

LOS CONCURSOS DE CÓRDOBA (1956-2006)
(Análisis y comentarios)

Agustín Gómez

Entrega:

A Pablo, Marina, Agustín y los que vengan,
esta lumbre encendida

LOS CONCURSOS DE CÓRDOBA (1956-2006)

(Análisis y comentarios)

INDICE

EN BUSCA DEL CANTE PERDIDO (1922 – 1956)	13
La frustración en Granada	16
<i>Duende y misterio del flamenco</i>	18
El oído francés al cante	19
La Antología de Hispavox	20
Anselmo González Climent	22
Notas	27
I CONCURSO DE CANTE JONDO EN CÓRDOBA, <i>EL IMPACTO</i> (1956)	29
El Encuentro de Ricardo y Anselmo	31
Los invitados	39
Respuesta a la convocatoria	40
Las bases	43
Agradecimiento jerezano	51
Agradecimiento egabrense	52
Empieza el Concurso	53
Nuevo paralelismo con Granada	56
El Jurado	59
El espejo de Aurelio	64
La claves del Concurso	67
Seguimiento en la prensa local	70
El fallo	74

El reportaje	75
La vida sigue	76
Notas	78
FOSFORITO PARA LA HISTORIA	81
Lorquiano	84
Tras del Concurso	85
Reconocimiento	86
La estética	88
La voz	90
La llave	90
Ricardo Molina, de Fosforito a Mairena	91
Notas	99
II CONCURSO DE CANTE JONDO Y CANTE FLAMENCO, EL GITANISMO (1957/8/9)	101
Calidoscopio	103
Primera Etapa	105
La admisión	107
El fallo	108
La opinión de Ricardo	110
Segunda Etapa	110
Las bases	112
La admisión	113
El fallo	113
Tercera Etapa	114
Se prepara el desembarco del gitanismo	115
La gitanofilia de Ricardo	117
Prueba Final	120
La admisión	120
El fallo	121
El clima del Concurso	123
Inscripción curiosa	124
Las contradicciones de Ricardo Molina	125

El Aurelio del 59	128
HOMENAJE A LA NIÑA DE LOS PEINES (1961)	131
Notas	134
III CONCURSO DE CANTE FLAMENCO, <i>LA LLAVE</i> (1962)	137
El diseño	139
Las bases	141
De la propuesta al resultado	143
El programa	144
Quisicosas quisquillosas	146
Notas de Anselmo a pie de obra	149
La deliberación del Jurado	151
Acta del fallo	154
Al día siguiente	154
Poco después	155
Una crítica valiente	156
EL INSTITUTO FLAMENCO, UNA FRUSTRACIÓN	160
Notas	165
IV CONCURSO DE ARTE FLAMENCO, <i>LA ESCUELA</i> (1965)	167
Consciente y subconsciente	169
La bases	172
Protocolo	175
La protesta de Pilar López	177
Los premios	177
Nuestras conclusiones	178
Nada hay seguro	180
La despedida de Ricardo	181
Notas	183
V CONCURSO, <i>EL DE PACO DE LUCÍA</i> (1968)	185
Los puso en fila	187
Mi crónica	188

Las bases	188
Las sesiones	192
Anecdotario:	194
El Jurado tras del biombo	195
¡A Lisboa!	196
La faena	196
Los titulares	197
La admisión	199
El cuplé	199
Los premios	200
Conclusión	200
El Premio <i>Ricardo Molina Tenor</i>	201
El dossier	202
Epílogo	203
Notas	205
VI CONCURSO, <i>EL SILVERIO</i> (1971)	207
El pretexto del Nacional	209
El Jurado	211
En TVE	212
En el Salón Liceo	213
La incompatibilidad	214
El caso de Naranjito	215
Los premios	215
Observaciones	216
Al día siguiente	217
Festivales de España	218
Niña, ponle la televisión	219
El Premio <i>Ricardo Molina</i>	219
VII CONCURSO, <i>EL DE LA CREATIVIDAD</i> (1974)	221
En el Conservatorio	223
El testimonio de la prensa	224

Los premios	226
Panorámica	226
Luis de Córdoba y Calixto Sánchez	227
El caso Pansequito	228
El populismo de El Cabrero	229
EL FLAMENCO EN EL ARTE ACTUAL	230
EL PATRONATO DE ARTE FLAMENCO	233
Conclusiones del I Congreso	233
Conclusiones del II Congreso	236
Como un cuadro de tristeza	237
Y siguieron los Congresos	238
Notas	239
VIII CONCURSO, <i>EL DE MARIO MAYA</i> (1977)	241
La prensa	243
Mi crónica radiofónica	244
El Jurado	246
Los premios	247
La panorámica	247
Los niños del Concurso	249
El caso de la alemana	250
IX CONCURSO, <i>LA DEMOCRACIA</i> (1980)	253
Continuidad	255
Novedades en las bases	257
La prensa local	258
Aspirante en apuros	259
Los premios	260
La panorámica	261
Las anécdotas	262
LAS IMÁGENES DE JULIO ROMERO DE TORRES	263
X CONCURSO, <i>LA IGUALDAD</i> (1983).....	267

Al grano	269
Las bases	270
El Jurado controlado	271
La polémica	271
La experiencia del Jurado	272
Adelantar la noticia	273
La criba	274
Las uñas afiladas	275
Los premios	275
Nuestra glosa	276
XI CONCURSO, <i>EL NUEVO GRAN TEATRO</i> (1986)	279
Antonio en el Jurado	281
Las bases	282
La fotocopia	282
Mi crónica	283
La inauguración del nuevo Gran Teatro	284
Los premios	286
La panorámica desde mi crónica	286
Notas	289
XII CONCURSO, <i>EL ANTONIO</i> (1989)	291
Antonio y Pilar	293
Las bases	295
Los premios	297
La crónica de un jurado	299
XIII CONCURSO, <i>EL V CENTENARIO</i>	303
<i>El Peña Oro</i>	305
Colaboraciones literarias	308
Las bases	308
<i>El Ziryab</i>	308
Los premios y su anécdota	309

El Acto Final	310
París bien vale un Congreso	313
XIV CONCURSO, HOMENAJE A LA ARGENTINITA.....	315
Tradición y vanguardia	317
Programa	318
El homenaje a La Argentinita	320
El <i>Réquiem</i> de Mario Maya	321
Colaboraciones literarias	322
Las bases	323
La inscripción	323
Los premios	324
Notas a pie de obra	325
Juicio	325
De los artistas	326
Normativa del Jurado	327
Notas	330
XV CONCURSO, FIN DEL MILENIO (1998)	331
Nuevo Gobierno Municipal	333
Programa	334
Las <i>vivencias</i> del Pipa	335
<i>Locura de brisa y trino</i>	336
<i>Gala Flamenca</i>	336
<i>Gala de Danza en homenaje a Antonio</i>	337
Colaboraciones literarias	338
Las bases	338
La inscripción	339
Los premios	339
Notas a pie de obra	340
XVI CONCURSO, HOMENAJE A FOSFORITO (2001).....	343
La ficha técnica	345

Programa	346
Más que pura intención	348
La terna del homenaje	349
<i>El guitarrista azul</i>	350
Colaboraciones literarias	351
Las bases	351
La inscripción	352
Acta del Jurado	352
Notas a pie de obra	353
Cosas del Concurso:	355
<i>Marchena por Mairena</i>	355
Aprietos en la Admisión	355
Mucha tensión	356
El aspirante prevenido	356
Notas	357
XVII CONCURSO, SUMA Y SIGUE (2004)	359
La ficha técnica	361
Programa	362
Colaboraciones literarias	363
Las bases	364
La inscripción	364
El Acta del Jurado	365
Curiosidades numéricas	365
Notas a pie de obra	366
Puella Lunarís	367
EL FLAMENCO DE VENANCIO BLANCO	371
EL FARO ENCENDIDO, EPÍLOGO Y PRÓLOGO DE CINCUENTENARIOS	372
Notas	375
GRAFÍAS.....	
Bibliografía	
Hemerografía	377
Discografía.....	

1

**EN BUSCA DEL CANTE PERDIDO
(1922-1956)**

EN BUSCA DEL CANTE PERDIDO (1922-1956)

La inversión en cultura tiene su rentabilidad a muy largo plazo. ¿Qué político verá recompensada su atención a la cultura? ¿No será otro quien la herede gratuita por su parte, pasado el tiempo? Otra cosa es que la política cultural se confunda con la propaganda del régimen, de la administración o del partido, o con lo que ya Roma entendió por “pan y circo”; esta rentabilidad sí es inmediata, pero como tal, efímera. A pesar de todo, los cambios sociales y políticos profundos que determinan otros sistemas de vida, nuevas concepciones del mundo, son movidos por cambios culturales previos ajenos a toda intencionalidad política, aunque de hecho sea ésta la que los hace posibles, aun sin proponérselo. Pues bien, el flamenco ha puesto su grano de arena en la evolución española experimentada en los últimos cincuenta años. El principal gesto o más bien gesta de este flamenco, auscultado y catado en Córdoba desde 1956 con periodicidad trienal, ha sido reivindicar la imagen del pueblo llano andaluz, campesino de origen, tal y como pretendieron desde Granada Falla y García Lorca sin conseguirlo. No estaba entonces el entramado de la tortilla en su punto para darle la vuelta. Tenía que ser precisamente desde una ciudad de pasado glorioso; pero de estructura social agraria, metidos ya en la segunda mitad del siglo XX.

Hasta entonces no había contado para la política española más cultura que la burguesa, pues hasta los intentos de “Educación y Descanso” peinaban y repeinaban tanto los hallazgos arqueológicos rurales, en su pijotero afán, que más parecían restauración sofisticada de urbanismo que conservación respetuosa para animación de tradiciones. El pueblo andaluz en concreto no había oído de sí mismo otra cosa que de su ignorancia, analfabetismo e imposibilidad para hablar bien el Castellano, aunque andaluces fueran Matías Prats y el mismísimo Emilio Castelar, pero ellos no eran pueblo, sino casta superior urbana, que de ahí viene la vieja “urbanidad”. Sumido en su complejo de inferioridad, se quedaba con la boca abierta colgado de alguien que pusiera las eses y las zetas en su sitio castellano; del que sonara fino, aunque fuera un pitifláutico. No reconocía los metales y piedras nobles, se confundía con la hojalata reluciente y la arenisca moldeada. Dado por obsoleto el flamenco verdadero, se acudía a canciones de autor (coplero y músico) para apoyar gorgoritos o gorjeos con mecánica limpia de rajo, a lo que se llamaba flamenco no sin sospecha de engaño que importaba bien poco. Hacia la mitad de los años cincuenta, Anselmo González Climent anotaba el buen jaque de la ópera flamenca con Pepe Marchena y mal mate con Antonio Molina.

La frustración en Granada

Cuando se habla del Concurso de Granada, todo son “glorias” en virtud de la fascinación histórica por Falla y Lorca; pero, ¿no ha pensado nadie que algo debió de ocurrir tan negativo que no se moviera un dedo para repetirlo? Falla, García Lorca, Zuloaga y otros artistas e intelectuales, influenciados sin duda por el antiflamenquismo liderado por Eugenio Noel, intentaron en 1922 rescatar al flamenco del aburguesamiento en que había caído, lo veían hundido en la miseria moral, a pesar de que, en su mejor acepción, el género estaba en las voces de los “Gayarre” y “Fleta” del flamenco, don Antonio Chacón y Manuel Vallejo, respectivamente. Creían que su pureza no podía estar en los escenarios, sino en el paisaje campesino; no era propia de profesionales, sino de aficionados populares. No entendieron la temporalidad del ruralismo flamenco como consecuencia del proceso de evolución de todo arte inmerso en la propia evolución de la sociedad a la que pertenece. En la época de la proclama granadina, el flamenco había cumplido el éxodo del siglo XIX y se encontraba, por una parte, atrapado en la ciudad; por otra, ganando su puesto en ella hasta superar la obligada etapa proletaria. Federico, que distinguía entre poetas populares y “poetas de gramáticas”, no advirtió en los prolegómenos del concurso granadino que el flamenco ya había hecho su propia gramática, que su cultivo rural se había urbanizado.

La consecuencia fue un cúmulo de contradicciones y un fracaso rotundo, tanto de planteamiento como de resultado: prohíben la participación a los profesionales y premian al más profesional de los participantes, que se había colado de rondón con la leyenda de bohemia andarina. El Tenazas había cantado profesionalmente en el café cantante de la escuela de Silverio, el más profesional de todos los cantaores, que fue precisamente lo que valoró Don Antonio Chacón, el otro gran profesional de la historia flamenca nombrado al efecto presidente del Jurado. Se previenen contra la escasa participación de concursantes invitando a artistas profesionales para actuar, tales como Manuel Torre, la Niña de los Peines y la Macarrona, de manera que no quedaran sin fiesta sus amigos llegados a Granada encandilados por el reclamo. El otro premiado al mismo nivel del viejo Tenazas fue el niño de once años llamado profesionalmente Manolo Caracol. Uniendo a esto la incomprensión de la política cultural granadina, ¿cómo no iban a sentirse desengañados para toda la vida los que tanta ilusión pusieron en el concurso y su previsible estela?

En su tiempo, otro gallo les hubiese cantado si, en lugar de pretender el cese del proceso evolutivo, la interrupción del ciclo vital del arte, hubieran dedicado su esfuerzo a separar el grano de la paja o, mejor aún, la flor de la hez. Si los antiflamenquistas sólo se preocuparon de aventar la hez para provocar la náusea, estos artistas e intelectuales del 22 en Granada debieron escoger la flor, resaltarla y cuidarla. En el último cuarto del siglo XIX y primero del XX se había producido un gran banquete de flamenco. Eugenio Noel lo sabía, pero su perversidad consistió en ocuparse de la basura que producía dicho banquete. Su crítica era negativa. Hubiese sido positiva si aquellos regeneracionistas hubieran advertido que un gran manjar se servía en la mesa y que había que sentarse a ella con las manos limpias en lugar de buscarlo en el basurero. Pero, ¿para qué engañarnos?, la misma despreciable crítica encontramos en los sordos y miopes noventaiochistas y noventaistas. Pues ahí era nada el cachondeo miserable que se traía con lo nuestro don Pío, que sólo acertó a ver

de nuestro arte al más pobrecito de los ciegos jacareros, y a entrar en el más infausto de los cafés cantantes. Pero, ¿cómo se puede criticar algo que se mira de manera tan limitada y sesgada desde la acera de enfrente? ¿Es que no fue Ortega y Gasset quien llamó a lo nuestro “quincalla meridional”? Pero, ¿cómo se puede llamar “quincalla” a lo que en su tiempo hacían Antonio Chacón (1868-1929), con su *Don* de excelencia otorgado por los “Grandes de España”; Trinidad Navarro, *la Trini* (1868-1917, en que se retiró); Francisco Lema, el primer *Fosforito* (1869-194?); Cayetano Muriel, *Niño de Cabra* (1870-1947); Joaquín el de la Paula (1875-1933), a quien precisamente Eugenio Noel trató con todo respeto de manera novelada como “Joaquín de los Panaderos”; Manuel Soto Loreto, *Manuel Torre* (1878-1933); Joaquín Vargas, *Cojo de Málaga* (1880-1940), Manuel Centeno (1885-1961); Manuel Escacena (1886-1969), José Cepero (1888-1960); Pastora Pavón, *Niña de los Peines* (1890-1969); Manuel Vallejo (1891-1960); José Tejada, *Niño de Marchena*, (1903-1976); si guitarristas, Ramón Montoya, Niño Ricardo, Manolo el de Huelva, Miguel Borrull...; si figuras del baile, Pastora Imperio, Vicente Escudero, Antonia Mercé, *la Argentina*; Encarnación López, *la Argentinita*... Pero, ¿cómo pudieron pensar los artistas e intelectuales del 22 en Granada que el flamenco estaba en la ruina con este estrellato de artistas para la intrahistoria, verdadera historia del pueblo, si no es por un desprecio absoluto a ese pueblo? He ahí otra contradicción tremenda del lorquismo (1).

El arte que representan estos artistas es el que se ha presentado a la UNESCO como lo más representativo y sublime del arte popular nuestro, y si no ha conseguido su sello protector no ha sido por falta de excelencia, sino por todo lo contrario, por hallarse en plena vitalidad y no necesitarlo. Y es que también nuestros intelectuales han sido una miajita catetos. Don Manuel de Falla se fue a París para culminar sus estudios musicales, buscando inspiración en un ambiente europeo de bohemia, de “belle époque”. Fueron Debussy y Ravel quienes le hicieron ver la realidad. La frase nos la sirve ya entrecomillada Romualdo Molina (2): “Pero, hombre, ¿cómo se le ocurre a usted, como a otros músicos españoles, venirse a Francia a perfeccionarse, cuando en la tradición musical de su país tiene los más interesantes manantiales de belleza?”. Efectivamente, una corriente de músicos y escritores europeos hicieron los caminos andaluces en busca de inspiración romántica desde el siglo XIX. Mientras, posiblemente sólo pesaba en Falla “la quincalla meridional” de Ortega y la basura aventada por Eugenio Noel y demás estirados de su rebaño. Despierta el eximio músico gaditano con los cachetes de Debussy y Ravel y se vuelve a España, se instala en Granada y se hace el más nacionalista de nuestros músicos de pentagrama. A su vuelta de París, de paso para Granada, encuentra en el Rastro madrileño *La acustique nouvelle*, un libro de Louis Lucas que expresa su teoría sobre los sonidos de la naturaleza, donde halla las ideas musicales que le acercan al flamenco y le conectan con sus vivencias infantiles al cuidado de la “Morilla”, su ama traída de la Serranía de Ronda a su casa gaditana, efectivamente morisca como apuntaba el alias con que la nombraban.

El tiempo de Falla y García Lorca fue para el género flamenco de plenitud burguesa. No podía interrumpirse ahí el ciclo. Había de producirse todavía la inclinación de la columna del arte, ¿hacia Oriente como la del helenismo? La del flamenco fue hacia Occidente. Los cantes hispanoamericanos de ida y vuelta rizaron el rizo del virtuosismo con el Niño de Marchena, como corresponde al último brote de creatividad flamenca

en decadencia. Fue entonces la hora del derrumbe flamenco anunciado en una etapa de “ópera flamenca”, con muy larga cola todavía en la que sus profesionales nutrían el repertorio agotado por el consumo masivo con canciones de autor. Véase si no era una decadencia en toda regla que los cantaores tuvieran que apoyar sus gorjeos en músicos y copleros para sostenerse. Anotado el mal mate de la partida, era el momento de disponer las fichas en el tablero, y ahí estuvo Córdoba para una nueva partida. El neoclasicismo no podía llegar hasta que el ciclo fuese consumado por agotamiento. En ese punto estaba el flamenco al llegar la década de los años cincuenta; pero quedaban los hombres y sus recuerdos, sus sensibilidades, sus voces, su opresión, su queja, su grito; sus dignidades.

Duende y misterio del flamenco

En 1952, Edgar Neville y Cesáreo González producen la película *Duende y misterio del flamenco*, en la que tiene una colaboración destacada “Antonio”, que baila el martinete por vez primera en la historia, a ritmo de seguiriyas y con la voz grabada de El Pili, ante el Tajo de Ronda; también interpreta una danza de zapatillas con pies alados sobre una sonata del monje agustino P. Soler. Vemos el Ballet de Pilar López, con Roberto Ximénez, Alejandro Vega, Manolo Vargas, Alberto Lorca, interpretando coreografías con música de Albéniz, Granados y Chueca; estampas goyescas de Madrid al fondo y aires de caracoles, panaderos, el bolero clásico y la caña, donde Pilar borda los encuentros plásticos con Alejandro Vega... ¡Ah!, y el zapateado interpretado por Roberto Ximénez, como documento de algo ya perdido, aquel “paso de las campanas”. Apenas si hay hilo conductor en el film; más bien se trata de una sucesión de estampas que permiten ofrecer una variedad coreográfica de Pilar López y Antonio Ruiz Soler, a lo que se añaden otras sobre escenarios naturales y manifestaciones del alma popular. Aquí, las voces de Antonio Mairena, que interpreta las seguiriyas del Marrurro y cabal de Silverio; Bernarda y Fernanda de Utrera, por soleares, mientras el mismísimo Juan Belmonte torea una vaquilla en su finca. (¡Para creer que se “inventan los tormentos” recientemente con Camarón y Curro Romero!). También, en la película de Neville, un caballo baila en paralelo al tiempo de una muchacha. (Precisamente, por estos días en los que escribo esto se hace noticia en TV que un caballo, dirigido por un jinete, baila sevillanas frente a una muchacha a pie en la arena. ¿Seremos capaces a estas alturas de vida hacer algo nuevo bajo el sol?). Otra estampa de gran repercusión es la del cortejo fúnebre por las laderas polvorientas del Sacromonte al doble de campanas de la Torre de la Vela fundidas en la guitarra por granaínas que acompañaba la voz de Aurelio Sellés. Es aquí donde se inspiró luego Manolo Cano para su mejor pieza de concierto titulada así: “Concierto de campanas”. Aquí también las voces de Jacinto Almadén, el Niño de la Cantera, Manzanilla y las guitarras de Maravilla, Badajoz, Rafael de Jerez, El Titi, Moraíto y El Poeta.

Los flamencos –sobre todo los que no salieron en la foto– dirían de esta película que “tenía más misterio que duende” y la verdad es que poca cancha encontró en España. En cambio, el Festival de Cine de Cannes daba a esta película su “Mención Honorífica” y se proyectada durante un mes –del 24 de mayo al 25 de junio–, en la sala de arte y ensayo, el Vendôme. En Francia se reconocía al pueblo llano que conservaba una

cultura viva del cante y del baile en Andalucía. Hay que añadir que también obtuvo Premio al Buen Humor *Bienvenido Mr. Marshall* en el mismo Festival de Cannes.

El oído francés al cante

La valoración de una nueva estética flamenca empieza en Francia. No tengo ningún empacho en afirmarlo de manera rotunda. Cuando en la década de los cincuenta no se oía por las emisoras españolas otra cosa de mecánica flamenca que no fuera las canciones de Valderrama, Manolo el Malagueño, Antonio Molina..., Radio París nos ofrecía los cantes de Manuel Vallejo, la Niña de los Peines, Manuel Torre, Tomás Pavón... Tengo de ello una anécdota muy significativa de la época que me hará recordarlo toda la vida: serían las ocho de la tarde de un día de verano. Escuchaba la emisora francesa a todo volumen lanzando la voz de Tomás Pavón por toda la montillana plaza “de la Rosa”, llamada entonces “de José Antonio Primo de Rivera”. Daba su programa de flamenco con nitidez. Por la esquina del mostrador montaba yo la bandeja del camarero que atendía las mesillas de “La Terraza”, taberna que regentaba mi padre y en la que me crié desde los doce años hasta que me llevaron a cumplir el servicio militar a Sidi Ifni. El programa terminaba y despedía su emisión con un himno brillante. Otras veces había escuchado ese programa, pero no recordaba yo aquella despedida tan airosa. Fue el caso, instantáneo al de los primeros compases, que el viejo camarero dio un respingo y corrió despavorido hacia mí: “¡Chiquillo, apaga eso, quita eso por Dios, que nos buscas una ruina!” No acertaba yo a entender aquel susto y aún tardé en reaccionar para obedecer aquella demanda de tan extrema urgencia. Apagué el receptor de radio y pedí una explicación: “¡Ay, déjame, déjame; que te lo explique tu padre cuando venga! –el camarero se cogía la cabeza con los codos apoyados en el mostrador– Dile que es la Marsellesa”. Aquel himno estaba rigurosamente prohibido en España, mucho más, salido de un aparato de radio sin venir a cuento, a un “cuento” explicable para el que no se explicaba qué hacía yo escuchando una emisora francesa; era el himno de la República Francesa, el himno de la revolución del pueblo. ¡Casi “ná”!, tres palabras que producían entonces urticaria: “república”, “revolución” y “pueblo”.

Recientemente, Pierre Lefranc recordaba (3) que por los primeros años cincuenta en Francia se detectaba un nuevo interés por lo español. Compañías de ballet encabezadas por Pilar López, Antonio, Mariemma, Luisillo, José Greco y otros frecuentaban París. Sus programas incluían un apartado estrictamente flamenco que obtenían el mejor aplauso y despertaban al público mayor avidez por el género. “Al mismo tiempo –continúa Lefranc–, en París y otra ciudades, refugiados de la Guerra Civil seguían manteniendo su afición viva, y ocasionalmente se producían en espectáculos privados”. Recuerda en el repertorio de Ives Montand, desde 1949, una canción muy sugestiva de Léo Ferré, *Flamenco de París*, que habla de la supervivencia de esa afición en el exilio. Recuerda que en 1952 la Ducretet produjo y puso en venta un disco de Luis Maravillas y Pepe Valencia, titulado *Joies et Peines d'Andalousie* que premió en junio la Academia *Charles Cros*. Piensa Lefranc que acaso por el éxito de ese disco se tomara la decisión de ver en España la manera de realizar un proyecto ambicioso, por lo que Roger Wild marchó a Madrid, probablemente acompañado de Serge Moreaux y un técnico de grabación.

Vuelve Wild a París de su viaje a España con fecha 23 de abril de 1953; en su “memorando”, esta nota: “con los medios técnicos disponibles en Madrid y el programa de grabaciones, a gran distancia de las habituales españolas, se podía ir adelante”. Lefranc añade que la decisión de realizar el proyecto fue tomada aquel mismo día o poco más tarde; en virtud del cual, de nuevo Roger Wild hace viaje a Madrid, esta vez, acompañado de Charlin y Morel, dos ingenieros de sonido, y Serge Moreaux, quien al parecer era ciego y dirigió las tomas de sonido con micrófono en mano, y del que Pericón comentaría: “Casi ná el oído del ciego...” Pierre Lefranc señala en el año 1954 tres acontecimientos fundamentales para el flamenco en París: (4) la publicación de la *Initiation Flamenca* de Georges Hilaire (5); la publicación de la primera *Anthologie du Cante Flamenco*, bajo la dirección de Perico el de Lunar, en la empresa *Ducrettet-Thompson* (6) y la presentación de un espectáculo con Vicente Escudero, Rosita Durán, Perico del Lunar y Andrés Heredia, Pepe de la Matrona, Rafael Romero, Juan Varea, con decorados de Capuletti. 1954 es el año de la inauguración en Madrid del tablao *Zambra*, Ruiz de Alarcón, 7. La *Antología* tuvo continuidad en otros discos y espectáculos como los que se daban en *La Guitare* y *El Catalán* donde era frecuente ver a Rafael Romero y Jacinto Almadén, conocidos gracias a la *Antología*. El mismo Lefranc recuerda como culminación de esa etapa parisina las fiestas de fin de año, 1959, para las que *Zambra* instaló una sucursal de su tablao madrileño por tres semanas en el *Théâtre des Champs-Élysées*, donde el programa cambiaba cada tres días y la sala se llenaba en un ochenta por ciento. Anota el valor de esta promoción parisina para los cantaores profesionales acostumbrados al trato del “cuarto”, en el que sobrevivían “desde la guerra civil con muchas dificultades entre Echegaray y Villa Rosa. Ahora se ven de repente en medio del escenario, escuchados, respetados, preguntados sobre su cante por un público atento, completamente libre de cualquier prejuicio sociocultural ibérico, amistoso, fraternal: gente para quien el cante representa una cultura y no una mera diversión.

La Antología de Hispavox

En 1953 Juanito Valderrama dice a Anselmo González Climent:

Recapacite en lo que voy a decirle. Es necesario formar una discoteca con cinco o seis grandes cantaores para fundar una escuela rectora del cante. Esta organización tendría que estar a cargo de alguna entidad benéfica o del propio gobierno nacional. Lo que se requiere con urgencia, antes que desaparezcan, es media docena de profesionales maduros que canten cante grande como para dictar un bachillerato de flamenco. Es necesario conocer las reglas fundamentales del flamenco. Es necesario hacerlo. De lo contrario nada se conseguirá en esta época de disolución de las tradiciones (7).

Pierre Lefranc nos dice (8) que las grabaciones de la *Antología* llamada de *Hispavox* se hicieron en Madrid en la primavera de 1953, y el estuche de tres microsuros salió en París bajo sello francés en junio de 1954”. Se debe principalmente a Roger Wild, nacido en Lausana, de padre suizo y madre castellana. Formó parte de la bohemia de Montparnasse; contactó con Modigliani, Pascin y Picasso, con los escritores Max Jacob y André Salmon, en Montmatre. Se hizo pintor y dibujante, siendo sus temas

favoritos la danza clásica, el circo, los toros, y sobre todo “la España del pueblo y de los pueblos”. Viajó a España en los años 20 y 30, pasando unos meses de 1936 en Barcelona con el objetivo de enterarse de lo que estaba pasando y volvió a Francia. Después de la Segunda Guerra Mundial, se le nombró director de publicidad y relaciones públicas en la Thomson, creando la *Éditions du Tambourinaire* que habría de publicar el libro de George Hilaire con su propia colaboración como dibujante. La Thomson diversificaba su producción con el sello *Ducretet-Thomson* que dio a luz la famosa Antología, “gracias a la afición y perseverancia de Wild y a circunstancias favorables”, como el encargo de la dirección artística de la *Ducretet-Thomson* a Serge Moreux, un prodigioso técnico musical de cultura muy abierta, y un interés nuevo por lo español que cundía en Francia por los primeros años cincuenta.

La publicación española no llegaría hasta 1958, con sello Hispavox y con la medalla de oro de la Academia Francesa del Disco. El grupo francés que se había ocupado del proyecto encontró el apoyo de ciertos exiliados políticos españoles que colaboraron para introducir esta obra discográfica en los Campos Elíseos y en la Sorbona, al tiempo que sus artistas eran invitados a sus aulas. Rápidamente se enteró el mundo y su venta llegó a sus confines. Naturalmente, también a España y ya en 1956 se adelantaba esta Antología en varias tabernas de Córdoba. Viejos amigos del flamenco cordobés me aseguran que “Calichi” compró la Antología francesa en uno de sus viajes comerciales a Barcelona y la dejaba oír a cualquiera que se interesara por ella en su casa particular de la Calle “Agua”. “Calichi” era uno de aquellos vendedores –i“diteros” se llamaban?, en Montilla “pachanderos”– con su taco de cuentas fichadas bien armado, que portaban ayudados de uno o dos chiquillos una banasta grande cargada de artículos para el hogar, y que las vecinas pagaban en cuotas diarias. Ya por los años sesenta se mudó a la calle Montero (9). Curro de Utrera, por su parte, también me asegura que él la escuchaba en una taberna de la Ribera, con algunos compañeros por los días del primer Concurso (10). Quede esta constancia en su homenaje por los flamencos que disfrutaron aquella primicia discográfica en Córdoba poco antes del I Concurso.

La nota distintiva de esta antología era su marchamo cultural con sello francés y texto en libreto aparte firmado por un catedrático del Conservatorio de Música de Madrid; el impacto, sus voces campesinas, austeras, con dejillo romántico, y la sobriedad común de sus estilos de armazón limpio y perfectamente definido. La edad de algunos de sus intérpretes, por lo general, ayudaba a presentarlos como escapados del derrumbe y la contaminación operista gracias a sus vivencias antañonas y austeridad de vida precisamente. Su amplia variedad de formas de cantes se hacía gran noticia, ya que el abundante material discográfico de las “setenta y ocho revoluciones por minuto”, de antes de la Guerra, yacía polvoriento y olvidado en los desvanes. Lo verdaderamente curioso y extraño es que no hiciera aprecio de ello el Jurado del 56 en Córdoba. En Viejo Carné Flamenco observamos, más que desafecto de lo miembros del Jurado, un cierto desprecio por toda la discografía en general y la de aquella actualidad en particular. No obstante, Anselmo González Climent dejó esta constancia escrita en aquel momento:

Es evidente que se está gestando una apetencia neoclásica dentro y fuera de la juventud que ha actuado en Córdoba. Y esta oportuna afirmación del pasado se revierte potencialmente en

afirmación del futuro. El hecho se manifiesta hasta en la discografía, industria que ha captado el viraje muy reciente del flamenquismo, tendiendo a restituir los cantos desaparecidos, en desuso y en crisis parcial (11).

Lo realmente admirable es que el movimiento discográfico es producto de un conservadurismo premiado y activado desde el extranjero, pues es en Estados Unidos y en Francia donde esta tarea ha cobrado la importancia que merece. Sin ir más lejos, cuadra recordar aquí la *Antología del Cante Flamenco*, dirigida por el maestro Tomás Andrade de Silva –con el acierto que comentara José María Souvirón–, y que ha sido premiada por la *Academia Française du Disque* (12).

Anselmo González Climent

¿Cómo presentaría yo al maestro Anselmo González Climent? Mantuve con él una correspondencia de 20 años, y lamento ahora mi relajamiento o pereza en contestar durante etapas largas, aunque busco mi disculpa y perdón en la vorágine de trabajos menores, pero imprescindibles para mí. Tengo el consuelo de saberme comprendido por él, aunque esperaba mis informaciones y comentarios sobre el flamenco en mi área andaluza con verdadera ansiedad. Lo mío era leerle y beber de su caudalosa fuente, algo así como tener un maestro particular en casa que no supe aprovechar en la medida que se me daba. No obstante, creo que nos entendíamos bien. Don Anselmo hizo los generosos prólogo y epílogo a mi libro *La voz flamenca* y yo le hice a él los prólogos de las segundas ediciones de sus libros *Flamencología*, *Cartas de Ricardo Molina a Anselmo González Climent* y *Cante en Córdoba* y ¡*Oído al cante!*, editados por el Ayuntamiento de Córdoba. Estos dos últimos fueron sus crónicas de los dos primeros concursos nacionales de Córdoba (13). No hizo la del tercero; pero anotó de él en su cuaderno los principales rasgos que más tarde habrían de ver la luz pública en su *Viejo carné flamenco* (14). Apenas si pudo volver a España una vez más, en el 74. Quisimos invitarle de nuevo a Córdoba con motivo de las 11 y 12 ediciones, pero su larga enfermedad, la que habría de llevárselo, se lo impidió por más ilusión y voluntad que pusimos en ello.

En aquellas crónicas habló, naturalmente, de sus compañeros de organización y de jurado, de todos menos de sí mismo. Poco antes de morir, Anselmo González Climent se vio angustiosamente obligado a decir quien era y de lo que me envió copia:

Mi padre era linense y mi madre malagueña. Fui el menor de sus tres hijos. Nací en Buenos Aires en 1927. Mi padre logró cuajar “su América” y decidió hacia 1930 reinstalarnos en España. En 1936, con la guerra, perdió todo, menos la tenacidad que le permitió, nuevamente en la Argentina, cuajar su “segunda América”.

Ahí entro yo. Incipiente estudiante de abogacía y letras, moché la posibilidad de concretar ambos títulos pues mi afición por el estudio del flamenco, propiciado por mis padres, me llevó a España en 1948, 1949, 1953, 1955, 1956, 1959, 1962 y 1974. Cada viaje supuso medio año de estadía. Objetivos: investigar, convivir, acopiar y hasta inaugurar muchos conocimientos en tauromaquia y flamenco.

Gentilmente se me ha considerado como pionero más señalado de esta nueva disciplina denominada Flamencología (término ya académico) que tuve el honor de inventar para bautizar mi obra homónima. En 1956, junto con el gran poeta cordobés Ricardo Molina, organizamos y lanzamos valientemente –disimule mi orgullo– los Concursos Nacionales de Flamenco que todavía se celebran triunfal y trienalmente en Córdoba.

Simultáneamente fui publicando al compás de mis nueve viajes trasatlánticos, a mi cargo y pérdida, la mayoría de mis libros protoflamencos (alrededor de una decena). En aquella época no existían Peñas Flamencas Asociadas, Fundaciones, Junta de Andalucía, Instituto de Flamencología, concursos ensayísticos, periodismo especializado, Fundación de Estudios Flamencos, becas ni mecenazas. Navegué, incluso, contra corriente, pues todavía en los “50” se veía despectivamente todo lo que oliese a flamenco (iparticularmente el serio!). Con decir que el viejo Instituto de Cultura Hispánica se negó cordialmente a publicarme Flamencología por estar ese trabajo fuera de la tabla de valores vigentes. Tanto y más podría contarle... Mis fatigas fueron grandes pero valieron la pena. Y hasta lo he pasado príncipe. La verdad en su centro.

Desde que a los 29 años fui honrosamente nombrado Miembro Correspondiente de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras hasta el reciente Premio de la Institución Cultural Española (Buenos Aires, 1983) compartido con Don Julián Marías, y el más reciente de mi designación vitalicia como Presidente de Honor de la Cátedra de Flamencología de Jerez, muchos títulos he podido acopiar con orgullo y hasta con exceso hispánico...

Aparte de su pasión por el estudio del flamenco, don Anselmo era un gran polígrafo, de temas muy diversos, desde los filosóficos hasta una gran *Historia de la Marina Mercante Argentina*, en varios tomos de autoría compartida con su hermano Aurelio. A la edad de veinte años ya había publicado *Argentina sin América*, que mereció el codiciado Premio Municipal de Ensayo, de la Ciudad de Buenos Aires. Fruto de esos viajes a España con el ya anotado medio año de estadía por cada uno son: *Andalucía en los toros, el cante y la danza*, 1953; *Flamencología (toros, cante y baile)*, 1955; *Andalucía en los Quintero*, 1956; *Cante en Córdoba*, 1957; *¡Oído al cante!*, 1960; *Antología de poesía flamenca*, 1961; *Bulerías (un ensayo jerezano)*, 1961; *Bibliografía flamenca*, 1965. A partir de entonces queda silenciada su pluma en España y sólo a través de Blas Vega se le oye leves susurros. Fruto de estas comunicaciones es una segunda. Empieza aquí una lenta recuperación de nuestro personaje. Mientras tanto, escribe en la prensa de Mar del Plata sobre lo divino y humano para sobrevivir con su mujer y tres hijos: sobre *El Engrupimiento*, 1984, tema del que ya había escrito en su capítulo VII de *Argentina sin América*. (De ello me mandó fotocopia, porque el libro estaba agotado, en la que con su puño y letra me traduce: “Engrupido = vanidoso, sobrador, etc”); *La tragedia de Narciso*, 1984; *Las mañas de la figuración*, 1984; *Realizarse*, 1985; *Sobre nuestro humor nacional*, 1985; *A nivel de...*, 1985; *Diccionario de la real burocracia*, 1985; *Sobre el ser nacional*, 1987 (en distintas antologías sobre *la tristeza, la hibridez...*) De todo ello conservo ejemplares de prensa. Cada uno de estos títulos corresponde a denominadores comunes de series de artículos.

Su gran calidad de polígrafo le permitió dar clases de Literatura Española en la Universidad de Buenos Aires. En Argentina, mucho menos que en España, se puede vivir de la pluma, y termina con gran penuria

económica en Mar del Plata. En sus últimos días le queda aliento para dedicarse febrilmente, a pesar del cáncer que se le ha declarado en la boca y le va minando poco a poco, a reunir y organizar un viejo trabajo que envía tres días antes de morir a la Fundación Andaluza de Flamenco como un concursante más. Me lo decía en su última carta (15). Anselmo González Climent era Presidente honorario a perpetuidad de la Cátedra de Flamencología de Jerez y titular de un Premio de Ensayo instituido en Córdoba que cedimos luego a Cornellà de Llobregat, por su mayor capacidad de maniobra organizativa y en el campo editorial, aunque siempre patrocinado económicamente por el mecenazgo de Luis de Córdoba. La cruel paradoja riza el rizo ya cuando encuentro por casualidad, al cabo del tiempo, a uno de aquellos jurados de La Fundación Andaluza de Flamenco, destinataria del trabajo ingente del flamencólogo por excelencia, el de toda su vida en la intimidad más ignorada: “¿Sabes? –me dice con toda la inocencia del mundo–, de Argentina se recibió un paquete de medio metro cúbico de papel mecanografiado a un espacio dirigido al concurso de ensayo literario que convocó la Fundación. No recuerdo el nombre del remitente. ¿Quién iba a leerse todo aquello?” De aquel paquete, nada más se supo. Ni siquiera el acuse de recibo.

De *Flamencología*, 1955 (16), escribe José María Pemán en el prólogo:

González Climent cumple el compromiso casi universitario de su título. Ha escrito apretadamente, frase a frase, idea a idea, con una totalidad de lectura y una casi infalibilidad de penetración, la mejor monografía acaso que tenemos sobre Andalucía. Su libro es un arca riquísima a la que le rebosan, como los terciopelos y las enaguas bajas en el cofre de la abuela, las cosas y los contenidos. Da la sensación de un baúl inmenso, tan lleno que no se puede cerrar. (...) Pero el gran mérito, el gran equilibrio del espléndido argentino de San Roque es no haber desecado ni marchitado nada con su tratamiento riguroso, documental y académico del tema. Su Flamencología es como una Entomatología donde las mariposas continuaran vivas o una Oceanografía donde se oyeran las olas y siguiera habiendo mareas.

(...)

Los capítulos de este mago de la ciencia viva son las grandes palabras temblorosas y alusivas que, como mirillas y ojos de cerradura, nos descubren algo del luminoso cuarto oscuro del alma bética. Climent sabe muy bien lo que son los “cabales”, que no son precisamente los viejos aficionados insoportables; y sabe lo que es el “ángel”, que no es la gracia precisamente; y lo que es la “marchosería” y la “guasa”, que son provincias psicológicas especialísimas. Y conoce lo que es “estar sembrao”, que es como un estar en potencia de flores aún sin florecer; y conoce las horas del toreo hasta el “masismo” contemporáneo (...) Y atisba la cultura del diminutivo y la cultura del mote. Todo esto que es vida escapándose en palabras, lo somete Climent –mucho mejor que a una fría organización: “de escuelas de toreo”, “cante de levante”, “cante chico”, etc.– a enfoques luminosos y originalísimos. Toma esas esencias misteriosas –el “ángel”, lo “sembrao”– como seres vivos, como pedazos de alma; los somete a prismas, microscopios y retortas, pero cuidando de no matarlos, sino de volverlos a dejar en su sitio, sin sitio del desorden. Define cada cosa cinco, seis, veinte veces, para que, después de quedar “sentida” exhaustivamente, quede milagrosamente indefinida.

(...)

Este es el libro de los misterios y los dogmas de Andalucía, como los libros devotos, para una forma de sabiduría que acaba en aumento de fe. No cabe más agudeza en el análisis. Ni cabe más respeto para la integridad misteriosa de lo analizado...

El capítulo XV de *Flamencología* termina así:

No se le ha brindado al cante la posibilidad de manifestarse en sus cabales. La ópera flamenca fue un intento fallido, pues no sobrepasó un éxito asegurado de antemano, como es el estrictamente popular. Fue una experiencia anémica. La ópera flamenca nada perturbó, nada cambió, en el sentido positivo, que sí en el negativo. Fue inapta casi desde todo punto de vista. Careció de organización artística y, sobre todo, de intrepidez pasional. Por lo uno y por lo otro, el caso es que transcurren los años (se han dejado pasar los más fáciles para tales intentos), y el cante jondo no sólo ha podido desplegarse en un plano de espectáculo culto, sino que ha ido perdiendo un prestigio del que al menos gozaba en la esfera de los andaluces, los cabales. El cante atraviesa una crisis simultánea de mayorías y minorías.

Pero consideraciones como éstas no deben frenar los intentos que puedan hacerse para liquidar tan insólita situación. El cante tiene que manifestarse por sus propios medios, con toda la soberanía de su belleza. Cuando llegue el día en que las cosas se ofrezcan con otro criterio y el cante se dé en todo su esplendor, se verá sin duda alguna, lo monstruoso de su actual sesgo, llevado a remolque del baile, con mucha pena y poca gloria, y el tiempo perdido en que no se ha sabido advertir la explotación sabia de todas sus riquezas. En su momento podrá comprobarse cómo el cante puede prescindir de la danza para llenar y justificar sobradamente un real espectáculo de arte, y cómo ésta, en definitiva no puede, aún con pequeñas dosis, prescindir de aquél. Ni es el caso de que se repugnen entre sí, sino, por el contrario, lo que pueda pensarse como perfección de flamenquismo tiene que radicar en la conjunción de cante y de danza; pero dándole al primero, por razón de primacía vital y estética, su posición indiscutible de máximo regidor flamenco.

Este es aunque por modo muy breve, el giro diversificado que toman el cante y la danza en lo que va de siglo.

No por ello, sin embargo, corresponde a criterios extremistas, tales como aquellos que juzgan la definitiva cancelación del jipío y la supervivencia exclusiva del ballet flamenco. Sin ocultar nuestro optimismo, estimamos que, sea en el terreno flamenco como en el taurómico, lo que se ha dicho y lo que se ha hecho es bien poco. Son antiquísimas expresiones artísticas nacientes. ¡Oído al cante!

Este discurso inflamó a Ricardo y buscó a su autor inmediatamente. Tras del encuentro, lo que procedía: poner en marcha un Concurso de Cante Jondo que independizara el cante del baile con el aviso de desechar el operismo flamenco a toda costa. Había que crear una minoría culta de afición, puesto que sería una utopía levantar la masa humana que hiciera popular el cante en su más honda acepción. Había que crear el clima adecuado para el renacer del cante, había que formar un criterio, había que sentar al cante en una silla

junto a la guitarra y que ellos dos tan sólo fueran el espectáculo. Si la danza era espectáculo para la vista, el cante lo sería para el oído, y que en ello se satisficiera. Era tanto como volver a las “viejas prácticas” tras de la presuntuosa, titiritera y petimetre “ópera flamenca”. Abajo los pitifláuticos y arriba las voces enteras y macizas, las “voces oscuras” de todos nuestros ancestros; pero también las voces luminosas, ágiles, las que son capaces de partir un tono en cuatro. La arista, la grieta, el espinazo de las piedras, el claro oscuro del crepúsculo en la campiña o en la sierra forman el relieve flamenco, pero también el azul caliente de cielo y mar. Tenemos retablos barrocos y columnas salomónicas para nuestros cristos dolientes, pero también farolillos de feria para nuestra alegría vernácula. La sobriedad del cortijo, sí; pero también el esplendor ornamental de nuestros patios de vecindad.

Aquel Concurso de Cante Jondo no tuvo en cuenta los “peros”. Esa será nuestra crítica, la de siempre. Es verdad que nos balanceamos entre las dos Andalucías al tomar partido por una u otra, y así, unas veces estamos arriba y otras abajo. Hablamos de la necesidad de hacernos un criterio; pero no tan cerrado que nos meta en un pozo y nos prive de otear el horizonte. El discurso de González Climent es tremendamente actual a los cincuenta años, retocando algunos términos y conceptos. Rige la ley del péndulo. ¿Llegará un día en el que sepamos guardar el equilibrio? No sé; tal vez dejaríamos de ser flamencos. Lo nuestro es cumplir con los ciclos de la naturaleza apegados a la tierra.

NOTAS

- 1.- El tema lo tengo más ampliamente desarrollado en mi libro *El flamenco a la luz de García Lorca*. Arca del Ateneo. Córdoba, 1999
- 2.- Molina, Romualdo: *Falla del y contra el flamenco*, en Revista *El Olivo*, número 34. Villanueva de la Reina (Jaén)
- 3.- Lefranc, Pierre: *Roger Wild y la génesis de la Antología de 1954*”, Número 146 de *Candil*, Revista de Flamenco. Jaén, 2004
- 4.- Pierre Lefranc: *París 1954-60 los años del resurgimiento del cante*, artículo en *La Caña* de flamenco, núm. 26. Edita Asociación Cultural España abierta, 1999.
- 5.- Georges Hilaire: *Initiation Flamenca* (Couverture en couleurs, dessins et ornements de Roger Wild) A Paris Éditions du Tambourinaire 186, Rue du Faubourg Saint Honoré, 1954. (El volumen que manejamos es una Edición Facsímil especialmente preparada para el XXI Congreso de Arte Flamenco de París, realizada en Septiembre de 1993 en los talleres de Ibergráficas, S.A. Madrid. Edición privada.
- 6.- Se trata de la misma que en España se publicó con sello *Hispavox*.
- 7.- *Viejo Carné Flamenco*, de Anselmo González Climent, en *Candil*, Revista de Flamenco, Peña Flamenca de Jaén, número 67. Enero-Febrero de 1990, pág. 307
- 8.- Lefranc, Pierre: *Roger Wild y la génesis de la Antología de 1954*”, Número 146 de *Candil*, Revista de Flamenco. Jaén, 2004
- 9.- Rafael Rodríguez Bancalero recuerda que en la calle Montero le conocían por “Antonio el de la Gota”. Y es que cuando llegaba a las casas decía: “¡Niñas, el de la gota, en la mano o en la boca!” (del pregón de “la miel de gota”), y salían las mujeres a pagarle. “Calichi” cantaba bien por fandangos. Ha querido Rafael hablar con él para puntualizar sobre aquello, pero nuestro hombre se encuentra afectado de alzheimer.
- 10.- Me añade Pepe Morales, nuestro guitarrista, que la taberna que menciona Curro se llamaba “El cante escuchao”. La regentaba Rafael de la Rubia, hermano de Bartolo, el de las salas de fiesta. La taberna estaba junto a la Puerta del Puente Romano –¿le ha cogido el derribo que sirve ahora de aparcamiento?– En esta taberna, según Curro de Utrera, escuchaban Fosforito y otros cantaores, como el mismo Curro de Utrera, la Antología de Hispavox. Reconoce que el más aplicado era Fosforito.
- 11.- González Climent, Anselmo: *Cante en Córdoba (Concurso de Cante Jondo)*. Madrid, 1957, reeditados por el Ayuntamiento de Córdoba en 1988. Esta segunda edición es la que manejamos, hallándose el texto citado en página 41
- 12.- Obr. cit., en nota a pie de pág. 41. Nosotros ya hemos afirmado en el epígrafe anterior que la valoración de nuestra estética flamenca empieza en Francia; pero al comprobar que en 1956 González Climent añadía también el mérito a Estado Unidos, hemos de recordar lo que decía Santiago Carrillo recientemente a un periodista: “Yo me hice aficionado al flamenco en el exilio, en Estados Unidos. La nostalgia de España me hizo escuchar con emoción el flamenco”. Ya hemos visto cómo en el grupo francés de la famosa Antología había españoles en el exilio francés. No sería extraño que estuviese de alguna manera entre ellos el mismo Carrillo, ya que por la década de los cincuenta se encontraba en Francia empeñado, desde el país vecino, en la organización de una red clandestina en España. Cuestión aparte, esto nos confirma una vez más lo que el flamenco, como cultura andaluza, pesa en la imagen exterior de España. Así lo hemos comprobado personalmente donde quiera que hemos ido fuera de nuestras fronteras.
- 13.- Obr. cit.
- 14.- *Viejo carné flamenco*, de Anselmo González Climent, publicado en serie a lo largo de unos veinte números, los que van del 58 (Julio-Agosto de 1988) al 78 (Noviembre-Diciembre de 1991) de *Candil*, Revista de Flamenco, Jaén.
- 15.- En mi prólogo al libro *Cartas de Ricardo Molina a Anselmo González Climent*. Ayuntamiento de Córdoba, 1992 y 2004, explico este y otros asuntos que interesan al caso.

- 16.- González Climent, Anselmo: *Flamencología (Toros, Cante y Baile)*. Prólogo de José María Pemán de la Real Academia Española. Ediciones Escelicer, S. A., Madrid, segunda edición, 1964. Una tercera edición ha publicado el Ayuntamiento de Córdoba, que erróneamente se anota como la segunda, con dos prólogos: el original, de José María Pemán, al que involuntariamente se omite la firma, acaso porque en el original se inserta de fotocopia manuscrita, y el de mi propia autoría; Córdoba, mayo de 1989.

2

I CONCURSO DE CANTE JONDO EN CÓRDOBA
EL IMPACTO
(1956)

I CONCURSO DE CANTE JONDO EN CÓRDOBA EL IMPACTO (1956)

Apuntar al objetivo y acertar. He ahí el secreto perogrullesco del éxito. Se buscó el cante perdido en los aficionados ajenos a la profesión, siguiendo los principios de Falla y Lorca. Aparte de esta “verdad” contrastable, podía subyacer una profesionalidad encubierta, pero era ésta tan menesterosa que no podía entenderse como medio de vida. El acierto fue hallar a Fosforito, tan completo para responder a la convocatoria de un legado tradicional y clásico, y tan personal para creer en la transmisión verdadera, la que se hace carne de la propia carne cantaora de nuestro pueblo.

El encuentro de Ricardo y Anselmo

Recién salido de imprenta, el libro es leído por nuestro poeta Ricardo Molina y queda herido por su rayo. Su primera carta es dirigida a San Roque el 1 de julio de 1955:

Distinguido compañero:

Le acuso recibo de su magnífica obra “Flamencología”. Sinceramente es lo mejor que conozco sobre materia folklórica andaluza. No puedo juzgar la parte dedicada a Toros ni la consagrada al Baile. En cambio la del Cante sé que puedo estimarla como merece. Soy un apasionado de él y comparto en bloque sus afirmaciones. Interpreta con maravilloso tino todo el tema y sus apreciaciones sobre los actuales cantaores no pueden ser más justas ni clarividentes.

Me gustaría que nos encontráramos alguna vez y charláramos de estas cosas. ¿No viene por Córdoba? Tengo buenos amigos aquí que cantan bastante bien los cantes clásicos (soleares, serranas, seguidillas y un cante que Vd. no menciona: las “alegrías de Córdoba” que, procedente de Sanlúcar, tomó carta de naturaleza en Córdoba desde hace más de setenta años). Si alguna vez viene por Córdoba le ofreceré una reunión *cabal*. Yo creo que el único que podría deshacer el “operismo flamenco” marchenero, es un muchacho (28 años) cordobés, Rafael Moreno “Onofre”, hijo y nieto de una estirpe de grandes cantaores (privados) “los Onofre”. En su arte se destila la tradición y sabiduría de su linaje. El único inconveniente es que no se prodiga y resulta difícilísimo oírlo, *sentirlo*, como dice el pueblo.

Para septiembre o noviembre saldrá a luz en Córdoba la revista “Sura”. Patrocinada por esta Diputación. ¿Quiere Vd. escribir para el primer número un artículo sobre la “Soleá y Córdoba”? Se lo pido como Director de dicha revista. Los artículos serán al principio modestamente retribuidos (de 300 a 500 pts.). La extensión del artículo debe ser de 10 a 12 folios como máximo escritos a máquina, a doble espacio.

En espera de sus noticias le saluda muy afectuosamente su admirador y amigo. Ricardo Molina (1).

He ahí de una sola paletada un retrato (autorretrato flamenco) cargado de ingenuidad de Ricardo Molina en ese momento de presentación a Anselmo González Climent. Resulta curioso que Ricardo sólo tenga a punta de pluma, para el momento, al aficionado cordobés más difícil de oír, Rafael, el hijo de José “Onofre”. Yo no lo logré a pesar de ser vecino suyo casi treinta años. Recordemos en este punto a otros; por ejemplo, a los que se reunían en la Taberna de Salido, junto a San Miguel; en la Taberna del Pisto del Alcázar Viejo, en la del “Cante escuchao” de la Ribera. Por el 1956 cantaban en Córdoba “Miguelichi”, el de la calle Polacas (entre Cristo y Montero), que hacía el pregón de los caramelos por los peroles de la Candelaria, San Rafael... y que trabajaba algunas veces como mozo de cocina. ¡Qué memoria tiene de todo ello Pepe Morales!: Antonio Márquez “Navajitas”, “el único que cantaba a compás” –nos dice el guitarrista–; Pepe Lora, José Moreno “Onofre”, José Manuel Rodríguez, el escultor; Antonio Povedano, el pintor; Rafael Varela, Luis Chofles, “que ya cantaba bien por levante desde niño” y que yo tuve la suerte de escucharle en Montilla con mi padre muchas veces, junto a la Talegona por Semana Santa; Jesús Heredia “el Quemao”, de Ecija, “pero que ya vivía adoptado en Córdoba desde niño y aquí empezó a cantar”; Curro de Utrera, que se quedó en Córdoba desde el Servicio Militar; Juanillo “el Directo”, personaje popular donde los haya; Juanillo el aviador; Corraliza, mozo de la Sociedad de Plateros de San Lorenzo, tío de Pepe Corraliza, el guitarrista y coplero; Manuel Sánchez Arredondo, “Posturas”, cochero de punto, al que conocí en el patio de su casa una noche de verano en familia y que le grabé una cinta completa; Francisco Jurado Regalón “Niño de la Magdalena”, de Adamuz, pero de siempre en el barrio cordobés que le dio el nombre artístico, que cantó en espectáculo con Manuel Torre; “El Zota”, de Belmez pero tabernero en Córdoba, que grabó discos nada más y nada menos que con Ramón Montoya, entre otros cantes, unas muy curiosas y singulares alegrías de Córdoba; Ramón de los Llanos, trabajador del campo, que destaca en su crónica del Concurso González Climent; El Rubio... Por algún sitio hemos de terminar la relación, no sin recordar que Fosforito se adelantó algo así como un mes al Concurso y esperó viviendo algunas fiestas que “caían”. Algunas veces iba por Ultramarinos Navarro en busca de Pepe Morales para que le acompañara a la guitarra.

La segunda carta de Ricardo a Anselmo es ya a Buenos Aires (Rep. Argentina) y lleva fecha: Córdoba, Septiembre de 1955. Esta es su copia literal completa:

Mi querido amigo:

Ahí va mi foto y por correo certificado le remito una colección de mi revista “Cántico”.

Mi amigo, el poeta Mario López le envía un ejemplar de su “Garganta y corazón del Sur”.

Desea vivamente conocer y tener un ejemplar de su “Flamencología”. Su dirección es: Terreros, 8. Bujalance (Córdoba).

No conozco su libro sobre “Andalucía en los toros, etc...” Le agradeceré un ejemplar.

Espero tener un día el placer de saludarle personalmente.

Cordial saludo de su afmo. amigo y admirador. Ricardo Molina

La relación no puede ir más decidida y sobre seguro. La tercera carta de Ricardo Molina a Anselmo González Climent lleva fecha 4 de Febrero de 1956 y ya vemos en ella que el Concurso cordobés está en marcha:

Mi querido amigo:

Este mes entra en prensa su magnífico artículo sobre la Soleá. Espero poder enviarle la revista a primeros de Marzo.

El objeto de esta carta es anunciarle que del 1 al 15 de Mayo se celebrará en Córdoba un Concurso Nacional de Cante Jondo, y un Gran Festival Flamenco de Cante y Baile en Plazas y Patios típicos de esta ciudad. El Ayuntamiento de Córdoba, organizador de estos actos, me encarga le asesore en todo.

Sería para nosotros una suerte tenerle aquí para el 20 de abril y contar con Vd. para el Jurado que ha de juzgar los cantes. Repetiremos las Bases del famoso concurso granadino del 1922 con la adición de una 4ª sección de cante integrada por: Rondeñas, Malagueñas (por Breva y Chacón) y Fandangos de Cabra y Lucena, a los que llamaremos “grandes” en su modalidad última, esto es, estilo “Niño de Cabra” (Cayetano Muriel). Habrá 13 premios, el mayor 10.000 pts. y los inferiores de 2.000 pts.

Me devano los sesos proyectando la composición del Jurado. ¿Qué le parecen José Carlos de Luna, Conde de Colombí, Gerardo Diego, Vd. y yo bajo la Presidencia de la Niña de los Peines, más un vocal de honor que podría ser Pastora Imperio? Le ruego me aconseje sobre este asunto, seguro de que ningún criterio es para mí tan valioso como el suyo.

El Ayuntamiento está dispuesto de hacer bien las cosas y probablemente dedicará 600.000 pts. al Concurso y Festival, que terminarán con el ballet de Antonio, si en tal fecha está en España.

Considere que todo este tinglado es resultado de su obra “Flamencología”, que fue el estímulo que me hizo sugerir a nuestro Alcalde la necesidad de tal Concurso y Festival. Quisiera saber si vendrá Vd. Escríbame pronto. Un fuerte abrazo de su admirador y amigo. Ricardo Molina

He ahí los primeros pasos que llevan la iniciativa del Concurso con la vehemencia que Molina era capaz, sacudiéndose de aquella pereza, al menos epistolar que le atribuían sus amigos poetas “del 27” en Madrid. Cuando algo le conmovía, sus reacciones eran así de decididas y entusiastas. Recuerdo cómo “descubría” a Niño Ricardo, pese a que ya le había escuchado en los primeros concurso de Córdoba. Ahora, al parecer, era la “summa teológica”: Ricardo Molina venía de escucharle en el estudio de grabación cuando

éste acompañó a Antonio Mairena en su antología discográfica “La Gran Historia del Cante Gitano Andaluz”. Me lo contaba en aquellas conversaciones que nos paraban en los rincones de la calle Fiteros cuando coincidíamos, Molina del diario Córdoba de llevar su acostumbrado artículo, y yo del café mañanero a Radio Popular, donde pasaba toda la jornada entre Radioenseñanza y los programas de cante. Poco le faltaba para desbancar a Melchor de Marchena en su estima tan repentina como apasionada por Niño Ricardo. Hablando de ello con Blas Vega, estaba convencido éste de que Molina hubiese revisado su propio “mairenismo” de no haber fallecido tan pronto. En cuanto a González Climent, mantuve con él una relación epistolar de veinte años y reconozco su estilo, así como estimé siempre su diligencia en contestar copiosa y rápidamente, como ésta en respuesta a la tercera carta de Ricardo fechada en Buenos Aire, 10 de Febrero de 1956, y dirigida a Ricardo Molina, calle Cascajo, 26. Córdoba. Observamos que la distancia que va del 4, en la anterior carta de Ricardo, al “5 del corriente”, en la carta que sigue de Anselmo, puede ser la del matasellos de correos:

Ilustre maestro:

He recibido con honda alegría su amable carta del 5 del corriente mes, en la que me anuncia y comunica los detalles del próximo Concurso de Cante Jondo de Córdoba. Estimo que es la suya una idea oportunísima y acertada desde todo punto de vista, y desde ya adelanto el éxito rotundo que merecen sus proyectos. Para ello me baso en el plan organizador, puesto que repetir en lo esencial los fundamentos del celeberrimo concurso de Granada, con el agregado de la sección de rondeñas, malagueñas y los “fandangos grandes”, todo ello, en Córdoba y bajo su inspiración, son elementos que forzosamente deben desembocar en un verdadero acontecimiento folklórico dentro y fuera de España.

Es mucho honor, mejor dicho, muchos honores lo que usted me hace al prestarle beligerancia no sólo a mi libro “Flamencología” presentándolo como punto de sugestión, sino el de haber pensado en mí para formar parte del ilustre jurado que usted ha propuesto. Respecto a este mismo –y no lo digo por falsa modestia– estimo que hay muchos escritores y especialistas en la materia que bien pueden hacer palidecer mi papel. Sin mencionar una extensa lista, me limito a recordarle el nombre del gran maestro andaluz que es don José María Pemán. De todas maneras, si usted insiste y juzga que puedo ser un elemento útil, aceptaré con lógica y profunda satisfacción personal.

Pasando ahora al punto esencial de esta invitación, debo confesarle que mis proyectos personales consistían en realizar un viaje a España recién en 1957, incluso por encontrarme dedicado enteramente a la preparación de un nuevo libro sobre el tema andaluz. No obstante, tratándose de tan extraordinaria ocasión como es la que usted me hace saber, podría desplazarme a Córdoba acelerando mis circunstancias y planes personales. Es decir, todo lo haría con sumo gusto. Pero, con anterioridad y cierta urgencia, necesitaría de su parte la garantía absoluta de que tal concurso se realiza, pues comprenderá usted lo que significa un viaje de esta naturaleza. De modo que, en principio, no tendría inconvenientes para aceptar de máximo grado su invitación, pero –insisto– me resulta indispensable contar con la seguridad de que todo ha de realizarse y de acuerdo

a las fechas que usted me anuncia. Para darle una idea de la necesidad que tengo de todas esas certezas, es que incluso adelantaría mi matrimonio para la fecha de embarque, ya que pensaba casarme a finales del año en curso. De modo tal que le estimaría lo siguiente:

1) Que de inmediato me enviara usted un telegrama a mi dirección en Buenos Aires (Anselmo González Climent, Ugarteche 2889, Buenos Aires).

2) Que en dicho telegrama me confirmara usted la realización del concurso y la fecha en que debo presentarme en Córdoba.

Mi plan, después de su telegrama (al que contestaría de la misma manera) sería de embarcarme en el “Cabo de Buena Esperanza” que sale de Buenos Aires para Algeciras en la primera semana de abril. De tal manera, sería muy probable que llegara a Córdoba entre el 23 ó 25 de abril, esto es, unos días después de la fecha que usted me indica en la carta. Creo que este mínimo retraso, considerando desde donde arranca mi viaje, no sería mayor problema. Todo depende del día de salida del barco, pero también puede ser más probable que llegara justamente el día 20.

En cuanto a los juicios que tan amablemente me solicita respecto a la composición del jurado, he de expresárselos con absoluta sinceridad. Creo, en bloque, que los miembros elegidos por usted –con mi sola excepción– son los realmente indicados para ejercer tales funciones. José Carlos de Luna, conde de Colombí, Gerardo Diego y usted mismo, claro está, suman un tribunal absolutamente responsable y de calidad. No obstante, me permito sugerirle varias cosas. En primer término, estimo que es necesaria la presencia de una autoridad musical en el seno del jurado (como ocurrió en el Concurso de Granada, con la eximia figura de don Manuel de Falla). Muertos don Manuel y Joaquín Turina, creo que, entre otros músicos notables, sería muy indicado para ocupar ese sitio: Muñoz Molleda, andaluz, compositor polifacético, el que doy por cierto que debe ser “chanelador” en materia flamenca.

Respecto a los miembros honorarios, usted menciona a Pastora Imperio. Inobjetable. Pero se me ocurre que, para mayor brillo oficial y para mayor asesoramiento técnico, sería cuestión de designar, honorariamente, a las siguientes figuras: Aurelio de Cádiz, Manolo Caracol, y, en última instancia, pese a ciertos reparos de autenticidad perfectamente opinable, el propio Niño de Marchena.

Pero debo advertirle, finalmente, que todo esto es una mera opinión personal. Apunto que, en el caso de quedar los nombres que usted ha propuesto, el jurado y sus miembros honorarios forman un “equipo” perfectamente autorizado y de gran jerarquía.

Otro punto que me tomo la libertad de comentar con usted es el que se refiere a la posibilidad de registrar discográficamente todas las sesiones del Concurso. Digo esto, pues constituiría la ocasión de dar comienzo a una tarea hasta ahora no intentada, y que no es otra que la de organizar un archivo o institución flamenca. Desde luego son estas consideraciones expuestas al margen de todo presupuesto económico oficial. Pero de ser posible, nada más interesante y práctico que recoger, desde ya, todo el venero de cantes y cantaores que han de participar en el Concurso de

Córdoba. A tal extremo que, consecuencia esencial del Concurso, podría ser la fundación de una Institución Flamenca, con sede en Córdoba y bajo su dirección, que podría contar con la colaboración administrativa y económica de las ocho alcaldías andaluzas. Además, a la larga, se podría llevar a cabo una tarea esencial: constituir la Biblia, el Diccionario o el Abecedario de los cantes; esto es, recoger discográfica y ejemplificadamente todos los cantes posibles, marcando su historia y evolución, de la forma más ambiciosa y completa que fuere posible. Anexamente, resulta no menos necesario formar un fichero que recogiera datos y biografía de artistas flamencos, iconografía, bibliografía, geografía del cante, museo, biblioteca, discoteca, ciclo de conferencias, reuniones periódicas, edición de una revista, en fin, toda una máquina coherente al servicio del cancionero andaluz. Sería cosa de proponer estas ambiciones al calor solemne del Concurso, recavando el interés de las autoridades provinciales, que pudieran mantener económicamente una institución tan urgentemente necesaria para el futuro del cante. Al respecto, tengo un plan trazado que podría ser de cierto interés para usted.

Evidentemente creo haberme excedido en sugerencias. Esto es propio de la sangre juvenil. Como usted advertirá, sus noticias me han removido todos mis pujos andalucistas. Estimo que en Córdoba, y por contacto personal, podríamos cambiar juicios muy interesantes al respecto.

Sin extenderme más de la cuenta, quiero terminar esta carta estimándole primeramente que se haya usted acordado de mí, y rogándole asimismo que pudiera asegurarme de forma rotunda la realización y fecha del mentado Concurso, a los efectos de tomar una decisión definitiva, a la par que las providencias del caso. Por lo tanto le repito que lo más expedito sería que usted me mandara rápidamente un telegrama confirmando dichos datos, telegrama al que yo contestaría por la misma vía. A la espera, pues, de una urgente respuesta, aprovecho esta nueva oportunidad para reiterarle mi agradecimiento, amistad y admiración. (Sin firma ni rúbrica) (2).

Evidentemente, Anselmo se muestra algo sorprendido ante el ímpetu organizativo de Ricardo, pues una y otra vez le solicita certezas y quiere atar bien la seguridad en la realización de lo que hasta entonces sólo parece un proyecto. No obstante, al envite responde con otro no menos fuerte: un proyecto completo de “institución flamenca” de ámbito andaluz, a través de las “ocho alcaldías” con la coordinación y sede en Córdoba. No es menos fuerte su otro envite que más le afecta personalmente: la decisión de adelantar considerablemente su matrimonio y precipitar un viaje atlántico en barco. Supe después que le aterrorizaba el avión y alguna vez que no tuvo más remedio que tomarlo –me decían– fue con el sentido de la realidad perdido por una oportuna ingesta de alcohol. Le observamos una cierta discreción en su réplica a la constitución del Jurado. No menciona en ella, ni para corroborar el acierto como hace con los otros nombres, a la Niña de los Peines y propone a tres cantaores. Es posible que sobre Aurelio Sellés, pesara en el flamencólogo la influencia de su padrino José María Pemán; pero anotemos de su “Flamenco por verso” (3) el flechazo con el que atraviesa a cada uno:

Aurelio de Cádiz
Toda Cádiz de Aurelio
(...)

Manolo Caracol
Manolo Caracol

(...)

Marchena
¡Ah!... dicen que es jondo en intimidad.

De la Niña de los Peines anotaba en la misma serie:

"Pastora Pavón
Blanco en negro cabal";

de su hermano,

"Tomás Pavón
para él todos los *Eso es...*"

La pregunta que se hace con el viejo Medina discrepa de las certezas que de él muestra el mairenismo de Ricardo en su comparación con la famosa Niña. Veamos el verso de Anselmo:

"Medina el Viejo
¿Antes o después de Pastora?"

Pero donde se las juega es en este verso:

"Antonio Mairena
Nieve en Sevilla."

Hay que advertir en su descargo que los gitanos de entonces llamaban a Mairena "gitano de cuello frío", aunque luego, al verse orondos en el mairenismo lo aclamaran su conductor hacia la "tierra prometida".

A la carta de Anselmo, contesta Ricardo el 16 de Febrero de 1956:

Mi querido amigo:

Todo listo para el Concurso y Festival de Cante Jondo y Baile Andaluz. Hoy mismo me da la certeza el Alcalde de Córdoba, al que mostré su amabilísima y sugerente carta. Es pues en nombre de nuestro Alcalde que le invito a formar parte del Jurado calificador. Naturalmente, los miembros del Jurado no tendrán que hacer gasto alguno durante su permanencia en Córdoba y el Ayuntamiento corresponderá su atención al aceptar ser miembro del mismo con la gentileza y generosidad que acostumbra (4).

Hemos rectificado algo la composición del Jurado que cuenta con miembros fijos: Vd., la Niña de los Peines, José Carlos de Luna, el Conde de Colombí y yo; y están en discusión Marchena (nuestro Alcalde no desea que participe) (5) y Muñoz Molleda. Es muy probable que nos decidamos por Aurelio de Cádiz y García Matos.

Las Bases han sido aprobadas por el Ayuntamiento. Respecto al desarrollo del Festival, pensamos dedicar, del 2 al 9 de mayo, 5 grupos de baile a 5 plazas típicas adornadas con Cruces de Mayo y varios grupos de cantaores al resto de las Plazas. Del 7 al 14, el Festival se desarrollará en patios premiados para tal efecto.

Al Concurso mismo o acto público en el Gran Teatro se invitará a los intelectuales, poetas y músicos, así como a los Embajadores de todos los países árabes y musulmanes, que serán huéspedes de honor de la ciudad.

Aspiramos a crear en Córdoba la tradición de Festivales de Cante y Baile estrictamente grandes todas las primaveras. Este año, la víspera del acto solemne se inaugurará el monumento a Manolete con asistencia de cuantos asistieron al homenaje que se le tributó en Lardy.

Respecto a las jornadas de trabajo del Jurado del Cante, empezaremos el 20 de abril. De modo que puede disponer su viaje con toda seguridad para la fecha que pensó.

Respecto a su magnífico proyecto me interesa profundamente, máxime cuando el Alcalde lo acogió con simpatía y yo creo que sí, cuando esté Vd. en Córdoba, nos ponemos de acuerdo en un plan estratégico, podremos conseguir que ese Instituto Flamenco, cuya dirección yo me honraría, sea este mismo año una realidad.

Espero sus noticias y anhelo el momento de poder abrazarle a la sombra de las palmeras cordobesas.

Ricardo Molina”

He ahí cómo huele ya el guiso del I Concurso Nacional de Cante Jondo y Festival de Baile Andaluz en Córdoba. Ambas empresas irían por separado o, como sucedió siempre, pudieran considerarse actividades paralelas de uno u otro carácter. De cualquier manera, tuvo tanta fuerza en Córdoba el concepto “concurso” que jamás se confundió con “festival”; tampoco se integró en otra programación superior, como sucede, por ejemplo, en La Unión y en Sevilla. A la cuarta edición, lo que fue Concurso de Cante pasó a ser de Baile y de Guitarra, integrándose las tres facetas en el definitivo Concurso Nacional de Arte Flamenco. Se creó luego en Córdoba un gran Festival de Guitarra, anual por el mes de julio, que nunca se confundirá con el Concurso al ser éste de periodicidad trienal, en mayo. El peligro que siempre tuvo y tiene el flamenco es confundirlo con otros géneros. En Córdoba quedó siempre muy claro que una cosa es el flamenco de verdad, y otra, todo lo demás. Hablemos pues de concurso. Estando, al tiempo de esta última carta de Ricardo Molina, la designación del Jurado por decidir en el Ayuntamiento, algunos nombres habrían de cambiar todavía, pero es evidente que se procuraba un Jurado paralelo al granadino del que después hablaremos, cuando se vea el desarrollo de este trabajo de fragua. De momento, quedémonos en que Cruz Conde vio la oportuna propuesta de Ricardo Molina sobre un Concurso de Cante como un aliciente que potenciaría “su obra”: el Festival de los Patios y el Mayo Cordobés con sus Cruces en plazas del casco histórico. En una de ellas, frente a Santa Marina, se inauguraba el Monumento a Manolete. Pablo García Baena canta su propia nostalgia:

Patios en el mayo de Córdoba, cuando la noche prende unos jazmines al largo pelo suelto de la melancolía; callejas de cal donde resuenan, como en un tablao, los tacones de una despedida; enlutados muros de silencio para la pena secreta de las soleares.

Queda anotada la ilusión del “Instituto Flamenco” como posible realidad para aquel mismo año, dada la acogida con simpatía del Alcalde. Tal instituto no llegó a cuajar nunca. Ya veremos la historia de esa frustración. Podría resultar curioso a observadores foráneos, que de ningún modo a quienes vivimos la ciudad, la apuesta del I Concurso con los “embajadores de todos los países árabes y musulmanes, huéspedes de honor de la ciudad”. El sucesor de Cruz Conde en la alcaldía cordobesa, Guzmán Reina, sembró los rincones íntimos del vetusto callejero con estatuas de turbante. En cuanto al toque poético de Ricardo “...anhelo el momento de poder abrazarle a la sombra de las palmeras cordobesas” en su despedida, no hay ensanche o planificación actual de nuestro urbanismo cordobés en el que no se plante palmeras.

Los invitados

En la lista de invitados figuraban los directores generales de Información y Turismo, Radiodifusión, Prensa, Bellas Artes; los directores del Instituto Hispano Árabe de Cultura, de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y otras relevantes figuras del mundo del arte, la ciencia y la pluma, tales como José María de Cossío, Álvaro Domeq y Díez, Walter Starkie, Narciso Yepes, José Antonio Ochaíta, Dámaso Alonso, Carlos Jiménez Díaz, Rafael Duyos, Francisco Serrano Anguita, así como los Alcaldes de Almería, Jaén Granada, Málaga, Sevilla, Cádiz, Huelva, Puente Genil, Cabra y Lucena. Interesante nos parece asimismo que se invitaran a nueve embajadores del mundo musulmán: del Líbano, Jordania, Egipto, Irak, Turquía, Pakistán, Siria, Arabia Saudita. Otro embajador, el de España en Buenos Aires, por expreso interés del flamencólogo argentino estrecho colaborador con Ricardo Molina en la organización del concurso propiamente dicho.

En nota a pie de página que Ramón Porras inserta en la publicación de “Cartas de Ricardo Molina a Anselmo González Climent”, leemos esta observación: “La invitación a los embajadores de todos los países árabes, como huéspedes de la ciudad de Córdoba, resulta pintoresca y tan cercana a las exégesis arabistas sobre el flamenco de Blas Infante, autor proscrito entonces por la dictadura y que seguramente no conoció Ricardo Molina, como lejana del pangitanismo del poeta cordobés, en la década de los sesenta. Sólo dos años más tarde de la fecha en la que se inscribe esta carta, Ricardo Molina deja escrita esta reflexión: *No comprendo como ni en virtud de qué prueba o indicio vivo pudo afirmar Falla concepto tan peregrino como el de que Granada ha sido el punto principal donde se fundieron los elementos que han originado así las danzas andaluzas como el cante jondo*”.

Independiente de que la cita de Granada puede no tener nada que ver con el mundo árabe en los orígenes del flamenco, sino más bien con el elemento morisco, que sería tanto como aludir al andaluz autóctono refugiado, por perseguido en tiempos de castellanización andaluza, y de que Ricardo no advirtiera entonces

que todos los historiadores del baile flamenco sitúan dos focos andaluces en los orígenes de éste, cuales son Granada y Sevilla, hay que tener en cuenta también que la consideración de Cruz Conde a los embajadores musulmanes se debe a una secular política cordobesa, independiente de cualquier afecto a teoría arabista del flamenco. La misma consideración hubiese tenido hacia judíos de haberlo permitido o aconsejado el Régimen, pues no puede olvidarse que el ecumenismo también es secular en Córdoba.

Respuesta a la convocatoria

Cuando pensamos que las Bases del I Concurso Nacional de Cante Jondo en Córdoba salieron publicadas en el Diario Córdoba el 9 de marzo de 1956 y el 20 de abril había más de cien concursantes inscritos de toda España, dudamos si hemos mejorado en comunicación. En el 56 las Bases del Concurso se comunicaron mediante anuncios en los principales periódicos regionales y nacionales y con unas cuartillas en los tablones de los Ayuntamientos que decían:

CONCURSO NACIONAL DE CANTE JONDO

El Excmo. Ayuntamiento de Córdoba tiene el honor de invitar a los cantaores de esa Capital y su Provincia (que no hayan actuado contratados por Empresas Teatrales desde el 1º de Enero de 1953 a la fecha, o que habiéndolo sido sean menores de veintiún años), a tomar parte en este gran concurso organizado con motivo de la Feria Mayor de Nuestra Señora de la Salud, que tendrá lugar en el próximo mes de Mayo.

Los que deseen tomar parte en el concurso y carezcan de medios económicos para ello, podrán solicitar previamente de esta Corporación, una dieta a tales efectos previa la justificación correspondiente, mediante certificación expedida por la Alcaldía de su residencia.

Los premios en metálico establecidos son: Uno de 10.000 pesetas. Tres de 6.000. Tres de 4.000. Uno de 3.000 y otros dos de 2.000

La Comisión Municipal de Ferias y Festejos enviará gratuitamente, a quien lo solicite detalle de las secciones en que se divide el concurso y las bases por las que el mismo ha de regirse. Córdoba - Marzo 1956.

Ahí es nada la competencia publicitaria, las distracciones, el pugilato de silbidos, siseos y otras llamadas de atención hacia todos lados, que más dispersa que concentra cualquier atención e interés. Ahora, en los ordenadores aparece todo hecho... cuando se ha “ordenado” previamente y nos “ordenamos”. Está claro que hoy tenemos que empezar a hacer las cosas mucho antes si queremos que estén a su tiempo. Dando un vistazo a las carpetas en el Archivo Municipal de calle Sánchez de Feria uno no puede menos de asombrarse de que cada concursante tiene su expediente: solicitud, la mayoría, en papel de barba con sus timbres y pólizas, declaración jurada de no profesional de flamenco; muchos, agregando certificaciones de “pobreza” con distintos formatos según los Ayuntamientos, y lo que ya sería impensable hoy: las letras (coplas) de los cantes que van a interpretar manuscritas, unas, y mecanografiadas, otras. A algunos se les devuelve la soli-

cidad porque no indican en que secciones desean participar, y vuelven a insistir repitiendo la relación de los cantes que ya en su primera solicitud habían indicado. Al parecer, al funcionario no le bastaba, quería que le dijeran: “2ª y 3ª sección”.

Con estas diligencias encontramos los expedientes de Manuel Celestino Cobos “Cobitos”, que declara bajo juramento que no es profesional, que su profesión es “camarero”, añadiendo certificación de pobreza con el fin de que se le pague el viaje. Igualmente Antonio Fernández Díaz, “Fosforito” a partir de su triunfo, quien declara su profesión de “marmolista”; Fernanda Jiménez Peña, “sin profesión”, que luego fue “Fernanda de Utrera”; José Beltrán Ortega, a quien ya conocía yo como profesional en el Bar Los Arcos de Montilla como “Niño de Vélez”, pero con declaración jurada, para estos efectos de concurso, de que no era profesional del flamenco (Claro, se trataba de no tener contratos con Empresas Teatrales); Manuel Ávila Rodríguez, que luego fue “Manolo Ávila”, Encarnación Sallago Marín de Sanlúcar de Barrameda, que luego fue “Encarnación Marín La Sallago”, Juan Gambero Martín, que luego fue “Juan de la Loma”, y así, Francisco Cruz García, que luego fue “Curro Mairena” y que ya en su solicitud, al final del escrito escribe para que se sepa, “Hermano de Mairena”, cuando en el Ayuntamiento de Córdoba se creía que “Mairena” era el de “La ovejita Lucera”; José Bedmar Contreras “El Seco de Puente Genil”, Ramón de los Llanos, Pepe Lora, Luis Torres Cádiz, que luego fue “Joselero de Morón”, aunque nacido en Puebla de Cazalla; Guzmán Alvea, de Granada; Francisco Coronel, de Linares; Julián Córdoba Montero, de Cabra..., etc. Todos los citados adjuntan certificados de pobreza, pero algunos, muy pocos, como Álvaro Triguero, de Puebla de Cazalla, que escribe con muy buena letra y su propio papel con membrete en el ángulo superior izquierda: “Álvaro Triguero Pérez Puebla de Cazalla. Teléfono 34”. Su carta, fechada el 6-4-56. Lo que tiene de particular y aparte es la palabra manuscrita del funcionario municipal de Córdoba: “Pudiente”, que contrasta con la calificación generalizada de la misma mano: “Pobre”.

Hay en el Archivo varias cartas de “J. A. Pulpón / Espectáculos. Sevilla”. En el membrete también “Claudio Boutelou, 2 (Sector Sur) Teléfono 32723”. Las que firma el 15 y 17 de abril de 1956, y así se explica mejor la afluencia, dicen textual y respectivamente:

Sr. D. Francisco Salinas. Córdoba.-

Distinguido amigo:

De acuerdo con lo expresado por teléfono por el señor Bejarano, di a la agencia el anuncio del concurso, para que le den antes de las sesiones de sobremesa en Radio Sevilla. La factura la pasarán directamente al Excmo. Ayuntamiento de esa.

En cuanto a los nombres de los concursantes que tengo inscritos son los siguientes:

José Fernández “El Perrate”

Juan Montoya Fernández

Antonio “El de Anica”

Curro el Bereo

José Jarillo
Manuel Arroyo “El Pabilo”
Gaspar Fernández
Pepe Valencia (este también creo que ha escrito a esa).
Niño de Triana
Antoñita Hernández.

Todos estos son pobres de solemnidad, excepto Pepe Valencia que tiene un puesto en el mercado de la Encarnación), y los he inscrito con la condición de la dieta y los viajes. Respondo de que todos cantan, y son aptos para el grupo primero.

Pasado mañana daré otra relación de los que me han hablado de este asunto, y al fin de la Feria de Sevilla daré otra relación más amplia, pues vienen muchos de los pueblos a buscarse el bollo y es buena ocasión para hacer inscripciones.

Sigo en la espera urgente de las fechas para concretar con Fernanda Romero y, también la fecha que han de necesitar guitarristas.

Le saluda su buen amigo y s. s. q. e. s. m. (Firma y rúbrica) J. A. Pulpón.

Mi distinguido amigo:

Le detallo a continuación nombres de varios concursantes que he apuntado en estos días. Son los siguientes:

Manuel Vallejo Romero, para el grupo primero
Gabriel Moreno, de Málaga
Rogelio Barrera Bernal, de Sevilla
Joaquín Lérica Ortega
José Salazar, de Huelva

Todos estos son también pobres y han venido a hacer la feria. Cantan bastante bien. Las condiciones en que se han apuntado es con la dieta y los viajes.

Mañana o pasado remitiré otra nueva lista. Hasta la fecha he contratado a tres guitarristas: Eduardo de la Malena, Niño Ricardo y Celis (Vargas Araceli), los tres extraordinarios para cantar.

Sigo esperando la fecha de las fiestas de Fernanda Romero, la fecha en que tienen que estar en esa los guitarristas y cantaores y, la fecha, en que va a venir a la feria de Sevilla.

El Teatro de Guiñol y Marionetas que he traído a la Caseta del Círculo de Labradores es maravilloso y sería cuestión de que lo viera durante su próxima visita a esta.

Le saluda su affmo. s. s. q. e. s. m. (Firma y rúbrica) J. A. Pulpón.

Las bases

Los titulares, a los que seguía el preámbulo, en el Diario Córdoba eran:

Concurso nacional de cante jondo, convocado por el Ayuntamiento de Córdoba. Se propone el reconocimiento, conservación, purificación y exaltación del viejo cante. Treinta y cinco mil pesetas en premios. Este concurso inaugurará el Festival de los Patios Cordobeses

El Ayuntamiento de Córdoba *organiza* el primer Concurso proponiéndose como supremo objetivo el reconocimiento, conservación, purificación y exaltación del viejo Cante Jondo, secundando de este modo la feliz iniciativa del gran músico don Manuel de Falla, celebrada el año 1922 en la ciudad de Granada.

En consecuencia tendrán preferencia los concursantes cuyo estilo de cante más se acerque al tradicional, rechazándose todo cante modernizado, recitales intercalados al cante, así como el floreo abusivo de la voz, puesto que todas estas innovaciones atentan contra el más puro estilo tradicional.

Se considera Cante Jondo para los efectos de este Concurso, el grupo de canciones andaluzas cuyo tipo genérico creemos reconocer en las llamadas siguiiriyas, de las que proceden otras canciones conservadas por el pueblo y que, como los polos, martinetes y soleares, guardan altísimas cualidades que las hacen distinguir dentro del gran grupo formado por los cantes que el vulgo llama flamencos.

Aunque la mayoría de los antiguos concedores del cante excluían del llamado cante jondo a las rondeñas y sus derivaciones, como las malagueñas y los fandangos de Cabra y Lucena, incluyéndose estas canciones por tales, considerando que el genio de don Antonio Chacón elevó las malagueñas a la categoría de los cantes grandes. Así se honra la memoria del gran maestro del cante jondo.

Igualmente considéranse fandangos grandes a los de Cabra y Lucena, íntimamente emparentados con las rondeñas y malagueñas, y engrandecidos, en calidad, por aquel admirable cantaor que se llamó Cayetano Muriel “Niño de Cabra.

Subrayemos en este punto el espíritu del Concurso de Córdoba patente en su manifiesto: reconoce en primer lugar que aquel Concurso de Falla en Granada es su modelo a seguir. Por otra parte, creemos que se excede en localismo *chauvinista*, tal vez por fidelidad al espíritu granadino. Ya que en Granada se primó a Franquito Yerbagüena por su interpretación en concurso de los fandangos del Albaicín, se creyó conveniente distinguir el nombre de Cayetano Muriel con los aquí llamados fandangos grandes de Cabra y Lucena. No más grandes –pensamos ahora– que otros muchos personales y locales. Tampoco las rondeñas y malagueñas debieron significarse en lugar y momento tan destacado como más especialmente grandes que granaínas, cartageneras y tarantas, por ejemplo. Ni siquiera el concepto de cante jondo, identificado con grande, debió significarse por unos cantes concretos. Ya entre los miembros del Jurado de esta primera edición se vio la

necesidad de recoger de alguna manera, en siguientes ediciones, los cantes menos jondos o más superficiales, si bien manteniendo la jerarquía de los jondos en el contexto general del flamenco. De este estadio marcado por José Carlos de Luna sobre “cantes grandes y cantes chicos”, con desprecio absoluto de los segundos en la primera edición, llegaríamos en la segunda edición a “cante jondo y cante flamenco”, afinando en el delirio mairenista entre “cante gitano” y “cante payo”, “cantes básicos y derivados”, hasta la postulación exclusiva de “cante gitano andaluz”. En ediciones posteriores el Concurso de Córdoba fue ajustándose con no pocos esfuerzos a crítica más objetiva.

No había entonces en Córdoba personalidad y autoridad flamenca suficiente para sobreponerse a los errores de Granada. Otra consecuencia mucho más contraria a los conceptos de “nacional” y de “primero entre pares” es que brotaran como hongos tantos “concursos nacionales” como agravios comparativos sintieron los “localismos *chauvinistas*” que, más que a Francia, afectan a España. Por último, citar nombres aunque fueran tan gloriosos como los de Chacón y Cayetano, en el comprometido preámbulo de las Bases, acarrió no pocos bailes de opiniones encontradas, según las influencias en la organización de sucesivas ediciones del Concurso, siempre bajo la responsabilidad del Ayuntamiento cordobés. Por supuesto, el cambio del jerezano Chacón por El Canario malagueño se debió a la Peña Juan Breva en tiempos de Alarcón. En definitiva, los nombres en las Bases del Concurso han traído muchas confusiones e interpretaciones diferentes, sin que nos los hayamos podido quitar de encima todavía. Sigamos con la lectura del Diario *Córdoba*:

El Concurso se celebrará bajo las siguientes

B A S E S

Primera.- Para los efectos de clasificación y admisión de premios, las coplas aludidas en el preámbulo, quedan distribuidas en las siguientes secciones:

Primera: Seguiriyas, Martinetes, Carceleras Saetas viejas (incluyéndose también las saetas por Seguiriyas).

Segunda: Soleares, Polos, Cañas, Serranas.

Tercera: Malagueñas, Rondeñas, Verdiales, Fandangos de Lucena (o de Cabra), al estilo de Cayetano Muriel.

Cuarta: Cantes en fase de extinción, Tonás, Livianas, Deblas, Temporeras.

Segunda.- Podrán tomar parte en el Concurso todos los cantaores de uno y otro sexo, con exclusión de los profesionales. (*)

Los profesionales podrán enviar a sus discípulos, (*) y en la adjudicación de los premios que obtengan, se insertará el nombre del maestro.

Tercera.-Se entenderá por profesionales, a estos efectos, todos los que hayan cantado en escenarios contratados por Empresas teatrales desde el 1 de enero de 1953, (**) hasta la fecha de celebración del concurso.

No obstante, los profesionales menores de 21 años, podrán actuar en todos los casos.

Cuarta.- Para inscribirse en este Concurso será preciso dirigirse al presidente de la Comisión de Festejos del Ayuntamiento de Córdoba, indicando en la petición: nombre, edad, profesión, domicilio, residencia y sección o secciones de cante a que desee concursar, acompañando declaración jurada de no ser profesional en el sentido en que se aclara en la base tercera.

Aquellos cantaores a quienes sus medios económicos no les permitan gastos de viaje y desplazamiento, podrán solicitar previamente del Excmo. Ayuntamiento de Córdoba una dieta a tales efectos, siendo imprescindible en este caso adjuntar una certificación de pobreza expedida por el Ayuntamiento correspondiente (***)

Quinta.- El plazo de inscripción terminará el día 15 de abril de 1956. Las pruebas eliminatorias darán comienzo en fecha que designará la Comisión y el acto del Concurso se celebrará a principios de mayo de 1956.

Sexta.- Los cantaores concursantes deberán presentarse, previo aviso de la Comisión de Festejos, en el día, hora y lugar que se les indique.

Séptima.- Los premios se distribuirán de la siguiente forma:

PARA LA PRIMERA SECCIÓN:

Premio de honor	10.000	Pesetas
Segundo premio	4.000	“
Tercer premio	3.000	“

PARA LAS SECCIONES SEGUNDA Y TERCERA:

Primer premio	6.000	Pesetas
Segundo premio	4.000	“
Tercer premio	2.000	“

PARA LA SECCIÓN CUARTA:

Premio único	6.000	“
--------------------	-------	---

El Jurado podrá declarar desierto el premio que estime conveniente, cuando la calidad de las actuaciones no alcance el límite de decoro artístico que la importancia y altura del Concurso exige.

Octava.- Los concursantes podrán presentarse a una o varias secciones.

Novena.- Los cantaores premiados deberán comprometerse a quedar en Córdoba, si el Ayuntamiento le interesara, para intervenir con sus canciones en el Festival de los Patios Cordobeses, percibiendo una dieta de 150 pesetas diarias.

El Ayuntamiento podrá aceptar la intervención en dicho Festival de los seleccionados en el Concurso que no hayan obtenido premio, percibiendo una dieta de 150 pesetas diarias y una gratificación de 1.500 pesetas al final de su actuación.

Décima.- El nombre de los miembros del Jurado calificador se hará público antes del comienzo de las pruebas.

Se nos ocurre anotar algunas observaciones antes de dispersarnos: al paso de nuestros asteriscos:

(*) El Concurso cordobés quiere seguir tan al detalle el espíritu del granadino que no sólo excluye a los profesionales, sino que parece prevenirse a la luz de la experiencia con el Tenazas, aquel viejo de Morón que, según la falsa leyenda forjada en los ambientes granadinos del Concurso, había ido andando desde Puente Genil. Recordemos que el premio “se lo dio” Chacón, Presidente de aquel Jurado, cuando reconoció en el Tenazas el estilo de su maestro Silverio Franconetti. Ya lo acusábamos antes: el Concurso de Granada no admitía a profesionales, pero resultó que premiaron un estilo profesional, sin entrar en el grueso detalle de que también el Tenazas había cantado profesionalmente en el Café Cantante. Es importante el matiz que señala la procedencia del aprendizaje ya que aquellos organizadores granadinos rechazaban la escuela profesional urbana en pro de la afrospecialidad y naturaleza campesina del viejo cante.

(**) Creemos oportuno adelantar que gracias a esto pudo Fosforito, a la sazón de 23 años, presentarse libremente a concurso, pues debido a una enfermedad larga y penosa de estómago, circunstancia añadida al periodo de su servicio militar, había estado apartado de la profesión de cantaor de flamenco durante más de tres años.

(***) Tal vez nos parezca excesivo tanto requilorio para abonar el viaje a quienes lo necesitaban, pero así eran aquellos tiempos. A este respecto surgirán en esta historia curiosas anécdotas.

Observaciones aparte bastante obvias:

a) Pudiera sorprender que se hable de “coplas” y de “canciones” en lugar de “cantes”, “estilos” o “palos”. Hoy no sólo sería inadmisibile, sino insoportable para nuestra sensibilidad de aficionados al flamenco, con nuestro orgullo de lenguaje propio y tan ajeno a “coplas” y “canciones” precisamente. Pero no olvidemos que esto ocurría en 1956; aunque quienes estábamos inmersos en el ambiente flamenco jamás confundíamos “cante” con “canción”, ni siquiera “la copla” con “la letra” del cante, pues ya separábamos adecuadamente las coplas de Antonio Molina, Juanito Valderrama, etc. del cante de Cepero, del Cojo de Málaga, Tomás Pavón, etc. Si bien es cierto que el lenguaje literario puede identificar estos vocablos (“copla” y “letra”) como sinónimos, no sin conceder una cierta comprensión por el lenguaje popular. Incluso el lenguaje técnico cambia el significado de las palabras cuando la voz del pueblo –“voz del cielo” para el lenguaje también– amenaza confusión. ¿Podríamos los flamencos llamar “copla” a las palabras en las que se apoya la parte musical del cante, después de aquel espacio televisivo de Lauren Postigo titulado *La copla*, que permaneció años con el entusiasmo de la audiencia popular? Indudablemente, no. Por eso yo discutí en el Congreso de Arte Flamen-

co de Sevilla (1996) con el profesor de Literatura que quería que los aficionados habláramos de “coplas” y no de “letras”.

Valga mi propia experiencia a manera de explicación: desde niño advertía que en la reunión se cantaban “las letras” que los amigos escribían, a veces, en una servilleta de papel. Eran letras los signos que componían las palabras en el papel. Después, cuando estudié el bachillerato, supe que los poetas y literatos llamaban “coplas” al soporte de palabras en el que se apoyaba la parte musical de las canciones populares, por lo general breves; pero ya me llegaba tarde este conocimiento. No podía con mis amigos flamencos –si no quería aparecer como un pedante, o un “nuevo rico de la cultura”– llamar “coplas”, a lo que ya teníamos como “letras” pues, para el público en general, ya hemos dicho que “coplas” y “canciones” era lo que cantaba Antonio Molina y Valderrama, tan ajenas al propio “cante” que nos enorgullecía. Ni siquiera una posible polisemia de la palabra “copla” justificaba un empleo común, pues en nuestro intento de distinguir al cante flamenco, frente al otro género verdaderamente popular, hacía imprescindible para nosotros un vocablo diferente que evitara confusión. Ahora tenemos una verdadera invasión de vocablos equívocos a los que es imposible poner coto debido al caos lingüístico al que nos han llevado los medios de comunicación de masas. Dicho esto, posiblemente esté reduciendo a nivel técnico el ámbito comunicativo del lenguaje flamenco, pero esa era precisamente la pretensión del Concurso de Córdoba. ¿Y de qué técnica hablamos, de la literaria o de la flamenca?

b) La distribución económica de las distintas secciones del concurso asignaba una categoría distinta a cada cante; esto es, postulaba cantes de primera y de segunda categoría por la cuantía económica con la que se dotaba a cada grupo de cantes. Se entraba así en una dinámica peligrosa con la que íbamos hacia el cultivo masivo de siguiiriyas en detrimento del cultivo de otros cantes. Este ejemplo lo siguieron después otros concursos, como los de Mairena del Alcor, La Unión, etc. Pasaron varias ediciones hasta que al fin Córdoba corrigió su propio error al declarar que todos los cantes “son iguales ante Dios... y, consecuentemente, ante su representante en la tierra: el Jurado”, con la asignación de la misma cuantía económica a las distintas especialidades.

Sigamos, porque la misma publicación del Diario *Córdoba* añadía también:

BASES PARA LAS PRUEBAS ELIMINATORIAS

Tales Pruebas se dividirán en dos clases de ejercicios:

1ª.- Pruebas de admisión

2ª.- Pruebas eliminatorias para premios.

Antes de comenzar las pruebas los concursantes entregarán al Jurado copia de las coplas que deseen ejecutar en el Concurso, comprometiéndose a no modificar ni alterar la letra de las mismas.

Empezarán dichas pruebas en el día y lugar que se designará previamente, debiendo estar presentes todos los inscritos y entendiéndose que los que no asistan renuncian a concursar.

El ejercicio primero consistirá, para los concursantes de la primera sección, en el canto de una Seguiriya simple sin el cambio.

Para los de segunda, tercera y cuarta, en el canto de una de las coplas que constituyen las secciones respectivas.

El segundo ejercicio, que corresponde a las pruebas eliminatorias, se dividirá en cuatro grupos correspondientes a las cuatro secciones del Concurso, sin mezclar las coplas que corresponden a secciones diferentes.

Para la primera sección, el concursante cantará dos seguiriyas de diferentes estilos, a su elección, con el cambio tradicional, un martinete y una saeta.

Para las secciones segunda y tercera el concursante cantará cada uno de los cuatro cantes que respectivamente las integran, o solamente dos cantes (a su elección), en caso de que no conozcan bien los cuatro que en cada sección se incluyen.

Para la sección cuarta bastará con cantar uno de los cantes en ella comprendidos.

Una vez terminadas dichas pruebas eliminatorias, el Jurado designará entre los cantaores que hayan concurrido, los que habrán de tomar parte en el Concurso.

Los fallos del jurado y sus decisiones durante los ejercicios serán inapelables.

El Jurado podrá suspender los ejercicios cuando así lo estime conveniente.

Cien concursantes en el trajín de interpretar correctamente estas BASES, de entregar previamente escritas las coplas (letras) que iban a interpretar, de acertar con los cantes que habían de hacerse en uno y otro ejercicio, a donde iba cada uno..., debió ser la locura, locura también para el propio Jurado, obligado a atender formalismos ajenos a la calidad cantaora. Cuando empecé a ser testigo de las tareas de jurado de Muñoz Molleda en 1968, y ya compañero suyo de cónclave en 1971, veía extrañado que pidiera a cada concursante que informara de lo que iba a cantar. “Pero, bueno –pensaba yo–, ¿para qué quiere este hombre ese informe previo del concursante?, ¿no le va a oír cantar inmediatamente?” Y es que Muñoz Molleda seguía con la norma del I Concurso y –estaba claro– entendía las pruebas como un examen, en el que se exigía al concursante saber lo que cantaba antes de cantar bien o mal. La malicia del propio concursante consistía en que era “el músico despistado” el que necesitaba saberlo. No cabe duda que estas complicaciones de las BASES eran una perfecta coartada para el concursante. Con estas complicaciones y exigencias ajenas al puro hecho de cantar era fácil que éste atribuyera su fracaso a “la descalificación” por no cumplir “los formalismos burocráticos” y no porque no cantara bien. Estas normas, inspiradas por la deformación profesional de quien se dedicaba a la docencia, echaron sobre el concurso no poca maledicencia. En el flamenco se ha tenido siempre muy claro que una cosa es saber cantar, y otra, saber lo que se canta, y ésta última precisamente no ha sido preocupación natural del cantaor. Tampoco el artista plástico se preocupó nunca por clasificar su propia obra, que siempre ha sido cosa de estudiosos, de críticos, antólogos; observadores. En 1956 estaba perfectamente justificado que se supiera cantar y no se supiera lo que se cantaba. Bueno, pues el I Concurso de Cante Jondo en Córdoba pedía ambas cosas.

Córdoba ante el próximo Concurso Nacional de Cante Jondo

Será de suma trascendencia para Córdoba alcanzar –por feliz iniciativa de su alcalde– la categoría de sede primaveral de Cante Jondo. El futuro gran concurso organizado por el Ayuntamiento revestirá toda la solemnidad y brillantez que el acontecimiento merece. Y a continuación, el “Festival de los Patios Cordobeses” (patios populares y señoriales, típicas plazas con tradicionales Cruces de Mayo) prolongará y propagará por la ciudad la esencia del Concurso: los cantes grandes a los que se aspira resucitar y conservar en Córdoba.

Acaso sea Córdoba la capital andaluza que con más títulos pueda abogar por objetivos tan serios como el renacimiento del viejo Cante Jondo y la rectificación de los actuales como inmediata consecuencia. Pues Córdoba, poco pródiga en cantaores profesionales, ha sido y sigue siendo en cambio fecunda patria de magistrales aficionados y, hoy por hoy, los buenos aficionados son los conservadores fervorosos del auténtico cante. Resulta extraño que, salvo el caso de un Cayetano Muriel, no haya dado Córdoba en lo que va de siglo cantaores profesionales de renombre nacional. El hecho no puede esgrimirse como argumento negativo para la afición cordobesa. Más bien, al contrario, como señal de vida del buen cante, si se tiene en cuenta que el profesionalismo es desde hace más de 25 años sinónimo de mixtificación cuando no de falsificación teatral y empequeñecimiento del cante andaluz. (6) La exhibición teatral no le va nada al cantaor cordobés que canta y siente marginalmente a la muchedumbre. Pero tal sentimiento entraña una compenetración vital con la naturaleza misma del Cante Jondo. De ahí que se dé en Córdoba la aparente paradoja de una auténtica vocación y una casi total carencia de cantaores públicos. Si analizamos pacientemente los diversos estratos de la ciudad haremos el estupendo hallazgo de una legión de excelentes cantaores. Estos son, como buenos cordobeses, de un hermetismo tan riguroso que con frecuencia sólo después de muchos años de trato un buen día se nos revelan, no de cualquier modo ni con baratijas folklóricas, por añadidura con un sentimiento tal de lo jondo que sólo puede darse en quien siente en lo más entrañable de su ser una imperiosa vocación cantaora. Así, no ha de sorprendernos demasiado encontrar inesperadamente un cantaor en quien menos sospechamos. Pudiéramos ilustrar esta afirmación con numerosos ejemplos. Uno de ellos, y de los más notables, lo constituyó para mí el pintor Antonio Povedano, cuyas “cañas” son de un corte y un estilo irreprochables. Otro caso reciente, el de un amigo, Antonio Liébana maestro indiscutible en cantes raros hoy como “los de Trilla” y “las Nanas”. La lista sería interminable ¿Quién dice que han muerto los viejos cantes? Ahí está otro aficionado, José Luna, que dice la debbla a los que todos daban por extinguida, con perfecto dominio y viejo estilo.

En lo que afecta al público cordobés, en general como auditorio, hay que registrar aquí –como en otras partes– un hecho deplorable: la afición creciente a los falsificados y demás canciones rebosantes de necedad literaria y musical que se hacen pasar por *cante flamenco*. Pero por fortuna el mismo público que borreguilmente aplaude a esos *astros* y *estrellas* teatrales no ha perdido por completo el sentido de los valores y sabe oír correctamente casi siempre una soleá, por ejemplo, e intuir su rango jerárquico dentro de la escala de valores del cante andaluz. Esto ya es algo, porque revela que en el fondo en la mayoría pervive como vago rescoldo el amor al cante tradicional.

En el caso del cordobés la tradición tiende a centrarse en dos cantes grandes: *soleá* y *serranas*. Más aun el cordobés no deja de proclamar con orgullo a los cuatro vientos que ambos son patrimonio exclusivo de Córdoba, con lo que si yerra histórica y geográficamente, no se equivoca, en cambio, en una cosa: en que soleares y serranas arraigaron aquí tan profundamente en los últimos 70 años que diríase han adquirido carta de naturaleza en nuestro solar. El gran Concurso próximo contará naturalmente, con el entusiasmo de la afición, de la genuina afición cordobesa.

Su significación de retorno de los cantes de siempre debe ser proclamada y difundida para evitar lamentables confusiones por parte del público, esto es, de la mayoría. No se trata de repetir las ya torturantes, a fuerza de conocidas canciones de moda. Se trata de volver a las fuentes mismas del cante: *seguriya*, *martinete*, *saeta*, *soleá*, *polo*, *caña*, *serrana*, *malagueña*, e incluso se aspira a inyectarle savia y vida nueva a cantes a punto de desaparecer como son la *debla*, y la *toná*, tan íntimamente emparentada con la *saeta*; la *liviana* y la *temporera*, vinculada esta última entrañablemente al sur de la provincia de Córdoba.

Sería ilógico esperar en acto de tal dignidad artística nada parecido a los malos cuplés, que hoy infectan los escenarios. Es, pues, conveniente que no se llame a engaño la mayoría y sepa que el Concurso próximo organizado por el Ayuntamiento de Córdoba será la máxima tentativa realizada en España, desde el año 1922, para devolver al Cante Jondo, el rango de honor que sin discusión le corresponde.

El artículo de Ricardo Molina es una joya; por él apreciamos, no tanto la calidad incuestionable de Córdoba para acoger y apoyar el Concurso, sino la intencionalidad y espíritu que animan esta iniciativa. La inclinación de Falla y Lorca por lo campesino, ancestral, culto de viejas prácticas, conciencia reivindicativa y conservadora, y desdén por el profesionalismo laten en el subconsciente de Ricardo Molina hasta brotar apasionadamente en el consciente. Se señala aquí la idea de “hermetismo”, que habría de ser el argumento que justificara la herencia recibida por Antonio Mairena. Tal hermetismo –hemos considerado nosotros siempre, y de ahí parte nuestra refriega con la escuela que lo defiende– no es de los gitanos, sino de los campesinos, tanto castellano-andaluzes como moriscos. Ambos componentes culturales –no étnicos– del campesinado andaluz han tenido razones suficientes para ese hermetismo. Y es el caso aquí bien patente que Ricardo Molina lo ve en el carácter del pueblo cordobés más profundo. ¿Por qué creyó luego que ese hermetismo era de los gitanos si no fuera porque en su relación con Mairena cayó bajo su influencia? La estructura social e idiosincrasia del pueblo cordobés, mucho más en la época en la que escribe Ricardo este artículo, es eminentemente campesina. De ahí su poca disposición a la profesión artística. Es más, el mismo Antonio Mairena fue un artista poco proclive a la profesión –lo contrario de Manolo Caracol y por eso había entre ellos tanto antagonismo– porque en el espacio geográfico que lo vio nacer y crecer, su raza había adquirido un componente cultural campesino, el que gozaba toda la gitanería del eje económico agrario de Sevilla a Cádiz. Juaniquí, Manolito María, Juan Talega, los del Cepillo, los Perrate... eran conservadores por lo que tenían de gitanos, y herméticos por lo que tenían de campesinos. En cuanto al conservadurismo del cordobés, se debe a que éste siente más orgullo de su pasado que confianza

en su futuro. La Historia le ha dado mucha gloria, pero también muchos palos. Estos palos han hecho al cordobés discreto y reacio a la aventura.

Justamente a los diez años de este artículo de Ricardo Molina me trasladaba yo de Montilla a Córdoba con Radio Popular. Quise beberme enseguida la ciudad flamenca cuyo carillón de las Tendillas daba las horas por soleá con dulce falseta de guitarra como introducción a los fuertes aldabonazos que hacían la cuenta. Mi chasco fue proverbial: “En Córdoba no hay prisas, salvo para ir al retrete”. Ricardo, venido de Puente Genil, ya lo había experimentado antes, claro. ¡Cuánto tacto hube de menester para escuchar a algún viejo aficionado, que tenía que ser en su casa, o en su lugar de costumbre, cierto día y con la reunión adecuada! Si era joven, éste jamás iría a ti por su propio pie; parecería como si no estuviera bien visto. Los amigos hacían el acercamiento posible y a su debido tiempo. En absoluto había en ellos presunción o pose; más bien modestia, y sobre todo no sentían necesidad de salir de su estatus de afición; un cantaor cordobés es un hombre tranquilo, que no se ofrece por no parecer que quisiera medrar como tal.

Agradecimiento jerezano

Encontramos en el Archivo Municipal una carta de Juan Franco Martínez / Juan B. de la Salle, 1 / Jerez de la Frontera, dirigida al Jefe del Negociado de Festejos. Aytº de Córdoba, fechada el 26 de Marzo de 1956, que dice textualmente:

Estimado señor: Habiéndome enterado por la Prensa del proyectado Concurso Nacional de Cante Jondo, que ese Ayuntamiento está organizando con motivo del Festival de los Patios Cordobeses, a celebrar del 1º al 15 de Mayo próximo, y teniendo gran interés en asistir a esa para presenciarlo, mucho le agradecería tuviese la bondad de enviarme programas y bases del citado concurso, al objeto de poseer la suficiente información ya que, por mi calidad de periodista, deseo escribir un trabajo sobre el mismo.

Por anticipado reciba mi entusiasta felicitación a ese Ayuntamiento por la plausible idea que ha tenido y las gracias de su affmo. amigo, s.s. q. e. s. m. (Firma y rúbrica) Juan de la Plata.

El sábado 7 de abril de 1956, el mismo Diario *Córdoba* trae un artículo firmado por Juan de la Plata que dice así:

Gracias, Córdoba. Jerez agradece la inclusión de las malagueñas de Chacón en el Concurso Nacional de Cante Jondo

“...el genio de don Antonio Chacón elevó las malagueñas a la categoría de los cantes grandes.”

(De la Convocatoria del Concurso)

Gracias, Córdoba. Gracias por haberte atrevido a organizar ese maravilloso concurso nacional. Gracias por haberte propuesto “como supremo objetivo el renacimiento, conservación, purificación y exaltación del viejo cante “jondo”. Gracias, en fin, por haber querido incluir en el certamen

el rancio y exquisito cante de malagueñas honrando así la memoria del gran cantaor jerezano don Antonio Chacón. Su tierra natal, Jerez de la Frontera, sabe estimar en cuanto vale ese emocionado recuerdo tuyo.

Agradeciendo ese propósito, he querido hacer para los amigos cordobeses del cante de Chacón una semblanza del que fue genial cantaor.

(...)

Ahora, a los veintisiete años de la muerte del glorioso cantaor jerezano, Córdoba tiene el gesto inmenso y loable de evocar la figura del que fue colosal maestro de la copla. Tal vez, recordando que ella tuvo, también, otro gran cantaor de malagueñas: “El Minina”.

Gracias, Córdoba.

He ahí cómo estuvo a punto Juan de la Plata con su artículo henchido de orgullo, satisfacción y agradecimiento a los cordobeses. Hoy, con la misma excelente y apretada síntesis biográfica de Chacón, que hemos omitido por obsoleta y archisabida, hubiese hecho sus propias puntualizaciones; pero lo que de verdad me maravilla del jerezano es que en todo su exégesis chaconiana de 1956 no escribiera ni una sola vez la palabra “gitano”, aunque sólo fuera por contraste al gran maestro protagonista del artículo. Más adelante repetiremos lo que hemos afirmado y confirmado en muchas ocasiones, que el gitanismo entra en la flamencología con la Final del II Concurso cordobés en 1959. Pero este hecho ya no lo agradeció nadie. Unos, porque se han creído que era de toda la vida o lo “inventaron” ellos; otros, porque les fastidió mucho; en resumen, racismo puro y duro en el flamenco.

Agradecimiento egabrense

El Secretario del Ilustrísimo Ayuntamiento de Cabra (Córdoba), con todo el protocolo de membrete, sellos de registro, secciones de Acuerdos, etc., tal y como lo encontramos en el Archivo Municipal, envió al Alcalde de Córdoba el siguiente escrito:

La Comisión Municipal Permanente, en sesión de catorce del actual, adoptó entre otros, el particular que copiado a la letra, dice:

“17º. “Dijo después el Sr. Alcalde, que como conocían todos los Sres. componentes de la Comisión, se habían publicado en el periódico *Córdoba* del día 9 del corriente, las bases de un magno concurso de cante jondo organizado por el Excmo. Ayuntamiento de Córdoba, con motivo del festival de los patios cordobeses, proponiéndose como objetivo, el reconocimiento, conservación, purificación y exaltación del viejo cante, con eliminación de los profesionales. En las bases de este concurso –continuó diciendo el Sr. Cabello– se destacan los fandangos de Cabra y Lucena, engrandecidos en calidad por aquel admirable cantaor que se llamó Cayetano Muriel *Niño de Cabra*, incluyéndose en la sección tercera de este cante, con premios de 6.000, 4.000 y 2.000 pesetas para los mejores intérpretes, y como entendía que el hecho de destacar en las bases como

cantaor señero y ejemplar a un hijo de esta tierra, merecía nuestro aplauso y nuestra colaboración, proponía que se ofreciese al Ayuntamiento de Córdoba, la concesión de un accésit a dicha sección tercera, por este Ayuntamiento, dotado con mil pesetas, a conceder por el jurado al concursante que mejor interprete fandangos de Cabra, a estilo de Cayetano Muriel *Niño de Cabra*.- La Comisión, estimando muy acertada la propuesta del Sr. Alcalde, la aprobó por unanimidad, acordando que dicha cantidad se satisfaga, llegado que sea su momento, contra el Capítulo 13, Artículo 3º, partida 215 del presupuesto ordinario”.

Lo que en ejecución de lo acordado tengo el honor de trasladar a V. S. para su conocimiento, satisfacción y efecto consiguientes. Dios guarde a V. S. muchos años. Cabra 20 de Marzo de 1956. Firma el Secretario con el Visto Bueno del Alcalde que firma y sella también.

Es curioso cómo reaccionaron inmediatamente, agradecidos por las alusiones, tanto en Jerez” como Cabra. Hubiesen así reaccionado más si más localismos se distinguen en la Bases. Ello da idea del impacto de este Concurso en aquellos momentos inaugurales. No era ninguna utopía entonces el Proyecto de “Instituto de Flamenco”, del que más adelante hablaremos, centrado en Córdoba con la colaboración de las provincias hermanas.

Empieza el Concurso

El miércoles 25 de abril de 1956 empezaba el Concurso. El Diario *Córdoba* lo comentaba en su sección *Vida de la ciudad* de esta manera:

Hoy empezarán a celebrarse las pruebas de admisión. Más de 100 concursantes inscritos aseguran el éxito del Certamen

En breve será Córdoba escenario del magno Concurso Nacional de Cante Jondo, organizado por el Excmo. Ayuntamiento. Diariamente se han recibido numerosas inscripciones procedentes de todas las provincias andaluzas y españolas, desde Valladolid a Granada, y desde Cádiz a Barcelona.

Las máximas inscripciones corresponden a Sevilla, Córdoba, Málaga y Granada. El centenar de concursantes conseguido es una hermosa cifra y puede considerarse como una garantía de triunfo, sobre todo si se tiene en cuenta lo riguroso de las bases que excluyen a los profesionales de teatro y limitan los cantes del Concurso a lo que tradicionalmente viene considerándose como estricto cante jondo. Tal rigor que mantendrá el Concurso dentro de un plano de altísima calidad folklórica habría naturalmente de restar inscripciones, pues son hoy muy pocos los que conocen y gustan del cante jondo. Sin embargo, hay que confesar que nuestras esperanzas han sido superadas. Cantaores de todos los rincones peninsulares acudirán al gran certamen cordobés: de Montefrío, Ubrique, Algemesí, Aljucer, Cabra, Morón, Paradas, Jerez, Utrera, Mairena, Villanueva de Algaidas, Sanlúcar, Santaella, Herrera, Puente Genil, Rute, Benamejí, etc...

Un jurado constituido por figuras nacionales y extranjeras de indiscutible personalidad dentro del cante, de la poesía, de la erudición y de la musicología garantizará desde la primera sesión la

justicia de los fallos. Bajo la presidencia del teniente de alcalde, don Francisco Salinas Casana este jurado lo integrarán el Excmo. Señor conde de Colombí; Pastora Pavón Niña de los Peines; Aurelio Sellés (más popularmente conocido por “Aurelio de Cádiz”); José Carlos de Luna; el compositor José Muñoz Molleda; el gran tratadista argentino Anselmo González Climent y el poeta Ricardo Molina que actuará de secretario.

El crecido número de concursantes hace imposible que las pruebas se realicen ante el público ya que las sesiones tendrán que prolongarse durante seis o siete días y a razón de 5 ó 6 horas diarias. El día 3 de mayo en solemne acto que tendrá lugar en el Gran Teatro se dará a conocer al público los cuatro primeros premios correspondientes respectivamente a cada una de las cuatro secciones establecidas en las bases. Los cuatro cantaores galardonados con el primer premio serán acompañados por guitarras de la más alta categoría y prestigio. “El Niño Ricardo”, “Melchor de Marchena”, Antonio Serrano (“Antonio el del Lunar”), y Rafael “El Tomate”, estos dos últimos cordobeses.

A continuación empezará el Festival de los Patios con la participación de 80 artistas. Cante y baile andaluz que mantendrán cada noche una fiesta castiza en más de veinte lugares típicos de la ciudad, abiertos al público.

Una serie de actos colaterales (inauguración del monumento a “Manolete”, actuación de los grandes ballets andaluces de fama internacional) animarán a Córdoba en los días del próximo festival.

Los actos que van a celebrarse en Córdoba tendrán una repercusión enorme en el destino del cante sobre todo. A parte de su valor, reorientador y educativo tanto para el público como para la afición, hay que tener presente el propósito de nuestro alcalde, don Antonio Cruz Conde, que es crear en Córdoba la tradición anual de un festival de los patios que transforme a estos en escenarios incomparables del auténtico cante y baile andaluces. La influencia repetida de un concurso y festival como el de este año será algo decisivo en la historia del cante y del baile. Córdoba identificada así con las más puras y hondas esencias andaluzas alcanzaría desde este año el rango de capital del cante jondo y, como Bayreuth, para la música wagneriana, será el centro andaluz donde pueda admirarse en todo su auténtico casticismo el cante y el baile de verdad, sin afeites ni máscaras de escenarios, sin mistificaciones ni desvirtuaciones de modas fugaces.

Tanto en la convocatoria como en este artículo informativo del Concurso se observa el sentido de la trascendencia histórica, la firme voluntad de celebrar sucesivas ediciones, de continuidad indefinida, y de erigir a Córdoba capital del cante jondo en sus escenarios naturales, los patios cordobeses. En este artículo se relacionan los centros neurálgicos del flamenco. Algunos de tales nombres se han hecho muy familiares, pero no lo eran tanto en ese momento. Bien es cierto que no es la relación completa que constaba en la oficina administrativa del Concurso. Por ejemplo, salta a la vista precisamente la ausencia nominal de Huelva cuando fue un onubense, José Salazar, distinguido con premio secundario, porque sabido es que Fosforito copó todos los primeros. Sorprende que el mismo día del comienzo de las sesiones del Concurso, no se supiera la relación de los componentes del Jurado definitivo, y que todavía anduviera la información por las primeras

propuestas y tentativas reflejadas en las cartas de Ricardo Molina a González Climent; aunque fueran éstas primeras sesiones las que después se han denominado popularmente como las de la “criba”, que en ediciones posteriores dispusieron de un jurado más restringido que el de las sesiones de Concurso propiamente dicho.

Siempre ha tenido el concurso –observación que hacemos desde la primera edición–, las primeras sesiones a puerta cerrada o semicerrada para evitar al público el espectáculo cansino de muchos aspirantes sin las mínimas posibilidades artísticas. En estas “cribas” quedan pedruscos y granzones que no pasan por la manga más ancha. Esas sesiones, más que a puerta cerrada porque no hay nada que ocultar, son desaconsejadas simplemente. Pero nadie entiende esto. Tanto la afición en general como los periodistas y críticos en particular echan sobre sus hombros la pesada carga del Jurado sin ninguna necesidad. No se advierte que la principal nota que adorna este concurso es el diván que ofrece a todos los locos y cuerdos del arte flamenco para que se explayen y curen sus neurras, para que nadie se sienta excluido de una oportunidad. En todo caso, a nadie debe importar que los “jurados” acepten esa trabajera por propia voluntad. Para ellos, todo eso –y lo digo por experiencia– puede resultar una interesante experiencia. Lo que sí nos permitimos añadir a lo desaconsejado de estas sesiones, para el público sin responsabilidad, es que quienes asisten por la puerta entreabierta, cuando les pique el cuerpo o bostecen se salgan. No tienen nada que perder ni ganar. Pero, no le quiten al Concurso su naturaleza de oportunidad a todo el mundo que se sienta con posibilidades de artista. Con rigor, no se puede negar esa expectativa a nadie mientras no sea escuchado. ¡Y allá cada uno con su sentido del ridículo!

Se argumenta frecuentemente que estas sesiones largas, tediosas, agotadoras y molestas podrían evitarse por el procedimiento de las grabaciones previas, hoy tan a la mano. Y bien, ¿es que no tendría el Jurado que oírlas y gastar el mismo tiempo?, ¿se garantizaría así que todas las grabaciones de los aspirantes iban a atenderse convenientemente? No le quepa la menor duda a nadie que enseguida correría la voz malediciente en el caso de los “perdedores” de que tales cintas “ni se escuchan”. En rigor, el gran espectáculo ofrecido al público es el Acto Final de la Entrega de Premios; esto es, el resultado de la trabajera. Eso sí, el que no asiste a todo el concurso no tiene derecho moral a repartir de otra manera los premios con su crítica. Los hay que les gusta la caza en el plato y quienes gustan de hacerla efectiva en el campo; pero ¿qué diríamos del cazador que se sienta en su puesto, le ponen la pieza delante y le preparan la escopeta para que él sólo tenga que encoger el dedo?

Vemos aquí que los premiados quedaban en Córdoba para dar contenido artístico a la celebración del Festival de los Patios. Hace ya mucho años que el Concurso quedó en sí mismo, y el Festival se organiza aparte, a veces en competencia y sin tener en cuenta el roce producido por ambas programaciones con distintas responsabilidades municipales. En las tres primeras ediciones del Concurso toda su convocatoria se ceñía al cante; sin embargo, el Festival de los Patios no quedaba sin baile, que era cubierto en gran parte con espectáculos generalmente montados en gira por España programados por el Ministerio de Información y Turismo. Por último, observamos que el día que comienza el Concurso no se sabe cuando va a terminar, pues se decía que el día 3 se daría a conocer al público los premios y resultó ser el día 7.

Nuevo paralelismo con Granada

El artículo informativo tiene el “tic” natural de los tiempos que corrían; el culto a la personalidad del alcalde era el que correspondía a su nivel en el organigrama estatal. Es curioso cómo, mientras Juan de la Plata, firmante del artículo anterior, hace de Córdoba una figura retórica que esconde en el anonimato a las personas que tienen la iniciativa y llevan a cabo el Concurso, el artículo informativo, sin firma, del periódico del Movimiento Nacional “glorioso”, en cambio, habla del alcalde, don Antonio Cruz Conde, como del “padrecito”, del “invicto”; del que nos llegan todas las bondades. Creo que no es superflua ni mucho menos maliciosa esta observación: cuando hablamos del Concurso de Granada del año 1922, los primeros nombres que nos saltan a la mente son los de Falla, Lorca y Zuloaga (Cerón parece que fue el que dio a Falla la primera idea en su conversación, paseando por el Generalife (7); cuando hablamos del Concurso de Córdoba del año 1956 sale a la mente don Antonio Cruz Conde y el Ayuntamiento. Dicho de otra manera, aquél fue el Concurso de Falla y Lorca, y éste, el de Don Antonio Cruz Conde. Ahí están las dos primeras grabaciones de Fosforito: “Dedicado a Don Antonio Cruz Conde”, “Dedicado a Don Francisco Salinas”. Pocos recuerdan del granadino que fue su Ayuntamiento el patrocinador y de la manera que explica Eduardo Molina Fajardo (8):

Un legalismo hizo que la organización apareciese dirigida por el Centro Artístico de Granada y que sus directivos Antonio Ortega Molina, Francisco Vergara y Eduardo Alcalde tuviesen que firmar en primer lugar la solicitud de una subvención de doce mil pesetas, incluyéndose el concurso en el programa de festejos del Corpus Christi. Es de notar que Falla, siempre tan escrupuloso, hizo notar en la prensa que el concurso se efectuaría mediante la *colaboración del Centro Artístico con los iniciadores de la idea.*

Pocos recordaban, antes de nuestro bombardeo reivindicativo de los últimos años, a Ricardo Molina y sobre todo a Anselmo González Climent, que fue de ellos la idea y el trabajo intelectual al menos, aunque la Oficina de Compras del Ayuntamiento prestara su trabajo administrativo; y la idea primera, para reforzar su Festival de los Patios, fuera de Antonio Cruz Conde hacer algo de cante flamenco. Pero hay que aceptar también que sólo porque el Concurso está metido en el corazón de la Córdoba más natural y sentida, si se quiere, en la Córdoba “discreta”, es por lo que su Ayuntamiento, al figurar siempre como protagonista de la organización –que tal vez hubiese sido otra cosa de figurar como mero patrocinador– ha respondido con su responsabilidad a lo largo de cincuenta años y esperamos que continúe de manera indefinida, sea cual fuere su color político tanto en dictadura como en democracia. El Concurso Nacional, cumplidos sus cincuenta años de historia ininterrumpida, es ya patrimonio de la ciudad que ninguno de sus gobiernos municipales se atreverá a suspender; antes al contrario, si son inteligentes, deberán potenciarlo de manera más decidida, siempre con el mismo celo de pureza, ortodoxia y conservación; pues su particularidad, sello y distinción radica precisamente en eso, cuando todos los medios e iniciativas de hoy parece que adoptan una línea de mixtificación, fusión y confusión.

Otro paralelismo de los concursos de Granada y Córdoba es que figurara en ambos idearios un organismo –docente en Granada, la Escuela de Cante; de investigación y acopio, el Instituto de Flamenco, en

Córdoba– que habrían de continuar en una labor permanente las propuestas de ambos concursos respectivos, una vez que pasaran sus días concretos de celebración. Recordemos aquel primer anuncio que publicó ABC de Madrid el 9 de febrero de 1922, según nos lo recordaba Amós Rodríguez en el catálogo de las dos ediciones del VI Concurso Nacional de Arte Flamenco en Córdoba, que firmaba en 1971:

Concurso de Cante Jondo – Granada 8, 11 noche. El Ayuntamiento en sesión, ha aprobado una moción para celebrar en Granada, como número de fiestas del Corpus, un concurso de cante *Jondo* para renovar las tradiciones líricas de Andalucía.

Los firmantes prometen establecer en varias capitales Academias de Cante de ese género, nombrando profesores a viejos cantaores de prestigio.

Se hará propaganda en artículos de Prensa y se darán conferencias en Madrid, Sevilla y otras capitales andaluzas.

La preparación del concurso se hará con toda esplendidez, a fin de que traiga a Granada turistas de España y del extranjero.

El Ayuntamiento incluirá en el presupuesto de fiestas una partida especial a disposición del Centro artístico de Granada que organizará en concurso.

La fiesta se celebrará en la placeta de San Nicolás, en el corazón del Albaicín, y dirigirá la decoración el insigne artista D. Ignacio Zuloaga”. Firman la solicitud el Presidente, el Secretario y otras diversas personalidades.

En Córdoba, Ricardo Molina Tenor y Anselmo González Climent tienen la ilusión de que el Concurso dé de sí para un Instituto de Flamencología en el que se relacionen las ocho capitales andaluzas, ilusión de la que haremos historia, cuando ya se perdió toda esperanza. Ambos proyectos consecuentes con sendos concursos no tuvieron respuesta por parte de los organismos oficiales, respectivos, que debieron potenciarlos. Allí, el Centro Artístico; aquí, el Ayuntamiento presidido por don Antonio Cruz Conde, que si ya hemos visto que era nombre y apellidos para los “éxitos”, también debe ser para los “fracasos”. En Córdoba no se dio carpetazo a la idea de Instituto Flamenco, sino “camama” por parte del Alcalde que mantuvo “en vilo” a Ricardo hasta 1962, dejándolo descorazonado al cambiar la Alcaldía por la Diputación. En Granada fue la jugarreta del Centro Artístico, que cambió el percal de la Escuela de Cante por el raso liso de lo que le dio la gana.

La desilusión de Falla llegó hasta el punto de abandonar a partir de ahí los temas andaluces. Parte de esa desilusión se advierte de manera bien patente en la carta autógrafa que dirige el 7 de julio de 1922 a John B. Trend:

Mi querido amigo: perdóneme Vd. por no haber contestado antes su gratísima carta de fines del pasado. No puede Vd. suponer hasta qué punto es grande la aglomeración de trabajos y de cosas abandonadas durante la larga y laboriosa preparación del concurso. Esta ha sido la causa de mi retraso en contestarle.

Su carta en la que tanto me honra Vd. y de manera inmerecida por mí, me sirve de consuelo en medio de tantas cosas “más desagradables” como he tenido que sufrir de quienes menos hubiera podido suponer.

Los motivos que haya tenido usted para hablar, como hace en su carta, de la persona a quien se refiere usted en ella, son “tortas y pan pintado” comparados con los que yo tendría para hablar de modo análogo de otros “amigos”. Lo perdono, sin embargo, porque creo que ese es mi deber, y, también, porque quiero hacerme la ilusión de que esos “amigos” no han tenido toda la mala intención que parece desprenderse de su modo de proceder... (9)

Molina Fajardo nos dice que dos años más tarde sigue su disgusto, ya que con motivo de una estancia en Granada de Eugenio D’Ors (Xenius), Manuel de Falla no apareció junto a él por no coincidir con los que le seguían, y aporta la explicación detenida que Falla hace a Trend en nueva carta manuscrita:

...Bien siento que no haya venido usted esta Primavera, y espero lo haga para el Otoño. Ya veo que tiene usted noticias de Granada por Xenius. He lamentado no poderle acompañar siempre en sus paseos, por impedírmelo la presencia de determinadas personas del celeberrimo Centro Artístico y de cierto periodiquillo granadino con quienes no tengo ningún gusto en tratar después de lo ocurrido con ocasión del Concurso de “Cante Jondo”. Ya usted conoce a qué punto llegaron las cosas... ¡Estas cosas lamentabilísimas de mi país... y de los demás países! (10)

Molina Fajardo cree que es fácil comprender el punto de enfado que Falla no especifica y añade que los amigos del compositor, en demanda de la subvención al Ayuntamiento, “elevada en relación con los presupuestos de la época”, hacían constar en su escrito, como parte de la programación:

Estableceremos indistintas ciudades andaluzas unas a manera de escuelas o academias donde durante cuatro o cinco meses los viejos “cantaos” de mayor prestigio inicien a los jóvenes en aquellos antiquísimos cantos (sic). Después realizaremos una activa propaganda, mediante conferencias en Madrid, Sevilla y toda Andalucía... (11)

Añade Molina Fajardo que también se divulgó que al siguiente año se convocaría un *Concurso de Baile Popular Andaluz*, y pregunta: “¿Qué ocurrió para que no se realizase tan completo programa?” Y se responde:

Pues que el Centro Artístico, que recibió la subvención, que recaudó el elevado importe del taquillaje, administró tales fondos para otras atenciones distintas a la conservación y pureza del “cante jondo”. Ello produjo un incidente entre los directivos y los iniciadores del Concurso, y éstos, declarándose incompatibles con los que dirigían la Sociedad, la abandonaron en bloque.

La sensibilidad sobreexcitada de Manuel de Falla quizás le hiciera percibir como montañas lo que serían simples granitos de arena. Mas el maestro no volvió a tocar el tema del “cante jondo” en su correspondencia, no trabajó ya para él en sus horas solitarias, no lo vertió de nuevo en el pentagrama. (12)

El Jurado

Muchos fueron los nombres barajados para este menester fundamental de Jurado cordobés, tal y como hemos leído en las cartas de Ricardo a Anselmo, y hasta en la información errada del Diario Córdoba el mismo día en que empezaba el Concurso se mantenía en la lista los nombres del Conde de Colombí, La Niña de los Peines y José Carlos de Luna. Finalmente no asistieron éstos y el Jurado quedó constituido, obedeciendo curiosamente a los mismos parámetros del granadino, por José Muñoz Molleda, el músico; Ricardo Molina, el poeta; Aurelio Sellés, el cantaor; González Climent, el flamencólogo, y Francisco Salinas, Teniente de Alcalde Delegado de Festejos del Ayuntamiento, que vendría a ser en el cotejo con el granadino, el representante de la institución organizadora como lo fuera en Granada el representante de su Círculo Artístico. Vamos a detenernos en este “ladillo” porque nos permitirá ver las directrices que marcan a la flamencología derivada de esta realización cordobesa.

Resalta la confianza epistolar de Ricardo a Anselmo por la que nos enteramos de que Antonio Cruz Conde no desea la inclusión de Marchena en el Jurado, y de que –fuera de toda discusión, a pesar de ese paliativo añadido por el poeta cordobés– no se tuviera ya nunca en cuenta, ni tampoco a Manolo Caracol. Con respecto al Niño de Marchena hemos de añadir que todo el ambiente general del Concurso respondía a la razón principal de su titularidad de “Cante Jondo”. La obsesión de “hondura” afectó a todos y era un armazón muy serio para contrastarse con el marchenismo. En cuanto a Caracol, recuérdese que los esquemas cordobeses, asimilados a los de Granada, declaraban la guerra a lo teatral. Aurelio Sellés, buena pieza para auscultar en ella este ambiente, dice por aquellos días en las anotaciones de Anselmo González Climent:

Nuestra época es de crisis total. Solamente le concedo categoría a Manolo Caracol, la Niña de los Peines, Cepero y otros pocos. A Caracol le tengo verdadera estima y admiración, pero no soporto sus frecuentes caídas en la cosa teatral. En cuanto a Pepe Marchena..., pues gusta a todos, profanos y no profanos. Pero no es un cantaor jondo. A veces me produce cierta gracia su desenfado y su capacidad para cambiar de sitio tercios y hasta cantes enteros. Reconozco que tiene algo de flamenco, de audacia, de simpatía. Pero ni hablar: Marchena no es jondo por más vueltas que se le dé (13).

También Pepe el de la Matrona, desde su clara jerarquía en la Antología de Hispavox y en los cenáculos madrileños, se tenía con Córdoba recíprocamente la mirada de reojo. Lo suyo pesaba bastante y éste era su comentario anotado en los apuntes de González Climent:

Del pasado flamenco puedo decir que conocí y traté a los hijos de Enrique el Mellizo. Por medio de Salvaoriyo de Jerez me impuse de los cantes de Silverio. Luego admiré incondicionalmente a don Antonio Chacón del que mucho aprendí. Del presente flamenco, me declaro enemigo de Pepe Marchena y la Opera Flamenca. Marchena ha paralizado el cante. Le ha hecho un daño infinito. Le ha puesto un sillón real al fandango y ahora la juventud no puede ni con un tercio de soleá o siguiriya (14).

Ricardo Molina tiene una formación previa de cante senequista, sobrio, austero, hablado con parsimonia, más que cantado, en ambientes modestos de guisos de arroz y vino “del 24”; Anselmo González Climent tiene una vasta cultura flamenca, nada idealizada, sino vivida, pateada y contrastada por los caminos reales con su profundo andalucismo intelectual; José Muñoz Molleda, recomendado por Anselmo, era el músico eminente de la época, que se acercaba al flamenco para nutrir ciertas obras sinfónicas, sin llegar a ningún parangón con Falla, pero con ese difícil arte de saber escuchar, a veces con muy sana modestia. Llegué a tiempo de conocerle personalmente, compartiendo con él tareas de Jurado, en ediciones sucesivas del concurso. Aurelio Sellés contaba con el prestigio nacional que le otorgaba la semblanza en verso que de él hiciera José María Pemán. Aurelio poseía la estética del rasguño, del gangueo y de la situación, más que límite, imposible; pero sacaba a tarascadas y pellizcos el milagro de una formas en apretada síntesis. Con Aurelio se idealizaba en flamenco la tragedia griega, la lucha del hombre contra su destino. Decía Federico García Lorca que sólo en peligro de muerte se presenta el duende, y el célebre maestro gaditano personificaba esa lucha agónica. Por último, Francisco Salinas Casana representaba, por su cargo, a un Ayuntamiento presidido por Antonio Cruz Conde, firmemente decidido a potenciar el aspecto turístico de una Córdoba sumergida en patios de vecindad, lugares de popular convivencia, con viejas añoranzas de candelarias, nochebuenas y bailes de candil.

“La sugerencia del concurso –dejó escrito Ricardo Molina– brotó de las páginas de *Flamencología* y fue bastante para que Antonio Cruz Conde la convirtiera en fecunda realidad. Yo le expuse un tímido proyecto inicial, y Antonio Cruz Conde, una de cuyas virtudes más características es llevar siempre las cosas más allá en constante ansia de superación y de perfección, impulsó y engrandeció mi proyecto alzándolo a una altura que yo nunca soñara. Cuantos amamos de verdad el Cante de Andalucía le debemos por ello eterna gratitud” (15). Bueno, pues no bastó este culto a la personalidad del alcalde para que éste se conmoviera a la creación de aquel magnífico proyecto de Instituto de Flamenco ideado por González Climent. Hubiese sido coherente, oportuno por adelantado a todo lo que después fueron los “patronatos”, “fundaciones”, “centros” y “casas” del flamenco en competencia, y definitivo para el sello cordobés en el flamenco, y para el flamenco mismo con caché cordobés de constancia y seriedad de capitalidad espiritual andaluza. El mismo autor de *Flamencología* hace esta dedicatoria de su *Cante en Córdoba*: “Para el ilustre Alcalde de Córdoba, don Antonio Cruz Conde, promotor del segundo Concurso de Cante Jondo, con el agradecimiento de todos los flamencos”. Bueno, pues dicho alcalde dejó que pasara, resbalara y se diera de bruces la feliz idea de un Instituto de Flamenco en Córdoba que pudiera haber dado una aplicación práctica al gran campo de cultivo que era su Concurso Nacional de Cante Jondo, ampliado a Arte Flamenco en su cuarta edición.

Volviendo a la entidad del Jurado –según González Climent en su crónica del I Concurso de Cante Jondo–, Ricardo Molina puso su entusiasmo y seducción personal en repetir la suerte del Concurso de Granada (16), y no parece otra cosa como si echase sobre sus hombros la pesada carga de identificar el duende lorquiano y desvelar sus puntos suspensivos.

Esto extrañó a muchos círculos intelectuales, pues Ricardo Molina no había dado muestras de su afición flamenca en momento alguno de su evolución literaria.” (...) Sería hartó difícil poder

sintetizar la avaricia perceptiva de Ricardo Molina durante las inolvidables jornadas del Concurso de Córdoba. Estaba en todos los rincones y por todos los rincones se escapaba. A veces no se sabía de él por horas y hasta por días. Decir que estaba poseído es poco. Todo él –ojos vivaces, humo rubio sin tasa, Moriles en proximidad– parecía una tabla de multiplicar vivencias. Tanto estaba fuera de sí como ensimismado –pero siempre atento a la unidad de cada instante–, y sólo parecía darse a su percepción personal de las cosas. Multiforme, escurridizo, contradictorio, exaltado, Ricardo Molina sólo se decidía a ordenarse cuando se realizaban las jornadas flamencas propiamente dichas. (...) Olvidó incluso ser poeta, quizá –muy sabiamente– para vivir en poesía vital y palpitante, al precio de un gran secreto y una grave obsesión: el duende. (Ricardo Molina estaba abierto en flor de humanidad suscitando y suscitándose en aras exclusivas del fervor flamenco de aquellas jornadas. Entre sesión y sesión se escapaba –sólo o acompañado– en busca de más cante. Creía aproximarse así al encuentro definitivo con la suerte mitológica y humana del duende) (17).

Muñoz Molleda está, según el cronista, sobradamente habilitado para sumergirse en las honduras del cante e hizo valer su punto de vista concretamente flamenco más allá del puramente musical. Su experiencia del Concurso le confirmó la infinita capacidad de sugestión musical, lírica y humana que ofrece el cante jondo:

José Muñoz Molleda representó en el seno del Jurado el lugar y la autoridad de la música formal. Supo coordinar y sintetizar en sus juicios las valoraciones musicales parciales del resto del Jurado. (...) Fue nuestro compositor el que más acentuadamente marcó la necesidad de juzgar la interpretación de un martinete o unas siguiiriyas bajo el único enfoque de su veracidad estilística, sin preocupación y sin influencia alguna de la voz, el esteticismo o la dulzura expresiva del intérprete. De este modo recogió en su natural y a veces cruda pureza, la hondura dramática de los cantaores que sólo saben sujetarse a la correntada anímica del cante. Precisamente observó Muñoz Molleda con particular insistencia el hecho curioso de que los cantaores más desprovistos de recursos vocales son los que, por particular o lógica compensación, saben resolver con certera intuición los difíciles desenlaces técnicos del cante (18).

De Aurelio fue la percepción estrictamente flamenca de los concursantes. El cantaor gaditano ha sobrevolado por las épocas más contradictorias y críticas del flamenquismo contemporáneo. Sus años y personalidad le permitían con cierto desahogo cualquier crítica sobre personalidades ajenas, no exentas de sus propias contradicciones vividas. Sigue el cronista:

A fuer de sabio y profundo, Aurelio eligió como vara de medir el sentido y la práctica del compás. Aparte de la sobrevaloración que de este elemento establecen los cantaores de la escuela gaditana, es indudable que ello representa uno de los testimonios más directos de la capacidad flamenca. Aurelio admite y perdona ciertos momentos especiales del cantaor que, arrastrado por la fuerza o la posesión de un agudo estado de *entrega*, le impulsan a alterar o perder el cauce del compás. Pero de estos pasajes justificables el cantaor no puede retrasar o exceder el límite rítmico de cada cante, so pena de incidir negativamente sobre el sentido expresivo que cada uno de ellos asume característicamente. (...) En cuanto a la jerarquización de los cantes, Aurelio trazó

conceptos harto claros y definatorios. De esta manera, para pesar la gravedad humana del cantaor, dirigió su atención hacia las siguiiriyas y a casi todos los cantes del grupo denominado de palo seco; para precisar la amplitud de recursos técnicos y de gracilidad expresiva, apuntó hacia las soleares; para precisar la dimensión analítica del jipío, se inclinó hacia todas las variedades posibles del cante por malagueñas. Así, ejerció su criterio buscando en la parcialidad de cada cante un módulo concreto de expresión flamenca. Pero, por sobre todas las estimaciones bosquejadas, es indudable que Aurelio concentra en el cante por soleares el radio máximo o la prueba de fuego definitiva de la catadura flamenca de cada intérprete. Las soleares representan para Aurelio el molde enciclopédico por excelencia, donde confluyen armoniosamente casi todas las características relevantes del resto de la familia flamenca (19).

Francisco Salinas Casana ocupó la presidencia en el Jurado por razones de su cargo municipal. Representaba al aficionado consumidor vital del cante. Desprovisto de todo bagaje técnico se desplegó con toda naturalidad y sinceridad reactiva. Sus reacciones y planteamientos tenían una preocupación central: distinguir lo jondo de lo superficial o de lo que puede parecerlo. Anselmo es más explícito:

La espontaneidad experimentada de don Francisco Salinas nutrió de veracidad afectiva y psicológica a todas las confrontaciones racionales del resto del Jurado. Se hizo palpable este beneficio perceptivo del teniente alcalde en ocasión de entrar a dirimir la igualdad de méritos de ciertos competidores. Fueron varias las ocasiones (principalmente en los premios secundarios del cante por soleares) en que se suscitó la necesidad de terciar sobre levísimas opiniones encontradas de sus colegas de jurado. En tales circunstancias, en las que la debatida superioridad de un cantaor sobre todo se tornaba difícil por la semejanza o igualdad de recursos, resultaba imprescindible la apreciación humana y psicoestética de Francisco Salinas (20).

Anselmo González Climent no habla de sí mismo en su crónica, como participante del Jurado, pero se encarga de ello en el prólogo Ricardo Molina. Sigue éste en tal ocasión todavía impresionado por la lectura de *Flamencología* e insiste: “Su obra ha sido hasta ahora el más valioso y substancial esfuerzo que conozco para desentrañar las esencias constitutivas de lo andaluz.” Ricardo admira de Anselmo su espíritu metódico, su concienzuda documentación, su escrupulosidad y sistema..., y su capacidad de análisis. “González Climent –nos dice Ricardo– se aproxima más que nadie al estupendo descubrimiento del substratum común de toda manifestación flamenca”. Y sigue:

...La experiencia del Concurso le sugiere interesantes consecuencias y corolarios. Acierta a aprehender el latido puro de cada momento. No deja escapar nada. Su aplicación y entrega son totales. Y lo son porque sabe muy bien la trascendencia que para el destino del Cante tienen competiciones como la celebrada en Córdoba, porque el Concurso nos permite diagnosticar sobre la actual situación del Cante y aventurar juicios sobre su porvenir. Estoy seguro que en esto o en aquello, no dejó Anselmo González Climent cabo por atar. Yo sé que, terminadas las tareas cotidianas y la fiesta íntima que era su coronamiento, cuando cada cual se entrega al descanso, estoy

seguro que entonces, noche tras noche, González Climent recogía sus impresiones, impresiones que luego analizaría y distribuiría, en su blanco y amado San Roque casi natal, en su fichero elaborado con admirable constancia y rigor (21).

La crónica de Climent incluye en el apartado del Jurado a los guitarristas. “Fue notabilísima –nos dice– la colaboración profesional de los guitarristas convocados para intervenir en el Concurso. Fueron ellos: el Niño Ricardo, Vargas Araceli, Rafael Muñoz y Antonio Serrano”. Se queda uno dudando si esta “colaboración profesional” está a favor o en contra de los concursantes, si es que fuera aliada del Jurado. Hay que seguir leyendo, naturalmente, para asegurarse uno de que los guitarristas cumplieron su oficio en aras de los concursantes. Pero, como sucede siempre, los perdedores pudieron encontrar en ellos una excusa para su derrota. Uno de aquellos cantaores del concurso me escribe con fecha 28 de abril de 2006 para enviarme una fotografía con este comentario: “Todos estos señores comprendieron que yo tenía que haber ganado el segundo premio en el Concurso del 56. También mi amigo Fosforito me lo dijo. Pero el Niño Ricardo con dos copas, le dio el premio a uno que le dicen el Cuchara, que de cantao no tiene nada”. A mí, este sentimiento de mi amigo concursante perdedor en el 56, conservado intacto a lo largo de cincuenta años, me parece inefable; su anécdota, de una deliciosa ternura e ingenuidad.

Eso, a los cincuenta años; toda una vida con ese reconcomio de haber sido objeto de la injusticia, de un capricho, de “dos copas” de más que se tomó el guitarrista de oficio, el que daba y quitaba a su antojo, como si allí no hubiera un Jurado compuesto por cinco personalidades. ¿Cómo no iba a ser “el barandas” de aquel cónclave Niño Ricardo si era el guitarrista más grande de la época, por ende el más entendido en cante? Claro, el más entendido en cante sabía que mi amigo era el mejor; ¡pero “tenía dos copas”!, y así se explica que el sabio no estuviera en su sano juicio. Como en el caso de la película “Volver”, de Almodóvar, la buena gente del pueblo prefiere que su buena vecina sea antes un fantasma que una criminal. ¡Y cree, por necesidad psicológica, en los fantasmas! De la misma manera, ¿no sería –se me ocurre pensar– esta “certeza” de las “dos copas del que decidía por todos”, lo que ha permitido a mi amigo vivir, seguir viviendo, con el orgullo de ser mejor cantao que el Cuchara? Porque, ¡vamos, el colmo es que lo compararan con el Cuchara! He ahí por qué si no hubiera injusticias en las decisiones humanas habría que inventarlas, y de hecho se inventan a veces para la propia salud mental. Es una fe generada por un mecanismo de autodefensa. Por eso hay menos locos en el mundo. Bueno, pues de unos años a esta parte hay medios de comunicación que buscan a estas “víctimas” para que se desahoguen y así, en lugar de informar o de juzgar en paralelo con firma responsable, se convierten en terapeutas, ahorrando un pastón a la Seguridad Social, al paso que convierten a las “víctimas” en verdugos del Concurso.

Finalmente, no vamos a olvidar en este apartado a don Pedro de Toro y de la Prada, el funcionario municipal que sumaba afición flamenca a su horario laboral para que hubiera armonía entre jurados y concursantes. Don Pedro era todo un personaje que disfrutaba resolviendo problemas administrativos y marcaba el ritmo ejecutivo del Concurso sin miramientos personales de horarios, al que todo el mundo consultaba y encontraba con agrado.

El espejo de Aurelio

¡Cómo acierta Ricardo! El *Viejo carné flamenco*, publicado por *Candil* al tiempo de la muerte de su autor, Anselmo González Climent, es clara muestra de ese fichero de increíbles desvelos y rigores en su caminar por el mundo del flamenco. Veamos en dicho carné una ampliación del carácter de estos personajes que formaron el Jurado de Córdoba, pero siempre al hilo cronológico porque es importante ver su evolución. De Aurelio hay mucha tela que cortar, pero nos ceñimos de momento a las notas tomadas por Anselmo en sus conversaciones de 1956. “Una de las premisas más ansiosas de Aurelio radica en la unidad estilística de cada cantante personal”, y pone en boca de Aurelio las siguientes palabras:

No tolero cruzar los cantes. Se empieza y se termina con el mismo estilo creado por fulano o por zutano. Las malagueñas de Enrique el Mellizo hay que asumirlas de un tirón, completas. Lo mismo corresponde hacer con las de Chacón o las de la Trini. No aguanto a los que se lanzan con un tercio de Enrique, pasan al Fósforo (Francisco Lema) y rematan por la Trini. Este recurso es un empacho de flamenco. Yo a veces necesito cuatro o cinco coplas para poder meterme de lleno, por ejemplo, en la línea de Enrique. Ahora casi nadie toma estos recaudos. No nos engañemos: hay mucha ignorancia, mucha audacia (22).

Otra premisa no menos acuciante para Aurelio es la obediencia casi sagrada al compás”. González Climent añade con palabras de Aurelio:

El compás es lo fundamental del cante. Yo puedo extralimitarme, volverme loco en el pico de un remate... pero sin perder jamás el eje del compás. Caracol, cuando se desordena, también desordena el compás. Es su peor defecto a pesar de la alta estima que le tengo. Cantaor de concurso que no sepa lo elemental del compás, no merece ser examinado siquiera. Por cierto, la cuna del compás está en Cádiz. Sobre todo en la soleá y la bulería.” (En el caso de la guitarra) “Difícilmente he cantado con cualquier tocaor. El tocaor que zapatea su propio compás es mal guitarrista. Necesita apoyarse en un cálculo matemático. Y no se trata de eso. El compás es algo más fino, más sutil. Hay que tenerlo de casta. Los mejores maestros son Manolo de Badajoz, Melchor de Marchena, Sabicas y Paco Aguilera. El Niño Ricardo es incompleto, desordenado, abusivamente personal. Se escapa del cante y del compás. Conmigo, al menos, no podría acoplarse (23).

¿Qué diría Aurelio de estos flamencólogos modernos que cuentan los tiempos del compás hasta doce, que los representan en el encerado por círculos, y hacen con ellos hasta logaritmos; que “hacen jabón” con las palmas, que bailan el “un, dos; uno” para el ternario o marcan una marcha militar para el binario? Muchos, muchos “librillos”, como “maestrillos” tiene el compás. Otra observación: ahora me explico que Ricardo Molina no viera la grandeza de Niño Ricardo hasta que Antonio Mairena no lo llamó para su acompañamiento en la grabación de “La Gran Historia del Cante Gitano Andaluz”. Pero no olvidemos que a Paco de Lucía también le ponían pegas algunos grandes y viejos cantaores apabullados por su brillantez.

Dice Anselmo que Aurelio hace mucho hincapié en el estudio y clasificación de las distintas voces para el cante flamenco y pone en boca del cantaor:

En general, las divido en voz afillá y voz peleona. Yo estoy en la línea peleona. Esto me ha significado que las masas se hayan apartado de mi cante. Mi voz es para reservados, para minorías. Es insoportable para las mujeres.

El cante verdad es peleón. Muñoz Molleda busca la voz armónica, pacífica, melódica. No disculpa el “gallo” en lo más mínimo. Yo le he replicado que el “gallo” a veces tiene gracia, es parte de la ansiedad, de la sinceridad que uno siente cuando se entrega de lleno. El “gallo” tiene sentido. El cante no está en ningún pentagrama. La cultura musical no sirve para el cante. Yo quisiera averiguar si Muñoz Molleda sabe llevar el compás de unas soleares o de unas seguiriyas. Si un cantaor hace mal las soleares se le debe prohibir cualquier otro cante. Si un miembro del jurado no sabe llevar el compás de ese cante, debe renunciar al puesto.

Volviendo al asunto de la voz. La voz bronca es la única que permite arremeter con los cantes grandes. Las voces agudas no sirven. Chacón tenía una voz de falsete que no le permitía atacar siguiriyas y soleares. En esos cantes no fue maestro; apenas un intérprete aceptable por sus conocimientos. De los cantes grandes eligió los que mejor le acomodaban para divagar con la voz y despreocuparse del compás: martinetes, deblas, tonás, etc. Con esos cantes de muy relativo compás, hacía verdaderas delicias. Chacón fue un fenómeno de la naturaleza (24).

(...)

La voz de falsete es ordinariamente voz de adornos, de gorjeos inútiles. En cambio, la de bronquio es la típica del cantaor jondo, la viril por excelencia. Es el cante rajado, pellizcado, que no se da cuando se quiere pero cuando aparece es lo más sublime en flamenco. Si hay una excepción a la regla es don Antonio Chacón. Su genio acudió al falsete en el último tramo de su vida. El desgaste o lo que fuere lo obligó a este recurso que algunos críticos no ven con buenos ojos. Pero es inútil, con falsete o sin él, Chacón fue todo un rey en su época. Será difícil olvidarlo (25).

Me maravilla la astucia del viejo cantaor. Según el momento habla de una manera u otra de Chacón. En este segundo apunte, atribuye a “algunos críticos” lo que él mismo critica en el primero. Está claro que Aurelio concede un valor negativo a “masas”, “mujeres”, “voces agudas”, “de falsete”, “voz armónica, pacífica, melódica”; y un valor positivo a “voz peleona”, “voz bronca”, “reservados”, “minorías”, “cante peleón”. De cantes grandes, pero menos por no exigir compás, “martinetes”, “deblas” y “tonás”; pero teniendo en cuenta sus frecuentes contradicciones, no sabemos si a “fenómeno de la naturaleza” le concede un valor positivo o negativo. Está claro que Aurelio, como todo cantaor de flamenco, se defiende a sí mismo al expresar su criterio. No pasa nada si estamos avisados de ello. Lo grave es que por admirar al artista muchos se tragan también sus criterios como verdades a la misma altura que su arte. Afortunadamente, el Jurado del Concurso de Córdoba tiene siempre distintos componentes con sus criterios propios cada uno, y mucho más afortuna-

do es que todos tienen la misma fuerza porque cada uno tiene un solo voto. No es el caso de Córdoba que cada jurado tenga diez puntos para administrarlos a su criterio o capricho, sino un voto.

Hay que reconocer que durante el *I Concurso de Cante Jondo* en Córdoba se subió “lo jondo” a la cabeza en tal medida que puso en peligro una serie de cantes en la picota de “menos jondos”. No podía quedarse toda la importancia del flamenco en la soleá y la siguiirya y en un rincón andaluz. De aquí surgieron muchos enconados chauvinismos y la reducción de los repertorios y programaciones, de un flamenco de nueva valoración y mayor expansión, a unos cuantos cantes y estilos. Aurelio era muy radical. Del *Viejo carné flamenco* de Anselmo González Climent adelantamos este mosaico de “cordobesismos” de Aurelio de Cádiz que a estas alturas no sorprende, pero en aquel momento y lugar tuvo su importancia determinante.

Existe una escuela de Cádiz en el cante. Actualmente depende en gran parte de mi personalidad, pero su creador fue Enrique el Mellizo, el mejor flamenco de todos los tiempos. No tengo competidores ni discípulos. Cádiz ha dado muchos y personalísimos intérpretes: en el cante, en el baile, en el toque. Esto es serio. No así, por ejemplo, la llamada “escuela cordobesa” de cante (26). Córdoba me parece un centro inferior de flamenco. No ha tenido, como se suele decir, participación en la formación de la soleá. Entre ellos es un cante lento, cansino, sin forma, arrítmico. Volviendo a Cádiz. Me emociona el recuerdo de Paquirri el Guanté, porque fue uno de los mejores cantaores gaditanos por soleá. Por añadidura: maestro en la caña con su tercio de soleá apolá. Era también excelente tocaor y se le atribuye la invención de la cejilla. Y además Curro Dulce, Tío Juan Cantoral y cientos más (27).

“No tolera cierto prejuicio social flotante en la burguesía y la alta burocracia del Córdoba” –dice Anselmo, y transcribe a continuación las palabras del viejo cantaor gaditano:

Me doy cuenta de que vienen a los concursos porque es la moda del flamenco. A los cantaores nos perdonan la vida. Y lo peor que puede pasar: ¡opinan sobre cante! ¡Y todavía huelen a Pepe Marchena y a Antonio Molina! Por suerte tengo amigos de ley en todas las calles y callejuelas de Córdoba. Esos me entienden y me dan valor desde hace mucho tiempo, antes de estos concursos demasiado *sociales* (28).

En Córdoba (*¡vuelta a la carga!*) siguen creyendo que hay buenos cantes. Y eso es mentira. Son cantes retorcidos, desangelados y sin importancia. Adoro el espíritu y la buena voluntad de estos aficionados. Hasta me hacen gracia. Pero nada. Yo he hecho una excepción en Córdoba: he cantado en público (me pagaron quince mil pesetas) a condición de que Talega y Mairena me acompañaran a escena y me hicieran palmas y jaleo. Eso me sirvió para demostrar ante aquella afición cordobesa cual es el verdadero rumbo del flamenco (29).

¡Y hasta qué extremo! Esa aleccionada afición cordobesa, deslumbrada, correspondía con halagos y caricias al viejo cantaor gaditano, mientras se negaba a sí misma y renunciaba a su tradición específica e idiosincrasia flamenca en aras, servilmente, del mairenismo. Porque entre las contradicciones del gaditanismo de

Aurelio se marcaba ya aquí un adelanto de lo que luego habría de ser el mairénismo. Acaso fue por ello los sucesivos cambios de pareceres de Ricardo Molina con respecto a la personalidad cantaora de este Aurelio Sellés, astuto, pícaro y embustero en su soberbia. Lo que no perdió nunca fue su referencia con respecto a su interlocutor. A fin de cuentas su campo de cultivo fue el “señorío” de la fiesta. En Córdoba vio perfectamente que había dos estratos sociales radicalmente diferentes e incommunicados entre sí. Que si la burguesía rodeaba y atosigaba al Jurado, el proletariado quedaba en los barrios periféricos, pero milagrosamente mejor informado de lo que sucedía en el Círculo de la Amistad. ¡Y siempre, la discreción cordobesa por encima de todo! La rebelión de Aurelio contra “lo cordobés” se explica en el párrafo de Anselmo González Climent que refiere el ambiente que rodea a las sesiones del Concurso:

Jorge Ordóñez apuntó contra el tedioso y marisabidillo ambiente, entre burgués y burocrático, que a espaldas del jurado se *identificaba* con la restauración del cante. Gente sin olor a venta y madrugada divagaba sobre deblas, opinaba sobre serranas y –la moda lo exigía!– cargaba las tintas contra la *frivolidad* del fandango... del que todavía no se había desembarazado. Sin amarres posibles, Jorge contrarrestaba coactivamente aquellos cotarros agigantando las figuras de Marchena y Palanca, recapitulando la importancia de los fandangos personales y poniendo en serias dudas el arcaísmo de jóvenes concursantes empachados de vieja discografía. Aurelio y yo disfrutábamos de la cabezonada operística que Jorge empleaba para escandalizar a una clase media impelida a ranciedad. Como mi amistad con él y Aurelio era pública y notoria, una delegación de aquella gente pidió a otros jurados (¡y autoridades!) establecer algo así como una zona de restricción para que Jorge y su minúscula comitiva no pudieran ingresar a las sesiones semiprivadas. Ni por esas. Sólo consiguieron que mi compatriota zumbara ya con abierto cachondeo (30).

Las claves del Concurso

El desarrollo del I Concurso de Cante Jondo en Córdoba obedeció a unas claves precisas que se iban fraguando sobre la marcha, no tanto mirándose en el espejo de Aurelio Sellés, como ajustándose a la resultante de la confrontación de las distintas personalidades que componían su Jurado, si bien el cantaor era fuerza dominante no sólo para sus compañeros, sino para el ambiente público general que conformaba el propio Concurso. Dicho esto, según el testimonio de Anselmo González Climent (31), hubo entre los miembros del Jurado una coincidencia substancial de enfoque, todos sintieron la necesidad de resucitar los estilos grandes del cante. Se despreció, más que se minusvaloró, la amplia y rica familia de cantes chicos por centrarse en lo que se consideró el sector vital del cante grande. Por supuesto que todo esto comporta el que se tuviera a mano la consideración de José Carlos de Luna *De Cante Grande y Cante Chico* (32), hoy trasnochada. Se respetaron casi en su integridad las bases del 22 en Granada, no tanto –creemos nosotros– por corresponder a la idea de que se atravesaba una misma situación crítica del flamenquismo, ahora agravada por treinta y cuatro años de “ópera flamenca”, sino por reverencia a aquellas grandes personalidades de la música, la poesía y la plástica.

En cuanto al respeto cordobés por el frustrado intento de Granada recordemos con González Climent lo que allí se decía en la proclama:

Debemos advertir con el mayor encarecimiento que serán preferidos los concursantes cuyo estilo popular de cante se ajuste a las viejas prácticas de los cantaores clásicos, evitando todo floreo abusivo y devolviendo al *cante jondo* aquella admirable sobriedad, desgraciadamente perdida, que constituía una de sus más grandes bellezas. Por la misma razón deben tener en cuenta todos los que concurren, que serán rechazados los cantos modernizados, por eminentes que sean las cualidades vocales del concursante. Asimismo, no debe ser olvidado que es cualidad esencial del cante puro andaluz, la que evita toda imitación del estilo que pudiéramos llamar teatral o de concierto, pues siempre debe tener presente el aspirante a premio que no es un *cantante* sino un *cantaor*. No debe ser motivo de desaliento para el cantaor el que le digan que desafina en determinadas notas del canto. Esa desafinación no es tal, en ocasiones, para el verdadero conocedor del cante andaluz. Recuérdese también que una gran extensión vocal, es decir, una voz que abarque muchas notas, no sólo no es necesaria para el cante jondo, sino que, si se hace un mal uso de esa propiedad, puede ser perjudicial al más puro estilo del mismo (33).

Obsérvese en ese texto de la proclama granadina la idealización de “los cantaores clásicos”, pues ¿qué se sabía de cómo cantaban aquellos del siglo XIX a los que debe referirse como “clásicos”? Esos conceptos de “floreo”, “sobriedad”, “modernizados”, “cualidades vocales”... deben prevenirse de cierta relatividad según las épocas, y no tenemos ninguna materia de juicio o de contraste para lo que respondía en el siglo XIX a tales conceptos. En cuanto a la “desafinación” de la que hablaba Falla ha sido utilizada no como mal menor, sino como virtud de los malos cantaores que desafinan y desajustan el compás. Recuerdo que le hice al Cabrero la crítica de su “desafinamiento” en cierta actuación festivalera y me respondió uno de su corte de admiradores con ese mismo texto de Falla. Es cierto que un desafinamiento, como los que tenía Manolo Caracol, puede ser un mal menor y hasta perdonable en el contexto artístico del cantaor en concreto, cuando sobreabunda en otras cualidades expresivas de pasión, calidez de voz... Esto es, puede taparse el ojo con un parche, como la Princesa de Éboli, pero ¿y el resto de su presencia física, no volvía locos a los hombres? Lo cual no quiere decir que el parche en el ojo sea bello, sino un mal menor en el concierto general de su belleza física. En todo caso, lo que pensamos que quería decir Falla es que no constituía un motivo de descalificación al concursante. Ahora bien, cuando el cantaor adolece de virtudes sobresalientes, el desafinamiento le hace un contexto general que suena a rayos. Bueno, pues en aquel momento de Córdoba se radicalizó el argumento de Falla y así, con ocasión del cierre del certamen en el Gran Teatro (7 de mayo de 1956), según Anselmo González Climent, se expresó públicamente:

Por lo mismo, los miembros del honorable Jurado (el compositor José Muñoz Molleda, el poeta Ricardo Molina, el teniente de alcalde don Francisco Salinas, el ilustre maestro del cante Aurelio Sellés y el escritor argentino Anselmo González Climent) han tenido la sola consideración del estilo y la profundidad de cante, con prescindencia absoluta de las cualidades vocales de cada cantaor, pues, como bien se sabe, la emotividad y la hondura es lo que exclusivamente

se aprecia entre *cabales*. El cante surgirá, por tanto, con todo el valor y la sugestión de su estado natural (34).

Evidentemente, para salir del gusto por la *ópera flamenca* y buscar la *jondura* de nuevo, había que ser radical..., y explicarlo. En esta ocasión cordobesa se reivindica, de principio, la malagueña de Chacón, que es saludada desde su lejanía jerezana por Juan de la Plata al momento del anuncio del Concurso; pero, finalmente, con la presencia en el Jurado de Aurelio de Cádiz, casi se cambia de manera arrolladora por la del Mellizo. No se tiene un claro concepto de la *debla* ya que la de Tomás Pavón se ha discutido siempre, no por su calidad de cante a palo seco, sino por su identidad; esto es, no se sabe si es o no aquel mítico cante que la literatura flamenca llama *debla*, aunque por acostumbrada atribución se acepte como tal. No obstante, el Concurso de Córdoba aspira a su rescate. En cuanto a lo que desde aquel principio se entiende como modalidades cordobesas (temporeras, verdiales, fandangos de Lucena, de Cayetano...), corresponde a la proximidad geográfica con lo que en Granada fueron los cantes del Albaicín, con la clara conciencia de que éste habría de ser un apartado de cantes variable en otras ediciones del Concurso.

Es conmovedor recordar cómo, de principio a fin, se sistematizó todo el trabajo del Jurado y de la oficina de control de concursantes con la certeza fija de que el proyecto de *Instituto de Flamencología* sería una realidad inmediata y que estos trabajos le darían contenido. Anselmo González Climent, al comentarlo en su libro *Cante en Córdoba*, añade: “proyecto que muy pronto se verá plasmado. Con tal criterio se cumplieron las siguientes providencias:” 1) Fichas del Concursante con cuatro apartados. En el primero, “datos personales” comunes, aunque exhaustivos; en el segundo... Veamos:

Datos flamencos: Origen y motivaciones de su afición flamenca. Nombre de sus maestros directos o indirectos. Conocimientos musicales. Ambientes en donde actúa o prefiere actuar. Estilos de cante que suele y prefiere cultivar. Concepto de escuelas de cante y a cual cree afiliarse. Justificación casual o personal de sus coplas. Posición frente a lo gitano, lo flamenco y lo andaluz. Estimación del cante chico y especificación de sus estilos preferidos. Preferencia de cantaores viejos y actuales. Posición frente a los cantes con baile y frente al baile flamenco en general. Guitarristas preferidos. Posición frente a la guitarra y frente al cante a palo seco. Influencia posible de la discografía. Soluciones para mantener el nivel del cante. 3: Impresiones secretas del Jurado. 4. Clasificación final (35).

“Con tales datos –continúa González Climent– ha sido posible pulsar un buen número de problemas e ideas generales, útiles sobremanera para una apreciación rigurosa del actual estado del cante”. A esto sólo se me ocurre apostillar: ¡Toma castañas! Pero es el caso que en mi correspondencia con el escritor argentino se sorprendía de que nosotros, en ediciones posteriores, no lleváramos esta “Ficha del Concursante”; aunque en mi caso, escribí cuadernos y cuadernos de todas las ediciones de las que fui testigo sobre mis impresiones personales de cada concursante para mí propio archivo, y que de alguna manera he ido desgranando en mi labor radiofónica diaria durante treinta años, hasta septiembre de 1992. “Otra providencia cumplida”, según Anselmo fue el registro magnetofónico: “Todas las interpretaciones, sin exclusión de eliminados desde el

principio, fueron registradas no sólo a los efectos de archivo, compulsaciones del Jurado, etc., sino, repetidos, como elementos directos de información y crítica para el ya mencionado instituto” (36). Más aún, la antología de coplas: “Se ha previsto la necesidad –continúa Anselmo– de compilar las coplas ventiladas durante el concurso –evitando repeticiones e inexactitudes del concursante–, base de una labor tan fundamental y pródiga de consecuencias para el venero histórico del flamenquismo” (37).

Seguimiento en la prensa local

Observaciones domingueras:

Para el concurso de Cante Jondo, se han inscrito numerosos cantaores, pero no todos se ajustaron a las bases:

–¿Vd. sabe cantar polos? –le preguntan a un concursante.

–Hombre, claro. Con estos fríos...

–¿Y Vd., qué? –Interrogan a una aficionada– ¿está inscrita para debblas y temporeras?

–Desde luego, illevo varios años de temporera! (**Diario Córdoba, 29 de abril de 1956**)

* * *

Niño de la Mezquita de Córdoba: Joven cantaor cordobés de enigmática escuela senequista de cante “no profesional” que se presenta al Concurso Nacional de Cante Jondo en las cuatro secciones exigidas en las bases con sus 16 cantes correspondientes. (**Diario Córdoba, 29 de abril de 1956**. Comentario al pie de foto del Niño de la Mezquita.)

* * *

El Festival de los Patios Cordobeses

...También nos informó el alcalde de Córdoba del magno festival de los patios cordobeses que, organizado por el Ayuntamiento de Córdoba se inaugurará el próximo día siete de mayo, con la celebración del acto final del Concurso Nacional de Cante Jondo.

Como ya es sabido, se llevan actualmente las pruebas de selección de los concursantes, que en número elevado y de todas partes de España se han presentado al Concurso. Por las impresiones que tenemos, dada la calidad de los participantes, podemos augurar un singular éxito a tan acertada iniciativa municipal (**Hoja del Lunes, 30 de abril de 1956**)

* * *

Concursante excepcional de cante jondo. (Un chaval de Baena que domina todos los cantes exigidos en el Concurso Nacional):

En las eliminatorias para la selección de cantaores que han de intervenir en el Concurso Nacional de Cante Jondo, convocado por la Comisión de Ferias y Festejos, ha sido aprobado un muchacho de 20 años desconocido hasta ahora como aficionado al cante flamenco. Se trata de Antonio Garrido Moreno, natural de Baena, que actualmente vive en Barcelona; de profesión, de

mecánico soldador. Garrido, popularmente conocido por el Niño de la Mezquita, en el barrio donde habita, es un caso excepcional como concursante. Es el único (sic.) que se ha inscrito para las cuatro secciones en que se divide la participación de los cantaores. Esto quiere decir que conoce todos los cantes exigidos por el Jurado, como son las siguiriyas, martinetes, carceleras, rondeñas, verdiales, fandangos de Cabra, tonás, deblas, livianas y temporeras. (sic.) Sus artistas preferidos son Tomás Pavón y Aurelio Sellés. Los que le han oído lo elogian por sus estilos y clase depurada y lo estiman como uno de los mejores participantes de este Concurso al que se han presentado más de un centenar de aficionados. (**Diario Córdoba, 2 de mayo de 1956**, con nueva foto).

El despiste de esta prensa local fue mayúsculo, pues aparte de no aparecer el nombre de su favorito en el fallo del Jurado, he aquí dos textos de González Climent que podrían entenderse como réplica a tan decidido juicio paralelo:

c) Servilidad del pasado.- En último término, sería oportuno referirse a un tercer grupo de cantaores (afortunadamente minoritarios) que han creído alcanzar las honduras del cante grande con recursos poco más o menos que onomatopéyicos. Es, de lo oído durante el Concurso, el costado de menos valor.

La característica de este grupo consiste en la imitación auditiva, la más servil y, por lo mismo, la más despreciablemente falsa. Varios concursantes creyeron, de buena o mala fe, que era suficiente dar el salto directo a los cantes grandes con una *preparación* de última hora –en estos últimos tiempos propicia por la cantidad de antologías discográficas que van apareciendo con criterio histórico y reconstructor. (El llamado *Niño de la Mezquita*, uno de los concursantes, encarnó como nadie la actitud *discográfica*).

Han cantado la caña, la debla, la temporera, el martinete, la toná, la liviana de la forma más ásperamente empírica, mecánica, descubriéndose a primera audición el origen discográfico de tal o cual cante interpretado.

Sobra añadir, por tanto, que son cantaores heteropáticos, que arrastran un no-yo absoluto. En ellos todo es ruda sujeción mecánica al molde de los distintos cantes. Prueba de ello es la ausencia de emotividad, de *rajo* auténtico. Una insinceridad constitucional les embarga. Hubo que sopor-tarles gorgoritos de gabinete y meras agitaciones superficiales (38).

Ahí, señalado en el “no-yo” quedaba el Niño de la Mezquita. De ese “no-yo”, de cantaores “hemero-páticos”, de sonidos “onomatopéyicos”, de “imitaciones auditivas” y “mecánicas”... están desde entonces los concursos llenos. Los Jurados de Córdoba, a lo largo de los cincuenta años, los detectaron, detestaron y destetaron, aunque ha sido tanta la insistencia que algunos se colaron; ¿por qué no reconocerlo?

Hemos señalado con un “sic” a palabras textuales extrañas, ya que Fosforito, el ganador de todas las secciones del Concurso también se inscribió a todas las secciones. González Climent lo comentaba en su crónica y añade una nota:

... De ahí que la sorpresa suscitada por Fosforito al anotarse en dieciséis cantes enrarecidos y difíciles que ofrecía el reglamento del Concurso, a elección personal del intérprete, fuera tanta y tan justificada.

Es cierto, históricamente, que esta proeza fue también realizada por otro concursante, conocido por el nombre declaradamente profesional de *Niño de la Mezquita*. Pero más le hubiese valido no haberlo intentado siquiera, pues aparte de su buena voluntad –lo único aplaudible–, sus interpretaciones adolecieron de una inautenticidad formidable, además de revelar un concepto sumamente restringido de lo que es el compás y el *rajo* verosímil (39).

* * *

En todos aquellos patios cuya inscripción haya sido aceptada por la Comisión Municipal de Ferias y Festejos, actuarán de forma gratuita para los concursantes y a expensas del Excmo. Ayuntamiento, escogidos grupos de baile con cantaores entre los que figurarán los que sean premiados en el Concurso Nacional de Cante Jondo que actualmente se está celebrando. (**Diario Córdoba, 3 de mayo de 1956**)

* * *

...De más de un centenar de inscritos, han quedado seleccionados sólo 21. Ayer mismo dieron comienzo las pruebas finales para premiar a los cantaores, con arreglo a las bases del concurso. (**Diario Córdoba, 4 de mayo de 1956**)

En la *Postal del día*, el Diario Córdoba del 4 de mayo de 1956 ofrecía un artículo por el que no había pasado el tiempo. Parece un artículo del Ideal de Granada del año 22 por el mes de junio. Al día siguiente se puede leer en el mismo Diario que el acto final del Concurso de Cante Jondo se celebrará el lunes, día 7 por la noche en el Gran Teatro. Se ha despertado extraordinaria animación, como demuestra la demanda de localidades que se reciben no sólo de Córdoba, sino de toda España. Y añade:

Hay que poner de relieve que esta función magna tendrá especial importancia por la participación de otros números de gran interés artístico. Actuarán el ballet de Manolo Vargas y Roberto Jiménez (sic), de fama internacional y también la gran artista cordobesa Fernanda Romero, tras de sus brillantes éxitos en Nueva York. No hay que decir que estos ballets de tipo andaluz, realizarán el festival con su excepcional categoría artística.

En las *Observaciones domingueras* del día 6, el chiste, esos chistes de la burguesía cordobesa que ponían “negro” a Aurelio Sellés:

Se habla y se discute el cante jondo, según se deduce de las conversaciones en las tertulias:
–¡A mi me gusta especialmente las malagueñas!
–¡A mi, las granañas!
–¡Y por qué no las cordobesas? –interrumpe otro contertulio

Y en la sección *Información Nacional* del mismo día 6, la noticia de los premiados con estos titulares: “Concurso Nacional de Cante Jondo / Antonio Fernández Díaz, premio de Honor y primer premio de todas las secciones de cante”. La información se complementa con dos fotografías de “Ricardo”; en una, el cantaor en plena actuación de concurso (40), y en la otra, el Jurado en plena deliberación, aunque detrás está el público asistente a la sala de audiciones:

Ayer se celebraron las sesiones finales del concurso nacional de *Cante Jondo*, que tuvieron lugar en uno de los salones del Círculo de la Amistad y en las que el Jurado, tras los correspondientes cambios de impresiones, proclamaron a los *cantaores* finalistas que actuarán mañana lunes en el Gran Teatro. De esta su selección de cultivadores de los cantes grandes hemos de destacar a Antonio Fernández Díaz, que aparece en la fotografía superior y que ha obtenido el Premio de Honor. (41)

(...)

Después de diez días de pruebas en las que participaron más de cien concursantes procedentes de todas las provincias andaluzas y del resto de la Península (Extremadura, Cataluña, Valencia, Murcia, Castilla y León) el Jurado calificador del Concurso (...) otorgó por unanimidad el Premio de Honor (...) al joven cantaor Antonio Fernández Díaz. (...) El descubrimiento de un cantaor de la categoría de Antonio Fernández Díaz es suficiente para justificar un Concurso del rango del organizado por el Excmo. Ayuntamiento de Córdoba. (42)

* * *

Gran Teatro. Solemne Acto Final del Concurso Nacional de Cante Jondo. A las 11 de la noche de hoy 7 de Mayo de 1956. Presentación al público de los cantaores premiados acompañados del gran guitarrista: Vargas Araceli. Ballet de Roberto Jiménez (sic.) (43) y de Manolo Vargas. Recital de guitarra del eximio maestro Manuel Serrapí *Niño Ricardo*. Precios: Platea 150 pts. Palcos 125 pts. Butacas 25 pts. Delanteras Anfiteatro 14 pts. Anfiteatro 8 pts. Delantera de Paraíso 8 pts. Paraíso 5 pts. (**Diario Córdoba, 7 de mayo de 1956: Anuncio**)

* * *

Anoche se celebró en el Gran Teatro un acto brillantísimo organizado por el Ayuntamiento de Córdoba con la colaboración del Patronato de Información y Educación Popular, para la entrega de premios del Concurso Nacional de Cante Jondo y para presentar el notable ballet de Roberto Jiménez (sic.) y Manolo Vargas, que tanto éxito viene alcanzando en estas exhibiciones que forman parte del plan de Festivales de España, organizado por dicho Patronato.

Presentaba el teatro un bello aspecto. En plateas y palcos se citaron las autoridades provinciales y locales, y los embajadores de los países árabes invitados por el Ayuntamiento, así como académicos, escritores, etcétera. Todo el coliseo se encontraba abarrotado de público.

Los participantes en esta fiesta del Cante Jondo fueron los siguientes que obtuvieron premio...” (lista de premios) (**Diario Córdoba, 8 de mayo de 1956. Resumen en Portada, y el texto en la última página.**)

* * *

Anoche fue inaugurado el Zoco cordobés. Asistió el Alcalde y otras autoridades e invitados. (...) Por la noche se celebró en el patio del Zoco una animada fiesta andaluza, que se extendió a la Plaza de las Bulas y a los patios instalados en las calles de Villaceballos y Albucasis. Actuaron los cuerpos de baile y los cantaores premiados en el Concurso Nacional de Cante Jondo y la fiesta, que estuvo animadísima, se prolongó hasta bien entrada la madrugada.

Hasta el día 21, Festival de los Patios Cordobeses y actuación de los ganadores del Concurso Nacional de Cante Jondo”. (**Diario Córdoba, 18 de mayo de 1956**).

Pablo García Baena, en la revista malagueña *Caracola*, escribía un bello artículo sobre Fosforito, ganador del Concurso, que Anselmo González Climent citó de manera fragmentada para encabezar los distintos apartados de su exposición sobre el *Duende y ángel en Fosforito* del libro *Cante en Córdoba*. El artículo completo lo reproducíamos nosotros en la antología de textos para Fosforito en su Homenaje del Ayuntamiento de Córdoba con motivo de nombrarle “Hijo adoptivo de Córdoba” en el XXV Aniversario del I Concurso Nacional de Cante Jondo. Aquel artículo de Pablo tan traído y llevado por todos terminaba así:

Los patios de Córdoba han sido el escenario soñado para este festival del cante. Patios mudéjares, encalados, con cenefas azules y barandas de madera para el corazón forjado del martinete. Viejos claustros conventuales de Santa Clara o de las Nieves para el impreciso fantasma de la debla. Huertos donde crece la manzanilla, con los muros ornados de las argollas de atar los caballos, para el rocío oloroso y fresco de la serrana y los fandangos de Lucena. Jardines del Alcázar cristiano, de temblorosos estanques y caminos de mirto, para el laberinto triste de los polos... Córdoba de lejanías y recuerdos.

El fallo

Veamos primero cual fue el fallo que determinó el pase a Concurso propiamente dicho, esto es, a opción a premio, o como se le llama en el Acta, “pruebas eliminatorias”:

En la ciudad de Córdoba, siendo las veinte horas del día treinta de Abril de mil novecientos cincuenta y seis, en uno de los salones de planta baja del Círculo de la Amistad cedido a tal efecto y bajo la Presidencia del Sr. Teniente Alcalde

(...)

Resolvieron admitir por unanimidad a las pruebas eliminatorias, a los siguientes:

Antonio Fernández Díaz para las cuatro secciones en que se divide el Concurso; para las primera, segunda y tercera secciones, a Julián Córdoba Montero y Juan Navarro Castañer; para la primera y segunda sección, a Pablo del Alba Morán, José M. Martín Infante y Luis Torres Cádiz; para las primera y cuarta secciones a José Bedmar Contreras; para la primera sección sólo, a Gaspar Fernández Fernández, Antonio Peña Otero, José García González y Ramón de los Llanos; para las secciones segunda y cuarta, a Antonio Garrido Moreno; para las secciones segunda y tercera,

a José Rivas Ortega, José Beltrán Ortega y José Salazar Salazar; para la sección segunda sólo, a Carmen Oliver Dorado, Antonio Jiménez González, Manuel Ortega Fernández, Juan Montoya Fernández y Luis Cabrera Cabrera y para la tercera sección sólo, José Lavado Blancas.

Y para que conste, se extiende la presente acta que firman los jurados conmigo, que como Secretario certifico en la fecha ut supra. (Son legibles las firmas y rúbricas) J. Muñoz Molleda, Aurelio Sellé, Anselmo González Climent y Ricardo Molina.

Aunque se repite con nombres distintos las secciones segunda y tercera, es así como consta en el acta original mecanografiada. Al pie del texto, aparecen las cuatro firmas. El fallo definitivo tuvo lugar, según el Acta que asigna los premios, a las 20 y 30 del 5 de mayo de 1956:

“Primera sección (seguidiyas, Martinete, Carcelera, Saeta Vieja). Premio de honor (10.000 pesetas): Antonio Fernández Díaz (de Puente Genil). Segundo premio (4.000 pesetas): Antonio Peña, (de Jerez de la Frontera). Tercer premio (3.000 pesetas): Gaspar Fernández (de Utrera).

Segunda sección (Soleares, Polos, Cañas, Serranas). Primer premio (6.000 pesetas): Antonio Fernández Díaz (de Puente Genil). Segundo premio (4.000 pesetas): José Salazar Salazar (de Huelva). Tercer premio (2.000 pesetas): José María Martín Infante (de Paymogo, Huelva).

Tercera sección (Malagueñas, Verdiales, Rondeñas, Fandangos de Lucena). Primer premio (6.000 pesetas): Antonio Fernández Díaz (de Puente Genil). Segundo premio (4.000 pesetas): Julián Córdoba (de Cabra). Tercer premio (2.000 pesetas): José Beltrán (de Málaga). (44) Accésit de 1000 pesetas concedido por el Ilustrísimo Ayuntamiento de Cabra a José Salazar (de Huelva).

Cuarta sección (Tonás, Livianas, Debla, Temporeras). Premio único (6.000 pesetas): Antonio Fernández Díaz (de Puente Genil)

Como prueba de la calidad de los concursantes y de lo reñido de la competición destacaremos el hecho de haber tenido que someter a una prueba especial para la concesión del tercer premio de la segunda sección a cuatro concursantes: Ramón de los Llanos, José María Martín Infante, Juan Montoya y José Manuel Ortega, resultando vencedor José María Martín”.

El reportaje

El reportaje más interesante, completo y oportuno del Concurso y para el ganador lo encontramos en “El Español” que dedica cuatro páginas (56-59) con siete fotografías, siendo la principal, la de cabecera en que aparece Fosforito en un momento de su actuación, teniendo a su lado al guitarrista Vargas Araceli. En otra, aparece Fosforito y El Niño de la Mezquita con este pie de foto: “Antonio Fernández *Fosforito*, a la izquierda, vencedor del Concurso. Asistieron 130 concursantes, y sólo dos dominaron los dieciséis cantes exigidos en las bases. El segundo fue el Niño de la Mezquita, de Baena, que aparece a la derecha.” Estos son

sus titulares: “Córdoba, califato del Cante Grande / Antonio Fernández “Fosforito” primer premio nacional del Concurso de Cante Jondo / Una voz que domina todos los estilos” Se ve que impresiona a la prensa más el hecho de dominar todos los estilos que cantarlos bien, a juzgar por este titular y por la fotografía del Niño de la Mezquita, en detrimento de los otros ganadores, aunque secundarios, que no merecieron ni la cita en todo el reportaje tan amplio y cumplido con Fosforito.

El reportaje trae algunas imprecisiones como la nómina del Jurado, un error que mantiene las primeras intenciones de Ricardo Molina: La Niña de los Peines, el Conde de Colombí, incluye también al mismo Cruz Conde en esta nómina de Jurado, y yerra el apellido de Aurelio al cambiar “Sellés” por “Figuer”. No falta en el riquísimo reportaje esa dosis de fantasía que termina por hacer historia. – ¡Cuántas tuvo el de Granada!– “Por el Tribunal van pasando los aficionados y profesionales de España y sus provincias. Cuando le toca actuar a Puente Genil, después de Sevilla, los miembros del Jurado quedan sorprendidos ante la voz y el estilo de un chico que no ha cumplido los veinticuatro años: se llama Antonio Fernández Díaz. Cuando la Niña de los Peines oye la primera seguidilla, dice a sus compañeros:

–Esto es calidad. Este chico va a dar mucho que hacer.

Seguro, confiado sólo en su voz y en su estilo que le es singular, Antonio sigue con la letra de su segunda seguidilla: *Yo no le temo a la muerte, / que morir es natural; / lo que temo es a las cuentas / que a Dios le tengo que dar.*”

¡Perfecto, si no fuera que la Niña de los Peines no estuvo allí! Más adelante, siguiendo la narración: “Ante la complacida presencia del Jurado va surgiendo la copla, limpia y pura del cante grande: *No me vengas a llorar, / cuando me muera, a mi tumba, / no me vengas a llorar. / Ya que en vida me ofendiste / deja el cadáver en paz. / Recuerda bien lo que hiciste. (...)* nace la debla en la garganta de Antonio Fernández Díaz mejor que nadie, mejor que ninguno: *En la casa de la pena / ya no me quieren a mí, / porque mis penas son más grandes / que las que habitan allí*”.

Efectivamente, en el repertorio registrado de los primeros microsucos de Fosforito canta esas letras, la primera por el estilo abandolao de Juan Brea y la segunda por la debla que se equipara a la de la letra de Tomás Pavón “En el barrio de Triana”. Aunque también recordamos que la de la “casa de la pena” la cantaba Gaspar de Utrera por tientos.

La vida sigue

Córdoba, 19 de Mayo de 1956 / Sr. Don Anselmo González Climent. Madrid.

Querido Anselmo:

Te remito una remesa de las cartas recibidas estos días. Posiblemente vaya por Madrid el 26 de este mes. Objetivos: hablar con Sánchez Bella; ultimar impresiones en Philips y organizar un poco de propaganda.

Apenas llegue iré a verte para que trabajemos unidos en pro del cante grande. Te escribo desde la clase mientras pregunto el adverbio a un niño del 2º año. Mis saludos a tu mujer y un fuerte abrazo para ti de

Ricardo (45).

Empresarios de espectáculos, como Guerrero, Lara, etcétera, se disputaban la nómina de aquellos cantaores que fueron tocados por la gracia del Concurso. Con el membrete “Internacional Espectáculos Guerrero”, de Valencia, se archiva una carta, firmada por R. Guerrero con fecha 28 de Abril de 1956, dirigida al Sr. Presidente Junta Festejos Excmo. Ayuntamiento de Córdoba por la que le pide relación de premiados y su mediación para contratarlos con su espectáculo, añadiendo:

... Esta carta se compromete a hacer una turné por España, Europa y América con los finalistas del Concurso. Esta, para darle más realce, podía hacerse patrocinada por esa corporación moralmente, puesto que de la garantía económica yo me encargaría de gestionarla e incluso en España podía tener un fin benéfico para lo que ustedes creyeseis oportuno.

De la respuesta de la Comisión se guarda copia en el Archivo Municipal. Curiosamente, al final del texto mecanografiado, hay escrito a mano y con lápiz, en sentido inverso: “Sr. Pulpón / Claudio Boutelou, 2 Sevilla”. Esta es la carta:

Córdoba, 1º de Mayo de 1956

Espectáculos Internacionales Guerrero

Gran Vía Ramón y Cajal, 47

Muy Sr. mío: Recibida su atta. Carta del 28 de Abril último, me complace comunicarle deben estar al cuidado para cuando se haga público en la Prensa nacional el resultado de nuestro Concurso Nacional de Cante Jondo, y a los efectos que me indica puede dirigirse directamente a los concursantes premiados.

Sin otro particular, atentamente le saludo P. A

En la correspondencia de Ricardo Molina a González Climent veremos cómo aquél, después de algunos otros intentos, concierta a Fosforito, a José Salazar y a Paymogo con el empresario Lara para un espectáculo veraniego que comenzó en Écija por el mes de julio de ese mismo año 1956.

NOTAS

- 1.- Esta carta como las que siguen del mismo marchamo se hallan publicadas en el libro: *Cartas de Ricardo Molina a Anselmo González Climent sobre El Concurso Nacional de Arte Flamenco de Córdoba (1955-1965)* Publicaciones del Ayuntamiento de Córdoba, 1992 y, en segunda edición, 2004.
- 2.- Esta carta fue publicada primeramente en el Diario *Córdoba* el 29 de abril de 1990 por José María de la Torre. Posteriormente, la incluimos en el libro anteriormente citado a manera de epílogo, lamentando no disponer de, al menos las otras cuatro que, según el profesor de la Torre, “obran en el archivo de nuestro autor (Ricardo Molina), escritas por el flamencólogo Anselmo González Climent”.
- 3.- González Climent, Anselmo: *Antología de Poesía Flamenca*, con su acostumbrado sello editorial *Escelicer, S. A.*, Madrid, 1961.
- 4.- Esta “generosidad” no incluía gastos de viaje a quien venía invitado de Argentina, considerado como imprescindible para formar parte de Jurado. Hoy no se entendería.
- 5.- El Alcalde tenía su Comisión Organizadora de la que era su Presidente-Delegado el Concejal de Ferias y Festejos; pero desde lejos llegaban sus tic, y alguno, como este veto personal a Marchena, pudo ser decisivo –sospechamos– para la línea que habría de tomar la flamencología de Molina, si bien hay que recordar las opiniones negativas que tenían de Marchena en ese momento del concurso Pepe el de la Matrona, Aurelio Sellés y el mismo Ricardo con expresado concepto “operismo flamenco marchenero”.
- 6.- Se observa aquí de nuevo la idea trasnochada que animó a los organizadores de Granada.
- 7.- Molina Fajardo, Eduardo: *El flamenco en Granada (teoría de sus orígenes e historia)*. Granada, 1974 (pág. 127)
- 8.- Obra anterior citada (pág.129)
- 9.- Esta carta pertenece al *Legado Trend*, en la *Cátedra Falla*, de la Universidad de Granada. Nosotros la tomamos del libro de Eduardo Molina Fajardo titulado *Manuel de Falla y el “Cante Jondo”* Editado por Universidad de Granada, *Cátedra Manuel de Falla*, 1962. (págs. 152, 153 y 154)
- 10.- Del *Legado de Trend* en o. a. c. (págs. 154, 155 y 156)
- 11.- Obr. a. cit. (pág. 156)
- 12.- Obr. a. cit. (pág. 157)
- 13.- *Viejo Carné Flamenco*, de Anselmo González Climent. *Candil*, Revista de Flamenco, Jaén. Julio-Agosto, 1988, número 58, pág. 23.
- 14.- Obr. a. cit. Enero-Febrero, 1991, número 73, pág. 588
- 15.- Final del Prólogo de Ricardo Molina en el libro de A. González Climent *Cante en Córdoba* Madrid, 1957, y Córdoba, 1988.
- 16.- Entendemos que lo de Granada se ha visto siempre como un éxito, sobre todo por los intelectuales que pretenden veranear en la cultura flamenca, y sólo en los últimos años se viene tal “éxito” poniendo en solfa y cambiándolo en su apreciación por real fracaso.
- 17.- Obr. a. cit.
- 18.- Obr. a. cit.
- 19.- Obr. a. cit.
- 20.- Obr. a. cit.
- 21.- En el prólogo de obr. a. cit.
- 22.- *Viejo carné flamenco*, de Anselmo González Climent. *Candil* número 63, Mayo-Junio, 1989, pág. 103
- 23.- Obr., núm. y pág. a. cit.
- 24.- Obr. y núm. a. cit., pág. 104

- 25.- Obr. a. cit., núm. 58, pág. 23
- 26.- ¿Quién habló de “escuela cordobesa de cante”? Acaso Ricardo Molina diera pie a una maliciosa interpretación de Aurelio con su entusiasmo cordobesista expresado en su primera carta a González Climent y que tal vez repitiera en sus primeros encuentros de jurado en Córdoba. Por el contrario, es posible que tal entusiasmo se convirtiera un poco más tarde en algo vergonzante para el poeta flamencólogo ya que dio un bandazo al otro extremo. Ricardo entró ya mayor en el flamenco sin vacunarse y estas opiniones radicales de los viejos santones le hicieron mucho daño. Tiempo después, Aurelio cobró fama de embustero y fantasioso; pero antes y siempre se defendió con picaresca a sí mismo, “inventando” a sus maestros, como Mairena y tantos otros a los suyos respectivos. Nada hay más peligroso para la flamencología que un viejo maestro del cante asociado a un poeta ingenuo.
- 27.- Obr. a. cit., número 58, Julio-Agosto de 1988, pág. 22
- 28.- Esta nota del *Viejo Carné Flamenco* de A. González Climent es posterior al segundo Concurso. Se incluye en la pág. 16 del número 61 de *Candil*, Enero-Febrero de 1989
- 29.- Siguiendo a lo anterior.
- 30.- Obr. y núm. a. cit., pág. 21
- 31.- González Climent, Anselmo: *Cante en Córdoba (Concurso de Cante Jondo)*. Madrid, 1957
- 32.- José Carlos de Luna: *De Cante Grande y Cante Chico*. Madrid, 1935
- 33.- Obr. cit. pág. 33
- 34.- Obr. cit. págs. 33 y 34.
- 35.- Obr. cit. pág. 34
- 36.- Obr. cit. pág. 34
- 37.- Obr. cit. pág. 34
- 38.- González Climent, Anselmo: *Cante en Córdoba*, Córdoba, 1988, pág. 38
- 39.- Obr. cit. pág. 70. El segundo entrecomillado es nota a pie de página.
- 40.- Con esa fotografía aparece el nombre artístico de Antonio Fernández Díaz. Hasta entonces nadie le había llamado “Fosforito”; si acaso, “Antonio del Genil”. Sucedió que, al verlo en la fotografía, exclamaron sus paisanos: “¡Anda, este es el hijo de “Fosforito!” Y en ese instante heredó el alias de su padre, al que le venía el mote por ser delgado y bajito de estatura, uniendo esa característica física a su oficio de encalador con el valor añadido de no ceder ante ninguna altura, a la que trepaba por unas escaleras muy altas. Al verlo sus paisanos allá arriba del palo y pequeñito, les parecía un fósforo. De ahí “Fosforito”, lo que para el cantaor vino de perlas, ya que había existido con el mismo apodo, aunque por circunstancias distintas, otro cantaor, de Cádiz, célebre en la historia por su competitividad con Chacón.
- 41.- Texto en pie de foto. Hemos de aclarar, porque es algo que siempre aparece dudoso en estas informaciones de sensibilidad algo distante al tema, que el “acto final” del concurso ha sido siempre “de entrega de premios”, y por lo tanto no procede llamar “finalistas” a los que comparecen, porque nada van a debatir en tal acto público. A esas alturas, el Jurado ya adjudicó los premios y los puso en orden; es pues “acto de entrega de premios” y no “final”.
- 42.- Texto informativo.
- 43.- El famoso artista mejicano ha exigido siempre que su apellido se escriba con su “x” nativa; así: Ximénez.
- 44.- Obsérvese que en la nómina de premiados no aparecen los alias o nombres artísticos. Son todos tratados de manera burocrática con sus nombres y apellidos en el Registro Civil. El tal José Beltrán es Ortega de segundo apellido y se trata del Niño de Vélez.
- 45.- *Cartas de Ricardo Molina a Anselmo González Climent...* Ayuntamiento de Córdoba, 1992.

3

FOSFORITO PARA LA HISTORIA

FOSFORITO PARA LA HISTORIA

El concurso de 1956 procuró quebrar el operismo reinante, descubrir una nueva figura y enderezar el rumbo del cante. De esta manera, se llegó a consagrar la aparición providencial de Fosforito. España está hoy fosforizada, mucho más que los propios jurados que consagramos al cantaor de Puente Genil (**De Ricardo a Anselmo en una charla jerezana**)

Antonio Fernández Díaz, *Fosforito*, nace en Puente Genil (Córdoba) el 3 de agosto de 1932 en el seno de una familia humilde, el cuarto de siete hermanos. En su ascendencia artística, a su abuelo materno, que era de Marinaleda, llamaban “Juanillo el Cantaor”; hermano de la madre, destaca el *Niño del Genil*, quien se hizo célebre cantando el garrotín. Su padre había nacido en Posadas. Entre sus primos hubo guitarristas y bailaoras. Niño de las guerra y posguerra más dramáticas de miseria y hambruna, su padre, encalador de oficio, con nueve de familia, todos en dos habitaciones de la conocida en Puente Genil como la *Casa Grande* que compartían cuarenta familias, se ve obligado a sobrevivir del cante como puede desde los seis años. Canta en bares, tabernas y ferias de ganado para “pasar la mano” con dignidad. Se ve obligado en su más tierna infancia a dormir muchas veces en el fondo de los carros abandonados, o en algún portal que se queda abierto, a la espera de la primera taberna mañanera del mercado. Desde entonces hasta ahora despliega una actividad cantaora ininterrumpida, salvo una etapa al finalizar su periodo militar obligatorio en Cádiz, porque una enfermedad de estómago le deja muy debilitado físicamente e imposible para la profesión. (1) Antes, le vemos muchacho desgarbado y extremadamente delgado en la Venta de Vargas de San Fernando con Chato de la Isla, el padre de Camarón y Félix de Utrera. Mucho tiempo después, el mismo Félix me decía que, ya por entonces, era en Cádiz considerado Antonio del Genil como un niño sabio.

Se recupera de su dolencia de estómago al tiempo del I Concurso Nacional de Cante Jondo en Córdoba, año 1956, cuyos primeros premios gana en su totalidad. Tenía entonces 23 años. Ya artista consagrado, le parece que en los cantes encontramos tragedia, drama, comedia y fiesta. En los cantes hay temas intrascendentes, dulces, amargos, muy serios y desgarrados. Sus coplas son para el amor. Confiesa a Enrique Entrena

(diario de Alicante 16-V-1975) “Mis inquietudes de tipo social no sé reflejarlas cantando”. Y a la vista de su niñez, adolescencia y juventud primera, uno se lo explica: a veces, la vida pega tan duramente que hace imposible la rebeldía; sin embargo, casi toda la crítica coincide en señalar el dolor lacerante que impregna su voz y su grito, algo que va como esa procesión del andaluz, por dentro.

Vallecillo le pregunta: ¿Qué cantaores influyeron más en tu formación?, y contesta: “Malos Pelos, José el Seco, Cayetano de Cabra, Aurelio de Cádiz, Ezpeleta, Antonio el Herrero, Tomás Pavón, Juan Mojama, Antonio Mairena, Juan Talega, el Perrate; mis charlas y mis vivencias con Manolo de Huelva, Manuel Vallejo, Pepe Pinto y Pastora, además de un sinfín de gente sin nombre que encontraba por el camino, defendiendo la vida rabiosamente por las ferias de ganado, al calor del posible trato; un cantaor de Linares, familia de los Jenaro, y Antonio Grau (hijo de Rojo el Alpargatero), con quien tuve cierta amistad.” Olvidó sin duda Fosforito en esta relación a los cantaores de la Antología del Cante Flamenco (Hispavox) que él escuchaba en Córdoba poco antes del Concurso. Su grabación de la caña en el I Concurso, que escuchábamos en la sala de las Canastas de Bodegas Campos, con motivo de la presentación de la XVI edición, dejaba bien claro su asociación a Rafael Romero, como en su primera grabación comercial del polo a Jacinto de Almadén, de las jaberías al Niño de Málaga..., si bien es cierto que posteriormente mejoró considerablemente sus primeras versiones.

Lorquiano

El gran éxito del I Concurso Nacional de Cante Jondo en Córdoba fue el joven Fosforito, en el que Pablo García Baena creyó ver al que Federico García Lorca buscaba en Granada treinta y cuatro años antes. No tenía por qué ser gitano. Los gitanos de García Lorca no eran cantaores, y si acaso Manuel Torre, éste se equilibraba en la balanza lorquiana con Juan Breva. Fosforito pudo defender la propuesta de Córdoba, por su edad, su vitalismo y su decidida actitud profesional. Su voz era “amarga como el vino de la tierra”, amarga y seca al paladar. Se acabaron las voces dulces y huecas del “gay trinar”, de la estética burguesa. El nuevo espejo está en la sobriedad de las cocinas y de los pajares del cortijo andaluz, de las tierras calientes de la campiña de Jaén, Córdoba y Sevilla. Fosforito encarna la síntesis de la cultura andaluza en la raíz del pueblo de una manera global y recopiladora a un tiempo con una expresión personal. Al ángel que con el Niño de Marchena se escapa a las esferas celestes con violín y compás se le quiebran las alas. Es ahora el triunfo de un hombre que sufre, que grita “¡porque ya no puedo más!, ¡las fuerzas me están faltando!...” Pablo García Baena lo saludaba así en su primera aparición cordobesa:

No te conoce nadie. No. Pero yo te canto (...) Y un llanto antiguo y hondo, como de agua lagrimeante abriéndose paso entre las rocas, surgió de la garganta de Antonio Fernández, *Fosforito*, el cantaor premiado, nieto del otro *Fosforito* compañero de Don Antonio, de Rita, de Montoya. Si volvemos al viejo tema lorquiano de la musa, el ángel y el duende, la voz de *Fosforito* pelea broncamente –como Jacob– con el ángel del frío, esquivo con gracia el plegado armonioso de la musa y se entrega tronchada, balbuciente, enfebrecida, al deseo negro del duende. Ni la pena, ni

el llanto, ni la pasión, ni la muerte tienen un grito, un quejido, un suspiro, que no se encuentren dispersos o en equilibrio en el cante de Antonio. Voz de silencio. Y él, como un *espada* plantado ante el oscuro ímpetu mugiente del toro, manda y dirige envolviéndose en la roja capa lagartijera de las soleares, clava las finas banderillas de ayes de la caña, hunde el envenenado estoque lunar de la seguriya. (2)

Luis Rosales habla a partir de entonces de “la voz mojada” en llanto para ser auténticamente flamenca; Elías Terez acoge en su casa a Pepe el de la Matrona como maestro particular; Antonio Gala hace todo un manifiesto estético cuando ve alzarse en el escenario del Duque de Rivas las figuras enlutadas de Fernanda y Bernarda de Utrera; ese gesto de Fernanda, fiera herida, al que García Ulecia llamaría “el grito del mundo”. El Grupo *Cántico* de Córdoba comulga silente y gustador de la magia del Concurso. De vez en cuando surgen poemas definidores de Bernier, García Baena o Mario López. Cunde el ejemplo cordobés entre poetas y escritores del Ateneo jerezano y fundan allí la Cátedra de Flamencología. Las Semanas de Estudios Flamencos de Málaga reúnen a Edgar Neville, Mauricio Ohana, José María Pemán, Fernando Quiñones, Ricardo Molina... Caballero Bonald recopila un archivo discográfico que ha recorrido las rutas del flamenco andaluz. Ya Andrade de Silva, desde el Conservatorio de Música de Madrid, había dado su marchamo a la antología flamenca, primera del microsuro, que premiara la Academia Francesa del Disco con voces tremendamente humanas, modeladas con el primer barro artístico de la Cultura de Algar...

Desde el 56 son los concursos trienales de arte flamenco en Córdoba un laboratorio para la flamencología. En 1959 desembarca el gitanismo flamenco: Juan Talega, Fernanda, Bernarda, Pepa y Gaspar de Utrera; la sanluqueña María Vargas, la Perla de Cádiz... Viene luego la epifanía de la Niña de los Peines y la entronización de Antonio Mairena con su “Llave-cetro del cante”. Antonio Mairena es un gitano de natural campesino, como el Niño Gloria, Joaquín el de la Paula, Juan Talega... El secreto de su éxito ha sido conjugar el romanticismo gitano con el proletario del campesino andaluz. Ya lo dijo Pío Baroja en su novela cordobesa *La feria de los discretos*: “La verdad de Córdoba está en el campo”. Jugaba entonces con la toponimia cordobesa del “Campo de la Verdad”, continuando su perplejidad irónica con el “Hospital de la Caridad” en “el Potro” y la salud en el cementerio, por el “Cementerio de la Salud”. Lo que no sabía Baroja, aunque tal vez lo intuyera, es que los cordobeses continuaron la cadena de paradojas, situando “Alcali” en “Los olivos borrachos”, la administración de la ONCE en “Bella Vista”... Pero lo cierto fue que sólo en un contexto cordobés podía descubrirse y valorar la verdad campesina del eco gitano de Antonio Mairena.

Tras del Concurso

Tras del Concurso, Fosforito forma parte del espectáculo *Festival de Cante Grande* con el que recorre España. Se queda en Madrid luego, hace televisión con Jesús Álvarez y entra en el Corral de la Morería que poco antes abría sus puertas (20 de mayo de 1956), donde permanece hasta 1958, para marchar en ruta por Oriente Medio durante dos años. Su lucha ya fue sin cuartel en donde quiera que se le ofrecía un

campo de batalla. Le eran mucho más propicios los concursos que los teatros por los que pasaba como en campo contrario con Juanito Valderrama, Pepe Pinto, Juanito Maravillas... y todos los de esta grey al uso y moda todavía de la ópera flamenca por los años sesenta; pero también sabía ser figura de festivales. La voz de Fosforito era incomprendida entonces por el gran público; dura, agrietada y tostada por aires de todos los inviernos de aceitunas heladas y soles de siegas asfixiantes. El cantaor entabla su lucha hasta que, por fin, ese pueblo reconoce su propio eco.

Reconocimiento

El Ayuntamiento de Córdoba, en mayo de 1981, nombra a Fosforito *Hijo adoptivo*. El Delegado Municipal de Cultura, entonces Francisco Martín López, escribe en la presentación del libro que con tal motivo se publica en su homenaje: “Si Córdoba con sus Concursos Nacionales ha sabido rescatar y elevar el arte flamenco a las cimas de dignidad y pureza de que hoy dispone, Fosforito ha sido y es la gran figura que el cante necesitaba para recuperar la emoción y las calidades artísticas que había perdido”. Años más tarde, mediante votación popular recavada por el Diario *Córdoba*, entre otros varios candidatos, el pueblo de Córdoba le elige el *Cordobés más Popular*. El Ayuntamiento de Puente Genil le nombra *Hijo predilecto* y le concede la *Medalla de oro* de la ciudad, rotula con su nombre el parque junto a la ermita de Jesús Nazareno. Antes ya se le había concedido el *Membrillo de oro* y se titula el Festival de Cante Grande así: *Fosforito canta en su pueblo*. El Ayuntamiento de Alhaurín de la Torre le nombra *Hijo adoptivo*, celebrando con tal motivo un ciclo cultural completo. Otros premios y distinciones, insignias de oro, diplomas, placas, trofeos, numerosas peñas flamenca a su nombre..., se hacen listas interminables en dos publicaciones monográficas en su homenaje.

El mismo Antonio Mairena, al tiempo que el Ayuntamiento de Córdoba declara a Fosforito *Hijo adoptivo* escribe:

...Mi ofrecimiento y mi adhesión a dicho homenaje ya está hecho con la Comisión Organizadora, y Antonio Fosforito tendrá a su lado a su siempre gran amigo y compañero Antonio Mairena. Ambos hemos atravesado, juntos, la barrera del sonido del Cante Flamenco durante muchos años...

...Los actos de Córdoba eran la recompensa de Antonio Fernández Díaz, *Fosforito*, por sus veinticinco años de pura entrega total para este arte que, en silencio, le encomendó tan solemne obligación y que, rigurosamente, ha sido cumplida...

...Este gran artista ha cerrado su primer ciclo habiendo elevado a las más altas cotas artísticas un género de cante que lleva su propia personalidad y, a su vez, ha ensanchado un camino esplendoroso para el Cante Flamenco, del que una gran parte se encontraba envuelto en las más oscuras tinieblas... (3)

¿A qué otro cantaor dedicó Antonio Mairena tan encendidos y sentidos elogios? No parece otra cosa como si quisiera volcar en Fosforito su propio legado. Manuel Ríos Vargas dice, fallecido ya el maestro del

mairenismo: “Fosforito, cantaor enciclopédico y sin duda el único que en la actualidad reúne tales condiciones...” Manuel Yerga Lancharro escribe directamente a Fosforito:

Para mi, tú has sido, en vida del insuperable don Antonio Mairena, que gloria halle, el segundo de abordo, pero hoy puedo proclamar que, al producirse la desaparición del maestro, has dejado de serlo, y su lugar en el escalafón, el número uno, es tuyo y únicamente tuyo. Yo lo creo así y, como yo, también lo creen muchos aficionados. Y queremos que lo sigas siendo... (4)

La Cátedra de Flamencología de Jerez parece decir lo mismo cuando en junio de 1986, muerto su director honorario Antonio Mairena, concede el mismo rango honorífico con carácter vitalicio a Antonio Fernández Díaz, *Fosforito*, “en atención a los méritos que en él concurren por su brillante actividad en el campo artístico del flamenco”. Fosforito fue un digno competidor de Antonio Mairena por la *Llave del Cante*, el único que en aquel momento podía establecer con él un careo en los cantes exigidos por las Bases. En el festival de Mairena del Alcor de 1967, ante la mejor competencia del momento se alza con la *Antorcha del Cante Antonio Mairena*. Siempre hemos creído que la época actual no necesita de una nueva *llave*; pero siempre que en congresos de arte flamenco se ha puesto a colación y debate el tema ha surgido la propuesta en defensa de Fosforito. El Premio *Niña de los Peines*, que evita comparaciones con la *llave*, vendría a dar satisfacción a lo que ha sido un clamor en Congresos y otros cenáculos del flamenco, y vendría a hacer justicia clara y manifiesta por lo que significa y aporta de ejemplar. *Candil* (5) en su homenaje dice:

La personalidad de Antonio Fernández Díaz *Fosforito*, ha impregnado las últimas tres décadas de este siglo (...) Cerca de 40 años manteniéndose en una línea de cante de rigurosa pureza, sin concesiones ni mediocridades, debe suscitar la admiración no sólo de cualquier aficionado, sino de todo estudioso de la cultura viva autóctona de esta Andalucía doliente. **(Editorial)**

* * *

Si hay algo que nadie le niega a Fosforito, aparte de lo mucho y lo bien que canta, es que se trata de un artista de auténtica personalidad, marcador de época y estilo. **(J. A. Pérez Bustamante)**

* * *

Privan en el arte de Fosforito una voz poderosamente adecuada para los más diversos estilos, y un afán de conocimiento y de pureza que lo sitúan en la línea de los grandes enciclopédicos de ayer: Silverio, Chacón. Don Antonio Mairena; pocos cantaores actuales se han desviado tanto por la recuperación y preservación de estilos desaparecidos o desvirtuados. En esas sólidas virtudes se asienta el largo y justificado prestigio de don Antonio Fernández *Fosforito*: crean hacia él inmediato interés, respeto y aura, tanto entre el aficionado más cabal como en el oyente más lego, porque la verdad se hace para ver siempre y enseñada. **(Fernando Quiñones)**

Otros escritos apuestan el máximo por Fosforito; se pueden leer en las dos publicaciones en su homenaje, advirtiendo que en la de Córdoba (6) no eran artículos encargados para el evento, sino espontáneos y en

momentos varios a lo largo de su vida, tales como los de Pablo García Baena, Anselmo González Climent, Ricardo Molina, Jorge Manosalvas Gallardo, Manuel Barrios, Agustín Gómez, Pedro Camacho Galindo..., a los que se añaden en *Candil* de Manuel Ríos Ruiz, Rafael Gómez Montero, Julio M. Díez, Juan Bustos, Antonio Gil, Luis Melgar, Manolo Sánchez, Francisco Millán, Alfredo Arrebola, Francisco de la Brecha (seudónimo de Vallecillo), Emilio Jiménez Díaz, Antonio de Obregón, Ángel Álvarez Caballero y *Nueva Andalucía*. Poemas de Joaquín González Estrada, Luis Jiménez Martos, Mario López, Antonio Murciano, Carlos Murciano, Fernando Quiñones, Manuel Ríos Ruiz, Miguel Salcedo Hierro, Manuel Urbano, Julio Villaluenga...

La estética

Porque Fosforito tiene una obra grabada muy completa, podemos hablar de su arte en presente, si es que no sirviera para un pretérito imperfecto nuestro testimonio de muchos años, los mejores de su vida, a su lado. Fosforito tiene una misión integradora. El cante es arte y el arte es comunicación. Hay una vibración en Fosforito, una dinámica, una energía vital que llega directamente al espectador, en su calidad de ver y oír. Es una vibración armónica de plástica y sonido que se suma en un solo cuerpo a la guitarra. Por eso medida y afinación son para él los principales valores musicales. Puede entenderse así el arte como una matemática; pero nuestros padres los griegos sabían muy bien, y demostraron mejor, que no hay arte sin matemática. También –nos prevenimos– la matemática puede tener una connotación peligrosa con la cabeza cuando –parece ser– el arte es más asociado al corazón. Pero, ¿no es matemático el corazón en su trabajo de bombeo de la sangre como de la sensibilidad? ¿No parte nuestro sentido del ritmo de esta matemática impulsora del corazón? Es por eso que el arte ha de tener corazón y cabeza. Sin inteligencia cae en el ridículo, sin sensibilidad carece de comunicación.

El vitalismo de Fosforito llega directamente al espectador; no obstante, el aspecto formal con el que se materializa necesita de una explicación. A mí me parece especialmente personal y único este Fosforito cuando la tragedia se cierne sobre su garganta, sobre su voz. El mito de la tragedia se cifra siempre en la lucha del hombre en situación límite, agónica. La belleza del toro como del cante está en la lucha. Ya decía Federico García Lorca que no hay duende –no puede haberlo en el toreo como en el cante– si no hay posibilidad de muerte o de fracaso.

Fosforito hace inteligible el prodigioso contraste de sus claroscuros. La paradoja de su voz sombría, agarrada desde las uñas a la tierra, que estalla en graves contundentes y agudos brillantes, es un misterio como los agujeros negros del espacio. La ternura de su metal duro es otra paradoja que nos deja perplejos. El sabor seco, la austeridad melódica en la que nada falta, el sentimiento dramático, la precisión técnica, el gesto violento de su sacudida expresiva..., y el ritmo, el ritmo que mide calambrazos en el alma, hacen su concepto flamenco; arte en suma, personal y único de Fosforito que deja dolorido a su auditorio, porque el cante, más que un gozo –como dijera Juan Talega– es un dolor. Recuérdese las cimas tonales del “Hermanito mío Cuco” seguriyero, esa otra fuerza ciega del “Porque ya no puedo más...” del taranto *in extremi*, aquello

de los “titirimundi”, por irnos de punta a punta de la constelación de las formas flamencas. Los grandes cantaores de la historia dieron siempre el armazón limpio del cante y así fue su legado. Creo que fue el poder de simplificación lo que distinguió excepcionalmente a Chacón y Manuel Torre; voces tan distintas, tenían la facultad de reducir el melisma a las notas precisas, el sentido de la armonía flamenca para hacer síntesis musical. Manolo Ávila ganó en Córdoba el premio de las granaínas con un suspiro de Chacón; el mismo suspiro por granaínas de Fosforito le hizo ganar al Yunque.

Cordobés de Puente Genil, de alguna manera habría de correlacionar su cordobesismo de origen con un sentimiento trágico del grito que es ante todo su cante: el senequismo. Nadie más clásico y personal a un tiempo que este Fosforito flamenco. Nada más alejado formalmente del temario flamenco cordobés que el cante de Fosforito, y sin embargo hay algo en él de inmutable, permanente, característicamente cordobés. Con Fosforito hemos de hablar de una nueva etapa, de una nueva escuela que sintoniza a tope con el cordobés de hoy; porque el fosforismo, a no dudarlo, es una manera de cantar; pero también una manera de entender el cante; más aún, una nueva estética flamenca: el armazón de lo clásico resaltado en medidas y proporciones justas, descarnado en su forma melódica casi hasta la simplicidad; lo estoico, lo sobrio, como decantación más auténtica del alma andaluza que tiene asumido su drama en latente rebeldía.

Los cantes locales en la expresión artística de Fosforito serán su propia visión del localismo, serán tratados bajo la óptica personal del artista en cuestión, empezarán ya por darnos la primera muestra de su aportación personal al arte flamenco. Si Cádiz cantó siempre al golpe del compás, con Fosforito empieza a cantar a contra golpe de ese compás, en nota sincopada, y observemos bien que por ahí han ido los tiros de la revolución rítmica de Paco de Lucía en la guitarra. Si Córdoba ha sido relajada en su carácter campesino pastueño para el aire y el compás, la Córdoba de Fosforito impulsa el aire con otro dinamismo, y se observan esas vibraciones en quienes, tan cordobeses como el Campo de la Verdad (Patrocinio, Navarro Cobos...), tienen un latigazo en su curva melódica que no lo había dado nunca Córdoba. “Por Santa Marina entré / salieron los piconeros / que me querían comer” es ya un desgarró en situación límite física y anímica y, sobre todo, ¿se podrá ya cantar sin ese latido acuciante del corazón en la garganta?

Si el taranto andaba por caminos polvorientos y la taranta podía ser un requiebro amoroso, ¿se podrá ya cantar sin la connotación del pozo, sin pensar en la boca negra de la mina, sin la cadencia y austeridad del mundo minero? ¿Quién le puso esa nota trágica, esa crujía, esa encrucijada lorquiana del “que ya no puedo más / las fuerzas me están faltando..”? ¿Quién puso esa voz negra, descarnada, austera, huesuda como el espinazo de las piedras a las malagueñas, a las granaínas de don Antonio Chacón? ¿Quién puso como los mimbres el cuerpo romántico de la petenera? Descender a lo concreto sobre su personal modelado de formas específicas como... –¿qué sé yo?– verdiales de los montes de Algarrobo, tantas mineras modeladas con el barro de un fandango, sería minimizar el fenómeno de su aportación personal del cante.

La voz

¿Quiere el *bel canto* alcanzar la expresión angélica? No sé; el cante, desde luego, no; acepta, sí, su condición humana, aunque en permanente rebeldía. Hombre que sufre y goza, ríe y llora, siente y padece, ofrece en su comunicación lo que lleva dentro. Cantando se consume y libera; es un gastador de vida. “La voz de Fosforito –dice Pablo García Baena– pelea broncamente, como Jacob, con el ángel del frío, esquiva en gracia el plegado armonioso de la musa y se entrega tronchada, balbuciente, enfebrecida, al deseo negro del duende”. Y Juan de la Plata: “Cantaor de pena honda, / tienes la voz amarga / como el vino de mi tierra”. A mí se me antoja que ese cantaor es Fosforito. Y Julio Álvarez de Villaluenga: “La voz es una piel tensa / tambor sin lado o perfil / que sube y baja y destrenza / lo que es oculta raíz”. Y a mí me parece que esa es la voz de Fosforito; una voz que irrumpe para superar la norma y los gustos por los “canarios” y “jilgueros” de los años cincuenta; una voz extraña, oscura, que con grandes limitaciones de timbre llega a alcanzar incomprensiblemente, sin falsas modificaciones en su cuerpo sonoro, las más diversas tonalidades y registros. También la voz de Manuel Torre nos parece hoy limitada; la de Chacón, extraña, y ya dijo el poeta que “Juan Brea tenía cuerpo de gigante / y voz de niña”; no obstante, estos ecos flamencos nos despertan veneración.

El pueblo, halagado con voces aflautadas y gaiteras, se encuentra de pronto con su propia voz dura, agrietada y tostada por aires y soles de todos los inviernos de aceitunas heladas y siegas asfixiantes. No quiere aceptarla, y el cantaor entabla su lucha divulgadora, hasta que ese pueblo se reconoce en su eco, en su paladar seco como el vino de esta tierra. Es el grito natural del campo, de la mina, de los barrios bajos de la ciudad. El otro había sido un cante halagador, de jardines y salones galantes. A excepción, en el mismo contexto de ópera flamenca, de Caracol, voz afillá de cuarto que buscó su plástica teatral, como un cristo doliente, los demás lucían camisas de chorreras, en un intento de hacer olvidar al pueblo su propio cante, su propia expresión, su propio arte. Fue doloroso el encuentro con la voz de Fosforito, pero esa era la voz. Para reivindicarse el pueblo andaluz con orgullo de cultura autóctona tenía que reconocerse en esa voz. En esa línea de encuentro con la propia identidad fueron, en la antología de Hispavox, las voces de Pepe el de la Matrona, Bernardo el de los Lobitos, Rafael Romero, Antonio el Chaqueta..., pero ninguna con las vibraciones, el ímpetu, el impulso, el vitalismo de Fosforito. A partir de esa aceptación cabe ya iniciar la marcha.

La llave

Yerga Lancharro, cuando le escribe de manera abierta en *Candil* (7), añade a lo ya expuesto aquí:

Don Antonio Mairena se marchó para siempre, seguro de que tú podrías ocupar el lugar que él había dejado en el escalafón flamenco. Yo sé que tú, persona inteligente, conoces cuan enorme es tu responsabilidad para no defraudarle ante esa afición que te sigue y te aplaude, emociona, en tus felicísimas actuaciones. Cuídate mucho. Otórgate un merecido descanso para que, como antes digo, puedas proseguir tu caminar, envuelto en tus propios éxitos por toda la geografía cantaora.

No olvides el enorme socavón que la desaparición de don Antonio ha ocasionado en nuestro suelo flamenco, socavón que sólo tú por tu reconocida categoría, puedes volver a llenar.

Lo que Manolo Yerga no advierte entonces es que, si la garganta de Fosforito se queda parada, es mucho peor, ya no podrá echarse a andar; o sea, que no tiene remedio. Es así de duro. Por otra parte, Fosforito no puede hacer otra cosa que cantar por su propia dinámica desde los seis años; por inercia es incapaz de alterar esa dinámica. En su debilidad física nadie le habrá visto doblarse; antes partido como un rábano, tronchado, como murió el Camborio lorquiano (“...ya mi talle se ha quebrado / como caña de maíz”). No podía ser menos, cantaor tan lorquiano visto por Pablo García Baena en su primera aparición en Córdoba. Dicho esto, no voy a escamotear el asunto que a todos nos preocupa en la actualidad de Fosforito y, como en tantas ocasiones graves, daré mi opinión. Siempre he dicho que Fosforito no se retirará nunca. Hace unos años, sin embargo, dijo adiós a los festivales; parece que tiene o tenía un poco quebrantada su salud. ¡Que más da, ahora irá de peña en peña, de homenaje en homenaje, hasta que Dios dé! Yo, admirador convencido y declarado de su obra escrita en el microsuro, hubiera preferido su retirada hace tiempo, desde que no comento sus actuaciones porque no empañen el recuerdo de tantas emociones vividas. Me hubiera gustado verlo envejecer serenamente, dueño de su autoridad de maestro y gloria artística bien ganadas. No sé si es sólo mía la zozobra que me impide escucharle ahora. Tengo para mí que Fosforito agarró unos nervios en su competición frustrada por el primer *Giraldillo del Cante* y desde entonces no ha levantado cabeza. Un concurso le hizo célebre y otro acabó con él. En cualquier caso es un luchador fiero consigo mismo.

Fosforito, finalmente, recibe en 2005 la *Llave de oro del Cante* de la Junta de Andalucía a propuesta de la afición, vehiculada por varias diputaciones provinciales que siguieron la iniciativa malagueña. Con él, como tantas veces en su historia, *la llave* cambia de significado, ya es un reconocimiento a su vida, a su lucha y –¿por qué no?– a su estilo y estética. ¡Ojalá que se pudiera permitir un retiro dorado para disfrutarla, pero desgraciadamente no es así! *La llave*, activa en su garganta, más bien parece un cilicio.

Ricardo Molina, de Fosforito a Mairena

Ricardo hizo un seguimiento de la profesión artística de Fosforito desde el día siguiente del Concurso hasta que poco a poco fue cambiándolo, en su aprecio y admiración, por Antonio Mairena. Las cartas de Ricardo Molina a Anselmo González Climent son suficientemente reveladoras:

Querido Anselmo:

No pude ir a Madrid el 13 con Fosforito. Los exámenes me obligan a quedar aquí. Ya que no en Madrid volveremos a vernos en San Roque o La Línea, acaso en Córdoba.

Desistí de llevar personalmente a los flamencos en espectáculo veraniego. Exigía demasiado esfuerzo por mi parte. Fosforito que es buenísimo chico, de excelente fondo, me resulta indomable en los pequeños detalles. Su carácter es una mezcla de soberbia infantil y de *pendonería* o *chus-*

metería: lo que aquí llamamos un *vaina*. Yo quería pulirlo y quitarle todo lo que le quedó de su convivencia con artistas baratos del Perchel malagueño y del Barrio de la Viña. Pero es tarea superior a mi paciencia. En vista de lo cual lo he concertado con Lara (el empresario que descubrió y popularizó a Antonio Molina) Yo controlaré el espectáculo artísticamente. Salazar y Paymogo serán contratados también. **(Córdoba, 13 de Junio de 1956)**

* * *

El 31 de julio empezó en Écija el espectáculo montado por Lara a base de Fosforito, Salazar, Paymogo con el título "Festival de Cante Flamenco". Yo asistí al debut. Fue un fracaso. Fosforito salió afónico y no gustó al público. He averiguado en Puente Genil el posible origen de su tendencia a la afonía. Como podrás comprobar en La Línea, el espectáculo es ramplón y empequeñece al Cante Jondo con ilusionismos, caricaturas y bailes baratos. Habrá que luchar mucho para conseguir un espectáculo de gran dignidad artística... **(Córdoba, 4 de Septiembre de 1956)**

El espectáculo del que Fosforito, José Salazar y Paymogo formaban parte era uno más de aquella "ópera flamenca" que se iniciaba allá por 1922 y que daba sus últimos coletazos por los finales sesenta. La lucha que Ricardo Molina auguraba "para conseguir un espectáculo de gran dignidad artística" era aquella de los Festivales Flamencos de verano. Claro está que este sistema de laboreo flamenco también adolece de muchos fallos, pero consiguió por una larga etapa limpiar al cante de "ilusionismos, caricaturas y bailes baratos". Obsérvese por otra parte, la tendencia de Fosforito a la afonía desde el principio. Sigamos en el epistolario de Molina a Climent las andanzas de Fosforito:

Ayer aparecieron en Córdoba dos discos microsurco de Fosforito: Fandangos de Huelva, Fandangos por soleares, Malagueñas, Polo, Soleares, Seguiriyas, Livianas y Serranas. Todo muy bien pero las soleares y las seguiriyas inmejorables. Si hay forma segura te los enviaré. **(Córdoba, 15 de Enero de 1957)**

Molina conoce a Mairena. Fosforito lo ha contado muchas veces:

Me acuerdo que un día estábamos escuchando a un cantaor que Ricardo admiraba mucho, un Onofre, uno de los Onofre famosos que él tenía costumbre de oír en reunión (8), y yo le dije:

–Bueno, vale, está bien pero hay más, por ejemplo Juan Talega, Fernanda de Utrera canta muy bien, el Perrate canta muy bien, Antonio Mairena canta de maravilla por soleá... Y se me queda mirando..., porque él pensaba que era el de la *ovejita*, porque había uno que era muy famoso, que hacía furor con lo de la *ovejita* y se llamaba Pepe Mairena.

–Tú estás loco, me dice. ¿Pero de qué me hablas?, porque claro, no sabía a quien me estaba refiriendo. Cuando yo le dije:

–No, no, Ricardo, mira, se trata de Antonio Mairena, Antonio Cruz García, que es amigo mío y que además canta que le duelen los huesos...

Así es que bueno, inmediatamente, interesado como estaba por la cultura y sobre tó interesado por el flamenco, y con aquella especial sensibilidad que él tenía, enseguida se interesó por él, por Mairena, y yo los presenté, en Córdoba, en una fiesta que se dio y a la que llevaron a Antonio

Mairena y de ahí surgió el flechazo de amistad y buen entendimiento que hubo de amigos, porque ya tuvo ocasión de oírlo y de caerse bien, y como Ricardo era un monstruo en lo suyo y Mairena en el cante, pues se entendieron a las mil maravillas (9).

Efectivamente, en carta de Ricardo Molina a Anselmo González Climent dirigida a Buenos Aires no habla de Fosforito y acusa ya el impacto de su primer encuentro con Antonio Mairena. Progresivamente, veremos en este epistolario, cómo Ricardo sustituye en su corazón a Fosforito por Mairena. Comentando la visita a Córdoba de los padres de Anselmo, añade:

Sólo lamento no haber gozado más largamente su estancia en Córdoba, porque tuve que alternar con el gran Antonio Mairena, con el Alcalde y con ese imprevisto andaluz que es la sal, pero también la perdición nuestra. **(Córdoba, 19 de junio de 1957)**

* * *

Fosforito estuvo una temporada con Mairena. Luego pasó al Corral de la Morería, y ahora sigue con Pastora Imperio en otra sala de fiestas recién inaugurada por Pastora: *El Duende*. No ha vuelto a imprimir discos, lo que me sorprende. **(Córdoba, 10 de Diciembre de 1957)**

* * *

Antonio Mairena: Cantador físicamente asimilable al tipo de los gigantes: Silverio, Brea, Torres. Gran estatura, entre 90 y 100 kg., calvo como Dios manda, parco en todo, desgarrado, melancólico, introverso; el *esaborío* le llaman en su pueblo; tímido, hábil, administrador, propietario (le tocó la lotería hace años y sabe emplear los dineros), goza de independencia económica.

Desprecia profundamente a los cantaores comerciales; idolatra la *corrección* en su trato personal y, sobre todo, en el cante; considera, por ejemplo, una grosería que Fosforito lleve el compás ostensiblemente con los pies y las manos. Sin discusión alguna es la primera figura. Caso de autenticidad único. Verdadera norma y punto de referencia.

Sus especialidades: Seguiriyas de pasmosa diversidad, soleares, bulerías y martinets. Sabe más tonás que nadie. Dice que no se atreve a cantar la caña y el polo. Lo que como tales se cantan, añade, son una mixtificación de Perico del Lunar.

Tiene un disco (40 minutos) impreso en Inglaterra, costado por el entonces (i) Embajador de la Argentina en Londres, que por desgracia no se puso a la venta y está agotado hace años. El tal disco contiene: seguiriyas, bulerías, tientos, cantinañas, romeras, soleares, villancicos gitanos, malagueñas, martinets, mirabrás, que yo recuerde. Sería estupendo que E. Portugal consiguiera tomarlo en cinta magnetofónica. Mairena lo conserva en su casa de Sevilla; su nombre es Antonio Cruz García, su dirección Padre Pedro Ayala, 10 Sevilla.

Fosforito: Es popular y universalmente admirado en Madrid por todos los que conocen o intuyen el cante. Con la Paquera es primera figura en el *Corral de la Morería*. Frecuentísimas actuaciones en la televisión. Como hace un año que no lo veo ignoro su *situación estilística* actual. Nos escribimos de tarde en tarde. En lo que no ha variado según me informan amigos comunes es en

su incorruptible bondad y en su fonética natal: lo que me hace pensar que también mantendrá incólume su arte. A muchos, como a tu padre, les gusta más que Mairena. Yo lo estimo por igual, aunque creo sin lugar a dudas que Mairena sabe mucho más y de mejores fuentes.

(...)

Yo quiero que el año que viene forme parte del Jurado Antonio Mairena. Así lo conocerías personalmente y lo oirías cantar en privado.

Actos públicos flamencos: Sólo dos hemos organizado para el 14 y 15 respectivamente. El 14 presentación de los finalistas premiados; el 15 un gran Festival de Cante Jondo a base de Mairena, Fosforito, La Perla de Cádiz, el viejo maestro sevillano, Juan Talega, Gabriela Ortega (la gitana que recita y baila *Por el comandante*, por bulerías), la Paquera, Melchor de Marchena y un par de grupos de baile. **(Córdoba, 14 de Abril-11 de Mayo de 1958)**

Obsérvese que esta carta, muy larga, la empieza Ricardo el 14 de Abril y la termina el 11 de Mayo. Ese día ya debía estar en camino, sin llegar todavía a Córdoba, la carta que Antonio Mairena escribe a Ricardo para puntualizarle sobre ese “gran Festival de Cante Jondo” para el día 15. La transcribimos respetando su peculiar ortografía:

Sevilla – 10. 5. 1958

Sr. D. Ricardo Molina

Querido amigo Resiví lasulla y cuando me es posible le conteto para desirle lo sigiente si el consierto se celebra el día 15 llasabes que estoy en Sevilla en casa y Referente a Juan Talega este hombre no esta acostubrado a cantar al público pues su cante es demasiado puro para el teatro pero el me dise que el hase lo quello diga de modo que uste en su telegrama me dise si puede encagar en (i) concierto para llebarlo y de Merchol no puedo darle seguridad porque esta trabajado en Madrid con Antofñita moreno de modo que si (i) de le agrado puedo llebar a otro que sea competente. Llo espero sus noticia para todo. Sin mas de momento le envío un cinsero abraso. Antonio Mairena.

Está claro en esta carta que Ricardo no conoce a Juan Talega, pero lo incluye en el “gran Festival de Cante Jondo” sólo porque Antonio Mairena le habla de él. De aquí en adelante, lo que Antonio Mairena diga a Ricardo “irá a misa”. En cuanto a la idea en esta carta de Mairena: “Referente a Juan Talega este hombre no está acostumbrado a cantar al público pues su cante es demasiado puro para el teatro”, es la misma que tantos poetas y escritores, como Antonio Gala, “flamencólogos” de ocasión, repitieron de mil maneras diferentes del “león de Dos hermanas”. Gala, desde la memoria distraída que cruza primera y segunda edición del Concurso, nos dejaba este texto y pretexto:

Yo he visto, en mi adolescencia, a Juan Talegas en un escenario. Fue en la final de un concurso de cante, que ganó Fosforito en Córdoba. Juan Talega, con su *facies leonina* de leproso milenario, estaba allí, en escena, acorralado, falseado, limpiándose la esfinge reseca que tenía por cara con

un pañuelo grande. Estaba allí y no estaba. ¿Cómo iba a estar, de verdad, un león en un teatro? Hay animales que no se reproducen en cautividad. Un león nacido en la jaula de un zoo tiene melenas, zarpas, cola batiente y ojos enojados. Pero, ¿es todo eso sólo lo que le hace león?. (*Del flamenco*, en *Sábado Gráfico* el 20 de octubre de 1973. y en *Texto y pretexto*, Ediciones Sedmay, S., A. Madrid, 1977)

Seguimos en el portentoso epistolario el proceso del cambio de Fosforito por Mairena

Fosforito sigue cantando en el Corral de la Morería de Madrid, donde también actúan la Paquera, el Beni. Caracol hijo y Gabriela Ortega (la recitadora). Sigue cantando *por derecho*. Cuenta con la admiración de la minoría madrileña. Por eso se mantiene allí, va para tres años. Como amigo y como persona, sigue siendo un niño, pero desbordante de cariño para los amigos y de lealtad a toda prueba.

Sigo cultivando mi buena amistad con Mairena al que visito siempre que voy por Sevilla. En breve le editarán una antología flamenca, cantada por él solo. Pero creo que no cometerá ni una falta. Su seguridad es tan grande como la de Fosforito, pero con más estilo y pureza (y también con menos pasión. Mairena es un poco *cuello frío*, como dicen los de su raza). (**Córdoba, 20 de Diciembre de 1958**)

* * *

Gran novedad discográfica: La aparición de algo definitivo: *Cantes de Antonio Mairena*, Columbia, larga duración, 275 ptas. Decisivo sobre todo en seguiriyas, soleares, y, la revelación genial: ¡Las Livianas! Situadas en el plano grande y jondo donde siempre estuvieron a juzgar por las referencias. El disco no tiene desperdicio y además le acompañan Paco Aguilera y Moraíto. También va el Corrido de Bernardo, que hay que volver a oír y analizar: es cante lúbrido (sic) con compás de soleares y vetas de soleá, seguriya y martinete. (**Córdoba, 2 de Abril de 1959**)

* * *

... Pienso que un Silverio o un Fosforito son grandes cantaores por *aproximación* al estilo calé. Sigo desestimando a Juan Brea y toda la ralea operística y lírica de grandes cantaores *payos* y salvo muy pocos; de los actuales, a Fosforito, desde luego, a pesar de que ahora estoy en otra situación que en 1956 para poder *juzgar con rectitud el cante y los cantaores*. Fosforito ha decrecido mucho en mi estimación artística. Lo que en realidad ha pasado no es que él haya *empeorado*, sino que yo he *mejorado y progresado*. El se mantiene igual.

(...)

De toda la gente que canta por aquí, puedes estar seguro que lo único serio y grande son tres nombres: Pastora, Talega y Mairena. (**Córdoba, 24 de Octubre al 9 de Noviembre de 1960**)

De aquella frase de Ricardo Molina, “Es Fosforito el más emotivo y apasionado cantador de hoy”, que recoge Anselmo González Climent para encomendarse a la tarea de situar a los cantaores *Fosforito y Mairena*

(*ímpetu y disciplina*) con lo que comienza su *¡Oído al Cante!*, memoria del Concurso Nacional de 1959, hasta ésta, “lo único serio y grande son tres nombres Pastora, Talega y Mairena”, hay un cambio tan profundo y drástico en Ricardo Molina que desvaloriza sus convicciones expresadas según el momento por el que atraviesan. Si me apuran, lo más insensato es el superlativo que marca ambas frases, ese superlativo exclusivista (“el más”, “lo único”) que tanto daño ha hecho a la flamencología veraniega de nuestros últimos cincuenta años, por lo que no se le ha podido ni debido tomar en serio. Pero hay más en este capítulo del paso de Fosforito a Mairena en el corazón de Molina y que traemos a colación porque con estos mimbres se hacen los Concursos de Córdoba y se va conformando una época de cante. Ya Anselmo define así a Molina en su *Viejo Carné Flamenco*:

Pese a todas sus finas artimañas para representar el papel de una personalidad resuelta e in-conmovible, Ricardo es fácilmente influenciado. Necesita energías y entusiasmos ajenos para acelerarse y satisfacer aquel papel. Aprovecha opiniones y datos advenedizos para improvisar nuevas teorías sobre el cante. Su filoneísmo lo instila a hacerse eco de cualquier disparate a sola condición de ocasionar golpes de ingenio. Su yo absoluto se trivializa con su inveterada tendencia al esnobismo. Su porte dogmático no alcanza para esconder a un hombre sensitivamente frágil y disponible. (10)

¿Qué artimañas?

Durante las sesiones preliminares de 1957 y 1958, aprovechando la ausencia de varios jurados (yo estaba en Buenos Aires), Ricardo tuvo la epatante ocurrencia de designar un jurado paralelo en el corazón de la Peña Campera. Se trataba de un jurado de gitanos agrupados en bancas especiales. Con simples movimientos de cabeza o convenidas insinuaciones traducían su veredicto al paso de cada postulante. Esto incubó un malestar grande –según me han asegurado–, y pese a la umbilicalidad de Paco Salinas con los gustos de Ricardo, el teniente alcalde decretó el exilio de aquellos sabios de la sombra. (11)

* * *

Ricardo pensaba invitar a Antonio Mairena a título de miembro honorífico del jurado. Había planificado la manera de presentarlo. Apareciendo sorpresivamente Mairena en una de las sesiones ordinarias, Ricardo se levantaría con presteza de su sillón y se lo cedería al sevillano, no sin antes declarar a la audiencia que así lo hacía para destacar la presencia del primer cantaor de España. Aurelio escuchó esto con el gesto boquiabierto más gaditano que yo haya visto en mi vida. Su reacción, unida a mi criterio de que aquello sería un golpe inopinado, pesó para que Ricardo no volviera a hablar más del asunto. (12)

* * *

Al paso del tiempo Ricardo se retrae cada vez más ante los valores de Fosforito. Fue su descubridor y exaltado exegeta. Hoy puede ser su crítico más peligroso. Establece una dañosa racionalización del pontanense. Acusa a Fosforito de inorganicidad, desórdenes estilísticos y quejumbre

desmedida. No confía en su futura evolución. El ambiente de Madrid –dice– puede ser su perdición. (13)

* * *

A mi juicio –habla Ricardo Molina–, Fosforito no hace unas soleares precisas, atribuibles a tal o cual fuente, a tal o cual escuela. Son inorgánicas, apañadas por él, jondas pero indefinibles. No responden a ningún canon clásico. Soy enemigo acérrimo de todo personalismo en materia flamenca. En esto difiero esencialmente de Muñoz Molleda que promueve y confía en los personalismos. Además me parece desmedida su advocación por Fosforito precisamente. (14)

En mi opúsculo *Presencia de Cántico en el Flamenco* acuso un cierto alejamiento de Ricardo con sus compañeros del grupo poético a causa de la disparidad de criterios en torno a Fosforito y Mairena:

Pablo García Baena y Vicente Núñez polemizan con Ricardo al respecto. Para ellos sigue siendo Fosforito la irrupción más brillante del cante actual. Defienden su revelación humana, su arquitectura, su novedad. No aceptan la superioridad de Mairena que Ricardo eleva a un forzado carismatismo. El punto saliente de Mairena es la técnica y la experiencia. Pero no le conceden el vuelo antropológico que domina en Fosforito. Fosforito hace sufrir, sacude, exige, pesa, es sólido. Mairena es solemne, medido, apolíneo. Asombra en el momento, pero al rato es olvidable. (15)

En carta fechada el 23 de Abril de 1961, escribe Molina a Climent:

Estoy escribiendo con Mairena un libro experimental y técnico sobre Cante, limitándonos a la esfera de lo *conocido*, ateniéndonos al *dato* real, eludiendo toda hipótesis general, todo juicio de valor. Mi objetivo es *apurar* los hechos, *exprimir* el limón de la sabiduría cantaora concreta de estos viejos o adultos maestros sevillano-gaditanos a través del fidelísimo Mairena. De este modo, por ejemplo, al tratar el capítulo de la *seguiiriya*, he pedido a Mairena que me grabe en cinta magnetofónica los siguientes tipos de *seguiiriyas*: **Marrurro**, **Paco la Luz**, **Curro Durse**, La Serrana, Sr. Manuel Molina, Sr. Enrique Ortega, **Loco Mateo**, Frasco el Colorao, El Pelao, **Enrique el Mellizo**, **Silverio**, Fillo, Planeta, **Nitri**, **Mª Borrigo**, Diego Antúnez, **Manuel Torre**, La Serrana, Sr. Cagancho (Manuel), **Junquera de Jerez**.

Las 10 subrayadas no sólo las conozco sino que *me las apunto* ante el más exigente en materia de *pureza*. Juan Talega sabe las de Cagancho. Creo que nadie más que él las sabe. Entre los dos me grabarán la cinta que archivaré...

¿Cabe más candidez? De esta manera se escribió *Mundo y Formas del Cante Flamenco*, “la Biblia del Cante”, “la Summa teológica del flamenco”, ¡el recojostium, vaya! Sin encomendarse a Dios ni al Diablo, sin mayores prevenciones dictadas por el indispensable método de la duda, sin otras comparaciones ni cotejos en otros campos de cultivo. Bastó la fe en Mairena. Lo dijo el “fidelísimo Mairena”, el arcano, el portador de las Tablas de la Ley. *Mairena locutus, causa finita est*. Luego, “¡ahí está, lo dice el libro!”, el libro de los que no han leído nada más que un libro, “¡el libro!”. ¿Cómo es posible que los más grandes estrategias creyeran y obe-

decieran ciegamente a Hitler? Los flamencos no debemos extrañarnos: *Mundo y Formas del Cante Flamenco* fue editado por la Revista de Occidente, avalado por científicos como Castilla del Pino que hasta le sugirió el título, y repetido como “los diez mandamientos del flamenco” durante muchos años por todos los creyentes de niveles literarios increíbles, ya que imposibles estudiosos de flamenco; aunque gallearon su autoridad como si el nivel de estudiosos del flamenco correspondiera al nivel literario o poético. ¡Qué confusión!

NOTAS

- 1.- Ampliación, en entrevista de Fosforito concedida a Jorge Manosalvas Gallardo publicada “De ayer y hoy, Córdoba siempre, 1971 y en *Fosforito*, libro en su homenaje con motivo de su nombramiento de Hijo Adoptivo de Córdoba, Mayo 1981.
- 2.- Este fragmento pertenece al artículo de Pablo García Baena titulado *Segundo Gran Concurso de Cante Jondo* que apareció por vez primera en la revista Caracola, nº 44, junio 1956.
- 3.- Revista *Sevilla Flamenca*, febrero de 1981
- 4.- *Candil*, Revista de Flamenco núm. 50. Jaén, Marzo / Abril de 1987
- 5 Citada anteriormente.
- 6.- *Fosforito*. Córdoba, Mayo, 1981.
- 7.- Cit. a.
- 8.- Es el mismo Onofre del que Ricardo hablaba en su primera carta a Climent: Rafael, hijo de José.
- 9.- Hidalgo Gómez, Francisco: *Fosforito, el último romántico*. Grupo Aquí editores. Cornellà de Llobregat (Barcelona), 1992.
- 10.- *Viejo Camé Flamenco* de Anselmo González Climent, en *Candil*, número 69 Jaén, Mayo-Junio 1990, pág. 394, parágrafo 14
- 11.- Referencia anterior, parag.. 15
- 12.- Ref. ant., parag. 22
- 13.- Ref. ant., parag.. 21
14. Ref. ant., parag.. 10
- 15.- Ref. ant., parag.. 21



**II CONCURSO DE CANTE JONDO Y CANTE FLAMENCO,
EL GITANISMO
(1957/8/9)**

II CONCURSO DE CANTE JONDO Y CANTE FLAMENCO, EL GITANISMO (1957/8/9)

En los tres años siguientes al I Concurso de Cante Jondo se configura en Córdoba el principal “ismo” de los últimos cincuenta años de flamenco: el gitanismo. Ricardo Molina conoce a Antonio Mairena, como ya hemos constatado en el capítulo de Fosforito, y su espíritu de poeta se inunda de magia, leyenda y romanticismo, para lo que no es preciso investigar en serio; basta la fe, la luz misteriosa. Esa era la “razón incorpórea” de la que hablaba Mairena. El gitanismo que afecta a la flamencología desembarcó en el año 1959 en Córdoba, sentó sus reales tres años más tarde, en 1962, con la entronización de Antonio Mairena y presentó su escuela en 1965.

Calidoscopio

Ya hemos visto cómo durante la celebración del I Concurso se ponderaban los *cantes grandes* y *jondos*, y se menospreciaban los *cantes chicos* y *livianos*, *superficiales*, pero algo había que hacer con estos segundos. No podían caer en el olvido o desprecio absoluto. De cualquier manera hubo algo que corregir de esta generación organizadora: la sobrestima de unos cantes por otros, al tiempo que se hacía verdaderamente sentido aquello tan repetido de que no hay cantes *grandes* ni *chicos*, sino cantaores o intérpretes de una u otra dimensión. Tal sucedió con otros adjetivos, como *líricos*, endilgados a los cantes artísticos periféricos (malagueñas, granaínas, cartageneras, tarantas, etcétera); *livianos*, con lo que se miraba por encima del hombro a los cantes bailables gaditanos, por ejemplo. Luego comprendimos que los adjetivos *lírico* y *liviano* tenían otro sentido positivo musical y expresivamente, si no otros significados de muy buena valoración; que lo *flamenco* no estaba reñido con lo *lírico*, sino que ambas significaciones aportaban riqueza, variedad de contenidos expresivos al mismo género artístico y sobre todo variedad, diversidad en la oferta a muy distintos gustos igualmente legítimos. Comprendimos después que *jondo*, *flamenco*, *grande*, *chico*, *gitano*, *payo*, *hondo*, *liviano*, *clásico*, *vanguardista*, *joven*, *viejo*, *puro*, *cruzado*, *ortodoxo*, *heterodoxo*, *gitano-andaluz*; si en plural, esto es, para mayor concreción, *básicos*, *primitivos*, *derivados*, *emparentados con los básicos* o *influidos por ellos*, *flamencos derivados del fandango andaluz*, *procedentes del folklore andaluz*, *del galaico-asturiense* y *del americano* (*hispanoamericanos* o *de ida y vuelta*); *a compás*, *libres*, *melódicos*, *a palo seco*, *con guitarra*, *campesinos*, *proletarios*, *aburguesados*, *locales*, *personales*, *de los montes*, *de la campiña*, *verdiales*, *abandolaos*, *camperos*, *marineros*, *marismeños*... (la lista puede

hacerse interminable sin entrar en los binomios modernos de amalgama, fusión y confusión) son adjetivos útiles al lenguaje bellísimo y bastante rico del andaluz aplicado a su cante, que no debieron emplearse como arma arrojadiza, o menosprecio, sobre el contrario –¡cuántos agravios comparativos gratuitos entre localidades, razas, sensibilidades personales...!– que más que sinonimia o antonimia hay en sus significantes matices clarificadores de significados y que todas estas palabras reflejan ideas y sentimientos que muestran la riqueza de nuestro arte, tanto en su emisión como en su recepción.

Lo grandioso de los Concursos Nacionales de Córdoba es que se retocan o corrigen al paso del tiempo y siempre por delante, a manera de guía. Las ediciones posteriores son críticas de las anteriores; pero, en su momento, cada una de ellas responde a un criterio ponderado del tiempo que atraviesan; bien es verdad que sin audacias futuristas, van sobre seguro. Esto es lo que da su marchamo de clásico, académico, ortodoxo y –¡por qué no?– serio, seguro, firme... Dicho esto, vamos a por el *II Concurso*, que ahora se llamará *de Cante Jondo y Cante Flamenco*. Como en tantas cosas de la vida, será la valoración económica de cada uno de ellos lo que objetiva sobre el aprecio distinto que de ellos se hace, tan ajeno en la realidad a lo único que debiera primar siempre, lo artístico. Hasta llegar a la misma valoración económica de todos los grupos de cante pasarán ediciones y años. Superar el fallismo y lorquismo granadinos, el aurelismo, el mairenismo, los localismos y otros ismos que tanto han afectado a la evolución del aprecio por el flamenco y al flamenco mismo ha sido una labor ardua y, al final, gratificante.

En carta dirigida de Córdoba a Buenos Aires, por Ricardo Molina a González Climent, leemos:

Esta tarde ultimaremos el próximo Festival. Haremos desde luego un Concurso de Cante Hondo y Flamenco pero sólo para seleccionar finalistas de Andalucía (sic). El año que viene lo mismo para el resto de España (sic) y el 1959: *Concurso Final (concurso a los premios)*. Esta es la orientación del Alcalde (1). Quiere que este año vengas también al Jurado juntamente con Aurelio y Muñoz Molleda. ¿Será posible? Te escribirá el Alcalde.

En lo dramático proyectaremos “mise en scene” de *La Lola se va a los Puertos, Bodas de sangre y El Parador de Bailén* (Duque de Rivas). (Córdoba, 11 de Marzo de 1957)

No acudió a Córdoba Anselmo González Climent en 1957, celebración de la primera etapa, ni en el 58 con motivo de la segunda. Formaron el Jurado para ambas ocasiones José Muñoz Molleda, Aurelio Sellés Nondedeu y Ricardo Molina Tenor solamente, presididos por Francisco de P. Salinas Casana que seguía como Teniente de Alcalde del Ayuntamiento de Córdoba. Esta edición tuvo los objetivos de la anterior: exaltación, renacimiento, conservación del cante popular andaluz, y consideró además no sólo el cante *jondo* y *grande* (2), propósito exclusivo de la primera, sino también el llamado cante *chico* o *flamenco*. (Nos atenemos a las denominaciones de aquella convocatoria, que bien sabemos hoy que el término *popular* nunca debió aplicarse al *jondo*, ni al más generalizado *flamenco*, que bien sabemos hoy que el concepto *flamenco* abarca a la totalidad de todos los otros conceptos menores, por su extensión de significado, que aplicarse quieran). Observación muy importante: a partir de aquí no se habla ya de aficionados ni profesionales en la convocatoria.

PRIMERA ETAPA

Veamos lo que nos dice la prensa local con el título “Cante Jondo”:

Córdoba se viste nuevamente con el traje flamenco en este mayo ferial y divertido. Nos enfrentamos con el segundo Concurso Nacional de Cante Jondo y Flamenco que se inspira en los mismos objetivos que se persiguió en el primero. Es decir la exaltación, el renacimiento, la conservación y depuración del cante popular andaluz. Nuestra ciudad que el año anterior enarboló la bandera romántica de este arte tan arraigado en el corazón del pueblo, se ha erigido en el centro donde se escucha y vigoriza el cante grande. El éxito alcanzado con el primer Concurso, animó para proseguir en este camino de resurgimiento del cante jondo, que hoy tiene carácter nacional.

Esta vez se desarrolla en tres etapas parciales y una final. En la primera etapa se limita a los artistas de Andalucía la Baja, es decir de Sevilla, Huelva, Cádiz y Málaga y sus respectivas provincias. El año que viene intervendrán en la segunda etapa el resto de Andalucía para llegar a la final que tendrá lugar en el año siguiente.

Ya se han inscrito al Concurso bastantes cantadores de Andalucía la Baja, e intervendrán en esta ocasión profesionales y aficionados. Nuestra ciudad va a ser de nuevo escenario de ese cante grande que se recoge para enaltecerlo y devolverle su rango tradicional. El Ayuntamiento de Córdoba, en su afán de crear nuevos y originales motivos de atracción en sus fiestas primaverales, vuelve a convocar este gran Concurso de Cante Jondo y Cante Flamenco, que ya tiene prestigio en todo el ámbito nacional. Los festivales en los que toman parte los seleccionados, despiertan enorme interés en todas partes. Y para asistir a ellos llegan millares de viajeros atraídos por las fiestas cordobesas que van alejándose poco a poco de aquellos festejos verbeneros y pueblerinos que son la tónica de las celebradas antes. Córdoba ha conseguido situarse en el rango que le corresponde como urbe progresiva y moderna, en un aspecto de sus Ferias, que ya tiene ambiente nacional a lo que contribuyen decididamente estos concursos nacionales de Cante Jondo. R. G. (Diario Córdoba, 2 de Mayo de 1957, en *Postal del Día*)

Observamos, si contrastamos la carta de Molina anterior con este artículo de prensa, de que no hay coincidencia en el ámbito de las convocatorias y que no queda claro las dos o tres etapas parciales y una Final. Es muy probable que se estuviera improvisando todavía en estas fechas próximas a la celebración de la primera etapa. Siguiendo con nuestra ojeada a la prensa de aquellos días, encontramos un artículo de *Juan Latino* con el que bastantes años después tuve un rifirrafillo porque ya me venía molestando su pluma mojada en hiel y vinagre siempre que se acordaba del tema flamenco. Lo suyo era “Educación y descanso”, como demuestra en la misma sección del periódico con su nuevo artículo “Suenan ya las castañuelas”. Sin embargo, cuando le conocí años más tarde, era un hombre que tenía prestigio de “haber vivido” en tensión de crítica social, aunque me chocaba su mirada estancada en el tópico. Y he aquí que en estos prolegómenos del II Concurso se deja caer con este título: “Ese folklore de las puñaladas”, del que escogemos algunas de sus “perlas”:

Como otra vez tenemos con nosotros la temporada folklórica con vista al turismo, conviene recordar que hay un folklore de las puñaladas, un costumbrismo hecho en ambiente garduño de gallofa y de pícaros y pícaras de todo jaez. Es el folklore que tiene tufo de vinagre y olor a colilla pisoteada y que parece ser que es el güeno, porque entre vaharada de vinazo se formó la copla y se enjaretó el baile flamenco de mucho meneo y toma y daca.

Cada vez que nosotros queremos sacar a flote pingajos del cante jondo se nos viene al cacumen escenas flamencas de esas que hay mucho zarandeo y puñaladas para escribir mil tragedias.

(...)

La estampa representada por el Cuqui es una de tantas. Es la estampa que esperan ver los turistas, la que tanto se ha prodigado en nuestro teatro. Todo para justificar ese cantar que es castigo de la mujer que dice: “Una mujer fue la causa / de mi perdición primera / No hay perdición en el mundo / que por mujeres no venga.

Y es este el folklore que hay que depurar, que es de charranes y no del verdadero pueblo. Juan Latino. (**Diario Córdoba, 3 de Mayo de 1957, pág. 3, sección Calle abierta**)

Está claro que *Juan Latino* –otras veces fue su seudónimo *Ojo Avizor*– era un regeneracionista trasnochado al más crudo estilo de Eugenio Noel llegado a Córdoba de Sevilla con mucho retraso. Este artículo, del que ahorramos la historia del Cuqui, por manoseada y mustia, parece extraído de la crónica negra del flamenco, vomitada en la prensa jerezana del siglo XIX, por cronistas que buscaban en el basurero los desperdicios del banquete flamenco. No supieron lo que era sentarse a la mesa. Este mismo razonamiento fue en mi controversia con *Ojo Avizor* y no volvió a tocar el tema. Pero miren por donde me lo encuentro en esta revisión obligada al ambiente cordobés del II Concurso. Veamos el otro aspecto:

Los espectáculos populares en los Jardines del Alcázar, Manifestaciones del Alcalde:

...Nos habló el señor Cruz Conde principalmente de la celebración del próximo Festival de los Patios Cordobeses, este año en su segunda edición (...) el Ballet Internacional de Antonio actuará en los Jardines del Alcázar de los Reyes Cristianos los días 17, 18 y 19 de este mes (...) Como espectáculos populares se celebrarán en los Jardines del Alcázar dos Festivales: uno de ellos, el 16 de mayo, con la actuación de los triunfadores en el II Concurso de Cante Jondo y Flamenco y los otros en los días 22 y 23 de mayo, a base de las primeras figuras de cante y baile andaluz, entre ellos Mairena (3), Pepe el de la Matrona, Juanito Varea, Fosforito y otros. (**Diario Córdoba, 4 de Mayo de 1957, pág. 3**)

* * *

Comenzaron los festivales de los patios cordobeses. Más de cincuenta concursantes se han presentado al certamen de cante jondo. La selección se lleva a cabo diariamente en el Círculo de la Amistad:

...mayo se nos muestra espléndido para el comienzo de los II Festivales de los patios cordobeses, que comenzaron ayer, fecha en que se inició la selección de los cantaores presentados al concurso nacional, convocado por el Ayuntamiento. Como se sabe este año se presentan al concurso aspirantes de Sevilla, Huelva, Cádiz y Málaga, el año próximo lo harán los de las restantes ciudades andaluzas y al siguiente tendrá lugar la prueba final. Cincuenta concursantes han venido este año y la selección se lleva a cabo en el Círculo de la Amistad, por un competente Jurado, presidido por el presidente de la Comisión municipal de Ferias y Fiestas, don Francisco de P. Salinas Casana. La prueba final del concurso se celebrará en la noche del 16 del actual en el Alcázar de los Reyes Cristianos. **(Diario Córdoba, 8 de Mayo de 1957)**

* * *

La selección de los cantaores ha sido laboriosa. La Peña Campera, en el Círculo de la Amistad, ha recordado sus mejores fiestas flamencas. El ambiente era el más propicio. El Jurado del Concurso se estableció en el local de la castiza Peña, cuyos testeros aparecen cuajados de trofeos de monterías. Rasgueos de guitarra, cantes por todos los estilos, rompían la gravedad y el silencio de la sala. La selección equivale a un examen, un examen riguroso, en el que el Jurado aprecia la calidad de los cantes. Las soleares, los fandangos, las seguidillas, las malagueñas, las cartageneras, las bulerías, toda la gama del cante viejo, se va exhibiendo lentamente, entre el silencio expectante de concursantes e invitados. **(Diario Córdoba, 11 de Mayo de 1957)**

La admisión

Según la relación nominal de concursantes que encontramos en el Archivo Municipal, hubo 35 inscritos y no más de cincuenta como decía la prensa. Algunos nombres de esa relación que todavía reconoceremos por su fama –algunos ayudamos a reconocerlos al añadirles en paréntesis su nombre artístico– y que encontraremos repetidos porque ya aparecían en la primera edición, son: Luis Torres Cádiz (Joselero de Morón), Juan Gambero Martín (Juan de la Loma), Francisco Cruz García (Curro Mairena), Pedro Gómez Moreno (Pedro de la Timotea, de Herrera), Antonio Hidalgo Ortiz, Fuensanta Jiménez González, de Coín; José María Martín Infantes, de Paymogo; José Jiménez Antúnez (Piti de Cádiz), Francisco Torres Amaya, Jesús Heredia Flores, José Rivas Ortega (Morejón), de Écija, Gabriel Moreno Carrillo, Tomás Vargas Carrasco, Francisco Fernández Pérez, de Osuna; Manuel Fernández Moreno (Sernita de Jerez). Estos cuatro últimos fueron inscritos por J. A. Pulpón, como consta en carta dirigida a la Comisión que se conserva en el Archivo Municipal. Para todos pedía gastos de viaje y dieta, por ser “pobres de solemnidad” y que estaban en la Feria de Sevilla buscando el “bollo”(el puchero). Otro, Manuel Gallardo Urbano, de Málaga, fue llamado por encargo de Ricardo Molina. Así consta en un papel manuscrito y en la relación de donde hemos sacado los anteriores nombres. En dicha relación hay anotaciones a manos entre paréntesis: (Pulpón) (Sr. Molina), que coinciden exactamente con la carta y con el papel citado.

De ellos solo pasaron a las pruebas de opción a premio quienes encontraremos a continuación con sus premios respectivos. Esto es, en estas tres etapas del II Concurso, el Jurado dejó hecha la selección justa, dejando sólo para determinar en la última prueba el premio correspondiente.

El fallo

El día 11 de Mayo se produjo por la noche el Fallo del Jurado calificador que otorgó los premios que se detallan con arreglo a las bases (4):

Cante Jondo

Primer premio, de honor (Seguiriyas): Gabriel Moreno Carrillo, 5.000 pesetas.

Segundo premio (Debla): No presentados.

Tercer premio (Soleares): Manuel Fernández Moreno *Sernita de Jerez*, 3.000 pesetas.

Cuarto premio (Martinete): No presentados.

Quinto premio (Caña o polo): No presentados.

Sexto premio (Tonás): No presentados.

Séptimo premio (Malagueñas): Manuel Fernández Moreno, *Sernita de Jerez*, 2.500 pesetas.

Octavo premio (Serranas): José Rivas Ortega, 2.500 pesetas.

Cante Flamenco

Primer premio (Bulerías): Francisco Torres Amaya *El Andorrano*, 2.000 pesetas

Segundo premio (Mirabrás): Desiertos.

Tercer premio (Cantiñas de Cádiz: Manuel Fernández Moreno *Sernita de Jerez*, 2.000 pesetas.

Cuarto premio (Tientos): José María Martín Infante *Moreno de Paymogo*, 2.000 pesetas

Quinto premio (Tarantas o Cartageneras): Juan Gambero Martín (Juan de la Loma), 1.500 pesetas.

Sexto premio (Medias granadinas): José Beltrán Ortega *Niño de Vélez*, 1.500 pesetas.

Séptimo premio (Fandangos de Huelva): José María Martín Infante *Moreno de Paymogo*, 1.500 pesetas

Octavo premio (Fandangos de Lucena o Verdiales): Antonio Hidalgo Ortiz, 1.500 pesetas.

Noveno premio (Fandangos de Almería) Desiertos.

A continuación, reza en el Acta fechada el 16 de Mayo de 1957:

“Accésit de mil pesetas a Manuel Gallardo Urbano y Jesús Heredia Flores por su lucida actuación con la que tomaron parte tanto en la sección de Cante Jondo como Flamenco”.

* * *

Anoche en el escenario maravilloso de los Jardines del Alcázar de los Reyes Cristianos tuvo lugar el II Festival de los Patios Cordobeses. Asistió una nutridísima concurrencia que llenaba por completo el recinto iluminado con efectos de luz que llamaba la atención.

En primer lugar actuó un notabilísimo cuadro de bailes andaluces, que gustó mucho y mereció grandes aplausos. Después intervinieron los finalistas del II Concurso Nacional de Cante Jondo, celebrado en Córdoba. Todos los cantaores actuaron con gran éxito, siendo ovacionados. El festival constituyó un verdadero acontecimiento artístico, tanto por la calidad de los que intervinieron en él, como por el excepcional escenario en el que tuvo lugar. (**Diario Córdoba, 17 de Mayo de 1957**)

El mismo 17 de mayo el Diario Córdoba ofrece un artículo, del que no vemos la firma, pero lleva el marchamo ya conocido de R. G., que pudiera calificarse de guante blanco, pero con detalles muy certeros y curiosos. En él ya se alecciona al público sobre los gustos populares y de entendidos, se habla de voces *gordas* y *chicas*, *agudas* y *bonitas*; “pero el que más llega al alma del pueblo será siempre aquel que canta con el corazón y con voz que lleva en sí los temblores de una emoción dramática o de una alegría sincera y entrañable. El buen estilo lo da la personalidad y no la imitación de otros *cantaores*. Y se puede cantar bien una *seguriya* o unas *soleares* y no emocionar al auditorio...” Puede sorprendernos cuando afirma con rigor crítico:

No fue el primer concurso lo brillante y completo que era de desear, pero constituyó un decidido paso en el camino de posibilidades del *jondo* puro. La convocatoria fue extensa y hubo que atenerse a los que a ella acudieron. La selección fue rigurosa y el Jurado en el que ocupaba un lugar principal Aurelio Sellés, sancionó justamente. De aquel concurso surgieron algunos valores, entre ellos un joven de gran personalidad, intérprete de diversos *cantes*, Fosforito, a quien la suerte pública no le ha sido lo afortunada que el muchacho merece. En este II Concurso Nacional de *Cante Jondo* ha habido magníficas aportaciones de Huelva, Cádiz, Sevilla y Málaga. Los viejos *cantes* han sido interpretados de modo maestro por un grupo de cantaores, cuyos finalistas merecieron los premios que se les han concedido.

(...)

Con los premiados y a los que hacemos mención anteriormente se ha formado un grupo muy estimable, del que se puede sacar mucho provecho artístico. Ya es cosa excelente haberlos escogido y el público cordobés, que ya sabe *del pie que cojea* el folklore actual taquillero, dirá la última palabra de este II Concurso Nacional de *Cante Jondo* cuando haya oído a los cantaores galardonados. Porque no basta escoger a unos cuantos hombres que sepan cantar *por todo lo alto*, sino que se precisa que como arte de expresión popular, gusta al pueblo, pues creemos que es un error eso de que el *cante jondo* es solo para una minoría.

Aquí volvemos al eterno problema del flamenco sobre “lo popular”. Blas Infante decía que lo verdaderamente estimable del cante jondo sería que fuera popular y representativo del pueblo; pero hemos de reconocer que no lo es, aunque no por ello es menos estimable. La cuestión –y esta es la gran apuesta del Concurso de Córdoba en todas sus ediciones– es que hay que elevar al pueblo a la cultura de este cante que sale de sus entrañas más recónditas, por lo que se le llama “jondo”, tan “jondo” que, habiendo salido de personajes privilegiados, no es alcanzable a todos.

La opinión de Ricardo

En carta de Ricardo Molina a Anselmo González Climent, fechada el 19 de Junio de 1957, observamos una vez más lo que ya es costumbre en este epistolario: un ladillo a cada tema. El método es original de Anselmo y yo lo he comprobado durante 20 años de correspondencia con el escritor argentino. He aquí el encabezamiento de Ricardo: “Querido Anselmo: Ya es hora de escribirte largo y tendido. Ante todo pondré orden en mis impresiones siguiendo tu costumbre epistolar: Es la única forma de poder barajarlas: 1) *Tus padres...*” y así, “2) *La Memoria del Cante...*”; otros ladillos o epígrafes más, sin que falte el dedicado en casi todas sus cartas al *Instituto de Flamencología* y que trataremos aparte. Es el tercer ladillo el que dedica al...

3) *Concurso*: Fue mediocre. 40 cantaores (5) muchos de los cuales conocíamos del año pasado. De 18 (sic) premios, hubo 10 (sic) desiertos. En rigor sólo un muchacho de Morón de la Frontera, Fco. Torres Amaya mereció 2 premios: Bulerías y Soleares. Pero ante la diversidad de criterios sólo fue premiado en Bulerías. El resto sin pena ni gloria.

Queda bastante claro que la opinión de un jurado, Ricardo Molina Tenor, difiere bastante de la opinión resultante de todo el Jurado, pues *Sernita* resultó con tres premios y *Paymogo*, con dos; mientras, efectivamente, su preferido quedó con uno. No es de recibo que Molina diga “en rigor sólo un muchacho de Morón (...) mereció 2 premios”. ¿Qué rigor? –cabría preguntar a quien tan ligeramente se expresa–, ¿el rigor de tu opinión?; pero, ¿no son tres opiniones más las que se contrastaron en una resultante? No se pueden pasar estas cosas por alto porque son las que hacen el comentario salvaje que surge de todo concurso entre los perdedores: que si “fulano me quitó el premio”, que si “el que manda es zutano...” Si este comentario sale de un hombre tan ilustrado, ¿qué no saldrá de cualquiera que no tenga tantas “luces”? Si por otra parte dejamos que hable el tiempo, ya habló con respecto a este fallo del Jurado, insisto, no de un solo componente, sino de todos en conjunto: ¿Quién es Francisco Torres Amaya *El Andorrano*? En cambio, cualquier buen aficionado de hoy puede ser devoto de *Sernita* de Jerez, aunque sólo sea por sus cabales (“Moritos a caballo / y cristianos a pie...”, si no es, además por ser uno de los cantaores generales más importantes que ha dado Jerez en los últimos cincuenta años. ¿Quién no conoce y admira hoy a Gabriel Moreno, aunque sólo sea por su tratamiento del cante de Tomás y Pastora Pavón, aparte de su calidad de tarantero y tanguero? ¿Es que no ha sido nada la gloria malagueña del Niño de Vélez? ¡Vaya visión de futuro que demostró aquí Ricardo Molina, padre de la flamencología mairenista!

SEGUNDA ETAPA

La verdad es que Ricardo, como flamencólogo, era un rabo ardiendo en su nervio y voracidad por allá donde su pasión soplabla. No descansaba. El 10 de diciembre de 1957 ya está concretando con Anselmo (6) cosas relacionadas con la segunda etapa del II Concurso. Después de darle sus impresiones sobre la marcha del proyecto de Instituto de Flamencología, cuya creación sigue pendiente de la voluntad política municipal, le dice:

Asegúrate también la continuidad de los Concursos. Este año tomarán parte Córdoba, Almería, Granada y Jaén (...) Vuelvo a la Semana Santa: El Viernes Santo cae el 4 de abril. Tendrás que estar aquí para el 25 ó 29 de marzo, pues hay que ir a Puente Genil el Miércoles Santo (2 de abril). A continuación se celebrará el Concurso de Cante Parcial, del 20 al 30 de abril aproximadamente. Y a partir del 3 de mayo las Fiestas de los Patios, Ballet, etc.

El Diario Córdoba de 2 de Marzo de 1958 trae un artículo de Ricardo Molina en el que hace un análisis detallado del libro memoria de I Concurso celebrado en 1956, titulado *Cante en Córdoba*, de Anselmo González Climent. Ricardo ve aquí la oportunidad de arremeter contra el Niño de la Mezquita en contraste con Fosforito, sacar su conclusión y apoyar la clasificación que de los cantes hace Jorge Ordóñez Sierra:

Actitud servil, típica de los malos cantaores que se limitan a aprender mecánicamente diversos cantes sin poner nada personal, siendo meros *repetidores*. Estos son los cantaores que aprendieron discográficamente: Aunque este grupo fue el menor tuvo un exponente lamentable en el *Niño de la Mezquita*, que además usurpó más tarde el nombre de Fosforito, haciéndose pasar por él no sé si en Madrid o en Barcelona, acaso por aquello de que los extremos se tocan, pero en este caso la coincidencia fue que ambos concursantes cantaron todos los cantes de las bases, con la diferencia de que el *Niño de la Mezquita* los cantó todos mal y Fosforito lo hizo de manera insuperable. Y hago publicar estas cosas en correspondencia al descaro y a la inmoralidad propagandista del *Niño de la Mezquita*, que nos puso en ridículo en varias localidades españolas, donde se exhibió como primera figura de nuestro concurso. Vicente Escudero fue a oírlo en Madrid creyendo que se trataba del vencedor del concurso y no pudo soportarle ni una copla, según confidencia personal del gran maestro del baile flamenco. (7)

En función del presente quedó patente la tendencia, seguida por la mayoría de los jóvenes, a armonizar el rajo clásico con el virtuosismo moderno. Fosforito fue el mejor símbolo de esta actitud equilibrada y ecléctica.

Conclusión general derivada del concurso y extensible al panorama nacional es la creciente inclinación a actualizar los cantes clásicos, manifestada en profesionales como Juanito Varea, Porrinas de Badajoz, Antonio Mairena, Jarrito de Algeciras, Rafael Romero y el mismo Fosforito. (Yo, compartiendo el criterio de mi amigo González Climent, hubiera eliminado a Porrinas y hubiera situado en un plano de superioridad magistral a Antonio Mairena y a Fosforito).

(...)

Cierra el libro un estupendo ensayo de *Clasificación del cante* del destacado psiquiatra y escritor argentino Jorge Ordóñez Sierra *hispanista a carta cabal y flamencólogo como hay pocos*. El ensayo de Ordóñez Sierra es digno colofón a la espléndida obra de González Climent y este epílogo del Dr. Ordóñez Sierra, me animan y me avergüenzan a un tiempo. Nosotros, que vivimos en esta Andalucía del cante, no hemos hecho nada parecido ni en profundidad ni en amplitud a la labor realizada por estos dos jóvenes españoles de la Argentina desde su remoto y españolísimo Buenos Aires. (8)

Las bases

Aparecieron publicadas los días 9, 12 y 15 de Abril en el Diario Córdoba de esta guisa literal:

II Concurso Nacional de Cante Jondo y Flamenco. Organizado por el Excmo. Ayuntamiento de Córdoba (Del 26 de Abril al 6 de Mayo)

La segunda etapa del mismo, consistirá en un concurso parcial, en el que sólo podrán intervenir los cantadores que de más o menos tiempo, residan a la fecha de comenzar las pruebas en Córdoba, Jaén, Granada y Almería y en sus respectivas provincias. En este Concurso parcial, se elegirán los finalistas que en 1959, intervendrán en la competición para Premio Nacional.

BASES

Serán admitidos a este Concurso parcial sin excepción alguna, tanto los cantadores no profesionales como los profesionales, residentes en las expresadas provincias, debiendo solicitar su admisión a las pruebas de la Comisión Organizadora en el Ayuntamiento de Córdoba.

La fecha de admisión de solicitudes termina el día 20 de corriente mes de abril, siendo avisado por la Comisión Organizadora, los admitidos para el día y lugar de su presentación.

Aquellos cantadores, cuyas circunstancias económicas no les permita desplazarse y alojarse en Córdoba durante los días que dure su actuación, pueden solicitar ayuda económica de la Comisión Organizadora, previa presentación del certificado de pobreza expedido por la autoridad municipal competente de su residencia.

PREMIOS

Cante Jondo

				Pesetas
1.º	Premio de honor:	Seguiriyas	5.000
2.º	“	Debla	4.000
3.º	“	Soleares	3.000
4.º	“	Martinete	3.000
5.º	“	Caña o Polo	3.000
6.º	“	Tonás	3.000
7.º	“	Malagueñas	2.500
8.º	“	Serranas	2.500

Cante Flamenco

1.º	Premio:	Bulerías	2.000
2.º	“	Mirabrás o Romeras		2.000
3.º	“	Cantiñas de Cádiz		2.000

4.º	“	Tientos	2.000
5.º	“	Tarantas, Mineras o Cartageneras	1.500
6.º	“	Granadinas o Medias granadinas	1.500
7.º	“	Fandangos de Huelva	1.500
8.º	“	Fandangos de Lucena o Verdiales	1.500
9.º	“	Fandangos de Almería	1.500

Córdoba, abril de 1958.- La Comisión Organizadora

El lunes, 28 de abril de 1958, el Diario Córdoba anunciaba: “El pasado sábado dio comienzo el II Concurso Nacional de Cante Jondo y Flamenco, organizado por el Ayuntamiento”. Y el 9 de Mayo, en el mismo Diario: “El Jurado procedió anoche a la adjudicación de premios”. En la misma nota, la nómina del Jurado, la misma de la Primera Etapa.

La admisión

De nuevo la relación nominal de concursantes es muy clara: 32 concursantes, casi todos de Córdoba y provincia. De nuevo nos llama la atención la minuciosidad de los expedientes de cada concursante. Este, por ejemplo: Mateo Medina, peluquero de señoras, de Puente Genil, 52 años, con certificado de empadronamiento, solicitud en papel de barba... Escribe el 12 de abril y el 29, de nuevo para disculparse por una “indisposición de oídos”. Y al pie de esta carta a mano la siguiente nota mecanografiada: “Se le escribió contestando a esta carta y diciéndole que hasta el día 6 de mayo le esperábamos si se encontraba mejor”. Encontramos aquí a Manuel Gómez Segovia “El Ciego de Almodóvar” cuando tenía 17 años.

Además de los que constan con premios en el fallo que ofrecemos a continuación, fueron seleccionados Julián Córdoba Montero, de Cabra y Rafael López Recio, de Córdoba.

El fallo

“Bajo la presidencia de don Francisco Salinas Casana, presidente de la Comisión de Ferias y Festejos, se reunió el Jurado calificador integrado por el compositor don José Muñoz Molleda, el maestro don Aurelio Sellés y el poeta don Ricardo Molina Tenor, asistidos en calidad de secretario por don Pedro de Toro de la Prada, jefe del Negociado de Cultura y Arte. Después de una amplia deliberación, se dictó el correspondiente fallo, haciéndose la adjudicación de los premios entre los concursantes, en la siguiente forma:

Premio de Honor (Seguiriyas): Desierto

Premio de la Debla: Desierto

Premio de Soleares: Francisco Díaz García (Curro de Utrera)

Premio de Martinete: Francisco Díaz García (Curro de Utrera)

Premio de Caña y Polo: Francisco Díaz García (Curro de Utrera) y Pedro Lavado Rodríguez

Premio de Malagueñas: Manuel Ávila Rodríguez

Premio de Serranas: Pedro Lavado Rodríguez

Premio de Mirabrás: Francisco Jurado Regalón (Niño de la Magdalena)

Premio de Tarantas: Luis Chofles Miranda

Premio de Granadinas: Ramón de los Llanos

Premio de Fandango de Huelva: Manuel Córdoba Villar

Premio de Verdiales y Fandango de Lucena: Francisco Jurado Regalón (Niño de la Magdalena)”.

En carta de Ricardo Molina a Anselmo González Climent, con fecha 14 de Abril – 11 de Mayo del 58, muestra su desabrimiento por tanto cante de Levante y arremete contra Falla y su postulación por Granada en la creación de la danza y el cante jondo; contra Chacón, Marchena y Vallejo, y hace una exaltación de Tomás Pavón, de Mairena. Por supuesto, del Concurso recién terminado, dice:

Poco en cantidad y calidad (...) 40 concursantes y ninguna revelación; pero *desde ya* hemos podido comprobar un avance general de ciertos cantes que estaban perdidos, e incluso su asimilación natural, lo que es más prometedor. Tal con el polo y la caña. Hoy son muchos los que los cantan, variando además las letras consabidas, y esa adaptación de nuevas letras introducen casi siempre nuevas variantes, rompiendo el molde rígido. Hemos premiado sólo a siete concursantes quedando unos doce o catorce finalistas en total para el año que viene, a los que hay que sumar unos 15 ó 20 del 57, y los que seleccionemos el 59 del resto de España.

Anécdota curiosa: Para que pudiera asistir como jurado Aurelio Sellés se aplazó el concurso del 26 de abril al 1 de mayo. En la misma carta, Ricardo enjuicia así a sus compañeros:

Muñoz Molleda se maneja con intuiciones. Aurelio manifiesta una *zorresca* parcialidad a favor de los profesionales de venta y café. *Malgré tout* se ha hecho estricta justicia. Mis calificaciones han coincidido casi exactamente con las de Paco Salinas que tiene un golpe de vista (¡ide oído!) bárbaro, como corresponde a un flamenco nato. Yo quiero que el año que viene forme parte del Jurado Antonio Mairena. Así lo conocerás personalmente y lo oirás cantar en privado.

TERCERA ETAPA

El Concurso de 1959 pretendió consolidar los propósitos del primero, intentando legitimar públicamente a figuras semiprofesionales, semianónimas, que merecían su aparición en primer plano (Juan Talega, Perla de Cádiz, Fernanda, Bernarda y Pepa de Utrera, María Vargas, Álvarez de Sotomayor, etcétera). (De Ricardo a Anselmo en *una charla jerezana*)

La convocatoria se hace pública en el Diario Córdoba el 1 de Abril de 1959 y queda abierta hasta el 10 del mismo. La publicación de las bases se hace al día siguiente en el mismo Diario de esta guisa

II Concurso Nacional de Cante Jondo y Flamenco, organizado por el Excmo. Ayuntamiento de Córdoba. Tercera etapa y Final.

Bases para la Tercera Etapa Parcial

Serán admitidos los cantaores sin excepción, profesionales y no profesionales, de toda España, incluidos los andaluces, que no hayan tomado parte en las Etapas Parciales 1ª y 2ª, celebradas en los años 1957 y 1958.

Para poder tomar parte, es requisito indispensable solicitar la admisión al Concurso de la Comisión Organizadora en el Ayuntamiento de Córdoba. En la solicitud se hará constar el nombre, los dos apellidos, residencia y domicilio, así como el cante o cantes a los que desea concursar. La fecha de admisión de solicitudes terminará el día 10 de abril del corriente año.

Premios

A) Cante Jondo

1ª Seguiriyas y Tonas, en las tonás se incluyen también el martinete, la carcelera, el corrido y la debla).- Primer Premio (de honor), 10.000 pesetas. Segundo, 5.000. Tercero, 3000.

2ª Polos y Soleares.- Primer premio, 6.000 pesetas. Segundo, 3.000. Tercero, 2.000.

3ª Caña y Serrana.- Primer premio, 6.000 pesetas. Segundo, 3.000. Tercero, 2.000

B) Cante Flamenco

4ª Malagueñas y cante por Levante (incluyéndose en este grupo las rondeñas y javeras). Primer premio, 5.000 pesetas. Segundo, 2.500. Tercero, 1.500.

5ª Bulerías y Tientos.- Primer premio, 3.000 pesetas. Segundo, 2.000. Tercero, 1.500

6ª Alegrías de Cádiz, Mirabrás y Romeras.- Primer premio, 3.000 pesetas. Segundo, 2.000. Tercero, 1500.

7ª Granadinas, Medias Granadinas y Fandangos de Huelva, Lucena y Almería.- Primer premio, 2.500 pesetas. Segundo, 1.500. Tercero, 1.000.

Córdoba, Marzo de 1959.- La Comisión Organizadora

Se prepara el desembarco del gitanismo

Ya en la carta fechada el 20 de Diciembre de 1958, Ricardo Molina hace un adelanto de intenciones, que se llevaron a cabo con respecto a la celebración de esta etapa:

Se celebrará hacia el 18 de abril y durará lo que Dios quiera: unos 8 ó 9 días. El Jurado será in-

variablemente el de siempre, con la alegría universal y el fortalecimiento cien por cien que implica tu presencia real en él. Constará el Concurso de 5 sesiones. 1º) Pruebas eliminatorias del resto de España (1º Prueba de admisión. 2º Prueba para finalistas. 3º Prueba última en caso de empate). En esas pruebas y como caso excepcional, permitiremos que se presenten los cantaores andaluces que no hayan concursado para finalistas en los años 57 y 58. De este modo podría concurrir el gran Juan Talega de Dos Hermanas, maestro de Mairena y a mi juicio *único* por soleares, siguiiriyas. También debemos hacer lo imposible para que comparezcan la Bernarda y la Fernanda de Utrera; indescriptibles. Si fuera preciso hay que ir por ellas a Utrera.

Hay que encargar a Mairena y a Aurelio, que nos envíen a los cantaores buenos de sus tierras respectivas que aún no hayan venido por aquí. Contando con Talegas y con tres o cuatro finalistas de Sevilla y de Jerez, del año 57, tendremos un espectáculo final de primer orden. Al que seguirá, si se pone a tiro, otro a base de Mairena, Fosforito, La Perla de Cádiz. Gabriela Ortega...

El 5 de abril de 1959 trae el Diario Córdoba un artículo de Ricardo Molina referido a “La voz y el cante”. Puede parecer superfluo que recordemos estas cosas; pero no si se piensa que había una intención clara de educar a la gente, de prepararla para la aceptación de los criterios de selección y elección del Concurso. En todo caso, como siempre hemos dicho, se trataba de hacer un nuevo gusto estético en la afición general. Ricardo habla de los que aprecian más el cante en sí que la voz que lo hace, y lo contrario. Los que hablan de “cante hablado” por paradójico que resulte, para situarse el articulista en el equilibrio de unos y otros criterios. Es curioso cómo termina su artículo:

Recuerdo al referirme al tema de la voz, la inteligente y humorística clasificación de Antonio Fernández Díaz *Fosforito*, que las jerarquiza del siguiente modo: 1ª Voz flamenca: la de Antonio Mairena. 2ª Voz pastosa: la de Juanito Varea. 3ª Voz de cuplé: la de Farina (la cita de Farina y las que siguen son de mi cosecha...) 4ª Voz de tinaja: la de Porrina de Badajoz. 5ª Voz de cabra: la de Valderrama. 6ª Voz de chivilla, la de Marchena. Y 7ª Voz de pito: la de Antonio Molina.

Para que el cantaor sea completo debe poseer voz flamenca y, a lo sumo, pastosa. Voces flamencas, las de Aurelio Sellés, Manolo Caracol, Tomás Pavón, Niña de los Peines, Fosforito, Pepe el de la Matrona, Antonio Mairena, Pepe Suárez y Juan Talega, entre los cantaores de los últimos treinta años.

Dentro del grupo de voces flamencas caben numerosas distinciones y matizaciones. La voz flamenca astillada, enronquecida, al estilo de Aurelio de Cádiz o de Fosforito, responden al preciadísimo filón que se llamó en tiempos *voz afillada*, porque la patentizo el Fillo”. La voz afillada defínese por su natural desgarro y por su *rajo* característico e inimitable, cualidades que coinciden en atribuirle, tanto los flamencos entendidos como los musicólogos: tal don Manuel García Matos en su magistral *Bosquejo Histórico del Cante Flamenco*.

El modelo de Antonio Mairena es ya absoluto para Ricardo Molina. El desembarco del gitanismo mairenista es inminente. Molina prepara el recibimiento cordobés. Veamos lo que nos dice su artículo en el Diario

Córdoba del 10 de Abril de 1959 que lo titula: “Orientaciones ante el próximo Concurso Nacional de Cante Jondo y Flamenco / Los cantes de Antonio Mairena, biblia actual del cante”:

Si, como juez de cante, un cantaor solicitara de mí que le propusiera una meta, un ideal, un canon, que le sirviera de norte y brújula orientadora, yo le respondería sin vacilar que tuviera muy presente el ejemplo de Antonio Mairena. Antonio Mairena se ha acercado más que nadie a ese ideal de hondura, pureza y magia indescriptible que ya nos parecía inaccesible y patrimonio de caducadas dinastías cantoras. La selección grabada por Columbia con el título de *Cantes de Antonio Mairena* es la prueba.

Añade con cierta ambigüedad o manipulación de espacios temporales, de trienios (1956 – 1959) y *quinquenios de las antologías flamencas*, “un barrido para casa”:

La etapa comprendida entre 1956 y 1959 representa un enorme avance y una magistral recuperación de cantes amenazados de extensión. Es la que pudiera calificarse muy bien de *quinquenio de las antologías flamencas*. Conozco más de seis, y en todas ellas domina el plausible anhelo de rehabilitar los cantes jondo y flamenco en su plena autenticidad. Con sus excelencias y sus lagunas, dentro de su valor desigual, estas Antologías vinieron a complementar espontánea y providencialmente los Concursos Nacionales de Cante, celebrados en Córdoba por inspiración de don Antonio Cruz Conde y bajo el patrocinio del Excmo. Ayuntamiento de la ciudad.

Se extiende a continuación en glosar las excelencias del entonces flamante disco de Mairena y nos prepara a recibir próximas entregas del sin par “engrandecedor, restaurador o reconstructor de cantes viejos” en la más chorreante exclamación que jamás hizo un panegirista:

¡Qué falta nos hacen a los que sabemos *sentir* el cante y a los que saben *cantarlo*, que Antonio Mairena nos ofrezca muy pronto el complemento de esta su primera entrega de Cantes y le oigamos la caña, el polo, las tonás, la debla, las cabales, el martinete, la malagueña, la javera, los tientos, el mirabrás...! Y que en todos ellos realice el milagro que admiramos en su corrido (9) y su liviana...

Molina no las tiene todas consigo y se demostró al momento de “La llave”. Tampoco está fino de entenderlas. La *javera* está en la lista de los cantes que espera de su ídolo, más que favorito, Antonio Mairena. No repara en que la *javera* es un cante de virtuosismo modulativo, lo más alejado de la garganta y voz densa del mairenismo en toda la amplitud de concepto. Mairena jamás cantó la *javera*, y es que no podía modularla, sencillamente, como otros muchos cantes. La clave técnica está en el comentario de Anselmo González Climent cuando se extiende con Juan Talega: “No sabe dar al temple la gracia sintética...” Evidentemente a todo el mairenismo le falta esa facultad de síntesis que es proverbial tanto en Caracol y Fosforito como en Chacón y Manuel Torre, tan distintos entre sí por otra parte. Veamos el contexto de esa clave que revela Climent:

(Consignemos un detalle mínimo, casi microscópico, para juzgarlo en síntesis: Juan Talegas se *templa* antes de cada tercio. Es cierto. Pero no sabe dar al *temple* la gracia sintética que le prestan un Manolo Caracol, un Aurelio de Cádiz o un Fosforito. Manolo Caracol, por ejemplo, hace con el *temple* una especie de microadelanto vital de lo que luego se abre en coplas y tercios articulados. El *temple* de Juan Talegas es clásico, regustoso, ofrecido como si se tratara de una sugerencia abstracta de la voz jonda (*peleona*), pero sin contenido ocasional concreto, que es lo que interesa). (10).

La disparidad de gustos, sensibilidades y opiniones entre Molina y Climent está sobre la mesa. Empieza el despegue entre ellos de manera lenta –como corresponde al afecto y trato educado y respetuoso que ambos se profesan– pero imparabile y sin vuelta atrás. Gana Ricardo porque vive en Córdoba y Anselmo en Argentina. La consecuencia final fue el ostracismo del flamencólogo argentino. He aquí una manifestación de incordio:

Tengo en mi poder una copia de tu libro *¡Oído al Cante!* que me ha incitado, como me ocurre indefectiblemente, con tus publicaciones. *Pero la incitación de esta vez se orienta en sentido contrario en lo tocante a la función de los gitanos.* En efecto, no sólo creo que el núcleo básico del cante fue *forja* de los gitanos, sino que estimo que no hay otro modo genuino de cantar que el suyo. Pienso que un Silverio o un Fosforito son grandes cantaores por aproximación al estilo calé. (11)

Veremos a su debido tiempo que el Concurso de *la Llave* fue preparado minuciosamente por Molina para que lo ganara Mairena. También esta tercera etapa del segundo Concurso, la etapa final, que habría de convocarse para “el resto de España”, puesto que ya se había convocado en las dos etapas anteriores para las dos Andalucías, y con sus respectivos finalistas debatir los premios, la preparó el mismo Molina para que pudieran acceder a ella los gitanos mairenistas del eje Sevilla-Cádiz que habían perdido su oportunidad de participar a su debido tiempo anterior. En las Bases publicadas de esta III Etapa expuestas más arriba hemos leído: “Serán admitidos los cantaores sin excepción profesionales y no profesionales, de toda España, incluidos los andaluces, que no hayan tomado parte en las Etapas Parciales 1ª y 2ª, celebradas en los años 1957 y 1958.”

La gitanofilia de Ricardo

Ricardo Molina, en su artículo del Diario Córdoba del 12 de Abril de 1959, intenta una comparación entre Mairena y Caracol, pero no cuaja mínimamente. En cartas de Molina a Climent vemos que entre los dos gitanismos que representan Caracol y Mairena, Ricardo se decide por el de Mairena tanto como se contraponen al de Caracol. ¿De qué gitanofilia tratamos con Ricardo Molina? De una parcial y sesgada, la gitanofilia mairenista, muy distinta a la caracolista. Si no padeciera la influencia de un sentimiento personalizado en Mairena y sus afines, sería tan legítima como comprensible: Ricardo Molina estaría sensibilizado, como buen cordobés, con la expresión gitano campesina, de voz abierta y llena, de un “ay estirado y largo, y modulado en pianísimo sottovoce”; mientras podría sentir el rechazo de un “ay” de síntesis, de pellizco gaditano, también gitano, como corresponde a un sentido urbanizado del cante en el cuarto. Allí Mairena; aquí, Caracol. ¡Y no pasaría nada! La sospecha del caso es que había mucho sentimiento personal; algo consustan-

cial con Ricardo Molina, que se apasionaba a través de las personas. Detrás de sus opiniones siempre había un cantaor “maestro” que le soplabá al oído. Y este fue el gran peligro para la afición sin criterio, la común que se iba formando: El cantaor, viejo pícaro, siempre se defiende a sí mismo; siempre ve el fenómeno a través de su prisma. Hay que prevenirse contra esta seducción. El poeta sin vacunar para la vida flamenca está desarmado, disponible. Lo hemos observado en muchos poetas –no en todos, afortunadamente– a los que sedujo el flamenco como objeto de poesía, más que de estudio concienzudo. Para qué les cuento si los poetas desarmados, desde Demófilo hasta Molina, Caballero Bonald, Félix Grande... pasando por el mismísimo García Lorca o José Carlos de Luna, se toman en serio el estudio del flamenco a través de sus amigos cantaores o sus modelos preestablecidos, sus imágenes poéticas; sus propios recursos como artistas de la poesía.

En *Viejo Carné Flamenco* siguen muestras de gitanofilia de Ricardo. Según Anselmo,

Ricardo se atreve a dudar de la inmaculada sangre andaluza de Silverio, Chacón, Aurelio y Fosforito. Su empecinamiento etnocentrista lo impulsa a parabolizar hipótesis insostenibles con tal de no ceder un palmo. Este ejercicio racista lo elude ante Aurelio y no siempre ante mí. El conoce mejor que nadie los auditorios blandos o indocumentados donde puede despeñar su imaginación superflamencológica. Sostiene: *Yo creo que por razones de prurito social estos señores han ocultado su origen gitano, especialmente Aurelio.* (12)

Aunque incluye a Chacón como sospechoso de ser gitano, es una más de sus contradicciones que a continuación lo sitúa en las antípodas del gitanismo y haga caer sobre él toda su fobia racista:

¿Fue don Antonio Chacón un divo del cante? En sentido peyorativo yo lo creo así. No hay que fiarse del concepto que tenían sus coetáneos. Los testigos vivientes de su época lo desmesuran. Pintan algo que no aparece en los discos. Don Antonio inauguró el cante de masas. Castellanizó la fonética flamenca. Facilitó el misterio. Se apoyó en los estilos melódicos y fáciles de Levante. No se le conocen siguiiriyas y soleares aceptables. Alteró el cante de Cádiz para adaptarlo al gusto madrileño. Para colmo de males se le ocurrió designar a Pepe Marchena como único heredero (¿) ¿Qué cante le debemos? ¿Los caracoles? (13)

Está claro que Molina desprecia tanto como ignora a Chacón y al cante de Levante, tanto como el propio Mairena que, como la zorra con las uvas que no podía alcanzar, lo encontró siempre verde. Por otra parte, en las cartas de Ricardo a Anselmo puede anotarse una lista de personajes con la intención de propuesta para jurados cordobeses. Lo anota el mismo Anselmo de esta guisa:

Nombres que a través de los años desfilaron en la imaginación de Ricardo para aumentar las sillas del jurado: Pastora Pavón, Felipe Ximénez de Sandoval (a influencia de Muñoz Molleda), José Caballero Bonald, José María Pemán, Pilar López, Gerardo Diego, José Carlos de Luna, Walter Starkie... Este último llegó a confesarle que era más razonable un juez gitano como él y no un lejano argentino como yo. (14)

* * *

Con gradaciones imperceptibles Ricardo desaparecía cuando más se le necesitaba o cuando más convenía al fortalecimiento social del jurado. En 1956 lo hacía –según propia confesión– por un irrazonable llamado de su sensibilidad.

En 1959 sus evaporaciones fueron muy contadas y mejor argumentadas. Se encontraba magnetizado por Mairena y el plantel de gitanos llegados de Sevilla. Un solo segundo con ellos resultaba valiosísimo. Era como si se tratara de un regreso a las fuentes. Deseaba muy de corazón que compartiera esas experiencias. Quería catequizarme. Mi indecisión la resolvía Aurelio cogiéndome fuertemente de los brazos para tomar la ruta paya de las bodegas de Juan Sierra. (15)

El ambiente del Concurso, no obstante, tenía su equilibrio. Molina era insistente, pero tenía su oposición bien plantada como ya hemos visto. En las antípodas de su concepción flamenca, el siquiatria argentino Jorge Ordóñez Sierra. González Climent veía así esta resultante de fuerza:

La concepción del flamenco que profesa Jorge Ordóñez Sierra no estaba terminada exactamente a la medida de Ricardo. Yo los veía atemorizados como dos raros ejemplares de fanatismo flamenco al borde de la aversión mutua. Estaban opósitamente precauñados. Pero se dispensaron de un conflicto dialéctico. Tendieron un puente inteligente sobre la sima que los separaba y de hecho intercambiaron esquemas e impresiones de alto vuelo que fueron de utilidad directa para ellos y oblicua para mí. Fue la primera vez que haya atestiguado un diálogo serio entre un ultrafloritano y un ultramarchenista. (16)

PRUEBA FINAL

En el Diario Córdoba del 17 de abril de 1959, el mismo Ricardo Molina informa que el Concurso se aplaza unos días, a causa de la feria sevillana. Se inicia el día 24 del corriente. “Hay más de 60 inscripciones para la III etapa parcial que servirá para seleccionar los finalistas que competirán en el certamen nacional, a continuación”. La mayoría corresponde a Sevilla y Córdoba, siguiéndole Huelva y Cádiz. “Tal circunstancia ya es suficiente halagüeña, porque equivale a contar con una mayoría procedente de las provincias cantaoras por excelencia”. Aparte, no faltan inscripciones de Málaga, Jaén, Granada, Barcelona, Ciudad Real, Madrid, Valladolid, Badajoz, etc., ”incluso de Estados Unidos que nos envía una cantaora *jonda* en la persona de la señora Elena Adelaida de Martínez”. Ricardo se felicita porque músicos como “el catalán Surinach y el gaditano Muñoz Molleda hayan inspirado recientes obras musicales en motivos y técnica flamenca”. En su artículo se desprende el consejo de que canten sin mezcolanzas ni adulteraciones, que no crucen los estilos, que si empiezan un cante por Alcalá que lo terminen por el mismo Alcalá, sin afectación teatral, a compás y que no se alarguen incorrectamente. Pone el ejemplo de las bulerías y tres ejemplos a seguir en ellas: “La Niña de los Peines, Antonio Mairena (al que últimamente le ha salido un buen discípulo en el Terremoto de Jerez) y Manolo Caracol”.

La admisión

Según la relación de inscritos que encontramos en el Archivo Municipal hay exactamente 53 y en esta relación no aparecen, no, los siguientes nombres: Juan Fernández Vargas (Juan Talega), Fernanda Jiménez Peña (Fernanda de Utrera), Bernarda Jiménez Peña (Bernarda de Utrera), Josefa Loreto Peña (Pepa de Utrera), Antonia Gilabert Vargas, Perla de Cádiz. Puede extrañar ya que no se habían ganado la final al no concursar en las etapas anteriores. Se explica su inclusión en “el desembarco del gitanismo que preparó Ricardo, reconocido en su carta a Anselmo el 20 de diciembre del 58 y hecho posible con el retraso del concurso pretextado por la Feria de Sevilla. Hubo otros nombres en la Final como Pedro Lavado, Jesús Heredia, Juan de la Loma y Ramón de los Llanos que tampoco aparecen en la tercera etapa, pero estos sí habían obtenido su derecho con sus premios en las etapas primera o segunda. Quedamos pues en que las niñas de Utrera, La Perla y Talega, llegaron a tiempo para concursar, por la espera que les dispensó el Jurado, aunque no figuran en la “Relación Nominal de Concursantes de la Tercera Etapa”.

Sí figuran en dicha relación, sí, Elaine Adelaide de Martínez, quien hace su inscripción, y así consta en archivo, desde Carabanchel Alto, Madrid; Salvador Rodríguez Mata “El Chirrín, de Écija; Juan Montoya, de Utrera, (hermano de Enrique), José Fernández Granado, “El Perrate de Utrera”, que pasó desapercibido, aun con su nombre artístico en la relación. También Juan Peña Fernández (a sus 17 años, que después tanto hemos admirado como “El Lebrijano”); Rogelio Beltrán Domínguez, “Niño de la Puebla”; Pablo de Alba Morán, de Valladolid; María Vargas Fernández, de Sanlúcar de Barrameda, pero que escribió manuscrita su solicitud en papel con membrete de “José Torres Garzón “Pepe Pinto” Calatrava, 20 Teléf 24014 / Bar La Campana, 10 Teléfono 23063”; José Bedmar Contreras, “El Seco”, Antonio Ranchal y Álvarez de Sotomayor (quien en su solicitud expresa así los grupos de cantes en los que desea competir: “Todo, Jondo y Flamenco”; Juan Urbano Palma...

Con todo esto, llegamos al Acta de Admisión (20 h. del 30 de abril): “Celebradas en los días del 24 al 29 del corriente, las pruebas de admisión establecidas en las Bases que rigen el Concurso, los señores reunidos tras un amplio y detenido cambio de impresiones sobre la actuación de cada uno de los concursantes presentados, resolvieron por unanimidad seleccionar en esta III Etapa para poder concurrir a la prueba final del Concurso a los siguientes: Juan Fernández Vargas, Antonio Ranchal y Álvarez de Sotomayor, Juan Montoya Fernández, Fernanda y Bernarda Jiménez Peña, Josefa Loreto Peña, Antonia Gilabert Vargas y María Vargas Fernández”.

El fallo

El fallo del Jurado hizo esta clasificación y concepción de premios. (Observaremos que en cada edición se cambia el criterio de clasificación. Es como si todo se estuviera reajustando):

Cante Jondo

Grupo 1º.- Seguiriyas y tonas (incluido Martinete, Carcelera y Debla). Primer Premio, de Honor, a Juan

Fernández Vargas (Juan Talega) (10.000 ptas.) Segundo y Tercer premios: Desiertos

Grupo 2º.- Soleares. Primer Premio, a Juan Fernández Vargas (Juan Talega) (6.000 ptas.). Segundo Premio, a Fernanda Jiménez Peña (Fernanda de Utrera) (3.000 ptas.) Tercer Premio: Desierto

Grupo 3º.- Serranas. Primer Premio, a Pedro Lavado Rodríguez (6.000 ptas.) Segundo y Tercer premios: Desiertos

Cante Flamenco

Grupo 4º.- Malagueñas y cantes por Levante (Incluido Rondeñas y Jaberías). Primer Premio: Desierto. Segundo Premio: Jesús Heredia Flores (2.500 ptas.) Tercer Premio, por tarantas, a Juan Gambero Martín (Juan de la Loma) (1.500 ptas.)

Grupo 5º.- Dos Primer premio de Bulerías a Fernanda Jiménez Peña (Fernanda de Utrera) y Bernarda Jiménez Peña (Bernarda de Utrera) (3.000 ptas., para cada una). Dos Segundo premio, a Josefa Loreto Peña (Pepa de Utrera) y Antonia Gilabert Vargas (Perla de Cádiz) (2.000 ptas. para cada una). Tercer Premio, a María Vargas Fernández (1.500 ptas.)

Grupo 6º.- Alegrías de Cádiz, Mirabrás y Romeras. Primer Premio, a Antonia Gilabert Vargas (Perla de Cádiz) (3.000 ptas.). Segundo Premio, a Francisco Jurado Regalón (Niño de la Magdalena) (2.000 ptas.). Tercer Premio, a Juan Montoya Fernández (1.500 ptas.)

Grupo 7º.- Granadinas, Medias Granadinas, Fandangos de Huelva, Lucena y Almería. Primer Premio, a Antonio Ranchal y Alvarez de Sotomayor (2.500 ptas.) Segundo Premio, a Ramón de los Llanos Cano (1.500 ptas.) Tercer Premio, Desierto.

En las Actas se incluye este texto que tal vez en su tiempo resultara curioso; hoy, chirría en todos sus extremos:

El Jurado acuerda conceder a la Sra. Elaine Edelaide Dames de Martínez una mención honorífica, por su esforzado deseo de aprender nuestros cantes tradicionales y para alentarla a que algún día llegue a ser una buena aficionada del folklore de cante jondo y flamenco, siendo digna de aplauso su manifiesta afición que por su condición de súbdita norteamericana constituye un caso excepcional en el desarrollo de estos concursos

Anselmo González Climent nos cuenta como fue esta “mención honorífica”:

El revuelo periodístico generado por la intervención de *la americana* (E. A. Dames) facilitó una falsa interpretación de los propósitos cordobeses. Don Antonio Cruz Conde sugirió –ante el voto negativo del jurado– que al menos se le concediera una diplomática *mención honorífica*. Ricardo y yo aceptamos a condición de hacernos cargo de su redacción. No creo que la mención forme parte del archivo de Adelaida Dames.

La neoyorquina es hábil, parca, sedienta de esa fama estridente cotizada en su tierra. Me bombardeó telefónicamente para refrescarme la pureza solidaria del ipanamericanismo yanqui. (17)

El clima del Concurso

El mismo Climent nos presenta el ambiente del Concurso:

El desorden reinante me empujó a colaborar en la trastienda del acto final. Hubo que ordenar alfabéticamente las apariciones de los triunfadores, no sin discusiones y regateos que al fin quebraron la norma propuesta. Desencuentros, miedos, envidias, arrogancias, botellas escondidas, humanidad apelonada... escaparon a la vista y oídos del público. De aquel pandemonium fueron Lavado y Álvarez de Sotomayor los que mejor prendieron en el teatro cordobés. Talega se diluyó entre aplausos académicos y algunos focos de discusión intrascendente. (...) Lleno absoluto. Al día siguiente Ricardo y yo nos preguntábamos si la gente realmente había ponderado la justicia o la injusticia de las consagraciones oficiales. Nos preguntábamos con más preocupación si el teatro es el ámbito indicado para el cante. (18)

Recordemos que esa era la misma pregunta que se hacía Antonio Gala con el “León de Dos Hermanas”. Climent anota “los corrillos de sabiduría paralela”, como los peores enemigos de estos certámenes y de la posibilidad consecuente de trabajar en pro del flamenco. Protesta de los imitadores que le salieron a Fosforito al cabo de los tres años de su triunfo. En tascas, peñas, la radio, la calle... se consideraba ingenuamente que se repetiría la hazaña de un doble Fosforito. Ricardo asesoró a Sotomayor y a todos los cantaores cordobeses por el temor que sentía de que se presentaran sin criterio estilístico: “Para ser más cordobeses debían paradójicamente prescindir de la influencia de Fosforito”. (19) Abundando en el tema, Anselmo anota:

En el primer concurso (1956) la influencia dominante recayó en Pepe Marchena. En vista de los resultados negativos, la consigna marchenera se fue diluyendo en las sesiones parciales de 1957 y 1958. En 1959 los copistas convergieron en la réplica altamente fatal del cante de Fosforito. En ambos concursos, los concursantes maduros reflataron el falsete chaconiano. Los menos tentaron la nudosa dialéctica de Caracol. Ahora comienza a afluir –la puntería es más descarada– la tentación de calcar los tics de Aurelio, Memorizan su coplerismo más o menos fijo, ensayan *silencios* atléticos y no salen del cautiverio geográfico de Cádiz (20).

Otros aspectos tenía el ambiente cordobés del concurso que valdría la pena detenerse. Nos ahorramos el foro que constituía por sí mismo el *grupo Cántico* porque ya lo contábamos en nuestro opúsculo *Presencia de Cántico en el Flamenco*. El párrafo que sigue de Anselmo me recuerda mucho mi propia observación en el Círculo de la Amistad durante los descansos en las audiciones de las que me tocó ser jurado de las ediciones posteriores. Creo que era el Círculo de la Amistad el que propiciaba el “señoritismo” que cercaba al concurso.

Cierta suerte de señoritismo aburrido y despistado desfiló por los entresijos del concurso. Iban a curiosear el martirio vital de los concursantes. El señoritismo sabe *condescender* ante estos frutos

de la tierra. Cuchichean temerosos, irónicos, sonrientes. No saben estar en el común. Con los cantes chicos traducen una solidaridad nerviosa y superficial. Con los cantes grandes manifiestan un respeto bobalicón que esconde muchas incomodidades receptoras. (21)

La llegada del mairénismo se preparaba en Córdoba extendiendo una alfombra a Juan Talega. Desde nuestra perspectiva nos parece vergonzoso que se aceptara las exigencias de un concursante que entraba por la puerta falsa de una convocatoria “arreglada” al efecto. Vaya tela de un cantaor tan “puro que no era para el teatro”. He aquí los caprichos de un cantaor que no sabía poner un pie en el escenario:

Juan Talega exigió como acompañante al hermano de Melchor de Marchena. Exigió protección especial para el clan de concursantes gitanos que él regentaba. Exigió que se lo considerara para participar en todos los cantes que eligiera sobre la marcha. Exigió cantar las noches precisas en que se encontraba cabal de voz. Exigió su propio cuerpo de jaleadores. Por fortuna, esta pertinaz paritaria la ventiló entre bastidores eligiendo a Ricardo Molina como víctima propiciatoria. (22)

¡Ni que fuera un cantante norteamericano de hoy...! Como todas las ediciones del Concurso de Córdoba, dentro y fuera, ésta tenía sus detractores; pero sobre todo, se convierten en sus más furibundos críticos los que no fueron invitados. Siempre ha sido así y en el 59 no podía ser menos. Un ejemplo: Juan Rodríguez Mate, sevillano de Coria del Río, secretario de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras, se consideraba así mismo... “He dedicado casi toda mi existencia a la copla y al cante. No soy un improvisado. No sé de flamenco lo archisuficiente. Pero, por lo menos, me doy cuenta del que habla sin saber ni un adarme de él. Ser entendido en esta materia es algo que muchos andaluces no se toman realmente en serio”. (23) Y con esta autopresentación ahí va su dardo:

No estoy desairado por estar ausente de la mesa examinadora de Córdoba. Es que con los flamencos no hay forma de coordinar nada. Córdoba, por otra parte, no está llamada a juzgar y salvar el cante. Los ganadores del concurso de 1956 no me dicen nada. Los de este año (1959), todos sevillanos, ya los conocía. Ni las hermanas de Utrera y tampoco Juan Talegas son dignos de premio. (24)

Inscripción curiosa

Es verdaderamente curiosa para nosotros, y desde nuestra perspectiva del tiempo transcurrido, la carta que encontramos en el Archivo Municipal de Córdoba, C/ Sánchez de Feria, de Juan Peña Fernández (*¿El Lebrijano?*). Dice así:

Lebrija 4 de Abril – 1959

Excmo. Ayuntamiento de Córdoba

Muy Sres. Míos: He recibido el programa de II concurso nacional de cante jondo y flamenco y

leídas las condiciones, participo a ustedes mi deseo de participar en él, adjuntando a ésta el certificado de pobreza o de insuficiencia económica. A continuación señalo los datos correspondientes a las normas establecidas.

Juan Peña Fernández

Resido en Lebrija

Con domicilio en: C/ Avenida Dr. Fleming 35

Provincia: Sevilla

Y los cantos en los cuales deseo participar son: Siguirillas, Soleares, Caña, Bulerías y Tientos, Alegrías de Cádiz, Fandangos de Huelva / En la espera de sus gratas noticias

Queda Suyo affmo. S. S. Juan Peña (Firma y rúbrica perfectamente legible)

Se acompaña la anterior carta manuscrita por el mismo firmante con un Certificado en papel timbrado y membrete del Excmo. Ayuntamiento de Lebrija, que dice así:

DON ANTONIO ALVAREZ AGUILAR, ALCALDE PRESIDENTE DEL EXCMO. AYUNTAMIENTO DE ESTA CIUDAD

CERTIFICO: Que de los antecedentes consultados e informes adquiridos, por los Agentes de mi Autoridad, resulta:

Que el vecino DON JUAN PEÑA FERNÁNDEZ, de 17 años de edad, soltero, con domicilio en la Barriada de Viviendas Protegidas número 35 es pobre y como a tal se le considera en esta localidad, se le reputa de conducta recta y buena, siendo acreedor a que se le conceda la AYUDA ECONÓMICA, por la Comisión Organizadora del II Concurso Nacional de Cante Jondo y Flamenco, organizado por el Excmo. Ayuntamiento de Córdoba.

Y para que pueda acreditarlo, libro el presente, que sello y firmo en Lebrija, a dos de abril de mil novecientos cincuenta y nueve.- Antonio Álvarez (Firma y rúbrica legible y sello de la Alcaldía del Excmo. Ayuntamiento de Lebrija).

Hemos de añadir que no figura con premio alguno. Sus 17 años y aquella fuerte competencia lo dejaron inédito en aquella ocasión, a pesar de que quedaron desiertos algunos premios secundarios de los cantos por cuya competición solicitó y que fueron siempre –valga la redundancia– de su absoluta competencia artística. También es curiosidad que quedara desierto el tercer premio de soleares pese a la actuación competidora de *Perla de Cádiz*. Eran tiempos inaugurales de muchos conceptos flamencos; no lo olvidemos. Habríamos de esperar al VII Concurso, año 1974, para ver de nuevo la inscripción en Córdoba de Juan Peña Fernández *El Lebrijano* y esta vez sí verlo competir, y lo que es mejor, alzarse con ese premio de Soleares.

Las contradicciones de Ricardo Molina

Con fecha 6 de Mayo de 1959 hay una carta de Ricardo Molina al director comercial de Columbia (25) en la que muestra el sorprendente aprecio que le merecen Juan Talega, Fernanda y Bernarda de Utrera, Perla de Cádiz..., ganadores del II Concurso. Al tiempo, solicita insistentemente favor promocional para los cantes de Aurelio Sellés con este argumento:

Córdoba, 6 de Mayo de 1959

Fábrica de Discos Columbia

Sr. Director Comercial:

Estimado amigo:

Terminado el Concurso Nacional de Cante, he de comunicarle que no ha surgido nada nuevo digno de grabarse, pues los premios más destacados ya son conocidos de esa Casa en la que han grabado en el disco titulado *Sevilla, cuna del Cante*. En consecuencia no he comprometido a nadie. No vale la pena. (26)

En cambio, con motivo del Concurso, y al margen de él, he tenido ocasión de comprobar la amplitud y profundidad del que, sin lugar a duda, es hoy el primer maestro del cante: D. Aurelio Sellés. D. Aurelio es miembro del Jurado y de sobra conocido por todos los aficionados y cantaores. En una fiesta íntima en la que tomaron parte las primeras figuras destacadas en este Concurso, cantó Aurelio en plenitud de sus facultades y con un dominio tan magistral de todos los cantes, que, la verdad es que eclipsó a todos los restantes cantaores. Aurelio según me dijo ha grabado con Columbia, pero no se ha entendido directamente con esa Casa, sino a través de Mairena. (27) Cantó sólo los cantes que Mairena le señaló.

Después de haberle oído personalmente cantar por bulerías (de Jerez, y de Cádiz, antiquísimas, aún no grabado por nadie) por alegrías de muy diverso estilo y por cantiñas de Cádiz, por soleares de Mellizo, de Paquirri el Guanté, y otras; creación personal, y malagueñas, creo que es de grandísimo interés para esa Casa conseguir que Aurelio grave uno o varios microsurcos, lo antes posible, para que nadie nos pise el terreno, pues atravesamos una época en que maestros de la talla de Aurelio se buscan y se estiman cada día más.

Haciendo uso de las atribuciones que en su carta primera me confería, he comprometido a Aurelio para que grave con esa casa. Les aconsejo que le dediquen un disco o varios de larga duración, como el de Mairena. Este o estos discos podrían iniciar una serie titulable *Maestros del Cante Jondo*. Y el subtítulo: *Escuela gaditana: Aurelio Sellés*. (28)

Y con fecha 13 de Mayo de 1959, ésta otra carta a González Climent:

Querido Anselmo: Mi afectuoso saludo para Amalia y Anselmito ante todo y dos líneas para hacerte partícipe de la alegría de que Columbia aceptó nuestra propuesta y me pide condiciones por disco de 30 cms. Espero contestación de Aurelio. Conveniencia de impulsarle a que grave

cuanto sepa y refrescarle la memoria si es preciso.

En cambio, en la carta que empieza a escribir el 24 de Octubre y la termina el 9 de Noviembre de 1960, veamos lo que dice a Anselmo del mismo Aurelio:

Aurelio al que, aparte de nuestros anuales encuentros en Córdoba, he tratado dos veranos en Cádiz y he oído cantar en público, privado y fiestas, está *casi limpio* de conocimiento de cantes. Su ignorancia por soleares es pavorosa. El mismo me ha confesado que no sabe cantar otras que las del Mellizo (dos modalidades) y las de Paquirri (otras dos). Invitado a cantar en nuestro Festival de 1960, cobró 15.000 ptas. por 2 noches y se me negó a cantar siguiriyas. Su repertorio consiste en 4 soleares de Cádiz (las ya mencionadas), 2 malagueñas del Mellizo, tanguillos muy livianos y alegrías, y *pare Vd. la jaca*.

En cambio, Juan Talega, con Mairena al lado, cantó las mejores siguiriyas que he oído en mi vida (Nitri, Paco la Luz, Loco Mateo)...

¿Cómo se compadece “el primer maestro del cante: D. Aurelio Sellés”, en su carta a Columbia, cuyo manuscrito mandó a Anselmo, y éste mismo Aurelio que “está casi limpio de conocimiento de cante” en esta carta al mismo Anselmo? José García Nieto decía de Ricardo: “¿Cómo es posible imaginar con rigor temático a un hombre que formaliza una cita entre las seis de la tarde y las diez de la noche?” De la misma manera nos preguntamos nosotros: ¿Cómo es posible tomar en serio a un hombre que dice una cosa hoy y dentro de poco todo lo contrario?

A Ricardo irritó que Aurelio se negara a cantar por siguiriyas en el festival de 1960. Me contaba Curro de Utrera una anécdota con el mismo Ricardo de parecidas consecuencias: Curro fue concursante en la segunda etapa (1958) y obtuvo tres premios: los de soleares, martinets y caña o polo. Le pregunto por qué no se presentó a la Final (1959) y me contesta que estaba muy enfadado con Ricardo Molina y no se fiaba de él. Fue su caso que cantó en concurso del 58 las siguiriyas del Nitri (versión Mairena), que por cierto las tiene grabadas en microsuro, y tal premio lo dejaron desierto. Curro no entendía esto cuando en el acto de entrega de premios le pidieron varios componentes del Jurado, entre ellos el mismo Ricardo, que cantara aquellas siguiriyas. Curro se negó rotundamente porque no se las habían estimado en su momento, el premio de siguiriyas lo habían dejado desierto. Ricardo se adelantó hasta él para echarle este exabrupto: “¡Pues te vas a enterar!”. “¡Y vaya si me enteraré!” –me apostilla Curro.

Volviendo al caso de Aurelio, puede pensarse que Ricardo cambia de parecer cuando “se va enterando”; pero casi dos años más tarde, en carta fechada el 16 de Marzo de 1962, escribe a Anselmo con el epígrafe de *Aurelio*:

Cada día lo quiero más como amigo y lo admiro más como cantaor. Aurelio sabe muchísimo más de lo que canta. La realidad es que su ingrata voz y su noble timidez malogaron al gran sigui-

riyero que pudo haber sido. Ahora, en nuestro libro sobre Cante le estamos haciendo honor. Mairena lo ha puesto entre los grandes soleareros y malagueños y maestro de los tangos, y yo estoy de acuerdo. En el ejemplo de Aurelio podía aprender mucho Fosforito. Aurelio es un cantaor de escuela gitana, está en el polo opuesto a Chacón.

He aquí de nuevo al Ricardo “disponible”, sometido al criterio de Mairena que le dicta lo que tiene que admirar y difundir. En la misma carta, con el epígrafe *Grabaciones*, dice:

Excepto algunas grabaciones de Tomás Pavón en Ases del Cante (discos chicos), y la Caña, Polo, Mirabrás y Serrana de Antonio Mairena en discos chicos de Columbia (29), nada que merezca la pena. Las Antologías de Marchena (30) y Valderrama un fracaso. Fosforito, paralizado.

Pero he aquí que, recién llegado yo de Montilla (primavera de 1966), invité a Menese y a Francisco Moreno Galván a la inauguración de los estudios en Córdoba de Radio Popular. No quisieron volver a Madrid sin visitar a Ricardo Molina, que estaba por aquellos días mal de salud y reservado en casa. Me pidieron que les acompañara y allí nos vimos en el piso que compartía con su hermana en Avenida de Granada, 19. Por aquellos días firmó un artículo en el Diario Córdoba en el que volcaba sus halagos a Juanito Valderrama. Charlábamos distendidamente y no perdí la ocasión de preguntarle: ¿Cómo en su línea de integridad crítica por la defensa del cante puro, hondo y grande..., derramaba todas sus gracias por un cantaor-cantante, cuya voz me parecía de cascarilla (de “cabra” le había llamado él mismo), asociada a los altavoces de feria? (“A,a,ay, mi mare / como un rayito de luna / revuelto con azahares...”) “Bueno... –me contestó–, es que Juanito Valderrama es tan buena persona, tan amigable, tan... que...” ¡Vale, vale! –me declaré suficientemente enterado. ¡Y es que Ricardo “moría” con los amigos!

El Aurelio del 59

Aurelio Sellés fue un referente del Concurso de Córdoba mientras formó parte de su Jurado. Ya dimos su imagen como espejo del 56; veamos ahora la del 59. Al tiempo que Ricardo organizaba una antología de los cantes de Aurelio, preguntaba con mal disimulada causticidad a Anselmo: “¿No te parece que Aurelio es poco castellano, que tira a gitano, que posiblemente sea cuarterón?” (31) Mientras tanto, Aurelio enarbolaba su bandera gaditana en la trifulca solearera de Alcalá y Utrera, Jerez y Cádiz: “La soleá de Alcalá es un cante lento, frío, corto, sin tercios valientes, como esos que se dan en mi tierra. Hay arte, hay equilibrio. Es hasta agradable. Pero le faltan arrestos, variedad, tercios altos. Es muy apagada. La soleá de Utrera es más definida, tiene más contenido y hasta tiene alguna semejanza con algunas variantes de Cádiz”. (32) Como buen gaditano tenía una ultra exigencia del compás: “Cantaor de concurso que no sepa lo elemental del compás, no merece ser examinado siquiera. Por cierto, la cuna del compás es Cádiz. Sobre todo en la soleá y la bulería”. (33) La secuela es que todo el mundo exige el compás como primerísima cualidad flamenca –una exageración, frente a la expresión y otras notas distintivas de lo flamenco– de manera teórica, porque en la práctica pocos lo advierten. Ya hemos expresado nuestra extrañeza por el caso omiso que

hizo el Jurado cordobés de la Antología de Hispavox: Veamos lo que opinaba Aurelio: “En mi opinión, la Antología del Cante Flamenco, la del premio en París, no es exacta ni mucho menos auténtica. Hay una serie de cantes mal encarados y una serie de versiones caprichosas que se las echo en cara a Perico el del Lunar”. (34)

Leyendo lo que sigue de Aurelio, me explico que Ricardo acusara a Fosforito de “inorganicidad y desorden cuando su balanza se iba inclinando hacia Mairena. Es como si necesitara de este argumento que le brindaba Aurelio”:

A Fosforito no acabo de entenderlo. Tiene facetas muy buenas y tiene facetas muy malas. No es que no le camele. Al contrario, me interesa. No en vano le di mi voto en 1956. Lo que encuentro es que sus soleares no son ordenadas, sus seguriyas me parecen indecisas, sus alegrías discutibles, sus cantiñas... un absurdo. Tiene una voz apropiadísima para el cante grande. Llegará a ser uno de los grandes si llega a aprovecharla. Como el Guerra a Belmonte, no le vaticino mucha vida profesional. (35)

Lo que sigue es más sorprendente, sobre todo cuando habla de “pobres facultades” en un contexto en el que parece que son las necesarias para expresar la tragedia que el cante “jondo” y “grande” representa. Pero he aquí la razón por la que Ricardo pedía al responsable comercial de Columbia que anulara el compromiso con los ganadores del II Concurso, con aquel “no vale la pena”, y lo cambiara por una “antología para Aurelio”.

La Bernarda, la Fernanda y la Pepa, todas ellas de Utrera, son gitanas que se pueden encontrar repetidas en cualquier rincón de Andalucía. Se han destacado en el concurso por falta de competencia. Dadas las circunstancias, las doy por buenas. La que más me ha impresionado ha sido Fernanda. Ha sabido pelear contra sus pobres facultades. Entre la gente joven fue lo que más valió de todo el concurso. (36)

En cambio, nos dice Anselmo en su *Viejo carné*, que “la Perla fue la única participante (gaditana...) que provocó el entusiasmo y hasta la excitación de Aurelio. Peleó y discutió a favor de la Perla con todos los miembros del Jurado. Su perseverancia triunfó sobre Paco Salinas y Muñoz Molleda, pero nada pudo con la intransigencia de Ricardo y mía. Argumentaba”:

La Perla es más cantaora que ninguna otra del concurso. Por lo menos en los cantes chicos. Como es de Cádiz es una gitana con calidad. Es una profesional hecha y derecha. Se comete un disparate al no darle los primeros premios de los cantes chicos. Salta a la vista.

Sigue comentando Anselmo que “con gran disgusto de Aurelio, Ricardo y yo conseguimos reobrar sobre el resto del jurado y concedimos lo que creíamos debido: segundos y terceros premios.” (37) Nos cuenta también Anselmo, a favor de Aurelio:

Durante el concurso recibí carta de Vallejo recomendándole una gitanilla de Sanlúcar. También recibí una de un señorito de Cádiz *señalando* a un cantaor que no recuerdo. Poco tiempo después, le tocó el turno a Pepe Pinto, encareciéndole a un joven sevillano. Y más. Aurelio me

mostraba esa correspondencia –que llegó a ser nutrida– y seguidamente la rompía. No quería dejar huellas ni memoria de estos gestores. Que me conste, jamás tuvo en cuenta estas cordiales presiones. (38)

* * *

Aurelio debió soportar en ambos concursos las intrigas, recomendaciones, exigencias, impertinencias, amenazas (que las hubo y no muy veladas) y demás excesos de la muy desprejuiciada familia flamenca. Como cantaor de prestigio y miembro del jurado, fue imán de todas las quejas y prepotencias. Con habilidad y diplomacia en unas ocasiones, y con energía y alto riesgo en otras, fue poniendo siempre las cosas en su lugar. Pero su dignidad y su prudencia se vieron a prueba en el concurso de 1959 frente a la ilidiable imbecilidad del tío de María Vargas (participante de Sanlúcar de Barrameda que se levantó con un tercer premio por tangos y tientos). El tío –en doble sentido– era un gitano presumido y chulesco que llegó a apremiar violentamente a Aurelio para hacerle expedita su sobrina el honor de un primer premio absoluto. Francisco Salinas lo contraamenazó con retirarle el tercer premio y su consiguiente remuneración. De este modo todo volvió a su cauce, menos las fatigas de Aurelio, que tardaron mucho en desaparecer. (39)

* * *

Aurelio conviene conmigo que el segundo concurso dependió de la organización de Pulpón... y no de los organizadores cordobeses. ¿Qué sucedió? Los postulantes que se presentaron libremente al llamado del certamen –de acuerdo al filtro de las sesiones parciales de 1957 y 1958– formaban un cupo escuálido y de nivel más que ecléctico. Ricardo se alarmó como pocas veces en su vida. A última hora no tuvo más remedio que recurrir a Pulpón, una especie de Balañá flamenco, que le proporcionó la mejor partida de los aficionados y profesionales sevillanos que él empleaba, administraba, situaba, etc. De ahí la presencia de Talega y el clan mínimo de Utrera. (...) El susto de Ricardo –y de muchos sin beberla ni comerla– fue indignación en Aurelio (que se le había privado de reunir la flor y nata del flamenquismo gaditano). (...) Recobró los colores cuando la Fernanda, por sí sola, justificó la celebración del segundo concurso cordobés. (40)

Aurelio protestaba de tanta morralla como había que aguantar en el Concurso. Quería que un jurado formado solo por Salinas y Molina, la eliminara para que cuando él llegara disfrutase de la flor y nata. Veamos lo que pensaba Anselmo:

Yo creo que Aurelio piensa mucho en su comodidad personal. Hay cantaores que ni ellos mismos saben en qué cante pueden realmente triunfar. Hay que considerar el cambio de voz, por joven o por viejo. No hay que concentrar sospechas sobre sólo dos jurados. Y de los dos. Salinas cedería su voto para calcar el de Ricardo. No hay vueltas. Se requiere la plenitud de los jueces. Caben más reparos. (41)

Al tiempo del III Concurso veremos la relación de Aurelio con Juan Talega. De Anselmo ya hemos dado su pincelada sobre el viejo “león”. Es el momento ahora de Fernanda en la impresión del flamencólogo:

Sin trivialidad sea dicho: Fernanda fue una refrescante lluvia de verano (...) Fernanda de Utrera llega a la *verdad* por caminos más angustiosos y difíciles que los de sus compañeras. Ella conoce, a su manera, los engañosos límites de canto y cante, de verdad y mentira en época flamenca tan atribulada. Los intuye; padece luchas internas. Toda ella es revulsión, insatisfacción, búsqueda, pelea por su propia expresión. No tiene facultades normales. Llegar a la *forma* del cante, sólo ello, constituye un triunfo para Fernanda. Siente mucho más de lo que puede decir externamente. Pero al precio de muchas angustias, desórdenes y agotadoras rebuscas internas, llega a decirlo. Fernanda tiene mando sobre sí misma. Se *rebusca* y se *encuentra*. Sabe que posee mucho que expresar. Por ello echa mano de todo. (...) Lealmente creemos ver en ella un ejemplo asombroso de cómo puede ser superada la falta de recursos vocales, ciñéndose a mínimos expedientes expresivos y logrando alcanzar casi por vía directa los últimos planos de la hondura. Fernanda depende terrible y directamente de sus valores internos. (42)

Siempre hemos pensado que el cante de Aurelio, Fosforito, Fernanda... ha tenido necesidad de explicarse para que el público flamenco lo entendiera. Es comprensible que Ricardo, al día siguiente del Concurso, pensara que no valía la pena una nueva grabación de las “niñas” de Utrera y Cádiz del II Concurso. Habría que explicarlas mucho para que el público las valorara. Afortunadamente, los Concursos de Córdoba tuvieron en sus tres primeras ediciones a González Climent, no sólo como cronista puntual y sincero, sino como gran catador y definidor de una nueva estética.

HOMENAJE A LA NIÑA DE LOS PEINES

Las sesiones de 1960 fueron tres actos variados de cante, de buena calidad pero desdichadamente sin riqueza trascendente. La aspiración era ir constituyendo el bloque de cantaores que deberían disputar el siguiente concurso. Admito que la idea apetecida quedó en relleno meramente entretenido.

Luego pudo celebrarse mi viejo sueño: el homenaje a Pastora Pavón. Se concretó la apoteosis que merecía la inmensa labor de la Niña de los Peines. La jerarquía y la trascendencia de aquella jornada confirmó la idea que yo tenía de hacer homenajes justicieros entre concurso y concurso trienales. **(De Ricardo a Anselmo en una charla jerezana)**

Con Fecha 23 de Abril de 1961 escribe Ricardo a Anselmo:

Ahora estamos preparando el 6º Festival con 3 actos de cante y baile de los que te enviaré programas por correo normal. El acto central será un Homenaje a la Niña de los Peines, gloria superviviente (y quien mejor apologista que tú mismo). Ella está dispuesta a cantar en Córdoba esa noche. Yo la he oído privadamente en Sevilla y conserva toda la frescura y potencia de su voz insigne. He solicitado de 70 a 80 escritores y poetas artículos o poemas sobre Pastora. La mayoría me está complaciendo. Yo te ruego que me envíes tu artículo lo antes posible.

Cuando se rinde, con la grandilocuencia mediática ya acostumbrada por seis años de prácticas de concursos y festivales de patios, “Homenaje Nacional a Pastora Pavón *Niña de los Peines*”, Córdoba, 14 de Mayo de 1961”, organizado por el incipiente pero ya decidido mairenismo de Ricardo Molina, se anuncia un cartel estrictamente gitano, con la única excepción de Fosforito al que es imposible desde el 56 marginar en Córdoba. Se prepara ahí ya la imagen de La Niña de los Peines como santona y matriarca de la raza. Estos fueron los artistas elegidos y propuestos para el Programa que habría de celebrarse en el Colegio (Palacio) de la Merced, a las 10,30 de la noche: **I Parte:** María Vargas, *Cantes Gaditanos*; Fernando Fernández “Terremoto”, *Cantes de Jerez*; Antonio Fernández Díaz “Fosforito”, *Cantes Grandes*. (Descando) **II Parte:** Paco Laberinto y Chicharrona, *Baile por Bulerías*; Juan Talegas, *Cantes de Alcalá y de Triana*; Antonio Mairena, *Cantes Gitanos*. Guitarras: Manuel Moreno “Moraíto” y Eduardo el de la Malena. **Fin de Fiesta** con Juana de los Reyes (Tía Juana la del Pipa), Parrilla de Jerez y Tomás Torre. Estos eran los motivos:

Las viejas tradiciones del cante confluyen puras en su arte. Dominadora de todos los estilos, dotada de avasalladora personalidad, privilegiada con una voz única, Pastora Pavón es estimada y proclamada en Córdoba Reina sin par del Cante Flamenco y suprema cantaora de todas las épocas. (43)

Pero he aquí que a la hora de la verdad, frente a este cartel anunciado, la indomable Pastora, la inclasificable artista, la rebelde profesional contra todo encasillamiento, la verdadera figura inflexible y universal, hace añicos estos presupuestos racistas y manifiesta su intención de cantar, como ya había previsto Ricardo Molina sin tenerlas todas consigo, y de que le acompañe –esto sí fue sorpresa para el poeta cordobés– Pepe Martínez, guitarrista payo, frecuente en las trupes artísticas más diversas, clasificado entre los marchenistas más acérrimos. Aparte de la excepcionalidad de Fosforito en Córdoba, Pastora simpatizaba mucho con éste desde los espectáculos itinerantes con Pepe Pinto, que ella acompañaba siempre en la sombra del camerino. A la Niña de los Peines, mientras tiene la cabeza en su sitio, no se le puede adscribir a ninguna facción artística; sólo al flamenco único y total; universal. ¡Qué buena *llave* del cante hubiera sido si el criterio de entonces hubiese sido el mismo por el que se le ha otorgado a Fosforito! Lo cual no quita que, cuando jalea a su hermano Tomás en las grabaciones, su aliento invoque “el cante gitano”. Muy inteligente, sabía que su hermano sí era ubicable en una parcela del cante, “el gitano”; pero ella era muchísimo más, era el total.

Efectivamente, en las crónicas periodísticas del día siguiente se dice que Pepe Martínez acompañó a Pastora Pavón *Niña de los Peines* y que actuaron en su homenaje Antonio Mairena, Juan Talega, Fosforito, María Vargas, Terremoto de Jerez, Pepe Pinto, tampoco anunciado, pero al que no habría más remedio que incluirlo –pero, ¿cómo no?– pese a sus organizadores; claro que sí, todos sin distinción racial de un signo o de otro. Todo un símbolo de rebeldía y de voluntad imposible de manejar que, estando presentes los guitarristas gitanos anunciados, prefiriera para esa noche Pastora a Pepe Martínez.

Otra cosa eran los oradores, presentadores, poetas y otras yerbas “flamencólicas”, para las que la casta cantaora ha tenido la más deliciosa de las “ojanetas” para aprovecharlas de cara y despreciarlas de espaldas; pese a los Molina, Vallecillo, Caballero Bonald, Grande, Quiñones... En Mayo de 1961, en el Palacio de la

Merced, se anunció para la “Dedicación del acto y elogio de Pastora Pavón el ilustre orador D. Pedro Palop Fuentes”, e “Ilustraciones y presentación de los Cantaores a cargo del destacado flamencólogo gaditano D. Amós Rodríguez”. Esto ya entraba en los esquemas mairenistas. En estos esquemas, para ser cantaor de fuste hay que ser gitano; en cambio, sus mejores exegetas son los payos.

Hicieron sus versos en homenaje a la Niña de los Peines Roy Bartholomew, Juan de la Plata, Rafael Belmonte, Antonio Murciano; Pablo García Baena... Este último, el soneto que sigue:

Giralda de las voces... Padecía
por su garganta un ave prisionera.
Era la pena de la petenera
y era un vuelo de llanto y agonía.
Entre el celo y la muerte y la armonía
de la amargura ardiendo como cera
está Pastora sobre su ara íbera:
Nuestra Señora de Andalucía.
Cádiz de sal. Triana de la luna,
Málaga de jazmín, Córdoba amante,
le dan el vino denso del olvido.
Y ella, que el grito y el silencio aún,
raja el granado rojo de su cante
y entrega el corazón y su latido.

Ella, la divina Pastora del cante, ya venía de ser la musa de otro cordobés insigne, Julio Romero de Torres, en varios de sus cuadros famosos, entre otros precisamente el conocido como *Nuestra Señora de Andalucía*. Ya venía de una profunda amistad con García Lorca y Manuel de Falla..., antes de que el gitanismo ultra permitiera al payo que se acercara a la Niña con versos y coplas, pero no con el cante.

Aquella noche de su homenaje, los ánimos echaban humo más tarde en la cena que los artistas y organizadores tuvieron en el Mesón cordobés de los Califas. En un ángulo de la mesa quiso terciar en la conversación el bueno de Pepe Pinto. Estando cercano el león de Dos Hermanas, le espetó con esta dureza: “¡Cállate, que te has casao con tu madre para poder ser cantaor!” Y el Pinto se echó a llorar como un niño.

Con el epígrafe *Nuevas amistades*, Ricardo Molina da cuenta a Anselmo González Climent en carta fechada el 16 de Marzo de 1962: (44)

He conocido el año pasado en el homenaje a Pastora Pavón a muchos flamencólogos nuevos: Domingo Manfredi, Juan de la Plata, etc. He ligado con el pintor Capuletti, un gran flamencólogo (es de Valladolid; reside en París) y con Georges Hilarie, que ha escrito de manera excelente sus pareceres sobre cante y prepara un extenso libro sobre el tema flamenco. Según Yepes, el compositor Ohana (también vive en París) es el músico más interesado en el flamenco y que más a fondo

NOTAS

- lo conoce. O mejor, el único, pues los músicos en general desprecian el cante. Capuletti vendrá a Córdoba. Juntos iremos a Jerez a ver el Concurso que allí hacen los días 8, 9 y 10 de mayo.
- 1.- Sigue en el cargo Antonio Cruz Conde.
 - 2.- La verdad es que, a la sazón, *jondo* y *grande* no eran adjetivos sinónimos aplicados al cante. En la Memoria de Anselmo González Climent sobre el I Concurso, *Cante en Córdoba*, se incluye un “sabroso” ensayo, a manera de Apéndice, de Jorge Ordóñez Sierra, siquiatra y escritor argentino, tenido por “hispanista a carta cabal y flamencólogo como hay pocos”, con el título *Clasificación del Cante (Para el Concurso de Cante Jondo de Córdoba)*. El paréntesis y la inclusión en dicha Memoria nos parecen suficiente manifestación de responsabilidad por parte de la organización. Pues bien, en este ensayo se afirman tres grandes grupos: 1º Cantes Jondos, 2ª Cantes Grandes y 3º Cantes Chicos.
- Subdivisiones de cada grupo:
- Del 1º, a) **a palo seco** (Debla, Tonás, Saetas, Martinetes, Carceleras y algunos *machos* cantados independientemente); b), **con guitarra** (Playeras corridas, Siguiriyas; Cañas corridas, medias cañas, policañas, algunos machos de la caña, personales de Curro Paula, José el Granaíno y del Fillo; Polo Sevillano, del Contrabandista, medio polo, personales de Tobalo, Silverio, la Parrala, Enrique Ortega *El Sordo*, etc.; Livianas, Jaberías; Soleares de cambio o apolá, al tercio, corta o soleariya, locales de Córdoba, Triana, Cádiz, Alcalá, etc., personales de la Serneta, el Mellizo, la Parrala, la Andonda, Fernando el de Triana, etc. Remates por soleá de otros cantes de zambra, bulerías, etc., mechados por soleá).
- Del 2º, a) **Andalucía serrana y central** (Serranas, Rondeñas, Caleseras, Temporeras, Trilleras, Fandangos grandes de Córdoba: de Lucena, de Cabra, de la Serranía Cordobesa, personales de Cayetano, Rivas, Dolores la de la Huerta, etc.; Cante Granadino: granadinas granadinas-malagueñas, media granadina, fandangos granadinos de la Peza, del Darro y otros; cantes gitanos del Sacromonte; Cantes de Levante: Cartageneras, tarantas, tarantas-mineras y variedad de Almería; mineras, murcianas, variantes personales del Alpargatero, Niño de San Roque, la Peñaranda, el Cojo de Málaga, etc. Cante malagueño: malagueñas largas, cortas, etc. Rondeñas-malagueñas, personales: Breva, Chacón, el Mellizo, el Canario, La Trini, el Minina, Fosforito, etc.); fandangos verdiales de los lagares, malagueñas, personales de Juan Breva, etc.; fandangos- rondeñas); b) **Poniente andaluz** (Peteneras, Tientos clásicos, algunos tientos y tientos-tangos; tangos y Fandangos).
- Del 3º, a) **Sevilla** (sevillanas, Villancicos, Cantiñas, Vito sevillano, Panaderos, Bamberas, Zambras, Fandangos de Herrera, fanguillos ferias y otros regionales; b) **Cádiz** (Mirabrás, Alegrías y variedades, Caracoles, Bulerías jerezanas, gitanas, etc.; tangos gitanos, alegrías por tangos, tangos-milongas, etc.; tanguillos, Chufilas y chufillas; Jaleos y Jaleillos de Jerez, Cádiz, etc.; Olé de Jerez, Cádiz, de la Curra, etc.; Caleseras de Cádiz, Comparsas, Romeras; Fandangos camperos, marroquíes y locales jerezanos, gaditanos, de San Roque, tarifeños, etc.; Fanguillos contrabandistas y locales jerezanos, gaditanos, etc.; Farruca, farruca-zambra y variaciones; Garrotín, Zapateado jerezano, en cuanto baile cantable; c) **Huelva** (Fandangos locales: Alonso, Huelva, El Cerro, Paymogo, Encinasola, Valverde del Camino, etc. Y fandangos de transición al extremeño, fanguillos correspondientes; Cantes de las minas de Riotinto); d) **Andaluz-americano** (Guajiras, tangos por guajiras, cubanas, etc.; Colombianas, Punto de la Habana, Habaneras *flamencas*, Milongas, milongas con tangos, por fandangos, etc.; Vidalita *flamenca*, Danzón *flamenco*, Rumba llamada gitana, Tangos cubanos y otros sonos antillanos); e) **No regionales o de otras zonas** (Toná chica, Cantes de Jarria, Pregones, Romances volados, Marianas, Cabales, Palmares, Levantiscas, Muchos fandangos y fanguillos cortijeros, almerienses, alpujarreños, etc.
- 3.- Posiblemente sea la primera vez que se hace público el nombre de Antonio Mairena en Córdoba
 - 4.- Lo publicaba el Diario Córdoba los días 12 y 13 de Mayo de 1957. La única diferencia con el Acta del Jurado, cuyo original se conserva en el Archivo Municipal, es que prefiere la prensa homologar a todos los que no tienen ganador con el término “desierto”, siendo el 2º de Cante Jondo y 2º de Cante Flamenco en el Acta original, “no presentados”, tal y como nosotros copiamos.
 - 5.- El número de “cincuenta concursantes”, en el anterior informe de prensa, difiere del “cuarenta” de Molina en su carta; pero no extraña ni afecta al espíritu de la verdad. Siempre se inscriben más concursantes que los que luego se

- presentan realmente. Así es lógico que el Diario hable de los inscritos, y Molina, de los que se presentaron ante el Jurado.
- 6.- En su carta siguiente del 26 de enero de 1958, se excusa de la discordancia entre la fecha de la carta anterior (10 de diciembre de 1957) y la llegada: “Es que la escribí en su fecha pero, tras correr diversas aventuras trincando en los libros callejeros de turno, e incluso un viaje a Málaga de una semana, por fin pude echarla al buzón. Eso explica la diferencia de fechas.”. Todo este epistolario está publicado en el libro titulado *Cartas de Ricardo Molina a Anselmo González Climent sobre El Concurso Nacional de Arte Flamenco de Córdoba (1955-1965)* Córdoba, 1992 y 2004. En esta carta, Ricardo acusa recibo de la noticia que en la suya anterior Anselmo le da: no vendrá a Córdoba para 1958, pero le asegura su venida para 1959, a la Final. Se despide de esta manera: “Ya estamos reiniciando el nuevo concurso. Espero poco de Andalucía Oriental. Hasta pronto, un fuerte abrazo de Ricardo”.
 - 7.- Recordemos que al *Niño de la Mezquita* lo puso como primerísima figura del Concurso el Diario Córdoba, en un juicio paralelo acaso imprudente. La consecuencia fue que se hinchara el ego del *de la Mezquita* y la *réplica justiciera* de González Climent en su libro y de Ricardo Molina en este artículo. Al final, ¡pobre *Niño de la Mezquita*!
 - 8.- En nuestra nota número 2 damos de manera apretada la clasificación de Ordóñez Sierra. En cuanto a la juventud de Anselmo y Jorge, los dos argentinos hispanistas, recordamos que Anselmo era diez años más joven que Ricardo.
 - 9.- Se refiere al *Romance de Bernardo el Carpio* en tal disco *Columbia*. Los puntos suspensivos que siguen son del original.
 - 10.- *¡Oído al Cante!* (*Concurso Nacional de Cante Jondo, Córdoba 1959*), de Anselmo González Climent. Madrid, 1960. Posteriormente, en 1988, lo reeditó el Ayuntamiento de Córdoba en un solo volumen con el anterior *Cante en Córdoba (Concurso Nacional de Cante Jondo)*, 1956. Manejamos esta última edición y el fragmento que escogemos lo encontraremos en la página 125.
 - 11.- Carta de Ricardo a Anselmo fechada del 24 de Octubre al 9 de Noviembre en el epistolario citado.
 - 12.- *Viejo Carné Flamenco*, de A. González Climent, en *Candil*, número 69, página 396, parágrafo 23 Jaén, Mayo-Junio, 1990.
 - 13.- Ref. ant., parág. 24
 - 14.- Ref. ant., parág. 25
 - 15.- Ref. ant., parág. 28
 - 16.- Ref. ant., parág. 29
 - 17.- Ref. ant. número 74, pág. 646, parág. 2
 - 18.- Ref. ant. parág. 5
 - 19.- Ref. ant. parág. 7
 - 20.- Ref. ant., pág. 649, parág. 15
 - 21.- Ref. ant., pág. 647, parág. 8
 - 22.- Ref. ant., pág. 646, parág. 1
 - 23.- Ref. ant. número 71, pág. 484, parág. 1
 - 24.- Ref. ant. pág. 487, parág. 24
 - 25.- Carta de Ricardo Molina fechada el 6 de Mayo de 1959, dirigida al Sr. Director Comercial de Fábrica de Discos Columbia. Se incluye en el epistolario (*Cartas de Ricardo Molina a Anselmo González Climent*) con esta nota a pie de página de A. González Climent: “Me envió Ricardo el manuscrito de la siguiente carta a los efectos de demostrarme –existía una indecisión de su parte– la franca admiración profesional y humana que por Aurelio profesaba”.
 - 26.- En nuestro archivo, *Sevilla Cuna del Cante*, en carpeta, un Lp, de sello Columbia, depósito legal de 1960. Intervienen: Hermanos Toronjo, el Gordito de Triana, La Perla de Cádiz, Antonio Mairena, Coro de campanilleros de Bormujos, Juan Talega, Bernarda de Utrera, Fernanda de Utrera. Guitarras: Paco Aguilera, Moraíto Chico y el Pinche. Observamos que los intérpretes de esta *Sevilla, cuna del cante* son de Huelva, Sevilla, Cádiz, Jerez... Sus cantes, de Huelva, Alcalá, Utrera, Cádiz..., ¡ah!, y Sevilla, como las *sevillanas*. En cuanto a los “premios más destacados” del

- Concurso: La Perla canta en este disco *Fiesta por bulerías y Cantiñas*; Juan Talega, *Soleares de Alcalá*; Bernarda de Utrera, *Fiesta Utrerana*; Fernanda de Utrera, *Soleares de la Sarneta (sic) de Utrera*. Preguntamos: ¿Ya no había nada más que “valiera la pena” de estos artistas, según Ricardo Molina? ¿Ni siquiera los cantes de siguiiriyas y tonás que justificaran oportunamente su primer premio? ¡Con lo que luchó y transigió para que vinieran al Concurso! ¿Cabe mayor contradicción?
- 27.- En nuestro archivo, *Antología del Cante Flamenco* y *Cante Gitano* en carpeta de tres Lps, de sello Columbia, depósito legal de 1960, con la dirección artística de Antonio Mairena y libreto original de Emilio González de Hervas, trilingüe (español, francés e inglés). Intervienen, *parte flamenca*: José Salazar, Pepita Caballero, Manuel Centeno, Antonio Mairena, la Perla de Triana y Aurelio Sellés; con los guitarristas Antonio Arenas, Manuel Moreno, Melchor de Marchena y Juan Moreno; *parte gitana*: Rosalía de Triana, Antonio Mairena, Aurelio Sellés, Pepe Torres, La Perla de Triana, La Piriñaca de Jerez y Juan Talega; con las mismas guitarras. Observamos que los intérpretes que en ambas partes intervienen no se corresponden íntegramente con el propósito racista que tal segregación implica. Esta Antología se ha vuelto a publicar en dos CDs con sello *Tablao*, RCA BMG P: 1959 C: 2001.
- 28.- No conocemos esas grabaciones en Columbia de Aurelio; pero sí tenemos en nuestro archivo doce cortes en microsurco grabados por Hispavox, S. A., Madrid, 1962 en tres ediciones: la primera en 1962, tres volúmenes pequeños con los titulares comunes: “cante flamenco Aurelio Selles el de Cádiz”; La segunda en 1972, un LP con estos titulares: “Cantaores gaditanos Vol 1 Aurelio Selles”, y tercera en 1986, Maestros del Cante Aurelio Selles el de Cádiz”.
- 29.- Se trata de una *separata* de esos cantes de Antonio Mairena incluidos en la Antología citada del *Cante Flamenco* y *Cante Gitano*.
- 30.- Por la fecha de la carta, bien pudiera referirse a las *Memorias Antológicas de Pepe Marchena*, con Paquito Simón a la guitarra. Se puede estar o no de acuerdo con la estética marchenista, pero jamás calificar de fracaso esta publicación. Yo la escuché en el Casino Montillano, donde “residía” su amigo Blas Palma. Este nos la hizo amistosamente escuchar y comentar, estría a estría los cuatro microsurcos de larga duración.
- 31.- *Viejo Camé Flamenco*. Ref. ant. Núm. 63, pág 103; parág. 5
- 32.- Ref. ant., parág. 4. Recuerdo mis espacios radiofónicos (por los últimos años sesenta) de *Cante Jondo* en los que comparaba, a través de Mairena, las soleares del Mellizo y la Serneta, con la impresión de que eran muy parecidos.
- 33.- Ref. ant., parág. 7
- 34.- Ref. ant., parág. 9
- 35.- Ref. ant., parág. 19. Con respecto a “sus alegrías y cantiñas...”, recuerdo por mi cuenta una conversación mía con Aurelio en la puerta de la Casa de la Cultura de Málaga en mayo del 65: “Fosforito –me decía– no hace las alegrías al compás de Cádiz; las hace a contragolpe, y así no se ha cantado nunca en Cádiz”. Es la revolución de la nota sincopada del más moderno flamenco de Paco de Lucía, que tantas veces hemos dicho es aportación personal de Fosforito.
- 36.- Ref. ant., parág. 20
- 37.- Ref. ant., parág. 22
- 38.- Ref. ant., parág. 30
- 39.- Ref. ant., parág. 35
- 40.- Ref. ant., parág. 64
- 41.- Ref. ant., parág. 73
- 42.- Artículo de Anselmo González Climent *Fernanda de Utrera (un nuevo duende)* en el número 72 de *Candil*. Jaén, Noviembre-Diciembre 1990.
- 43.- Texto en el programa de mano distribuido con motivo del Homenaje.
- 44.- En la segunda edición de las Cartas de Ricardo a Anselmo –Edición del Ayuntamiento de Córdoba, 2004, pág. 82–, por errata, se lee Mayo por Marzo.

5

**III CONCURSO DE CANTE FLAMENCO,
LA LLAVE
(1962)**

III CONCURSO DE CANTE FLAMENCO, LA LLAVE (1962)

En su línea bien trazada de actuación, Ricardo Molina tenía decidida la entronización de Antonio Mairena que diera autoridad a su tesis antropológica. A partir de ahí, había que diseñar la manera de conseguirlo utilizando los medios a su alcance, los que podía proporcionarle la política municipal llevada de manera autoritaria y personal por Antonio Cruz Conde. Sólo había que mirar la cara al señor y aprovechar la trayectoria de su jugada. ¿El señor alcalde quiere un Concurso? Pues hagamos un Concurso a la medida de Antonio Mairena.

El diseño

Ante la noticia del anunciado Concurso de Jerez, don Antonio Cruz Conde, atemorizado por la competencia que ello podría suponer, alertó a Ricardo para que no quebrase con festivales, homenajes o cosas por el estilo la implacable realización trienal de los concursos cordobeses. A esta actitud defensiva por parte del alcalde, se unía el susto que Ricardo le metiera al sugerirle interrumpir el anuncio del Concurso de 1962 para reemplazarlo por la entrega directa de la Llave de Oro a Antonio Mairena. Cruz Conde se endureció con más razón y exigió la competencia previa y objetiva de un concurso público normal. **(A. González Climent) (1)**

* * *

Por fin, el Concurso de la Llave de Oro del Cante. Ha llegado el momento oportuno para distinguir al cantaor que se encuentre en plena madurez. Se trata de consagrar con un premio Nobel flamenco al artista que, dueño de sus máximas facultades, pueda disfrutarlo antes de su inexorable decadencia vital. Yo sé que hay mucha gente suspicaz que al leer las bases y su reglamentación correspondiente piensa que se está preparando la inequívoca elección a favor de Antonio Mairena. Parece que lo sabe ya media España. Y no es así. Es un premio a la madurez y al bagaje de conocimientos. Los que se sientan en esas condiciones no tienen más que anotarse y demostrarlo. Contarán con la inveterada imparcialidad del jurado cordobés. **(De Ricardo a González Climent en una charla jerezana) (2)**

* * *

Al parecer, Ricardo Molina le envió a Pepe el de la Matrona una carta para invitarlo a participar en el Festival de la Llave de Oro del Cante. (De ello habla Matrona): *Esta invitación es torpe. Sencillamente me ofende. Yo no puedo echarme a pelear con Mairena, que es de otra generación, que no tiene ni la mitad de mis conocimientos, que tiene todo organizado a su favor. Yo estoy para juzgar, no para ser juzgado. Lo mismo le ha sucedido a Aurelio con una invitación que recibiera de Jerez para presentarse al concurso del Villamarta. Me alegra que Aurelio los haya puesto a cavilar con su respuesta. ¿Qué es lo que pretenden esos señores? ¿Demostrar que ya no somos jóvenes, que somos maestros puestos a discusión?*

Como Aurelio –a quien admira sin excesos–, yo aprecio que a estas alturas de mi vida no puedo poner en juego mi prestigio en concursos o en flamenquerías baratas. He vivido de mis viajes al extranjero y de las fiestas que he tenido con amigos adinerados. Ya no puedo perder este filón y jugármelo por otro. Por eso comprendo que Aurelio tenga el mismo criterio. El ya ha hecho un buen dinero con el cante y ha sabido conservarlo. (A. González Climent) (3)

* * *

Aurelio fue equivocadamente invitado al Festival de Jerez de la Frontera. Don Tomás García Figueras le envió una carta (tuve ocasión de leerla) en la que le adjuntaba la proclama y las bases para participar ¡como concursante! (Es intransferible la inefable narración de Aurelio). Le respondió al alcalde que ni cuando tenía veinticinco o treinta años pensó concursar en parte alguna, y que toda su vida fue un profesional para minorías. Jamás le oí hablar tan desmesuradamente bien de don Antonio Cruz Conde. (A. González Climent) (4)

* * *

...Ricardo me buscó en Sevilla (yo vivía entonces en Sevilla) para hablarme de la posibilidad de hacer algo con Antonio Mairena.

–Porque Antonio no tiene punto de apoyo –me decía–, tú eres Fosforito, premio nacional absoluto, Pastora está retirada, Pepito está por encima del bien y del mal...

Y así fue como se fue fraguando lo de la Llave de Oro del Cante. Había un acuerdo tácito de que se le iba a otorgar a Antonio y había que darle carácter de certamen para que no fuera tan a ojos vista el regalo. (Fosforito en muchas ocasiones)

Esta experiencia nos enseña que no se puede poner a competir a profesionales de prestigio o con un palmarés hecho, por mucho dinero que se ofrezca en el premio; si acaso aceptan, será mediante compromiso de pagar su actuación o de hacer “de mangas capirotas” para quedar siempre mal. No obstante, hay siempre buenos profesionales y grandes artistas –cada vez menos, porque hay otros medios de promoción– a quienes les interesa participar a pecho descubierto en un concurso de prestigio para salir del ostracismo, reivindicarse ante los demás y ante sí mismos, y ponerse al día en la afición. Y ello les prestigia, no tanto por su valentía como por su honradez. Pero unos y otros, profesionales y organizadores, han de hacerlo libremente sin contraer ningún tipo de compromiso.

El 13 de marzo de 1962 traía el Diario Córdoba las manifestaciones del alcalde Antonio Cruz Conde (“se encontraban presentes –no en la mesa, por la fotografía que ilustra la información–, el teniente de alcalde, presidente de la Comisión Municipal de Ferias y Fiestas, don Francisco de P. Salinas Casana y el escritor don Ricardo Molina Tenor, encargado de la sección de publicaciones del Ayuntamiento”) con estos titulares en la sección *Vida de la Ciudad*: “Se está organizando el VII Festival de los Patios Cordobeses, para el próximo mes de mayo / Y el III Concurso Nacional de Cante Flamenco con el premio del trofeo *Llave de Oro del cante* y 100.000 pesetas en metálico”. De nuevo, el 19 de Marzo, el Diario Córdoba volvía a la carga de las Bases con un preámbulo bastante significativo en orden a la importancia que se le daba a esta edición. No tiene firma, pero está muy claro el marchamo de Ricardo Molina:

El VII Festival de Patios Cordobeses será centrado este año por el más trascendental certamen flamenco del siglo, pues en él se disputará el magno Trofeo la Llave de Oro del Cante que cuenta ya con una tradición centenaria al haber sido entregado por primera vez en la historia flamenca al gran siguiyero gitano Tomás el Nitri alrededor del año 1862. Más tarde se le adjudicó al cantaor Manuel Vallejo (Madrid 1962) (Sic) (5) Siguiendo la tradición y aprovechando su centenario, el III Concurso Nacional de Cante Flamenco de Córdoba, revivirá este año la venerable costumbre, (ya casi una institución) y concederá la *llave de oro del Cante* al vencedor del Concurso, proclamándolo con tal distinción cantaor magistral en plena posesión de los secretos del Cante Flamenco y señor de sus misteriosos dominios.

Trofeo como el que otorgará el III Certamen Nacional de Córdoba sólo de tarde en tarde se viene adjudicando. Para la última mitad del siglo XIX imperó la Llave de Oro concedida a Tomás el Nitri, uno de los nombres más ilustres de la historia del Cante. *La Llave de oro* de Manuel Vallejo, el enciclopédico cantaor reinó brillantemente durante la primera mitad de nuestro siglo. Muerto Vallejo en 1961, la Llave de oro quedó sin dueño. El Certamen Cordobés la asignará al que la merezca, inspirado en el mismo ideal de justicia que acreditaron esos dos brillantes capítulos flamencos del Festival de los Patios Cordobeses que fueron el Concurso Nacional de Cante del 1956 en el que resultó vencedor el joven maestro Antonio Fernández Díaz Fosforito, hoy admirado en el mundo entero, y el Concurso Nacional en 1959, en el que triunfó el gran maestro de los cantes puros gitanos, Juan Talegas, estimado como el mantenedor por excelencia de los estilos tradicionales. A los dos grandes Concursos Nacionales de 1956 y 1959, sumaron los Festivales continuos Recitales Solemnes del Cante, Baile y Guitarra Flamencos, en los que participaron las personalidades más destacadas de la actualidad, y en 1961 se celebró un histórico Homenaje Nacional en exaltación de la genial cantaora Pastora Pavón, Niña de los Peines, gloria viva del Cante Flamenco.

Las bases

El Excmo. Ayuntamiento de Córdoba fiel a la tradición flamenca del Festival de los Patios Cordobeses convoca para Mayo próximo el Tercer Concurso Nacional de Cante Flamenco, en el que se otorgará *La Llave de Oro del Cante*, máximo Trofeo histórico, dotado con un premio de

100.000 pesetas en metálico. El concurso de este año, (el tercero de los que trienalmente ha instituido el Excmo. Ayuntamiento), revestirá por tal motivo excepcional importancia, pues abierto a profesionales y aficionados proclamará solemnemente al mejor cantador de nuestra época. Con la adjudicación de *La Llave de Oro del Cante* conmemora el centenario de la institución de dicho Trofeo y asegura además su permanencia.

Las Bases que regirán la competición son las siguientes

BASES DEL CONCURSO

1ª) Podrán participar todos los profesionales y aficionados que lo soliciten de la Comisión Organizadora del VII Festival de los Patios Cordobeses (Ayuntamiento de Córdoba) antes del día 1 de mayo próximo.

2ª) Los concursantes deberán someterse a una prueba selectiva, previa a la competición en público por la Llave de Oro del Cante; dicha prueba preliminar se celebrará en privado ante un Jurado calificador constituido por 7 miembros. Los profesionales que, a juicio del Jurado, tengan demostrado con suficiencia el dominio magistral de los Cantes que se exigen (Siguiriyas, Soleás, Tonás, y dos cantes a elección del concursante) serán admitidos sin tener que someterse a pruebas seleccionadoras algunas.

3ª) Se exigen los siguientes cantes que serán los que deban hacerse en público en las pruebas finales: Siguiriyas y Soleás por tres estilos diferentes, esto es, tres cantes distintos de siguiriyas y otros tres de soleás (estas últimas desdobladas a su vez en dos coplas por cada estilo): Tonás, Toná Grande, Martinetes y Debla. Dos cantes además, a elección del concursante. Se estimará ante todo la pureza y el sabor tradicional, así como el *aire* especial característico que los cantes adquieren en su localidad originaria.

4ª) Las pruebas seleccionadoras se realizarán privadamente ante el Jurado, el día 15 de mayo al 17 del mismo mes.

5ª) El aficionado seleccionado entre los días 15 y 17 actuará en la pública competición de los días 19 y 20.

6ª) Los profesionales seleccionados, o admitidos por sus méritos relevantes sin prueba preliminar, actuarán en público certamen los días 19 y 20 de mayo, interpretando los cantes que en la base 3ª se exigen.

7ª) El fallo del Jurado Calificador será inapelable.

8ª) El premio único consistirá en el centenario Trofeo *La Llave de Oro del Cante*, dotada con 100.000 pesetas en metálico.

9ª) El Fallo del Jurado y la entrega del Trofeo y su premio se harán en público y solemne acto que se celebrará el día 21 de mayo en lugar que anticipadamente se señalará.

10ª) Los gastos de viaje y alojamiento correrán a cargo de los propios concursantes. (6)

Con fecha 16 de Marzo de 1962 Ricardo expone en nueva carta a Anselmo el espíritu que le anima:

Querido Anselmo: Encabezo la carta rojo sangre de vida para expresar amistad y admiración al rojo vivo. Como el Guadiana, resurjo a la vasta llanura epistolar de esta sabana aerovoladora, para sumar mi voz y la de nuestro Alcalde y animar a venir a nuestro Festival ya en ciernes. Siguiendo tu estrategia apartaré los asuntos:

Concurso: Queremos dar este año *La llave de Oro del Cante* consistente en un trofeo (La Llave) en oro (14 cms) y 100,000 ptas. en metálico. Como el Concurso está abierto a profesionales y aficionados es muy probable que vengan pocos de los últimos. Una distinción de tal calibre no puede concederse a la ligera ni quedar pendiente de un azar *riesgoso*. Por eso hemos contratado algunos cantaores serios, en plenitud de su carrera artística, y prestigiosos. Hasta ahora contamos con Fosforito, Jarrito y Juan Varea, pero esperamos acudan Mairena, Pericón y probablemente otros más.

La competición se hará en dos actos públicos los días 19 y 20 de mayo. El 19 los cantes *obligados* serán *soleás* por tres estilos diferentes, pero como cada estilo ha de desdoblarse por lo menos en dos coplas distintas estructuralmente para ser completo, serían por lo menos 6 *soleás* diferentes. Luego cada cantaor dice un cante a su elección. El día 20 deben cantarse *Siguiriyas* de tres estilos diferentes. La *Toná Grande* o la *Debla* (a voluntad del artista). En las pruebas de estos días (19 y 20) no tomarán parte más de 6 ni menos de 5 cantaores, que actuarán en ambos días. Reservamos el día 18 para el caso de que surgieran aficionados de calidad suficiente como para aspirar al Trofeo. Los profesionales de primera fila elegidos por el Ayuntamiento por sus méritos a la vista no sufrirán prueba seleccionadora, pero los aficionados, sí, puesto que nos son desconocidos. Las pruebas de selección se harán del 15 al 17 de mayo.

De la propuesta al resultado

De los profesionales citados no asistió Jarrito ni Pericón. Tampoco comparecieron aficionados. Anselmo anota en su *Viejo carné flamenco* que Capuletti se queja de la falta de propaganda y de organización técnica de los festivales cordobeses (7). Está dolido porque se ofrece gratuitamente para pintar y llevar a Córdoba un cuadro sobre la *Llave de Oro del Cante*, y como el que habla en el desierto, su carta no es siquiera contestada. No obstante, por su cuenta y riesgo, y al margen de las autoridades oficiales, consiguió que la televisión francesa testimoniara la celebración y entrega de la Llave. Anselmo recuerda con frecuencia a un voluntario inapreciable, Manuel Señán Orta, que no dejaba “a luz ni a sombra a Ricardo para sugerir ideas de todo orden que fueron aceptadas en raquítica proporción...”

El problema mayor fue cuando perdimos tres tardes completas aguardando en la Peña Campera del Círculo de la Amistad que se anotasen aficionados sin exigírseles, a esas alturas de los acontecimientos, mayor discriminación y calidad. Comprobamos que entre los profesionales, Mairena

se había erigido en un tremendo espantapájaros. Como esta laguna pudo haber sido sospechosa o malinterpretada, Señán Orta propuso diligentemente ir a Alcalá para traer a Córdoba a Manolito María y Platerito de Alcalá. Solamente pudo conseguir a Platerito... (8)

Ricardo intentó hallar más competidores. Su carta a Anselmo del 3 de Abril de 1962 se extiende en consideraciones más o menos consistentes de competencia con el Concurso de Jerez, que a la sazón se preparaba:

...Creo que la gente va a ir a cantar de balde en *actos públicos* sólo porque Jerez es *La alegría del mundo*, que tal es su argumento más fuerte. En fin... veremos a ver... Mairena tampoco aceptó formar parte del Jurado a pesar de que yo le presioné en ese sentido, pues antes le había escrito 2 cartas el Alcalde (de Jerez) rogándole fuese al concurso y no quiso aceptar. Nosotros contamos hasta ahora con Fosforito, Varea, Mairena, Beni, Chocolate... y otros, desconocidos, Niño de la Rosa Fina, del Laurel, etc. (9) Veremos a ver también. Pero me consuelo pensando que Jerez daría un ojo de la cara por tener a Varea, Mairena y Fosforito, con los que no cuentan.

Hay que añadir que en el Archivo Municipal existen solicitudes para “concurrir por la Llave de Oro” en papel timbrado y redacción rigurosa del protocolo de entonces, por ejemplo, de quienes ya habían obtenido en la edición anterior premios nacionales: Pedro Lavado, fechada en Córdoba el 28 de Abril de 1962, y Antonio Ranchal y Álvarez de Sotomayor, fechada en Lucena el 30 del mismo mes. En tales documentos aparece una nota a lápiz que dice: “Presentarse a Concurso Cante 12 horas día 16 Negociado Festejos. Salinas”. La misma nota es texto de telegramas enviados a Lucena (Pedro vivía entonces en Lucena), a (C/) Torneros, 3 (Pedro Lavado) y a (C/) Jaime, 5 (Antonio Ranchal). Otro telegrama curioso hemos encontrado: el dirigido a José Arroyo Murillo, maestro nacional en Puente Genil, con este texto: “Limpiabotas puede presentarse Concurso Cante doce horas día 16 Negociado Festejos. Molina” Hemos de aclarar que D. José Arrollo Murillo era un hombre espléndido que ponía su magisterio, de manera extraprofesional, al servicio de la clase más humilde y con el que muchos flamencos de la localidad encontraron su “pañó de lágrimas”. Colaboraba con el Diario Córdoba.

El programa

Pero volvamos a la carta de Ricardo a Anselmo, fechada el 16 de Marzo, y con nuevo asunto:

Composición del Jurado: Para tener ocasión de confrontar personas y criterios hemos aumentando sus miembros con dos vocales más que nos serán fuente de conocimiento y de sugerencias: Invitaremos a Juan Talega y al compositor andaluz Mauricio Ohana autor de un portentoso Concierto sobre tres gráficos Flamencos, para guitarra y orquesta, que se estrenará en Córdoba por la Filarmónica de Madrid y Yepes a la guitarra. Así, el Jurado presidido por Paco Salinas constará de dos cantaores expertos: Aurelio y Juan, dos músicos: Molleda y Ohana y dos flamencólogos: nosotros.

Continúa en su carta con el anuncio del programa paralelo al concurso durante los días previstos para las pruebas de selección, en los apartados consecutivos:

Ofrenda Musical al Cante Flamenco: Los 2 conciertos de los días 16 y 17 tendrán carácter de ofrenda pues el primero será en substancia el mencionado Concierto de Ohana, sólo oído en Londres y Hamburgo, y el Homenaje a la Sigüiriya de Moreno Torroba, también para guitarra y orquesta, cuyo estreno mundial será en Córdoba. A este concierto seguirá el 17 otro a base de Yepes, solo a la guitarra pero a base de obras de inspiración flamenca como la Farruca de M. Molleda que es magnífica (editada por Zafiro, toca Yepes). Invitaremos a Moreno Torroba al estreno de su Homenaje a la Sigüiriya.

Consideraciones marginales para animar a venir: Del 15 al 23 de mayo nos reuniremos en Córdoba Mairena, Aurelio, Talega, Yepes, Ohana, Moreno Torroba, Fosforito, Varea, Pericón, Moraíto, Melchor de Marchena, Muñoz Molleda, Antonio, Paco Laberinto, Terremoto, Farruco, Regla Ortega y alguno más.

El Ayuntamiento publicaba un folleto (tríptico) con estos titulares y texto en portada: “VII Festival de los Patios Cordobeses / Tercer Concurso Nacional de Cante Flamenco / Competición por La Llave de Oro del Cante: Prueba final días 19 y 20 mayo de 1962 en Plaza de la Corredera y Solemne entrega del Trofeo al vencedor en Jardines del Alcázar el día 21 mayo a las 11 noche. Córdoba, mayo 1962. En su interior, el Programa:

Día 19 Competición de Soleares. 1º Inauguración del Acto con el Conjunto de Baile. 2º, Cantaor número 1. 3º, Cantaor número 2. 4º, Baile. Bulerías Paco Laberinto. 5º, Cantaor número 3. Descanso. 6º, Solo de guitarra por Melchor de Marchena. 7º, Cantaor número 4. 8º, Baile: Soleares: Carmen Carreras. 9º, Cantaor número 5. 10º, Fin de Fiesta con todos los artistas.

Día 20 Competición de las Sigüiriyas y las Tonás. 1º Grupo General de Baile, Cante y Toque. 2º, Cantaor número 1. 3º, Solo de Guitarra: Melchor de Marchena. 4º, Cantaor número 2. 5º, Baile Carmen Carreras. Descanso. 6º, Baile: Tangos: Los Gitanillos de Bronce. 7º, Cantaor número 3. 8º, Cantaor número 4. 9º, Baile: El Farruco. 10º, Cantaor número 5. 11º, Fin de Fiesta con todos los Artistas.

Cantes que serán interpretados:

Día 19 Soleares: Cantes de Mercé la Serneta, Joaquín de la Paula, Enrique el Mellizo, Frijones de Jerez, Juaniquín de Utrera (sic) y Paquirri el Guanté; Soleares viejas de Triana, Utrera y Alcalá de Guadaíra. Otros cantes a elección de los cantaores que participan en la prueba final.

Día 20 Sigüiriyas: Cantes del Fillo, Tomás el Nitri, Manuel Cagancho, Curro Durse, Diego el Marrurro, Manuel Torre, Paco la Luz, Loco Mateo, Silverio Franconetti, Manuel Molina, Francisco La Perla, etc. **Tonás:** Tonás, Toná grande, Martinetes, Carceleras, Debla. Otros cantes: a elección de los participantes como prueba final del Concurso.

Día 21 En los **Jardines del Alcázar**, a las once de la noche, en coordinación con el *Ballet Español de Antonio* tendrá lugar el solemne acto de proclamación del fallo del Jurado flamenco y la entrega de la Llave de Oro del Cante al vencedor del III Concurso Nacional de Cante Jondo celebrado este año en Córdoba.

La Llave de Oro del Cante ha sido concedida dos veces en un siglo. Esta será la tercera adjudicación que registra la historia del supremo Trofeo flamenco.

El III Concurso Nacional de Cante en Córdoba otorgará la Llave de Oro, dotada con 100.000 pesetas de premio, al vencedor del certamen. El Jurado Calificador la concederá estimando no sólo la actuación de los cantaores concursantes en la Prueba Final y pública, sino su historial flamenco, esto es, valorando la plenitud de su personalidad artística.

El Jurado

El Jurado Calificador está constituido por los siguientes miembros: Presidente: D. Francisco Salinas Casana, Tte. de Alcalde Presidente del Festival de los Patios Cordobeses y de la Comisión Municipal de Feria y Festejos; Excmo. Sr. D. José Muñoz Molleda, compositor, numerario de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Premio Nacional de Música. Premio Juan March y Premio Ciudad de Barcelona; D. Mauricio Ohana, compositor, autor del *Concierto de los Tres Gráficos*. D. Aurelio Sellé (Aurelio de Cádiz) y D. Juan Fernández (Juan Talegas). Maestros del cante flamenco ambos, supervivientes de la gran época áurea de Enrique el Mellizo, Manuel Torre y Tomás Pavón; y finalmente, los escritores D. Anselmo González Climent (argentino) autor de numerosas e importantísimas obras sobre el cante flamenco, y D. Ricardo Molina, premio Adonais de Poesía 1948.

Cantaores

Juan Varea, Antonio Fernández Díaz *Fosforito*, Antonio Mairena, Antonio Núñez Chocolate, aficionado finalista.

Grupo de Baile

Francisco Ruiz Gómez (*Paco Laberinto*) Carmen Carreras (Primer Premio en el Concurso Internacional de Jerez), Antonio Montoya Farruco, Los Gitanillos de Bronce, Hermanos Rojas, Pepita y Manolo, Amparo y Rafael, Manolo Soto (cantaor). El Poeta y Joaquín Baena (tocaors)

Tocaors

Melchor de Marchena y Manuel Moreno *Moráito*

El escudo del Ayuntamiento cordobés cierra el tríptico.

Suspiciacia nuestra es que faltó añadir en las Bases, a la altura de la lista de cantes exigidos, que había que hacerlos según la versión de Antonio Mairena, porque se atribuyen a los mismos nombres del pasado indocumentado otras versiones estilísticas que nada tienen que ver, o muy poco, con la versión que Ricardo Molina había aprendido de Antonio Mairena. Observamos también cómo se introduce la advertencia de

que la adjudicación del premio no depende exclusivamente de la actuación en Concurso, sino también del “historial” y “plenitud artística”. (Bueno, la verdad es que hasta entonces, el historial de Antonio Mairena se limitaba a su inclusión en varios ballets flamencos y algunas actuaciones en tablaos. No sé qué se podía magnificar de tal “historial”; pero ello, así como lo de la “personalidad artística”, permitía cualquier arbitrariedad). Otro detalle a favor del mismo cantaor: los dos guitarristas que se turnaron en el acompañamiento a los participantes en el concurso ya habían grabado con Mairena; Morao, en Londres por el año 1954; Melchor, allá por 1958.

Quisicosas quisquillosas

La Hoja del Lunes del 7 de Mayo de 1962 trae dos artículos, *Córdoba, limonera y cantadora*, de Francisco Acevedo González, y *El Concurso de Cante Flamenco, ocasión para el descubrimiento de nuevos valores* que, dejando a un lado la estadía en la inopia de lo que se estaba fraguando a favor de Mairena con los apuros consiguientes para que se notara lo menos posible, defienden muy bien los valores de Córdoba, por su historia y momento cultural, única capaz de organizar con el ceremonial y relevancia que merece el evento de la *Llave del Cante*; pese a Juan Rodríguez Mate, sevillano de Coria del Río, secretario de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras, que, como ya hemos dejado constancia, opinaba que “Córdoba, por otra parte, no está llamada a juzgar y salvar el cante”.

* * *

La presencia en Córdoba de Mauricio Ohana –nos dice González Climent– fue muy positiva al margen de su papel de jurado. Traía muy buenas ideas y mejores propósitos. Anselmo nos lo presenta como un hombre de “cincuenta años (en 1962), gentil, ordenado, modesto; muy reflexivo y sincero”. Había nacido en Gibraltar y pronto se trasladó a Francia donde desarrolló una brillante carrera musical...

Ohana presumió que el concurso era un centro de organización de estudios donde correspondía a los miembros del jurado cumplir un trabajo lo más científico posible. Echó su cuarto a espadas en la cuestión. Por cierto llevaba toda la razón del mundo. Prodigó un verdadero arsenal de ideas y métodos a ser considerados. Pero pronto se dejó languidecer cuando dedujo, tras el comportamiento muelle y fatalista de Ricardo Molina y allegados, que lo mejor consistía en ser simplemente jurado. Se limitó, entonces, a anotar en un cuadernillo personal todas la reflexiones y datos que eventualmente podría aprovechar para un posterior estudio musicológico. (A. González Climent) (10)

* * *

Cuando Ricardo le preguntó a Ohana si cabía la posibilidad de reconstruir cifras musicales de lo que se suponía bailaban las *Puellae gaditanae* celebradas literariamente por Marcial y asociados, afirmó que ya existen estudios de las canciones *saturnales* del Impero Romano en las que es probable haya quedado la sustancia de aquella música. Ricardo en lugar de ir por partes, prefirió desechar en bloque el virtual hallazgo de ese *gaditanismo flamenco*. Por de pronto, siendo así que

antes de Jesucristo ino había gitanos en España!, cualquier investigación estaba condenada al fracaso por falta de objeto del conocimiento. **(A. González Climent) (11)**

* * *

Soy muy amigo del compositor Mauricio Ohana. Lo he asesorado frecuentemente en cuestiones de cante. Tenía necesidad de hablar con él en París antes de su marcha a Córdoba como miembro del jurado. Quería advertirle que no se prestara a ningún juego para favorecer el triunfo de Mairena. Ohana es una gran persona, un excelente flamenco. Nos debemos favores mutuos. Me ha apoyado mucho en la televisión francesa. **(Pepe el de la Matrona) (12)**

* * *

No entiendo la causa de que Juan Talega sea una vez concursante y después jurado. Yo creo que su nombramiento como jurado en la Llave de Oro se debe a que de antemano se sabía que votaría a favor de Mairena. No le encuentro otras explicaciones. Si yo hubiese concursado no hubiese aceptado a Talega como *enjuiciador* de mi cante. Antes de su presencia en Córdoba, nadie lo conocía fuera de los límites de Dos Hermanas. Ha sido un simple maletero con el conocimiento de cantes muy locales y reducidos en sí mismos. **Pepe el de la Matrona) (13)**

* * *

Debido a que no se encontraba confortablemente alojado en Córdoba (recordemos que la quinta base del Concurso decía: *Los gastos de viaje y alojamiento correrán a cargo de los concursantes*) (14), Mairena amenazó con retirarse del concurso de la Llave de Oro del Cante y devolverse a Sevilla. Como no se podía encontrar rápida solución, el cantaor cumplió: fue a la estación ferroviaria, despachó su equipaje y tomó boleto para Sevilla. Sus nervios lo traicionaron porque el equipaje fue a destino, pero él se metió en el tren que iba a Málaga. Retornó avanzada la noche más indignado que cuando se había marchado. Pero ante los buenos oficios de Capuletti, que logró alojarlo en un hotel de primera, volvió a reclamar el equipaje de Sevilla y todo pareció quedar en la nada para tranquilidad de los nervios de Ricardo y de don Antonio Cruz Conde que vieron perder el nivel programado del certamen. Esta banalidad de la RENFE traducía, empero, el ánimo acorralado de los máximos organizadores del concurso y el azoramiento que les producía la personalidad sobreacreditada del insumiso cantaor de Sevilla. **(A. González Climent) (15)**

* * *

Avanzando los años, Aurelio atiza su sinceridad y en muchas apreciaciones se ha puesto sórdidamente inapelable. Su guerra íntima declarada a Talega –¡ahora acompañante de jurado!– ha tomado estado público: *Juan –dice Aurelio– sólo conoce el cante monótono de su tío Joaquín. El resto de los cantes no ha podido oírlos de los grandes maestros de la época de oro. Talega tiene poca vergüenza, es un sucio, un cantaor aburrido y corto. Es un hindú que no puedo camelar. Ya me estoy hartando de las genialidades de los gitanos. Que si Torre para aquí, que si Torre para allá, y jala que te jala. Torre solamente fue bueno como siguiyero y eso cuando podía hacerlo. En los demás cantes no hacía más que*

dar vueltas alrededor de algo que desconocía elementalmente. Talega, y eso no me lo han contado, ha sido abucheado por los propios gitanos.

Como era de esperar, Talega también se ha puesto en beligerante y escupe sin remilgos: *Aurelio y todo el cante de Cádiz no tiene valor alguno. Allí no hay variedad ni estilos personales. Todo es mentira.*

Aurelio: *Si Talega se sienta a comer conmigo, me levanto de la mesa sin más explicaciones*

Y así hasta el infinito. (A. González Climent) (16)

Asusta pensar que cualquier concursante esté en manos de estos hombres tan pasionales o apasionados, tan radicales en sus fobias, pero así los quiere la afición. Un Jurado se autoriza ante la afición ingenua, como se adorna, con estos hombres llamados “viejos maestros”.

Notas de Anselmo a pie de obra

He aquí las notas “a pie de obra” de Anselmo González Climent durante los días 19 y 20 de mayo de 1962 en la Plaza de la Corredera, que tomamos del *Viejo carné flamenco* publicado en la Revista Candil, a su paso por el número 78, páginas 852, 853 y 854. Desde nuestra perspectiva, con lo después vivido, asombra esta capacidad de captación del flamencólogo argentino, asombra su anticipación crítica al primer golpe de vista y oído. Leyendo estas impresiones de primera mano, uno vuelve a condolerse por el ostracismo impuesto a González Climent, debido en parte a la distancia y en parte a la oposición que representó al régimen oficialista de la flamencología incipiente que no le llegaba ni a las rodillas. ¡Cuánto hubiésemos aprendido del arte de saber escuchar y explicar! Hay que releerlo todo, ¿por dónde cortamos?:

Día 19 de mayo:

Chocolate. Sus soleares fueron interanestesiadas por cruces de Alcalá, Sevilla y Triana. No es orgánico ni arrebatado. En sus notas anotó Aurelio: *Es uno más.* Sin embargo, a la noche siguiente reaparece Chocolate. Empeora su actuación y Aurelio lo pone *en reserva* para una mención especial.

Mairena. Es un maestro que prontamente gobierna la atención del público. Su calidad es indiscutible. Pero lo persigue –y presumo que será obstáculo insalvable a estas alturas de su carrera– la tendencia a la machaconería. Se prende del cante buscando un punto esencial donde pueda regodearse, acentuar, repetir, agobiar. Mairena es muletero, prosista, objetivista. No tiene capote, poesía, subjetivismo. Su técnica es un mitin de tercios de remate (resabio de las *esperas* y segundos planos del cantaor de ballet). Sus cuatro o cinco moldes de soleares, con pureza y sin entrecruzamientos, fueron inolvidables. Destacó las de Frijones (que posteriormente repitió sobresalientemente su hermano Manolo). Sus seguiriyas estaban atoradas de aplomo y definición. A todo esto, me apuntaba en voz baja Aurelio: *Todo está bien, bien de verdad. Pero Mairena es inacabable. No sabe matar pronto después de una buena faena. Canta extraordinariamente..., sin llegar al alma. Lo que más me han calado son sus tientos, tientos difíciles, fuera de lo común.*

Juanito Varea. Aún estando dispuesto a prescindir de su edad no muy avanzada, Varea está melancólicamente sobreviviéndose. Está despistado, como aburrido de sí mismo. Su cante es esquemático, más por impotencia que por solera. No puede luchar con la constante merma de sus facultades. Sus malagueñas las encaró inicialmente por todo lo alto, pero por los inconvenientes apuntados buscó fácil salida con un aligerado fandango malagueño. Aurelio le atribuyó voz amarchenada. Ciertamente: el amarchenamiento puede significar un alivio o una solución facilona.

Platerito de Alcalá. Meciéndose entre soleares cortas y bulerías lentas, Platerito ensayó reproducir la línea de Joaquín el de la Paula. Poco dotado de recursos (pero bastante hábil para el timo escenográfico) su cante es monótono, no asciende y cuando se ve en peligro se pone al albergue de bulerías acompañadas como sucedáneo de las soleares. Todo lo hace de forma rectilínea, uniforme. Bien es cierto, y hay que decirlo en su descargo, que se registró a última hora y no pudo enterarse que las bases exigían tres estilos distintos de soleares y no tres coplas (letras) distintas dentro de una misma soleá. Por esa razón se apoyó cómodamente en lo suyo: Alcalá. El caso es que pese a su opacidad tuvo la vara mágica de entusiasmar al soberano. Platerito tiene la virtud de ganar a mano, impresionar cuanto antes, llegar rápidamente a la epidermis flamenca. Pero para un auditorio curtido, su estilo es insustancial. Además, contó en su favor el hecho de haber sido el único aficionado que cantó en la Plaza de la Corredera.

Fosforito. Al margen del sector preambientado que había venido de Puente Genil, la mayoría del público deseaba en vano oír a Fosforito compitiendo con una figura del calibre de Antonio Mairena. Viéndose con tanta responsabilidad —a la vista no había un tercero en discordia—, perdió un tanto la calma y hasta la claridad al momento de cantar. Mairena había dado una clase de prudencia que la juventud de Fosforito no podía meterla en su quicio más lógico y deseable. Tenía una carta seria para jugar: rejondear aún más su propio cante. Sin preguntarse si no iría demasiado lejos, consideró —gran intuidor de las soluciones grandes— que le correspondía desatender equilibrios que no se le alcanzaban, en aras de llegar al meollo crudo y a fondo de cada cante. Fuego en, lugar de cloroformo formal fue su consigna. Así concretó el arco triunfal de sus soleares.

Con todo, su alma regañona y libre se aspirinizó un tanto a la hora de las siguiiriyas, tonás y martinetes. Pero no dejaron de ser expresiones muy altas de su estilo insofisticado, de mano izquierda. Apechugó discutiblemente las variantes de malagueñas que se establecían en las bases. Fosforito aflojó su inspiración y hasta tradujo algunos titubeos más adeudados a sus nervios que a sus conocimientos (privadamente tuvo la lealtad de confesarme que le duraría por mucho tiempo la vergüenza de su traspie malagueño). Aurelio se sorprendió porque de antemano conocía el fuerte costado malagueño de Fosforito. Lapidariamente me acotó: *Son indignas de él*. Ricardo coincidió en tono menor. Muñoz Molleda advirtió que lo sucedido no era más que un tramo incidental de la actuación de Fosforito, lo que no debía pesar mayormente en su valoración general. Yo creo que en este punto germinó lo que hubo de coincidencia en el jurado a la hora de pronunciarse.

Día 20 de mayo:

Platerito. Confundido con los aparentes laureles de su intervención anterior, se lanzó a las alturas de tonás y siguiiriyas sin poseer seguridad básica. Desordenó la lidia, dio mantazos y entró a matar sindicalmente. El público –bajamar previsible– le retiró el alegre crédito de un principio.

Juanito Varea. Confirmó su situación límite. Es un cantaor más merecedor de homenajes que aspirante a primeros premios. Evidentemente no lo entendió así. Su desnivel ante el arrollador equilibrio de Mairena o el poder fáustico de Fosforito, cobró tonalidades más penosas de las que en realidad existen en la situación individual y profesional del profesional levantino. Desempolvó soleares personales de quince años atrás, prescindiendo de sus característicos tercios expositivos y remates por alto. Sus siguiiriyas fueron inseguras e incoherentes como sus tonás. Gradualmente se fue acobardando. Al cerrar el primer tercio de martinetes prolongó un silencio que olía a amnesia. Insinuó el gesto de retirarse pero decidió intentar un segundo tercio que resultó peor que el anterior. Entonces, sí, con un humilde saludo al público, salió por el foro. La ovación, consciente de lo sucedido, fue unánime y cerrada.

Fosforito. Se autorrevanchó en su segunda actuación. Salió a jugárselas por entero. Sabía que el tiempo corría en su contra y que Mairena no solamente tenía buenos embajadores en el seno del jurado sino que legítimamente había dado pruebas apreciables de su indudable maestría. Las siguiiriyas de Fosforito estuvieron a la altura de sus antecedentes. Dentro de las siguiiriyas, estaba más allá de ellas. Penetrante como nunca, el pellizco más recordable del festival lo dio Fosforito aquella noche. No ganó la Llave. Pero mereció una mención más que honorífica. El reglamento no lo permitía y mucho menos la enérgica voluntad de Ricardo que juzgó esa posibilidad como atentatoria del brillo que debía suponer la entrega de la Llave.

Faltan en este apartado de la publicación de Candil las notas referidas a Antonio Mairena y Chocolate del segundo día en la Corredera.

La deliberación del Jurado

No hay un cronista más puntual, cercano y oportuno que Anselmo González Climent para conocer la historia y la intrahistoria de las tres primeras ediciones de los Concursos de Córdoba. Ahora, en su *Viejo Carné Flamenco* publicado por Candil (seguimos en la referencia anterior, siguiendo por las páginas 854 y 855), el fallo del Jurado en toda su intimidad, eso tan difícil de lograr:

Cuando deliberó el jurado para decidir la entrega de la *Llave de Oro del Cante*, Ricardo se insurreccionó criticando lo que él llamaba la *teoría térmica* de José Muñoz Molleda, teoría que adjudicaba calor, fuego y flama a Fosforito, y cálculo, frialdad y retención a Mairena. Ricardo no admitía que pudiera estar sujeta a simpatía o aversiones cutáneas la ponderación estética de cada artista. No aceptaba un concepto para él demasiado angosto y que, de manera enmascarada, lo calaba como peligrosísimo para descolocar a Mairena.

(...)

Muñoz Molleda admitía los valiosos atributos de capacidad y conocimientos flamencos sobradamente presentes en Mairena, pero no le consignaba la flor de jondura con que querían adornarlo sus numerosos exegetas dentro del jurado. Para el compositor linense, el cante de Mairena, siendo puro y en ley, no movilizaba reacción anímica importante en los auditores corrientes. Para él no estaba en juego la cultura sino la pasión flamenca. Y si el caso era tomar en consideración a ambas, su voto, con mayor razón, se encaminaba decididamente hacia Fosforito.

Ricardo intentaba impacientemente demostrar que esas consideraciones eran superficiales y que encajaban en una apreciación *meteorológica* del cante. Utilizó en su réplica una de sus más viejas muletillas: *Mairena, en última instancia, no es frío. Fríos son los oídos del que no sabe escucharle*. El conflicto se estaba empacando entre Ricardo y Muñoz Molleda.

Aurelio traicionó de cierta manera a Muñoz Molleda. De común consenso habían intercambiado serias observaciones sobre el cante de Mairena. Lo menos que dijeron fue que el cantautor padecía de frialdad congénita y un inconveniente barroquismo formal. Pero a la hora de deliberar –y todavía no me parece claro ni lógico– Aurelio prodigó *elogios técnicos* a Mairena, hasta el grado de un alarde desacostumbrado en sus apreciaciones. Ya había tomado posición. Pero regístrese que hasta último momento su disposición de ánimo estaba favorablemente dirigida a Fosforito.

Mauricio Ohana recta y cautamente trató de limar aristas. Allanó muchos aspectos de la discusión. Pero tácitamente confesó que no deseaba ser un factor retardativo y que su voto estaba decidido a favor de Mairena.

(Anselmo) No cuenta gran cosa aquí reconstruir mi posición personal. Solo diré que con la desventaja de mi juventud (tenía entonces 35 años) me parecía un esfuerzo baldío llevar de la mano a tantas y fuertes personalidades a un plano de razonamiento mayor. Mi *discurso* hubiese sido un lastre inútil ante el cubileteo de consideraciones declarativas y no argumentativas en que se debatía el jurado. A solas, débilmente acompañado por la exaltación casi irrazonada de Muñoz Molleda, y las indecisiones hasta última hora presentes en el criterio de Aurelio, me resultaba ridículo sugerir un empate –de hecho Molleda, Aurelio y yo, o sea casi la mitad del jurado– teníamos cada uno a su manera una *predisposición* fosforitera. No era problema de fabricar dos llaves sino de declarar desierta la única en juego.

Desembarazadamente sostuve que lo que le faltaba a Mairena lo tenía Fosforito, y viceversa. Dibujé una síntesis de la personalidad de ambos finalistas. Pero al fin me convencí que no valía quebrarme mucho la cabeza. La atmósfera *bismarckiana* que había impuesto Ricardo, hacía palmaria mi actitud de francotirador. Yo estaba en minoría casi absoluta. Mi defensa de Fosforito tuvo un eco meramente respetuoso. Había prisa por votar. Lo último que alcancé a refregar es que el certamen se había llevado a cabo sobre la base de una competición inexistente. Fuera de Fosforito, Mairena no había tenido rivales *presentes*. Y de un simple mano a mano no podía surgir la pomposa entrega de una llave de gloria e intemporalidad.

Talega pretendió terciar agregando leña al fuego con apasionadas razones de *hinchismo* flamenco. Desafió a los dubitativos diciendo: *Hay que estar ciego para no ver los valores que adornan a mi discípulo preferido: el fenómeno Antonio Mairena*. Ante el inminente peligro de que Talega falsificara el carácter de la discusión, Ricardo dio de lado el canje de *conceptos* y convidó a votar raudamente.

Por otro lado, la actitud de **Muñoz Molleda** y la mía amenazaba la apetecida *unanimidad* que **Ricardo** pretendía a toda costa. **Muñoz Molleda** optó por congeniar. Yo solicité que en lugar de la unanimidad, se hiciera constar en actas los argumentos disidentes expresados por algunos miembros. No recuerdo si **Ricardo** accedió en los papeles. Lo dudo mucho. Habría que releer el fallo.

(...)

Ohana, más ecléptico, consiguió ganar el ánimo del jurado para a renglón seguido de proclamar a Antonio Mairena como dueño de la Llave, hacer una *declaración genérica* felicitando la actuación óptima del resto de los participantes. **Ricardo y Paco Salinas**, con tal de no ver en peligro todos los honores implícitos en el premio mayor, concedieron con manga ancha cualquier tipo de distinción colateral, particular o genérica.

Antes de llegar al Acta del fallo tenemos que admitir que, leyendo en toda su extensión el *Viejo Carné flamenco* de Anselmo, encontraremos muchas contradicciones, muchos “donde dije digo, digo Diego” –como la vida misma–, sobre todo de Aurelio, a quien Fosforito “califica como muy Cuco” y Augusto Butler lo tilda de “mentiroso crónico”; en cambio González Climent atempera: “Pero cuco o mentiroso, Fosforito y Butler se dan por vencidos ante la gracia con que Aurelio se contradice, añade o suprime elogios, manotea fechas dudosas y lugares inverosímiles” (17). Yo creo que Aurelio, según con quien hablara y el momento, tenía sus palabras y sus propios argumentos. Eso: “era un Cuco”. Fosforito me hablaba de la calidad gaditana de Aurelio: “Fíjate que personaje era con el aspecto venerable que tenía. Estábamos hablando muy serios y formales en la puerta de un cine en Cádiz. De pronto, sin venir a cuento, me dice: *Espera*. Se va para la taquilla y le pregunta al taquillero: *¿Ha venido por aquí Enrique?* –*¿Qué Enrique?* –contesta el taquillero. –*El que te dio por el culo detrás del tabique*. Y se volvió hacia mí riendo para continuar muy seriamente la conversación que teníamos”. Poco antes, en la misma publicación de Candil, nos dice Anselmo de Aurelio:

Durante la Llave de Oro, Aurelio consideró la toná grande cantada por Mairena como algo fuera de serie y probablemente lo mejor del festival. –Y pone en boca de Aurelio: *En los otros cantos, le echo en cara sus amontonamientos, sus ayes interminables*. Anselmo precisa: En privado volvió a oírle a Mairena largas cantiñas. Cambió su negativo juicio anterior. Manifestó: *Son cantiñas entrecruzadas con romeras, pero son buenas, son las auténticas*. Anselmo añade: Antes de celebrarse la ronda final, me preanunció que no había más remedio que votar a favor de Mairena: *No tiene competidores porque no se han presentado. No haremos el ridículo. Pero no corresponde haber organizado así las cosas. Mi opinión es que si hasta el jamón serrano harta, con más razón Mairena*. (18)

Acta del fallo

Esta es la copia literal del Acta del fallo, que se guarda en el Archivo Municipal de la Calle Sánchez de Feria, que hubiese querido releer Anselmo González Climent:

En la ciudad de Córdoba, siendo las dos horas y treinta minutos del día veintiuno de Mayo de mil novecientos sesenta y dos, en uno de los salones de la planta baja del Hotel Montes de esta capital, cedido a tal efecto y bajo la Presidencia del Ilmo. Señor Teniente de Alcalde, Don Francisco Salinas Casana, Delegado de Feria Mayor y Festejos del Excmo. Ayuntamiento, se reunieron, el Excmo. Señor Don José Muñoz Molleda, Don Mauricio Ohana, Don Anselmo González Climent, Don Aurelio Sellé Nondedeu, Don Juan Fernández Vargas y Don Ricardo Molina Tenor, todos miembros del Jurado designado para juzgar y fallar el III Concurso Nacional de Cante Flamenco, organizado por la Corporación Municipal, asistido en calidad de Secretario, por Don Pedro de Toro y de la Prada, Jefe del Negociado de Cultura y Arte de dicha Corporación.

Tras de un ligero cambio de impresiones, resolvió hacer constar:

Primero.- El nivel artístico excepcional en el que se mantuvieron, todos los cantaores concursantes a la prueba final, por la competición de LLAVE DE ORO DEL CANTE y,

Segundo.- Acordar por unanimidad, otorgar a Antonio Mairena (Antonio Cruz García) LA LLAVE DE ORO DEL CANTE FLAMENCO, dotada con un premio de CIEN MIL pesetas, tanto por la pureza de su cante, como por su historial artístico, de conformidad con las bases establecidas para el Concurso.

Y para que conste, se extiende la presente acta que firman los Señores Jurados, conmigo, que como Secretario certifico en la fecha ut supra.

A continuación aparecen seis firmas con letra perfectamente legible: Aurelio Sellé, Francisco Salinas, Anselmo González Climent, Mauricio Ohana, José Muñoz Molleda y Juan Fernández. Curiosamente falta la firma de Ricardo Molina y la del Secretario Pedro de Toro. Así lo hemos publicado en otras ocasiones; pero, volviendo a las carpetas del Archivo Municipal para “afinar” más en ésta, encontramos junto al Acta anterior, un folio mecanografiado en el que se abrevia el texto del acta anterior, dejando intacto el que corresponde a los apartados 1º y 2º. Lo novedoso de nuestro hallazgo es que se determinan dos espacios, indicando “El Presidente”, a la izquierda; “Vocales”, a la derecha, un nuevo espacio en blanco y al pie derecha, la firma sola de Ricardo Molina en color azul intenso. Esto pudiera avalar al comentario extendido que aseguraba que Ricardo se levantó y se fue, entre enfadado y angustiado, de la reunión del Jurado antes de terminar, temiendo que no saliera la votación como él quería.

Al día siguiente

Entre los papeles de González Climent rescatados por la Peña Flamenca de Jaén, un artículo precioso que publica Candil en su número 67 con estos titulares:

Música culta y compás flamenco (Un día después de la concesión de la Llave de Oro del Cante...)

Los músicos que concurren por vez primera al Festival de Córdoba (Mauricio Ohana, Narciso Yepes y Odón Alonso) fueron congregados por Ricardo Molina en un reservado junto con Capuletti, Juan Talega, Antonio Mairena, Melchor de Marchena, el Tomate y quien escribe (A. González Climent). La idea inicial consistía en encontrar la posibilidad de establecer las claves musicales de las siguiriyas. Los flamencos se prestaron dócilmente a las marchas y contramarchas auditivas de los músicos cultos.

Mairena, en especial, se vio obligado a repetir hasta el cansancio enfoques, tercios, enlaces, machos, compases, todo. Los músicos deliberaron seria y largamente. Con papel y lápiz ensayaron micropistas pentagramables. No daban de barato el menor detalle. Al principio cundió un entusiasmo que hacía suponer enjear el cante. Pero poco a poco comenzaron a desmembrarse los apuntes, se apocaban los ánimos, y los papeles caían desilusionadamente al suelo. Entre tantas y tantas soluciones mestizas y pasajeras, lo único que surgió de aquel escrutinio fue deducir que la pantomima del Amor Brujo lleva compás por siguiriyas. Y llévelo todo Satanás.

(...)

Odón Alonso apuntó que en su condición de músico y director de orquesta consideraba muy complejo inventar un convencionalismo de *escritura musical flamenca*. Prefería concentrarse en el trasfondo emotivo del cante. De todos modos, manifestó su acuerdo con los elementos que Ohana proponía para diferenciar los estilos personales, haciendo hincapié en el *estilo melódico* y en los *ritmos internos*. Odón añadía a esa diada un tercer elemento: el modo de *ataque* de cada intérprete.

Ricardo y yo nos regocijábamos al ver aquellos desesperados intentos para reglar el cante. Cuando los músicos no tuvieron más remedio que renunciar, nos quedó una mezcla de extrañeza y alegría al ver una vez más indemne el misterio del sonido flamenco.

Poco después

Ricardo Molina se creyó en la necesidad de descalificar al público (4000 personas) por su incapacidad para ser juez del evento celebrado en la Corredera, ya que aplaudió a Platerito de Alcalá y a Fosforito más que a Mairena, en artículo partido en dos partes, días 26 y 27 de mayo, sucesivamente. La descripción de ambas actuaciones corresponde, más o menos, a lo ya leído de Anselmo González Climent. Ricardo continuaba ratificando lo que dice el acta y añade en su segundo artículo:

Ahora pasemos a analizar las excelencias artísticas que valieron a Antonio Mairena el voto unánime del jurado: Ante todo la pureza de sus cantes. Llamamos puros a los cantes conservados religiosamente en sus elementos esenciales: compás, melodía (estructura, tesitura, estilo melódico) y aire local. Antonio Mairena cantó soleares de Alcalá, Juaniquí, Utrera y Triana y luego tientos y tangos ofreciéndonos toda una gama que incluyó formas tan poco frecuentes como las

creadas por Frijones de Jerez. En todo momento demostró Mairena su dominio magistral del cante matizando prodigiosamente cada copla, infundiéndole su *aire* típico, expresando con equilibrio clásico y con una sobriedad conmovedora el mundo interior de cada cante. Pero la consagración definitiva de Mairena tuvo lugar en la competición de las siguiriyas y las tonás. El público en general quedó desconcertado, cosa muy explicable si se tiene en cuenta que Mairena empezó cantando una siguiriya de Tomás *el Nitri*, cante (podemos asegurar) nunca interpretado ante un auditorio de cuatro mil personas (19); siguió a esta siguirilla (sic) otra del Fillo, viejo patriarca del siglo XIX y acabó interpretando un cante (siguiriya) del Loco Mateo. Las tonás de Mairena fueron como sus siguiriyas, algo insólito y monumental. Diríase que el gran cantaor las reservaba a ambos como su arma secreta. Después de oír a casi todos los cantaores que le precedieron repetir con pocas variantes las siguiriyas corrientes y de dominio público y tal o cual toná o conato de debela frustrada al final aprendidas de la Antología del Cante Flamenco de Hispavox, los cantes de Mairena fueron una sorpresa y un alivio para los buenos aficionados. Hubo, incluso, quien dijo que no había cantado siguiriya. ¡De tal manera fueron las suyas distintas!

Una crítica valiente

Se recordará los apuros de Ricardo por conseguir cantaores que hicieran el juego al Concurso y que, al fin, “traído de una oreja” Platerito de Alcalá por Manolo Señán Orta, se consiguió el mínimo establecido en las bases. Estas cosas las sabía todo el mundo; pero, ¿quién le ponía el cascabel al gato?, ¿quién lo ponía en los papeles? Manuel García Prieto fue el valiente de aquella época timorata. En el Diario *Informaciones*, Madrid, 29 de Mayo de 1962, firma este artículo reproducido en varias publicaciones:

El señor Molina Tenor nos tira de la pluma

En toda tierra de garbanzos o de pollos con champiñón, que es ahora el fundamento de la dieta popular, los jurados de todos los concursos han sabido tragar saliva y digerir las críticas más o menos “tímidas” disconformes con su actuación. Lo normal, lo corriente, es que el público y la crítica muestre su desacuerdo a las decisiones de los Jurados, por ser corriente y moliente que los Jurados no dan una en el clavo ni por casualidad. También es moneda de uso habitual la prudencia cuando se tiene el techo de cristal. Provocar, zaherir, gallear no es misión de los jurados, y mucho menos cuando la imprudencia temeraria puede poner en evidencia a otros señores, para quienes son nuestros respetos y consideraciones.

En Córdoba acaba de celebrarse el III Concurso (?) Nacional de Cante Flamenco para adjudicar la Llave de Oro del Cante, y en esta ocasión uno de los miembros del Jurado, don Ricardo Molina Tenor, se ha desmelenado y ha arremetido contra el público y contra las “tímidas crónicas del acontecimiento”, de las que siente hartura. En artículo, partido por gala en dos, publicado en los números del diario “Córdoba” correspondientes a los días 26 y 27 del actual, el señor Molina Tenor, para justificar el fallo sapientísimo del Jurado, del que él fue miembro, dice poco más o menos que el público que llenaba las noches del Concurso (?) la plaza de la Corredera no entiende

un pitoche de cante flamenco, y que el único que sabe en Córdoba de “jipíos” de los “güenos” es él. Textualmente escribe: “De haber sido el público el juez de la competición, la llave habría estado entre Platerito de Alcalá y Fosforito, porque las soleares del primero fueron las más aplaudidas, así como las seguriyas y tonás del segundo. Y este hecho tan sólo (que es una barbaridad) demuestra cómo el público, siendo excelente y fervoroso aficionado, es pésimo juez...”

Uno que fue de los que se levantaron de su asiento para aplaudir con calor las soleares de Platerito de Alcalá y las seguriyas de Fosforito, se considera encasillado con mucho honor entre los bárbaros ignaros.

Seguimos copiando el articulito del señor Molina Tenor. En sus comienzos dice: “Ya es hora de tratar en sus detalles y desarrollo la trascendental competición flamenca que tuvo la plaza de la Corredera por escenario en sus dos jornadas. Estamos hartos de leer tímidas crónicas del acontecimiento en las que se recogen impresiones populares, pero en las que se escamotea lo principal, que es el cante mismo y el desarrollo de la competición”.

Las anteriores frases y la palabra escamoteo las hemos leído con verdadero estupor. Porque habla de escamoteo, quien precisamente ha sido un verdadero mago de la prestidigitación en génesis, desarrollo y fallo del concurso.

Pues bien, señor Molina, puesto que ya es hora de tratar en sus detalles de “la trascendental competición flamenca”, como usted dice, vamos a tratarlo sin “timideces”, a lo bárbaro, como lo que es uno.

Dice en su artículo, en la primera parte del mismo, el señor Molina Tenor, que “el público asistió a los dos actos del 19 y 20 (prueba final) sin voz ni voto”. De acuerdo en lo del voto, pero no en lo de la voz, que bastantes se dieron. Al afirmar que se trataba de la prueba final quiere decir el señor Molina que previamente hubo las indispensables eliminatorias en privado.

Se nos ocurren las siguientes inocentes preguntas. Primera: ¿Sería tan amable el señor Molina Tenor de decirnos dónde, qué día y a qué hora se celebraron las pruebas eliminatorias del concurso? ¿No es más cierto que no concurrió ningún cantaor profesional o aficionado a las eliminatorias y que Fosforito, Juanito Varea, Chocolate y Platerito de Alcalá actuaron mediante contrato escrito o verbal, percibiendo los honorarios estipulados por sus actuaciones?

Cuando el señor Molina nos conteste a satisfacción a las anteriores preguntas hablaremos del cante mismo, sin escamotear nada. Ni nuestro voto, que aunque no tiene valor porque procede de la masa bárbara, se lo otorgamos a Fosforito que es a nuestro juicio y al de millares de aficionados mejor cantaor que Antonio Mairena.

Manuel García Prieto

A la última pregunta respondemos rotundamente nosotros: “sí, es cierto”. Fosforito cobró 25.000 pesetas; el Chocolate y Juan Varea, 15.000 pesetas. Hemos tenido esos “justificantes” en nuestras manos en el Archivo Municipal de la calle Sánchez de Feria. A las primeras, responde el “Viejo Carné Flamenco” de

Anselmo González Climent: no hubo pruebas eliminatorias, no se presentaron ni los pocos que inocentemente se inscribieron. En aquel momento las preguntas de García Prieto no tenían respuesta. Le pasó como a aquel niño del Valle de los Pedroches –salvando la inocencia– que escuchó una palabra que no conocía y preguntó: “Abuela, ¿qué son los compañeros? –¡Ay, este niño hace preguntas que no tienen respuesta! –contestó la abuela”.

Pero he aquí que en “El Pregonero” de mayo de 1989, Luis Melgar Reina –defensor a ultranza de Molina y Mairena– se acuerda de las preguntas de García Prieto como improcedentes. Miguel Ángel García Caballero sale entonces a la palestra en defensa de su padre, en el Diario Córdoba del 4 de junio de 1989 con el título “Un polémico artículo sobre flamenco” que termina así: “Señor Melgar Reina, como le digo al principio, cuando la cosa huele es mejor no menealla”. Pocos días después, el 11 del mismo mes y en el mismo Diario, Luis Melgar zanja la polémica declarando su buena voluntad y reconociendo “que tu padre sabía mucho de flamenco no me lo tienes que recordar, pues no olvides que fue mucho el tiempo en que le veía casi a diario en la entrañable Radio Córdoba, disfrutaba y gozaba de su sapiencia, como también en más de una ocasión le sentí cantar por soleá, que hacía dentro de la más pura expresión cordobesa”.

Ya el 22 de Mayo, el Diario Córdoba traía un artículo firmado por Clarión que acusaba tímidamente algunos resquemores. Eran sus titulares: “El VII Festival de los Patios Cordobeses / El Concurso de Cante Flamenco por *La Llave de Oro* en la Corredera:

...El Jurado del Concurso (...) ha otorgado el trofeo y su pingüe dotación económica al concursante Antonio Mairena, decisión, en la que aparte de los méritos del interesado habrá influido el párrafo que figuraba en los programas y que decía así: *El Jurado calificador la concederá (la llave de oro) estimando no sólo la actuación de los cantaores concursantes en la prueba final y pública, sino su historial flamenco, esto es, valorando la plenitud de su personalidad artística*. Es natural por lo tanto que a nadie haya sorprendido el nombre del triunfador.

(...)

Ahora bien, creemos que su organización es susceptible de modificaciones que eliminen algunos contrastes poco afortunados, tales como el habido entre la importancia, simbólica y material, del premio y la concurrencia de aspirantes al mismo, cuyo exiguo número acentúa lo desorbitado de aquél. Hace pocos días se ha celebrado otro concurso parecido en Jerez, cuyo ganador al fin no ha comparecido en el nuestro, mientras en Madrid se está celebrando estas mismas fechas otro festival del mismo carácter, con participación de grandes figuras del género, cuya presencia aquí hubiera sido muy estimable y es que ese mundo del flamenco es un mundo rebelde y extraño, difícil de entender e imposible de encauzar, en el que lo mejor para los no iniciados en sus interioridades, es quedarse fuera.

Otro contraste debemos citar: el que se acusa entre el carácter intimista, personalísimo, del cante flamenco y la necesidad de amplificación radioeléctrica para llenar de voz un recinto como la Corredera, espléndidamente iluminado, bellísimo en sus balconadas corridas y colgadas de flo-

res –las gitanillas del tiempo a las bordadas en colchas y mantones– síntesis arquitectónica de tres siglos –sin contar el nuestro que también asoma sus narices por una esquina– escenario monumental y propicio para grandes manifestaciones de cante andaluz, principalmente bailado, pero excesivo para la finalidad perseguida esta vez, cuyos resultados artísticos no resisten la comparación por ejemplo con el recital celebrado hace dos años en el Palacio de los Páez: para esto del flamenco, sí que el Festival tiene que ser, de verdad, de los Patios.

En descargo de la Organización diremos que es condición flamenca y andaluza la rebeldía, efectivamente, cuando se trata de hacernos rebaño. El secular individualismo hace que no nos aceptemos unos a los otros y que si aquí pongo un puesto de pipas, me rodeen al día siguiente los puestos de pipas. “¿Córdoba se erige en matrona del cante? Pues a calentar agua y a remangarse, que a matrona no hay quien me gane”. Hubo rabieta, arañazos en la propia cara y rasgaduras de camisas en ciudades andaluzas al ver el éxito de Córdoba, pertinaz y contumaz en sus éxitos de varias ediciones seguidas. Jerez quiso arrebatarse el honor con otro Concurso en las mismas fechas, pero no celebró nada más que una edición. Ya está dicho todo. Los profesionales madrileños que quedaron al paio de Córdoba tuvieron fácil su crítica y su rebeldía; claro que sí. Durante los cincuenta años de historia de nuestros concursos ha habido muchas tentativas de arrebatarse a Córdoba la singularidad de su Concurso, porque es el mismo en diecisiete ediciones con los cambios mínimos que el paso del tiempo impone. La fidelidad a sus principios, aquellos que inspiraron la creación y puesta en marcha de su Concurso de Cante Jondo; su constancia de cincuenta años y los que sigan es lo que a Córdoba la hace grande. En definitiva, su capacidad de hacer y liderar historia singular. Como decía el de Montalbán: “A piñón fijo”, o como reza el poema de Concha Lagos, que hizo su oído con las campanas cordobesas de San Nicolás: “Hay quien canta cualquier cante / y al son que le tocan baila, / yo siempre al mismo compás / y con la misma guitarra”.

Dicho esto, hay que reconocer que tuvo muchos errores propios de prácticas comunes de época; que la intencionalidad obsesiva de darle a Mairena “la Llave” era cosa conocida, divulgada entre los mismos profesionales por sus compañeros que participaron mediante contrato. Ello salvaba su ego: “Yo voy a participar porque me pagan...” “A mí qué más me da que le den a Mairena el trofeo si yo voy a cobrar mi suculento contrato”. Fosforito nos confesaba que él accedió gustoso y consentido –su contrato era de veinticinco mil pesetas– su rebeldía, su pelea y su “cabreo” fue cuando se enteró que la “Llave” estaba dotada con cien mil pesetas. Pese a que se había publicado, a él no le dijeron esa circunstancia cuando le ofrecieron el contrato, a él no le hablaron nada más que del “trofeo para Mairena”. ¿Quién iba a venir a Córdoba a competir en tales circunstancias? ¿Cuántos contratos y a qué niveles se hubieran tenido que ofrecer para una digna competencia? Pero “la llave” se otorgó y quien la recibió hizo honor a ella, como nadie podía haber soñado. Precisamente porque fue un cantaor frío y cerebral, porque no tuvo un movimiento mal hecho en su vida. ¡Qué lástima que también quisiera ser flamencólogo! Pero esa cuestión no afectó al maestro, al cantaor.

A estas alturas se ha publicado mucho sobre estos menudeos de lo que dijeron Fosforito, El Chocolate... sobre la confirmación del “sueldo” para competir con Mairena; de la conformidad y reticencias de unos y de

otros; de la aceptación histórica por todos –yo me incluyo también– de que Mairena ha sido una excelente “Llave del Cante” y hasta la más digna. Los detalles organizativos del “Concurso de la Llave” los conocía todo el mundo, pero no se han reconocido hasta hace muy poco tiempo. Todavía encontramos detalles que conmueven. Por ejemplo, me salta a las manos en el Archivo Municipal una carta de Don Phoren, célebre flamencólogo y escritor en lengua inglesa, con sus vivencias en Morón, Sevilla... La carta tiene fecha de 28 de Abril de 1962 que escribe desde “Callejón del Agua, 4, Barrio de Santa Cruz; Sevilla”. Se dirige a la Comisión del Concurso cordobés como “periodista para periódicos y revistas de Norteamérica y (sic) Inglaterra”. Pide listas de concursantes, Jurado e informe histórico de anteriores ediciones; “dos billetes” (localidades) de los mejores, que pagará de la manera que se le indique. Solicita grabarlo todo con su magnetófono Telefunken; a cambio, ofrece copia al Ayuntamiento.

Contestación: se le adjuntan las Bases, se le remite a “la Teatral” (taquilla junto al Palacio del Cine en la plaza de las Tendillas donde se vendían todas las localidades de espectáculos de Córdoba). En cuanto a la grabación, que venga y, una vez aquí, ya veremos.

Olé! La gracia que tiene Córdoba para su propia promoción es inefable- ¡Así le va en la promoción de su Concurso a nivel nacional! En esto nos da La Unión (Murcia) sopas con honda.

Por encima de todo, había un canal de comunicación espiritual por el que conectaban en sintonía muchas personas en la misma línea de afición amiga amante, para la que no importaba otra cosa que la voluntad de creer y querer. Lo curioso del caso es que se ha soslayado el conocimiento, la verdad, el método científico; la objetividad, en gente tan seria, tan inteligente y tan sensible.

EL INSTITUTO DE FLAMENCO, UNA FRUSTRACIÓN

En cuanto al Instituto de Flamencología que dejamos colgado en la primera carta de Anselmo a Ricardo, donde le desmenuzaba la idea, siempre hubo buenos propósitos municipales, pero nunca se vieron indicios de realización en el horizonte. Ricardo estaba pendiente de la situación política. Los alcaldes dependían de los relevos ministeriales...; en fin, he aquí secuenciada en el epistolario de Ricardo a Anselmo la historia de una esperanza sostenida por una fe de carbonero y que quedó en agua de borrajas:

El otro día me llamó el Alcalde. Me obsequió con una preciosa pitillera y me dio el alegrón de asegurarme la creación, para el Otoño, de nuestro proyectado Instituto de Flamencología. Me encargaré de su dirección siempre que tú, Muñoz Molleda y Aurelio integréis la Junta Directiva y colaboréis conmigo, como espero.” **(Carta 13 de Junio de 1956)**

* * *

Hoy mismo quiero ver al Alcalde y tratar del Instituto. He esbozado sobre la base de tu proyecto una especie de proyecto *en modo menor* a guisa de principio, reduciendo las posibles actividades de este primer año a las más perentorias y baratas para dar así facilidad inicial de realización

económica al Ayuntamiento. Con todo, la cifra sube a 85.000 ptas. Tirando corto. Yo creo que tu presencia reforzaría el asunto, y contribuiría al logro de nuestro propósito... **(Córdoba, 4 de Septiembre de 1956)**

* * *

Querido Anselmo:

Hasta hoy no pude ver al Alcalde. Todo aprobado. Instituto en marcha. Pero hay que encontrarle otro nombre: Instituto de Flamencología no le parece bien a Emilio García Gómez. A ver si se te ocurren varios nombres. Fue aceptado Pablo García Baena como Secretario.

(...)

Con los fondos que produzca el libro (*Cante en Córdoba*, memoria del I Concurso, de A. González Climent) se podrá editar otra memoria el año que viene o pueden destinarse al Instituto, según disponga el Alcalde.

(...)

Hace falta que encontremos un nombre para la Institución que sea del gusto de García Gómez y que esté encontrado a tiempo para ponerlo en el libro. **(Córdoba, 30 de Octubre de 1956)**

* * *

En cuanto al Instituto estamos en las mismas, así como con el Festival. Pero todo se hará, se tarde meses más o menos. Hay que tener *paciencia oriental*, con los Ayuntamientos y... (20) **(Córdoba, 15 de Enero de 1957.)**

* * *

El Instituto de Flamencología sigue en gestación: el Alcalde decidido a realizarlo, pero todavía una simple volición, sin manifestación externa alguna. Hoy le daré un buen palo, a ver si es posible iniciar la cosa este verano. **(Córdoba, 11 de Marzo de 1957)**

* * *

Instituto de Flamencología: Buenos propósitos municipales pero no veo indicios de realización en el horizonte. Por otra parte, la situación política ha cambiado mucho entre nosotros después del último relevo ministerial. Son pocas por ahora las posibilidades. **(Córdoba, 19 de Junio de 1957)**

* * *

La reelección de Paco (Salinas Casana) como concejal y la prolongación indefinida de Cruz Conde en la Alcaldía hacen muy posible la creación del Instituto de Flamencología. Paco me ha prometido que en estos 6 años de su concejalía que tiene por delante realizará nuestro proyecto. Asegúrate también la continuidad de los Concursos. Este año tomarán parte Córdoba, Almería, Granada y Jaén. (21) **(Córdoba, 10 de Diciembre de 1957)**

El 16 de Marzo de 1958, el mismo Ricardo Molina decide pasar a la acción para que se entere la gente con un artículo en el Diario Córdoba con estos titulares: “El Destino del Cante Flamenco / Don Miguel Primo de Rivera se preocupó por este problema / Proyectó la creación de un Centro consagrado al Cante”. Ricardo expresa su temor de que el cante se pierda en breve. “Radio y discos nos invaden con melodías y cuplés extranjeros que nivelan el gusto público uniformándolo en el mundo entero (...) Cuando oigan un cuplé –dentro de setenta o cien años– de Antonio Molina por alegrías, por serranas creerán que eso fue el cante, nuestro cante...

...Es sorprendente que existan instituciones oficiales consagradas a la restauración y conservación de una jarra árabe o un candil romano (...) y en cambio no haya institución interesada en conservar viva la soleá en sus múltiples formas, o en archivar las diversas modalidades de la seguiriya (...) ¿Es que un cacharro árabe de esos que aparecen a centenares, tiene más valor artístico, humano y tradicional, que una seguiriya? ¿Es que el tambor de un fuste romano tiene más interés que la caña o la debla? En otros países de folklore incomparablemente inferior al nuestro hace tiempo que están en actividad organismos consagrados a la conservación y mantenimiento de esas manifestaciones artísticas populares, que por ser musicales y poéticas no son en nada inferiores a las plásticas. No ignoro que en España se creó hace tiempo un centro de investigación del folklore, dependencia del Instituto de Investigaciones Científicas y un Museo del Pueblo Español, dirigido por un etnólogo ilustre, don Julio Caro Baroja, que está desarrollando una labor magnífica. Pero el cante flamenco es harina de otro costal. Nuestro cante necesita que se cree un centro especializado, residente en Andalucía, que consagre su actividad a investigar en fenómeno artístico desde muy varios puntos de vista y que además recoja del pueblo en pueblo andaluz todos los cantes que aún se conservan puros y sin contaminación. Por otra parte, un centro de Investigación y Archivo de Cante tendría la misión de divulgarlo y fomentarlo en su autenticidad y casticismo (...) Ha sido Córdoba la primera ciudad andaluza que ha roto lanzas a favor del cante, patrimonio común de Andalucía, con sus concursos nacionales de mayo y con sus festivales de los patios, dedicados a la exaltación de lo castizo y genuino. El hecho ha tenido eco. Otras ciudades andaluzas se proponen imitar el ejemplo de Córdoba. Es lo que deseábamos (...) Córdoba, por cuanto ha hecho en tres años a favor del cante jondo, por su prestigio artístico y espiritual de resonancia universal, por su situación céntrica en Andalucía, merecería ser la sede de esa inexistente aún, pero necesaria y urgente institución, interesada en conservar el cante y hacerle sobrevivir perdurablemente, como legado precioso del genio popular andaluz.

Predicaba en el desierto. Ricardo no quería enterarse de que Antonio Cruz Conde concebía el cante, sus concursos, en función del realce de su Festival de los Patios Cordobeses y la proyección turística de éstos, sin más. Para mantener empeñado a Ricardo, artífice de los concursos, no le importó mantenerle viva la ilusión del Instituto que diera sentido a su empleo fijo, con promesas y largas cambiadas que dieran tiempo al tiempo. Aparte, en todo el rosario de ansiedades que este epistolario muestra, se intuye subyacente mucha crueldad por enseñar el caramelo, no acabar de darlo y, al final, “cuando ya la alcaldía no incumbe, ¡adiós, muy buenas!”. Pero veamos en orden cronológico cómo Ricardo sigue rezándole rosarios:

Instituto de Flamencología: Ansío con más interés que nunca su realización, y ya no sólo por amor puro a la investigación de lo que tanto nos apasiona, sino porque sería una tabla de salvación económica. Figúrate que el año que viene nos cierran el Colegio de Segunda Enseñanza donde trabajo desde hace 20 años, porque a estas alturas se dan cuenta de que el patio de recreo resulta pequeño. Ya salió el decreto de cierre en el Boletín Oficial del Estado y nos dejan en la calle a siete licenciados y a 10 subalternos. Yo pienso que tal vez cambie para mejorar y que quizá sea un estímulo para que las autoridades amigas se decidan por fin a crear el Instituto. Paco Salinas sabe mi situación y creo que está sinceramente interesado en conseguirlo, al menos, tal me ha prometido. Ya veremos.

Yo he detallado un informe sobre el asunto restringiéndolo inicialmente a lo estricto y resultaría necesaria una dotación anual de 130.000 ptas., como mínimo, teniendo en cuenta que habría que salir –como tú lo indicas– por los pueblos a recoger cante con magnetofón, tener una publicación semestral y un breve ciclo de recitales y conferencias, amén de adquirir discos y libros. (Córdoba, 14 de Abril - 11 de Mayo de 1958)

* * *

Instituto de Flamencología: El de Jerez (22) fue creado por iniciativas particulares y espera alguna subvención municipal. Es cosa de muchachos jóvenes. No confío (excepto los buenos poetas locales) que hagan algo importante. Ya sabes lo que pasa: los flamencos de *verdad* carecen de sentido intelectual y de formación; sus estudios se limitan a contar anécdotas y prorrumpir en necias efusiones líricas; los *intelectuales de verdad* desdeñan el cante que no conocen, o si lo gustan, ahí queda la cosa. Sinceramente creo que somos los llamados a emprender en serio la tarea.

(...)

Aquí en el Ayuntamiento todo sigue en lo tocante al Instituto aceptado *en principio*. Ese *en principio* es nuestro nudo gordiano: hay que darle tajo el año 59, que como impar será bueno de acuerdo con las agitanadas matemáticas de la escuela pitagórica

(...)

Tu viaje: ¡Cuánto me alegraría que fuera lo antes posible! Tenemos que dejar constituido en firme el Instituto, y si estuvieras aquí un mes antes organizaríamos y ultimaríamos sobre el terreno el inminente Concurso. (Córdoba, 20 de Diciembre de 1958)

* * *

Tu carta me colma de alegría y de ánimo. Tu energía es, afortunadamente, contagiosa. Contigo aquí creo que realizaremos el Instituto de Flamencología. Y en cuanto al Concurso creo que si tenemos suerte con los cantaores, será estupendo. (Córdoba, 5 de Febrero de 1959)

* * *

Sería conveniente de todas las formas que vinieras unos días antes, un par por ejemplo (siempre el Instituto...) (Córdoba, 13 de Abril de 1959. Los puntos suspensivos son del original).

Se sucedieron las cartas de Ricardo a Anselmo, pero ya no volvieron a mencionar el Instituto de Flamencología. Desde noviembre del 62 no tenemos más cartas de Ricardo hasta la fechada el 27 de Marzo de 1964 en la que escribe: “Cambió por completo el Ayuntamiento este febrero. Cruz Conde es desde 1962 (otoño) Presidente de la Diputación”. En las tripas de la política municipal murió el Instituto cordobés de Flamencología. Punto final.

Pero nos queda la memoria. En Córdoba, aquel proyecto maravilloso de “Instituto de flamenco” propuesto por González Climent, en su carta fechada en Buenos Aires el 10 de febrero de 1956, con tan ilusionada acogida por parte de Ricardo Molina que se veía ya dirigiendo, y para el que le había dado sólidas esperanzas el alcalde, se fue desvaneciendo poco a poco hasta perderse toda posibilidad de llevarlo a cabo. Cruz Conde cambió la Alcaldía cordobesa por la Presidencia de la Diputación Provincial, olvidándose totalmente de este proyecto pese a las idas y venidas casi angustiosas del poeta, flamencólogo y profesor cordobés. La gran diferencia es que Ricardo fue conformándose poco a poco. Acostumbrado en su vida a tantas desilusiones, ésta era una más. Sabía salir indemne de todas ellas, y siguió con el flamenco porque éste le fue dando otras satisfacciones, pobres satisfacciones, las mínimas, las suficientes para ir tirando... de ilusiones, que para eso era poeta por encima de todo. Entiendo perfectamente a Ricardo, tanto más si recuerdo un escrito de José Cobos Jiménez que hablaba de mi grupo generacional montillano:

...Crecieron, gozaron y sufrieron, estudiaron, llegaron a hombres hechos y derechos en circunstancias político-religiosas, económicas y sociales, ambientales en definitiva, no precisamente muy favorables al propio “confort espiritual” ni, por supuesto, al de sus familias, que tuvieron el heroico mérito de propiciarlos.

Hubo largos años como de embozo y tapujo, donde muchas cosas eran turbias y mendaces, apenas encubiertas por un triste y desmayado oropel miserable. Pero ellos eran tan buenos que ni se enteraron. Fueron siempre animosos, sinceros, honrados, enemigos del chapuz y de la falacia que proliferaban en torno, alérgicos a la picaresca ancestral y a las sofisticaciones al uso (23).

El Alcalde es ahora Antonio Guzmán Reina que declina todos los asuntos de flamenco en su Delegado de Ferias y Festejos, Antonio Alarcón Constant. Cada político trae sus ideas y las de Alarcón fueron más audaces: un Patronato Nacional de Arte Flamenco.

NOTAS

- 1.- *Viejo carné flamenco*, de A. González Climent. Revista Candil, número 69, pág. 397, parág. 2
- 2.- Ref. ant., parág. 1
- 3.- Ref. ant. núm. 73, pág. 592, parág. 17
- 4.- Ref. ant. núm. 61, pág. 13, parág. 1
- 5.- Clara errata por trueque de orden en los dígitos: 1926
- 6.- En Folleto publicado con dibujos, en portada, de *la llave*, y, en contraportada, el escudo de Córdoba.
- 7.- Viejo Carné Flamenco, de Anselmo González Climent, número 78, página 850, parágrafo 5
- 8.- Ref. ant., parág. 6
- 9.- Esos “desconocidos”, Niño de la Rosa Fina de Casares, del Laurel, puede que fueran recomendados a Ricardo por Fosforito, ya que habían sido sus compañeros de bolos en tiempos anteriores al 56. El primero nos dejó grabado en las 78 revoluciones un cante de Pravianas (“A la salida de Asturias / y a la entrada en la Montaña / fabrico mis caramelos / para venderlos en España. / Son de anís, naranja y fresa. / Si no los queréis de menta, / yo los llevo de limón”. que es el modelo claro por el que encajó el famoso pregón de los caramelos, que no sé por qué atribuyen en los Puertos a Macandé.
- 10.- *Viejo carné flamenco* núm.78, pág. 848, parág. 1
- 11.- Ref. ant. parág. 8
- 12.- Ref. ant. núm. 73, parág. 22
- 13.- Ref. ant. parág. 20
- 14.- El paréntesis es nuestro.
- 15.- Ref. ant., núm. 77, parág. 16
- 16.- Ref. ant., núm. 61, parág. 2
- 17.- V. c. f., Ref. ant., núm 61, parág. 75
- 18.- Ref. ant. parág. 69
- 19.- Recordemos que Curro de Utrera cantó la siguiiriya del Nitri en la II fase del II Concurso, año 1958, que no tuvo premio por ello, que varios miembros del Jurado, entre ellos Ricardo, le pidieron que la cantara en el acto de entrega de premios –razón evidente por lo que debieron premiarle, tanto más si el premio había quedado “desierto”– y que Curro se negó, manifestando su disgusto, a cantarla. La habilidad dialéctica de Ricardo está en añadir a “nunca interpretado”
“...ante un auditorio de cuatro mil personas”. Evidentemente, ante cuatro mil personas, lo “podemos asegurar”. La interpretación de Curro de Utrera quedaría en el Sala de la Peña Campera ante unas cuarenta a lo sumo.
- 20.- Los puntos suspensivos son del original y, efectivamente, deja con ellos suspendido el tema.
- 21.- Se refiere a la Andalucía Alta convocada en Fase primera de las tres en las que fue dividido, una por año el II Concurso cuya fase final fue en 1959.
- 22.- Se refiere a la recién creada, en 1958, Cátedra de Flamencología, como una sección del Ateneo de Jerez.
- 23.- Del Prólogo de José Cobos Jiménez en el libro de Agustín Gómez *El Neoclasicismo flamenco; El Mairenismo; El Caracolismo*. Ediciones Demófilo, S. A. Fernán Núñez (Córdoba) 1978

6

IV CONCURSO DE ARTE FLAMENCO
LA ESCUELA
(1965)

IV CONCURSO DE ARTE FLAMENCO LA ESCUELA (1965)

Varias son las notas distintivas de este Concurso en su IV edición: la declaración irreconciliable de criterios divergentes entre Ricardo y Anselmo, la llegada al curso medio del Concurso donde su río amplía su cauce y caudal, pues supone una expansión el paso de la limitada consideración de cante, al baile y la guitarra, y la más característica, el asentamiento del mairenismo en forma de escuela: José Menese, Manuel Mairena y El Chocolate, tres reconocidos mairenistas que acaparan los premios de los “cantes básicos” de su doctrina: Seguiriyas y Tonás, para el primero; Soleares, para el segundo, y Tangos, para el tercero. Lo demás importó poco al mairenismo.

Consciente y subconsciente

Amigo de darme consejos –dice Anselmo de Aurelio–, el primero que me instiló en el III Concurso fue el de que me apartara por sistema del grupo gitanófilo acaudillado por Ricardo. Por respeto y docilidad, así lo hice. Pero me metió en un brete. Ricardo, lince y veloz, contraatacó para vaticinarme que si yo mantenía esa fidelidad paya, me perdería muchos conocimientos de primera mano del clan gitano, se ahondarían nuestras incipientes diferencias étnicas y, lo peor, no podríamos intercambiar planes comunes para el futuro.

Esta predicción de Ricardo fue malagorera, ya que a pesar de reunirnos en vísperas del cuarto concurso, nunca más –excepto por vía epistolar– volvimos a tratar con paz y profundidad los temas que tan entrañablemente nos unían. Pero no hay pasos perdidos en la vida. El bloqueo gaditano me sirvió para ahondar en esa dirección. (1)

En carta fechada el 26 de Octubre de 1964 escribe Ricardo a Anselmo:

Este año proyectamos en Córdoba un III (sic) Concurso Nacional de Arte Flamenco (Cante, baile y guitarra). Te tendré al tanto. Naturalmente que, de celebrarse, te invitará el Ayuntamiento. El Tte. de Alcalde es ahora Antonio Alarcón; está muy influido por Salinas, del que es amigo y colega bodeguero.

El subconsciente debió gustarle una broma al eliminarle uno de la cuenta; el que se proyectaba en el cuarto trimestre del 64 era el IV –y no el “III”– Concurso; pero el caso es que el mismo error se coló en el

Acta de la Comisión sobre la puesta en marcha del Concurso –III Concurso, decía–, aunque inmediatamente, en el siguiente documento encontrado en el Archivo Municipal, el “Escrito de la Alcaldía al Ministerio de Información y Turismo solicitando subvención”, queda rectificado: “IV Concurso”. En nueva carta de Ricardo a Anselmo fechada el 14 de Marzo de 1965 es más explícito:

Querido Anselmo: Esperé a tener noticias concretas para escribirte. El Concurso es un hecho. Ya están tirando las bases. Será de *Arte Flamenco* integral, y como innovación exigida por la realidad añadimos a las tres secciones clásicas de Cante, Baile y Toque, una cuarta. Concierto de Guitarra (*solo flamenco*), dotado con un Premio único de 15.000 pesetas, titulado *Premio Sabicas*. Las jornadas se celebrarán del 12 al 21 de mayo en público.

El Jurado lo compondremos nosotros con Paco Salinas, Antonio Alarcón (actual Presidente de Ferias y Festejos), Aurelio Sellés y Muñoz Molleda, pero al ampliarse las secciones con Baile y Toque, será aumentado el Jurado con el bailarín *Antonio* (en su defecto Enrique *el Cojo* de Sevilla (sic), maestro de Manoli Vargas, etc.), Mauricio Ohana, Juan de la Plata y el Delegado de Información y Turismo Antonio García Tizón, gallego gran amigo del arte flamenco.

Yo estoy facultado por el Alcalde para explorar previamente a su invitación oficial a los presuntos miembros del Jurado. Con tal fin te escribo también. A los que tenéis que venir del extranjero (tú y Ohana) os invitarán al hotel y cuantos actos organice el Ayuntamiento del 12 al 21, esto es, del 11 al 22 ó 23; en concepto de dietas os abonarán 10.000 ptas. (El hotel correrá a cargo del Ayuntamiento).

En la misma carta, a continuación de lo transcrito, da Ricardo cuenta de una nueva relación que habría de ser fundamental para las ediciones posteriores presididas por Antonio Alarcón. Ricardo Molina falleció poco antes de la V edición, pero dejó la herencia de esta nueva relación al responsable del Ayuntamiento:

Aprovechando la coyuntura del Concurso he escrito al organizador de la próxima Semana Flamenca de Málaga, Enrique Menor, encargado de Relaciones Públicas de Coca-Cola, sugiriéndole la oportunidad de invitarte a dar una conferencia y ofrecerte la Presidencia del Seminario que se celebrará durante la Semana y que este año probablemente girará en torno al tema de la Malagueña, a propuesta mía.

Igualmente le he propuesto como conferenciante a Ohana que acaso disertaría sobre la *Magia del Arte Flamenco*. La Semana Malagueña se sitúa hacia el final de septiembre. Como puente tendrías una probable conferencia en el Ciclo jerezano de agosto. En Málaga te alojarían en el Hotel Miramar durante una semana y te pagarían por la conferencia entre 3.000 y 6.000 ptas. En Jerez dan unas 2,500 y tiene uno que alojarse.

Todo esto a estas alturas de la vida resulta “encantador”, como el certificado de pobreza que tenían que hacer los alcaldes para que los concursantes con “economía insuficiente” obtuvieran una ayuda para el viaje a Córdoba. Aparte, Ricardo era un “buscavidas ajenas”, para cantaores y para sus amigos conferenciantes, sin intereses crematísticos propios. En el epistolario publicado de Ricardo a Anselmo hay muchos ejemplos.

Siguiendo la carta, van saliendo cosas muy interesantes como, por ejemplo, la dinámica que anima el flamenco como consecuencia del impulso cordobés, gracias al espíritu competitivo que los andaluces tenemos con nosotros mismos:

A mí me ilusiona pensar que pudieras quedar en Andalucía hasta octubre. Creo que tendría un resultado fructífero para el arte flamenco. Pienso –y te lo digo sinceramente– que nuestro querido Aurelio te monopoliza y acapara abusivamente siempre que vienes por aquí. Tengo grandísimos deseos de que convivas serenas y frecuentes jornadas con otros cantaores, Mairena ante todos, Talega, Amós, Pinto, Pastora, el Tercer Gazpacho Andaluz de Morón con Diego el del Gastor, los Festivales de Mairena del Alcor por San Bartolomé, lo que nos queda de auténtico, y el pescadito frito de Coria y las azoteas de Alcalá con los epígonos locales de Joaquín el de la Paula...

(...)

En fin, debo poner fin ya. Lo que te ruego es que me des la seguridad de que vendrás al Jurado, para que yo se lo comunique al Alcalde y él te curse directamente la invitación oficial que es la que vale.

No vino en 1965 al Jurado de Córdoba González Climent. En 1962 estaba yo haciendo “la mili” en Sidi Ifni, donde se permanecía los dieciséis meses sin posibilidad alguna de permiso peninsular. Pero en el 65 estuve ya en el Duque de Rivas escuchando a Jesús de las Cuevas una presentación muy larga del Acto de la Final –que luego vimos escrita en el Diario Córdoba– hasta que el público, nervioso, silbaba y alborotaba sin lograr acortar lo más mínimo el discurso previsto, que terminó con la más absoluta serenidad; a los cantaores Menese, que había hecho su instrucción militar en Cerro Muriano, a Manuel Mairena, Chocolate, Canalejas, el Flecha... Mientras tanto, alguien que venía de fuera traía un recado de Anselmo González Climent. Se quejaba el hombre de que no se paraba nadie allegado a la organización a escucharlo. Aquí terminó para Córdoba quien inspiró el Concurso y quien estuvo codo con codo con Ricardo para los detalles organizativos fundamentales, salvo aquellos que se salían de madre, que –hay que reconocer– no fueron pocos. Años más tarde, tratamos de rescatarlo, pero ya fue tarde; la enfermedad le truncó sus nuevas ilusiones. Estuve en la Semana de Estudios Flamencos de Málaga, en septiembre de 1965, y tampoco vi a Anselmo. Ricardo tampoco estuvo en Málaga porque el Congreso Internacional de Filosofía de Córdoba (XIX Centenario de Séneca) coincidía con la Semana malagueña. No estuvo en Jerez, porque “no me invitaron” –se quejaba. La verdad es que en 1962 se hizo presente en el cenáculo del concurso jerezano –aunque tampoco lo invitaron a responsabilidad alguna– a incordiar con sus ironías y sarcasmos en un intercambio de celos competitivos pueriles.

El 16 de marzo, el Diario Córdoba trae las Bases del IV Concurso, y un folleto editado por el Ayuntamiento las publica al mismo tiempo. El 4 de abril, un artículo de Ricardo Molina, firmado con su seudónimo *Eugenio Solís*, relaciona el montilla-moriles con el flamenco. Estos “finos” acabarían patrocinando el Concurso. Yo llevaba tiempo realizando en Radio Popular de Montilla mi espacio *Cante Jondo*. Bodegas Cobos, al tiempo que contrataba el patrocinio de mi espacio radiofónico –que duró más de quince años– patrocinaba también el Premio *Joaquín el de la Paula* (Soleares) del IV Concurso. Recuerdo que Joaquín y Paco Cobos me

trajeron a Córdoba la noche de la entrega de premios en su coche y cómo coincidí en la entrada con Antonio Mairena. El mismo *Eugenio Solís* (Ricardo Molina) se “trabajaba” la provincia cordobesa para interesarla en el Concurso en su nuevo artículo del día 23 de abril. Y así, los días 12 (“hoy comenzarán las pruebas del concurso”), 15 de mayo (“...buena preparación y afición de los concursantes de los días 12 y 13”) informaba a pie de obra del Concurso. Día 16 y 17, anuncio de la actuación de los finalistas clasificados en el Salón Liceo del Círculo de la Amistad para el día 18 a las 8 de la tarde. Juan de la Plata, que siempre estuvo atento al flamenco que se producía en Córdoba, firmaba en el Diario Córdoba el artículo que ya había publicado en el Diario La voz del Sur, de Jerez, con el título “Córdoba por soleares”; Clarión informa de la tercera y última sesión de finalistas y del acto final en el Duque de Rivas.

Manuel Medina González purgaba su artículo, aquel que comentábamos firmado por su seudónimo *Juan Latino*, al más rancio estilo regeneracionista decimonónico, al tiempo del I Concurso, con este nuevo “Voz y poesía de una nueva época del *Cante Jondo*”, que no acababa, sin embargo, de calar en el espíritu que animaba el cotarro, llevado de su afectación pseudo poética, pues hablar de “Ricardo Molina y Antonio Mairena como impulsores de un renacer del espíritu andaluz a través de la copla” era el matiz contrario por el que ellos trabajaban y, por supuesto, que nunca hubiesen querido ser interpretados. Precisamente Ricardo, poeta ante todo, manifestó y dejó bien claro en varias ocasiones su propósito de trabajar por el flamenco despojándose de su sensibilidad poética, al tiempo que criticaba a quienes sólo veían el fenómeno a través de la poesía o de la copla en la que se apoya el verdadero fenómeno, el cante en si mismo. Ricardo, como todo el que acomete con seriedad el estudio del flamenco, sabía muy bien que copla y poesía flamencas es un tema veraniego, tan sensiblero y marginalmente impactante, como facilón.

Como detalle último, Ricardo Molina suaviza su visión de los cantes de Málaga y Levante, pienso que influenciado por sus nuevas relaciones malagueñas. Este detalle queda patente en la propias Bases del Concurso, aparte de su artículo en el Diario Córdoba del 6 de mayo, “Los cantes de levante y su influencia en nuestra provincia”.

Las bases

El Primer folleto, fechado en Córdoba, Marzo de 1965, y firmado por la Comisión Organizadora, reza así:

Córdoba, IV Concurso Nacional de Arte Flamenco (Cante, Baile y Toque) organizado por el Excmo. Ayuntamiento / Año 1965, con la colaboración del Ministerio de Información y Turismo y Patrocinado por Bodegas de Montilla-Moriles

BASES

Se convoca el IV Concurso Nacional de Arte Flamenco en Córdoba, invitando a participar en él a los cantaores, bailaores y tocaores de toda España, tanto profesionales como aficionados. El Concurso se realizará de acuerdo con las siguientes BASES:

1.^ª –Solicitar admisión al Concurso, del Secretario de la Comisión organizadora del mismo, Ayuntamiento de Córdoba, especificando a qué sección desea concurrir; Cante, Baile, o Toque. En la solicitud se consignará la residencia y domicilio del solicitante.

2.^ª –Los cantaores premiados en anteriores Concursos celebrados en Córdoba, no podrán optar a los cantes en los que ya obtuvieron premio, pero sí a los otros.

3.^ª –La fecha de admisión de solicitudes terminará el día 30 de abril, a las doce de la noche.

4.^ª –El solicitante deberá esperar las instrucciones de la Comisión Organizadora, relativas a su admisión y a la fecha de su presentación en Córdoba.

5.^ª –Se concederán ayudas económicas a los concursantes que las soliciten, justificando su petición con documento acreditativo de su dependencia de un sueldo.

6.^ª –Todas las pruebas se celebrarán en público, en el local que designe la Comisión Organizadora.

Las pruebas serán de dos tipos: 1.^ª –Selectivas y 2.^ª –Finales, durante los días 12 al 21 de mayo.

7.^ª –Los cantaores, bailaores y tocaores premiados, actuarán terminadas las pruebas, en uno o varios actos públicos, en que se proclamarán solemnemente los fallos del Jurado.

8.^ª –Los bailaores podrán presentarse con su cantaor y tocaor, en caso de no hacerlo, deberán bailar con el cantaor y tocaor que designe el Jurado.

9.^ª –Los nombres de los miembros del Jurado se mantendrán secretos hasta el día en que comiencen las pruebas.

10.^ª –El Jurado podrá declarar desiertos los premios que estime conveniente y así mismo ampliar su número sin alterar por ello, los premios establecidos en este Concurso.

11.^ª –El fallo del Jurado será inapelable.

12.^ª –Cualquier consulta que se desee hacer, se dirigirá al Secretario de la Comisión Organizadora del IV Concurso Nacional de Arte Flamenco, Ayuntamiento de Córdoba.

13.^ª –El Excmo. Ayuntamiento tendrá derecho a grabar todas las actuaciones de los concursantes, así como a obtener de los premiados, las grabaciones que juzgue necesarias para la mayor difusión del Arte Flamenco.

PREMIOS (2)

A) Cante

Premio de honor *Tomás el Nitri*, Siguiriyas y Tonás (Serranas-Livianas). Trofeo del Ministerio de Información y Turismo y 30.000 pesetas del Consejo Regulador de los Vinos de Montilla-Moriles.

Premio *Joaquín el de la Paula*, Soleares y Bulerías (Polos-cañas). 20.000 pesetas de las Bodegas Cobos, S. A.

Premio *Juan Brega*, Malagueñas, Tarantas, Granadinas y Cartageneras. 15.000 pesetas de las Bodegas Julián Ramírez.

Premio *Pastora Pavón “Niña de los Peines”*, Tangos y Tientos, 10.000 pesetas de las Bodegas Alvear, S. A.

Premio *Aurelio Sellés*, Alegrías y Mirabrás (Caracoles, Romeras, Cantiñas). 10.000 pesetas de las Bodegas Alvear, S. A.

Premio *Cayetano Muriel “Niño de Cabra”*, Fandangos de Huelva, de Lucena y Verdiales. 10.000 pesetas de las Bodegas Aragón, S. A.

B) Baile

Premio *Antonio*, Soleares-Bulerías. Trofeo del Ministerio de Información y Turismo y 20.000 pesetas de las Bodegas Viuda e hijos de Domingo Campos.

Premio *Pastora Imperio*, Farrucas. 10.000 pesetas de las Bodegas Moreno, S. A.

Premio *Pilar López*, Alegrías. 10.000 pesetas de las Bodegas Pérez Barquero, S. A.

Premio *Verdiales*, Fandangos y Verdiales. 10.000 pesetas de las Bodegas Luis Ortiz Ruiz.

C) Toque

Premio *Patiño*. Trofeo del Ministerio de Información y Turismo y 15.000 pesetas de las Bodegas R. Cruz Conde, S. A.

Premio *Ramón Montoya*. 10.000 pesetas de la firma que se indicará.

Premio *Manolo de Huelva*. 7.000 de las Bodegas Tomás García, S. A.

D) Concierto de Guitarra (solo flamenco)

Premio *Sabicas*. Trofeo del Ministerio de Información y Turismo y 15.000 pesetas de las Bodegas Carbonell y Cía., S. A.

NOTAS.-1.^a – La Subsecretaría de Turismo, ha instituido cuatro valiosos Trofeos para los premios Nitri, Antonio, Patiño y Sabicas, respectivamente.

2.^a – Todos los premios tienen categoría de primeros.

Acompaña un texto que recuerda lo que han significado para el rescate del flamenco las tres ediciones anteriores y el homenaje a la Niña de los Peines, y concluye:

La política artística pro-flamenca desarrollada por Córdoba en el decenio 1956-1965 ha repercutido en toda España y en el mundo. Ninguna ciudad influyó tanto como Córdoba en el auge actual del arte flamenco.

Su ejemplo cundió en las ciudades andaluzas que fraternalmente se sumaron al movimiento flamencófilo cordobés. Jerez, Málaga, Granada, Sanlúcar, Fuengirola, Priego, Lucena, Mairena del Alcor, Sevilla, organizaron desde 1960 notables actos, Semanas de Estudios, Ciclos y Concursos Internacionales, Concursos Nacionales y Locales, etc.

Sigue la relación de 15 artistas galardonados en ediciones anteriores, quedando los demás en un etcétera, y por fin un artículo con el título “El Vino y el Arte Flamenco” que no lleva firma, pero sí el marchamo estilístico y frases conocidas del bodeguero y escritor montillano José Cobos Jiménez.

Protocolo

En el mismo folleto, diseño de todos los que vinieron en sucesivas ediciones como “libro del protocolo del Concurso”, aparece un nombre propio en la Comisión Organizadora: “Ilmo. Sr. D. Antonio Guzmán Reina, Alcalde de Córdoba”; los demás entran en el lote de “Miembros de la Comisión de Ferias y Festejos y Asesores de dicha Comisión”. Ahí, en esos “asesores”, presumimos que estaría Ricardo Molina. Algo nuevo, desde luego, se producía. Eso de llamar los premios por un nombre artístico de la historia del flamenco, tenía sus inconvenientes que todavía no se han superado; pero, sobre todo, una virtud: eliminar el orden de mérito de cada premio: “primero, segundo, tercero...” Si bien, no del todo ya que persisten las diferentes cuantías económicas para cada uno de ellos, y eso es lo que todo el mundo entiende: que unas siguiரியas, valen más que todo, que las soleares valen más que las malagueñas...; lo cual es una solemne tontería, pues todo depende de cómo se canten unas y otras.

Hay otro cambio digno de Ricardo Molina. En el *Viejo carné flamenco* está claro el testimonio de cómo los miembros del jurado en general, y Ricardo Molina en particular y muy acentuadamente, estimaban al Nitri por viejo e incluso legendario y, ¿por qué no decirlo en el caso de Ricardo?, porque se destacaba así la figura del gitano frente a su coetáneo el payo Silverio. No tan unánime era la predilección que sentían por Joaquín el de la Paula, pues recordemos que Aurelio lo consideraba monótono y sin relieve de tonos... Pero sobre todo de Juan Breva, Ricardo ponía a parir su memoria. Y he aquí la influencia que anunciábamos de los nuevos amigos malagueños de Ricardo Molina: le metieron como titular de un premio al titular de su Peña Flamenca, “Juan Breva”, en detrimento del glorioso nombre de Chacón que no aparece. Recordemos cómo felicitaba a Córdoba desde Jerez Juan de la Plata en el año 56 por proclamar a Chacón como modelo de las malagueñas. Sabido es que Ricardo y los flamencólogos jerezanos, a excepción de Juan de la Plata, no comulgaban juntos. Otras cosas están claras a la vista desde el principio: la máxima jerarquía de “Antonio” en el baile. Sabicas era un notición de la guitarra solista por aquellos años, ya que nos lo traían discos norteamericanos con un virtuosismo espectacular. Dos años más tarde volvía a España desde su largo exilio voluntario para recibir en Málaga la Medalla de Oro de la Ciudad. Pero era una jerarquización innecesaria y dudosa los tres nombres puestos en este “orden económico”: Patiño, Montoya y el de Huelva. La jerarquización de los premios, con nombre y sin nombre, todos con categoría de “primeros”; pero, desmentido esto último por la asignación de diferentes cuantías económicas, fue un vicio muy difícil de quitar en ediciones posteriores, ya

que se mitificaron demasiado estas primeras. Veremos cómo iremos y volveremos sobre lo mismo; sin ir más lejos, a la siguiente edición.

Pero el caso del modelo “Juan Breva” como titular en Córdoba fue un error lamentable de mucho más bulto: Los cantes que se gratificaban en nuestro Concurso con tal premio no eran los que cantó Juan Breva. Las malagueñas, tarantas, granaínas y cartageneras se enumeraban en concepto de cantes artísticos hechos “a voluntad”, eliminado precisamente el carácter rítmico que tenían con Juan Breva.

Por otra parte, los cambios de personajes en la política municipal determinaban cosas más significativas de lo que pudiera parecer a simple vista. Recordemos por ejemplo que Antonio Cruz Conde no quería que se invitara a Pepe Marchena, cuando se lo propusieron, y que el cantaor preciosista fue borrado de la mente organizadora, para bien o para mal. Recordemos que los invitados de honor de Cruz Conde fueron los embajadores árabes y musulmanes. Por supuesto, también los directores generales del ramo interesado en este tipo de eventos y los alcaldes de las siete capitales andaluzas, a los que se añadieron los de los pueblos cordobeses Puente Genil, Cabra y Lucena. Del año 56 encontramos una lista en el Archivo Municipal, en cuyo papel y a mano se indica “No” o “Si”, referidos supuestamente a la comunicación, y su respuesta, de tales invitaciones. Curiosamente, en apartado de personalidades independientes: Walter Starkie, Narciso Yepes, José Antonio Ochaíta, Dámaso Alonso, Carlos Jiménez Díaz, Rafael Duyos y Francisco Serrano Anguita, todos tienen un “NO” manuscrito a la izquierda de cada nombre, excepto Narciso Yepes.

Pues bien, en la lista de invitados de honor del IV Concurso (1965) figuran 62 personas; pero se elimina en ella a los embajadores citados de la etapa anterior. Siguen los directores generales y en el mismo tramo se añaden el Gobernador Civil de la Provincia, el Obispo de la Diócesis, El Gobernador Militar, el Presidente de la Diputación, El Delegado de Información y Turismo, Los Académicos de la Lengua José María Pemán y Luis Rosales, El Presidente de la Academia de Córdoba, el Presidente del Círculo de la Amistad y siguen invitados los alcaldes de las siete capitales hermanas, y además, el de Jerez. Quedan eliminados los de los tres pueblos cordobeses.

La lista de invitados de personajes sin cargo político o similar es larga, pero la ofrezco aquí tal y como viene en el folleto oficial, porque se sepa “quien era quien” en esto del flamenco, al menos bajo el punto de vista de la organización cordobesa en 1965: Antonio, bailaor; José M. Caballero Bonald, poeta; J. A. Capuletti, pintor; Agustín Castelló *Sabicas*, guitarrista; Julián Cortés Cabanillas, escritor; Jesús de la Cuevas, escritor; Vicente Escudero, bailaor; Antonio Fernández Cid, crítico musical; Antonio Fernández Díaz, cantaor; Anselmo González Climent, flamencólogo; Georges Hilaire, escritor; Manolo de Huelva, tocaor; Pastora Imperio, bailaora; Pilar López, bailaora; Rosendo Lostau, Jefe de Relaciones Públicas de TVE.; José Luque Navajas, flamencólogo; Antonio Mairena, cantaor; Enrique Menor, flamencólogo; José Muñoz Molleda, compositor; Antonio Murciano, poeta; Mauricio Ohana, compositor; Rafael Ortega, bailaor; Manuel Ortega (Caracol), cantaor; Pastora Pavón, cantaora; Presidente de la Peña Juan Breva, de Málaga; Donn Pohren, flamencólogo; Jesús Antonio Pulpón, flamencófilo; Juan de la Plata, Director de la Cátedra de Flamencología de Jerez de la

Frontera; Fernando Quiñones, poeta; Amós Rodríguez, flamencólogo; Francisco Salinas Casana, flamencólogo; Walter Starkie, escritor; Aurelio Sellés, cantaor; Manuel Serrapí *Niño Ricardo*, guitarrista; Juan Talega, cantaor; Elías Teres, Catedrático de Literatura Árabe. U. Central; José Torres Garzón (Pepe Pinto), cantaor; Cándido Velásquez-Gaztelu Ruiz, flamencólogo; Narciso Yepes, maestro de guitarra.

No he encontrado la lista íntima donde, como en la anterior, se indicaría el SI o NO que presumimos de aceptación o disculpa; pero encontramos las cartas de aceptación de Aurelio Sellés (Jurado), de “Antonio”, de J. Manuel Caballero Bonald, Juan de la Plata (Jurado). De excusa de Narciso Yepes y Manolo Caracol; cartas de inscripción de José Menese, Amós Rodríguez, Canalejas de Puerto Real, Manuel Mairena.

La protesta de Pilar López

No pasamos de aquí sin anotar la protesta de Pilar López. Todos conocemos el amor, respeto y veneración que Pilar López ha guardado siempre a la memoria de su hermana Encarnación López “La Argentinita”. Cuando al llegar a Córdoba vio en las Bases de Concurso su nombre, *Pilar López*, dando título a un premio, protestó con la firmeza y la educación exquisita que le distingue: “Yo no puedo aceptar esta distinción porque es mi hermana la que la merece. A mi me gustaría... –ivamos, no consentiré mi nombre en ese titular– que en lo sucesivo, si piensan lo mismo, cambien mi nombre por el de *La Argentinita*”. Por supuesto no era el caso de discutirle tan entrañable sentimiento y sin más, a la siguiente, fue ya el Premio *Encarnación López “La Argentinita”*.

Los premios

El 12 de mayo empezaron las pruebas de admisión, el día 15 daba Ricardo Molina su crónica en el Diario Córdoba hablando de la “buena preparación y afición de los concursantes”, el día 20 se celebró la tercera y última sesión de finalistas; el 21, a las 11 de la noche, “Entrega de Premios” en el Teatro Duque de Rivas.

Al relacionar los premios que este Concurso otorgó, agilizamos señalándolos por el titular ya que un poco más arriba hemos detallado lo que cada uno comporta:

Cante

Premio de honor *Tomás el Nitri*: José Menese.

Premio *Joaquín el de la Paula*: Manuel Mairena.

Premio *Juan Breva*: Canalejas de Puerto Real.

Premio *Pastora Pavón “Niña de los Peines”*: Antonio Núñez “Chocolate”.

Premio *Aurelio Sellés*: Antonio Díaz Soto “Flecha de Cádiz”.

Premio *Cayetano Muriel “Niño de Cabra”*: María Zamorano Ruiz “La Talegona; accesits dotados con 3.000 pesetas cada uno, a Manuel Gómez Segovia “Ciego de Almodóvar” y Francisco Jurado Regalón “Niño de la Magdalena”.

Premio *Rojo el Alpargatero*: Manuel R. de Vega Alonso “Fosforito de Valladolid”.

Baile:

Premio *Antonio*: Paco Laberinto; accésit, dotado con 5.000 pesetas, a Eugenia Montero.

Premio *Pastora Imperio*: Desierto; mención de honor a Luisa Verrette.

Premio *Pilar López*: Matilde Coral:

Premio *Verdiales*: Grupo Feria de Mayo, de Sevilla (3) Premio Infantil Extraordinario, dotado con 3.000 pesetas, a Rosita Moreno.

Toque:

Premio *Patiño*: Manuel Moreno “Moraíto”:

Premio *Ramón Montoya*: José Alejandro Martín Bada.

Premio *Manolo de Huelva*: Paco del Gastor.

Concierto de Guitarra (Solo flamenco):

Premio *Sabicas*, Manuel Cano. Diploma de Honor a Manuel Reyes Heredia.

Nuestras conclusiones

1.^ª- Esta IV edición del Concurso significó el asentamiento del mairenismo, por la adjudicación de sus premios de secular prestigio en este renacimiento flamenco y significado para la escuela mairenista que se inauguraba –“Cantes Básicos” los denominó “Mundo y Formas del Cante Flamenco”–, a José Menese, Manuel Mairena y El Chocolate.

2.^ª- Convenimos todos que los demás cantes no los sentía de su incumbencia el mairenismo y, por tanto, aflojaba su ascendencia influyente en quiénes recaían los premios *Juan Breva*, *Aurelio Sellés*, *Niño de Cabra* y *Rojo el Alpargatero*.

3.^ª- La consideración de éstos al mismo nivel de “primeros premios”, al menos teóricamente, con los *Joaquín el de la Paula* y *Pastora Pavón*, que no con *el Nitri*, destacado como “Premio de honor” porque Mairena quiso que “su llave” significara la “herencia directa del Nitri”, ignorando el intermedio de Vallejo, significaba ni más ni menos que Ricardo Molina perdía terreno en su firmeza inicial de flamencólogo o en su papel de organizador y mentor del Concurso.

4.^ª- Canalejas de Puerto Real, que tuvo una etapa anterior de franca decadencia (yo le conocí en el Teatro Garnelo de Montilla ante la falta de respeto del público y recuerdo el mal rato de mi padre que protestaba: “No hay derecho; éste es un gran cantaor”), resurgió con un rebelamiento peleón que le hacía presentarse a todos los concursos que se le ponían a tiro. Sentí una gran alegría al verle reivindicado en Córdoba al recibir este premio de cantes extraordinariamente artísticos.

5.^a- Tanto el Premio *Aurelio Sellés* como su concesión al Flecha de Cádiz fue el homenaje que Ricardo Molina se había prometido hacer al cantaor que mantuvo su fidelidad en el Jurado a lo largo de una década. El mismo Aurelio declaró en alguna ocasión que él se preocupó personalmente de que ese premio fuera para el Flecha. ¿Quién se lo negaba”? Pero lo curioso es que cuando el titular de los mismos cantes se puso más en razón al cambiar a *Enrique el Mellizo* en ediciones posteriores, se tuvo especial y reverente cuidado en mantener la fidelidad a este homenaje a Aurelio. No podemos olvidar a estas alturas que, si bien Aurelio se erigió como máximo heredero de la escuela gaditana del Mellizo, en versión muy personal, hubo otra escuela del mismo Mellizo más secularmente prestigiada, aunque menos confesada, que procedía del Niño de la Isla y que seguía entre otros muchos su nieto Beni de Cádiz. ¿Sería por eso que Aurelio hablaba mal de Beni?: “Es un cantaor un tanto presuntuoso. Y lo que hace es apelo-tonar el cante, desordenar las reglas del compás y otras cosas que no le perdono”. (3)

6.^a- La Talegona era un animal flamenco y tenía algunos cantes antiguos y familiares insuperables, pero con escasa puesta al día en un repertorio de discreta solvencia. Su extraordinaria personalidad la alzó con el Premio *Niño de Cabra*, como la alzó en su papel de la “Celestina” en gira triunfal por Europa.

7.^a- Si el Flecha de Cádiz era un socias de su paisano Aurelio, “Fosforito de Valladolid” era uno de tantos “fosforeros” como salieron debajo de las piedras al tiempo del II Concurso y que quedaron inéditos. Hubo algunos, como “Fosforito de Granada”, que tuvieron su predicamento local. A los nueve años, el fosforismo en Córdoba volvía a ser noticia. Posiblemente le ayudara a Manolo de Vega ser un “Fosforito en Valladolid”, hasta el punto que se creó para él, sobre la marcha, el Premio *Rojo el Alpargatero* que no estaba en las Bases. No hubo en ello ningún “fraude de ley”, pues la base número 10 preveía: “El Jurado podrá declarar desiertos los premios que estime convenientes y así mismo ampliar su número sin alterar por ello los premios establecidos en este Concurso”. Recuerdo que en el Duque de Rivas, este Fosforito de Valladolid cantó el taranto de Fosforito, algo que Rojo el Alpargatero no cantó en su vida, pero esta posibilidad también estaba en el espíritu de las Bases. Los titulares de los premios no obligan a cantar por ellos.

8.^a- En cuanto al premio del baile denominado *Antonio* y adjudicado a Paco Laberinto, no fue por las soleares, sino por sus bulerías y como buen jerezano; un baile sin descripción coreográfica precisa, sino sujeto a la improvisación y a la gracia personal.

9.^a- Matilde Coral ha sido la gran maestra en nuestra época del baile de mujer, y sobre todo por alegrías. Su premio por alegrías debió llamarse *La Macarrona*. Si se llamó Pilar López, tal vez fuera pensando en los caracoles y el mirabrás, incluidos en el genérico de las “alegrías”.

10.^a- Pulpón, que consta en la lista de invitados como “flamencófilo”, de lo que nadie duda, era además el agente artístico más reputado del flamenco durante muchos años y hasta que murió. Consta en esta memoria que ayudó lo indecible a la organización para proveer de cantaores la II edición del Concurso, así como de profesionales de las tres facetas de otras posteriores. Este Premio denominado *Verdiales*, con especial alusión folklórica, entendimos siempre que significaba una gratificación mínima a la “generosidad” con

Córdoba del agente artístico. El tal grupo era de composición artística variable, que en Córdoba se llamaba “Feria de Mayo” y en Sevilla “Feria de Abril”. Era realmente bueno y en Córdoba amenizaba los actos de recepción oficiales que se daban en la Caseta Municipal de Feria durante los tiempos de Alarcón Constant.

11.^ª- Ya hemos expresado nuestra opinión sobre el orden de mérito impuesto por las diferentes cuantías económicas a todos los premios, pero especialmente a los de la guitarra. No parece otra cosa como si parecieran pocos dos premios a la guitarra, uno al acompañamiento y otro al solismo. Al decidir tres al toque de acompañamiento, y según la nota 2.^ª, “todos los premios tienen categoría de primeros”, había que pensar que se valorarían varias maneras de acompañamiento, e indudablemente las hay; no tres, sino todas las que se quieran, pues en el flamenco, si se es artista, “ca uno es ca uno”, que dijera el maestro del toreo el Guerra. Pues bien, tal vez el *Ramón Montoya* entregado al santanderino Alejandro Martín Bada, fuera entre los tres premios el más acertado para él, ya que después se especializó como concertista por tierras americanas. En cuanto a los *Patiño* y *Manolo el de Huelva*, parecían *ex profeso* para los agraciados respectivos, tanto por el gitanismo radical de uno, como el de la escuela en sintonía de Diego el del Gastor, del otro, con la del de Huelva. De Manolo Cano, está claro que “estuvo al loro” y aprovechó su oportunidad. Todavía queda una consideración para quien obtuvo Diploma de Honor añadido sobre la marcha del concurso y cuya posibilidad se preveía en las Bases. La tomamos del día 24 de mayo del Diario Córdoba. A pie de foto de Manolo Reyes Heredia, el siguiente comentario:

Manolo Reyes Heredia ha sido el único guitarrista cordobés que como tal ha participado en el IV Concurso Nacional de Arte Flamenco celebrado en Córdoba. El chaval gitano, que ya dio varios recitales en entidades culturales de nuestra ciudad y que mereció el beneplácito y aplausos de la concurrencia, ha tenido muy lucida actuación en dicho Concurso, obteniendo en el mismo Diploma de honor.

Nada hay seguro

Es digna de anotarse la anécdota de Terremoto. Emisarios de la propia Organización se pasaron por el tablao madrileño donde trabajaba para animarle a que concursara. Fernando concursó; pero no se llevó ningún premio. Su competencia se planteaba en el grupo de premios mairenistas y –quiérase o no– el jerezano respiraba más por el vitalismo caracolista, sobre todo si se le comparaba con Menese, Manuel Mairena y Chocolate con los que había de jugárselas. Se cuenta por otra parte, que la irregularidad de Terremoto –en el Concurso de Jerez, tres años antes también padeció esta irregularidad– no le permitió estar a la altura de las circunstancias. No obstante, el ejemplo nos confirma que nada está nunca seguro en los concursos nacionales de Córdoba, pese a que se haya dado lugar a la suspicacia de que “todo está hecho *a priori*”; nada es seguro hasta que el Jurado no emite su fallo. Recuérdese los apuros de Ricardo Molina, en la especialísima edición de “la Llave”, para sacar adelante a su candidato, aún habiéndolo aceptado los propios artistas competidores de la ocasión.

La despedida de Ricardo

En 1966, Ricardo Molina obtiene por oposición la plaza de profesor de Instituto y asiste a la grabación de la Gran Historia del Cante Gitano Andaluz, por Antonio Mairena con las guitarras de Niño Ricardo y Melchor de Marchena. Tuve ocasión de felicitarle personalmente por ello en uno de nuestros encuentros por la calle Fiteros, él del Diario Córdoba, y yo a Radio Popular, ambos en la Plaza de las Dueñas; encuentros que celebrábamos con largas conversaciones a pie firme, exactamente en el rincón que hacía la casa donde estuvo el Patio Andaluz. Ricardo estaba muy contento con su plaza, al fin, de funcionario docente; pero mucho más por la experiencia de aquella grabación en Madrid con Mairena. Por cierto que en tal ocasión es cuando descubrió la excelencia de Niño Ricardo, a pesar de haberlo tenido en los primeros concursos de Córdoba como guitarrista de oficio. Ricardo también me hablaba en una de aquellas ocasiones de la calle Fiteros de cómo llegaron recientemente, entonces, Talegas y Mairena a la “Toná y Liviana”, cante fundamental en el mairenismo siguiyero. Lo he contado muchas veces porque es inefable: “Estaban Juan y Antonio sentados en una terraza sevillana tomando café, distraídos en sus pensamientos, mientras Talega tarareaba algo para sí. De pronto, *Oye, mira lo que me ha venido a la cabeza; ¿de dónde sale?, ¡qué es esto...? –¡A ver, a ver...? –inquire Antonio. Empiezan a darle vueltas... ¡La toná y Liviana!*”

En 1967 se publica su libro “Misterios del Arte Flamenco” y ofreció el Homenaje que se rindió a Juanito Valderrama en el Bellas Artes de Madrid. El que había luchado por el concepto “cantaor-sacerdote del cante”, por la voz seria y austera, se permite la contradicción de rendir homenaje público al cantaor de la voz liviana y cantarina, “cantaor-cupletero”, comercial, que pone los cuernos al cante con la canción que Chacón hubiese llamado “para criadas”. “No somos nadie”. Ya el último día de 1965, escribe como una premonición a Gonzáles Climent:

Querido Anselmo: Te consagro las últimas horas de este año. Yo creí que no llegaría a ellas. El edema pulmonar, por insuficiencia de aorta, que me atacó la noche del 28 de octubre me asustó de veras. Ahora, estoy repuesto y compensando, a costa de un régimen de abstenciones y parvedades que soporto bastante bien. Me despedí para siempre del tabaco, la sal, las bebidas alcohólicas... En fin, todo esto y un tratamiento intenso de tónicos cardíacos, vasodilatores y respirotónicos me tienen vivo todavía!

Pero dejemos *la faena* que me ha jugado el cuerpo para pasar a cosas más espirituales. El Concurso no deparó sorpresas, pero repartió justicia, esta vez a los cantaores jóvenes, Menese, (primer premio) (4), Manolo Mairena, Chocolate, El Flecha de Cádiz, Canalejas (estos dos no entran en el grupo juvenil). Paco Laberinto, Matilde Coral, Manolo Morao, Manolo Cano. Los indiscutibles a mi juicio: Cano y Laberinto. También Morao. Se premió a un sobrino de Paco (sic) el del Gator de Morón, buen tocaor como su tío.

(...)

Ahora trabajo en mi próxima obra que será una Biografía del Poeta. Aquí se interpreta al poeta como un personaje único que vive y crea todavía después de cuatro o seis mil años de existencia histórica documentada. Pretendo hilvanar las diversas aventuras espirituales... (5)

...Excepcionalmente me ocuparé del flamenco para escribir un folleto introductorio a una Antología (otra) que va a grabar Mairena para Hispavox. (Entre paréntesis: ¡qué abuso de Antologías! ¡Qué falta hace volver a las *especializaciones*...).

Su larga y penosa enfermedad no mermó su entusiasmo por el trabajo, no mermó un ápice sus ilusiones... Murió el 16 de enero de 1968, unos meses antes del V Concurso.

NOTAS:

- 1.- *Viejo carné flamenco*, de Anselmo González Climent, Candil, núm. 61, pág. 13, parág. 6
- 2.- Esta relación la cogemos de un segundo folleto publicado con fecha Mayo 1965. Es igual que la publicada en el primero, pero aquí se añade el nombre de las bodegas que patrocinan cada premio. Creemos oportuno y curioso insertarlo aquí, primero como homenaje a esta iniciativa empresarial digna de encomio, segundo porque a estas alturas se ha perdido toda referencia, incluso, en las propias empresas interesadas y que nos satisface ofrecer la puntualización.
- 3.- En *Viejo carné flamenco*, de A. González Climent, Revista Candil, núm. 63, Pág., 105, parad. 23. La frase que citamos es tanto más curiosa como que Aurelio se destacó en el Jurado cordobés por su parroquianismo localista, por su defensa a ultranza de todos los concursantes gaditanos. No llegó al tiempo del VI Concurso en el que Beni ganó el Premio *Silverio*. Se hubiera muerto del sofocón.
- 4.- Anótese cómo a pesar de rezar la 2ª nota de las Bases que “todos los premios tienen categoría de primeros”, Molina, en su carta íntima, señala el de Menese como el “primer premio”. Este doble lenguaje –no sé si llamarle “doble moral”– ha sido otros de los vicios a eliminar del Concurso en sucesivas ediciones.
- 5.- Se trata de su libro *Función social de la poesía* publicado en 1971



**V CONCURSO,
EL DE PACO DE LUCÍA
(1968)**

V CONCURSO, EL DE PACO DE LUCÍA (1968)

La V convocatoria tuvo la respuesta más pobre de la historia del Concurso; pero se salvó y hasta quedó con letras de oro gracias a la participación de Paco de Lucía, que a la sazón tenía 20 años. Era ya figura reconocida por sus compañeros guitarristas jóvenes y viejos, aunque no había llegado todavía, no ya al gran público, ni siquiera a la afición común. De sobra es conocido que al gran público lo catapultó su rumba “Entre dos aguas”; pero acaso se haya dicho poco que la afición formada en festivales llegó a desayunarse con el gran fenómeno “de Lucía” al verle de acompañante con Fosforito, tras de su Premio en Córdoba.

Los puso en fila

La gran noticia de esta V edición fue la participación de Paco de Lucía, de 20 años de edad; pero a quien ya conocían y respetaban sus compañeros, hasta el punto de dejarlo solo al ver su nombre en la lista de inscripción. Yo le conocí personalmente un año antes, en la Semana Cultural Flamenca que se celebraba en la Casa de la Cultura malagueña, organizada por la Peña *Juan Brea* y patrocinada por el Coca-Cola. Me lo presentó Fosforito. Fue aquella noche, 9 de septiembre de 1967, en la que Sabicas se echó a llorar, después de recibir expreso el Homenaje de la Semana, al quedarse solo en el escenario con su guitarra. Dos veces tuvo que salir por laterales para recuperarse de la emoción sin poder dar una nota. A la tercera entrada al escenario hizo su concierto magistral. Era la primera vez que volvía a España desde que en 1936 marchara a América en compañía de Carmen Amaya. Estaban invitados Víctor Monge *Serranito*, Juan Habichuela, Manolo Cano... y Paco de Lucía, la corte celestial de la guitarra. Cuando llegó el turno al joven Paco de Lucía, todos estos compañeros, mayores que él y ya encumbrados, aparecieron en primera fila pegados al filo del escenario y pendientes de sus manos. Hasta entonces habían estado en donde están los artistas en este tipo de espectáculos, cada uno por un lado; preocupados de lo suyo si todavía no han actuado. Ese fue el otro gran homenaje de la noche, el que más se agradece, el de los compañeros y, además, espontáneo; el que se tributó con este gesto al joven Paco de Lucía. ¿Qué se podía esperar si al año siguiente se presentaba a concursar en Córdoba? Que los que tocaran bien lo conocieran y lo dejaran solo. Era una tontería “pelear” con él. Parece fácil comprender esto; pero de todo el mundo flamenco, son los guitarristas los que saben entre ellos el lugar

que ocupa cada uno. Los otros, por tener el instrumento tan dentro, en la garganta o en el cuerpo, no se pueden ver a sí mismos desde fuera, esto es, objetivamente; los guitarristas, sí, la guitarra ya es un objeto.

Mi crónica

Esta Edición tuvo nuestra crónica diaria desde los prolegómenos, 3 de febrero, al epílogo, 27 de mayo, en el programa *Cante Jondo* de Radio Popular de Córdoba (antes de Montilla). (1) Nos habíamos trasladado de Montilla, circunstancia a la que correspondió el cambio de nombre, en la primavera de 1966. Llevábamos pues dos años dando la vara al Ayuntamiento con los Patios, los Villancicos y la Caseta Municipal de Feria. Así es que empezamos temprano a calentar el ambiente del Concurso del 68. Todo el mes de febrero fue para las excelencias del concurso: su significado, su hermosa trayectoria y el compromiso de una vocación para sus cantaores, guitarristas y bailaores premiados. Era la vocación que veíamos en Fosforito, Mairena, Menese, Matilde Coral o Manolo Cano, entre otros. Pero a partir del mismo día 1 de mayo fuimos la pesadilla de Antonio Alarcón Constant, urgiéndole la publicación de las Bases con la mayor difusión posible, como correspondía a la bien ganada capitalidad flamenca en los cuatro concursos anteriores. Alarcón contestaba a mi crítica con un informe, a lo que replicaba que una comisión de festejos no la constituye un solo señor. Me inquietaba ver que en la lista de su comisión no había especialistas en flamenco; si acaso Domingo Manfredi Cano, y no sabía bien si por su calidad de flamencólogo o por su cargo de Director de Radio Nacional de España en Sevilla.

Al fin aparecieron las Bases y, tras de una lectura inicial, las fui glosando en días sucesivos para concluir esta fase en que la magnitud del Concurso la daban los concursantes. Ya hablaba yo entonces del neoclasicismo, del mairenismo; del proceso de evolución del flamenco que sigue la rueda continua y, en definitiva, los ciclos de la naturaleza. Los nombres de Chacón, Marchena, Valderrama y Antonio Molina explicaban, para mí, un orden natural de evolución cuando esta se deja a “su caer”. Es el clásico que pasa a barroco, el preciosismo que anuncia decadencia, el apoyo en elementos externos (el hecho de que el artista de flamenco se sirva de músicos y copleros para poder nutrir su repertorio y desarrollar su actividad) que convierte al cantaor en cantante y, por fin, el “cras”, se rompe la columna del arte para empezar de nuevo: Fosforito, Mairena...; el neoclásico. La crónica de mi vida ha sido explicar estos cuatro tiempos.

Las bases

Aunque el folleto que ofrece las *Bases del V Concurso Nacional de Arte Flamenco / 6 al 12 de mayo 1968* tiene fecha de febrero, la primera publicación fue el 8 de marzo en el Diario Córdoba. El del “protocolo” se fechó en mayo. El preámbulo de las Bases dice así:

Córdoba, decidida a mantener su ya tradicional propósito de organizar periódicamente concursos nacionales de Arte Flamenco, en línea de continuidad con el desarrollado en 1956 y que consagró a destacadas figuras, convoca a través de su Ayuntamiento el quinto certamen, corres-

pondiente a Mayo de 1968 y que, como todos los anteriores, tiene el fundamental objetivo de fomentar la pureza del cante, del baile y del toque de guitarra, de acuerdo con el espíritu, el estilo y las formas tradicionales, para difundir el conocimiento de estas manifestaciones artísticas, extender su cultivo y elevar su rango al alto plano estético que por propios méritos le corresponden.

Para lograr tales propósitos, para lo que también se gestiona del Ministerio de Información y Turismo la inclusión de este Concurso en el programa general de Festivales de España, el Excmo. Ayuntamiento de Córdoba crea una Comisión Organizadora, presidida por el Ilmo. Sr. Alcalde de la Ciudad y en su delegación por el Sr. Teniente Alcalde, Presidente de la Comisión Municipal de Festivales y Turismo, la que convoca el presente V Concurso Nacional de Arte Flamenco, con arreglo a las siguientes

BASES

1.^a Podrán tomar parte en este Concurso los cantaores, tocaores y bailaores de uno y otro sexo, si bien no podrán intervenir aquellos cantaores y cantaoras que, de manera personal, popularmente o a juicio del Jurado, sean considerados como primeras figuras del cante flamenco, de rango nacional o internacional. El hecho de poseer carné de profesional o haber realizado algunas grabaciones en discos, no impide el concursar.

2.^a Todos y cada uno de los interesados en participar en el Concurso, deberán solicitar su inscripción en escrito dirigido a la Comisión Organizadora del V Concurso Nacional de Arte Flamenco, Ayuntamiento de Córdoba, indicando en dicha solicitud nombre, dos apellidos, domicilio y lugar de residencia, señalando también los premios a los que desee concursar y sección correspondiente (Cante, baile, toque de guitarra y Solo Flamenco).

3.^a Habrá dos pruebas: De admisión (eliminatória) y de Concurso o premio; esta última entre los concursantes admitidos como resultado de la prueba inicial o eliminatória.

Podrán ser dispensados de la primera prueba, o sea, la de admisión al Concurso, todos aquellos participantes que considere el Jurado.

4.^a Los concursantes premiados deberán actuar en solemne acto público, en la fecha que se determine por la Comisión Organizadora, dentro de las Fiestas de Mayo en Córdoba.

5.^a Se constituirán dos Jurados, integrados por flamencólogos, músicos y maestros del Arte Flamenco. Ambos Jurados estarán presididos por el Ilmo. Sr. Alcalde de Córdoba y en su delegación, por el Teniente de Alcalde, Delegado de Festivales y Turismo.

El primero de dichos jurados será restringido y se ocupará de llevar a cabo la selección previa de concursantes; el segundo Jurado será de más amplia constitución y a participar en el mismo serán invitadas diversas personalidades. Este segundo Jurado decidirá la concesión de premios del Concurso.

La composición de uno y de otro Jurados se dará a conocer cinco días antes de iniciarse las pruebas selectivas.

6.^a Las decisiones o fallos de ambos Jurados serán inapelables.

7.^a El día 30 de abril de 1968, a las 14 horas, quedará cerrado el plazo de admisión de solicitudes de inscripción para participar en el Concurso.

8.^a Los concursantes de la Sección de Baile podrán presentarse a participar en el Concurso, si así lo desean, con sus guitarristas, cantaor y acompañamiento (Palmas, jaleo, etc.)

9.^a El *Solo Flamenco* consistirá en un concierto de guitarra sobre la base de un *toque* determinado (siguiriya, bulerías, tangos, etc.) y se recomienda encarecidamente no tenga la interpretación matiz alguno por leve que sea, de *cuplé* andaluz o cualquier otro género pseudo flamenco.

10.^a Todas las pruebas se celebrarán en público, en local que designe la Comisión Organizador y tendrán lugar en los días del 6 al 12 de Mayo.

11.^a Los gastos de viaje de los concursantes, en ferrocarril (clase segunda) o en autocar de servicio regular, serán de cuenta de la Organización. Igualmente devengarán los concursantes una dieta diaria de DOSCIENTAS PESETAS.

12.^a El Excmo. Ayuntamiento de Córdoba tendrá derecho a grabar todas las actuaciones de los concursantes, así como a obtener de los premiados, las grabaciones que estime necesarias para la mayor difusión del Arte Flamenco.

PREMIOS

13.^a Los premios a conceder serán los siguientes:

Cante

Premio de Honor *Tomás Pavón*: Seguiriyas (obligatorias), Tonás, Livianas, Serranas (a elegir por el concursante). Dotado con 35.000 pesetas y Diploma de Honor.

Primer Premio: Soleares (obligatorias), Cañas, Polos, Bulerías (de voluntaria elección del concursante). Dotado con 25.000 pesetas

Segundo Premio: Malagueñas (obligatorias), toda la gama de cantes de Levante, Tarantas, Granaínas, Fandangos de Lucena, etc. (a elegir por el concursante). Dotado con 20.000 pesetas.

Cuarto Premio (sic): Alegrías de Cádiz (obligatorias), Mirabrás, Caracoles, Romeras, etc. (a elegir por el concursante). Dotado con 15.000 pesetas.

Baile

Premio de Honor, *Encarnación López*, *La Argentinita*.: Alegrías (obligatorias). Soleares o Seguiriyas, a elegir. Dotado con 25,000 pesetas y Diploma de Honor.

Primer Premio: Tangos-Tientos (obligatorios). Cualquier otro baile flamenco, a elección del concursante y previa consulta con el Jurado. Dotado con 15.000 pesetas.

Segundo Premio: Bulerías (obligatorias). Farrucas, Garrotines (sic) y otros bailes festeros, a elección del concursante y previa consulta con el Jurado. Dotado con 15.000 pesetas.

Tercer Premio: Zapateado. Dotado con 10.000 pesetas.

Toque de guitarra

Premio de Honor *Javier Molina*: Concierto de guitarra. Serán de obligatoria ejecución: Seguiriyas, soleares, bulerías y tangos. Dotado con 25.000 pesetas y Diploma de Honor.

Primer Premio: Acompañamiento a cantes y bailes. Dotado con 15.000 pesetas.

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

PREMIO RICARDO MOLINA TENOR, PARA ARTÍCULOS PUBLICADOS EN PRENSA.

14.- Para premiar el artículo escrito en lengua española y publicado en cualquier periódico o revista de España o del extranjero, que exalte a Córdoba como capitalidad de estos Concursos Nacionales de Arte Flamenco, se establece un premio, dotado con 15.000 pesetas y Diploma de honor, que se denomina *Ricardo Molina Tenor*, en homenaje a la memoria del gran escritor y flamencólogo cordobés, recientemente fallecido.

Se establece también un accésit dotado con 5.000 pesetas, que será otorgado al autor del artículo que siga en méritos al galardonado con el premio *Ricardo Molina Tenor*.

El segundo folleto, el de mayo, ya trae la leyenda a continuación del título: “Integrado en el plan nacional de Festivales de España 1968 del Ministerio de Información y Turismo” (noticia que ya había publicado el Diario Córdoba en página 3 del día 19 de abril y repetía la Hoja del Lunes del día 22), y “con la colaboración de la Asociación de la Prensa cordobesa”. Hay en su preámbulo, antes de los “créditos protocolarios”, el pequeño recuento histórico de las grandes figuras que ya podía contar en su palmarés, unas cuantas “perlas” como: “...Se orientó el arte flamenco hacia sus fuentes, puesto que se trata de un arte tradicional. Se jerarquizó y valoró este arte destacando la primacía de los cantes básicos...” Esto de los “cantes básicos” me suena, pero no se puede decir que sea copiado, sino que fue en “Córdoba” y su Concurso donde se propició la doctrina flamenca de “los cantes básicos”. No obstante, también se puede afirmar: “No hay modalidad flamenca que no haya sido exaltada en los Concursos cordobeses, que alcanzaron su culminación en el IV, celebrado en mayo de 1965 en sus tres modalidades de cante, baile y toque de guitarra”. Efectivamente, aunque faltó desde el principio un equilibrio. Pero, siendo el equilibrio una cualidad cordobesa, tal vez por su situación estratégica de centro andaluz, el equilibrio no cabe en la doctrina de los “cantes básicos”. Hizo falta que pasaran años para ir buscando el fiel. En estas Bases se observa que el “Honor” se comparte ya entre el cante, el baile y la guitarra, aunque las “pesetas” siguen cargándose al cante. También –¡ay!– se vuelve al orden de mérito de las formas flamencas, tanto en cante como en baile y guitarra, no sólo en la práctica, sino en aquello que ya se había logrado, en la teoría; pues ya vemos que los titulares artísticos, salvo para “el Honor” –que en el cante ya no es *el Nitri*, sino *Tomás Pavón*– desaparecen para que aparezca de nuevo el “primero”, el “segundo”... De nuevo el gran argumento de los artistas premiados como el mejor testimonio de su trascendencia. También se pudo decir entonces que

La política artística pro-flamenco desarrollada por Córdoba desde 1956 ha repercutido en toda España, y el mundo, como se demuestra en el libro del flamencólogo francés Georges Hilaire, *La clé du Chant flamenco*, varios de cuyos capítulos están consagrados a la labor sin precedentes realizada por Córdoba, a favor del arte flamenco y por decisión de su Ayuntamiento. Puede decirse sin hipérbole que ninguna ciudad trabajó tanto como Córdoba por el florecimiento de este arte universalmente estimado hoy.

La **Presidencia de Honor** fue en el protocolo del V Concurso para Manuel Fraga Iribarne, entonces Ministro de Información y Turismo; la Presidencia efectiva para el Alcalde de Córdoba, Antonio Guzmán Reina. Formaban la Comisión Organizadora: Antonio Alarcón Constant, Julio Doblado Claverie (Delegado Provincial de Información y Turismo), Domingo Manfredi Cano, José Fresco García, Juan Manuel Jiménez Rodríguez y Miguel Riobóo Enríquez. Todos por razón del cargo; aunque como ya quedó dicho, sólo era conocida personalidad en el flamenco Manfredi; si bien, posteriormente, Alarcón mereció el apelativo con el que se le conoce todavía en nuestros Congresos: “el Alcalde Flamenco”.

La lista de **Invitados de Honor** es casi la misma del concurso anterior; si bien desaparecen Enrique Menor, (del Coca Cola en Málaga), Elías Teres y Manolo el de Huelva, estos dos últimos, incomprensiblemente; por lo que sólo cabe pensar en el error de transcripción de una lista a otra. En cambio, aparecen otros nombre nuevos: Manuel Cano Tamayo, concertista de guitarra; Ricardo Fernández de la Torre, flamencólogo; Manuel García Matos, del Conservatorio de Música de Madrid; Agustín Gómez Pérez, de Radio Popular de Córdoba; Arcadio Larrea, flamencólogo; Pedro Lavado, cantaor; Rafael López S. Cansinos, de Radio Córdoba; Manuel Medina González, del Diario Córdoba; Cesar Real de la Riva, catedrático; Antonio Salmoral Beltrán, corresponsal en Córdoba de TVE.; Antonio Sánchez Fernández, de la Emisora La Voz de Andalucía; Lucero Tena, bailaora. Otros nombres en el rango de instituciones fueron Gregorio Marañón, Director del Instituto de Cultura Hispánica; los Presidentes de las Asociaciones de la Prensa de las ocho provincias andaluzas, el Conde de Colombí, el Conde de Montarco, Enrique Fernández de Puga, Secretario General del Instituto de Cultura Hispánica, y el Director del Conservatorio Profesional de Música y Escuela de Arte Dramático de Córdoba.

Las sesiones

El día 3 de Mayo se publicó la constitución del Jurado, el día 6 empezaron las pruebas y el 8 sufríamos ya un embotellamiento de material acumulado en voces de cantaores, anécdotas, curiosidades; pero teníamos todo un año para ir desmenuzando y asimilando en la radio. El día 10 se producía la deliberación última del Jurado pasadas las cinco de la madrugada. El día 11 era el Acto Final en el Teatro Duque de Rivas. Un centenar de concursantes inscritos, aunque siempre falta un 20 o 25 por ciento, escuchados, grabados... ¿Que se acaba el flamenco? “¡Amos, anda!” Lo veíamos entonces de un nivel medio de calidad, pero había que esperar al fallo del Jurado. En esta V edición como en las posteriores predominan las voces grandes. El

flamenco no tiene nada en común con la burra. Si bien puede encerrar cualquier secreta bondad aquello de “burra grande, ande o no ande”, sería perverso afirmar “voz grande, cante o no cante”. Insistimos en que no debe ser la voz: su fuerza, su altura de tonos y de volumen preocupación de un cantaor; pero, ¿qué hace un cantaor que la tiene? Administrarla con gusto, sentido y sentimiento. ¿Qué no puede? Pues que le cante a los sordos, o lo deje para su cuarto de baño o para los amigos. Lo que sí está claro es que eso “de voz y más voz” fue en lo único que Chacón se equivocaba; tampoco el mairenismo acierta cuando dice “fuerza y más fuerza”. ¡Ni que haya que achucharle a un piano...! Sin embargo, es lo que parece cuando esos cantaores se rompen las gargantas o los tímpanos de sus oyentes. Las gargantas cantaoras se rompen por la emoción, pero no por “echarle cojones”.

Después de esta prédica y de aconsejarle a un concursante que eligiese otro estilo de soleá, porque el que le había oído ensayar era peligroso para él, porque no lo sabía sino “a su manera” y rompía su concepto tradicional, en virtud de su alarde de fuerza, este concursante que al fin no me hizo caso, me contestó: “¿Pero ha visto usted qué bravura, qué tonos tan altos le echo yo a eso?” Sí, la inmensa mayoría de los cantaores están obsesionados por el volumen de voz y por los tonos agudos. Muchos de ellos se malogran.

Cuando a las cuatro de la mañana, algún componente del Jurado reclamaba un descanso bien ganado tras ocho horas de enorme tensión, con papel y lápiz afilado, para entrar en diálogo con los compañeros, mientras la guitarra de Manolo Cano buscaba un “roneo” con la voz de Amós Rodríguez, éste “se dejaba querer”: “Señores, esto es una soba. Claro –explicaba– no se puede llamar paliza porque las palizas duelen; por eso esto de quedar destrozados y a gusto es una soba”. En efecto, Amós, voz de campana modulada, encontraba como siempre el vocablo, o el cante, justo y balsámico.

Eran muchos concursantes, con sus respectivos grupos a competir, con sus cantes obligados, de libre elección... y enteros, para tan pocos días. Todavía en 1968 no se contemplaba la posibilidad de interrumpir las actuaciones cuando se estimara que había ya suficiente materia de juicio, pero sí la de ahorrarse la audición de quienes ya se conocían como solventes. Las sesiones empezaban a las doce de la mañana, se hacía un descanso a las dos de la tarde; se reanudaba a las cinco o las seis de la tarde y se terminaba normalmente a las cinco o seis de la madrugada. Por eso yo reclamaba en mi crónica radiofónica desde el mes de febrero hacer una selección profunda durante todo el mes de abril. Por eso se preveía en la 5ª base un Jurado de admisión de número reducido y otro de Concurso propiamente dicho de número total; algo que tampoco gusta a los concursantes, pues con toda lógica quieren que le escuche el Jurado cuanto más amplio mejor. Pero hay un imponderable para formar Jurado completo desde el principio: nadie puede estar un mes en Córdoba, ni a gastos pagados y con las dietas que se quieran, cuando se es empleado o profesional libre en su otra ciudad. Y ya que estamos en ello, puesto que será un tema a debatir en todos los concursos, se pide que se haga la selección de otra manera. Y cabe: a) no admitir nada más que a los conocidos como buenos, b) que ya vengan seleccionados desde el lugar de origen, o lo que es lo mismo, recomendados por, ayuntamientos, peña local, federación correspondiente..., c) mediante una grabación profesional o casera.

Acaso la inutilidad de las dos primeras opciones sea fácil de entender por su simple enunciado: si de los que solicitan concursar se admite nada más que a los conocidos como buenos, se va en contra de los principios de este Concurso; que es el descubrimiento de artistas y de arte; sin perder la esperanza de descubrir, valorar, rescatar o actualizar algún cante viejo u olvidado. Si se admite la selección que nos hagan otros, nunca será con la responsabilidad de los que se implican directamente y con responsabilidad especial en esta empresa. Por otra parte, perderíamos otro de los principios por los que se creó y existe este Concurso Nacional con la responsabilidad y prestigio alcanzados como patrimonio cordobés. Finalmente, en cuanto a esta opción b), hubo alguna experiencia de admitir recomendaciones de peñas muy prestigiosas y, al margen de considerar con qué responsabilidad recomendaron, hubimos de convenir en que existen muchos criterios para determinar la bondad de un cantaor. Y aquí, tenemos criterios muy definidos por la propia historia del Concurso; otra cosa es que hasta los criterios más definidos fallan y que se puedan sostener con inflexibilidad matemática. Por otra parte, no se puede sostener al mismo Jurado de origen durante cincuenta años; a veces, ni siquiera de una edición a otra.

En cuanto a la opción c), también me parece fácil de entender que, en todo caso, no economiza tiempo alguno y, además, no garantiza la audición. Claro, si se admite la selección a través de grabaciones, habrá que convenir en escucharlas. ¿Es que se puede valorar una grabación escuchada a velocidad rápida? No, hay que emplear en escuchar el mismo tiempo que dura el producto grabado, como mínimo. Se puede facilitar la comodidad del que escucha; pero sin garantizar que la escuche. Luego, no le demos más vueltas; hay que hacer la audición de manera personal, mediante cita de cantaor y Jurado. Que esto aburre al público; pero, ¿quién llama al público a estas sesiones de admisión? Se tiene la puerta abierta para quien quiera pasar a ver lo que hacemos; pero antes de que empiece a dolerle como una paliza que se salga. No tiene ninguna obligación de quedarse. Ahora bien, hay unos señores que se han comprometido como Jurado que, o bien por compromiso se aguantan, o bien por masoquismo la gozan como una soba, como dijo el hermano de Beni. Pero tampoco olvidemos la satisfacción del verdadero investigador: el hallazgo, la primicia de un valor que se busca en un campo de cultivo. En ese caso, hay que escuchar a todo el mundo, menos al que ya se tiene escuchado y se ha dejado por imposible, claro. Todo trabajo se hace con sudor; toda afición a la investigación, produce gozo. El que tenga afición al arte nada más, que espere a cuando se lo recomienden. En Córdoba se recomiendan las pruebas para premio, sin excluir la posibilidad de aburrimento del diletante exquisito, y la Entrega de Premios. Pero todo buen aficionado al flamenco tiene espíritu de cazador. ¿Qué cazador o pescador se aburre en el puesto esperando la presa? ¿Sí? Pues a no dudarle; que se levante y lo deje... al menos por hoy o en ese puesto.

Anecdótico:

Las sesiones de admisión del V Concurso eran en una sala interior del Círculo de la Amistad; las de premio, públicas, en el Salón Liceo; el Acto de Entrega de Premios, en el Teatro Duque de Rivas. Fueron los guitarristas de oficio para acompañamiento de concursantes, Rafael Muñoz “El Tomate” y Rafael Rodríguez

“Merengue de Córdoba”. No tuvimos arte ni parte en el Jurado, pero sí fuimos invitados a no separarnos de él. Compartimos exhaustivamente todas las audiciones y hasta el pan y la sal. Sólo nos separamos para dormir. Pero –¡ay!–, fue la deliberación última la que se nos escaqueó tras de un biombo para que salieran, como de la chistera, los ganadores. Les cuento: el señor Alarcón tuvo la gentileza de invitarme personalmente, y con carácter de exclusiva, como testigo directo e inmediato de todos los actos públicos y privados. Vaya por delante nuestro agradecimiento al presidente de la Comisión de Ferias y Festejos. Yo a cambio prometí al mismo, Presidente de la Comisión Municipal de Festivales y Turismo, copia íntegra de todo cuanto se dijera en Radio Popular relacionado con el Concurso.

El Jurado tras del biombo

La noche última de la Fase de Opción a Premio, y poco antes de terminar el último concursante, comenté con Amós Rodríguez la conveniencia y satisfacción de invitar a las deliberaciones y sólo como testigos a todos los informadores que se encontraran en la Sala. Se lo propusimos al Presidente y, consecuente con lo que ya venía “tragando” conmigo, lo vio con agrado. De esta manera se evitarían en lo posible esos malos rumores que siempre se propagan al final de los concursos sobre las presiones e influencias a que son sometidos los distintos miembros del Jurado. Poco tiempo después, a las dos de la mañana, nos hallábamos sentados, Jurado y cuatro informadores, a una mesa larga bien servida para la cena. Pero he aquí que los jueces empiezan a levantarse, uno a uno, dos a dos, hablando entre ellos en voz baja y desaparecen paulatinamente todos detrás de un biombo, dejándonos a los cuatro informadores solos, sentados a la “mesa bien servida” pero desarbolada del personal, ahora tras del biombo sin la más ligera explicación. Comentando la incidencia, nos quedamos a lo largo de una hora los cuatro informadores, de los que no doy sus nombres porque ellos, si eran libres, lo darían cada uno el suyo al testimoniar lo que digo en sus propios medios informativos, si creían que era digno de contarse. Aunque la verdad es que se contaban entonces muy pocas cosas de éstas en los medios informativos.

Pasada la hora quedó un servidor ignominiosamente solo hasta que acertó a pasar por allí, extrañado de verme de aquella guisa, Manolo Señán Orta (aquél que fuera a buscar a Manolito María y se trajera a Platerito de Alcalá para poder hacer quórum de concursantes para “la Llave”), que me hizo gentilmente compañía hasta las cinco de la mañana. Todavía, cuando nos vemos en Madrid, lo recordamos.

Los miembros del Jurado seguían hablando en voz baja detrás del biombo: Sres. Alarcón Constant, García Campos, Muñoz Molleda, Salinas Casana, Antonio Murciano, Manolo Cano, Domingo Manfredi, Amós Rodríguez y Fosforito.

¿Para qué invitaron a los informadores? –Sigo haciéndome la pregunta y sólo encuentro una respuesta: para informar de una mesa bien servida con 20 cubiertos para cuatro informadores. Los señores del Jurado, a medida que pasaba la noche, pedían un vaso de leche, un café, algún que otro bocadillo...! ¡Qué derroche! La mesa bien servida quedó intacta. De vez en cuando subía por encima del tono bajo de la conversación la

voz de Fosforito. Sí, tras del bombo deduje que Fosforito llevaba la voz cantante; nada más natural. Pensé que el mairenismo pasaba el turno al fosforismo. Lo habíamos dicho muchas veces: en el Jurado no debe figurar ningún artista del género. El artista es siempre parte; su sensibilidad no es de juez.

¡A Lisboa!

Domingo Manfredi era entonces Director de Radio Nacional de España en Sevilla y tenía su predicamento en el Jurado del Concurso como flamencólogo. Decía en voz alta cosas tan curiosas como... “Todo el mundo habla ahora de la policaña. ¿Y qué es la policaña? ¡Pero si la policaña ha sido un invento mío...!” A las cuatro de la mañana, cuando llevábamos escuchando soleares y siguiriyas desde las cinco o las seis de la tarde, se pedía un descanso para estirar las piernas. Era entonces cuando, haciendo gestos histriónicos, exclamaba: “¡Yo quiero escuchar un fandango! ¡Por favor, un fandango! ¡Nadie me canta un fandango?”. Pues bien, Arcadio Larrea fue siempre un “viejo cascarrabias” en el sentido cariñoso, pues también era un “hombre sabio”, un prestigioso musicólogo del Régimen que no se perdía unas “jornadas”, un congreso en los países árabes, en Hispanoamérica... en donde quiera que fuese. Fue en esta edición del Concurso la primera vez que le vi por Córdoba. Era invitado, sin más. Traía un magnetofón portátil para llevarse grabado para su programa de Radio Nacional de España en Madrid lo que pudiera. Al ver cómo dos hombres extendían cables por el suelo y llevaban las insignias de Radio Nacional, les pidió, identificándose, que le dieran después copia de la grabación.

–No, mire usted; nosotros venimos a las órdenes de Manfredi y es él quien tiene que autorizarnos.

–Pues díganle ustedes que se lo pido yo.

Al rato, delante de mí.

–Oiga, que no, que Manfredi dice que se busque usted la vida.

–Está bien. –replicó Larrea sin más.

Pasan tres años y a la VI edición tenemos a Larrea en el Jurado, pero nos falta Manfredi.

–¿Se acuerda usted del caso de Manfredi, que me negó las grabaciones? –me pregunta Larrea– Pues, ¡a Lisboa! Allí le tiene usted, en Lisboa.

Y era verdad, llevábamos tiempo escuchando las crónicas de Manfredi en Radio Nacional como corresponsal en Lisboa.

La faena

Días antes del Concurso, me llegué a recabar información a la Sección de Compras del Ayuntamiento, cuyo Jefe, Ángel Raya, llevaba la administración, intendencia y secretaría del evento. Nuestro hombre comentaba alegremente a varias personas que allí había el caso de Lucero Tena. Blandiendo una carta, decía que la mejicana escribía desde Australia al Presidente de la Comisión y del Jurado para decirle que no contara con su voto para Serranito porque el tocao le había hecho una “faena”.

–Mira, que no cuente con su voto –se me dirige dándome la carta –. Pero, ¿esta señora, quién es?

–Una artista invitada al Concurso que, como tal, se cree poder votar y hacerlo en función de una “faena” personal desde las antípodas –apostillo al ojear la carta.

Recordemos que Serranito había acompañado a la guitarra a la bailaora mejicana de los palillos en un disco maravilloso (2), donde canta Gabriel Moreno, y que es memorable su época en el Corral de la Morería. No explicaba Lucero Tena la “faena”; pero Serranito no viajó con ella a Australia y en aquellos tiempos le era imprescindible. Tampoco se presentó al Concurso, aunque se había inscrito; no por Lucero Tena; es más comprensible que fuera por Paco de Lucía.

Pues bien, con la misma naturalidad, Fosforito había faltado más de dos horas a las pruebas definitivas, por ver un partido de fútbol televisado, y le oíamos Señán Orta y el que esto escribe deliberar con tanta vehemencia y autoridad sobre esas actuaciones, que se le daba la razón en la votación última. Ya que fui invitado como informador, aunque detrás del biombo, lo dije “de pe a pa” a mis oyentes. Y aún más. Con mi estilo de entonces gritaba desde el micrófono: *Pero, ¿qué es esto, señores? ¿Se puede jugar así con las ilusiones de cien concursantes? ¿Se puede jugar así con un Concurso Nacional de Arte Flamenco? ¿Dónde están los flamenólogos? ¿Dónde están estos señores que prestigian con sus nombres en una lista de honor al Concurso Nacional de Arte Flamenco?*

Los titulares

Estábamos almorzando en una de las salas (la reservada a la juventud) del Círculo de la Amistad con todos los miembros del Jurado. Suena el teléfono: Es Matilde Coral y habla Antonio Alarcón con ella. Hay un forcejeo previo de argumentaciones entre ambos extremos del hilo telefónico y al fin queda claro:

–Oye, Matilde; pero, ¿tú no te llevaste ya el Premio de las Alegrías en el pasado concurso?

–Sí, pero este año me han dicho que es distinto. Mi premio se llamaba *Pilar López* y este año se llama *Encarnación López La Argentinita*, y yo quiero tener ese honor en mi palmarés.

–Muy bien, Matilde; te esperamos.

Alarcón volvió a la mesa, dando la interlocución de Matilde tal cual, y nadie dijo nada, pero todo el mundo temió, al menos mientras duró el almuerzo, que Menese, el mismo Fosforito, llamasen también para decir que el honor del *Tomás Pavón* no era el mismo que el del *Nitri*.

Que la Organización del Concurso fue sorprendida, era evidente. ¿Pudo Antonio Alarcón recurrir a la base 1ª que decía: “Podrán tomar parte en este Concurso los cantaores, tocaores y bailaores de uno u otro sexo, si bien, no podrán intervenir aquellos cantaores y cantaoras que, de manera personal, popularmente o a juicio de Jurado, sean considerados como primeras figuras del cante flamenco, de rango nacional o internacional”. De haberse amparado la Organización, contra el acoso de la Coral, en esta base le hubiese hecho el honor de considerarla ya entonces como “primera figura de rango nacional o internacional”... si hubiesen

convenido en el siempre ambiguo espíritu de la letra. No obstante, ella quería entrar en el juego y esa base 1ª reduce la posibilidad a “primeras figuras del cante”. ¿Por qué no añade “del baile y la guitarra”? Por despiste seguramente, por pura inercia desde la primera edición a la que siguió la segunda y la tercera, antes de que a la cuarta se abriera ya el Concurso al baile y a la guitarra; por pura inercia de aficionado salido de este movimiento estético que se paraba muy acentuadamente en el cante, dejando como hermanas menores las facetas del baile y la guitarra. Y eso fue así hasta que Paco de Lucía, con su tremenda personalidad y rabia, cansado de ser un segundón frente al cantaor, puso a la guitarra en las nubes y al cantaor a su servicio. Todavía, los “buenos aficionados”, cuando preguntan por el resultado del Concurso más actual, piensan casi exclusivamente en el cante. ¡Pero ese despiste no debió deslizarse en unas Bases para cante, baile y guitarra!

Efectivamente, las Bases en tal ocasión no prevenían contra los que quisieran repetir premio. En las Bases del VI, VII y VIII (Todavía etapa de Alarcón Constant) ya aparecía en la 2ª el siguiente texto: “No podrán participar en este Concurso, aquellos que en los anteriormente celebrados hubiesen obtenido premios de honor o primeros premios. El Jurado podrá considerar su inscripción en otras modalidades o grupos y que sean aceptados por el participante”. Para los IX, X y XI (del ciclo en la Alcaldía de Julio Anguita), la misma prevención aparece de esta manera: 2ª Los participantes que hubieran obtenido premio en los Concursos anteriores, no podrán optar a aquellos conseguidos, si bien podrán hacerlo en los restantes”. Pero todavía no se prevenían contra el argumento de Matilde Coral en el V Concurso. A ver si nos enteramos: Ella tenía el título *Pilar López*; pero se sentía con el derecho y quería el honor que representaba el título *Encarnación López La Argentinita*, ¡aunque los dos se aplicaran al baile por alegrías! Fue el caso definitivo, como un ejemplo más de la separación total entre Comisión Organizadora y Jurado, que el Premio *Encarnación López La Argentinita* lo compartió con Merche Esmeralda. Y he aquí que este titular cobró un prestigio histórico singular en sucesivas ediciones, sobre cualquier grupo de bailes que se aplicase, gracias a la difusión que dimos a la anécdota de Matilde Coral.

La prevención pretendida quedó ya redactada de manera satisfactoria y definitiva en la XII edición (del tiempo de Herminio Trigo): “3ª Los concursantes que hubiesen obtenido Premio Nacional en cualquiera de las ediciones anteriores del Concurso, no podrán aspirar a aquellos premios en que están incluidos los cantes o bailes por los que fueron premiados, independientemente de la denominación actual de los premios, aunque sí podrán optar a los restantes”. Hay que tener en cuenta que en sucesivas ediciones, los premios cambiaron de titular y algunos cantes o bailes saltaron de un grupo a otro. Estos titulares pudieron haberse ahorrado porque, aparte de ser discutibles siempre, son motivo de falsas interpretaciones. En nuestras gentes flamencas de profesión o afición es de creencia general que tener el Premio *Manuel Torre*, pongamos por caso, es aludir a las calidades específicas del intérprete premiado; lo que significa un modelo a seguir, naturalmente. Y puede ser así y no hay desdoro en ello; Pero también se puede ser buen siguiiriero y merecedor del Premio, se llame como se llame, cantando siguiiriyas al estilo de Mojama, Tomás Pavón, Manolo Caracol..., por situarnos en el mismo periodo vitalmente alcanzable. La intención del “legislador” fue bautizar con un nombre adecuado el grupo de cantes para que fueran reconocidos como tal grupo. Se simplifica, compendia

y señala mejor con el nombre de *Chacón*, “Premio *Chacón*”, que “Premio de malagueñas, granaínas, cartageneras, tarantas, mineras...” Lo que no quita que hubiese otros grandes cantaores con la dignidad de ser “titulares”. Esa es la razón precisamente de que hubiese cambios de titulares y movimientos de cantes de unos a otros grupos a lo largo de estos cincuenta años por los Concursos de Córdoba; nombres que, en definitiva, han estado sujetos al cambio de valores en la bolsa del arte. Así es en el flamenco, como en cualquier género artístico.

La admisión

Ya en esta V edición de los Concursos de Córdoba se advirtió la ambigüedad en la que queda la base 3ª, que habla de las pruebas de admisión o eliminatoria: “Podrán ser dispensados de la primera prueba, o sea, la de admisión al Concurso, todos aquellos participantes que considere el Jurado”. Pues bien, Gaspar de Utrera se inscribió en esta edición; pero no compareció en protesta por haber sido llamado a la prueba de admisión, por no haber sido considerado como “suficientemente conocido por el Jurado”. Este problema –que en el fondo implica o conlleva humillación psicológica para muchos profesionales, otras veces agravios comparativos, etc.– se resiste a una solución. Desde la IX o X edición se fueron admitiendo sin prueba previa a quienes se habían distinguido, aunque sin premio, en ediciones anteriores. Esto hizo que sumaran muchos concursantes con derecho a participar sin el trámite de admisión, llegando a la masificación del concurso en sus días finales. Fue por lo que en la XIII se expresaba así en sus Bases al respecto: “Podrán ser dispensados de la fase de clasificación los concursantes que, a juicio del Jurado, reúnan la calidad necesaria para optar a premio. El haber superado en ediciones anteriores del Concurso la fase clasificatoria en cualquiera de sus secciones competitivas no exime a los concursantes de presentarse a la citada fase del XIII Concurso. Las excepciones a esta norma las establecerá el Jurado, de acuerdo con el contenido del punto primero de esta base”.

El cuplé

En toda la trayectoria de los Concursos de Córdoba, desde el primero, hemos observado una constante en el criterio de los sucesivos Jurados. Jamás se ha permitido que “colara de matute” un atisbo, un matiz, un fragmento, de canción o cuplé en cualquier interpretación de concurso, ya fuera de cante como de guitarra. El que esto escribe ha visto en este V Concurso por el que vamos, cómo Amós Rodríguez, tan caracolero por otra parte, paraba a un cantaor que interpretaba aquello tan exquisitamente caracolero por bulerías cortas “Desde el Puerto Bajo Guía / yo p’animá mi velero / le canto por bulerías”, al cambio justo de “Mi barca va por la mar...” Sin embargo, es curioso que, desde las Bases de la V edición, se hiciera patente tal repulsa, se cifrara tal espíritu preventivo, en el “Sólo Flamenco” de guitarra. Posiblemente ya se intuyera que todos los “males mixtificadores del modernismo flamenco” habrían de venir por el desarrollo de la guitarra. Dice la Base 9ª: “...y se recomienda encarecidamente no tenga la interpretación matiz alguno por leve que sea, de cuplé andaluz o cualquier otro género pseudo flamenco”.

Sin embargo, cuando a partir de 1992 introdujimos en las Bases el grupo de los “Cantes de ida y vuelta” no ha habido más remedio que admitir como milongas hasta el “Vino amargo” de Rafael Farina, pero ya llegaremos a ello.

Los premios

Habiendo dejado aquí copia de las Bases y la oferta de sus premios, abreviaremos si al citar a los premiados los referimos por el primer cante del grupo. No sería ajustarnos al espíritu de estos premios si los referimos por el orden “primero”, “segundo”..., pues nada sería más contrario a lo que se pretendía y ahí fue el error más garrafal de estas bases. Es más, como ya el llamado “premio de honor” ocupaba un sitio, naturalmente el primero, pero no desplazó al siguiente que se decía “primer premio”, ¿se creyó la solución en saltarse el “tercero” y pasar del “segundo” al “cuarto”, o fue una errata repetida en varias publicaciones de estas bases?. Y vamos al grano:

Cante

Premio de Honor *Tomás Pavón*, de siguiiriyas...: Desierto; accésits, Francisco Mairena y Pepe Sanlúcar (5.000 pesetas cada uno); mención honorífica, Alfredo Arrebola.

Premio de soleares...: Desierto; accésits, Antonio Moreno Carrillo y Encarnación Marín “La Sallago”; mención honorífica, Juan Moreno Maya “El Pele de Córdoba” (3)

Premio de malagueñas...: José Sorroche Gázquez, de Almería; accésits, Dioni Peña Custodio, de Algeciras, y Josefina Ruiz Calvo “Rocío la Campera”, de Montefrío (5.000 pesetas cada uno)

Premio de Alegrías de Cádiz...: Francisco Jiménez Muñoz “Niño de la Corredera”

Baile

Premio de Honor *Encarnación López La Argentinita*, de Alegrías...: Matilde Coral y Merche Esmeralda (20.000 pesetas cada una). (4)

Premio de Tangos-Tientos...: Desierto

Premio de Bulerías...: Manuel Corrales “El Mimbre”

Premio de Zapateado: Desierto; accésits, Lolita Orozco y Pastora Molina (5.000 pesetas cada una)

Toque de Guitarra

Premio de Honor *Javier Molina*, de Concierto de guitarra: Francisco Sánchez Gómez “Paco de Lucía” (5)

Premio de Acompañamiento a cantes y bailes: Rafael Rodríguez “Merengue de Córdoba”; accésit, Manuel Fernández “Parrilla de Jerez”.

Conclusión

Después de lo dicho, no cabe insistir en el despropósito de marcar con un número de orden los premios, sobre todo cuando no era esa la intención. Sí, en cambio, había la mentalidad de estimar unos cantes más

que otros y es por lo que se refleja en las cuantías económicas. Asimismo ocurría con las tres facetas: cante, baile y guitarra. Todo esto ha ocasionado en la posterior valoración del flamenco agravios comparativos localistas que se han alzado con su independencia y sus propios “Concursos nacionales”, que más han parecido una rebelión contra estas arbitrariedades. Pero ¡ojo! eran arbitrariedades de la flamencología de este tiempo, de lo que nuestro Concurso Nacional sólo era el escaparate, el campo de pruebas, el laboratorio como tantas veces he dicho. En cuanto a la “rebelión” personal de Paco de Lucía, tirando arriba con su guitarra para mirar allá abajo al cante que tanto le enamora, pero para el que no ha tenido –confirmado una y otra vez en sus declaraciones de los últimos veinte años– más nombre que Camarón, tal vez esta anécdota sea significativa, contrastada por una grabación casera conservada por todos los aficionados de la provincia de Córdoba al menos:

Tenía Paco de Lucía veinte años, y harto de rodar ya por el mundo, se presenta a nuestro Concurso y obtiene el Premio que buscaba: el de Honor, el de concierto. Lo gana en el mes de Mayo del 68. Y el 1 de Julio, Festival de Lucena con este Cartel: cantaores, Fosforito, El Chocolate y Antonio Ranchal; guitarrista, Paco de Lucía; bailaora, Mariquilla con su cuadro. Pues bien, aquí tenemos a Paco de Lucía cargándose sobre sus manos y guitarra toda la noche. Acompañó a los tres cantaores en las dos salidas –no había otro guitarrista– y “abrió el telón de las dos partes con sendas actuaciones como solista. Fuimos testigos de aquel Festival como advirtió Paco Carmona de Radio Atalaya, su presentador, en uno de sus saludos. La grabación es un auténtico regalo; pero imagínense la peonada-paliza al guitarrista número uno de la historia. ¡Pues claro que ha habido “jartura” del guitarrista, no por esto concreto, sino por todos los abusos en general que sufrió como acompañante dócil! Por cierto, las cuatro primeras Catas Flamencas en Montilla le tuvieron como solista y acompañante con significación pronunciada en sus honorarios, situados en aquellos días, naturalmente. En la segunda (1971), al faltar Melchor de Marchena que se nos fue a Bornos con Caracol, acompañó también –como curiosidad lo decimos– a Antonio Mairena. Curiosidad interesante, porque se había dicho en La Unión (Murcia) que fue allí donde gozaron de este primer encuentro de ambas figuras históricas.

El Premio Ricardo Molina Tenor:

Acaso fuera esta primera convocatoria, recién fallecido el titular, la de mayor concurrencia. Tuvo en ésta, como en sucesivas convocatorias hasta que se extinguió, su propio Jurado, como reza en el último párrafo un folleto publicado: “El Jurado estará compuesto por periodistas, escritores y flamencólogos, bajo la presidencia del Ilmo. Sr. Alcalde, o en su delegación por el Sr. Teniente de Alcalde Delegado de Festivales y Turismo del Excmo. Ayuntamiento de Córdoba”. Naturalmente, no podemos hacer un recuento exhaustivo de los publicados en cualquier prensa nacional o extranjera; tampoco queda constancia, o no hemos dado con ella. En el Diario Córdoba hemos visto, con nuestra presunción de que eran aspirantes a este premio:

En marzo, día 27, “Córdoba paradigma de un empeño flamenco-jondo”, de José Arrollo Morillo; en abril, días 16, 17, 18 y 19 “Córdoba, capital del Arte Flamenco”, en cuatro partes, por Jesús de las Cuevas;

En mayo, día 2, “Córdoba por el Cante”, de Pedro Lavado; día 3, “Córdoba en su V Concurso Nacional de Arte Flamenco”, por José Navarro Rodríguez, Consiliario de la Peña Juan Breva; días 4 y 5 (I y II parte), “Córdoba, capitalidad modelo de los Concursos Nacionales de Arte Flamenco / La culminación social y dimensión histórica del flamenco. Su valor humano y estético popular e influjo en la literatura”, por Ramón Rodríguez Aguilera; día 9, “La charla de hoy: Manifestaciones de Pilar López ante el V Concurso Nacional de Arte Flamenco”, por Leafar, e “Importancia y clamor del Arte Flamenco”, por Manuel Medina González; día 10, “Elegía pequeña en el entierro de un poeta grande (17-1-68)”, por Antonio Murciano, y “Andalucía canta”, por Natuka Peris.

El Premio fue para Jesús de las Cuevas por el artículo citado, cuya publicación entera se repartió en cuatro días. Al leerlo, hemos reconocido el mismo tema y, por su extensión, posiblemente el mismo texto que nos leyó en el Acto Final del Duque de Rivas tres años antes, con el nerviosismo del público que llegó al pataleo por demasiado largo al menos para la ocasión. Al paso de las siguientes ediciones iremos señalando a los ganadores de este Premio *Ricardo Molina Tenor* con sus trabajos correspondientes, pero posiblemente se nos queden dispersos entre otros. Para tenerlos juntos en una ojeada, he aquí la nómina completa mientras se convocó el Premio:

- 1968. Jesús de las Cuevas, Diario Córdoba.
- 1971. Alfonso Serrano, Diario Córdoba.
- 1974. Luis Melgar, Diario Córdoba.
- 1977. Francisco Solano Márquez, Diario Córdoba.
- 1980. Rafael Salinas, Radio Cadena Española en Córdoba.
- 1983. Emilio Jiménez Díaz, Radio Popular de Sevilla.
- 1986. Manuel Salcines López, Radio Cadena Española en Córdoba. (Última convocatoria)

El dossier

Mis textos leídos por mí en la radio hicieron dossier y se mandaron multicopiados a todo el que respiraba en el flamenco, empezando por el Sr. Presidente y los miembros de aquel Jurado. De ellos, sólo me contestó Fosforito con un telegrama desde Málaga que decía: “Leído tu libro. Enhorabuena. Abrazos, Fosforito”. Poco tiempo después me encontré con Manolo Gerena, que más tarde se hizo célebre con su cante contestatario. Hablando de estas cosas del concurso, me dice: “Ese telegrama lo leí yo antes que tú porque te lo mandó delante de mí. Estábamos sentados los dos en el Bar Central de Málaga y, con el cuaderno en la mano, me lo mostraba irritado y... Bueno, ¿para qué te cuento? Se levanta nervioso y me pide que lo acompañe a telégrafos, que va a ponerte un telegrama. Le acompaño pensando en que te iba a fulminar, según estaba de ánimo. Cuando, a su lado, veo lo que escribe, me quedé helado. No hicimos más comentario”. El personaje que había en Fosforito creció ante mis ojos. Lo curioso es que fuimos muy amigos, colaboré con él en recitales suyos que yo comentaba por toda la geografía española, gané fama de fosforero, aunque él mismo me decía que era

más caracolero; pero en los concursos de Córdoba, cuando compartíamos jurado, tuvimos frecuentemente criterios distintos cuando no opuestos. Tan importantes han sido los concursos de Córdoba para nosotros que rompieron nuestra amistad. Yo siempre he respetado y respeto, admiré y admiro su obra artística. De ella hice y hago sustancia ejemplar toda mi vida de crítico y divulgador del género.

He de confesar también que aquel dossier me deparó la amistad de Anselmo González Climent y de José Blas Vega. El segundo me pidió que se lo mandara al primero. Este me contestó desde Argentina y ya mantuvimos correspondencia, a veces con largos silencios y otras a vuelta de correo, hasta su muerte. En cuanto a Blas Vega, me enviaba todos los discos que producía Hispavox y, a cambio, yo le mandaba en folios de cebolla mecanografiados las críticas que les hacía en la radio.

¿Cómo le cayó al hombre fuerte del Concurso, Antonio Alarcón Constant, aquel dossier? Tuve la llamada por respuesta hasta que en septiembre del año siguiente, 1969, se celebraba en Córdoba el II Congreso Nacional de Organizadores de Concursos y Festivales Flamencos. De nuevo era presidente Alarcón Constant, y Gonzalo Rojo, de Radio Juventud y de la Peña Juan Breva, ambas de Málaga, su secretario. Éste se me presentó la mañana del día antes del Congreso en Radio Popular de Córdoba, donde yo trabajaba la docencia en Radioenseñanza, para decirme que “Alarcón no quiere verte por allí, que si es preciso, te declara *persona no grata*. Vengo a decírtelo como amigo, mandado por él, para evitarte un mal rato en la puerta”. Agradecí el aviso y apagué la luz del Congreso a mi audiencia mientras le notificaba la causa, naturalmente. A su debido tiempo dedicaré un ladillo a los tres primeros congresos, los que afectaron al Concurso.

Epílogo

Epílogo de este V Concurso fue la Gala de triunfadores en anteriores ediciones del Concurso Nacional de Arte Flamenco. Buena piedra de toque para detectar el estado del flamenco en Córdoba. Ya dijimos al tiempo del I Concurso que Cobitos presentaba su solicitud para concursar anotando su profesión de “camarero”. No se derivó de ello gracia alguna añadida para Cobitos, que siguió prácticamente en el anonimato. Pero fue el caso que Cobitos abrió el telón de esta Gala del 12 de mayo de 1968 en el Duque de Rivas. Su falsete con la patina de la vejez sonaba a filigrana gratuita a este público forjado ya con las aristas y claroscuros de Fosforito, los ecos de campana gorda de Juan Talega, la aridez de la campiña con ecos en los alcores de Mairena, la voz oscura del oráculo de la Puebla, José Menese; la voz de tralla gitana de Chocolate... El público encontró en esta Gala-Epílogo satisfacción plena y variada. Cantó también Pedro Lavado, que arrancó los primero clamores con sus cantes de Lucena y con el Polo. Claro que se olvidó rápidamente cuando Fosforito lo cantó también a su turno con la introducción perfecta de soleariya –¡aquellos bajonazos que dieron sustancia a lo que habría de ser su soleá apolá!–; ¿Cómo era? Sí: “En la Puerta del Perdón / escribí quise tu nombre / y Dios me dijo que no”. Esta soleá, con muchas letras distintas, según el caso, la cantaba Fosforito por aquellos años como introducción al polo. Era algo visto y no visto, pero que te dejaba alimentado para toda la noche. ¡Y si además venían más cosas con aquella manera tan contundente de clavar cualquier can-

te...! El Chocolate vino tras Pedro Lavado. Fueron sus cantes aquellas cantiñas en las que fundía romeras y mirabrás, y sus tarantos en recuerdo de Manuel Torre. José Menese, fiel a su bandera ya enarbolada tres años antes del Nitri, cantó siguiiriyas y soleares con estampa de cantaor antiguo, aunque en el 68 tenía 26 años. Matilde Coral era ya pareja incombustible con Rafael el Negro; juntos enjugaron de baile la noche. ¡Y Fosforito! Ya quedó dicho, en noche brillante, sentó cátedra. Una noche para no olvidar aquel V Concurso que, en la sección de cante, dejó el Jurado en un erial.

NOTAS

- 1.- Durante los primeros diecisiete años de mi trabajo radiofónico en la Cadena de Ondas Populares escribía todo lo que decía para mi archivo y compromiso. No pocas veces era requerido por la Delegación de Información y Turismo, no pocas veces me grababan para hallarme algún desliz; no pocas veces tuve que mandar mis textos a tal Delegación antes de emitirlos. Yo hablaba siempre en el filo de la navaja. Eran años de mucho “control administrativo” sobre la crítica a las actividades públicas cualesquiera que fueran. Ni que la Emisora donde yo colaboraba perteneciera a la Iglesia me salvaba, porque ya su Director, Luis Alemán Mur, mi director, estaba bastante controlado. Y fue el caso que este hombre quiso que se enterara “toda España” de mi crónica. Mandó fotocopiar una selección de mis guiones con texto íntegro, se hizo un dossier con el título: *radio popular de córdoba en el 5º concurso nacional de arte flamenco, por Agustín Gómez*. La misma Dirección de la Empresa hizo la presentación con las mismas características mecanográficas y lo enviamos a todo el que conocíamos que tuviera que ver con el Flamenco en España y fuera de ella, también a González Climent, viniéndome desde entonces nuestra amistad hasta que murió.
- 2.- Flamenco / Lucero Tena Hispavox HH 10-339. Madrid, 1967
- 3.- Tenía entonces 14 años y todavía no sabía él mismo que en “los papeles” se llamaba Manuel.
- 4.- El Premio estaba dotado con 25.000 pesetas. Al otorgar a cada una 20.000 pesetas, ni se repartía ni se duplicaba. ¿Qué sería esto?
- 5.- En dos ediciones posteriores sucedió que el concertista fue también el acompañante; en esta ocasión no hubo lugar porque Paco de Lucía solo quiso presentarse al “Concierto”, indudablemente, por generosidad.

8

**VI CONCURSO,
EL SILVERIO
(1971)**

VI CONCURSO, *EL SILVERIO* (1971)

Doce premios, como seis, de igual categoría no pueden encontrar un predicamento mediático. Los medios de comunicación hacen noticia “del más de todos los mases”. Se puede promocionar con la mejor y más altruista de las intenciones a uno, pero no a seis o doce a la vez; pesan demasiado. Uno, el líder de los líderes es lo que interesa. La “lámpara minera”, por ejemplo, es ese “uno” que destaca de los demás en una especialidad, que no es el total. Es por eso que cada año, en la sequía informativa del verano, nos alumbra la “lámpara”. Esta es la razón por la que se instituyó el Premio Especial *Silverio* en el Concurso Nacional de Arte Flamenco de Córdoba. Poco después nos encontramos con una cruel realidad para esta distinción máxima: que de cante todo el mundo cree saber y que sabe más que nadie. Ya tenemos a todo el mundo expectante ante él con el lápiz afilado o la lengua viperina. “¡Eso del cantaor más completo...!” Y el Jurado se queda meciéndose y no lo otorga. Bueno, lo dio una vez: en ésta inaugural.

El pretexto del “nacional”

Antonio Alarcón Constan, que había sido Delegado de Festejos en las dos ediciones anteriores, era ya en ésta Alcalde de Córdoba. Con la Peña Juan Breva de Málaga, había sido el creador de los entonces llamados “Congresos de Organizadores de Concursos y Festivales Flamencos”. Su propósito nunca logrado, llegar a un acuerdo tácito de fechas en las que se repartieran y no se aglomeraran en el calendario las actividades flamencas. Y sobre todo, que las “fuerzas vivas” del flamenco reconocieran el derecho exclusivo de Córdoba a celebrar un concurso de arte flamenco de categoría “nacional”, llegándose casi de inmediato a la propuesta aceptada por el Congreso de otro reconocimiento: la categoría también de “nacional” para el Concurso de La Unión (Murcia) con carácter monográfico sobre los cantes de las minas, añadiéndose entonces la exclusividad de general para el de Córdoba. Se pretendió con la dinámica de estos Congresos crear un Patronato de Arte Flamenco que reforzara las ideas anteriores. Nunca tuvo el menor carácter ejecutivo, ni tuvo efectividad alguna; tampoco los Congresos.

Mi incordio con nuestro Alcalde fue hacerle ver que estas reuniones, con estas pretensiones no servían para nada, que era un esfuerzo inútil. Los acuerdos sólo afectaban a quienes los tomaban, sin poder obligar

a nadie más; esto es, los acuerdos siempre fueron voluntarios para tomarlos y para cumplirlos después. Al mismo tiempo que se reunían y más reunían Congresos y Patronato, salían y más salían “concursos nacionales” de esto o de lo otro por doquier. En la medida que proliferaban los festivales, llenaban las fechas veraniegas. Por otra parte, lo último que se pretendía era frenar las actividades flamencas en donde quiera que se produjesen; pero, ¿se podía quitar a la Costa del Sol sus fechas propias de veraneantes? ¿Se iban a trastocar las fechas asentadas del “Potaje de Utrera”, la “Caracolá de Lebrija”, el “Cante Grande de Puente Genil”, la “Cata de Montilla”, la “Palpuja de Chiclana”, la “Bulería de Jerez”, la “Antorcha de Mairena del Alcor”, de “Mirando a la Torre de Alhaurín”, el “Velón de Lucena”, el “Melón de Montalbán”, el “Botijo de La Rambla”, la “Alcaparra de Nueva Carteya” etc., etc.? ¿Quién podía pensar que éstas, por su primacía objetiva, habrían de aparecer solas en su fecha del calendario sin competencia con otras que aparecían posteriormente? Los mismos que aprobaban las conclusiones de los Congresos se hacían con ellas un sombrero de ala ancha y se marchaban a la Feria a divertirse como Dios les daba a entender. Pero si lo dice la copla: “Me pongo mi capuchita / y el campo no tiene llave...” Pues nada, ¡qué jaleo de llaves y de cerrojos!, ¡qué empecinamiento!, ¡qué “jartura” de Patronato! Un Patronato al que no se le pudo poner el apelativo añadido de “nacional”, porque hasta ahí podíamos llegar; la cuestión de los patronatos está regulada por la ley y la normativa estatal.

Y en éstas estamos cuando el 8 de mayo de 1971 el Diario Córdoba nos trae la noticia: “**El Jefe de Estado, presidente de honor** del VI Concurso Nacional de Arte Flamenco de Córdoba / La aceptación le ha sido comunicada al alcalde”. ¿Era esto lo que le daba el carácter de “nacional” al Concurso? Desde luego que no, de lo contrario, hubiese habido prohibiciones administrativas para los que se ponían en sus respectivos rótulos “nacional” sin que tuvieran el honor de ser “presididos de honor” por el Jefe de Estado. Mi prédica de siempre ha sido que la categoría de nuestro Concurso se la da su continuidad y fidelidad a sus principios; su palmarés artístico conseguido en sus cincuenta años, que es el palmarés que ha hecho la estética flamenca de estos cincuenta últimos años; que “lo nacional” no sabemos muy bien a qué obedece. Nosotros siempre hemos presumido de que “nacional” es su Jurado; pero todos cogen el concepto por el ámbito de la convocatoria; en cuyo caso nuestro concurso sería desde el principio “internacional”, y con afluencia masiva de concursantes de Japón, Hispanoamérica, Europa y el mundo anglosajón; es decir, “universal”. Cuando se puede poner lo que se quiera, lo que se ponga no tendrá la menor importancia. Lo único que nosotros podemos poner y nadie más es el nombre de Córdoba. Córdoba es nuestra máxima y única, exclusiva, referencia. Y Córdoba responde a lo que han hecho los cordobeses, y los cordobeses debemos ser responsables con esa identidad, que esa identidad no la puede representar nadie con más derecho y autoridad que el Ayuntamiento. De hecho, lo que suena en el mundo entero son estas dos palabras unidas por el nexo en su acepción que indica propiedad o pertenencia: “Concurso de Córdoba”. Después de muchos cambios de titulares de nuestro Festival de la Guitarra, parece que al final se ha quedado en estas tres palabras: “Festival Guitarra Córdoba”. Hoy, 13-julio-2006, la contraportada del diario Córdoba trae una entrevista con Leo Brouwer. La pregunta es: “¿Se le ocurre algún nombre más pegadizo para el Festival de la Guitarra de Córdoba?” Respuesta: “Guitarra de Córdoba ya lo dice todo, es el súmmum, no necesita más explicaciones.” ¡Pues ya está!

No obstante, volviendo al empecinamiento del que hablábamos, en las Bases de la VI edición hay expresiones que dan a entender el ajuste a los “acuerdos del Patronato de Arte Flamenco”; así, la base 6ª dice: “Pueden ser dispensados de la primera prueba, o sea, la de admisión, todos aquellos participantes que el Jurado considere oportuno y los que hayan ganado premio en alguno de los Concursos Provinciales, de acuerdo con lo establecido por el Patronato de Arte Flamenco”. Esta expresión está en línea de querer hacer del Concurso de Córdoba “el concurso de concursos”, que si bien ya lo era por antonomasia, el Presidente quería que fuese por los cojones... del Patronato.

Otras novedades en las Bases donde se refleja el Patronato, en la 4ª: “Los gastos de viaje de los concursantes, en ferrocarril (clase 2ª) o en autocar de servicio regular, serán de cuenta de la Organización. Aquellos participantes, que hayan obtenido premio en los Concursos Provinciales en cuanto se refiere a estos gastos de desplazamiento, se atenderán a lo establecido en los acuerdos del Patronato de Arte Flamenco. Los concursantes devengarán una dieta diaria de trescientas pesetas”. Otras novedades son tan acertadas que quedan ya como definitivas. En la base 1ª queda solucionado de una vez por todas el problema de los aficionados y profesionales, sin ninguna cortapisa: “Pueden tomar parte en estos concursos los cantaores, tocaores y bailaores de uno y otro sexo, profesionales y aficionados, tanto españoles como extranjeros, que se ajusten a las presentes bases”. Y aleccionados por el caso de Matilde Coral que ya contamos, la 2ª: “No podrán participar en este Concurso, aquellos que en los anteriormente celebrados hubiesen obtenido premios de honor o primeros premios”. Aún queda algo que afinar en esta base, pero se hará con el paso del tiempo; de momento, ahí queda.

El Jurado

La base 9ª dice: “Se constituirá un Jurado integrado por expertos de Arte Flamenco, según las conclusiones del II Congreso del Patronato de Arte Flamenco, y que estará presidido por el Ilmo. Sr. Alcalde de Córdoba y en su delegación, por el Sr. Teniente de Alcalde Presidente de la Comisión Municipal de Ferias y Congresos”. (Vean los cambios en el rótulo del Presidente Delegado sufridos en cada edición). Véase cómo se habla de “Congresos” y “Patronatos”, como si en las anteriores ediciones se hubiera necesitado algo de ello para las mismas prácticas. Pero la intención utópica era autorizarse con una macro organización allende las fronteras locales, que yo me maliciaba en mi labor crítica, acaso suspicazmente, sería por eludir compromisos de organización con la afición local en donde ya proliferaban las peñas flamencas.

Por lo demás, seguimos en las mismas, el Concurso se promociona por su propia virtud, esto es, “en el arca”, por aquello del “buen paño”. El día 20 de abril se publica este mensaje en el Diario Córdoba: “VI Concurso Nacional de Arte Flamenco Córdoba / El Excmo. Ayuntamiento de Córdoba convoca el VI Concurso Nacional de Arte Flamenco (Cante, Baile y Toque) que tendrá lugar del 6 al 14 de mayo próximo. Las inscripciones pueden efectuarse hasta el 30 de abril venidero, en la Secretaría de la Comisión de Festejos de la que pueden solicitarse las correspondientes bases. Córdoba, marzo 1971”.

Las secciones de admisión o selectivas se llevaron en la Sala de la “Campera”, las de opción a premio y Acto final de Entrega de Premios, en el Salón Liceo, ambos del Círculo de la Amistad. El día 15 de Mayo, el Diario Córdoba ponía estos titulares en su página 5: “Fallo del VI Concurso Nacional de Arte Flamenco / Anoche se celebró la entrega de premios en el Círculo de la Amistad” (acompañaban dos fotografías de la entrega de premios). El Primer Teniente Alcalde, Presidente de la Comisión de Ferias era entonces Miguel Riobóo Enríquez y, por tanto, Presidente del Jurado; José Muñoz Molleda y Francisco Salinas Casana eran componentes desde la primera edición. El resto supuso una total renovación: Arcadio Larrea Palacín, Antonio Mata Gómez, Pilar López, Gonzalo Rojo, Amós Rodríguez Rey, Agustín Jiménez Jiménez Vallejo (Alcalde de Mairena del Alcor) Juan Lastra y Ferry, Pedro Palop, José Luque Navajas y Agustín Gómez Pérez. El secretario, Ángel Raya Martínez. Fosforito nos acompañó como invitado especial, pero no en las deliberaciones del Jurado, También fue asiduo y ocupó por razones de protocolo –era concejal del Ayuntamiento– un sitio en la mesa Rafael Granados Álvarez. En este Jurado hay algunos en calidad de representantes del dichoso Patronato, como se advierte en la base 9ª y como veremos más adelante.

Obsérvese aquí la alianza de Alarcón con la Peña Juan Brea de Málaga para congresos, fundaciones y otros apoyos mutuos que redundaran en la mayor “nacionalidad exclusiva” de los concursos cordobeses. De momento, ya tenemos aquí a tres componentes de la peña malagueña: Mata, Rojo y Luque, a Agustín Jiménez en representación de otros festivales, por el Patronato, y a Arcadio Larrea, moderador del mismo. Estaba previsto en las bases un reducido número del Jurado para la fase de admisión, y así faltaron algunos a las sesiones de “la “Campera”.

“En TVE”

Jesús Quintero, que más tarde fue el “Loco de la Colina”, pertenecía a Radio Nacional de España y colaboraba entonces en el programa “Buenas tardes” de TVE que presentaba Raúl Mata. Lo teníamos en Córdoba con su propio equipo rodando escenas del Concurso para el “Buenas tardes”; una de ellas simulaba una deliberación del Jurado, haciendo un paréntesis en la audiencia. Ya saben, el tributo que hay que rendir a los medios de comunicación. Nos repartimos los papeles de lo que cada uno había que decir. No valió al primer intento, pero sirvió al segundo. Mientras recogían los bártulos, me propuso Jesús ir a Madrid al día siguiente por la mañana para grabar el “Buenas tardes” y redondear allí la faena. “¿A quién llevamos contigo? Elígelo tú”. –¿Te parece bien Luque Navajas? –le repliqué enseguida. Al día siguiente, un coche del Ayuntamiento nos llevaba y traía inmediatamente a Miguel Salcedo Hierro, Luque Navajas y yo. En el estudio estaba Manolo Caracol con su Diploma de Primer Premio en Granada cuando tenía once años. Todo el espacio de la tarde se dedicaba al Concurso cordobés relacionado con el granadino, pero grabado un par de hora antes.

Nos sentábamos en el plató con Raúl Mata, Luque Navajas, Marisa Medina y yo. Salcedo Hierro estaba en la cabina de control esperando su turno en solitario, en representación del Ayuntamiento cordobés. Ca-

racol ya había grabado. Antes de dar el tablillazo de rigor, nos advierte el chileno que teníamos poco tiempo y que el celuloide era carísimo, que no estropearíamos mucho; que fuésemos atentos y ágiles, vaya.

–Haremos lo que podamos –le repliqué.

Silencio, una señal de Raúl a Mochi, el de “Escala en HI-FI” que se hallaba detrás de los focos, y el tablillazo que marcaba la acción: Mochi lanza su voz en el ámbito del estudio como si fuera un tarzán.

–¡Aaah! –y se me dirige el presentador.

–Señor Gómez, estos ejercicios de garganta suele hacerlos nuestro compañero Mochi todas las mañana ante el espejo. ¿Tienen algo que ver con el flamenco?

–No, no –repenticé–; estas son las payasadas que suele hacer Televisión Española para ridiculizar al flamenco.

–¡Corten, corten! –gritó el chileno, saltando como una haba tostada a punto de caerse al suelo.

–¡Hombre, no se ponga usted así!

–No, si estoy tranquilo –le repliqué–. Usted pregunta y yo respondo.

Se volvió a dar el tablillazo y ya no hubo interrupciones. Llevaba yo hablando en la radio desde el otoño de 1962 y no me conocía nadie físicamente en Córdoba, salvo los amigos del flamenco. Cuando quería que alguien me reconociera tenía que decir: Mire yo soy el de “Buenas tardes, amigos del Cante”, y ya sí. Al día siguiente de aquel “Buenas tardes” con Raúl Mata y Marisa Medina me conocía ya físicamente toda Córdoba.

En el Salón Liceo

Beni de Cádiz, La Paquera, Curro Malena, Naranjito de Triana, Pedro Lavado y Víctor Monge “Serranito”... eran ya figuras consagradas por su actividad profesional y artística que, según se preveía en las Bases, no necesitaban pasar por “la criba”. Fueron directamente a las sesiones de opción a premio en el Salón Liceo. Para ocupar nuestros asientos en el escenario, donde se habían instalado dos mesas largas a uno y otro de sus laterales, había que pasar por el foso, donde estaban los camerinos abiertos de par en par por el calor de mayo en Córdoba. Vi en uno de ellos por la tarde a la Paquera demasiado relajada, y en otro, a Beni muy nervioso con Manolo Brenes a su lado, tranquilo, afilándose las uñas. Al parecer, era éste su estado de gracia. Sus actuaciones eran inminentes. ¿Qué va a pasar si estos no están bien?, me preguntaba preocupado. La Paquera en su turno fue la misma de siempre en tantos y tantos escenarios; arrolladora, impetuosa, con una fuerza centrífuga que hacía volar el salón; sus bulerías, eso, “el frenesí soberano”. ¡Qué alegría!

La actuación de cante más brillante y soberbia que conozco en la historia del concurso la hizo Beni de Cádiz aquella tarde en el Salón Liceo. Todos los palos fundamentales de cada grupo puesto a colación los bordó con una resolución increíble, de manera expedita, ágil. Algo que ya parecía imposible después de tanto mairénismo sobado. Cantó de pie y se desplazaba como siguiendo un tic desde el fondo a la boca del escenario y viceversa. A mí me daba igual, pero pensé que pudiera restarle en la valoración del Jurado, por

aquello de las “viejas prácticas” de cantaor sentado al lado del guitarrista. De todas maneras, era convincente su actitud en aras de su libertad de movimientos en el escenario. Comunicaba sinceridad en su apuesta, en su tensión emocional. Daba la impresión cierta de que no tenía más remedio que expresarse así. Tenía la voz en el cielo, y la quebraba, globulaba, caracoleaba, modulaba muy oportunamente, como si estuviera reinventando no ya el cante, sino la manera de cantar. “Dices que duermes sola / mientes como hay Dios...” era de una grandeza siguiyera que traspasaba la tragedia griega en queja y alarido armonioso. Las soleares cortaban el aire y dictaban sentencia. Luego, con la suavidad del terciopelo y la gracia halada de la barquilla que se conoce el oleaje de la bahía, “Que en el hombre no hay engaño / alerta, alerta mocita...”, alternada con otras variantes, siempre de contrastes tonales y conjugaciones rítmicas. La malagueña del Mellizo que se sitúa en la tierra, desciende a los abismos y sube a las esferas celestes con los gallos negros en su sitio. El público llenaba el Liceo y sacaba humo de los aplausos. No he conocido mayor calentura en un salón galante. Por fin, la apoteosis por bulerías. Todo el que estuvo allí daba gracias al cielo. En aquel estado emocional se le hubieran dado todos los premios, pero sólo fueron los de siguiyeras, alegrías y el *Silverio* al cantaor más completo del concurso.

La incompatibilidad

Cuando salió Beni de Cádiz acompañado de Manolo Brenes al escenario del Salón Liceo para cantar, estando a punto y antes de empezar, Amós Rodríguez, en el Jurado, pidió con gesto teatral a su hermano Beni que esperase. Muy ceremonioso entonces, bajó despacio la escalera instalada en la parte central del escenario hacia el patio de butacas, dándose una puñada en la pernera del patalón –¿para no pisárselo?–, hasta confundirse en el público. Cuando hubo terminado la actuación de Beni, hizo lo mismo en sentido inverso hasta ocupar de nuevo su sitio, ¡porque aquello era ya un sitio! Pero he aquí que, cuando llegábamos en las deliberaciones finales al nombre de Beni de Cádiz, repitió otro tanto, retirándose al final del salón (era el conocido por la “Sala de la Juventud” del mismo Círculo) donde celebrábamos el claustro. No lo dejé ya pasar de largo, aún a riesgo de meterme en camisas de once varas, siendo yo el más joven. Ahí fue nada la refriega que sostuvimos sobre los distintos pareceres que ambos teníamos sobre los referidos gestos. Pensaba yo, ya en el extremo de la polémica, que no tenían que haber coincidido ambos hermanos, por sus respectivas circunstancias personales. La relación familiar tan estrecha entre concursante y jurado me parecía incompatible. Córdoba sería ya por tal motivo un mar de murmuraciones. No obstante, la sorpresa de todos los compañeros fue que yo defendiera el primero y más decididamente el Premio *Silverio* para Beni de Cádiz. Estimé que Amós no tenía que haber sido jurado, de principio a fin, si su hermano se presentaba a concurso; pero, una vez que los hechos se produjeron de la manera que fuere, allí había a mi opinión una realidad incuestionable. A mí me había parecido Beni digno Premio *Silverio* y así defendí su actuación en la rueda que siempre hacemos de opiniones antes de votar.

El caso de Naranjito

Naranjito de Triana ha sido una voz timbrada y potente del flamenco que tenía su colorido en el mairenismo árido y de secano. Era como una amapola en un trigal. No añade ni molesta a la cosecha, pero da un punto de color al campo. Naranjito era con Luis Caballero una pincelada en los festivales del hierro mairenista. Se le ponderaba con justicia en peteneras, tangos... Bueno, la verdad es que con un criterio amplio basado en su poderosa voz, tenía su defensa por las calidades canoras. Naranjito, como Angelillo, podía ser el modelo de cantaor que idealizaba Alfredo Kraus en conversaciones con Romualdo Molina. Por esas calidades canoras y líricas, parecía destinado a ser buen malagueño. Y así se le estimó en esta edición VI del Concurso de Córdoba. Naranjito se hallaba inscrito y, amigo de Fosforito de muchos años atrás de profesionalismo compartido, andaban siempre juntos entre los invitados de honor, lo que nos llevó algunos ratos de convivencia. Se empeñaba Fosforito en que debía cantar el estilo del Canario en su competencia por el Premio de Malagueñas, pero Naranjito no se lo sabía. La verdad es que, visto desde la perspectiva del tiempo, no se distinguió por malagueñas y cantes de levante, que podrían haber sido de su gracia física; porque, quiérase o no, su órbita vital trianera le fue a la contra. Pues nada, vamos a ello. Y aquí tenemos a Fosforito tratando de enseñar la malagueña del Canario a su compañero y amigo. La cantábamos todos ya, menos el propio concursante. Pienso ahora que le violentaba el hecho de verse entre nosotros de aprendizaje de un estilo y esto se lo ponía difícil. Al fin, cogida con alfileres, cantó su recién aprendida malagueña, para la que le acompañó de manera excepcional Víctor Monge “Serranito” y triunfó, aunque tuvo una seria competencia. Visto ya en el Gran Teatro para recoger su premio, cantó liberado ya del Canario de esquema fosforero, el estilo de Chacón más a su gusto y manera, con el que tal vez no se hubiese llevado el premio, por ser un estilo muy contrastado en la discografía del propio Chacón. En cambio, el estilo del Canario, como no se conoce el original, se podía admitir a través de las distintas versiones existentes.

Los premios

Había otras grandes figuras en aquella VI edición en 1971, otras muchas en la sección de cante sobre todo, para las que no había más premios. Los triunfadores fueron:

Cante

Diploma especial *Silverio*. Al cantaor más completo del Concurso: Beni de Cádiz.

Premio *Manuel Torre* (Seguiriyas y tonás): Beni de Cádiz.

Premio *Mercedes La Serneta* (Soleares, Polos, Cañas y Serranas): Curro Malena.

Premio *Manuel Reyes el Canario* (Cante de Málaga y Cante de Levante): Naranjito de Triana.

Premio *Pastora Pavón Niña de los Peines* (Bulerías, Tientos, Tangos y Peteneras): La Paquera de Jerez.

Premio *Enrique el Mellizo* (Alegrías de Cádiz, Mirabrás, Romeras, Cantiñas y Caracoles): Beni de Cádiz.

Premio *Don Antonio Chacón* (Granaínas, Medias Granaínas, Fandangos de Huelva, etc.): Pedro Lavado.

Cada uno de estos premios estaba dotado con 35.000 pesetas.

Baile

Premio *Juana la Macarrona* (Alegrías, Soleares, Seguiriyas y Cañas): Isabel Romero García.

Premio *La Malena* (Tangos y Tientos): Desierto.

Premio *Pastora Imperio* (Bulerías y Farrucas, Garrotín y otros bailes festeros): Loli Flores.

Premio *Encarnación López La Argentinita* (Otros bailes): Carmen Montiel.

Cada uno de estos premios estaba dotado con quince mil pesetas.

Toque de Guitarra

Premio *Ramón Montoya* (Concierto de guitarra): Víctor Monge Serranito.

Premio *Manolo del Huelva* (Acompañamiento a cante y baile): Ricardo Miño.

Cada uno de estos premios está dotado con quince mil pesetas.

Observaciones

La primera y principal fue otro paso adelante hacia la igualdad en la valoración de formas flamencas. Ahí era nada que todos los cantes fuesen al fin valorados económicamente igual. Ahora sí cada premio era “primero”, tanto era así que no había que ponerlo. Ahora sí tenía sentido cada titular para señalar el premio. Pero aún faltaba que el cante no fuera valorado económicamente por encima del baile y de la guitarra, aunque estos dos “segundos” se igualaban entre sí.

A Manuel Reyes El Canario del que casi no tenemos biografía y mucho menos su legado de cantes, salvo un estilo de malagueñas, cercano en su línea melódica a la cartagenera, se le dio demasiada importancia al señalar su nombre un gran abanico: “Cantes de Málaga y Cantes de Levante”, o sea, una multitud en su variedad. *El Canario* sustituía a *Juan Breva* porque era insostenible que el titular de la Peña malagueña, cuyos cantes eran de otro concepto, fuese el titular de los llamados “cantes libres”, de Málaga y Levante. Pero era evidente la presencia de la Peña Juan Breva en la organización de estos concursos bajo la responsabilidad de Alarcón Constant, como evidente era el chauvinismo localista de la citada Peña, que desplazaba en su aprecio malagueño al más genial de todos los tiempos porque era jerezano: Don Antonio Chacón. Hay que reconocer que iba la cosa en línea oficialista, esto es, mairenista. Lo que tantas veces hemos dicho, los errores del concurso eran errores de época.

¿Podía Don Antonio Chacón quedar sin titular? Hubiese sido demasiado, aunque la solución que se le dio le hiciera revolverse en su tumba. Don Antonio tenía el prurito, frente a la avalancha personalista fandangueril que le siguió, de no cantar fandangos, aunque los fandangos locales todavía mantenían el prestigio de los cantes grandes. Para que le fuese lo más leve posible, estos “legisladores” de las Bases arrancaron las granaínas y medias granaínas del grupo de los “cantes libres”, acaso por atenerse a eso “de Málaga y Levante”, donde muy bien hubiese cabido “Granada”, y metieron “contra natura” a estos cantes de Granada, en su última acepción de cantes libres también, con los fandangos locales. Lo que suponía al mismo tiempo otro desplazamiento, pues ya estaba ahí Cayetano Muriel “Niño de Cabra”. ¡O es que Pedro Lavado no ganó el

Premio *Don Antonio Chacón* por los cantes de Cayetano! Todo esto crea una confusión histórica, pero no olvidemos que la historia flamenca de estos cincuenta años ha tenido que sufrir muchas revisiones.

Juana la Macarrona, La Malena, Pastora Imperio y La Argentinita quedaron ubicadas en su sitio entre la historia y la leyenda y por mucho tiempo. Asimismo para la guitarra, Ramón Montoya y Manolo el de Huelva.

Al día siguiente

Fue muy criticada en toda España la concesión del Premio *Silverio* a Beni de Cádiz. Aún recuerdo el berrinche que cogió mi amigo Manuel Yerga Lancharro desde su rincón de Fuente de Cantos. No la aceptó prácticamente nadie de cuantos escribieron en periódicos y hablaron en radio, en cenáculos o tabernáculos flamencos. La razón creo encontrarla en la personalidad de nuestro ganador. Por entonces, la afición oficialista, la que yo he llamado siempre de carné, la que hacía su presencia en congresos, jornadas, reuniones de estudios flamencos se había hecho una figura de cantaor plenamente comprometido, como un sacerdocio, con su oficio. El buen cantaor de flamenco tenía que ser una persona recta, formal, que ante todo fuese fiel a la pureza del cante. No había ninguna intención de distinguir distintas facetas de un cantaor; lo era o no lo era. Manolo Caracol, siendo tan gitano como el que más, era un proscrito por sus estampas teatrales y fusiones de su cante con el piano o la orquesta. Era inútil que grabara “una historia del cante” con Melchor de Marchena a la guitarra donde canta por siguiriyas y por soleá con la fuerza de la tradición y la recia personalidad en una conjunción perfecta. Para quedar tranquila con él, esta afición le adjudicaba los fandangos y a todo lo más que llegaba era a concederle el arte de los escenarios; pero el cante había que demostrarlo clavado en una silla junto al guitarrista. Para colmo, Beni estaba en la órbita caracolera y, así, fluían sueños de teatro grande por sus venas. ¿Beni de Cádiz? ¡No; imposible! ¡Pues Beni de Cádiz para el crujir de huesos y el rechinar de dientes! Las demás noticias que produjo esta gran edición de los nacionales de Córdoba palidecieron. Todo cayó en el mal humor. Ya en el mismo Acto de Entrega de Premios se oyó la protesta. Pero, ¿era éste el público que sacaba humo de las palmas en el Salón Liceo dos días antes para el mismo cantaor? ¿Es que era aquél un lugar de pecado, pero aquí, en el Gran Teatro, estábamos ya en sociedad? No, no eran los mismos públicos. El flamenco tiene un público de farolillos que aparece en todas partes a la hora de la guinda; es el que sanciona, aunque no ha visto ni oído nada, porque “se las sabe todas” y gasta su tiempo en la barra o lo emplea haciendo relaciones públicas. El amante de verdad es casi anónimo, está al loro en donde tiene que estar; a veces, perdiendo el tiempo por ver “la que salta”.

Nuestro consuelo era que Ariola sacara su cosecha en este VI Concurso, pero tardó unos dos años en aparecer su caja con seis Lps. donde se lavaba la afrenta. Hubo que resolver el problema de las exclusivas con las casas discográficas, con las que tenían compromisos previos nuestros cantaores finalistas, antes de que este flamante producto en microsurco saliera al mercado, y aún así lo hizo con mucho tiento. Últimamente, en 2001 volvió a editarse con sello “Tablao” de BMG. Está a la mano el más objetivo de los testimonios. Se

trata de una caja con tres CDs que lleva en portada esta leyenda: “VI Concurso Nacional de Arte Flamenco 1971 Córdoba / Paquera de Jerez, Beni de Cádiz, Naranjito de Triana, Serranito, Curro Malena... / Edición Histórica 30 Aniversario”.

Los tres CDs, copia exacta de la primera edición en microsurco reúnen las voces de la final con sus guitarristas acompañantes: Beni de Cádiz con Manolo Brenes, Diego Camacho “el Boquerón”, Calixto Sánchez, Jesús Heredia, Curro Fernández, Curro Malena, Paquera de Jerez, Rafael Morales, acompañados a la guitarra por Ricardo Miño; Pedro Lavado, Alfredo Arrebola, Antonio Álvarez Aranda, Francisco Coronel Murillo, Gabriela Jiménez Arco “La Gabriela”, Josefina Ruiz Calvo “Rocío La Campera”, acompañados por Rafael Muñoz “El Tomate” (“El Cordobés”, se ponía en los discos siempre); Naranjito de Triana, por Víctor Monge “Serranito”; José Rico Jiménez, Antonio Pérez Jiménez, Manuel Gómez Segovia “Ciego de Almodóvar”, Curro Andrés Andrés, Juan Navarro Cobos, acompañados por Arango. Además, figuran los “solos” de guitarra de Ricardo Miño (Fantasía por bulerías “Ímpetu”) y Víctor Monge “Serranito” (Rondeña de R. Montoya, Planta y tacón “Zapateado” y tarantas). Ambos compitieron como “solistas”, aunque de Miño no aparezca en la publicación nada más que una pieza. Lo de “Serranito” fue absolutamente diáfano; su participación fue ejemplar. No obstante, se reconoció la competitividad de Ricardo Miño y de hecho, ahí estuvo en la final. En cuanto a la participación en guitarra acompañante, hay que decir que Víctor Monge no compitió en esa faceta; si acompañó a Naranjito fue por amistad y compañerismo, cosa que evidentemente se permitía en las Bases. Tal ocurrió con Manolo Brenes a Beni de Cádiz: Cada concursante podía llevar su propio acompañamiento; en caso de no llevar ninguno, estaban a disposición los guitarristas de oficio; en esta ocasión, Rafael Muñoz “el Tomate” y Arango (hijo).

Festivales de España

La colaboración del Ministerio de Información y Turismo daba sus frutos específicos, pues con su membrete se especializaban en Córdoba sus festivales y componían sus carteles con los nombres consagrados en sus concursos. Hay que reconocerle a Antonio Alarcón Constant su empeño consecuente en promocionar en Córdoba, como buena política de engrandecer sus Concursos, a los artistas que en ellos triunfaban. Los carteles que el Ayuntamiento, bajo su presidencia, ha tenido la opción de elegir se formaban con nombres de su palmarés de premios. También fue fiel a ciertas figuras consagradas con anterioridad como, por ejemplo, Antonio Gades, que siempre que pudo vino a Córdoba y Córdoba lo recibió siempre llenando sus espacios, al aire libre o en los teatros Duque de Rivas y Gran Teatro. En el Diario Córdoba del día 12 de mayo se anunciaban los Festivales de España en el Alcázar de los Reyes Cristianos, a las 11 de la noche:

Día 15: Gran Festival de Arte Flamenco: Mairena, Meneses, Perla de Cádiz, Niño de la Co-redera, Pedro Lavado; Grupo de baile “Los Bolecos”. Guitarra Víctor Monge “Serranito”.

Día 16: Ballet Español de María Rosa.

Día 17: Antonio Gades y su compañía de baile español.

Día 18: Gran Festival de Arte Flamenco: Fosforito, Chocolate, Sorroche, Merche Esmeralda.
Guit.: Paco de Lucía, El Poeta.

“Niña, ponle la televisión”

Nos lo contaba el propio Ricardo Miño. Al día siguiente de recibir en Córdoba su Premio *Manolo el de Huelva*, fue a rendir orgulloso su tributo de admiración al titular que vivía en Sevilla muy bien acomodado; al parecer, protegido de unos señores de dinero y alcurnia. Fue algo así como el equipo del Real Madrid que ha ganado la Liga y va a la Almudena a ofrecer su triunfo a la Virgen. Consecuente con su devoción, fue a casa de su admirado titular. No se puede decir “su maestro”, porque Manolo el de Huelva no enseñó a nadie; guardaba la guitarra cuando alcanzaba con su mirada recelosa las manos de un guitarrista. Llama Ricardo Miño a su puerta y sale la doncella de vestido negro y cofia blanca.

–Buenos días –saluda atento el joven guitarrista–, ¿podría recibirme don Manuel? Vengo de Córdoba a traerle una noticia”.

–Pase usted.

La muchacha le conduce a una sala cerca de la puerta en la planta baja y desaparece. Al cabo del rato, aparece Manolo el de Huelva enfundado en una bata larga de seda.

–Hola, ¿qué hay?

Y Ricardo, con esa educación que da el oficio.

–Buenos días, don Manuel. Yo soy un guitarrista de aquí, de Sevilla, que vengo de Córdoba donde he concursado en “el Nacional”, y he ganado el Premio que lleva su nombre. –Sigue ante su pasividad– ... Vengo con todo mi respeto y admiración por usted a decirle que me siento muy orgulloso de tener el Premio Nacional que lleva su nombre...

–Bien –replica al fin “el figura”, y llama a la criada–. Niña, ponle al muchacho la televisión. –Y se fue.

Pensaba yo –continúa su relato Ricardo Miño– que iba a quitarse la bata y vestirse para seguir la conversación; pero permanecí una, dos horas..., hasta que decidí llamar a la chica de servicio para que me abriera la puerta y me la cerrara al salir.

El Premio Ricardo Molina

La prensa local publicó pocos artículos que parecieran destinados al Premio literario. Fuesen o no a ello, estos son los principales: el 4 de abril, “Paco de Lucía, camino de lo absoluto: “Soy un tocao anatómico. El flamenco es la esencia de la música clásica española” / “La juventud lo mira bajo un poema de García Lorca” / Entrevista a Paco de Lucía, por Esperanza Quintana y Soledad Bello; el 28 de abril, “Córdoba, capitalidad de los Concursos de Arte Flamenco / Historia y personalidad dimensionan su categórico rango / Ahora, el VI Concurso Nacional de cante, baile y toque de guitarra”, por Justo Urrutia; el 6 de mayo, “Córdoba, Cas-

tilla de Andalucía”, por Domingo Manfredi Cano; el 13, “El concurso flamenco, pósito de la feria / El nivel medio de la VI edición ha sido superior al de los anteriores certámenes. (Entrevista a Amós Rodríguez Rey) por Leafar” y “Donde el Arte Flamenco cobra señorío”, por Manuel Medina González, y día 14, Córdoba: “Concurso Nacional en la capital del Arte Flamenco”, por Alfonso Serrano, siendo este último quien obtuvo el Premio *Ricardo Molina Tenor*

9

**VII CONCURSO,
EL DE LA CREATIVIDAD
(1974)**

VII CONCURSO, *EL DE LA CREATIVIDAD* (1974)

Fue sólo una anécdota; pero trascendió al mundo flamenco como “la noticia”. Imagínense, un concurso con fama de clásico, tradicional y purista dando una distinción a la “creatividad”. ¿No habrá manera de hacer ver que lo clásico se mueve, porque “nada es, todo cambia”, en la rueda continua del tiempo? ¿No habrá manera de ver en la tradición a un río cuyas aguas nunca vuelven a pasar por el mismo puente? ¿No habrá manera de elegir entre todas las acepciones que tiene la palabra “puro”, “lo puro”, aquella que se compadece con “lo tradicional” y “lo clásico”?; esto es, “puro”, como fiel reflejo de la personalidad y de la época en la sustancia del género que se trate. Porque lo que no debe de confundir en “lo puro” y “lo impuro” es el género que trata. Pues bien, esa fue “la creatividad” que se trató y distinguió en esta VII edición.

En el Conservatorio

En el libro de protocolo de esta VII edición del Concurso de Córdoba, 1974, reza: “**Presidencia de Honor:** Su Excelencia El Jefe de Estado y Generalísimo de los Ejércitos. Vicepresidencia de Honor: Su Alteza Real El Príncipe de España”. (Ya anotábamos en la edición anterior cómo nos llegó la noticia, a punto de empezar las pruebas de Admisión, en el Diario Córdoba, de que Franco había aceptado la Presidencia de Honor del Concurso). La Presidencia efectiva era del Alcalde de Córdoba Antonio Alarcón Constant. La **Comisión Organizadora**, con él y, por Delegación, su Teniente de Alcalde de Ferias y Festejos Gregorio Herrero y Sánchez de Puerta, aparte de los concejales afines, Amós Rodríguez y Gonzalo Rojo, haciendo de secretario Ángel Raya Martínez, funcionario municipal encargado del gabinete de “Compras”, quienes llegarían como organizadores a la siguiente edición, la VIII, todavía durante el mandato de Alarcón Constant. **Componían el Jurado:** Presidente, Gregorio Herrero y Sánchez de Puerta. Vocales: Miguel Riobóo Enríquez (concejal), José Pérez Recio (concejal), Miguel Salcedo Hierro (concejal) Julio Doblado Claveríe (Delegado Provincial de Información y Turismo), Amós Rodríguez Rey, José Muñoz Molleda, Gonzalo Rojo Guerrero, Manuel Cano Tamayo, Francisco de P. Salinas Casana, Agustín Gómez Pérez, Luis Melgar Reina, Agustín Jiménez Jiménez-Vallejo (Alcalde de Mairena del Alcor), José Luque Navajas, Pilar López, Arcadio Larrea Palacín, Juan Franco Martínez (Juan de la Plata), Pedro Palop Fuentes y José Blas Vega, Ángel María Ortiz

Juárez, César Real de la Riva; Secretario, Ángel Raya Martínez. Los concejales, el delegado y los dos nombres últimos por razones de sus cargos académicos, tuvieron una situación ambigua, que lejos del protocolo, más parecía su función de testimonio y control; de tal manera que lo mismo aparecían que desaparecían en las sesiones de audiencia como en las de toma de decisiones.

El lugar de celebración, Salón de Actos del Conservatorio Superior de Música, Arte Dramático y Danza. Las formas flamencas se distribuyeron de la misma manera bajo los mismos titulares de la anterior edición. La cuantía económica de todos los premios de la sección de canto fue también de 35.000 pesetas, siendo los del baile y la guitarra, dotados con cinco mil pesetas más con respecto al anterior, de 20.000 pesetas cada uno. Seguía la misma filosofía.

El testimonio de la prensa

El diario Córdoba nos dice el viernes 1 de marzo que se celebraron dos sesiones plenarias en las que se aprobaron la restauración de la Plaza de Capuchinos y las Bases para el VII Concurso Nacional de Arte Flamenco. He aquí otra coincidencia del Concurso con monumentos en plazas emblemáticas de la ciudad. Recordemos que el primero se hizo coincidir con la inauguración del Monumento a Manolete que mira a la portada de Santa Marina. Las Bases se publican el 3 de Marzo. Se ha ganado más de mes y medio en la diligencia organizativa. Recuérdese que las bases del anterior se publicaron el 20 de abril. El 6 de marzo, dos noticias: “Se prepara para mayo la Exposición sobre *El Flamenco en el Arte Actual*. Pintura, Escultura y Dibujo con criterio de selección” (Entrevista a Antonio Povedano realizada por Solano (F. Márquez Cruz), y “El VII Concurso Nacional de Arte Flamenco / Matías Prats, presentador de Fosforito / Pregón del Concurso (Foto de Matías Prats)”. Uno no sabe bien quien es el protagonista, pero a los tres días, el 9, se va aclarando: “VII Concurso Nacional de Arte Flamenco / 385.000 ptas. en premios / Han comenzado a recibirse peticiones de inscripción de concursantes. Pregón del concurso el 19 de abril en Salón Liceo del Círculo de la Amistad. Pregón a cargo de Fosforito, presentado por Matías Prats Cañete”. La verdad es que las Bases completas se publican el 10 de marzo en la página especial “de orientación y divulgación del Arte Flamenco” que coordina Justo Urrutia: “Bases completas del VII Concurso Nacional de Arte Flamenco que organiza el Ayuntamiento de Córdoba y patrocina la Asociación de la Prensa”. Se nos quedaba atrás que la página de J. Urrutia del día 7 hablaba de la dimensión y sentido del Concurso Nacional. El día 13 de marzo trae esta otra noticia: “El VII Concurso Nacional de Arte Flamenco: la Universidad de Ginebra organiza una expedición a Córdoba”. Fosforito tenía en la capital Suiza una Peña Flamenca a su nombre. El 14 aparece la convocatoria del Premio *Ricardo Molina Tenor*, y Gaytán firma “Córdoba, capital indiscutible del flamenco”. El 21 de marzo, el Pregón se adelanta un día, queda fijado para el 18 de abril. Efectivamente, el día 18, “Esta tarde, pregón del VII Concurso... / Córdoba –dijo el presidente de la Comisión de Festejos (Herrero y Sánchez de Puerta)– es la Universidad del canto jondo. La Asociación de la Prensa patrocinará el importante certamen- Más de 400.000 ptas. (han sumado las 15,000 ptas. del *Ricardo Molina*) en premios y cerca de 100 concursantes”. El 19, “En el Salón Liceo: Fosforito pronunció el Pregón del VII Concurso... Éxito del pregonero que fue presentado por

Matías Prats. El acto, al que asistieron las autoridades, resultó brillantísimo” (Fotografía de Fosforito, Matías Prats, Manolo Sanlúcar y Carmen Montiel). El 21, toda la página de Justo Urrutia expone “Mesa redonda de opiniones sobre “Córdoba, capital del Arte Flamenco”. El 25 se preguntaba si las sesiones se celebrarían en el Conservatorio. El día 2 de mayo opina José Córdoba Reyes, el mayor (aquí se le llama “Faraón”) de la familia Córdoba de Cabra, en entrevista que le hace Paco Carmona de Radio Atalaya: “El certamen de Córdoba es fundamental para dar vida y elevar a nuestro cante (...) Hay cantaores que no se atreven a concursar por cosas de la *polítiquilla flamenca*”. Y Luis Jiménez Martos firma “Del cante por un casi profano”. M. M. G. (¿Manuel Medina González?) firma en dos partes, publicadas el 7 y el 8 respectivamente, “La importancia vital de las fuentes del cante”. El día 8, la noticia: “Mañana comienzan las pruebas selectivas del VII Concurso... La Final se celebrará el sábado 18 en el Gran Teatro”. El 9, J. Morales Rojas firma “Cante Hondo para una ciudad honda”, y la noticia: “Hoy comienza el VII Concurso Nacional / Será inaugurada la exposición “El Flamenco en el Arte Actual” (Lista de concursantes a participar en ese día y fotografía de Rosario Loreto). Al día siguiente se confirma lo anterior, fotografía de la inauguración de la Exposición y otra de Merengue con Pedro Barrios, concursante de Córdoba. El día 11 llama la atención a la prensa Patri Llano porque tiene 13 años. El 12, Urrutia entrevista a Manolo Cano y se publica el artículo que habría de ser el ganador del Premio *Ricardo Molina Tenor*: “Los concursos de cante flamenco”, por Luis Melgar Reina. El día 14, Milagros Mengíbar llama la atención en la sección “Nombres”, de Urrutia, y dice que “lo difícil de esto es hacerlo con arte”; el 15, en la misma sección, “El Cabrero, un cantaor hecho en las soledades del campo”, y añade éste: “Sé que me falta pulirme, pero canto a mi aire”. El día 16, “Ana María Bueno, el baile y el cante en el flamenco” y añade: “He venido a bailar, que es ahora mi dedicación”. El día 17 terminaron las Pruebas de opción a premio, y el 18, la entrega de premios en el Gran Teatro. El protagonismo periodístico es ese día para Manuela Carrasco. El martes, día 21, M. M. G. destaca las bellezas del concurso. El día 22, R. G. (¿Rafael García, “Rafagar”?) habla de la afición al cante”, y el 23, de nuevo la impresión periodística de que “el Baile estuvo por encima del cante y el toque”; es la opinión de J. Urrutia. Por fin, el día 25, la página completa “Café cantante” con estos titulares: “El VII Concurso resultó un éxito. Córdoba vela por el arte flamenco”, con comentarios de Gregorio Herrero, Amós Rodríguez, Miguel Riobóo, Luis Melgar, Agustín Gómez y Luis del Río.

Por su excepcionalidad y sacada del contexto del concurso propiamente dicho, cabe comentar la noticia que en este tiempo traía el Diario Córdoba, concretamente, los días 24 y 26 del mes de abril, que anunciaba la actuación de Paco de Lucía para el viernes día 26 a las 10, 30 de la noche en el Palacio del Cine con rango de concierto. Tenemos un grato recuerdo de esta actuación de Paco de Lucía en Córdoba. La gira del concertista por toda España llevaba el marchamo empresarial de “Euroconciertos”, una producción de Jesús Quintero, quien habría de ser más tarde “El Loco de la colina”. Coincidí también con este concierto en Pamplona. Fosforito, Habichuela y yo terminábamos una gira de conferencias-recitales por la provincia de Navarra y nos quedamos un día más para ver en el Teatro Gayarre de Pamplona al de Lucía. Primero simultaneando con éste, y después, Jesús Quintero siguió en la misma línea con Manolo Sanlúcar, que lo pasó en concierto por las Fiestas de la Vendimia montillana.

Los premios:

Cante

Diploma especial *Silverio*: Desierto.

Premio *Manuel Torre*: Desierto.

Premio *Mercedes la Semeta*: Juan Peña “El Lebrijano”.

Premio *Manuel Reyes El Canario*: Luis de Córdoba.

Premio *Pastora Pavón Niña de los Peines*: Jesús Heredia.

Premio *Enrique El Mellizo*: Chano Lobato.

Premio *Don Antonio Chacón*: Calixto Sánchez.

Baile

Premio *Juana la Macarrona*: Pepa Montes; accésit, Carmen Juan.

Premio *La Malena*: Ana María Bueno; accésit, Rocío Loreto.

Premio *Pastora Imperio*: Manuela Carrasco; accésit, José Cortés “El Biencasao”.

Premio *Encarnación López La Argentinita*: Milagros Mengíbar.

Toque de Guitarra

Premio *Ramón Montoya*: Manolo Sanlúcar.

Premio *Manolo de Huelva*: Juan Carmona “Habichuela”; accésit, Manuel Domínguez.

Panorámica

La panorámica que ofrece el palmarés del VII Concurso es apabullante, aún con los dos premios “desiertos” en la sección de cante, lo que indujo a estimarla como la sección más floja. Pues todavía quedaron en el anonimato quienes habrían de ser premios nacionales en posteriores ediciones, como El Cabrero, por ejemplo. Y es que hasta para inscribirse ha tenido que mediar la suerte, ya que hubo ocasiones en las que el panorama artístico estaba más despejado y era ocasión de pescar algún premio. Si bien, nunca hubo empacho aquí por dejar premios desiertos cuando no se estimaron competencias suficientes. En el palmarés del VII Concurso vemos a **Luis de Córdoba**, acaso el especialista de los cantes de Granada, Málaga y Levante más importante que haya tenido nuestra época; a **Chano Lobato**, el último gran baluarte de los cantes gaditanos; a **Calixto Sánchez**, que ya en la anterior edición cantó muy bien por soleá y, si no hubiese hecho una fusión con las bulerías por soleá, hubiese dado problemas a Curro Malena; pero sobre todo Calixto Sánchez ha sido la voz abierta, sana y competitiva de los concursos. Vimos también a **El Lebrijano**, el que no quiso participar en el primer Giraldillo porque sentía pánico en los concursos. ¡Si lo sabremos en Córdoba! En esta ocasión del Conservatorio de Música y Danza daba saltos en la silla de puros nervios. Parecía que le iba a dar algo; al menos ese algo de lo que nunca podrá olvidarse, y es por lo que lo olvidó en alguna entrevista que le hicieron, como si quisiera borrarlo de su mente. Sí, El Lebrijano compitió en la VII edición de Córdoba y se le dio el Premio de Soleares. ¿Cómo si no? Él había aportado a la discografía en toda la gama del compás ternario y

binario una serie de cantes únicos del acerbo familiar gitano, de su propio enclave geográfico: un alboroto, una orgía de formas festivas, con una personalidad extraordinaria. ¿Cómo no se le iba a dar el premio más propicio por nervioso que estuviera? En cuanto al ecijano **Jesús Heredia**, conocido desde niño en Córdoba por “el Quemao”, es uno de los cantaores más fieles a nuestros concursos en estos cincuenta años. Otros, como Juan de la Loma y Manolo Ávila, lo fueron hasta que murieron.

En cuanto a la participación de baile, hubo otro derroche de importante participación. Baste anotar a **Pepa Montes** y **Milagros Mengíbar**, como las dos máximas figuras, que siguen ahí ganando la consideración de la joven crítica, continuadoras de la, por entonces, recién creada escuela sevillana, muy femenina y flamenca, de Matilde Coral. ¿Qué decir de **Manuela Carrasco** en su momento de juventud más rechinante e imperiosa como bomba o bombón mediático, fuerza de la naturaleza, “frenesí soberano” de planta y tacón, “orgía totalizadora del duende”? Pero hubo más: **Ana María Bueno** de primores y sensaciones agradables, y Carmen Juan, en las puertas –que tal significa accésit– del Premio de las alegrías para definirse a los tres años con el de *La Argentinita*. Y todavía estaba el Biencaño, en las puertas del Premio por bulerías.

Lo de la guitarra fue una escandalera. En tres ediciones sucesivas se cumplía el palmarés más brillante de la historia de la guitarra: **Paco, Víctor y Manolo**, el triunvirato de la guitarra actual. Su participación de esta manera respetuosa de unos con los otros ha supuesto una bendición para el mundo de la guitarra en Córdoba, definida en sus concursos y proyectada en sus festivales internacionales de la guitarra: ellos siguen en Córdoba siendo los más constantes, los más decididos, los magistrales. Y cuando ya la guitarra agota nuestra mente en la complejidad técnica de la ingeniería, siempre tenemos el recurso de evocar en el palmarés de Córdoba la máxima ponderación flamenca del acompañamiento al cante de **Juan Carmona “Habichuela”**. Él fue nuestro elegido, porque quiso darnos esa oportunidad que aprovechamos, en aquel VII Concurso. Por último, ya quedó anotado en “El testimonio de la prensa” que el Premio *Ricardo Molina Tenor* fue para Luis Melgar Reina, a la sazón, presidente de la Peña Flamenca de Córdoba.

Luis de Córdoba y Calixto Sánchez

Al ver la panorámica de los premiados he pasado por Calixto Sánchez como excelente cantaor sin detenerme en el Premio *Don Antonio Chacón*. Su anécdota no puede pasar por alto. El Jurado fue el más amplio hasta entonces y hubo mucha discusión en las deliberaciones. Pasaron los análisis para el *Silverio* y el *Manuel Torre* y no se encontró a ningún concursante por el que algún componente del jurado apostase su candidatura y quedaron, en consecuencia, desiertos. Los restantes premios encontraron competencia y se adjudicaron como ya hemos visto con una anomalía, que se estimó no llegaba a ilegalidad. Fue el Premio *Don Antonio Chacón*. Un jurado del Concurso Nacional de Córdoba no dispone de diez puntos para dar a cada concursante del 0 al 10. No es ése el sistema que determina la adjudicación de premios. En Córdoba, un miembro del Jurado dispone de un voto, el suyo. Se llega a la votación tras abrir una ronda de candidaturas para cada uno de los Premios y las correspondientes ponencias que las defienden. Se entra en controversias

y cuando se estiman suficientemente oídas, replicadas y argumentadas, se pasa a la votación a mano alzada o en secreto, si alguien la solicita, con carácter provisional. Finalmente, a la vista de cómo ha quedado el conjunto, se vuelve a considerar y a votar definitivamente. Lo normal es que quede todo igual, pero no siempre. Y a esto es a lo que nos referimos con la “anormalidad” y la “legalidad”.

Pasamos al Premio *Don Antonio Chacón* y se piden candidaturas para él. Salen las de Luis de Córdoba y Calixto Sánchez. Granaínas y medias granaínas fueron los cantes por los que había que decidir, porque fueron los que eligieron estos concursantes para competir. Se discute, se vota y gana por abrumadora mayoría Luis de Córdoba. Nueva ronda de “confirmación”, se considera como siempre si ha habido un reparto adecuado; si, por ejemplo, la distancia entre un cantaor y otro es suficiente para darle dos premios a uno de ellos mientras queda sin premio el inmediato en competencia. En ese punto un componente del jurado pide para su candidato que se le reconsidere la posibilidad del *Chacón*, a la vista de que Luis de Córdoba tenía ya el del *Canario* y que, tal y como establecían las bases, caracterizaba mejor la especialidad en la que Luis de Córdoba era indiscutible; que el *Chacón* se dispersaba en fandangos, en los que Calixto, aunque no los había cantado, era muy competente... Hubo discusión amplia y enconada; al final se vuelve a votar y gana por ajustada mayoría Calixto. Esto ya lo habían sacado del “secreto” del claustro algunos miembros de aquel Jurado y ahora lo confirmamos nosotros puntualmente.

El caso Pansequito

Hemos llamado a este VII Concurso el de la “creatividad”. Y es que sin figurar en el palmarés de “Premios Nacionales”, se hizo una distinción excepcional con Pansequito, fuera de las Bases, que señaló al artista como el máximo cantaor creativo de una época en la que la creatividad estaba incomprensiblemente mal vista. Si se producía, se enmascaraba con el respeto a la tradición, a la vieja escuela, a los cánones. El gran secreto de la escuela mairenista fue disimular alguna aportación personalista por respeto a los viejos maestros. No había otra autorización para ser artista que ese respeto al pasado. Con esta lógica se montó el Neoclásico flamenco, el clásico en un tiempo que ya no es clásico. Por eso, la “distinción a la creatividad” concedida a Pansequito fue muy significativa en su tiempo y muy bien aprovechada por su destinatario, que hizo ostentación de ella con singular y orgullosa rebeldía. Para nosotros tiene especial significación que sea Pansequito uno de los pocos cantaores de su generación que se mantienen en perfecto estado de gracia para seguir cantando. A fuer de asentado su personalismo es ya “un clásico”; pero en aquel tiempo del VII Concurso fue una revolución en la que se quiso incluir al propio Camarón.

Como todo revolucionario, Pansequito tenía sus admiradores y detractores. Su secreto técnico era la “columna salomónica”, para los primeros entre los que me encontraba, y la “torcía”, para los segundos entre los que se camuflaban sus compañeros con “pelusilla” de su éxito. El símbolo máximo del barroco es esa columna llamada salomónica que se sitúa a uno y otro lado de los retablos más monumentales de los siglos XVII y XVIII. Vista así la manera de hacer Pansequito su línea melódica, de ligar sus tercios con un poderoso fiato,

con rajo de voz y precisión rítmica, suponía un respeto máximo cuando menos, y mucho más en una época de renacimiento flamenco, en la que el barroco, siguiendo la metáfora, era la culminación en una dinámica creadora del espíritu renacentista que en España representó la edad de oro del arte. Pero estábamos en una época neoclásica del flamenco y aferrados a ella por una necesidad imperiosa de rescatar el esplendor de un pasado idealizado. Pansequito tuvo su presencia desafiante en el Concurso; pero, ante una competencia ajustada al canon, el Jurado no se complicaba la vida y le condenaba a pasar sin pena ni gloria.

Fue entonces cuando irrumpió en el claustro del Jurado sin remilgos, como solían hacerlo aquellos que representaban el poder político en la ciudad, el Delegado de Información y Turismo, la cara más amable pero sin duda también la más firme de la Dictadura para quienes nos manifestábamos en la prensa o en la radio. Su propuesta era otorgar un trofeo, a quien el Jurado estimase, que significara una singularidad. No figuraba en las bases tal posibilidad y lo lógico era rechazar la propuesta; pero no había lugar dado el respeto que se le tenía desde el propio Ayuntamiento en virtud de una cordial colaboración con el Ministerio del ramo. Así es que se buscó la manera de dar satisfacción al proponente y creo que fue de la manera más feliz posible: “Premio a la creatividad”, sin carácter de “nacional”. En la perspectiva del tiempo quedó aquella “distinción a la creatividad” como señal de la VII edición del Concurso. Y hemos de reconocer que Pansequito la defendió con dignidad en su puntito de rebeldía.

El populismo de El Cabrero

En el VII Concurso conocimos en Córdoba a El Cabrero. Sus comienzos artísticos datan de cuatro años antes al entrar en el grupo de teatro flamenco La Cuadra, de Sevilla, con el que viajó a distintas ciudades españolas y extranjeras. La prensa cordobesa no desaprovechó al personaje que vestía como un americano de Texas, aspecto “dejado” de tres días, ni más ni menos, y mantenía con absoluta fidelidad los dejos ásperos del lenguaje campesino andaluz. Salíamos a la calle entre secciones del Concurso y estaba inundada de leyenda romántica de aquel Cabrero. Se decía que venía de Suiza donde encontró a Elena Seoane, gallega, licenciada en Filosofía y Letras, que cumplía su trabajo en el departamento de Cultura de la Embajada Española y que dejó su trabajo por seguirle. La entrevista de Urrutia le presentaba como “un cantaor hecho en las soledades del campo” a lo que él añadía: “Sé que me falta pulirme, pero canto a mi aire”; lo cual no dejaba de ser dos tópicos: el primero, de la promoción particular de El Cabrero; el segundo, de todo cantaor. La máxima aspiración de todo flamenco es “cantar a mi aire”, porque aparte de blasonar el flamenco de ser personal, “a mi aire” significa “a mi estilo”; o sea, lo necesario y fundamental para ser artista, aunque también implica una disculpa por no hacer las cosas como los maestros canonizados, que en época neoclásica tenía un fuerte reparo. En cuanto a las “soledades del campo”, ha sido una constante del marketing de El Cabrero. Bueno, pues ni cantaba a su aire, porque todo el Jurado advirtió que cantaba como Juan Talega, ni pudo aprender en las “soledades del campo”, sino de los discos. Esa cultura discográfica también la advertía el Jurado, así es que aplicándole los dos versos de Machado, “Tú a mí no me das coba / que ese cante es aprendió”, no se le estimó en aquella ocasión. Pero siguieron sus aventuras en Córdoba, ya exitosas, como veremos a su tiempo.

EL FLAMENCO EN EL ARTE ACTUAL

“El flamenco en el arte actual” fue una exposición ideada por el pintor Antonio Povedano, al que seguimos y ayudamos el pintor Antonio Bujalance, el crítico de arte y pintor Francisco Zuera, el escultor Venancio Blanco, el pintor y poeta de la copla flamenca Francisco Moreno Galván y yo, como crítico de arte flamenco. Le pusimos el membrete organizativo de la Peña Flamenca “El Lucero” y la colgamos en la Casa del Inca Garcilaso de Montilla en 1972. Esta primera fue de Escultura, Pintura y Dibujo, y algo más, de Poesía, pues junto a las obras plásticas colgamos paneles con poemas de tema flamenco. Todo fue hecho con escrupulosa selección, sobre todo, de los artistas plásticos que componían el grupo inicial. El catálogo de la edición montillana llevaba, a manera de manifiesto y declaración de principios, un precioso texto de José María Moreno Galván, crítico de Arte en la revista Triunfo y hermano del pintor. La época costumbrista del siglo XIX en los lienzos de Esquivel, Martín Rico, Lameyer, García Ramos...; los grabados, por otra parte, de Gustavo Doré como ilustrador de Charles Davillier en su gira española por la Danza, se correspondía con el flamenco que habríamos de idealizar para provocar su renacer. “El siglo XX es otra cosa”, nos decía el crítico de Puebla de Cazalla y añadía: “...el arte ha demostrado que, para configurarse, la realidad no tiene que estar atada a la representación. La realidad queda, ahora, situada en otra parcela del arte; en la expresión”. Sigue diciéndonos que sin abandonar absolutamente el costumbrismo iniciado en los tiempos románticos, quienes lo cultivan se sitúan al margen de la trayectoria del arte desvinculada de la realidad representativa. Al hacer el parangón con la trayectoria del flamenco recuerda la etapa de treinta o cuarenta años atrás tan decadente que auguraba el acabose. A la altura de 1972 ya vivíamos un tiempo de verdadero renacimiento. Y resume así “la estética de lo jondo”:

Como sabéis, la voz verdaderamente honda del flamenco no es –no tiene que ser necesariamente– ni la voz melodiosa ni la voz formidable de los grandes tenores: es la voz terrible, ancestral, profunda, que alía raíces nocturnas con las raíces de todos nuestros antepasados. Esa voz dura es el verdadero protagonista de la obra flamenca y no el argumento temático. Esa voz, que sale de nuestros huesos, es como el violento trazo de la pintura de nuestros días. También ésta ha renunciado a la estética de la perfección: atiende más al grito que al argumento, más al latido que a la melodía.

No quiero decir que el arte moderno sea ilustrativo de lo flamenco. No. Quiero decir que forma parte del mismo orden ilustrativo, estéticamente hablando, Picasso es un pintor *jondo*.

Figuran en el primer catálogo los siguientes artistas plásticos: Venancio Blanco, Antonio Bujalance, Eduardo Carretero, Miguel García de Veas, Francisco Hernández, Miguel del Moral, Francisco Moreno Galván, Fausto Olivares, Antonio Povedano, Rafael Rodríguez Portero y Francisco Zuera. En cuanto a poetas, fueron: Juan Bernier, J. M. Caballero Bonald, Luis Jiménez Martos, Mario López, Antonio Murciano, Manuel Ríos Ruiz, Mariano Roldan y Fernando Quiñones.

Con el éxito de la Primera, de la que se ocupó ampliamente la Estafeta Literaria y alguna prensa diaria nacional, ofrecimos la Segunda edición al Ayuntamiento de Córdoba en mayo de 1974 por si le interesaba en

la programación de actividades del VII Concurso. Nos fue a ambas partes de perlas. En los créditos de nuestro catálogo, “Patrocina: Excmo. Ayuntamiento de Córdoba. Organizan: Agustín Gómez, Antonio Povedano y Francisco Zueras. En Jaén, Fausto Olivares; en Madrid, Venancio Blanco y Francisco Moreno Galván. En ésta como en posteriores ediciones nos sirvió la misma obra de Povedano como imagen de portada, y en el interior de esta segunda, la imagen del cartel que para tal ocasión pintó Moreno Galván. Un texto mío, a manera de presentación decía:

...El Ayuntamiento de Córdoba se echó sobre sí la responsabilidad de la revalorización del flamenco con sus concursos nacionales en un momento tan decisivo en el que o se revitalizaba o moría. Se hizo cargo del “Patronato de organizadores de festivales y concursos” en un momento en que peligraba su continuidad tras del primer intento de coordinación, y aunque esta labor está por hacer, no dudamos que tras del tercer congreso, en cartera posiblemente para el mes de septiembre, se consigan unos acuerdos definitivos que vengan a regular esta profusión de festivales y concursos multiplicadores de un fervor popular por el flamenco a lo largo y ancho de la geografía española.

Ahora se trata de una llamada a las Artes Plásticas sobre el flamenco, en un intento de revalorizar el tema a nivel cultural, por un camino que viene a completar el ya trazado por las Letras en nuestro tiempo. Creemos que es el momento coyuntural preciso. Por una parte, el flamenco, tras de una etapa de rehabilitación de sus formas tradicionales, empezada en el año 1956, se encuentra en sazón para liberarse de su academicismo e intentar nuevos cauces de expresión personal, nuevos cauces que no aconsejaríamos a nadie que no estuviere en posesión de la técnica tradicional, porque sólo con el dominio de la forma se puede “deformar” en continuidad histórica de un género expresivo que constituye nuestra esencia andaluza. Por otra parte, las Artes Plásticas, aún ajenas al tema concreto del flamenco, están adquiriendo lo que José María Moreno Galván llama “la estética de lo jondo”, buscando el símil de “esa voz, que sale de nuestros huesos” con “el violento trazo de la pintura de nuestros días”. También –continúa el crítico– ésta ha renunciado a la estética de la perfección: atiende más al grito que al argumento, más al latido que a la melodía”.

El aficionado común tiene una idea preestablecida, inmovilista, de la forma, consecuencia de la etapa neoclásica que vivimos y que, decíamos, es tiempo ya de superar; pero si llegamos, en nuestra mayoría de edad, a la abstracción de lo flamenco nos quedaremos con el “grito”, con el “latido”, con el “violento trazo” que en la pintura ve Moreno Galván. Este sería el futuro definitivo del flamenco, la vivencia y vigencia eterna de nuestra manera de ser flamenca.

Por eso nuestra idea de mostrar el flamenco en las Artes Plásticas no es presentar la tópica “bailaora”, la reunión en la taberna, el hombre en actitud más o menos “cantaora”, la guitarra de más o menos acertada pose en manos del “toacaor”. No; aunque pueden ser éstas excelentes motivaciones para el artista plástico y, hasta cierto punto, necesarias, en el arranque de unas “pintura y escultura flamencas”, valga la calificación en un sentido nuevo de dedicación y toma de conciencia. Nuestra idea es brindar al espectador el “grito”, el “latido” de lo flamenco y ojalá

que sirviera esta muestra para llegar a esa abstracción que el flamenco necesita para su mayoría de edad expresiva y técnica en consonancia con nuestros días.

Esa vivencia, ese vitalismo flamenco es lo que confirmó a Julio Romero de Torres como pintor esencialmente “jondo”. La situación-límite que tanto buscamos en el flamenco puede ser la misma del artista plástico ante su obra.

Por eso no hemos hecho una convocatoria general para esta monográfica. Hemos invitado, sí, a los que han sentido de alguna manera la llamada del flamenco sobre su obra. Queremos que cunda su ejemplo y exaltar el flamenco por las Artes Plásticas al mismo tiempo que brindamos un tema de garra, de vitalidad.

Esta II Exposición se montó en la Sala Municipal de Arte, calle Góngora, que se hallaba abandonada de uso y que se acicaló para este efecto. No se acompañaron en esta ocasión las obras con paneles de poemas de tema flamenco, como en la anterior, y se mostraron las obras de los siguientes plásticos: Venancio Blanco, Antonio Bujalance, Antonio Campillo Párraga, Eduardo Carretero, Giuseppe Gambino, Joaquín García Donaire, Juan Gutiérrez Montiel, Ángel López-Obrero Castiñeira, Miguel del Moral, Francisco Moreno Galván, Fausto Olivares, Antonio Povedano Bermúdez y Francisco Zueras.

Aquellas exposiciones siguieron itinerantes: en el Club Urbis, Madrid, 10 Mayo -12 junio de 1976, con reproducciones de obras en blanco y negro y fotografías de los participantes y texto de A. M. Campoy; en Banco de Bilbao, Madrid, Mayo / Junio, 1981 (con un ligero cambio de titulares, “El flamenco en el Arte Español de hoy”), con catálogo-libro, textos de Antonio Gala, Luis López Anglada y Manuel Ríos Ruiz, y el mismo marchamo de imagen anterior; en la Posada del Potro, Córdoba, Noviembre / Diciembre, 1981, con el texto anterior de Antonio Gala y otros nuevos del Delegado Municipal de Educación y Cultura Francisco Martín López, Luís Quesada y Agustín Gómez, en catálogo-libro con reproducciones a color y en blanco y negro de obras de los participantes: Venancio Blanco, Antonio Bujalance, Eduardo Carretero, Joaquín García Donaire, Juan Gutiérrez Montiel, Hipólito Hidalgo de Caviedes, Juan Hidalgo de Moral, Ángel López-Obrero Castiñeira, Elena Lucas, Manuel Mingorance Acien, Francisco Moreno Galván, Miguel Moreno Romera, Fausto Olivares, Antonio Povedano, Gregorio Prieto, Pepi Sánchez, José Torres Guardia, Juan Valdés y Francisco Zueras. De la dirección y montaje se ocuparon Antonio Povedano y Luis Quesada.

De la misma guisa, siguió itinerante por varias capitales y ciudades andaluzas. A medida que sumaban ediciones, se sumaban nuevos artistas, todos de reconocido prestigio, llegando hasta 1984, de nuevo en la Posada del Potro, el “Homenaje a las Artes Plásticas”, en las personas de Venancio Blanco, Francisco Moreno Galván y Antonio Povedano, que dedicaba la XII Semana Cultural de la Peña Flamenca de Córdoba con el Patrocinio del Ayuntamiento de Córdoba. A este homenaje se sumaron 51 artistas plásticos, de los que, todavía no nombrados, citaremos a Cristóbal Aguilar Barea, Arcadio Blasco, Rafael Boti, Pedro Bueno, Juan A. Corredor, Álvaro Delgado, José Duarte, Antonio Gavira Alba, Jesús Gavira, Tomás García Asensio, Amalio García del Moral, Damián R. Gironés, Francisco Hernández Cop, José M. Iglesias, Carmen Laffont,

José Lapayese del Río, Luis Luga, Ángel Medina, Daniel Merino, César Montaña, José Morales, Ramón Muriedas, Benjamín Mustieles, Carmen Perujo, Miguel Pérez Aguilera, Cayetano Portellano Pérez, Cristóbal Povedano, Manuel Rivera, Joaquín Sáenz, Pablo Serrano, Santiago Serrano, Aurelio Teno, Antonio Valdívieso, Joaquín Vaquero Palacios, Joaquín Vaquero Turcios, Vicente Vela y José Vento.

EL PATRONATO DE ARTE FLAMENCO

El 25 y 26 de abril de 1975 se celebraba en Córdoba el III Congreso Nacional de Organizadores de Concursos y Festivales Flamencos, Organizado por el Excmo. Ayuntamiento de Córdoba y Patrocinado por el Ministerio de Información y Turismo. El primero había tenido lugar en Benalmádena los días 7 y 8 de Febrero de 1969; el segundo, en Córdoba los días 11, 12 y 13 de Septiembre del mismo año. ¿Cuál fue la causa de que en el mismo año se celebraran los dos primeros y el tercero habría de esperar cinco años y medio? Bueno, porque ésta fue una idea de los amigos de Málaga con Alarcón, a la que quisieron dar carácter nacional e implicar en ella a todo el que tuviera flamenco que organizar, por entonces, “concursos y festivales”. De Málaga pasó a Córdoba a los siete meses porque había prisa para ratificar la constitución del Patronato Nacional de Arte Flamenco acordada en Málaga; pero, al iniciarse una expansión del grupo por otras ciudades, se quebró la trayectoria. Correspondió a Huelva la tercera cita de estos congresos; en las “Conclusiones” de la segunda se puede leer: “Se procede a la designación de la sede del próximo congreso, y por aclamación se designa a Huelva para la celebración del mismo (congreso). Se solicita la persona sobre la cual recaerá la presidencia efectiva del congreso en su III edición, y tal como se aprobó anteriormente recae en la persona de don Amador López Miranda, Teniente de Alcalde del Excmo. Ayuntamiento de Huelva”. Pasaron cinco años preguntando qué pasa con el Congreso. Huelva no contestaba y de nuevo Alarcón ofrece su Ayuntamiento para dar continuidad a la idea.

Conclusiones del I Congreso

Se concluyó sobre: 1) declaración de principios, 2) distinción entre concursos y festivales, 3) regulación y coordinación de fechas, 4) jurisdicción de los concursos y titulación de premios, 5) constitución del Patronato del Arte Flamenco, 6) regulación interna de los festivales, 7) redacción de las bases de los concursos, 8) homenaje a don Ricardo Molina, 9) información, y 10) insignia del congreso. Cualquiera de estas conclusiones ofrece curiosidades; hagamos una breve exposición de ellas con nuestras propias notas al final del capítulo:

1) “...promover la difusión y pureza del arte flamenco, coordinar los esfuerzos de las instituciones que en ese empeño colaboran, establecer relaciones de colaboración y amistad entre organizadores de concursos y festivales flamencos”. (1)

2) a) Concursos: promoción y selección de nuevos valores y conservar modos y estilos en trance de desaparición. Por su contenido, monográficos y generales. Por su ámbito, de categoría

nacional, así clasificado por el Congreso, y los regionales, provinciales y locales. (2) b) Festivales: para acercar el flamenco sin adulteraciones y contrastar los estilos de sus participantes, tanto del cante como del baile y el toque de guitarra. (3)

3) En la regulación y coordinación de fechas entran: Festival de Arte Flamenco, Córdoba (13-IV); Concurso Nacional de A. Flamenco, Córdoba (cada tres años); Velada Cante Jondo, Lora del Río (15 al 20- V); Moraga flamenca, Málaga (28-V); Festival de Cante Jondo, Granada (8-VI); Concurso Cayetano Muriel, Cabra (14 junio); Potaje Gitano, Utrera (21-VI); Certamen Poético Flamenco, Málaga (28-VI); Reunión de Cante Jondo, Puebla de Cazalla (VI); Festival Juan Breva, Vélez-Málaga (12-VII); Caracolá, Lebrija (16-VII); Festival de la Campiña, Osuna (19-VII); Festival de Cante y Baile, Lucena (27-VII); Festival de la Guitarra, Marchena (2-VIII); Festival de los Montes, Colmenar (13-VIII); Festival, Mairena del Alcor (8 y 9-VIII); Festival del Cante de las Minas, La Unión (15 a 17-VIII); Festival, Puente Genil (18-VIII); Festival, Almería (21-VIII); Festival, Alcalá de Guadaira (21-VIII); Gazpacho flamenco, Morón de la Frontera (23-VIII); Concurso de Tarantas, Linares (27-VIII); Festival de Cante, Adra (5-IX); Concurso de Cante, Manilva (7-IX); Festival, Jerez (i) Festival, Benamejé (10-IX); Concurso de Cante, Álora (11-IX); Festival Alay, Benalmádena, (4-X); i, Fuengirola (7-X); Concurso de Fandangos, Huelva, (8-XI); Fiesta de Verdiales, Málaga (28-XII); Tertulia Flamenca de Radio Sevilla (28-XII) (4)

4) a) El Congreso acuerda ratificar la denominación de Nacional que ostenta el Concurso de Arte Flamenco de Córdoba. Es considerado de la misma categoría de “nacional” y con carácter monográfico el Festival de Cante de las Minas, de La Unión. “Las restantes manifestaciones llevarán la denominación específica de su contenido y localización sin referencia al ámbito en que se celebra.” (5) b) “El Congreso eleva al carácter de máxima distinción la Llave de Oro del Cante Flamenco, creada por el Excmo. Ayuntamiento de Córdoba para premiar las excepcionales calidades de los cultivadores de aquél. Dicho trofeo se otorgará por el Excmo. Ayuntamiento de Córdoba a la figura propuesta por la Junta Rectora y se otorgará cada ocho años a partir de este Congreso. Pudiendo quedar desierto”. (6) c) “El Concurso Nacional se surtirá de los premiados en los restantes Concursos”. (7) d) A la cuantía del premio en los (restantes) concursos, estipulada en las bases, habrá que añadirse una aportación suficiente para viaje a Córdoba para participar en el Concurso Nacional de Arte Flamenco. (8) e) “El Concurso Nacional de Arte Flamenco de Córdoba se celebrará cada tres años, si bien, podrá adelantarse o retrasarse a juicio de la Junta Rectora y como consecuencia de los informes recibidos de los demás concursos celebrados a través de la memoria enviada a dicha Junta, con sede en el Excmo. Ayuntamiento de Málaga con el nombre de Patronato de Arte Flamenco”. (9) f y g) Estos apartados establecían los distintos grupos de cantes, bailes y toques de guitarra, con sus dotaciones económicas de los concursos nacionales: de Arte Flamenco de Córdoba y el del Cante de las Minas de La Unión (Murcia). (10) h) “El resto de los concursos que se celebren no podrán establecer en sus bases premios superiores a los enunciados para los dos Concursos Nacionales. (11) i) Se considerará necesario incluir en las bases de cualquier concurso, la existencia de un registro en cinta magnetofónica de todas las

actuaciones que se celebren, para tener una fiel respuesta a aquellas reclamaciones que puedan efectuar los participantes”. (12)

5) Se crea el “Patronato del Arte Flamenco” que pretende coordinar festivales, concursos, reuniones, seminarios de estudio... y se pone bajo el manto del Ministerio de Información y Turismo, “cuya asistencia técnica y económica se canalizará a través de propuestas formuladas por el Patronato para unificar y difundir la publicidad, programar fechas, obtener la declaración de Interés Turístico, etc.” (13) El Patronato, en fin, quería controlarlo todo a través de una Secretaría Permanente de carácter ejecutivo que coordinara y gestionara, una Comisión Asesora que incluyera a representantes del Ministerio y Entidades Organizadoras, desde las normas de contratación de profesionales, asesoramiento “sobre artistas disponibles” hasta la designación de los jurados. “El Pleno del patronato, constituido por el Congreso, se reunirá anualmente para análisis y contrastes de experiencias y para elaborar las normas de actuación en el año siguiente”. (14) “Los acuerdos del Pleno, serán de obligado cumplimiento por parte de los Organismos y Entidades que se integran en el Patronato, siendo condición indispensable para obtener ayudas oficiales el pertenecer a aquel”. (15) “La Secretaría Permanente del Patronato tendrá su sede en el excelentísimo Ayuntamiento de Málaga, integrándose en ella asimismo la Peña Juan Breva y Radio Juventud de Málaga, organizadores del Congreso”. (16)

6) “En los Festivales y manifestaciones de Arte Flamenco, se procurará al máximo la pureza de los cantos a interpretar, así como la seriedad de los actos y solvencia de su organización” (17)

7) “Se faculta a la Secretaría Permanente del Patronato para la redacción de lo que podría ser un proyecto de bases por las que se habrían de regir los concursantes”.

8) A propuesta del Moderador señor Larrea, coincidente con la iniciativa de la Tertulia Flamenca de Radio Sevilla de la SER, se acuerda como homenaje a don Ricardo Molina Tenor, ofrecer al Excmo. Ayuntamiento de Córdoba, una placa conmemorativa que perpetúe todo lo que, en pro del arte flamenco, ha aportado este ilustre cordobés. A tal efecto se nombra una comisión integrada por los señores Alarcón Constant, Luque Navajas, Núñez de Castro y Cruz García (Antonio Mairena). (18)

9) “Recabar del Ministerio de Información y Turismo, que al menos para los Festivales que se consideren por el Congreso como más importantes, se haga la gestión necesaria para que TVE y Radio Nacional den la mayor información”. (19)

10) Se acuerda crear una medalla o insignia del Congreso y obsequiar con la primera de ellas al Excmo. Sr. Ministro de Información y Turismo. Esta medalla deberá reproducir el distintivo del Patronato de Arte Flamenco, el cual recogerá a su vez el de la Peña Juan Breva y la Llave de Oro del Cante. También se acuerda que el Patronato seleccione una sintonía apropiada que sirva igualmente de distintivo acústico en las emisoras de Radio para todas sus manifestaciones. (20)

Benalmádena, Hall de Congresos del Hotel Alay

8 de Febrero de 1969

Conclusiones del II Congreso

El congreso ratifica la constitución del Patronato de Arte Flamenco aprobado en el Congreso anterior, crea la Comisión del mismo y su Secretaría Permanente. En todo se cuenta –según la letra– con los Ministerios de Educación y Ciencia y de Información y Turismo para lo que no se escatiman honores. Para la Comisión hay nombres y apellidos: “Antonio Alarcón Constant, como representante del Concurso Nacional; Agustín Jiménez Jiménez-Vallejo, en representación de los festivales; Antonio Murciano y González-Arias de Reino, representando a las entidades flamencas; Amós Rodríguez Rey, en representación de los flamencólogos. La secretaría permanente del Patronato estará integrada por Manuel García Campos, teniente de Alcalde del Excmo. Ayuntamiento de Málaga; José Luque Navajas, presidente de la Peña Juan Breva de Málaga, y Gonzalo Rojo Guerrero que actuará como Secretario (...) Como moderador de las sesiones de estudio actuará Arcadio Larrea Palacín...”

Se da una normativa general de bases para concurso de arte flamenco, se propone “con carácter indicativo” que cada festival de cualquier localidad celebre ciclos culturales en torno al tema del festival..., y lo que produjo una rechifla general de aquellos que no habían estado allí y que nosotros incluimos aquí como curiosidad de unas gentes –algunos de ellos ostentaban una representación que nadie se la había dado, salvo el compadreo del propio congreso– que se reunían para discutir el seso de los ángeles. He aquí la parida que dio juego para un delicioso cachondeo en tres congresos más:

Flamencólogo: título y modo:

Para obtener el título de flamencólogo habrá que demostrar:

- 1.º Grandísima sensibilidad artística.
- 2.º Distinguir los cantes y escuelas fundamentales de cante.
- 3.º Saber investigar con honestidad.
- 4.º Poseer elementales conocimientos musicales, para distinguir cuándo un cantaor rompe el arco melodial.
- 5.º Conocer el compás básico y la medida de los cantes.
- 6.º Poseer sentimientos verdaderamente poéticos o mejor, ser poeta.
- 7.º Saber exponer sin pontificar.
- 8.º Tender con toda honestidad los puentes a los nuevos buenos y no encasillarse en la antigüedad.
- 9.º Debe saber que el cante está muy por encima de él
- 10.º Buena disposición para rectificar en los momentos precisos.

De la misma manera, se crea la fonoteca del Patronato en la Secretaría General, se pide eso tan apabullante y desconcertante para peñistas y organizadores de festivales y concursos en general, como mandar la memoria de todos sus “actos” a la Secretaría General. ¡Qué barbaridad, cuando no hay nadie en este mundillo que conteste a una carta! Bueno, pues todo esto se resume en el último acuerdo de este II Congreso: “El Congreso acuerda por unanimidad, que la denominación de la tercera edición sea la siguiente: III

CONGRESO NACIONAL DEL PATRONATO DE ARTE FLAMENCO”. y en el mismo opúsculo que nos sirve de documento para el tema se lee en la portada: III CONGRESO NACIONAL DE ORGANIZADORES DE CONCURSOS Y FESTIVALES FLAMENCOS.

Pero aún hay más en este opúsculo, más acuerdos de este prolífico II Congreso, cuya asistencia me prohibió el Sr. Alarcón, enviándome a su secretario Gonzalo Rojo para comunicármelo. He aquí un resumen

Reglamento y coordinación de los concursos: A) Se ratifica en lo “nacional” para los Concursos de Córdoba y La Unión. B) Todo artista ganador en cualquier concurso de arte flamenco se compromete a participar en el Concurso de Córdoba, “para lo cual la organización del concurso ganado por él, depositará en la secretaría técnica del patronato la cantidad estipulada previamente y que debe ser suficiente para su desplazamiento a Córdoba así como una dieta de viaje”. C) Se insiste en que el ganador de cualquier concurso se compromete a concursar en Córdoba. La variante en este apartado C) es que la organización debe previamente enviar una ficha de tal concursante al Patronato y otra al Ayuntamiento de Córdoba. D) “El congreso solicita del Ayuntamiento de Córdoba y éste lo acepta, el de incluir en el jurado a tres representantes de los concursos que se celebran y que participarán por rigurosa antigüedad, un representante del concurso de La Unión nombrado en correspondencia del representante del concurso de Córdoba, que actuará de jurado en La Unión, y un representante del Patronato del arte flamenco.

De esta manera, se aseguraban todos los de la Comisión y la Secretaría del propio Patronato la cita de los mismos en los concursos de, no sé si La Unión, pero sí Córdoba... mientras su regidor fuera Alarcón. ¡Hombre, me olvidaba! ¡Recuerdan que les dije que en el VI Concurso estuvo Fosforito invitado, pero que no participó en las decisiones del Jurado? Es que la última norma de esta “Reglamentación y coordinación de los concursos” decía textualmente: “En los Jurados no podrá haber cantaores.” Esto fue lo que yo pedía en aquel mi dossier que tanto enfadó al Señor Alarcón. Al tiempo del III ya me había levantado el castigo.

El señor Herrera y Esteban, director general –entonces– de Empresas y Actividades Turísticas asistió a la Clausura de este congreso cordobés.

Como un cuadro de tristeza

Al III Congreso fuimos invitados los informadores; pero, tras de las fotos del momento inaugural, salieron todos corriendo y quedé solo. Empiezan las sesiones de trabajo y se sentaron los congresistas alrededor de una mesa que ocupaba todo el salón, dejando una fila de sillas absolutamente vacía detrás de ellos. No hallé otro sitio y me quedé en ella “como un cuadro de tristeza / pegaíto a la pared”. Con mi propio cuaderno iba tomando nota de todo lo que se debatía. Recuerdo que, estando en aquella faena, llegó Ladi (hijo). Vio la estampa tan curiosa que me sacó una foto y se fue. La tengo desde entonces enmarcada en la pared de mi cuarto de trabajo en casa, a mi vista obligada, para tomar la dosis diaria de humildad.

En uno de los debates, surgió un tema del que Luis Melgar creyó que podía yo informar. Luis estaba al otro lado de la Mesa, inclinó la cabeza para verme y pidió al presidente que me diera la palabra, “porque Agustín es el único que puede hablar de este asunto”. El señor Alarcón, Presidente de la misma, giró la cabeza noventa grados sin llegar a alcanzarme con su mirada porque yo estaba exactamente a ciento ochenta, viendo el cogote a los demás. No me pidió la palabra el Presidente, ni me la dio; me la ordenó.

–¡Qué hable! –dijo al girar imposible la cabeza.

Entonces yo, me puse ceremonioso de pie para que todos me oyeran y comprobaran mi identidad.

–Perdone, Sr. Presidente –dije alto y claro–, yo estoy aquí para informar a los que están en la calle, no para informar a la Mesa. Permítame que siga en mi asiento tomando notas, cumpliendo con mi trabajo.

Se produjo un silencio denso y continuó el debate con cambio de tema. Al descanso, mientras el Congreso almorzaba, yo cogía el micrófono de Radio Popular y “largaba” la anécdota y el resumen de la sesión.

Y siguieron los congresos

Aquel tercer congreso que, según acuerdo por unanimidad del anterior, habría de llamarse “del Patronato de Arte Flamenco”, no sólo siguió llamándose de “Organizadores de Concursos y Festivales Flamencos”, sino que no incluyó en toda su programación ni una sola vez la palabra “Patronato”. Así ya hubo candidatos para organizar en sus localidades distintas estos congresos. En la VI edición celebrada en Zamora se observó que la mayoría de congresistas no éramos organizadores de concursos ni festivales por lo que se debería considerar un cambio de nombre para el Congreso, como “Congreso de Actividades Flamencas”. Pasaron varias ediciones para lograr el cambio. Más adelante, pasada la XX, fueron “Congresos de Arte Flamenco”. Lo del Patronato quedó olvidado a partir del IV celebrado en Ceuta, aunque en las Bases del Concurso de Arte Flamenco de Córdoba siguió reflejándose hasta la IX edición en tiempos de Julio Anguita. Pero todavía en el V congreso celebrado en La Unión (Murcia) debatíamos sobre la “Llave de Oro del Cante Flamenco”. Luis Melgar Reina, que luego fue mairenista de pro, defendió su ponencia en la que proponía lo que ya se había acordado en el I Congreso y que, como todos los acuerdos de todos los congresos, quedaba en agua de borrajas: que la “Llave” se pusiera a concurso cada ocho años. Yo precisamente, declarado poco afecto al mairenismo, defendí la tesis contraria: que se mantuviera con carácter vitalicio, y tanto mejor si estaba en las manos de Mairena, lo que nunca discutí, aunque sí el procedimiento tan falso de llegar a ella. Tampoco acepté nunca a Mairena como flamencólogo, mucho menos a Ricardo Molina; por otra parte, magnífico poeta.

NOTAS

- 1.- Salvo lo de la “difusión y pureza”, que era intención muy loable, lo demás suena a intervencionismo y compadreo.
- 2.- Esto enseñó a todos que, si lo “nacional” se basaba en una reunión de compadres, cualquiera podía hacer lo que le diera la gana por la misma razón.
- 3.- Lo de contrastar los estilos tuvo su gracia. Un peñista de la “Juan Breva”, ya mayor y jubilado, se echó la tarea de ir a todos los festivales posibles y pudo a casi todos los de un año. En cada uno de ellos fue anotando los cantes que hicieron cada uno de los artistas que componían los carteles. Al siguiente congreso presentó una comunicación en la que ofreció números, muchos números: la variedad de cantes y los repetidos en cada festival, las sumas totales y poco más para una estadística. Fue muy aplaudido y distinguido por ello. No se repitió otra “hazaña” igual. Naturalmente, tampoco se derivó de ella consecuencia alguna.
- 4.- Salvo alguna excepción de festivales situados de punta a punta de esta geografía flamenca, no se repitieron fechas en esta estrategia ideal mandona y centralista. La realidad autonómica de cada municipio fue otra cosa, naturalmente, de acuerdo con sus fuerzas vivas.
- 5.- Volvemos a lo dicho. Ah, que lo “nacional” depende de estos compadres, pues entonces “esta es la casa de tócame roque”. Y así surgieron al día siguiente de levantarse el Congreso multitud de concursos “nacionales”. Todo el que quiso puso en sus carteles “nacional”
- 6.- Todo era marear la perdiz; pero el objetivo principal de Alarcón Constant era el reconocimiento a Córdoba de la titularidad “nacional” y la “llave”. Mi crítica era que no supiera plantear la cuestión ni a quién dirigirla; por supuesto, crear un Congreso y un Patronato para resolver esa preocupación fue la mayor barbaridad. En cuanto a la “llave”, hubiese bastado que la registrara en el Registro Nacional de Patentes y Marcas, en Madrid, como se registra una marca de vinos. Alarcón era bodeguero; podía saberlo.

Esto me permite contar una anécdota jugosa para el caso que nos ocupa. La Peña El Lucero de Montilla, apenas creó su “marca” de festival, “Cata Flamenca” la registró donde todas las marcas de vinos de Montilla, en el Registro Nacional de Patentes y Marcas. De esta manera, mientras pagase la cuota anual que tal Registro exige, nadie podía usar tal marca: “Cata Flamenca”.

Paco Ruiz se reunía en su casa con sus amigos, fijos éramos unos trece. Al cuartito de las reuniones le llamábamos “El Rincón del Cante”. A Paco le gustaba el dibujo y un día nos presentó lo que sería nuestro anagrama: la silla, la guitarra y el sombrero. Tanto los tres elementos como su disposición en el dibujo, ya los tenía Pedro Lavado como anagrama de su Taberna “Los Amigos del Cante” en c/ Santa Catalina, 11 de Puente Genil, pero nunca hizo la menor reclamación ni protesta. Poco a poco nos fuimos mentalizando para hacer de la reunión espontánea y natural una peña al uso. No alterábamos nuestra costumbre; simplemente la anotábamos en el Registro de Peñas que había en el Gobierno Civil, se nombraba un presidente y su junta directiva. Fueron entonces los festivales del Rincón del Cante y sus “cenas flamencas”. La junta directiva, poco a poco, se hacía fuerte en las responsabilidades de una entidad que cada vez adquiría más notoriedad. Hubo algún accidente de tráfico en la carretera que nos llevaba al “Rincón”, la noche y los motivos que nos llevaban al lugar empezó a inquietar a los que ya no éramos “amigos”, sino “socios”. Entonces, con el beneplácito de Paco Ruiz, la peña cambió su sede al casco urbano. Al tiempo, Paco sintió un vacío sentimental, aprovechó un enfado con la directiva de la Peña y dijo de instalarse de nuevo en su casa dispuesta para sus amigos, y que “El Rincón” estaba en su casa. Ambas partes acudieron a los tribunales de justicia, litigando por el nombre “Rincón del Cante”. Ganó Paco Ruiz porque en silencio se fue al Registro de Patentes y Marcas y registro a su nombre “Rincón del Cante” como una “marca”. Nadie más que él podía usar el título “Rincón del Cante”.

Aquella polémica y su resultado fueron públicos y notorios. Paco Vallecillo, Asesor de Flamenco de la Junta de Andalucía, aprovechó el ejemplo de Paco Ruiz y se fue como la “pantera rosa”, de puntillitas, al mismo Registro Nacional de Patentes y Marcas en Madrid. Registró a nombre de la Junta de Andalucía la marca de “Llave de oro

- del Cante Flamenco”. Su objetivo era, como “huérfano” inconsolable de Antonio Mairena, que no se diera más. Lo consiguió mientras vivió. Dicen que la Consejería de Cultura olvidó pagar la cuota anual que tal Registro exige para mantener el derecho de propiedad, y que otro mairenista inconsolable de Málaga, avisado, fue a dicho Registro y lo recuperó a su nombre con el mismo propósito de Vallecillo. Pero también murió y de nuevo debió quedar libre, ya que ha sido la Junta quien rompió la voluntad de su Asesor y la ha dado ya dos veces: A Camarón y a Fosforito. Alarcón, mientras tanto, seguía con sus congresos, aún después de cesar en su Alcaldía cuando llegó la Democracia.
- 7.- Esto, cuando se cumplió gracias al celo del presidente de los congresos, patronato y concurso de Córdoba, masificó la fase de opción a premio con cantaores recomendados por los demás concursos que no tenían los criterios selectivos de nuestros jurados.
 - 8.- Pero, ¡hombre de Dios! ¿Qué organizadores iban a correr con los gastos de viaje de sus pupilos a otro concurso que no fuera el propio? Aquí estamos todos para competir unos con otros en todo.
 - 9.- Se sigue en la inopia.
 - 10.- Esta disposición de grupos de cante y sus titulares, hecha por Amós Rodríguez y Gonzalo Rojo, duró en el Concurso Nacional de Córdoba mientras duró en la alcaldía Antonio Alarcón Constant, que fue mucho tiempo.
 - 11.- Esto hubiera sido de risa si no hubiese estimulado la competitividad de los “demás concursos”. ¿Sería por dinero...? Gas Butano hizo un concurso y puso el premio a millón. A partir de entonces hubo premios de un millón de pesetas por una saeta. Cualquier concurso de peteneras, serranas, fandangos... era “nacional” y dotaba premios con cientos de miles de pesetas.
 - 12.- Esto se daba de bruces con aquella base que decía: “El fallo del Jurado será inapelable”.
 - 13.- Esto quedó en agua de borrajas, pero tuvo más alcance de lo que parece: Francisco Vallecillo, Asesor de la Junta de Andalucía, se inspiró en este acuerdo para crear la Confederación Andaluza de Peñas Flamencas con la “sana” intención de quitarse la responsabilidad de atender a las solicitudes de peñas individuales, todas buscando la teta de la mamá Política. Creaba un organismo que las aglutinara a todas y era éste ya el que tomaba la responsabilidad de canalizar las solicitudes. Se le daba un caramelo al macroorganismo peñista y a chupar todas de él. Mientras la Consejería de Cultura hacía su propia política cultural al margen del acoso peñista.
 - 14.- Sí, pero ya hemos visto que del primero al segundo pasaron siete meses y del segundo al tercero cinco años y medio.
 - 15.- Perfecto, pero como el Ministerio dio siempre la callada por respuesta a estos acuerdos, no hubo ninguna golosina que repartir ni que engatusara a los Organizadores. Así es como quedó sin efecto este incentivo y su respuesta; pese a que los Excmos. Sres. Don Cruz Martínez Esteruelas, Ministro de Educación y Ciencia, y Don León Herrera Esteban, Ministro de Información y Turismo, debieron aceptar la Presidencia de Honor del III Congreso, el que ratificaba la constitución del Patronato, ya que ambos figuran en el libro de protocolo.
 - 16.- Lo curioso fue también que, como tales, organizaban también los Concursos de Córdoba en tiempos de Alarcón.
 - 17.- La verdad es que éste era el espíritu de todo buen aficionado de entonces. Lo objetable, en este caso, es pretender desde una institución regular y controlar dicho espíritu.
 - 18.- He aquí el origen de la placa a Ricardo Molina que figura en la casa donde vivió, mientras vivió su madre, en C/ Lineros, junto a Bodegas Campos, que luego cambió con su hermana a Avda. de Granada, número 19, donde murió.
 - 19.- El eterno problema sin resolver con “el Ente”. O dicho de otra manera, “el Ente” tiene la suficiente entidad como para hacer lo que le da la gana, y mucho más entonces que era monopolio.
 - 20.- No recuerdo que se hiciese realidad la medalla y la sintonía como distintivo acústico del Patronato. Nada relacionado con este Patronato tuvo algún efecto, salvo en el propio Concurso de Arte Flamenco de Córdoba, repito, en tiempos de Alarcón. Esta última conclusión del I Congreso que une el distintivo de la Peña Juan Breva y la Llave (distintivo del Concurso cordobés) indica la alianza de Alarcón con la Peña Juan Breva. La afición cordobesa no existía para él.

10

**VIII CONCURSO,
EL DE MARIO MAYA
(1977)**

VIII CONCURSO, EL DE MARIO MAYA (1977)

No había instituido todavía más premio especial que *El Silverio*. De figurar entonces en las Bases el Premio *Antonio*, al bailar más completo del Concurso, hubiese sido para Mario Maya. Es por eso que el hecho hay que situarlo en su lugar y su tiempo, las dos coordenadas de la historia. El paso de Mario Maya por el Concurso fue un hito histórico en sí mismo que no se refleja suficientemente, desde la panorámica del tiempo pasado, con sus dos premios recibidos. Esta justicia histórica le llega hasta 2001 cuando su nombre asciende en las Bases del XVI Concurso a titular del baile por Alegrías. No obstante, la edición de Mario Maya fue esta VIII.

La Prensa

Empecemos diciendo que la **Presidencia de Honor** de este VIII Concurso fue de S. M. El Rey Don Juan Carlos I. Un repaso al diario Córdoba nos refrescará la memoria de esta edición entre tantas en cincuenta años: El 22 de abril en titulares: “Con medio millón de pesetas en premios / El VIII Concurso Nacional de Arte Flamenco del 9 al 18 de mayo. Ya se han inscrito 40 artistas, aunque se espera que rebasen el centenar”. El 26, “Ya están en la calle los carteles del concurso flamenco y de la feria de mayo / Reproducen sendas obras de Julio Romero de Torres.” He aquí los carteles del pintor cordobés de la mujer morena, como imagen del concurso que no habríamos de abandonar hasta ahora. El 3 de mayo, “Pasan ya del medio centenar los participantes inscritos en la VIII edición”. Día 5, página completa: “El VIII Concurso Nacional, a las puertas / Córdoba ha encumbrado el Arte Flamenco”, con comentarios de José Pérez Recio, Curro de Utrera, Justo Urrutia, Luis Melgar, Francisco Ruiz y Rafael Salinas. Y más adelante del mismo día, “El Concurso... se desarrollará en el Salón de los Mosaicos del Alcázar de los Reyes Cristianos”. El día 6 trae un artículo de Fernando Quiñones titulado “Capital del Flamenco”. El día 7, los “temas flamencos” de Luis Melgar se detienen en “Ricardo Molina, ¿quién fue y cómo fue?” El día 8, Sebastián Cuevas Navarro escribe: “Ricardo Molina, en el exilio de un vino, un verso, un cante”. Más adelante, el mismo número nos recuerda que “Mañana (día 9) comienzan en el Alcázar las pruebas de admisión del Concurso. Hasta ayer (día 7) se habían inscrito 80 concursantes”. El día 10 trae la lista de concursantes citados para el mismo día y una entrevista a Antonio

Alarcón, alcalde, presidente del comité organizador. Día 11, listas de los concursantes citados ayer y hoy, y en el seguimiento al Concurso destaca el periódico a un niño de 14 años –lo dicho, los niños roban cámara siempre–, “José Joaquín puede ser el sucesor de Antonio”. En una edición posterior compareció el mismo bailar, ya un hombre hecho y derecho, con el mismo slogan mediático. El día 12 es al hilo del concurso, “Michiaki Takashima, guitarrista japonés” Dice que “El certamen de Córdoba es famoso en su país”. Conocí a este guitarrista porque, aparte de concursar, me visitaba en la Emisora de mi trabajo y me escribía tarjetas desde Japón donde trabajaba como profesional de la guitarra flamenca. El día 13, es Rafael Ordóñez el tema de la prensa: “Soldador de profesión y cantaor por vocación”. El mismo día en la página 24, José Blas Vega firma su artículo: “Flamenco: Valoración actual de Don Antonio Chacón”. El 14, es Concha Vargas, la que vimos antes de anoche (11-julio-2006) en el Gran Teatro con el espectáculo “Tablao Flamenco” de Antonio El Pipa. ¡Cómo pasan los años! La Vargas decía entonces que “ya bailaba en el vientre de mi madre”, que es tanto como no decir nada. No se puede ir por el mundo con frases tan hechas. No obstante, obtuvo un acésit en esta ocasión de tan brillante competencia. El día 17 anota nuestro diario lo que ya viene siendo una constante en sus impresiones: “Ayer se inició la fase final, con superioridad del baile sobre el cante”. La página se completa con un artículo de Solano (F. Márquez Cruz): Flamenco en el Alcázar / “Con la historia y el arte por testigo”. Francisco Solano Márquez ganó el Premio *Ricardo Molina Tenor*. El día 18, “Ayer actuaron 27 aspirantes / Y hoy se celebra la última sesión en la fase final”. La entrevista del mismo día es para Antonio de Patrocinio que luce el “melón de oro” en la solapa del concurso de Montalbán. En otra página, Manolo Cano firma el artículo “La guitarra, ayer y hoy”. Día 19: “Esta noche, en el Gran Teatro Final del VIII Concurso... y proclamación de la “Reina de los Patios”; Abel, escribe sobre “Hoy, apoteosis flamenca”. El día 20, “El Jurado fue exigente / Desiertos cuatro de los premios de cante del VIII Concurso... / Anoche en el Gran Teatro, tuvo lugar la actuación de los ganadores”, y Antonio Gil, “desde el Polígono de la Torrecilla”, firma su artículo “El Arte Flamenco, un lenguaje a flor de alma”. El día 22 de mayo acaba nuestra ronda por la prensa. Solano escribe de Mario Maya como el gran triunfador del VIII Concurso.... Destaca que casi nadie sabía que era cordobés. Mario le dice al periodista, hablando del Concurso: “Esto ha sido algo muy serio”.

Mi crónica radiofónica

Mi problema es seleccionar en dos meses aproximados que dedicaba al Concurso, compartiendo con las demás actividades del flamenco en aquellas fechas, a tres folios diarios mecanografiados a un espacio. En estos guiones de texto completo se anota todo, desde los minutos de retraso en comenzar unas sesiones anunciadas a las cinco de la tarde y que solían terminar –salvo algún día que no se presentaban los esperados– a las cinco de la madrugada, las actuaciones de todos y cada uno de los concursantes con sus grabaciones incluidas, los que aparecían al día siguiente con algún pretexto de despiste; igualmente, mis críticas a la Organización por repetir las bases de una y otra edición sin molestarse en revisarlas, y todavía fieles a un “Patronato” que acabó antes de empezar. Eran todavía los años de Alarcón. No obstante, su Teniente Alcalde, Presidente Delegado de la Comisión Organizadora, José Pérez Recio, nos sorprendió a finales de

abril al pedir a las peñas flamencas de Córdoba que nombraran a dos representantes para incluirlos en el Jurado. El 29 de Abril se reunían las peñas flamencas en la sede de la “Campo de la Verdad” para este fin. Se acordó que fueran tres en lugar de dos: Antonio Povedano Bermúdez, Rafael Salinas González y Rafael Guerra Expósito. También esta reunión de peñas flamencas de Córdoba acordó a propuesta de Rafael Reina del Círculo Flamenco Cordobés, y como Consecuencia del IV Congreso, celebrado en Ceuta, ofrecer a esta ciudad una placa de plata con el escudo en el centro de la ciudad de Córdoba, rodeado de los correspondientes emblemas de las distintas peñas flamencas cordobesas, homenaje éste de agradecimiento que encabezaría el Ayuntamiento de Córdoba y al que se sumaría la Federación de Peñas Cordobesas. Bueno, la verdad es que este acuerdo se llevó a cabo en el Acto de Entrega de Premios y lo entretuvo junto a la coronación de la Reina de las Fiestas, que si las flamencas pidieron su protagonismo, no se iba a quedar atrás la Federación de todas ellas y muchas más. Pero todo esto entraba muy en el juego de aquella época y en el populismo del mayo festivo cordobés, que no desde luego en la seriedad, en la “pureza”, en el cultivo de las “viejas prácticas” idealizas del flamenco por el paso de los años, esos años que al distanciar los hechos les ponen una aureola de prestigio y milagrería.

Otro ejemplo de apertura y de consideración a la afición cordobesa fue que el Sr. Pérez Recio nos invitara con él a asistir a unas pruebas de sonido del Salón de los Mosaicos del Alcázar por si podría valer para escenario de las sesiones del Concurso. Se hicieron las pruebas y les dimos el beneplácito. Y sirvió a los efectos del VIII Concurso el emblemático salón. Lo significativo era que algo nuevo se movía: la Organización del Concurso empezaba a consultar, aunque sólo fuera por cortesía a la afición local.

Manuel Yerga Lancharro, alcalde de Fuente de Cantos, coleccionista de discos antiguos y otras muchas cosas relacionadas con el flamenco, pero sobre todo un gran aficionado, expuso 298 fotografías de su colección, de 23 por 31 de tamaño, de distintas épocas. A las cinco en punto de la tarde del día 9 de mayo de 1977 se sentaba el Jurado restringido de admisión; un cuarto de hora más tarde empezaba el primer concursante, y a las ocho de la tarde estaba todo terminado. Este despropósito de cantar en plena siesta y terminar a la mejor hora eran cosas del concurso. Los aspirantes temían ser los primeros, presentaban sus excusas y participaban otros días de manera más apretada. Todas las sesiones, de uno u otro tipo y modalidad, se hicieron públicas. Naturalmente, la expectación iba aumentando a medida que pasaban los días. Los últimos había que terminar a las tres, cuatro y cinco de la mañana. Los días 16, 17 y 18 fueron los de opción a premio, y a ellas faltaron muy pocos. Casi todos eran ganadores de primeros premios de otros concursos, otros muy consagrados que causaban un respeto imponente al Jurado y al público, aunque muchos de ellos se quedarán sin premio. Hubo también sorpresas, de niños prodigio en el baile, y un artista consumado de la guitarra, un gran técnico que fue Riqueni cuando era todavía un niño. En mi crítica radiofónica diaria hice hincapié en el lamentable error de las Bases de no fijar fecha de cierre de las inscripciones, por lo que se presentaron en aluvión cuando ya avanzaba los días del Concurso con la ventaja de conocer ya como iba la competencia, si bien esto no era cosa que la alterara, pues otra manera de medirse previamente era inscribirse y no presentarse cuando no se veían posibilidades. Esto es normal en toda competición libre.

El Jurado

Los guitarristas de oficio, a disposición de los concursantes, eran Merengue de Córdoba y “Rafael Muñoz el Tomate”.

El Jurado en pleno fue el siguiente: Presidente José Pérez Recio, en delegación del Alcalde, y por razones de su cargo. Vocales: José Muñoz Molleda, Gonzalo Rojo Guerrero, Amós Rodríguez Rey, Agustín Gómez Pérez, Luis Melgar Reina, Luis del Río, Rafael Salinas González, Antonio Povedano Bermúdez, Rafael Guerra Expósito, Manuel Cano Tamayo José Luque Navajas, Arcadio Larrea Palacín, Antonio Fernández Díaz “Fosforito”, Domingo Manfredi Cano, Antonio Murciano G: Meneses, Francisco Millán García, Manuel Palomino Vacas, José Sollo García, Miguel Acal, Antonio Mata Gómez, Federico Miraz Fernández, (Director del Diario Córdoba que no asistió en todo el Concurso). y Francisco de P. Salinas Casana. Hizo de Secretario Ángel Raya Martínez. Tenemos constancia de que Antonio Mairena fue invitado a formar parte del Jurado. En su carta de respuesta se negó por motivos de trabajo y por tener la norma de no participar como jurado en ningún concurso. En cuanto al Jurado restringido para la Fase de Admisión (“criba”), lo formaron los diez primeros nombres de la lista dada.

En esta composición del Jurado, persiste el espíritu del Patronato, aunque se rompe una de sus normas: “En los Jurados no podrá haber cantaores” (última norma del Reglamento y Coordinación de los Concursos en el II Congreso Nacional de Organizadores de Concursos y Festivales Flamencos celebrado en Córdoba los días 11, 12 y 13 de Septiembre de 1969). Suponemos que sería extensible a bailaores y guitarristas. Así se rompía la norma con la inclusión de Fosforito y Manolo Cano y ¿Luis del Río?, y Antonio Mairena si éste hubiese aceptado. No; la norma no estaba bien redactada o no recogía la intención de los que así la dictaban. Pero, ¿a qué seguir con esto? El Patronato y sus Congresos fueron un despropósito gigantesco por el simple hecho de tomar unos acuerdos que, de antemano, se sabía que nadie iba a respetar, ni los mismos que así los tomaban. Claro que puede haber congresos sin acuerdos para el futuro y que cada uno saque sus propias conclusiones; pero aquellos dos primeros no tenían otro objetivo ni intención que planificar el mundo del flamenco y tenerlo bien atado con acuerdos que ni ellos tenían intención de cumplir. Así es que no nos ocuparemos más de ello. Se observa además en este Jurado una clara participación cordobesa y sevillana, esta segunda, determinada por la necesidad de atraer la atención de los medios de comunicación.

En cuanto al desarrollo de las sesiones, no podemos hacer esto interminable; pero, para hacerse una idea, el día 16, el primero de opción a premio, empezó pocos minutos después de las cinco de la tarde y terminó a las doce de la noche. La reunión del Jurado para deliberar sobre esta sesión duró hasta las seis de la mañana. El Salón de los Mosaicos estuvo abarrotado de público con un comportamiento correctísimo, amable y aplaudidor de todos los concursantes.

Los premios:

Cante

Diploma especial *Silverio*: Desierto.

Premio *Manuel Torre*: José el de la Tomasa.

Premio *Mercedes La Serneta*: Desierto.

Premio *Manuel Reyes El Canario*: Desierto; accésit, Juan Navarro Cobos.

Premio *Pastora Pavón Niña de los Peines*: Desierto; accésit, Nano de Jerez.

Premio *Enrique el Mellizo*: Alonso Núñez “Rancapino”.

Premio *Don Antonio Chacón*: Luis de Córdoba.

Baile

Premio *Juana la Macarrona*: Mario Maya; accesits, Ricardo “el Veneno” y Concha Vargas.

Premio *La Malena*: Carmen Albéniz.

Premio *Pastora Imperio*: Mario Maya.

Premio *Encarnación López La Argentinita*: Carmen Juan.

Toque de Guitarra

Premio *Ramón Montoya*: Rafael Riqueni.

Premio *Manolo de Huelva*: Paco Cepero.

Al Diploma especial *Silverio* se dotó con setenta y cinco mil pesetas; los premios al cante con cuarenta mil pesetas; mientras que a los del baile y guitarra de concierto, con treinta mil pesetas, aumentando los agravios comparativos con la guitarra de acompañamiento cuyo premio se dota con veinticinco mil pesetas. Pero insistimos en que estas eran las consideraciones generales de aquella época que hubimos de vencer en ediciones posteriores.

En el Acta se añade el siguiente texto: “Menciones honoríficas: a Carmen Pérez Blanco (Carmen Dios), por su interpretación baile de tangos. A Francisco Javier Álvarez (Javier de Alcalá, que después fue Javier Barón) por su interpretación baile por bulerías. A Adela Rabien súbdita alemana de Berlín Occidental, por su participación en la sección de baile.

Se recomienda por los señores del Jurado un estudios de las Bases que han servido en este concurso a efectos de actualizarlas en su redacción, muy especialmente señalando la edad mínima de los concursantes”.

La panorámica

La mitad de premios desiertos más uno y principal, el *Silverio*, era una desolación en la sección del Cante. No obstante, el de la **Tomasa**, **Rancapino** y **Luis de Córdoba** eran una buena cosecha artística. Quiso la fortuna que el primero obtuviera el título de su tío-abuelo. El segundo, que había encontrado ya sus registros

como buen caracolero, se definió aquí como socias de Aurelio Sellés, porque era la escuela del Mellizo a través de Aurelio lo que seguía primando en Córdoba, como estela del viejo maestro gaditano a su paso por el Jurado de los cuatro primeros concursos. En cuanto al tercero, volvía por sus fueros, completando así su palmarés con la extensa especialidad de cantes artísticos y periféricos, los eminentemente melódicos y de cultivo más difícil en nuestra época: los cantes granaíno-malagueño-levantinos. Tuvo éste último también aquí una llamativa competencia, la del Perro de Paterna, que por aquellos tiempos se hacía muy popular con sus imitaciones de Vallejo, precisamente en granaínas y, sobre todo, en medias granaínas para las que empleaba un “fiato” espectacular. Que Nano de Jerez se quedara a las puertas de un premio “desierto”, hablaba claro de las exigencias del Jurado cordobés, aunque también había en esta competencia del VIII Concurso brillantes premios de concursos que en este conjunto en Córdoba quedaban con luz muy debilitada.

Una vez más, la fuerte luminaria la dio el baile. Ya anotamos esta VIII edición asociada en la memoria con **Mario Maya**. Mario pudo llevárselo todo lo que se ponía en juego del baile en esta edición; pero una vez más hubo consideraciones y reconsideraciones por lo mucho y bueno que se hubiera quedado inédito. Ricardo “el Veneno” y Concha Vargas, en lo mejor de sus carreras artísticas, quedaron en accesits del premio de las Alegrías; pero, ¿quién podría arrebatarlas a Mario? También **las dos Cármenes, Albéniz y Juan**, brillaban con luz propia. Lo de Mario Maya por bulerías era un dechado de gracia; un cúmulo de exquisiteces, de pinceladas combinadas en una verdadera antología de filigranas estilísticas. Pero lo más importante, el verdadero impacto de Mario Maya fue su seriedad, su responsabilidad, su perfeccionismo absoluto, su exigente disciplina. Nadie como él había medido la cuadratura del círculo en aquel escenario que le ofrecía el Salón de los Mosaicos. Llegaba de Madrid aquella misma tarde, sudoroso y maltrecho, al menos en apariencia. Abstraído de lo que allí se fraguaba, aprovechó que un concursante terminaba para acceder libremente a la cancha escénica, jalonada en sus laterales por las dos mesas repletas de jurados. Como si no hubiera nadie en el salón, paseó el tablero en diagonal despacio con sus alpargatas a la chancla; midió de punta a punta con la mirada, y desapareció como había aparecido. Los anotadores de cualquier incidencia quedábamos perplejos. ¿Qué ha pretendido este hombre? –nos preguntábamos, pero nadie osó pronunciar el menor reparo. Dos concursantes más y se anuncia a Mario Maya. Allí estaba, como una efigie dispuesto a la “salida” de las alegrías. ¡Impresionante! Aquella tarde bailó para los cuatro premios. Sólo se llevó dos. ¡Quedaban tantos y buenos...! Fue una lástima, por ejemplo, que Tomás de Madrid se volviera a su casa con las manos vacías.

Lo de **Rafael Riqueni**, Premio de concierto, fue una sorpresa mayúscula para todo el Jurado. El dominio que mostraba del diapasón parecía increíble. Nadie del Jurado le había visto antes. Era un niño de 15 años, desgarbado y blancote; lo más alejado de una imagen flamenca, pero el niño era un virtuoso que dejó a todos mudos y, sobretodo, a sus propios competidores; entre ellos, nada más y nada menos que a **Paco Cepero** y Enrique de Melchor que concursaban en ambas facetas y en plena efervescencia artística, por lo que no necesitaron pasar por “la criba”. No hubo duda para el concierto; la discusión se estableció para el acompañamiento entre Cepero y el de Melchor, inclinándose la balanza finalmente por la personalidad del

jerezano. Otro de los grandes artistas, Enrique de Melchor, que pasaban por el Concurso y se iba de vacío. Recordemos en ese aspecto a Terremoto, requerido en el Homenaje a la Niña de los Peines y sin premio en la IV edición.

Los niños del Concurso

Otra impresión extraordinaria fue para nosotros los dos niños: malagueña “Carmen Dios” y “Javier de Alcalá” (hoy Javier Barón). ¡Vaya niños cada uno en su estilo! Recuerdo que Javier hizo una gama exhaustiva de técnicas de zapateado con perfección; Carmen, la gracia femenina a la que correspondía su capacidad técnica. Aquellos niños nos llevaron al colmo nuestra preocupación de jurados. Era ya un problema de conciencia que se venía acumulando.

Es una anécdota significativa que la primera solicitud que se recibió en el Ayuntamiento para participar en el Primer Concurso de Cante Jondo, aquel de 1956, fuera la de un niño de 10 años, natural de la misma Córdoba; su nombre, Ángel Carmona Cot. Posteriormente, siguieron concursando muchos niños prodigio. Juan Moreno Maya “el Pele” concursó por vez primera en la V edición (1968) siendo un niño. Otro muy distinguido, con el que empezaron los dolores de cabeza del Jurado, fue “Gitanillo de Oro”, que en 1971 (VI edición) concursó como cantaor y con el mismo nombre artístico y la misma edad registró un microsuro de estilo camaronero. Tendría unos doce años. Pues bien, el mismo, en 1986 (XI edición), volvió a concursar como bailaor y con su nombre de pila Juan Navas Salguero, obteniendo el Premio *Pastora Imperio*. El mismo compitió por el *I Giraldillo del Baile*, que obtuvo Mario Maya, con el nombre de guerra definitivo y una metralleta en los pies, “Ramírez”. Otra actuación memorable de “Ramírez” fue en una *Cumbre Flamenca* de Madrid. Y el mismo personaje también es conocido profesionalmente en Benidorm como guitarrista con su nombre de pila, “Juan Navas”. Tres artistas, tres nombres en uno, pero que de niño cantaor y rematador con sus pataditas por bulerías, en 1971 en Córdoba, nos dio miedo. Era apabullante su desparpajo.

Lo de Riqueni humilló a sus competidores consagrados en plenitud y con gran pesar del Jurado. Sólo compitió en concierto. La verdad es que el acompañamiento se le resistió durante un tiempo; pero luchó por ello y lo consiguió a un nivel digno de su talla artística. El éxito de un niño como Riqueni llevaba como contrapartida una depresión de ánimo al día siguiente, cuando comprobaba que el mundo no se había enterado, cuando sus propios paisanos no le hacían caso. La afición sevillana fue la más resistente a su valoración artística, en parte porque no era capaz de desdoblar el desgarbo físico del sonido de su guitarra, en parte porque era ajena a la guitarra de concierto por su “flamenquería a ultranza” por la guitarra de acompañamiento, en parte porque a ella no se le saca de sus casillas porque en “provincias” le digan esto o aquello... El caso era que Riqueni tuvo que luchar mucho para ser reconocido por la afición, en contraste con los reconocimientos de los Jurados, porque también yo estuve en el Jurado de la Peña Los Cernícalos que le dio el premio jerezano de guitarra. No sé si algo se rompió en él por estos desniveles de aprecio. Acaso su éxito, digamos “oficial”, le llegó demasiado pronto, cuando por sus pocos años no era capaz de contrastarlo con los “palos” que da la vida.

Fue tal el cargo de conciencia del Jurado con aquellos niños del VIII Concurso, que motivó la nota en el Acta del fallo por la que se pedía una revisión de las bases y la señalización de una edad mínima para concursar. El problema de conciencia era: ¿qué hacer con estos niños? ¿Se les beneficiaba, o se les perjudicaba con un premio de tanta responsabilidad, un premio con vocación de futuro, que no se limita a la valoración estricta del momento? ¿Qué serían estos niños cuando mayores? ¿Puede competir en igualdad, puede haber objetividad en la apreciación de un niño comparado con un hombre? ¿Se pueden medir con el mismo baremo? Finalmente se concluyó en que éste era un concurso de hombres y mujeres, que los niños esperasen a una edad mínima adecuada para competir, estimándose que no debía decidirse en aquel momento. Pérez Recio, a finales de noviembre del mismo año 1971, nos envió a los jurados una carta donde solicitaba respuesta a sus preguntas sobre la revisión de las bases; una de ellas era la fijación de la edad mínima para concursar. Al IX Concurso, ya en tiempos de Julio Anguita, la base 1ª decía: “Pueden tomar parte en este Concurso los cantaores, tocaores y bailaores de uno y otro sexo, profesionales y aficionados, que hayan cumplido 18 años, tanto españoles como extranjeros, y que se ajusten a las presentes Bases”.

El caso de la alemana

El concursante extranjero despertaba una sensibilidad inevitable por aquellos tiempos de tantas cosas inaugurales. Nos maravillaba el hecho de que algún extranjero, no solamente amara el flamenco, sino que fuera capaz de interpretarlo como quiera que fuese. Ya se dieron casos desde el primer concurso. Recuérdese aquella norteamericana de la que nos hablaban las actas y las memorias de González Climent. Ya nos habíamos acostumbrado a los japoneses, ¡pero una alemana era demasiado! En el VIII Concurso fue Adela Rabien del Berlín Occidental. Esta señora llegaba la primera todas las tardes y se sentaba en primera fila. Al poco, ya era conocida y tenía sus simpatizantes. Las Bases –ha quedado dicho– no fijaban el plazo de admisión de solicitudes para concursar, de manera que se podía acceder a la inscripción mientras durasen las sesiones en fase de admisión o “criba”. Así, esta señora, se inscribió el último día y se vio bailando ante el Jurado. Ahí la sensibilidad del tribunal. Bailó como pudo, “¡pero, hombre!, tratándose de una alemana podríamos estimular al amor de sus paisanos por el género. Démosle una constancia de participación, ni bien ni mal; simplemente digamos que ha participado”. Se hizo, y ella colgó enmarcado su papel, en el que se hacía constar que había participado en el VIII Concurso Nacional de Córdoba, en las paredes de sus academias de Alemania y de Estepona, donde también se instaló para dar clase, no sé si a la colonia alemana de veraneantes. Ella vivía de sus clases de baile flamenco y ya contaba con un papel firmado del Concurso de Córdoba. Pero aún le aprovechó más; con aquel papel reclamó a la Organización del Concurso que le pagara el viaje de ida y vuelta a Alemania donde residía, porque lo garantizaban las Bases. Así es que la base 4ª del XI Concurso respiraba ya por esta experiencia: “Los gastos de viaje de los concursantes, en ferrocarril (clase segunda), en barco o en autobús de servicio regular, dentro de territorio español, serán por cuenta de la Organización”. Para los efectos del concurso se ofrecía la posibilidad de concursar a los extranjeros; pero, dado el carácter de “nacional”, no había inconsecuencia si se atenía en pagos de viajes al territorio nacional.

Adela y yo teníamos un amigo común que era cordobés y vivía en Berlín. Por esta mediación recibí propaganda impresa de sus actividades. Su carta llevaba el indicativo: “Flamenco Studio ADELA. Su texto:

Berlín, 04.07.84

Estimado amigo:

Me he mudado de casa y tengo mi academia de baile flamenco ahora en el centro mismo de Berlín. Parece que el interés para el Flamenco está creciendo en Alemania: hay más ambiente ahora.

Disfruto este desarrollo dando representaciones de baile, toque y recital de letras con un éxito enorme, por ejemplo la noche *Rondo flamenco* en el *Kleines Theater* en Berlín, en que mostramos la gran variedad del Flamenco, de los Fandangos hasta las Alegrías, de la danza mora hasta las Soleares, el Taranto hasta las Bulerías. Las letras flamencas populares que llevo coleccionando ya hace mucho tiempo y he traducido al alemán, son recitadas por un actor, se unen a la misma música de guitarra y al baile. Así damos una introducción impresionante al mundo flamenco, a los extranjeros y no enterados.

Además intentamos, mi guitarrista y yo, montar un centro cultural del arte flamenco aquí en Berlín, que será único en Europa del Norte. Como era único y hacer una academia especializada al baile flamenco en Alemania, es más único de haberla unido a las clases de guitarra flamenca. Están trabajando los bailaores, están trabajando los guitarristas la misma cosa; al fin se unen las clases y trabajan todos juntos, que está funcionando de maravilla. Así se evitan dos cosas:

1. los bailaores no se acostumbran a trabajar siempre con casset,
2. los guitarristas no se pierden en un montón de falsetas sin compás; ¡dos faltas muy frecuentes en el extranjero!

Como una sala de la academia se puede transformar en pequeño teatro (100 personas asentadas) queremos dar además noches públicas para informar del mundo flamenco, recitales de guitarra flamenca, recitales de poemas andaluces...

Cada primer miércoles del mes nos encontramos en el restaurante “La Malagueña”, y espero que un día se transforme en una “Peña flamenco de Berlín”... vamos a ver...

Nos encontramos en “La Malagueña” porque está muy cerca de mi casa y de mi academia, y es el propietario Manolo Serrano, el mayor aficionado al Flamenco que tenemos aquí en Berlín, con quien se puede hablar con alma y emoción del Flamenco. Es muy feliz de que es amigo de V., y yo me alegro muchísimo cómo los flamencos y los aficionados se encuentran y se entienden en cualquier parte del mundo. ¿Por qué no sería posible que viniera V. un día a una conferencia, cuando hayamos preparado un poco más el ambiente aquí...?

¿Y qué pasa en Córdoba? Deseo todo lo mejor a V. y el Flamenco puro.

Reciba V. mis mejores saludos. Adela.

El nombre “Adela” ha de entenderse como nombre de guerra. Lo más natural si milita en el flamenco. Ya es sabido que otro alemán, Armin Janssen, pianista, compuso la música para el Ballet flamenco de Susana y José, suiza ella y catalán él, titulado *La Celestina*, en el que eran artistas invitados para su gira europea la Talegona de Córdoba y Enrique Morente. El tal Armin Janssen ha compuesto especialmente para Morente y Orquesta. El mismo Armin la dirige en Córdoba, Granada... En tales casos, su nombre de guerra es “Antonio Robledo”.

11

**IX CONCURSO,
LA DEMOCRACIA
(1980)**

IX CONCURSO, LA DEMOCRACIA (1980)

Fue todo un acontecimiento la convocatoria del flamante alcalde democrático Julio Anguita a las fuerzas vivas del flamenco, en todas sus actividades y manifestaciones de Córdoba y su provincia. Fue una reunión asamblearia que dio carácter al Concurso. Sus planteamientos democráticos en la formación del Jurado no se veían correspondidos por el aparato de representatividad. No existía infraestructura democrática. Aún así, hubo otro tipo de Jurado con carácter más popular que nunca con su consecuencia, naturalmente, en la elección de premios no exenta de demagogia.

Continuidad

Es la etapa del Alcalde de Córdoba Julio Anguita que se continúa al tiempo de la X edición. En la convocatoria, el texto introductorio que habla de continuidad desde 1956 y de "...cumplimiento con los acuerdos del Patronato de Arte Flamenco por los que se designó esta Ciudad, para celebrar estos concursos cada tres años, convoca a través de su Excmo. Ayuntamiento el IX Concurso Nacional de Arte Flamenco..." Chorrea lo del "Patronato" cuando ya se había abandonado por sus propios "creadores"; pero, a fin de cuentas, sigue respetuoso los papeles encontrados en expedientes anteriores. Sigue en la misma línea de continuidad en su segundo párrafo: "El Excmo. Ayuntamiento de Córdoba crea una Comisión Organizadora, presidida por el Iltmo. Sr Alcalde de la Ciudad y por su delegación, el Sr. Presidente de la Comisión Municipal de Educación, Cultura y Recreo, la que convoca el presente IX Concurso Nacional de Arte Flamenco".

Llama la atención que el propio Alcalde presidiera, sin delegar, la **Comisión Organizadora**; pero otro detalle de continuidad es que el Presidente, por delegación, del último Concurso de la etapa de Alarcón, José Pérez Recio, fuese invitado a formar parte de esta Comisión de Anguita. Así había sido hasta entonces: contar con la experiencia anterior. Hay que anotar también, si es que no lo hemos hecho ya, que el Sr. Pérez Recio se preocupó de revisar las Bases, mediante encuesta escrita a los componentes del Jurado anterior, como legado que facilitara la labor al siguiente gobierno municipal. He aquí la nómina tal y como consta en el "folleto de protocolo": Iltmo. Sr. D. Julio Anguita González, Alcalde de Córdoba; D. Francisco Martín López, Tte. de Alcalde Delegado de Educación, Cultura y Recreo; D. Herminio Trigo Aguilar, Tte. de Al-

calde Subdelegado de Actos Culturales; D. Rafael Muñoz Peinado, Concejal Subdelegado de Fiestas; D. José Santiago Murillo, Concejal Subdelegado de Deportes; D. Juan A. Hinojosa Bolívar, Tte. de Alcalde miembro de la Comisión de Cultura; D. José Pérez Recio, Presidente de la Comisión Organizadora del VIII Concurso; D. Rafael Reina Mata, Representante (por la localidad) de las Peñas Flamencas de Córdoba, y D. Francisco González Ramírez, Representante (por la provincia) de las Peñas Flamencas de Córdoba.

Efectivamente, Julio Anguita ejerció la Presidencia del Concurso en los primeros pasos organizativos, como fueron reunirnos en el Ayuntamiento a las fuerzas vivas del flamenco local y provincial. Se acordó que el Jurado fuese compuesto por representantes de la geografía flamenca nacional y que fuesen elegidos en sus respectivas áreas de origen. La idea era escrupulosamente democrática, pero tenía un grave inconveniente: no existía una estructura democrática que pudiera hacer significativa la elección. En algunas provincias o áreas geográficas se ocuparon como pudieron de buena fe sus peñas flamencas, más o menos organizadas, de enviar a un representante; en otras, el sistema no funcionó. En cualquier caso fue de agradecer la representación y en todo caso, se constituyó un Jurado atípico y acorde con la fiebre democrática. A tal efecto se redactó así la 9ª base referida al Jurado de admisión y calificación:

Se constituirá un Jurado integrado por expertos del Arte Flamenco, según las conclusiones del II Congreso de Arte Flamenco, y que estará presidido por el Ilmo. Sr. Alcalde de Córdoba y, en su delegación, por el Teniente de Alcalde de Cultura, y como miembros, por un representante de cada una de las ocho provincias andaluzas, Castilla la Nueva, otro de la zona extremeño-leonesa, otro de la zona de Levante, otro de Cataluña y un representante del VII Congreso de Organizadores de Concursos y Festivales Flamencos celebrado en Sevilla. Los representantes de las distintas provincias o zonas geográficas deberán designarse por las Peñas o Entidades Flamencas de las mismas.

Este Jurado estará asistido por un Secretario, sin voz ni voto, designado por el Excmo. Ayuntamiento de Córdoba.

Del Jurado anteriormente citado, se nombrará una Comisión restringida, que determinará sobre pruebas de admisión.

Este **Jurado** resultó el siguiente: D. Francisco Andrés Andrés, por Granada; D. Agustín Gómez Pérez, por Córdoba; D. Antonio Jareño Olmedo, por Castilla la Nueva; D. Deogracias Martínez Escudero, por Levante; D. Miguel Núñez Núñez, por Sevilla; D. Gabriel Pineda Morales, por Cataluña; D. Joaquín Rodríguez Rosado, por Cádiz; D. Joaquín Rojas Gallardo, por la zona Extremeño-leonesa; D. Gonzalo Rojo Guerrero, por Málaga; D. Antonio Toscano Toscano, por Huelva, y D. Francisco Vallecillo Pecino, por el VII Congreso de Organizadores de Festivales Flamencos (Sic). Observamos que faltaron los representantes de Jaén y Almería porque no hubo estructura o acuerdo peñista. Aunque en el protocolo no constase, Presidió las reuniones del Jurado Francisco Martín López, Tte. de Alcalde Delegado de Educación, Cultura y Recreo.

El **Comité de Honor** figuró así: Excmo. Sr. D. Rafael Escuredo Rodríguez, Presidente de la Junta de Andalucía. Seguían: Excmo. Sr. D. Ricardo de la Cierva y Hoces, Ministro de Cultura; Iltmo. Sr. D. Rafael Vallejo Rodríguez, Consejero de Cultura de la Junta de Andalucía; Iltmo. Sr. D. Manuel Camacho de la Ciriá, Director General de Teatro y Música; Excmo. Sr. D. Francisco Javier Ansuátegui y Gárate, Gobernador Civil de Córdoba; Iltmo. Sr. D. Diego Romero Marín, Presidente de la Diputación Provincial de Córdoba; Iltmo. Sr. D. Manuel Nieto Cumplido, Delegado Provincial de Cultura de Córdoba; Iltmo. Sr. D. Santiago Martínez Cabrejas, Alcalde de Almería; Iltmo. Sr. D. Carlos Díaz Moreno, Alcalde de Cádiz; Iltmo. Sr. D. Antonio Jara Andreu, Alcalde de Granada; Iltmo. Sr. D. José Antonio Martín Rite, Alcalde de Huelva; Iltmo. Sr. D. Emilio Arroyo López, Alcalde de Jaén; Iltmo. Sr. D. Pedro Aparicio Sánchez, Alcalde de Málaga; Iltmo. Sr. D. Luis Uruñuela Fernández, Alcalde de Sevilla.

Otra nómina enorme fue la de **Miembros de Honor**. Nos vale la pena incluirla aquí porque se vean los lazos de comunicación tendidos desde Córdoba en este momento histórico de sus concursos: Iltmo. Sr. D. Fernando Arias Salgado y Montalvo, Director General de Radio Televisión Española; Iltmo. Sr. D. Rafael Quero Castro, Director del Real Conservatorio de Música de Córdoba; D. Rafael Domínguez Ramírez, Presidente de la Federación de Peñas Cordobesas; D. Manuel Molina Guerra, Presidente del Círculo de la Amistad, Liceo Artístico y Literario de Córdoba; D. Oscar Núñez Mayo, Director de Radio Cadena Española; D. Eugenio Fontán Pérez, Director de la Sociedad Española de Radiodifusión; D. Jorge Blajot, Director de Radio Popular, S. A. (COPE); D. Federico Algarra Añón, Director de Radio Córdoba; D. Federico Miraz Fernández, Director del Diario Córdoba; D. Francisco Hidalgo Trillo, Director de Radio Popular de Córdoba; D. Fernando Bajo Moreno, Director de la Voz de Andalucía de Córdoba; D. Francisco Carmona Roldán, Director de Radio Atalaya de Cabra, y D. Mateo Dueñas Cantero, Director de la Voz de los Pedroches de Pozoblanco.

Siguen en esta misma relación ya como nombres propios, no por razón de su cargo y por orden alfabético: D. Miguel Acal, D. Antonio Alarcón Constant, D. Manuel Barrios Gutiérrez, D. José Blas Vega, D. Félix Grande García, D. Rafael Guerra Expósito, D. Emilio Jiménez Díaz, D. Arcadio Larrea Palacín, Dña. Pilar López, D. José Luque Navajas, D. Domingo Manfredi Cano, D. Ángel Marín Rújula, D. Francisco Solano Márquez Cruz, D. Antonio Mata Gómez, D. Luis Melgar Reina, D. Francisco Millán García, D. Antonio Murciano González-Meneses, D. Manuel Palomino Vacas, D. Antonio Povedano Bermúdez, D. Luis del Río, D. Rafael Rodríguez Aparicio, D. Rafael Romero Díaz, D. Rafael Salinas González, D. Antonio Salmoral Beltrán, D. José Serrano Portero, D. José Sollo García, Dña. Lucero Tena, y D. Manuel Yerga Lancharro.

Novedades en las bases

Ya ha quedado anotado que en esta IX edición se fijó en la base 1ª la edad mínima de participación en los 18 años, que en la 4ª se limitaba al territorio español el abono en concepto de viaje de los concursantes. En la misma, se concreta que “Los concursantes no residentes dentro del término municipal de Córdoba de-

vengarán una dieta diaria de 2.000 pesetas durante los días en que intervengan oficialmente en el Concurso a requerimiento del Jurado. En la 3ª se determina el plazo de solicitud de inscripción hasta 72 horas antes del comienzo del Concurso. En dicha solicitud habrá de señalarse los premios a los que se desea concursar y sección correspondiente.

La redacción del carácter de la prueba de admisión se simplifica en la 6ª: “Pueden ser dispensados de la primera prueba , o sea, la de admisión, todos aquellos participantes que el Jurado considere oportuno”. El “Solo flamenco”, antes ceñido a una pieza, se amplía a tres. Su redacción queda en la 13ª así:

El Solo flamenco consistirá en un concierto de guitarra sobre la base de tres *toques* determinados (seguiriyas, bulerías, tientos, etc.) y se recomienda encarecidamente, que la interpretación no tenga matiz alguno, por leve que sea, de cualquier género pseudo-flamenco.

Esta advertencia al Solo de guitarra sobre su posible pseudo-flamenquismo es una constante en nuestros concursos. Parece corresponder a la idea de que todo lo modernamente mixtificado de nuestro género viniera de la guitarra solista, tan libre siempre a falta de una crítica solvente.

En cuanto a los Premios, quedan con los mismos titulares y grupos que venían de la VI edición y así continuarán hasta la XI inclusive. La dotación económica aumenta considerablemente: El *Silverio* se dota ahora con 100.000 pesetas; cada uno de los premios en la sección del cante, 50.000 pesetas; los del baile, a 40.000 pesetas; la guitarra de concierto, 40.000 pesetas; de acompañamiento, 35.000 pesetas. Vemos que la discriminación sigue enconada. El Premio *Ricardo Molina Tenor*, si antes era para trabajos publicados en prensa, ahora se amplía: “Para premiar el trabajo escrito, televisado o radiado en lengua castellana y publicado en cualquier medio de comunicación”. Se dota con 50.000 pesetas y Diploma. Se había de publicar antes de la celebración del Acto Final que tendría lugar el 17 de Mayo, y remitirse antes del 31 de Mayo a la Comisión Organizadora.

La prensa local

El 11 de abril da las fechas de celebración: del 8 al 17 de mayo. Llama la atención el presupuesto del IX Concurso Nacional de Arte Flamenco: dos millones y medio de pesetas, y reproduce los dos carteles de Julio Romero de Torres: Feria de Mayo y Concurso. Los días 8 y 9 de mayo da cuenta del comienzo de las pruebas de admisión. El 10, acusa el recibo de la primera ovación de gala para Inmaculada Aguilar. El 11, Luis Melgar, “Aclarando que es gerundio”, no pierde ocasión de replicar a Agustín Gómez por su comentario radiofónico sobre el artículo “Lamentables ausencias” y, en otra página, “Duende” destaca lo que ya es una constante periodística venida de ediciones anteriores: “La superioridad del baile”. El martes 13 notifica que el pasado sábado finalizó la fase selectiva. El 15, “algunos destellos, por “Duende”. El 16 anunció la Final del Concurso a 100 pesetas la entrada. El 17, Francisco Martín, Delegado Municipal de Cultura, dice en entrevista a Solano que “el Concurso... continuará siendo el de más categoría de cuantos se celebran”. El 18,

Ángel Marín entrevista a Francisco Vallecillo y dedica sus “Jipíos” también al Concurso. Los meses de junio y julio los dedicamos, en el Diario Córdoba Luis Melgar, y en Radio Popular Agustín Gómez, a reflexionar sobre lo visto y oído del Concurso.

El lugar de celebración de las fases de admisión y de opción a premio fue en el Salón de los Mosaicos del Alcázar de los Reyes Cristianos; el Acto de Entrega de Premios, en Los Jardines del mismo Alcázar. Como anécdota al respecto, hubo un crítico de prensa de alcance nacional que, en su afán de sacar algún morbo de su cometido como enviado especial a Córdoba, creyó oportuno, por aquello del símil con el Jurado, sacar a relucir que el Salón de los Mosaicos había servido en su tiempo como Sala del Tribunal de la Inquisición.

Aspirante en apuros

Aspirantes a concurso que nadie se explicaba por qué, salvo por una alienación mental, hubo muchos en cualquier edición del Concurso cordobés. Desde el primero se quiso establecer una igualdad de oportunidades a todo el mundo que dejaba la participación libre a cualquier desalmado o desarmado. Para eso era la “criba”. El caso que contamos viene a propósito, si bien fue el más espectacular y dramático que recordamos. Apenas se publicaron las Bases, se me presentó una joven de la provincia en la Emisora donde trabajaba. Era la primera vez que nos veíamos. Me escuchaba por la radio desde que tenía uso de razón y había sobreestimado “mis poderes”. Al parecer, yo tenía que hacer milagros. El caso es que se había hecho aficionada y creía cantar bien, por lo que se inscribió al Concurso. Ahora venía a pedirme que la pusiera a punto para tamaño compromiso. Repaso con ella las Bases, pero no era eso; quería perfeccionar su manera de cantar. “Mira, ahí no te puedo ayudar. No es mi dedicación. Eso requiere tiempo, momento y lugar adecuado. Tampoco dispongo de tiempo que habría en el mejor de los casos que concretar”. Me sugiere entonces que le aconseje un guitarrista con el que pudiera ensayar y la pusiera en aptitud de actuar, no ya ante el Jurado, sino ante el público, porque nunca había cantado acompañada de guitarra. ¿Cómo le explicaba yo a esta mujer —entonces no se concebía eso de enseñar a cantar, sobre todo en lugar y hora convenidos; ahora, sí— que su pretensión era inconcebible a un mes vista? Le aconsejé que lo dejara para más adelante, para otros concursos de menos nivel y presión, que éste en el que quería competir era demasiado exigente y convenía que eligiese otro para ponerse a prueba por vez primera; que, si andaba con tales prevenciones e inseguridades, no valía la pena; que había otras ocasiones de desahogar la afición de cantar, que lo pasase bien con los amigos, con la familia y se dejara de “artisteos”. No había manera de convencerla. El forcejeo mental tenía que acabar; yo tenía trabajo esperando y me vi obligado a aconsejarle a un guitarrista sin saber muy bien la sorpresa que éste habría de llevarse: “Oye, mira, Merengue da clases de guitarra muy cerca de aquí. Da clases de guitarra, y su mujer, de baile. Ve si puede atenderte. Yo pienso que sería el mejor maestro para tu caso”. Ya no supe más de la muchacha ni vi a Merengue hasta el Concurso.

Bueno, pues ya estamos en el Salón de los Mosaicos a las cinco en punto de la tarde, primera sesión en fase de admisión. Previamente, se había hecho el sorteo que determinaba el orden de actuación. “Que

pase el primero”. Y al fondo, aparece la joven con un vestido rojo hasta lo pies y escote “palabra de honor” que avanza por el pasillo central ante la admiración y extrañeza del público que casi llenaba la sala. No era habitual que los aspirantes, sobre todo en fase de admisión, se presentaran de tales “jechuras”. Se sientan cantaora y guitarrista en medio del “redondel”, la tribuna cercada por laterales de ambas mesas donde los jurados afilaban los lápices y el público doblemente curioso los miraba en silencio expectante. “Empieza el llanto de la guitarra, es imposible callarla...” La muchacha se remueve nerviosa en la silla y no encuentra el momento de entrar a esa guitarra que “llora monótona, como llora el agua, como llora el viento sobre la nevada...” ¡Válgame Dios! La joven se agita y convulsiona y...”¡A...y...!” Suelta un grito desaforado, sin tono. “¡Ayyy!” Me mira con los ojos que se le salen de las órbitas –ya antes me había visto sentado en una de las mesas del Jurado–, el guitarrista no sabe a qué carta quedar... Y un nuevo “¡Ayyy!” seguido de “¡Aaaa... Agustín!, ¡Agustín, Agustín!”, y volviéndose hacia mí me extendía los brazos como si se estuviera ahogando en la procelosa mar oceána. Al tiempo, brincó en la silla y se tiró al suelo en contorsiones de angustia e histeria. Los de primera fila se adelantaron a cogerla de pies y manos y se la llevaron en forcejeos dramáticos. Yo no sabía qué hacer ni a qué venía aquello. Cuando al fin llegué hasta ella en uno de los pasillos entre el Salón y los Jardines, la encontré atendida pero fuera de sí. A los pocos días de aquello fui a su pueblo a presentar un festival. Pregunté por ella y me dijeron que estaba en tratamiento siquiátrico antes y después de suceso, que un hermano de la muchacha la acompañó hasta la Emisora cuando fue a verme y que se quedó en la puerta. Al parecer, en la familia no hubo manera de convencerla de que no debía apuntarse al concurso; pero debió este hermano suyo ponerme en antecedentes y no lo hizo por cortedad.

Los premios

Cante

Diploma especial *Silverio*: Desierto.

Premio *Manuel Torre*: Desierto.

Premio *Mercedes La Serneta*: José Domínguez Muñoz “El Cabrero”.

Premio *Manuel Reyes El Canario*: José Domínguez Muñoz “El Cabrero”.

Premio *Pastora Pavón Niña de los Peines*: Desierto.

Premio *Enrique El Mellizo*: José Antonio Díaz Fernández “El Chaquetón”.

Premio *Don Antonio Chacón*: Manuel Ávila Rodríguez.

Baile

Premio *Juana La Macarrona*: María Oliveros Parejo.

Premio *La Malena*: Carmen Lozano Santos.

Premio *Pastora Imperio*: Angelita Vargas.

Premio *Encarnación López La Argentinita*: Milagros Pérez Martínez “Milagros”.

Toque de Guitarra

Premio *Ramón Montoya*: Manuel Domínguez.

Premio *Manolo de Huelva*: Manuel Domínguez.

Al ojear la prensa no hemos podido señalar al ganador del Premio *Ricardo Molina Tenor*. Desde que se amplió su convocatoria a los medios audiovisuales, ganaron siempre los programas radiofónicos. En esta ocasión fue Rafael Salinas de Radio Cadena Española en Córdoba.

La panorámica

Nunca tuvimos la impresión en el Jurado y la Organización de que era un mal concurso el que dejaba tantos premios desiertos; por supuesto que era peor aquel que los daba mal. Los medios de comunicación, sí; de la desolación desértica sacaba una mala impresión siempre, mientras aceptaba o polemizaba sobre la justicia de los premios otorgados. Recuerdo que la deliberación la hicimos en un reservado alargado a manera de túnel, de piedra vista, de un establecimiento de la acera de enfrente a la de Caballerizas Reales. Esta situación nos dispersaba las discusiones, las argumentaciones y sus réplicas en torno a los candidatos; nos perdíamos en grupúsculos. Aún así, la mecánica de siempre salió adelante y la distribución de los premios fue como antecede: dos premios de cante y el especial *Silverio*, desiertos y dos concursantes con doble premio fue lo más destacado en una vista panorámica. Sin embargo, fue notable que por primera vez saliéramos del sello de Aurelio Sellés para dar una visión distinta del Premio *El Mellizo*. **El Chaquetón** fue capaz de dar un giro al asunto. Nos traía la escuela preciosa de juegos de compás y repertorio de tradición íntima gitana de su familia materna de los “Chaqueta”, aunque su padre, “El Flecha”, perteneciera a la órbita de Aurelio, que ya fuera premiado por los mismos palos gaditanos en la IV edición.

Otra notabilidad histórica de los concursos cordobeses fue **Manolo Ávila**, de Montefrío (Granada). A los primeros concursos nos llegaba de Málaga; los últimos, antes de morir, de Barcelona. Manolo fue el andarín de nuestros concursos como lo fuera el Tenazas del granadino; parecía que venía andando. Todo el mundo le reconocía su sabiduría sobre Chacón, Cayetano, el Cojo de Málaga, el Pena..., su entrega al cante, su voz prieta y maciza, su eco campesino con nobleza expresiva; pero también cansaba a todo el mundo cantando de manera extemporánea y asfixiante. Manolo padecía de ansiedad flamenca; pero le llegaba la hora de actuar en concurso y casi no echaba cuentas. A él le interesaba el ambiente, los amigos y cantarles casi al oído, haciendo un aparte con ellos cogidos del brazo. Lo de menos para él era la hora de la verdad por la que estaba aquí. Manolo, visto con los ojos del sentido común, era un disparate; pero el de Montefrío tenía un sentido nada común. Le tocó actuar, cantó una granaína: cinco versos (“Engarzá en oro y marfil...”) de manera llana y expedita, sin una reiteración melismática; el arco melodial justo y necesario; el estilo chaconiano clavado y bordado que cortó la respiración el corto tiempo que duró. Se levantó y se fue. ¿Ya está? ¡Ya está! Así se ganan los premios en Córdoba. El Premio de las granaínas no tuvo esta vez discusión: Manolo Ávila.

El **Cabrero** insistía de nuevo cuando su poder mediático había aumentado considerablemente. Ya era uno de los cantaores más populares de España. Ganó por derecho el premio de las soleares, quiero decir por unanimidad; pero no el de las malagueñas que fue muy discutido antes de obtenerlo por mayoría suficiente. Este cante suyo no tuvo una definición estilística.

María Oliveros se ha ejercitado en la escuela de Matilde Coral con una dedicación digna de encomio y ahí estuvo para ella ese premio gratificante de *La Macarrona*, como el de *La Malena* para **Carmen Lozano**. Fue para ellas una ocasión magnífica en la que el Jurado prefería una grafía legible y sin complicaciones dialécticas.

Angelita Vargas dio el mejor tirón del baile en esta ocasión. Era el suyo un estilo fuerte, temperamental; gitano por el mecanismo de los pies y la agresividad de su estampa. Fue muy agradecido por el público y tuvo para ella una gran repercusión. “**Milagros**” se envolvió de leyenda al adelantarse unos días al de su actuación. Alquiló un estudio en la ciudad y se puso a ensayar. ¿Alquilar un estudio? Eso no lo había hecho nadie. Sí, el de una academia de baile de una bailaora cordobesa. ¿Cuánto pagaría por ello para “cerrar” el estudio para ella sola? Poco después, Milagros montaba un espectáculo que giró por España con el mejor elenco de entonces y lo más espectaculares decorados: “Andalucía en pie”, que presentaba Fernando Quiñones. Fosforito le cantaba en este espectáculo y por primera vez aquel taranto que tan famoso hizo: “Porque ya no puedo más / las fuerzas me están faltando...” A su debut en el Lope de Vega de Sevilla invitó a la crítica flamenca de Andalucía. Más tarde, era artista invitada en el Ballet Nacional.

En cuanto a la guitarra, fue una exageración que **Manuel Domínguez** se llevara los dos premios, tanto más si tuvo a un competidor que se la comía con una brillantísima mecánica de ejecución y una capacidad musical extraordinaria. Este competidor en el Premio de concierto fue Antonio Prieto “El Curri”, del barrio cordobés del Campo de la Verdad, y que más tarde en América fue “El Cordobés de la guitarra”. Manolo Domínguez “El Rubio” no tenía discusión en el acompañamiento, pero sí y fuerte en el “solismo”. Su toque solista fue pegadizo y suave, compuesto de unas falsetas muy conocidas. “El Curri” hizo un toque moderno y de gran dominio técnico; de amplia arquitectura musical. Aquel Jurado optó por lo que tenía pegado al oído y, por mayoría, se lo dio todo al Domínguez.

Las anécdotas

El Acto de Entrega de Premios en el Alcázar terminaría a las dos de la madrugada y a las siete de la mañana ya teníamos a El Cabrero conduciendo sus cabras por una finca privada y provocando una reyerta con el guarda jurado. Lo dijeron los periódicos del día, al tiempo que publicaban los premios del Concurso cordobés. El Cabrero forcejeaba con el guardia y le arrebatava el arma. Como consecuencia, fue detenido y retenido en el “cuartelillo”. Pero esto, a fin de cuentas, era lo de menos. Lo importante para el mundo es que aquel mensaje que aunaba imágenes plástica y sonora era verdad: El Cabrero era un cantaor que ganaba mucho dinero, pero seguía fiel a su origen de conductor de cabras. Todos los pastores y campesinos del mun-

do se redimían con él. No hay mejor vehículo de un mensaje que “la verdad”, sea cual fuere ésta. Gracias a El Cabrero los premios de Córdoba resonaron por toda la geografía española. No hay nada que favorezca más a la publicidad como un escándalo o un fenómeno social y mediático; si se juntan los tres, para qué les cuento.

Otra anécdota de violencia, la protagonizada por un grupo de aficionados del Campo de la Verdad. No se recuerda otra protesta más airada en toda la historia del Concurso que la que se lió al declararse ante el público el premio de concierto a Manuel Domínguez. Querían ese premio para “Curri”. Este era muy querido y admirado en el barrio; su toque tenía fascinada a esta afición. La verdad es que este público cordobés no ha sido nunca “chovinista”, pero esta vez estalló de indignación. Todo el Campo de la Verdad sabía de “El Curri”, a través de su madre, cuando andaba por Barcelona, Japón o América. Su toque era de los primeros que, tras de Paco de Lucía, sacaba humo de la guitarra.

Esta otra fue luctuosa: El mismo día de la entrega de premios se conocía el fallecimiento de Antonio Fernández “El Chaqueta”. Su sobrino, “El Chaquetón”, muy afectado por esta circunstancia, parecía recoger la antorcha de aquel cantaor tan pintoresco en su estilo expresivo y técnica personal como tocado por una gracia especial de tradición gitana, que tanto ha representado en el renacimiento flamenco desde que grabara en la Antología de Hispavox.

LAS IMÁGENES DE JULIO ROMERO DE TORRES

El pintor del alma gitana, de la mujer morena con ojos de misterio, de la copla andaluza, del cante jondo, del jirón de la vida andaluza con sensibilidad nacionalista; el pintor de la pena, esa pena de la que Federico García Lorca hablaba como inspirado en ella: “...donde las figuras sirven a fondos milenarios y donde no hay más que un solo personaje grande y oscuro como un cielo de estío, un solo personaje que es Pena que se filtra en el tuétano de los huesos y en la savia de los árboles, y que no tiene nada que ver con la melancolía ni con la nostalgia ni con ninguna aflicción o dolencia del ánimo, que es un sentimiento más celeste que terrestre; pena andaluza que es una lucha de la inteligencia amorosa con el misterio que le rodea y no puede comprender.” Julio Romero de Torres, en fin, el pintor de las esencias, valores y sentimientos populares, pero también de la filosofía del dolor y de la mística del alma española. Lo tenemos aquí, en la Plaza del Potro, ¿cómo no acudir a él para que nos diera la imagen de los Concursos de Arte Flamenco con vocación de jondura expresiva?

La Copla pone en sintonía a Cansinos Assens, Julio Romero y García Lorca. Podrían entrar en ella los Álvarez Quintero con el ramalazo populista, pero no es eso, no es eso. Algo no obstante, hay en común de los cuatro cuando se llega a la apoteosis fatalista. Si los cuadros de Romero de Torres están sembrados de coplas, entre los que las reconocen expresamente, *La Copla* representa su mejor época de pintor en 1927. Se trata de esa mujer “vestida con mantos negros –diría el poeta – / piensa que el mundo es chiquito / y el corazón es inmenso”. Julio viste a la copla con el mismo mantón de la que ofrenda un ramillete de claveles

blancos a San Rafael, las que modelan sus cabezas con un “¡viva el pelo!”, las que enfundan sus piernas en medias de seda. La copla lleva en la liga negra el brillo de una navaja; la mano izquierda al cuadril, mientras la derecha empuña la guitarra a juego con la cintura. Va de paso por una “Córdoba de arquitectura” con su acostumbrado Campo de la Verdad al fondo y el Puente Romano desde la Puerta a la Calahorra. El romance es patente en una atmósfera de tormenta. Puso imagen al VIII Concurso.

Nuestra Señora de Andalucía es la imagen del IX Concurso Nacional de Arte Flamenco. Córdoba. 8 al 17 de Mayo – 1980. Esta obra se presentó en la Exposición Nacional de 1908, junto con “Amor místico y amor profano” y “La musa gitana”. Los pintó inmediatamente después de su viaje europeo. “Nuestra Señora de Andalucía” representa un retablo donde cuatro personajes componen la escena, símbolos respectivos de la “divinización de la mujer andaluza”, “la copla”, “el baile” y “la música”, quedando como espectador en primer plano el propio pintor autorretratado. Al fondo, espacios de la ribera como lugar de citas amorosas.

Cante hondo es el título del cuadro que anuncia el X Concurso. Pertenece a la última época del pintor. Data de febrero de 1930, cuando ya está enfermo. Diríase que es un homenaje de despedida a lo que fue la gran pasión de su vida junto con la pintura. Se trata de un cuadro moderno a modo de retablo, donde aparecen varias escenas que giran independientes con su propio desarrollo, pero atraídas por una fuerza centrípeta hacia la figura entronizada que no es otra que “La fatalidad”. Este “Sino” es un desnudo escultórico y bronceo que se relaja brevemente apoyado a la columna de una guitarra, en pedestal de platería cincelada cordobesa, sobre el que se ciernen “Los celos”, la mujer cosida a navajazos y el amante desesperado cuando ya no hay remedio; “El amor”, de la mujer de rodillas que besa apasionada a su galán de sombrero de ala ancha, y “la muerte”, un tema que trae con nostalgia de su juventud, aquel de la copla “Mira que bonita era”, la muchacha del ataúd blanco con tonos azulados; mientras su galgo “Pacheco” aúlla a la muerte y dos jóvenes lloran a un lado y otro; al fondo, un “Campo de la Verdad”, por aquello de que, como dijo Baroja, la verdad cordobesa está en el campo, con sus figuras humanas y su caserío en miniatura con un cielo de tormenta amenazante. “Cante Hondo” es un cuadro del más inspirado simbolismo de Julio Romero de Torres por el que parece despedirse de los fantasmas de su cerebro.

La consagración de la copla, otra alegoría como “Cante hondo”, “La musa gitana”, “Alegrías”, etc., prestó su imagen al XI Concurso cordobés. El original, de grandes dimensiones, se encuentra en la colección del Marqués de Luca de Tena. Su abundante composición tiene diecisiete figuras que llevan en procesión y van al encuentro de la Virgen, tocada de mantilla en actitud –ésta– de acoger a “la copla” con su guitarra que se inclina hacia ella reverente. Aquí, se representan las clases populares con la dignidad de su poesía y sus canciones. También el pintor aprovecha la figura de la izquierda para su autorretrato. Pero el simbolismo más ambicioso lo ofrece el pintor en el medio centenar de figuras en miniatura situadas al fondo de actitudes muy variadas. Como es característica de estos cuadros de Julio Romero, las figuras se funden en un paisaje de ribera; pero éste, acotado de barandilla y estatuas marmóreas, evoca una Córdoba patricia.

El *Pastora Imperio*, del mejor momento de Julio Romero como retratista, a partir de 1921, se hizo imagen del XII Concurso. Nuestro pintor hizo innumerables retratos de artistas del espectáculo: María Caballé, Pastora Imperio en otra versión, La Argentinita, la Yankee, Dora la Cordobesita, La Niña de los Peines, Conchita Torres, María Palau, Amarantina, que también le sirvió de modelo para la mujer apuñalada por su amante en el Poema de “Cante hondo”; Muxidora, Conchita Triana, La Astolfi, Julia Paccelo, Carmen de Cádiz, Marichu de Begoña, Adelaida Portillo, La Rubia de Málaga, etc. A estos retratos se suman infinidad de rostros: Luz, Ángeles, Pilar, Rafaela..., y aquel “¡Viva el pelo!” como ejemplo máximo de cabeza bien pintada. El retrato de Pastora Imperio que contemplamos en la convocatoria del XII Concurso, sigue la mejor línea de todos ellos en cuanto a la expresión de la elegancia con la que personalmente sintonizaba el propio pintor cordobés, y así, la serenidad, la naturalidad relajada e íntima; la majestad y grandeza en el porte. Aparte, debió recrearse en los ojos verdes de Pastora.

Aunque Julio Romero de Torres fue también cartelista, y bien que nos lo recordó la revista “Sevilla flamenca” ofreciendo la colección casi completa de aquellos carteles que anunciaban Explosivos de Río Tinto, si bien no se acordó de aquel tan flamenco que hizo para la firma Cruz Conde... Aunque fue cartelista—digo—era su pintura lo que interesaba para anunciar nuestros concursos, por ser en ella más profundamente flamenco y asociado al alma cordobesa. Pero parece que hubo hartura, porque también se aprovecharon sus cuadros para anunciar aquel III Congreso de Organizadores de Concursos y Festivales Flamencos celebrado en el Alcázar y otras ferias y festejos cordobeses. Para las XIII y XIV ediciones del Concurso nos pareció ya demasiado Julio Romero y buscamos una alternativa en un publicista. Este fue Luis Celorio Peinado, que se sirvió de sendas figuras de mujer que, aún en la órbita del pintor, dejan muy lejos su imagen canónica en el diseño moderno. En el primero, la figura de mujer fantasmal en profundos blanco y negro, planchada en un telón de negros y azules; la inevitable guitarra, en un horizontal plano. En el segundo, la guitarra vertical posa su mástil sobre la pierna cruzada de mujer en ambiente decorativo modernista, tocada de sombrero cordobés hasta las cejas. Este sí es un auténtico cartel por sus simplificaciones y colorido.

La XV edición sigue un diseño moderno, pero se respeta en todo su esplendor erótico la figura exuberante de mujer, que ciñe su cuerpo modelado por un mantón granate, sacada de contexto. La espléndida modelo de esta figura fue la cantaora de Linares Custodia Romero, conocida como “**La Venus de Bronce**” y no es para menos. Se trata de la mujer que ofrece mirando al espectador un ramillete de claveles blancos al “Arcángel San Rafael”, conservando también el adorno plástico de las naranjas y la figura prominente cincelada en plata en el centro del pedestal que recuerda la otra figura femenina central del cuadro “Carcelera”. El arreglo pertenece a José L. Priego Encinas-Rey, y en su composición total consigue una imagen muy agradable.

La imagen de la XVI edición parece que quiere olvidar al pintor para hacer homenaje a Fosforito, pero se resiste en la sombra la figura romántica de “**La copla**” que vuelve a cruzar la escena del Concurso como una leyenda. El logotipo creado al efecto pulula por la estampa como “el Tenacillas”.

Finalmente en esta historia de cincuenta años, sigue Julio Romero en el cartel, que no en el catálogo. Se trata de un fragmento, el busto, de la figura sentada en un cojín, en actitud pensante con la serenidad habitual de sus retratos; éste, de la artista **Conchita Triana**. También, sacada del contexto del cuadro con una simulación de espejo, una bailaora de espaldas. “El Tenacillas” (logotipo) sigue cuqueando por la composición.

12

**X CONCURSO,
LA IGUALDAD
(1983)**

X CONCURSO, LA IGUALDAD (1983)

Lo más interesante, la mejor noticia de este X Concurso y con respecto a toda la anterior historia, fue establecer, como figura en sus Bases, la igualdad económica para todos los Premios en las tres facetas (cante, baile y guitarra). Todavía quedaba crear el equivalente al diploma de honor *Silverio* para el Baile (*Antonio*, que no llegó hasta la XII edición) y La Guitarra (*Ziryab*, en la XIII). No obstante, termina aquí la discriminación que nunca debió producirse. Cuando el Concurso era sólo de cante, debió darse el mismo valor a todos sus grupos. No fue así y se estableció unos precedentes muy negativos para que el cante floreciera en todo su acervo, sin complejos localistas ni racistas. En su descargo, debemos insistir en que eran los criterios de la flamencología dominante que no se dejaba revisar.

Al grano

Cuando estos concursos nuestros se ampliaron al Arte Flamenco, también debió establecerse la igualdad económica para las tres facetas. Otra cosa es que en el libre mercado cada cual luche por la hegemonía que determina el caché personal de la oferta y la demanda en la bolsa del arte. Aparte, se elevó la gratificación económica, quedando así: El *Silverio*, al cantaor más completo del Concurso, se elevó a ciento cincuenta mil pesetas; todos los demás (cante, baile y guitarra de concierto y acompañamiento), a setenta y cinco mil pesetas. Hemos de terminar este aspecto de las Bases añadiendo que la cuantía económica de nuestros “premios nacionales” no incentiva a una mayor participación en número y calidad de los concursantes. El incentivo está en el título del premio en sí, en el palmarés que le viene de su propia historia; en la dignidad que confiere participar y ganar un premio por el que participaron y ganaron Fosforito, Antonio Mairena, Paco de Lucía, Manolo Sanlúcar, Mario Maya, Matilde Coral.

A partir de esta edición se elimina en el protocolo las presidencias de Comisión Organizadora y de Jurado por delegación y pasa directamente a la titularidad el Teniente Alcalde de Cultura, aunque en las Bases se expresa esta “delegación”. La propia sede de Cultura Municipal salía del edificio del Ayuntamiento para instalarse en la Posada del Potro. Se eliminan cargos políticos y se completa con personas en razón de su representación de la crítica y de las peñas flamencas. Veamos como es esta **Comisión Organizadora** en

la X edición: Presidente: Francisco Martín López, Tte. de Alcalde Delegado de Educación y Cultura. Vocales: Rafael Muñoz Peinado, Concejal Subdelegado de Festejos; Antonio Herrera Aranda, Tte. de Alcalde Miembro de la Comisión de Cultura; José Santiago Murillo, Concejal Miembro de la Comisión de Cultura; Agustín Gómez Pérez, Crítico de Radio Popular de Córdoba y del Diario La Voz de Córdoba; Ángel Marín Rújula, Crítico del Diario Córdoba; Rafael Salinas González, Crítico de Radio Cadena Española en Córdoba; Francisco González Ramírez y Juan Velasco Moreno, Representantes de las Peñas Flamencas de la Provincia de Córdoba; Rafael Guerra Expósito, Rafael Reina Mata y Rafael Romero Díaz, Representantes de las Peñas Flamencas de Córdoba. Secretario: Rafael Román Salamanca, Secretario de la Comisión Municipal de Cultura.

El **Jurado**: Se prescindió de los mecanismos democráticos de la edición anterior y se fue directamente al grano, eligiendo la propia Comisión Organizadora lo que estimó un comité de entendidos, compaginándolo en lo posible con una representatividad equilibrada, y así podrían sentirse en representación de Castilla, Cataluña, el Levante español, Córdoba, Cádiz, Málaga, el arte flamenco, el arte plástico, la poesía, la crítica, la Junta de Andalucía... He aquí su composición: Presidente: Francisco Martín López. Vocales: Miguel Espín, Agustín Gómez Pérez, Francisco Hidalgo Gómez, Pilar López, Deogracias Martínez Escudero, Mario Maya, Antonio Murciano González-Meneses, Antonio Povedano Bermúdez, Amós Rodríguez Rey, Gonzalo Rojo Guerrero y Francisco Vallecillo Pecino. Secretario: Rafael Román Salamanca.

El **Comité de Honor** se redujo considerablemente; fue tanto como ir al grano. Esta vez se limitó al Presidente de la Junta de Andalucía seguido del Alcalde de Córdoba, el Consejero de Cultura, Gobernador Civil, Rector de la Universidad, Presidente de la Diputación, directores de las instituciones culturales y académicas y directores de los medios de comunicación locales.

Las bases

Anotemos los cambios con respecto a la anterior edición, y ya es cosa también novedosa que el mismo gobierno municipal se revise las bases a sí mismo. La indicación de “gastos de viaje” venía arrastrándose de los tiempos de Alarcón; ahora se establece a razón de 7 pesetas por kilómetro. La dieta se aumenta en mil pesetas, ahora es de 3.000.

Se olvida definitivamente el II Congreso (Patronato) en la formación del Jurado. La novedad es: “formado por doce vocales expertos en Arte Flamenco que serán designados por el Excmo. Ayuntamiento a propuesta de la Comisión Organizadora”. O sea, como se hizo siempre, a excepción de la anterior edición; pero ahora, sin buscar justificación o falsa autorización en Congresos, Patronatos y otras sofisticaciones.

Se expresa en las Bases que “Todas las pruebas de la fase de opción a premio se celebrarán en público y éstas se fijan durante los días 16 a 19 de Mayo de 1983, ambos inclusive. Resultaron luego tres espacios de celebración: la Posada del Potro, espacio muy limitado incluso para los más asiduos aficionados, dio tablado

a las sesiones en fase de admisión (criba); el Teatro-Cine Góngora daba escenario a las pruebas de opción a premio; siendo el Acto Final de entrega de Premios en el Teatro al aire libre de la Axerquía.

El Jurado controlado

No recuerdo un ambiente tan hostil hacia el Jurado que en esta X edición. En mi informe correspondiente, al que me obligaba por crítico en La Voz de Córdoba, escribí el 27 de mayo de 1983:

En cierta ocasión que aproveché mientras modificaban los micrófonos para ir a los servicios –el baile tardaba siempre en aparecer desde el anuncio del locutor y más tardaba aún en hacerse real, por unas muy largas introducciones–, cuando volvía, un espectador murmuraba fuerte para que yo lo oyera: “Ese jurado, más respeto”. La primera noche no se había previsto el tiempo que se podía tardar en que nos sirvieran una cena rápida –no sé si también nos criticarían que cenáramos a lo largo de una sesión que duraba desde las siete de la tarde hasta, siempre, bien pasadas las cuatro de la madrugada–, pero fue el caso que el descanso sobrepasó el tiempo anunciado para ello y, como consecuencia, los primeros del Jurado que entraron en la sala –Martín López y Pilar López– recibieron una pitada del respetable. Luego, Pilar, una señora encantadora y valiosísima en el Jurado, daba la razón al público y lamentaba que, por primera vez en su vida, le dieran una pitada. Lo decía sin acritud, como el que acepta una regañina merecida.

Sí, es cierto que dos señores del Jurado llegaron el primer día tarde y se perdieron dos actuaciones de cante. La recuperación posible fue escuchar –y así lo hicieron– en cinta magnetofónica las actuaciones perdidas en vivo. No aceptan nuestros críticos esta solución y lo sentimos mucho porque es la única que hemos podido ofrecer. Sí es cierto que Antonio Murciano tuvo que marcharse de manera imprevista y con carácter urgente, por motivos profesionales, para perderse casi toda una sesión en vivo, la recuperó en la sección de cante y guitarra con su audición en cinta magnetofónica, como demostró plenamente ante sus compañeros de Jurado, pero no pudo hacerlo con la sección de baile. La solución que vimos posible fue que el señor Murciano no interviniera para nada, quedando eliminado como jurado, en todo lo referido al baile, quedando el Jurado, para esta sección, compuesto por once personas. Tampoco aceptan nuestros críticos, al parecer, esta solución. Si me permiten, yo los propondría para cronistas del Congreso y Senado, que allí encontrarían tela que cortar. No les faltaría saber mucho del tema político; con reloj en mano y estar pendientes de todos los movimientos de unos y otros, como el mono, les bastaría.

La polémica

No sé si los compañeros de la crítica estaban celosos por no haber sido invitados al Jurado en esta ocasión, como lo fueron en el VIII concurso, ya que en el IX no hubo lugar a ello por el sistema de elección en los lugares de origen, el caso es que presionaron mucho más que el público. En mi propia tribuna mediática, yo no podía hablar por estar sujeto a los condicionantes de jurado; pero a toro pasado, en el informe anteriormente mencionado, me desahogaba.

Nuestros críticos hablaban de polémica. ¿Qué polémica? ¿La que ellos se inventaban? ¿La que ellos levantaban desde sus respectivos medios? Cada aficionado tiene su sentimiento y apreciación personal muy respetable y los manifiesta a nivel particular. En el flamenco esto es consustancial a su propia naturaleza de género individualista y subjetivo, pero el asunto no cobra importancia hasta que no adquiere proporciones públicas que intentan por todos los medios levantar nuestros críticos de prensa y radio sin conseguirlo. Les recuerdo las que fueron polémicas y así manifestadas: el Concurso de la *Llave de oro*. El público protestó airadamente en la Plaza de la Corredera, y el Jurado en su deliberación polemizó lo suyo entre Fosforito y Mairena; eligió por fin acertadamente a Mairena, como se ha reconocido después a todos los niveles. Otro, el VI Concurso: Beni de Cádiz fue muy aplaudido en su actuación de concurso, pero cuando se le dieron tres premios, el público los pitó todos en el acto de entrega. Otro, el IX Concurso: ahí es nada la pitada que recibió el Jurado con la designación de Manuel Domínguez por la de El Curri. Podríamos seguir dando ejemplos de polémicas, para concluir que, en general, los concursos nacionales de Córdoba han producido fallos polémicos, que después con los años ha aceptado todo su mundo, y es ahí donde radica su verdadera fuerza, es ahí donde cobra toda su importancia la constitución de su Jurado, que no mira el ambiente hostil que lo rodea, que no se deja influenciar por pasiones de fuera y que obra con una mirada puesta a largo alcance. Pero se da la circunstancia que en esta última entrega de premios se ha aplaudido desde el principio al fin –hasta la lectura del acta, cosa árida y burocrática, se ha aplaudido– sin una sola nota discordante. (Se dio la circunstancia añadida que yo mismo presenté, con mi compañera de trabajo radiofónico Charo Gutiérrez, la entrega de Premios en el Teatro de la Axerquía. Hubiese sido una ocasión estupenda para que el grupo polemista, si lo hubiera, se desahogara conmigo, personificando en mí al Jurado). Esto adquiere más significativo mérito si tenemos en cuenta el “control” a que fue sometido el Jurado por el público que le rodeaba. ¿De qué polémica pues, hablaban nuestros críticos? ¿De la que ellos, por una razón de celos o apetencias frustradas, quisieron levantar? El público, tan libre, desahogado y, por otra parte, educadamente flamenco, aplaudió total y absolutamente con calor desde el principio hasta el fin del acto de la entrega de premios.

La experiencia de Jurado

Mi informe periodístico continuaba el 3 de julio de 1983. En él continuaba en desahogo tantos días retenido por los imperativos de componer el Jurado: He formado parte –decía entonces– de los cinco últimos jurados nacionales de Córdoba, de aquél que juzgo el Concurso del Cincuentenario granadino, de un Concurso de Cante de las Minas en La Unión, del Giraldillo del Cante, de cuatro concursos de Guitarra en Jerez... Puedo decir que nada es comparable con la experiencia de ser jurado en Córdoba; con esta rica vivencia flamenca. Los dos primeros concursos nacionales de Córdoba valieron sendos libros a Anselmo González Climent: *Cante en Córdoba* y *¡Oído al Cante!* De alguna manera, *Mundo y formas del cante flamenco* se relaciona con los tres primeros concursos en la parte correspondiente a Ricardo Molina, al menos, que no depende de su coautor, cuya catapulta fue el tercero precisamente.

En el quinto pude tomar notas sobre la marcha y dedicar meses de programación radiofónica diaria. (Ya González Climent, salvando las distancias, lo había hecho para acumular el material de su *Viejo Carné flamenco*) Estaba entonces solo en estas tareas de promoción flamenca. Escuché las deliberaciones enriquecedoras de su Jurado detrás de unas bambalinas del Círculo de la Amistad –Manolo Señán estaba conmigo– y no me “colé” de polizón, sino invitado por el delegado de festejos, invitado a permanecer al otro lado de las bambalinas, tal vez porque pensaba que eso no podía aguantarlo nadie. Pude aguantarlo yo porque venía ya de casa mi costumbre de asistir a las reuniones flamencas sentado en la escalera, de incógnito hasta la mañana, cuando mi padre pensaba que estaría en la cama, mientras no cumplí los diecisiete años. El director de Radio Popular quiso dejar constancia de mi esfuerzo al multicopiar una selección de aquellos guiones radiofónicos y repartirlos en rústicos cuadernillos.

Adelantar la noticia

Mi mayor pecado en la X edición fue adelantar la noticia del Premio *Ricardo Molina Tenor*. Diré que, en las ediciones anteriores, el Jurado de este premio se constituía y fallaba aparte. No había pertenecido yo a tal Jurado literario, hasta las X y XI ediciones. Para estas dos últimas, el mismo Jurado de Arte Flamenco fue encargado de fallar el Premio *Ricardo Molina Tenor*. Recuerdo que Luis del Olmo, que hacía su programa *Protagonistas* en la COPE, estaba aquel día de nuestra deliberación del Jurado en su Emisora de Córdoba, donde yo colaboraba. Habíamos dejado la deliberación a la mañana siguiente de la sesión última de opción a premio en la Posada del Potro, ya que terminábamos muy tarde y no teníamos espacio apropiado en el Teatro Góngora. Nuestra cita era por la mañana, pero antes, del Olmo nos invitó a Fosforito y a mí para una conversación con él y Luis Mariñas a micrófono abierto. Salí de la radio con la promesa a Luis del Olmo de darle los nombres de los premiados, si se hubiera producido el fallo antes de que cerrara el programa a la una de mediodía. La ocasión era interesante para el propio Concurso ya que siempre hemos tenido en Córdoba el problema de una difusión a escala nacional. El programa de Luis del Olmo era de máxima audiencia. Empezamos las deliberaciones por el Premio *Ricardo Molina Tenor* que era independiente de los demás y por lo tanto no vinculado a ellos. Cuando estábamos al filo de la una, nos quedaba todavía tela que cortar. Pedí un descanso, que se veía necesario, y permiso al conclave para dar la noticia al menos del *Ricardo Molina* antes de que terminara Luis del Olmo. Me lo dieron y corrí raudo al teléfono en otras dependencias de la Posada. “Ha resultado ganador del Premio *Ricardo Molina Tenor* Emilio Jiménez Díaz, por un espacio de su programa “Ser del Sur” en Radio Popular de Sevilla”. Mis compañeros me oyeron y me montaron el pollo cada uno por su cuenta. Naturalmente, a mi turno, contesté a todos de esta guisa:

Cuando mis compañeros de radio y prensa me acusan ahora de aprovechar mi situación en el Jurado para adelantarme a ellos en la noticia, les recordaré, que en los concursos nacionales de Córdoba, las Semanas de Estudios Flamencos de Málaga y las Reuniones de Estudios en el Centro de Música Andaluza y de Flamenco, siempre fui el primero en informar porque lo aguanté todo; lo escuché todo y fui corriendo a contarle a mis oyentes.

En el III Congreso de Organizadores de Concursos y Festivales Flamencos, celebrado en Córdoba, en el salón de los Mosaicos del Alcázar de los Reyes Cristianos, estuve totalmente solo en el lugar donde pudieron estar todos los informadores de Córdoba; pero estuve yo solo varios días, contadas sus horas, escuchándolo todo. Cuando alguien reparó en mi soledad de informador, y quiso que contara al Congreso una experiencia mía, contesté ante la expectación de todos los congresistas que yo no estaba allí para informar al Congreso, sino al público de fuera de lo que se decía en el Congreso. El silencio que vino después se cortaba con un cuchillo, porque no se entendía entonces que hubiese una dedicación tan tenaz y pertinaz por informar al público. Ahora ya tengo, afortunadamente, una fuerte competencia. Pues bien, en ello estamos, y vayan por Dios “las cuentas del Gran Capitán”.

La criba

Todavía y por varias ediciones siguientes, el Concurso de Córdoba guardaba memoria fiel al Patronato de marras sobre la admisión al Concurso de los primeros premios de otros concursos. A ello me refería en mi informe:

Dicen nuestros críticos del Concurso que hay que hacer una criba para confeccionar la lista de concursantes, que muchos no se lo merecieron. Pues bien, que hagan esa criba los demás concursos. Este es el “Concurso de concursos” y cobra su autoridad moral, su “oficialidad” si se quiere, el reconocimiento tácito de “nacional” –aunque le pese al organizador del *Giraldillo*– porque reconoce a su vez a los demás concursos. El reconocimiento debe ser mutuo, y una manera de ejercerlo por parte del Concurso de Córdoba es aceptar, como certificado válido para su admisión, a los premiados en otros concursos. Permítaseme el ejemplo: para estudiar BUP se necesita el título de Graduado Escolar. No se distingue, a la hora de hacer el trámite de matrícula, qué colegios nacionales dan de manera más responsable dicho título, aunque luego sea el profesor de bachillerato el que sufra las consecuencias de unos alumnos heterogéneos en su preparación, todos homologados por el Graduado Escolar de diferentes colegios, más o menos responsabilizados en dicho título.

Por otra parte, la lista de ganadores de los premios nacionales de Córdoba se hizo sobre muchas horas de audición, después de muchos días intensísimos de concurso. En mis seis ediciones de experiencia directa siempre fueron siete u ocho horas de audiciones diarias por término medio. ¿Qué eso no lo resiste el público? No fueron concebidos estos concursos para procurarse unas sesiones públicas, para aprovecharlas de manera espectacular. Precisamente estos concursos quieren ser el antiespectáculo; pretenden depurar el arte flamenco de aquello que pueda tener de espectacularidad, de brillo de oropel o candilejas. El Concurso Nacional de Córdoba es el antiteatro. ¡A ver si nos vamos enterando!

Las uñas afiladas

Cuando se falló el *Giraldillo del Cante*, los críticos sevillanos se echaron las manos a la cabeza: “¿Es que Calixto Sánchez puede compararse con Manuel Torre, La Niña de los Peines o una Serneta?” Por aquello

de que tenía yo cierta experiencia en estas refriegas, me tocó a mí contestar en la rueda de prensa tomando la voz del Jurado: ¡Quién está aquí comparando a nadie? Los artistas son irrepetibles. El *Giraldillo del Cante* se da en Sevilla y ahora; se responde con él al momento presente, y el *Giraldillo del Cante* sólo pretende ser representativo de una época, y no lo dudemos, de unas características y mentalidad de competencia; esto es, de unas normas de juego prefijadas. ¡Y nada más!

Ahora, el responsable máximo de aquella Organización del *Giraldillo* quiere hacer pretenciosos sofismas con el carácter “nacional” de nuestro concurso y rebajarlo a nivel pueblerino –que no sería tal rebaja a no ser a través del prisma de su megalomanía–, a la vista de los resultados. Si hubiesen sido nombres consagrados de antemano los premiados en esta ocasión, nos hubiese puesto en solfa porque “aquí no nos interesaba nada más que los consagrados”, o con aquello de que “venían con los premios dados”. No ha sido así y el fallo ha sorprendido por su “generosidad” con los no consagrados. Hubiese sido igual; nuestro amigo, máximo responsable de la organización del primer *Giraldillo*, ha venido al Concurso de Córdoba con uñas y dientes afilados. Sobre todas las opiniones encontradas hay que convenir que los premios nacionales de Córdoba han sido los que podía dar cada momento; son los representativos de su tiempo. Pero voy a decir que es buen momento éste de arte flamenco, sólo que para apreciarlo hay que “saber instinguir” y no dejarse llevar por aquello tan manoseado de que “cualquier tiempo pasado fue mejor”; hay que “saber instinguir” por uno mismo y no por lo que te digan. Está claro que a estos romos del paladar no les va a resultar brillante un Concurso que no dio los nombres que ellos ya conocían porque les habían dicho que eran “los buenos”.

Los premios

Cante

Diploma especial *Silverio*: Desierto.

Premio *Manuel Torre*: Diego Camacho “El Boquerón”.

Premio *Mercedes la Serneta*: Manuel Moreno Maya “El Pele”.

Premio *Manuel Reyes El Canario*: Manuel Espejo “El Churumbaque”.

Premio *Pastora Pavón Niña de los Peines*: Manuel Moreno Maya “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.

Toque de Guitarra

Premio *Ramón Montoya*: Paco Peña.
Premio *Manolo de Huelva*: José Luis Postigo

Nuestra glosa

El primer desconcierto lo produjo el primero de la lista, **El Boquerón**. No estaban los esquemas mentales dispuestos a admitir que un cantaor “para bailar” obtuviera el *Manuel Torre* (siguiriyas y tonás) por ende de voz laína. Las deliberaciones últimas duraron seis horas y hubimos de recurrir a las grabaciones. Fue elegido “El Boquerón” por mayoría –no hubo unanimidades en este concurso–, porque presenta su voz como filo de navaja acerada, expresión flamenquísima y caliente. Su grito, lacerante y patético, es siguiiriero con dosis equilibradas del énfasis de la época.

El Premio de *la Semeta* (soleares, polo, caña y serrana) correspondió a **El Pele** cuando el mairenismo empieza a producir cansancio y el caracolismo se ofrece como alternativa de cambio. El Pele a través de Beni tiene su mejor faceta de cantaor en el histrionismo caracolero. No, no todo fue “caracoleo” lo que nos dio El Pele por soleá, aunque en ello se puede comparar y gana a todo el “maireneo” sobado que tan abundantemente se dio en sus compañeros.

El *Canario* para **El Churumbaque** fue una sorpresa mayúscula para la afición cordobesa que le tenía encasillado en las saetas cordobesas. No, la verdad es que no se había distinguido nunca como aficionado competente para estos lances. Si he de explicar este éxito de “El Churumbaque”, creo que ha estado en la aleación del oro de las voces malagueño-levantinas de su época preciosista con el cobre de estas otras voces esquemáticas y austeras de hoy.

En cambio, a **El Pele** se le dio la ovación más fuerte de todo el X Concurso en su cante por bulerías. Si el fenómeno de El Pele se hubiera dado en Jerez, sería la locura de los jerezanos y de España entera, porque lo que aquí se entiende como defectillos humanos, son virtudes de artista en Jerez. Y, a no dudarlo, el artista de flamenco, como el torero, forja su imagen en su propia tierra.

Aunque, por su facilidad mimética sobre los cantos de la Niña de los Peines desconcertara a los no avisados que ganara **Tina Pavón** el Premio del *Mellizo*, creo que le vino bien caer en la cuenta de que no era el mimetismo lo que más beneficiaba su carrera artística, sino su personalidad singular de gracia femenina, de exquisito virtuosismo técnico en esta época.

Lo de **El Yunque** por granaínas fue una lección de síntesis musical y flamenca, de depuración estilística, de seguridad en la fijación de cada tercio; algo parecido a lo de la edición anterior a cargo de Manolo Ávila; las diferencias estaban en los ecos, en las modulaciones chaconianas, Ávila, y fosforeras, Losada. Fue preferido a la grandilocuencia de otros competidores.

En cuanto al baile, es cosa previa que, ajustándose estrictamente a las bases comunes de ésta como de

anteriores ediciones de Córdoba, se puede competir con ciertos bailes por el Premio *Pastora Imperio* como por el de *La Argentinita*. “Otros bailes festeros que se incluyen en el *Pastora Imperio* pueden perfectamente ser “otros bailes” con los que se establece el Premio denominado *La Argentinita*. Desde el VII Concurso venía tal ambigüedad hasta que en el XII se planteó una revisión profunda en tal apartado. En ese tramo numérico de los concursos nuestros tuvo el Jurado que resolver sobre la marcha, cosa que se previene en las Bases: si algo falla, resuelve el Jurado, pues es lo que dice la base 12: Las decisiones del Jurado serán inapelables;” inapelable” se repite en la 19ª referida a fallo. Pero aún está más claro en la 11ª: “Los concursantes aceptan incondicionalmente estas Bases, así como cualquier resolución que se adopte por incidencias no previstas, tanto por la Comisión Organizadora, como por el Jurado del Concurso”.

En cuanto a la evolución técnica y coreográfica, las alegrías y la soleá han terminado por barrer para sí todos los lugares comunes, tópicos y mecanismos. A no dudarlo, el baile de hoy está sobrado de mecanismos, sobre todo de pies, y absolutamente falto de fantasía, y es que de cintura para abajo está lo prosaico, y de cintura para arriba, la poesía. En este estado de cosas tuvo el X Concurso Nacional de Arte Flamenco en Córdoba cuatro muy dignas bailaoras. **Carmen Ledesma** tiene un sentido claro de lo clásico, del buen gusto, de la elegancia, de la corrección; por eso alguna estampa dio hierática y distante. Tiene mucho de mimo y de actriz, o así me lo pareció como característica muy positiva en el taranto. Su premio fue por soleá e interpretó también el garrotín.

Una concepción del baile y de la plástica contraria a la anterior fue **Concha Calero**. Sus notas distintivas: cercanía y comunicación; expresión caliente, temperamental, emotiva, de tirón, simpatía y sensibilidad. Su esfuerzo en la presentación se vio compensado con la mejor estampa flamenca. Su competencia fue en soleares, tangos y tarantos, siendo lo último primado con el premio.

El apellido Mengíbar figuraba ya en la lista de honor de los Concursos Nacionales de Córdoba. Fue Milagros Mengíbar, tía de Clementina, “**Meme**”, la que obtuvo el Premio *La Argentinita* en la VII edición. Dicen que la tía preparó a la sobrina para el tribunal cordobés, y si el Concurso tiene su filosofía propia, esta circunstancia no sería pura casualidad. Veremos más adelante que otra ganadora del premio, japonesa por más señas, mostró la escuela total de la Mengíbar. Dicho esto, yo vi en Meme muchos detalles de Mario Maya, sobre todo en el taranto, cosa que pudo muy bien recoger inteligentemente de aquel Giraldillo del baile donde triunfó el maestro. Intervino también “Meme” con la caña, tientos y el garrotín, que fue lo significativo con el premio. Los mejores adjetivos que le concedemos son: discreta y correcta.

Pepa Montes fue premio La Macarrona en el VII Concurso. Su participación en el X fue tranquila y confiada, aunque con mucha más experiencia los hemos visto aquí temblar. Empezó respondiendo a un cante de bamberas en ritmo de soleáailable, para enfrascarnos a todos en el problema de tener que considerar unas formas con variantes y estética de un baile solearero, por el que ya había obtenido premio nueve años antes. Son las estructuras, los esquemas de los bailes actuales los que tienen la culpa de nuestro problema; no ella. Luego intervino con martinete y tangos, y lo último le valió el premio. ¿Qué cómo bailo? A poco que se

proponga le sale la clase flamenca de un baile muy femenino tocado de sensualidad. Ninguna muestra más contundente que la foto de “Jaime” que sirvió de cartel para una Cata Flamenca en Montilla: la clase de su mano y la sensualidad de su boca; así es su baile total, porque baila bien hasta con las orejas.

Y la guitarra. Las que escuchábamos de concierto se ofrecían en dos vertientes: tradicional y moderna; más expresiva la primera y tan mecánica como mecanicista la segunda. Las dos copiaban; pero la primera interpretaba sin complejos, con personalidad, y la segunda trataba de engañarse a sí misma en el laberíntico “juego del esconder”. Se eligió la primera: **Paco Peña**. El acompañamiento tuvo más homogénea competencia y se optó por el más veterano: **José Luis Postigo**.

13

**XI CONCURSO,
EL NUEVO GRAN TEATRO
(1986)**

XI CONCURSO, EL NUEVO GRAN TEATRO

(1986)

Fue un detalle que la remodelación del Gran Teatro se inaugurara con el XI Concurso Nacional de Arte Flamenco... ¡y qué menos! Hubo que acelerar los detalles finales y meter prisa a los retoques, pero allí estuvimos con los mejores augurios para lo que se dio en llamar el “Corazón Cultural de Córdoba”. Desde entonces, hemos centralizado mejor las actividades propias y paralelas del Concurso y en su Sala de Telares hemos tenido el marco ideal para las sesiones de clasificación.

Antonio en el Jurado

Estamos ya en la etapa de Herminio Trigo, Alcalde de Córdoba, que habría de llegar a las vísperas de la XIV edición. Con Herminio vuelve la **Presidencia de Honor** a S. M. El Rey Don Juan Carlos I, siguiendo en la escala honorífica como Vicepresidentes: Excmo. Sr. Don Felipe González Márquez, Presidente del Gobierno, y Excmo. Sr. Don José Rodríguez de la Borbolla Camoyán, Presidente de la Junta de Andalucía. Vocales: Excmo. Sr. Don Javier Solana Madariaga, Ministro de Cultura; Excmo. Sr. Don. Herminio Trigo Aguilar, Alcalde de Córdoba; Excmo. Sr. Don Gregorio López Martínez, Gobernador Civil de Córdoba; Excmo. Sr. Don Vicente Colomer Viadel, Rector de la Universidad de Córdoba; Excmo. Sr. Don Julián Díaz Ortega, Presidente de la Diputación de Córdoba; Itmo. Sr. Don Juan Ignacio González Merino, Delegado Provincial de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía en Córdoba; Itmo. Sr. Don Luis Moreno Castro, Delegado Provincial de la Consejería de Gobernación de la Junta de Andalucía en Córdoba; Itmo. Sr. Don Rafael Quero Castro, Director del Conservatorio Superior de Música de Córdoba; Itmo. Sr. Don Miguel Salcedo Hierro, Director de la Escuela Superior de Arte Dramático y Danza de Córdoba; Itmo. Sr. Don Juan Gómez Crespo, Director de la Real Academia de Córdoba, y Don Francisco Vallecillo Pecino, Asesor de Flamenco de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía.

Preside la **Comisión Organizadora** José Luis Villegas Zea, Presidente del Área Municipal de Cultura. Entre los vocales, un solo cargo político, aunque verdadero aficionado, Marcelino Ferrero Márquez; los demás, en representación de la afición flamenca local y provincial: José Arrebola Rivera, Agustín Gómez Pérez, Rafael Guerra Expósito, Antonio Povedano Bermúdez, Andrés Raya Saro, Rafael Reina Mata, Rafael Romero Díaz, Rafael Salinas González, Juan Velasco Moreno y Juan Ramón Martínez García.

La Comisión Organizadora elegía libremente a los vocales del **Jurado** presidido, en esta ocasión, por José Luis Villegas Zea: Miguel Espín García, Antonio Fernández Díaz “Fosforito”, Agustín Gómez Pérez, Rafael Guerra Expósito, Víctor Monge “Serranito”, Antonio Murciano González-Meneses, Manuel Ríos Ruiz y Antonio Ruiz Soler “Antonio”. Secretario: Rafael Román Salamanca, funcionario municipal Jefe de la oficina de Cultura.

Las bases

Salvo algunos conceptos de aconsejable actualización, las Bases permanecieron como las anteriores. Esos cambios mínimos fueron: adelantar la edad de participación a la edad política de mayoría de edad fijada en los 16 años; adelantar la fecha de solicitud de inscripción “hasta 6 días antes del comienzo del Concurso”; elevar hasta 12 pesetas el kilómetro los gastos de viaje de los concursantes dentro del territorio español, y “los concursantes no residentes dentro del término municipal de Córdoba devengarán una dieta diaria de 5.000 pesetas...”

Las posibilidades de maniobra del Jurado para la Admisión a Concurso quedan así: “El Jurado se reserva el derecho de no admitir a ninguna de las fases del Concurso, a aquellos solicitantes que considere no reúnen un mínimo de calidad”. Previamente se dice, como en los anteriores: “Pueden ser dispensados de la fase de Admisión, los participantes que el Jurado considere que reúnen la calidad necesaria para optar a premio”. Con lo cual, el Jurado queda en libertad plena para elegir por sí mismo a quienes pasan a Opción a Premio o a concurso propiamente dicho. Antes se expresaba el compromiso de aceptar a quienes venían avalados por otros concursos.

El Acto Final, de Entrega de Premios, queda fijado para el día 23 de mayo de 1986; La fase de Opción a Premio, durante los días 19 al 21. La dotación económica del Diploma Especial *Silverio* se pone en doscientas mil pesetas, y todos los premios de las tres facetas, en cien mil pesetas. También con cien mil pesetas el Premio *Ricardo Molina Tenor* para el trabajo escrito, televisado o radiado en lengua castellana o del extranjero, que exalte a Córdoba como capitalidad de estos Concursos Nacionales de Arte Flamenco, “en homenaje a la memoria del gran escritor y flamencólogo, ya fallecido”.

La fotocopia

Una vez producido el fallo de los Premios Nacionales de Arte Flamenco en esta XI edición, un grupo reducido del Jurado fuimos citados por la Comisión Organizadora para fallar el premio *Molina Tenor*. No había muchos trabajos. Tras leerlos y pasar las grabaciones de los audiovisuales, cuyos guiones con texto completo se adjuntaban, deliberamos con el mismo método de los Jurados de todas las ediciones del Concurso cordobés de Arte Flamenco. Quedaron dos candidatos de sendos trabajos radiofónicos. No había manera de ponernos de acuerdo; pero una mayoría notable tenía ya claro su voto por el mismo. El trabajo favorito

estaba plagado de lugares comunes que ya se habían dado en ediciones anteriores del *Molina Tenor*; el otro oponente con menos éxito contenía historias y datos curiosos de la época califal cordobesa. Fue entonces cuando un jurado proponente del que se definía perdedor solicitó al secretario una fotocopia de este trabajo amenazado con la papelera. Y he aquí que absolutamente todos los jurados se suman a la solicitud de la misma fotocopia. Esperamos apaciblemente a que nos la dieran y el mismo que manejaba la fotocopidora preguntó si queríamos la del trabajo favorito. A ninguno nos interesó. “Bueno, señores –interpeló el que antes había llevado la iniciativa de pedir la fotocopia– ¿qué vamos a votar ahora? ¿Lo hacemos en secreto con papeletas, o a mano alzada? Todos con la mano alzada votamos el Premio para el que se preveía perdedor. De esta manera fue el último Premio *Ricardo Molina Tenor*, porque ya no se volvió a convocar, por unanimidad para Manuel Salcines López. Su trabajo se había ofrecido en Radio Cadena Española en Córdoba.

Mi crónica

El día 12 de mayo del 86 comenzaban en el Salón Liceo del Círculo de la Amistad el XI Concurso Nacional de Arte Flamenco. En este magnífico local se celebraron tanto las pruebas de admisión como las de opción a premio, a excepción del sábado intermedio que nos trasladábamos al Salón de los Mosaicos del Alcázar de los Reyes Cristianos por hallarse ya comprometido el Liceo para esa fecha cuando se solicitó. En mi crónica del mismo día en el Diario Córdoba, decía:

Se aconseja la fase de admisión a puerta cerrada para evitarle al público cordobés enojosas actuaciones que habrán de darse, por supuesto, dado el carácter libre y abierto de la convocatoria, así como los cortes que estime el Jurado a cualquier actuación –buena o mala– cuando tenga ya materia de juicio sobre su calificación para poder acceder a premio. Se recibieron a unos ciento treinta concursantes. Antes de dar comienzo esta fase de admisión, ya se ha hecho una evaluación previa y, como resultado de ella, se han desestimado algunas solicitudes por estimarse suficientemente conocidos sus firmantes, de concursos anteriores. Asimismo, para los solicitantes que en la pasada convocatoria fueron nominados para premio, hemos considerado superada su fase de admisión, sólo en los cantes que así figuraron. En anteriores convocatorias existió el criterio de admitir a concurso a aquellos que documentaran primeros premios en otros concursos, pero este criterio no es válido a estas alturas por haber una auténtica “inflación” de concursos y sus premios. Basta saber que el ochenta por ciento de cantaores conocidos y presentados a este Concurso tienen primeros premios en otros. Del jurado podemos decir que se ha visto considerablemente reforzado por la presencia en él de “Antonio”, primerísimo figura universal de nuestro arte, el que hiciera entrega de la “llave” a Antonio Mairena. Así, “Antonio” (baile), Fosforito (cante) y Víctor Monge “Serranito” (guitarra) forman nuestra cobertura artística.

En esta edición, podemos asegurar que el plazo de admisión de solicitudes se ha cerrado a cal y canto apenas cumplió la fecha señalada en las bases. No han sido pues consideradas nueve solicitudes que han llegado fuera del plazo señalado. Se han estimado, en consecuencia, 91 solicitantes en la sección de cante; 23, en baile, y a 19, en guitarra (12, concierto, 7, acompañamiento).

Persiste la fe en terminar la remodelación del Gran Teatro con tiempo de ofrecer en él los actos paralelos que ya están programados de esta manera: Día 20: Fosforito con Paco Cepero; Matilde Coral y Víctor Monge “Serranito”. Día 21: Beni de Cádiz con Manuel Domínguez, Pepa Montes y Rafael Riqueni. Día 22: José Menese, con Juan “Habichuela”; Manuela Carrasco y Manuel Cano. Todos ellos son premios nacionales en Córdoba y cada uno de ellos tiene un gran significado, único en la historia de estos 30 años de concurso.

En el Salón Capitular tendremos dos presentaciones de libros: Día 19, será presentado el libro de José Blas Vega “Vida y Cante de Don Antonio Chacón”(1), premiado con el *Demófilo* municipal, 1985. Día 22, un libro de Manuel Cano sobre la guitarra (2), al que acompañan dos cassetes a manera de ilustración. Ambos serán a las 13 horas.

El sábado, 17 de mayo terminaba la fase de admisión. Quedaban seleccionados con opción a premio 45 concursantes que se distribuían así: 24 cantaores, 13 bailaores, 4 concertistas de guitarra y 4 guitarristas acompañantes. (3) En el mismo Salón Liceo, se celebraban los días 19, 20 y 21 las pruebas finales. De la fase de admisión sacábamos la impresión de que el baile era la faceta reina. Sevilla y Córdoba se habían volcado en el baile con alegría, técnica, arte y elegancia. Se conoció un esfuerzo singular que hasta entonces estaba oculto o velaba armas para esta ocasión. Se había conseguido un gusto estético por el baile, un dominio técnico con la guitarra; pero el cante seguía adocenado, y estancado en el más aburrido gusto de hacía por lo menos diez o quince años.

La semana que empezaba el 19 se distribuía así: lunes, martes y miércoles, concurso en el Salón Liceo a partir de las seis de la tarde; martes, miércoles y jueves, a las diez y media de la noche, festivales en el Gran Teatro. El viernes tendría lugar el acto solemne de entrega de premios en el Gran Teatro. En esta edición se hizo una distribución del tiempo más racional: 40 horas en fase de admisión distribuidas cómodamente en seis días; en fase de opción a premio, doce horas de audiciones en tres días. Venían luego los festivales en el Gran Teatro, pero ya sin el compromiso de papel y lápiz de Jurado; éstas eran un gozo completo.

La inauguración del nuevo Gran Teatro

La remodelación profunda del Gran Teatro se inauguró con la programación del XI Concurso. Algunas que otras ediciones anteriores del Concurso habían coincidido, o en días próximos, con otros festivales del Mayo cordobés, en cuya programación, el mismo Concurso era una inclusión en el “Festival de los Patios Cordobeses”. A partir de la XI edición, el propio Concurso se dota de una programación paralela que complementa sus actividades y fechas, con protagonismo propio, tales como exposiciones de pintura, fotografía y cartelería de tema flamenco; presentaciones de libros editados por la Delegación de Cultura y espectáculos en los que intervienen siempre las grandes figuras del género que fueron premios nacionales a lo largo de su historia.

José Luis Villegas, Teniente Alcalde de Cultura, me encargó la presentación del festival que habría de inaugurar el martes día 20 el Gran Teatro. Compañían el cartel Fosforito con Paco Cepero, Matilde Coral

y “Serranito” como ha quedado dicho. Hasta media hora después de la anunciada, el ambiente de limpieza, electricidad, sonido, bambalinas era una locura. Se había trabajado los últimos días contra reloj para que pudiese inaugurarse el Gran Teatro remodelado con el Concurso y el mejor día era el del primer festival en el programa de actividades paralelas. Yo me relajaba de satisfacción al pensar que las primeras palabras podían ser las mías y me hacía una ilusión enorme que fueran aquellas con las que empezaba desde hacía veintitrés años todos los días el programa “Cante Jondo” en Radio Popular. Si no el “Buenas tardes, amigos del Cante”, un “Buenas noches, amigos del Arte Flamenco”, porque el espectáculo con las figuras citadas era total. Pero veo al Alcalde en laterales momentos antes de abrir el telón. “Va a dirigir unas palabras al público”, me dicen. “¡Vaya, hombre; ya perdí el salto!”, pensé. Y un último intento al amigo del que fui compañero de magisterio en nuestros años iniciales en Montilla. El atril lo tenía ya preparado en medio del escenario. “Oye, Herminio, ¿qué te parece si entro yo al público por el lateral a telón cerrado y te anuncio?” No coló. Los dos nos reímos. Herminio sentía mayor ilusión, y con todo derecho, de escuchar su eco por vez primera en aquel espacio teatral que se inauguraba con la ilusión de ser el corazón cultural de Córdoba. Mi crónica del 22 de mayo en el diario Córdoba decía:

...Se ha hecho un gran esfuerzo. El amigo Witte nos acompañaba la noche anterior en visita al local cuando los “eléctricos”, esos eléctricos que retrasaron el comienzo media hora, estaba poniendo lámparas porque le habían dado luz a las seis de la tarde. Witte calculaba que en Holanda, tal y como estaba la situación, podría inaugurarse el año próximo. Villegas decía que no, que mañana en Córdoba, en Andalucía. Unos minutos antes de empezar monsieur Vidal me daba la mano al tiempo que, muy serio me animaba a la manera francesa: “¡Merde!”. Sabido es que los franceses, como nuestra gente de teatro, se desean suerte de tal guisa, pero a mí me supo a amarga ironía. Vidal cita a sus flamencos un día antes al teatro para probar y ajustar sonido, y él no había visto nunca ensayo en Andalucía. Él veía ahora que el megafónico me daba un micro con mucho cable sin enchufarlo a ninguna parte y que yo no me acordaba, cuando tuve ya uno enchufado, de que había que darle al botón hacia arriba. El Alcalde pronuncia la primera palabra e hizo una presentación magnífica del Concurso Nacional y su historia de 30 años para justificar la apertura del Gran Teatro. Yo tuve intención desde el día anterior de pedir un aplauso para “Antonio”, la figura mundial del baile, que estaría en primera fila; pero me lo cambiaron al palco número cuatro y no hubo manera de pegarle con el cañón de luz para que el público le viera. Todo fue igual; “Antonio” se llevó una gran ovación en la oscuridad. Todo el mundo estaba feliz. Todo el mundo comprendía la hazaña. Cuando Matilde Coral paseaba su bata de cola, la misma con la que ganó su Premio Nacional en 1965, con un ligero arreglo, que así de sentida es la maestra sevillana del baile, levantaba una nube de polvo; pero ni ella dejó de hacer sus maravillosos punteados y mudanzas, sus figuras de exquisitez máxima, ni Chano, Romerito y Rafael Fernández dejaron de cantar apasionadamente, ni Manuel Domínguez ni Paco Arriaga dejaron de complementar una fiesta (4) que bien podría haber llegado al “frenesí soberano”.

Cerrado el telón y ya el patio vacío, “Antonio”, con los íntimos del Concurso, buscaba a Chano Lobato en el escenario. Estaba en todas sus glorias, pero su corazoncito buscaba a

Chano. “Pero, bueno –exclamaba entre divertido y ofendido–, ¿cómo se ha marchado sin saludarme?” Quise justificarlo, pero me detiene ya plenamente comprensivo y feliz: “Ya, ya sé. Lo que le ha pasado es que le ha dado vergüenza saber que estaba yo aquí y tener que cantarle en mi presencia a Matilde. (5) ¿Sabes?, me prometió solemnemente que no cantaría a nadie más cuando se despidió de mí en el Ballet. ¡Ay que ver; quince años cantando para mí y hacerme ahora esto!” Todos reímos su desenfado y se marchó con “Serranito”, un virtuoso y sentimental de la guitarra flamenca; un puritano exquisito, amante del nocturno cordobés.

Los premios

Cante

Diploma especial *Silverio*: Desierto.

Premio *Manuel Torre*: Desierto.

Premio *Mercedes La Serneta*: José Mercé.

Premio *Manuel Reyes El Canario*: Desierto; mención especial, Francisco Díaz Ortiz “Curro Díaz” y Juan Navarro Cobos.

Premio *Pastora Pavón Niña de los Peines*: José Mercé.

Premio *Enrique El Mellizo*: Desierto; mención especial, Mariana Cornejo Sánchez.

Premio *Don Antonio Chacón*: José Castellano Asensio “El Séneca”.

Baile

Premio *Juana la Macarrona*: Asunción Rueda Torres “La Toná”; mención especial, Joaquín Grilo Mateos.

Premio *La Malena*: Lalo Tejada.

Premio *Pastora Imperio*: Juan Navas Salguero “Ramírez”.

Premio *Encarnación López La Argentinita*: Inmaculada Aguilar; mención especial, Ana Rodríguez y Patricia Linares (6)

Toque de Guitarra

Premio *Ramón Montoya*: José Antonio Rodríguez; mención especial, Rafael Fernández Andujar.

Premio *Manolo de Huelva*: Compartido entre Manuel de Palma (7) y Quique Paredes.

La panorámica desde mi crónica

Mi lugar en el Jurado me impedía pronunciarme en mi tribuna del periódico y la radio mientras se celebraban las pruebas, pero una vez pronunciado el fallo del Jurado, seguía mi irrenunciable trabajo en los medios de comunicación con la discreción suficiente para no afectar a mis compañeros de Jurado. Apoyada en mi propia crónica del 23 de mayo de 1986 vaya la panorámica de aquel Concurso de aniversario:

El Jurado del XI Concurso Nacional de Arte Flamenco en Córdoba se pronunció por boca de su presidente, el teniente de alcalde, delegado del área de Cultura, José Luis Villegas, y justamente ahí acababa la misión de este Jurado. Todo el que hablara después sería a título personal (como yo ahora). El Concurso tiene su mecanismo aceptado por todos y ese mecanismo ha funcionado. A nadie se le ocultaba que la sección de cante era en esta XI edición la más floja, como consecuencia, ni más ni menos, de los ya largos años de atonía cantaora que sufríamos. A falta de auténticas personalidades tenían forzosamente que primar los localismos y algún detalle documental que se aportara. Por ejemplo, las siguiiriyas que nos cantaba “Antonio de Álora” (8) interesaron mucho por la novedad y armonización musical que aportaban en la mezcla de elementos melódicos sabiamente acabados en el *leit motiv* de las siguiiriyas. No fue considerada para premio por lo que había de melopea en su “puesta en voz”, como, si la miramos desde la perspectiva del tiempo pasado, no admitíamos las melopeas siguiiriyeras de Enrique Morente, que ahora se le perdona todo como imposición de su propia “victoria”. –¡Que nos lo digan en Córdoba!– No se concebía entonces una siguiiriya sin agresión expresiva, pero ahí quedó como ejemplo maravilloso de lo que musicalmente se puede hacer con el flamenco, aunque por falta de expresión deje de serlo.

Hubo localismos clarísimos en cantaores como El Flecha (hijo) y Mariana Cornejo, por citar ejemplos ya que no podemos ser exhaustivos, pero no han sido relevantes por cuanto son epígonos de otros cantaores que tenemos muy inmediatos. En cambio, se estimó otro epígono, el de un cantaor al que secularmente se le hacía una gran injusticia, Cayetano Muriel “Niño de Cabra”. Este mismo concurso descabalgó su nombre de un grupo de cantes. El Jurado ha reivindicado ese nombre y volvería en la siguiente edición a ocupar su sitio en las fases del concurso, desplazando a Don Antonio Chacón a su verdadero grupo, al de los cantes de Málaga y Levante. Es inconcebible que “El Canario”, del que sólo se conoce una malagueña, ocupara con su nombre un grupo tan amplio. Claro está que esta conciencia la despertó en la XI edición una interpretación de José Castellano Asensio “**El Séneca**” sobre los fandangos de Lucena y Cayetano. (9)

También fueron interesantes del Séneca en este concurso las soleares de Córdoba. Pienso que “la gente” se enteró entonces de que existen soleares de Córdoba. (10) Los hubo muy buenos, sí, que siguieron un calco inmediato, y por lo tanto no fueron relevantes, y los hubo de fama que desafinaron lo increíble. ¡Qué le vamos a hacer! Pienso que la serrana se canta en Córdoba mejor que en ningún sitio. Así se estimó la que cantó Antonio García Gómez, por ejemplo, que ya no hay quien la cante –salvo en Córdoba– ajustando su tercetillo al “macho” que nos mentara Pepe el de la Matrona y que da lógica a los siete versos que componen las coplas habituales de seguidillas castellanas; pero, en definitiva, ninguno de los dos pudieron con las soleares de **José Mercé**. Es muy difícil escuchar hoy unas soleares con clase flamenca de escuela natural. La estimación de las soleares de José Mercé fue unánime. La variedad, dentro de la unidad estilística, de cuatro en una serie es muy apreciada. Claro está que se escuchó antes a Manolito María, Juan Talega, Fernanda, el Perrate... antes de que el jerezano hilvanara su serie. Pero además, éste las cosió bien y las remató mejor con ese sentido del compás, de la afinación y, sobre todo, con ese rajo proletario que conserva purísimo el cante de Jerez del siglo XIX.

Queramos o no, Jerez sigue siendo la patria chica de las bulerías. Ya nos dejó González Climent un libro entero de ello. Mercé ha puesto purísimo el vino bulearero de Jerez sobre el fino lienzo del concurso... Y como la bulería es ante todo travesura, no deja de tener su gracia una nota adelantada de compás para que Philippe Donnier haga matemáticas y le encuentre cuadratura al duende. En lo demás, al declararse “desierto”, no ha habido otra intención que cuidar la talla del concurso. Que sí, que estoy de acuerdo en que otras ediciones dieron premios a interpretaciones que han sido superadas en esta última. A lo cual sólo cabe replicar que el Jurado no está hipotecado por el criterio de otros anteriores.

Del baile sólo hemos tenido el problema de no tener más premios para corresponder a tan generosa y brillante participación y no tener un premio denominado “Antonio” para ofrecerlo a Anunciación Rueda Torres “**La Tona**” como bailaora más completa del Concurso, pero ese premio ya fue instituido para la XII edición. La belleza singular de **Rosario Tejada** –¿por qué Lalo siendo tan profundamente artístico Rosario Tejada?– se multiplicaba en los encajes de bolillo de sus manos y al unísono de sus movimientos con las vibraciones de la guitarra, la sincronía de sus tacones con las seis cuerdas. “**Ramírez**” es un monstruo a compás, un cataclismo organizado, una convulsión medida, un arrebato por bulerías y sólo por bulerías, ¿para qué más? ¿Qué es más derecho que un junco? Digamos más bien de una sobriedad corporal. Con el sonido de sus pies ya es un asombroso espectáculo. **Inmaculada Aguilar** puso toda la carne en el asador –¿Qué fortaleza en su gracia angélica!– bailó con los ojos, con los pómulos..., con el alma en la chispa de sus ojos, sobre todo, con los ojos. Ha coordinado siempre con armonía los brazos, las manos y los pies en un compendio canónico. Lo suyo es comunicación. Los caracoles fueron en aquella ocasión su baile, porque la soleá es estar sola y no pudo una sonrisa tan fresca y luminosa hablar de soledad. (Hablo de comunicación que va por las más sutiles rendijas sensitivas). Ana Rodríguez fue mencionada por sus grabados de Gustavo Doré en una “rondeña” de cuidada presentación. Personalmente me queda el dolor de no ver coronada con otra mención a María del Mar Berlanga que inspiró a todos los poetas de la sala.

José Antonio Rodríguez barría por expresión y ejecución que él sabe dar en dosis de equilibrio musical y flamenco. Mereció “mención” Rafael Fernández Andújar, un excepcional músico que ojalá obedezca –decía entonces mi crónica– a su verdadera vocación por lo clásico. El “acompañamiento” nos dio polémica un largo rato sin que se moviera el fiel de la balanza en su vertical: cuatro votos para Quique Paredes y cuatro para Manuel de Palma. No quiso decidir Villegas que sólo ejerció la presidencia para cuestiones de orden, y no hubo más remedio que dar el premio compartido. Así de sencillo.

NOTAS

- 1.- José Blas Vega: *Vida y cante de Don Antonio Chacón / la edad de oro del flamenco (1869-1929)* (Premio de monografías sobre temas flamencos Antonio Machado Álvarez Demófilo) Excmo. Ayuntamiento de Córdoba – Concejalía de Cultura, 1986.
- 2.- Manuel Cano: *La guitarra / historia, estudios y aportaciones al arte flamenco* / Servicio de Publicaciones de la Universidad de Córdoba – Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, 1986
- 3.- Los nombres de estos concursantes de daba en el Diario Córdoba del día 19 de mayo de 1986, página 35
- 4.- Lo que sigue, hasta el punto y aparte, pereció en el cepillado que hicieron a mi original en “caja” por falta de espacio.
- 5.- Igual que lo anterior, también lo que sigue hasta el final salió volando en otro cepillazo.
- 6.- Patricia Linares es mejicana. Maestra de baile en su tierra que tantos maestros del baile flamenco con fama universal ha dado, vino a competir en varios concursos hasta que consiguió esta mención.
- 7.- Se dio la circunstancia que Manuel de Palma estaba contratado en esta XI edición, como Merengue de Córdoba en la V y El Boquerón en la X. Los tres resultaron ganadores de premios nacionales en las mismas ediciones que actuaban de oficio a disposición de los concursantes que necesitaran de sus acompañamientos, contratados por la Comisión Organizadora. Hasta la XI edición no se excluían en las Bases del Concurso, así es que podían concursar. A partir de la XII edición se previene en las bases contra esta posibilidad.
- 8.- Antonio de Álora participó en varios concursos y siempre fue muy interesante por su conocimiento y cantes especiales que nos traía a colación. Recuerdo, por ejemplo, aquella su malagueña de Dolores la Chilanga de su actuación en la VI edición. Siempre dejaba el vacío de su voz mate y con escasos armónicos.
- 9.- Los fandangos personales de Cayetano se indicaban en el I Concurso de Cante Jondo erróneamente como los fandangos de Cabra; aunque por menos motivos, la flamencología de la época etiquetó con nombres de localidades otros muchos estilos personales. Aquí no debemos de caer en el mismo error chovinista.
- 10.- Soleares de Córdoba con los mismos derechos de propiedad que los de Triana, pongamos por caso; un cante que viene de Silverio y que en Córdoba y Triana adquirió notables diferencias locales en su tratamiento de tonos y ejecución, en su características expresivas de cante sentencioso y solemne o cante ligero y ligado.

14

**XII CONCURSO,
EL ANTONIO
(1989)**

XII CONCURSO, EL ANTONIO (1989)

El Concurso se ha ido modelando con el paso del tiempo muy lentamente y a medida de la experiencia. Ya venían de atrás sucesivas ediciones en las que primaba la competencia del baile. Es siempre más larga la lista de cantaores, pero es engañosa; los mismos cantaores se repiten mucho en la historia del Concurso; el baile, en cambio, renueva a sus artistas en cada edición, con algunas excepciones. Hay que convenir que el cante es más inteligible y popular para nuestra afición; la comprensión del baile supone un refinamiento estético que exige un cultivo especial de la persona. La misma literatura del género acusa esta diferencia de trato, por lo que no debe extrañarnos que aparezca el Premio Especial *Antonio*, el del baile, a los 18 años del *Silverio*.

Antonio y Pilar

Si el Diploma especial *Silverio* se instituyó en el VI Concurso y hasta ahora sólo se otorgó en aquella ocasión, el *Antonio* se instituye al doblarse el número de ediciones y, como si fuera cosa de los duendes esquivos, pero “a compás”, sólo hasta ahora se otorgó en su inauguración. De esta edición es también notable el cambio profundo que se le dio a las Bases, pero vayamos por partes. Seguía Presidente del **Comité de Honor**, S. M. El Rey Juan Carlos I; así como Vicepresidentes, el Presidente del Gobierno, Felipe González, y el Presidente de la Junta, Rodríguez de la Borbolla. También las vocalías mantenían las mismas instituciones políticas de la anterior edición, si bien aparecía una nueva, la Delegación Provincial de la Consejería de Fomento y Trabajo de la Junta de Andalucía y se cambiaba al Asesor de Flamenco de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía por el Presidente de la Confederación Andaluza de Peñas Flamencas, José Arrebola Rivera.

Era el segundo mandato de la Alcaldía de Córdoba de Herminio Trigo Aguilar y presidía ya la **Comisión Organizadora** Dionisio Ortiz Delgado, Presidente del Área de Cultura, de los siguientes vocales en la misma representatividad anterior: José Arias Espejo, Marcelino Ferrero Márquez, Agustín Gómez Pérez, Rafael Guerra Expósito, Juan Ramón Martínez García, Rafael Reina Mata, Rafael Román Salamanca, Rafael Romero Díaz, Rafael Salinas González y Juan Velasco Moreno. Secretario: Francisco López Gutiérrez, y

Secretaria adjunta Rosa María Sánchez Hernández. Se observa aquí el hombre de la experiencia burocrática anterior, Rafael Román Salamanca, funcionario municipal jefe de la oficina de Cultura, otra funcionaria de la misma oficina, Rosa Sánchez, y Francisco López como Director del Gran Teatro, responsable de gestión y administración.

En cuanto al **Jurado** del Concurso, queda así determinado por la Organización y ratificado, como siempre, aunque no lo hayamos dicho, por el Pleno del Ayuntamiento: Presidente: Dionisio Ortiz Delgado. Vocales: Miguel Espín García, Antonio Fernández Díaz “Fosforito”, Agustín Gómez Pérez, Pilar López Julvez, Teresa Martínez de la Peña, Mario Maya Fajardo, Antonio Murciano González-Meneses, Antonio Povedano Bermúdez, Manuel Ríos Ruiz, Gonzalo Rojo Guerrero y Antonio Ruiz Soler “Antonio”. Secretario: Francisco López Gutiérrez. Hay que advertir en este punto que ni Antonio ni Pilar López, siempre puntuales en los sitios que se le asignaron entre el Jurado, al que pertenecían por propia aceptación, durante las sesiones de concurso, se perdieron y no hubo manera de dar con ellos a la hora de la deliberación última que discernía sobre los premios. En otras ediciones, tanto Pilar López como Antonio, aceptaron sus responsabilidades contraídas en las deliberaciones; pero no en ésta, sin que se manifestaran los motivos; aún así, fue de agradecer la presencia y asistencia al Jurado de estos dos grandes divos de la danza y del baile flamenco con sus apreciaciones personales durante las sesiones y en los ratos de expansión. Es más, todos los que disfrutamos estos ratos compartidos con ellos guardamos recuerdos tan agradables como imborrables.

El Jurado restringido para la fase de admisión quedó así: Presidente, Dionisio Ortiz; vocales, Agustín Gómez, Dolores Jiménez Castro (bailaora), José Morales (guitarrista), Rafael Salinas y Juan Velasco Moreno; secretario, José María Rodríguez Torres (funcionario). Se observa que sólo dos componentes de este Jurado pertenecen al grande.

El XII Concurso se presentó en el XVI Congreso de Actividades Flamencas, celebrado en Córdoba, Palacio de Congresos, Octubre-1988. Quedó abierto con tal motivo el periodo de inscripción y cinco meses antes de su celebración ya había inscritos algunos artistas. Para los cordobeses, de manera oficial se presentó el 16 de abril de 1989 en el Palacio de Viana. Participaron en el Acto Dionisio Ortiz Delgado, Presidente de la Comisión Organizadora del Concurso; Venancio Blanco, escultor asociado a los Premios *Silverio* y *Antonio* por ser el autor de sus esculturas distintivas, y Agustín Gómez, por la Comisión Organizadora.

Desde primeros de diciembre del año anterior calentábamos motores. Nuestras crónicas en el Diario Córdoba y en Radio Popular hablaban de los nervios del Concurso, de sus inscripción, del significado de los nuevos nombres titulares de premios, de los cantes ciudadanos y campesinos fijados con claridad en las bases, de la serrana de nuestra experiencia, del prestigio artístico de Cayetano Muriel, de su actualización en este XII Concurso, de los fandangos locales y personales, del baile en nuestros concursos, de nuestra querida Pilar López, de la leyenda negra de las descalificaciones y que nunca han sido tales en Córdoba, de la rivalidad entre La Macarrona y La Malena; de nuevo el paralelismo de Granada y Córdoba en el I Concurso, del significado varonil del Premio y su grupo de bailes del *Vicente Escudero*, de su palmarés histórico, de criterios

y buen gusto, del valor añadido de un título de baile en Córdoba en la bolsa profesional, de los titulitos, de la “criba”, de la psicología especial como autodefensa que se desarrolla, de las características especiales del Premio *Paco Laberinto*; de la guitarra en nuestros concursos, del cuplé proscrito; de Antonio Povedano y Venancio Blanco y su plástica asociada al Concurso; del Antonio por excelencia del baile flamenco, bailarín y bailaor en toda su dimensión, de la evolución artística, y tantos temas que no caben en este papel.

Las bases

La Comisión Organizadora considera oportuno revisar las bases en lo concerniente a los distintos grupos de formas flamencas y la denominación de sus premios. Alguna vez hemos dicho que los Concursos de Córdoba son el laboratorio de la flamencología, porque en ellos se ofrece un campo de experimentación, de análisis del momento por el que se atraviesa. En ellos se manifiestan los cambios de modas y de modos, criterios y hallazgos en la consideración y estudio del flamenco; los gustos y valoraciones modificados por el paso del tiempo. La Comisión encarga a Agustín Gómez la redacción de un nuevo proyecto de Bases que, expuesta y debatida, es aprobada por unanimidad. Cuando a su tiempo el Jurado trabaja con estas bases en sus deliberaciones no encuentra nada que objetar en ellas y permanecen así, con el añadido del Premio Pepa Oro como concepción a la actualidad de “V Centenario”, hasta que en la XVI edición (2001) se considera oportuno cambiar los titulares con el fin de ofrecer maestros de referencias más actuales. Las nuevas Bases presentan una novedad fundamental: el baile contará con otro premio de honor, denominado “Antonio” para el bailaor más completo. En cuanto a los grupos de la sección del Cante, presenta cada uno de ellos dos apartados. El concursante se obliga a interpretar un cante, de su libre elección, de cada apartado. Se procura, con estos apartados dos registros, dos expresiones, dos calidades diferentes. La novedad en este aspecto es que soleares y bulerías aparecen en el mismo grupo denominado *Niña de los Peines*. También aparece un Premio especializado en cantes campesinos: el *Dolores La Parrala*. el *Don Antonio Chacón* recupera su jerarquía representativa de los cantes de Málaga, Granada y Levante “ad libitum”, esto es, a voluntad, sin compás externo en su acompañamiento. En cambio, los cantes de ritmos abandolaos y onubenses pasan con los fandangos personales al reino de *Cayetano Muriel Niño de Cabra* que, apareciendo como único nombre distinguido con Chacón en el I Concurso y se mantuvo hasta el V, fue relegado al olvido. Ahora es recuperado.

También se crean nuevos premios para el Baile además del “Antonio”, habida cuenta que tanto el baile como la guitarra tienen en las últimas ediciones una mayor afluencia de concursantes. Parece como si a las nuevas generaciones interesara más estas dos facetas del flamenco, aunque nunca llegaran a igualar al cante, tal vez por la sencilla razón de que para ellas hay que estudiar y educar el cuerpo y las manos, y para el cante se lleva el instrumento y su calidad con el nacimiento, si bien no del todo. La sección de guitarra mantiene la misma estructura de ediciones anteriores y habremos de esperar a la edición siguiente para que aparezca al fin su superpremio llamado *Ziryab*, equiparándose entonces al Cante con el *Silverio* y al Baile con el *Antonio*. Al fin serían todas las formas y facetas del flamenco iguales ante el Jurado en la “oficialidad” del Concurso

Nacional de Arte Flamenco en Córdoba. Todo ha sido al paso de nuestra propia liberación de prejuicios de la flamencología tradicional. Veamos como quedaron los cambios sin citar las bases textualmente para agilizar:

2.^a La inscripción había que dirigirla a la Oficina Municipal de Turismo, Plaza de Judá Leví s/n (que luego fue la famosa Casa de Cristal), hasta el 15 de abril de 1989. Recuérdese que el Concurso empezaba el 12 de mayo.

3.^a “...Los premios obtenidos en anteriores ediciones del Concurso podrán ser valorados por el Jurado a efectos de una posible concesión de los especiales *Silverio* y *Antonio*”. La verdad es que no se compromete a nada, porque el Jurado siempre ha sido libre de conceder cualquier premio sin condicionarse a las ediciones anteriores, pero sí abría una posibilidad. A pesar de ello, se interpretaba generalmente, a la vista de que han quedado desiertos estos premios de manera secular, que había que sumar premios nacionales para doblegar la voluntad del Jurado. Por el contrario, pienso por mi propia experiencia que no se han dado hasta ahora, salvo en sus dos ediciones casualmente inaugurales, porque, sencillamente, han pesado demasiado en la conciencia del Jurado. Parece como si se echasen demasiada responsabilidad encima. Es el peso del propio palmarés histórico del Concurso. Se piensa siempre en Antonio Mairena, Paco de Lucía, Mario Maya... “¿Es que éste (cualquiera de hoy en concurso) está a la altura de aquellos?” Y no es que signifique eso, pero el propio público del Concurso lo piensa y volvería el dedo pulgar hacia abajo mirando al Cesar, si fuese el caso. De todas maneras, sería buena cosa que, efectivamente, tal y como se interpreta generalmente, se concedieran estos premios excepcionales o diplomas especiales al llegar a un número determinado de premios y que se concretara con claridad en las Bases.

En la 4.^a, los gastos de viaje se suben a 17 pesetas el km.

En la 6.^a, “los profesionales contratados por la Comisión Organizadora para acompañamiento no podrán participar en calidad de concursantes.

En la 17.^a se expresa: “Para participar en la sección de cante, el concursante deberá interpretar en cada premio a que aspira, dos cantes: uno del apartado a) y otro del apartado b). Si el concursante desea interpretar alguna forma de cante no reseñada expresamente en estas bases, deberá consultarlo previamente con el Jurado para que éste determine, si procede, el grupo a que pudiese optar con ella.

En la 19.^a, para optar al acompañamiento habrá de corresponder a dos cantes, uno libre y otro a compás y a una actuación de baile. “El solo flamenco consistirá en un concierto de guitarra sobre la base de tres toques determinados y se recomienda encarecidamente que la interpretación no tenga matiz...”

Los premios

La deliberación duró hasta pasadas las cuatro de la madrugada del viernes día 19.

A) Sección de Cante

Premio Especial *Silverio*. Al cantaor más completo, por unanimidad, desierto

Premio *Manuel Torre*, por mayoría a José Jiménez Domínguez “Salmonete”

a) Seguiriyas

b) Tonás:

Premio *Niña de los Peines*, por mayoría a Vicente Soto Barea “Sordera” (Hijo)

a) Soleares, Soleá por bulerías o Bulerías por soleá.

b) Bulerías

Premio *Dolores La Parrala*, por unanimidad, desierto

a) Serranas, Livianas, Tonás campesinas.

b) El Polo, La Caña, Peteneras.

Premio *Enrique El Mellizo*, por unanimidad a Mariana Cornejo Sánchez

a) Alegrías, Mirabrás, Romeras, Caracoles, Rosas.

b) Tientos, Tangos.

Premio *Don Antonio Chacón*, por unanimidad a Maite Martín

a) Malagueñas, Granaínas, Cartageneras.

b) Tarantas, Tarantos, otros cantes mineros

Premio *Cayetano Muriel*, por unanimidad, desierto

a) Fandangos locales

b) Fandangos personales

B) Sección de Baile

Premio Especial *Antonio*, al bailaor, o bailaora, más completo, por unanimidad a Javier Latorre.

Premio *Juana La Macarrona*, por mayoría a Javier Latorre

-Alegrías, Mirabrás, Romeras, Rosas.

Premio *La Malena*, por unanimidad a Yolanda Heredia Calderón

-Tangos, Tientos, garrotín, Tarantos, Zambra.

Premio *La Mejorana*, por mayoría a María del Mar Berlanga

-Soleares, Seguiriyas, La Caña, El Polo.

Premio *Vicente Escudero*, por mayoría a Joaquín Grilo Mateos

-Farruca, Zapateado, Martinete.

Premio *Encarnación López La Argentinita*, por mayoría a José Joaquín Navarro Cruz

-Caracoles, Rondeñas, Serranas, Peteneras, Guajiras, Jaberías...

Premio *Paco Laberinto*, por unanimidad a Javier Latorre

-Bulerías, Canasteros, Zorongo, Alboreá, Rumba, Tanguillo.

C) Sección Toque de Guitarra

Premio *Ramón Montoya*, por unanimidad a Vicente Amigo

-Solo flamenco (concierto)

Premio *Manolo de Huelva*, por unanimidad a Manuel Silveria

-Acompañamiento a cante y baile.

Los Premios especiales *Silverio* y *Antonio* fueron dotados con una escultura de Venancio Blanco, “El Cante” y “El Baile”, respectivamente, y 500.000 pesetas cada uno. Todos los demás, con Diploma y 150.000 pesetas cada uno.

La concepción del “Antonio” habla por sí misma de la magnífica impresión que produjo Javier Latorre en el Jurado; pero fue gratificante que también la produjera en el público y en la crónica periodística. Vicente Amigo brilló por su personalismo y sensitivo tratamiento musical; Silveria, por su expresión flamenquísima y desenvoltura técnica. En cuanto al cante, hubo comprensión generalizada para los premios declarados “desiertos”; mientras el público sintió a Mariana Cornejo como cosa propia la reivindicación a su categoría de premio nacional, contra la escasa valoración que el Jurado le concedía en la anterior edición.

De Maite Martín recuerdo su cara más humana: salgo a la calle poco antes de empezar la Gala Final y me la encuentro llorando en la acera de la fachada principal.

–¿Qué te pasa? –le pregunto.

–Pues que no tengo localidades para mis padres y no pueden entrar. El Teatro está lleno... –Estaba realmente hundida.

–Pero, mujer; eso, ¿cómo va a ser? Ven acá. –Y los pasé directamente a los laterales del escenario, con el permiso de los regidores. No sé si después se les buscó alguna localidad que anduviera distraída en el patio, pero fue el caso que sus padres no se la perdieron.

PROGRAMA DE ACTOS

XII Concurso Nacional de Arte Flamenco

Fase de Admisión (eliminatória) a puerta cerrada

Actuación de los concursantes en los distintos premios de cante, baile y guitarra.

Del 2 al 10 de mayo – Bodegas Campos.

Fase de Concurso (opción a premio) pública.

Actuación de los concursantes finalistas en los distintos premios de cante, baile y guitarra.

Del 12 a 18 de mayo – Gran Teatro.

Entrega de premios (acto final)

Actuación de los ganadores en los distintos premios.

20 de mayo – Gran Teatro.

Otras actividades paralelas

Exposición de esculturas de Venancio Blanco

Del 16 de mayo al 3 de junio – Sala Capitulares.

Presentación de libros

Anselmo González Climent. *Flamencología* (Reedición)

José Luis Navarro y Akío Iino. *Cantes de las minas*. (Premio Demófilo 1988)

18 de mayo – Bodegas Campos – 14 horas

Presentación de antología

Cantaos de Córdoba (Carpeta con cuatro discos de larga duración) Antología editada por la Obra Cultural de la Caja Provincial de Ahorros de Córdoba.

Presenta: Agustín Gómez.

19 de mayo – Palacio de Viana. Patio de Recibo – 21,30 horas.

(Acto organizado por la Caja Provincial de Ahorros de Córdoba)

La crónica de un jurado

Las sesiones de Admisión salieron a seis horas diarias. A pesar de anunciarse “a puerta cerrada”, como siempre, entró y salió el que quiso. Japón nos dio la sorpresa con unas cuantas bailaoras, por asimilar no solo de la técnica y estética, sino la expresión. Siempre hemos soslayado, porque nos ha dado igual, el carácter internacional de nuestro Concurso, pero la participación muy digna de bailaoras mejicanas, guitarristas franceses, belgas... bien vale la pena írselo pensando. Ya sé que con menos sentido de la trascendencia otros concursos presumen de ello. El baile ha alcanzado un nivel general bastante alto. La preocupación por mostrar una excelente puesta a punto por parte de nuestros concursantes; las adquisiciones técnicas, la búsqueda del gusto artístico, el afán de diversidad, media juvenil muy importante, presencia masculina en el baile, preparación física, etcétera, son las notas positivas que nos tienen elevado el espíritu. Se observan también, y cada vez más, estudios complementarios de técnicas para el flamenco procedentes de una disciplina general que perfecciona el cuerpo y su plástica expresiva.

Mucho nos tememos, en cambio, que el cante haya caído en un círculo vicioso. Hay mucha tendencia a la teatralización del gesto, del eco y del grito. La expresión buscadamente densa, la sobrecarga expresiva, el volumen desproporcionado y mal administrado... son factores que nos llevan al empacho. La ausencia de verdaderas personalidades, el afán de imitación, la memoria puesta en series discográficas recitadas con puntualidad nos descorazonan. La inteligencia técnica se da de manera muy parcial; no hay un sentido estético razonado de conjunto. Esto es lo que hace, por ejemplo, que una serrana que escuchamos distraídos nos suena bien en sus distintas parte por separado; es a la hora de ensamblarlas en una pieza cuando no casan. Aparecen así formas muy fragmentadas sin ligazones, sin continuidad ni armonía.

Es por eso que nos venimos contentando, en materia de cante, con la poca naturalidad que encontramos; con expresiones, no ya personales, sino lo suficientemente generales como para que no nos traigan fácil la asociación a un modelo determinado. Nos contentamos con un cante asimilado en la propia naturaleza de voz y facultades restantes expresivas. Por una parte, pensamos a la hora de una posibilidad de premio en que siempre será el representativo de esta época y que, por lo tanto, podemos lavarnos las manos; pero, por otra, está la trayectoria, historia y dignidad del propio Concurso. Es muy doloroso que tengamos que descalificar a toda una época o un periodo más o menos largo –debiera ser el que comprende el trienio– al dejar muchos premios desiertos. Téngase en cuenta que no han pasado a opción a premio muchos primeros premios de concursos habituales de campanillas por incurrir sus pupilos en los aspectos negativos ya citados.

Hay que añadir que la simpatía por el cante como faceta reina del flamenco sigue inalterable. Hemos comprobado entre este público aficionado, incluso en el más vinculado por afinidades familiares al baile, que apenas se producía una interpretación caliente, vitalista, personal o simplemente no asociada demasiado a un modelo sobado, se producía el chispazo, se animaba luego el comentario entusiasta y admirativo en los pasillos del descanso. Decididamente, el cante es lo más íntimamente nuestro, lo más cercano, lo más identificado, lo más diferenciador de nuestro espíritu, naturaleza e idiosincrasia. Es por eso que no se da el cante en Japón o en Méjico, ni mucho menos en Bélgica o Alemania. Se está dando en cambio –¡y de qué manera!– el baile y la guitarra. Hasta ahora satisfacíamos nuestro “ego” diferenciador tan andaluz afirmándonos en que muy bien podían los extranjeros adquirir la técnica, pero no la expresión. En este concurso ese “ego” ha quedado maltrecho con unas cuantas bailaoras japonesas. ¿Hasta cuando vamos a estar imitando a los clásicos sin añadirles nada? Esa es la pregunta angustiosa que hacemos al cante cuando atravesamos la planicie inmensa de nuestro Concurso, sobre todo en su fase de admisión.

En cuanto a la guitarra, como en concursos anteriores, su participación no es numerosa, pero de gran nivel. Con la guitarra siempre ha pasado aquí lo mismo; concursan muy pocos, pero ya seleccionados de manera automática. Y es que el guitarrista es un músico en el estricto sentido de la palabra, con lo que ello conlleva de aprendizaje técnico y de una disciplina que exige el instrumento, lo cual le lleva a un conocimiento o nivel cultural homologado con otros artistas y otros géneros musicales. Diríase que la guitarra requiere una apreciación más objetiva incluso por su propio intérprete. Me explico:

El guitarrista se expresa con las manos, las manos es lo que tenemos más fuera de nuestro propio cuerpo. Con las manos nos acercamos más a cualquier objeto y con mayor independencia, o soltura de nosotros mismos, con las manos acariciamos o maltratamos a la guitarra y la guitarra nos devuelve su sonido. Ese sonido nos viene de fuera y lo escuchamos desde nuestra propia perspectiva con respecto al objeto que es la guitarra: ese sonido lo podemos apreciar objetivamente.

Tal circunstancia o sustancia de objetividad es imposible que se produzca en nuestro propio cante; el cantaor se escucha por dentro y desde dentro. Su aparato de fonación suena distinto a él que a los demás. Esto es lo que hace que no reconozcamos nuestra propia voz cuando experimentamos las primeras veces en

el magnetofón. Asimismo, las desafinaciones y destemplanzas son muy difíciles de advertir por el propio ejecutante de la voz; él mismo forma parte de la estructura física, emocional y cultural de esa desafinación que, insisto, no la aprecia objetivamente, además, porque se escucha desde dentro y desde fuera en un combinado que no es el del espectador. Sí, hay una parte de las vibraciones del sonido que salen fuera y entran en el oído por el exterior, pero otras quedan dentro y le llegan por sus canales y cavidades de garganta, laringe y oídos. La percepción que tiene de su propio sonido es un combinado del vehiculado por los canales externos e internos, con sus respectivas cajas de resonancia, no lo olvidemos. Esto es lo que hace que haya quien tiene escaso dominio de la voz y se diga que tiene mal oído cuando en realidad es capaz de encontrar finísimas afinaciones que le llegan de otros emisores de voz. Esta es la razón por la que un cantaor no está capacitado para enjuiciarse a sí mismo y, en cambio puede hacerlo de sí mismo un guitarrista. Esta es la razón, junto a la cultura musical y flamenca que les asista, por lo que hay concursantes cantaores que no acaban de enterarse por sí mismos de su vulgaridad, de sus defectos, y por lo que, si no los enteran sus amigos y familiares, vienen al Jurado de Córdoba a que éste los entere. Su comparecencia no es insañía; es ignorancia invencible. Lo dicho, queda para los bailaores en un estado intermedio; pues, aunque bailan con su cuerpo, también se pueden ver en un espejo, si bien el narcisismo y el compaginar el esfuerzo con la propia contemplación dificulta la objetividad. He aquí por qué los guitarristas son los únicos capaces de catalogarse ellos mismos, con excepciones por afectación del “ego” o la timidez.

15

**XIII CONCURSO,
EL V CENTENARIO
(1992)**

XIII CONCURSO, EL V CENTENARIO (1992)

Fue determinante la coincidencia con el V Centenario de América. Pesó mucho su celebración en todos los ámbitos de la Cultura y el Concurso del Flamenco por excelencia no podía ser ajeno a este acontecimiento. Toda la adhesión consistió en la creación de un premio añadido al conjunto: el *Pepa Oro* para “los cantes de ida y vuelta”. ¡Qué menos, pero no cabía más! Este Concurso de Córdoba, desde su primera edición de “Cante Jondo”, tuvo el propósito definido, seguido con fidelidad, de rescatar al cante del preciosismo decadente en el que había caído.

El *Pepa Oro*

El preciosismo tenía su máxima figura en Pepe Marchena y a tal figura se asociaba como a ninguna, en el colmo de su amaneramiento decadente por lo que suponía la inclinación de la columna clásica hacia el Occidente, los cantes de inspiración en el folclore americano. Para paliar esta circunstancia extraflamenca, se le llamaron a estos cantes “de ida y vuelta”. Bien es verdad que su cultivo por flamencos venía del siglo XIX con Pepa Oro, Juan Breva, Sebastián el Pena, Manolo Escacena, Angelillo... Hasta llegar a la cumbre del fenómeno americanizante con Pepe Marchena. Nos resistíamos todavía en el 92 a llamar al grupo de cantes por su nombre y lo bautizamos con el primer nombre de la lista: *Pepa Oro*, queriendo mantener una imagen, por antigua y en lo que cabía, de sobriedad melismática, basando su “gracia” flamenca en un concepto que ha ido aumentando de consideración en los últimos tiempos: el compás, el ritmo. Ha sido finalmente en el XVI Concurso, 2001, cuando lo hemos llamado sin paliativos por su nombre: *Pepe Marchena*.

El folleto de protocolo y bases pasó a formato de libro, si bien opúsculo que ha ido lenta y sucesivamente creciendo; pero en donde caben algunos artículos literarios de colaboración con el propósito común de exaltar al Concurso y sus personajes; dicho sea de paso, por encargo, pero también correspondido de generosa voluntad. En este “protocolo”, aparece con discreción el **Equipo de Gestión**, de sumo interés por la efectividad que ha demostrado, que estimamos de justicia incluir aquí: Gestión F. P. M. Gran Teatro. Director-Gerente: Francisco López Gutiérrez. Ayudante de programación: Ana Linares Bueno. Gabinete de prensa: Alfonso Osuna Prieto. Colaboradores de organización: Juan Ramón Martínez García, Rafael Reina

Mata, Rafael Romero Díaz y María Dolores Molina Arenas. Jefe técnico: José Antonio Figuerola Vázquez. Encargado General: Antonio Palma Herencia. Artistas oficiales: al canto, Juan Reina y Antonio Saavedra; al toque, Luis Calderito y Manuel de Palma; al baile, Eva Rojano; palmas, Finito y El Pipa. Imagen, cartel y catálogo: Luis Celorio Peinado. Sonido: Sonisur. Asistencia técnica: Comité de Sonido.

La Comisión Organizadora anterior se hace ahora **Comisión Permanente**. Juan Carlos Hens Muñoz es ahora su Presidente, como Presidente del Área de Cultura y Educación. Vocales: José Arrebola Rivera, Agustín Gómez Pérez, Miguel López Fernández, Francisco Martínez Sánchez, Luis Pérez Cardoso y Dionisio Ortiz Delgado. Secretario Francisco López Gutiérrez. Secretaria adjunta: Ana María Linares Bueno.

Comité de Honor: Presidente: S. M. El Rey D. Juan Carlos I. Vicepresidentes: Felipe González y Manuel Chaves, a los que apeamos el tratamiento por sernos ya familiares, al tiempo que nos permite llamarlos por su nombre a los siguientes vocales: Jordi Solé Tura, Ministro de Cultura; Juan Manuel Suárez Japón, Consejero de Cultura y Medio Ambiente de la Junta de Andalucía; Herminio Trigo, Alcalde de Córdoba; Antonio Fernández Días, “Fosforito”; Pilar López Julvez, “Pilar López”, José Arrebola Rivera, Presidente de la Confederación Andaluza de Peñas Flamencas, y Manuel Fernández Fernández, Presidente de la Asociación de la Prensa de Córdoba.

Jurado del Concurso: Presidente: Juan Carlos Hens Muñoz. Vocales: Miguel Espín García, Antonio Fernández Díaz “Fosforito”, Agustín Gómez Pérez, Francisco Hidalgo Gómez, María Dolores Jiménez Castro, María Teresa Martínez de la Peña, Manuel Ríos Ruiz, Joaquín Rojas Gallardo, Gonzalo Rojo Guerrero y Rafael Valera Espinosa. De este Jurado, se formó este otro de carácter restringido para la fase de admisión (criba), igualmente presidido por Juan Carlos Hens: Miguel Espín, Agustín Gómez, Francisco Hidalgo, Dolores Jiménez, Joaquín Rojas y Rafael Valera, haciendo de secretario para ambos, Francisco Hidalgo, por razones de edad. Se observa que todos sus componentes forman parte del Jurado grande. Este es un logro que se mantiene ya en las siguientes ediciones.

Otro detalle no apreciable aquí merece anotarse y comentarlo: Pilar López Julvez es toda una institución del Concurso de Córdoba, como Antonio Ruiz Soler. Pilar López fue nombre titular de un premio de baile, que se cambió por el de su hermana Encarnación “La Argentinita” porque Pilar lo pidió así, dada la veneración y culto que le ha rendido siempre. “Antonio” fue el nombre de otro premio de baile, que se recuperó para el máximo honor de Premio Especial al bailar más completo. Siempre que sus compromisos artísticos, profesionales y de obligada presencia en el mundo del arte se lo han permitido han sido miembros de los Jurados. En esta XIII edición no pudo asistir Antonio, por su enfermedad conocida, pero sí pudo honrar con su presencia de nuevo al Concurso Pilar López, quien siguiendo el hábito, presenció todas las sesiones, tomó sus acostumbradas notas y formó parte del claustro. Aunque no aparece en la lista primera, en el programa publicado de la Gala Final se incluye el Jurado de nuevo y aparece como “invitada de honor”. En el opúsculo citado, el programa de actos:

Programa

Abril

Jueves, 23: Presentación del XIII Concurso Nacional de Arte Flamenco de Córdoba. Inauguración de la Exposición de Venancio Blanco *El flamenco y los toros*; abierta hasta el 16 de mayo; Museo Taurino.

Domingo, 26: Fase de Admisión del XIII Concurso Nacional de Arte Flamenco; hasta el 5 de mayo; sesiones, de 12 a 15 y de 18 a 1 horas (asistencia limitada de público), en Palacio de Congresos (Sala Romero de Torres).

Mayo

Miércoles, 6: Inauguración de la Exposiciones de Fotografía: Paco Sánchez, *Flamencos en el Concurso de Córdoba*, y Miguel Ángel García, *Nueva visión del flamenco*; abiertas hasta el 16 de mayo y Recepción a las Peñas Flamencas de Córdoba (capital y provincia), en Sala de Exposiciones del Gran Teatro, 13 horas. Gala Flamenca: *Premios del Concurso de Córdoba*. Vicente Amigo, Luis de Córdoba con Manuel Silveria, y Javier Latorre, en Gran Teatro, 22 horas.

Jueves 7: Fase de Concurso del XIII Concurso Nacional de Arte Flamenco, hasta el día 13 de mayo. Sesiones: 19 y 22,30 horas, en Gran Teatro.

Miércoles, 13: Presentación del XX Congreso de Actividades Flamencas de Huelva, en Salón de Usos Múltiples del Gran Teatro, 13 horas.

Jueves, 14: Actos de confraternización entre el Concurso de La Unión (Murcia) y el Concurso Nacional de Arte Flamenco de Córdoba (I). Exposición de carteles del Concurso. Presentación del XXXII Festival Nacional de Cante de las Minas de La Unión (Murcia), 13 horas. Actos de confraternización (II): Muestra de cantes mineros de La Unión. Recepción a los medios de comunicación. Todo, en el Salón de Usos Múltiples del Gran Teatro, 13 horas.

Viernes, 15: Presentación del XXVII Concurso Nacional de Tarantas de Linares en Salón de Usos Múltiples del Gran Teatro, 14 horas.

Viernes, 15: Ballet de Mario Maya: *El amor brujo* en Gran Teatro. 22 horas.

Sábado, 16: Presentación de libros: *Fosforito, el último romántico*, de Francisco Hidalgo; *Cartas de Ricardo Molina a Anselmo González Climent (1955-1965)*. Presentación del compacto y cassettes antológicos del XII Concurso Nacional de Arte Flamenco. Palacio de Viana; todo, en Palacio de Viana, 13 horas.

Sábado, 16: Gala de Entrega de Premios del XIII Concurso Nacional de Arte Flamenco. Gran Teatro, 2 horas.

Colaboraciones literarias

En cuanto a los trabajos sobre el Concurso se distribuyen así:

- a) **Dos miradas sobre el mismo paisaje:** *Resistencia al olvido*, por Pablo García Baena, y *Los concursos de Arte Flamenco en Córdoba*, por Agustín Gómez.
- b) **El concurso:** *La grandeza del Concurso Nacional*, por José Arrebola Rivera; *Un gran acierto*, por Miguel Espín; *Cantes en el exilio*, por Joaquín Rojas Gallardo.
- c) **Torres de marfil y canela:** *Carmen Amaya*, por Pilar López Julvez; *Memoria de Juan Talega*, por Ángel Álvarez Caballero; *Mario de Córdoba*, por Teresa Martínez de la Peña.
- d) **Un vuelco de vida o un vuelo de muerte:** *Tres poemas de amores con la tierra* (Aquí, a la memoria de un cabal cordobés: Rafael Román), por Manuel Ríos Ruiz (premio nacional de Literatura) Esos tres poemas eran: *Glosa y razón de la crianza* (fragmento), *Oda a la copla popular y Honores a la guitarra*; *El cante*, por Francisco Moreno Galván.
- e) **Documentos:** *Breve historia de los concursos de Córdoba*, por Agustín Gómez, y *Los concursos Nacionales de Arte Flamenco en la Prensa Cordobesa*, por Francisco Martínez (Crítico de Arte Flamenco).

Las bases

Antes de levantar la sesión del Jurado en la anterior edición, la XII, se pidió a sus miembros que expresaran sus objeciones a las bases y muy especialmente a los nuevos grupos de formas flamencas con sus titulares. Quedó patente la conformidad general al no presentarse ninguna objeción, así es que se repitieron exactamente, salvo detalles de actualización. Ahora las solicitudes de inscripción había que dirigir las a F. P. M. Gran Teatro hasta el 8 de abril de 1992, teniendo en cuenta que las pruebas de admisión empezaban el 26 de abril. El km., para gastos de viaje, se ponía en 22 pesetas y la dieta diaria a 8.000 pesetas. Los premios quedan también igual, salvo que aumentaban las cantidades económicas poniendo los tres especiales en un millón de pesetas cada uno, con su correspondiente estatua de Venancio Blanco, y los quince “nacionales” en el cuarto de millón cada uno. Además se creaba –¡por fin!– el que faltaba: el especial al guitarrista más completo.

El Ziryab

Tenía de principio que haberse llamado *Paco de Lucía*, porque hay un consenso universal de que es el más grande que ha dado la historia del instrumento flamenco; pero hubiera sido el único actual, joven y en activo, por lo que rompía la estética del pasado y la leyenda que nos habíamos impuesto de principio. Le llamamos *Ziryab* por estas razones: es un nombre de la corte musulmana del siglo IX, creador de la Escuela de Música y de Canto de Córdoba, cuyas enseñanzas e influencia se extendieron por toda Europa desde el

medievo. Procedía de Oriente y, antes de instalarse en la Corte cordobesa pensionado por Abderraman II con 200 monedas de oro mensuales, dicen que permaneció un tiempo solazándose en las playas de Algeciras. Paco de Lucía acababa de publicar su disco titulado *Ziryab*, así es que se nos puso el nombre a huevo para evitar agravios comparativos y dejar clara la insinuación al de Lucía. Luego, cuando se decidió dar actualidad a la nómina de los premios, se le puso el nombre que teníamos claro desde el principio: *Paco de Lucía*.

En el catálogo también, Relación de Inscritos (Fases de Admisión y Opción a Premio) de este XIII Concurso (por orden de inscripción). La evitamos aquí por darle a este trabajo una cierta unidad y porque sería excesivamente farragoso. Baste decir que fueron 74 inscritos en la sección de cante, 36 en baile, y 20 en guitarra.

Los premios y su anécdota

Recuerdo que fue público y notorio y es por lo que aquí ha de constar también: Canal Sur Radio, dedicó mucha atención a un concursante cordobés, José Plantón “El Calli”, quién declaraba ante los micrófonos su contrariedad por no haber obtenido premio. La historia es la siguiente: como siempre ocurre en la mecánica de la deliberación del Jurado de estos Concursos de Córdoba, hay una oportunidad para todos sus componentes de proponer para el premio a sus respectivos candidatos. Al turno del Premio *Niña de los Peines*, el de Soleares y Bulerías, se centró el debate entre “El Salmonete”, de Jerez, y “El Calli”, de Córdoba. Fosforito defendía al “Calli”; Agustín Gómez, al “Salmonete”. Se hizo un debate acalorado y fuerte, como es frecuente en cualquier edición. Recuerdo otros entre los mismos jurados citados que unas veces ganó uno y otras veces el otro. Cuando se consideró que el caso estaba suficientemente debatido sin que cediera ninguno de los dos, se pasó a la votación en la que nadie se abstuvo, ganando por abrumadora mayoría la candidatura de Salmonete.

A las 3 de la madrugada del 14 de mayo se redactaba el Acta correspondiente al fallo de los premios del XIII Concurso Nacional de Arte Flamenco de Córdoba, quedando como sigue:

Cante

Premio Especial *Silverio*, por unanimidad, desierto

Premio *Manuel Torre*, por unanimidad a José Heredia “Joselete de Linares”

Premio *Niña de los Peines*, por mayoría a Joaquín Jiménez Rodríguez “Salmonete”.

Premio *Enrique el Mellizo*, por unanimidad a Francisca Lara González “Paqui Lara” y también por unanimidad Mención Honorífica a Felipe Escapachini Torres por su cante por Alegrías, y a Joaquín Jiménez Domínguez “Salmonete” por su cante por tientos y tangos.

Premio *Don Antonio Chacón*, por mayoría a José Heredia Heredia “Joselete de Linares”.

Premio *Cayetano Muriel*, por unanimidad a Antonio García Gómez “El Califa”.

Premio *Pepa Oro*, por unanimidad a Rafael Heredia Flores, “Jesús Heredia”.

Baile

Premio Especial *Antonio*, por unanimidad, desierto

Premio *Juana La Macarrona*, desierto por unanimidad.

Premio *La Malena*, por unanimidad a M^a Victoria Alcobendas Palacios “Victoria Palacios”.

Premio *Vicente Escudero*, por mayoría a Antonio Alcázar López “Antonio Alcázar”

Premio *La Mejorana*, por unanimidad a Eva M^a Garrido García “La Yerbagüena”.

Premio *Encarnación López La Argentinita*, por mayoría a M^a Dolores Regidor Martínez “Mariló Regidor”.

Premio *Paco Laberinto*, desierto por unanimidad.

Guitarra

Premio Especial *Ziryab*, por unanimidad, desierto

Premio *Manolo de Huelva*, por mayoría a Francisco Miguel Serrano Cantero “Paco Serrano”.

Premio *Ramón Montoya*, por unanimidad a Francisco Miguel Serrano Cantero “Paco Serrano”.

También en el Acta consta: “Asimismo el Jurado acuerda felicitar por sus actuaciones en general al cuadro de acompañamiento del Concurso, integrado por los palmeros, Finito y El Pipa, los tocaores, Manuel de Palma y Luis Calderito y los cantaores Antonio Saavedra y Juan Reina, muy especialmente este último”.

El Acto Final

El mayor espectáculo lo dio **la Yerbagüena**, que aguardó a que le entregaran su premio para rechazarlo ante el público. “El País”, tacaño en sus atenciones para otras ediciones del Concurso, dio a buen tamaño la fotografía de la “diva” del baile en su actitud de protesta. Menos da una piedra. La verdad es que no nos enteramos de las razones de su incordio; ella no explicó su rechazo. Mi crónica del 18 de mayo en el Diario Córdoba empezaba así:

Merece la pena ser premio nacional de Arte Flamenco en Córdoba sólo por actuar ante su público en la sesión de la entrega de premios. Así nos lo demostró La Yerbagüena, bailaora granadina, que pese a no querer el premio *La Mejorana* por su buen baile por soleá, actuó sólo por agradecer al público “la maravillosa acogida que le ofreciera” en sus dos comparencias con otros varios bailes. Si hubiera estado atenta a las actuaciones de sus compañeros hubiera comprobado que también a ellos este público demostró cariño y admiración, pero qué lástima que sea tan ensimismada.

Ya saben que quedaron desiertos los premios especiales *Silverio*, *Antonio* y *Ziryab*, premios reservados a verdaderas excepcionalidades, y los premios *Juana la Macarrona* y *Paco Laberinto*, todos ellos por decisión unánime del Jurado. Los galardonados entran ya en la historia del Concurso que es tanto como entrar en la historia contemporánea del Arte Flamenco. Así de sencillo y así de fuerte. También la Yerbagüena, pese a satisfacerse sólo con el público cordobés, está en esa historia, porque el ser premio nacional en Córdoba se adquiere exclusivamente cuando con libre voluntad se compite y el Jurado emite su fallo. Es una “mancha”

que tendrá ya para siempre la Yerbagüena. Lo sentimos, pero ella sola es culpable. Se presentó y ganó el premio La Mejorana. No ganó los otros porque tuvo una fuerte competencia y no tuvo la suficiente competencia para ganar los que quedaron desiertos... a juicio del Jurado, claro, que es el que tiene la potestad de calificarlos. Cuando se juega a concursos se acepta sus normas con todas las consecuencias, de lo contrario es no saber perder o ganar.

Y vamos a lo que realmente interesa: la alegría de los ganadores y la alegría del público al reconocerlos con el aplauso unánime para todos y cada uno de ellos. Claro está que hubo quien aplaudió de pie a unos determinados, lo cual no es otra cosa que el reflejo de lo que sucede en el Jurado con sus candidatos, sus ponderaciones de unos y de otros, sus “unanidades” y –en buena democracia– sus “mayorías”. Como bien dice el presidente de la Comisión Organizadora y del Jurado, Juan Carlos Hens, ser ganador por “mayoría” no presupone menor calidad que por “unanidad”; puede ser todo lo contrario. Lo que realmente significa el término, o así lo entendemos, es que por “unanidad” no tuvo demasiada competencia, y por “mayoría”, que tuvo que enfrentarse a una gran competencia. Pero estas calificaciones son cosas humanas, lo cual quiere decir que están sujetas a error. Nadie está en condiciones de poseer la verdad absoluta de tejas para abajo. Dicho sea esto para consuelo de quienes no ganaron premio. En superar esta posible desilusión está la verdadera grandeza de un artista. Y a partir de esto veremos a quienes se hunden porque no tienen verdadera madera de artistas y a quienes se superan con coraje y amor propio porque son inquebrantables en su moral de triunfo. Eso sí, a quienes no saben perder, cuando aceptan las normas de juego, les aconsejamos que no jueguen más en su vida, pasarán muy malos ratos. Por otra parte, si es la soberbia la causante del desabrimiento, también es una debilidad humana que afecta más a la persona que al artista.

El primero en actuar en la gran gala fue **Salmonete**, acompañado de Manuel de Palma, interpretando soleá y bulerías con voz muy desahogada y flamenca. Buenos pellizcos y quiebras de ejecución, animosidad, garra, rajo expresivo de un acendrado jerezanismo fueron sus gracias a juicio de este cronista, o crítico si prefieren, porque su misión como miembro del Jurado terminó con la firma del acta correspondiente. A partir de ahora sólo puede hablar a título personal. El conjunto del Jurado debatió entre sí y votó. Nada tiene que añadir ni nadie puede hablar en su nombre. Estas son cosas obvias, pero nuestro mundillo necesita escucharlas.

Paco Serrano lucía en las facetas de solista y acompañante su riqueza y claridad musical, su finura, su escuela técnica, su absoluta profesionalidad; su competencia en cualquier situación o modelo de actuación que se le presente. Es hombre equilibrado, la nota más difícil de encontrar en un artista. **José Heredia**, “**Joselete de Linares**” es un ejemplo de tesón. Su impronta gitana queda patente aún cuando canta sus hermosas tarantas linarenses, en las que evita la dulzonería del preciosismo y se enfrasca en una lucha esforzada de aristas y curvas melódicas intrincadas. No obstante, destaca su corrección de estilo, su magnífico timbre sombreado de cobre viejo.

Antonio Alcázar ha sorprendido a todos. Su puesta a punto es excelente; su técnica, superior. Sus giros, su “tour-en-l’air”, sus violentos desplantes, realmente espectaculares. Hay que advertir que ser pre-

mio en Córdoba de una especialidad concreta, presupone una solvencia general. Con el *Escudero* se le ha premiado lo más característico de su personalidad: expresión viril, su estampa cuajada en verticalidad, su manera de levantar y adelantar las manos y, desde luego, su perfecto compás de pies y manifestación de fuerza. **Paqui Lara** es una virtuosa que conjuga el volumen de su voz con el falsete dulce y expresivo. Un personaje curioso ha sido su acompañante, “Quino”, de una economía de recursos con sabor especialísimo, con el que uno queda en la duda de si le beneficia o perjudica, aunque personalmente opino lo primero. Paqui Lara está en la línea actual del preciosismo que se ve venir con simpatía, pero con respeto a la tradicional escuela gaditana.

Antonio García Gómez, “El Califa”, ha marcado los estilos de Lucena. Su problema de siempre es su engolamiento al subir la voz. Aquí no le ha asomado; por lo demás es un dominador y gran estudioso. Sus fandangos personales fueron de una gran belleza formal, a parte de situarse en el límite, “de poder a poder” con el cante. **Victoria Palacios** ha sido una revelación de sensibilidad y voluptuosidad; flamenca y a “lo fino”. Ha mantenido su calidez expresiva en todos los bailes con los que ha competido; si acaso, abusó con el “developpé en avant”. Si, ya llevo dos tecnicismos de la danza universal en esta crónica; pero tendremos que habituarnos a ellos si queremos hablar de un baile que va adquiriendo día a día esas técnicas. Para convencer al Jurado tuvo que emplear mucha gracia y técnica y expresión flamenca en contraste con aquellos otros alardes.

Rafael Ordóñez es uno de los cantaores cuyas condiciones expresivas y físicas más se corresponden con los cantes que se enmarcan con el título de *Dolores la Parrala*. Aparte, ha cantado la Serrana ajustándose a los cánones más exigentes y naturales con la copla que le sirve de soporte: la seguidilla castellana. Desde que se instituyó este premio –recordamos una excepción, la de Antonio García Gómez en el anterior concurso– han intentado cantar serranas sin tener en cuenta el esquema natural de este cante. Consiste en la estructura melódica bipartida cuyos ayeos en escala hacen de eje de simetría y de separación entre cuarteta y tríptico. Tal característica la tienen también el polo y la caña, aunque sean estos en clave de soleá y la serrana de siguiriyas. Ese tríptico (“...porque la Aurora / de día se divierte / de noche llora”, o aquel otro: “...son las mujeres / de tanto acariciarlas / fieras se vuelven”) ha de reservarse para el “macho” que, tal y como lo canta Pepe el de la Matrona, guarda una variedad en unidad temática con la estructura anterior que se canta sobre la cuarteta. Y luego, si se quiere, cántese la siguiriya de María Borrigo, de Perico Frascola, o del que sea, siempre en unidad temática y contraste de tonos afines campesinos. He ahí el punto de encuentro que tiene la serrana con la siguiriya. En sentido contrario, muchas series siguiriyeras mairénistas se rematan con livianas o “tonás y livianas”. De nuevo el encuentro en el compás de amalgama cuando nos acogemos a caracteres expresivos, si no campesinos, proletarios. El proceso de evolución del cante en su paso del campo a la ciudad lo explica todo. Esto se conoce muy bien en Córdoba y es por lo que se repiten nombres cordobeses en la actualidad de este premio de *La Parrala*.

Jesús Heredia cantó guajiras y milongas para una verdadera antología de los cantes de ida y vuelta con actualización expresiva. Ha sabido dar a cada pasaje lo suyo; la ternura, la rudeza teatral, el ritmo necesario

y una riqueza temática de letras viejas y nuevas de la mejor factura. Ha jugado con el pellizco y la gracia, con el quiebro y la dulzura en sus justas medidas y con oportunidad. Creo que ha ocurrido lo que nadie creía, que haya sido el *Pepa Oro* un gran premio en su primera convocatoria, gracias a Jesús Heredia. Y, por último, **Mariló Regidor** casi estrenando un baile, la guajira, con toda la picardía, comunicación, sabor flamenco y sensualidad; un dechado todo de feminidad y donaire.

Estas opiniones personales son contrastables con las grabaciones que la F. P. M. Gran Teatro ha publicado de todos y cada uno de los Concursos, a partir de la XII edición y que se han distribuido con el diario “El Día de Córdoba”.

París bien vale un Congreso

El XIX Congreso Nacional de Actividades Flamencas se celebraba en Linares, del 7 al 13 de Octubre de 1991. Siendo las fechas del XIII Concurso Nacional de Cante Jondo en Córdoba para Mayo de 1992, su Comisión Organizadora propuso a la del Congreso hacer la presentación de Bases y carteles aprovechando sus reuniones. Se nos ubicó en el día 10, una vez concluida la sesión de trabajo de mañana, como consta en la Memoria de Actos Culturales y Sociales de dicho Congreso en su libro de “Conclusiones”, 1992.

Con tal motivo se desplazó a Linares Juan Carlos Hens, Teniente Alcalde Presidente del Área de Cultura y Educación del Excmo. Ayuntamiento de Córdoba. Allá le esperábamos dos o tres en calidad de congresistas y componentes de la Comisión Organizadora del Concurso que el mismo señor Hens presidía. Llega nuestro turno, todo el Congreso nos espera sentado. Se nos anuncia y, como era habitual en estas sesiones culturales y sociales, nos fuimos confiados al estrado para dirigirnos desde allá a los congresistas, sin pretender levantar a nadie, sino aprovechando un espacio junto a la Mesa. Y he aquí que el Presidente del Congreso, “El Alcalde Flamenco de Córdoba” (porque ya era ex-alcalde, pero seguía para los congresistas siendo el “Alcalde Flamenco de Córdoba”) nos para y nos invita a dirigirnos al público de la sala desde el pasillo “porque en la mesa no hay sitio”.

Obedecemos sin rechistar y el Teniente Alcalde del Ayuntamiento de Córdoba permaneció de pie en el pasillo lateral –no cabíamos en el central– con José Arrebola, Presidente de la Confederación Andaluza de Peñas Flamencas, mientras yo, encargado por ellos de la palabra, me dirigí al público desde el pasillo del centro con los folletos y carteles anunciadores del XIII Concurso de Córdoba enrollados en la mano sin poderlos desplegar.

Pero vuelve el Congreso anual a celebrarse en Huelva, 1992, XX edición. De nuevo Antonio Alarcón Constant propone su candidatura y es elegido como siempre presidente de la Mesa. Al finalizar la sesión vespertina del viernes, se añade la presentación de unas actividades del V Centenario de América. Y he aquí que el mismo Presidente, Sr. Alarcón, pide a los componentes de la Mesa que se estrechen para dar cabida a cinco personas más y, efectivamente, cabían con algún pequeño giro de hombros. Exponen y se abre un colo-

quiu. Inmediatamente, mi brazo en alto pide la palabra. Se me da. Me levanto y tras de un silencio que pide expectación me dirijo a la Mesa: *Quiero, antes de hacer mi pregunta, felicitar muy vivamente al señor Presidente porque, al fin, ha aprendido la más elemental regla de educación como es la de sentar a la mesa a sus invitados. El año pasado, recuerdo a todos, no la había aprendido, pues a la Comisión del Ayuntamiento de Córdoba, un Ayuntamiento que presidió durante muchos años, la tuvo presentando el Concurso, que tanto ha querido, de pie en el pasillo.* De nuevo un silencio espeso y pasé a la pregunta por la que había levantado el brazo.

Al año siguiente se celebra el Congreso en París, XXI edición, 1993, y allá que vamos; París bien vale un Congreso. El primer encuentro en la sala de sesiones es para elegir la Mesa. Alarcón, siguiendo su costumbre inveterada, presenta su candidatura que suele salir votada. Esta vez, no. Como siempre, había otras candidaturas y había que votar. Antes, pido la palabra, la Mesa de edad me la concede y recuerdo a los congresistas el detalle de Linares y mi “felicitación” en Huelva. Por fin se rompió la costumbre, aunque en esta ocasión le hice un favor, pues alguna vez nos cruzamos por París corriendo de un lado para otro en actitud turística acelerada.

16

**XIV CONCURSO,
HOMENAJE A LA ARGENTINITA
(1995)**

XIV CONCURSO, HOMENAJE A LA ARGENTINITA (1995)

Se cumplía treinta y nueve años del primer Concurso; pero, a trancas de trienios, bien podía celebrarse el redondo cuarenta aniversario, y así fue con el Homenaje a la Argentinita, dándose la afortunada casualidad de que fuera una bailaora japonesa, Atsuko Kamata, “Ami”, la que ganase el Premio que llevaba el nombre de “La Argentinita”. La internacionalización de nuestro Concurso, que desde el principio contó con participantes extranjeros, se hacía patente; ahora se elevaba una bailaora extranjera a categoría máxima de premiada.

Tradición y vanguardia

Manuel Pérez Pérez, a la sazón alcalde de Córdoba, invitaba en la presentación del Catálogo del Concurso, quizá para ediciones venideras, a “buscar las fórmulas que permitan –a un tiempo– reconocer tradición y vanguardia, huyendo de neoclasicismos vacuos que encorsetan la creación. Pero el Concurso –así ha sido desde su origen– es mucho más –añadía el Alcalde–, es encuentro del Flamenco con la creación artística en general y, especialmente, una cita con Córdoba: Córdoba en mayo, Córdoba exultante de calles rociadas de azahar, de patios ahítos de color y primavera, de ebriedad de plazuelas y jazmines, de secretos insondables de plenitud, de belleza. El flamenco y Córdoba nos esperan”.

Desde la distancia de los once años pasados, vemos en esta edición dos espectáculos extraordinarios: el Homenaje expreso a “La Argentinita” en el Gran Teatro con este elenco artístico: Inmaculada Aguilar, El Grilo, Javier Latorre y Milagros Mengíbar, y la monumental puesta en escena de *Réquiem Flamenco*, la obra de Mario Maya que cupo en muy pocos teatros nacionales debido a su gran formato. Se sumaba la Orquesta de Córdoba y el Coro del Gran Teatro. Mario Maya daba aquí el “DO de pecho” como director artístico y coreógrafo con el que colaboraba Francisco López como director de escena. En cuanto a las dos bailaoras y los dos bailaores en homenaje a “La Argentinita”, pusieron todo a un envite con el ímpetu del amor propio y la sensibilidad artística a tope. Pero Milagros Mengíbar fue otra cosa más allá. Su lección de feminidad y exquisitez alcanzó cotas estéticas que se recuerdan toda una vida. Tuve la suerte de tener a mi lado en la tercera fila del patio de butacas a Pilar López y a Matilde Coral. La emoción de estas maestras del baile

fue inenarrable; con lágrimas en los ojos, estaban al mismo tiempo exultantes de júbilo al sentir los ángeles y duendes, como miasmas sutiles, revolotear en una atmósfera perfumada de azahar. Cuando terminó la Mengíbar, las dos maestras saltaron en una puesta en pie de vítores y alabanza a la bailaora, que bien podía ser discípula de ambas. No recuerdo un entusiasmo mayor de gente tan principal que recibía con liberalidad absoluta el mensaje artístico de otra artista. Es por eso que al llegar a la XIV edición, se me ponga por delante aquel momento de La Mengíbar en homenaje a “La Argentinista”, un premio que ella había conquistado en Córdoba hacía 21 años.

Seguía la misma **Comisión Permanente** de la anterior edición, a excepción del Presidente; ahora, Francisco Paños Santiago, Presidente del Área de Cultura del Ayuntamiento de Córdoba. También permanecía el mismo **Comité de Honor**, a excepción de S. M. El Rey D. Juan Carlos I, cuya Presidencia quedó vacía, siguiendo vicepresidentes el Presidente del Gobierno, Excmo. Sr. D. Felipe González Márquez, y Presidente de la Junta de Andalucía, Excmo. Sr. D. Manuel Chaves González. Al tiempo, habían cambiado los responsables del Ministerio de Cultura, de la Consejería de Cultura y Medio Ambiente, así como ya hemos dicho, de la Alcaldía de Córdoba. Sus nuevos nombres eran, respectivamente, los Excmos. Sres. Dña. Carmen Alborch, D. José María Martín Delgado y D. Manuel Pérez Pérez. Seguían los mismos nombres de la anterior edición, sumándose además D. Antonio Ruiz Soler “Antonio”. En cuanto al **Jurado** presidido por Francisco Paños Santiago seguía el mismo con la suma de Emilio Jiménez Díaz y Manuel Alarcón Muñoz, “Manolo Sanlúcar”, mientras el Jurado de Admisión quedaba como el anterior, a falta de Miguel Espín que se incorporó luego al pleno. En cuanto al Equipo de Gestión, sigue igual salvo ligeras variantes: como colaboradores de organización se suman Francisco Martínez Sánchez e Isadora Santos Serrano, a cargo del Gabinete de Prensa es ahora Carmen Ruiz García; de Publicidad e Imagen, José L. Priego Encinas-Rey, y en el grupo de Artistas Oficiales cambia Calderito por Merengue de Córdoba.

Programa

El programa que se expone en el catálogo del Concurso se explica por las palabras del Alcalde en su presentación, con las que empezamos este capítulo:

Abril

Jueves, 20: Presentación del XIV Concurso Nacional de Arte Flamenco en Bodegas Campos, 13 h.

Lunes, 24: Fase de Admisión, hasta el miércoles, 3 de mayo, en Palacio de Congresos (Sala Romero de Torres), sesiones de 12 a 15 y de 18 a 24 horas. (Asistencia limitada de público)

Martes, 25: Exposición fotográfica: Flamencos, fotografías de Lamarca en Posada del Potro, hasta el 16 de mayo.

Viernes 28: Presentación de libros editados por el Concurso en Gran Teatro (Salón de Telares) 13, 30 h.

Mayo

Martes 2 y Miércoles 3: Ballet de Antonio Gades: *Carmen* en Gran Teatro, 22 h.

Jueves, 4: Flamenco en la Posada *Poetas andaluces y Flamenco*. Cante: Rafael Montilla “El Chaparro”, Guit. Chaparro, hijo; *Lectura de poemas* por Roberto Loya en Posada del Potro, 21 h.

Viernes, 5: **Presentaciones discográficas:** Edición fonográfica del Concurso anterior: artistas premiados, *Album de Oro D. Antonio Chacón* en Gran Teatro (Salón de Telares), 13 h. **Encuentro con el mundo flamenco**, Recepción en Posada del Potro, 21,30 h. **Exposición Fotográfica: El gesto, el color y la forma**, colectiva de los fotógrafos cordobeses Paco Cortés Vida, José Díaz Tien-da y Jaime Luque Luque en Posada del Potro hasta el 31 de mayo.

Sábado, 6: **Presentaciones:** XXIII Congreso de Arte Flamenco a celebrar en Santa Coloma de Gramanet, III Edición Premio de Ensayo *González Climent*. en Gran Teatro (Salón de Telares) 13 h. **Fase de Opción a Premio del XIV Concurso**, hasta el miércoles, 10 de mayo en Gran Teatro, sesiones 19 y 22,30 h. **Festival de los Patios Cordobeses:** Cante: “El Pollo”, Antonio de Patrocinio, “El Guerra”, “Morenín”. Baile Isa Cantos. Guitarras: El Curri, Ramón Rodríguez, “Chaparro”, hijo. Entorno de la Calahorra, 22 h.

Lunes, 8: **Ciclo de Tertulias Flamencas:** *El flamenco como espectáculo* en Rincón del Cante, 13,30 h. **Festival de los Patios Cordobeses:** Canción española: Paqui Torres, Francisco Antonio, Lydia Torres. Baile Flamenco: Daniel Prieto, Grupo Rociero los “Rumbeños” en el Patio de la AA. VV. del Alcázar Viejo. 22 h.

Martes 9: **Ciclo de Tertulias Flamencas:** *El flamenco en el Arte* en Sociedad de Plateros C/ Romero Barros, 13, 30 h. **Festival de los Patios Cordobeses:** Canción Española: Encarnación Torres, Beatriz Molina, Santi de Gloria. Baile Flamenco: La Chúa, Grupo Rociero “Albolafia” en Patio AA. VV. Alcázar Viejo, 22 h.

Miércoles, 10: **Ciclo de Tertulias Flamencas:** *Flamenco y Literatura*” en Peña Flamenca “Fosforito” (Rincón de las Beatillas) 13, 30 h. **Festival de los Patios Cordobeses:** Recital de coplas: Gloria María. Baile Flamenco: Carmen Rivas en Patio Casa de las Campanas, 22 h.

Jueves, 11: **Ciclo de Tertulias Flamencas:** *Las artes de la imagen y el flamenco* en Taberna Salinas (Puerta de Amodóvar) 13,30 h. **Homenaje a la Argentinita: Gala de Danza:** Inmaculada Aguilar, Joaquín Grilo, Javier Latorre, Milagros Mengíbar en Gran Teatro, 22 h. **Festival de los Patios Cordobeses:** Cante: Diego Ayllón, Juan Llanos. Guitarra: Rafael Trenas. Baile: Eduardo Lozano.

Viernes, 12: **Seminario:** Ponencia: *40 años de Concurso de Córdoba: 40 años de flamenco*”. Mesa redonda. *Programar flamenco fuera de los circuitos flamencos*. Gran Teatro (Salón de Telares) 10 h. **Presentación de revistas y publicaciones flamencas:** Revista la Caña, *Historia del Flamenco*. Editorial Tartessos, **Recital de Cante:** Curro Díaz. Guitarra Alberto Lucena en Gran Teatro (Salón de Telares) 13,30 h. **Festival de los Patios Cordobeses:** *Escuela de Danza Antonio*

Mondéjar: “Macandé”, Canción española: Trinidad Álvarez en Patio Casa de las Campanas, 22 h.

Sábado, 13: Encuentro de la Asociación de Críticos Flamencos, en Gran Teatro, 12 h. **Gala de Entrega de Premios del XIV Concurso** en Gran Teatro 21,30 h. **Festival de los Patios Cordobeses: Escuela de Danza Antonio Mondéjar: “Macandé”**. Canción española: Trinidad Álvarez. en Patio Casa de las Campanas, 22 h.

Domingo, 14: Festival de los Patios Cordobeses: Cante: Rafael Ordóñez, David Pino. Guitarra: “Merengue de Córdoba”. Baile: Desirée Rodríguez “La Merenguita” en Patio del Zoco, 22 h.

Lunes, 15: Festival de los Patios Cordobeses: Cante: “Churumbaque”, “El Calli”. Guitarra: “Tomate”. Baile: “Chencho” en Patio del Zoco, 22 h.

Martes 16 y miércoles, 17: Compañía Andaluza de Danza: *Requiem Flamenco*. Director artístico: Mario Maya. Orquesta de Córdoba Coro de Gran Teatro de Córdoba Director musical J. A. Amargós. Director de escena: Francisco López en Gran Teatro, 22 h.

El homenaje a La Argentinita

El homenaje a Encarnación López La Argentinita sólo tuvo un discurso, el de su hermana, también maestra histórica del baile, Pilar López. Un discurso ajustado a la verdad, al sentimiento, a la solemnidad del momento. Y todo el mundo en pie, y Mario Maya a sus pies. El espectáculo anunciado, una antología sublime de arte en cuatro estilos: Inmaculada Aguilar, Joaquín Grilo, Javier Latorre y Milagros Mengíbar. No pudo ser más brillante este homenaje que conmemoraba el cincuentenario de la entrada en la gloria de La Argentinita.

Inmaculada abrió el espectáculo con el taranto. Ya en el primer desplante enfrentada al público se estremeció éste. Se le aplaudió con fuerza, pero todavía el público no sabía que había que ponerse de pie esa noche. Es tarde en captar la calentura. Todos tuvimos la sensación placentera de su baile completo de técnicas sutiles. Lo suyo fue una lección magistral de baile flamenco. Joaquín el Grilo –dicen que en Madrid gusta de escandalizar– es para la gente seria un loco divino; para el público común, una especie de Jesulín de Ubrique, enloquecedor de multitudes especialmente femeninas. Dio varias vueltas al redondel a paso ligero de legionario con parón a cada movimiento. Cuando éste llegaba, se recreaba en la locura, sobre todo en bulerías, las de su pueblo de Jerez en una hermosa selección, imposible de plasmar su gracia y su dinámica con palabras, imposible de catalogar su heterodoxia, ¡ibendita heterodoxia! Javier Latorre, que puede bailar al son que le toquen, prefirió para esta ocasión la jondura del martinete y la siguiyria en una pieza. Con la sobriedad del caso, estuvo profundo y ajustado a la ley del sentimiento de la expresión plástica. Frente al colorido del Grilo, el claroscuro de Latorre. Casi todo el público se puso de pie para ambos, el pleno absoluto fue para Milagros.

El Gran Teatro, como obedeciendo a un resorte, se puso en pie para ovacionar a Milagros Mengíbar, no excitado, sino agradecido y pleno de felicidad porque jamás había palpado tanta belleza de proporciones,

tanta serenidad clásica, tanta armonía y delicadeza de un baile flamenco. Pilar López, a mi lado derecho, me decía: “Esto ha sido como un baño de rosas”, y más tarde, a la misma Mengíbar, milagro de la gracia, le añadiría: “Allá donde bailes, estaré yo para verte y decirte ¡ole y ole!”. Y Matilde Coral, al otro lado de doña Pilar, no paraba de jalear, de exclamar ternezas a su bata de cola, tan hermosamente planchada y pintada en sus evoluciones y caprichos de arte, con lágrimas en los ojos. Milagros, por alegrías, no dio ni un zapatazo; su taconeo redondo era un susurro. Como es costumbre en ella se basta con un guitarrista y dos cantaores más que palmeros. No necesita más el arte verdadero de bailar flamenco, el arte de Milagros Mengíbar. Bailaba todas las notas de la guitarra; los trinos y melismas, las palabras y falsetas eran dibujos en sus brazos y manos de ángel, en su cara iluminada, en su cuerpo torneado de mujer en sazón. Sí, desde la cabeza a los pies, su talle, su busto, sus brazos adquirirían la voluptuosidad de una columna salomónica del mejor barroco andaluz.

El Réquiem de Mario Maya

El final del milenio nos invitaba a hacer balance. Constantemente invocábamos el postmodernismo. Nos apetecía un cambio profundo; pero, ¡cuánto pesa el mundo, la vida, la muerte, el orden de tiempo y espacio para darle una voltereta! El cristo yacente de Venancio Blanco va hacia la vida. ¡Y cómo ha logrado plasmar ese controvertido tránsito con su metáfora plástica de madera! Ese mito cristiano de la Resurrección tiene su ritual laico en la obra de Mario Maya. Hace años que venía obsesionado. ¡Cuántas veces nos hablaba de ello como un iluminado! Cuando pronunciaba la palabra “réquiem” se apresuraba a explicarla como un anuncio de nueva vida, pero no ésa que muere para que nazca otra, sino la que vuelve de su propia muerte. ¡Ay, estas ilusiones fantásticas que hierven en la cabeza de Mario Maya!, nos decíamos para no caer definitivamente en ellas. Tenemos tantas prevenciones contra estos divinos locos o quijotes... que es por eso que vamos siempre tan despacio en nuestra marcha hacia el futuro.

Al fin, este Quijote ha encontrado la Ínsula Barataria para su pancesco Sancho. Es grandiosa, maravillosa, increíble; pero Sancho no sabe qué hacer con ella. El pobre rústico sigue confiado a su señor, cree en él porque es lo más fácil que sabe hacer. Curas, bachilleres y barberos anduvieron poniendo trabas al caballero. Ahí tiene ya en sus manos la ínsula que tanto esperó. ¿Qué hacer con ella? Si Sancho perdiera la panza y quedara tan estilizado como su señor, si sus pobres entendederas fueran ahora las posaderas sobre las que descansara el genio, echaría a volar, no el centauro de la muerte, ni Equus del destino aciago, ni Pegaso blanco del rescate, sino el más noble trotador de la caballería andante que vieron los siglos: Rocinante. “Réquiem flamenco” sería en Europa una obra de tránsito del segundo milenio hacia el tercero. La estarían esperando con mucha simpatía si lleva el apellido flamenco. Habría de ser pronto; si se entretiene entre nosotros la despellejaremos viva, como despellejamos a aquel gran caballero. Don Quijote fue siempre mejor entendido allá que acá.

Las composiciones sinfónica y flamenca funden en este “Réquiem” de manera única sin perder cada una de ellas su distintivo categórico. Ni el flamenco padece pujos de grandeza sinfónica ni la sinfonía flamenquea

en ningún momento. Las músicas culta y popular conservan sus escalas de valores intactas en el fundido, conservan su orgullo. Este es uno de los milagros de este “Réquiem Flamenco” hacia la vida. Un ejemplo de fundido genial es el verdial que canta Tina Pavón a orquesta. Ésta traduce el ritmo abandolao sin tratar de copiarlo, sino interpretarlo en sus claves sinfónicas con una adaptación perfecta de la voz y expresión cantaora. De la misma manera se incardinan soleares, seguiriyas, cabaes y tonás. Jamás se produce una ruptura, un cambio o paso violento. El espectador se embebe en la obra sin tratar de explicársela ni perder el tiempo en elucubraciones sobre este u otro personaje. Está todo a la vista. Es una lucha mítica; una vez más el destino de la tragedia griega; pero con un rayo de luz al final para que Oriente y Occidente se entiendan, sin olvidar que es una historia laica.

Tanto la coreografía como la dirección escénica han hecho un verdadero alarde de movimiento de masas en el escenario. Todo se armoniza, nada entorpece; también es un alarde de carpintería los distintos planos que surgen por laterales debajo de la tierra y hasta las altas barandas que citara Lorca hacia la Luna. La tragedia tiene su coro en el fondo; su héroe y antagonista, tan completos como que se dan por parejas, con sus conflictos entre sí; Andrés y Eva, Equus y Luzbella, respectivamente, en primer plano. Pero lo mejor de esta obra de danza flamenca es su cohorte de ángeles oscuros y centauros, sus hombres y mujeres de fin de milenio, ¡como tiene que ser! Exactamente, es el “¡eso es!” del flamenco; sus cantaores, sus guitarristas...: el pueblo. Todos trabajan, se expresan, como primeras figuras del género. No existe en este “Réquiem” ningún monaguillo o sacristán; todos son sacerdotes del arte. Y esto es lo verdaderamente extraordinario.

Colaboraciones literarias

En el catálogo de esta XIV edición, como en el anterior, colaboraciones literarias en dos bloques: a) artículos en torno al Concurso y b) en Homenaje a la Argentinita, en este orden:

a) *Córdoba su Ayuntamiento y su Concurso*, por Dionisio Ortiz; *Agua negra del Cante*, por Pablo García Baena; *Evolución del Cante*, por Antonio Fernández Díaz “Fosforito”; *Cosas del Concurso*, por Agustín Gómez; *Córdoba la bien amada*, por Emilio Jiménez Díaz; *Córdoba y Málaga en el Flamenco*, por Gonzalo Rojo Guerrero; *Jaén en el Concurso de Córdoba y Otros*, por Rafael Valera; *El Cante por Jaleos: todavía un desconocido*, por Joaquín Rojas Gallardo; *De los flamencos jóvenes*, por Francisco Hidalgo Gómez; *El Flamenco en las Artes Plásticas*, por Antonio Povedano Bermúdez; *La Escultura en el Flamenco*, por Venancio Blanco; *Dos aportaciones cordobesas a la Historia del Baile*, por Teresa Martínez de la Peña.

b) *En el Centenario de la Argentinita, aquella pluma en el aire de la música*, por Manuel Ríos Ruiz; *Recordando a mi hermana Encarnación*, por Pilar López; *La Argentinita: vida y obra*, por Miguel Espín; *La Argentinita, musa del Baile*, por Inmaculada Aguilar; *El Premio Encarnación López la Argentinita*, por Agustín Gómez.

Las bases

Sigue la misma redacción de la anterior edición, salvo estas mayores puntualizaciones:

Base 5. Ésta dice: “El Concurso pondrá a disposición de los concursantes, profesionales cualificados para acompañamiento en cualquiera de las secciones del concurso. No obstante lo anterior, los concursantes podrán presentarse a participar con su propio acompañamiento, siendo los gastos de su exclusiva cuenta”. Pero hemos aquí rondando el filo del segundo milenio, cuando los acompañamientos y demás parafernalias se pueden hacer ilimitados, para cualquiera que como concursante pretenda ser director de su propia “orquesta”. No es ya de bailaores, sino de cantaores y guitarristas, las ansiedades de cajas, cajones, timbales, etcétera, de aquellos guacamayos y chichimecos que también hicieron historia andaluza de fiestas populares. Había que concretar el acompañamiento para evitar elucubraciones que dieran al traste con la “declaración de principios” a la que ha sido fiel este Concurso durante cincuenta años. Así pues, se añadía a la redacción anterior: “A efectos de lo previsto en la presente base, se admitirá, según las secciones en que participen, el siguiente acompañamiento:

Para el concursante en la sección de Cante: 1 guitarrista.

Para el concursante en la sección de Baile: 1 guitarrista, 1 cantaor/a, 2 palmeros/as

Para el concursante en la sección de Guitarra de Acompañamiento: para el cante, 1 cantaor/a; para el baile, 1 bailao/a, 1 cantaor/a y 2 palmeros/as.

Base 10: La Fase de Admisión se celebrará durante los días 24 de Abril al 3 de Mayo de 1995...

Base 12: Las pruebas de la fase de Opción a Premio serán públicas y se celebrarán durante los días 6 al 10 de Mayo de 1995...

Base 13: Los concursantes premiados quedan obligados a actuar en un acto público que se celebrará el día 13 de Mayo de 1995...

Un último añadido y en negrilla (por recomendación sin duda del equipo de gestión, con la experiencia de algún “atranque” anterior): “Todos los premios están sujetos a retención del I.R.P.F.”

La inscripción

En el libro del Concurso se ofrece la relación de inscritos por orden alfabético. La publicación de estas relaciones con puntualidad al cierre del plazo de solicitud señalado en las bases –las de esta XIV edición se fijaba hasta el 6 de abril cuando las pruebas de admisión empezaban el 24 de abril– se hicieron aconsejables para evitar posibles suspicacias al respecto. No olvidemos las experiencias de los primeros concursos y cómo se vino arrastrando, por costumbre, la posibilidad de inscribirse a última hora y cuando las pruebas ya estaban en marcha. Al publicar estas relaciones quedaba sellada la puerta de admisión de nuevas solicitudes; también la posibilidad de participación a “figuras de cartel” que, siguiendo aquel ejemplo de Juan Talega, Fernanda, Bernarda, la Perla y otras “perlas”, siempre acudían y acuden a plazo cerrado. Pues así, con la

publicación de los inscritos, no queda lugar a duda.

Para este XIV Concurso se inscribieron exactamente 100 cantaores/as, 67 bailaores/as, y 32 tocaores. Hasta esta edición no se presentó ninguna mujer guitarrista.

Los premios

Todos siguen con las mismas cuantías económicas de la edición anterior; es decir, los especiales *Silverio*, *Antonio* y *Ziryab*, un millón de pesetas; todos los demás 250.000 pesetas cada uno. El acta del Jurado, al que añadimos por nuestra cuenta, y en paréntesis, los nombres artísticos para que se conozcan, dice:

“En Córdoba, siendo las 2h. del día 11 de mayo de 1995 el Jurado acuerda otorgar los siguientes premios:

Premios

Cante

Premio *Manuel Torre*: Desierto por unanimidad.

Premio *Niña de los Peines*: Eloísa Jiménez Domínguez, por mayoría. (Elu de Jerez)

Premio *Dolores La Parrala*: Francisca Lara González, por mayoría. (Paqui Lara)

Premio *Enrique El Mellizo*: José Manuel Ruiz Rosa, por mayoría. (El Chino)

Premio *D. Antonio Chacón*: Francisca Corpas Martín, por mayoría. (Paquí Corpas)

Premio *Cayetano Muriel*: Desierto por unanimidad.

Premio *Pepa Oro*: Antonio Luque Espejo, por mayoría. (Antonio de Patrocinio)

Premio Especial *Silverio*: (al cantaor o cantaora más completo): Desierto por unanimidad

Baile

Premio *Juana La Macarrona*: Antonio Ríos Fernández, por mayoría (El Pipa)

Premio *La Malena*: Desierto por unanimidad.

Premio *Vicente Escudero*: Israel Galván de los Reyes, por mayoría. (Israel Galván)

Premio *La Mejorana*: “ex aequo” a Beatriz Martín Díaz y Ángel López Muñoz.

Premio *Encarnación López La Argentinita*: Atsuko Kamata, por mayoría. (Ami)

Premio *Paco Laberinto*: Antonio Ríos Fernández, por unanimidad. (El Pipa)

Premio Especial *Antonio*: (al bailaor o bailaora más completo): Desierto por unanimidad.

Toque

Premio *Ramón Montoya* (Solo flamenco): Desierto por unanimidad.

Premio *Manolo de Huelva* (Acompañamiento a cante y baile) Francisco Javier Jimeno Ramírez, por unanimidad.

Premio Especial *Ziryab* (al guitarrista más completo): Desierto, por unanimidad.

Notas a pie de obra

La gala que culminaba el XIV Concurso Nacional de Arte Flamenco compensó de todos los desvelos y puso en claro las posibles dudas, a pesar de ser el fiel reflejo de lo que habían sido las actuaciones de concurso, única materia de examen y referencia. El hecho de que asistiera poco público a las sesiones de concurso y abarrotara el Gran Teatro para esta Gala Final hace que el Jurado tenga siempre que aventurarse al veredicto último del público. A juzgar por la satisfacción apreciada en el aplauso continuo a todos y cada uno de los premiados, el público de Córdoba sancionó favorablemente el fallo.

Cuando buscábamos nuestro lugar en el patio de butacas, se me presentaba un aficionado venido de Sardañola:

–Parece que está raro este año esto, ¿no?

–Espera a verlo, hombre –le contesté.

Para otros despistados, siete premios *desiertos* es una clara muestra de que “el concurso ha sido flojo”, sin pensar que una sola obra de arte puede justificar a un artista como a una época. Hay quienes piensan que los premios han de darse porque ya han sido incluidos en el presupuesto municipal, sin pensar que lo que distingue y diferencia a los concursos nacionales de Córdoba es esa posibilidad de declarar *desierto* uno, varios o todos los premios si el Jurado estima que no hay calidad suficiente. Otra cosa será que esa estimación sea discutible. ¿Qué criterio no lo es en materia de arte como de flamenco? ¿Quién puede creerse en posesión de la verdad absoluta si no es un mentecato? Pero la democracia es el menor de los males posibles a este respecto, y el concurso tiene a trece componentes del Jurado que votan, decidiendo la mayoría simple. Si se produce la mayoría holgada o la unanimidad, tanto mejor.

Juicio

“Pero, bueno, ¿cuándo se dan los premios *Silverio, Antonio y Ziriyab?*” Esa es otra pregunta que tiene su respuesta fácil, simple y lógica. Cuando lo decidan la mitad más uno de los componentes del Jurado. Pero, ¿es que algún aficionado –sería la contrapregunta– los otorgaría a esta concurrencia del XIV Concurso que, por cierto, ha batido el récord de participación con un 40 por ciento? ¿Pues será que ha habido poca calidad! Qué cada uno juzgue, pero no hay más cera que la que arde. Han acudido a esta prueba los habituales ganadores de otros concursos, muchos de los cuales no pasaron la “criba” ¿Es que el Jurado tiene otros criterios? Posiblemente; es un criterio decantado de su historia y de la responsabilidad que tiene en ella. Aquí no valen las voces planas, machacantes, enfatizadas, bien timbradas pero frías; no valen los melismas reiterativos, los calderones interminables. Se busca un mínimo de gusto expresivo y personalidad. Habrá quienes no vean nada de esto en los ganadores y ése será su problema porque, si jugamos a concursos, no hay mejor sistema que la decisión de un Jurado por mayoría. Y todavía les cabrá decir: “¿Pues no estoy de acuerdo con ese Jurado!” A lo que tendrá perfecto derecho, como a de sentirse humilde ante la gran satisfacción que se respiraba en el público la noche de la Gala Final. Y es que la democracia enseña a ser humildes, naturalmente a quie-

nes tienen capacidad de aprender. Una vez más se ha dado la soberbia segadora del que no tiene capacidad para aprender y el espíritu subjetivo de la crítica sin mancha de objetividad alguna.

Algunos de los que fueron admitidos a concurso por vía directa, tal y como previenen las Bases, no acudieron a la cita que ellos mismos habían solicitado. Esto ha ocurrido siempre. El profesional teme a jugárselas, teme a la competencia que no tiene nada que perder; esa competencia no la conoce hasta que no se publican las listas de participantes. Ha sido después de conocerse esas listas cuando algunos tuvieron la buena educación de avisar que no vendrían; pero el aviso se produjo por telegrama el mismo día en el que ya el público esperaba las actuaciones anunciadas, por lo que ha sido un fraude para ese público nada más. Por otra parte, el público de Córdoba está tan acostumbrado a estos abandonos legales que ni se inmuta. Y es que a unos lo elimina el Jurado y otros se eliminan ellos mismos. Para ser ganador en Córdoba se necesita valentía y seguridad en uno mismo, entre otras cosas. Quién no tenga esos mínimos de artista que no solicite su participación.

De los artistas

Tras del magnífico cuadro de profesionales de oficio, siguió **Paqui Lara**, Premio *La Parrala*, a cuya actuación en concurso, yo, a título personal, pongo el reparo de que no cantara completa su serrana, sin ajustarse a la seguidilla castellana, en cuya letra se apoya este cante, por omitir el *macho* –palabra del argot flamenco que en métrica se llama *coda*– que correspondería al tríptico de la composición coplera. Lo expliqué así en el “cónclave” del Jurado, pero la mayoría desestimó mi objeción y se satisfizo con la belleza de su voz y su buena ejecución. Acepté democráticamente y a otra cosa. En mi opinión, este premio debió quedar desierto, pues aunque hubo quien cantó la estructura formal completa de la serrana, no la completó con la suficiente calidad expresiva.

El orden del programa de la Gala seguía con **Antonio El Pipa** que baila como las viejas de Jerez, lo que habla de pureza y de raíces, pues de casta le viene ya que es nieto de la célebre Juana la del Pipa. Claro que sería una explicación demasiado simple para justificar dos premios nacionales: los de *La Macarrona* y *Paco Laberinto*. Hay que añadir que Antonio El Pipa es la personificación de la gracia, que su baile, sin ser un dechado de técnica, utiliza todo el cuerpo, que en esta época unisex en la que las mujeres compiten con los hombres en expresión bailaora y más concretamente con los pies, el baile del hombre, precisamente desde el célebre “Antonio”, usa de los hombros, de las caderas, de los brazos y de las manos con todas sus posibilidades expresivas. Este es el caso de El Pipa. Su estilística personal está mucho más justificada en el baile de las bulerías con el que desbordó el entusiasmo del Gran Teatro.

José Manuel Ruiz Rosa “**El Chino**” es el cantaor más personal, más imaginativo, más profesional que ha tenido esta edición del Concurso Nacional. Tiene la voz en su volumen justo y adecuado al virtuosismo del cante de hoy más avanzado, dentro de la línea tradicional. Se le ha premiado con el *Enrique El Mellizo*, pero es un cantaor muy completo. Quizá le haya faltado saber a donde venía y prepararse mejor su repertorio, que

sin duda ha de tener donde elegir.

Atsuko Kamata, “Ami” de nombre artístico, debió ser una de las rarezas que encontrara mi amigo... –¿dije de?– en Sardañola, porque es clara xenofobia que padecemos los flamencos o preocupación de que esto pueda escapársenos de las manos. Es tanta la asimilación conseguida, tanta su naturalidad –me niego a atribuirlo a la capacidad mimética de su naturaleza nipona– que ni por asomo hemos pensado dar el premio a una japonesa, sino a una señora que bailó por guajiras, no sólo como la mejor de la competencia en el Premio *La Argentinita*, sino con la dignidad que éste requiere. Todo el público supo verlo así, y su expresión artística, su discurso formal, su delicadeza, finura personal y técnica adecuada levantaron uno de los mayores aplausos en donde no hubo ni asomo de sensiblería. Por si sirve de referencia y explicación, Atsuko Kamata es fiel discípula de Milagros Mengíbar.

Lástima que los cantaores con los que vino **Francisco Javier Jimeno** para competir desmerecieran tanto a su buenísimo concepto de toque acompañante. **Ángel Muñoz** y **Beatriz Martín** compartieron el premio *La Mejorana*. Ella tiene un baile personal; él, de la escuela de Javier Latorre; ella muy expresivamente dramática, dura de brazos e hierática de cara; él, estilizado de gran finura técnica y dotado físicamente.

Elu de Jerez, arrolladoramente expresiva y comunicadora de su ubérrima naturaleza flamenca. Se le conoce ya tanto en la provincia de Córdoba, a pesar de su radiante juventud, que no cabe mayor abundancia. Su premio fue por soleá y bulerías como pudo ser por siguiriyas y tonás si no fuera porque el primer día compareció agarrotada de miedo por falta de experiencia en competir. **Paqui Corpas** es una excelente malagueñera, afinadísima en su ejecución y con el metal preciso de su voz especialmente dotada para la calidad melódica del flamenco. Su redondeo fluido de ejecución hacía tiempo que no oíamos por aquí y para este premio. **Antonio de Patrocinio** ha aportado calidad flamenca a los cantes de ida y vuelta. Tiene una hermosa voz natural sin afectación; su grito es purísimo de sonido flamenco y tiene vibraciones comunicativas. Tiene una gran mecánica de ejecución de poder a poder y de latigazo expresivo. En cambio, la noche de Gala Final del concurso estuvo a punto de “pasarse” en su efecto dramático teatralizado con la vidalita.

Por último, pensamos todos que **Israel Galván** ha sido el artista de este concurso con más futuro, por sus dotes físicas, por su depurada y amplísima técnica, por su juventud generosa para el estudio y por su ambición artística. El **Vicente Escudero** ha sido su premio, y efectivamente, pese a venirnos de Sevilla, su estética es castellana. Remató su actuación para agradecer la ovación con bulerías y demostró con ello precisamente que tiene que cuajar aún más, que tiene que conseguir mayor sensibilidad artística y delicadeza expresiva. Sin duda que lo hará y podrá ampliar su palmarés. (1)

Normativa del Jurado

La normativa que sigue se acordó por la Comisión Permanente del XIV Concurso Nacional de Arte Flamenco, siguiendo la práctica de los concursos anteriores. Quedó así escrita, aunque de hecho se vino cumpliendo desde el principio adaptándose a las circunstancias que irán apareciendo en nuestras notas aparte. Es

un documento de régimen interno por lo que no se publicó, pero sí se entrega fotocopia a cada componente del Jurado para que sepa a qué atenerse. Antes se hacía verbalmente. Los que venían de experiencia anterior lo comunicaban a los nuevos.

NORMATIVA DE FUNCIONAMIENTO DEL JURADO

1.- El Jurado se reunirá con anterioridad al comienzo del Concurso, para unificar criterios sobre Bases y el propio funcionamiento del Concurso. Asimismo, el Jurado decidirá en esta sesión sobre la propuesta elaborada por la Comisión Permanente de qué concursantes han de participar en la fase de admisión, y cuáles otros, directamente en la de Concurso. (2)

2.- Sobre constitución del Jurado:

2.1.- Las sesiones del Concurso y las reuniones del Jurado durante todo el concurso deberán estar presididas por el responsable municipal. (3)

2.2.- El Jurado se constituirá formalmente con 15 minutos de antelación (como mínimo) sobre la hora señalada para el comienzo de la sesión.

En caso de que esté ausente alguno o algunos de sus miembros, el Jurado decidirá si prescinde de estos votos o se les admite, tras la correspondiente visualización del material videográfico puesto a su disposición. (4)

3.- Sobre organización del Concurso:

3.1.- Todas las sesiones serán grabadas en audio y vídeo, debiendo estar a disposición de los miembros del Jurado para su visionado individualizado; o bien durante los debates de las votaciones, si así lo acuerda mayoritariamente el Jurado.

3.2.- Durante la fase de opción a premio, los concursantes que opten a un mismo galardón deberán ser reunidos en una misma sesión de concurso. (5)

Se cuidará, no obstante, la alternancia del cante, el baile y la guitarra en cada sesión, por la mayor brillantez del Concurso. (6)

4.- Sobre votación:

4.1.- Se establece un sistema de votación, no de puntuación. Deberá realizarse, como norma, una ponderación previa de las distintas actuaciones, para llegar a una decisión posterior. Tales deliberaciones tendrán carácter secreto. (7)

4.2.- Cada sesión de la fase selectiva (8) deberá finalizar con una reunión del Jurado, en la que se tomen los acuerdos pertinentes sobre los concursantes y secciones en las que han quedado admitidos para la fase de opción a premio.

4.3.- Las sesiones de la fase de concurso (9) han de resolverse con las deliberaciones y votaciones de las secciones del día.

Las votaciones de cada jornada serán secretas, quedando los votos escritos guardados en sobre

cerrado y firmado y custodiados por el Presidente del Jurado hasta el último día del Certamen, en el que se producirán todos los recuentos de votos y decisiones últimas para otorgar los premios por secciones y, en su caso, los premios especiales. En este sentido, ninguna resolución será válida hasta la votación final del Jurado. (10)

4.4.- Los miembros del Jurado son corresponsables de todas las resoluciones y votaciones para el otorgamiento de los premios. (11)

NOTAS

- 1.- Todas estas notas se publicaron en el Diario Córdoba el 16 de Mayo de 1995 con el título Notas del XIV Concurso Nacional de Arte Flamenco en Córdoba, por Agustín Gómez.
- 2.- La Comisión Permanente del Concurso no se disuelve normalmente mientras no cambia el Gobierno Municipal. Está dispuesta a cualquier consulta del Área de Cultura del Ayuntamiento. Después de cada Concurso se suele reunir para hacer una reflexión sobre su desarrollo y tomar nota de aquello que se estime necesario tener en cuenta a la hora de organizar el siguiente. Estando en ese punto organizativo, a la vista de la relación de inscripciones, hay ya una experiencia suficiente para determinar quienes se desestiman, sin necesidad de citarlos para una prueba, por ser conocidos por su incompetencia. Se ignoran totalmente y no van a ninguna lista, aunque hay que reconocer que estos casos son de solemne incompetencia y suelen ser muy pocos. Otro es el caso de los que se eximen de la prueba de admisión por ser conocidos y reconocidos por su fama, discografía, premios conseguidos anteriormente, etc. En este caso, la selección previa se hace con ayuda de varios componentes del que va ser el Jurado. Finalmente, se entrega al Jurado las tres relaciones: los no admitidos ni a la fase de admisión, los que se llamarán a la fase de admisión y los que se llamarán directamente a la fase de “opción a premio”. Ya es sabido que a la fase de “opción a premio” se entra por dos caminos: pasando favorablemente la prueba en fase de admisión o directamente sin pasar por ella. Todas estas selecciones dependen del número de inscripciones, pues lo esencial es que a la fase de “opción a premio” vaya un número conveniente de la mejor calidad posible y sujeto al tiempo razonable de las sesiones y número de estas sesiones.
- 3.- Siempre es el Teniente Alcalde responsable del Área de Cultura, en delegación del Alcalde. Es la persona que se estima neutral, con autoridad y con la máxima responsabilidad en nombre del Ayuntamiento de Córdoba.
- 4.- Ha sucedido en muy pocas ocasiones, señaladas a lo largo de esta historia; pero es posible que en cualquier edición, por cualquier eventualidad tenga que ausentarse un jurado. En ese caso, se determina por el propio Jurado si es posible que el ausente pueda escuchar o visionar lo que se haya perdido para poder juzgar en igualdad de condiciones con el resto de los compañeros; en caso contrario, se elimina como Jurado. Hubo en el VI Concurso un caso de incompatibilidad, que ya hemos comentado en esta historia, el de Amós Rodríguez con su hermano Beni de Cádiz. En aquella ocasión se dio por bueno –con los reparos que ya hemos comentado en su momento– que Amós se apartara de la reunión en total abstención de voz y voto para los premios en los que Beni figuraba como candidato propuesto por los otros compañeros.
- 5.- Desde que gestiona la F.P.M. Gran Teatro ha mejorado técnicamente la Organización del Concurso. Es desde esta gestión cuando las sesiones en fase de “opción a premio” se han hecho más funcionales. Al reunirse los competidores por un mismo premio en la misma sesión se facilita la labor del Jurado.
- 6.- Es compatible con lo anterior. En una misma sesión puede reunirse a los cantaores competidores por el *Manuel Torre*, a los bailaores por *La Macarrona* y a los guitarristas por el *Manolo de Huelva*, por ejemplo. De esta manera se gana en variedad y amenidad de espectáculo.
- 7.- Esta mecánica de propuesta de candidatos para cada premio, defensa de cada uno de ellos por lo proponentes con sus argumentaciones y votación de todos los componentes del Jurado, ya la hemos comentado. Es interesante hacerlo así porque permite el recordatorio de cada actuación en medio de tantas.
- 8.- Se entiende también como fase de admisión.
- 9.- Se entiende también como fase de “opción a premio”.
- 10.- Cuando no había esta funcionalidad de las sesiones de “opción a premio”, de reunir a los competidores por el mismo, no podía adelantarse un juicio sobre los premios hasta que no concluían todas las pruebas. Era entonces cuando se hacía una exploración sobre cada uno de los grupos de cante, se hacía un juicio provisional sujeto siempre a una decisión general y última; todo ello en una última sesión deliberante del Jurado, por lo que algunas duraban horas y horas.
- 11.- Es por eso que no es posible sensatamente hacer responsable a un solo jurado de lo que es responsabilidad del conjunto.

17

**XV CONCURSO,
FIN DEL MILENIO
(1998)**

XV CONCURSO, FIN DEL MILENIO (1998)

Al filo del milenio la media de los ganadores de este concurso de arte flamenco es menor de veinticinco años. Se equivocan quienes dicen que el flamenco es cosa de viejos e inmovilistas. La guitarra solista premiada hace un flamenco bastante desprendido de las formas tradicionales y realistas. Cuatro premios de baile se han concedido a una expresión plástica basada en la técnica bolera y danza española. No hemos encontrado en los cantaores la misma apertura con carácter refrescante e innovador, acaso porque no los deje la crítica existente ni el respeto al carácter tradicional del Jurado, más exigente en este aspecto para el cante que para las otras dos facetas del flamenco. Dejémoslo estar. El cante no va a la escuela. De cualquier forma, este Concurso continúa siendo un referente muy importante para el mundo del flamenco.

Nuevo Gobierno Municipal

Al tiempo del XV Concurso de Arte Flamenco era Alcalde de Córdoba Rafael Merino López, y Presidenta del Área de Cultura del Ayuntamiento, María José Rodríguez Millán. Ella preside la **Comisión Organizadora** formada por los siguientes vocales en donde vemos algunos cambios lógicos al cambiar el Gobierno Municipal: Antonio Alarcón Constant, José Arias Espejo, José Arrebola Rivera, Andrés García Román, Agustín Gómez Pérez, Miguel López Fernández, Ángel Marín Rújula, Dionisio Ortiz Delgado, Luis Pérez Cardoso y Antonio Povedano Bermúdez. Secretario: Manuel Ángel Jiménez Arévalo y Secretaria Adjunta: Ana María Linares Bueno.

En cuanto al **Comité de Honor**, ocupa su Presidencia el Presidente del Gobierno, Excmo. Sr. D. José María Aznar López; Vicepresidente, Excmo. Sr. D. Manuel Chaves González, Presidente de la Junta de Andalucía. Vocales: Excma. Sra. D^ª Esperanza Aguirre Gil de Viezma, Ministra de Cultura y Educación; Excmo. Sr. D. Rafael Merino López, Alcalde de Córdoba; Excma. Sra. D^ª Carmen Calvo Poyato, Consejera de Cultura de la Junta de Andalucía; los artistas Pilar López, Paco de Lucía, Mario Maya y Fosforito; el Presidente de la Confederación Andaluza de Peñas Flamencas, D. José Arrebola Rivera y el Presidente de la Asociación de la Prensa de Córdoba, D. Manuel Fernández Fernández.

La Gestión, sigue a cargo de la FPM Gran Teatro; su Director-Gerente es ahora Manuel Ángel Jiménez Arévalo; sigue Ana Linares Bueno, Jefa de Producción; colaboradores de Organización: Dolores Molina Arenas, María José García Guerrero, Juan Ramón Martínez García, Rafael Romero Díaz, Juan Ramón Martínez Cisneros y Rafael Reina Mata; Gabinete de Prensa, Carmen Ruiz García, Imagen, José L. Priego Encinas-Rey; Jefe Técnico, José A. Figuerola Vázquez; Artistas oficiales: Juan Reina y Antonio Saavedra, cante; Manuel de Palma y Quique Paredes, guitarra; Eva Rojano, baile; Finito y El Pipa, palmas; Sonido, SoniSur.

El **Jurado**, presidido por María José Rodríguez Millán se constituye ahora con Agustín Gómez Pérez, Antonio Povedano Bermúdez, Francisco Hidalgo Gómez, Gonzalo Rojo Guerrero, Francisco Dios Canalejo, Miguel Espín García, Teresa Martínez de la Peña, Antonio Fernández Díaz “Fosforito”, Manuel Ríos Ruiz, Miguel Acal Jiménez, Rafael Quero Castro, Víctor Monge “Serranito” y Javier Latorre. Los cinco primeros forman también el Jurado de Admisión. En cuanto a la *Normativa de Funcionamiento del Jurado* sigue con la misma redacción primera, realizada en el XIV Concurso; aunque, sin estar escrita, siempre fue la misma.

Programa

Destaca en el programa de actividades la exposición “El flamenco en el Arte Actual” que se revitaliza con nuevas obras y artistas, la obra de Manolo Sanlúcar, “Locura de brisa y trino” con la colaboración de Carmen Linares y la gala de arte flamenco y la especial de baile en homenaje a “Antonio”. He aquí el programa completo:

Abril

Viernes, 17: Presentación del XV Concurso Nacional de Arte Flamenco, 1,30 h. en Bodegas Campos.

Viernes, 24: Exposición de fotografía *Premios flamencos en Córdoba*, fotografías de Paco Cortés Vida en Posada del Potro hasta el 29 de mayo.

Domingo, 26: Exposición *El flamenco en el arte actual*. Colectiva de: Julio Romero de Torres, Venancio Blanco, Mariano Benlliure, Antonio Bujalance, David González “Zaafra”, José L. López Romeral, Daniel Merino, César Montaña, Francisco Moreno Galván, Miguel Moreno Romera, Fausto Olivares, Jaime Olivares, José Olivares, Antonio Povedano y Juan Valdés, en Museo Taurino hasta el 16 de mayo.

Lunes, 27: Fase de Admisión del XV Concurso Nacional de Arte Flamenco hasta el 5 de mayo en Gran Teatro (Sala de Telares) Sesiones: de 12 a 15 y de 18,30 a 24 h.

Mayo

Martes, 5: Presentación del XXVIII Congreso de Arte Flamenco. Presentación del Concurso Nacional de Fandangos de Lucena en Gran Teatro (Sala de Telares), 13 h.

Miércoles, 6: Presentación de las ediciones del Concurso: *Catálogo Oficial del XV Concurso Nacional de Arte Flamenco; Teoría del Cante Jondo*, de Hipólito Rosy; *Edición fonográfica del XIV Concurso Nacional de Arte Flamenco (Artistas Premiados)* Gran Teatro (Sala de Telares), 13 h. **Antonio El Pipa:** *Vivencias* en Gran Teatro, 22 h.

Jueves, 7: Presentación del libro *Sebastia Gasch: el flamenco en Barcelona*, de Francisco Hidalgo en Gran Teatro (Sala de Telares), 13 h. **Manolo Sanlúcar:** *Locura de brisa y trino (Homenaje a Federico García Lorca)*, con la participación especial de Carmen Linares en Gran Teatro, 22 h.

Viernes, 8: Fase de Opción a Premio del XV Concurso Nacional de Arte Flamenco, hasta el miércoles, 13 de mayo en Gran Teatro Sesiones: 19 y 22,30 h.

Sábado, 9: Mesa Redonda *El Flamenco en el Arte Actual*. Participan: Venancio Blanco, Antonio Povedano, Antonio Bujalance, Manuel Ríos Ruiz, Manuel Ángel Jiménez. Modera: Agustín Gómez en Facultad de Veterinaria, 13 h.

Jueves, 14: Gala Flamenca: Víctor Monge “Serranito”, Milagros Mengíbar y Manuel Moreno Maya “El Pele” con Manuel Silveria en Gran Teatro, 22 h.

Viernes, 15: Homenaje a “Antonio” Gala de Danza: Israel Galván, Joaquín Grilo y Javier Latorre en Gran Teatro, 22 h.

Sábado, 16: Gala de Entrega de Premios del XV Concurso Nacional de Arte Flamenco en Gran Teatro, 21 h.

Las Vivencias del Pipa

La naturalidad de la reunión familiar gitana es la clave del espectáculo de El Pipa. Ha pasado a la historia el cuento del hermetismo gitano, la reserva para ellos de ciertos ritos o ceremonias. No es este Antonio jerezano ni el único como –abierto ya hace tiempo el tarro– tampoco será el último en revelarlo, pero sí el más natural, sincero y generoso en tanta verdad. Su gente es su propia familia, sus relaciones de amor y orgullo racial; conciencia de grandeza sin epatar. Y este Pipa, joven Antonio, alza los brazos y llega al cielo, mueve las manos, las caderas, los hombros, la cintura, barre a puñadas, dobla las rodillas o sitúa a veces los pies de la danza de manera muy personal, porque ha asimilado la gracia familiar y única que le pertenece por la sangre. No se puede hacer cosas más bonitas, tradicionales y viejas con el brillo y esplendor de la hierba fresca y verde de la juventud; cosas de viejas jerezanas en las que, paradójicamente, no hay ninguna ambigüedad; jamás se pone el baile en duda. Así es la flor natural de Jerez.

Locura de brisa y trino

Manolo Sanlúcar tiene el poder de transferir vivencias plásticas y poéticas, su participación en el *Testamento andaluz*, de Manuel Rivera, Antonio Gala y Manolo Sanlúcar; sensaciones atmosféricas, luminosas, coloristas, exultantes, todo eso y mucho más hay en su *Tauromagia*; emociones paisajísticas, en su *Caballo negro* está Doñana desde la otra ribera de la desembocadura del Guadalquivir; todo lo del mundo que enriquece su mundo interior, a su guitarra flamenca: *Sinfonía para guitarra y orquesta*, *Aljibe...* Manolo ve, oye y siente en otras dimensiones que explora obsesivamente. Ahora le ha tocado a la poesía lorquiana en apretada síntesis. Aquí, el fruto de su investigación en escalas y sonidos nuevos de puro viejos y consustanciales al flamenco. Manolo Sanlúcar lee las huellas antiguas en un palimpsesto; ve, ahonda y traspasa los agujeros negros de la música hasta llegar a una luz flamenca de azules limpios. Su *locura de brisa y trino* es la divina locura de un artista rompedor.

Gala Flamenca

De arte flamenco en toda su extensión. El Gran Teatro era un refugio en la noche lluviosa de primavera. **Víctor Monge “Serranito”** iniciaba la gala evocando viejos tiempos en el Patio de los Naranjos al claro de luna. Su guitarra recitó fluida, con sonido líquido y cristalino como Guadalquivir en Cazorla, como el viento en los naranjales en su encuentro con Genil, para llevar el azahar a Sanlúcar, no sin hacer escala en una Triana de nocturnos soleareros. El romance lírico de “Serranito”, ajeno a la baladilla lorquiana, anota la coherencia en el discurso pieza a pieza, técnicamente estructurado, donde el principio cierra con el fin en un círculo perfecto. Ovación caliente para el músico flamenco.

Se peina el albero y un piano anuncia como un clarín la salida del negro toro del cante de **El Pele**. La zambra caracolea desde el paseíllo en la voz hermosa de animal flamenco. Va y viene con melismas apasionados de carbones encendidos. Ovación y ya está **Silveria** con sus trinos y trenos a la guitarra. Es la del natural: “Si yo pudiera ir tirando las penillas más por los arroyuelos...”; soleares de muy distintas facturas, hasta de puro capricho personal; seguiriyas del Torre, del Marrurro, de Manuel Molina y del Talega corregido y aumentado. Pasa el duelo y se llena de fiesta el escenario. La guitarra es ya una orquesta de criaturas angélicas. “Hay que ver lo serio que es Silveria y como sonrío y se alegra su guitarra”, oigo cerca. Alegrías de Sanlúcar que ya saben a Pele. ¡Y el frenesí soberano de las bulerías con pellizcos, guiños y requiebros del amigo **Rafael del Pino**, nuestro “Keko” bailaor. Alboroto y puesta en pie que se pone la respetabilidad por montera.

Milagros Mengíbar, de vuelta de la petenera, ahora por Alegrías. ¡Quién pudiera cantarle! Milagros mira, se acerca, abraza al cante. ¡Qué bien habla con sus manos, con su talle, con sus pies susurrantes! ¡Cómo acarician el aire! ¡Quién fuera el aire! ¡Qué bien oficia esta vestal con su bata de cola! ¡Cómo enciende la llama del arte! Porque es diosa y sacerdotisa y mujer, nada más y nada menos que una mujer bailando: ¡algo que ya no existe! No hay manos más elocuentes, más pintureras, más hábiles, más finas, más increíbles;

no hay cuerpo más voluptuoso, más armonioso en sí mismo, en sus giros y evoluciones. En su encuentro con el cantaor es una hembra que vibra de emoción formando un grupo escultórico. Viendo a Milagros bailar, uno sabe que Dios hizo pareja a la bailaora y al cantaor, siendo oficiante la guitarra. ¡Qué sé yo de cosas que expresó la Mengíbar con su cantaor y su guitarrista de siempre, porque Milagros es una bailaora fiel.

Gala de Danza en homenaje a Antonio

Tres bailaoras triunfan en el redondel: El Grilo, Israel Galván y Javier Latorre, un brillante espectáculo en el Gran Teatro. Uno, dos y tres... Sí, hay que decirlo a compás como recitaba aquella Gabriela Ortega. Y si el público cordobés no fuera tan correcto, hubiera saltado al escenario a subirlos en hombros y sacarlos por la puerta grande hasta el hotel entre vítores y aplausos. “Antonio” en su gloria se habrá sentido satisfecho del que consideró su concurso. Recuerdo aquellas ediciones que nos hizo el honor de presidir, porque “Antonio”, allí donde estuviera si de arte flamenco se tratara, presidía. También en la mente y sentir de todos estaba “Antonio” cuando el genial Javier Latorre daba el fuerte y chocante impacto de un “réquiem filarmónico” para presentarse abriendo la segunda parte. Recordemos también que fue “Antonio” quien hacía entrega de la Llave de Oro del Cante al otro Antonio, el de Mairena, en el Alcázar de los Reyes Cristianos en 1962, porque sólo su autoridad artística podía acallar la temida marejada pública que al fin se transformó en un clamoroso éxito.

Tres bailaoras –inada de novilleros, sino maestros!– en el redondel del Gran Teatro; porque no era escenario, sino corro apretado en torno a una hoguera de arte, como son los ancestros de este arte. En orden inverso a la corrida, aquí abría la noche el más joven. El orden jerárquico de este arte tiene un protocolo que no perdona. Este nos fue sobrecogiendo a todos para temer por el siguiente. ¿Qué va a hacer el Grilo después de lo que ha hecho Israel Galván?, y más tarde, ¿qué va a hacer Javier Latorre después de estos dos fenómenos? Inexorablemente, el protocolo tiene una lógica aplastante. **Israel Galván** hizo una suite completísima desde el martinete hasta la bulería. Combinó la fuerza con la sensibilidad. La colocación de los brazos arriba como cabeza de avestruz, hacen el marco del busto y la cabeza; su zapateado redondo y apuntes dancísticos imbuidos de moderno estilo dulcifican su rudeza temperamental y le ponen en un equilibrio de conjunto impecable. **Joaquín Grilo** se recoge y expresa para sus adentros con pureza, lo que le lleva a doblar las rodillas y la cintura para ofrecer el contraste galano de su estirada. El Grilo mide intuitivamente el escenario y traza admirablemente sus diagonales. Pero donde llega al “sumun” de su arte personal es en las bulerías, así, en plural riquísimo de antología jerezana. Ahí tiene el respeto de sus compañeros de terna. Su gracia natural y variadísima de recursos nos lleva al delirio.

Javier Latorre no se ubica en un lugar; llena el escenario. Su “réquiem” nos dejó más anonadados que maravillados para ir variando hasta la inclusión de sus pupilos en una coreografía breve y simple, pero perfecta, de bulerías y luego centrarse en unas alegrías tan airoas como tradicionales y de la más fina ortodoxia

flamenca. El secreto del inteligente maestro Latorre es separar modernismo de clasicismo, ambos aspectos en sus concepciones más exigentes. Su profundo conocimiento coreográfico y escenográfico quedó claro en multitud de detalles como el fundido oportuno de la música enlatada con la viva y directa de su grupo acompañante, al tiempo de elevar un segundo telón atento al ordenamiento plástico de su relato.

Colaboraciones literarias

El fondo literario del catálogo o libro del Concurso se reparte en dos bloques: a) “Colaboraciones” y b) “Breve historia del los concursos de Córdoba”

a) *Ecos de guitarra*, María José Rodríguez; *Noche mágica*, Víctor Monge “Serranito”; *Premios que saben a gloria*, Luis de Córdoba; *La importancia de los concursos*, José Arrebola Rivera; *El flamenco al calor de los concursos*, Teresa Martínez de la Peña; *El Concurso Nacional y su influencia en la obra de Ricardo Molina*, Ángel Marín; *“Cántico” a vuela pluma del Concurso*, Agustín Gómez; *Algunas reflexiones con motivo del Concurso*, Francisco Hidalgo Gómez; *Recordando*, José Arias; *Antigüedad flamenca de Córdoba*, Gonzalo Rojo Guerrero; *El fondo musical “jondo” andaluz*, Antonio Fernández Díaz “Fosforito”

b) *Breve historia de los Concursos de Córdoba*, Agustín Gómez

Las bases

Las bases guardan la misma redacción del anterior concurso. Sólo varían las fechas relacionadas con el plazo de inscripción y fases del concurso. También, una curiosidad; desaparece aquella coetilla en el contenido de la guitarra: “Se recomienda encarecidamente que la interpretación no tenga matiz alguno, por leve que sea, de cualquier género pseudoflamenco.” Hay que reconocer que la guitarra lleva tiempo que se inspira y nutre de muy variadas músicas ajenas al flamenco, aunque se defiende así misma por las reconversiones hacia el *leit motiv*, o característica fundamental de los distintos toques, bien en tonalidades, bien en elementos melódicos comunes, además de sus propias técnicas expresivas. Los indispensables cambios de actualización son: el 1 de abril de 1998 termina el plazo de inscripción, aumento de una peseta por km. los gastos de viaje, del 27 de abril al 5 de mayo de 1998 se celebra la fase de admisión o clasificación; del 8 al 13, la fase de Opción a Premio, y el día 16, la Gala Final de entrega de premios. Los premios *Silverio Antonio* y *Ziryab* siguen con la escultura de Venancio Blanco y un millón de pesetas de dotación económica y los 15 premios nacionales, a 250.000 pesetas cada uno.

La inscripción

En el libro del XV Concurso se hace la relación completa de los inscritos: 92 cantaores/as, 50 bailaores/as y 37 guitarristas, de ellos 36 hombres y una mujer; en total, 179 concursantes. Curiosamente, en la relación de cantaores –no así en la de bailaores/as y guitarristas– se repiten muchos nombres de anteriores concursos; asombra comprobar que algunos vienen repitiendo su inscripción desde el primer concurso, aquel de 56. El sólo hecho de nombrarlos sería ponerlos en la picota, por lo que no lo vamos a hacer; pero ahí están, permanentes en las relaciones de cada concurso, en las solicitudes firmadas. No se cansan, son inmunes al desengaño. Algunos vienen roncos, con la voz hecha añicos, pero insisten y quieren ser oídos. Es una pasión muy fuerte.

Los premios

Acta textual: “Finalizadas las pruebas de Opción a Premio del XV Concurso Nacional de Arte Flamenco de Córdoba, celebradas del 8 al 13 de mayo de 1998, el Jurado calificador del mismo, reunido en las dependencias del Gran Teatro emite el siguiente fallo final:

Cante

Premio *Manuel Torre*: Fernando Fernández Pantoja “Fernando Terremoto”, por mayoría. Mención honorífica a Antonio Muñoz “El Toto”.

Premio *Niña de los Peines*: Fernando Fernández Pantoja, “Fernando Terremoto”, por mayoría.

Premio *Dolores La Parrala*: Antonio Julián Estrada Gálvez, “Julián Estrada”, por mayoría.

Premio *Enrique El Mellizo*: Sebastián Heredia Santiago, “Cancanilla de Marbella”, por mayoría. Mención honorífica: David Pino Illanes.

Premio *Don Antonio Chacón*: Fernando Fernández Pantoja, “Fernando Terremoto”, por mayoría.

Premio *Cayetano Muriel*: Antonio Julián Estrada Gálvez, “Julián Estrada”, por unanimidad. Mención honorífica a Francisco Javier Sánchez Bandera, “Bonela hijo”.

Premio *Pepa Oro*: Francisco Javier Sánchez Bandera, “Bonela hijo”, por mayoría.

Baile

Premio *Juana La Macarrona*: Rafael del Pino Moreno, “Keko”, por mayoría. Mención honorífica a Hiniesta Cortés.

Premio *La Malena*: Rosario Toledo Orihuela, por unanimidad

Premio *Vicente Escudero*: Fernando Romero León, por mayoría.

Premio *La Mejorana*: Desierto. Mención honorífica a Mónica Fernández.

Premio *Encarnación López La Argentinita*: Rosario Toledo Orihuela, por mayoría.

Premio *Paco Laberinto*: Fernando Romero León, por mayoría.

Guitarra

Premio *Ramón Montoya*: Carlos Piñana Conesa, por mayoría. Mención honorífica a José Juan Martínez Pantoja.

Premio *Manolo de Huelva*: Alberto Moral Lucena, por mayoría.

Se acuerda no conceder los Premios Especiales.

Se levanta la sesión, siendo las 4,45 h. del día 14 de mayo de 1998”.

Notas a pie de obra

Fernando Terremoto juega sabrosamente con el menudeo expresivo y técnico, adquiriendo cotas de gran emotividad. Tiene una voz fresca y caliente a un tiempo, como el café irlandés, pero acaso venga al género mejor el símil del pan recién salido del horno; muy amplia, con galleos negros de brillo diamantino. El cante heredado de su padre, lo ha hecho finalmente suyo por encarnación. Acaricia los tercios con recursos muy flamencos y emotivos, caracolea con expresión muy natural. A los dos días, a la Gala de Entrega de Premios vino afectado de un resfriado bien visible. Supo dosificarse para no dar el mitin y quedó con una gran discreción profesional y responsable.

Julián Estrada tiene que estar vigilante para que su voz no se le suba a la cabeza. Su equilibrio expresivo entre los aspectos melódicos y rítmicos son sus prendas incuestionables de gran valía. Prima en su calidad artística el respeto a las formas, su empuje vitalista y la brillantez. Confieso mi reticencia ante sus dos premios en el momento de la votación. Le regateé el de *La Parrala*; pero ante su triunfo cantautor –el más aplaudido de la noche– y la emoción que yo mismo sentí con su actuación en la noche de Gala me hizo corregirme a mí mismo. Julián lo gana todo ante el público.

Cancanilla de Marbella posiblemente sea el más profesional de esta competencia, lo que demuestra con su serena naturalidad y colocación del compás y su aire. Canta sin la ansiedad habitual de los concursantes y suena bien. Su capacidad para simplificar tercios y ayeos es excepcional. En la Gala nos reafirmó en lo dicho, al tiempo que nos llenaba de satisfacción verle en Córdoba después de tantos años en Madrid.

El **Bonela** tiene voz natural y llena; falta de armónicos, por lo que se presenta plana al oído. Es cantautor general sin matices especiales. En él se premia el aspecto documental. Hay que advertir para entender este otorgo que los “cantes de ida y vuelta” fueron excluidos del renacer flamenco en los años cincuenta y todavía, desde 1992, los tenemos en fase de reconstrucción flamenca, que pasa por el rescate de formas y expresiones clásicas, como las de Juan Breva, Sebastián el Pena, Escacena, Cayetano Muriel... El Bonela se las sabe todas.

Rosario Toledo Orihuela domina la expresión corporal, con los brazos hace poemas. De cuerpo estilizado, pero Telethusa no pudo tener más sensualidad. Aporta gran contenido dancístico pero no abdica de

su expresión flamenca. En sus brazos abunda el “molinillo”, giros de muñeca; combinados con el cuerpo y la cabeza en airoso dinámica, le sale una suerte de columna salomónica de curiosa distinción personal. En la Gala me pareció aún más completa en su gracia gaditana.

Fernando Romero es más bailarín que bailaor; pero con aquellos prejuicios que arrastrábamos con el mismo “Antonio” nos hacemos ahora tirabuzones. Acopia técnicas de danzas bolera y española de asombrosa perfección estética. Su figura es excelente, bien cuidada y controlada con disciplina corporal, midiendo y poniendo en danza todos los músculos de su cuerpo. El concurso termina el siglo abriendo con él un camino de baile flamenco abierto a un mundo nuevo para él.

Rafael del Pino, “el Queco” del Campo de la Verdad, arranca de un concepto flamenco basado en el zapateado de plantes y arreones, torciones y convulsiones. Estiliza su figura hacia el ángel flamenco. Es pues una estética inteligente de combinación agridulce, entre amable y violenta; tremendamente eficaz de fuerza y gracia.

Carlos Piñana Conesa suena personal; su taranta, de efectos y acordes interesantes; su farruca, sutil y de capricho; por granañas pudiera pasar su tercer toque indefinido. Construye bien su discurso lírico y preciosista. Su delicadeza expresiva es una buena alternativa a la dureza musical de hoy.

Alberto Lucena ha tenido, en su acompañamiento de alegrías de Córdoba al Séneca, oportunidad de lucir un diálogo variado de matices coloristas, y de poner marco romántico a la petenera barroca de estilo Morente. Luce asimismo una combinación de soleá y bulerías en alternancia de ritmo picoteado de contra-tempos, de eficacia para el baile de El Chéncho.

Estos son los de la suerte, estos son los de la fama. Que les sea leve la envidia que despierten y que los públicos le aplaudan y compensen de tanto esfuerzo, tanta dedicación, tantos desvelos y tanto amor al arte flamenco. ¡Y tan jóvenes!

18

**XVI CONCURSO,
HOMENAJE A FOSFORITO
(2001)**

XVI CONCURSO, HOMENAJE A FOSFORITO (2001)

Cada tres años Córdoba se erige en lugar de peregrinaje para la afición del flamenco. El motivo es la celebración del Concurso Nacional de Arte Flamenco, que en ésta fecha, su decimosexta edición, homenajea a Fosforito, el cantaor cordobés por excelencia. Antonio Fernández Díaz “Fosforito”, Hijo Adoptivo de la ciudad, sintetiza la íntima historia del Concurso.

Rosa Aguilar Rivero, Alcaldesa de Córdoba (1)

Las primeras palabras de la teniente de alcalde de Cultura, sobre la que pesa la responsabilidad de presentar al Pleno del Ayuntamiento la Comisión Organizadora para su aprobación si procede, fueron para decirnos que era voluntad de la alcaldesa dedicar esta edición del concurso a Antonio Fernández Díaz “Fosforito”. Nos pareció de perlas y a ello encaminamos, no ya la programación del evento, sino una fuerte reforma: los nuevos títulos de los premios, aumentar éstos y la cuantía económica con la que son dotados. Fosforito y quienes de su generación tienen su nivel de ejemplaridad artística son los nombres titulares. Por lo demás, pesa mucho nuestro concurso para moverlo.

La ficha técnica

El **Comité de Honor** se pobló de artistas, quedando muy ajustada la representación política y social. Siendo los titulares de los premios a título honorífico, al actualizarse éstos, su inclusión en el Comité de Honor venía de pura lógica. He aquí: Presidente: Excmo. Sr. D. José María Aznar López, Presidente del Gobierno. Vicepresidencia: Excmo. Sr. D. Manuel Chaves González, Presidente de la Junta de Andalucía, y Excmo. Sra. D^a. Rosa Aguilar Rivero, Alcaldesa de Córdoba. Vocales: Excmo. Sra. D^a Carmen Calvo Poyato, Consejera de Cultura de la Junta de Andalucía; Señores: D. Juan Carmona, “Habichuela”; D^a Matilde Corrales González, “Matilde Coral”; D. Antonio Esteve Ródenas, “Antonio Gades”; D. Antonio Fernández Díaz, “Fosforito”; D^a Pilar López Julvez, “Pilar López”; D. Mario Maya Fajardo, “Mario Maya”; D. Manuel Muñoz Alcón, “Manolo Sanlúcar”; D. Francisco Sánchez Gómez, “Paco de Lucía”; D. Eduardo Serrano Iglesias, “El Güito”; D. José Arrebola Rivera, Presidente de la Confederación Andaluza de Peñas Flamencas, y D. Manuel Fernández Fernández, Presidente de la Asociación de la Prensa de Córdoba.

La **Comisión Organizadora**, de acuerdo con el nuevo gobierno municipal y, por lo tanto, con sus propios criterios, presenta la novedad de reducir el número de cordobeses, mientras se complementa con dos, de Sevilla y Madrid. La Presidenta es ahora Angelina Costa Palacios, Teniente Alcalde de Cultura del Ayuntamiento de Córdoba. Vocales: Agustín Gómez Pérez, Miguel Espín García, Francisco Martínez Sánchez, Dionisio Ortiz Delgado, Luis Pérez Cardoso, Calixto Sánchez Marín y José Arrebola Rivera. También hay nuevo Secretario: Ramón López López, Director-Gerente de la F.P.M. Gran Teatro, y sigue la misma Secretaria adjunta: Ana M^a Linares Bueno, encargada de Producción de la misma Fundación, que desempeña, a su vez, la importantísima labor de **gestión y administración** del propio Concurso con estos señores: Manuel Rueda Úbeda, Antonio Palma Herencia, José L. Priego Encinas-Rey, Carmen Ruiz García, Pablo Domínguez Arévalo, Dolores Molina Arenas, Estrella Sánchez Montero, Mercedes Castro Román, Juan Ramón Martínez García, Rafael Reina Mata y Antonio Contíñez Hernández, siendo Jefe Técnico, José A. Figuerola Vázquez. En el Servicio de acompañamiento a los concursantes, estos artistas de oficio: Juan Reina, Antonio Saavedra y Manolo Sevilla, cantaores; Quique Paredes y Alberto Lucena, guitarristas; Nieves Camacho, bailaora; Finito y El Pipa, palmeros.

Es la propia Comisión Organizadora, como siempre, la que propone a los miembros del **Jurado** que luego aprueba el Pleno Municipal. En esta edición fueron: Presidenta: Angelina Costa Palacios, Teniente Alcalde de Cultura. Vocales: Miguel Espín García, Agustín Gómez Pérez, Jaime Luque Luque, Faustino Núñez Núñez, Inmaculada Aguilar Belmonte, Manuel Ríos Ruiz, Blanca del Rey, Teresa Martínez de la Peña, Francisco Serrano Cantero, José Manuel Gamboa Rodríguez, Francisco Hidalgo Gómez y Calixto Sánchez Marín. Los cinco primeros vocales forman parte también del **Jurado de Admisión**. En cuanto a la *Normativa de Funcionamiento del Jurado*, hay que decir que siempre está abierta a cualquier sugerencia que se hace en el seno del Jurado y en el de la Comisión Organizadora. Esta tiene en uno de sus puntos del día, de la sesión que toque, la revisión de esta Normativa. Como en ediciones anteriores a la primera redacción y posteriores a ella, en ésta XVI también quedó exactamente igual.

Programa

Antonio Fernández Díaz, “Fosforito”, late en el subconsciente aflorado al verbo de Pablo García Baena –año 1956 en Córdoba– como una revelación, como un personaje que Manuel de Falla y Federico García Lorca buscaban en Granada. Fosforito venía del espinazo de las piedras, del claroscuro en el corte nuevo de la montaña del cante viejo. Se trata de un eco descarnado, limpio y eterno grito de escalofrío; de esquema dibujado como el Guadalquivir, un río de estío que hiende su cuchillo en el suelo andaluz. Fosforito es la medida rítmica del corazón y es por eso el fiel de todas las formas flamencas en su pozo de fondo espejado y lúcido. Tiene vibrato vehemente, apasionado, penetrante como un dardo y produce un dolor que despabila. No hemos venido a otra cosa al flamenco que conmueve e inquieta. Por eso muchos temen asomarse al brocal de su pozo.

Uno de los espectáculos paralelos y complementarios de este concurso habría de explicitar y definir el Homenaje a Fosforito acorde con su tiempo y su estética. La presencia de Fosforito en la historia contemporánea del flamenco aglutina unas actitudes profesionales, una valoración artística en sus tres facetas reinas y hasta una cosmovisión plástica de colorido y de aroma ambiental; eso que va más allá de la atmósfera de un día y trasciende a un clima ubicado en el tiempo, más que en el espacio o geografía flamenca. Un espectáculo de cante, guitarra de concierto y baile hubiera parecido más equilibrado; pero siendo toda la programación con esta intención de homenaje y hacerlo expreso en una de sus actividades, se ha preferido a tres cantaores por definición, en la armonía de un compañerismo bien entendido. El equilibrio de las tres facetas se determina en el conjunto de la programación. Los guitarristas habrían de estar en función de cada cantaor en el momento presente. Así, para Mercé, Moraíto; para Menese y Chocolate, Antonio Carrión. Es lo que procede en buena lógica y así lo han convenido ellos mismos.

Abril

Día 26: **Pura intención: Rosario Toledo, Javier Latorre y Fernando Romero** en Gran Teatro, 21 h. (Estreno absoluto)

Día 27: **Sonidos y voces / El Flamenco y los registros sonoros** / Exposición, Delegación de Cultura de la Junta de Andalucía / Inauguración: 12, 30 h. (hasta el 12 de mayo). **Fase de Admisión XVI CNAF** en Gran Teatro (Sala de Telares) 18 h.

Días 28, 29 y 30: **Fase de Admisión XVI CNAF** en Gran Teatro (Sala de Telares) Sesiones de Mañana: a partir de las 11 h. Sesiones de Tarde: a partir de las 18 h.

Mayo

Día 1: **Fase de Admisión XVI CNAF** en Gran Teatro (Sala de Telares). Sesiones de Mañana: a partir de las 11 h. Sesiones de Tarde: a partir de las 18 h.

Día 2: **Presentación de las Publicaciones del Concurso Nacional de Arte Flamenco** en Bodegas Campos C/ Lineros, a las 13 h.; **Baile Flamenco: Estética del Movimiento** / Exposición en Posada del Potro / Inauguración: 20,30 h. (hasta el 30 de mayo). **Gala Homenaje a Fosforito: José Mercé, José Menese y Chocolate** en Gran Teatro, 21 h.

Día 4: **Flamenco XXI Expresiones** / Exposición (Sala Capitulares (Ayuntamiento) / Inauguración: 14,00 h. (hasta el 30 de mayo). **Fase de Opción a Premio XVI CNAF** en Gran Teatro. Sesión de Tarde: a partir de 19 h. Sesión de Noche: a partir de 22,30 h. **Carmen Linares / Orquesta de Córdoba** en Plaza de la Juventud, 22 h.

Días 5, 6 y 7: **Fase de Opción a Premio XVI CNAF** en Gran Teatro. Sesiones de Tarde: a partir de las 19 h. Sesiones de Noche. A partir de las 22,30 h.

Día 8: **Poesía y Flamenco / Tertulia Flamenca con Calixto Sánchez, Manuel Ríos Ruiz y Romualdo Molina** en Taberna Plateros C/ San Francisco a las 13 h. **Fase de Opción a Premio XVI CNAF** en Gran Teatro. Sesión de Tarde: a partir de las 19 h. Sesión de Noche: a partir de las 22,30 h.

Día 9: *El sentido de los Concursos: Tertulia Flamenca con Matilde Coral, Paco Hidalgo y Agustín Gómez* en Bodegas Campos C/ Lineros, a las 13 h.; *Fase de Opción a Premio XVI CNAF.*, en Gran Teatro. Sesión de Tarde: a partir de las 19 h. Sesión de Noche: a partir de las 22,30 h.

Día 11: *El Guitarrista Azul / José Antonio Rodríguez con la Orquesta de Córdoba* en Gran Teatro, 21 h. (Estreno absoluto)

Día 12: *Gala Final de Entrega de Premios* en Gran Teatro, 21 h.

Más que pura intención

El objetivo de *Pura Intención* es fomentar la colaboración y enriquecimiento entre creadores y reivindicar la individualidad artística y estilística, el mestizaje cultural y la ampliación del lenguaje, con el objetivo implícito de dignificar y hacer respetar la Cultura Flamenca.

La pureza reside en el espíritu de quien la posee, y la técnica es un medio en manos del poseedor del espíritu.

Sirva esta Gala como eterno agradecimiento y cariño al Concurso Nacional de Arte Flamenco y a Córdoba por haberme “adoptado” artísticamente y haber hecho posibles muchos de los momentos más felices de mi vida, en todos los sentidos, y a los que intento dignificar en cada paso que doy, también, en todos los sentidos. **Javier Latorre (2)**

En la antesala vimos al presidente de la Asociación de la Ópera, a Leo Brouwer, Manolo Silveria, Concha Calero, Inmaculada Aguilar, muchas profesoras de la Escuela Superior de Danza y sus alumnos, otros muchos artistas de Córdoba, la plana mayor de la Universidad, críticos de música y de flamenco. Y de flamenco, ¿qué? Si me apuran, lo único, las alegrías de Javier Latorre, con ser muy personales y de alto grado de evolución técnica. Pero la propuesta y oferta estaba clara; no hay que rasgarse las vestiduras: “La colaboración y enriquecimiento entre creadores y reivindicar la individualidad artística y estilística”. ¿Hacia dónde va todo eso cuando nos encaramos con el siglo XXI? Hacia la fusión, en éste caso, con la música entendida como clásica. El programa se conocía: Haydn, Vivaldi, Lully... y Paco Arriaga en un fundido de violines y guitarras, viola, flauta, violonchelo y contrabajo a lo que llaman “Nonetto”. ¡Pues vaya gracia! Mucha, de verdad.

Venancio Blanco y Antonio Povedano ven a Berruguete como un escultor flamenco. Nuestros danzantes de *Pura Intención* ven la posibilidad de expresarse con cualquier cosa que les suene: prefieren música clásica. Y lo mismo que Haydn o Vivaldi, podría haberles sonado cualquier otra música por el estilo, que ellos, a bailar que es lo suyo. (3) Ya les advertí que estos artistas de gramáticas van a por las esencias –y como diría García Lorca, “algún que otro trino colorista”– y, una vez en ellas, es más fácil el encuentro. El arte es uno e indivisible; aunque comunicable de muy distintas maneras. Esa es la propuesta de estos flamencos. Sorprende, eso sí, que el flamenco haga esas propuestas. Pero ya nos iremos acostumbrando.

¿Qué notas flamencas dan estos danzantes? Pues muchas más y más claras que el ochenta por ciento de las interpretaciones que se hicieron de Falla, Albéniz o Granados y que merecieron estar en la historia de la danza flamenca o afín a ella. Ayer mismo me detuve en un vídeo de Vicente Escudero, titular de uno de los premios de nuestro Concurso. Pues bien, su zapateado con saltos de pato y golpes planos de pies, con su teoría puesta en práctica de brazos y tronco en línea, manos arriba ahuecadas y hacia delante como cuello y cabeza de avestruz, no es más flamenco que el zapateado de Fernando Romero, a quien vemos echar el tronco hacia delante con un ángulo de piernas característico y zapatear con la técnica norteamericana que ya hubiera querido conseguir Antonio “El Farruco”, quien idolatraba con disimulo a Fred Astaire. Aquí hay bastante más consecuencia, porque nadie esperaría un drama gesticular de siguiiriyas con la música de Vivaldi. Juega en armonía la abundosa columna salomónica que se reitera en los giros de Fernando Romero y Rosario Toledo, ésta, en una continua ondulación de toda su figura. ¡Y la elegancia, elegancia siempre! Y las cosas bien hechas con unidad de estilo, y la utilización del tronco, cabeza y extremidades en perfecta armonía, sin descuidar nada.

Confieso que salí entusiasmado de *Pura Intención*, aún reconociendo que necesita de ensayos (4) –lo habrán preparado en unos quince días, desde que surgió la idea– pues algunos momentos del “paso a dos” y “a tres” pueden perfeccionarse, no hasta el unísono, sino hasta el “univisio”, si se me permite el neologismo por seguir la broma del “divertimento cúrsile” con el que se justifica esta puesta en escena.

La terna del homenaje

Y ahora, la crítica de los tres cantaores y sus guitarras en homenaje a Fosforito. Chocolate no sorprendió a nadie que le conozca de toda la vida. El aspecto formal de su cante no resiste el menor análisis desde hace más de veinticinco años. Se ganó todos los méritos por la década de los sesenta y vive como puede de las rentas. Eso sí, su voz sigue sonando muy flamenca, pero el flamenco no es sólo una voz. Antonio Carrión, a su caza y captura ya que era imposible la armonía razonable. José Menese sí sorprendió a todos, precisamente por volver a su gloria expresiva, a su ceremonial, a su voz de oráculo. Hace mucho tiempo que va de la cal a la arena, y en Córdoba le recordamos algún que otro mitin. José Mercé es el cantaor de moda. Su salida a micro cerrado por bulerías, con sus “pataditas” jerezanas a la pimienta y al compás, algo normal cuando se está en familia flamenca, fue lo más agradecido y entusiasta de la noche; lo más simpático.

Magnífico José Menese esta última noche en el Gran Teatro. Así le querríamos siempre, entre otras cosas, para predicar con el ejemplo sus reivindicaciones y llamadas al orden clásico y eterno del flamenco. No nos engañemos, más que el homenaje a Fosforito, le responsabilizó su especial sensibilización con quien fue su mentor y apoyo moral: Francisco Moreno Galván. Que siga en ello. Antonio Carrión le hizo exactamente el toque de Melchor de Marchena y, ¿para qué les cuento su poder evocador y nostálgico? José Mersé derrocha simpatía desde que le sopla el viento de cara. A mí también me entusiasmó porque cantó valiente por soleá y siguiiriyas, aunque se desollara un poco la garganta, porque hizo honor al momento y al escenario, a

pesar de que también se oyeran algunas voces que le pedían el “aire y más aire”. Moraíto a su lado “más junto que una lágrima”, como dijera Luis Rosales, y también tan cerca como una sonrisa.

El guitarrista azul

José Antonio Rodríguez heredó de su Córdoba el señorío, empaque y compromiso de artista. Merengue le hizo flamenco y Manuel Cano concertista. Su técnica, aspecto muy interesante de su arte, la arranca de sí mismo, en su propia búsqueda de sonoridades y necesidades expresivas. Se entregó por entero a su formación; ahora, con todas sus fuerzas, a su oficio. Vive para ello, desde el aliento vital hasta la vigilia permanente de un brote del subconsciente, porque aprendió a buscarse y a esperarlo todo de sí mismo con ventanas muy abiertas al exterior. Por eso habla de sensaciones y reflejos; de transferencias por la vía espiritual del arte. Así, su comunicación está abocada a la abstracción. ¿Cómo puede transmitirse la sensación del color azul, por el sonido si no es a través de la metáfora que ni siquiera tiene el soporte de la palabra? Está claro que hablamos de la mónada del arte, del principio único de la creación artística. Es ahí donde encontraremos a estos dos guitarristas azules.

Este segundo *guitarrista azul*, creado por José Antonio Rodríguez, inspirado en el picasiano, orquestado por Enric Palomar y dirigido por Joan Albert Amarós, ha conseguido transmitirnos las sensaciones y reacciones humanas que el propio personaje provoca. El cuadro sobrecoge por la tristeza, impotencia y desamparo que transmite. La reacción es animar, esperar al pobre guitarrista ciego; sacarle del pozo en el que se encuentra metido. La música de José Antonio Rodríguez lo transmite todo con absoluta claridad. No solamente cala hondo, sino que comunica al personaje. En la construcción del discurso musical se alterna la guitarra con la orquesta, así como esos estados anímicos que ambas partes representan. El hombre hundido se presenta en el modo menor de la taranta, original como toda la música de José Antonio; viene luego la orquesta armonizando el desconsuelo con la animación, la zalamería, la invitación a la vida jugosa; con luminosidad, con frescura de intenciones. De nuevo queda este guitarrista azul en su desolación; vuelve la orquesta a cantar la alegría de vivir. La orquesta, el mundo que le rodea ha podido ser ajeno al problema íntimo del hombre, pero acaba involucrándose con él. La solidaridad no es meterse en el pozo, sino sacarle de él. Invita la orquesta de nuevo a vivir a distraerle a llamarle a la fiesta.

En el tercer movimiento acaban todos involucrados en una difícil bulería orquestal, en donde sigue el pellizco flamenco de la guitarra doliendo y gozando; inoculado, redimido. Muy pocas veces como en este *guitarrista azul* ha conseguido la música hacer legible y sensible su mensaje al pueblo llano. Por otra parte ésta nos llena de aromas y fragancias, de emociones; nos provoca imágenes en el cerebro. Puede ser una gran banda sonora para una película sentimental y alegre con un recorrido por nuestros paisajes abiertos y urbanos. Es aquí donde acabamos de comprender esa bulería sincopada que nuestro guitarrista cordobés titula “Manhattan de la Frontera”, porque todas esas sensaciones llevan una fragancia norteamericana que irrumpe en nuestra frontera morisca o flamenca. Diríase que es la muchacha de allá que nos llega ávida de

noticias. Es posible que el pretexto no sea novedoso, pero sí su texto, su lenguaje, su tratamiento. Después de tanta lluvia nos ha salido el sol espléndido de nuestra tierra para calentar el céfiro que colea. José Antonio Rodríguez nos devuelve a la esperanza y a la fe de esta primavera.

Colaboraciones literarias

En el libro de protocolo se distribuyen en tres bloques: a) de distintos aspectos del Concurso y sus artistas más célebres vinculados a él. b) en Homenaje a Fosforito. c) Breve historia de los concursos.

a) *Apuesta decidida por el cambio en los nombres de los premios*, Francisco Martínez; *Una maravillosa historia de hace siglo y medio*, Romualdo Molina; *Importancia de “Antonio” en la Danza Española*, Teresa Martínez de la Peña; *Vuela esta canción, para ti, Lucía*, Fernando Iwasaki

b) *Pisada de gallo fino en Puente Genil (ofrenda a Fosforito)*, Ginés Liébana; *Fosforito, artifice de la etapa de revalorización del cante*, Manuel Ríos Ruiz; *Segundo Gran Concurso de Cante Jondo*, de Pablo García Baena (5) *Fosforito para la Historia*, Agustín Gómez (6) *Esa voz de adelfa, arañada de olivo* (poema de 1981, para Antonio Fernández, Fosforito), Manuel Urbano; *Antonio “Fosforito” canta por derecho*, Carlos Murciano; *A la voz de Fosforito (sonetillo con estrambote)*, Antonio Murciano; *Dos fragmentos de textos* de Anselmo González Climent (7) y Ricardo Molina (Diario Córdoba, 01-03-61)

c) *Breve historia de los Concursos*, Agustín Gómez (8)

Las bases

Esta Comisión Organizadora dio un repaso exhaustivo a las bases anteriores, eliminando reiteraciones y añadidos expresivos que no hacían otra cosa que abundar. Aparte:

En el preámbulo queda la convocatoria expresa “en homenaje a Fosforito”. En la base 1: La edad mínima para concursar vuelve a los 18 años. De la 3 se elimina: “Los premios obtenidos en anteriores ediciones del Concurso podrán ser valorados por el Jurado a efectos de una posible concesión de los especiales *Silverio*, *Antonio* y *Ziryab*”. La base 4 advierte ahora como novedad: “Los concursantes que no superen la fase de Admisión, no devengarán gasto alguno (de viaje y dieta)”. Antes se les pagaba no sólo a los cantaores, sino a cualquiera que se presentara como cantaor. La 10 sitúa la Fase de Admisión del 27 de abril al 1 de mayo de 2001, cuatro días menos que en la anterior edición, lo que augura que el Jurado limitará el tiempo de contemplación a cada aspirante a concurso, haciendo valer más la base número 11 que establece que “cuando el Jurado considere que tiene elementos de juicio suficientes, podrá suspender la actuación del concursante. La 12 concede el mismo número de sesiones en Fase de Opción a Premio que en la anterior edición. El calendario determina los días 4 al 9 de mayo de 2001. La 13 señala el 12 de mayo para la Entrega de Premios. La 14 añade a su reserva sobre el derecho de utilización de las grabaciones para la mayor difusión del Arte

Flamenco, “el respeto en su caso a otros posibles compromisos contraídos por los artistas con otras entidades difusoras.”. La 17 deja escrito algo que siempre se dio por entendido y que ya hemos dicho en el recorrido de esta historia: “Los nombres de los Premios tienen carácter honorífico y no prejuzgan valoración alguna en cuanto a modalidad o estilo de ejecución de las distintas formas de cantes, bailes o toques. Y el cambio más fundamental, el de los titulares de honor de los grupos de cante, baile y guitarra y sus cuantías económicas. Los especiales, a dos millones de pesetas cada uno con sus respectivas esculturas de Venancio Blanco y diplomas, y los “nacionales” a medio millón cada uno y sus diplomas correspondientes. Teniendo en cuenta que los nacionales son 16 y los especiales 3, el montante económico es de 14 millones de pesetas en premios, aparte de los trofeos cuyo valor artístico es muy superior. Dicho esto, dejamos la enumeración de los titulares y sus grupos de formas para el momento del Acta del Jurado.

La inscripción

La inscripción de esta XVI edición batió el record: 111 cantaores/as, 79 bailaores/as, de los cuales, más de 20, extranjeros, porque los hispanoamericanos disimulan con los apellidos. Son los japoneses y holandeses los que hablan claro de su naturaleza; 40 guitarristas, ninguna mujer, de los cuales, más de 7, extranjeros. En total 230 aspirantes a concurso, cuya relación nominal figura en el libro de protocolo del XVI Concurso Nacional de Arte Flamenco. Ayuntamiento de Córdoba, 2001.

Una ojeada a la relación revela muchos nombres nuevos; pero también otros conocidos de mucho tiempo atrás, incluso perdidos de la memoria a los que hubo que escuchar para refrescarla o para ver si algo había cambiado. Exponer aquí nuestras notas personales a todos y cada uno de ellos sería agotador, aparte de no caber en el papel, y sobre todo, siempre, una visión parcial, esto es, de un componente del Jurado. En cambio en el Fallo último está la conjunción de todos sus componentes y es por lo que sólo los premiados forman parte de esta historia.

Acta del Jurado:

“Finalizadas las pruebas de opción a premio del XVI Concurso Nacional de Arte Flamenco de Córdoba, celebradas del 4 al 9 de mayo de 2001, el jurado calificador del mismo, reunido en las dependencias del Gran Teatro e integrado por Angelina Costa Palacios (presidenta), Faustino Núñez Núñez (secretario), Miguel Espín García, Agustín Gómez Pérez, Jaime Luque Luque, Inmaculada Aguilar Belmonte, Manuel Ríos Ruiz, Blanca del Rey, Teresa Martínez de la Peña, Francisco Serrano Cantero, José Manuel Gamboa Rodríguez, Francisco Hidalgo Gómez y Calixto Sánchez Marín (vocales) ha decidido otorgar los siguientes premios:

Cante:

Premio *Antonio Mairena* (a, Seguiriyas; b, Tonás): Antonio Reyes, por unanimidad.

Premio *Manolo Caracol* (a, Soleares, Soleá por bulerías o bulerías por soleá): Antonio Reyes, por mayoría.

Premio *Fosforito* (a Serranas, livianas, tonás campesinas b El Polo y La Caña): Bonela hijo, por mayoría.

Premio *Camarón* (a, Alegrías; b, Mirabrás, Romeras, Caracoles, Rosas): Desierto, por unanimidad.

Premio *Don Antonio Chacón* (a, Malagueñas, Granaínas, Cartageneras; b, Tarantas, tarantos, otros cantes mineros) Desierto, por unanimidad.

Premio *Cayetano Muriel* (a, fandangos locales; b, fandangos personales): Antonio Porcuna “El Veneno”, por mayoría

Premio *Pepe Marchena* (a, Guajiras, Punto Cubano, Colombianas; b, Milongas, Vidalitas): Desierto, por unanimidad.

Premio *Niña de los Peines* (a, Tientos, Peteneras y Marianas; b, Tangos, Garrotín y farrucas): Desierto, por unanimidad.

Baile:

Premio *Mario Maya* (Alegrías, Mirabrás, Romeras, Rosas): Daniel Navarro, por mayoría

Premio *Matilde Coral* (Tangos, Tientos, Garrotín, Tarantos, Zambra.): Pastora Galván, por mayoría.

Premio *Antonio Gades* (Farruca, Zapateado, Martinetes): Mercedes Ruiz, por mayoría.

Premio *Eduardo Serrano El Guito* (Soleares, Seguiriyas, La Caña, El Polo): Hiniesta Cortés, por mayoría.

Premio *Pilar López* (Caracoles, Rondeñas, Serranas, Peteneras, Guajiras, Jaberías...): Desirée Rodríguez “La Merenguita”, por mayoría.

Premio *Carmen Amaya* (Bulerías, Zorongo, Alboreá, Rumba, Tanguillo): Edu Lozano, por mayoría.

Guitarra:

Premio *Manolo Sanlúcar* (Solo flamenco / concierto): Rubén Levaniegos, por mayoría.

Premio *Juan Carmona Habichuela* (Acompañamiento a cante y baile): Antonio Soto, por mayoría.

El Jurado acuerda no conceder los Premios Especiales *Silverio* (cante) *Antonio* (baile) y *Paco de Lucía* (toque de guitarra).

Notas a pie de obra

Por el cante sopla el siroco de la desolación. Sin embargo siempre hay lugar a la esperanza. **Antonio Reyes** es la nueva ilusión. Sus premios: *Antonio Mairena* y *Manolo Caracol* –icasi “na”!– por unanimidad el primero y por mayoría el segundo, pues tuvo en éste la seria competencia de Melchora Ortega. El Jurado, una vez más, no ha sentido ninguna estima por los “pegavoces”. El joven Antonio Reyes es una voz templada e íntima, ajustada a tonos y compás, con el volumen adecuado que acaricia o duele; pero jamás molesta o amenaza; con sentido de lo que hace. Si le aplicamos la “teoría térmica” queda desmejorado Sus cantes han sido seguiriyas y tonás, soleares y bulerías.

El premio *Fosforito* se ha salvado con Bonela (hijo), el malagueño de voz entera, abierta y llana. La serrana y la caña, cantes de a caballo y del camino, son cantes tan civilizados hoy que guardan unas férreas normas de composición musical ajustadas a métricas. Un descuadre en la medida coplera puede ser catas-

tráfico. Quien sobre el papel era su competidor –cuyo nombre no viene al caso–, se despistó con esta letra: “Cuando sale la aurora / sale llorando; / pobrecita la noche / que habrá pasado. / Porque la aurora / de día se divierte; de noche llora”. Es la seguidilla castellana que tanta apoyatura ofrece al cante de atmósfera campesina. Pues bien, el aludido competidor se despistó de esta manera: “Cuando nace la aurora, / nace llorando; pobrecita la aurora, / que habrá pasado / nace llorando / pobrecita que noche / habrá pasado. Porque la aurora...” etc.

Nacer y salir pueden ser la misma cosa, pero si la noche la ha pasado llorando, no parece indicado que nazca poco después. Otro cantaba así a la bailaora: “Báilame, farruca; / baila en la sierra / para que los árboles frutales / crezcan en libertad” (¡para mear y no echar gota!); pero volviendo al despiste del competidor de serranas, lo de menos es el cambio de metáfora o que la noche la haya convertido en aurora, para verla nacer poco después, lo peor es que los siete versos se le han puesto en diez y en distinto orden de medida. Las escalas no aparecen en su sitio. ¿Creen ustedes que eso puede ir luego a un disco compacto que sirva de referencia de un premio dado en Córdoba, por muy bien que su voz entera y campera juegue con las notas largas y cortas, los quiebros, los melismas, las escalas..., y la madre que lo parió? Bueno, pues referencias de este tipo darían para un libro, el que he escrito de mi puño y letra al hilo de las audiciones, pero eso queda para mi solaz y recreo con mis nietos al calor de la lumbre si Dios da.

Bonela (hijo) es un cerebro fuerte para el cante, como robusta y plana es su voz, y he aquí que los cantes por los que ha sido premiado son abiertos y de secano. Fue certero en la caña de Cayetano que tanto se parece a la del Tenazas y, tras del acostumbrado macho, arremetió en su despedida con la magnífica soleá de Rafael el Mulato: “Ni Veracruz es la cruz...” También fue exhaustivo, brillante y rigurosamente reglamentario en la serrana y sus avíos.

El Veneno defendió bien los fandangos de Lucena y alternó con naturalidad y soltura en los personales del Gloria y el Carbonerillo, con tonalidades precisas y amabilidad de expresión; airoso y vivo, quedándole Bonela detrás en la votación. Del resto de cante a concurso, mejor es no hablar. No se puede venir a Córdoba con un repertorio de lomo desollado de andar de feria en feria -¡Ay, cuántas veces tuvimos que escuchar la redundancia de “barrenando la barrena...” ¡Que este concurso no es monográfico, señores, sino general y abierto!

Daniel Navarro ha sido la gran sorpresa. Hace un par de años le vi vaciado en el Canales y vacío de contenido. ¡Qué diferencia hoy! Daniel ha colmado de gracia y de flamenco puro y bonito el Concurso con sus alegrías. También bailó con elegancia y técnica sabrosos detalles de las soleares, ¡pero ha tenido tanta competencia...! Su premio Mario Maya ha sido sujeto a ley y satisfacción al paladar más exquisito y flamenco.

La Merenguita es singular en su finura y donaire, presentación personal y sensibilidad tan cálida y pura que raya en la virtud; muy capacitada de técnica. **Edu Lozano**, de brazos caídos -¡Ay!- para el zapateado, pudo poner su hábil técnica de planta y tacón al servicio de las bulerías, de sus ilusiones y seriedad profesio-

nal. **Hiniesta Cortés**, baile bien digerido, cada cosa en su sitio y tiempo con desplantes bien pronunciados de vestal. **Mercedes Ruiz**, zapateado redondo y abundante, figura flexible y armónica de bailaora, con una estampa de plano inclinado para postal antológica. **Pastora Galván** lo pone todo a un envite con gracia, temperamento y sentido; preparada con gusto.

La competencia de la guitarra de esta edición ha estado por debajo del prestigio cordobés; no obstante, se justifican plenamente los premiados. El solista obedece a las vanguardias que combinan otros géneros; en este caso, el clásico. **Rubén Levaniegos** es un virtuoso. Su formalismo flamenco es diáfano y brillante, con pulso clásico y tierno. **Antonio Soto**, de acompañamiento, hace bien el flamenco de toda la vida con un rasgueo impresionante.

Cosas del Concurso:

El público del flamenco en Córdoba es el mejor del mundo. Llenó todas las sesiones en la buhardilla del Gran Teatro y permaneció hasta bien entrada la madrugada para que ningún aspirante a concurso quedara sin su aplauso. El silencio para escuchar ha sido absoluto y mostró su comprensión a todas las interrupciones. La sorpresa de quienes tienen una imagen trasnochada de los flamencos y han podido pasar por laterales y camerinos ha sido encontrar un ambiente de capilla silenciosa, de nervios contenidos, de leve susurro de biblioteca en todo caso. En una ocasión llegó un ruido exterior hasta la sala, busqué el motivo y me dijeron que era la manifestación del día 1 en el bulevar. Solo fue un momento, el que pasaba entre abrir y cerrar la puerta de la azotea.

Marchena por Mairena

Un cantaor imputaba ante el público un error a la intendencia del Concurso en la solicitud de sus opciones. Inmediatamente se le dio la razón; pero, puesto en marcha el “mecanismo de correcciones”, apareció la solicitud firmada por el propio concursante demostrando que el error era suyo; quiso escribir “Mairena”, pero le salió diáfano de su puño y letra el nombre de “Marchena”. Finalmente, claro está, cantó lo que le dio la gana y todos quedamos tan panchos.

Aprietos en la Admisión

El amigo Rafael Reina (q.e.p.d.), en el perfecto desarrollo de su papel de regidor, asignaba a cada concursante su camerino hasta una hora antes de su actuación y casi lo recluía en él, con el fin de tenerlo controlado y no perder tiempo en el tráfico al escenario. Alguna vez llegó jadeante, pese a su esqueleto enjuto y fibra prieta, con el ruego de que retuviésemos en el tablado a los aspirantes porque no le daba tiempo para traer al siguiente. La verdad es que el Jurado jamás escatimó tiempo de atención a todos los participantes. Dos noches hemos llegado hasta las cinco de la madrugada, reanudábamos a las once de la mañana, termi-

nábamos para comer a las cuatro y media de la tarde, y hora y media después estábamos de nuevo en el tajo. Así cinco días consecutivos.

Mucha tensión

La tensión vivida por los aspirantes a concurso ha sido tremenda: un bailar apuntado a los seis grupos llevaba ya interpretados cinco bailes, repartidos a lo largo de la sesión. Poco antes de llegar al turno de su sexta salida le sobrevinieron unas convulsiones, sorprendiendo al equipo administrativo en laterales que acudió a socorrerle. Vuelto en sí del trance, mostró una laguna mental y su preocupación exclusiva de cumplir con su sexto baile. Por el contrario se le trasladó en ambulancia al “Reina Sofía” donde le hicieron pruebas, sin otra explicación en un primer diagnóstico, que el agotamiento físico sin antecedentes ni señales de epilepsia. El joven, preocupado, no había dormido la noche anterior, no había comido nada el día de su comparecencia y, realizados sus cinco bailes de excesivo esfuerzo físico para cualquiera de la mejor salud, se le desataron los nervios en lugar de sufrir una bajada de tensión.

El aspirante prevenido

Un aspirante, al que se esperaba el día 29, había escrito una carta dirigida a la Presidenta de la Comisión Organizadora en estos términos: “Con objeto de facilitar la objetividad de criterio del jurado sobre los cantes que voy a exponer en mi participación el día 30 en esta XVI edición, a continuación detallo breve historial genealógico, haciendo referencia de su fuente o procedencia, con el agradecimiento por adelantado para evitar molestas indagaciones que demoren o prejuzguen su decisión”.

No se le contestó para corregir el error de interpretación sobre su día de participación, nos llegaba su carta tarde y lo teníamos ya en el Gran Teatro en compañía de su guitarrista propio desde por la mañana. También estaba hecho el orden de salida, así es que determinó el Jurado atenderle en último lugar. Aspiraba a los ocho premios que se ofrecen en las Bases. Llegadas las cuatro y media de la madrugada, esperábamos “frescos como rosas” al puntilloso y prevenido aspirante. No estaba. La explicación de los regidores fue que sobre las doce de la noche se había quedado dormido en un sillón de los pasillos del Gran Teatro. Se despertó a las tres de la madrugada y buscó a su guitarrista, hallándolo al pobre ya con un “bolillón de zapatero” y tirando de la guitarra en su arrastre por el suelo. “¿Qué hacemos?”, le preguntó delante del regidor. El guitarrista, muy sensato, le dio la solución: “¡Irnos para Algeciras, porque si salimos así al escenario nos van a multar!” Y se marcharon sin más problema.

NOTAS

- 1.- En el Catálogo del XVI Concurso Nacional de Arte Flamenco de Córdoba, 2001.
- 2.- En el Catálogo del XVI Concurso Nacional de Arte Flamenco de Córdoba, 2001
- 3.- Recuérdese la anécdota de Manolo el de Huelva cuando la bailaora le dio cita para ensayar:
– ¿Ensayar? –se extrañó el guitarrista– Usted sabe bailar y yo tocar, pues yo toco, que es lo mío, y usted baila, que es lo suyo. ¿Para qué ensayar?
- 4.- La anécdota citada anteriormente no termina ahí: La bailaora insiste:
–Bueno, mire, es que yo hago una cosa...
–¡Ah, que hace usted una cosa! –Apostilla el guitarrista–. Entonces, sí; entonces hay que ensayar.
- 5.- Este artículo apareció por primera vez en la revista *Caracola*, nº 44, junio 1956. Se volvió a publicar en el libro *Fosforito* que editó el Ayuntamiento de Córdoba en Homenaje al cantaor en el 25 Aniversario del Concurso al declararle *Hijo Adoptivo de Córdoba*.
- 6.- Ese artículo sirvió de base a la ponencia que el mismo autor, Agustín Gómez, presentó ante sus compañeros de Jurado del Premio *Niña de los Peines*, instituido por la Consejería de Cultura y Medio ambiente de la Junta de Andalucía, y que tras su defensa y debate ganó la votación a su favor frente a otras candidaturas presentadas.
- 7.- Este fragmento pertenece al libro del mismo autor, Anselmo González Climent, titulado *Cante en Córdoba (Concurso Nacional de Cante Jondo)* Madrid, 1957. Este libro lo volvió a publicar el Ayuntamiento de Córdoba, junto al otro libro del mismo autor, correspondiente al II Concurso de Cante Flamenco y Cante Jondo de Córdoba, titulado *¡Oído al Cante!*, en un mismo volumen. Córdoba, 1988
- 8.- Fue el mismo trabajo publicado en el libro de protocolo anterior correspondiente al XV Concurso.

19

**XVII CONCURSO,
SUMA Y SIGUE
(2004)**

XVII CONCURSO, SUMA Y SIGUE (2004)

El libro del protocolo del Concurso crece poquito a poco como el número de concursantes. El XVII Concurso batió nuevamente el record de inscripción, y quieras o no, te llenas de satisfacción, pensando que esto no se acaba; como cuando ves el patio del colegio a la hora del recreo piensas lo mismo del mundo. Por más que proclamemos nuestra especialidad de letras, siempre estaremos pendientes de las matemáticas. No hay otra vara de medir las cosas de este mundo material. La política, la economía, la sociedad, la cultura, la religión... quiere números. Se habla de la voz grande de un cantaor; pero, ¿y el gustito? ¿Dónde está la calidad? Lo común, el adocenamiento, la mediocridad... están a la orden del día. Mucho jarro, mucha ducha..., ¿y el tarro? ¿y las gotitas de ese perfume? Díganme si lo que le pasa al flamenco no le pasa a lo demás. Pero otro convencimiento cabe: la búsqueda propicia el hallazgo; difícilmente éste es casual. Asimismo, el cultivo del arte puede producir artistas.

La ficha técnica

La **Comisión Organizadora** cambia con el gobierno municipal; ahora es su Presidente Luis Rodríguez García, como Teniente Alcalde del Área del Cultura del Ayuntamiento de Córdoba, que en esta ocasión se dota de un Vicepresidente, Marcelino Ferrero Márquez, Concejal de Festejos. Estos proponen a los siguientes Vocales que aprueba el Pleno Municipal: Angelina Costa Palacios, Agustín Gómez Pérez, Dionisio Ortiz Delgado, Calixto Sánchez Marín, José Arrebola Rivera y Gregorio González Rodríguez; Secretario, Ramón López López; Secretaria adjunta, Ana María Linares Bueno. Esta Comisión Organizadora propone el siguiente **Comité de Honor** que aprueba el Pleno Municipal y los propios interesados, naturalmente: Presidente: Presidente del Gobierno. Vicepresidencia: Presidente de la Junta de Andalucía y Alcaldesa de Córdoba. Vocales: Consejero de Cultura de la Junta de Andalucía, Presidente de la Diputación de Córdoba, Rector de la Universidad de Córdoba, Presidente de la Organización de Ciudades del Patrimonio Mundial, Presidente de la Comisión Nacional de la UNESCO, Director de la Real Academia de Córdoba de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes, Presidente de la Confederación Andaluza de Peñas Flamencas, Presidente de la Asociación de la Prensa de Córdoba (1). Siguen en este Comité de Honor los mismos artistas que ya se

integraron en el de la edición anterior: Juan Habichuela, Matilde Coral, Antonio Gades, Fosforito, Pilar López, Mario Maya, Manolo Sanlúcar, Paco de Lucía y El Güito, todos ellos titulares de Premios Nacionales de Córdoba. También la composición del **Jurado del Concurso** cambia a tenor de los cambios anteriores: Presidente: Luis Rodríguez García. Vocales: Inmaculada Aguilar Belmonte, Agustín Gómez Pérez, Norberto Torres Cortés, Francisco Dios Canalejo, Andrés Raya Saro, Francisco Serrano Cantero, Manuel Ríos Ruiz, Roberto Ximénez, Víctor Monge “Serranito”, Calixto Sánchez Marín, Jesús Quintero y José Luque Navajas. Los siete primeros vocales forman también el **Jurado de Admisión**. Así, la Gestión corresponde a la F.P.M. Gran Teatro, que sigue con el mismo personal con Ramón López a la cabeza y nombres añadidos a la relación de la anterior edición son: Juan Carlos Limia, Rocío Cerezo, Daniel Contíñez y Luz Valdenebro. También los artistas de oficio para el acompañamiento de los concursantes son los mismos con el cambio de Manolo Sevilla por Manolo Cortés, el de Nieves Camacho por Eva Rojano y un guitarrista añadido: Rafael Trenas.

Programa

El programa tiene el desarrollo del propio Concurso, tres espectáculos y mucha imaginación: tres exposiciones fotográficas y una bibliográfica, una proyección cinematográfica, una tertulia y la presentación de dos libros. Cuanto más desnudo queda el Concurso más hermoso se aprecia. Ya hemos dicho que éste batió record de participación. En las palabras de presentación de la Alcaldesa había un envite por la siguiente edición que habría de celebrarse para coincidir, de manera forzada, con el Cincuentenario: “Su próximo regreso –nos decía– se adelantará un año para hacerlo coincidir con su edad de oro en 2006”. Luego se pensó y aceptó por todos que siguiera trienal como había nacido y que el Cincuentenario fuera por su propia virtud. Si los cordobeses somos constantes y mantenemos la llama, dentro de un siglo coincidirá la L edición del Concurso de Arte Flamenco en Córdoba con el “tercer cincuentenario”. Creo en ello: somos de piñón fijo en nuestras convicciones.

Abril

Día 22: **Exposición bibliográfica de temas flamencos** (2), en la Facultad de Ciencias del Trabajo de la UCO, del 22 de abril al 15 de mayo. De 11 a 21 h. (excepto sábados y domingos)

Día 23: **Exposición fotográfica A compás del Concurso / Premiados del Concurso Nacional de Arte Flamenco de Córdoba, de Paco Sánchez**. (3) Sala de Exposiciones del Colegio de Arquitectos, del 23 de abril al 16 de mayo (de 17 a 21 h.)

Día 24: **Exposición fotográfica Luces y sombras del flamenco, de Jaime Luque** (4) en Sala de Exposiciones de la Posada del Potro, del 24 de abril al 23 de mayo (de 17 a 21 h.)

Día 25: **Exposición fotográfica Arte Flamenco. XVI Concurso Nacional, de José Carlos Nieves** (5) en Gran Teatro de Córdoba, del 25 de abril al 30 de mayo (en horario de funciones, sólo para espectadores con localidad).

Días 25, 26, 27, 28 y 29: **Fase de Admisión XVII CNAF.**, en Gran Teatro de Córdoba (Sala de Telares) Sesiones de Mañana: a partir de las 11 h. Sesiones de Tarde: a partir de las 18 h. (Entrada libre).

Día 30: **Presentaciones: Catálogo Oficial del XVII Concurso Nacional de Arte Flamenco y Reedición del libro: Cartas de Ricardo Molina a Anselmo González Climent**, (6) en Bodegas Campos, 13 h

Mayo

Días 30 de abril y 1: **Ballet Nacional de España**. (7) Directora artística: Elvira Andrés, en Gran Teatro, 21 h. (Precio de localidad: de 5 a 18 euros)

Día 2, 3, 4 y 5: **Fase de Opción a Premio XVII CNAF.**, en Gran Teatro de Córdoba. Sesiones de Tarde: partir de las 19 h. Sesiones de Noche: a partir de las 22,30 h. (Precio único 5 euros)

Día 6: **Tertulia: El Concurso a debate** (8) en Bodegas Campos, 13 h. **Joaquín Grilo / Pastora Galván. Grilo** (9) en Gran Teatro de Córdoba, 21 h. (de 5 a 15 euros).

Día 7: **Proyección de la película-documental: Por Oriente sale el sol (La Paquera en Tokio)**, de **Fernando González-Caballos**, en Filmoteca de Andalucía, 12,30 h. **Arte que hace historia** (10): **Paco Serrano**, guitarra de concierto; **Luis de Córdoba**, cante, con **Manuel Silveria**, guitarra; **Antonio Alcázar / Victoria Palacios**, baile (1ª Parte) **Historia de Arte: Matilde Coral / Chano Lobato / Juan Carmona “Habichuela”** (11) / **José Luis Ortiz Nuevo** (2ª Parte) en Gran Teatro de Córdoba, 21 h. (de 5 a 18 euros).

Día 8: **Gala de Entrega de Premios XVII C.N.A.F.** en Gran Teatro de Córdoba, 21 h. (de 5 a 15 euros).

Colaboraciones literarias

El libro Oficial del Concurso, además de la que hemos llamado “ficha técnica” para nuestro copete, la programación, las bases y las presentaciones de la Alcaldesa y Teniente Alcalde Cultura sobre el “Patrimonio intangible”, trae en esta ocasión una sinopsis de cada espectáculo con ilustraciones gráficas e información sobre las exposiciones. Su bloque literario tiene colaboraciones de artistas interesantes porque siempre representan una mirada desde dentro del propio tema artístico; otras hacen una reflexión, bien sobre el propio concurso, bien sobre los temas contemporáneos del propio arte. Hay una monografía amplia de especialista de guitarra y, de nuevo, Breve historia de los concursos, que por tercera vez se publica, y viene a ser una manera de poner glosa a la relación de premios y premiados que siempre se hicieron al tiempo de cada convocatoria de estos concursos. Veamos:

Premios con nombre de mujer, Inmaculada Aguilar; **Vivimos en plena crisis**, Luis de Córdoba; **Memoria crítica del Concurso**, Agustín Gómez; **T.N.T. Tres nefastas tentaciones**, José Luque Navajas; **De cómo, gracias a los Concursos de Córdoba el aficionado que suscribe acabó editando**

libros sobre Flamenco, Andrés Raya; *Un concurso flamenco fundacional y fundamental*, Manuel Ríos Ruiz; *La catarsis*, Calixto Sánchez; *Paco de Lucía o la serena evolución del Flamenco contemporáneo*, Norberto Torres; *Breve historia de los Concursos*, Agustín Gómez.

Las bases

No hay cambios en las bases con respecto a la anterior convocatoria; si acaso, los mínimos: cambia el término “pesetas” por “euros”, respetando las equivalencias; aumento leve de la dieta de concursantes; ahora, a 53 euros; Se añade al texto de la base 11, referida a la facultad del Jurado de suspender la actuación del concursante cuando tenga elementos de juicio, en la Fase de Admisión: “Como norma general, se recomienda que la actuación del concursante para cada uno de los premios no exceda a 20 minutos”. Esta Fase de Admisión se celebra del 25 al 29 de abril de 2004; las pruebas de Opción a Premio, durante los días 2 al 5 de mayo; Entrega de Premios, 8 de mayo.

La inscripción

La relación de inscritos se da en el libro del Concurso: 118 cantaores/as, 80 bailaores/as, de ellos 14 apellidos extranjeros, sobre todo japoneses, y 49, guitarristas, de ellos, 6 apellidos extranjeros que aporta principalmente la Cátedra de Guitarra Flamenca de Róterdam; como es habitual, ninguna mujer entre los guitarristas.

Se sigue viendo en la relación de cantaores nombres conocidos “de toda la vida”, aunque a estas alturas de cincuenta años de “rescate de viejos valores”, es mayor la alegría que produce ver a nuevos y jóvenes. La anécdota a este respecto la protagonizó un viejo y querido amigo. Al llegar por la mañana uno de los días en Fase de Admisión, me lo encuentro en recepción del Gran Teatro. Como siempre, nos saludamos con afecto y me dice seguidamente que está muy mal de la voz, pero que quiere cantar. –Pero, hombre –le digo– es gana de perder el tiempo, aparte de que no vas a hacer otra cosa que el ridículo. Cuando no se puede, no se puede. ¿Qué le vamos a hacer? –Pues, nada, al cabo de las tres o cuatro horas oigo que lo anuncian y allí está mi amiguete. No podía ni abrir la boca; estaba mudo, pero seguía. Le dejamos brevemente para ver si él mismo se convencía y se despedía. Pero nada, le faltaba ya poco para cantar por señas, hasta que al fin tuve que ser yo mismo el que le despidiera en voz alta con todo el dolor del mundo. –Hombre, ¿por qué me obligas a cortarte?, ¿no te das cuenta que estás imposible? ¿Qué pretendes, agotarnos? –Calló, agachó la cabeza y se marchó. Sólo la pasión puede explicar estas cosas; la pasión de subirse a un escenario, de cantar ante el público, de sentirse artista... en fin; en esto hay mucha locura. Y es el caso que los hay que no quieren presentarse a concursos y se presentan a éste. Será que aquí se les trata a todos con el máximo respeto, empezando por el público. Y es por eso que hay algún que otro abuso, como el de mi amigo.

El Acta del Jurado

“Acta General del XVII Concurso Nacional de Arte Flamenco: (13)

Reunido el Jurado en la noche de 5 - 5 - 2004, siendo las 3,55 horas, se acuerda otorgar los premios que se relacionan:

Cante

Premio *Antonio Mairena*: Jesús Matías Solano “El Chozas”
Premio *Pepe Marchena*: Juan Antonio Camino Wenceslá
Premio *Cayetano Muriel*: Jesús Matías Solano “El Chozas”
Premio *Manolo Caracol*: Rosario Guerrero Hernández “La Tremendita”
Premio *Don Antonio Chacón*: Antonio Porcuna Mariscal “El Veneno”
Premio *Camarón*: Antonio López Olmo “Yeyé de Cádiz”
Premio *Niña de los Peines*: Desierto
Premio *Fosforito*: Desierto

Baile

Premio *Pilar López*: Desierto
Premio *Carmen Amaya*: Soraya Clavijo Castillo
Premio *Matilde Coral*: Dolores Pérez González “Lola Pérez”
Premio *Antonio Gades*: María Palmero Gómez “María Borrull”
Premio *Mario Maya*: Ana Belén López Ruiz: “Belén López”
Premio *Eduardo Serrano, El Güito*: Desierto

Guitarra

Premio *Juan Carmona, Habichuela*: Eduardo Trassierra López
Premio *Manolo Sanlúcar*: Gabriel Expósito Sánchez.
Premios Especiales: *Silverio*: Sección Cante; *Antonio*: Sección Baile; *Paco de Lucía*: Sección Guitarra. El Jurado decide no conceder ninguno de estos Premios.
Siendo las 4,25 de la mañana del día 6 de Mayo 2004, damos visto bueno todos los componentes del Jurado, firmando a continuación.

Curiosidades numéricas

En el II Concurso de Cante Jondo y Cante Flamenco (1957, 8, 9) se daba la nota diferenciadora en algún grupo que quedaba sin premio: “Desierto” o “No presentado”; aunque ésta diferencia diera el mismo resultado: que no se daba el premio. Hasta tal punto no es lo mismo, que en esta XVII edición participaron para el Premio *El Güito* 50 aspirantes, de los que se seleccionaron con opción a premios 6 Finalmente el Jurado lo declaró “desierto”. Y así fueron declarados “desiertos”: el *Niña de los Peines*, con 40 aspirantes, de

los que pasaron a opción a premio 7; el *Fosforito*, 31 aspirantes, pasaron 7; El *Pilar López*, 21, pasaron 5. Los demás, se otorgaron con esta máxima curiosidad: El *Marchena* tuvo 11 aspirantes, de los que se seleccionaron 3 y se dio el premio arriba indicado. Y así: el *Mairena* tuvo 55, pasaron 15; el *Manolo Caracol*, 51, pasaron 8; el *Camarón*, 35, pasaron 9; el *Cayetano Muriel*, 35, pasaron 8; el *Chacón*, 53, pasaron 14; el *Matilde Coral*, 30, pasaron 4; el *Gades*, 15, pasaron 5; el *Carmen Amaya*, 18, pasaron 4; el *Mario Maya*, 12, pasaron 6; el *Sanlúcar*, 27, pasaron 11, el *Habichuela*, 20, pasaron 9.

La relación entre solicitantes por escrito y no presentados es ésta: de 118 cantaores, 36 no presentados; de 80 bailaores, 19 no presentados; de 49 guitarristas, 11 no presentados. Total concursantes presentados: 180; pero aún así, no se da idea del trabajo de audición y calificación, ya que en estos 180 concursantes que actuaron los había que se presentaban desde “a todo”, “a un grupo”; aunque en la selección ya los ubicábamos en donde tenían algunas posibilidades.

Notas a pie de obra

Jesús Matías Solano “El Chozas”, de Madrid, tiene la voz grande plateada con ligero engolamiento cuando aprieta el volumen. En no pocas ocasiones guarda una asociación tímbrica con Juan Varea. Canta “de poder a poder” muy profesional y largo por su dominio técnico y conocimiento, manteniendo la brillantez aún en el menudeo melismático; sus cantes son completos y canónicos. Desenvuelto y de fácil mecánica hasta en el límite de sus tonos. Siguiyero de escuela mairenista, ganando en agilidad al común del mai-renismo. Su antología de fandangos: locales de poderío, abandolaos cordobeses y granadinos, jabera..., y personales de gusto por El Sevillano, Niño León, Manuel Torre...

Antonio Camino Wenceslá, de Montoro (Córdoba) Voz idónea, de aire dinámico y sentido del compás, entre laína y pigmentada de ligero tueste, calentita al oído. Tonos y mecánica adecuados para los estilos guajiros de Chacón, Escacena, Juan Breva, Sebastián el Pena y Bernardo, que todos los recordó con perfección formal. En cuanto a la Milonga, se acordó de la “Baladilla de los tres ríos” a la manera de Pepe Albaicín, comunicando la magia, el gusto y el sentido del poema lorquiano

La Tremendita, de Triana, es muy flamenca por el dominio del compás y preciosista por el juego de ejecución. Retiene el volumen de su voz calentita. Tal vez tenga esto algo que ver con el hecho de que ni la “salida” ni el “remate” está a la altura de su propio cante. Por ejemplo, canta muy bien por bulerías, tanto cortas como romanceadas o canciones, pero hace la última por el Chaqueta que lleva bien con menudillos y juguetillos característicos y el remate lo descompone, se despista.

El Veneno, de Adamuz (Córdoba): Voz natural y flamenca pigmentada de rajo campesino: El estilo de la Trini lo acomete con tono agudo y ligeramente remontado en la salida; su cartagenera, mejor entonada y asentada; pero donde gana el premio es en el estilo del Cojo de Málaga, el de “la tortolica”, de tonos tan difíciles, cuyos bemoles clava con afinación perfecta.

El Yeyé, de Cádiz, por haber pertenecido en su juventud primera al conjunto carnavalesco así llamado: “Los yeyés”. Tiene un precioso metal de voz gaditana, desahogada en la gama del bronquio. Exuberante, diríamos, de fuerza expresiva de Aurelio, sin sus limitaciones mecánicas. No cae en efectos ni remedos de impotencia, precisamente porque puede; en tal sentido, es natural y sincero. Tiene la dinámica de un buen profesional para el compás con nervio y energía comunicadora.

Soraya Clavijo, de la familia jerezana de bailaoras Los Clavijo. En el zapateado tiene la descarga brutal de familia con la precisión del compás. Baila las bulerías con fuerza combinada de contoneo íntimo de su gitanería local, sabroso y con manos expresivas

Lola Pérez es bailaora fina y disciplinada. Presenta diferentes técnicas en sus diferentes bailes; pero es el taranto lo que mejor –nos parece– expresa: caderas, cintura, hombros, cabeza, manos, piernas..., no descuida nada.

María Burrull. Su farruca ha captado la atención y nos ha tenido prendidos en su magia de principio a fin. Cuando esto sucede, uno no puede tomar notas concretas.

Belén López. Con pantalón y chaleco (Se dijo que las alegrías era baile de hombres –hasta que llegó la Macarrona– y parece que lo tiene en cuenta) Larga “crin” confundida con la cola de una jaca. (Esta nota hace, como un tatuaje, aún más fácil la referencia). La flor se le cae en el “frenesí soberano” de la primera escobilla de manera muy oportuna. Mima sus punteados y manos con solvencia técnica. Alardea de tacones. Hay un clamor del público maravillado de sus arrebatos de escobillas desenfadadas y valientes.

Eduardo Trassierra ¡Pedazo de guitarrista! Mecanismos limpios, sin un fallo. Buena música, coherente, linda. Le da todos los tonos a un cantaor malísimo. Falsetas preciosas al hilo del cante. Todo lo atiende a la perfección.

Gabriel Expósito Suena limpio con discurso personal. Vive cada elemento melódico como si fuera único. Juega con mínimos fraseos y menudea en ellos como una manera de rizar el rizo. Es lo que da la impresión de que su discurso reitera y muele una línea melódica corta. La verdad es que me sorprende al mirar las notas de hace más de dos años. De Gabriel anoto sólo estas dos palabras con interrogante: ¿Minimalismo flamenco?

Puella Lunarís

“La muchacha del lunar”, “la doncella de forma de luna”. Los emisarios nos traían noticias de ella como si fuera “la doncella que vive en la luna”, “lunática” o “tornadiza”; pero nada más lejos de la realidad; “Puella Lunarís” sabe lo que quiere y lo quiere vehemente, obsesivamente. Pude conocerla bien tras de unas cuatro horas de entrevista, que me grabó con su pequeña cámara, sacándome de una reunión de amigos en Bodegas Campos, donde me encontró una vez que supo que su paso por la Fase de Admisión no había tenido ninguna estimación del Jurado. Quería mi aprobación expresa para su teoría y no se la pude dar. “Puella Lunarís” es el

nombre artístico o de guerra de Pilar Sánchez, natural de una ciudad castellana, cuyo nombre no recuerdo, bailaora, investigadora y productora... pero dejemos que ella misma se presente. Puso este E-mail para gran-teatro.festival@ayuncordoba.es. Enviado: jueves, 19 de febrero de 2004 15:39. Asunto Zambra. (Siguiendo a su nombre incluye su dirección y teléfono, que aquí no interesan).

Estimados señores,

Antes que nada, quiero felicitarles por (sic) el fabuloso concurso que organizan. La solera, la trayectoria y la calidad que mantienen nos honran a todos los flamencos.

Como ustedes saben, la Zambra es un palo excepcional dentro del Flamenco, puesto que tradicionalmente se canta y se baila a orquesta. Es una lástima que siendo un palo de gran calidad artística cultivado entre otros grandes intérpretes por Manolo Caracol, Pepe Pinto, La Niña de la Puebla, etc. se encuentre en la actualidad en peligro de extinción.

Aunque crecí bailando por Zambra Flamenca, mi contribución substancial procede de los últimos 12 años de mi carrera profesional como bailaora, investigadora y productora en los que me he enfocado en la Zambra como una de mis especialidades, estudiando en profundidad su evolución y variantes. Como culminación de mi trabajo artístico y de investigación, en Mayo del 2003 terminé la producción del vídeo didáctico en inglés *Zambra Flamenca*.

Tengo planes de venir a Córdoba para el Certamen de este año a presentar mi trabajo. La Zambra Flamenca que he seleccionado para concursar es **La niña de Fuego**". La pregunta que tengo para ustedes es si serían tan amables de permitirme que la baile con su música original interpretada por el gran maestro Manolo Caracol, ya que si tuviera que interpretarla sólo con el acompañamiento de una guitarra desmerecería tanto la calidad musical de la Zambra y sobre todo la calidad interpretativa de mi baile.

A mi me hubiera gustado invitar a la prestigiosa orquesta Juilliard de Nueva York, donde vivo y enseño, a venir a Córdoba para acompañarme, pero ya me han comentado los organizadores del festival que traer a una orquesta está fuera de cuestión por razones logísticas.

Les voy a agradecer mucho que me permitan presentar la Zambra Flamenca en todo su esplendor con sus arreglos originales. Estoy segura que son conscientes de la importancia de rescatar esta importante tradición flamenca en peligro de extinción.

En cualquier caso, espero noticias tuyas a la mayor brevedad posible para poder organizar los detalles pertinentes.

Muy atentamente,

Pilar Sánchez "Puella Lunaris"

La carta, para la administración de la FPM Gran Teatro, encargada de atenderla, tiene cosas extrañas. Recuerdo que se nos comunicó en la primera reunión de la Comisión Organizadora que siguió a la fecha de este E-mail. No era competencia de esta Comisión, sino del Jurado, entrar en la "calidad artística" de

este “palo” (la zambra) ni en su “peligro de extinción”, y desde la organización, nos limitamos a las Bases: “Puede venir si lo desea. El Jurado juzgará su actuación con el acompañamiento que se indica en la base 5: “Para el concursante en la sección de Baile: 1 guitarrista, 1 cantaor o cantaora y 2 palmeros.” Desde luego, si como ella dice, es “palo” y no canción determinada, pudo cantársele cualquier otra canción-zambra de las muchas de Caracol, Varea... etc. Pero estaba claro que “la cosa” que ella quería hacer bailando era, no ya a los compases, sino al fraseo de la copla determinada de “La Niña de fuego”. No obstante, “La niña de fuego” le cantó, muy bien por cierto, Juan Reina con la guitarra de Alberto Lucena. Manolo Caracol lo pedía así al guitarrista cuando no tenía la orquesta detrás: “Tócame por moro”, y con el compás característico de lo que él llamaba “por moro” y que muy bien pudiera estar en el “genero chico” del “Niño Judío”, cantaba Caracol todas sus canciones-zambra que le facilitaban Quintero, León y Quiroga. Nada más pensar en un flamenco de autor (músico, letrista...) es pensar en un desaguisado, inadmisibles para “el fabuloso concurso que organizan. La solera, la trayectoria y la calidad que mantienen nos honran a todos los flamencos”, por acogernos a las propias palabras de esta “muchacha del lunar”.

La “profesora-investigadora” confundía la “velocidad con el tocino”. La “zambra caracolera” y la que se puso de moda en los escenarios de “variedades” en gira por toda España siguiendo al gran “Brahams del flamenco”, con licencia –precisamente por flamenco esencial– hasta... bueno, matar, no; pero sí para herir, no pasaba de ser una “estampa teatral”. La “zambra” que incluye la relación de bailes en el denominador común de compás binario es, por ejemplo, cualquier baile que pudiera aparecer en una “zambra” del Sacromonte o inspirado en aquel enclave gitano-morisco. La palabra “zambra”, en esa relación, significa tanto como dejar el campo abierto a cualquier inspiración con sentido del flamenco tradicional en el contexto del compás binario de tangos. La misma palabra “zambra” procede de la “zambra” cordobesa del siglo IX, que en aquel contexto significaba “fiesta popular”. En el Sacromonte granadino ha conservado esa acepción de “fiesta popular”; pero no lo olvidemos: “fiesta popular en el Sacromonte”, esto es, “fiesta en el Sacromonte”, y el ambiente en el Sacromonte, su atmósfera, su clima, su aroma... puede ser magma del flamenco, más que gitano, morisco. Sucede que el morisco desaparece paulatinamente y el gitano hereda parte de su cultura, la que le interesa o coincide con su idiosincrasia. Esa es la cuestión que posiblemente confunda la profesora-investigadora-productora “Puella Lunaris”.

Lo contrario sucede con el guitarrista que me vino a informar que su pupilo iba a cantar el “Vino amargo de Rafael Farina”. Claro que “Vino amargo” pudiera ser una milonga, si es que alguna vez se bailó en una milonga rioplatense. “Milonga” en Río de la Plata significa “salón de baile” y, por extensión, las canciones que en dichos salones se bailan. Si a Farina le construyeron (músico y letrista) una canción donde aflora más o menos acentuado el acento rítmico del tango argentino, el tango se baila en la milonga rioplatense, y he aquí que por esa carambola, en una apuesta bien defendida, se puede ganar que “Vino amargo” es una milonga. Pero estamos hablando en el contexto de un Concurso de Flamenco con cincuenta años de fidelidad a sus principios que “limpian y dan esplendor” al flamenco. “Limpiar y dar esplendor” es un principio de la Real Academia de la Lengua, porque la lengua en la calle se ensucia y empobrece. También se enriquece. La

Academia en estos casos selecciona y escoge, como desprecia, muchos términos. Su objetivo es “limpiar y dar esplendor a la Lengua Española”. Pues bien, entre todos los criterios que puedan aportarse de “zambra”, de “milongas”, “vidalitas”... etc., etc., el Concurso se quedará con aquello o en la línea que esté aquello que da “esplendor y limpia” de hojarasca y otros alifafes al género, un género que estuvo durante su historia en las “variedades” y en el “circo”, esto es, en la calle. El proceso del Concurso es de depuración, estilización, limpieza y corrección. “En principio, tu cantaor –le respondí al amigo guitarrista– puede cantar lo que quiera y ya veremos lo que juzga el Jurado”. Es lo que hizo “Puella Lunaris” y el Jurado no la admitió a concurso.

De todo esto hablé para la cámara de “Puella Lunaris”, la que me grababa con verdadera fruición. Pero lo que ella pretendía era cazarme, llevarse consigo a Nueva York y a su Productora un documento en el que yo le diera la razón. Me tendía lazos, añagazas, cebos, sofismas... , por ver si caía. Por eso digo que Puella Lunaris” no era ninguna “niña” y mucho menos su “Lunaris” tenía que ver con “Lunaticus -a -um” que significa “lunático”, “tornadizo”, loco o “frenético”, aunque tal vez este término “frenético” le fuera, porque lo suyo es “frenesi” entusiasta de su propia teoría, por lo que la investigadora pierde los papeles.

De “Puella Lunaris” no teníamos ni idea; sólo la carta, una carta curiosa, correcta; pero también “doctoral”, “aleccionadora”, con “complejo de grandeza”, como supone pensar en meter en un viaje de Nueva York a Córdoba a una orquesta para que le acompañara en “La niña de fuego” y esperar para desistir de tal propósito a que “los organizadores del festival le comentaran que el traer una orquesta está fuera de cuestión por razones logísticas”. La carta tenía cosas curiosas, pero ya se nos había olvidado. En la relación de aspirantes estaba su nombre y apellidos: Pilar Sánchez Herrera. No figuraba su llamativo nombre de guerra. Se anunció al fin en la Sala de Telares del Gran Teatro y he aquí el alias artístico: “Puella Lunaris”, que por cierto nos sonó “Puel La Lunaris”. Fue toda una aparición: vestida de danzarina de la época musulmana cordobesa del siglo IX para interpretar “La niña de fuego”, cantada por Juan Reina y acompañada a la guitarra por Alberto Lucena, de una manera muy personal fruto de sus elucubraciones “investigadoras”. Pero aún hizo una segunda salida; ésta, vestida como aquellas de la crónica latina puellae gaditanae”, coronada de flores como una hawaiana, o al menos así la interpreté en mis notas, para mi copete y a la ligera. Bailó un tanguillo de Cádiz. En ambas danzas interpretó una especie de danza del vientre que remató tirada al suelo de espaldas en una difícil posición de contorsionista. Con el mismo guitarrista anterior, le cantó el tanguillo Antonio Saavedra.

¿Cómo podía quedar esta mujer con tanto ímpetu y pasión puesta en la empresa de venir a Córdoba desde Nueva York para mostrarle a un Jurado el fruto de sus investigaciones, con hipótesis, tesis y demostración? El corolario le quedó hecho polvo tras de pasar sin pena ni gloria. Y digo sin pena, porque nada más lejos de su sonrisa fresca y agradable cuando me invitó –a toro pasado– a hacerme una entrevista grabada por su propia cámara de “productora”. Cuatro horas duró la entrevista con acoso y amenaza de derribo, en Bodegas Campos. No, no era ninguna lunática la “Lunaris”. Su alias estaba bien agarrado al latín: “la joven lunar, “la joven alunada, de forma de luna, ¿del lunar”? No se lo vi. La vi obsesionada y angustiada. Cosas así da la intrahistoria de los Concurso Nacionales de Córdoba; contarlas no cabría en el papel.

EL FLAMENCO DE VENANCIO BLANCO

El taller de Venancio es un mundo trascendente en donde a primera vista se percibe la mónada de la energía originaria: es la materia impulsada irresistiblemente a la espiritualidad, es la eterna esencia del arte desde Altamira. Entre toros y toreros, caballos, jamelgos y picaores, bailaores..., hay un cantaor de gesto hundido; otro hace una profunda aspiración tras de la cual sólo cabe la relajación del “esto es lo que hay”. El grito hacia lo alto que pide redención. Lo humano, lo modesto se eleva hacia la luz. Todo lo que vemos en este mundo de Venancio está en movimiento. Aquí, los arcángeles morenos y los ángeles rubios, y el duende negro. Los metales sueltos, ingrátidos, juegan en el vacío para ganar la tercera o cuarta dimensión; porque así como el trémolo se quedó pequeño para nuestras guitarras, por lo que sería más adecuado hablar de cuatrémolo o tetrémolo, qué sé yo el neologismo que habría de inventarse para estas concepciones o descubrimientos del espacio.

Tiene Venancio Blanco una cantaora transida, herida por el rayo cenital del duende, a la que la guitarra clava su agujón a manera de remate o culantrillo de irónico adorno. Venancio ha visto la expresión primigenia campesina de nuestros cantaores. Su arco melodial abierto y tenso queda plasmado en el trance gestual como una afirmación inequívoca de que lo jondo mira hacia arriba con impotencia. El cantaor de Venancio acaba de tomar asiento en la ciudad, sin conciencia todavía de propiedad. Tiene las rodillas próximas y un pie adelantado al otro para compensar al diafragma del doblez a que se obliga su actitud sedente. Sin reposo verdadero, es como una inmensa mole ingrátida de perfiles, pellizcos y aristas que se retuercen y gritan. Estas esculturas de pequeño formato se agrandan ante el espectador en una ensoñación monumental de pesadilla.

Tiene Venancio Blanco un grupo de figuras estilizadas en la delgadez espiritual, que tanto pudiera ser de un bailaor que levanta los brazos de castigo con dominio atávico, como los de un banderillero. Un cantaor se abre a la tentación maravillosa de la bailaora que modula formas insidiosas en el mismo vientre donde nace el cante. Son volúmenes en movimiento, volúmenes crujientes en su latido, volúmenes del hueco, volúmenes en el vacío, volúmenes en potencia de ser ocupados por la imaginación o el instinto creativo; volúmenes donde anida el terrible grito del flamenco. Venancio mete los volúmenes hacia dentro, aplasta las vísceras en el espinazo –tal y como la vida ha hecho del flamenco– y sus redondeles son pura fantasía. El flamenco necesitaba un tratamiento distinto a la tópica curva convexa, de interpretación más superficial. Quien insista en que el flamenco es voz y más voz, en que lo escultural del baile es un cuerpo macizo, olvida su verdadera condición de síntesis; que la voz como la expresión corporal juega con el vacío de la materia, de puro interiorización sentimental. Venancio se atormenta en la búsqueda de la tercera dimensión y es en el tormento donde se encuentra con el flamenco.

También las curvas melódicas del cante buscan su interior, como en el aljibe los bordones de la guitarra; También las torciones y contorciones del baile en su auténtico arrebatado tienen una superficie cóncava. No ignoramos que la ejecución del cante y del baile, tienen un tónico y vulgar tratamiento expansivo; pulido,

brillante, grandilocuente y sobrecargado de masa o materia que deslumbra y entusiasma al oído o al ojo común; es la ejecución de éxito popular. Por el contrario, es otra ejecución basada en el recogimiento de las formas y en la simplicidad de la materia, la que ha hecho distintivo en la gran diversidad de estilos jondos; la “quintaesencia de un poema dramático”, la del misterio flamenco. Venancio, salmantino de tantas afinidades cordobesas, ha calado hondo en el secreto.

La guitarra para Venancio, como para el buen cantaor de flamenco, es un aguijón, más bien un puyazo o el atizador de la candela. Está concebida en sus piezas como elemento complementario de equilibrio en movimiento, como ajuste de una perfecta y rara geometría; porque se mire por donde se mire, al final, toda expresión artística responde a un esquema o diseño matemático. Una vez más, Venancio ha comprendido que la guitarra es la cuadrícula del cante y más aún del baile; también el camino por el que estos discurren, con su aportación al diálogo y sugerencias, con su paisaje.

Cuando se creó el Diploma *Silverio* para distinguir al cantaor más completo del Concurso, allá por 1971, VI edición, que recayó en Beni de Cádiz, aún no se acompañaba con la “Estatua de Venancio Blanco”. En estas calendas del Cincuentenario se ha rendido nuevo homenaje a Fosforito. Buen pretexto ha sido para hacerle entrega de la Estatua de Venancio Blanco que acompaña al *Silverio* desde el XII Concurso, 1989. ¿Motivos? Todos. Fosforito, no sólo fue el cantaor más completo del primer Concurso en Córdoba, sino que toda su vida ha sido consecvente con esa valoración, hasta el punto de concedérsele a instancias de otras instituciones, la Llave de Oro del Cante. Cuando la alcaldesa de Córdoba dijo en el Gran Teatro que era la primera vez que se entregaba esta Estatua al cantaor más completo, dijo bien: con verdad, justicia y oportunidad: la Estatua de Venancio Blanco que acompaña al *Silverio*, no se había dado nunca, aunque está esperándolo concurso tras concurso.

El Premio *Antonio* se creó dotado ya con la Estatua, y fue a Javier Latorre la primera y única vez hasta ahora otorgada. El *Ziryab*, distinción que aparece el XIII concurso, cambiado el nombre por *Paco de Lucía* en el XVI, no se ha concedido todavía. Sería bonito buscar la ocasión de hacerle entrega a Paco de Lucía –como ya ha sido a Fosforito–, no el Premio que lleva su nombre, que sería redundancia, pero sí la Estatua de Venancio que le acompaña.

EL FARO ENCENDIDO, EPÍLOGO Y PRÓLOGO DE CINCUENTENARIO

Pensaba terminar aquí, sin despedirme siquiera en la señal que hacemos de una vida que cumple cincuenta años para seguir y cumplir otros cincuenta; pero hoy, 25 de agosto de 2006, me trae la primera página del Diario Córdoba la noticia: “El mundo del flamenco, consternado. Fallece Fernanda de Utrera a los 83 años, referente de los cantes por soleá”. Para ella, hoy, la primera de las páginas de *Cultura*: “Fernanda de Utrera, leyenda del cante, muere a los 83 años. Convalecía de *achaques de la edad*, asegura la familia de la artista. La cantaora poseía numerosos reconocimientos internacionales”. Recuerdo, por nuestra cuenta, los reconocimientos cordobeses del II Concurso de Cante Jondo y Cante Flamenco. Otro, aquel gran Festival

del Rincón del Cante en honor de Fernanda y Bernarda, las dos niñas de Utrera; porque no iba una sin la otra, no iba “la soleá” sin “la bulería”.

¡Demasiada muerte para celebrar mi Cincuentenario particular! Hay algo más: Fernanda Jiménez Peña mandó al Ayuntamiento de Córdoba su solicitud de inscripción en el I Concurso de Cante Jondo, 1956; ella solita. Sí, porque a otros de Utrera, como El Perrate y Gaspar, los inscribió en carta aparte J. A. Pulpón. La de Fernanda fue una carta personal en la que se declaraba “sin profesión y pobre”. Ya sabemos lo que pasaba con las mujeres: “sin profesión” o “sus labores”, y con casi todos los cantaores de aquellos años: “pobres”. Poco antes, con su hermana Bernarda, había aparecido en la película de Egar Neville cantando en una cortijada. Puede decirse que fue en Córdoba uno de sus primeros envites de flamenca. Por aquellas calendas la vemos con nuestro amigo Pepe Morales, guitarrista cordobés. En la fotografía, éste presenta en su mano la guitarra y, con él, Fernanda, Juan Montoya, hermano del famoso Enrique –aunque no hay que decirlo por el parecido–, y el Boti. Por entonces venía Fernanda mucho por Córdoba; la llamaba su paisano Juan Montoya que hacía aquí su servicio militar, y Pepe Morales era el guitarrista que les acompañaba. También por aquellos días, Fosforito se pasaba por “Ultramarinos Navarro” y esperaba a Pepe, a la salida de su trabajo, para marchar juntos a alguna fiesta.

En estos cincuenta años, las dos hermanas de Utrera figuraron en muchos de nuestros festivales cordobeses. Puede decirse que su vida representa como pocas, la vida de nuestros Concursos que postulan austeridad, cabalidad, pasión nunca desordenada, sino dominada al fin por un cierto sentido del equilibrio. Tenía Fernanda la voz negra que reconocían nuestros primeros concursos, matrices de esta época de cincuenta años. Tenía la voz rota de gritar por el mundo como una trágica griega; voz quemada, abrasada por el duende. Fernanda era también ese personaje lorquiano –“vestida con mantos negros / piensa que el mundo es chiquito / y el corazón es inmenso”–. Según Federico, el cante por soleá tenía origen y destino en la mujer “vestida con mantos negros” que... “piensa que el suspiro tierno / y el grito, desaparecen / en la corriente del viento”. ¿Vieron ustedes ese suspiro tierno en la película “Flamenco” de Saura? ¡Pues ya está dicho todo! Ya Fernanda es agua y es viento. Antes era la niña de Utrera; la que se nos ha ido ahora es la mujer “vestida con mantos negros”; pero... “Se dejó el balcón abierto / y al alba por el balcón / desembocó todo el cielo”. (13)

Ahora sí hemos de pasar bajo el puente de este nuestro “cincuentenario” sabiendo que no volveremos a pasar por él. Al momento de echar una cortina a mis recuerdos de los Concursos Nacionales de Arte Flamenco de Córdoba, me quedo con estas palabras en la portada del Diario Córdoba: “Fernanda era referente de los cantes por soleá”. Es de “referentes” de lo que necesitamos en nuestra época. Si los perdemos, perderemos nuestra identidad. No nos dejemos engañar; en la declaración de principios de los Concursos de Córdoba late la idea permanente de estos cincuenta años: escoger lo mejor del pasado flamenco y “darle brillo y esplendor” para que sirva de base al futuro. Ese es nuestro referente. No nos dejemos engañar; los pueblos se funden y hemos de prepararnos para ello fundiendo nuestras culturas. El proceso es irreversible. Enriqueceremos el encuentro de fusión si vamos a él fuertes con nuestra propia identidad. El flamenglish, como el spanglish, es un hecho fronterizo que hay que asumir. El mismo flamenco es un arte o cultura de

frontera: “África a un lado; al otro, Europa, y allá, a lo lejos, Estambul”, ¿decía el pirata de la canción?; pues el flamenco, más, porque en el cuarto lado, allá por donde se pone el sol, tenemos América, hacia donde se inclina nuestra columna. Hagámonos fuertes en nuestra identidad e iremos –ífirme la columna!– sin complejos al encuentro. Por otra parte, si el flamenco ha de disolverse como un azucarillo en el magma de la música hispanoamericana, hagamos en nuestra tierra flamenco puro. No nos dejemos engañar. Nuestra oferta más interesante es el flamenco puro; dejemos que el flamenglish lo hagan ellos.

Flamenco puro que sirva de base para el futuro. Ya hemos dicho la verdad de Perogrullo. Hay una cultura básica que se enseña a distintos niveles en la Primaria, en la Secundaria y en la Universidad. ¿Para qué? Para la vida. La vida luego nos presenta situaciones nuevas que no sabremos resolver si no tenemos la base. Así es el arte. El autodidactismo artístico es un cuento para analfabetos del arte; aunque no se descarta que haya hoy tantos analfabetos con capacidad de maniobra, que hasta puedan vivir bien de ellos algunos autodidactas. No olvidemos tampoco que cada arte tiene su propia gramática y que sus reglas no se enseñan en el “común de todas las reglas”, porque no existe ese “común”. Los primeros concursos de Córdoba se pudieron entender como una especie de examen de las reglas básicas del arte de cantar. Sin llegar a examen de conocimientos, pueden entenderse en plenitud como una prueba que, superada, avale una preparación básica suficiente para ser artista. Así es como un porcentaje muy elevado de los que han conseguido premio nacional en Córdoba acaban siendo artistas renombrados.

Los Concursos de Córdoba no quitan otros concursos ni otras promociones ni otros estímulos para manifestaciones artísticas; mucho menos, hacen firmar un contrato de fidelidad a quienes pasan por ellos y obtienen su premio. Están ahí simplemente por si alguien quiere ser contrastado en una buena base flamenca; están ahí por si alguien quiere y puede conseguir su aval. Es simplemente el referente para saber por donde se va, en qué situación del mapa flamenco se está. Puede dar seguridad, confianza en sí mismo. También puede desmoralizar a alguien, y de ahí la tremenda responsabilidad de su Jurado. En todo caso, los cincuenta años de satisfacción y orgullo que celebramos no deben ser una coartada para el futuro. Cuando se han vivido esos cincuenta años en plenitud, el futuro es de otros. Ahí quedan; pero nadie olvide que en la noche oscura es bueno ver el Faro de la tierra firme. Esa es la referencia que por el balcón abierto de Fernanda desemboca todo el cielo.

NOTAS

- 1.- En el libro de protocolo del XVII Concurso Nacional de Arte Flamenco, Córdoba, mayo 2004, se relacionan tal y como se indica, prescindiendo de nombres y apellidos: se refieren exclusivamente los cargos.
- 2.- Todo el material bibliográfico, más de 200 libros, fue aportado por la Cátedra de Flamencología de la Universidad de Córdoba.
- 3.- Paco presenta una selección entre sus más de 50.000 imágenes con las que trata de atrapar lo intangible del flamenco.
- 4.- Jaime es un flamenco integral. Conoce el momento exacto en el que salta la chispa que enciende la personalidad del artista al que apunta certero.
- 5.- José Carlos es el fotógrafo titular de la FPM Gran Teatro, trabajó como ayudante de Alberto Schommer y Humberto Rivas.
- 6.- Este es un documento precioso que llegó a poder de la Peña Flamenca de Jaén como herencia a la muerte de su destinatario en vida, Anselmo González Climent. La citada Peña lo cedió al Ayuntamiento de Córdoba para su publicación. Estas cartas las complementamos con un prólogo, de Agustín Gómez, Introducción, de Ramón Porras y José Luis Buendía López, y Notas de Ramón Porras González. La 1ª edición fue en 1992, y esta 2ª, en 2004.
- 7.- El Ballet Nacional de España representó en esta ocasión de Córdoba cuatro coreografías: *Mujeres*, de Elvira Andrés (Música: Emilio de Diego y Víctor M. Martín). *Colores*, de Elvira Andrés (Música: Luis Bedmar). *Taranto. Ni contigo ni sin ti*, de Antonio Canales (Música: J. Jiménez “El Viejín”). *Tiempo*, de Joaquín Grilo (Música: José Antonio Rodríguez).
- 8.- Participamos en esta Tertulia José Luque Navajas, Ramón López y Agustín Gómez con el público asistente que intervino con interés y de manera fluida. La principal inquietud fue el futuro del concurso y su carácter cerrado a lo clásico y a su propia tradición.
- 9.- Fue un espectáculo personal con la colaboración de Pastora Galván, como únicos bailarines; coreografía del mismo Grilo y Música de José Quevedo “Bolita”, que compartía la guitarra con Ricardo Rivera. Fueron sus cantaores, Carmen Grilo, José Antonio Núñez y Luis Moneo.
- 10.- El título quería jugar con las palabras para enlazar de alguna manera con la segunda parte. Esta primera reunía cante y guitarrista acompañante, baile y solismo de guitarra que dieran compendio a lo que el Concurso representa, con imagen de juventud flamenca en contraposición a lo que la segunda parte representa: la veteranía del propio Concurso, pues todos los artistas anunciados fueron en su día Premios Nacionales de Córdoba.
- 11.- Juan Carmona “Habichuela” fue sustituido por Fernando Moreno, de Jerez.
- 12.- La redacción de las Actas son fiel reflejo de los tiempos. Estos han dado al traste en los escritos burocráticos con todo formalismo protocolario. Pero de aquellas Actas de la prosapia de Don Pedro de Toro y de la Prada, con su “ut supra” y todo, a estas últimas que ya no valen la pena ni copiar porque se reducen a una mera relación de premios y premiados correspondientes con las firmas de los jurados, muchas ilegibles, hay el trecho que va de los saludos de aquellos encuentros antañones, al que hacemos hoy en el encuentro del ascensor con el vecino: “¡hum!” Por supuesto, este Acta carece, como en algunas de la prosapia protocolaria, de la indicación de “unanimidad” o “mayoría”.
- 13.- Tres coplas de soleá en el *Poema de la Soleá*, del *Poema del Cante Jondo*, de Federico García Lorca. Las cantó en un disco Enrique Orozco: “Vestida con mantos negros (Soleá) Enrique Orozco y la guitarra de Antonio Arenas y “Niño Ricardo” hijo Triumph Stereo 24 96 221. Vol. 29

20

GRAFÍAS

GRAFÍAS

BIBLIOGRAFÍA

- BLAS VEGA, JOSÉ: *Vida y cante de Don Antonio Chacón / la edad de oro del flamenco (1869-1929)* Ayuntamiento de Córdoba, 1986 y Editorial Cinterco. Madrid, 1990
- CANO, MANUEL: *La guitarra / historia, estudios y aportaciones al arte flamenco*. Córdoba, 1986
- CANSINOS ASSENS, RAFAEL: *La copla andaluza*. Ediciones Demófilo. Madrid, 1976
- GÓMEZ, AGUSTÍN: *Radio Popular de Córdoba en el 5º Concurso Nacional de Arte flamenco*. Córdoba, 1968
-*El Neoclasicismo flamenco; El Mairenismo; El Caracolismo*. Ediciones Demófilo, S. A. Fernán Núñez (Córdoba) 1978-*La voz flamenca*. Caja Provincial de Ahorros de Córdoba, 1988
-*El flamenco es vida*. Ateneo de Córdoba, 1991
-Catálogo de la Exposición *Esculturas de Venancio Blanco*, en Sala de Capitulares del 16 de Mayo al 2 de Junio de 1989.;
-Catálogo de la Exposición *Venancio Blanco: El flamenco y los toros (Esculturas / Grabados / Dibujos)*, en Museo Taurino, del 23 de abril al 16 de Mayo de 1992
-*Presencia de Cántico en el flamenco*. Ateneo de Córdoba, 1995
-*El flamenco a la luz de García Lorca*. Arca del Ateneo. Córdoba, 1999
-*De estética flamenca*. Ediciones Camarena. Barcelona, 2001
- GONZÁLEZ CLIMENT, ANSELMO: *Flamencología (Toros, Cante y Baile)* Ediciones Escelicer, S. A., Madrid, segunda edición, 1964 y Ayuntamiento de Córdoba, 1989
- *Antología de Poesía Flamenca*. Escelicer, S. A., Madrid, 1961.
- *Cante en Córdoba (Concurso de Cante Jondo)*. Madrid, 1957 y Ayuntamiento de Córdoba, 1988
-*¡Oído al Cante!* (Concurso Nacional de Cante Jondo, Córdoba 1959) Madrid, 1960. y Ayuntamiento de Córdoba, 1988.
-*Pepe Marchena y la ópera flamenca y otros ensayos*. Ediciones Demófilo. Madrid, 1975
-*Viejo Carné Flamenco*, en *Candil*, Revista de Flamenco. 1988 - 1991
- HILAIRE GEORGES: *Initiation Flamenca XXI Congreso de Arte Flamenco de París*, Septiembre de 1993
- HIDALGO GÓMEZ, FRANCISCO: *Fosforito, el último romántico*. Grupo Aquí editores. Cornellà de Llobregat (Barcelona), 1992.
- LUNA, JOSÉ CARLOS DE: *De Cante Grande y Cante Chico*. Madrid, 1935
- MOLINA FAJARDO, EDUARDO: *El flamenco en Granada (teoría de sus orígenes e historia)*. Granada, 1974

- Manuel de Falla y el "Cante Jondo"*. Universidad de Granada, Cátedra Manuel de Falla, 1962.
- MOLINA, RICARDO: *Función social de la poesía* Fundación Juan March. Guadarrama, Madrid. 1971
- Misterios del Arte Flamenco*. Sagitario, S. A. Barcelona, 1967
- VALVERDE CANDIL, MERCEDES. Y PIRIZ SALGADO, ANA MARÍA.: *Julio Romero de Torres (1874-1930)*. Ayuntamiento de Córdoba, 1983.
- VV.AA.: *Cartas de Ricardo Molina a Anselmo González Climent*. Ayuntamiento de Córdoba, 1992 y 2004
- Fosforito*, Ayuntamiento de Córdoba. Mayo, 1981
- Folletos, desde la I a la IV edición y Catálogos, desde la V a la XVII edición de los Concursos Nacionales de Arte Flamenco de Córdoba. Ayuntamiento de Córdoba.
- Catálogo del III Congreso Nacional de Organizadores de Concursos y Festivales Flamencos.. Ayuntamiento de Córdoba., 1975
- Catálogo de la Exposición de *El Flamenco en el Arte Actual: en Montilla, Julio y Agosto de 1972*; -Catálogo de la II Exposición de *El Flamenco en el Arte Actual II, en Córdoba, Mayo de 1974*; III , -Catálogo de la III Exposición de *El Flamenco en el Arte Actual* en Club Urbis, Madrid, 1976.
- Catálogo de la Exposición de *El Flamenco en el Arte Español de hoy*. Banco de Bilbao Madrid, Mayo / Junio, 1981.
- Catálogo de la V Exposición de *El Flamenco en el Arte Actual*, en Córdoba Noviembre / Diciembre de 1981.
- Catálogo de la VI Exposición de *El Flamenco en el Arte Actual*, en Almería (se hace itinerante por Ceuta, Jerez..), Marzo, 1982
- Catálogo de la Exposición de *El Flamenco en el Arte Actual*, en Córdoba, Abril / Mayo de 1998. ---Catálogo de la Exposición: *Homenaje a las Artes Plásticas*, En Córdoba, 1984.
- ZUERAS TORRENS, FRANCISCO: *Julio Romero de Torres; su vida, su obra y su mundo*. Ayuntamiento de Córdoba, 1974

HEMEROGRAFÍA

- CANDIL, REVISTA DE FLAMENCO. C/ Maestra, 11 – 23004 - Jaén
- CARACOLA, REVISTA LITERARIA. Nº 44 Málaga, 1956
- DIARIO CÓRDOBA. Ingeniero Juan de la Cierva, 18 – 14013 Córdoba
- LA CAÑA DE FLAMENCO. Edita Asociación Cultural España abierta, Apdo. de Correos 48138 – 28080 Madrid.
- REVISTA EL OLIVO. Plaza de Andalucía, 1 – 23730 Villanueva de la Reina (Jaén)

REVISTA SEVILLA FLAMENCA. Federación Provincial de Sevilla de Entidades Flamencas., 1981DIS-
COGRAFÍA

DISCOGRAFÍA

ANTOLOGÍA DEL CANTE FLAMENCO. Hispavox HH 12-01/2/3 – 1959 (3 LPs)

FOSFORITO: *El café del burrero* Philips, 421 204/5/6 PE – 1958: Cantañas, Soleares, Malagueña y verdiales,
La caña, Liviana, Serrana, Siguiriya, Fandangos, Fandangos de Huelva, Soleares, Polo, Malagueña.

FOSFORITO: Philips, 421 216/7 PE, 1959: Caracoles, Fandango de Lucena, zángano y verdial, Alegrías,
Soleares, Tarantos de Almería, Javera, Fandangos, Ritmos de Huelva.

FOSFORITO: *Selección Antológica*. Discos Belter, 1971 (4LPs)

FOSFORITO: *Fundamento*. Philips, 63 58 011, 1980

ANTOLOGÍA DEL CANTE FLAMENCO Y CANTE GITANO. Columbia Estéreo SCLL
14034/36 -1960 (3LPs)

AURELIO SELLE (sic) EL DE CÁDIZ. Volúmenes 1, 2 y 3. Hispavox HH 16-343/4/5, 1962: *Que pases por mi
pena* (Alegrías), *Del color de cera virgen* (Soleares), *Te apartaste de mi vera* (media Granaína y malagueña),
virgen de la Merced (Bulerías); *En el carro de la pena* (Malagueña), *No la pintan los pintores* (Bulerías), *Te
tengo que querer* (tientos), *Cuantas veces te lo he dicho* (Alegrías); *Me dicen a mí* (Siguiriyas) *Que le llaman
relicario* (Alegrías), *Que toquen a rebato* (Soleares), *Que te olvidará* (Media Granaína y malagueña)

PEPE MARCHENA: *Memorias Antológicas del Cante Flamenco*. Discos Belter, 1963 (4 LPs)

MANOLO CARACOL: *Una historia del cante*. Hispavox, 1968, 1973 y 1986 (2 LPs)

ANTONIO MAIRENA: *La gran historia del cante gitano andaluz*. Columbia MCE 814 / 816 (3LPs)

VI CONCURSO NACIONAL DE ARTE FLAMENCO Córdoba. Ariola, 85439/44-J –
1972 (6 LPs)

CONCURSO NACIONAL DE ARTE FLAMENCO DE CÓRDOBA (Grabado por el equipo móvil de
Sonisur), desde la XII a la XVI edición en varias publicaciones no venales, autorizadas por el Excmo.
Ayuntamiento de Córdoba.

CANTAORES DE CÓRDOBA. CPA-D 101/4 (4 LPs)

SEVILLA, CUNA DEL CANTE. Columbia SCLL 14011, 1960

JOSÉ MENESE. RCA, 3-20663, 1963: *Que bien jumea* (Mirabrás), *Caigo y m'alevanto* (Seguiriya), *Te llevaste
las ganancias* (Soleares), *Llegué aquí de madrugada* (Bulería)

JOSÉ MENESE. RCA; 3-20758, 1964: *Te tengo comparaíta* (Bulerías por soleá), *Faltitas a mi persona* (Tientos), *Pobre es mi jato* (Liviana, serrana y cabal)

ENRIQUE OROZCO: Triumph, 2496 221.

