

© MIGUEL ÁNGEL GONZÁLEZ
© UNIVERSIDAD DE GRANADA
MANUAL DE LOS CANTES DE GRANADA
ISBN: 978-84-338-5949-5. Depósito legal: GR/855-2016.
Edita: Editorial Universidad de Granada
Campus Universitario de Cartuja
Antiguo Colegio Máximo
Telf.: 958 243 930 / 958 246 220
18071, Granada.
www.editorial.ugr.es

Diseño de interior y cubierta: Lalo Rojas. Granada.

Compaginación y preimpresión: Galerada, SIAG. Granada.

Imprime: Graficas La Madraza. Granada.

Encuadernación: Olmedo Hnos. Ogjares. Granada.

Printed in Spain

Impreso en España

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra sólo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley.

MIGUEL ÁNGEL GONZÁLEZ

MANUAL
DE LOS
CANTES DE GRANADA



Análisis musical
de
ESTEBAN VALDIVIESO

GRANADA
2016



PRÓLOGO



EL LIBRO QUE HOY PRESENTAMOS, gracias a la colaboración entre la Universidad de Granada y la Peña Flamenca La Platería, viene a completar la lista de aportaciones al estudio del flamenco granadino. Aficionados y estudiosos han ayudado a conocer mejor el pasado y el presente de este espacio de investigación en nuestra tierra, con alguna laguna que ahora queda resuelta. Y es, precisamente, esta obra de Miguel Ángel González la que finalmente nos trae una información actualizada, veraz y completa de los Cantes de Granada.

Miguel Ángel, escritor y periodista, estudioso del Flamenco, es sin duda una de las figuras más importantes de los que han dedicado su vida, casi literalmente, a amar y conocer el arte andaluz por excelencia, el Arte Flamenco. Nuestro autor comenzó a escribir de él en 1974, en la revista *Brújula*, de Madrid. Desde entonces ha ejercido la crítica, el ensayo musical y el relato en diversas publicaciones especializadas, a la vez que actuaba como crítico de flamenco del diario *Ideal* durante más de veinte años y ahora lo hace en la revista *Candil*, decana de las de su género. Sus artículos en torno al cante, baile y toque suman más de tres mil y sus colaboraciones en diversos libros han sido tan variadas como excelentes, así como las conferencias y cursos impartidos dentro y fuera de nuestras fronteras. Miguel Ángel ha colaborado también, en diversas ocasiones, con nuestra Universidad, así como con el Festival Internacional de Música y Danza, con magníficos resultados.

Permítasenos, por fin, resaltar una vertiente singular en tan dilatada y brillante trayectoria: su relación con la Platería, la Peña Decana, que desde hace casi cincuenta años tiene su sede en pleno barrio del Albaicín.

Socio de la misma desde hace cuarenta años, distinguido con la insignia de oro que otorga a sus mejores aficionados, el autor es para nuestra Peña un referente y un amigo, y para ella ha impartido varios cursos de flamenco donde su magisterio destacó brillantemente. Es por todo esto por lo que hoy nos alegramos de la presentación de este *Manual de los cantes de Granada*, y nos sentimos orgullosos de que tan importante obra salga a la luz, gracias a la voluntad conjunta de los plateros y los universitarios granadinos. Y esperamos y deseamos que otros libros sigan este mismo camino, fruto del entendimiento y amistad entre ambas instituciones y todo ello por el bien del Arte Flamenco, ahora ya Patrimonio Inmaterial de la Humanidad. Gracias, Miguel Ángel.

JUAN DE DIOS VICO
Presidente de la Peña La Platería



AGRADECIMIENTOS



EL ORIGEN DE ESTE LIBRO estuvo en la enciclopedia *La Gran Historia del Flamenco en Granada*, dirigida por el estudioso Manuel López Rodríguez y redactada por el Equipo El Avellano, que componíamos trece miembros, cada uno con la misión de escribir sobre un tema de los muchos que la obra contemplaba: los cafés cantantes de Granada, el Concurso de 1922, el baile, la zambra, la guitarra, las peñas, la prensa flamenca, las biografías de artistas de la capital y provincia, etcétera, etcétera. De entre todos los asuntos analizados a lo largo de cuatro volúmenes, Manuel quiso honrarme con el encargo de confeccionar el capítulo dedicado a los cantes.

Vaya, pues, por delante mi más sincera gratitud al gran aficionado, que murió sin ver realizado el proyecto más ambicioso y apasionado que emprendiera como investigador del flamenco, ya que la enciclopedia nunca fue publicada, por razones de rapacidad editorial que no son del caso.

También en aquel tiempo, el entrañable amigo Esteban Valdivieso García, catedrático de música, y yo mismo habíamos comenzado a trabajar conjuntamente en otro ensayo flamenco, que frustró dolorosamente su fallecimiento, ocurrido el 14 de febrero de 2008.

Quisiera, por tanto, que este manual, que recoge algunas de las anotaciones realizadas por Esteban, sea homenaje a la memoria de aquél con quien tantas vivencias compartí durante más de treinta años de amistad sin revés.

Lugar destacado en mi agradecimiento ocupan así mismo los muchos artistas y compañeros de afición con cuyo arte y conocimiento, conversaciones y sugerencias he tenido la fortuna de enriquecer y acrecentar mi amor por el cante y su mundo, y los autores de las fotografías que ilustran esta obra. Debo mencionar a Curro Albayzín, Manuel Cobitos, Enrique Morente, Juan Valderrama, Curro Andrés, Javier Montenegro, Jaime el Parrón, José Maya, Francisco Gálvez (hijo de Frasquito Yerbabuena), José Javier León, Antón Carmona, Pablo Ramírez, Antonio Idígoras, Antonio Lastra y Miguel Berbel, entre otros.

Inapreciable ha sido la colaboración de Dolores Mariscal García, musicóloga, apasionada del flamenco y compañera irremplazable, sin cuyo constante estímulo y ayuda este libro no habría visto la luz.

Gracias, en fin, a la Peña La Platería por la confianza que deposita en mí con su coedición del presente manual.

M. A. G.



LOS TANGOS



INTRODUCCIÓN

LA APARICIÓN EN 1997 DEL COMPACTO *Graná baila por tangos* (Producciones Peligrosas. REF: JASS-6 CD), en el que intervienen cincuenta artistas de la tierra, y del que se vendieron más de cincuenta y dos mil copias, causó revuelo en los ambientes flamencos, tanto entre artistas como entre aficionados. Producido por Raúl Alcover y patrocinado por la Caja General de Ahorros de Granada, nos encontrábamos ante un disco recopilatorio de una insospechada diversidad de estilos de tangos, algunos desconocidos incluso por los entendidos. La sorpresa no lo fue sólo para el mundo flamenco de fuera de Granada, sino que alcanzó a no pocos cantaores y aficionados de la tierra, y también a melómanos rasos, que nunca hubieran imaginado la existencia de tan ubérrimo acervo musical en nuestra capital y provincia: tangos del Camino, tangos del Cerro, tangos de la Vega, tangos de Íllora, tangos de la Flor o del Candil —más conocidos como tango de los Merengazos o tango Falseta—, tangos de la Morería —también llamados Zambra Mora—, tangos de la Volaera, el Petaco... En *Graná baila por tangos* son todos los que están, pero no están todos los que son: ser exhaustivo en ese campo queda fuera de los límites de lo posible, como más adelante iremos viendo.

Su originalidad, cadencia y musicalidad los difundieron con rapidez, de modo que, a poco de su salida a la luz pública, esa copiosa producción comenzó a incorporarse al repertorio de artistas

de toda procedencia geográfica, a formar parte del patrimonio flamenco general: no tardamos en escuchar algunos de esos tangos por primera vez en boca de un mago del compás, el ya desaparecido maestro gaditano Chano Lobato.

La grabación de *Graná baila por tangos*, donde también se cantan jaleos y tanguillos locales y sin la cual posiblemente se hubiesen extinguido sin remedio muchas piezas irrecuperables de nuestro flamenco, como ya se han perdido tantas otras, fue posible gracias al asesoramiento, recopilación y selección de textos y músicas del polifacético artista Curro Albayzín, cantaor, bailaor, rapsoða y, por encima de todo, defensor y conservador a ultranza de la zambra, los cantes, las danzas y las tradiciones de Granada y en particular del Sacromonte, un barrio que durante cuatro generaciones ha bailado al son de las voces de las Cabrera: madre, tías y primas de Curro.

Deuda impagable la que los aficionados tenemos contraída con un hombre que ha luchado incansable, prácticamente sin apoyo y en solitario, por transmitir a las generaciones actuales y venideras verdaderos tesoros de nuestra cultura flamenca autóctona en trance de desaparición. Esa esforzada tarea a la que Curro Albayzín lleva consagrados tantos años de su vida se ve plasmada en la trilogía sacromontana que elabora en la actualidad y de la que ya han sido publicadas las dos primeras entregas: *Cancionero del Sacromonte*, donde se recogen las letras cantadas a lo largo del tiempo en el barrio granadino universalmente conocido, y *Zambras de Granada y flamencos del Sacromonte*, un recuento tan arduo como valioso de los artistas participantes en las zambras desde 1850 hasta las inundaciones de 1963, que hundieron algunas cuevas, causaron la muerte de dos personas y dejaron el Sacromonte deshabitado al desplazar las autoridades a sus moradores a otros barrios o ciudades.

Al margen de nombres como los que antes hemos apuntado someramente, lo cierto es que los tangos florecen en Granada tanto en la capital, que es decir en el Sacromonte, como en la provincia, en la que los focos fundamentales de producción y expansión son la comarca de los Montes Occidentales y la Vega. De todos ellos, los sacromontanos son los más variados y conocidos.

Los tangos son, pues, el himno flamenco de Granada, sus más insignes representantes en el conjunto de los palos que integran el universo del cante. Esa circunstancia hace aún más inconcebible la observación, sin embargo irrefutable, de que, como acabamos de señalar, no escasean aficionados, artistas y muy ilustres flamencólogos que ignoran la existencia o, al menos, la riqueza de nuestros tangos.

El hecho de que los albores de lo que hoy conocemos como flamenco se sitúen en la zona de Cádiz y Sevilla ha sido y sigue siendo con frecuencia sacado de quicio, hasta llegar a negar o a minimizar de manera injustificable el protagonismo de otras provincias andaluzas en la génesis del cante, muy en particular cuando de palos primitivos y de provincias orientales se trata.

Si damos crédito a ciertos autores, deberemos acatar como dogma que todos los denominados cantes básicos o matrices, de los que, como es sabido, forman parte los tangos, vieron la luz en el área de Jerez, Cádiz y Sevilla. De allí, y sólo de allí, esos cantes irradiaron y alcanzaron al resto de Andalucía, y algunos de ellos fueron aprendidos por otros enclaves, donde la copia se aclimató dando lugar a alguna forma o subestilo local, naturalmente tributario del original nativo de la zona ya indicada. Tal sería, entre otros, el caso de Córdoba en relación con las soleares, y de Málaga en relación con los tangos.

En lo que concierne a Granada, y siempre a tenor de esas irreductibles cuanto mal sustentadas teorías, la irradiación debió de ser singularmente pobre, ya que esta provincia apenas merece men-

ción, ni en calidad de copista ni de creadora ni en capacidad alguna, como no sean un par de referencias marginales, destinadas a subrayar su escasa sustancia flamenca o la trivialidad de sus cantes. Lo veremos de inmediato.

Seguidores al pie de la letra de los discutibles pareceres expuestos por el escritor y poeta Ricardo Molina y el cantaor Antonio Mairena en su libro *Mundo y Formas del Cante Flamenco*, aún son legión los estudiosos, ensayistas y conferenciantes, algunos de ellos verdaderos ayatolás de la flamencología, que comulgan con el hermetismo del llamado «triángulo del cante», al punto de negar la evidencia en determinados momentos. El caso de los tangos de Granada es, en este sentido, todo un paradigma de pereza mental y ausencia de rigor documental por parte de numerosos especialistas, que optan por la cómoda vía de fusilar mal fundamentados textos u opiniones ajenas, antes que por la más laboriosa, pero por contra más fiable, de consultar y analizar la realidad, es decir, de llevar a cabo un verdadero trabajo de investigación.

Aparecido en los años sesenta, y reverenciado por algunos como la «biblia de la flamencología», el sagrado texto contiene sin embargo, en especial cuando aborda el tema de la procedencia de los tangos flamencos, revelaciones que no pueden ser calificadas sino de heréticas y blasfemas, sembradoras de confusión entre los fieles aficionados.

Dicen Ricardo Molina y Antonio Mairena: «Respecto a la localidad geográfica originaria, las dos principales hipótesis son las que defienden una a Cádiz, otra a Sevilla, como cuna del tango (...) El compás propio, la flexibilidad y fuerza definen su personalidad. Ignoramos la fecha de su aparición. En Triana siempre se cantó por tangos para bailar, y por lejos que remontemos en su historia, la tradición oral gitana confirma su existencia. Análogamente ocurre en Cádiz. Claro está que, en rigor, nuestras más remotas noticias no pasan del final del siglo XIX (...) Eminentemente baila-

bles, arraigaron en las tierras sabias de compases y de danzas, cual fueron Jerez, Triana, Cádiz y los Puertos. Siguiendo la costa mediterráneo-gaditana alcanzan a Málaga y allí adquieren especial fisonomía también».

Pues bien, sin negar la originalidad de los tangos de Sevilla y de Cádiz, hemos de desmentir categóricamente una teoría que excluye de la órbita tanguera flamenca a Granada, provincia que ha producido buena parte de la mayoría de los tangos que hoy escuchamos, por más que los cantaores no siempre digan, o sepan, que están cantando por tangos granadinos, e incluso en ocasiones se los adjudiquen como creaciones personales.

A mayor abundamiento, se da en destacar la «especial fisonomía» de los tangos malagueños sin especificar con exactitud de qué estilo se está hablando.

¿Se refieren Molina y Mairena a los que el gran cantaor titulara Tangos de Málaga? Si es así, debemos tener presente que dichos tangos no son sino una versión mairenera de los cantes del Piyayo, introducidos por Antonio en compás binario, pero que, originariamente, como ha señalado con contundencia Francisco Valero Vargas, «ni son tangos ni son de Málaga». Y es que, en efecto, desde el punto de vista melódico, el oído menos avisado percibe en los cantes del Piyayo cadencias aguajiradas, más deudoras del Caribe que del litoral malagueño.

¿O tal vez se refieren a los llamados Tangos de la Repompa? Hay que hacer notar, en tal caso, que según datos perfectamente contrastados, confirmados por sus familiares, estos tangos fueron aprendidos en el barrio del Sacromonte por la madre de la Cañeta de Málaga, Dolores Campos Nieto, de nombre artístico la Pirula, y de ella fue de quien los tomó Enriqueta Reyes Porras, la Repompa.

En realidad este estilo de tangos lo cantaba la sacromontana María la Gazpacha, y con escasas variaciones, cuando las hay, la

más conspicua un *yali yali* entonado a veces a manera de coda o remate del cante, es el que se ha dado erróneamente en considerar malagueño.

Pero volvamos a lo defendido en *Mundo y Formas del Cante Flamenco*: si los tangos nacieron exclusivamente en Sevilla y Cádiz, y llegaron sólo hasta Málaga, es obligado inferir que Granada no puede tener tangos, por lo que la rica variedad de estilos vernáculos granadinos que, de hecho, ahí están debe de ser simplemente una alucinación.

La obsesión de Ricardo Molina y Antonio Mairena por adjudicar la producción de todos los palos básicos al solar gaditano-sevillano los conduce en este punto a un callejón sin salida.

«En Sevilla se ha cantado por tangos desde siempre», aseguraba la Niña de los Peines. Afirmación irreprochable, pero exactamente lo mismo hubiese podido decir de Granada su contemporánea, la ya mentada María la Gazpacha.

Nosotros creemos en un desarrollo plural. Sabemos, en efecto, que en Granada se ha cantado y bailado por tangos desde inmemoriales tiempos flamencos. Sabemos que esta provincia posee una extraordinaria variedad de estilos; más, probablemente, que ninguna otra de la geografía flamenca. Sabemos que no se trata de estilos importados o adaptados, sino de tangos propios que han trascendido ampliamente las fronteras locales. Sabemos que no se dan ningunos parecidos en otros lugares, salvo en Málaga, y son, como antes dijimos, de ascendencia granadina.

¿Cómo pensar entonces en una única cuna de este cante, circunscrita a la Baja Andalucía?

¿Cómo no pensar en, al menos, una doble floración, gaditano-sevillana y granadina, allá por los albores genésicos del flamenco, más siendo el de los tangos un compás que, según supimos de labios de alguien tan autorizado como Mohamed Abdesadak Chekara,

director que fue de la Orquesta de Música Andalusí de Tetuán, ya aparece en músicas de Al Andalus de hace mil años?

Sobre ese primigenio y heredado soporte rítmico común, ¿no se desarrollarían paralelamente los tangos en las zonas de Sevilla y Cádiz, y Granada, incluso con cierto trasvase de ideas musicales entre autores de las dichas provincias, pero no tanto que no se diferencien con nitidez las creaciones de cada una de ellas?¹

Nos parece que las evidencias apuntan más a nuestra sugerencia que a la insostenible adscripción cerrada a una sola localidad de origen, de la que otras —entre las cuales, para mayor inri, recordemos que no se cuenta Granada— *copiarían* los tangos. Pero, sea como fuere, es el estudio musicológico el que debe alumbrar conclusiones más rigurosas.

A modo de inciso, y antes de seguir adelante con la exposición de nuestra propuesta, nos parece obligado referirnos, siquiera sea de manera escueta, a una teoría que siempre ha contado con partidarios entre aficionados e investigadores. Hablamos de la tesis que propugna el origen americano de los tangos flamencos, tesis sustentada con particular vehemencia por José Luis Ortiz Nuevo y Faustino Núñez en su ensayo *La Rabia del Placer. El nacimiento cubano del tango y su desembarco en España (1823-1923)*.

No entraremos aquí en un comentario a fondo de dicha obra, que nos alejaría demasiado de los objetivos de este manual, pero sí queremos dejar constancia de un extremo a nuestro juicio esencial. El respaldo del que *La Rabia del Placer* se dota, a través de un minucioso rastreo en hemerotecas, autoriza en efecto a supo-

1. Naturalmente, no consideramos cuna de tangos a Badajoz, pues los tangos extremeños no son sino un estilo puesto de moda en los tablaos madrileños por el cantaor Juan Cantero hacia mediados del siglo pasado.

ner la influencia que ciertos géneros musicales cubanos ejercerían aquende el Atlántico en el siglo XIX; sones y ritmos que cristalizarían en Andalucía dando forma a los iniciales tangos flamencos. Pero, dicho eso, hemos de recordar también que esos sones, más en concreto: el compás binario, característico tanto de los referidos aires americanos como de nuestros tangos, se asentó en Cuba a través de los esclavos importados de África. «Entre 1517 y 1880», leemos en la obra citada, «se ha calculado que el número total de africanos que fueron trasplantados a Cuba fue de 830.000 (de un total de más de once millones llevados a América en casi cuatrocientos años), procedentes de muy diferentes zonas geográficas».

El antecedente más remoto en la génesis del tango flamenco sigue siendo, pues, africano, en concordancia con las declaraciones de Chekara. En otras palabras: si aceptamos la tesis americana, habremos de aceptar así mismo que la simiente cubana de los tangos caería en Andalucía sobre *terreno abonado*, ya frecuentado siglos atrás por similares compases venidos de África con los árabes que habitaron Al Andalus.

Para finalizar esta rápida incursión en *La Rabia del Placer* haremos notar que sus autores se refieren en varias ocasiones a los «tangos de Granada», como independientes de los «tangos de Cádiz» y de los «tangos de Sevilla». Fuera de las tres dichas, ninguna otra provincia es citada como productora de tangos vernáculos.

Con la inestimable colaboración del compositor y catedrático de música Esteban Valdivieso García, ex director del Centro de Documentación Musical de Andalucía, iniciamos hace años un trabajo que su muerte dejó inconcluso y del que a continuación entresacamos algunos datos en respaldo de nuestra defensa de la autoría tanguera granadina.

En dicho ensayo analizamos comparativamente tangos muy característicos de diferentes procedencias: Del área granadina, los tangos del Camino grabados por Juan Cortés Santiago, Juan el Canastero,

diversas estrofas musicales de tangos sacromontanos, y los que dan lugar a los conocidos por tangos de la Repompa a través del proceso de transmisión que antes explicamos. De la zona de Sevilla, tangos trianeros de Pepe el de la Matrona, Antonio Mairena y Naranjito de Triana, tangos sevillanos de la Niña de los Peines, y tangos de Luis Torres, Joselero de Morón. Por lo que concierne a la provincia gaditana, nuestro muestreo se centra en los tangos de Frijones en interpretación de Antonio Mairena, los tangos jerezanos de Tío Borrigo y los tangos de la Perla de Cádiz.

Exceptuando la base rítmica, los resultados melódicos, armónicos y de carácter expresivo arrojados por este estudio presentan diferencias y matices que, en nuestra opinión, revelan un origen rítmico común y una evolución diferente en cada zona, condicionada por el medio y el factor individual que confluyen en el hecho creativo. Así, es cierto que los rasgos más arcaicos se dan en los tangos gaditanos. En muchos de los de Granada se aprecia, entre otras peculiaridades distintivas, una ornamentación musical de carácter orientalizante, cualidad que no nos parece en absoluto ajena al hecho de que esta provincia fuese el más longevo reducto de los árabes en la Península, con ocho siglos de permanencia en ella.

En otras palabras, un detallado análisis no ha sido capaz de encontrar indicio alguno que sustente que la procedencia de los tangos granadinos pueda ser bajoandaluza.

Las preguntas afloran espontáneamente: en el supuesto de que se nos concediera que los tangos llegaron también a Granada, ¿cómo es posible que tras un minucioso rastreo musicológico no se revele la menor influencia gaditana ni sevillana?; ¿de dónde, pues, salieron los tangos granadinos?; ¿no sería de la misma Granada?

Perogrullo y nosotros creemos que sí, pero es evidente que no todos participan de esta convicción.

Como muestra de nuestra labor, reproducimos el análisis de los tangos del Camino grabados en 1983 por Juan el Canastero, con

el acompañamiento a la guitarra de Rafael Santiago, en el disco *Mosaico de los cantes granadinos* (Fonodis. DIS-46/049), editado con motivo del XI Congreso Nacional de Actividades Flamencas, que se celebró en la capital nazarí.

LETRA

*Ay, que baile Carmela,
que baile Carmela;
ay, con zapatos blancos
y medias de sea;*

*y medias de sea
y medias calás;
ay, que baile Carmela,
que está enamora.*

*Ay, desde que se fue mi Pepe
y el huerto no se ha regao,
y el huerto no se ha regao,
y el huerto no se ha regao;*

*y la yerbagüena no crece,
y el perejil se ha seco,
y el perejil se ha seco,
y el perejil se ha seco.*

*Y ay, Pepe mío,
ay, Pepe mío, ven acá,
ay, no me hagas más sufrir,
ay, ni tampoco más llorar.*

MIGUEL ÁNGEL GONZÁLEZ

*Ay, dime, niña hermosa,
ay, dime quién te riza el pelo.
Ay, me lo rizan mis amores,
ay, porque yo sola no pueo,
ay, porque yo sola no pueo.*

*Ay, yo vengo de Montejícar,
ay, yo vengo de Montejícar,
y atravesando montañas;
ay, mi novia es la más bonita.*

*Que sí, que no,
ay, María se llama
la mare de Dios,
ay, María se llama
la mare de Dios.*

ANÁLISIS

Estos tangos del Camino presentan la tonalidad-modalidad de La mayor-Si, con modulación que a continuación detallamos:

- Guitarra a ritmo Si bemol-La-Si bemol-La-Fa-Do-Si bemol-La (recordando el juego cadencial de las soleares).
- Primera estrofa. Comienza en La mayor, con cambio a Mi 7^a y vuelta a La: I^o-V^o-I^o.
- Segunda estrofa. Sigue el mismo juego armónico. Interludio: Mi 7^a-La menor-Mi 7^a-La menor. Si bemol-La mayor-Si bemol-La mayor. Cadencia andaluza transportada a La mayor.
- Tercera estrofa. Modulación a Re menor, con la caída tradicional: Re-Do-Si-La. Falseta de guitarra.