

DOLORES PANTOJA GUERRERO

En mi arte mando yo

Un viaje al corazón del flamenco
conducido por sus protagonistas



Sevilla 2023

Colección: Flamenco
Núm.: 9

COMITÉ EDITORIAL:

Araceli López Serena
(Directora de la Editorial Universidad de Sevilla)
Elena Leal Abad
(Subdirectora)
Concepción Barrero Rodríguez
Rafael Fernández Chacón
María Gracia García Martín
María del Pópulo Pablo-Romero Gil-Delgado
Manuel Padilla Cruz
Marta Palenque
María Eugenia Petit-Breuilh Sepúlveda
Marina Ramos Serrano
José-Leonardo Ruiz Sánchez
Antonio Tejedor Cabrera

Reservados todos los derechos. Ni la totalidad ni parte de este libro puede reproducirse o transmitirse por ningún procedimiento electrónico o mecánico, incluyendo fotocopia, grabación magnética o cualquier almacenamiento de información y sistema de recuperación, sin permiso escrito de la Editorial Universidad de Sevilla.

Motivo de cubierta: Archivo Antonio Puerta.

© Editorial Universidad de Sevilla 2023
c/ Porvenir, 27-41013 Sevilla.
Tlfs.: 954 487 447; 954 487 451; Fax: 954 487 443
Correo electrónico: info-eus@us.es
Web: <https://editorial.us.es>

© Dolores Pantoja Guerrero 2023

Impreso en papel ecológico
Impreso en España-Printed in Spain

ISBN: 978-84-472-2455-5
Depósito Legal: SE 1460-2023
Impresión: Masquelibros

Índice

Prólogo por Cristina Cruces.....	11
Agradecimientos.....	15
Introducción.....	17
Metodología	25

ENTREVISTAS

Capítulo 1.	
El Clasicismo	31
CALIXTO ARIAS	31
CHANO LOBATO.....	38
CHOCOLATE.....	51
ENRIQUE OROZCO.....	64
LUIS CABALLERO.....	71
MANUEL MAIRENA	88
MÁRQUEZ EL ZAPATERO	103
NARANJITO DE TRIANA.....	121
PIES PLOMO.....	135
Capítulo 2.	
La Revolución	147
CALIXTO SÁNCHEZ	147
CARMEN LINARES	169
DIEGO CLAVEL.....	183
JOSÉ MENESE.....	192

JUANITO VILLAR.....	210
EL CABRERO	221
EL LEBRIJANO.....	242
EL PELE	258
EL TORTA.....	266
PACO TARANTO.....	277
PANSEQUITO.....	296
RANCAPINO.....	307
Capítulo 3.	
Artistas catalanes.....	319
DUQUENDE.....	319
MAYTE MARTÍN.....	332
MIGUEL POVEDA.....	347
Capítulo 4.	
El relevo.....	363
ARCÁNGEL.....	363
ESPERANZA FERNÁNDEZ.....	381
JOSÉ MERCÉ.....	393
MARINA HEREDIA.....	399
SEGUNDO FALCÓN.....	409
Capítulo 5.	
El Eclecticismo.....	427
LA TREMENDITA.....	427
ROCÍO MÁRQUEZ.....	451
Epílogo.....	465
Apéndices.....	483
Bibliografía.....	489

Prólogo

«El flamenco no tiene más que una escuela: transmitir o no transmitir. No hay más». Así lo sentenció Camarón de la Isla adjudicando al género jondo esa cualidad que va más allá de la excelencia interpretativa, del conocimiento enciclopédico o de la condición artística de quien lo ejecuta. Aquella que engrandece a un arte del sentimiento. Sabía el cantaor gitano sobre ese *algo* que nadie define y acaso escapa al análisis, pero que se convierte en esencial y definitivo: la transmisión, entendida como la capacidad de crear conexiones radicales en los procesos de comunicación del arte. Porque el flamenco es un arte de la comunicación, para el que tan importante resultan la emisión y el mensaje, como el canal o el medio, la recepción y, sobre todo, el código compartido.

Sobre estos aspectos se detuvo Lola Pantoja en un libro al que me atan, no solo el interés académico, sino también mi confesable cariño por la autora. Había tenido como embrión su tesis doctoral y terminó llamándose *Para cantar flamenco hay que ponerse fea: las claves de comunicación del cante* (2019). Unas claves que encuentran en la elocuencia de la autora, como crítica especializada –que también lo es–, otra forma de comunicar lo vivido una vez sucede en el teatro, en el tablao o en la sala de concierto. Ya se había detenido en ellas cuando vino a titular *El cante de cuartito* (2002) aquel texto delicioso sobre esos espacios de pequeño formato indispensables para explicar la memoria jonda, tan olvidados, sin embargo, entre los intereses de investigación al uso.

Yo había conocido a Lola unos años antes y era como sigue siendo: valiente, entregada, aguda, sabia y, sobre todo, amante del flamenco y del teatro. Vuelvo a encontrarme con ella ahora para afrontar un prólogo que nace desde el cariño, pero también desde el reconocimiento a la palabra limpia, desnuda, sin afeites. El verbo hecho testimonio de vida es el contenido de este libro donde está, casi sin tocarla, la voz del cante, hablada.

Muchos años, hasta tres décadas, nos separan de las entrevistas que le dan forma. Algunos de aquellos testigos ya no están entre nosotros, con lo que su

narración es un testamento de vida. De entre ellos, hubo quien consolidó una carrera afín al clasicismo; otros han dibujado trayectorias originales con nuevos trazos y colores de la amplia gama cromática de la paleta flamenca. Un viaje por el presente histórico de nuestro arte, cuyos protagonistas nos llevan de la mano por el relato de su pasado y su presente de entonces, que a partir de ahora es historia suya y nuestra.

De partida, confirmemos a la memoria como un modo de acercamiento indispensable en el flamenco, arte en origen de transmisión oral que ha redefinido sus formas de transferencia a lo largo de casi dos siglos de existencia. No es posible prescindir, ni en el pasado ni en el presente, del papel de la academia y la maestría. No cabe discutir el que han tenido los registros sonoros y audiovisuales. El siglo XXI nos sorprendió con el despliegue del mundo digital en los modelos de aprendizaje. Pero flaco favor le haríamos a la investigación si, temerosos ante espurias acusaciones de falta de rigor, sometiéramos el fondo documental de la investigación a las limitaciones del papel. La oralidad es una parte inseparable de la documentación flamenca y la entrevista semiestructurada su técnica más notable. Así la escogió Lola –«charla distendida», prefiere llamarla–, para, con el decir de treinta artistas, reconstruir el tiempo y la comprensión del arte que ellos mismos encarnan y dar nacencia al «corazón del flamenco conducido por sus protagonistas».

El trabajo que tienen en sus manos escucha y reproduce, casi como material bruto, avatares personales y profesionales transmitidos en el relato de aquellos que, de naturaleza, suelen expresarse, no con el discurso hablado, sino con la voz cantada. Así los hemos oído siempre, así nos hemos acercado a su verbo. Ahora lo hacemos desde otro registro. Avenencias y discrepancias, reflexiones y usos y prácticas vividas por cantaores y cantaoras en carne propia, asumidos en muchos casos desde el empoderamiento –«¡En mi arte mando yo!»– son escogidos por Lola Pantoja para esta alquimia de palabra exquisita y desgarrada, soñadora y realista, en boca de una selección de informantes que respeta la diversidad etaria, de género –significativamente, más mujeres en las nuevas generaciones que en las anteriores–, étnica y de jerarquías profesionales, la mayor fijación a la tradición o al eclecticismo, además del origen territorial, que es como los conocemos. La autora presenta a cada protagonista, lo sitúa en su tiempo y fija los condicionantes que han ido marcando su identidad artística, configurando un *puzzle* histórico de artistas distribuidos en cuatro capítulos –«El clasicismo», «La revolución», «Sin fronteras» y «El relevo»–, desde Calixto Arias, Enrique Orozco y Pies Plomo a la gran y plural generación de Chocolate, Luis Caballero, Naranjito de Triana, Chano Lobato, Márquez el Zapatero o Manuel Mairena. Están también las credenciales, más jóvenes, de Calixto Sánchez, Lebrijano, El Cabrero, Diego Clavel, José Menese, Pansequito, Rancapino,

Paco Taranto y Juanito Villar. Y las de Carmen Linares, José Mercé, El Torta, o El Pele, hasta las cohortes más recientes de Duquende, Esperanza Fernández, Mayte Martín, Segundo Falcón, Miguel Poveda, Marina Heredia, Arcángel, Rocío Márquez y la Tremendita.

El lector hallará en sus testimonios respuestas a cuestiones como la relación del cante con la guitarra, los espacios de representación, los sistemas de retribución, las relaciones entre artistas y clientes –y entre los artistas entre sí–, la fiesta privada, los convencionalismos sociales, los ambientes y contextos de sus experiencias, el papel de la familia y la vecindad. Desde la indagación sobre técnicas de ejecución, a los procesos de emisión y recepción, el conocimiento del *corpus* y las variantes de la tradición, la letra y la emotividad, el uso y el significado de la gestualidad. También el papel de la comunidad gitana y los debates sobre la «pureza», adobados de reflexiones sobre la condición privada o pública de sus orígenes. El flamenco como una forma de ganarse la vida en años de escasez y miseria, junto a las experiencias de quienes se han realizado personalmente a través de él, ya en una sociedad más justa y equitativa. Y, desde luego, los aprendizajes o, como prefiere denominarlos Lola, sus procesos de «aprehensión». Porque el cante, apunta Lola, más que aprenderse «se aprehende», situándonos así en el espacio de la transmisión y la enculturación jondas que, incluso en un contexto expandido de acceso a la información, también bebe de la palabra.

En suma, la comprensión de la identidad flamenca, la capacidad que tiene este sistema musical para concitar el encuentro a través de la comunicación, y para afirmar al intérprete como demiurgo del rito comunicativo jondo, son los puntales de este estudio que es, a la vez que testifical, ameno, solvente y sensible. «Palabra de flamenco» de artistas cuya cercanía y generosidad resalta la autora y lectores e investigadores no podemos sino agradecer y reverenciar, que nos sirven para reclamar la fuerza del mensaje y reivindicar líneas de trabajo que –así lo ha hecho mi amiga Lola– apuesten por el latido de las voces, las historias de vida. El rescate del recuerdo, el alma y el corazón de los flamencos.

Cristina Cruces

Introducción

Los orígenes del flamenco son difusos. Sabemos que ancla sus raíces en la cultura popular y el folclore andaluz y castellano, pero no tenemos ningún dato por escrito de su existencia hasta mediados del siglo XIX. Nos lo ofrece el escritor costumbrista Estébanez Calderón, alias *El Solitario* en su libro *Escenas Andaluzas*, una recopilación de artículos de diferentes procedencias publicado en 1846. En el artículo titulado «Un baile en Triana», *El Solitario* describe una fiesta que tuvo lugar en el arrabal sevillano. Allí, a manera de «función» actuaban una nómina de bailadoras y cantadores que Estébanez califica como «notabilidades».

En tanto, hallándome en Sevilla, y habiéndome encarecido sobremana la destreza de ciertos cantadores, la habilidad de unas bailadoras y, sobre todo, teniendo entendido que podría oír algunos de estos romances desconocidos, dispuse asistir a una de esas fiestas. El *Planeta*, el *Fillo*, Juan de Dios, María de las Nieves la *Perla* y otras notabilidades, así de canto como de baile, tomaban parte en la función (Estébanez Calderón 1985: 253).

De esa manera, según lo escrito por Estébanez Calderón, a mediados del siglo XIX el flamenco había dejado ya de ser una práctica privada para convertirse en un fenómeno dancístico que trasvasa los márgenes del folclore y comienza a convertirse en un fenómeno de creación individual. Por aquel entonces surgen también las academias de baile, como las regentadas por Miguel de la Barrera y Quintana y Manuel de la Barrera y Valladares, quien dirigió también el Salón Recreo y el Salón de Oriente. Esos locales, además de cumplir con la función docente, ofrecían espectáculos de baile. El primero se convirtió, a finales de siglo, en el primer café-cantante que ofrecía números de cante y baile flamencos. Singularizar el cante flamenco en este tipo de local de ocio, cuya clientela era fundamentalmente masculina, fue una iniciativa del cantaor

sevillano Silverio Franconetti, quien compartía la gestión del negocio con Manuel Ojeda, apodado el *Burrero*.

En 1881 Silverio se separó de su socio y montó en solitario otro café cantante en la calle Rosario que fue considerado como uno de los más importantes, por contar con artistas de la talla de Chacón, el *Canario*, Fosforito el *Viejo* o el propio Silverio, considerado en el universo flamenco como una figura mítica, y no solo por sus dotes como cantaor, sino porque el modelo del café-cantante fue fundamental para que el cante se convirtiera en una manifestación escénica de creación individual. Hasta entonces, el cante estaba al servicio del baile, pero en el café-cantante poco a poco se fue independizando y se generó un fenómeno de competencia artística que contribuyó al desarrollo del cante como un ejercicio profesional. Otro dato significativo es que el café-cantante propició el encuentro de artistas de procedencias diversas y, gracias a ello, el flamenco rebasó las fronteras de los cantes locales y amplió el corpus de los pallos flamencos.

Pero, a pesar de que los cafés-cantantes se extendieron con rapidez por todo el país, no tardaron mucho en desaparecer. Aunque atraían a los señoritos y a más de un intelectual y viajero romántico, reproducían un ambiente marginal donde no se iba precisamente a consumir café. Allí el flamenco convivía con la prostitución y era habitual que los excesos del alcohol acabaran por provocar más de una reyerta con desenlace trágico. De hecho, muchos de los datos que tenemos de estos locales provienen de la sección de sucesos de los periódicos locales. Eso provocó toda una campaña de desprestigio por parte de más de un intelectual, la Iglesia y la prensa del momento. Además, en aquella época, al café-cantante y al flamenco le salieron dos férreos competidores: el cinematógrafo y las cupletistas. Algunos de los cafés cantantes de Sevilla se convirtieron en cines, y otros en cabarés que cambiaron a los artistas flamencos por las cupletistas.

No obstante, como hemos señalado más arriba, los cafés cantantes generaron una feroz competencia que enriqueció sobre manera al cante y engrandeció la nómina de cantaores y cantaoras. En muy poco tiempo, los artistas flamencos cambiaron el escenario de los cafés-cantantes por las tablas teatrales y el cante incluso llegó a formar parte del género chico.

En su tesis doctoral sobre las malagueñas del siglo XIX en España y México, la investigadora musical Lenica Reyes dedica un capítulo a la flamencomanía, un apelativo que alude a la popularidad que adquirió el flamenco en el último tercio del siglo XIX, no ya en Andalucía, sino en todo el país, incluyendo la capital.

Este periodo histórico va a estar caracterizado por el tremendo auge que tuvo el flamenco – y no solo en los cafés cantantes–, hasta el punto de ocupar

un lugar principal en la vida musical española¹. Este fenómeno fue conocido en la época como flamencomanía o también flamenquismo y con estos términos nos referiremos al mismo (Reyes Zúñiga 2015: 178).

En un periodo que abarca desde 1890 a 1902, el flamenco se graba en cilindros de cera. En 2003, el Centro Andaluz del Flamenco pasó a soporte digital, en dos discos CD, 45 cantes que fueron grabados en cilindros de cera protagonizados por los artistas de la época, como Antonio Pozo ‘El Mochuelo’, Encarnación ‘La Rubia’, Manuel ‘El Sevillano’, o Paca Aguilera, entre otros. Ya en el siglo XX figuras como Antonio Chacón, Pastora Pavón ‘La Niña de los Peines’, o Ángel Montero Sampedro, ‘Angelillo’, graban discos en soporte de pizarra, hacen giras y actúan en los grandes teatros. A Chacón, debido su rotundo éxito en una gira por Hispanoamérica en 1914, se le llegó a considerar como «el rey del cante andaluz». Angelillo, gracias a sus excepcionales facultades vocales, se ganó el apelativo de «divo de divos». Y qué decir de La Niña de los Peines, cuya voz fue declarada por la Junta de Andalucía como bien de interés cultural en 1999. Entre 1910 y 1950, la genial cantaora sevillana grabó 258 cantes en discos de pizarra. El Centro Andaluz del Flamenco los publicó en forma de 13 discos compactos en 2004.

Angelillo y La Niña de los Peines triunfaron, en la década de los 20 y los 30, participando del fenómeno de la Ópera Flamenca, una propuesta escénica ideada por el empresario Vedrines donde el flamenco convivía con otros géneros, como la magia y las variedades. En su libro, *Una historia del flamenco*, Gamboa señala lo siguiente:

Circo Price Vedrines presentará su primera velada de Ópera Flamenca con el caso más extraordinario, por primera vez en España: el artista dos veces tenor. Angelillo ante la orquesta. Angelillo ante la guitarra (2005: 215).



Disco Chacón. Archivo Centro Andaluz del Flamenco

1. Se refiere al período que va de 1875 a 1895.