

III. OTRAS DISPOSICIONES

COMUNIDAD AUTÓNOMA DE EXTREMADURA

- 8027** *Resolución de 24 de noviembre de 2020, de la Consejería de Cultura, Turismo y Deportes, por la que se incoa expediente de declaración de bien de interés cultural a favor del «Flamenco en Extremadura», en la categoría de patrimonio cultural inmaterial.*

El Estatuto de Autonomía de Extremadura, aprobado mediante Ley Orgánica 1/1983, de 25 de febrero, y modificado mediante Ley Orgánica 1/2011, de 28 de enero, la cual se publicó y entró en vigor con fecha 29 de enero de 2011, recoge como competencia exclusiva en su artículo 9.1.47 la «Cultura en cualquiera de sus manifestaciones», así como el «Patrimonio Histórico y Cultural de interés para la Comunidad Autónoma».

En desarrollo de esta competencia se dictó la Ley 2/1999, de 29 de marzo, de Patrimonio Histórico y Cultural de Extremadura. El artículo 1.2 de la norma determina que «constituyen el Patrimonio Histórico y Cultural de Extremadura todos los bienes tanto materiales como intangibles que, por poseer un interés artístico, histórico, arquitectónico, arqueológico, paleontológico, etnológico, científico, técnico, documental y bibliográfico, sean merecedores de una protección y una defensa especiales. También forman parte del mismo los yacimientos y zonas arqueológicas, los sitios naturales, jardines y parques que tengan valor artístico, histórico o antropológico, los conjuntos urbanos y elementos de la arquitectura industrial, así como la rural o popular y las formas de vida y su lenguaje que sean de interés para Extremadura».

De acuerdo con lo dispuesto en el artículo 5.1 de la propia ley, los bienes más relevantes del Patrimonio Histórico y Cultural extremeño, deberán ser declarados de Interés Cultural en la forma que el propio artículo detalla.

Por su parte, el artículo 6.3 de la ley incluye entre los bienes que pueden ser declarados de interés cultural «las artes y tradiciones populares, los usos y costumbres de transmisión consuetudinaria en canciones, música, tradición oral, las peculiaridades lingüísticas y las manifestaciones de espontaneidad social extremeña».

También, la Ley 10/2015, de 26 de mayo, para la salvaguarda del Patrimonio Cultural Inmaterial, en su artículo 2, indica que tendrán la consideración de bienes del patrimonio cultural inmaterial los usos, representaciones, expresiones, conocimientos y técnicas que las comunidades, los grupos y en algunos casos los individuos, reconozcan como parte integrante de su patrimonio cultural, y en particular, entre otros, en sus apartados c) los usos sociales, rituales y actos festivos; h) las formas de socialización colectiva y organizaciones»; e i) las manifestaciones sonoras, música y danza tradicional.

Además, el artículo 4.2 de esta norma prevé que «los bienes muebles y espacios vinculados al desenvolvimiento de las manifestaciones culturales inmateriales podrán ser objeto de medidas de protección conforme a la legislación urbanística y de ordenación del territorio por parte de las Administraciones competentes».

Ha de significarse a tales efectos, que Extremadura forma parte de la geografía del Flamenco, porque éste es una de sus señas de identidad, incardinado en nuestra sociedad, respaldado por una gran afición reflejada en peñas, federaciones, festivales y concursos.

El Flamenco en Extremadura engloba no sólo las aportaciones peculiares autóctonas y creaciones individuales de los artistas extremeños que lo distinguen del resto de la geografía flamenca, sino también todo aquello que tiene en común y con lo que participa del acervo común del flamenco español.

Extremadura, además, forma parte del origen del flamenco, habiendo sabido cuidar y conservar los estilos autóctonos, tales como jaleos y tangos. El embrión flamenco extremeño surge, fundamentalmente, en los asentamientos gitanos. Fuentes de

intercambio cultural serán, sin duda, ferias de gran concurrencia y protagonismo gitano como las de Fregenal de la Sierra, Mérida o Zafra.

El Flamenco tiene asegurada su pervivencia en Extremadura porque forma parte de sus señas de identidad. El cante está patente en fiestas, programaciones culturales y reuniones familiares. Extremadura ha dado al Flamenco creadores y dos estilos autóctonos, lo que sobradamente justifica la consideración del «Flamenco en Extremadura» como Bien de Interés Cultural.

En definitiva, se trata de llevar a cabo el procedimiento de declaración de Bien de Interés Cultural, que se regula en los artículos 7 y siguientes de la mencionada Ley 2/1999, de 29 de marzo, de Patrimonio Histórico y Cultural de Extremadura, que exige, para la declaración de Bien de Interés Cultural, la previa incoación y tramitación del expediente administrativo correspondiente, a través del órgano competente.

La competencia para dictar Resolución corresponde a la Consejera de Cultura, Turismo y Deportes, a tenor de lo dispuesto en el artículo 7.1 de la Ley 2/1999, de 29 de marzo, de Patrimonio Histórico y Cultural de Extremadura.

Vista la propuesta favorable del Director General de Bibliotecas, Archivos y Patrimonio Cultural de fecha 10 de noviembre de 2020, respecto a la incoación del Expediente de Bien de Interés Cultural a favor del «Flamenco de Extremadura» y en el ejercicio de las competencias atribuidas en el Decreto 169/2019, de 29 de octubre, por el que se establece la estructura orgánica de la Consejería de Cultura, Turismo y Deportes (DOE n.º 214, de 6 de noviembre de 2019), y demás preceptos de aplicación general, resuelvo:

Primero.

Incoar expediente para la declaración de Bien de Interés Cultural a favor del «Flamenco de Extremadura», con carácter de Patrimonio Cultural Inmaterial, de acuerdo con lo descrito en los anexos, para el reconocimiento y protección de este bien del patrimonio cultural extremeño.

Segundo.

Continuar la tramitación del expediente, de acuerdo con la legislación vigente.

Tercero.

Remítase la presente resolución al «Diario Oficial de Extremadura» y al «Boletín Oficial del Estado» para su publicación y la apertura de un trámite de información pública por período de un mes.

Cuarto.

Comuníquese al Registro General de Bienes de Interés Cultural del Ministerio de Cultura y Deporte para su anotación provisional.

Quinto.

Este expediente se podrá consultar por cualquier persona durante el periodo de información pública en las Dependencias de la Dirección General de Bibliotecas, Archivos y Patrimonio Cultural [avda. Valhondo, s/n. Módulo 4, planta 2.ª, Mérida (Badajoz)].

Mérida, 24 de noviembre de 2020.–La Consejera de Cultura, Turismo y Deportes, Nuria Flores Redondo.

ANEXOS

Se publican, como anexos, un extracto de la Memoria Técnica elaborada por los servicios técnicos de la Dirección General de Bibliotecas, Archivos y Patrimonio Cultural. La Memoria técnica y documentación íntegros a la que hace referencia el acuerdo de incoación, constan en el expediente administrativo correspondiente. Este expediente se podrá consultar en las dependencias de la Dirección General de Bibliotecas, Archivos y Patrimonio Cultural (avenida Valhondo, s/n. Módulo 4, planta 2.ª, 06800 Mérida, Badajoz) por las personas interesadas en el procedimiento, de acuerdo con lo dispuesto en el artículo 12 y siguientes de la Ley 19/2013, de 9 de diciembre, de transparencia, acceso a la información pública y buen gobierno y el artículo 15 y siguientes de la Ley 4/2013, de 21 de mayo, de Gobierno Abierto de Extremadura.

ANEXO I

Justificación y descripción de los orígenes y características del «Flamenco» y del «Flamenco» en Extremadura

El día 16 de noviembre del año 2010, la UNESCO, desde Nairobi, hacía pública la declaración del Flamenco como Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad. De hecho, en la redacción de dicho expediente participó el entonces coordinador del Centro del Flamenco de Extremadura, D. Cayetano Ibarra Barroso, autor igualmente de la memoria que da base al presente expediente. El expediente para dicha candidatura fue elaborado por las Comunidades Autónomas de Andalucía, Murcia y Extremadura y, de hecho, en la misma inclusión se reconoce a Extremadura como una de las raíces del Flamenco.

Cristina Cruces Roldán (U.S) plantea que la incorporación del Flamenco a la Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial, en 2010, supuso un necesario punto de partida en la ampliación del concepto y los contenidos atribuidos a este bien, circunscrito durante mucho tiempo al ámbito del arte. Como plantea la autora, la UNESCO «refrendaba la comprensión del flamenco como algo más que cante, bailes, toque e intérpretes (...). Reconocía la cultura del flamenco con aspectos hasta entonces no tenidos en cuenta: la sociabilidad, la estética, la política, la economía (...) Superaba una mirada estrecha que lo condenaba a su ejecución práctica, su condición escénica, a simples aproximaciones clasificatorias... Contribuía a interiorizar el flamenco con la categoría del Patrimonio Cultural de Andalucía». La UNESCO contribuye así a la consecución de un concepto totalizador, holístico del Flamenco superando con creces una limitada visión escénica y artística, para recalcar en un fenómeno de naturaleza cultural que inexorablemente nos remite a su carácter simbólico y su capacidad para reflejar una identidad.

Andalucía es la cuna del flamenco y el lugar donde han nacido cantaores y cantes, guitarristas y toques, bailaores y bailes que han contribuido a desarrollar, conservar y transmitir lo que ha llegado a ser este singular patrimonio cultural; Murcia, con sus cartageneras y cantes mineros, amplió las márgenes territoriales del arte flamenco, junto con Madrid y Cataluña, donde el flamenco prende unido estrechamente al fenómeno migratorio; respecto a Extremadura, es también partícipe de este arte, no solo por proximidad geográfica a Andalucía, sino por proximidad histórica, cultural y social. Y es que en ambas zonas corre la sabia de la misma raíz del pueblo envuelta y revuelta con los tiznes de la marginación étnica, la opresión, la penuria social y la impotencia civil, todo ello pasado después por los múltiples alambiques de las aportaciones personales, artísticas y vitales de sus artífices. Porque, como sabemos, las fronteras geográficas no coinciden con las fronteras culturales. Y es que, además, en su caminar, el flamenco se ha enriquecido con sonos y músicas de aquí y de allá. Podemos decir, por tanto, que sus dos cualidades más fundamentales son la universalidad y el mestizaje. Teniendo esto en cuenta es cuando es posible hablar de geografías flamencas, lugares donde este arte se ha convertido en cultura y por esa misma razón en seña de identidad.

Por tanto, Extremadura, es también partícipe de este arte no solo por proximidad geográfica a Andalucía, sino por proximidad histórica, cultural y social.

El Flamenco

Respecto a su origen, en el Flamenco son destacables su influencia orientalizante, sus raíces judías y árabes, así como los sedimentos musicales de la tradición castellana y andaluza, sin olvidar la importante contribución de la etnia y cultura gitano-andaluza. Es necesario, al respecto, señalar la importancia de la labor ejercida por investigadores y estudiosos del flamenco, que con su trabajo apuntalan día a día el andamiaje del conocimiento de un arte multifocal, oscuro en su génesis y difuso en su memoria. Tal es el caso del flamencólogo Francisco Zambrano Vázquez, quien con su trabajo de investigación ha contribuido en un mayor conocimiento del flamenco extremeño, realizando estudios y homologación de los Cantes Extremeños.

El Flamenco, considerado durante mucho tiempo un arte menor, ha conseguido ganarse el respeto en el mundo entero. Hoy nadie pone en duda sus valores antropológicos, musicales, sociales y culturales. Es un tesoro milenario de músicas, sentimientos, memorias, ritos y coplas donde se encierra la sabiduría del dolor, del amor, de la vida y de la muerte, creado lentamente por el pueblo y transmitido por vía oral. El Flamenco que se gestó en ambientes muy concretos, en las reuniones íntimas, en la mina o en la fragua, se abrió camino y llegó a los cafés, luego al teatro, al cine, traspasó fronteras y se hizo universal.

Ese recorrido, que tanto ha costado y que también ha tenido sus tintes oscuros debido a la marginación del pueblo que lo creó y que se llevó la peor parte, se ilumina a comienzos del siglo XXI, con el reconocimiento mencionado de la UNESCO, superando sus límites originales dentro de España, al obtener un reconocimiento de ámbito universal.

La esencia del Flamenco está compuesta por elementos definitorios, teóricos, visuales y sonoros. Este conjunto de valores ha determinado una serie características:

La primera no es otra que la riqueza, la magnitud y extensión de las formas musicales del cante. La simple exposición de ellas, a modo de inventario, constituye un argumento que aclara su diversidad y complejidad.

La segunda es el cancionero flamenco, que consta de más de 30.000 coplas, de las cuales sólo se han recogido en antologías aproximadamente 2.000. Además, cuenta con dos expresiones más, el toque y el baile. Estas manifestaciones artísticas han llegado a un grado muy alto de especialización, permitiendo que su representación sea conjunta o separada.

Así pues, se reseñan a continuación a los tres aspectos esenciales del flamenco: la guitarra, el baile y el cante.

La Guitarra

El origen de la guitarra flamenca está estrechamente unido a la génesis flamenca. Por tanto, ambos comparten oscuridad y confusión. Sus orígenes más remotos se remontan a la lira, a la que posteriormente se dotará de una caja de resonancia. Una teoría sostiene que la guitarra es de origen griego, y otra que es un instrumento introducido por los árabes durante la conquista musulmana de la península y que luego evolucionaría ya en España. Los instrumentos griegos deformaron su nombre en «Kizara» o «Kettarah», que en castellano se denominó cítara. Según esta teoría, la cítara griega y romana a la que se le acabará añadiendo un mástil es el origen de nuestra guitarra. Pero, la segunda teoría sostiene que el primer instrumento con mástil es la «ud» que, al fundir su denominación, acabó llamándose «laúd». Este instrumento tendrá una evolución compleja y variada. En la India, este instrumento se conocía como

sitar, y, en el origen de esta palabra, están las voces «guiar», que dará «guitá» (canción), y «tar» que significa cuerda.

En los siglos XI y XII, se distinguen dos tipos de guitarra, la morisca, que se asemeja al laúd, y la guitarra latina, evolución de las antiguas cítaras con un mango parecido al del violín. Esta guitarra evoluciona y da origen a dos instrumentos diferentes: La vihuela, dotada de seis órdenes (cuerdas dobles) de amplia difusión entre trovadores y músicos profesionales, y la guitarra de cuatro órdenes, de uso popular. La guitarra comienza a utilizarse como acompañamiento y con la técnica de rasqueado. En el siglo XVII, al músico andaluz Vicente Espinel se le atribuye la adición de la quinta cuerda. Las evoluciones posteriores acabaron perfilando el instrumento hasta llegar a la guitarra flamenca, cuyo sonido varía con respecto a la clásica debido a una construcción ligeramente distinta y al uso de diferentes tipos de maderas. La guitarra flamenca tiene un sonido más percusivo, su caja es un poco más estrecha, y generalmente las cuerdas están más cerca del diapason. Tiene quizás menos sonoridad, pero su sonido es más brillante y su ejecución resulta más fácil y rápida debido a la menor distancia de las cuerdas al diapason, lo que permite que se pueda hacer menos presión con los dedos de la mano izquierda sobre el mismo. Tradicionalmente las clavijas de afinación eran completamente de palo y se embutían en la pala de la guitarra de forma perpendicular a ella. Suele llevar debajo de la roseta o agujero un guardapúas, golpeador o protector (a veces también uno superior), para evitar que los rasgueos y golpes que se dan en la tapa armónica, tan típicos en el flamenco, afecten a la madera.

Un breve listado de los guitarristas flamencos más fundamentales podría estar compuesto por los siguientes nombres: Raimundo Amador, Vicente Amigo, Miguel Borrull, Juan Manuel Cañizares, «Juan Habichuela», «Pepe Habichuela», Paco de Lucía, «Manolo de Huelva», «Melchor de Marchena», «Niño Ricardo», Paco Cepero, «Paco el Barbero», «Manolo de Badajoz», Pedro Peña, Pedro Bacán, «Perico el del Lunar», «Diego del Gastor», «Tomatito» Enrique de Melchor, «Merengue de Córdoba», «Niño Migué», Ramón Montoya, «Moraíto Chico», «Ramón de Algeciras», Sabicas, Manolo Sanlúcar, Manolo Brenes y Manuel Moreno Jiménez «Morao».

El Baile

El baile flamenco es una manifestación muy antigua circunscrita originariamente al ámbito andaluz. Tiene una vigencia de más de dos siglos, dentro de una evolución constante a lo largo de este largo periodo de tiempo. Su edad de oro se registra entre 1869 y 1929.

Depende completamente de la guitarra, que le presta el compás y el ritmo imprescindibles para su realización, de manera que su desarrollo va unido al de este instrumento y, por supuesto, al del canto.

El baile flamenco es individual, introvertido, se realiza en un espacio reducido, es abstracto (es decir, no compone un argumento), requiere de una gran concentración, y la improvisación tiene una gran importancia en su realización.

Conocemos datos de él gracias a las descripciones de fiestas flamencas que hacen los viajeros extranjeros en sus libros, desde el siglo XVIII y durante el XIX.

En su larga evolución podemos destacar 4 etapas:

– 1.^a etapa:

Los intérpretes no eran profesionales. Se bailaba en los patios de las tabernas o en las cuevas, y sus centros geográficos se situaban en: Cádiz (Puerta Tierra), Sevilla (Triana) y Granada (Sacromonte).

El baile era acompañado por guitarristas, en su mayoría ciegos, y se desarrollaba en fiestas nocturnas, que se realizaban a la luz de candiles. Por eso algunos se denominaban «Bailes de Candil».

– 2.ª etapa:

Desde mediados del XIX se inicia el profesionalismo en el baile. Es la etapa en la que aparecen y se desarrollan los cafés cantantes. Se usan tarimas para bailar, lo que permite más brillantez en el zapateado y el uso de la bata de cola. Proliferan en Sevilla numerosas academias de baile. Aún así el repertorio era escaso y se reducía a unos pocos estilos. Se diferencia el baile del hombre del de la mujer. En cuanto a los bailes más ejecutados, podemos citar los siguientes: garrotín, tangos, alegrías y soleás.

– 3.ª etapa:

La aparición de los espectáculos integrados en la llamada «Ópera Flamenca» y la decadencia de los cafés cantantes que tuvieron su esplendor en la etapa anterior, cambia el panorama. El baile tiene muy poca presencia en estos actos a favor del cante.

– 4.ª etapa:

El baile flamenco toma un nuevo y renovador giro, integrándose en coreografías denominadas «Ballets Flamencos» que conviven con el baile tradicional. Aparecen grandes figuras del baile que lo hacen evolucionar artística y técnicamente difundiendo por todo el mundo.

Un posible listado de los bailores más importantes podría ser el siguiente: «Rafael Amargo», Carmen Amaya, «La Argentina» (danza), «La Argentinita», Sara Baras, Javier Barón. «La Chunga», Joaquín Cortés, Laura del Sol, Vicente Escudero, «Farruquito», Antonio Gades, José Greco, Joaquín Grilo, «Juana la Macarrona», «La Malena» (bailaora), «La Sordita», «Paco Laberinto», Lucero Tena, Mario Maya, «Merche Esmeralda», «La Polaca» y «Eva Yerbabuena».

El Cante

Es el cante, sin duda, la expresión que mayor difusión ha tenido, de la mano de artistas profesionales y aficionados.

El número de intérpretes es ingente entre los principales cantaores: «Tío Luis de La Juliana», «El Planeta», «El Fillo», «La Andonda», «El Nitri», «Silverio Franconetti», «El Piyayo», Juan Valencia Carpio «Juanito Mojama», «Viejo Medina», Pastora Pavón Cruz «Niña de Los Peines», Manuel Soto Loreto «Manuel Torres», Enrique Jiménez «El Mellizo», Don Antonio Chacón García, «Manolo Caracol», Antonio Cruz García «Antonio Mairena», Antonio Fernández Díaz «Fosforito», José Monge Cruz «Camarón de la Isla», José Meneses, Juan Peña «El Lebrijano», Chano Lobato y Enrique Morente.

El Flamenco en Extremadura

Extremadura tiene en el flamenco una de sus señas de identidad, contando con una fuerte tradición oral que se ha transmitido de generación en generación. En Extremadura el flamenco es una expresión cultural viva, como muestra el hecho de un buen número de artistas representativos de este arte; un tejido asociativo para su conservación y difusión compuesto por más de medio centenar de peñas flamencas, tres federaciones y dos asociaciones de artistas flamencos; además de grandes creadores del cante jondo; así como críticos e investigadores. Por otro lado, debe mencionarse el apoyo decidido de las distintas administraciones para arbitrar las ayudas y las medidas de fomento necesarias, para su salvaguarda. Fundamental en todo lo relacionado con el flamenco es, además, la etnia gitana, tanto por su capacidad creadora como por las cualidades interpretativas de los rituales que escenifican pedimientos, bodas o bautizos, en todos muy unidos al flamenco.

Extremadura, además, forma parte del origen del flamenco, habiendo sabido cuidar y conservar los estilos autóctonos, tales como jaleos y tangos.

Estas expresiones abarcan en Extremadura cuatro ámbitos bien definidos: la tradición oral, con una lírica popular y una terminología muy específica que depende de la ubicación geográfica en la región; los usos sociales en ritos y fiestas; la manifestación de la propia existencia al trabajar generalmente temas cotidianos; y, finalmente, la que se refiere a las técnicas artesanales para realizar los instrumentos.

El Flamenco en Extremadura tiene como base el romancero, los fandangos comarcales y otros aires populares. Pero el Flamenco, aunque indudablemente emana en muchas de sus manifestaciones del folklore, va a superar este ámbito y a alcanzar la categoría de arte. Arte popular, si se quiere, pero arte sin ningún género de dudas, y que nace de la misma raíz del pueblo.

El embrión flamenco extremeño surge, fundamentalmente, en los asentamientos gitanos. Fuentes de intercambio cultural serán, sin duda, ferias de gran concurrencia y protagonismo gitano como las de Fregenal de la Sierra, Mérida o Zafra, por poner ejemplos significativos.

La fiesta familiar, celebrada en el ámbito gitano, será el crisol idóneo donde se templarán los cantes. No obstante, carecemos de la documentación precisa que ilumine en la búsqueda de raíces tan oscuras: sólo contamos con las noticias de aquellos viajeros románticos del XIX que tanto han aportado a los estudios antropológicos y etnográficos en la región extremeña. Uno de aquellos, George Borrow, precisamente traductor del Evangelio de san Lucas al caló, allá por 1850, describe el ambiente gitano de algunos enclaves extremeños, pero no tenemos noticias precisas de «lo flamenco». Tampoco destaca ningún artista en el ámbito del cante a lo largo del siglo XIX, por lo que intuimos el carácter íntimo, cerrado y racial del mismo.

Las primeras y más importantes formas flamencas surgen en torno a lo que parece ser el foco y epicentro de la génesis del cante flamenco extremeño son la «Plaza Alta» de Badajoz y sus alledaños.

El cante extremeño, y sobre todo sus estilos más característicos, es decir los jaleos y los tangos, son transmitidos y cantados por unas cuantas familias conocidas y reconocidas por el colectivo. Tales son la familia del «Tío Juan Tomás», casado con «Tía Ana, –padres de Porrina–, la de la Hipólita», con sus dos hijos, «El Romillero» y Alejandro Vega, y su nieta Remedios Amaya. Otra familia flamenca es la de Alejandro, padre de «La Marelu», «La Jorobita» y «El Pepe». No podemos olvidar la familia de «El Musiquina» padre de «El Guadiana» y de Ramón «El Portugués».

En el seno de estas familias o al calor de sus influencias nacen intérpretes como «La Kaita», «La Negra», Domingo Rodríguez de la Concepción («El Madalena»), etc. Pero, sin lugar a duda, es José Salazar Molina, «Porrina de Badajoz», el cantaor emblemático y fundamental en el panorama flamenco extremeño. «El Porrás», tras su heterodoxia, atesoraba una fuerte personalidad cantaora y creativa. Esto, unido a una hermosa y potente voz que llegaba a alcanzar registros muy arriesgados, y a una ductilidad que la hacía transformarse y cultivar un bajini de oro y plata, hacen que sea considerado la primera figura del flamenco dentro y fuera de Extremadura.

Extremadura no sólo aporta buenos intérpretes. También cuenta con creadores que han contribuido a enriquecer el árbol del flamenco: «Manolo de Fregenal», creador de tres modalidades de fandangos; Pepe «El Molinero», de Campanario, creador de una hermosa taranta; o José Pérez de Guzmán, de Jerez de los Caballeros, creador de un fandango «abandolao».

El Flamenco en Extremadura ha calado social y culturalmente y que, en pleno siglo XXI, vivimos un momento importante del mismo. En Extremadura hay artistas que han conseguido premios y una presencia y proyección tal, fuera incluso de nuestra región, que los hace ser referentes en el panorama flamenco actual. Nuestra Comunidad Autónoma cuenta con nombres de prestigiosos investigadores, reconocidos también a nivel nacional, habiendo sus aportaciones contribuido a que nuestro flamenco se conozca mejor y a que se reconozca nuestra particular contribución al árbol general del cante. Pero donde verdaderamente se percibe el calado del flamenco, tal que lo convierte en clara seña de identidad, es en su integración en la sociedad extremeña. En

este aspecto hemos de mencionar los múltiples eventos flamencos que se desarrollan en toda Extremadura, así como los esfuerzos y apoyos de las distintas administraciones y la necesaria organización en torno a asociaciones y peñas flamencas.

Como ejemplos del apoyo y protección que recibe el Flamenco en Extremadura podemos citar la celebración de actividades («Festival de Porrina de Badajoz», Badajoz, Diputación de Badajoz; «Las noches de Santa María en Plasencia», Plasencia, Diputación de Cáceres; o BADASOM, «Encuentro anual de fado portugués y flamenco», Badajoz, Junta de Extremadura. También la edición de material discográfico (Antología de Porrina de Badajoz «Gitano y de Badajoz»); «Cándido de Quintana», entre otros. Así como la edición de libros, como por ejemplo la edición del libro «Jaleos y tangos extremeños», de Juan Pedro López Godoy (con 2 CD de acompañamiento), llevada a cabo por la Asamblea de Extremadura.

Además, la Junta de Extremadura puso en marcha el Centro Extremeño del Flamenco en Badajoz.

El Flamenco autóctono extremeño.

La región aporta al flamenco dos estilos autóctonos, dos cantes netamente extremeños y que forman parte de las señas de identidad flamenca de nuestra tierra: los jaleos y los tangos.

– El jaleo.

Proviene del ritmo folklórico de su propio nombre, que al aflamencarse se hace estilo flamenco en la órbita de la soleá. Los gitanos extremeños se identifican con este ritmo, e incluso su cante más propio, el «yeli», lo hace por jaleos, cuya gestación y ritmo son comunes a los cantes y bailes de otros asentamientos gitanos donde, con motivo de celebraciones y ferias, los artistas se escuchaban unos a otros, se empapaban de sus sonos, los asimilaban y adaptaban, y les imprimían esa marca del deje extremeño y ese aire lento y pausado que los especialistas de este cante ejecutan marcando bien las diferencias con la bulería, pariente cercana del jaleo, con la que muchos suelen confundirlo. El nombre debe de venirle de que esas celebraciones donde se gesta el jaleo se celebraban con gran algarabía y bullicio.

Algunos flamencólogos opinan que estos jaleos, al solemnizarse y recibir las improntas personales de distintos intérpretes, darían como consecuencia el nacimiento de la soleá. Esto es otra intuición de las muchas que concurren en el flamenco, pero si eso es así, el jaleo no es otra cosa que un cante matriz, matriz de la soleá, nada menos.

No obstante, es necesario añadir que el sedimento musical del ámbito de las soleares, en los distintos enclaves donde se ha desarrollado el flamenco, ha dado lugar a formas musicales flamencas muy características, entre ellas nuestros jaleos. Así, hubo un baile folklórico andaluz llamado jaleo, muy próximo a la zarabanda y a la tirana, que incluso llegó a aprenderse en academias e interpretarse en teatros. La semejanza del nombre tal vez nada tenga que ver con estos u otros jaleos.

Los jaleos extremeños recogen el dejillo del habla propio de Extremadura, conservan el arcaísmo del compás y el sentido musical que nos lleva a encuadrarlos entre la soleá y la bulería. Su ritmo es más vivo que el de la soleá y más pausado que el de la bulería. Al hablar de la diferencia del jaleo extremeño respecto de la bulería no podemos dejar de mencionar al guitarrista Miguel Vargas, quien ha fijado el toque del jaleo. Miguel, a partir del toque tradicional de mujeres gitanas tales como la «Tía Ana» o la «Tía Tijera», recreó y definió el toque de los jaleos extremeños y lo salvó así de ser «canibalizado» por la bulería.

Es importante que nuestro jaleo esté ya reconocido como cante diferenciado y autóctono de Extremadura, la tierra donde se modeló y donde encontró la savia germinal que lo nutrió.

– El tango.

Existen también múltiples hipótesis en cuanto a su origen. Desde hace unos años se está defendiendo la teoría de su origen afro-cubano. Al entrar en Cádiz y los Puertos aquellos sonos, y sobre todo, el ritmo vivo y el compás, se acomodó bien a los gustos españoles y, pasando el tiempo, se aflamencaron. Incluso se documenta y data su presentación en los teatros, allá por 1848. Blas Vega encontró en unos «Apuntes para la descripción de Cádiz» de D.F. de Sisto, fechados en 1814, la palabra «tango».

Se puede apuntar que los tangos flamencos tuvieron su máxima difusión allá por la mitad del XIX y que se han bifurcado en múltiples modalidades o variantes, tanto locales como personales, según la impronta de sus intérpretes. Los tangos del Perchel de Málaga, y junto a ellos los de «La Repompa» o los del «Piyayo», que son los que quizás conserven mejor los lejanos aires guajiros. Los de Triana, y entre ellos los del «Titi», sin olvidar al «Torre», la «Niña de los Peines», «La Perla» y, por supuesto, a «Camarón de la Isla».

Entre tantas modalidades de tangos se encuentran los extremeños. Estos han sido llamados impropriamente «tangos canasteros», sobre todo en Andalucía. Otras denominaciones no muy apropiadas son las de «tangos portugueses», «tangos de la Picuriña» o «De la Luneta». Pero, la mejor denominación es la de «Tangos de Badajoz» o, «Tangos de la Plaza Alta», ya que allí – o en su entorno- se conservaron desde su nacimiento.

El tango extremeño es más pausado que el resto de los tangos y, como aquellos, se adapta al compás binario. Tiene mayor riqueza musical y variedad de melisma. Se alargan mucho algunos tercios y se advierte en ellos la influencia cadencial del jaleo.

ANEXO II

Cantes del Flamenco

Alboreás: Cante que podemos situar en la órbita de los antiguos romances. Se canta en compás de soleá bailable. Es un cante que pertenece a la intimidad de la comunidad gitana, por ser el cante de bodas. No suele cantarse en festivales y ha sido grabado por Rafael Romero «El Gallina» y «Fosforito».

Alegrías: El cante por alegrías está incluido dentro del género denominado «cantiñas» y, como éstas, se acompañan y se canta en compás de soleá. Hemos de diferenciar unas «alegrías de Córdoba», al parecer creadas por «Paquirri el Guanté» y que tienen un ritmo más pausado y menos vivo que las «alegrías de Cádiz».

Bambera: El cante por «bambera» tiene su origen en las canciones folklóricas del columpio. Tal vez fuera «la Niña de los Peines» quien le diera su forma flamenca actual. El toque, a compás de soleá, lo fijó Paco de Lucía en una grabación de este cante de «Naranjito de Triana». La «bambera» tiene alguna variante, pero no muy diferenciada.

Bulería: Hay quien afirma que el nombre de bulería se deriva de «bulla» o «burla», «bullería» o «bulería». Su métrica se asienta en los patrones de la soleá. Es el cante festero por excelencia; muy versátil, pues admite aportaciones de otros géneros y otras melodías.

Podemos hacer una breve relación por escuelas de los distintos estilos por bulerías:

Jerez: Entre otros podemos distinguir las aportaciones de: «Loco Mateo», «Antonio La Peña», «Sebastián El Pena», «El Garrido», «Niño Medina», «El Gloria», «La Pompi», «Juanito Mojama» (autor de siete estilos), «Cepero», «Isabelita de Jerez», «El Chalao», «Tío Borrico», «Terremoto», «Manolo Caracol», «La Paquera», «Juan Jambre».

Cádiz: La bulería en Cádiz está llena de chispa y gracia. En ella suelen utilizarse los estribillos a modo de juguetillos del compás. Podemos señalar las aportaciones, en algunos casos creaciones y, en otros, recreaciones de: «El Pata», «Diego Antúnez», «Macandé», «La Cafetera», «Antonio Valencia», «Rosa La Papera», «Manolito María», «Pericón», «Manolo Vargas», «Chato la Isla», «La Perla», «Chano Lobato» y «Camarón

de la Isla», que dotó la bulería de grandeza y hondura. También hemos de recordar algunos estilos por bulería en Cádiz de autores anónimos.

Sevilla, Lebrija, Utrera y Morón: Estas escuelas son menos prolíficas que las anteriores, pero dignas de tener en cuenta, sobre todo por la cantidad y el peso flamenco de Manuel Vallejo («El Sevillano»), «Fernanda y Bernarda», «La Perrata», «El Lebrijano», etc.

Bulería por soleá: La «bulería por soleá», también denominada «soleares al golpe», posee una cadencia rítmica más lenta que la bulería y más rápida que la soleá. Podemos citar como artífices de este estilo a cantaores como: «El Sordo», «Antonio Peña», «La Moreno», «El Gloria», «Diego Rico», «Sernita», etc.

Cabales (Ver «Seguirilla»): La «cabal» es una «seguirilla» de cambio, y suele interpretarse al final de la «seguirilla» o tanda de «seguirillas». Es un cambio de tonalidad de menor a mayor. Las primeras «cabales» parecen ser creación del «Fillo» o «El Planeta». Pero estas apreciaciones deben proponerse siempre con el comedimiento de la incertidumbre que provoca la nebulosa de aquellos tiempos. Luego, vino la impresionante cabal de Silverio, y otras, no menos importantes, como las del «Ciego la Peña»

Caleseras: Este es uno de esos cantes ya prácticamente perdidos y en desuso que hemos de circunscribir en las «tonás» de trabajo o faenas donde el pueblo siempre cantó. Presumiblemente las cantaban los cocheros de las calesas y coches de caballo.

Campanilleros: El cante por campanilleros proviene de unas coplas navideñas que algunos cantaores interpretaron y dotaron de cierto empaque flamenco. «Manuel Torre», «Manolo Caracol» y la «Niña de la Puebla» son seguramente sus intérpretes más destacados y a los que le debemos de alguna manera la fijación del estilo.

Canastera: En la creación o transformación de este cante fueron determinantes «Camarón de la Isla» y Paco de Lucía. El cante por «canastera» está muy cercano al compás de los tangos y ahí quedaron grabadas por su autor a la espera de que el tiempo las consolide como cantes, las clasifique como tentativa o simplemente las olvide. Ciertamente la «canastera» tiene una forma característica y aunque se parezca a otro género no lo es.

Cantes de siega: Denominan así algunos autores a unos cantes propios de esta faena de campo y que forman parte de un grupo de «tonás» que hacen referencia a estos trabajos de labranza y similares: «trilleras», «gañaneras», «temporeras», etc.

Cantes de la «madrugá»: Son cantes con entronque en el fandango y del ámbito minero-levantino. Su origen hemos de buscarlo en los cantos tradicionales del mismo nombre. Son coplas de amor, ronda y de trabajo. Este que nos ocupa debe de estar vinculado a los cantes de relevo en las minas que se efectuaban de madrugada. Algunos estudiosos niegan esta denominación. El guitarrista «Perico el del Lunar» decía que Chacón los conocía y los cantaba. Según referencias de Ángel Álvarez Caballero, Rafael Romero, «El Gallina», los grabó, y éste comentaba que los había escuchado a un gitano aficionado apodado el «Tonto Caricadiós».

Cantiñas: En Cádiz va a aparecer un cante denominado cantiña, presumiblemente debido al vocablo «cantifear», y que es en sí mismo un estilo de cante diferenciado de otros que también pertenecen al grupo de las cantiñas, como son las alegrías, los caracoles, la «romera», el «mirabrás» y las «rosas». Las cantiñas, según algunos autores, reciben gran influencia de la jota aragonesa. En un tiempo, a éstas y a las alegrías, se les denominó jotas gaditanas. También existen escuelas de cantiñas en Utrera («El Pinini») y San Lúcar.

Caña: Cante muy primitivo cuya génesis está envuelta en una nebulosa. Suele proponerse a Juan Tobalo como posible artífice de la caña, inspirado en cante de los aguadores de Ronda. La caña se canta en compás de soleá.

Caracoles: Los caracoles son cantiñas de Cádiz muy reconocibles, pues las escasas letras de este estilo hacen alusión a la expresión «!ay! caracoles». Seguramente la forma definitiva de este cante se la debemos a Don Antonio Chacón.

Carceleras: Las carceleras son tonás que como su nombre indica tienen como argumento las penas de la cárcel. Hay varios estilos y modalidades y es uno de los estilos en el cual suele cantarse la saeta flamenca.

Cartagenera: Cante del grupo minero-levantino. Su origen puede estar en un fandango de Cartagena tradicional del siglo XIX. Chacón le dio su definitiva morfología flamenca. Hay discrepancias notorias en cuanto a la denominación de las cartageneras. Para Jaime Salóm hay tres cartageneras: la «cartagenera grande», la del «Rojo el Alpargatero» y la de «La Trini». Para Yerga Lancharro, en cambio, sólo existe como cartagenera la «cartagenera grande» de Chacón, siendo los demás cantes que suelen calificarse como cartageneras, tarantas.

Colombianas: Es un cante de los denominados de ida y vuelta, los cuales tienen fuerte influencia hispanoamericana. En el caso de la «colombiana» estamos ante una creación de Pepe Marchena, que le da forma basado en unas canciones mejicanas. Estos cantes proliferaron en la época denominada Ópera Flamenca.

Debla: La debla es un cante primitivo, sin guitarra y perteneciente al grupo de las tonás. Su procedencia está envuelta en misterio, al igual que su nombre. Juan Talega afirma que la debla estaba a punto de desaparecer y fue Tomás Pavón quien la rescató. Como definición puede quedar que la debla, si se quiere, es la quintaesencia del martinete.

Fandango: El fandango tradicional se extendía por toda España, antes de que hiciera su aparición el fandango flamenco. Siempre se habló de la existencia del «fandango morisco», forma métrica y musical que va a dar origen a multitud de músicas y bailes, tales como jotas, alboradas, muñeiras, boleros, etc. El fandango es el tronco de infinidad de estilos como las verdiales, rondeñas, cartageneras, «granaínas», malagueñas, tarantas etc. Los fandangos de verdiales son los primeros que hemos de situar en la historia del flamenco. Nacen de un fandango folklórico muy popular en la zona de Verdial y son el tronco de todo el cante malagueño y levantino. Este fandango va a extender su influencia a otras zonas distintas de su origen, y así tenemos los fandangos de Granada (el de La Peza y Huerca-Sierra) y los recreados por «Frasquito Yerbagüena». En Córdoba tenemos los fandangos de la zona de Cabra (su mejor intérprete es Cayetano Muriel, «Niño de Cabra»), y los de Lucena (aquí distinguimos los estilos de Rafael Rivas y «Dolores la de la Huerta»). El fandango de Huelva merece capítulo aparte por presentar una gran cantidad de estilos locales y de creación.

El fandango ha sido sin duda alguna el estilo que más se ha diversificado, y presenta una infinitud de variedades, aunque muchas de ellas no sean estilos distintos al patrón general. No faltan autores que han repudiado esta proliferación, en la cual cabe de todo. Pero citaremos los fandangos personales con valor de primer orden. El del «Niño de la Calzá», el del «Gloria», el de «Carbonerillo», los de «Macandé», «Niño de Fregenal», «Bizco Amate» y otros.

Fandango de Huelva: Huelva es la tierra donde germinaron una buena cantidad de fandangos. No es cierto que cada pueblo tenga el suyo, pero sí podemos distinguir unos treinta, a los que sumaríamos las variantes personales de algunos de sus intérpretes. La cuna, sin duda, es Alosno, donde podemos registrar unas dieciséis formas distintas. En Huelva capital hablamos de siete fandangos, uno de los cuales, el de Rengel, lleva nombre propio. Para Almonaster se proponen cinco estilos. Son dignos también los de Encinasola, El Cerro del Andévalo, Santa Bárbara, Cabezas Rubias, Valverde del Camino, Tarsis, Calañas, etc. Todos estos pueblos tienen estilo propio de fandango. Huelva ha dado intérpretes de gran talla (Rebollo, «Paco Isidro», el «Comía», y el genial Paco Toronjo) y, aunque se discuta su creatividad, su fuerte personalidad cantaora hace de sus fandangos piezas muy especiales.

Fandangos «abandolaos»: El toque «abandolao», característico de ciertos fandangos antiguos, aglutina una serie de cantes distribuidos por la geografía cantaora. Son cantes con ritmo «abandolao» los verdiales, fandangos de Málaga, la rondeña, la javera, los fandangos de Granada, Almería y Lucena, los fandangos de Pérez de Guzmán, etc. No obstante, Yerga Lancharro identifica el fandango «abandolao» como «cantes de Vélez» y

destaca las interpretaciones de «Juan Brevia», «La Parrala», «El Portugués», Fernando Triana, «El Torre» y «Niño de Cabra».

Farruca: Es un cante que según algunos autores proceden del aflamencamiento de unas canciones populares del folklore gallego. Otros se inclinan por la recreación flamenca de unas canciones provenientes del teatro. La farruca se canta a ritmo de tango.

Galeras: Ante este estilo estamos en una situación parecida a la de las «canasteras». Es cierto que se tenía noticia de una posible «toná de galeras», que sería un cante interpretado por los forzados y condenados a estas penas. Fue Juan Peña «El Lebrijano» quien en su disco «Persecución» introduce este cante, armonizado sabiamente por la guitarra de Bacán.

Gañera: Es otra «toná de campo», y puede clasificarse en los denominados «cantes de besana», y que por ser interpretado por gañanes, se ha dado en llamar «gañanera». Éstos eran cantes de diálogo, en los que primero cantaba uno y dejaba una coda para que continuase otro situado en la cercanía, utilizando la muletilla: «pa el que viene detrás». Estos cantes están perdidos o semiolvidados.

Garrotín: Es un cante que puede provenir del aflamencamiento de ciertos aires folklóricos de Asturias. Otros los relacionan con los denominados «tangos del camino» que nacen a raíz de interpretaciones teatrales. De todas maneras, lo han interpretado cantaores de empaque como Rafael Romero, Mairena y Meneses.

Granaína: Es un estilo flamenco con entronque en el fandango y perteneciente al árbol malagueño. Aunque se tenga noticias anteriores de este cante, parece ser que no hay duda al afirmar que la forma definitiva se la dio Chacón.

Guajiras: Son cantes inscritos en el grupo denominado de ida y vuelta. Se inspira en los ritmos melódicos cubanos y su nombre se toma de los campesinos de aquellas tierras a los que se llama guajiros. Este, como todos los cantes de ida y vuelta, tiene su mejor momento en la denominada Ópera Flamenca.

Jabera: Es un cante con entronque en el fandango, de ritmo «abandolao» y que bien puede provenir de un pregón. También se han denominado como «cantes de María Tacón».

Jaleos: El cante por jaleos ha tenido mucha presencia en el flamenco, pues como su propio nombre indica hace referencia a la fiesta y bulla flamenca. No son pocos los intérpretes que han grabado jaleos. Pero es el jaleo extremeño el que posee unas características peculiares que lo hacen distinto y singular. Su compás está en una posición intermedia entre la bulería y la soleá. Es de ritmo más pausado que la bulería, y es ahí donde estriba el peligro, pues no pocas veces se cae en este estilo y se difumina lo que debe ser y es el jaleo extremeño. En el jaleo se aprecia la cadencia del habla propia de Extremadura, se alargan los tercios finales y se aprecian en ellos matices de los tangos, también extremeños. No falta quien proponga al jaleo en la génesis de la soleá.

Levántica: Estilo del grupo de los cantes mineros, y como tal con entronque en el fandango. No tenemos muchas noticias de él, pero parece ser que «Piñana» lo rescató a través del hijo del «Rojo el Alpargatero». También se cree que la «levántica» la cantaba ya «Pedro el Morato».

Lleli (ver «alboreá»): El «Lleli» es como se denomina «la alboreá» en Extremadura.

Malagueñas: La malagueña es un cante libre, que deriva directamente de los fandangos «abandolaos» de Velez-Málaga. Fue «Juan Brevia» el primero que las personalizó. Las malagueñas suelen ir unidas al nombre de su creador. De las más antiguas destacamos las del «Caribe», «Maestro Ojana», Baldomero Pacheco, «la Rubia» y «Pena (padre)». En la etapa de esplendor del estilo destacan las malagueñas de «El Canario», «La Trini», «El Mellizo», «Fosforito, el Viejo» y Don Antonio Chacón, el cual es autor de seis estilos diferentes. En la región de Murcia también encontramos la malagueña denominada atarantada, cuyo mejor ejemplo puede ser la de «Conchita la Peñaranda».

Marianas: El cante por «marianas» no es otra cosa que un tiento al cual le dio forma el cantaor Luis López Benítez, recreando las melodías de unos gitanos ambulantes. Las «marianas» han sido grabadas por «El Pena (padre)»; «Bernardo el de los Lobitos» y el propio Luis López, al que se le conoce en el flamenco como «El Niño de las Marianas».

Martinete: El martinete es una toná que, como todas, se canta sin acompañamiento de guitarra. El artificio del martillo y el yunque es, para muchos estudiosos, un recurso teatral más que una realidad de la fisonomía de este cante. Aunque bien es cierto que la fragua fue siempre punto de reunión flamenca y que, en ese ámbito donde concurrían gitanos que se dedicaron a la forja y al trabajo del hierro, pudieron amasarse estos estilos. El martinete es llamado también «toná de fragua».

Media granaína (ver «Granaína»): Suele haber controversias en la distinción entre algunas «granaínas» y la denominada «media granaína», que no es más que la «granaína» engrandecida. Es posible que este engrandecimiento se lo debamos también a Chacón, aunque posteriormente Manuel Vallejo la dotará de una serie de adornos inconfundibles que hacen de este cante una hermosa pieza musical, apta para voces limpias, altas y bien timbradas, muy propicio para el lucimiento.

Milonga: La milonga pertenece al grupo de cantes de ida y vuelta. Proviene del folklore de la zona del Río de la Plata. Se cree que fue «Pepa de Oro» quien la aprendiera en uno de sus viajes y quien le dio forma flamenca. Es, como todos estos cantes de ida y vuelta, la que mayor favor del público consiguiera en la época denominada La Ópera Flamenca.

Minera: Cante minero de levante, con entronque en el fandango. Las conocidas hoy por mineras debieron de gestarse con la semilla de algún fandango local hacia mediados del XIX. Después se consideraría incluido en el grupo de las tarantas. El cante de la minera se crea ya al final de la década decimonónica gracias a las aportaciones del «Rojo el Alpagatero», «Paco el Herrero» y «Chilares». El cante ha experimentado gran notoriedad y prestigio gracias al Festival Nacional del Cante de las Minas de la Unión, el cual premia con el máximo galardón, la Lámpara Minera, la mejor interpretación por ese estilo.

Mirabrás (ver Cantiñas): Cante del grupo de las cantiñas. Presumiblemente su origen está en alguno de esos pregones cantados con los que se anunciaban verduras, frutas y otras mercancías por las calles. Figuran entre sus legendarios cultivadores: «Tío José El Granaíno», «El Negro de Rota» y «El Tiznao».

Murciana: Cante minero-levantino con entronque en el fandango. Algunos la proponen como matriz de la cartagenera. Es escasa la información sobre la génesis de estos cantes.

Nanas: Las nanas tradicionales se cantan en todas partes. En este apartado nos referimos a las que nos han llegado aflamencadas. Suele ser un cante a palo seco, aunque se suele grabar con acompañamiento musical. Recordemos la grabada por «Bernardo de los Lobitos», en 1954, acompañado por «Perico el del Lunar».

Pajarona (ver Gañanera): Este es un cante de los denominados de besana. Es una de esas tonás de campo prácticamente en desuso y desconocida. Su denominación de «pajarona» hace referencia al pájaro que va de surco en surco desgranando su trinar. Así, este cante se escuchaba en el campo para aliviar las faenas.

Petenera: No es fácil encuadrar la petenera en la estructura arbórea de los estilos flamencos. Es cante antiguo que Estébanez Calderón cita como «coplillas a las que los aficionados llaman peteneras». La petenera está unida al mito y al malditismo de la historia de una mujer que fue la causa y la «perdición de los hombres». Es un cante tachado de «mal farío» por los gitanos. Se ha hablado mucho del origen judío de estas coplas y se argumenta que aún se escuchaban melodías muy cercanas a la petenera entre los judíos sefarditas asentados en los Balcanes. Por tanto, para que estas coplas hayan llegado allí debieron de tener vida en España antes de 1492, año de la expulsión de los judíos. La petenera cuenta con dos nombres importantes en la adopción de su morfología definitiva: «Medina el Viejo» y Pastora Pavón, la «Niña de los Peines».

Polo (ver La Caña): El polo y la caña están estrechamente emparentados. Ángel Álvarez Caballero nos dice que hay autores que afirman que se trata del mismo cante. Como quiera que sea, parece cierto que existió más de un polo. Estébanez Calderón nos dice que «El Planeta» era «rey de los dos polos». También suele citarse un cante intermedio, la «policaña», la cual no se sabe cómo era porque está totalmente desaparecida. Casi todos los estudiosos proponen a «Juan Tobalo de Ronda» como creador del polo. Tanto el polo como la caña se cantan en compás de soleá.

Pravianas: Los pregones han propiciado desde su musicalidad el aflamencamiento de coplas que han llegado a convertirse en formas aceptadas por algunos cantaores. Tal es el caso de la praviana, que proviene del folklore asturiano y suena a esos aires indudablemente. La praviana fue grabada por el «Niño de Rosa Fina», siendo necesarias adecuadas facultades para hacerlo.

Pregones: Se ha apuntado, en varios casos, la influencia que el pregón callejero de vendedores ambulantes en los pueblos del sur ha ejercido sobre el flamenco: las jaberías, el «mirabrás», la praviana, etc., son cantes nacidos del aflamencamiento de esas cantinelas. Quedan vestigios en la memoria popular del «Pregón de las piñas», de los «Garbanzos tostaos». Recordemos el de «La Alhucema», grabado por Lebrijano y su madre «La Perrata», y el de «Los caramelos de Macandé», al cual por esto llamaban «El Loco de los Caramelos». Precisamente este último tiene un fuerte aire de praviana. Existen pregones que han formado parte del repertorio de algunos cantaores, como uno por bulería, que hace Vallejo, o el de las «hierbas medicinales» que por este mismo palo han grabado Antonio Mairena y otros.

Romances: Son muchos los estudiosos que se inclinan por ver en el romance la más primitiva matriz, tronco o raíz de una buena parte del árbol del flamenco. Los romances castellanos cantados por los gitanos fueron conservados por éstos, incluso después de su declive. Estos romances, también denominados corridos, «carrerillas» o «corridos del moro» eran, como sabemos, largas historias cantadas que se cantarían primero a palo seco y luego se acompañarían con otros instrumentos. Estébanez Calderón dice en su «Fiesta en Triana» haberlos escuchado acompañados por la vihuela y dos bandolines. Los romances –monocordes retahílas- se fueron fragmentando en coplas, y su diversidad melódica va a dar como resultado una variedad embrionaria de estilos. Es cierto que hemos escuchado romances con matices de «toná», cañas, polos, «seguirillas», «alboreás» o peteneras. Del romance derivan por tanto las «tonás», «alboreás», la debla, el martinete, la carcelera y la «giliana», y a partir de ahí los dos troncos fundamentales: la soleá y la «seguirilla».

Romerías (ver Cantiñas): Estilo de cantiñas en compás de soleá. Se suele proponer al cantaor «Romero el Tito», del barrio de Santa María, sobrino de «Tío José el Granaíno» como creador de estos cantes. Al parecer, existía un antiguo romance que este cantaor adaptó para el baile y le puso de nombre el suyo propio. Existen otras propuestas, pero son tan inciertas como la que acabamos de exponer.

Rondeña: Este cante pertenece al grupo de «cantes abandolaos», y por tanto, con tronco en el fandango. Casi todos los estudiosos proponen la vinculación de la rondeña a la ciudad de Ronda. En la rondeña podemos apreciar dos estilos. Yerga Lancharro propone dos interpretaciones como modelos de ambas modalidades, una, la de Jacinto Almadén, y otra de Pepe Pinto.

Rosas: No es precisamente un cante que tenga mucha difusión. Suele cantarse inserto en las interpretaciones de cantiñas, aunque algunos cantaores han anunciado en ocasiones el «cante por rosas». Se trata de una cantiña sanluqueña que difundió Ramón Medrano y tiene aires de caracoles y «mirabrás».

Rumbas: Estamos ante otro estilo del grupo de los cantes de ida y vuelta. Es un cante, también baile, de influencia americana. La rumba ha tenido un gran arraigo por su capacidad de asimilar diversos mestizajes. En Cataluña adquirió una fisonomía peculiar y dio lugar a la conocida rumba catalana, cuya modelación debemos en primer lugar a Antonio González «El Pescaílla» y después a «Peret». A finales de los cincuenta, y sobre todo en los sesenta, la rumba fue acogida por grupos que la alternaban con los

cantes por sevillanas. De este momento habrá que destacar las interpretaciones singulares de «Bambino». Los flamencos la han interpretado de manera esporádica pero han de quedar como fundamentales las interpretaciones de «Matrona», «Bernardo de los Lobitos» o Chano Lobato.

Saeta antigua: La saeta, como tal, no existe prácticamente en la actualidad. Lo que dominamos saeta antigua es un canto salmodiado proveniente de los cánticos litúrgicos con los que se acompañaban los desfiles procesionales. Vestigios de estas viejas saetas pueden rastrearse en Marchena, Puente Genil, Utrera, Arcos de la Frontera y en Cáceres, donde se ha reivindicado desde hace unos años la denominada saeta cacereña.

Saeta flamenca: La saeta flamenca no es un palo en sí mismo. Es un cante que en los desfiles procesionales de la Semana Santa suele hacerse por «seguirillas», carceleras, martinetes, incluso por soleares. Fue costumbre arraigada rematar la saeta por «segurillas» con la toná del Cristo a modo de macho. Actualmente suelen combinarse «seguirillas» con tonás, carceleras o martinetes. Se propone a «Enrique El Mellizo» como el primer cantaor que utilizó la «segurilla» para cantar la saeta.

Seguirillas (o seguiriyas): La «segurilla» es el cante jondo en estado puro. Grito primario, que traspasa el tiempo, los sentidos y los sentimientos de quien lo escucha. Es dolor gritado, pena imparable, desbordado río de desgarros donde mejor se cumple la definición del cante que hiciera Félix Grande: «una tragedia puesta en primera persona». La «segurilla» es uno de los géneros más importantes del cante jondo, derivando directamente del tronco de las tonás, y es un cante matriz que ha engendrado estilos e infinidad de matices. Cádiz, los Puertos, Jerez de la Frontera y Triana son los centros cantaores donde nacieron y se desarrollaron las principales escuelas de «seguirillas». La historia del flamenco guarda, como un tesoro, las contribuciones de enormes seguirilleros como «El Planeta», «El Fillo», «El Nitri», «Silverio», «Francisco la Perla», «Perico Frasca», «Frasco el Colorao», «los Cagancho», Manuel Molina, «Loco Mateo», «Curro Durse», «Enrique el Mellizo», «María Borrigo», «Paco la Luz», «El Marrurro», «Tío José de Paula», «Manuel Torre», «Pastora», «Mairena», etc.

Serranas: La serrana es un cante situado en la órbita de las «seguirillas» de las que adopta el toque, aunque en este caso se acompaña en tono de «mi» por arriba. La estrofa que utiliza es la de la seguidilla castellana. La temática de sus letras es la sierra, los contrabandistas, arrieros, etc. Parece ser que su origen se sitúa en torno a Ronda. Es un cante que puede ser paradigma de la bifurcación que se produce en la familia de las «seguirillas». Por un lado, está el ámbito cerrado del núcleo gitano donde se producirán los cantes más jondos, más oscuros y patéticos. Hay, además, otra línea que conoce caminos, ventas, serranías, campos etc., que va a dar origen a cantes más aiosos. La serrana, y también la liviana, están en ese caso. En la época de Silverio solían cantarse unidas la liviana, la serrana y la «segurilla». A esto se le denomina «las tres cabales».

Sevillanas: Las sevillanas son canciones de marcado carácter folkórico que se ajustan en la métrica a la denominada seguidilla castellana. De hecho, es precisamente «seguidilla» una de las primeras denominaciones de estos cantes y bailes, que también se llamaron «bailes o cantes del candil». La sevillana es, según nos dice A. Álvarez Caballero, el arquetipo de la canción folklórica a flamencada. La sevillana conoció un boom en los sesenta, pero ha habido un periodo interesante cuando grandes artistas del flamenco la incorporaron a sus repertorios. Sin olvidar las interpretaciones de «Pastora», pensemos en las de los hermanos Toronjo, «Camarón», «Chiquetete» o «Turroneo». Por el ámbito en el que se desarrollan las sevillanas podemos clasificarlas en «boleras», «corraleras», «bíblicas» y «rocieras», que son las que más han proliferado.

Soleá: La soleá es un cante básico como la segurilla y, como éste, matriz de otros estilos y modalidades. La soleá influye en romances, alegrías, cantiñas, polos, cañas, bulerías etc. La soleá ha generado multitud de variantes. Es un cante de gran belleza y profundidad, cante difícil, cante de compás, muy valorado por los aficionados («quien canta bien por soleá canta bien por to»). La primera cantaora de soleares que aparece en la historia del flamenco es «la Andonda» en Triana, y se cree que es éste el primer

centro cantaor de soleares. En Triana, se pueden distinguir cuarenta estilos, entre ellos recordemos los de «Paquirri», «Cagancho», «Enrique El Gordo», Ribalta, «José Illanda», Emilio Abadía, «Ramón el Oller» y las soleares llamadas «alfareras» o «del Zurraque», Entre otras.

Tangos: El tango es uno de los cuatro estilos básicos del cante al compás. Existen multitud de teorías sobre su origen. Últimamente la que ha cobrado mayor atención ha sido la de su origen afro-cubano. Al entrar por Cádiz y los Puertos, aquellos primeros sones y sobre todo el compás o los ritmos, se acomodaron a los gustos españoles, y pasando el tiempo se aflamencaron. El estilo es característico de la estética gitana y de la fiesta, y ha generado una serie de modalidades con características propias como pueden ser los tangos del Perchel en Málaga, y junto a ellos los de «La Repompa», los de Triana, y entre ellos los del «Titi», los de Cádiz y «Antonio Chaqueta», sin olvidar al «Piyayo», al «Torre», a la «Niña de los Peines», a «Perla de Cádiz», a Chano Lobato y, por supuesto, a «Camarón de la Isla».

Tangos extremeños: En Extremadura, los tangos adquieren unas características que los distinguen bastante de los otros tangos flamencos. Según Zambrano, tienen mayor riqueza musical y variedad de melismas, así como una cadencia lenta que alarga mucho los tercios y con un ritmo final que nos recuerda a los jaleos. A esto hay que añadir que los tangos, igual que los jaleos extremeños, reflejan la cadencia del habla extremeña. Quizás ahí radique su encanto. Los tangos extremeños han sido llamados impropriamente «tangos canasteros», sobre todo, en Andalucía. Otras denominaciones no muy propias son las de «tangos portugueses», «tangos de la Picuriña» o «tangos de la Luneta». La mejor denominación es la de tangos extremeños o, si nos apuran, tangos de Badajoz o tangos de la Plaza Alta. Entre los intérpretes más destacados de este estilo hemos de destacar a «Porrina de Badajoz», «El Indio Gitano», «La Kaita», Alejandro Vega, Juan Cantero y «El Madalena», entre otros. Aunque en Andalucía no hemos de olvidar las aportaciones de «Camarón de la Isla».

Tarantas: Las tarantas son cantes del ámbito minero-levantino y pertenecen al grupo del entronque en el fandango. Para muchos la taranta es el cante básico de los cantes de levante. Siendo su origen incierto, los estudiosos proponen el origen almeriense, aunque tuviera después un gran desarrollo en Linares. Yerga Lancharro, que siempre peleó con la denominación y formas de estos estilos, distinguía «tarantas mineras» de «tarantas de superficie», e incluso a la que normalmente vemos nominada como cartagenera («son desabríos») nos la propone como taranta clásica.

Tarantos: Igual que la anterior es estilo levantino-minero y con entronque en el fandango. Los «tarantos» se caracterizan por llevar cierto compás lo que permite que sean bailados, y el resultante es un compás parecido a la «zambra lenta» como ya apuntó Álvarez Caballero, sin tener, por supuesto, nada que ver con aquella. «El Torre» cantó por tarantos e influyó notablemente en el estilo. Este hecho parece ser determinante para que sean los «tarantos» los cantes de levante preferidos por los gitanos.

Temporera (ver «gañanera», «trillera», «cante de siega», «pajaroná»): La «temporera» es una «toná» propia de las faenas del campo, que está emparentada con los cantes de besana, trilla, siega, etc. y, como éstos, prácticamente en desuso y difícil de escuchar.

Toná liviana: La «toná liviana» ha sido defendida como un cante eslabón que está entre la «toná» y la «liviana». Mairena nos explica cómo llega a la conclusión de su existencia a través de unos cantes que escuchó a Juan Talega. Existen cuatro variantes de toná liviana atribuidas tanto a «Tío Luis el de la Juliana», como a Juan Cortés, «Curro Pabra» y «Tía Salvaora».

Toná: La «toná» hemos de situarla en el ámbito de los cantes más primitivos. La «toná» va a ser matriz de cantes, y las más destacadas tienen nombre propio: martinete, debla, «toná-liviana». El nombre, fácil de intuir, proviene de «tonada» o de «entonar». Ya hemos empleado el término «toná» para los cantes camperos y otros, pero en este caso las «tonás» forman un grupo concreto que ya hemos definido. Se ha especulado mucho

con el número de «tonás» que ha existido, pero en la actualidad se conocen fundamentalmente tres: «toná chica», «toná grande» y «toná del Cristo». En la historia del flamenco quedan nombres de grandes cantaores de «tonás» como «El Planeta», «Juan Pelao», «Los Caganchos», «Frasco el Colorao», etc., cantaores que solían terminar sus reuniones con aquellos oscuros cantes por «tonás». Actualmente las actuaciones flamencas, si no se rematan por fiestas, se rematan por «tonás». Decía Antonio Mairena: «después de la toná na».

Trilleras, cantes de trilla o tonás de trilla: Los cantes de trilla pertenecen al grupo al que ya nos hemos referido anteriormente en varias ocasiones de cantes relacionados con las faenas del campo. Es un cante sin acompañamiento de guitarra y que procede del folklore. Se conocen cantes de trilla en todas las regiones de España, pero aquí nos referimos a las trilleras aflamencadas. Tiene una melodía parecida a las nanas y hemos de recordar como mejor ejemplo la que grabó «Bernardo el de los Lobitos». Existen varias modalidades aflamencadas de la «trillera» que difieren de las de Bernardo, como son las grabadas por Paco Toronjo y recientemente las grabadas por «El de la Morena».

Verdial: Se denominan cantes de verdiales una serie de cantes «abandolaos», muy arraigados en el folklore, y que se llaman así por provenir de la comarca de Verdial de Málaga. Estos verdiales, que todavía se suelen cantar en grupos o panda, también se han ido desarraigando y forman parte del habitual repertorio de cantaores.

Vidalita: Es un cante de ida y vuelta de influencia americana, de melodía sentimental y melancólica. Sus principales intérpretes han sido «Niño de la Huerta», Escacena y «Marchena». Hoy se canta poco, pero hemos de destacar la reciente grabación de este cante que hiciera Maite Martín.

Zambra: El vocablo «zambra» suele emplearse para dos conceptos: uno el que hace referencia a las reuniones y espectáculos del Sacromonte en Granada, y otro el referido al cante que lleva este nombre y es al que hemos de referirnos. La palabra «zambra» es de origen árabe, y el cante suele acompañarse con orquesta, y si se toca con guitarra suele tocarse «por moro». De hecho, hemos de recordar unos cantes muy emparentados con la «zambra» (si no son el mismo) al que algunos denominan «moritas» (el cantaor Jesús Heredia lo tiene grabado). Parece ser que la creación del cante por «zambra» se debe a un tal «Torcuato el Cujón». Pero sin lugar a dudas el mejor intérprete de «zambras» y quien fijó el estilo fue «Manolo Caracol».

Zángano: Es un cante «abandolao», también con entronque en el fandango y producto del aflamencamiento de aires folklóricos. Su nombre puede provenir del baile que consistía en corros de mujeres alrededor de un hombre al que de manera figurada se le llamaba «zángano». Es característico el denominado «zángano de Puente Genil» y que grabó Antonio Fernández Díaz, «Fosforito».

ANEXO III

Nómina de cantaores, bailores y guitarristas Extremeños

CANTAORES

- «Pepe El Molinero». José Gallardo Ponce: 1895-1985.
- «Pérez Guzmán». José Pérez de Guzmán y Urzaiz: 1895-1930.
- «La Extremeñita». Julia Expósito Valverde: 190?-1986.
- «Manolo Fregenal». Manuel Infante Molina: 1911-1986.
- «Pepe Azuaga». José Morillo Cordero: 1912.
- «Manzanito de Castuera». Antonio Fernández Fernández: 1923-1987.
- «Porrina de Badajoz». José Salazar Molina: 1924-1977.
- «Niño de la Ribera». Simón García Bermejo: 1934.
- «Niño de Badajoz». Joaquín Expósito Izquierdo: 1934.
- «Antonio El Camborio». Juan Salazar Romero: 1934.
- Francisco Núñez del Río: 1935.
- «Juan Cantero». Juan Jiménez Salazar: 1939.

«El Indio Gitano». Bernardo Silva Carrasco: 1940.
«Pepe Nieto de Orellana»: 1941.
«Cándido de Quintana». Cándido Barquero Fortuna: 1944.
Paco Marcos. Francisco Marcos Rodríguez: 1945.
«El Madalena». Domingo Rodríguez de la Concepción: 1946.
«Ramón el Portugués». Ramón Suárez Salazar: 1948.
«Eugenio Cantero» Valle: 1948.
«Nina Díaz» Ramiro: 1948.
Juan Corrales. Juan López Corrales: 1948.
«Antonio Cidre» Mendoza: 1949.
«El Molinero». José Pérez Salguero: 1949.
«La Marelú». Magdalena Montañez Salazar: 1952.
José Dávila González: 1953.
Manuel Solís Guerrero: 1954.
«Enrique El Extremeño». Juan Antonio Santiago Salazar: 1954,
«El Guadiana». Antonio Suárez Salazar: 1955.
«Prim Barquero». Prim Varquero Fortuna: 1956.
Francisco Dávila González: 1958.
«La Kaita». María de los Ángeles Salazar Saavedra: 1959.
«Alejandro Vega». Alejandro Vega Arincón: 1960.
Fernando Rojas López: 1965.
«Pedro Peralta». Pedro Bermejo Plata: 1972.
«Chiqui de Quintana». Juan Miguel Barquero Hidalgo: 1972.
«El Duende». Juan María Barquero Hidalgo: 1971.
«Miguel de Tena». Miguel Angel de Tena Martínez: 1976.
«La Ratita». Pilar Villarejo Calderón: 1977.
«Pedro Cintas» Rodríguez: 1977.
«Raquel Cantero» Díaz: 1979.
«Paulo Molina» García: 1979.
«David Sánchez» Molina: 1979.
«Esther Merino» Pilo: 1984.
«Niña de Talavera». Felisa Rodríguez Nebreda: 1985.

GUITARRISTAS

«Manolo de Badajoz». Manuel Álvarez Soruve: 1892-1962.
«Pepe de Badajoz». José Álvarez Soruve: 1899-1970.
«Ernesto de Badajoz». Ernesto Álvarez Soruve: 190?-197?.
«Justo de Badajoz». Justo Álvarez Fernández: 1921.
«Benito de Mérida». Francisco Nova Sosa 1925.
Joaquín Rojas Gallardo: 1943-2004.
Juan Salazar Saavedra (hijo de Porrina): 1946-1989.
Diego Gallardo Bayón: 1955.
Miguel Vargas Molina: 1956.
«Cascarilla». Andrés Díaz Manzano: 1963.
«El Nene». Francisco Javier Salazar Saavedra: 1967.
«Francis Pinto». Francisco Pinto Mirachet: 1973.
«Perico de Paula». Juan Pedro López Godoy: 1974.
«David Cidre» Gómez: 1976.
Domingo Vargas Silva: 1978-2007.
Juan Vargas Silva: 1978.
Juan Manuel Moreno: 1979.
«Joaquín Muñino» de la Concepción: 1982.
«Isaac». Isaac Feijoo Rodríguez: 1984.
«Javier Conde» Francisco Javier Conde Santos: 1988.

José Antonio Conde Corrales.
«Romero de Badajoz», Lorenzo Romero Merchán: 1951.
Paco Bazaga.
Joaquín Ponce Vila: († 2011).
«Raúl». Raúl Fernández Leal.

BAILAORES

«Enrique El Cojo». Enrique Jiménez Mendoza: 1912-1996.
«El Peregrino». Antonio Silva Saavedra: 1944.
Manuela Sánchez Sánchez: 1972.
«La Parreña» M.^a del Carmen Puente Durán: 1982.
«Mara Palacios». Tamara Sánchez Sánchez: 1972.
Cristina Delgado.
«La Kika».
«La Pelailla».
«Juan Ramírez».
«La Pílonga».
«Jesús Ortega».
«Eugenio de Badajoz».