

PALADARES DE CORDELIA

19

Flamenco y
Cante Jondo



Primera edición en REINO DE CORDELIA, enero de 2026

Basada en la publicada en 1963 por la Librería Anticuaria El Guadalhorce

Edita: Reino de Cordelia

www.reinodecordelia.es



@reinodecordelia.es



facebook.com/reinodecordelia



<https://www.youtube.com/c/ReinodeCordelia01>

Derechos exclusivos de esta edición en lengua española

© Reino de Cordelia, S.L.

C/Agustín de Betancourt, 25 - 6º pta, 13

28003 Madrid



El papel utilizado para la impresión de este libro, fabricado a partir de madera procedente de bosques y plantaciones sostenibles, es cien por cien libre de cloro y está calificado como papel recicitable

© Herederos de Edgar Neville, 1922, 1958, 1965

Edición de © José María Goicoechea, 2026

Ilustración de cubierta: Joaquín Sorolla

IBIC: AVGX | Thema: AVLP

ISBN: 979-13-87599-32-4

Depósito legal: M-26678-2025

Diseño y maquetación: Jesús Egido

Corrección de pruebas: Pepa Rebollo

Impresión: Técnica Digital Press

Impreso en la Unión Europea

Printed in E. U.

Encuadernación: Felipe Méndez

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

Flamenco y Cante Jondo

Edgar Neville

Edición de José María Goicoechea



Índice

<i>Prólogo</i>	7
FLAMENCO Y CANTE JONDO	47
Antecedentes	49
El tema del amor	53
Granada, 1922	57
¿Cante grande y cante chico?	63
Poesía del cante flamenco	69
El sexo en el cante	75
FLAMENCO DE PAPEL	81
En Granada	
Del concurso de «cante jondo»	83
Antonio Mairena	87
CAFÉS DE CANTE	91
Las Brujas	91
El Duende	96
Los Canasteros	101
Zambra	106
Baile español	113
Apéndice	119



El joven Neville en 1917.

Prólogo

VIDA DE UN DANDI

UNOS DÍAS ANTES de su muerte, que ocurrió el 23 de abril de 1967, Edgar Neville mandó un artículo al diario *ABC*, donde solía colaborar, titulado «Apunte para mi necrológica»:

«Han sido tantas las personas que han telefoneado para preguntarme si era verdad que me había matado —escribía—, que a las últimas contestaba con un tono de duda, y no me atrevía a defraudarlas, o a hacer afirmaciones demasiado netas, y las decía: «Pues parece que no ha sido más que un rumor, pero las últimas noticias son que estoy vivo».

Fue un joven guapo y delgado que se convirtió en un adulto gordo, a causa

de un problema de tiroides: en algún texto bromea a propósito de ese otro hombre de cuarenta kilos con el que tenía que cargar siempre. Su padre, inglés e ingeniero, llegó a España como muchos otros técnicos europeos que vinieron a poner en marcha incipientes industrias nacionales; murió cuando él tenía dos años. De su madre, María Romrée y Palacio, heredó el título de conde de Berlanga de Duero¹.

Nació en Madrid, el 28 de diciembre de 1899, estudió en los Agustinos de El Escorial y en el colegio del Pilar, de Madrid. Viajó por Suiza y Francia. De adolescente, iba por los cafés y los locales de moda. En alguno de ellos hizo sus pinitos como dramaturgo. Jugaba al hockey sobre hielo y llegó a competir en el extranjero. Tenía todos los elementos de un dandi y sacó partido de ello.

Frecuentaba, con Antonio de Lara, *Tono*, espectáculos, reuniones en los hoteles Palace y Ritz y también la famosa tertulia del Pombo, comandada por Ramón Gómez de la Serna, y la de La Granja del Henar. Tras estudiar De-

¹ Sobre la vida de Neville: María Luisa Burguera: *Edgar Neville. Entre el humor y la nostalgia*. Institució Alfons el Magnànim, Valencia, 1999; Fernando Castillo: Prólogo a *Edgar Neville: Historia madrileña del medio siglo*. Ediciones Ulises-Renacimiento, Madrid, 2020 y Fernando Rodríguez Lafuente: Prólogo a *Edgar Neville: Mi España particular*. Reino de Cordelia, Madrid, 2011.

recho e ingresar en la escuela diplomática, Neville se alistó voluntario para combatir en la guerra de Marruecos, después de una pelea de enamorados.

«Hasta el momento de ir a la guerra he de confesar, lleno de rubor, que había sido un joven reaccionario, valga la paradoja. Los grandes días de aburrimiento de la campaña cuando se está apostado de servicio de vigilancia en una cuneta ocho horas, me hicieron reflexionar, y varié absolutamente todas mis ideas políticas». («Pequeña autobiografía», en *Don Clorato de Potasa, 1929*).

En 1925, se casa con Ángeles Rubio Argüelles y Alessandri, joven de la alta sociedad malagueña, escritora y mecenazgo teatral, con quien tendrá dos hijos. Había comenzado a colaborar en la prensa, en publicaciones de humor (*Gutiérrez, Buen Humor, Nuevo Mundo*) y también en *La Gaceta Literaria* de Ernesto Giménez Caballero². Su primer libro de relatos, *Eva y Adán*, se edita en 1926 y es destinado a la embajada española en Washington.

En sus primeras vacaciones fue a Hollywood, a ver qué pasaba con eso del cine. Y en California estaba cuando

² Ver: José Luis Rodríguez de la Flor (Ed.): *El negocio de incobrables (La vanguardia del humor español en los años veinte)*. Ediciones de la Torre, Madrid, 1990.

el cine sonoro empieza a ser una realidad. Llegó para pasar tres meses, con su mujer, su hijo recién nacido y cartas de recomendación de algunas personas de la clase alta de Washington y Nueva York; una dirigida a la pareja de actores Douglas Fairbanks y Mary Pickford. A través de ellos, y con su dandismo por delante, conoció al millonario William Randolph Hearst (el supuesto modelo del *Ciudadano Kane* de Orson Welles) y a Charles Chaplin, entre otros.



Charlot y Edgar Neville en 1928 durante un descanso de rodaje.

Volvió a España pero regresó a Estados Unidos un año más tarde contratado por la Metro Goldwyn Mayer (M.G.M.) como director de diálogos en aquel intento de los estudios para no perder mercado: las dobles versiones. Se trataba de una misma película rodada en diferentes lenguas, con diferentes actores y diálogos, pero con la misma his-

toria y los mismos decorados. Neville no trabajó mucho, pero tuvo una intensa vida social con ese grupo de estrellas a quienes conoció en su primer viaje. Irving Thalberg, el presidente de la M.G.M., le pidió un árbitro de prestigio para mediar en la *Batalla de la zeta*: así llamaban a los problemas por cuestiones de pronunciación entre actores y directores españoles y latinoamericanos. Neville sugirió al dramaturgo Gregorio Martínez Sierra. Y llegaron más escritores como Tono, Eduardo Ugarte, José López Rubio, Enrique Jardiel Poncela. Desde California, escribió para el *ABC*.

«Hoy encuentro a Charlot en el baño turco de Douglas Fairbanks. Charlot suda el cansancio del día, está reventado; poco a poco va eliminando la fatiga y diciendo cosas; me señala un brote de bigotito que se está dejando crecer. —Solo quiero tener un poco de bigote natural, bajo mi bigotito postizo— dice. La verdad es que esos cuatro pelos de tres días hacen muy feo; Charlot está fastidiado por eso, muchas veces le gustaría ser John Gilbert». («Desde Hollywood. Vagabundeo con Charlot». *ABC*, 30 de enero de 1929).

Hay una anécdota, sin confirmar, según la cual Neville habría colocado la bandera republicana en el balcón de la embajada española de Washington el 14 de abril de 1931. Parecer ser, tam-

bién, que llegó a estar afiliado a Izquierda Republicana, y que luego, después de la Guerra Civil, hubo de mover muchos contactos para que aquel borrón desapareciera³.

No fue un republicano convencido, por lo que se desprende de algunas entrevistas, aunque se trate de conversaciones publicadas en plena dictadura. Desempeñó, como no podía ser de otra forma, su trabajo de diplomático para el gobierno republicano. Recorrió Marruecos, entre 1934 y 1935, para elaborar un informe sobre los posibles prisioneros españoles que quedaban por aquellas tierras, por lo cual le fue concedida la Cruz de la República.

«Hubo mucha gente que sin perder el afecto personal a don Alfonso XIII, que era todo bondad y simpatía, habíamos acogido la República con la esperanza de que esta forma de gobierno calmase la lucha perenne de los españoles entre sí, y que en vista de la carencia tradicional de grandes políticos los sustituyesen por un código de leyes, con las cuales se dejase poco margen a su menguada capacidad personal. Poco a poco nos había ido ganando la desilusión. No se hacían más que disparates,

³ Sobre este asunto hay que leer a Juan Antonio Ríos Carratalá: *Una arrolladora simpatía. Edgar Neville: de Hollywood al Madrid de la posguerra*. Ariel, Barcelona, 2007.

concesiones a la demagogia y no se resolvía ninguno de los problemas candentes con autoridad»⁴.

Poco antes de la Guerra Civil, volvió a viajar a Estados Unidos y durante un trayecto en tren conoció a Conchita Montes, quien sería su pareja y actriz predilecta durante el resto de su vida. Conchita había estudiado Derecho y quería ingresar en la carrera diplomática. Todo esto hasta que Edgar la llamó desde Roma, durante la guerra, para que actuase en las películas que él había ido allí a rodar. Empezó entonces su larga carrera en las pantallas y en los escenarios.

Fue la inventora del pasatiempo el *Damero maldito*; tradujo e hizo crítica de traducciones en *La Codorniz*; formó una compañía teatral con Luis Escobar; representó la obra de Neville *El baile* en Londres, en inglés, y obtuvo numerosos premios. «No fue una buena actriz; pero fue una excelente primera actriz. No creo que haga falta explicar la paradoja: tenía un defecto de dicción, interpretaba siempre el mismo papel, pero... cuando estaba en escena, borraba a todos los demás. El escenario era suyo», escribió sobre ella Eduardo Haro Tecglen. Conchita murió en Ma-

⁴ Entrevista en Marino Gómez Santos: *12 hombres de letras*. Editora Nacional, Madrid, 1969.

drid, el 18 de octubre de 1994, a los 80 años⁵.

Regresó Neville a Madrid el mismo día del atentado en el que murió José Calvo Sotelo, el jefe de la coalición de rechista CEDA. Durante la Guerra Civil (1936-39), estuvo en el bando rebelde. En un primer momento marchó, junto a Conchita Montes, a Londres y luego a París, donde trabajó como adaptador de novelas inglesas para guiones cinematográficos; luego a Bélgica y a San Juan de Luz. Volvió a España: primero al frente de Madrid, luego a Brunete y después a la toma de Bilbao. Trabajó con un equipo de cine rodando imágenes reales de las ofensivas bélicas (batalla del Ebro, sierra de Pandols, conquista de Cataluña): de estas tareas surgieron tres documentales de carácter propagandístico, *La ciudad universitaria*, *Juventudes de España* y *¡Vivan los hombres libres!*

Cuando no trabajaba en el frente, Neville vivía en San Sebastián, donde colaboró en la revista humorística *La Ametralladora*, que dirigía Miguel Mi-hura, germen de lo que en la posguerra sería *La Codorniz*. Durante este tiempo, escribió una serie de novelas cortas con la guerra como tema de fondo que se publicaban en la revista *Vértice*. Más

⁵ Imprescindible *Conchita Montes. Una mujer ante el espejo*, de Santiago Aguilar y Felipe Cabrerizo. Bala Perdida, Madrid, 2018.



Cartel de *Frente de Madrid*, 1939.

tarde formarían el libro titulado *Frente de Madrid*⁶. Estos relatos se tradujeron al italiano, en la revista *Nuova Antología*, y fue llamado a Roma para adaptarlos al cine, en 1939. El resultado fueron *Santa Rogelia*, *Frente de Madrid* y *La muchacha de Moscú*.

Neville puede hablar en términos simplistas y tópicos —«la lucha perenne de los españoles entre sí»— pero también plantar la idea de reconciliación entre los dos bandos de la guerra desde muy pronto: así plantea el final

⁶ Conviene leer el prólogo de José Esteban de Edgar Neville: *Frente de Madrid*. Asociación de Libreros de Lance de Madrid. 2013.

del relato *Frente de Madrid*, y así lo mantiene en la película, lo que le valió en el momento severas críticas desde el ala más dura del incipiente régimen franquista.

De carácter liberal, en ese sentido general de la palabra, las primeras diferencias de Edgar Neville con la sociedad oficial española fueron de orden moral: casado y separado en un país donde no existía el divorcio, vivía amancebado con Conchita Montes. Esto, apenas una anécdota, es una muestra de su manera de pensar y de vivir. Es verdad que era un privilegiado y que desde la élite uno puede hacer casi lo que quiera, en especial en su vida privada, por estricta que se ponga la dictadura de turno. Así, pudo permitirse no atender a cuestiones políticas y simplemente vivir en un régimen sin libertades que toleraba que hiciera cine, escribiera, estrenara obras de teatro y colaborara en la prensa.

La mayor parte de su obra, tanto literaria como dramática o cinematográfica, la escribió durante los años de la dictadura. Apoyándose en el humor, la característica principal de sus creaciones, Neville no puede calificarse de conformista, aunque tampoco de radical. Las críticas a los modos y costumbres de una pazguata burguesía, por ejemplo, habituales en su cine y en su

literatura las pasaba por el filtro de la ironía, como para que colaran mejor. Sí hay destellos más atrevidos en sus relatos, un género que cultivó de forma constante⁷. De «democracia cristiana del surrealismo», calificó Francisco Umbral su estilo.

En la estela que dejó uno de los autores más originales del siglo XX español, Ramón Gómez de la Serna, surgieron otros literatos y dramaturgos. Uno de ellos, José López Rubio, llamó a ese grupo la «Otra Generación del 27», la otra cara de los Lorca, Alberti, Hernández, etcétera. Además de López Rubio, entre los «otros» del 27 están Miguel Mihura, Enrique Jardiel Poncela, Antonio Lara, *Tono*, Víctor Ruiz Iriarte, Eduardo Ugarte y, por supuesto, Edgar Neville.

En sus escritos⁸, ya fueran novelas, obras de teatro o relatos cortos, el humor es una constante. Lo aprendieron de Ramón, siguiendo dos de sus principales características —que eran las de las vanguardias europeas—: la experimentación y la alegría. También fueron llamados los Cosmopolitas. Via-

⁷ Ver Edgar Neville: *Cuentos completos y relatos rescatados*. Reino de Cordelia, Madrid, 2018.

⁸ Hay información interesante sobre su literatura en los prólogos a ediciones más o menos recientes de María Luisa Burguera en Edgar Neville: *Eva y Adán*. Libros del Innombrable, Zaragoza, 2000, y de María de los Ángeles Rodríguez en Edgar Neville: *Producciones García*, S.A. Castalia, Madrid, 2007.

jaron y crearon ambientes, historias y situaciones que poco tenían que ver con lo que se hacía en España: el cine de Neville, *La vida en un hilo*, por ejemplo, es una buena muestra de ello. Su obra, la de todos ellos, ha resistido bastante bien el paso del tiempo. Fueron, en sus creaciones, elegantes, ingeniosos y cuidadosos hasta el extremo de la lengua y la expresión; grandes maestros del diálogo; también en eso de moverse entre la censura, exponiéndose, pero sin arriesgarlo todo.

«A Ramón hay que suprimirle el apellido; la lápida de su calle debe de ser la calle de Ramón, así, sin más detalles, como a él le gusta firmar. Veamos, pues, qué lugar de la ciudad se le dedica, pero hagámoslo pronto, para que cuando él regrese de América se encuentre ya su calle preparada para que desde allí se ponga a disparar sus cien mil ideas, capaces de fecundar inteligentemente toda una generación». («Calle de Ramón». *ABC*, 2 de abril de 1946).

Comedias elegantes y sainetes son los dos principales géneros cinematográficos en los que Edgar Neville se reveló como un maestro. El suyo es un cine muy personal y realizado con un estilo que hizo que lo más costumbrista (un castizo Madrid en *Domingo de carnaval*, *El crimen de la calle Bordadores*



Máscaras de Gutiérrez Solana para *Domingo de carnaval*, 1945.

o *El último caballo*, una adaptación de *La señorita de Trévezel*, de Carlos Arniches, o la vida de un torero en *El traje de luces*) conviviera con lo más dramático (la versión cinematográfica de *Nada*, de Carmen Laforet), con lo más elegante (la comedia *La vida en un hilo*) e incluso con acercamientos al género fantástico (*La torre de los siete jorobados*) o al documental (*Duende y misterio del flamenco*). En 1948, rodó una adaptación de una novela de Santiago Rusiñol en castellano y en catalán: *El señor Esteve*⁹.

⁹ Sobre su cine se ha escrito bastante bien: Santiago Aguilar: *Edgar Neville: tres sainetes criminales*. Filmoteca Española, Madrid, 2002, Julio Pérez Perucha: *El cinema de Edgar Neville*. 27^a Semana Internacional de Cine de Valladolid, 1982 o José María Torrijos: (Ed.): *Edgar Neville (1899-1967). La luz en la mirada*. INAEM, Madrid, 1999; y también: *Edgar Neville en el cine*. Filmoteca Nacional de España, Madrid, 1977, y *Edgar Neville: 100. Nickel Odeon 17*, Madrid, invierno de 1999.

Flamenco y Cante Jondo



Edgar Neville

Antecedentes

LA MAYOR DIFICULTAD que ha habido para el estudio de nuestro arte es la falta de documentación sobre el flamenco: la falta de libros publicados en la gran época, si entonces hubieran prestado la atención que se le da actualmente a esta extraordinaria y extravagante manifestación artística andaluza. Pero apenas nos quedan algunas colecciones de cantes y algunas breves biografías de cantaores, demasiado someras, como escritas por profesionales del cante más que por escritores e historiadores o musicólogos. Recientemente, textos y ensayos por investigadores con suficiente oficio y conocimiento de la materia van aclarando las cosas. Falla, en su primer folleto, rompió el fuego; y creo que el árbol genealógico del fla-

menco, de Caffarena, es decisivo. No tenemos más remedio que concluir estos fundamentos históricos, tan necesarios, para olvidarlos pronto y procurar tratar el flamenco como cosa viva.

El libro de Fernando de Triana está muy bien, pero es como un prólogo del gran libro que se debió escribir, y, por otra parte, Fernando de Triana no conoce más allá de su época, como es natural, y no se remonta a los tiempos de Silverio y a los del Nitri. En cuanto a Manolo Torres y Antonio Chacón, somos muchos los hombres de mi edad que los hemos tratado con bastante intimidad y los hemos conocido en sus mejores momentos.

Pero ¿y de todo lo anterior? Pues de todo lo anterior no hay más que un vago recuerdo, una nebulosa en la que surgen nombres pintorescos, pero sin ningún perfil auténtico que nos explique, no ya solamente cómo eran los artistas y qué vestidos llevaban, sino también qué es lo que cantaban y qué evoluciones musicales han sufrido sus cantes primarios, sus primeros martinetes, sus deblas, sus tonás y sus siguiriyas y sus soleares.

Todo esto está por escribir y ya no puede hacerse, porque está por escribir en aquella época, pero también por otra causa que, para mí, es la más importante para explicar el flamenco:

El flamenco no fue un espectáculo, ni nació para ser un espectáculo: era la forma de expresión de un pueblo más bien inarticulado, eran los poemas que decían a gritos de llanto unos analfabetos que no podían expresarse de otra manera, eran los lamentos de amor de un tosco primitivo que apenas sabe hablar pero que al recibir la herida se expresa de ese modo. ¿Quién podría pensar que ese lamento íntimo, que ese llanto musical, que ese abrirse las carnes para enseñar el corazón, pudiera ser un día, como se dice ahora, taquillero? ¿Quién podría imaginarse que la debla, desafinada por una congoja de un preso, pudiera interesar a un holandés de paso por la ciudad?

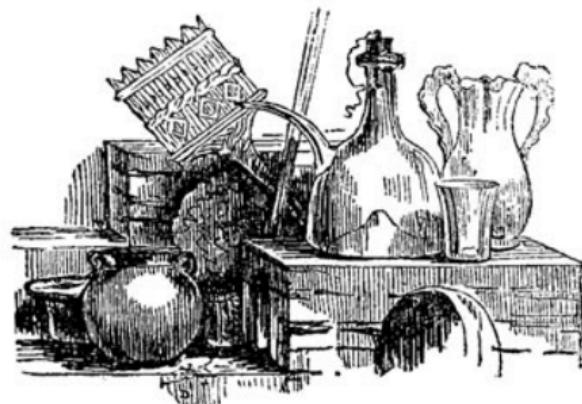
Y así ha sido, y así, poco a poco, se ha convertido en un valor comercial, en un espectáculo. Y cuando la debla ha dejado de ser ese grito del alma del cautivo y se ha convertido en plata no podía tener la misma sinceridad, la misma emoción, el mismo eco, el mismo son que cuando la decía un hombre agarrado a las rejas, que lloraba al pensar que su hembra se habría ido con otro.

El duende está precisamente en ese desgarro, en ese dolor íntimo, y por eso el duende que a veces parece escucharse en los tablaos es un duende estudiado, es un duende amaestrado que nada tiene que ver con el dolor de

un cantaor que canta borracho, cuando se han marchado todos los clientes a su casa y se ha quedado con unos amigos, a los que canta, a veces escupiendo sangre, como lo hacía el pobre Manuel Torres, su pena real en una siguiriya.

Yo quiero dejar bien dicho que para juzgar a un cantaor nunca quiero verlo como intérprete de un estilo, de un cante determinado, sino como la proyección de sí mismo, de un hambre que al decir su siguiriya se exprese como una naranja.

Para mí el mejor cantaor es el que se quema en ese trance supremo de su cante, y se rompe las arterias buscando el vozarrón que diga exactamente la pena de su alma, y al terminar la copla caiga en el suelo muerto, mientras que el cante quede vibrando en el aire ingrávido porque para eso era su alma.



El tema del amor

EL CANTE FLAMENCO tiene varias temáticas: la madre que se muere en el hospital se repite con frecuencia, o el recuerdo de la madre muerta, sentimiento profundo y que llega con el cantaor a las oscuras raíces del grito. Pero, sobre todo, el tema principal del cante es sobre cuestiones de amor, de un amor apasionado y violento, que nos hace presumir a veces una mujer tierna y desgraciada, una mujer que no se atreve a saltar las barreras de lo establecido, para conseguir su felicidad; pero también, otras veces, nos hace presumir a una morena cruel, más atenta de su propia vida que del dolor del que la canta. El amor fue siempre el tema primero de todos los cantes que en el mundo han sido, pero en el flamenco, y sobre todo

en el cante jondo, este ya se sublimiza y se lleva al límite, porque el amor verdadero nunca se pasa, y cuando parece que se fue, escuchad: nos queda un rumor dentro como el del mar en las caracolas. Todo lo más que se consigue es remontar el torrente a zonas más tranquilas, y de ahí llega el manantial donde nace, allí donde brota continua, gota a gota, la primera lágrima, que es la que brota para el flamenco en el manantial de la pena negra, y por eso tantas veces es la lágrima la forma expresiva del amor.

El flamenco prevalece a través del tiempo y a través de las modas. Cualquier otro tema se hubiera gastado pronto, pero el amor, a fuerza de ser eterno y a fuerza de ser fugaz, huidizo, es lo que siempre queda, porque es lo que cuenta, en primer término, en la vida espiritual del hombre.

Ese también es otro de los puntos que se han de tener en cuenta cuando se clasifica y se jerarquiza el flamenco. No hay por qué enfadarse cuando a la soleá, a la siguiriyá y a la caña se les da más importancia que a un fandango o a un tanguillo: no es ya una razón musical ni genealógica, es también que al son de los tanguillos y de los fandangos se ha tratado de cosas livianas, con broncas y chuflas, y a la broma y a la chufla se les aplaude, pero no se les tiene demasiado respeto.

Para mí todo tiene su razón de ser, siempre que no se prostituya, siempre que no se abarate. Y esto fue lo que ocurrió con el flamenco en los primeros veinte años del siglo, hasta que Falla dio el parón de Granada en 1922: cantaores de grandes facultades pero de poco *sentido* falsificaban estilos respetables dentro de lo que era el flamenco, y ya no eran las alegrías con toda su prosapia literaria, con toda su gracia y con su rima admirable, ni los tanguillos locales tan divertidos y tan oportunos, y el mirabrés con su enrevesada letra, ni los fandangos del Alonso, que nadie ha discutido jamás; eran las invenciones de estos jilgueros de vía estrecha, que aprendían una especie de montaña rusa musical, incorporaban estilos suramericanos inventando ellos mismos las letras más cursis y más ramplonas que se han conocido jamás.

Cómo no iba a tener su público ese tipo de cante, si parecía hecho a medida de los patios de vecindad y de las gargantas de las sirvientas más o menos andaluzas; si ese trino afeminado de unos tenorinos que parecían tiples era mucho más fácil que el carraspeo de Manolo Torres; si ese trino delicado y sutil no lo tuvo más que un cantaor que jamás lo prostituyó en ese tipo de cantos y solamente lo sacaba a relucir en el segundo tercio de su famosa media gra-

naína o en las malagueñas de Enrique el Mellizo.

Don Antonio Chacón tenía también ese registro, y mucho más largo y más amplio que el de todos esos cantaores, pero se guardaba mucho de usar de su magia para desvirtuar ningún género de cantes. Bastante sentía él no tener la voz bronca de Manolo Torres, porque don Antonio, que era la cátedra del cante, sabía su limitación y por eso sabía escuchar esas hogueras que de pronto se encienden en el pecho de un hombre en una noche en que la pasión se hace copla.



Granada, 1922

MUCHO SE HA HABLADO de aquel concurso provincial que organizó Falla en 1922, cuando el cante, el verdadero cante, estaba a punto de desaparecer. Yo tuve la suerte de presenciarlo de muy cerca. Andaba en los últimos años de la carrera y como no era lo bastante buen estudiante para examinarme en Madrid, lo hacía en esas universidades nuevas que para atraerse alumnos abrían la mano.

Por aquellos años Murcia era la universidad indicada, y allí íbamos un puñado de *desinteresados*, para quienes el curso empezaba en mayo y para los cuales solo existía una cuarta parte del libro de texto. Pues bien, poco antes de marcharme a tierras murcianas Federico García Lorca, con quien había ligado

una gran amistad desde su llegada a Madrid, me habló del famoso concurso, me animó a que fuera a presenciarlo y me aconsejó que trasladara mi matrícula a Granada y durante el concurso nos hicieramos amigos de los catedráticos, que eso siempre cuenta.

La idea era genial. Y como en aquel curso ya no había tiempo para trasladar la matrícula aprobé algunas asignaturas y me marché en un tren increíble, que hacía enlace con Granada, en compañía de un hispanista francés, señor Legendre.

Federico era muy amigo de Falla, Falla sentía una gran admiración por él y por su delicada manera de interpretar a Chopin, y yo era ya muy amigo y discípulo de Gómez de la Serna, otro más del triunvirato de grandes. Así es que estuvimos metiendo los hocicos en todas partes, ayudando a Zuloaga a colocar tapices en la plaza de los Aljibes, redactando panfletos y carteles de publicidad con RAMÓN y, sobre todo, presenciando las inolvidables pruebas de los pretendientes al concurso, que se celebraban en la Casa del Castril, a la sombra de la Alhambra.

Allí estaban permanentemente don Antonio Chacón, don Manuel de Falla y don Ramón Montoya. Nos habíamos hecho tan amigos de ellos que también nos sentábamos junto al tribunal, dán-

donos una importancia loca, y por ello veíamos desfilar a toda la pléyade más extravagante de cantaores, desde la gitana granaína sosa, que pretendía cantar esos cantes gachós de las cuevas, hasta los fandanguilleros más cursis, dispuestos a salir de *smoking* a la primera ocasión.

Y, naturalmente, a algunos tipos fomenales, como una mendiga que encontró Lorca en el Albaicín y que aún cantaba la liviana, cante sencillo y fácil que se emplea generalmente para templar la serrana, para coger el tono, pero que en aquella época se le había olvidado a la gente, y nadie lo cantaba:

Casita de dos puertas
es peligrosa
pa la madre que tiene
la hija hermosa.

Allí también ocurrió la escena del fabuloso Tenazas, un anciano que en tres días había llegado a pie desde Puente Genil. Traía un bastoncito y una pipa de espuma con tapadera de metal.

Chacón le advirtió muy respetuoso y comedido, como correspondía al dirigirse a un anciano:

—Usted ya sabe que este es un concurso de cante grande, o sea, que están eliminados todos los cantes flamencos, porque no nos interesan.

—Sí, señor —contestó el Tenazas—, por eso he *venido*.

—Pues usted dirá.

Y Ramón Montoya cogió la guitarra y se sentó en su silla, mientras el Tenazas decía:

—Toque por siguiriyas.

Y de pronto abrió la boca el viejecillo y salió de ella un lamento hondo, terrible, fuerte, denso, un llanto de siglos, una queja de todo un pueblo, una angustia suprema, y de repente una letra espeluznante:

«Ábrase la tierra...».

Chacón abrió más los ojos y parecía que se quería meter en la boca del viejo. Pero este siguió su tremenda siguiriya y, al final, en el último tercio, cuando dijo:

Yo no puedo más,
que para vivir como estoy viviendo
prefiero esmerar¹,

se le saltaron las lágrimas y lo abrazó.

—Pero ¿usted sabe lo que ha cantado? —le dijo.

Y el Tenazas tuvo una risita.

—¿Cómo no voy a saberlo? Son las cabales, que cantaba un maestro mío.

Y eran, en efecto, las cabales de Silverio, las traídas y llevadas cabales del

¹ *Morir* (Nota del editor).

gran cantaor, de quien había sido discípulo el Tenazas.

A don Antonio Chacón se le saltaban las lágrimas y empezó a cuidar al viejo como si se lo fueran a romper, y luego nos lo encomendó a nosotros.

—Cuidármelo bien —decía—, cuidármelo bien, que no vaya a perder la voz la noche del concurso.

Y Federico y yo nos hicimos cargo del viejo, que era un hombre totalmente inexpresivo, y que sacándole del cante no tenía nada que decir. Pero lo paseamos y lo obsequiamos con gran orgullo hasta la noche del concurso.

El viejo tenía setenta y dos años. Se le borró el pico para que pudiera concursar, y se puede decir que el concurso estaba iluminado por el descubrimiento de este anciano, que era un archivo de cante antiguo, y por el chaval Manolo Caracol, que aún no se agarraba del pelo de nadie, pero que cantaba con una solera y una fuerza que le valieron el otro premio.

El Tenazas, el pobre, azorado por el ambiente, por aquella maravillosa plaza de los Aljibes, bien iluminada, con los grandes tapices rodeando el recinto, con el enorme tablao, trabucó las serranas:

Se murió mi esperanza,
yo fui al entierro,
y un triste desengaño
iba en el duelo.

La letra no era muy alegre, y todo lo acabó de estropear el pobre Tenazas, que se equivocó y repitió dos veces el segundo tercio, y no salía del entierro, venga a decir que había ido al entierro, hasta que ya empezaron a darle el pésame los del público y se precipitó el final.

En fin, mucho habría que contar y mucho se ha contado de aquel concurso. Yo envié mis primeras crónicas a *La Época de Madrid*, y una legión de periodistas cubrió el mundo entero hablando de un arte que en aquel momento era totalmente desconocido fuera de España y pésimamente conocido fuera de Madrid y de Andalucía.

