

El concepto de acompañamiento guitarrístico en *Antonio Mairena.*

Ponencia defendida en el **XXXII CONGRESO INTERNACIONAL DE ARTE FLAMENCO**. Mairena del Alcor (Sevilla), septiembre 2004.

*



Una de las actividades donde mayor énfasis ponen los organizadores de los congresos, es que el material que en ellos se maneja –textos de las ponencias, de las comunicaciones, de las conclusiones, de los acuerdos...- resulten publicados en un libro a propósito. Dichos libros cumplen una notable labor difusora y forman una colección al uso para investigadores e historiadores.

Pero no sé qué ha sido del libro de este congreso. Jamás lo he visto. Consecuentemente no ha realizado su labor. Quizás por ello, he notado en conversaciones y observaciones sobre el tema una falta de rigor y un desconocimiento lamentables. Y hemos pensado que podrían paliarse dichos defectos con la difusión de esta ponencia. A fin de cuentas, se trata de un tema intemporal sobre el que siempre vale la pena volver.

Muy pocas han sido las correcciones y las modificaciones que hemos introducido. Las que más son las puestas al día de algunas notas. Vale como está.

Eusebio Rioja.
Málaga, mayo de 2010.

*

Controvertido resulta el concepto de acompañamiento guitarrístico ideal en el arte flamenco. Una controversia que podemos calificar como histórica. Recordemos que **Fernando el de Triana** escribió que “**El Maestro Patiño decía que la guitarra se había hecho “pa acompañá ar cantaó”**”¹, frase que evidencia la existencia de un claro concepto ideal en **Patiño**. Y el mismo **Fernando**, en el capítulo que dedica a **Paco Lucena**, redacta las siguientes líneas que expresan con igual claridad su propio concepto:

“Yo sé que habrá por esos mundos de Dios muchos discípulos de las Máquinas, de esos que aprenden a “meter los deos” (antes que a templar), que harán horrores con la guitarra; pero yo ni los conozco ni los he oído. Que me perdonen si no figuran en esta relación”².

Antonio Mairena poseía su concepto ideal de acompañamiento guitarrístico. Un concepto que expresó en el célebre libro “*Mundo y formas del cante flamenco*”³, en sus “*Confesiones*”⁴ y que puede deducirse de los estilos de los guitarristas por los que se hizo acompañar en sus grabaciones discográficas. El objetivo de esta ponencia persigue concretar el dicho concepto ideal, mediante el análisis de las tres fuentes mencionadas: ambos libros y los toques de los guitarristas que le acompañaron en sus grabaciones.

1.- La guitarra en *Mundo y formas del cante flamenco*.

El tratamiento que hacen **Ricardo Molina** y **Antonio Mairena** de la guitarra en “*Mundo y formas del cante flamenco*”, no puede calificarse como brillante. Evidentemente, el objetivo de los autores era escribir sobre cante, no sobre guitarra: el título del libro es rotundo y significativo. La extensión que dedican a la guitarra es corta. Sólo seis páginas de las 326 que contiene el texto (pp. 139-144), páginas que forman parte del “*Capítulo V*” (pp. 139-145), junto a “*el auditorio*” y “*el escenario flamenco*”, no como capítulo independiente siquiera. La guitarra, el

¹ **TRIANA, F. el de, (Fernando Rodríguez Gómez)**, “*Arte y artistas flamencos*”, Madrid, 1935, facsímil de Ediciones Demófilo, Fernán Núñez (Córdoba), 1978, pág. 245.

² *Ibidem*, pág. 256.

³ **MOLINA, R. y MAIRENA, A.**, “*Mundo y formas del cante flamenco*”, Librería Al-Ándalus, Granada, 1971.

⁴ **GARCÍA ULECIA, A.**, “*Las confesiones de Antonio Mairena*”, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, Sevilla, 1976.

auditorio y el escenario conforman lo que denominan “*factores extrínsecos del cante*” (pág. 79), según su propia metodología.

1.A.- La cejilla en la guitarra flamenca.

Comienzan los autores con una larga cita del prólogo que escribiera **Georges Hilaire** a la edición francesa de la colección de discos “*Cantaores famosos*”. **Hilaire** demuestra ser un buen músico. Destaca la estructura modal de la música andaluza de guitarra, estructura basada en el modo frigio: el tetratono la, sol, fa, mi, y describe acertadamente las falsetas y los rasgueos. A continuación, **Molina** y **Mairena** realizan algunos apuntes sobre la historia de la guitarra y escriben un párrafo sobre la cejilla, párrafo que se inspira en “*Arte y artistas flamencos*”.

Así, **Fernando el de Triana** había escrito:

*“No crean mis pacientes lectores que los cantadores antiguos cantaban siempre a palo seco (sin guitarra). Lo que ocurría, según me contaba mi abuelo materno, que fue condiscípulo de **Silverio** y popularísimo en toda Andalucía con su nombre de **Fernando Gómez el Cachinero**, era que escaseaban mucho los guitarristas, y en el primer tercio del siglo pasado (XIX)⁵, los pocos que había eran muy cortos tocando, y ni siquiera se conocía la cejilla en la guitarra, por lo cual todos los cantadores tenían que cantar por arriba (mi) o por medio (la), únicos tonos que conocían los guitarristas por flamenco de aquella época (...).*

Estos defectos empezaron a corregirse atando un palito entre los trastes de la guitarra, y así empezaron a cantar los cantadores con más facilidad, puesto que la voz podía ponerse a tono con el instrumento, gracias a la primitiva cejilla” (pp. 244-245).

Y **Molina** y **Mairena** escriben:

“La “cejilla”, aditamento movable y fijable donde convenga, para darle a cada cantaor su tono, es de uso muy reciente (última mitad del siglo XIX). Antes de su empleo, la guitarra sólo daba dos tonos al cantaor: mi y la, “por arriba” y “por medio”, en lenguaje flamenco. La “cejilla” es privativa de la guitarra flamenca” (pág. 142).

⁵ El paréntesis es nuestro.

Observemos que **Fernando el de Triana** dice: “*ni siquiera se conocía la cejilla en la guitarra*”, refiriéndose obviamente a la guitarra flamenca. Pero no asegura que no existiera y que no se usara en otros instrumentos. Al no resultar suficientemente explícita, la frase motivó que numerosos tratadistas consideraran la cejilla “*privativa de la guitarra flamenca*”, como fueron **Ricardo Molina** y **Antonio Mairena**, así como que otros hayan llegado a atribuir su invención o su perfeccionamiento a **Paquirri el Guanté** y a **El Maestro Patiño**⁶. De este modo, se ha formado uno de tantos “*mitos*” de los que existen en la historia del arte flamenco.

En varias ocasiones hemos escrito sobre la historia de la cejilla, una historia mucho más antigua que la del arte flamenco⁷. Podemos demostrar que fue conocida y usada por los vihuelistas y laudistas españoles y extranjeros del renacimiento y del barroco, como igualmente fue conocida y usada por los guitarristas del barroco, del clasicismo y del romanticismo. Sería a principios de siglo XIX cuando va cayendo en desuso en la guitarra clásica, al independizarse vehementemente y definitivamente esta guitarra de la guitarra popular.

Por no ser el objetivo de esta ponencia historiar el devenir de la cejilla, apuntamos sólo unos ejemplos tomados de la literatura vihuelística y guitarrística, que van a argumentar nuestras afirmaciones.

Leamos como en 1555 **Fray Juan Bermudo**, en su “*Libro llamado declaración de instrumentos musicales*”⁸, explica la forma de construir una rudimentaria cejilla, de manera fácil y muy “*a la mano*”: con un pañuelo:

⁶ “*La cejilla vino pues a cumplir una importante función en la evolución del cante flamenco. Su invención o al menos su perfeccionamiento, hasta alcanzar la perfección de las que se utilizan en los años ochenta del siglo pasado (XIX), se viene atribuyendo a dos grandes artistas gaditanos: Paquirri el Guanté y El Maestro Patiño*” (**BLAS VEGA, J. y RÍOS RUIZ, M.**, “*Diccionario Enciclopédico Ilustrado del Flamenco*”, Editorial Cinterco, S.L., Madrid, 1988, 2 vols., vol. II, pág. 573). “*La que sería conocida como “cejilla andaluza” tiene atribuida como padres adoptivos a dos guitarristas gaditanos, el Maestro Patiño y el también cantaor Paquirri el Guanté*”. (**BLAS VEGA, J.**, “*El Maestro Patiño*”, en: **VV.AA.**, “*Historia del Flamenco*”, dirigida por **José Luis Navarro García**, por **Miguel Ropero Núñez** y por **Cristina Cruces Roldán**, 6 vols., Ediciones Tartessos, S. A., Sevilla 1995-2002, vol. II, pp. 143-146).

⁷ Vid.: **RIOJA, E.**, “*La cejilla en la guitarra flamenca*”, en: “*El Olivo. Revista mensual de Flamenco*”, nº 85, Asociación Cultural Flamenca Amigos de El Olivo, Villanueva de la Reina (Jaén), 2000 (pp. 22-25), **RIOJA, E.**, “*Las técnicas interpretativas de la guitarra flamenca. Historia y evolución*”, en: **VV.AA.**, “*Historia del Flamenco*”, op. cit., vol. VI, pp. 75-117.

⁸ Facsímil de Arte Tripharia, Madrid, 1982.

“Experiencia es de tañedores, que si ponen un pañezuelo junto a la pontezuela, entre las cuerdas y la vihuela: como las cuerdas se suban en el sitio y lugar con el dicho pañezuelo: también se suben las cuerdas en la entonación. Y así mismo se sube la tal vihuela porque las cuerdas se hazen menores por el dicho pañezuelo y siendo menores serán subidas de tono” (Libro segundo. Capítulo xxxvi. Fol. xxx).

Conviene advertir que las vihuelas y las guitarras de los siglos XVI, XVII y XVIII no estaban construidas con los diapasones superpuestos a las tapas, sino al nivel o ras de éstas⁹. Además, las puentes poseían menor altura y carecían de “apoyatura” o “hueso”¹⁰. Así, las cuerdas quedaban más próximas a los diapasones que ahora. También las cuerdas eran de distintos grosores y fabricadas con tripas de carneros, material que procuraba menor tensión que las actuales de nylon¹¹. Por lo tanto, no resultaba difícil “fabricarse” una cejilla con un pañuelo, y que ésta funcionase idóneamente, cosa impensable hoy.

La cejilla se continuaría utilizando y su mecánica se iría perfeccionando. Pero en tiempos del clasicismo musical -o neoclasicismo, en las demás artes-, muy a finales del siglo XVIII, cuando el guitarrista clásico o académico toma conciencia de su diferente concepto de la música respecto al guitarrista popular, aparece en 1799 un libro de singular interés. Se titula “*Arte de tocar la guitarra española por música, compuesto y ordenado por D. Fernando Ferandiere, Profesor de Música en esta Corte*”¹².

Así expone su concepto de música para guitarra:

⁹ Hasta principios del siglo XIX no se generaliza el uso de labrar las guitarras con el diapasón superpuesto a la tapa. La guitarra más antigua que conocemos de este modo, fue construida por **Agustín Caro** en Granada y está fechada en 1803 (Vid.: **RIOJA, E.**, “*Las guitarras tampoco vienen de París*”, Bienal de Arte Flamenco. VI, El Toque, Sevilla, 1990, pág. 45).

¹⁰ La guitarra española más antigua que conocemos con “hueso” o “apoyatura”, fue construida por **Francisco Pagés**, guitarrero gaditano afincado en La Habana (Cuba), donde la labró en 1835. A partir de mediados del XIX, se generalizarían los mentados apoyaturas y huesos tal como lo conocemos hoy. (Vid.: **VV.AA.**, “*La guitarra española*”, Sociedad Estatal Quinto Centenario, Madrid, 1991, pp. 142-144).

¹¹ “*Las cuerdas de nylon hicieron su entrada en el mundo de la guitarra a mediados del presente siglo*” (XX), (**ROMANILLOS, J. L.**, “*Exposición de guitarras antiguas españolas*”, Caja de Ahorros Provincial de Alicante, Alicante, 1990, pág. 19).

¹² Facsímil de Tecla Editions, New York (USA), 1977, con “*Introduction*” de **Brian Jeffery**.

“Sin embargo, estoy persuadido á que con solo un buen Maestro y este libro, con las diez y siete lecciones de que va adornado, será suficiente para aprender la música, y tocar un instrumento nacional tan completo y tan hermoso, que todas las naciones lo celebran, aun sin saber hasta donde llegan las fuerzas de nuestra Guitarra, porque los unos se contentan con rasguear el Fandango y la Jota, los otros con acompañarse unas Boleras; los Músicos con acompañarse Arias, Tonadillas, &c.

Pero á la verdad no son estos los méritos de la Guitarra de que voy hablando, pues yo no deseo solo que haya acompañantes, sino tocadores, que hagan cantar á el instrumento, y que el resto de los demás instrumentos le hagan sinfonía mientras éste se dispone para hacer un paso de campanelas¹³, un paso cantante expresivo, un paso de carreras tan dilatado, que llegan á unirse los dedos de la mano izquierda con los de la derecha” (pp. 16-17).

Poco después y secundando la mudanza estética que suponía el clasicismo “*versus*” el decadente barroco, recomienda Ferandiere el solfeo como sistema de notación musical, frente a los alfabetos y las tablaturas o cifras¹⁴, tan en boga durante el renacimiento y el barroco; continúa glosando las posibilidades musicales de su guitarra, mediante un amplio repertorio de técnicas, para caer en el eterno complejo de los guitarristas: el escaso volumen del sonido de la guitarra. Defiende el sonido “*dulce y agradable*” que se produce tocando con la mano derecha “*casi arrimada á la boca, y no junto al puente, que es donde comunmente se rasguea, y se*

¹³ Las “*campanelas*” eran unas técnicas muy usadas en el renacimiento y el barroco, consistente en el juego del dedo índice de la mano derecha en las cuerdas triples y del pulgar en los bordones, evocando el sonido de campanas.

¹⁴ Por lo general, los “*alfabetos*” eran sistemas de notación musical que usaban letras del alfabeto para representar acordes (Vid.: **ARRIAGA, G.**, “*Técnicas de la guitarra barroca*”, en: **VV.AA.**, “*La Guitarra en la Historia (vol. III). Terceras Jornadas de Estudio sobre Historia de la Guitarra*”, Ediciones de La Posada. Ayto. de Córdoba, 1992, pp. 65-78, colección coordinada por **Eusebio Rioja**). Las “*tablaturas*” eran otros sistemas de notación musical que representaban las cuerdas de la guitarra y sobre ellas el número del traste donde habían de pisarse. Hoy sigue siendo muy usada, con mayores o menores variaciones en la enseñanza de la guitarra flamenca, conociéndose como *cifra* (Vid.: **TONAZZI, B.**, “*Liuto, vihuela, chitarra e strumenti similari nelle loro intavolature. Con cenni sulle loro letterature*”, BÈRBEN Edizioni Musicali, Ancona (Italia), 1974).

toca á lo Barbero”¹⁵. Expone las cualidades de la guitarra para imitar las voces de otros instrumentos, recurso muy empleado hasta principios del siglo XX, cuando se comenzó a considerar un recurso fácil y de mal gusto. Y algunas páginas después, desaconseja la cejilla, también como recurso fácil y limitativo de los conocimientos musicales ofrecidos por el diapasón de la guitarra, por otro lado, cosa bien cierta:

“Estando bien impuesto en los caracteres y figuras de la música, se pasará á la primera escala, que será la de Cesolfaut; pues este tono ó Diapasón no tiene accidente ninguno, y por consiguiente son todos sus puntos naturales, y no se contentará el Maestro con sola esta escala, sino que le hará hacer otras muchas por todos tonos mayores y menores, pues creo que de colocar bien los dedos por todo género de escalas, consiste el adquirir un verdadero conocimiento de el Diapasón, y tocar con franqueza este instrumento, no permitiendo al Discípulo usar de la cejuela sino en caso de necesidad, ni tampoco que glose, pues el verdadero mérito y primor, consiste en tocar exactamente lo que hay escrito” (pp. 11-12).

Magnífico párrafo, sin duda. Pero la lectura de él que nos interesa ahora, es la constatación de la existencia de la cejilla y su uso común a finales del siglo XVIII. Por lo tanto, ni era *“de uso muy reciente (primera mitad del siglo XIX)”*, ni tampoco era *“privativa de la guitarra flamenca”*, como escribieron **Molina** y **Mairena**. Ni desde luego fue inventada por **Paquirri el Guanté** ni por **El Maestro Patiño**.

1.B.- La literatura guitarrística histórica. El Método de Rafael Marín. Los conocimientos académicos de la música.

A continuación, hacen **Molina** y **Mairena** otra afirmación que no podemos compartir. Dicen que *“las obras para guitarra de un Luys Milán (1535) o Enrique Valderrábano (1547) y otros muchos compositores españoles de la época, nada tienen que ver con la guitarra flamenca, ni siquiera la obra de Gaspar Sanz (fin del XVII y principios del XVIII) tan interesante desde el punto de vista rítmico”* (pp. 142-143).

No es cierto que la riquísima literatura vihuelística del Siglo de Oro, ni que la guitarrística del renacimiento y la del barroco no tengan *“nada que ver*

¹⁵ Curiosa por demás resulta la afición a la guitarra que históricamente han ejercido los barberos españoles. Al respecto, hemos escrito el artículo *“Los barberos españoles y la guitarra”*, en: www.guitarra.artelinkado.com revista digital de guitarra, septiembre de 2003.

con la guitarra flamenca”. Toda aquella música constituye un sustrato sobre el que a lo largo de los años, se construiría la música para guitarra del romanticismo. Y entre ella, la flamenca. De todos modos, se trata de un error disculpable. Cuando **Molina** y **Mairena** escribieron su libro, los estudios musicológicos acerca de la literatura guitarrística no poseían la abundancia ni la profundidad de hoy. Y desde luego, tampoco es ahora el momento de analizar ese tema: un tema que tiene mucho que escribir.

A continuación, dedican un corto párrafo a citar el “*Método de guitarra*” de **Rafael Marín**¹⁶. La cita sorprende gratamente por ser este método un perfecto desconocido entre la intelectualidad flamenca de 1963, cuando publicaron la primera edición de “*Mundo y formas del cante flamenco*”. Entonces, la única edición existente del *Método* era la original de 1902. El conocimiento del mismo, demuestra una erudición flamenca inequívoca y encomiable. Pero sorprende que **Molina** y **Mairena** sólo le dediquen un comentario de dos líneas, donde lo único que destacan es que **Rafael Marín** “*no acertó a vencer las dificultades que el rasgueado presenta a la notación*” (pág. 143). Ni siquiera dicen que fue el primer método de guitarra flamenca de la historia. ¿Realmente conocieron y manejaron el *Método*? ¿O lo citaron “*de oídas*”?

En el siguiente párrafo, exponen otro de los tópicos que han hecho fortuna entre los aficionados y los tratadistas del flamenco: “*Los “tocaos” no saben música, por lo general. Aprenden de oído y varían a su arbitrio e instintivamente las falsetas que han aprendido de sus maestros o compañeros. La experiencia ha demostrado que el conocimiento científico de la música no ha beneficiado a los pocos tocadores que se preocuparon por adquirirlo*” (pág. 143).

No estamos de acuerdo con esta exposición. Abundantes son los guitarristas flamencos que nos consta que han adquirido y adquieren conocimientos académicos de la música. Sin ánimos de ser exhaustivos, citaremos entre los históricos a **Francisco Sánchez Cantero: Paco el Barbero, Rafael Marín, Miguel Borrull Castelló, Juan Navas, Diego del Gator, Manolo de Huelva, Luis Maravilla, Rafael del Águila y Manuel Cano**. Entre los actuales: **Alberto Vélez, Manolo Sanlúcar, Rafael Riqueni, José Antonio Rodríguez, Paco Serrano, Óscar Herrero y José**

¹⁶ **MARÍN, R.**, “*Método de Guitarra (flamenco) por música y cifra. Compuesto por Rafael Marín. Único publicado de aires andaluces*”, Sociedad de Autores Españoles, Madrid, 1902, facsímil de Ediciones de La Posada. Ayto. de Córdoba, Córdoba, 1995, “*Estudio Introductorio*” de **Eusebio Rioja**.

Sobre la vida y la obra de **Rafael Marín**, véase: **RIOJA, E.**, “*Rafael Marín*”, en: **VV.AA.**, “*Historia del Flamenco*”, *op. cit.*, vol. III, pp. 83-89.

Manuel Cano. Todos fueron y son magníficos guitarristas, y todos reconocieron y reconocen que los conocimientos académicos de la música les han ayudado a perfeccionar sus toques. Y conviene advertir, que por “*conocimientos académicos de la música*”, no entendemos sólo saber leer solfeo. El solfeo es uno de los lenguajes de la música. La música es una materia mucho más amplia y densa que su lenguaje.

En la actualidad, este tópico está superado. Hemos oído al maestro **Manolo Sanlúcar**, decir tajantemente a sus alumnos que “*hoy no se puede tocar bien la guitarra flamenca sin saber música*”. Una opinión muy a tener en cuenta.

De todos modos, afirmar que los guitarristas “*varían a su arbitrio e instintivamente las falsetas que han aprendido de sus maestros o compañeros*”, es tanto como negarles la capacidad de componer con originalidad. Es algo que ni siquiera merece argumentar en contra.

1.C.- La aparición histórica de la guitarra flamenca.

La exposición de **Molina** y **Mairena** prosigue con otra afirmación controvertida: “*la guitarra flamenca o andaluza aparece históricamente como acompañamiento único y propio del cante hacia mediados del siglo XIX*” (pág. 143). Es importante tener en cuenta que cuando publicaron su libro (1963), se pensaba que el arte flamenco poseía mayor antigüedad de la que la investigación histórica posterior ha venido a demostrar que tiene. Según estas investigaciones, el arte flamenco no aparece con notable anterioridad a los mediados del siglo XIX. De hecho, ellos mismos defienden que el cante aparece entre principios del siglo XIX, y los alrededores de 1860, cuando “*perfilase vagamente una primera etapa que pudiera calificarse de “hermética” en cierto aspecto, porque su hermetismo fue relativo*” (pág. 35). Recordemos que las noticias más antiguas que nos llegan de **El Planeta** y **El Fillo** se refieren a 1838, cuando suponemos que debió ocurrir “*Un baile en Triana*”, mientras era “*jefe político*” de Sevilla **Serafín Estébanez Calderón**¹⁷. Que en 1945 debió

¹⁷ **BLAS VEGA, J.**, “*Triana*”, en: **VV.AA.**, “*Historia del Flamenco*”, *op. cit.*, vol. I, pp. 389-405.

Según este autor, “*Un baile en Triana*” se publicó por primera vez en el “*Album del Imparcial*” correspondiente a los meses de octubre, noviembre y diciembre de 1842. “*Asamblea General de los Caballeros y damas de Triana y toma de hábito en la Orden de cierta rubia bailadora*” lo fue en la revista “*El Siglo Pintoresco*”, en noviembre de 1845. Y las “*Escenas andaluzas, bizarrías de la tierra, alardes de toros, rasgos populares, cuadros de costumbres y artículos varios, que de tal y cual materia, ahora y entonces, aquí y acullá y por diversos son y compás, aunque siempre por lo español y castizo ha dado a la estampa El Solitario*”, donde aparecen ambos relatos mas otros 21,

ocurrir la “*Asamblea general*”, durante una gira de la bailarina **Guy Stephan** por Andalucía. Que hasta 1853 no encontramos el adjetivo “*flamenco*” calificando a unos intérpretes¹⁸. Y que es en 1864 cuando se presentan como profesionales ante los públicos **Silverio Franconetti**, **Juan Brea** y **El Maestro Patiño**, pioneros de los artistas documentados como indeleblemente flamencos.

Así, concluimos que entre 1838 y 1864 es cuando iría apareciendo el arte flamenco. Desde luego, no mucho antes de 1938, cuando nos presenta **Estébanez** un folclore andaluz pre-flamenco, pero en decidida evolución hacia lo que habría de ser el arte flamenco. Quizás algunos de los cantes y bailes que cita, fuesen ya flamencos, extremo que no podemos confirmar al no disponer de sus respectivas músicas. Por lo tanto, es también a mediados del siglo XIX cuando la guitarra “*aparece históricamente como acompañamiento único y propio del cante*”. Con anterioridad, acompañaba a un folclore andaluz pre-flamenco, que evolucionaba hasta convertirse en arte flamenco. Evidentemente, no podía acompañar a un cante flamenco que no existía.

Pero el párrafo citado hay que ponerlo en relación con los siguientes de su libro, unos párrafos que han creado otro de los “*mitos*” flamencos más extendidos:

“Los cantes flamencos primitivos, esto es, los gitanos puros, inicialmente no se acompañaron de guitarra. Esta se les asocia después y su simbiosis con el cante gitano debió iniciarse allá por el año 1850, fomentada por los acontecimientos que transformaron poco a poco el cante en un espectáculo, o, al menos, en arte que se exhibe en fiestas privadas primero, en Cafés de Cante más tarde.

Las tonás (martinetes, debla, carcelera, etc...), las siguiiriyas, los cantes de jaleo o festeros, los bailes primitivos gitanos de la Baja Andalucía, no llevaban, al principio, otro acompañamiento que el “son” o palmas, el golpear rítmico, el zapateo o taconeo” (pág. 143).

fueron editadas en Madrid en 1847. La edición que usamos es el facsímil de esta última, publicado por el Ayto. de Málaga, Área de Cultura, Archivo Municipal, en 2001, con estudio de **Francisco Ruiz Noguera**.

¹⁸ Aparece en la sección “*Revista musical*” del 19 de febrero de 1853 del diario madrileño “*La España*”, sección redactada por **Eduardo Velaz de Medrano** (SNEEUW, A. C., “*Flamenco en el Madrid del XIX*”, Andrés Raya Saro-Virgilio Márquez, editor, Córdoba, 1989 pp. 17-20).

También en varias ocasiones hemos demostrado lo erróneo de estas afirmaciones¹⁹. Unas afirmaciones que había adelantado **Ricardo Molina** el siete de octubre de 1960, en su artículo “*Los dos tipos de cante andaluz: el gitano y el folklórico: su diferenciación*”²⁰ y que resultan gratuitas, al no documentarse. Siempre hemos encontrado acompañados con guitarra los cantes más primitivos, los que aparecen en los documentos flamencos más antiguos. Incluso, algunos cantes que tradicionalmente se han considerado “*a palo seco*”. Recordemos que **El Planeta** cantaba el “*Romance del Conde Sol*” acompañándose él mismo con su guitarra “*y dos bandolines que formaban lo principal de la orquesta*”, como describe **Estébanez Calderón** en “*Un baile en Triana*”²¹.

Pero la cuestión puede venir de antes. **Tomás Borrás** la enuncia apenas de pasada en el “*Preludio al cante de Fernando*” que incluye en “*Arte y artistas flamencos*”:

“¿A qué hablar de orígenes que no sean esos, si se demuestra, con echar un vistazo a la verdad, que el cante nace del pueblo gaditano y sevillano, primero sin guitarra, se parte en estilos correspondientes a Triana, Jerez y el Puerto, y fuera de ese ámbito y esas fuentes no existen ni cante, ni toque, ni baile que sean lo que se llama flamenco?” (pág. 10).

De aquí pudo tomar **Ricardo Molina** su concepto, “*corrigiéndolo y aumentándolo*”, según hemos visto. Pero a **Tomás Borrás** le contesta **Fernando el de Triana** en su texto, con las frases que hemos destacado: “*No crean mis pacientes lectores que los cantadores antiguos cantaban siempre a palo seco (sin guitarra)*”. O sea, que cantaban habitualmente acompañándose de guitarra, pero ocurría “*que escaseaban mucho los guitarristas, y en el primer tercio del siglo pasado (XIX)*”²², *los pocos que había eran muy cortos tocando*” (pág. 244). He aquí una explicación razonable y utilitaria: escasez de guitarristas y limitaciones técnicas de los mismos. Así se explica que a veces, se cantara “*a palo seco*”.

¹⁹ Vid.: **RIOJA, E.** y **CAÑETE, A.**, “*La guitarra en los primeros tiempos del Flamenco (I)*”, en: **VV. AA.**, “*Ponencias y comunicaciones del XV Congreso Nacional de Actividades Flamencas*”, Ayto de Benalmádena (Málaga), 1987, pp. 59-76, **RIOJA, E.**, “*La pretendida “incorporación” de la guitarra al cante*”, en: **VV. AA.**, “*Historia del Flamenco*”, *op. cit.*, vol. II, pp. 11-21.

²⁰ “*Obra flamenca por Ricardo Molina*”, Ediciones Demófilo, S. A., Madrid, 1977, pp. 23-25.

²¹ **SOLITARIO, EL.**, “*Escenas andaluzas...*”, *op. cit.*, pág. 209.

²² El paréntesis es nuestro.

Y el “*a veces*” sería en las ocasiones cuando se interpretaba aquel pre-flamenco o incipiente flamenco de manera informal, doméstica, como mera diversión más o menos improvisada. En esas ocasiones, tanto entonces como ahora, pueden “*escasear mucho los guitarristas*”. Por el contrario, en las fiestas programadas a propósito, y en los espectáculos que ofrecían los teatros, las academias de baile y las zambras granadinas –actuaciones profesionales, en definitiva- siempre encontramos guitarras acompañantes, según muestran los documentos.

Si bien no es larga, tampoco es corta la relación de guitarristas que hemos encontrado documentalmente ejerciendo a mediados del siglo XIX, pocos años atrás y pocos años delante de 1850. Sabemos que por Sevilla estuvieron **El Planeta**, **Francisco Martínez: Martinito de la Puerta Osario**, **Antonio Ríos: Martinillo**, **Fernando Martínez**, **Enrique Prado: El Peinero**, **Colirón**, **Ramón Sartorio**, **Enrique García** y **Amparo Álvarez: La Campanera**, **Currita la de Estepa**, **Violante la Malagueña** y **Pepa la Jerezana**, quienes tocaban además de bailar. Por Cádiz, estuvo el ya mentado **Paquirri el Guanté**. Por Almería, **Juan Ibáñez: El Azafranero**, **Vicente Ferrando** y **Pedro Segura: El Morato**. Por Granada, **Francisco Rodríguez Murciano**, su hijo **Malipieri** y **El Capitán Antonio**. Por Madrid, **Farfán** y **Luisito Puñoenrostro**. Por Barcelona, **Manuel Pérez**. Y por otros ambientes imprecisos, **Gorito** y **Félix Castilla**²³.

Molina y **Mairena** aseguran también que “*las siguiரியas se cantaron primitivamente sin acompañamiento de guitarra* (pág. 178) y que *se confundiría con las tonás. Es probable que su emancipación y autonomía se iniciase con el “Fillo” y el “Planeta” hacia 1840*” (pág. 37). Sin embargo, la referencia más antigua que poseemos sobre la siguiriya gitana, la ha encontrado **Faustino Núñez** en la tonadilla titulada “*El Ciego fingido o la burla de Coronado*”. La tonadilla fue compuesta por **Rosales** hacia 1760 y fue cantada por el célebre **Diego Coronado**, quien cantó, bailó y tocó la guitarra, interpretando todo tipo de papeles en los teatros madrileños El Príncipe y La Cruz, en las compañías de **María Hidalgo** (posteriormente de **Manuel Martínez**), entre 1757 y 1789. En dicha tonadilla se dice:

*“Zeguidillaz Jitanaz
canta mi chula,
que como ez tan gitana*

²³ En estos momentos nos encontramos terminan una *historia de la guitarra flamenca durante el siglo XIX*. Esperamos y deseamos que dicho texto aclare muchas confusiones y colabore a *enderezar muchos entuertos*, entuertos que nos han presentado una historia cuajada de errores. Aquí mismo estamos corrigiendo algunos.

*gitano gusta,
ay nenene,
que tu amor gitanillo,
loco me tiene*"²⁴.

Ya en la época que nos ocupa, el 24 de octubre de 1850 se anuncia en el periódico sevillano “*El Porvenir*”, la academia de **Miguel de la Barrera**:

*“Bailes.- En la acreditada academia situada calle de Pasión junto al Anfiteatro empiezan los ensayos públicos de bailes nacionales desde el sábado próximo, al que asisten las mejores boleras y discípulas del director, bailándose además de los bailes nacionales, los de jaleos conocidos por el Vito, los Panaderos, seguidillas gitanas acompañadas de cante y guitarra”*²⁵.

Y el 28 de junio de 1853:

*“Bailes del País.- El Director del Salón de Oriente situado en la calle de Trajano (antes del Puerco) pone en conocimiento de los aficionados, por si gustan concurrir, que esta noche habrá una gran función de bailes nacionales o de palillos, al que asistirán las mejores discípulas y aficionadas de esta capital, y entre ellas la tan aplaudida primera bolera señorita doña **Josefa Moreno**, que tanto ha gustado en los bailes que se han dado anteriormente en dicho salón, dando principio a las nueve, y concluyendo a las doce con los jaleos andaluces y seguidillas gitanas por la citada señorita **Moreno**, en los que tanto se distingue por la fama y precisión con que los ejecuta”*²⁶.

Pues bien, he aquí seguidillas gitanas a mediados del XIX, como “*baile de jaleo*”, como “*baile del país*” y como “*baile nacional o de palillos*”, junto al vito, los panaderos y los jaleos andaluces. Y siempre acompañadas por guitarra.

²⁴ NÚÑEZ, F., “Diego Coronado, un artista preflamenco. El afinador de noticias (9), en: *Alma100. Revista de Flamenco*”, nº 34, pág. 23.

²⁵ ORTIZ NUEVO, J. L., *¿Sea sabe algo? Viaje al conocimiento del Arte Flamenco según los testimonios de la prensa sevillana del XIX. Desde comienzos del siglo hasta el año en que murió Siverio Franconetti (1812-1889)*, Ediciones El Carro de la Nieve, Sevilla, 1990, pág. 34.

²⁶ *Ibidem*, pág. 38.

1.D.- La evolución de la guitarra flamenca.

Continúan **Molina** y **Mairena** anotando en su libro una relación de los que consideraban “*principales maestros de la guitarra andaluza en el siglo XIX y en la primera mitad del siglo XX*” (pág. 144), y escriben otro párrafo controvertido:

*“Desde la época de **Patiño** (final del siglo XIX) hasta la fecha, la guitarra flamenca ha evolucionado, enriqueciéndose de un modo admirable. Los tres grandes nombres que están unidos a dicha evolución son los de **Patiño, Javier Molina y Ramón Montoya**”* (pág. 144).

Desde luego, “*los tres grandes nombres*” que citan, están unidos a la evolución de la guitarra flamenca, pero no son los únicos. Olvidar los nombres de **Rafael Marín, Ángel Baeza, Luis Molina, Manolo de Huelva, El Niño Ricardo y Sabicas**, demuestra un profundo desconocimiento de la evolución de la guitarra flamenca, ocurrida durante aquellos años. Mucho más conocedor demostraría ser **Pepe el de la Matrona** cuando declaró:

*“Aquí en Madrid estaba **Canito**, uno que murió muy joven y que dicen que hubiera sido una eminencia. Luego vino **Rafael Marín** y **Ángel Baeza**, y luego empezaron a tocar la guitarra **Montoya** y **Luis Molina**, que se reunían en la calle Arlabán en el taller de guitarras de **Manuel Ramírez**, y allí por las tardes se reunían estos tocadores y el uno del otro iban practicando y estudiando de esa escuela, cogiendo el mecanismo de la forma de tocar nueva, arpegiando y picando. En la época anterior, del maestro **Patiño** y de **Lucena**, no se conocían esas cosas, porque entonces lo que se utilizaba era el rasgueo y el deo pulgar, hasta que ya después de **Rafael Marín** se empezó a utilizar la escuela clásica, arpegiando, tremoleando”²⁷.*

Son unos datos perfectamente válidos, que hemos corroborado con nuestras investigaciones sobre la historia de la guitarra flamenca.

1.E.- El origen andaluz de la guitarra flamenca.

²⁷ **ORTIZ NUEVO, J. L.**, “*Pepe el de la Matrona. Recuerdos de un cantaor sevillano. Recogidos y ordenados por...*”, Ediciones Demófilo, S. A., Madrid, 1975, pág. 215.

El siguiente párrafo de “*Mundo y formas del cante flamenco*” no tendría explicación de no tener presente que **Molina** y **Mairena** consideraban de creación gitana a un buen número de cantes. Recordemos su propia clasificación:

“1º) *Cantes flamencos básicos.*

2º) *Cantes flamencos emparentados con los básicos o influidos por ellos.*

3º) *Cantes flamencos derivados del fandango andaluz.*

4º) *Cantes folklóricos (regionales) o aflamencados.*

El primer grupo se define por su propio contenido. En él se incluyen “Siguiriya”, “Soleá”, “Toná” y “Tango”, a los que estimamos básicos porque lo son. Juzgamos que no es preciso demostrar que soleá, toná y siguiriya constituyen el fundamento perdurable e imprescindible del cante. Respecto a los tangos son el más consumado y perfecto arquetipo de cante festero (complemento de los anteriores), con personalidad propia e irreductible. (...)

Las cuatro modalidades básicas coinciden en ser pura e integralmente “gitanas” (bajoandaluzas, se entiende).

El grupo segundo está integrado por cantes cuya función no es básica, pues no sostienen nada ni son fundamento de otros. (...) Es el grupo más numeroso y lo componen especies emparentadas, no sabemos con qué tipo ni en qué grado de parentesco con alguno de los básicos, o bien influidos. (...)

Los cantes del segundo grupo o son gitano-andaluces (livianas, serranas, polo, caña, romeras, mirabrás, cantiñas, alegrías) o gitanos puros (romances, bulerías). (...)

El grupo que describimos está formado por: A) “Cantes emparentados con las siguiriyas” (livianas y serranas); B) “Cantes emparentados con la soleá (cantiñas gitanas, alegrías, romeras, mirabrás, caracoles y toda la gama de cantiñas, en general), y D) “Cantes emparentados con la Toná” (saetas).

Los “Cantes flamencos derivados del fandango andaluz” forman el tercer grupo, muy numeroso también.

Si el grupo primero es gitano y el segundo gitano-andaluz en su mayoría, el tercero es íntegramente andaluz. (...)

Finalmente, el grupo más débil es el cuarto, el de los “Cantes folklóricos aflamencados” (pp. 153-155).

La investigación histórica y musicológica ha demostrado ser errónea dicha atribución étnica del origen los cantes, pero desde luego, carece absolutamente de sentido respecto al origen del toque. De ahí que si descontextualizamos el párrafo al que nos referimos, resultaría sobrante por lo evidente:

*“Originariamente andaluza, la guitarra flamenca ha atraído poderosamente a artistas gitanos como **Ramón Montoya, Melchor de Marchena, Paco Aguilera, Sabicas, Manuel Moreno “Moraíto”, etc...**” (pág. 144).*

1.F.- La misión del tocaor.

Para finalizar el apartado, escriben otros dos polémicos párrafos:

“Dentro del riquísimo panorama actual se distinguen varias tendencias: 1º) Actitud flamenca tradicional de fiel y mero “tocaor”. 2º) Tendencia coloquial, rivalizadora del cante, al que pretende emular situándose en su mismo plano. Y 3º) Tendencia al concertismo flamenco.

Naturalmente que al cante sólo convienen tocaores penetrados de su misión, que es la de acompañar y nada más. Toda desorbitación o aspiración que rebase este papel es injustificable. Respecto a la tendencia al concertismo, nada tiene que ver con el cante ni con sus problemas” (pág. 144).

Es aquí, al final del apartado, donde los autores expresan su concepto ideal de acompañamiento guitarrístico: “acompañar y nada más”, actitud a la que otorgan carácter de sagrada “misión”, y que se encaja en el primer grupo establecido: “actitud flamenca tradicional de fiel y mero “tocaor”. Ciertamente, una actitud tan tradicional, que se remonta en el tiempo al **Maestro Patiño**: “la guitarra se ha hecho “pa acompañá ar cantaó”.

Lástima que **Molina** y **Mairena** fuesen tan poco explícitos. Echamos de menos algunos argumentos que glosaran sus razonamientos y sus tajantes conclusiones. Sobre todo, teniendo en cuenta que a veces, no resulta fácil ni queda perfectamente clara la diferencia entre los dos primeros grupos. Son

conceptos que pueden interrelacionarse a causa de la fuerte carga de subjetividad que poseen.

2.- La guitarra en *Las confesiones de Antonio Mairena*.

Varios son los guitarristas que aparecen referidos por *Antonio Mairena* en sus “*Confesiones*”. Son guitarristas con los que tuvo contacto **Antonio** a lo largo de su vida y sobre los que apunta en algunos casos, observaciones sobre sus toques.

Como ayuda para centrarnos en el tema, reproducimos la respuesta que dio *Antonio Mairena* al periodista **Emilio Jiménez Díaz** en una entrevista publicada en 1977:

- “¿Tiene algún nombre predilecto de tocaor?”
- *Varios. Cada uno en sus correspondientes estilos de interpretación le traen un algo especial a mis recuerdos: **Javier Molina**, aquel que me tocó y aconsejó en el Kursaal, cuando ganaba cuarenta pesetas por noche; **Manolo de Huelva, Montoya, Perico del Lunar, Sabicas, Niño Ricardo**, toda una baraja de genios y... **Melchor de Marchena**”²⁸.*

2.A.- **Javier Molina.**

Fue en 1930 cuando *Antonio Mairena* es presentado en el cabaret Kursaal Internacional, de Sevilla, donde se ofrecía como atracción las actuaciones de un cuadro flamenco. El guitarrista era **Javier Molina**. Así lo elogia *Mairena*:

*“Cuando llegó mi hora, canté y me tocó la guitarra el gran tocaor **Javier Molina**, ya bastante viejo, que tocaba en el cuadro que allí había, compuesto por **la Malena, la Macarrona, la Sordilla** y otras gitanas de las que quedaban por aquellos años. Cuando me tocó el turno de cantar, me preguntó **Javier Molina**:*

- *¿Qué va usted a cantar, mi amigo?*

²⁸**JIMÉNEZ DÍAZ, E.**, “Entrevista a Antonio Mairena”, en: “Nueva Andalucía”, 4-VIII-1977, sic: **GAMBOA RODRÍGUEZ, J. M.**, “Perico el del Lunar...”, *op. cit.*, pág. 256.

*Yo, inocentemente, le dije que iba a cantar por soleá y por seguiriyas. Y **Javier** puso una cara como diciendo: “Esos cantes no son para esta época”. Y, en efecto, no eran cantes para aquella época; ni para aquel público” (pág. 78).*

A sus 62 años y con un prestigio bien ganado a lo largo de una extensa e intensa vida profesional, **Javier Molina** dirigió aquel cuadro desde septiembre de 1926²⁹, hasta el 30 de mayo de 1935, cuando el Kursaal Internacional cerró³⁰. **Javier Molina** fue calificado por el cantaor **Rafael Pareja** como “emperador de la guitarra”³¹, y por **Fernando el de Triana** como “brujo de la guitarra”. **Fernando** escribió que “**Javier Molina** es el guitarrista que más cuidado tiene en conservar los acompañamientos de los más difíciles cantes antiguos, pero sin dudar un átomo en el momento que el cantador los inicie” (pág. 230). Y **Pepe el de la Matrona** declaró que “Este **Javier Molina** tenía un toque extraordinario y fue quien compuso el toque de alegrías en “sol”, y la forma que se toca hoy por bulerías también la arregló él en Jerez, y no digamos por seguiriyas lo extenso que era” (pág. 214).

Los elogios hacia el acompañamiento de **Javier Molina** por quienes lo escucharon, son unánimemente aplastantes. Todos coinciden en destacar la alta calidad técnica y artística del mismo. Lamentablemente, hoy nos cuesta hacernos una idea de cómo debió ser, a causa del escaso número de grabaciones que impresionó: sólo dos seguiriyas y dos soleares con **Manuel Torres**³². En la cadena de elogios, nos interesa ahora engarzar el comentario que hizo **Antonio Mairena**, quien hablando del toque de **Ramón Montoya**, dijo que “lo que enriqueció con sus trémolos fueron los toques libres, o sea por malagueñas, granáinas y toques de levante. En esto se diferenciaba **Ramón Montoya** de otro gran guitarrista, **Javier Molina**, el cual, basándose en los toques del maestro **Patiño**, también había enriquecido la guitarra flamenca, pero desarrollando los toques gitanos desde dentro” (pág. 120).

²⁹ **BUTLER, A.**, “*Javier Molina, jerezano y tocaor. (Memorias autógrafas de su vida artística)*”, Ayto. de Jerez, Jerez, 1964, pág. 63.

³⁰ **BLAS VEGA, J.**, “*Los cafés cantantes de Sevilla*”, Editorial Cinterco, S. A., Madrid, 1987, pág. 91.

³¹ **RONDÓN RODRÍGUEZ, J.**, “*Recuerdos y confesiones del cantaor Rafael Pareja, de Triana*”, Ediciones La Posada, Ayto. de Córdoba, Córdoba, 2001, pág. 107.

³² Son las referencias B-25.631 y B-26.656 (**BLAS VEGA, J.** y **RÍOS RUIZ, M.**, “*Diccionario..., op. cit.*, vol. II, pág. 855). Fueron incluidos en el CD titulado “*Manuel Torre. Volumen I*”, que produjo Fonotrón, S. L. y editó el Centro Andaluz de Flamenco de la Junta de Andalucía, en 1995. En el folleto que lo acompaña, titulado “*El mundo interior de Manuel Torre*”, **Manuel Martín Martín** fecha estas grabaciones en 1931.

No entendemos bien a qué se refería **Antonio Mairena** por “*toques gitanos*”. Recordemos que en “*Mundo y formas del cante flamenco*” había afirmado que la guitarra flamenca es “*originariamente andaluza*”, pero que “*ha atraído poderosamente a artistas gitanos*” (pág. 144). Y recordemos que ni **El Maestro Patiño**, ni **Javier Molina** eran gitanos. Evidentemente, la discriminación étnica que ejercía **Antonio Mairena** respecto al cante, traicionó su objetividad respecto a sus opiniones respecto al toque.

Por otro lado, no es cierto que **Javier Molina** basara su estilo “*en los toques del maestro Patiño*”. Su estilo era decididamente jerezano, arrancando en el de **Rafael Barroso**³³ y en el de **Antonio Sol**³⁴, de quienes aprendiera y cuyos toques enriquecería. A su vez, **Antonio Sol** había sido discípulo de **Paco el Barbero**³⁵, quien sí lo fue de **El Maestro Patiño**, pero que “*aventajó al profesor en ejecución y cuidó mucho del acompañamiento*”, como afirma **Fernando el de Triana** (pág. 245). En todo caso pues, “*los toques del maestro Patiño*” llegarían a **Javier Molina** “*de segunda mano*”, a través de **Antonio Sol** y de **Paco el Barbero**, y con los enriquecimientos que éste les aportó.

En el análisis de las grabaciones de **Javier Molina**, observamos que la perfección de su acompañamiento se manifiesta de diversas formas. Su afinación es siempre perfecta. Sus falsetas están bien construidas, son de muy buen gusto, de exquisita estética, ajustadas en su duración y oportunidad. Si bien no derrochan virtuosismo, sí delatan un concepto evolucionado del toque, con un magnífico dominio de los recursos técnicos del instrumento, aunque suenen “*añejas*” o “*tradicionales*”. Efectivamente, tienen un “*paladar rancio*”. Igual decimos de sus ornamentaciones: siempre oportunas y ajustadas. No nos consta desde luego, que **Javier Molina** formara parte de la escuela de **Rafael Marín**, pero “*salta al oído*” que su toque está mucho más próximo a esta moderna escuela, que a la decimonónica, a pesar del arcaísmo que evoca. Como referente del “*toque antiguo*”, no hay más que escuchar a **Juan Gandulla: Habichuela**, quien fue discípulo directo de **El Maestro Patiño**³⁶, para apreciar unas diferencias evidentes. Es muy posible que la amistad de **Javier Molina** con **Ramón Montoya**, confesada por el mismo **Molina**, y de la que puede deducirse ciertos “*préstamos*”, determinara en parte la perfección de su ejecución guitarrística.

³³ BUTLER, A., “*Javier Molina, jerezano y tocaor...*”, *op. cit.*, pág. 6.

³⁴ ORTIZ NUEVO, J. L., “*Pepe el de la Matrona...*”, *op. cit.*, pág. 214.

³⁵ TRIANA, F. el de, (Fernando Rodríguez Gómez), “*Arte y artistas flamencos...*”, *op. cit.*, pág. 245.

³⁶ *Ibidem*, pág. 202.

Otro elemento de la perfección técnica del toque de **Javier Molina**, es su concepto de la medida. El concepto de la medida del toque de **Javier**, es de una pulcritud escrupulosa. Un concepto que inculca al cantaor: ¡logra cuadrar a **Manuel Torres!** Y logra que no se atraviere y que afine correctamente, perfecciones que no lograron **Miguel Borrull**, ni **Juan Gandulla**, en los discos acompañando a este anárquico cantaor. Además, a pesar de ser preciso en la medida, efectuaba lo que se ha dado en denominar como “*mecida*” o “*rubatos*”, en lenguaje académico. Esto es, marcar sin el rigor matemático con que lo hace un metrónomo, por ejemplo. Este rigor molesta tanto al cantaor, como a la expresión de su arte.

Pero quizás, lo que más deleite suscita su toque, es su sonido y su “*aire*”. Un sonido “*bello y cristalino, con un timbre particular*”, como bien definió **Manuel Cano**³⁷. Escúchense sus trémolos como ejemplo, trémolos de cuatro notas en la prima. Y por supuesto, otra delicia es escuchar su “*aire*”. Un “*aire*” que se recoge en la escuela jerezana posterior y que da la impresión de constituir la base de la que parten **Manolo de Huelva** y **El Niño Ricardo** para construir los suyos. Lástima que **Javier** no grabase su toque por bulerías.

Estas virtudes son las que debieron procurar los elogios que le dedicó **Antonio Mairena**, e incluso, el que estuviera también **Manuel Morao**, discípulo directo de **Javier Molina**, entre sus guitarristas predilectos.

2.B.- *Manolo de Huelva.*

En el número 24 del capítulo II de “*Las Confesiones*”, **Antonio Mairena** narra su vida en el Madrid de los años cuarenta, vida que transcurrió profesionalmente en las ventas de los alrededores madrileños. Y confiesa que “*a mí solía tocarme entonces Manolo de Huelva*” (pág. 121). Debió ser algo más tarde, a principios de los cincuenta, cuando **Manolo** se asienta en Madrid³⁸ y frecuenta el colmao Villa Rosa de la Plaza de Santa Ana, el Parque Jardín Villa Rosa de la Ciudad Lineal, y las ventas Samba, Manzanilla y el Poli, de la carretera de Barcelona.

En Madrid debieron entablar ambos artistas una buena y duradera amistad. De hecho, a partir de 1968, cuando **Manolo de Huelva** regresó a Sevilla y

³⁷ **CANO, M.**, “*La guitarra. Historia, estudios y aportaciones al arte flamenco*”, Servicio de Publicaciones de la Univesidad de Córdoba. Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, Córdoba, 1986, pág. 90.

³⁸ **BLAS VEGA, J.**, “*En el centenario de Manolo de Huelva*”, en: “*Manuel Gómez Vélez “Manolo de Huelva” 1892-1992. 100 años para la historia*”, XX Congreso Nacional de Arte Flamenco, Huelva, 1992, pág. 18.

frecuenta la sala La Cuadra, se produjo una reunión cierta noche, cuando fue invitado allí **Luis Caballero** por **Antonio Mairena**, con el propósito de ser acompañado por **Manolo de Huelva**. Y **Luis** se deshace en elogios sobre aquella fiesta: “*aquella noche se escuchó el cante y la guitarra como si hubiese sido Dios el organizador del encuentro con el maestro **Manolo de Huelva**. (...) Nunca antes ni después de aquella oportunidad, escuché de cantar mejor al señor don **Antonio Cruz García de Mairena**. (...) ¡Que maravilla, qué delicadeza, qué sentido de lo que es tocar para cantar, qué manera de sonarle la guitarra flamenca! (...) Si alguien alguna vez lee estas sencillas líneas que imagine lo que puede ser una ceremonia apoteósica de toque, Cante y conversación trascendental, presidida por **Manolo de Huelva** y **Antonio Mairena**. (...) **Manuel** no tenía prisa. Templaba sus gestos y palabras con la reposada y elegante armonía del intrínseco andaluz milenario; así pues, concluido cada cante, acomodaba su guitarra en un rincón con la ternura y delicadeza de un amante, tomaba un sorbito de coñac y comenzaba a hablar mientras liaba un cigarro*”³⁹. A causa de la deprimida situación económica de **Manolo**, **Antonio Mairena** promovió un recital en su beneficio, que se celebraría en esta misma sala, homenaje igualmente memorable.

Seguramente por sus múltiples rarezas, entre las que se encontraba la de negarse a grabar, **Manolo de Huelva** no impresionó ningún disco acompañando a **Antonio Mairena**. Pero analizando los pocos que registrara, estamos de acuerdo con **Pepe el de la Matrona** cuando declaró que **Manolo** “*tocaba con la nueva escuela, con pureza, pero con la nueva escuela que introdujeron **Rafael Marín** y **Ángel Baeza***”⁴⁰. Esto es, que su técnica era “moderna”, que no ejecutaba las técnicas “antiguas” propias de la guitarra del siglo XIX, cuyo último paladín fue **Paco Lucena**⁴¹.

³⁹ **CABALLERO POLO, L.**, “*Manolo de Huelva y yo éramos amigos*”, en: “*Manuel Gómez Vélez...*”, *op. cit.*, pp. 48-49.

⁴⁰ **ORTIZ NUEVO, J. L.**, “*Pepe el de la Matrona...*”, *op. cit.*, pág. 215.

⁴¹ Sobre la vida y la obra de **Francisco Díaz Fernández: Paco Lucena**, hemos publicado:

RIOJA, E., “*Francisco Díaz Fernández “Paco Lucena”*”, en: “*Historia del Flamenco*”, *op. cit.*, vol. II, pp. 151-157.

RIOJA, E., “*Paco el de Lucena o la redonda encrucijada*”, Ayto. de Lucena, Lucena (Córdoba), 1998.

RIOJA, E., “*Más sobre Paco Lucena*”, en: “*Candil. Revista de Flamenco*”, nº 123, Peña Flamenca de Jaén, Jaén, 1999, pp. 3497-3502.

RIOJA, E., “*Lucena, Paco de (Francisco Díaz Fernández)*”, en: “*Diccionario de la Música Española e Iberoamericana*”, dirigido por **Emilio Casares Rodicio**, 10 vols., S.G.A.E., Madrid, 2000, vol. 6, pág. 1073.

Y estamos también de acuerdo con **Andrés Segovia**, cuando igualmente declaró que **Manolo de Huelva** “*tocó muy sencillo, muy flamenco, como debe hacerse, siendo folclore. Él nunca recurría a una exhibición barata de pirotecnia; su toque era simple, emocional y expresivo*”⁴². En efecto, por encima de su técnica, de su asombroso pulgar, por ejemplo, lo que es de destacar en **Manolo de Huelva** es la emoción que imprimía a su toque. Sabía “*transmitir*” sin tener que recurrir “*a una exhibición barata de pirotecnia*”.

2.C.- Ramón Montoya.

RIOJA, E., “*El guitarrista Paco Lucena. Sus relaciones con Málaga*”, en: revista “*Jábega*”, nº 85, Dip. Prov. de Málaga, 2000, pp. 76-88.

RIOJA, E., “*Paco Lucena: la proyección histórica de su toque*”, en: “*Pequeña gran historia del flamenco. Textos del Encuentro celebrado en Puente Genil en junio-julio de 2000*”, Diputación de Córdoba. Delegación de Cultura, Córdoba, 2001, pp. 104-108.

A partir de 2004, fecha de esta ponencia, hemos publicado:

RIOJA, E., *Paco el de Lucena: 150 años*, en: www.jondoweb.com, revista digital de arte flamenco, enero, 2009.

RIOJA, E., *Paco el de Lucena: 150 años*, en: www.aticoizquierda.com, revista digital de arte flamenco, enero, 2009.

RIOJA, E., *Paco el de Lucena: 150 años*, en: www.flamencoweb.fr, revista digital de arte flamenco, febrero, 2009.

RIOJA, E., *Paco el de Lucena: 150 años*, en: www.deflamenco.com, revista digital de arte flamenco, febrero, 2009.

RIOJA, E., *Paco el de Lucena: 150 años*, en: www.flamencoenmalaga.es, revista digital de arte flamenco, febrero, 2009.

RIOJA, E., *Paco el de Lucena: 150 años*, en: diario *SUR*, 23-II-2009, (p. 34).

RIOJA, E., *Paco el de Lucena: 150 años*, en: www.tristeyazul.com, revista digital de arte flamenco, marzo, 2009.

RIOJA, E., *Paco el de Lucena: 150 años*, en: *La Flamenca. La revista especializada en Flamenco*, nº 28, Sevilla, marzo, 2009, (pp. 42-43).

RIOJA, E., *Paco el de Lucena: 150 años*, en: www.juanbreva.com, revista digital de arte flamenco, junio, 2009.

RIOJA, E., *Ciento cincuenta años del nacimiento de “Paco el de Lucena”. Comunicación*, en: *Ponencias. XXXVII Congreso Internacional de Arte Flamenco*, Málaga, septiembre, 2009.

⁴² **BOBRI, V.**, “*Segovia on flamenco*”, en: “*Guitar Review*”, nº 42, The Society of the Classic Guitar, New-York (USA), otoño de 1977, pág. 7.

Por el contrario, no resultaba del agrado de **Antonio Mairena** el estilo de **Ramón Montoya**. Leamos como describe su toque en “*Las confesiones*”:

*“Este gitano, que había nacido en Madrid, aunque su familia creo que procedía de la parte de Linares, fue el primero que empezó a tremolar, y en este sentido se puede decir que enriqueció los toques de guitarra, pero no los toques gitanos, ya que él imitaba y se basaba en la escuela de **Tárrega**, clásica y no flamenca. Lo que enriqueció con sus trémolos fueron los toques libres, o sea por malagueñas, granaínas y toques de levante. En esto se diferenciaba **Ramón Montoya** de otro gran guitarrista, **Javier Molina**, el cual, basándose en los toques del maestro **Patiño**, también había enriquecido la guitarra flamenca, pero desarrollando los toques gitanos desde dentro. Por eso la especialidad de **Montoya** eran esos toques libres y por ese motivo casi siempre acompañaba a cantaores como **Chacón**, o, luego, el “*Niño de Marchena*”, y pocas veces a **Manuel Torre** o a **Pastora**, pongo por caso” (pág. 120).*

A fuer de este comentario, resulta evidente que los conocimientos guitarrísticos de **Antonio Mairena**, tampoco se pueden calificar como brillantes. Ni **Ramón Montoya** fue “*el primero que empezó a tremolar*”, ni “*se basaba en la escuela de Tárrega*”. No nos consta que **Montoya** fuera nunca discípulo de **Francisco Tárrega**. En cambio, sí lo sería de **Rafael Marín**, quien sí había sido discípulo de **Tárrega**, y éste de **Julián Arcas**⁴³. **Ramón Montoya** debió recibir sus indiscutibles influencias

⁴³ Sobre la vida y la obra de **Julián Arcas**, hemos publicado:

RIOJA, E., “*Julián Arcas o los albores de la guitarra flamenca*”. VI Bienal de Arte Flamenco. El Toque, Ayto. de Sevilla, 1990.

RIOJA, E., “*Julián Arcas*”, Productora Andaluza de Programas, S.A., Sevilla, 1992.

RIOJA, E., “*Julián Arcas Lacal (1832-1882), concertista internacional, compositor y maestro de guitarra*”, en: “*Revista Velezana*”, nº 12, Ayto. de Vélez-Rubio (Almería), 1993 pp. 43-54.

RIOJA, E., “*Julián Arcas*”, en: “*Historia del Flamenco*”, op. cit., vol. II, pp. 165-171.

RIOJA, E., “*Julián Arcas: un genio de la guitarra aún desconocido*”, en: revista “*Ocho Sonoro*”, nº 3, Asociación Guitarrística “*América Martínez*”, Sevilla, 1998, pp. 16-27.

RIOJA, E., “*El guitarristas Julián Arcas. Sus relaciones con Málaga*”, en: revista *Jábega*, nº 84, Diputación Provincial de Málaga, Málaga, 2000, pp. 73-87.

SUÁREZ-PAJARES, J. y RIOJA, E., “*El guitarrista Julián Arcas (1832-1882). Una biografía documental*”, Instituto de Estudios Almerienses. Diputación de Almería, Almería, 2003.

clásicas a través de **Rafael Marín** y de **Miguel Borrull**, quien a su vez, había sido discípulo de **Francisco Tárrega**. También debió recibir influencias de **Miguel Llobet** y de **Daniel Fortea**, cuyas amistades cultivó, pero desde luego, su toque no “*se basaba*” en la escuela de **Tárrega**.

Montoya no fue “*el primero que empezó a tremolar*”. Basta con ojear el “*Método*” de **Rafael Marín**, para percatarnos de que tanto el trémolo –o los trémolos-, como un importantísimo repertorio de técnicas propias de la guitarra clásica hasta entonces, fueron introducidas por él en la guitarra flamenca a través de su “*Método*” (1902), de su labor didáctica y de sus interpretaciones. De él las tomó **Montoya**. Y desde luego, los “*enriquecimientos*” guitarrísticos de **Ramón Montoya** fueron mucho allá de “*los toques libres*”. Basta también con repasar su discografía, tanto acompañante como solística, para percatarnos de la dimensión de sus “*enriquecimientos*”.

Por otro lado, el hecho de que acompañara a **Antonio Chacón** y a **Pepe Marchena** durante distintas y dilatadas décadas, no hace más que confirmar la cualificación artística que poseyó **Montoya** durante su vida. **Chacón** y **Marchena** no fueron cantaores nada despreciables, sino los más prestigiosos de sus respectivas épocas. Además, hay que tener en cuenta que es **Montoya** el guitarrista que mayor número de grabaciones impresionó con **Pastora Pavón: La Niña de los Peines**, lo que contradice lo declarado por **Mairena**. Y si repasamos la biografía de **Pastora**, observaremos que fueron muy abundantes las ocasiones en las que fue acompañada por **Montoya**, a pesar de los innumerables compromisos de éste con **Chacón** y con **Marchena**.

El dúo **Chacón** y **Montoya** supone una de las parejas artísticas más geniales, trascendentales y determinantes, de toda la historia del arte flamenco. Suponen todo un hito en el devenir histórico de nuestro arte. Puede hablarse de “*un antes y un después*” de **Chacón** y **Montoya**, en la evolución flamenca. Simplificando esquemáticamente, podemos concluir que su aportación de mayor genialidad y trascendencia, se concreta en la

Y desde 2004 hemos publicado:

RIOJA, E., *El guitarrista Julián Arcas y el flamenco. El flamenco en la cultura andaluza a través de un guitarrista decimonónico*, en: **V.V.A.A.**, XXXVI Congreso Internacional de Arte Flamenco. *El flamenco en la cultura andaluza. Ponencias*, Antequera (Málaga), septiembre, 2008.

RIOJA, E., *El guitarrista Julián Arcas y el flamenco. El flamenco en la cultura andaluza a través de un guitarrista decimonónico*, en: www.jondoweb.com, revista digital de arte flamenco, Almería, octubre, 2008.

impresión de “*musicalidad*” al arte flamenco. “*Musicalidad*” entendida como melodía, armonía, medida y ritmo: cuatro elementos fundamentales de la música. Además, fijaron e impusieron las estructuras básicas de los cantes, así como las estructuras armónicas de numerosos cantes y de sus acompañamientos, y dotaron de virtuosismo a sus interpretaciones. Entre ambos lograron un arte flamenco a la medida del siglo XX.

Mas continuemos con las opiniones de **Mairena** sobre **Montoya**:

*“Yo me daba perfecta cuenta de esto, y como yo cantaba lo que cantaba, teniendo en cuenta aquella especialidad de **Ramón Montoya**, se puede decir que le huía, porque además era bastante mayor que yo y le tenía bastante respeto. A mí solía tocarme entonces **Manolo de Huelva**. Pero resultó que **Ramón** también se daba cuenta de esta situación y de los motivos de la misma, y un día me preguntó abiertamente que quién me gustaba a mí como tocaor. Yo le dije quienes más me gustaban: **Javier Molina, Curro el de la Jeroma, el Huelva...** Y él me dijo entonces:*

- *A mí también me gusta mucho **el huelvano**. Pero tú a mí no me has escuchado nunca, ¿a que no?*
- *Sí, tío. Yo sé que usted es el mejor...*

*Pero me parece que **Ramón** no me hizo caso. Él seguramente ya tenía pensada una cosa, y un día, estando de fiesta con un amigo suyo, éste nos metió en un cuarto a los dos, y **Ramón** me hizo cantar. Yo canté por soleá, seguiriya, tientos y cantiñas, y él me tocó a las mil maravillas. Luego me dijo:*

- *¡Qué! ¿Cómo has “cantao”, sobrino?” (pp. 120-121).*

Es posible que **Antonio Mairena** “*huyese*” de **Ramón Montoya** temiendo sus proverbiales “*malos modos*”. En aquel agresivo mundo flamenco de la primera mitad del siglo XX, **Montoya** acostumbraba soberbiamente a ridiculizar a cantaores y tocaores, haciendo valer siempre su sabiduría, su prestigio y su indiscutible primacía en el escalafón profesional del arte flamenco. Numerosas son las anécdotas que se cuenta a propósito. Es posible que lo que **Antonio Mairena** echara de menos en el toque de **Ramón Montoya**, fuese el “*aire andaluz*”. Ciertamente, el “*aire*” que imprimía **Montoya** a sus toques rítmicos era distinto al que les imprimen los guitarristas andaluces. Y a **Mairena** le gustaban los guitarristas “*airosos*”. “*Airosos al estilo andaluz*”: **Javier Molina, Curro el de la**

Jeroma, Manolo de Huelva, Perico el del Lunar, El Niño Ricardo, Sabicas y sobre todos, **Melchor de Marchena**, como vamos a ver.

De todas maneras, leamos como **Antonio Mairena** vuelve a reconocer los valores guitarrísticos de **Ramón Montoya**, cuando refiere una fiesta sucedida en Madrid, donde participaron ambos:

*“Y estando en “Samba” fue cuando yo me di cuenta cabal de la clase de guitarrista que era **Ramón Montoya**. Fue una noche en la que se puede decir que se reunieron los mejores guitarristas que había entonces en Madrid. Allí estaban, con **Ramón Montoya, Luis Maravillas, Manolo y Pepe de Badajoz, Manolo de Huelva...** Como cantaores estaban, entre otros, **Juanito Mojama, Cepero**, algunos más y yo. Entre todos pusimos dinero para divertirnos. Era una fiesta de artistas. Como **Ramón y el de Huelva** eran tan buenos y tenían tanto nombre, ningún guitarrista de los presentes quería hacer exhibiciones delante de ellos. Y, como ninguno quería tocar, **Luis Maravillas** cogió una guitarra y se la dio a **Ramón Montoya**, diciéndole:*

- *Haga usted el favor. Toque usted un poquito...*

*Y entonces dijo **Ramón** una cosa así:*

- *Pero hombre, con tanta gente buena como hay aquí...*

*Cogió **Ramón** la guitarra, empezó a tocar e hizo que yo cantara un rato por soleá y por seguiriya. Luego siguió tocando él solo, ya sin cante, toda clase de toques, de forma extraordinaria; y así siguió, sin parar, hasta la mañana siguiente. Pocas veces se habrá visto una cosa igual a como tocó aquel hombre. Cuando a él le pareció, levantó la guitarra y la ofreció a quien quisiera seguir tocando. Pero nadie se atrevió a cogerla” (pp. 119-120).*

2.D.- Sabicas. El concertismo.

Continúa **Antonio Mairena** su capítulo y se refiere ahora a los concertistas:

*“Además, **Montoya** tenía tendencia a ejecutar solos de guitarra, sin someterse al cante, al igual que **Sabicas** y otros guitarristas, que ya se pueden considerar concertistas, aunque algunos de ellos demuestren que son también magníficos acompañantes del cante cuando se presenta la ocasión” (pp. 121-122).*

En la guitarra flamenca, el concertismo no es una actividad exclusiva ni excluyente, sino complementaria del acompañamiento. Todos los guitarristas flamencos comienzan su actividad ejerciendo el acompañamiento. Sólo cuando han conseguido un alto prestigio como “*magníficos acompañantes*”, se deciden a consagrarse como concertistas. Y aún siendo concertistas consagrados, no dudan en practicar el acompañamiento frecuente y magníficamente. Es por ello, que resulta polémica la clasificación de “*tendencias*” ya vistas que establecieron **Ricardo Molina** y **Antonio Mairena** en “*Mundo y formas del cante flamenco*” (pag. 144), en cuyo tercer punto encuadran la “*tendencia al concertismo flamenco*”, y en su glosa añaden que “*respecto a la tendencia al concertismo, nada tiene que ver con el cante ni con sus problemas*”. No se puede ser un buen concertista de guitarra flamenca, sin ser un “*magnífico acompañante*” y por lo tanto, sin conocer a la perfección “*el cante*” y “*sus problemas*”. Si algún concertista desconociera “*el cante*” y “*sus problemas*”, mal concertista sería.

En esta clasificación y en este comentario, manifiesta subrepticamente **Antonio Mairena**, la antigua jerarquía establecida en el mundo profesional del arte flamenco, donde se antepone la importancia y el protagonismo del cantaor a los del guitarrista. **Rafael Marín** escribió en su “*Método*”:

“Los “cantadores” han sido siempre los que han dado la fama á los “tocadores”, pues si aquellos se les ocurre decir que “fulano” toca bien, es lo suficiente con esto para que estos se pongan en alto grado, mas hoy ya no sucede tanto á causa de los pocos que van quedando que canten bien.

Es curioso ver que, al equivocarse el cantador ó bailador, han de volver la cara y mirar al tocador indicando el error que ha padecido, y el público no inteligente en estos espectáculos opina casi del mismo modo que los primeros, siendo así que, si se analiza detenidamente, el tocador es el peor retribuido, peor mirado, etc., etc.; pero que suele ser por lo general la parte más saliente y principal de todo un “tablado” (pág. 179).

En una reciente entrevista, el guitarrista **Alberto Vélez** cuenta un sucedido que redunda sobre lo expuesto por **Rafael Marín**:

*“Por cierto, llegamos a Cazalla de la Sierra a hacer un bolo, salió **Canalejas** a cantar y estuvo muy curioso, pues cuando había cantado bulerías y fandangos y le dijo el público que cantara por seguiriyas, él se levantó y dijo (que por cierto ya estaba cojo) no puedo cantar la seguriya, porque este chiquillo*

(por mí) que viene conmigo no sabe tocar la guitarra por ese estilo. Yo me callé. Sí que sabía tocarla, pero no iba a contradecir al cantaor”⁴⁴.

Cuando el guitarrista se convierte en concertista, se iguala y hasta supera al cantaor en importancia y en protagonismo, lo que supone una subversión de la jerarquía profesional flamenca, subversión que molestaba sobremanera a los cantaores. **Ramón Montoya** y **Sabicas** superaban a la mayoría de los cantaores de sus épocas en prestigio, en reconocimiento por los públicos y por los profesionales, y en remuneraciones económicas, lo que provocaba feroces “celos” en los cantaores. Pero todos deseaban ser acompañados por ellos en sus actuaciones y en sus grabaciones.

2.E.- Diego del Gastor.

Desarrollando el concertismo, **Antonio Mairena** proporciona una curiosa y sorprendente imagen de **Diego del Gastor**:

*“Otro guitarrista con tendencia solista fue **Diego de “El Gastor”**, gitano descendiente de **Anica Amaya** y cuya familia, procedente de la Serranía de Ronda, se afincó en Morón, donde **Diego** vivió siempre y donde murió en el verano de 1973. **Diego** tendía quizá más al concertismo que al acompañamiento, no obstante ser un gran aficionado al cante, al que también sabía acompañar, como pudimos testificar **Juan “Talegas”** y yo, por habernos acompañado muchas veces en fiestas. Pero, a diferencia de lo que ocurría con **Montoya**, no se inclinaba en absoluto por los aires levantinos, sino por los otros, por lo que estaba más cerca de **Javier Molina**, siendo incluso más exagerada su postura, pues el de “**el Gastor**” solía tocar solamente por soleá, seguiriya y bulería, por cierto de una forma muy personal y enigmática. En realidad la actitud de **Diego** se podía explicar, en parte, por el hecho de no ser un profesional, pues la mayor parte de su vida tocó entre amigos y en fiestas privadas (pág. 122).*

Aunque **Diego del Gastor** poseía conocimientos académicos de la música académica, y en su juventud tocó obras clásicas, ha pasado a la historia del arte flamenco como acompañante. Muy pocos fueron los discos que impresionó, aunque sí se conserva una importante cantidad de grabaciones

⁴⁴ **NIETO VISO, A.**, “**Alberto Vélez, guitarrista**”, en: “*Candil. Revista de Flamenco*”, nº 144, Peña Flamenca de Jaén, Jaén, Mayo-Junio-Julio-Agosto, 2003, pág. 5078.

“*caseras*”. Y ni en sus discos, ni en sus otras grabaciones, ni en sus actuaciones, ni en los comentarios de quienes lo escucharon, destaca nunca su actividad como concertista. La única vez que lo hemos visto tocar a sólo, es en el programa que le dedicó la serie “*Rito y geografía del cante*”, de TVE, programa editado hoy en soportes video y CD. Por lo tanto, nos sorprende extraordinariamente que **Antonio Mairena** considerase que “**Diego** *tendía quizá más al concertismo que al acompañamiento*”. Hasta dudamos de la veracidad de esta afirmación.

Por el contrario, sí estamos de acuerdo con la observación de que **Diego** “*solía tocar solamente por soleá, seguiriya y bulería*”. De dominio público resulta el repertorio tan corto que solía interpretar, y que apenas se extendía a las bulerías por soleá y a las alegrías. Y esta pobreza de repertorio no es una virtud, que desde luego, no resulta comparable a la riqueza del repertorio de **Javier Molina**, ni muchísimo menos a la de **Ramón Montoya**.

2.F.- Melchor de Marchena.

Sin lugar a dudas, el guitarrista predilecto de **Antonio Mairena** fue **Melchor Jiménez Torres: Melchor de Marchena**. Recordemos como en el párrafo citado de su entrevista, lo destaca en sus preferencias y entre un grupo de primeras figuras de la guitarra.

Y es en las “*Confesiones*” donde se atribuye el descubrimiento y el lanzamiento artístico de **Melchor**, y donde narra como les sorprendió juntos en Sevilla el golpe de estado del 18 de julio de 1936, después de una actuación:

*“Y fue entonces cuando conocí a **Melchor de Marchena**, que no salía de su pueblo por rarezas. Yo presenté en él un gran artista, y, por fin, lo pude sacar de su pueblo y me lo traje a Sevilla. El día 17 de julio de 1936 actuamos los dos en Mairena del Alcor, en una función benéfica de variedades. Pasamos la noche en Mairena, y al día siguiente, a la una de la tarde, regresamos a Sevilla. **Melchor** se quedó en la Posada de la Alfalfa, y yo me fui a una pensión de la calle Jáuregui. Me eché a dormir la siesta, y a eso de las tres de la tarde me despertó una noticia terrible que*

corría de boca en boca: había estallado una rebelión militar, que iba a significar la Guerra Civil” (pág. 93).

Páginas adelante, insiste:

*“Reconstruí muchos cantes antiguos y di a conocer cantaores que guardaban algunas esencias del cante gitano de Utrera, de Lebrija, de Jerez y de los Puertos, e hice que grabaran muchos de ellos. Así los saqué del sueño de la muerte. Lo mismo hice con algunos guitarristas, como **Melchor** y los hermanos “**Moraos**” de Jerez” (pág. 149).*

Sabemos que a principios de los años treinta, **Melchor de Marchena** frecuentaba los ambientes flamencos de Sevilla, donde era conocido y reconocido. Y el mismo **Mairena** refiere como los años de la guerra (1936-1939) los pasaron separadamente:

*“Cuando Sevilla cayó en manos de los “nacionales”, **Melchor** y yo, con muchas dificultades, nos refugiamos en Mairena, y allí estuvimos algún tiempo, hasta que **Melchor** tuvo que marcharse a Marchena y yo volví a Sevilla para ganarme la vida y ayudar a los míos. No tenía otro remedio” (pág. 94).*

Al muy poco de finalizar la guerra, en julio de 1939, interviene **Melchor** en el espectáculo “*Luces de España*”, escenificado por los bailaores **Custodia Romero** y **Rafael Ortega**. Otra compañía donde intervino, fue la “*Ópera flamenca*” que organizara **Alberto Monserrat** en el verano de 1940, donde coincide con *El Niño de Caracol*⁴⁵. En 1941, **Concha Piquer** repone la estampa flamenca titulada “*Las calles de Cádiz*”, donde entre un magnífico elenco, participan *La Niña de los Peines*, **Pepe Pinto**, **Melchor de Marchena** y *El Niño Ricardo*⁴⁶. También en el mismo año de 1941, interviene **Melchor** en otro espectáculo organizado por el empresario **Alberto Monserrat**, espectáculo que se tituló “*Los Mejores*”, donde cantaba igualmente *Manolo Caracol*⁴⁷.

Es por entonces, a principios de los años cuarenta, cuando **Melchor de Marchena** se asienta en Madrid, donde volvería a coincidir con **Antonio**

⁴⁵ **GUARDIA, J.**, “*La Ópera Flamenca en Granada*”, Editorial Comares, Granada, 1997, s/p.

⁴⁶ **BOHÓRQUEZ CASADO, M.**, “*La Niña de los Peines en la Casa de los Pavón. Vida y obra de la Reina del Cante Flamenco*”, Signatura Ediciones de Andalucía, S. L., Sevilla, 2000, pp. 112-113.

⁴⁷ **MURCIANO, A.** y **VALDERRAMA, J.**, “*Mi vida y el cante. (Memorias flamencas de Juanito Valderrama)*”, Diputación Provincial de Jaén, Jaén, 1994, pág. 47.

Mairena en 1945, cuando **Antonio** se asienta en la capital a requerimiento de **Pastora Imperio**, quien lo contrata para actuar en su venta “*La Capitana*”, según “*Las confesiones*” (pág. 115). No nos consta que desde 1936 hubiesen tenido ningún contacto. Pero la estancia de **Melchor** en Madrid se vería interrumpida por numerosas giras en distintos espectáculos donde participó. Así, en 1943, el empresario **Ricardo Olite** organizaría el espectáculo “*Circuito Andalucía*”, donde se anunciaba a **Manolo Caracol**. En el mismo año 1943, toca en “*Cabalgata*”, espectáculo que representaba **Daniel Córdoba** y encabezaba **Lola Flores**⁴⁸. El 19 de enero de 1949 y con el patrocinio de la Asociación de la Prensa, se estrenaba en el Teatro San Fernando, de Sevilla, “*España y su cantaora*”. El libreto era de **Antonio Molina Moles**, y la música de **Arturo Pavón** y de **El Maestro Naranjo**. Entre un extenso y cualificado elenco, actuaban **Pastora** y **Melchor**. Sin embargo, el fracaso que obtuvo, obligó a la cantaora a abandonar el espectáculo y sus actuaciones públicas⁴⁹.

Durante la década de los cincuenta, **Melchor** continuaría alternando sus estancias en Madrid con intervenciones en espectáculos de gira. Entretanto, **Antonio Mairena** desarrollaba su actividad artística en las ventas y los cabarets madrileños, acompañado primordialmente por **Manolo de Huelva**, según él mismo declara y hemos visto. La primera vez que encontramos juntos a **Melchor** y a **Mairena** es al final de la década, en el II Festival de los Patios Cordobeses, celebrado durante los días 23 y 24 de mayo de 1957. Como podemos comprobar, desde 1936 cuando por mor de la guerra se separaron, hasta 1957, sus vidas transcurrieron por caminos muy distintos.

Y como podemos comprobar, **Antonio Mairena** tenía en lugar preferente entre sus guitarristas favoritos a **Melchor de Marchena**. Fue una admiración que se vio correspondida por la de **Melchor**. Así, en la entrevista que le hiciera a **Melchor de Marchena**, **José María Velásquez-Gaztelu** para el programa “*Rito y geografía del cante*”, se cruzaron esta pregunta y esta respuesta:

- “¿Ud. prefiere a algún cantaor para acompañarle, algún tipo de cantaor?”
- Pues yo, sí. El que todo lo canta muy bien, a mí me duele un horror cantando. Me gusta mucho **Manolo Caracol**, porque es un cantaor de arte, tiene mucho arte, y a mí me gusta

⁴⁸ **BLAS VEGA, J.**, “*La Canción Española. (De La Caramba a Isabel Pantoja)*”, Taller El Búcaro, S. L., Madrid, 1996, pág. 101.

⁴⁹ **BOHÓRQUEZ CASADO, M.**, “*La Niña de los Peines en la Casa de los Pavón...*”, *op. cit.*, pág. 115.

mucho. Y cuando canta él, saco cosas en la guitarra que no las sé. También hay otro cantador que me gusta mucho que es Mairena, y canta muy bien”.

Años después, **Francisco Vallecillo**, quien fue gran amigo personal de **Antonio Mairena**, a la pregunta sobre con qué tocaor se encontraba **Mairena** más cómodo, responde contundentemente: *Con Melchor de Marchena, sin comparación posible con nadie. Este álbum –del que hablábamos- (se refiere a la Gran historia del cante gitano-andaluz)⁵⁰ tiene cosas muy buenas, a igual altura por supuesto Ricardo que Melchor⁵¹.*

Antonio Mairena cambiaría de productora en 1972, y grabaría con **Melchor de Marchena** para Ariola el LP titulado *Grandes Estilos Flamencos* (Rf. 85.487). Y en el mismo año, otro LP que titula *Antonio Mairena y el cante de Jerez* (Rf. H. 85.458). Acerca de la presentación de este disco, escribe **Manuel Delgado López**:

La presentación de este Disco en el Consejo de la Denominación de Origen de la tierra del Marco, dio lugar a una noche memorable.

Tuvo Antonio una de sus más grandiosas inspiraciones, pero el máximo protagonista de la noche fue Melchor de Marchena que nos arrebató a todos con unos inauditos alardes de improvisadas falsetas cargadas de gitanería⁵².

Pero en honor a la verdad, hay que reconocer que quizás la admiración de **Melchor**, se volcaba más hacia **Manolo Caracol** que hacia **Antonio Mairena**. Con **Caracol** grabaría una de las máximas obras de arte de toda la discografía flamenca: la antología titulada “*Una historia del cante flamenco*”, álbum publicado en 1958 por Hispavox (Ref. HH 10-23/4)⁵³ y dirigido por el prestigioso profesor **Manuel García Matos**. Y junto a **Manolo Caracol**, **Arturo Pavón** y **Luisa Ortega**, **Melchor** fue artista emblemático del tablao madrileño –con “*sucursal*” veraniega en Marbella- “*Los Canasteros*”, regentado por el mismo **Manolo Caracol** e inaugurado en 1963.

⁵⁰ El paréntesis es nuestro.

⁵¹ **VALLECILLO, F.**, *Antonio Mairena. La pequeña historia*, Biblioteca de Estudios Flamencos, 1, Cádiz, 1988, pp. 126-127.

⁵² **DELGADO LÓPEZ, M.**, *Apuntes sobre la discografía de Antonio Mairena*, op. cit., pág. 240.

⁵³ **LARREA, A. de.**, “*Guía del Flamenco*”, Editora Nacional, Madrid, 1975, pág. 75.

Otra muestra del fervor de **Melchor de Marchena** por **Manolo Caracol**, es el siguiente sucedido que narra **Agustín Gómez**:

*“No se me puede olvidar el plantón a “**Mairena**” en la “2ª Cata Flamenca de Montilla” (21 de agosto de 1971). Juntos hacían los festivales, desde aquellos del “Paseo de los Tristes” de Granada, de la “Glorieta Jiménez Sutil” de Mairena del Alcor, Potajes de Utrera... “**Caracol**” no iba de festivales, pero bastó que lo llamaran a uno, a Bornos, coincidiendo en la misma noche de “La Cata”, cuando ya “**Melchor**” tenía firmado su contrato con Montilla. Ni se disculpó siquiera; “**Melchor**” estuvo esa noche con “**Caracol**” en Bornos”⁵⁴.*

Muy herido en su orgullo personal y profesional, debió sentirse **Antonio Mairena** aquella noche. No obstante, *“no salió mal parado. Mairena tuvo que conformarse esa noche montillana con **Paco de Lucía**”*, como escribe **Agustín Gómez**, quien asegura a continuación *“que fue la primera vez que el de Lucía acompañaba a Antonio Mairena”⁵⁵.*

En 1962, iba a participar **Melchor de Marchena** en un acontecimiento histórico. Se trata del concurso convocado para la entrega de la III Llave de Oro del Cante. El concurso se desarrolló en la Plaza de la Corredera de Córdoba, durante los días 19 y 20 de mayo. Y en él, acompañó a la guitarra a **Antonio Mairena**, ganador de la Llave⁵⁶. El cantaor **Antonio Fernández: Fosforito**, participante en el concurso, expresó un emotivo recuerdo del mismo:

*“Allí mismo, tal como le entregaron la Llave, salió **Melchor de Marchena**, se sentó, se fue to el mundo y cantó (**Antonio Mairena**) por soleá de maravilla, hizo una selección de cantes por soleá de diez o doce cantes que no se mejoran, lo mismo que hay cosas que no se mejoran: el “Reniego” de **Tomás** ¿quién lo mejora?, o “Del convento las campanas” de **Chacón**, eso ¿quién lo va a mejorar?, o el “Santiago y Santa Ana” de **Manuel Torre**, ¿qué digo yo?”⁵⁷.*

⁵⁴ **GÓMEZ, A.**, “Manolo Caracol, verdad intemporal del cante”, en: “Huellas del cante en el siglo XX”, Peña Cultural Flamenca “La Pajarona”. Diputación de Córdoba, Córdoba, 2002, pp. 133-134, selección y coordinación de **Alfonso Benítez López**.

⁵⁵ *Ibidem*, pág. 134.

⁵⁶ **HIDALGO GÓMEZ, F.**, *Fosforito, el último romántico*, Creadors, S. A., Cornellá de Llobregat (Barcelona), 1992, pp. 80-82.

⁵⁷ *Ibidem*, pág. 85.

Numerosas fueron las grabaciones discográficas que impresionó **Antonio Mairena** acompañado por **Melchor**, como después veremos. Entre todas, es de destacar el álbum “*La gran historia del cante gitano-andaluz*”, publicado en 1966, año cuando se le concede el Premio Nacional del Disco. Y a **Melchor** y a **El Niño Ricardo**, ambos participantes en la obra, el Premio Nacional de Guitarra de la Cátedra de Flamencología y Estudios Folklóricos Andaluces de Jerez de la Frontera (Cádiz).

2.G.- Tocaos para cantar y tocaos para bailar.

En otro lugar de “*Las Confesiones*” y refiriéndose **Antonio Mairena** al Madrid de mediados de los años cincuenta, “*el Madrid de los tablaos*”, expone:

“Desgraciadamente, a pesar del ambiente favorable de la afición, el cante entró en decadencia. ¿Cómo se explica esto? Los causantes de la baja calidad del cante fueron los propios cantaores, que tiraban por tierra el buen ambiente que se estaba creando, cantando cuplés y fandangos, y cuando cantaban otros cantes, por ejemplo por soleá, era para bailar, subordinando el cante al baile. Y lo mismo le pasó al toque de guitarra, completamente sometido al baile. En los tablaos se daban muchos cuadros flamencos, y los guitarristas tocaban casi solamente para bailar. Se pierde la distinción entre tocaos para cantar y tocaos para bailar, y casi todos tocan para el baile, con lo que aparece un toque con mucho ritmo, pero duro para el cantaor, sin matices, sin tonalidades, sin dulzura, sin sensibilidad. Eso ha echado a perder a buenos tocaos. Yo mismo tuve ocasión de comprobar como un buen guitarrista era víctima de estas circunstancias, pues se había acostumbrado a tocar sólo en cuadros flamencos”.

En efecto. El cante y el toque para el baile, exigen unas características distintas al cante y el toque para escuchar. La subordinación al baile requiere un concepto muy rígido de la medida. Y el ritmo y la acentuación han de marcarse con precisión férrea. Ciertamente, este concepto procura un cante y un toque “*sin dulzura, sin sensibilidad*”, “*duro*” en definitiva, para el cantaor y para el tocaor. Y existen cantaores y tocaos tan especializados en el cante y el toque “*atrás*”, que cuando interpretan “*alante*” les resulta un cante y un toque “*duros*”, carecen de elasticidad, de rubatos, de matices.

Esta diferencia viene desde antiguo. **Andrés Segovia**, en su artículo citado expresó:

“La guitarra popular fue siempre el acompañante esencial del bailar y el cantaor. En las ocasiones en las que el guitarrista era apreciado por los aficionados cabales más por la emoción que transmitía que por la destreza de sus dedos, se esperaba –a requerimiento del público- que se separase del resto del grupo y adelantase su silla al borde del tablao, donde tocaba, animado por los “olés” del público, “seguiriyas”, “soleares”, “malagueñas grandes”, etc. Cada falseta penetraba en los corazones de los aficionados. Así al guitarrista que movía su silla para adelante pronto se le conocía por el nombre caprichoso de “tocaor palante”.

*Y esto sucedía sólo cuando se refería a un guitarrista de la talla del **Maestro Patiño** o de **Paco de Lucena**” (pág. 7).*

Dichas diferencias eran muy bien conocidas por **Antonio Mairena**. Durante muchos años, estuvo cantando para el baile, con **Teresa y Luisillo** primero, y con **Antonio**, después. Él fue cantaor de “*atrás*” y conocía muy bien dichas características.

Por otro lado, son características necesarias para adquirir precisión en el sentido de la medida, del ritmo y de la acentuación, y velocidad en la voz, en el caso de los cantaores. Y en el caso de los guitarristas, adoptar una pulsación rápida, poderosa y sonora, además. Son muchos los cantaores y los tocaores que consideran imprescindible en sus fases de aprendizaje, cantar y tocar en un cuadro. Incluso, son muchos los que para entrenarse tras una época de inactividad, cantan y tocan en un cuadro. **Fernando el de Triana** escribió que **Paco Lucena** “*la noche que decía: -Voy a tocar un poco en el cuadro para hacer pulsación, no dejaba escuchar más guitarra que la suya*” (pág. 254).

Afortunadamente, **Antonio Mairena**, como tantos otros cantaores y tantos otros tocaores que han cantado y tocado en cuadros, no vició su cante para el baile.

3.- Guitarristas en la discografía de Antonio Mairena.

No fueron muy numerosos los guitarristas que acompañaron a **Antonio Mairena** en sus grabaciones discográficas⁵⁸. Sólo fueron doce. Son los

⁵⁸ Para la redacción de este apartado, seguimos el siguiente artículo: **INFANTE, M., ZAFRA, M. J. e INFANTE, R., “Discografía de Antonio Mairena. Base de datos”, en: revista digital “Alboreá”, nº 2003-09, 10-X-2003, en: www.caf.cica.es**

siguientes: *Esteban de Sanlúcar*, *Habichuela de Tánger*, *Paco Aguilera*, *Manuel Morao*, *Mariano de Córdoba*, *Manuel Moreno*, *Melchor de Marchena*, *El Niño Ricardo*, *José Cala*: *El Poeta*, *Paco de Lucía*, *Enrique de Melchor* y *Pedro Peña*.

Salvo *Mariano de Córdoba*, todos grabaron discos acompañando en solitario a *Mairena*. A dos guitarras, lo hicieron los siguientes dúos: *Manuel Morao* y *Mariano de Córdoba*; *Paco Aguilera* y *Manuel Morao*; *El Niño Ricardo* y *Melchor de Marchena*; *Melchor de Marchena* y *Enrique de Melchor*; y *Pedro Peña* y *Enrique de Melchor*.

Conviene tener en cuenta que *Antonio Mairena* no era un cantaor “difícil” para los tocaores. Poseía una gran seguridad en los tonos: no desafinaba nunca. Poseía también un escrupuloso sentido de la medida, del ritmo y de la acentuación, virtudes que interpretaba con velocidad en la voz. E imprimía a sus cantes un “aire” muy “andaluz”: era un cantaor “airoso”. No cabe duda de que su experiencia como cantaor para el baile, contribuyó a proporcionarle dichas virtudes. Cualquier tocaor de mediana experiencia, podía acompañarlo a satisfacción.

La cantidad de grabaciones registradas con *Melchor de Marchena*, demuestra que *Antonio* encontró en *Melchor* un tocaor “a su medida”. *Melchor* poseía igualmente un escrupuloso sentido de la medida, del ritmo y de la acentuación. Dominaba perfectamente la armonía y poseía un “aire” muy “andaluz”: era un tocaor “airoso”. Además, era muy moderado en sus ornamentaciones, por lo que su virtuosismo no resultaba “apabullante” para el cantaor. Estas virtudes fueron las que determinaron que *Antonio Mairena* prefiriese su acompañamiento para impresionar grabaciones. Sin embargo, hasta 1960 no comenzaría su colaboración. Fue en un disco de amianto para uso personal y en “*Antología del cante flamenco y cante gitano*”, donde le acompañó unas siguiரியas y unas serranas. Los cuatro acompañamientos restantes los hizo *Manuel Moreno*.

Tras *Melchor de Marchena* y a muy larga distancia en cuanto a cantidad de grabaciones, figura *El Niño Ricardo*. Su colaboración comenzó en 1966, cuando *Ricardo* acompaña en solitario siete cantes del álbum “*La gran historia del cante gitano-andaluz*”, y uno con *Melchor de Marchena*. Al año siguiente, *Antonio* y *Ricardo* grabaron “*Sevilla por Bulerías*” y uno de los cantes que aparecen en “*Festival de cante jondo Antonio Mairena*”. Quizás porque *El Niño Ricardo* dirigía la colección flamenca de la productora Columbia, quizás porque su aire por bulerías era soberbio, *Antonio* se hizo acompañar por *Ricardo* en el disco que monográficamente dedicó a las bulerías. Y desde luego, eligió bien. Y cabe preguntarse por qué *Antonio Mairena* no se hizo acompañar por *Ricardo* en más grabaciones, cuando era

la indiscutible primera guitarra de los años cincuenta y sesenta. La respuesta parece proporcionarla el mismo **Mairena** en “*La Confesiones*”:

“En 1950 pude realizar mi segunda grabación, pues, aunque por entonces las circunstancias no me eran propicias para ello, puede decirse que tuve suerte. Por aquellas fechas, uno de los inconvenientes que se presentaban, tanto a mí como a otros, para grabar era que las Casas grabadoras prácticamente dejaban en manos de algún técnico o asesor en cante flamenco, que solía ser un guitarrista, el escoger y contratar a los cantaores, y estos asesores o directores artísticos, por llamarlos de algún modo, sólo dejaban grabar a los que ellos querían, que normalmente eran los que les daban más dinero por escogerlos. Ese fue concretamente el motivo de que yo no hubiese grabado antes con la Casa Columbia. Por fin, estando en dicha Casa el guitarrista Paco Aguilera, haciendo las veces, aunque temporalmente, de asesor técnico, me propuso hacer con él una grabación. Yo le dije que él lo arreglara todo con la Casa; pero él me insistió en que tenía que ser yo el que contratara directamente con Columbia y firmara el contrato” (pp. 128-129).

Desde muy antiguo, los guitarristas fueron los directores artísticos de los cafés cantantes. Así, el mítico **Maestro Pérez** fue director del Café del Burrero o Café de Ojeda. Cuando se establecieron las productoras discográficas en España, nombraron también a prestigiosos guitarristas como directores artísticos. Y en efecto, el director de Columbia era **El Niño Ricardo**. Pero no creemos que fueran razones económicas las que provocaron que **Ricardo** no contratara a **Mairena**. Tengamos en cuenta que en aquellos años, **Antonio Mairena** no era más que un cantaor que actuaba en las ventas y los cabarets madrileños, sin mayores repercusiones. Por ello, los discos de **Antonio Mairena** no alcanzarían la popularidad ni las cifras de ventas que debía exigir Columbia. Cuando comenzó a ser reconocido, fue a mediados de los cincuenta, cuando actuó como cantaor para el baile en la compañía de **Antonio**.

Esteban de Sanlúcar y **Paco Aguilera**, con ocho cantes cada uno, son los que siguen en número de grabaciones a **Melchor de Marchena**, y los primeros guitarristas con quienes grabó **Antonio Mairena**. A pesar de su “*montoyismo*”, **Esteban de Sanlúcar** podía haber sido otro guitarrista predilecto de **Antonio Mairena**. **Esteban** desarrollaba unos acompañamientos muy a propósito para el cante de **Antonio**. Quizás su marcha a América de donde no regresaría, interrumpiera una colaboración que pudo haber dado mucho de sí. Por el contrario, la colaboración con **Paco Aguilera** se debió a estrategias comerciales, según acabamos de ver. Sólo

fueron cuatro los discos donde le acompaña en solitario, todos editados en 1950, y uno donde le acompaña a dos guitarras con **Manuel Morao**: “*Cantes de Antonio Mairena*”.

Manuel Morao le acompañaría tres cantes en el disco que grabó con **Antonio** y **Carmen Rojas** en 1952, y en el disco que grabó en Londres en 1954. Da la impresión que su colaboración se debió a encontrarse ambos entonces en la compañía artística de **Antonio**, aunque **Mairena** se atribuyera en “*Las Confesiones*” (pág. 149) el descubrimiento y lanzamiento de **Manuel Morao**.

Habichuela de Tánger fue quien acompañó los cuatro cantes que contienen el disco impresionado en 1944 en aquella ciudad, disco del que sólo fueron hechas dos copias. Sin duda, era el guitarrista que “*tenía a mano*” cuando grabó aquel anecdótico disco.

Pedro Peña y **Enrique de Melchor** lo acompañaron en solitario en sus últimas grabaciones: “*Esquema histórico del cante por Seguiriyas y Soleares*” y “*El calor de mis recuerdos*”, así como unas bulerías a dos guitarras en el último. Y es de destacar también el acompañamiento que a dos guitarras, realizó **Enrique** con **Melchor** en “*Cantes de Cádiz y los Puertos*” y en “*Triana, raíz del cante*”. En “*Esquema histórico...*” grabaron además unas seguiriyas.

José Cala: **El Poeta** le acompañó tres cantes de “*Misa flamenca en Sevilla*”, y **Paco de Lucía** dos en “*Festival de La Unión*”, disco que fue grabado en directo y donde aparecen las únicas grabaciones de ambos.

4.- Conclusiones.

- En la discografía impresionada por **Antonio Mairena**, el predominio de los cantes con medida o rítmicos resulta aplastante. Evidentemente, **Mairena** se encontraba mucho más a gusto en las interpretaciones de los cantes acompañados. Por el contrario, no resultaban de su agrado los cantes melodiosos, sin medida o “*ad libitum*”. Esto pudo deberse bien a las características de su voz, mucho más a propósito para los cantes rítmicos que para los melodiosos, bien a su experiencia como cantaor “*de atrás*”. Y esto pudo determinar que prefiriese los guitarristas “*airosos*”, con dominio de la medida, del ritmo, de la acentuación y del “*aire*”, frente a los guitarristas que destacan la melodía en su toque.
- A causa de la defensa que hacía en el acompañamiento guitarrístico de la “*actitud flamenca tradicional de fiel y mero “tocaor*”, actitud

coincidente con la de **El Maestro Patiño**: “*la guitarra se ha hecho “pa acompañá al cantaor”*”, no resultaban del gusto de **Antonio Mairena** los guitarristas virtuosos. El virtuosismo que aceptaba era muy moderado. Sin duda, esto restó brillantez a sus grabaciones. De haber poseído un concepto más “abierto” del toque, sus grabaciones habrían resultado más brillantes, más emotivas, menos “frías”. No obstante, el nivel cualitativo de sus grabaciones es muy alto, logrando abundantes interpretaciones que disfrutaban de la categoría de históricas.

- En este concepto, subyace un concepto de la jerarquía profesional en el mundo del arte flamenco, por la que el protagonismo de la interpretación la detenta el cantaor. El tocaor no es más que un acompañante “*fiel y mero*”. Como escribió en “*Mundo y formas del cante flamenco*”: “*Toda desorbitación o aspiración que rebase este papel es injustificable*” (pág. 144). Y repetimos que tan rotunda afirmación, por la carga de subjetividad que posee, merecería una ampliación que la glosara.
- Los conocimientos que poseía **Antonio Mairena** de la historia y de las técnicas de la guitarra flamenca, resultan lamentablemente escasos. Sin duda, el estudio profundo de la guitarra no figuró entre sus preferencias. Prefería el estudio y el conocimiento del cante, al que dedicó todo su esfuerzo y su trabajo.
- A causa de la falta de profundidad en sus conocimientos guitarrísticos, algunas de sus afirmaciones han creado erróneos “mitos” entre los tratadistas y los aficionados, afirmaciones que ahora cuesta trabajo desmentir. Algunas: “*La “cejilla” (...) es de uso muy reciente (última mitad del siglo XIX). (...) La “cejilla” es privativa de la guitarra flamenca*” (pág. 142); “*Los “tocaors” no saben música, por lo general. Aprenden de oído y varían a su arbitrio e instintivamente las falsetas que han aprendido de sus maestros o compañeros. La experiencia ha demostrado que el conocimiento científico de la música no ha beneficiado a los pocos tocadores que se preocuparon por adquirirlo*” (pág. 143); “*la guitarra flamenca o andaluza aparece históricamente como acompañamiento único y propio del cante hacia mediados del siglo XIX*” (pág. 143); “*Los cantes flamencos primitivos, esto es, los gitanos puros, inicialmente no se acompañaron de guitarra. Esta se les asocia después y su simbiosis con el cante gitano debió iniciarse allá por el año 1850, fomentada por los acontecimientos que transformaron poco a poco el cante en un espectáculo, o, al menos, en arte que se exhibe en fiestas privadas primero, en Cafés de Cante más tarde. Las tonás (martinetes, debla, carcelera, etc...), las siguiiriyas, los cantes de jaleo o festeros, los bailes primitivos gitanos de la Baja Andalucía, no llevaban, al principio, otro acompañamiento que el*

“son” o palmas, el golpear rítmico, el zapateo o taconeo” (pág. 143); (La Siguirya) *se confundiría con las tonás. Es probable que su emancipación y autonomía se iniciase con el “Fillo” y el “Planeta” hacia 1840*” (pág. 37).

- La discriminación étnica que defendió **Antonio Mairena** a favor de la raza gitana bajo-andaluza, respecto a la creación e interpretación del cante, no pudo referirla también al toque. Si errónea resulta respecto al cante, completamente absurda resultaría respecto al toque.

Eusebio Rioja.
Málaga, julio de 2004.

*

Años después, **Francisco Vallecillo**, quien fue gran amigo personal de **Antonio Mairena**, a la pregunta sobre con qué tocaor se encontraba **Mairena** más cómodo, responde contundentemente: *Con **Melchor de Marchena**, sin comparación posible con nadie. Este álbum –del que hablábamos– (se refiere a la Gran historia del cante gitano-andaluz)⁵⁹ tiene cosas muy buenas, a igual altura por supuesto **Ricardo que Melchor**⁶⁰.*

*

Antonio Mairena cambiaría de productora en 1972, y grabaría con **Melchor de Marchena** para Ariola el LP titulado *Grandes Estilos Flamencos* (Rf. 85.487). Y en el mismo año, otro LP que titula *Antonio Mairena y el cante de Jerez* (Rf. H. 85.458). Acerca de la presentación de este disco, escribe **Manuel Delgado López**:

La presentación de este Disco en el Consejo de la Denominación de Origen de la tierra del Marco, dio lugar a una noche memorable.

*Tuvo **Antonio** una de sus más grandiosas inspiraciones, pero el máximo protagonista de la noche fue **Melchor de Marchena** que nos arrebató a todos con unos inauditos alardes de improvisadas falsetas cargadas de gitanería⁶¹.*

*

⁵⁹ El paréntesis es nuestro.

⁶⁰ **VALLECILLO, F.**, *Antonio Mairena. La pequeña historia*, Biblioteca de Estudios Flamencos, 1, Cádiz, 1988, pp. 126-127.

⁶¹ **DELGADO LÓPEZ, M.**, *Apuntes sobre la discografía de Antonio Mairena*, op. cit., pág. 240.