés” pobres, hicieron el recorrido sobre “platerillos”, que así llaman ahora los gitanos a sus cabalgaduras, desde que Juan Ramón Jiménez dignificó al burro; otros menos pudientes y más entusiastas vinieron a pie, y los gitanos “señoritos” por ferrocarril o en “haigas”.¹⁴

Pero fue el periodista Manuel Barrios, rendido y declarado admirador de la cantaora, quien elaboró el documento quizá más relevante en torno al Homenaje, una joya testimonial de aquellos últimos vaivenes de lucidez de la Niña, perdida poco tiempo después a consecuencia de una arterioesclerosis que la ensimismó en vida. Una entrevista para el diario *Oiga* publicada a dos días del acto describe la majestuosidad y los miedos de Pastora, que habló de su agradecimiento a la ciudad de Córdoba, de su relación con Pepe Pinto, de sus principios artísticos, sus viajes y sus amistades. Pastora desmenuzaba, ocho años antes de su muerte, cuáles eran sus estilos dilectos y preferencias cantaoras:

“Hoy nadie canta los tangos”.- ¡800 pesetas en 1920!.- Sus cantaores preferidos: Chacón, Manuel Torre, Tomás Pavón.- De los actuales, Antonio Mairena.- “Soy feliz”.

“Córdoba, callada”, la llamó Manuel Machado. Y ahora, un surtidor de júbilos incontenibles para aclamar a la más grande “cantaora” de todos los tiempos. “Córdoba, lejana y sola”, la definió García Lorca (...).

Pastora Pavón ha detenido el paso de los años en un desplante más de su orgullo majestuoso. Su sonrisa está iluminada siempre; sus ojos –ojos tristes, caídos a veces, a veces displicentes- van descubriendo sendas de recuerdos imborrables. Pero no se crea que La Niña de los Peines siente esas nostalgias enfermizas de los vencidos.

- No –nos contesta sin una duda que nuble sus palabras–, no siento nostalgia del teatro. Empecé a cantar

¹² Aquilino Duque, “La Niña de los Peines”, Informaciones, Córdoba, 11 de mayo de 1961.

¹³ Domingo Manfredi Cano, “El ángel, el duende y el son”, 14 de mayo de 1961, s/d.

¹⁴ Francisco Quesada, “El Homenaje Nacional a Pastora Pavón, que se prepara en Córdoba, y su repercusión literaria y flamenca”, ABC en Córdoba, 16 de mayo de 1961.

Instantánea del espectáculo Pastora "España y su cantaora", 1949. Archivo Centro Andaluz de Flamenco.



Bailando en el homenaje a Beni de Cádiz en el Teatro Falla de Cádiz (1959). Foto Juman. Archivo Centro Andaluz de Flamenco.



Pastora, apoyada en el murete de su azotea, en la visita realizada por el musicólogo norteamericano Alan Lomax el 20 de septiembre de 1952. Archivo [www.culturalequity.org].

a los ocho años, y después de retirarme, cuando por alguna circunstancia excepcional canto ante el público, siento desazón, miedo...

Nos lo dice francamente. Es una hermosa tarde de mayo sevillana. Hace calor en la calle dorada por un sol que se oculta entre la cal de las azoteas, pero aquí, en este comedor alegre, cómodo, sin el menor exceso que desentone, sin la menor estridencia que rompa la armonía de lo que debe ser la casa de una "cantaora" hecha Historia, la tarde se convierte en hora íntima, refrescada por un airecillo que entra por el amplio balcón abierto.

Al lado de Pastora, como el diestro en la suerte de varas, dispuesto siempre al quite de bandera, Pepe Pinto corrobora las palabras de su esposa; él la alienta a que nos cuente muchos retazos de su vida; él, caballero cordial, de sonrisa amplia y generosa —¿habéis observado a Pepe Pinto cuando está en silencio? Parece que muerde constantemente la manzana del arte puro, immaculado—, brinda a ella el tesoro de los recuerdos.

- ¿Cómo recibió la noticia del homenaje, Pastora?

- Hace muchos años que se estaba intentando, pero yo siempre me negué a él porque no me gusta la publicidad. Ahora, por fin, he tenido que aceptar porque no hacerlo parecería una descortesía, cuando no tengo palabras para agradecer esta gentileza del Ayuntamiento cordobés; una gentileza que será inolvidable para mí.

- Ha hablado de "cuando se retiró". ¿Por qué lo hizo si sigue cantando mejor que nadie?

- Mi marido, cuando alcanzó una independencia económica lo suficientemente desahogada, no quiso que yo siguiera trabajando.

- ¿Cómo se inició usted en el camino del arte?

- Yo cantaba bien. Para visitar a una tía mía que estaba enferma fuimos a Madrid. Y allí, otro pariente me llevó a un café donde me invitó a cantar. Recuerdo que el guitarrista, que era Ángel de Baeza, me preguntó: "¿En qué tono?". "En el que usted quiera", le contesté. Fue el principio de mi carrera.

- ¿Y la primera vez que actuó en público?

- En el "Novedades", de Sevilla. Fue empeño de un gran aficionado, don José Hertogz Abreu, que estaba loco por mis bulerías.

- ¿Y quién no lo está, Pastora? ¿Por qué, sabiendo todos los cantes, se especializó en este estilo?

- Me di cuenta que lo dominaba. Y, además, porque cantar bien bulerías es muy difícil. Y más difícil aún cantar tangos. Hoy nadie los canta.

- ¿Por qué tomó el nombre artístico de "Niña de los Peines"?

- Me lo pusieron porque cantaba mucho una letra... Y haciendo compás (...), en voz queda, por sus labios resbalan las estrofas del tango sensual, frívolo, pícaro y trascendente:

Péinate tú con mis peines,
mis peines son de canela...

Desgranando las cuentas de ese rosario de los cantes llevo la conversación hacia los versos de García Lorca, esos que se hicieron milagro de gracia en la garganta doliente de Pastora Pavón. Cualquier otro artista hubiera inventado una larga historia de amistad constante, de permanente correspondencia espiritual entre la "cantaora" y el poeta. Ella, muy por encima de conveniencias y falsedades, aclara con su sinceridad limpia:

- No; García Lorca y yo nos conocimos en casa de “La Argentinita”, estando presente Ignacio Sánchez Mejías. Lorca tocó el piano, yo canté y se entusiasmo hasta el delirio.

Por nuestra mente –y por nuestro corazón– pasan los versos de Federico en la voz de la genial “cantaora”:

Esquilones de plata,
bueyes rumbones:
esas sí que son señas
de labraores...

Y repiquetean como una campana melancólica el “Anda jaleo”, “Los cuatro muleros”... La Niña de los Peines.

Sigue deshojando la violeta de las evocaciones. Su cante en el Palacio Real; su cante en la admiración de Víctor Manuel de Italia, de Rubinstein, de Manuel de Falla. Y grabaciones que han quedado para la mejor historia del cante (...).

- ¿Los “cantaores” que más le entusiasmaron?

- Chacón, Manuel Torre y mi hermano Tomás (...).

- ¿Ganó mucho con su arte?

- Sí. Calcule que en el año 1920 ganaba 800 pesetas en el Teatro Romea, de Madrid, siendo empresario Campúa.

- ¿Es usted feliz?

- Lo soy. ¿Para qué voy a enojar a Dios?

- Díganos, sinceramente, qué “cantaor” actual es el que le gusta.

- Antonio Mairena. Tiene voz, sabiduría y una afición desmedida.

- ¿Y presiente buen porvenir para el cante

Pastora se entristece. Su voz es más leve; su palabra se hace lenta:

- No. Hoy se gana dinero y la gente no sabe distinguir. Esto es un peligro para el arte auténtico.

Pepe Pinto entra en liza (...).

- Cuéntenos algo de sus viajes.

- ¿Qué quiere que le diga? Como detalle curioso recuerdo que en París, en una sala de fiestas que tenía Amalio Cuenca, cuando yo cantaba lloraban todos. Allí me dieron un montón de billetes que parecían servilletas, de color lila. ¡Se me van a olvidar!

Tiene muchos, infinitos recuerdos de aquellos tiempos. En todos se destaca la figura de “La Argentinita”, con la que tantas veces actuó. Y en esos años, junto a Pastora, se elevan a la fama los nombres de Pastora Imperio, Nati la Bilbainita, Amalia de Isaura, Antonia Mercé... Esta charla está engarzada con retazos de sus cantes. Sus cantes, que brotan, incontenibles, como obedeciendo a no sé qué oculto rito secreto, escondido.¹⁵

El tiempo de la Niña artista había acabado, sí. Desde que en 1949 abandonara las tablas tras el fracaso de su último intento de fajarse ante los públicos, el costeadísimo espectáculo *España y su cantaora*, su vida se había limitado a la vecindad, las convenciones domésticas y los diarios paseos al Bar Pinto de la Campana de Sevilla, epicentro de reunión de los flamencos cabaes. Las tablas la llamaron para algún homenaje a un compañero de profesión, pero lo más habitual fue su papel como acompañante de Pepe Pinto durante las giras de espectáculos andaluces y variedades que aún coleteaban de tiempos escénicos anteriores, esas décadas 1920-1950 tan exitosas para las

masas como después denostadas por los “puristas”. Y, sobre todo, tan volcadas a unos sonos y unos repertorios periféricos o acacionados, muy diferentes de aquellos practicados por la cantaora desde que aflorara el siglo XX. Efectivamente, siendo apenas una niña, el flamenco se había abierto ante Pastora Pavón como un mundo de oportunidades, un espacio profesional para su voz extraordinaria y para un conocimiento que se tornaría enciclopédico. Prontamente se convirtió en la “emperaora” del cante. Los más altos guitarristas la acompañaron, y los públicos la aclamaban como la muestra más elevada y completa del cante gitano. Todos los entornos artísticos de cinco décadas de flamenco confluyeron en su carrera: trabajó en cafés cantantes, casetas de feria y fiestas contratadas, pero también en palacios y ante la realeza. En teatros, plazas de toros y otros masificados escenarios de la “Ópera Flamenca”, y, las menos veces, en tabernas y colmaos de condición ínfima o intimista para arte de crápulas y privilegiados. Junto a artistas de variedades y revista, en grandes compañías de copla aflamencada, y también en acontecimientos extraordinarios como el Concurso de Granada de 1922.

Sin embargo, cuarenta años después, la celebridad de Pastora apenas formaba parte de la memoria de unos pocos. Ya retirada de los escenarios, José Arroyo Morillo sugería que el apartamiento definitivo de Pastora había sido una idea de Pepe Pinto que «le acreditó de hombre integral y caballeroso»:

Cuando don José Torres Garzón, “El Pinto”, contrajo matrimonio con Pastora Pavón e instaló en Sevilla el famoso bar Pinto, realizó dos acontecimientos de bastante trascendencia. Uno que le acreditó de hombre integral y caballeroso. Retiró a Pastora de los tablados. Otro, desgraciado e inconsolable para los

muchos y buenos aficionados que sabían degustar el hechizo y cautividad de su cante. Como entre ellos nos contamos, en silencio, anónimos, disimulados, cuando vamos por Sevilla nuestra primera visita es ritual ya al número 10 de La Campana, en donde Pepe Torres Garzón tiene instalado el cenáculo y museo de “cante grande” bajo el nominativo de bar Pinto, en cuyo sótano se saborea todavía lo poco y bueno de “cante jondo” que aún queda por nuestra tierra. Aunque su morada recatada y conventual está en la calle Calatrava de la Alameda de Hércules, Pastora Pavón, “La Niña de los Peines”, visita el bar de su marido para animar alguna que otra vez la tertulia íntima y familiar que en el mismo tiene lugar. Allí la vi no hace mucho. Igual que siempre. Graciosa, simpática, sonriente. Elegante con su vestido negro y sus zapatos de largo tacón. Con empaque y distinción. Con sus ojos negros y vivarachos. Su pelo alborotado y endrinoso. Sus largos y preciosos pendientes cambiados a diario. Su ángel y “aque!” de siempre.

Con la misma juventud y lozanía de sus mejores tiempos en el Novedades y El Kursaal. Cada día más cristiana, más dadivosa, más caritativa y más entregada a su Virgen Macarena y a su Jesús del Gran Poder.

Pero... ya no canta a nadie. Solamente a su marido. ¡Qué pena! Ahora... que sus repentes, su gracia, brota a raudales y con una espontaneidad y fecundidad asombrosas. Todo girando alrededor siempre del arte que congénito la domina. No conoce más mundo que éste y todo le es ajeno e indiferente. Actuaba ante la concurrencia del bar un ilusionista que al terminar sus trabajos corría la chistera, en donde el auditorio depositaba unas monedas retribuidoras de su actuación. Al llegar a Pastora, un billete de los de Julio Romero cayó

¹⁵ Manuel Barrios, “Homenaje Nacional a “La Niña de los Peines” en Córdoba”, Oiga, 16 de mayo de 1961.

en el fondo de aquella. El ilusionista tenía una barba luenga y bien tupida. Un mi amigo, socarrón y sevillano, dirigiéndose a la Niña de los Peines, preguntóle:

- ¿Es Fidel Castro?

Entonces ella, con toda naturalidad y sencillez, replicó:

- No sé cómo se llama este artista.

Y allí la dejé meditativa y llena de miedo porque en Córdoba le iban a hacer un homenaje".¹⁶

Como hemos avanzado, Pastora confirmaría el dato a Manuel Barrios unos días después de aquella publicación: «Mi marido, cuando alcanzó una independencia económica lo suficientemente desahogada, no quiso que yo siguiera trabajando». ¹⁷ Pero, más allá de los condicionantes propios de la época, hay acuerdo unánime respecto a la bondad personal y la condición de fiel compañero de Pepe Pinto, que por supuesto visitó Córdoba con Pastora para el Homenaje del 14 de mayo. Se conservan una serie de fotografías del acto donde queremos imaginar algunos rasgos de carácter de la Niña. Puede que la tensión o la tristeza en que se sumía en aquellos meses, su apostura distante, esas rarezas personales que Manolo Sanlúcar recordara con palabras de testigo privilegiado:

(...) como todo ser humano, era una mujer que tenía sus particularidades. Vestía muy bien, con elegante sencillez, siendo sus batas de exquisita calidad y sutil belleza (...). Mujer extremadamente aseada y escrupulosa, cuidando de su higiene a tal extremo que, posiblemente, rayara en obsesión.

Cuando no estaba viajando con su marido gustaba sentarse a la puerta de su establecimiento, el Bar Pinto. Le acomodaban una butaquita en la misma acera que da a La Campana desde donde se distraía (...) era normal que, de vez en cuando, se le acercara alguien a saludarla. Quien la conocía y sabía de sus rarezas, la saludaba con una leve inflexión de cabeza y una sonrisa, a la que ella respondía con el mismo saludo y simpatía. Pero cuando se le acercaba alguien con la mano extendida, hacía un mínimo remedo de dolor y, como acunando su mano, se excusaba diciendo que la tenía lastimada. Y si alguna mujer pretendía saludarla con un beso, se lo leía en la cara y se adelantaba a la intención mostrando un rictus tan frío que bastaba para frenar la efusión pretendida.¹⁸

¹⁶ José Arroyo Morillo, "La samaritana del cante grande", *Informaciones*, Córdoba, 11 de mayo de 1961.

¹⁷ Manuel Barrios, "Homenaje Nacional..." (*op. cit.*).

¹⁸ Manuel Muñoz Alcón, *Manolo Sanlúcar. El alma compartida*. Memorias. Almuzara, Córdoba, 2007, pp. 234-235.



Fotografía de Pastora en su domicilio, 1961.



Compilación La Niña de los Peines, Patrimonio de Andalucía, Junta de Andalucía, 2005.



Pastora en el Bar Pinto, 1964, con su característica pose sentada en la puerta. Archivo Centro Andaluz de Flamenco.

Fotografías y documentos escritos revelan asimismo una sincera gratitud a Córdoba con ocasión del homenaje, que ella misma expresó tras la alocución de Pepe Pinto en su nombre. Ya lo hemos apuntado: «Estoy contenta y orgullosa de este acto que se ha organizado en Córdoba, y que año tras año se lleva a cabo para conservar y descubrir anónimos valores del cante “güeno”». ¹⁹ Fue un reconocimiento que siempre pregonó, aunque en la entrevista que hemos reproducido más arriba constatamos que advirtió a Manuel Barrios de sus previas resistencias: «Hace muchos años que se estaba intentando, pero yo siempre me negué a él porque no me gusta la publicidad. Ahora, por fin, he tenido que aceptar porque no hacerlo parecería una descortesía, cuando no tengo palabras para agradecer esta gentileza del Ayuntamiento cordobés; una gentileza que será inolvidable para mí». ²⁰

En una de las instantáneas del acto, el serio semblante de Pastora antecede al de Pepe Pinto, quien porta la distinción mientras los asistentes aplauden a la icónica figura. Para el cante, la Niña de los Peines aparece en otra foto de perfil, tocándose las palmas, sentada en el filito de la silla frente a un foco y la mirada atenta de la concurrencia. En una tercera, se rodea Antonio Mairena, María Vargas, Fosforito, Pepe Pinto, Eduardo de la Malena y Tomás Torre, que ocupan un coreico semicírculo detrás de la pareja Pastora Pavón-Pepe Martínez. Recibe sus aplausos en otra toma junto al alcalde de Córdoba, Antonio Cruz Conde, y al fondo se advierte la presencia de Juan Talega. Adornadas sus muñecas, con su mejor pulsera barbada,

peinecillos en el pelo, medalla de la Macarena al cuello y envuelta en un brillante traje de raso, se la ve cantándose y bailándose con la guitarra de Martínez y la sonrisa, en el atrás, de Tomás Torre. Otra instantánea muestra a la cantaora de pie, y, mientras dice el cante, se recoge graciosamente el vestido y avanza su mano hacia el público.

Estas son las fotografías de Pastora Pavón en el Homenaje Nacional de 1961 celebrado en Córdoba. Ahora bien, ¿qué cantó aquella noche? Es bien sabido que la Niña fue una enciclopedia de estilos flamencos, como demuestra el análisis de su patrimonio musical conservado, 258 cantes impresionados y publicados entre 1909/1910 y 1950. ²¹ Tras la declaración de sus registros sonoros como Bien de Interés Cultural, fueron compilados por la Junta de Andalucía y publicados junto con una serie de estudios monográficos en *La Niña de los Peines, Patrimonio de Andalucía* (2005). Fue Pastora quien se estrenó las placas bifaciales para el flamenco, contribuyendo a fijar los repertorios hoy conocidos. Fue Pastora quien ocupó el rol de demiurgo para un arte nuevo y bisagra ente la tradición y la modernidad flamencas. Su obra contiene, por un lado, estilos normalizados: 30 soleares y 23 seguiriyas, siempre en pautas fijas, y la estética de los cantes libres, con 23 cartageneras clásicas y de Chacón, 12 tarantas de la Gabriela, 7 malagueñas y 3 granaínas. Por otro, la popularización de formas musicales que vivificó, rediseñó y llegó a la popularidad con sus grabaciones: 28 tangos lentos, 34 bulerías (cortas, canciones y cuplés por bulerías), 16 impresiones por peteneras, 5 bulerías por soleá, 4 tangos

rítmicos y 5 saetas flamencas. En tercer lugar, los estilos aflamencados, para los que prontamente intuyó el papel que podían tener aquellos de origen folclórico, a la moda o en trance de desaparición: 20 sevillanas, 18 fandangos, 6 cantes por garrotín, 7 por farruca, la lorqueña, los caracoles, la asturiana flamenca y la bamera, 8 alegrías (a claqueta, muy en el aire de jotas) y los palos llamados “de ida y vuelta”: colombiana, guajira, milonga y vidalita, más dos cantes por rumba. ²²

Los recuerdos recogidos a algunos coetáneos que trataron a la Niña en la década de los sesenta, como Naranjito de Triana, Lolita Valderrama o Alfonso Eduardo Pérez Orozco, coinciden en circunscribir a bulerías, seguiriyas y tangos sus apetencias cantaoras de los años sesenta. Estilos por los que, ya desde la década de 1930 y en pleno apogeo de la “Ópera Flamenca”, se venía considerando a Pastora «inimitable». Entre todos estos, la selección de la Niña para el acto de Homenaje en Córdoba incluyó una pincelada del repertorio histórico de fandangos y peteneras, y un remate final por bulerías, como recuerda Ricardo Molina:

Cuando aplauden las cigüeñas

Noche memorable en la historia del cante flamenco, fue la consagrada a la “Niña de los Peines”, a la que se le ha rendido en Córdoba un homenaje nacional. El acto, impresionante en su sencillez, fue de los que hacen época. De su trascendencia artística e histórica se hablará siempre que se trate del tema flamenco.

²² Se pueden consultar la evolución de estos estilos, sus letras y su análisis lírico-musical siguiendo la publicación de las placas, además de un recorrido biográfico y contextual de la Niña, en nuestro libro *La Niña de los Peines. El mundo flamenco de Pastora Pavón*, 2007, *op. cit.*

²³ Ricardo Molina, “Niña de los Peines”, *Gaceta Ilustrada*, 20 de mayo de 1961.

¹⁹ Francisco Quesada, “El Homenaje Nacional...” *op. cit.*

²⁰ Manuel Barrios, “Homenaje Nacional...”, *op. cit.*

²¹ Aún hay uno más por alegrías, cuyo hallazgo debemos a Ramón Soler Díaz.

Escuchando las bulerías bailadas —que, afortunadamente, fueron registradas en magnetófono y se conservan—²⁴ podemos confirmar la limpieza de voz que ella misma declaró a *Miorgo* en 1950: «Yo lo domino todo. Lo he cantado y lo canto. El mejor médico del mundo me dijo que yo tenía voz para dos siglos».²⁵ También el perfecto dominio de los registros, y la multiplicidad de recursos cantaores de una Niña de los Peines ya septuagenaria. Hizo aires de Juan Mojama y Lebrija, seguidos de unos personalísimos trabalenguas muy propios de su hacer que venía impresionando desde 1909, cuando aún no llegaba a los 20 años. La grabación contiene además el registro “Aquel que le pareciera”, primera y única vez que La Niña mete por bulerías una letra por tonás, palo que nunca llegó a grabar en su expresión natural:

Me tiraban de los muelles
y otros tiran del cañón,
y yo tiro del tintero
pa escribirle a mi mare...
(incompleta).

M'ha dao la ropa
m'ha echao a la calle.
—¿Qué quiés cormigo,
si no te quiero?

A aquer que le pareciera
que mis penas no eran na,
siquiera por una horita
se pusiera en mi lugá.

Qué quieres conmigo
qué disparate,
que yo te quiera
como de antes.

Manuel se llama Cristo
qué durse nombre
dichoso aquel que nace
Manuel le ponen.

Que gitanitos
que de las estijeras...
(*Se arranca a bailar.
Aplausos y fervor del público*).²⁶

²⁴ El cante se ha impresionado en *Historia del Flamenco, Testimonios Flamencos 8*. Selección y dirección artística: Luis Soler Guevara y Ramón Soler Díaz, Sevilla, Ediciones Tartessos S.L., 2004.

²⁵ s/a, “Hojas sueltas del flamenco, salvadas del olvido. La polémica flamenca del siglo XX. Declaraciones de nueve artistas de los años cincuenta, en un libro de entrevistas del periodista “Miorgo”, *Revista de Flamencología*, Cátedra de Flamencología de Jerez de la Frontera, Año VII, número 13, 1er. Semestre 2001, págs. 39-49.

²⁶ Agradecemos la transcripción a Romualdo Molina. Se puede escuchar en [<https://www.youtube.com/watch?v=uA-zOn7-89dk>], consultado el 20 de octubre de 2019.



Retrato de Pastora, 1934. El cuadro original siempre estuvo expuesto en el Bar Pinto. Archivo Centro Andaluz de Flamenco.



Pastora en la boda de Juan Peña, Lebrijano, en 1964, con la Perrata y Bernardo Peña. Foto: Romualdo Molina.



Homenaje a Pastora en Mairena del Alcor, 1967.

Aún queda constancia de la voz en directo de Pastora en registros más tardíos. Se trata de nuevo de cantes por bulerías, esta vez a voces turnadas, en el directo de una fiesta. Fue en 1964, durante la boda del cantaor Juan Peña “Lebrijano”, y la cosa se materializó en un formidable duelo entre Pastora y Antonio Mairena.²⁷ Las entradas y salidas de estrofas por una y otro se han querido interpretar como un desafío de la cantaora, cuya relación con el mairenismo parece escondía turbulencias propias bajo la calma chicha del Homenaje de 1961. Seguramente, nunca llegaremos a conocer realmente cuáles fueron los consensos y disensos de Pastora con el movimiento o, si los hubo, con el propio Mairena. Según Romualdo Molina, era asunto que venía de antiguo, de una vieja polémica de los años 30 que configuró las preferencias de la afición entre el arte sevillano de los Pavón y los apasionados de Manuel Torre. El hecho de que Antonio Mairena se decantara más por el jerezano que por Tomás Pavón, querido hermano de Pastora y tan admirado por Pepe Pinto, habría forjado un primer distanciamiento respecto a quien, para Pastora Escacena Pavón “Tolita” (hija adoptiva de la Niña) llegaría a ser unos de los principales copistas de su madre: «Todas las artistas la admiraban... y la copiaban. Y el que la copiaba mucho era el Mairena. Que ese siempre

estaba detrás de mi madre, siempre, siempre estaba allí en el bar, se iba...».²⁸

De otra parte, Pepe Pinto no ocupaba tampoco una posición favorable para el dogma flamenco del momento. Factores de índole profesional y personal que podrían contribuir a este supuesto desapego son todavía hoy objeto de rumores. Se dijo que la cantaora fue excluida de la competencia por la III Llave de Oro del Flamenco celebrada en Córdoba porque, según Juan Talega, «no sabía cantar por seguiriya». El Homenaje de Córdoba habrían situado hábilmente a la sevillana junto a otros cantaores de la “Edad de Oro”, lo que de algún modo favorecía la posición y facilitaba a la postre la victoria de Mairena en el Concurso en 1962.²⁹ Pastora parecía inscribirse en el pasado: al fin y al cabo, y como se redactó en la prensa, era una gloria en el ocaso de su arte:

Poco importa que Pastora Pavón no sea cordobesa. Fue figura representativa de las ocho ciudades hermanas, y ello es suficiente para que *hoy en el ocaso de su arte*, que el paso de los años no respeta, tenga la compensación de un homenaje de carácter nacional, con el cual serán reverdecidas *pasadas glorias*.³⁰

²⁷ Se publicó en CD en el año 2011 por Discmedi, con el título *La Boda – Antonio Mairena – La Niña de los Peines – El Lebrijano*.

²⁸ Declaraciones para la producción del programa “La Niña de los Peines”, *Retratos*, PC29, 1995 (máster original).

²⁹ Se puede consultar el desarrollo de “agravios” y rumores en Romualdo Molina, “La década del Fandango (1929-1939)”, José Luis Navarro García y Miguel Roperó Núñez (dirs.) *Historia del Flamenco*, Vol. III, Editorial Tartessos, Sevilla, 1995, pp. 185-217, p. 213. También en Juan Rondón Rodríguez, *Recuerdos y confesiones del cantaor Rafael Pareja de Triana*. Ediciones La Posada, Colección Demófilo, Ayuntamiento de Córdoba, 2001, pp. 304-305.

³⁰ Francisco Quesada, “Próximo homenaje a la “Niña de los Peines”, ABC, edición de Andalucía, 14 de febrero de 1961. Las cursivas son nuestras.

(*El Homenaje*) rendirá justicia a la gran “cantaora” sevillana, merecedora de la más fervorosa admiración, porque ella atesora mejor y más extensamente que nadie *el legado flamenco de una época gloriosa, cual fue la comprendida entre 1880 y 1930*.³¹

En lo personal, se recuerda también una discusión entre Pepe Pinto y Juan Talega en la cena que tuvo lugar tras el Homenaje de Córdoba, donde la mediación del primero habría recibido una respuesta desairada por parte del segundo.³² Hubo también sus desacuerdos canónicos: Pierre Léfranc afirma que, a mediados de los años 60, Georges Hilaire concibió el proyecto de realizar una *Gran Historia del Cante Gitano* que habría de incluir entre otros dos discos de Pastora y uno de Pepe Pinto, con la mediación del pintor vallisoletano Capuletti. Una carta remitida por Hilaire a Léfranc el 15 de febrero de 1966 se hace vicaria de la voz de la Niña:

Interrogada en Sevilla por mi emisario sobre la cuestión de los estilos (Pastora) no se anduvo con chiquitas con sus “colegas”. Dijo que por su parte se negaba en adelante a que llamasen *tangos de la Gabriela* (*sic:¿tarantas?*) o *soleá de la Serneta*, etc., los cantes que las casas editoras se esfuerzan en llamar así; que ni la Serneta, ni sus propios hermanos Tomás y Arturo (Pavón), ni “El Nitri”, ni Agustino (*sic*) Talega

cantaron nunca la misma cosa; que lo que es llamado “estilo” se reduce a dos, tres o cuatro “fórmulas-ejes” más o menos fielmente repetidas por los imitadores; que entre tales fórmulas todo *cantaor* que se respeta debe improvisar, crear por cuenta propia y que siempre fue así; que la personalidad del *cantaor* era “*la voz*” y el “*son*” “*y la rapidez*” (debe de querer decir el tempo empleado). Por fin, afirmó sin tapujos a mi amigo y con vehemencia que la Sarneta cantó *letras* de la Andonda pero su cante nunca: que ella misma, cantando las coplas de la Sarneta o de la Trini, hizo lo mismo; y que aquellos cantes “eran en fin de cuentas los de la Sarneta, y... *de La Niña de los Peines*”. En cuanto a las resurrecciones de estilos por parte de Mairena y Pepe Torres, dijo que en opinión suya valían “para los intelectuales”, pero que no engañaban a ningún *aficionado legítimo*. No hago sino repetirle el contenido de la entrevista, en que la Niña me parece poco tierna para con sus viejos amigos, Talega y Mairena. Es verdad que añadió “*Mejor canta Pepe (Pinto) los diferentes estilos de malagueñas que los dichos creadores*”.³³

El autor hace su propia lectura de la misiva, apuntando a que «El contenido del pasaje citado está clarificado pues por una pequeña red todavía visible de divergencias sustanciosas. El malhumor de Pastora se manifestaba contra lo que consideraba como reconstrucciones abusivas y

³¹ Francisco Quesada, “El Homenaje Nacional...”, *op.cit.* Las cursivas son nuestras.

³² Según Emilio Casares, en una intervención en el Congreso “La Niña de los Peines, Patrimonio de Andalucía” celebrado en Sevilla el 25 de noviembre de 2005, Juan Talega le espetó en respuesta un “Cállate, que te has casao con tu madre pa poder ser cantaó” que lo hizo llorar.

³³ Léfranc, Pierre, *El Cante jondo. Del territorio a los repertorios: tonás siguiriyas y soleares*. Universidad de Sevilla-Faculté de Lettres de Nice, Sevilla, 2000, p. 197.



Texto:
Ricardo
Molina
Tenor

Pastora Pavón cantó y bailó por tangos, peteneras y bulerías para corresponder al homenaje de los artistas flamencos llegados de toda España. El homenaje, ofrecido por el alcalde de Córdoba, don Antonio Cruz Conde, ha tenido carácter nacional. En la foto de la izquierda, la «Niña de los Peines» y su marido, el cantor Pepe Pinto. A la derecha, la gracia y el dueño de la veterana artista el son de los bulerías

CORDOBA: HOMENAJE EN CANTE GRANDE

PASTORA PAVON, reina del flamenco



El cante flamenco ha conocido momentos de auge y fases de crisis. Las alternativas de su fortuna estuvieron —y están— ligadas, sin embargo, a su evolución histórico-social. Muchos se extrañarán de que no aparezca en rigor antes del 1800 y muchos se desilusionarán considerando la brevedad de su historia, que abarca 160 ó 170 años a lo sumo. Pero hacen mal, porque el cante flamenco, lo mismo que ciertas plantas del desierto, cuya breve pero intensa flor se abre a ras de tierra, hunde sus raíces en pavosas profundidades. Aquellas primitivas seguríyas, soleares, tonás del «Fillo» y del «Planeta» (1846), tomaban su vida de ramos tradicionales sedimentados en Andalucía —béticas, arábigas, hindúes, mozárabes, judías—, que el genio de los cantores gitano-andaluces acerió a integrar, forjando así el cante flamenco, pues flamenco, a principios del siglo XIX, era equivalente de gitanos.

Desde su constatación documental, en 1846, hasta la fecha el cante ha experimentado no pocos avatares. Hasta el último tercio del XIX vivió recluso y como celosamente encastorado en los hogares andaluces, en los gitanos principalmente, de las provincias de Sevilla y Cádiz. La burguesía y la aristocracia lo despreciaban casi por completo. No obstante, eran sensibles a su magia. Hasta 1860, el gran maestro sevillano, Silverio Franconetti, ofrece el cante al público en su café cantante, lo que fue censurado por los buenos aficionados de la época. La salida al exterior se consideró un peligro para su pureza.

La época de los café cantantes coincidió en parte con los hombres de la generación del 98 y con los de la anterior, la de Valera. La orientación europeísta y la reacción contra la rutina tradicional hicieron que el cante fuera mal visto por la mayoría de los escritores de la época, desde Unamuno y Pío Baroja, hasta Ortega y Gasset. La «clase media», enamorada de la zarzuela, la despreciaba juzgándolo como de gente baja.

En el primer tercio del siglo XX, don Antonio Chacón se esforzó por elevar el arte flamenco al plano social de la zarzuela y de la ópera. Del pequeño escenario del café, pasó al más ambicioso y solemne del teatro. Así se inauguró la era de la ópera flamenca, que contó con un edivo excepcional: Chacón. El operismo ha durado hasta nuestros días y ha descreditado al cante y a los cantadores; lo ha falsado todo y ha desorientado la opinión y el gusto.

Contra tal estado de cosas reaccionó Granada en 1922 organizando el primer Concurso Nacional de Cante Jondo (en aquellos años se puso de moda el jondo, concepto impreciso con el que pretendía designar los cantes puros). El concurso granadino, aislado y contra corriente, tuvo su auge cantando igual. El flamenco, más que otra cosa, un valor simbólico.

SIGUE

La Niña de los Peines nunca llevó peines

NIÑA DE LOS PEINES

Las milongas, columbianas, guajiras, continuaron gozando del favor público. Parecía lamiendo la muerte de la soledad, el olvido de la segurilla, el fracaso de las cianias, la desaparición de la deba, la caña, el polo. El cante seguía el rumbo que le había marcado el teatro, encamándose a marchas forzadas hacia el cuplé. Mientras esto ocurría eran muy pocos los que estimaban y gustaban de lo puro y auténtico representado por el arte de Manuel Torres o Tomás Pavón.

Los concursos nacionales de cante flamenco

En tales circunstancias surgió Córdoba como paladín y defensor del auténtico cante flamenco y de su pureza tradicional. El Ayuntamiento convocó en 1966 un concurso nacional. El alcalde de la ciudad, don Antonio Cruz Conde, fue quien, con plena conciencia del valor artístico universal del cante, realizó el sueño dorado de la afición: la celebración del magno concurso. Ciento cincuenta aficionados procedentes de toda España desfilaron por Córdoba. Sólo se admitieron cantes grandes.

Aquel concurso reveló un nuevo astro: el joven Antonio Fernández Díaz, Fosforito, conocido y estimado hoy tanto en España como en el extranjero y, a la vez, una pléyade de jóvenes maestros, entre los que destacaremos a Gaspar de Utrera, Antonio Peña y José Salazar.

Estos concursos influyeron poderosamente en el panorama actual. El resultado ha sido un aumento de la afición y una rectificación vital hacia los estilos tradicionales. Ha desaparecido casi por completo la hegemonía del fandango y se estiman en lo que merece los cantes fundamentales, los que constituyen la medula del flamenco; se graban soleares, seguríyas, lientos, bulerías, martineteros; se buscan los buenos concursos; se distinguen y aprecian los más delicados matices de la voz, del compás, de la guitarra; se ha rehabilitado, en suma, el cante.

Los mejores cantadores, las mejores guitarras, los mejores bailarines, sólo en el festival cordobés pueden admirarse en su propia patria. Los patios innumerables de la ciudad se abren al público durante la primera quincena de mayo. Las plazas elevan sus floridas cruces. El festival no se puede localizar aquí o allá, artificialmente; la ciudad entera es una fiesta blanca, verde, roja; escenario puro del que brota el lamento por seguríya o el dionísico frenesí festero de un tercero por bulerías.

Cuando aplauden las cigüeñas

Noche memorable en la historia del cante flamenco, fue la, consagrada a la «Niña de los Peines», a la que se le ha rendido en Córdoba un homenaje nacional. El acto, impresionante en su sencillez, fue de los que hacen épocas. De su trascendencia artística e histórica se hablará siempre que se trate del tema flamenco.

El homenaje a Pastora Pavón ha sido consecuencia lógica de los concursos cordobeses. En ellos se pretendía (y se consiguió), la exaltación del cante puro; en el homenaje a Pastora Pavón se ha herido y exaltado no al cante, sino al cantador, en la figura venerable y magistral de esta «Niña de los Peines», que formó trilogía con don Antonio Chacón y Manuel Torres.

Pastora correspondió al entusiasmo de todos, cantando fandango, peteneras, bulerías. Cansa estupor oír a la «Niña de los Peines» con la misma voz fresca, pura y cantadora de hace cuarenta años; la misma voz, pero con más arajos aún, porque el arte flamenco mejora siempre su calidad con el tiempo. La gente no se cansaba de aplaudir. No la dejaba retirarse. Entonces, arrebatada, se puso en pie y cantó y bailó desechando arte, rumba y salero de verdad. Dos, tres bailes con sus cantes. Hasta las cigüeñas que se hospedaban en la espadaña del viejo Colegio Provincial de la Merced, aplaudieron la gracia y el

arte de esta genial sevillana, en la alta madrugada cordobesa.

La «Niña de los Peines» y el cante flamenco

Todos los que la oyeron y cuantos escribieron sobre cante, coinciden en proclamar a Pastora Pavón como prototipo de sjonduras. En la terminología flamenca, sjonduras significa autenticidad humana, expresividad conmovedora y entrega absoluta al cante. Todo esto se da con superabundancia en la gran «cantadora» gitana, que trae con su arte y con su persona todo un mundo de gilevas desvanecidas, como aquella dorada época de Mercedes la Serjeta, Niña Gloria, Enrique el Mellizo, Chacón, Joaquín el de la Paula, Frío, Pío, Pío, la Trini, Diego Antúnez, Manuel Torres, Niño de Escocia, Tomás Pavón, Javier Molina, Miguel Borrull, Ramón Montoya... Toda una época está representada en ella y, a través de su arte, enlazada directamente con nosotros.

Nacida en Sevilla, al final del siglo XIX, en el seno de una familia gitana y artista, empezó su carrera muy niña. En aquella época, por los años finales del siglo pasado, ya sonaba el nombre de Pastora Pavón en los recitados e íntimos grupos flamenca. Fue así como Mercedes la Serjeta la invitó a pasar una temporada en su casa de Utrera. Mercedes era una venerable anciana de ochenta años; Pastora una niña. La Serjeta había sido la mejor esolearera del siglo y había conocido a Tomás el Niri, a Silverio, al señor Enrique Ortega, a Manuel Caganeño, al Loco Mateo; en fin, los pilares gigantes del cante.

El debut público de la «Niña de los Peines» tuvo lugar en Sevilla, en un café donde debía cantar uno de sus hermanos, al que auxilió. El éxito fue clamoroso. Quiéranse contrastarla en Madrid, pero su corta edad fue impedimento.

A los 16 años, Pastora era ya famosa en el mundo flamenco de entonces. Chacón, mucho mayor que ella, quedó prendado de sus facultades y no podía resistir su estilo. Decía Chacón que el cante hay que cantarlo y que la primera condición para ello es voz, voz y voz.

Pues bien, la voz de Pastora fue saludada, con razón, como un prodigio. Nacida para cantar, dotada de una potencia de estimulación extraordinaria, desde muy temprano dominó magistralmente todos los cantes; no sabemos de ninguna «cantadora tan enciclopédica». Hasta el siglo XX había predominado la especialización; éste cantaba por soleares, aquel por malagueñas, el otro por seguríyas. Hubo excepciones, como Silverio, que fue maestro de todos los cantes, y como Enrique el Mellizo, que dejó huella genial en los tres que hemos citado, pero eso no era lo corriente.

Pastora lo ha cantado todo: caracoles, tarantas, marianas, malagueñas, cartageneras, atonás, señas, seguríyas, sevillanas, soleares, peteneras, farraucas, fandango, liangos, lientos, bulerías... Ha cantado durante medio siglo. La oyeron reyes y poetas y su nombre tiene ecos milicos o fabulosos. Por cierto que lo de los Peines no viene, como podía pensarse, de los que llevase en la cabeza. «Yo llevaba trenzas como puños y más negras que el azabache —dijo ella—. Ya ve usted, yo no he llevado peines en mi vida.»

Lo de los peines procede de la elevar de un tango que popularizó hace cuarenta años:

«Mínate tú con mis peines
mis peines son de concha,
la gracia que se peina con mis peines
canela lleva de veras.»

Por su amplitud —toda la gama del cante—, por su arajos, por su ortodoxia, por su avasalladora personalidad, Pastora Pavón, «Niña de los Peines», ocupa un puesto excepcional en la historia del cante flamenco. Su nombre brilla con luz propia al lado de los más grandes: Fillo, Niri, Enrique el Mellizo, Silverio, Chacón, Manuel Torres. Por eso Córdoba y la afición española, aquí concentrada, la han proclamado reina del cante y suprema «cantadora» de todas las épocas.

R. M. T.

«Pastora Pavón, reina del flamenco».
Texto: Ricardo Molina Tenor. Gaceta Ilustrada, 20 de mayo de 1961.
Cortesía de David Pérez Merinero
[http://www.papelesflamencos.com/search/label/1961].

como una doble rigidez, en la definición y la atribución de los cantes». De hecho, el proyecto no se llevó a efecto. A ojos de Léfranc, «no fracasó necesariamente, o sólo a causa de una diferencia de concepto sobre lo que es el cante. Según el corresponsal de Georges Hilaire, Pastora Pavón se negaba a ir a Madrid para hacer las grabaciones, y Pepe Pinto era muy goloso tratándose de cifras».³⁴

Incluso si la voluntad de Pastora no fue del todo recíproca, Antonio Mairena siempre rindió a la Niña de los Peines una devoción incondicional. Hizo de ella uno de los valores del neojondismo, lo cual permitió a la cantaora participar en los primeros conatos de dignificación universitaria y reconocimiento institucional del flamenco. Participó en la I Semana Universitaria de Flamenco de Sevilla, donde tras la conferencia «se celebró una fiesta flamenca, en la que intervinieron, entre otros, los “cantaos” Pastora Pavón “Niña de los Peines”, Antonio Mairena y Pepe Pinto. Todos ellos ofrecieron una sugestiva y amplia demostración de la variada gama de los cantes andaluces».³⁵ Fue homenajeada de nuevo en el Festival de Mairena del Alcor en 1967 (escortada por Antonio Mairena y Juan Talega), y el gran cantaor publicaría en 1969 el volumen *Honores a la Niña de los Peines*.³⁶

La admiración no era para menos. Pastora Pavón Cruz fue, y así se reconoció en el Homenaje Nacional de Córdoba de 1961, la cantaora flamenca por excelencia. La intérprete capaz de recoger el legado del siglo XIX, consolidar en el XX un género moderno y abrirlo al siglo XXI para el cante. Tradicional e innovadora, su estética fue quejumbrosa

y doliente, pero también exuberante y vertiginosa. Sus cantes, fieles al corpus, se demostraron prolíficos asimismo en creatividad y variaciones. Como mujer empoderada, fue valiente y decidida, pero sucumbió en su momento a los roles establecidos. Como cantaora, se sostuvo en cuatro puntales: amplísimo conocimiento, capacidad de ejecución, intuición musical y ambición profesional.

Las aportaciones de Pastora para el flamenco han sido infinitas. Es muy difícil confeccionar una lista completa, pero vaya por delante una corta enumeración de algunas de ellas. La vastísima extensión de su obra cantaora, antológica e integral. Su posición como bisagra para la definitiva fisonomía del flamenco. La progresión como intérprete y su crecimiento paralelo al de la propia evolución del género durante la primera mitad del siglo XX. El engrandecimiento de los cantes “básicos” y a la par la gestación y reproducción de estilos “libres”. Los avances de armonización de la guitarra al servicio de la voz. La polivalencia estética: afinación, compás, valores melódicos. El equilibrio entre el control mental y la expresividad. La versatilidad de registros y combinación de recursos cantaos. La contribución a la estructura definitiva de los estilos y sus protocolos cante-toque. La simbiosis con sus guitarristas y los ajustes voz-acompañamiento.

Y, desde luego, la capacidad para consolidar el repertorio de flamenco clásico y, a la vez, retroalimentar los gustos de la afición con una selección acorde a los gustos del mercado, que tuvo una fértil plasmación discográfica, desconocida entre los cantaos de su quinta. Escogió

los cantes de cada etapa, validando las creaciones ajenas y seleccionando el cancionero anónimo. Fue fiel a las añejas soleares y seguiriyas, a la estética de Manuel Torre, pero también a la chaconiana, con sus tarantas y cartageneras. Mas instituyó también novedades propias que quedaron para la historia: Pastora Pavón fue una cantaora libre, que asumió riesgos en su repertorio. Cerró el círculo de la petenera, versionó coplas y aflamencó piezas populares, introdujo los cantes de moda, codificó el cuplé por bulerías adaptando canciones de autor para difundirlos entre los públicos de la época, proporcionó un sonido nuevo al tango flamenco...

Y mucho más. Todo un mundo de cante, de vida y de creación: el mundo flamenco de la Niña de los Peines. Al hilo de los acontecimientos cordobeses, el poeta Pablo García Baena la describió como «Giralda de las voces».³⁷ Así fue: cantó con la misma calidad sonora desde sus primeras placas de 1910 hasta las últimas de 1950, adelantándose a los mercados y a las estéticas por venir. En las bulerías que cantó durante el Homenaje celebrado en Córdoba en 1961 hallamos a esta Pastora inmensa en su técnica y su timbre, Pastora de inflexiones, armonizaciones, fraseos, ligados y rubatos. Cantaora del ayeo y del temple, de las microtonalidades, de las salidas, de las glosolalias intuitivas, de los vibratos. Voz gitana del contratiempo, de la síncopa, de lo tonal y lo modal, de la musicalidad y de la memoria, del rajeo y el lirismo, de la diversidad y la unidad. El Homenaje nos devuelve, sesenta años después, a nuestra Pastora eterna. La de los infinitos colores de los cantes.

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ “Terminó la Semana Nacional Universitaria de Flamenco”, ABC, 9 de febrero de 1964.

³⁶ Antonio Mairena, *Honores a la Niña de los Peines*, RCA Víctor– LSP 10396-N Serie Noble, 1969.

³⁷ Publicado posteriormente en *Almoneda. 12 Viejos Sonetos de Ocasión* (1971) y recogido para esta cita en Pablo García Baena. *Poesía completa* (1940-2008), Madrid, Ed. Visor, Colección de Poesía (3ª Edición ampliada, 2008).

HISTORIA DE UN SOMBRERO EN EL CENTENARIO DEL ESTRENO DE ‘EL SOMBRERO DE TRES PICOS’

JUAN VERGILLOS

En el año 2019 celebramos los primeros cien años de *El sombrero de tres picos*, una obra fundamental para el ballet, la danza española, el flamenco y la música sinfónica que hace un siglo no eran géneros tan ajenos los unos de los otros como lo son hoy. La obra se estrenó el 22 de julio de 1919 en el Teatro Alhambra de Londres¹.

En 1916 la compañía de Diaguilev se encontraba en España, a consecuencia de la Primera Guerra Mundial, cuando recurrieron a Manuel de Falla, al que habían conocido en París, en principio como cicerone y para que les abriera las puertas de la cultura y la escena española². Luego, como no podía ser menos dado el carácter del empresario ruso, surgió la idea de elaborar una obra de temática española que en principio se iba a basar en las *Noches en los jardines de España* del maestro gaditano³. En realidad se trata de la segunda obra de temática española de la compañía, tras *Las Meninas* (1916)⁴. Pero en este caso, en el proyecto figuraba la idea de incluir danzas tradicionales españolas en la coreografía⁵.

Falla les ofreció *El corregidor y la molinera* que había estrenado como pantomima la compañía de los Martínez Sierra en el Teatro Eslava de Madrid en 1917⁶. Seguía esta obra la estela de *El amor brujo* de los mismos autores, estrenada dos años antes, que no se convertiría en ballet hasta 1925, precisamente tras la exitosa experiencia de *El sombrero de tres picos*, dando así lugar al nacimiento de un nuevo género, el clásico español o ballet flamenco. Diaguilev propone a Falla transformar la pantomima *El corregidor y la molinera* en un ballet y para conseguirlo contrata a Pablo Picasso, que firmará los figurines y decorados, y que había de colaborar también con la compañía en *Parade* (1917), y a un bailaor de los cafés cantantes de Sevilla, Félix Fernández García. La versión definitiva de la obra cuenta con números flamencos como el fandango, que ya estaba en *El corregidor y la molinera*⁷, la sevillana, cuya melodía le fue inspirada a Falla, al parecer, por un músico callejero⁸, la famosa jota final y la no menos famosa farruca. Para la elaboración de estos bailes resulta fundamental la contribución del bailaor sevillano conocido después del estreno en Londres como Félix el Loco.

ME LLAMAN EL LOCO

Félix Fernández García nació en Sevilla hacia 1896 y, según Massine estudió el baile con Molina: probablemente la nota se refiere al maestro sevillano de bailes flamencos y de palillos José Molina, del que nos habla Fernando el de Triana en *Arte y artistas flamencos* (1935)⁹. Fernández era, según Buckle, “impresor de oficio”¹⁰. Una noche de verano de 1916 lo vieron bailar Diaguilev y Massine en el Café Cantante Novedades de Sevilla, situado en La Campana, en lo que hoy es la calle Martín Villa. Allí se produjo un primer contacto con el bailaor que se concretó en una propuesta profesional un año después cuando se volvieron a encontrar en Madrid. El empresario le ofreció unirse a los Ballet Russes y Fernández aceptó. Firmaron un contrato para una serie de actuaciones en Portugal que luego se amplió, con correcciones manuscritas y tachones sobre el contrato mecanografiado original, para otras actuaciones en Londres¹¹. En dicho contrato se indica que el bailaor ejercerá las funciones de bailarín y maestro de flamenco¹². Aunque Enrique Franco escribió que fue la frustración de no ver su nombre en los carteles del estreno de *El sombrero de tres picos* lo que le provocó un

⁶ L. Massine, *My life in ballet*, cit., p. 115; V. García-Márquez, *Massine: A Biography*, cit. p. 71.

⁷ <http://www.manuelfalla.com/es/obras/obras-escenicas/el-corregidor-y-la-molinera> (consultado el 3-10-2019).

⁸ L. Massine, *My life in ballet*, cit., p. 118.

⁹ Fernando el de Triana, *Arte y artistas flamencos* [1935], Madrid, Editoriales Andaluzas Unidas, 1986, pp. 222-224 y 173.

¹⁰ R. Buckle, *Diaguilev*, cit., p. 370.

¹¹ María Gabriela Estrada, *El Sombrero de Tres Picos*, Hermosillo, Garabatos, 2010, p. 55.

¹² Vicente García-Máquez, “Gestación y creación de *El Sombrero de tres picos*”, en Y. Nommick y A. Álvarez Cañibano, *Los Ballets Russes de Diaguilev y España*, cit., p. 61.

¹ Richard Buckle, *Diaguilev* [1979], trad. de Ignacio Malaxeveerría, Madrid, Siruela, 1991, p. 391.

² Vicente García-Márquez, *Massine: A Biography*, New York, Knopf, 1995, pp. 67-68; Buckle, *Diaguilev*, cit., p. 369.

³ V. García-Márquez, *Massine: A Biography*, cit., pp. 70-71.

⁴ R. Buckle, *Diaguilev*, cit., p. 348. El proyecto de un tercer ballet titulado *Les jardins d’Aranjuez* quedó frustrado en 1919 (Yvan Nommick y Antonio Álvarez Cañibano, *Los Ballets Russes de Diaguilev y España*, Granada, Fundación Archivo Manuel de Falla/ Centro de Documentación de Música y Danza-INAEM, 2012, 2ª edición, p. 29). Este tercer ballet sería finalmente *Cuadro flamenco*, que veremos más abajo.

⁵ Léonide Massine, *My life in ballet*, ed. Phyllis Hartnoll y Robert Rubens, Macmillan, 1968, p. 115.

brote psicótico¹³, parece ser que, aunque no estuvo claro desde el principio quien interpretaría el papel principal de la obra, si parece que a la llegada de la compañía a Londres estaba decidido que el papel lo interpretaría Massine. Fernández García asistió e intervino en los ensayos de la obra y los bailes flamencos que incluye la misma, con la famosa farruca¹⁴, se deben sin duda a su labor. Diaguilev y Massine le ofrecieron bailar la tarantela de *La Boutique fantasque* pero finalmente solo bailó un papel secundario con los Ballet Russes, el de vendedor ambulante (buhonero), del ballet *Petrushka*¹⁵, “que le permitía improvisar como él quisiera”¹⁶.

Massine narra de esta manera el encuentro con Fernández García en sus memorias:

En nuestro café preferido, el Novedades, nos llamó la atención un joven bailarín, menudo y moreno, cuyos elegantes movimientos y la intensidad de sus evoluciones le hacían destacar sobre el resto del grupo. Al término de su actuación Diaghilev le invitó a sentarse en nuestra mesa. Se presentó a sí mismo como Félix Fernández García, y mientras hablábamos con él, percibí que se trataba de una criatura de temperamento nervioso y luminosa fuerza, dotada de un talento muy original. Pronto nos dejó claro que no era feliz con su vida porque, aunque se divertía bailando en el café, no

estaba bien remunerado. Cogimos por costumbre el ir cada noche a ver su danza, y estábamos cada vez más y más impresionados por su exquisito estilo flamenco, la precisión y ritmo de sus movimientos y su perfecto control. Diaguilev lo invitó a unas representaciones de *Sherezade* y *Thamar* que fueron una revelación para él, ya que no había visto ballet clásico antes. Cuando nos dijo que le encantaría formar parte de nuestra compañía, Diaguilev tenía preparado un contrato y Félix, que tenía veintiún años, pasó a formar parte de los Ballet Russes. (...) Comenzó a enseñarme los intrincados pies y movimientos de piernas del flamenco. Aunque adolecía de nuestra formación clásica, estaba naturalmente dotado para la danza y era un profesor extremadamente paciente. Cuando vio lo ansioso que estaba yo por aprender sus danzas nativas me presentó a su viejo profesor, el señor de Molina, que estuvo de acuerdo en instruirme en la técnica del zapateado¹⁷.

En abril de 1919 Karsavina se incorpora a la compañía y se le asigna el papel de La Molinera, en detrimento de Lydia Sokolova¹⁸. Massine afirma en *My life in ballet* que la sustitución fue idea suya ya que para él era un honor bailar con la Karsavina, representante de la edad de oro de los Ballet Russes de preguerra. Bailar con Karsavina como *parteneire* fue su forma de sentirse parte de la gran co-

¹³ José Blas Vega y Manuel Ríos Ruiz, *Diccionario enciclopédico ilustrado del flamenco*, Madrid, Cinterco, 1988, p. 294.

¹⁴ L. Massine, *My life in ballet*, cit., p. 141.

¹⁵ V. García-Márquez, *Massine: A Biography*, cit., p. 132; R. Buckle, *Diaguilev*, cit., p. 389.

¹⁶ V. García-Márquez, *Massine: A Biography*, cit., p. 132.

¹⁷ L. Massine, *My life in ballet*, cit., pp. 114-115. Todas las traducciones son nuestras.

¹⁸ V. García-Márquez, *Massine: A Biography*, cit., p. 131.



El Estampío en *Cuadro flamenco*, escenografía y figurines de Picasso.



Massine y Margot Fonteyn *El sombrero de tres picos*, 1947.

riente de la tradición dancística rusa¹⁹. En sus memorias, Karsavina afirma que

Diaguilev, con el fin de inspirarme en la composición de mi nuevo papel, me pidió que fuera a ver bailar a Félix en el Savoy. Era muy tarde cuando, después de cenar, bajamos al salón y Félix empezó. Le observaba con admiración y estupefacción, boquiabierto, meditando sobre aquella aparente reserva detrás de la cual presentía el instinto impetuoso de un semisalvaje. Sin hacerse rogar, Félix ejecutó baile tras baile y cantó los cantos guturales de su país acompañándose él mismo a la guitarra. Me sentía entusiasmada: olvidé que nos hallábamos en la sala del gran hotel hasta que los camareros, en voz baja, nos hicieron notar que era demasiado tarde. El espectáculo debía terminar o encenderían las luces. También se dirigieron los empleados a Félix, pero este no les hizo caso: su espíritu volaba muy lejos. La actuación me había hecho sentir lo mismo que al escuchar los cantos gitanos de mi tierra: salvajismo y nostalgia (...). Un parpadeo de aviso, y se apagaron las luces. Félix continuó como un poseso. El ritmo de sus pasos –staccato a veces, lánguido otras, otras casi un susurro, y de nuevo como si el gran salón se llenase de truenos-, hacía que esta función invisible resultase más dramática. Cautivados, escuchábamos la danza²⁰.

Señala asimismo Karsavina que, pese a que ellos en la escena rusa ya habían hecho estilizaciones balletísticas de los bailes españoles, *El sombrero de tres picos* era otra cosa, era la esencia misma de las danzas españolas²¹.

Lydia Sokolova, primera bailarina de los Ballet Russes, señala en sus memorias que el bailaor fue contratado como maestro y también como intérprete de danza, ya que no era un veterano profesor sino un joven bailaor. Afirma Sokolova que Diaguilev “debió de haber tomado la decisión de que nunca encontraría un bailarín español mejor que Félix”²² y por eso lo contrató. Sokolova cuenta que en una ocasión, en Sevilla, en un Café al aire libre en el que bailaban unos gitanos, Félix

(...) comenzó a bailar como jamás le habíamos visto hacerlo anteriormente. Taconeaba más y más aprisa, con una asombrosa variedad de ritmos, y chasqueaba los dedos como si fuesen castañuelas. Bailaba de rodillas, brincaba en el aire, caía a plomo sobre un lado del muslo, se volvía y se incorporaba de un salto a tal velocidad que resultaba increíble que el cuerpo humano pudiera soportar aquel esfuerzo sin hacerse daño... No paró hasta que los gitanos se acercaron, rodeándolo²³.

Sokolova también narra en sus memorias el brote psicótico que sufrió Fernández García unas semanas antes del estreno.

Siempre pensé que Félix tenía algo raro, y después de conocerle mejor, trabajando y viviendo en el mismo hotel, observé lo nervioso que estaba. En ese tiempo yo lo achacaba a depresión que le producía haber perdido el éxito del que disfrutaba en el cabaret donde trabajaba. Pienso que echaba de menos el aplauso profundo, y dudé de si Diaghilev había hecho bien al arrancarlo de su ambiente natural²⁴.

(...)

No habrían pasado más de dos o tres días después de que Félix había bailado en el Savoy, -quizá fue la misma mañana siguiente-, cuando su comportamiento en los ensayos se volvió más extraño que nunca. Estábamos trabajando en la sala del club en Shaftesbury Avenue, donde los hombres tenían que vestirse detrás de una especie de barra o guardarropa. Félix comenzó a levantar la cabeza detrás del mostrador, con diferentes sombreros y haciendo muecas. Esto fue bastante divertido al principio, y todos nos reímos, pero él no se detuvo. Grigoriev intentó controlarlo sin éxito, y mientras Félix seguía y seguía apareciendo y desapareciendo con una variedad de sombreros, uno podía sentir una ola de preocupación por la sala. Al mediodía Félix se marchó llevando consigo el metrónomo en marcha. Leon Woidzikovsky lo siguió hasta el Hotel Dieppe en Old Compton Street, donde se alojaba, y lo encontró

almorzando en su habitación: no se le permitía comer en el restaurante, ya que se comportaba de manera extraña y molestaba a la gente. Félix estaba comiendo al ritmo del metrónomo, deteniéndose de vez en cuando para ajustarlo a una velocidad diferente. Leon no pudo entender lo que le pasaba y se fue. Por la noche, cuando Félix debería haber estado en el escenario, lo descubrieron en el vestuario de los hombres, con la cara manchada con una mezcla de pinturas, haciéndose una mueca en el espejo. No se podía hacer nada al respecto mientras durase la actuación, y para cuando terminó el ballet no se lo encontraba en parte alguna. No regresó a su hotel y se informó de su desaparición. Más tarde, esa noche fue encontrado haciendo una danza demencial en los escalones del altar de una iglesia del sur de Londres²⁵.

Se trababa de la iglesia de San Martin in the Fields de Trafalgar Square. Fernández ingresó en el hospital Long Grove de Epsom, Surrey. Fue el 13 de mayo de 1919. Fernández murió en dicha institución en 1941²⁶. Durante el tiempo que estuvo recluido en Epsom sólo gozó de las visitas de Massine, Sokolova, Diaguilev y Matisse. Massine lo siguió visitando hasta el estallido de la guerra²⁷.

Massine considera que la causa inmediata del brote psicótico de Félix, que lo llevó a ser ingresado en el hospital Long Grove, fue su desilusión al comprender que nunca

¹⁹ L. Massine, *My life in ballet*, cit., p. 140.

²⁰ Tamara Karsavina, *Theatre street. The reminiscences of Tamara Karsavina* [1930], London, Dance Books, 1981, p. 300.

²¹ *Ibidem*.

²² Lydia Sokolova, *Dancing for Diaguilev*, New York, Macmillan, 1961, p. 122.

²³ L. Sokolova, *Dancing for Diaguilev*, cit., pp. 121-122; R. Buckle, *Diaguilev*, cit., p. 376.

²⁴ Citado por Mercedes Albi en <https://www.albidanza.com/single-post/2016/04/13/Historia-del-bailaor-F%C3%A9lix-Fern%C3%A1ndez-El-Loce> (consultado el 3-10-2019)

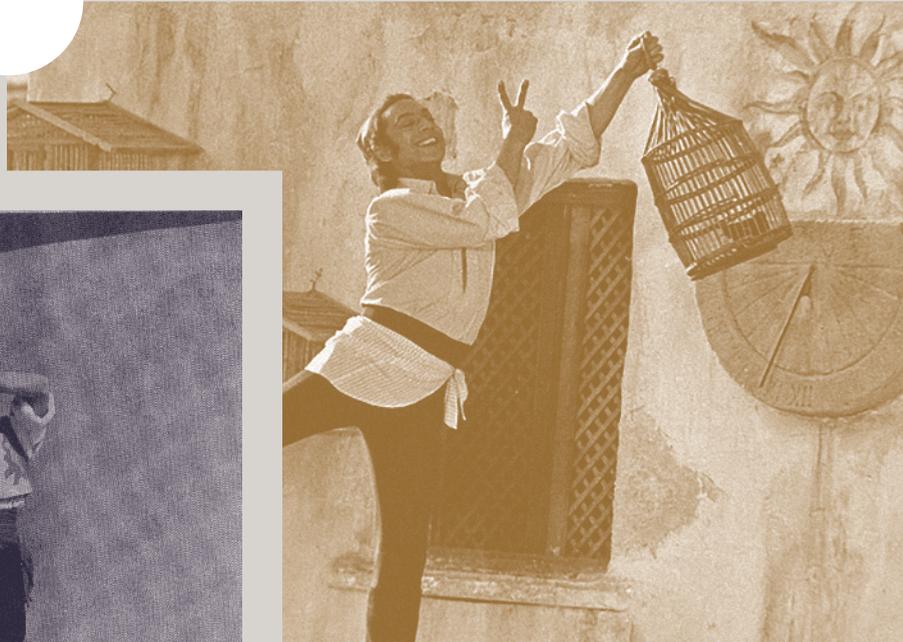
²⁵ L. Sokolova, *Dancing for Diaguilev*, cit. pp. 136-137.

²⁶ L. Massine, *My life in ballet*, cit., p. 143.

²⁷ V. García-Márquez, *Massine: A Biography*, p. 145.



Vicente Escudero en la farruca del Molinero, por Edward Weston, LA, 1935.



Antonio en un fotograma de la película *El sombrero de tres picos*, 1973.

haría carrera como solista en los Ballet Russes, dada su falta de formación clásica. Fueron sus largas noches en vela ensayando para tratar de superar su deficiencia en este aspecto, las que provocaron el colapso²⁸. García-Márquez, en su biografía de Léonidas Massine, señala que en algún momento del proceso es posible que Diaguilev, siguiendo el consejo de Sokolova, considerase la opción de que la obra fuera bailada por Fernández García²⁹. De hecho, Diaguilev pensaba hacer una obra de temática española con bailaores nativos³⁰. Finalmente, esta obra no fue *El sombrero de tres picos*. García-Márquez se pregunta “de mala gana, si Félix fue algo así como un cordero sacrificial en la creación de la obra maestra española de Massine”³¹. Sin restar un ápice a la calidad, tanto de la composición como de la interpretación, de Massine, que según todos los testimonios fue genial, y de la que podemos hacernos una idea en base a una filmación de los años 40 en la que Massine interpreta al Molinero en una reposición de la obra³², lo cierto es que esta historia no resulta del todo nueva en la historia de la danza española: lo que ocurrió con Massine y Fernández García con su farruca nos re-

cuerda a lo que pasó con Fanny Essler y Dolores Serral y la cachucha³³: los bailarines españoles apenas recibieron compensación alguna, ni económica de otro tipo, por el éxito estruendoso y duradero de ambas piezas. En el caso de Fernández, obviamente, debido a su enfermedad. No sabemos que hubiese ocurrido de no haber sido hospitalizado. Massine consideró siempre *El sombrero de tres picos* como su obra maestra o, al menos, aquella de la que más orgulloso se sentía³⁴. Con el paso del tiempo *El sombrero de tres picos* llegaría a ser una obra de repertorio de las compañías españolas. La farruca de *El sombrero de tres picos* que se interpreta hoy, aunque no con la asiduidad que sería deseable, por cierto, es la de un bailar español, flamenco y sevillano como Fernández García, la de Antonio Ruiz Soler.

La importancia de la contribución a *El sombrero de tres picos* de este bailar de flamenco es enorme. Sokolova subraya que la farruca que interpretó Massine es de la paternidad de Fernández³⁵. Sin llegar a tanto, si que hemos de considerar que su contribución no sólo fue importante en lo puramente coreográfico, también en lo

²⁸ *Ibídem*, p. 143.

²⁹ *Ibídem*, pp. 113 y 131. Vicente García-Márquez, “Gestación y creación de *El sombrero de tres picos*”, en Y. Nommick y A. Álvarez Cañibano, *Los Ballets Russes de Diaguilev y España*, cit., p. 62.

³⁰ V. García-Márquez, *Massine: A Biography*, cit., p. 113.

³¹ V. García-Márquez, *Massine: A Biography*, cit., 134.

³² Podemos ver una interpretación de Massine de la obra, filmada en los años 40, en *Picasso and Dance: Le Train Bleu, Le Tricorne*, Warner Music, 1994 (DVD).

³³ Rocío Plaza Orellana, *Los bailes españoles en Europa*, Córdoba, Almuzara, 2013, pp. 76 y ss.

³⁴ R. Buckle, *Diaguilev*, cit., p. 392.

³⁵ L. Sokolova, *Dancing for Diaguilev*, p. 135; R. Buckle, *Diaguilev*, cit., p. 131.

musical. Como señala Enrique Franco “Falla anotó unos ritmos de farruca que fecha en Madrid, junio de 1918, bajo el nombre subrayado de quien se los dictara: Félix”³⁶. José Manuel Gamboa cree que este testimonio indica que fue Félix Fernández García el que cambió la rítmica de la farruca, desde el 2/4 que le impuso su inventor, Faíco, al 4/4 actual. Gamboa sostiene asimismo la fundamental influencia eslava, a través de Massine, en la farruca flamenca que aún se interpreta hoy³⁷. Lo cierto es que las farruca registradas en disco antes de 1919, por ejemplo la de El Mochuelo, en 1904³⁸, tienen un ritmo diferente de la que se interpreta, para el baile, después del estreno de *El sombrero de tres picos*³⁹. Con alguna excepción como la de Manuel Torre en 1908⁴⁰, o la de la Niña de los Peines con Currito de la Jeroma⁴¹.

El estreno del ballet tuvo otra consecuencia afortunada para el flamenco. En 1917 Massine, buscando documentación para su obra, filma en Sevilla a Juana la Macarrona, María la Macarrona, el Mate y Ramirito de Jerez⁴², una pe-

lícula que permaneció olvidada durante 100 años para los historiadores del flamenco pero que por fin se puede ver en España desde hace unos meses. Sin duda la farruca que baila Ramirito en esta película influyó notablemente en la que finalmente firma Massine⁴³. Por cierto, ¿filmaron también los rusos el baile de Félix Fernández García? Es más que probable que así fuera. Si algún día estas filmaciones vieran la luz serían de un valor incalculable para la historia del flamenco y del ballet.

CUADRO FLAMENCO

En 1921 la compañía de Diaguilev, los Ballet Russes, estrenó en París el espectáculo *Cuadro flamenco* con La Mine-rita y La Rubia de Jerez al cante, El Estampío, la Gabrielita, Rojas, Tejero, María Albaicín y Claudio Moreno al baile, el guitarrista Manuel Martell y el Mate sin pies. Los decorados los puso, de nuevo, Picasso. La obra se estrenó en el Teatro de La Gaité Lyrique, donde se representó durante 12 días, y después pasó al Teatro Prince de Londres⁴⁴.

La crítica entusiasta del *Times* del 31 de mayo da fe del éxito de la propuesta⁴⁵. Fue la culminación, finalmente, del proyecto de Diaguilev de hacer una obra interpretada completamente por bailaoras españolas⁴⁶. Fue una obra complicada de poner en escena por el número de artistas implicados. En principio, La Macarrona, La Malena, Ramirito y otros iban a formar parte del elenco pero sus desmesuradas, al menos en opinión del empresario (y de su biógrafo, Richard Buckle), pretensiones económicas, y su falta de profesionalidad (siempre según Buckle), frustraron sus intervenciones⁴⁷. María Albaicín iba camino de convertirse en una gran estrella de la danza, por deseo del empresario ruso, y Diaguilev incluso la instruyó, con ayuda de Sokolova, para el papel de La Molinera, siendo la primera intérprete española en tomar parte en esta obra, en 1921⁴⁸. El destino de *El sombrero de tres picos* era volver a España y al flamenco.

EL SOMBRERO DE TRES PICOS Y EL FLAMENCO

El caso es que *El sombrero de tres picos* pasó al repertorio del ballet universal y sinfónico. Pero todavía le quedaba un largo recorrido flamenco ya que artistas como Vicente Escudero o La Argentinita, entre otros, interpretarían parcial o completamente la obra, a las órdenes, o no, de Massine.

El primer artista jondo en incluir en su repertorio *El sombrero de tres picos* fue Vicente Escudero, pese a calificar la farruca de Massine como de “más carácter eslavo que flamenco”⁴⁹. La farruca figura como *Danza del molinero* en los programas de mano de sus actuaciones al menos desde el 15 de marzo de 1928, es decir, desde su debut en la sala Pleyel de París⁵⁰. Y fue un número predilecto de su repertorio hasta el final de su carrera. La grabó en disco en dos ocasiones, en 1936 y dos décadas más tarde⁵¹. En unas imágenes del bailaor, muy conocidas, a cargo del fotógrafo Edward Weston, fechadas en Los Ángeles en 1935, el bailaor aparece con un vestuario inspirado en el diseñado por Picasso para el Molinero de *El sombrero de tres picos*. No obstante, el vallisoletano nunca bailó la

³⁶ J. Blas Vega y M. Ríos Ruiz, *Diccionario enciclopédico ilustrado del flamenco*, cit., p. 294.

³⁷ José Manuel Gamboa, *En er mundo 3: Jet lag ole stars in Hi-Fi, 1ª parte: El varón danzante*, Sevilla, Athenaica, 2017, pp. 115-122.

³⁸ Antonio Pozo *El Mochuelo*, Sonifok, 2002, la farruca es el corte 6.

³⁹ J. M. Gamboa señala que la farruca original flamenca, creada por Faíco, se interpretaba en ritmo 2/4 en tanto que la farruca flamenca actual se hace en ritmo de 4/4 debido a la influencia de Félix Fernández y al éxito de Massine. *En er mundo 3: Jet lag ole stars in Hi-Fi, 1ª parte: El varón danzante*, cit., p. 108.

⁴⁰ Carlos Martín Ballester (ed.), *Manuel Torres*, Madrid, Carlos Marín Ballester, 2018, libro 462 pp. y doble CD, la farruca es el corte 11 del primer CD.

⁴¹ J. M. Gamboa, *En er mundo 3: Jet lag ole stars in Hi-Fi, 1ª parte: El varón danzante*, cit., p. 114.

⁴² L. Massine, *My life in ballet*, cit., p. 117; V. García-Márquez, *Massine: A Biography*, cit., p. 111.

⁴³ R. Buckle, *Diaguilev*, cit., p. 376.

⁴⁴ José Luis Navarro García, *El ballet Flamenco*, Sevilla, Portada, 2003, pp. 51-52.

⁴⁵ R. Buckle, *Diaguilev*, cit., p. 419.

⁴⁶ R. Buckle, *Diaguilev*, cit., pp. 414, 416-417, 419, 421; V. García-Márquez, *Massine: A Biography*, cit., p. 113.

⁴⁷ R. Buckle, *Diaguilev*, cit., pp. 414 y 416. Lo cierto es que a esas alturas, La Macarrona y Ramirito ya habían estado en varias ocasiones en París, Berlín y en otras ciudades europeas. En el texto de Buckle hay afirmaciones, del autor o de algunos de los colaboradores de Diaguilev, que subrayan la falta de profesionalidad de los flamencos pero es más que posible que estas afirmaciones no sean rigurosas: no creo que La Macarrona y Ramirito creyeran que para ir a París tenían que embarcarse (R. Buckle, *Diaguilev*, cit., p. 414) puesto que ya habían estado en varias ocasiones en la capital francesa.

⁴⁸ R. Buckle, *Diaguilev*, cit., pp. 417 y 420.

⁴⁹ Vicente Escudero, *Mi baile* [1947], Sevilla, Athenaica, 2017, p. 32.

⁵⁰ José Luis Navarro, *Vicente Escudero: un bailaor cubista*, Sevilla, Libros con Duende, 2012, p. 49.

⁵¹ J. M. Gamboa, *En er mundo 3: Jet lag ole stars in Hi-Fi, 1ª parte: El varón danzante*, cit., p. 119.

obra completa. Aunque sí que tuvo la idea de llevar a cabo un montaje completo de *El sombrero de tres picos*, como afirma en una entrevista para la revista *Destino* el 22 de enero de 1944:

Habría que montar *El sombrero de tres picos*. Massine hizo con él una creación, pero ahora sería necesario meterle más coreografía y hacer la cosa más española, con treinta personas en escena, un decorado de bandera, con construcciones y mucha *mandanga*. Yo podría hacer con la obra de Falla una creación que gustaría al maestro, cosa muy difícil de lograr, porque don Manuel es el hombre más minucioso que jamás he conocido⁵².

En 1945 volvería a la carga con la idea: “acuérdesese de (...) *El sombrero de tres picos*, únicamente montado —para nuestra vergüenza— por el *ballet* ruso...”⁵³. Curiosamente este sueño de Escudero lo cumpliría, una década más tarde, su rival de aquel momento, Antonio Ruiz Soler.

En 1939 La Argentinita se encontraba en Francia sin su compañía, ya que había salido precipitadamente de España, utilizando su pasaporte argentino, huyendo de la guerra civil. Lo que en aquel momento quedaba con ella,

de su compañía, era su hermana Pilar López y el guitarrista Manolo de Huelva. Y poco más. Así, expatriada, aceptó el papel de La Molinera para el montaje que Massine hizo para estrenarlo en Montecarlo. Era la primera vez que Massine hacía de Molinero con una bailarina española como *partenaire*⁵⁴. La Argentinita volvió a repetir este papel en 1943 cuando ambos, Massine y ella, se encontraban exiliados en Estados Unidos a consecuencia de la Segunda Guerra Mundial⁵⁵. La Argentinita murió en Nueva York el 24 de septiembre de 1945 así que esta obra nunca más volvería a cruzarse en su camino, como era previsible que ocurriera si hubiese vivido más años.

Fundamental fue la aportación, como hemos dicho, de Antonio Ruiz Soler, Antonio el Bailarín, que en 1958 firma una nueva coreografía de la obra. Antonio había hecho el papel del Molinero a las órdenes de Massine en Milán en 1952. Fue la primera vez que Massine, que firmó la dirección del montaje, cedía el papel principal de la obra a otro intérprete. La Molinera fue interpretada en esta ocasión, asimismo, por una española, Mariemma⁵⁶. De hecho, Antonio ya había interpretado la farruca cuando aún estaba asociado con Rosario e, incluso, la impresionó en disco en Londres

en los primeros años 50⁵⁷. En algún momento se le preguntó al bailaor las razones que le llevaron a componer esta nueva coreografía. La respuesta no dejó lugar a dudas: en la coreografía de Massine se mata al toro cuatro o cinco veces. Pero al toro sólo se le mata una vez⁵⁸. Con ello afirmaba el carácter inequívocamente español, y flamenco, de su contribución. Tanto es así que la coreografía de Antonio es la que continuó con vida años después en el repertorio de las compañías españolas, en las versiones de Antonio Márquez, Paco Romero o José Antonio, cuyas coreografías remiten a la de Antonio. Otros artistas flamencos que han bailado, parcial o completamente, *El sombrero de tres picos* son: Antonio Triana⁵⁹, José Greco⁶⁰, Roberto Iglesias⁶¹, Roberto Ximénez⁶², Rafael de Córdoba⁶³, Antonio Gades⁶⁴, Luis Fuente⁶⁵, Javier Barón⁶⁶, etc.

⁵⁷ J. M. Gamboa, *En er mundo 3: Jet lag ole stars in Hi-Fi, 1ª parte: El varón danzante*, cit., p. 118.

⁵⁸ Massine había utilizado esta metáfora del toro en diversas ocasiones, *My life in ballet*, cit., pp. 141-142; R. Buckle, *Diaguilev*, cit., p. 376.

⁵⁹ J. M. Gamboa, *En er mundo 3: Jet lag ole stars in Hi-Fi, 1ª parte: El varón danzante*, cit., p. 120.

⁶⁰ *Ibídem*.

⁶¹ J. M. Gamboa, *En er mundo 3: Jet lag ole stars in Hi-Fi, 1ª parte: El varón danzante*, cit., p. 108.

⁶² *Ibídem*, p. 120.

⁶³ Teresa Martínez de la Peña, “Ballet Flamenco”, en J. Blas Vega y M. Ríos Ruiz, *Diccionario enciclopédico ilustrado del flamenco*, cit., p. 88

⁶⁴ J. M. Gamboa, *En er mundo 3: Jet lag ole stars in Hi-Fi, 1ª parte: El varón danzante*, cit., p.120.

⁶⁵ *Ibídem*, p. 119.

⁶⁶ *Ibídem*, p. 120.

⁵² J. L. Navarro, *Vicente Escudero: un bailaor cubista*, cit., p. 160.

⁵³ *ABC*, 8-5-1945, citado por J. L. Navarro, *Vicente Escudero: un bailaor cubista*, cit., p. 176.

⁵⁴ L. Massine, *My life in ballet*, cit. p. 211; García-Márquez, *Massine: A biography*, cit., p. 268. Con La Argentinita montaría también, ese mismo año de 1939, *Capriccio espagnol*, con música de Rimsky-Korsakov.

⁵⁵ J. M. Gamboa, *En er mundo 3: Jet lag ole stars in Hi-Fi, 1ª parte: El varón danzante*, cit., p. 118.

⁵⁶ Santy Arriazu, *Antonio el bailarín: memorias de viva voz*, Barcelona, Ediciones B, 2006, pp. 132-134 y 170. Massine colaboraría con ambos en un segundo montaje de *Capriccio espagnol*; vease L. Massine, *My life in ballet*, p. 243; S. Arriazu, *Antonio el bailarín: memorias de viva voz*, cit., p. 134; Mariemma, *Mis caminos a través de la danza*, Madrid, SGAE, 1997, p. 374.

BIBLIOGRAFÍA

Arriazu, Santy, *Antonio el bailarín: memorias de viva voz*, Barcelona, Ediciones B, 2006.

Blas Vega, José y Ríos Ruiz, Manuel, *Diccionario enciclopédico ilustrado del flamenco*, Madrid, Cinterco, 1988.

Buckle, Richard, *Diaguilev* [1979], trad. de Ignacio Malaxeverría, Madrid, Siruela, 1991.

Estrada, María Gabriela, *El Sombrero de Tres Picos*, Hermosillo, Garabatos, 2010.

Gamboa, José Manuel, *En er mundo 3: Jet lag ole stars in Hi-Fi, 1ª parte: El varón danzante*, Sevilla, Athenaica, 2017.

García-Márquez, Vicente, *Massine: A Biography*, New York, Knopf, 1995.

Karsavina, Tamara, *Theatre street. The reminiscences of Tamara Karsavina* [1930], London, Dance Books, 1981.

Mariemma, *Mis caminos a través de la danza*, Madrid, SGAE, 1997

Martín Ballester, Carlos, (ed.), *Manuel Torres*, Madrid, Carlos Marín Ballester, 2018.

Martínez de la Peña, Teresa, "Ballet Flamenco", en J. Blas Vega y M. Ríos Ruiz, *Diccionario enciclopédico ilustrado del flamenco*, Madrid, Cinterco, 1988, pp. 83-91.

Massine, Leónide, *My life in ballet*, ed. Phyllis Hartnoll y Robert Rubens, Macmillan, 1968.

Nommick, Yvan, y Álvarez Cañibano, Antonio, *Los Ballets Russes de Diaguilev y España*, Granada, Fundación Archivo Manuel de Falla/Centro de Documentación de Música y Danza-INAEM, 2012, 2ª edición.

Plaza Orellana, Rocío, *Los bailes españoles en Europa*, Córdoba, Almuzara, 2013.

Sokolova, Lydia, *Dancing for Diaguilev*, New York, Macmillan, 1961.

Triana, Fernando el de, *Arte y artistas flamencos* [1935], Madrid, Editoriales Andaluzas Unidas, 1986

CD Y DVD

Antonio y su Ballet Español, *Antonio: genio y figura*, Metrovideo, 1996.

Antonio Pozo *El Mochuelo*, Sonifok, 2002,

Picasso and Dance: Le Train Bleu, Le Tricorne, Warner Music, 1994.

REGISTROS DIGITALES

Albi Danza

<https://www.albidanza.com/single-post/2016/04/13/Historia-del-bailaor-F%C3%A9lix-Fern%C3%A1ndez-El-Loco>

Archivo Manuel de Falla

<http://www.manueldefalla.com/es/obras/obras-escenicas/el-corregidor-y-la-molinera>



Massine y Karsavina en *El sombrero de tres picos*.

LOS TOCAORES QUE ACOMPAÑARON A DON ANTONIO CHACÓN

NORBERTO TORRES CORTÉS

Doctor en Ciencias Sociales y Humanas por la Universidad de Almería

Nacido en 1869 en el barrio de San Miguel en la ciudad de Jerez de la Frontera y fallecido en Madrid en 1929, Antonio Chacón, por su vida, su obra y sus aportaciones al Arte flamenco, representa una de las cumbres de esta singular cultura musical, hoy formalmente universal tras la declaración por parte de la Unesco del flamenco como Patrimonio Inmaterial de la Humanidad.

Personaje admirado y reconocido en vida, constituyó una de las principales referencias para una pléyade de imitadores, continuadores y recreadores, que vieron en su perfección formal y su virtuosismo vocal el espejo donde mirarse. Su legado ha sido y es tan sólido y evidente, que voces como las de Enrique Morente empezaron a construir su propio devenir artístico sobre la herencia que dejó el Maestro del cante andaluz en el siglo XX. Una forma de cantar y estar en el flamenco, una voz, una expresión, una profesionalidad, una estética en definitiva, que posteriormente dejó de interesar y de ser referente, con un cambio

de gusto entre los aficionados, que pasaron a centrar el oído en otros tipos de voces, herederas a su vez de otro famoso paisano de Chacón, Manuel Torres. Cante gachó y cante gitano, voces blancas y voces negras, perfeccionismo formal, profesional y expresión de los sentimientos desde el brote intuitivo de lo inconsciente, desde entonces Antonio Chacón representa una de las caras del cante flamenco, y Manuel Torres su alter ego opuesto, una división en el gusto de los aficionados que quizás refleje en el fondo la identidad múltiple de lo que llamamos en singular cante flamenco.

Para recordar a Don Antonio Chacón en el 150 aniversario de su nacimiento, queremos proponer a continuación algunas pistas sobre la estética de su cante, aportando informaciones sobre los principales *tocaores* que él eligió y que pusieron armonías, ritmos y falsetas a su vena creativa y repertorio. Sus nombres, biografías y trayectorias artísticas revelan claramente la dicotomía entre *tocaores* gaditanos y concertistas-*tocaores* de la periferia catalana y madrileña. En este sentido, resultará interesante cotejar varias fuentes para ver cómo la división entre escuela andaluza y escuela clásico-flamenca extra-andaluza del llamado “género andaluz” seguía pertinente en la época que le tocó vivir, con expresiones y técnicas diferentes, pero con una base común, construida a partir del concepto de “lo andaluz” tardo-romántico, heredero de la visión alucinante sobre “lo oriental” del romanticismo. Una dialéctica que existe desde entonces entre la percepción de “lo andaluz” desde Andalucía y desde fuera de Andalucía. La inquietud artística de Chacón tuvo la curiosidad de asomarse guitarrísticamente a las dos.

LOS TOCAORES GADITANOS

Javier Molina Cundí (Jerez de la Frontera, 1868-1956)

Por edad y cercanía, el llamado “brujo de la guitarra” fue el primer *tocaor* relevante que hizo sus primeros dientes profesionales con el joven Chacón. Javier Molina Cundí nació en Jerez el cuatro de mayo de 1868 y falleció en la misma ciudad en 1956. Llama la atención en primer lugar estas fechas, y sorprende su longevidad. Molina nace en pleno esplendor de las carreras artísticas de un Maestro Patifío o de un Maestro Pérez, ligadas a los cafés cantantes. Es apenas mayor que el gaditano Juan Gandulla “Habichuela” (Cádiz, 1871-1925) o que el cordobés Francisco Díaz

Fernández “Paco de Lucena” (Lucena, 1859-1898), mayor que Ramón Montoya (Madrid, 1879-1949) o que José Capinetti (Cádiz, 1880-1950). Se le podría considerar por consiguiente como “benjamín” de la segunda generación de *tocaores*. Su formación musical y educación sentimental pertenecen inconfundiblemente a las dos últimas décadas decimonónicas, como para Chacón, las de la configuración del toque flamenco como género guitarrístico, sincretismo entre la tradición popular española de guitarra rasgueada y los aires “andaluces” nacionalistas finiseculares (Torres, 2009).

Por otra parte, el despertar de su temprana vocación musical tiene cierto paralelismo con la de Francisco Tárrega o Ramón Montoya, y nos remite a la difusión callejera de la literatura de cordel: el primer contacto se establece a través de un violinista ciego:

Empecé el arte de la guitarra a la edad de ocho años, en la Alameda de Fortún de Torres, con un señor ciego que tocaba el violín. Fue la primera vez que me puse en las tablas (Butler, 1963: 13).

Su biografía recogida por Augusto Butler constituye un documento imprescindible para entender el contexto adverso de la Baja Andalucía en el que el género flamenco tuvo que bregar para afirmar su identidad, el que le tocó vivir a Antonio Chacón. Remitimos por consiguiente a su lectura para más datos sobre el que la afición flamenca, por tradición oral, reconoce como el iniciador del llamado “toque de Jerez”. No obstante, queremos señalar tres cosas.

Sobre sus primeras experiencias profesionales:

era guitarrista a los ocho años acompañando a un ciego violinista, y empezó a dar sus primeras clases a los once o doce, vocación pedagógica que heredará más tarde el toque de su ciudad natal. Pero también forma parte de un Café Cantante (el de Juan Junquera en la Vera-Cruz) acompañando al cuadro de baile, entre el que estaba su hermano bailaor. Poco después, en 1881 y 1882, le seguimos la pista por caminos bajo-andaluces con un joven adolescente apasionado por el cante, célebre y venerado más tarde como "Don" Antonio Chacón. Caminando con alpagatas, una "gira" por pueblos de Sevilla, Cádiz, Huelva y Extremadura, compartida también con Antonio Molina, su hermano bailaor. Javier Molina insiste en el impacto de esta experiencia en los tres adolescentes, en la que el flamenco era aún un territorio recién descubierto por conquistar:

Y ahora se me viene a la memoria un dicho de Chacón: que nunca había sido más feliz en su vida que en esa época, que era cuando tenía ilusiones. (...) El que lea estos apuntes dirá: "Más bien está reseñando la historia de Chacón que la suya". Y yo le contesto que mi vida de aprendizaje está muy enlazada con la suya. De modo que, como la hicimos juntos, no tengo más remedio que nombrarlo a cada instante, como igualmente a mi hermano (Butler, 1963: 15-22).

Sobre su movilidad:

un dato clave para entender la ausencia de procesos de aculturaciones en su toque, o sea el sabor añejo a guitarra rasgueada y pulgar de los de Jerez: apenas se moverá de las provincias de Cádiz y Sevilla, acompañando a ases del cante como Manuel Torres, La Niña de los Peines, El Cojo de Málaga, El Gloria, Manuel Centeno, El Niño Caracol,

etc. o bailaoras como La Macarrona o Dora "La Cordobesita". Fue él quien empezó a formar artísticamente a Lola Flores y la presentó al gran público. Era el año 1940, recién acabada la guerra civil. A partir de esta época se dedicará solo a la enseñanza en la Escuela de Ciegos y en clases particulares que no abandonará hasta su muerte en 1956, asegurando con ello la solidez de la cadena de transmisión oral. Entre sus alumnos, destacaremos nombres como El Maestro Palmita, El Lápiz, Isidro Sanlúcar (padre de Manolo Sanlúcar), Rafael del Águila, Manuel Morao y José Luis Balao.

Juan Gandulla Padilla "Habichuela" (Cádiz, 1871-Madrid, 1925)

Con este *tocaor* discípulo del Maestro Patiño, Antonio Chacón grabó en 1908 más de 18 cantes en discos de pizarra para la casa Odeón, primer corpus musical fundamental del legado del cantaor jerezano. Su relación con la escuela gaditana del toque del Maestro Patiño, *tocaor* habitual del cantaor Silverio Franconetti, la referencia estética principal de Antonio Chacón, quien se hizo acompañar además en algunas ocasiones por el *tocaor* de su maestro, nos llevará a asociar inevitablemente a Juan Gandulla "Habichuela" y su filiación con la escuela gaditana del Maestro Patiño. Una forma de entender mejor uno de los principales sustratos que alimentó al joven y apasionado aficionado Antonio Chacón. En este sentido y para mejor entender la estética del toque de Juan Gandulla "Habichuela" y completar sus datos biográficos, conviene recordar lo que sabemos de su maestro, el célebre Patiño, a quien Paco de Lucía dedicará una fabulosa alegría en tonalidad de Mi menor en su primer LP de 1967.



Javier Molina ya anciano enseñando a un ciego



Javier Molina

Plaza de Toros de Granada

HOY DOMINGO 23 JULIO 1922

Éxito ruidoso * Éxito grandioso
de la afamada cantadora de flamenco

Niña de los Peines
acompañada a la guitarra por el celebrado guitarrista

HABICHUELA
Despedida del popular y gracioso humorista

ALFREDO CHIMENTI
Despedida de la gran atracción

MONNA-MONTERO

2 secciones. A las 9 y 11 y 12 y 11

Contra la neurastenia **Sanatorio del amor** poderoso reconstituyente.

Mañana, **gran fiesta andaluza** tomando parte los artistas del **Concurso de Cante Jondo** y la famosa **Niña de los Peines**.

Ftp. H. Bueda. — Granada

Cartel de la Plaza de Toros de Granada con la participación estelar como acompañante al toque de Juan Gandulla "Habichuela"

Juan Gandulla
"Habichuela"



José Gonzalez Patiño (Cádiz, 1829-1902), según opinión extendida entre los aficionados, sería el creador de la cejilla flamenca, o por lo menos, el que la incorpora al acompañamiento del cante¹. Fernando de Triana comenta que, junto con Antonio Pérez, fue de los primeros en modernizar el toque (Triana, 1986: 245). Por coincidencia histórica, podemos deducir que esta modernización llegó gracias al repertorio y actividad de los guitarristas-compositores nacionalistas liderados por Huerta y Arcas y por el sonido del nuevo modelo diseñado por Antonio de Torres. Se desconoce cuál fue su escuela y quienes fueron sus maestros. La noticia más antigua la proporciona José Blas Vega, en una reunión celebrada por Silverio Franconetti en Cádiz en 1864, donde éste se dio a conocer al regresar de América (Blas Vega, 1995 a: 143-145). Otro cartel lo anuncia en una función organizada también por Silverio el día 28 de octubre de 1865 (Blas Vega, 1995 b: 32). Destaquemos los datos que proporciona el cartel: la función se celebraría en el salón de la Fonda del Turco de la gaditana localidad de San Fernando y fue titulada como La función del siglo. Su primer número era El zapateado de las ochenta y dos variaciones ejecutadas en la guitarra por Patiño, quien además acompañó a Silverio en el Polo de Tobalo. José Blas Vega deduce lógicamente que debió

acompañar también los demás cantes del repertorio anunciado: Serranas del sentimiento, jaberas, malagueñas y seguidillas.

El jueves cuatro y el domingo siete de julio de 1867, volvemos a encontrar a Patiño acompañando a Silverio con su discípulo Francisco Cantero, esta vez en el Teatro Principal de Jerez (Steingress, 1988: 369-370).

Otro dato que llama la atención en Patiño es su faceta de bailar y su marcado sentido rítmico como tal. No es difícil imaginarlo incorporar mecanismos y fragmentos musicales de sus colegas "clásicos", adaptarlos para sus acompañamientos en los cuadros de baile y para las primeras manifestaciones del cante "para escuchar", con su técnica de rasgueados, pulgar y ligados, y para ello "meterlos a compás", es decir "aflamencarlos". Su discípulo Juan Gandulla 'Habichuela', adquirirá fama de gran conocedor de los bailes andaluces entre la profesión, además de *tocaor* para el cante.

Puente entre la guitarra popular andaluza de la primera mitad del siglo XIX, todavía cercana al folclore con acompañamientos de danzas y bailes, y la generación moderna de Marín, Borrull y Montoya, Patiño bien pudo haber puesto los primeros rudimentos y reglas del toque entendido

¹ Investigaciones recientes (Nuñez, F., 2018) señalan que pudo haber sido realmente Paquirri el Guanté (Puerto de Santa María, 1834-Madrid, 1862) el introductor de la cejilla. Niño prodigio con cualidades musicales que le llevaron a ser un reputado guitarrista y cantaor, con actuaciones en Cádiz desde los once años de edad, la relación entre este joven virtuoso y Patiño puede haber sido de maestro a discípulo, el joven y superdotado Paquirri enseñando al Maestro Patiño sus habilidades musicales. Paquirri, desde una formación guitarrística "a lo barbero", practicaba con habilidad lo que en su juventud se llamaba "cantar a la guitarra", cantar aires andaluces acompañándose con la guitarra. Constituye uno de los primeros antecedentes de este tipo de profesionalización orientada hacia "lo flamenco" a medida que este género adquiría popularidad, con esta forma lírica de cantar canciones andaluzas, solo con el acompañamiento de la guitarra punteada y rasgueada. Esta práctica será común entre varios cantaores y cantaoras del género, como La Serneta, Franconetti, Juan Breva, Rojo el Alpargatero, Chilares, etc. y tiene ya un antecedente en Trinitario Huerta en su primer periodo como tenor en la compañía de Manuel del Pópulo Vicente García, cantando "a la guitarra", hasta que perdió la voz y se dedicó a la guitarra romántica de expresión andaluza en una segunda época.



como actividad profesional. Los suyos, originales casi todos según la tradición, fueron de los más apreciados en su época. Antonio Chacón siempre lo consideró el más clásico: “ En cante andaluz comenzó a significarse como acompañante Patiño el de Cádiz, que es el más clásico. Los clásicos eran más puros, más verdad”. El ámbito geográfico reducido de su actividad profesional -compartió su vida artística entre Cádiz y Sevilla- puede explicar la ausencia de procesos de aculturaciones en su toque, o sea la “pureza” aludida por Chacón. Dirigió cuadros de cante y baile en los carnavales gaditanos. Desde el ámbito de la memoria, el cantaor Aurelio Sellés lo describe con todos los ingredientes de la estampa decimonónica del músico ligado a la literatura de cordel:

Le conocí mu viejecito, con el abrigo puesto. Vamos, la capita puesta y un guitarrillo que llevaba, porque era un guitarra lo que llevaba; ése era un fenómeno (Blas Vega, 1988: 121).

Pericón de Cádiz incidirá también en el instrumento que utilizaba Patiño y la función rítmica de su acompañamiento, presente posteriormente en otros tocaores como José Capinetti, Paco Molina y Manolo de Huelva:

(...) Y cuando tocaba tenía muchas cosas del maestro Patiño. Le pasaba igual que a Paco Molina, que no era tocaor profesional, pero quitaba el sentío cuando agarraba la guitarra y se ponía a tocar haciendo cosas del maestro Patiño. (...)

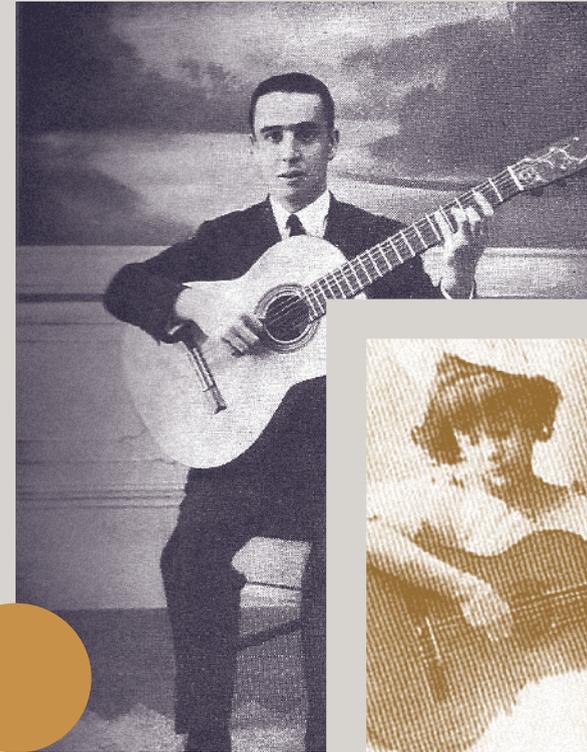
Y el Niño Huelva también hacía muchas cosas de Patiño; porque hay que ver lo que sería Patiño, que mientras exista la guitarra se mentará su nombre, y tó lo hacía con un guitarrillo que daba pena verlo, pero ya podía venir el mejor del mundo, que no lo mejoraba; el sonío que le metía el hombre ése a las cuerdas, la manera de tentarlas...

Y Capinetti hacía muchas cosas suyas, con un compás y una media bárbara (Ortiz Nuevo, 1975a: 138).

Lo que llama la atención en estas citas de Sellés y Pericón de Cádiz, es la descripción del tipo de instrumento que utilizaba Patiño, un “guitarro” o “guitarrillo”, es decir un instrumento de una plantilla pequeña, más cercana al ámbito de la guitarra barroca gaditana del final del XVIII, principios del XIX, tipo Pagés, o de la guitarra clásico-romántica, que al modelo actual diseñado por Antonio de Torres a mediados del XIX y rápidamente adaptado por los principales guitarreros. Con la descripción de este instrumento podemos imaginar el sonido más agudo, con menos armónicos, más percusivo, más ligado a una función de acompañamiento al baile, en los primeros acompañamientos del cante flamenco ejecutados por Patiño. Es esta estética sonora, este sonido el que escucharía el joven Juan Gandulla en su aprendizaje y el que encontraremos en las grabaciones que realiza con Manuel Torres.

Desde el ámbito de la memoria también y con el uso del conector “luego”, El cantaor sevillano Pepe de la Matrona sitúa nítidamente a partir de Patiño y seguidamente de su discípulo Habichuela el Viejo, a tres generaciones de tocaores que han “modernizado” progresivamente el toque, a la vez que señala su actividad pedagógica y la transmisión oral de su toque:

Luego estaba en Cádiz el maestro Patiño, en la época de Silverio, qu'estuvo tocando mucho tiempo en el café que este cantaor tenía en Sevilla. Qu'este Patiño fue quien lo reconoció cuando volvió de América con las barbas, cuando aquello de María Borrigo, que la única farta que pudo ponerle es que tenía los pies muy grandes (...) Y Habichuela el Viejo, que fue discípulo de Patiño, se llamaba Juan Gandulla, de Cádiz, como su maestro, los dos hijos de gallegos.



Perico el del Lunar



Domingo Prat, autor del famoso diccionario de guitarristas, amigo de Miguel Borrull, enseñando a su joven alumna María Luisa Anido



(...) *Luego vino Rafael Marín y Angel Baeza, y luego empezaron a tocar la guitarra Montoya y Luis Molina, que se reunían en la calle Arlabán en el taller de guitarras de Manuel Ramírez, y allí por las tardes se reunían estos tocadores y el uno del otro iban practicando y estudiando de esa escuela, cogiendo el mecanismo de la forma de tocar nueva, arpegiando y picando. En la época anterior, del maestro Patiño y de Lucena, no se conocían esas cosas, porque entonces lo que se utilizaba era el rasgueo y el deo pulgar, hasta que ya después de Rafael Marín se empezó a utilizar la escuela clásica, arpegiando, tremolando* (Ortiz Nuevo, 1975b: 214-215).

La actividad docente de Patiño desde la transmisión oral, fue anotada anteriormente por Fernando el de Triana con otro célebre discípulo, Paco “El Barbero”:

Como quiera que estos cafés no tuvieron larga vida, al cerrar sus puertas, Patiño se marchó a Cádiz, de donde era natural, y Pérez quedó en Sevilla, dedicándose ambos a dar lecciones, hasta lograr, como lograron, sacar discípulos. Entre ellos surgieron verdaderas lumbreras, y sobre todos, Francisco Sánchez (Paco el Barbero), discípulo de Patiño, que aventajó al profesor en ejecución y cuidó mucho del acompañamiento (Triana, 1986: 245).

Además de señalar la dedicación a la docencia del Maestro Patiño en su segunda época, la de su retiro a Cádiz, que es cuando Juan Gandulla coincide y se forma con él, Fernando de Triana nos comenta que Patiño decía que la guitarra se había hecho “pa acompañá al cantaó” (textual) (Triana, 1986: 245). Sin embargo, hemos visto cómo Patiño tocaba a solo su zapateado de las 82 variaciones en 1965, y formando empresa con Silverio Franconetti están documentadas sus famosas competencias a dúo o a solo con su discípulo Paco El Barbero, afamado concertista de guitarra de tipo nacionalista, además de

tocaor, como confirma el programa de su actuación en Córdoba en 1885 (Cano, 1987: 87-88), al igual que lo era el astro del momento, Paco de Lucena (Torres, 2018). Podemos deducir que con Patiño, a partir de una guitarra a solo de tipo nacionalista andaluza que acompañaba inicialmente bailes y voces reunidos en un mismo espacio, emergió una especialidad profesional, la de acompañar los cantes. La formación de Juan Gandulla `Habichuela´ parece coincidir en el tiempo y en el espacio en los que esta nueva especialización tomó definitivamente carta de naturaleza. Juan Gandulla se configurará por consiguiente como el prototipo de *tocaor* para acompañar, y como tal será requerido por los más célebres cantaores y cantaoras del momento, siendo el guitarrista requerido entre otros por Don Antonio Chacón, La Niña de los Peines y Manuel Torres. Por este motivo no ha pasado a la historia ni como virtuoso ni como concertista, pero como gran conocedor de los cantes y bailes andaluces, destacando su técnica del dedo pulgar que era envidiada por sus compañeros de profesión.

Pedro del Valle Pichardo “Perico el del lunar” (Jerez de la Frontera, 1894-Madrid, 1964).

La vida y obra de este clásico *tocaor*, célebre por haber dirigido la primera antología del cante flamenco, reuniendo a un plantel importante de seguidores de la estética chaconiana, ha sido descrita detalladamente por José Manuel Gamboa (2001), por lo que remitimos a esta obra para la consulta de más datos biográficos. Con Chacón realizó sus penúltimas grabaciones en 1828. Jerezano como tantos otros artistas llegado a Madrid en 1921, frecuentó Los Gabrieles y sobre todo el Villa Rosa, donde Chacón ejercía su magisterio y recurría a Perico del Lunar cuando no tenía a sus habituales acompañantes. La rivali-

dad artística y desencuentro entre la pareja modélica de la segunda y tercera década del siglo XX, Chacón y Montoya, puede explicar que el cantaor recurriera a su toque para grabar las nueve placas de 1828 en Odeón, en las que el toque austero y exento de virtuosismo, opuesto al de Montoya, sostiene con eficacia y sin alardes de tecnicismo los cantes del jerezano.

LOS TOCAORES-CONCERTISTAS CLASICO-FLAMENCOS DE LA PERIFERIA

Miguel Borrull Castelló (Castellón de la Plana ¿1866?-Barcelona, 1926)

Miguel Borrull, concertista gitano clásico-flamenco valenciano, será el primer *tocaor* que grabará con Chacón y que prefigurará lo que vendrá después, el dúo Chacón-Montoya. Encontrará el cantaor jerezano en su exquisito toque inspirado en las armonías académicas de un Julián Arcas o de un Francisco Tárrega, ejecutado con esta nueva sonoridad espectacular que sorprende entonces a los públicos, las guitarras de Antonio de Torres, todo un mundo sonoro por explorar. El cantaor andaluz de Jerez de la Frontera Antonio Chacón se convertirá en melómano con el oído puesto en la música de guitarra con influencia andaluza

romántica, a la vez que le fascinará los avances técnicos del virtuosismo finisecular. ¡Más allá de Andalucía, suena Andalucía, y de que forma!

Si la primera recepción de las nuevas técnicas de arpegios de Tárrega llega a Montoya vía Rafael Marín, Miguel Borrull será la segunda fuente. Quizás por haber sido eclipsado por la gigantesca figura de Ramón Montoya, por no haber grabado en discos de pizarra², desgraciadamente confundido a menudo con su hijo Miguelito Borrull quien sí grabó con profusión, Miguel Borrull (padre) es un “fantasma” incómodo en la historiografía flamenca. Por tradición oral, entre profesionales y aficionados circula cierta aureola de prestigio en torno a su figura³. En una entrevista concedida a Luis Bagaría (1882-1940) el 28 de junio de 1922 para el periódico La Voz, Antonio Chacón lo refiere como líder de una segunda generación de tocaores⁴:

De los antiguos, el maestro Patiño para acompañar el “cante”, y después, Paco el “Barbero”, que fue de los buenos también. Pero superó a todos en ejecutar Paco el de “Lucena”, que, si no fue tan clásico como los otros, los superó en ejecución y armonía. Después vino otra etapa, que empezó por Borrull y Javier Molina, también excelentes acompañantes, que recordaban a los tres maestros que he nombrado antes. Últimamente, “Habichuela”, el “Niño de

² Por lo conocido hasta hace poco, solo grabó en cilindros con Antonio Chacón (Blas Vega, 1990). Existe un catálogo de Hugens y Acosta de 1900 que así da cuenta de ello. Los cantes que se grabaron fueron Malagueñas, Murcianas, Cartageneras, Tangos, Seguidillas Gitanas, Fandangos, Saetas, Martinetes y Serranas (leído en www.www.blogs.elcorreoweb.es el 4 de octubre de 2019). Afortunadamente, Carlos Martín Ballester ha recuperado y editado parte de este material en su magnífica monografía dedicada a Chacón (Martín Ballester, 2016).

³ Especialmente en los estilos de Levante, la pareja Miguel Borrull/ Antonio Chacón de finales del XIX, principios del XX, anterior a la de Ramón Montoya/ Antonio Chacón, tiene todo el viso de haber dibujado los primeros trazos armónicos-melódicos modernos de este repertorio.

⁴ Se puede consultar la entrevista completa en www.papelesflamencos.com

Huelva” y Montoya. De los dos primeros le digo que valen mucho, y al último no soy yo el llamado a alabarle, porque es mi “tocaor”.

Hace ya más de veinte años, el guitarrista Luis Maravilla, discípulo de Ramón Montoya y de Miguel Llobet, señaló a Miguel Espín y a Juan Manuel Gamboa la tesis que retomamos ahora:

*La incomparable altura alcanzada por Montoya nos hacía sospechar un aprendizaje previo aún no del todo explicado. El esplendor de la escuela de guitarra flamenca madrileña, ¿casualidad?, coincide con la llegada de Borrull padre a Madrid. (Frente a la andaluza, esta se caracterizó por un superior refinamiento técnico-musical, más propio, en ese momento, de las clásicas). ¿No sería Miguel Borrull quien “inspiró los duendes” a Montoya? Sabemos, **Luis Maravilla nos lo ha dicho, que mientras Borrull estuvo en Madrid se proclamó “capitán general” con mando en plaza, y lo***

cierto es que hasta su partida a Barcelona nadie le discutió el puesto⁵, quedando entonces en la capital un auténtico vivero de virtuosos del instrumento: Luis Molina, Teodoro Castro⁶ –ese sabía de toque más que Montoya, nos dice Maravilla- ... y el propio Montoya (Espín y Gamboa, 1990: 38-39).

En esta biografía dedicada a Luis Maravilla, los autores indican otra fuente oral que relaciona Borrull con Tárrega, la de Sabicas, quien en una entrevista comentó una relación de maestro/discípulo entre ambos (Espín y Gamboa, 1990: 39). Otros dos autores inciden en ello, José Blas Vega⁷ y Manuel Granados⁸. La relación entre Tárrega y Borrull fue establecida en su momento por Domingo Prat en su diccionario, siendo una de las escasas fuentes escritas que se tiene sobre este enigmático tocaor⁹. Sin embargo, no dejaba claro la relación de discípulo/ maestro, sino la de devoto admirador y seguidor:

5 La negrita es nuestra

6 4 El libro Tocaors del guitarrista Camilo Salinas nos da más datos sobre Teodoro Castro, uno de los precursores del toque flamenco en Argentina (Salinas, 2011:7-8).

7 Parece ser que las primeras lecciones en serio las recibió del Maestro Malagueño y más tarde de Miguel Borrull padre, célebre guitarrista valenciano, que antes de irse a Barcelona, estuvo muchos años afincado en Madrid, donde nacieron varios hijos artistas, entre ellos el guitarrista también llamado Miguel Borrull (Blas Vega, 1994: 69).

8 No en vano, el patriarca, Miguel Borrull, fue alumno de Francisco Tárrega y maestro de su hijo Miguel y de Ramón Montoya, dedicando su vida a la mejora de la guitarra flamenca en plano concertístico (Granados, enero 2005, en www.flamenco-world.com). Profesor de guitarra flamenca del Conservatorio Superior de Música del Liceo de Barcelona, Granados está estrechamente relacionado con esta familia: fue discípulo de Miguel Borrull Hijo y conoció a su hermana Concha Borrull.

9 Eusebio Rioja hizo un compendio de fuentes para la Historia del Flamenco (Rioja, 1995: 61-65), manejando sobre todo la de Domingo Prat y referencias indirectas del biógrafo de Antonio Chacón, José Blas Vega (Blas Vega, 1990). Blas Vega señala por cierto lo que llama “fiebre flamenca” en Barcelona a finales del XIX, especialmente entre artistas e intelectuales, lo que motiva la actuación de Chacón en esta ciudad en el café de Sevilla en 1898 (Blas Vega, 1990: 65). Sabemos que por lo comentado entre los aficionados, Borrull formó pareja artística con Chacón durante dos décadas, 1890 (más o menos)-1910, por lo que a falta de investigar detalladamente este periodo, podemos deducir que Borrull estuvo en Barcelona durante este año.

Célebre guitarrista en el género andaluz. Nació en la provincia de Castellón de la Plana, del reino de Valencia, España, en el año 1866. Gitano que sentía su arte con el corazón, concibió la belleza árabe y bohemia a la vez; sus charlas guitarreras surgidas en el vaho de una dilatada “juerga”, eran arabescos de pedrería multicolor. Sus ágiles dedos, como sabias arañas, tejían en la guitarra “falsetas”, preludios, bordoneos y rasguídos que producían admiración y entusiasmo, dando la sensación de oír soñando. Esta rama del folklore tuvo en Borrull Castelló un alto exponente: si eximio era ejecutando, irremplazable fue para acompañar a los “cantaors” que junto con él cosecharon grandes triunfos [...] Durante muchos años residió en la ciudad de Barcelona, donde con su arte ganó fama y provecho. Fue un devoto admirador de su paisano F. Tárrega, del cual tocaba buen número de obras. Su repertorio en el género musical era vasto, siendo muchos los autores que abarcaba, aunque “ese toque” lo cultivaba en la intimidad. Miguel Borrull Castelló falleció en Barcelona el 1 de marzo del año 1926 ¹⁰(Prat, 1934: 62).

La reseña de Prat nos permite deducir varias cosas. Si Borrull era admirador de Tárrega, Prat lo fue de Borrull. La descripción detallada que nos hace de su toque no presta a confusión: Prat ha escuchado varias veces al guitarrista valenciano, en público y en la intimidad. ¿Cuándo, dónde, cómo lo escucha? El periodo barcelonés por excelencia de Borrull es su llegada a la ciudad condal en

10 David Pérez incluye en su web www.papelesflamencos.com la esquila de Miguel Borrull publicada el 28 de febrero de 1926 en La Vanguardia de Barcelona. Nos indica 62 años la edad del guitarrista en el momento de su fallecimiento, lo que lógicamente remitiría a 1864 o 1865 como fecha de nacimiento, y no 1866 como indica Prat, fecha admitida como válida hasta ahora. A falta de la publicación de la partida de nacimiento, cabe incidir en 1926 como fecha de fallecimiento y, como bien señala David Pérez, rectificar la de 1947 que aparece aún con frecuencia en libros y webs de impacto divulgativo.

11 Tomás Damas, a la muerte de Tárrega, iba a comprar la primera Torres de Tárrega, la de 1864, a Vicente Tárrega, hermano de Francisco, precisamente para su hijo Domingo, operación que no prosperó, tal como lo documenta Adrián Rius (Rius, 2002: 28).

1915, proveniente de Madrid, y la apertura de su célebre café cantante Villa Rosa poco tiempo después, lugar de reunión “desenfadada” de la bohemia catalana, por lo que podríamos pensar que lo escucha en este espacio y tiempo. Sin embargo, consultando la Enciclopedia de la Guitarra de Francisco Herrera, aprendemos que nacido en Barcelona en 1886, hijo de Tomás Prat Puig (1859-1923), guitarrista aficionado amigo de Arcas y Tárrega entre otros¹¹, Prat realizó sus estudios musicales en la Escuela Municipal de Música de Barcelona y fue alumno de Miguel Llobet de 1898 a 1904, “teniendo ocasión en su infancia de escuchar a Tárrega y a los guitarristas de su época”. En 1907 se afincó en Buenos Aires y se le considera desde entonces, junto con Josefina Robledo y otros, como uno de los introductores más activos de la “escuela de Tárrega” en América Latina (Herrera, 2001: 1614). Podemos deducir por consiguiente que, al calor de la afición y amistades de su padre, Borrull fue uno de los guitarristas “eclecticos” (según expresión de Eusebio Rioja) o “bilingües” según nueva expresión en los foros guitarrísticos, es decir flamencos y clásicos-nacionalistas de la época de Tárrega, que Prat escuchó durante la infancia y que, según se desprende de la poética descripción, quedó impactado por su toque. En este caso se entiende la predisposición favorable que tiene Prat hacia este tipo de guitarristas “bilingües”, sin prejuicio de separación de géneros como ocurrirá más tarde, con la figura emblemática y ambigua



Miguel Borrull Castelló



Miguelito Borrull, hijo de Miguel Borrull Castelló, célebre tocaor que grabó con Manuel Torres

de Andrés Segovia¹². Por otra parte, si el repertorio clásico de Borrull era “vasto” y abarcaba a Tárrega y varios autores, entendemos que leía música.

¿En qué circunstancias pudo Borrull entrar en contacto con Tárrega?

La proximidad geográfica (ambos eran de la provincia de Castellón de la Plana) orienta lógicamente a este espacio. Por proximidad, tenemos la estancia de Tárrega en Novelda (Castellón) entre 1881 y 1884, y en Valencia y alrededores entre 1888 y 1891. Borrull nació en ¿1864-1866?, por consiguiente tenía entre 13/15 y 16/18 años cuando Tárrega residía en Novelda, 20/22 y 23/25 años durante su estancia valenciana. Blas Vega sigue la pista del cantaor Antonio Chacón por Andalucía oriental escuchando a cantaores locales como El Ciego de la Playa, y anota su presencia en Almería en 1891¹³, acompañado por Borrull. Todavía en 1902 Chacón sigue actuando con Borrull en el

Levante español, concretamente en la región de Murcia, como lo documenta José Gelardo¹⁴. En 1899 Borrull interviene junto con Amalio Cuenca¹⁵ en un homenaje a la bailaora la Mejorana organizado en el Salón Variedades por Antonio Chacón¹⁶. José Luis Ortiz Nuevo rastrea la presencia de Chacón en los primeros años del siglo XX (1905-1909) y nos informa de una “gira” de Chacón con Borrull en 1905 que pasa por Sevilla, Valdepeñas, Córdoba, Granada, Valencia, Cádiz, para volver después a Madrid donde tienen contrato para el otoño y el invierno¹⁷. La reciente biografía del guitarrista segoviano Amalio Cuenca González escrita por Mariano Gómez de Caso Estrada, otro “eclectico” de primera línea, nos describe a Borrull dando conciertos a dúo con Cuenca en la primera década del siglo XX¹⁸. Este guitarrista, que había fijado su residencia en París en 1908, abre en 1912 el restaurante “La Feria” en la zona más “chic” de la capital francesa y contrata a su amigo Miguel Borrull y a sus hijas. Si hasta este momen-

¹² En este sentido, resulta interesante cotejar dos fuentes aparecidas en la misma época y muy manidas, la de Prat (1934) y la de Fernando de Triana (1935), para ver como ya anunciamos en nuestra introducción, cómo la división entre escuela andaluza y escuela clásico-flamenca extra-andaluza del llamado “género andaluz” era pertinente, con expresiones y técnicas diferentes, pero con una base común, construida a partir del concepto de “lo andaluz” tardo-romántico, heredera de la visión alucinante sobre “lo oriental” del romanticismo. Desde entonces existe esta dialéctica entre la percepción de “lo andaluz” desde Andalucía y desde fuera de Andalucía.

¹³ Blas Vega, 1990: 58-59.

¹⁴ 2 (Gelardo Navarro, 2007: 195-199 y 2008: 76-77).

¹⁵ Los primeros datos que conocemos sobre este excepcional guitarrista nos lo ofreció Prat en su diccionario. Indicaremos que fue profesor en 1900 de la madrileña Sociedad Española Guitarrística junto con Rafael Marín, José Rojo y Juan Viñolo. Se trasladó a París después organizando actos de carácter andaluz-español, como lo comprueba Prat en su visita a París en 1910.

¹⁶ El Imparcial, 19 de marzo de 1899 (leído en www.papelesflamencos.com el 5 de octubre 2019).

¹⁷ 5 Diario de Cádiz, 23 de mayo de 1905 (leído en www.elecodelamemoria.blogspot.com. es el 5 de octubre 2019)

¹⁸ Mariano Gómez de Caso Estrada documenta dúos desde el año 1898 (El País, 29/11/1898, en el Casino Music-Hall, Nuevo Teatro y Café de la Marina en diciembre de 1898, en Segovia y provincia del Norte en 1902).

to los datos que tenemos sobre Miguel Borrull aluden a su doble actividad como *tocaor*, con la figura central de Antonio Chacón, y concertista, a dúo con Amalio Cuenca, en la segunda década del siglo XX parece cambiar de rumbo artístico y dedicarse a la promoción de sus hijas e hijo, formando una empresa artística familiar. Anunciadas como las “Egipcias”, está documentado la labor artística de las hermanas Borrull acompañadas por los dos Borrull, padre e hijo, desde 1911¹⁹. Borrull ha preparado a sus hijas y, en base a su experiencia del flamenco, de la “variété” y de la vida nocturna de la bohemia modernista, se encarga de su promoción. A partir de este momento, parece que su guitarra pasa a un segundo plano, focalizando el interés en los rasgos orientales que ofrecen sus hijas, con una hábil gestión de “lo gitano” como polo atractivo.

Ramón Montoya Salazar (Madrid, 1879-1949): la cumbre artística

Chacón pregonaba con orgullo en entrevistas que Montoya era “su tocaor”. En una famosa entrevista realizada por Galerín el 9 de julio de 1922 para *El Liberal*, a la pregunta “qué tocador ó cantador estima como el mejor”, contesta, o mejor dicho, no contesta:

-No le contesto y perdona. Yo traigo á Montoya porque es el que más se ha identificado con mi voz y con mi persona misma. La guitarra de Montoya soy yo mismo”.

Claro ejemplo de pareja artística fusional, comunicando con solo la mirada, hemos descrito en otro lugar y de forma detallada²⁰ el proceso creativo de esta excepcional pareja cantaor-tocaor, tocaor-cantaor, que cambió el

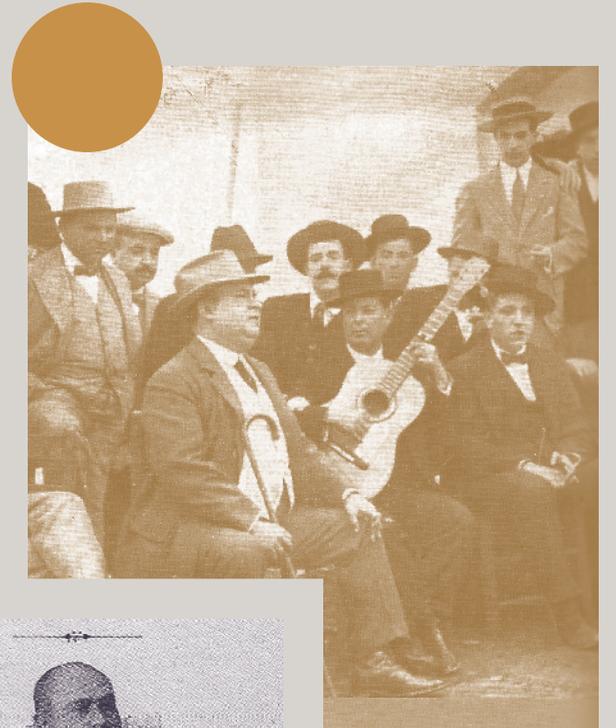
destino artístico y profesional del género flamenco, proyectándolo a principios del siglo XX a una altura artística equivalente a la de la otra pareja angular del flamenco, la de Camarón de la Isla con Paco de Lucía. Hablar de Chacón con Montoya son palabras mayores que el espacio de este artículo nos impide desarrollar. Aún queda pendiente un trabajo doctoral para calibrar toda la dimensión de sus aportaciones comunes en el concepto artístico definitivo del flamenco entendido como cante y guitarra, “cantar a la guitarra” como anunciaban los primeros carteles del maestro de Antonio Chacón, Silverio Franconetti. Con Montoya y Chacón, esta forma clásica de “cantar a la guitarra”, en la que los primeros cantaores y primeras cantaoras se acompañaban ellos mismos “a la guitarra”, dio un paso más, y la guitarra pasó a cantarle al cante, o sea una perfección en la fusión artística del concepto de dúo musical. 150 años después de su nacimiento, la fuente de la genialidad de Don Antonio Chacón y de su compadre Don Ramón Montoya sigue irrigando los cauces creativos de este río llamado cante y toque flamencos.

¹⁹ Ver “hermanas Borrull” en www.elecodelamemoria.blogspot.com.es.

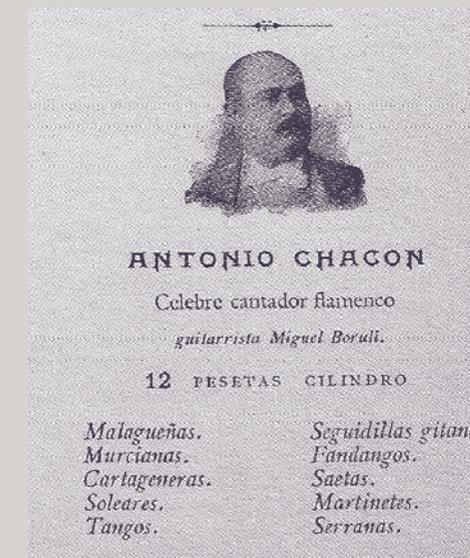
²⁰ “Chacón y Montoya en la estética flamenca” en *Guitarra Flamenca*, Volumen I: Lo Clásico, Signatura, Sevilla.



Foto poco conocida de Chacón



Antonio Chacón y Javier Molina, reunión entre flamencos (fuente: Don Antonio Chacón, Colección Carlos Martín Ballester, Madrid, 2016)



Anuncio de sus cilindros de cera, 1899, con Miguel Borrull Castelló al toque

BIBLIOGRAFÍA CITADA

BLAS VEGA, José

1988 Conversaciones flamencas con Aurelio de Cádiz, Universidad de Cádiz, Cádiz.

1990 Vida y cante de Don Antonio Chacon, Cinterco, Madrid.

1994 “Ramón Montoya: la guitarra flamenca” en Guitarra en la historia, volumen V, Eusebio Rioja (ed.), La Posada, Córdoba.

1995 a “El maestro Patiño” en Historia del Flamenco, vol. II, Tartessos, Sevilla.

1995 b Silverio, Rey de los Cantaores, Ediciones de la Posada, Córdoba.

BUTLER, Augusto

1963 Javier Molina, jerezano y tocaor, edición del autor, Cádiz.

CANO. Manuel

1986 La Guitarra. Historia, Estudios y Aportaciones al Arte Flamenco, Universidad de Córdoba y Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, Córdoba.

ESPÍN, Miguel y GAMBOA, José Manuel

1990 Luis Maravilla “por derecho”, El Adalid Seráfico, Sevilla.

GAMBOA, José Manuel

2001 Perico el del lunar. Un flamenco de Antología, La Posada, Córdoba.

GELARDO NAVARRO, J.

2007 El Rojo el Alpargatero, flamenco. Proyección, familia y entorno, Córdoba, Editorial Almuzara.

2008 Antonio Grau “Rojo Alpargatero” Hijo, El último de una saga flamenca (Libro-Disco), Almería, La Hidra de Lerna y Discos Probeticos.

GÓMEZ de CASO ESTRADA, M.

2013 “Amalio Cuenca. Resumen cronológico de su biografía”, edición del autor en www. dpsegovia.es

HERRERA, F.

2001 Enciclopedia de la Guitarra, Francisco Herrera, Genève (Suiza) (Cd-Rom).

NUÑEZ, Faustino

2018 El Afinador de Noticias: crónicas flamencas en la prensa de siglos pasados, La Droguería Music, Sevilla.

ORTIZ NUEVO, José Luis

1975 a Las mil y una historias de Pericón de Cádiz, Ediciones Demófilo, Madrid.

1975 b Pepe el de la Matrona. Recuerdos de un cantaor sevillano, Ediciones Demófilo, Madrid.

PRAT, Domingo

1934 Diccionario biográfico, bibliográfico, histórico, crítico de guitarras, instrumentos afines, guitarristas (profesores, compositores, concertistas, laudistas, amateurs), guitarreros (luthiers), danzas y cantos. Terminología, Casa Romero y Fernández, Buenos Aires.

RIOJA, Eusebio

1995 “Guitarras de categoría” en Historia del Flamenco, tomo II, Tartessos, Sevilla.

2003 “Andrés Segovia: sus relaciones con el arte flamenco” en Actas del XXX Congreso de Arte Flamenco. Baeza, Federación Provincial de Peñas Flamencas de Jaén, (coord. Francisco Viedma Vílchez), Jaén.

RIUS, A.

2002 Francisco Tárrega, 1852-2002. Biografía Ofical, Ayuntamiento de Vila-Real.

SALINAS, C.

2011 Tocaores, Barry Editorial, Buenos Aires (Argentina).

STEINGRESS, Gerhard

1988 “La aparición del cante flamenco en el teatro jerezano del siglo XIX”, en Dos siglos de Flamenco. Actas de la Conferencia Internacional, pp. 343-380.

TORRES CORTÉS, Norberto

2005

a) Guitarra Flamenca. Volumen I. Lo Clásico, Signatura, Sevilla.

b) Historia de la guitarra flamenca. El surco, el ritmo y el compás, Almuzara, Córdoba.

2009 De lo Popular a lo Flamenco: Aspectos Musicológicos y Culturales de la Guitarra Flamenca (Siglos XVI-XIX), tesis doctoral, Universidad de Almería.

2018 Antonio de Torres y Julián Arcas, una nueva expresión para la guitarra española, Instituto de Estudios Almerienses, Almería.

TRIANA; Fernando de

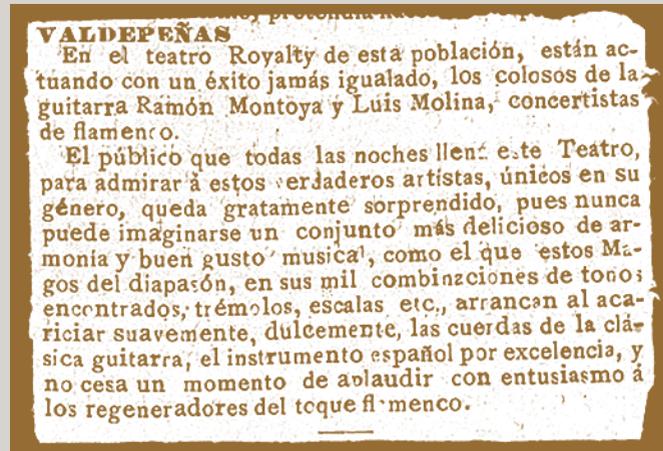
1986 Arte y artistas flamencos, Editoriales Andaluzas Unidas, S.L, Madrid (primera edición, 1935).

VVAA

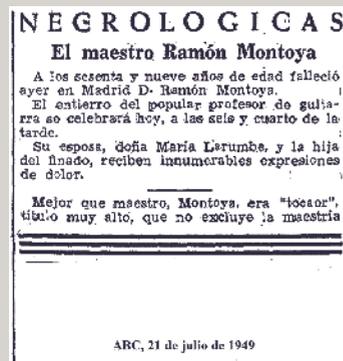
2016 Don Antonio Chacón, Colección Carlos Martín Ballester, Madrid (estudios de Carlos Martín Ballester, Ramón Soler Díaz, Guillermo Castro Buendía y José Manuel Gamboa. Prólogo de Manuel Ríos Ruiz).



Artículo sobre Ramón Montoya, el alma mater de Antonio Chacón



Reseña de un concierto a dúo en Valdepeñas, con Ramón Montoya y Luis Molina (Toros y Toreros, 11 de septiembre de 1917)



Necrología de la muerte de Ramón Montoya

del hombre que dedicó a la guitarra toda su vida. Desde muy joven se entregó a este arte peculiar del guitarrista flamenco, que coge el aire del canto andaluz y lo transforma en su instrumento de un modo peculiar, muchas veces ajeno a la música escrita.

Montoya conocía todos los sonos. Discipulo de su propia inspiración, hasta él llegaron aún los estilos más puros de los viejos "cantaores", y supo asimilárselos y darles el aire de "hablao" y de la juerga—la juerga en el estricto sentido de flamenco privado—con una pureza de estilo que se pierde con su vida.

Fue acompañante de las más famosas "bailaores", cuando no había nacido el arte mixto del folklore, y ellas, con la bata de larga cola, bailaban a la guitarra de Montoya, sin mezcla de orquesta y atildamiento de "ballet".

Después, Montoya ha aparecido poco en los escenarios, pero nunca se negó a quien tenía gusto por escucharle. Su figura maciza, sus rostro claro y serio, fué siempre popular.

Descanse en paz el maestro Montoya, con el que se va toda una época de lo flamenco en su ríca y sincera expresión.





05. **HISTORIA DEL CONCURSO NACIONAL DE ARTE FLAMENCO DE CÓRDOBA**



BREVE HISTORIA DE LOS CONCURSOS DE CÓRDOBA

El Concurso Nacional de Arte Flamenco de Córdoba, de carácter trienal, nace en 1956, con el deseo de rescatar el cante con la pureza tradicional del «viejo Cante Jondo» (que se mantenía al margen de los circuitos de espectáculos) y con el deseo, al mismo tiempo, de no dejar en el olvido el certamen que se celebró en Granada en 1922 impulsado por Manuel de Falla y Federico García Lorca.

En su nacimiento se llamó **Concurso Nacional de Cante Jondo**, denominación que cambió por la actual de Concurso Nacional de Arte Flamenco en su cuarta edición, en 1965, al acoger las facetas de guitarra y baile.

El Concurso está promovido desde su primera edición por el Ayuntamiento de Córdoba. Desde 1992 se encarga de su organización y gestión el IMAE (Instituto Municipal de Artes Escénicas) Gran Teatro de Córdoba.

Desde su primera edición este Concurso trienal se ha celebrado coincidiendo con las fiestas del mayo cordobés, reforzando la programación del Festival de los Patios. En cambio en la edición de 2010 la fecha de celebración ha pasado al mes de noviembre, con el objetivo de dotar al Certamen de un mayor

protagonismo en la ciudad y potenciar su repercusión nacional e internacional.

En sus años de trayectoria, el Concurso ha alentado e impulsado el flamenco contribuyendo a dignificar la consideración artística y profesional del género y de sus intérpretes. Las sucesivas ediciones celebradas desde entonces constituyen, por otra parte, un rico y exhaustivo panorama de las diversas manifestaciones artísticas del género, valor documental éste que ha hecho posible registrar en la reciente historia del arte flamenco el estado y la evolución del cante, el baile y el toque a lo largo del último medio siglo, convirtiendo el certamen, como se ha dicho en alguna ocasión, en un auténtico «laboratorio del flamenco clásico».

De la importancia del **Concurso Nacional de Córdoba** (propiciando la revelación de jóvenes valores, proyectando a quienes son ya figuras emergentes o consagrando a los grandes artistas) da buena prueba la larga nómina de nombres con reconocido prestigio que han sido premiados en el certamen cordobés: Fosforito, Curro de Utrera, Fernanda y Bernarda de Utrera, José Menese, Paco Laberinto, Matilde Coral, Merche Esmeralda, Paco de Lucía, Merengue de Córdoba, Paquera de Jerez, Víctor Monge Serranito, El Lebrijano, Luis de Córdoba, Manolo Sanlúcar, Juan Habichuela, Mario Maya, Paco Cepero, El Pele, Paco Peña, José Mercé, Joaquín Grilo, José Antonio Rodríguez, Vicente Amigo, Javier Latorre, Paco Serrano, Antonio el Pipa, Israel Galván, El Chino, Fernando Terremoto... El prestigio del Concurso de Córdoba, del denominado «concurso de concursos», no tiene parangón en la historia de la música flamenca. Dada la importancia de la trayectoria que ha seguido desde su creación, el certamen es hoy el principal referente de los certámenes flamencos y el único de su categoría que puede dar el título de Premio Nacional.

• I CONCURSO (1956)

Anselmo González Climent publica su «Flamencología» en 1955. Ricardo Molina queda prendido en ella y concibe un concurso de Cante Jondo a la manera de 1922 en Granada. Lo propone a Antonio Cruz Conde, entonces Alcalde de Córdoba, y éste engrandece la idea para potenciar el Festival de los Patios Cordobeses. Ricardo, hasta entonces, no iba más allá de algunas experiencias “perolísticas” al pie de la Sierra de Córdoba con Onofre, Navajitas, Pepe Valera o Pepe Lora. El patriarca de todos ellos, José Onofre. Una vez con el encargo de gestionar el Concurso, su primer paso es ponerse en contacto con el argentino de San Roque, en Buenos Aires, González Climent. Este le responde con entusiasmo con la idea de colaborar con el poeta y le aconseja sobre la formación del Jurado, posibles artistas asesores y de otros extremos fundamentales para tamaña

empresa flamenca; asimismo le concreta la necesidad de crear en Córdoba, aprovechando las vivencias del inmediato evento, un Instituto de Flamenco. Durante todo el mandato de Cruz Conde en el Ayuntamiento de Córdoba estuvieron insistiendo en esa idea del Instituto de Flamenco, pero promesa tras promesa, Cruz Conde cambió a presidir la Diputación Provincial y Córdoba se quedó sin tal Instituto. La Cátedra de Flamencología en Jerez, fundada en 1958, pudo parecer un remedio a esta ambición de Ricardo y Anselmo; pero el tiempo vino a demostrar que los llamados a llevar a cabo esta idea no obtuvieron el aval oficialista ni el mecenazgo conveniente. Cruz Conde que se apuntó un buen tanto con el apoyo municipal al Concurso, perdió al menos medio punto al ir soslayando la creación del Instituto de Flamenco. La verdad, en su centro. Granada dio como resultado a un viejo de setenta años y un niño de once: El Tenazas y Manolo

Caracol, respectivamente. Ni uno ni otro estaban en condiciones de defender aquel esfuerzo, así es que sobrevino el desaliento; cincuenta años más tarde para tener algo que celebrar. Córdoba dio como resultado a un joven de veintitrés años, Fosforito, en el que Pablo García Baena, compañero de Ricardo en el grupo poético Cántico, vio al que García Lorca buscaba en Granada. Fosforito tenía fibra de luchador. Traía un esquema de cante purísimo, enciclopédico en su conocimiento y personalísimo de estilo, hasta el punto de crear toda una estética flamenca de síntesis andaluza para el flamenco. Respondía también, ¿por qué no reconocerlo?, a una imagen de cantaor-pueblo que ya tenía precedente en la publicación, un año antes, de aquella Antología del Cante Flamenco, con sello Hispavox, premiada con la medalla de oro de la Academia Francesa del Disco. El Concurso Nacional de Cante Jondo, primero en Córdoba, hacía revolución estética del flamenco. La intención, como en Granada, era rescatar el género del aburguesamiento en el que había caído. Fosforito estaba en la línea de sobriedad, de pureza de cánones, de respeto al legado tradicional en la raíz del pueblo; campesino, minero, arriero, o milenariamente ciudadano en Cádiz, morisco por los montes de Málaga y Granada ..., en fin, esa cultura popular y al mismo tiempo elitista, ya que confirmaba un dominio técnico fruto de una elaboración meticulosa y cultivada profesión. Aportaba para el futuro la nota sincopada, el contratiempo rítmico que habría de desahogarse libremente luego con Paco de Lucía y conectarse con el rito dominante de la salsa. Aquello fue un aporte, un logro técnico para situar al flamenco en el tiempo que habría de venir.

PREMIOS I CONCURSO:

Los cantes se distribuyeron en cuatro secciones:

1ª Siguiriyas, Martinetes, Carceleras y Saetas viejas

Premio de Honor:
Antonio Fernández Díaz Fosforito

Segundo Premio:
Antonio Peña Otero

Tercer Premio:
Gaspar de Utrera

2ª Soleares, Cañas, Polos y Serranas

Primer Premio:
Antonio Fernández Díaz Fosforito

Segundo Premio:
José Salazar

Tercer Premio:
José M^a. Martínez Infantes

3ª Malagueñas, Rondeñas, Verdiales, Fandangos de Lucena

Primer Premio:
Antonio Fernández Díaz Fosforito

Segundo Premio:
Julián Córdoba

Tercer Premio:
José Beltrán Ortega
Accésit: **José Salazar**

4ª Tonás, Livianas, Debla y Temporeras

Premio Absoluto
(Primer Premio de las cuatro secciones):
Antonio Fernández Díaz Fosforito

II CONCURSO (1959)

El gitanismo de Mairena es neoclásico

A los tres años, 1959, desembarca en Córdoba un gitanismo hermético, casi ignorado en su propio triángulo clásico, y el segundo de estos concursos cordobeses lo potencia hasta implantar un imperio y conceder su llave-cetro a Mairena. Juan Talega, Fernanda, Bernarda, La Pepa, Gaspar de Utrera, Perla de Cádiz, María Vargas, ... fueron todo un desembarco en Córdoba.

Luego, el homenaje a Pastora, la de los Peines. Y he aquí que aquella cantaora polifacética y genial, que no había hecho distingos en su vida profesional de gitanismo ni payismo, es proclamada como la debla. El homenaje, salvo Fosforito, fue integrado por gitanos. Se preparaba ya el camino de Antonio Mairena. La polémica suscitada entre partidarios de Fosforito y Mairena no fue sólo a nivel popular en la Plaza de la Corredera cordobesa, en 1962 y en el Concurso de la Llave, sino que también en el Jurado hubo fuertes controversias. González Climent lo revela en su Viejo Carné Flamenco publicado por la Revista Candil. En ese momento se implanta en el Flamenco. El Neoclasicismo que todavía perdura, con lo que tiene de paralizante, retrógrado y falto de creatividad porque sólo mira hacia el pasado.

PREMIOS II CONCURSO:

1957-58 (Fases selectivas)

1959 (Fase Final)

1957: Concursantes de las provincias de Huelva, Málaga, Cádiz y Sevilla

1958: Concursantes de las provincias de Jaén, Granada, Almería y Córdoba

A lo largo de estos dos años, el Concurso se divide en dos secciones: CANTE JONDO y CANTE FLAMENCO con la siguiente distribución de premios:

Sección de cante jondo:

Premio de Honor:

Siguiriyas

1957: **Gabriel Moreno**

1958: **Desierto**

Segundo Premio: Debla
Desierto (los dos años)

Tercer Premio: Soleares

1957: **Sernita de Jerez**

1958: **Curro de Utrera**

Cuarto Premio:

Martinetes

1957: **Desierto**

1958: **Curro de Utrera**

Quinto Premio: Caña o Polo

1957: **Desierto**

1958: **Curro de Utrera**

Sexto Premio: Tonás

Desierto (los dos años)

Séptimo Premio:

Malagueñas

1957: **Sernita de Jerez**

1958: **Manuel Ávila**

Octavo Premio: Serranas

1957: **José Rivas**

Ortega

1958: **Pedro Lavado**

Sección de cante flamenco:

Primer Premio: Bulerías

1957: **Francisco Torres Amaya**

1958: **Desierto**

1958: **Niño de La Magdalena**

Magdalena

Magdalena

Tercer Premio: Cantiñas de Cádiz

1957: **Sernita de Jerez**

1958: **Desierto**

Cuarto Premio: Tientos

1957: **José M.ª Martín Infantes**

1958: **Desierto**

Quinto Premio: Tarantas y Cartageneras

1957: **Juan de La Loma**

1958: **Luis Chofles**

Miranda

Sexto Premio: Granaína y Media Granaína

1957: **José Beltrán**

Ortega

1958: **Ramón de los Llanos**

Llanos

Séptimo

Premio: Fandangos de Huelva

1957: **José M.ª Martín**

Infantes

1958: **Manuel Córdoba**

Villar

Octavo

Premio: Fandangos de Lucena y Verdiales

1957: **Antonio Hidalgo**

Ortiz

1958: **Niño de La**

Magdalena

Noveno

Premio: Fandangos de Almería

Desierto los dos años

1959: Fase Final:

Concurren los finalistas de los años anteriores, los cantaores del resto de España y artistas andaluces de reconocido prestigio que no fueron sometidos a las fases selectivas. Los grupos de cantes fueron reestructurados por la Organización para la final del II Concurso de la siguiente manera:

PRIMER GRUPO:

Siguiriyas, Tonás, Martinetes, Carcelera y Debla

Premio de Honor:

Juan Talega

Segundo y Tercer

Premio:

Desiertos

SEGUNDO GRUPO:

Soleares y Polo

Primer Premio:

Juan Talega

Segundo Premio:

Fernanda de Utrera

Tercer Premio:

Desierto

TERCER GRUPO:

Cañas y Serranas

Primer Premio:

Pedro Lavado

Segundo y Tercer

Premio:

Desiertos

CUARTO GRUPO:

Malagueñas, Rondeñas, Jaberas y Cantes de Levante

Primer Premio:

Desierto

Segundo Premio:

Jesús Heredia

Tercer Premio:

Juan de la Loma

QUINTO GRUPO:

Tientos y Bulerías

Primer Premio:

Fernanda y Bernarda de Utrera (Compartido)

Segundo Premio:

Pepa de Utrera y La Perla de Cádiz (Compartido)

Tercer Premio:

María Vargas

SEXTO GRUPO:

Alegrías, Mirabrás y Romeras

Primer Premio:

La Perla de Cádiz

Segundo Premio:

Niño de La Magdalena

Tercer Premio:

Juan Montoya

SÉPTIMO GRUPO:

Granaínas, Medias Granaínas, Fandangos de Lucena, Huelva y Almería

Primer Premio:

Antonio Ranchal y Álvarez de Sotomayor

Segundo Premio:

Ramón de los Llanos

Tercer Premio:

Desierto

III CONCURSO (1962)

Diferencias entre Ricardo y Anselmo

Ricardo Molina y Anselmo González Climent mantienen una correspondencia intensa desde 1956 hasta 1965. Desde 1958 difieren ya en conceptos tan fundamentales como el filogitanismo de Molina y un recelo cada vez mayor de Anselmo porque pueda convertirse en una pasión desfiguradora del verdadero sello y cuño andalucista del género. Con la llave para Mairena se agudiza la polémica. Ante la poca competencia que se había preparado para Mairena (Ya desde la primera carta González Climent recomienda, junto a Aurelio Sellez, a Manolo Caracol y al Niño de Marchena «en última instancia, pese a ciertos reparos de autenticidad perfectamente oponibles». González Climent se decide por Fosforito, como todo el grupo Cántico que frecuentaba de oyente el concurso. Ricardo Molina había formado su propia corte con el pintor Capuletti, Mauricio Ohana, George Hilarie, amén de la cohorte capitaneada por Juan Talega. No había caso, Anselmo estaba en Argentina y le quedaba todo muy lejos. El caso fue que ya no vino más a Córdoba. En 1965 se interrumpe la correspondencia tan amistosa entre ambos. La frase aquella de Anselmo en su *Antología de Poesía Flamenca*: «Antonio Mairena: Nieve en Sevilla» le había condenado al ostracismo. El Neoclasicismo había triunfado con su correspondiente Llave.

PREMIOS DEL III CONCURSO:

Se establece conceder, en esta edición del Concurso Nacional, la **LLAVE DE ORO DEL CANTE**, valorando para el mencionado premio, además de la actuación pública, el historial flamenco de los concursantes. Los grupos de cantes que habían de interpretar los artistas se distribuían de la siguiente forma: Siguiriyas, Tonás y Soleares.

Los cantes por siguiriyas y soleá tendrían que hacerse por tres estilos diferentes; en las tonás, cada cantaor debería de ejecutar tonás, toná grande, martinetes y debla. Además, cada cantaor había de completar su actuación con dos cantes a su libre elección.

Participaron en esta edición del Concurso de Córdoba: Juan Varea, Antonio Fernández Díaz "Fosforito", Antonio Núñez Montoya "Chocolate", "Platerito de Alcalá" y "Antonio Mairena".

La **LLAVE DE ORO DEL CANTE** fue otorgada a Antonio Cruz García "**ANTONIO MAIRENA**", dotado con un premio de 100.000 ptas. El resto de los artistas recibieron la cantidad de 25.000 ptas. por su participación.



IV CONCURSO (1965)

Concurso de "Arte" y no de Cante

A la cuarta edición nuestro concurso pasa de ser exclusivamente de cante, a ser de Arte Flamenco en sus tres facetas principales: cante, baile y guitarra. Se mantienen diferencias económicas que, quiérase o no, establecen una jerarquía de valores de unos a otros cantes y, así, bailes y toques. Sigue siendo el premio de honor para las seguidillas y tonás. Mientras que los fandangos tienen, a juzgar por la diferencia económica con la que se dotan, un premio con carácter de «consolación». En medio, y en escala descendente, soleares y bulerías, malagueñas, tarantas, granaínas y cartageneras, tientos y tangos, alegrías... En el mismo orden jerárquico queda el baile, desde soleares y bulerías hasta fandangos y verdiales, pasando por farrucas y alegrías. Pensamos a estas alturas que puede ser este el origen de que se hayan estimado unos cantes sobre otros, y de tal guisa cultivados, en los festivales. De esta manera, hay que convenir en que los Concursos de Córdoba han hecho Historia Flamenca de los últimos cuarenta años. En ciertos aspectos, pese a su espíritu clasicista, fue motor de cambio no ya en la estética de este arte sino en otros movimientos significativos de apertura hacia la «progresía» sociológica y artística. Ese cuarto

concurso, primero de Arte Flamenco dio su premio de honor a José Menese que ya cantaba aquello de «Señor que vas a caballo y no das los buenos días...» o aquel otro mensaje de rebeldía en clave de grito: «Qué bien jumea de Diego Vázquez la chimenea, doto la leña, que quien quema lo suyo a nadie empeña. Mira y aprende de qué manera nunca se apaga el humo en ca La Melera». Maravilla de lenguaje figurado, lenguaje-imagen. Antes que nada fue Córdoba a José Menese la que avalaba su dignidad cantaora, su ceremonial, su actitud firme como las columnas de Hércules de la Alameda sevillana. Fue aquel el momento cumbre de un Antonio Núñez El Chocolate, también premiado, que llega rendido y despistado ya al tiempo de su Giraldillo. Manuel Mairena... Hasta Canalejas de Puerto Real pasó entre los distinguidos en aquel concurso. Fue el año también del reconocimiento primero a Matilde Coral y Paco Laberinto, como a Manuel Cano y a Manuel Morao, entre otros. Caso curioso es que se quedara sin premio, después de concursar, Terremoto de Jerez, pero tampoco puede esto, o no debe, extrañar a nadie: Terremoto fue un cantaor sensacional, pero anárquico e irregular por aquellos tiempos de tablao madrileño de su carrera artística. Córdoba no se atrevió con él a significar la bendita heterodoxia o la escandalosa anarquía.

PREMIOS DEL IV CONCURSO:

Por primera vez, es en esta edición donde se podrá concursar en toque y baile, mientras que los cantes, también por vez primera, se agrupan en torno a nombres insignes del mundo flamenco.

Los premios establecidos fueron los siguientes:

Cante:

Premio de honor Tomás El Nitri (Seguiriyas y Tonás)

José Menese

Premio Joaquín el de la Paula (Soleares y Bulerías)

Manuel Mairena

Premio Juan Brevia (Malagueñas, Granaínas, Tarantas y Cartageneras)
Canalejas de Puerto Real

Premio Pastora Pavón Niña de los Peines

Antonio Núñez EL CHOCOLATE

Premio Aurelio Sillez (Alegrías y Mirabrás):

El Flecha de Cádiz

Premio Cayetano Muriel (Fandangos de Huelva, Lucena y Verdiales):

María Zamorano LA TALEGONA

Accésit: Manuel G. Segovia Ciego de Almodovar y Niño de la Magdalena

Premio Rojo El Alpargatero (Cantes de Levante):

Manolo de Vega FOSFORITO DE VALLADOLID

Baile:

Premio Antonio (Soleares y Bulerías):
Paco Laberinto

Accésit:

Eugenia Montero

Premio Pastora Imperio (Farruca):

Desierto

Accésit:

Luisa Verrette

Premio Pilar López (Alegrías):

Matilde Coral

Premio Verdiales (Fandangos y Verdiales):

Grupo FERIA DE MAYO

Premio Infantil:
Rosita Moreno

Toque:

Premio Patiño:

Manuel Moreno MORAO

Premio Ramón Montoya:
Alejandro Martín Bada

Premio Manolo de Badajoz:

Paco el del Gaster

Premio Sabicas (Concierto de guitarra):

Manuel Cano

Diploma:

Manuel Reyes

V CONCURSO (1968)

Fallece Ricardo Molina

Al tiempo del V Concurso acaba de fallecer Ricardo Molina y entra de nuevo en juego Fosforito, como personaje en el Jurado que sustituye a Aurelio Sellen. Ya era Antonio Alarcón Constant presidente de Jurado como Delegado municipal de Ferias y Festejos. Este concurso dio un resultado muy pobre, pero salvó la dignidad y hasta quedó encumbrado con la presencia de Paco de Lucía que ganó el premio de guitarra solista. No quiso nadie competir con él, casi todos se retiraron, sólo los despistados resistieron la prueba. Esto ha hecho pensar que los concursos nacionales de Córdoba estaban ya resueltos antes de la competición. Nada de eso, al menos desde que soy testigo en el seno del Jurado. Lo que sí ha ocurrido con frecuencia es que los artistas, y sobre todo los guitarristas, se conocen entre sí con suficiente objetividad como para saber quién tiene posibilidades o no a la vista de la competencia. Así es que se retiran una vez inscritos, no comparecen, cosa que por otra parte facilita la labor del Jurado.

PREMIOS DEL V CONCURSO:

Cante:

Premio de Honor *Tomás Pavón* (Siguiriyas, Tonás, Livianas y Serranas):

Desierto

Accésit: **Pepe Sanlúcar y Curro Mairena**

Mención: **Alfredo Arrebola**

Premio por Soleares, Polos, Cañas y Bulerías:

Desierto

Accésit: **Antonio Moreno y La Sallago.**

Mención: **El Pele**

Premio por Malagueñas, Granainas, Fandangos de Lucena, Tarantas y Cantes de Levante:

José Sarroche

Accésit: **Dioni Peña y Josefina Ruiz**

Premio por Alegrías de Cádiz, Mirabrás, Caracoles, Romeras:

Niño de La Corredera

Baile:

Premio de Honor Encarnación López, *La Argentinita* (Alegrías, Soleares o Siguiriyas): **Matilde Coral y Merche Esmeralda** (Ex aequo)

Premio por Tangos y Tientos:

Desierto

Premio por Bulerías, Farrucas, Garrotín y otros bailes festeros:

Manuel Corrales EL MIMBRE

Premio de Zapateado:

Desierto

Accésit: **Lolita Orozco y Pastora Molina**

Toque:

Premio de Honor *Javier Molina* (Guitarra de Concierto):

Paco de Lucía

Premio de acompañamiento: **Rafael Rodríguez MERENGUE DE CORDOBA**

Accésit: **Parrilla de Jerez**

VI CONCURSO (1971)

El "Silverio"

El VI Concurso fue un escándalo de participación. Fue el primero que se estableció el Premio Silverio, al cantaor más completo del concurso, y siguió manteniendo seis grupos de cante, cuatro de baile y dos de toque. Su principal logro fue establecer la misma cuantía económica para todos los premios de cante, si bien ocurría otro tanto con los de baile y guitarra, estas dos secciones últimas estaban en conjunto menos dotadas que la del cante. Persistía una valoración del cante por encima de la guitarra y el baile. ¿Reflejo de lo que ha sido un aprecio populista del género? Esa es la historia de nuevo. En este concurso desembarcó el profesionalismo que necesitaba un aval de prestigio para seguir ejerciendo y un Premio Nacional en Córdoba daba esa reputación. El gran triunfador fue Beni de Cádiz con dos premios más El Silverio, convirtiéndose en el único cantaor que ha obtenido este máximo galardón. Otros premiados fueron Curro Malena, Naranjito de Triana, La Paquera de Jerez, Víctor Monge Serranito, Ricardo Miño..., etc.

El Concurso lo grabó la discográfica Arbola, que editó en vinilo la actuación de los premiados y otros concursantes. Con motivo del 30 aniversario de la celebración de este VI Concurso, en 2001 BMG-Ariola reeditó en su sello Tablao estas grabaciones en formato CD.

PREMIOS DEL VI CONCURSO:

Cante:

Diploma Especial Silverio:

Beni de Cádiz

Premio *Manuel Torre* (Siguiriyas):

Beni de Cádiz

Premio *Enrique El Mellizo* (Alegrías):

Beni de Cádiz

Premio *Mercé La Serneta* (Soleares):

Curro Malena

Premio *Manuel Reyes El Canario* (Malagueñas):

Naranjito de Triana

Premio Pastora Pavón *Niña de los Peines* (Bulerías):

Paquera de Jerez

Accésit: **Jesús Heredia**

Premio *Don Antonio Chacón* (Fandangos):

Pedro Lavado

Baile:

Premio *Juana La Macarrona*:

Isabel Romero García

Premio *Pastora Imperio*:

Loli Flores

Premio Encarnación López *La Argentinita*:

Carmen Montiel

Toque:

Premio *Ramón Montoya* (Concierto):

Víctor Monge SERRANITO

Premio *Manolo de Huelva* (Acompañamiento):

Ricardo Miño

VII CONCURSO (1974)

Antonio Alarcón, alcalde de Córdoba al tiempo del VII Concurso, se rodea de los más significativos de la Peña Juan Breva de Málaga y de su amigo Amós Rodríguez, como elementos asesores. Ya en la edición anterior se advirtió la influencia malagueña con el olvido de Cayetano Muriel Niño de Cabra como denominación de un grupo, el advenimiento de Manuel Reyes El Canario para titular el grupo de malagueñas y cantes de Levante (cosa que levantaba sospechas de chauvinismo malaguista, ya que sólo se conocía un estilo de malagueñas adjudicado al Canario), mientras que desplazaba al gran Don Antonio Chacón a titular de granaínas, medias granaínas, fandangos de Huelva, etc., o sea, lo que entonces se entendía por supuesto, como el “agua-pié” de las formas flamencas.

También hubo para este concurso avalancha de profesionales. Sus premiados fueron: Juan Peña El Lebrijano, Luis de Córdoba, Chano Lobato, Calixto Sánchez, Pepa Montes, Ana María Bueno, Manuela Carrasco, Milagros Mengíbar, Manolo Sanlúcar y Juan Habichuela... ¡casi ná! Y fueron premiados porque se presentaron a concursar, naturalmente, porque les apetecía para su carrera un título nacional de Córdoba... Y porque en aquel momento fueron los mejores para el criterio del Jurado.

PREMIOS DEL VII CONCURSO:

Cante:

Diploma Especial *Silverio*:

Desierto

Premio *Manuel Torre* (Siguiriyas):

Desierto

Premio *Enrique El Mellizo* (Alegrijas de Cádiz, Mirabrás, Romeras, Cantifías y Caracoles):

Chano Lobato

Premio *Mercé La Serneta* (Soleares, Polos, Cañas y Serranas):

Juan Peña EL LEBRIJANO

Premio *Manuel Reyes El Canario* (Cantes de Málaga y Levante):

Luis de Córdoba

Premio *Pastora Pavón Niña de los Peines* (Tientos, Tangos y Peteneras):

Jesús Heredia

Premio *Don Antonio Chacón* (Granaínas, M. Granaína, Fandangos de Lucena, etc.):

Calixto Sánchez

Baile:

Premio *Juana La Macarrona* (Alegrijas, Soleares, Siguiriyas y Cañas):

Pepa Montes

Accésit: **Carmen Juan**

Premio *La Malena* (Tientos y Tangos):

Ana María Bueno

Accésit: **Rocío Loreto**

Premio *Pastora Imperio* (Bulerías, Farrucas, Garrotón y otros bailes festeros):

Manuela Carrasco

Accésit: **José Cortés**

Premio *Encarnación López, La Argentinita* (Otros bailes):

Milagros Mengíbar

Toque:

Premio *Ramón Montoya* (Concierto):

Manolo Sanlúcar

Premio *Manolo de Huelva* (Acompañamiento):

Juan Carmona HABICHUELA

Accésit: **Manuel Domínguez**

VIII CONCURSO (1977)

Sigue, al tiempo del VIII Concurso, el Sr. Alarcón de Alcalde de Córdoba, y con Gonzalo Rojo y Amós Rodríguez como asesores más directos. Todavía el ambiente peñístico cordobés, ya floreciente, no gozaba de estimación suficiente para la Comisión Organizadora. Todavía sigue estimándose el cante por encima del baile y la guitarra en un concurso de Arte Flamenco, si es elemento indicativo las distintas cuantías económicas que se fijan para una y otra facetas del Arte Flamenco. Así es la historia del flamenco: la guitarra ha tenido que luchar duramente por reivindicarse hasta el punto de parecer ahora que impone su revancha.

Otro alud profesional es el que se testimonia con los artistas premiados: José el de la Tomasa, Rancapino, Luis de Córdoba, Mario Maya -que acapara dos premios en este concurso-, Carmen Albéniz, Carmen Juan, Rafael Riqueni, Paco Cepero. Quedaba desierto desde la VI edición el Premio Silverio. Quedaron muchas figuras del baile y la guitarra sin premio en esta ocasión, y que no relacionamos por no herir sus sensibilidades. Los grandes artistas que quedaron sin premio, porque ya no había más premios, fue cosa dramática. Riqueni resultó entonces una revelación muy importante, mientras que Mario Maya era una superfigura; como lo fue luego en el Giraldillo, que iba a por todas, acaso porque necesitaba que la élite oficialista del flamenco lo tuviese en cuenta.

PREMIOS DEL VIII CONCURSO:

Cante:

Diploma Especial *Silverio*:

Desierto

Premio *Manuel Torre* (Siguiriyas y Tonás):

José de La Tomasa

Premio *Enrique El Mellizo* (Alegrijas de Cádiz, Mirabrás, Romeras, Cantifías y Caracoles):

Rancapino

Premio *Mercé La Serneta* (Soleares, Polos, Cañas y Serranas):

Desierto

Premio *Manuel Reyes El Canario* (Cantes de Málaga y Levante):

Desierto

Premio *Pastora Pavón Niña de los Peines* (Tientos, Tangos y Peteneras):

Desierto

Accésit: **Nano de Jerez**

Premio *Don Antonio Chacón* (Granaínas, M. Granaínas y Fandangos):

Luis de Córdoba

Baile:

Premio *Juana La Macarrona*:

Mario Maya

Accésit: **Ricardo El Veneno y Concha Vargas**

Premio *La Malena*:

Carmen Albéniz

Premio *Encarnación López La Argentinita*:

Carmen Juan

Toque:

Premio *Ramón Montoya* (Concierto):

Rafael Riqueni

Premio *Manolo de Huelva*

(Acompañamiento):

Paco Cepero

IX CONCURSO (1980)

La Democracia

El IX Concurso estrena Ayuntamiento democrático con Julio Anguita de Alcalde. La Comisión Organizadora acusa la proporcionalidad política en el nuevo Ayuntamiento, pero se tiene en cuenta al presidente de la Comisión Organizadora del anterior concurso, como una consideración a la experiencia y a una voluntad de continuidad. Desaparecen de esta comisión los “abonados a Córdoba” Gonzalo Rojo y Amós Rodríguez, y aparecen por vez primera los representantes de la Peñas Flamencas de Córdoba, por otra parte la ciudad penística por excelencia. Otra novedad impuesta por el nuevo orden democrático y su entusiasmo de primera hora es la constitución del Jurado. En principio se quiso representar en tal Jurado a personas elegidas por las peñas flamencas provinciales, pero no existían todavía federación provinciales y pronto se advirtió que podría ser un fracaso. No había institucionalidad ni organización peñística, ni había interlocutores válidos. No obstante se designaron por parte de las distintas provincias a sus propios representantes, aunque estas selecciones fueron en la mayoría de los casos de manera muy irregular. Córdoba no entró en la problemática particular de cada provincia ni en el procedimiento de elección que cada uno llevara a cabo. Fue el caso que nos vimos asistidos por representantes de esta provincias: Granada, Córdoba, Castilla la Nueva, Zona de Levante, Sevilla, Cataluña, Cádiz, Extremeño-Leonesa, Málaga, Huelva y representante del VII Congreso de Organizadores de Festivales Flamencos.

Este ha sido el único Jurado elegido a voluntad democrática, pero al faltar la infraestructura de organización democrática, no sólo fue un desastre en el aspecto representativo, sino en el aspecto decisorio o deliberante. Las discusiones fueron bizantinas y los atranques por “los cerros de Ubeda”, cuando no “balaban las ovejas”. El resultado fue dos premios para El Cabrero, y otros correspondientes para El Chaquetón, Manolo Avila, María Oliveros, Angelita Vargas, Milagros..., y los dos premios para Manuel Domínguez de guitarra. El premio solista ocasionó la protesta del público más grave que se recuerda en la historia de los concursos cordobeses, protagonizada por el barrio del Campo de la Verdad que era partidario, no digo tanto con razón aunque sí con bastante fundamento, al margen del posible chauvinismo, de Antonio Prieto El Curri. Pero, de nuevo la verdad en su centro, hay que decir que aquí hubo unanimidad para Manuel Domínguez, pese a la gran técnica guitarrística del Curri. No había en el Jurado un solo asesor técnico de guitarra profesional y todos nos sentimos ganados por la expresividad tierna, sugerente, sencilla al mismo tiempo, de Manuel Domínguez en su “solo de guitarra”. Aquello sorprendió a los mismos jueces.

No hubo la misma unanimidad, ni mucho menos con El Cabrero. Recuerdo que, para decidir su premio de malagueñas, nos ensalzamos Vallecillo y yo en una polémica “a todo trapo”. Vallecillo era partidario de darle el premio de malagueñas al Cabrero; yo, de ninguna manera: la veía cruzada e híbrida sin calidades expresivas correspondientes. Tras de larga y ardua discusión, se pasó a la votación y la ganó Vallecillo.

PREMIOS DEL IX CONCURSO:

Cante:

Diploma Especial

Silverio:

Desierto

Premio *Manuel Torre:*

Desierto

Premio *Mercé La*

Serneta:

El Cabrero

Premio *Manuel Reyes El*

Canario:

El Cabrero

Premio *Enrique El*

Mellizo:

Chaquetón

Premio *Don Antonio*

Chacón:

Manuel Ávila

Baile:

Premio *Juana La*

Macarrona:

María Oliveros

Premio *La Malena:*

Carmen González

Santos

Premio *Pastora Imperio:*

Angelita Vargas

Premio *Encarnación*

López La Argentinita:

MILAGROS Pérez

Martínez

Toque:

Premio *Ramón Montoya*

(Concierto):

Manuel Domínguez

Premio *Manolo*

de Huelva

(Acompañamiento):

Manuel Domínguez



X CONCURSO (1983)

Armonía de pasado y presente

La experiencia fue tremenda, así es que para el X Concurso, con el mismo Alcalde comunista Julio Anguita y el mismo Teniente de Alcalde Delegado de Educación y Cultura, andalucista, Francisco Martín López, se constituyó una Comisión Organizadora en la que estaban representadas proporcionalmente los partidos políticos en el Ayuntamiento, los medios de comunicación de Córdoba y cinco representantes de las peñas flamencas de Córdoba y provincia. Y a la vista de la falta de infraestructura organizativa democrática en el mundo del flamenco se volvió a formar un Jurado con criterios estrictamente cordobeses deliberados en el seno de la Comisión Organizadora. De este manera se buscó el equilibrio de una composición formada por artistas del género y flamencólogos en donde se armonizaba lo que quedaba del pasado histórico con lo más actual en la crítica; en total once miembros, más el secretario funcionario municipal sin voz ni voto.

El principal logro organizativo de este Concurso fue romper lo que ya parecía imposible: las diferencias económicas que fijaban la supremacía del cante sobre el baile y la guitarra. Las tres facetas del concurso se estimaron al fin con la misma cuantía económica. Al fin todas las formas flamencas eran iguales ante el Jurado, ya fueran de cante, baile o guitarra, al fin no había privilegios ni honores especiales para una forma determinada flamenca, al fin se conseguía hacer valer aquello que tantas veces se ha repetido por la flamencología hasta entonces

inoperante: "No hay cantes (y por extensión: bailes y toques) grandes ni chicos, sino que la grandeza depende del *cantaor*" (y por extensión: "bailaor" y "tocaor"). Sólo así se consigue una capitabilidad flamenca en Córdoba que acoge bajo su manto protector a todas las formas, a todas las cunas, a todas las gentes "cantaoras", a todos los estilos... considerados flamencos.

PREMIOS DEL X CONCURSO:

Cante:

Diploma especial

Silverio:

Desierto

Premio *Manuel Torre:*

EL Boquerón

Premio *Mercedes La*

Serneta:

El Pele

Premio *Manuel Reyes El*

Canario:

Manuel Espejo EL

CHURUMBAQUE

Premio *Pastora Pavón*

Niña de los Peines:

El Pele

Premio *Enrique El*

Mellizo:

Tina Pavón

Premio *Don Antonio*

Chacón:

Ricardo Losada EL
YUNQUE

Baile

Premio *Juana La*

Macarrona:

Carmen Ledesma

Premio *La Malena:*

Pepa Montes

Premio *Pastora Imperio:*

Clementina García
MEME

Premio *Encarnación*

López La Argentinita:

Concha Calero

Guitarra

Premio *Ramón Montoya:*

Paco Peña

Premio *Manolo de*

Huelva:

José Luis Postigo

XI CONCURSO (1986)

El XI Concurso, ya Herminio Trigo de Alcalde y José Luis Villegas en el Area de Cultura, compone sus Comisiones organizadora y de jurado con los mismos criterios anteriores. En este Concurso irrumpen José Mercé que acapara la atención de los aficionados obteniendo dos premios. El cantaor jerezano vino a concursar a por todas, consciente de la importancia que suponía para su incipiente carrera artística en solitario ser premiado en Córdoba. En baile no quedó ningún premio desierto alcanzándose un alto nivel. Como dato de la participación de extranjeros en distintas ediciones del Concurso señalar que en éste una mexicana, la bailaora Patricia Linares, obtuvo una mención especial en el Premio encarnación López La Argentinita.

PREMIOS DEL XI CONCURSO:

Cante:

Diploma Especial
Silverio:

Desierto

Premio *Manuel Torre:*

Desierto

Premio *Mercé La Serneta:*

José Mercé

Premio *Pastora Pavón:*

José Mercé

Premio *Manuel Reyes El Canario:*

Desierto

Mención especial: Curro Díaz y Juan Navarro Cobos

Premio *Enrique El Mellizo:*

Desierto

Mención especial: Mariana Cornejo

Premio *Don Antonio Chacón:*

José Asensio EL SÉNECA

Baile:

Premio *Juana La Macarrona:*

Anunciación Rueda LA TONÁ

Mención especial:

Joaquín Grilo

Premio *La Malena:*

Lalo Tejada

Premio *Pastora Imperio:*

Ramírez

Premio *Encarnación*

López La Argentinita:

Inmaculada Aguilar

Toque:

Premio *Ramón Montoya* (Guitarra solista):

José Antonio Rodríguez

Premio *Manolo*

de Huelva

(Acompañamiento a Cante y Baile):

Manuel de Palma y

Quique Paredes (Ex aequo)

XII CONCURSO (1989)

Cambio profundo en las bases

El cambio profundo de las bases se experimentó en el XII Concurso con similares criterios para la constitución de las Comisiones de Organización y Jurado, si bien destaca ya desde el anterior la presencia en este último de Antonio, como Pilar López, Fosforito, Mario Maya... Al fin la Comisión Organizadora se preocupó de revisar la formación de los distintos grupos y las denominaciones de premios. Se me encargó a mí la redacción del proyecto que fue aprobado por unanimidad. Presenta una novedad fundamental: el baile contará con otro premio de honor denominado Antonio para el "bai-

laor" más completo. En cuanto a los grupos de la sección de Cante, presenta cada uno de ellos dos apartados. El concursante se obliga a interpretar un cante de cada apartado a su libre elección. Se procura en cada apartado dos registros, dos expresiones, dos calidades diferentes. Novedades fundamentales en este aspecto es que soleares y bulerías aparecen en el mismo grupo denominado Niña de los Peines. Otras denominaciones, además de Silverio son: Manuel Torre, Dolores *La Parrala* (creado para los cantes campesinos), Enrique *El Mellizo*, Don Antonio Chacón (que recupera su jerarquía representativa de los cantes de Málaga, Granada y Levante, mientras que desaparece la denominación de El Canario), y vuelve a honores de titular quien lo había sido del primer concurso, en 1956, y olvidado desde el quinto, en 1968: Cayetano Muriel, para los fandangos locales y personales.

También se crean nuevos premios para el baile, habida cuenta que tanto el baile como la guitarra están teniendo en los últimos concursos una mayor influencia de concursantes. Parece como si a las nuevas generaciones interesara más estas dos facetas del flamenco, por encima del cante; al menos en los Concursos de Córdoba es mayor. Aparte del Antonio, especialísimo como el Silverio, ya mencionados, Juana *La Macarrona*, *La Malena*, *La Mejorana* (de nueva creación), Vicente Escudero (también nuevo y para agrupar bailes que nos parecen especialmente varoniles: la farruca, zapateado y martinetes). Encarnación López *La Argentinita* y Paco Laberinto (también de nueva creación para recoger bulerías, bailes canasteros, zorongo, alboreá, rum-

bas y tanguillos). La sección de Guitarra mantiene la misma estructura de ediciones anteriores con los nombres de Ramón Montoya (concierto) y Manolo el de Huelva (acompañamiento).

PREMIOS DEL XII CONCURSO:

Cante:

Premio Manuel Torre:

José Jiménez

Domínguez SALMONETE

Premio *Niña de los Peines:*

Vicente Soto SORDERA

Premio *Enrique El Mellizo:*

Mariana Cornejo

Premio *Don Antonio*

Chacón:

Mayte Martín

Premio *Cayetano Muriel:*

Desierto

Premio *Dolores La Parrala:*

Desierto

Premio Especial *Silverio:*

Desierto

Baile:

Premio Juana La

Macarrona:

Javier Latorre

Premio *La Malena:*

Yolanda Heredia

Premio *La Mejorana:*

María del Mar Berlanga

Premio *Vicente Escudero:*

Joaquín Grilo

Premio *Encarnación*

López, La Argentinita:

José Joaquín

Premio *Paco Laberinto:*

Javier Latorre

Premio Especial

Antonio (al bailaor más

completo):

Javier Latorre

Guitarra:

Premio Manolo de

Huelva:

Manuel Silveria

Premio *Ramón Montoya:*

Vicente Amigo

XIII CONCURSO (1992)

Novedades

En esta XIII edición se revalorizaron los premios siendo de un millón de pesetas para cada «especialísimo»: Silverio, Antonio y Ziryab y doscientas cincuenta mil pesetas para todos y cada uno de los demás.

Llegamos a la XIII edición de nuestros concursos con el mismo Herminio Trigo de Alcalde y con el nuevo Delegado de Cultura Juan Carlos Hens. Experimentó un cambio profundo la Comisión Organizadora. Se distinguió en ello lo que es el Comité Organizador, propiamente dicho, y lo que será, por otra parte Administración.

El cartel, sobre su original de Julio Romero de Torres, como es costumbre desde la séptima edición ininterrumpidamente, tuvo un tratamiento audaz: tradujo la imagen clásica del pintor a tiempos actuales.

En esta Comisión Organizadora estuvieron representados: el Ayuntamiento de Córdoba, la Fundación Pública Municipal Gran Teatro, como parte responsable de gestión y administración, la Confederación Andaluza de Peñas Flamencas y las peñas de Córdoba, un artista cordobés de primera fila y dos representantes de los medios de comunicación.

Sobre la base del Jurado tradicional, hubo en su constitución importantes novedades. Pero, fundamentalmente, fue nuevo el hecho de que el Jurado de la fase de selección se constituyó por componentes, todos ellos del Jurado completo de la fase

de concurso propiamente dicho. Naturalmente, el jurado de selección estuvo formado por seis miembros, aparte del presidente, por razones de cargo municipal, y el secretario, parte administrativa, mientras que el Jurado de la fase final fue bastante más numeroso. El Jurado de Admisión y Selección se reservó el derecho de llamar a la fase previa o no llamar nunca, y de dispensar de tal fase previa a quien estimase oportuno.

Las novedades de esta edición con respecto a sus premios fue la creación del Ziryab para el guitarrista más completo y un nuevo grupo de cante, denominado Pepa Oro, para los cantes llamados de «ída y vuelta».

Con el nombre de *Premios del Concurso de Córdoba* se presentó en el Gran Teatro una Gala Flamenca con Vicente Amigo, Luis de Córdoba y Javier Latorre como protagonistas. El Concurso publicó en un libro las Cartas de Ricardo Molina a Anselmo González Climent (1955-1965). También se editaron en CD la actuación de los premiados en la anterior edición del certamen, en 1989; iniciativa discográfica que continúa manteniéndose.

PREMIOS DEL XIII CONCURSO:

Cante:

Premio Manuel Torre (Seguiriyas, Tonás):
Joselete de Linares

Premio *Niña de los Peines* (Soleares, Bulerías por Soleá, Bulerías):

Salmonete

Premio *Enrique El Mellizo* (Alegrías, Mirabrás, Romeras, Caracoles, Rosas, Tientos, Tangos):

Paqui Lara

Mención honorífica: Felipe Scapachini y Salmonete

Premio *Don Antonio Chacón* (Malagueñas, Granaínas, Cartagenas, Tarantas, Tarantos, otros cantes mineros):

Joselete de Linares

Premio *Cayetano Muriel* (Fandangos locales, Fandangos personales):

Antonio García EL CALIFA

Premio Dolores La Parrala (Serranas, Livianas, Tonás campesinas, El Polo, La Caña y Peteneras):

Rafael Ordoñez

Premio *Pepa Oro* (Guajiras, Punto cubano, Colombianas, Milongas y Vidalitas):

Jesús Heredia

Premio Especial *Silverio* (Al cantaor más completo):

Desierto

Baile:

Premio *Juana La Macarrona* (Alegrías, Soleares, Seguiriyas y Cañas) :

Desierto

Premio *La Malena* (Tangos, Tientos, Garrotín, Tarantos, Zambra):

Victoria Palacios

Premio *La Mejorana* (Soleares, Seguiriyas, La Caña, El Polo):

Eva Yerbabuena

Premio *Vicente Escudero*:

Antonio Alcázar

Premio *Encarnación López La Argentinita* (Caracoles, Rondeñas, Serranas, Peteneras, Guajiras, Jaberías...):

Mariló Regidor

Premio *Paco Laberinto* (Bulerías, Canasteros, Zorongo, Alboreá, Rumba, Tanguillo):

Desierto

Premio Especial *Antonio*:

Desierto

Guitarra:

Premio *Manolo de Huelva* (Acompañamiento al cante y baile):

Paco Serrano

Premio *Ramón Montoya* (Concierto de guitarra):

Paco Serrano

Premio Especial *Ziryab* (Al guitarrista más completo):

Desierto

XIV CONCURSO (1995)

Pocas fechas antes de la celebración del concurso hay cambio de gobierno municipal y acce- de a la presidencia de la Comisión Permanente y, consecuentemente, a la presidencia del Jurado, el correspondiente del Area de Cultura del Ayuntamiento de Córdoba, don Francisco Paños Santiago.

En esta edición de, el Concurso Nacional de Arte Flamenco rindió homenaje a Encarnación López “La Argentinita” con un espectáculo especial, de brillante nivel artístico, en el Gran Teatro y otros actos dentro del programa de actividades paralelas del propio Concurso, así como se pu- blicaron cinco trabajos de investigación y ponde- ración sobre su vida y obra, entre ellos el de Pilar López, con el título «Recordando a mi hermana Encarnación».

La inscripción de aspirantes a concurso batió un récord: 100 en la sección de cante; 67 en baile, y 32 en guitarra. Se publicó la lista en el libro de protocolo y esto hizo, posiblemente y a la vista de la competencia, que no se presentaran a la cita algunos de ellos. No obstante, los premios especiales (Silverio, Antonio y Ziryab) volvieron a quedar desiertos junto a seis premios de grupo. En este concurso participaron también varios extranjeros, obteniendo la bailaora japonesa Atsuko Kamata Ami el Premio Encarnación López La Argentinita bailando por guajiras. Este logro de Ami tuvo gran repercusión mediática, sobre todo en Japón.

PREMIOS DEL XIV CONCURSO:

Cante:

Premio *Manuel Torre* (Seguiriyas, Tonás):

Desierto

Premio *Niña de los Peines*:

Elu de Jerez

Premio *Enrique El Mellizo*:

El Chino

Premio *Dolores La Parrala*:

Paqui Lara

Premio *Don Antonio*

Chacón:

Paqui Corpas

Premio *Cayetano Muriel*:

Desierto

Premio *Pepa Oro*:

Antonio de Patrocinio

Premio Especial *Silverio* (Al cantaor más completo):

Desierto

Baile:

Premio *Juana La Macarrona* (Alegrías, Mirabrás, Romeras, Rosas)

Antonio EL PIPA

Premio *La Malena* (Tangos, Tientos, Garrotín, Tarantos, Zambra):

Desierto

Premio *Vicente Escudero* (Farruca, Zapateado, Martinetes):

Premio *La Mejorana* (Soleares, Seguiriyas, La Caña, El Polo):

Beatriz Martín y Ángel Muñoz (ex aequo)

Premio *Encarnación López La Argentinita* (Caracoles, Rondeñas, Serranas, Peteneras, Guajiras, Jaberías...):

Atsuko Kamata AMI

Premio *Paco Laberinto* (Bulerías, Zorongo, Alboreá, Rumba, Tanguillo):

Antonio EL PIPA

Premio Especial *Antonio* (Al bailaor más completo):

Desierto

Guitarra:

Premio *Ramón Montoya* (Concierto de guitarra):

Desierto

Premio *Manolo de Huelva* (Acompañamiento al cante y al baile):

Paco Javier Jimeno

Premio Especial *Ziryab* (Al guitarrista más completo):

Desierto

XV CONCURSO (1998)

El XV Concurso cuenta con Rafael Merino como Alcalde y con María José Rodríguez como Concejala de Cultura.

Los premios especiales siguen declarándose desiertos. En este concurso el gran triunfador fue el jerezano Fernando Terremoto. Si su padre, y en la edición de 1965, no logró ningún premio, él se alzó con tres. Hubo quienes reivindicaron para Terremoto el Premio Especial Silverio, al considerar que había sido el más completo de los concursantes.

Se confeccionó un interesante programa de ac- tividads paralelas. La Exposición colectiva *El flamenco en el Arte Actual* reunió obras de Julio Romero de Torres, Venancio Blanco, Mariano Benlliure, Antonio Bujalance, Juan Valdés, Antonio Povedano, Francisco Moreno Galván, entre otros destacados artistas.

Manolo Sanlúcar presentó en el Gran Teatro sus original obra *Locura de Brisa y Trino*, junto a Carmen Linares. En el mismo escenario se homenajeó a Antonio en una Gala de Danza ce- lebrada que tuvo como invitados a Israel Galván, Joaquín Grilo y Javier Latorre, este último único poseedor del premio especial *Antonio*, obtenido en 1989.

El Concurso reeditó el libro *Teoría del Cante Jondo* de Hipólito Rossy.

PREMIOS DEL XV CONCURSO:

Cante:

Premio *Manuel Torre* (Seguiriyas, Tonás):

Fernando TERREMOTO

Mención honorífica: Antonio Muñoz EL TOTO

Premio *Niña de los Peines* (Soleares, Bulerías por Soleá, Bulerías):

Fernando TERREMOTO

Premio *Enrique El Mellizo* (Alegrías, Mirabrás, Romeras, Caracoles, Rosas, Tientos, Tangos):

Cancanilla de Marbella

Mención honorífica: David Pino

Premio *Dolores La Parrala* (Serranas, Livianas, Tonás campesinas, El Polo, La Caña, Peteneras):

Julián Estrada

Premio *Don Antonio Chacón* (Malagueñas, Granaínas, Cartageneras, Tarantas, Tarantos, otros cantes mineros):

Fernando TERREMOTO

Premio *Cayetano Muriel* (Fandangos locales, Fandangos personales):

Julián Estrada

Mención honorífica: Bonela Hijo

Premio *Pepa Oro* (Guajiras, Punto cubano, Colombianas, Milongas, Vidalitas):

Bonela Hijo

Premio Especial *Silverio* (Al cantaor más completo):

Desierto

Baile:

Premio *Juana La Macarrona* (Alegrías, Mirabrás, Romeras, Rosas):

Rafael del Pino KEKO

Mención honorífica: Hiniesta Cortés

Premio *La Malena* (Tangos, Tientos, Garrotín, Tarantos, Zambra):

Rosario Toledo

Premio *Vicente Escudero* (Farruca, Zapateado, Martinetes):

Fernando Romero

Premio La Mejorana (Soleares, Seguiriyas, La Caña, El Polo):

Desierto

Mención honorífica: Mónica Fernández

Premio *Encarnación López La Argentinista* (Caracoles, Rondeñas, Serranas, Peteneras, Guajiras, Jaberías...):

Rosario Toledo

Premio *Paco Laberinto* (Bulerías, Zorongo, Alboreá, Rumba, Tanguillo):

Fernando Romero

Premio Especial *Antonio* (Al bailaor más completo):

Desierto

Guitarra:

Premio *Ramón Montoya* (Concierto de guitarra):

Carlos Piñana

Mención honorífica: José Juan Martínez Pantoja

Premio *Manolo de Huelva* (Acompañamiento al cante y al baile):

Alberto Lucena

Premio Especial *Ziryab* (Al guitarrista más completo):

Desierto

XVI CONCURSO (2001)

Homenaje a Fosforito

La decimosexta edición del Concurso cuenta con Rosa Aguilar Rivero como alcaldesa de Córdoba y con Angelina Costa Palacios como Concejala de Cultura.

En esta edición se homenajea a Antonio Fernández Díaz "Fosforito", triunfador absoluto del Primer Concurso (1956) e Hijo Adoptivo de la ciudad de Córdoba.

La apuesta de futuro de su Comisión Organizadora queda reflejada en los cambios promovidos en las bases, el aumento de la cuantía de los premios y el cambio en la titularidad de los numerosos grupos en los que se estructura el certamen. El chiclanero Antonio Reyes obtuvo los premios *Antonio Mairena* y *Manolo Caracol*, convirtiéndose en el triunfador de una edición en la que quedaron desiertos cuatro premios en la sección de cante. La Sección de Baile volvió a ser muy competitiva gracias al alto nivel artístico de los concursantes.

La *Gala Homenaje a Fosforito* se celebró el 2 de mayo en el Gran Teatro, cantando José Mercé, José Menese y Chocolate. Se presentó también *Pura intención*, una producción del Gran Teatro dirigida por Javier Latorre y Fernando Romeo. El guitarrista cordobés, José Antonio Rodríguez dio a conocer su obra *El guitarrista azul*, inspirada en la época azul de Picasso.

Los premios especiales siguen declarándose desiertos.

PREMIOS DEL XVI CONCURSO:

Cante:

Premio *Antonio Mairena* (Seguiriyas, Tonás):

Antonio Reyes

Premio *Manolo Caracol* (Soleares, Bulerías por Soleá, Bulerías):

Antonio Reyes

Premio *Fosforito* (Serranas, Livianas, Tonás campesinas, El Polo, La Caña):

Bonela Hijo

Premio *Camarón* (Alegrías, Mirabrás, Romeras, Caracoles, Rosas):

Desierto

Premio *D. Antonio Chacón* (Malagueñas, Granaínas, Cartagenera, Tarantas, Tarantos, otros cantes mineros):

Desierto

Premio *Cayetano Muriel* (Fandangos locales, Fandangos personales):

Antonio Porcuna EL VENENO

Premio *Pepe Marchena* (Guajiras, Punto cubano, Colombianas, Milongas, Vidalitas):

Desierto

Premio *Niña de los Peines* (Tientos, Peteneras, Marianas, Tangos, Garrotín, Farrucas)

Desierto

Premio Especial *Silverio* (Al cantaor más completo):

Desierto

Baile:

Premio *Mario Maya* (*Alegrías, Mirabrás, Romeras, Rosas*):

Daniel Navarro

Premio *Matilde Coral* (Tangos, Tientos, Garrotín, Tarantos, Zambra):

Pastora Galván

Premio *Antonio Gades* (Farruca, Zapateado, Martinetes):

MERCEDES RUÍZ

Premio *Eduardo Serrano El Güito* (Soleares, Seguiriyas, El Polo, La Caña):

Hiniesta Cortés

Premio *Pilar López* (Caracoles, Rondeñas, Serranas, Peteneras, Guajiras, Jaberías):

Desirée Rodríguez

Calero LA MERENGUITA

Premio *Carmen Amaya* (Bulerías, Zorongo, Alboreá, Rumba, Tanguillo):

Edu Lozano

Premio Especial *Antonio* (Al bailaor más completo):

Desierto

Guitarra:

Premio *Manolo Sanlúcar* (*Concierto de guitarra*):

Rubén Levaniegos

Premio Juan Carmona Habichuela (Acompañamiento al cante y baile):

Antonio Soto

XVII CONCURSO (2004)

La Comisión Organizadora cambia con el Gobierno Municipal; ahora su presidente es Luis Rodríguez García, como Teniente Alcalde de Cultura del Ayuntamiento de Córdoba, que en esta ocasión se dota de un vicepresidente, Marcelino Ferrero Márquez, Concejal de Festejos.

Se sigue viendo en la relación de cantaores nombres conocidos de “toda la vida”, pero es mayor la alegría que produce ver a nuevos jóvenes.

El Concurso reedita la publicación de las *Cartas de Ricardo Molina a Anselmo González Climent* sobre el Concurso Nacional de Arte Flamenco de Córdoba (1955-1965).

Entre las actividades paralelas del certamen, en la Filmoteca de Andalucía se proyectó el documental *Por oriente sale el sol. La Paquera en Tokio*, realizado en 2002, y dirigido por Fernando González-Caballeros. Esta proyección fue también un homenaje a la emblemática cantaora jerezana que falleció el 26 de abril de este mismo año, coincidiendo con la celebración de las Fases de Admisión del Concurso. El Ballet Nacional de España, con la dirección artística de Elvira Andrés, presentó en el Gran Teatro las coreografías *Mujeres, colores, taranto y tiempo*. Matilde Coral, Chano Lobato y Juan Carmona *Habichuela* junto a José Luis Ortiz Nuevo dieron a conocer *Historias del Arte*.

PREMIOS XVII CONCURSO

Cante:

Premio *Antonio Mairena* (Seguiriyas, Tonás):

Jesús Chozas

Premio *Manolo Caracol* (Soleares, Bulerías por Soleá, Bulerías):

Rosario LA TREMENDITA

Premio *Fosforito* (Serranas, Livianas, Tonás campesinas, El Polo, La Caña):

Desierto

Premio *Camarón* (Alegrijas, Mirabrás, Romeras, Caracoles, Rosas):

Yeye de Cádiz

Premio *D. Antonio Chacón* (Malagueñas, Granaínas, Cartagenera, Tarantas, Tarantos, otros cantes mineros):

Antonio Porcuna EL VENENO

Premio *Cayetano Muriel* (Fandangos locales, Fandangos personales):

Jesús Chozas

Premio *Pepe Marchena* (Guajiras, Punto cubano, Colombianas, Milongas, Vidalitas):

Juan Antonio Camino

Premio *Niña de los Peines* (Tientos, Peteneras, Marianas, Tangos, Garrotín, Farrucas):

Desierto

Premio Especial *Silverio* (Al cantaor más completo):

Desierto

Baile:

Premio *Mario Maya* (Alegrijas, Mirabrás, Romeras, Rosas):

Belén López

Premio *Matilde Coral* (Tangos, Tientos, Garrotín, Tarantos, Zambra):

Lola Pérez

Premio *Antonio Gades* (Farruca, Zapateado, Martinetes):

María Juncal

Premio *Eduardo Serrano El Güito* (Soleares, Seguiriyas, El Polo, La Caña):

Desierto

Premio *Pilar López* (Caracoles, Rondeñas, Serranas, Peteneras, Guajiras, Jaberías...):

Desierto

Premio *Carmen Amaya* (Bulerías, Zorongo, Alboreá, Rumba, Tanguillo):

Soraya Clavijo

Premio Especial *Antonio* (Al bailaor más completo):

Desierto

Guitarra:

Premio *Manolo Sanlúcar* (Guitarra de concierto):

Gabriel Expósito

Premio *Juan Carmona Habichuela* (Acompañamiento a Cante y Baile):

Eduardo Trassierra

Premio especial *Paco de Lucía* (Al guitarrista más completo):

Desierto

XVIII CONCURSO (2007)

Desaparecen los titulares de los premios especiales, que son sustituidos por Premios del Concurso Nacional de Arte Flamenco de Córdoba, que podrán concederse a los concursantes que, a juicio del Jurado, merezcan tal distinción. Se establecen los siguientes premios dotados con diploma y 6.000 euros.

Premio de Cante del Concurso Nacional de Arte Flamenco de Córdoba.

Premio de Baile del Concurso Nacional de Arte Flamenco de Córdoba.

Premio de Guitarra del Concurso Nacional de Arte Flamenco de Córdoba.

Jóvenes artistas irrumpieron con fuerza en esta edición del concurso, siendo en la sección de cante David Palomar el gran triunfador al obtener dos premios. El cantaor gaditano ratificaba con este logro su ascendente carrera. En baile Marco Flores obtuvo el Premio de Baile del Concurso Nacional de Arte Flamenco de Córdoba, equivalente en importancia al desaparecido premio especial *Antonio*. El coreógrafo Javier Latorre presentó *Homenaje al Concurso de Córdoba*, un estreno absoluto que tuvo como protagonistas a José Antonio Rodríguez, José de La Tomasa y Daniel Navarro. Las cantaores Carmen Linares y Mayte Martín estuvieron en el Gran Teatro, lugar que acogió *Medea* de Manolo Sanlúcar, junto a la Orquesta de Córdoba.

PREMIOS XVIII CONCURSO

Cante:

Premio *Antonio Mairena* (Seguiriyas, Tonás): **Domingo Herrerías** y **Antonio Ortega** (Ex aequo)

Premio *Manolo Caracol* (Soleares, Soleá por Bulerías o Bulerías por Soleá, Bulerías): **David Palomar**

Premio *Fosforito* (Serranas, Livianas, Tonás campesinas, El Polo y La Caña): **Joaquín Garrido**

Premio *Camarón* (Alegrías, Mirabrás, Romeras, Caracoles, Rosas...): **David Palomar**

Premio *D. Antonio Chacón* (Malagueñas, Granaínas, Cartagenera, Tarantas...): **María José Pérez**

Mención especial: **Isabel Rico**

Premio *Cayetano Muriel* (Fandangos locales, Fandangos personales): **Desierto**

Premio *Pepe Marchena* (Guajiras, Punto cubano, Colombianas, Milongas, Vidalitas): **David Pino**

Premio *Niña de los Peines* (Tientos, Peteneras, Marianas, Tangos, Garrotín, Farrucas): **Desierto**

Baile:

Premio *Mario Maya* (Alegrías, Mirabrás, Romeras, Rosas): **Concha Jareño y Marco Flores** (Ex aequo)

Premio *Matilde Coral* (Tangos, Tientos, Garrotín, Tarantos, Zambra): **Concha Jarreño**

Premio *Antonio Gades* (Farruca, Zapateado, Martinetes): **Marco Flores**

Premio *Eduardo Serrano El Güito* (Soleares, Seguiriyas, El Polo, La Caña):

Alfonso Losa
Premio *Pilar López* (Caracoles, Rondeñas, Serranas, Peteneras, Guajiras, Jaberías...): **Olga Pericet**

Premio *Carmen Amaya* (Bulerías, Zorongo, Alboreá, Rumba, Tanguillo): **Marco Flores y Fran Espinosa** (Ex aequo)

Guitarra:

Premio *Manolo Sanlúcar* (Guitarra solista): **Desierto**

Premio *Juan Carmona Habichuela* (Acompañamiento a cante y baile):

Juan Manuel Muñoz EL TOMATE

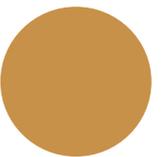
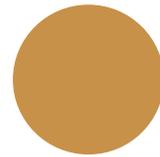
Premio *Paco de Lucía* (Creación Instrumental Flamenca): **Desierto**

Premios del Concurso Nacional de Arte Flamenco de Córdoba

Premio de Cante **Desierto**

Premio de Guitarra **Desierto**

Premio de Baile **Marco Flores**



XIX CONCURSO (2010)

Para mantener la vigencia y categoría del Concurso, en esta decimonovena edición se sometieron las bases de la convocatoria a una profunda revisión para ajustarlas a la realidad actual marcada por el devenir del flamenco y de los propios artistas y, por otra parte, para potenciar aún más el prestigio del certamen.

Entre los cambios introducidos quizá el más significativo fue la radical reducción del número de premios con la finalidad de galardonar a los artistas más completos. Así, desaparecieron los premios que podrían denominarse parciales –agrupados por palos- de anteriores convocatorias para conceder tres grandes premios por cada una de las disciplinas flamencas, galardones que, por otra parte, aumentaron su dotación económica a 12.000 euros cada uno.

No obstante, además de estas distinciones, el jurado concedió también premios –diploma y 2.000 eu-

ros- a los finalistas de Cante, Baile y Guitarra, distinciones que pretenden reconocer la valía de quienes han llegado a la última fase.

Otra novedad de este Concurso fue el cambio de fecha. Aunque desde sus inicios se celebró en mayo, en esta convocatoria se trasladó al mes de noviembre para darle al certamen el protagonismo que merece, posición que podía verse algo diluida por el hecho de tener que convivir con las numerosísimas actividades programadas en la ciudad durante el mayo festivo.

Además, las bases de la presente edición establecieron una edad máxima de participación, algo que no había ocurrido hasta ahora. Por tanto, a partir de este momento, en el Concurso Nacional de Arte Flamenco de Córdoba sólo podrían participar personas de edades comprendidas entre los 18 y los 50 años. De ahí el éxito de esta convocatoria, pues habiendo puesto límites a la participación, se consiguió un número especialmente alto de inscritos.

FINALISTAS DE CANTE:

Aroa Cala Luque

Sebastián Cruz Márquez

Pedro Garrido

Fernández *Niño de la Fragua*

Antonio José Mejías Portero

FINALISTAS DE BAILE:

Inmaculada Aranda

Espejo

Lakshmi Pekarek Basile

La Chimí

David Romero Cardoso

Adrián Sánchez

González

FINALISTAS DE**GUITARRA:**

Salvador Gutiérrez

Aguilar

Severiano Jiménez

Flores *Niño Seve*

Raúl Mannola

Antonio Rey Navas

PREMIOS**XIX CONCURSO:****Premio de Cante**

Antonio José Mejías Portero

Premio de Guitarra

Antonio Rey Navas

Premio de Baile

Desierto

XX CONCURSO (2013)

Un total de 117 artistas formalizaron su inscripción para participar en el XX Concurso Nacional de Arte Flamenco de Córdoba, que celebró su fase de selección del 12 al 16 de noviembre en el Gran Teatro. Los concursantes seleccionados pasaron a la fase de Opción a Premio, que se desarrolló en el mismo recinto, del 23 al 26 de noviembre y de la que saldrían los artistas que lucharon por conseguir un galardón.

Las bases del concurso establecen tres primeros premios –dotados con 10.000 euros, cinco actuaciones en la provincia de Córdoba y diploma–, uno por cada una de las tres disciplinas flamencas, así como tres segundos premios –con una asignación de 4.000 euros y diploma–. Además, obtendrían también un premio de 2.000 euros y diploma los finalistas de cante, baile y guitarra. La práctica totalidad de los concursantes fueron españoles, aunque en esta edición la participación de aspirantes de otros países continúa reflejándose.

FINALISTAS DE CANTE:

Tamara Aguilera

Garamendi, TAMARA AGUILERA

Eva María de Dios Moreno, EVA DE DIOS

Manuel Domínguez Gallardo, MANUEL CASTULO

Pedro Heredia Reyes, PEDRO EL GRANAÍNO

FINALISTAS DE BAILE:

Emilio José Ramírez Sánchez, EMILIO RAMÍREZ

Mercedes Ruiz Muñoz, MERCEDES DE CÓRDOBA

Ana Gómez Torcuato, ANA CALÍ

Jesús Carmona Moreno, JESÚS CARMONA

FINALISTAS DE GUITARRA:

Javier Conde Santos, JAVIER CONDE

Santiago Lara Puerto, SANTIAGO LARA

Severiano Jiménez Flores, NIÑO SEVE

PREMIOS**XX CONCURSO:****Premio de Cante**
Manuel Castulo**Premio de Baile**
Mercedes de Córdoba**Premio de Guitarra**
Niño Seve

XXI CONCURSO (2016)

En esta edición se celebra el 60 Aniversario, una efeméride que contribuirá a seguir marcando el camino de los Concursos Flamencos.

Se mantienen prácticamente las mismas Bases y se producen muy pocos cambios: desaparecen los segundos premios y, como novedad, y con motivo de la mencionada celebración, podrán participar aquellos concursantes que hubieran obtenido premio en ediciones anteriores.

Un total de 153 artistas fueron convocados para participar en la Fase de Selección del XXI Concurso Nacional de Arte Flamenco de Córdoba en sus tres secciones: Cante, Baile y Guitarra, que se celebró del 11 al 17 de noviembre en el escenario del Teatro Góngora.

Las bases de la convocatoria establecen tres grandes premios: de Cante, de Baile y de Guitarra del Concurso Nacional de Arte Flamenco de Córdoba dotados con diploma y 11.000 euros. Además, obtendrían también premio los finalistas de cada una de las disciplinas flamencas a concurso con un diploma y una compensación económica de 2.500 euros.

FINALISTAS DE CANTE:

José Anillo
Salazar, José Anillo
Macarena de la Torre
López, Macarena de la Torre
Miguel Montero
Martín, Miguel de la Tolea
Sara Salado
Palomo, Sara Salado

FINALISTAS DE BAILE:

Juan Antonio Fernández
Montoya, Barullo
José María Maldonado
Seguí, José Maldonado
María Moreno
Pérez, María Moreno
Claudia Velázquez
Jones, Claudia Cruz

FINALISTAS DE GUITARRA:

Agustín Carbonell
Serrano, Agustín
Carbonell "Bola"

José Tomás Jiménez
Villalta, José Tomás

Manuel Alejandro
Montero
Miranda, Manuel
Montero

Francisco Antonio
Prieto Tenorio, El
Currito

PREMIOS XXI CONCURSO:

Premio de Cante
José Anillo
Salazar, José Anillo

Premio de Baile
Juan Antonio Fernández
Montoya, Barullo

Premio de Guitarra
Francisco Antonio
Prieto Tenorio, El
Currito



www.nacionaldearteflamenco.org

IMaE Instituto Municipal de las ARTES ESCÉNICAS | Gran Teatro Góngora Axerquia Ayuntamiento de Córdoba

 AYUNTAMIENTO DE CÓRDOBA | Delegación de Cultura y Patrimonio Histórico

 **CÓRDOBA** PATRIMONIO MUNDIAL CENTRO HISTÓRICO