

Una mirada al flamenco atlántico de Puerto Real

CATALINA LEÓN BENÍTEZ

RESUMEN

La historia local del flamenco es un elemento de investigación de vital importancia en el conjunto de la historia general de este arte. Las comarcas, ciudades, entornos, que han desempeñado un papel crucial en su génesis y desarrollo tienen mucha información que ofrecer para ayudarnos a descubrir todas las respuestas a las diversas cuestiones que se siguen planteando continuamente los investigadores y estudiosos. En el caso de Puerto Real está claro que es una de esas ciudades cuyo papel en la historia de España y cuya contribución al flamenco merece la pena conocer y ampliar sobre todo si consideramos el aspecto geográfico del flamenco y también su carácter de música de fusión en la que se hallan tanto elementos nativos como foráneos, destacando los que son producto del intercambio cultural entre nuestra tierra y las tierras americanas.

PALABRAS CLAVE

Flamenco
Cante
Estilos
Americanismo
Carnaval
Cantaos
Guitarra
Fusión

A look at the Atlantic Flamenco of Puerto Real

CATALINA LEÓN BENÍTEZ

ABSTRACT

The local history of flamenco is a vitally important research element in the overall history of this art form. The regions, cities, environments, that have played a crucial role in its genesis and development have a lot of information to offer to help us discover all the answers to the various questions that researchers and scholars keep asking themselves. In the case of Puerto Real it is clear that it is one of those cities whose role in the history of Spain and whose contribution to flamenco is worth knowing and expanding on, especially if we consider the geographical aspect of flamenco and also its character as a fusion music in which both native and foreign elements are found, highlighting those that are the product of the cultural exchange between our land and the American lands.

KEYWORDS

Flamenco
Singing
Styles
Americanism
Carnival
Singers
Guitar
Fusion

INTRODUCCIÓN

La primera impresión que sentimos al consultar fuentes bibliográficas y hemerográficas sobre el flamenco de Puerto Real es, precisamente, su escasez. Hay un gran vacío en lo que se refiere a sistematizar lo conocido e investigar lo que no se sabe del flamenco en la localidad. No es un caso único, desde luego, pero sí notable si lo comparamos con el resto de la zona. Se ha escrito e investigado sobre el cante de Cádiz¹, hay estudios locales sobre San Fernando², otros sobre Jerez³, también sobre el Puerto de Santa María, pero Puerto Real ha quedado ciertamente orillada en estas investigaciones. Ya lo comentamos en nuestro artículo⁴ sobre Canalejas de Puerto Real y lo volvemos a constatar ahora. Es preciso, por lo tanto, reafirmar la necesidad de llevar a cabo estudios completos sobre el flamenco en Puerto Real en todas sus manifestaciones.

Esta ausencia de fuentes no deja de ser curiosa si tenemos en cuenta algunas cuestiones. Puerto Real es una de las localidades que forman parte de la geografía flamenca⁵ por derecho propio. Por su situación geográfica se adscribe a la escuela de cante de Cádiz y los Puertos, una de las que más personalidad tienen dentro del conjunto del flamenco, tanto por su historia, como por sus intérpretes y sus estilos. Todas las investigaciones reconocen el papel central de esta escuela en la génesis del flamenco y también la valerosa aportación de sus artistas a la conformación de sus estilos a lo largo del tiempo. Hay también quien afirma la primacía de este enclave a la hora de señalar los orígenes del propio flamenco. Sin entrar en este tema, que excede el contenido del artículo, sí hay que señalar la importancia del flamenco

¹ A las valiosas investigaciones llevadas a cabo por Fernando Quiñones hay que sumar también las de Javier Osuna y las nuestras propias.

² El escritor y flamencólogo Salvador Aléu ha estudiado el flamenco en San Fernando, dando buena cuenta de una interesante relación de lugares y artistas que ofrecen un panorama local completo.

³ El flamenco de Jerez tiene buenos estudios y se le presta mucha atención por su relevante papel. Entre otros hay que citar los trabajos de José María Castaño, José Blas Vega o Manuel Ríos Ruiz.

⁴ *Canalejas de Puerto Real: apuntes para una biografía flamenca*. Número 4 de la revista *Mata-gorda*. Junio de 2022.

⁵ Es de destacar la aportación del profesor Juan Manuel Suárez Japón a la consideración del flamenco como hecho geográfico. Es este sentido el que usamos aquí.

que se desarrolla en estos lugares. Dos escuelas, además, conviven cerca una de la otra: la escuela de Cádiz y los Puertos y la escuela de Jerez. Dentro de la escuela de Cádiz y los Puertos está la historia propia de Puerto Real.

Los estudios locales son de gran importancia para situar el papel que cada uno de los enclaves ha jugado en la conformación y el desarrollo de este arte. Conocer con detalle las manifestaciones flamencas de cada una de las zonas que las cultivan, así como el origen y alcance de las mismas, y los personajes que, tanto aficionados como artistas profesionales, han surgido de cada entorno y sus posteriores movimientos, daría lugar a un mapa flamenco de incalculable valor. Su extensión a las diversas zonas jugaría un papel esencial en la investigación. Además, no puede entenderse el flamenco sin que lo pongamos en relación con el resto de las artes y de la cultura en general. Está demostrado que no es una manifestación artística separada sino que se imbrica con toda seguridad en el conjunto de la evolución cultural. Y, por otro lado, el flamenco es música, en concreto una música que en estos mismos momentos sirve de fuente de inspiración para otros estilos y que genera una corriente continua de propuestas mixtas de gran interés. Las antiguas teorías de que se trata de un arte surgido casi de forma espontánea y sin conexión con otras músicas ya están superadas. La atlanticidad del flamenco en todas sus vertientes es algo que resulta obvio si tenemos en cuenta el trasiego musical, cultural y artístico que existió entre el Nuevo Mundo y la metrópoli. Además, no puede tampoco negarse la influencia de otros géneros, como la zarzuela, la comedia andaluza, o, en el caso de Cádiz y los Puertos, la música de carnaval. Todo ello se mezcla sobre un sustrato previo en el que aparecen influencias distintas, todas ellas especialmente interesantes, nativas o aclimatadas, que culminan en un crisol que da lugar a la universalidad de un arte único. Los diversos matices que subsisten en el flamenco le aportan su grandeza pero también son una enorme dificultad para desentrañar su complejidad.

Por lo tanto hay que señalar que Puerto Real tiene su sitio en esa historia general flamenca a la que aporta sus propias características en todos los aspectos, tanto biográficos como musicales o estilísticos. Esa aportación viene de antiguo, desde los primeros momentos en que podemos afirmar, porque existen fuentes que lo avalan, que el flamenco es una música que se practica, se muestra y se aprende. Está demostrado por los datos que los diversos estudios han ido plasmando que el cultivo del flamenco en la localidad tiene ya raíces en los años mediados del siglo XIX, a la par que sucede en otras zonas que integran el mapa flamenco que

conocemos. Algunas de las figuras de ese período inicial han nacido, vivido o tienen lazos con la ciudad y, de esa forma, la peripecia biográfica también aporta interés al estudio. En este artículo trataremos de observar algunos aspectos sobre el flamenco en Puerto Real que pueden resultar atractivos tanto para el aficionado como para el conocimiento de la cultura global.

Dentro de esos aspectos destaca su rastro en la bibliografía histórica del flamenco, su pertenencia a la importantísima escuela gaditana, denominada comúnmente Cante de Cádiz y los Puertos; las influencias que ha recibido de los sonos americanos que impregnan la música andaluza y española en muchas de sus manifestaciones, así como, finalmente, algunas historias parciales que se refieren tanto a sus intérpretes como a los estilos que le son propios. En este último sentido nos detendremos en algunos nombres señeros que habitan el espacio musical de la ciudad y que, desde ahí, irradian hacia otros lugares, en ese conocido trasiego que todavía existe. Además de la correspondiente consulta con fuentes que constituyen la referencia de cualquier estudio flamenco, añadiremos el cotejo de obras recientes, con aportaciones directas que pueden resultar clarificadoras en determinados temas controvertidos.

PUERTO REAL Y EL FLAMENCO ANTIGUO

En *Mundo y formas del cante flamenco*,⁶ Ricardo Molina y Antonio Mairena señalan que los *grandes centros cantores* entre 1800 y 1860 fueron *Triana, Cádiz, los Puertos (Santa María, Puerto Real), Isla de San Fernando, Sanlúcar y, en segundo término, Ronda, Morón, Lebrija, Paterna, Alcalá y Medina Sidonia*. Parece evidente que había un cierto trasiego entre unos lugares y otros, lo que significaba que los artistas se movían y también que había confusiones en cuanto a los orígenes de unos y de otros, así como de la filiación de sus cantes. Es un momento inicial del flamenco que tiene sus dificultades de comprensión. Tendríamos que añadir a la historia general del flamenco una historia local de cada uno de estos enclaves y ponerlos en relación. Parece seguro que muchos de esos artistas confluían en Triana donde había numerosos lugares públicos de cante, lo mismo que en Cádiz cuyos cafés cantantes están perfectamente señalados. Desde luego, el libro, superado en algunos temas pero que tuvo un papel esencial en la bibliografía

⁶ Este clásico de la bibliografía flamenca, con tantos detractores como defensores, cumple en 2023 los sesenta años de su publicación.

del momento, coincide en situar a Puerto Real en la órbita natural y geográfica del cante de los Puertos. Así, Molina y Mairena califican a Puerto Real como un gran “centro cantao entre 1800 y 1860” momentos cruciales de conformación del flamenco. Por otro lado, el hecho de que se encuentren huellas de artistas procedentes de la bahía de Cádiz trabajando en Sevilla, en el barrio de Triana en concreto, nos reafirma en la cuestión del papel primigenio y esencial que tienen esos personajes, mitad legendarios, mitad realidad, que forjan los cantes y los van enseñando a otros artistas, influyendo en los mismos, hasta que avanzan los años y se consolida la profesionalización. Aunque la huella de esos primeros nombres está clara, se sabe que no eran profesionales, sino buenos aficionados, que compatibilizaban su presencia en fiestas, saraos y algunos locales, con sus propios trabajos, entre ellos, el de herrero, que, como veremos, tiene mucho que ver con el flamenco de Puerto Real.

Serafín Estébanez Calderón, *El Solitario* (Málaga 1799-Madrid 1867) es otro de esos referentes historiográficos que hay que consultar siempre cuando hablamos de los primeros tiempos del flamenco y, sobre todo, de su aparición en los entornos públicos. El escritor publicó en Madrid en 1847 unos relatos breves que titularía *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*. En ella figura *Un baile en Triana*, capítulo que había publicado en el *Album del Imparcial* 1842 y también *Asamblea General de los Caballeros y damas de Triana y toma de hábito en la Orden de cierta rubia bailadora*, publicado en *El Siglo Pintoresco* en noviembre de 1845.

Allí hallamos a dos personajes legendarios de los primeros tiempos del flamenco: El Fillo y El Planeta. Ambos se mueven entre la leyenda y la certeza y son considerados una muestra de que desde esos años existe ya un flamenco en estado inicial que puede definirse como preflamenco o también como protoflamenco. Para el flamenco de la escuela gaditana ambos son de gran interés y veremos más adelante cómo las historias sobre el Fillo afectan directamente a varias localidades de la bahía, incluida Puerto Real.

Además de Estébanez Calderón hay otra fuente literaria muy interesante para conocer aspectos del incipiente flamenco de este siglo. Se trata del libro *Viaje por España*, escrito por el barón de Davillier e ilustrado por Gustave Doré, ambos

franceses. Se publicó en el año 1847, es decir, el mismo año que la obra referida de *El Solitario*. Jean Charles Davillier (Rouen, 1823-París, 1883) fue historiador del arte, escritor y coleccionista. Tenía una gran fortuna que invirtió en gran parte en sus viajes y visitas a nuestro país, que le interesaba mucho en función de sus manifestaciones artísticas y musicales, así como en lo que se refiere a sus costumbres y modos de vida. No es *Viaje por España* el único libro que nos dedicó pero sí el más interesante de cara al flamenco, pues hay un capítulo titulado *Danzas de España* en el que presta mucha atención a cuestiones relativas al flamenco en la zona de Cádiz. Así habla de algunos estilos que pueden considerarse pre-flamencos como las Caleseras de Cádiz, los Tangos americanos, el Ole, el Fandango de Cádiz o la Cachucha. Sus referencias a los tangos son de interés para nosotros a la hora de configurar la influencia americana del tango de negros “...una joven gaditana de cobriza tez, cabellos crespos y ojos de azabache...bailó el tango americano, con extraordinaria gracia. El tango es un baile de negros, que tiene un ritmo muy marcado y fuertemente acentuado”.⁷

Según nos cuenta Eusebio Rioja⁸ “en 1853 aparece por primera vez la expresión música flamenca y lo hace en los periódicos madrileños La España y La Nación, como una personalidad artística indeleble y diferenciada más lejos de lo musical. En Andalucía el término flamenco fue registrado por primera vez en El Avisador Malagueño del 29 de junio de 1856, tres años más tarde”.

Antes de eso había llegado a España la moda de los cafés, que pueden encontrarse a partir de 1833 con el reinado de Isabel II. En los cafés hay lugar para la tertulia, para la degustación de bebidas, para el alterne y también para los espectáculos de diversos estilos que allí se ofrecían. Los que se pusieron en marcha en Andalucía tuvieron una programación artística muy orientada al flamenco. Es lo que se conoce como cafés cantantes y fueron escenarios que favorecieron enormemente el desarrollo de este arte en todos sus aspectos.

Siguiendo con el artículo citado de Eusebio Rioja “En los cafés el flamenco halló entornos receptivos y espacios escénicos más cómodos que los teatros, donde era criticado y rechazado por la burguesía, en ellos se produjo un enriquecimiento mediante préstamos de otros géneros coetáneos y en ellos se produjo una estilización y una profesionalización imposibles en otros espacios.

⁷ LEÓN BENÍTEZ, C. *El flamenco en Cádiz*. Editorial Almuzara, Córdoba, 2006. Pp 206-207

⁸ RIOJA, E. *El flamenco en el siglo XIX* Artículo Internet. Málaga, 2016.

La etapa duraría hasta 1920 aproximadamente. En esos años los cafés cantantes con flamenco se extendieron por otras ciudades fuera de Andalucía y por las colonias ultramarinas”.

Los cafés cantantes tuvieron un gran éxito de público pero también adquirieron mala fama porque en su interior o en las zonas aledañas solía haber pendencias, peleas, riñas, que generaban un ambiente negativo para la zona en la que estaban. Las protestas de los vecinos y la imposición de multas municipales fueron moneda común y los periódicos pregonaron este estado de cosas convenientemente, lo que no contribuyó a su pervivencia en absoluto. La burguesía, que había abominado del flamenco en los teatros porque no lo consideraba de categoría, también se quejó de su presencia en los cafés cantantes. Parecía que el flamenco estaba condenado a ser por siempre un arte oculto, escondido y practicado casi en la clandestinidad. Sin embargo, desde mediados del XIX la extensión del flamenco a otros escenarios y la popularidad de sus artistas parecía ya algo imparable y tenemos algunos ejemplos que así lo demuestran, como la fama que obtuvo en todos los entornos musicales el papel desempeñado por el cantaor malagueño Juan Breva o la categoría que otorgó al flamenco la obra desarrollada por un cantaor y empresario que obtuvo gran renombre y que sigue siendo considerado como el primer emprendedor al efecto: se trata de Silverio Franconetti que marchó a América donde fue capaz de conquistar a los públicos y volvió precedido por su fama a España, debutando en 1864 en la Fonda del Turco de San Fernando, con el acompañamiento de quien conocemos como el primer maestro de la guitarra de acompañamiento, el gran Patiño.

A mediados del siglo XIX el flamenco no era solo cosa de los cafés cantantes. En los programas teatrales se representaban obras a la andaluza en muchas ocasiones y en los intermedios solían introducirse actuaciones de flamenco, normalmente de baile, pero también de cante. Esto no gustaba demasiado a un público burgués que consideraba de baja calidad esas incursiones. En Puerto Real se construyó por esas fechas, 1859, el llamado Teatro Principal, cuyo principal arquitecto fue Manuel García del Alamo. La construcción corresponde al estilo en boga entonces, con reminiscencias clásicas. Presenta tres zonas diferenciadas, patio de butacas, plateas y paraíso, que pueden acoger a más de quinientos espectadores. Tuvo nombres diversos hasta llegar al actual. El flamenco teatral coexistía con el flamenco de los cafés cantantes y con el flamenco de cuartito,

esas reuniones íntimas que se podían desarrollar en cualquier ventorrillo, colmao o trastienda. Además de eso, el entorno familiar tenía en estos momentos todavía una gran importancia en la transmisión y el auge de estas músicas.

El flamenco de los Puertos

La bahía de Cádiz forma, geográficamente, una conurbación cuya cabeza es la capital, Cádiz, y que está formada por importantes poblaciones, todas ellas de enorme tradición flamenca. Esas poblaciones son San Fernando, Chiclana de la Frontera, Puerto Real y el Puerto de Santa María, que junto con Cádiz forman la pentápolis gaditana. Desde el punto de vista del flamenco tenemos que añadir a Sanlúcar de Barrameda por su historia y desarrollo estilístico en lo que consideramos elementos constitutivos de la escuela gaditana de cante flamenco.

El elemento que ha condicionado la vida en esta zona meridional de España es, precisamente, su situación geográfica. En el cruce de caminos entre el Atlántico y el Mediterráneo, el mar tiene presencia constante y fundamental en su historia y en la vida de sus habitantes. Almadrabas, marisquerías, pesquerías, salazones, y el comercio de productos marítimos, son la base de su economía y el elemento específico que le da personalidad. Cercana al estrecho de Gibraltar, adelantada al océano, vigilante del paso hacia el mar Mediterráneo, todo eso la ha hecho deseable por imperios y estados durante siglos. Su emplazamiento estratégico la ha llevado a ser escenario de luchas, batallas navales, asedios, bloqueos y a ser punto de paso ineludible para las rutas marítimas del mayor interés.

La existencia de una escuela gaditana de cante flamenco se reconoce desde antiguo. Los cantes de Cádiz y los Puertos tienen carta de naturaleza en este arte. Se trata de unos cantes que tienen caracteres comunes y que han sido cultivados por una serie de maestros y sus discípulos. Además, se sitúan en un ámbito geográfico muy concreto, lo que abunda en el flamenco como hecho geográfico, un aspecto que también es relevante. Las principales características de la escuela se definen por el predominio del ritmo, el equilibrio en las formas, la escasez de lamentos y dramatismo, los tercios cortos y la existencia de una serie de recursos propios, como los trabalenguas, los estribillos, los juguetillos, etcétera, que actúan a modo de salida o remate. Por otra parte, hay que señalar también la influencia americana en muchos de esos cantes, algo que es connatural a todo el flamenco pero que en esta escuela se observa con mucha más precisión, como consecuencia de su papel en el descubrimiento de América y en el contacto con el Nuevo Mundo.

Asimismo, dentro de los cantes que se cultivan en la escuela están unos comunes a otras zonas cantaoras, como la soleá, la seguiriya, la bulería, tangos, y otros que son específicos de Cádiz y los Puertos, como las cantíñas propiamente dichas, las alegrías, romeras, mirabrás, caracoles. En cualquier caso la escuela otorga su aire especial a todo el flamenco que aquí se cultiva. Y, además, muchos de sus maestros lo son con carácter general y forman el mejor legado en la historia del flamenco. En todo este entramado, Puerto Real tiene su importante papel, su presencia y sus aportaciones.

Una característica muy especial de la escuela de Cádiz y los Puertos es que se dan la mano en ella la música carnavalesca, la flamenca y la clásica (entendida como ópera, sainetes, zarzuela y las obras de género andaluz). Desde finales del XVIII y durante la primera mitad del XIX en toda la zona había distintos tipos de establecimientos en los que se paraba, tanto transeúntes que lo hacían por motivos de trabajo, como de ocio. Se cuentan gran multitud de fondas, cafés, lecherías, mistelerías, tabernas, barberías, e incluso academias de baile. En los establecimientos de paso florecía el cante. En las academias se enseñaban los bailes de moda, como el vals, el rigodón, la gavota, la polea o los lanceros. Y, paralelamente, en determinados lugares considerados de menor categoría, se bailaban danzas que tienen un gran parentesco con el flamenco. Ya hemos mencionado el Teatro Principal de Puerto Real pero la existencia de este tipo de centros culturales era común en la época en el resto de las ciudades de la bahía y alrededores. En Cádiz esos teatros eran muy abundantes. El primero se había creado en 1608. En el siglo XVIII había tres teatros, el Principal, el de la Comedia Francesa y el de la Ópera italiana. Y, en 1812, para entretener a la gente del asedio francés se había levantado el Teatro del Balón, que duró hasta 1881 y desarrolló un repertorio completo de piezas populares y sainetes. La época de las Cortes de Cádiz fue prolífica en este tipo de locales y nació el Teatro de la Libertad, el de la Tertulia Gaditana, el Círculo Artístico Recreativo, el Zorrilla, el Variedades, el Teatrillo de aficionados de la Posada del Caballo Blanco y el Teatro Circo Gaditano. Hubo teatros en San Fernando, en Jerez, y, como hemos comentado, también en Puerto Real. En el Puerto de Santa María se había construido el Teatro Principal en 1845. En Chiclana de la Frontera el Teatro permaneció en activo desde 1806 hasta 1889. Tenía un aforo de más de seiscientas personas, lo que era un número importante pues la población de

la ciudad entonces sumaba unas doce mil personas que aumentaban considerablemente en los meses de verano⁹.

Sin embargo, no todo se hacía a cubierto. Una característica de esta escuela de cante es la importancia de los actos al aire libre, tanto teatrillos, títeres, marionetas, conciertos. Las veladas y las fiestas de los pueblos y ciudades eran un momento único para que se escuchara cante desde muy antiguo. Desde 1821 conviven las coplas de las comparsas de carnaval, con las jotas y seguidillas populares, los cantes del viejo folklore andaluz y las canciones patrióticas del país.

De esta manera, durante el siglo XIX al completo y, con casi toda seguridad, el final del XVIII, conviven en nuestra tierra tres formas de entender el ocio asociado a la música, dos de ellas populares, el flamenco y el carnaval, y otra dirigida a clases superiores con música clásica, teatro y zarzuelas. Es verdad que el flamenco se veía más en los cafetines, tabernas y cafés, pero también aparecía en las tertulias de los ilustrados y en los programas teatrales. Incluso cierta preocupación por cuidar y mantener la tradición musical se fue abriendo paso, lo que da pie a la creación de algunas instituciones como la Sociedad del Folklore Provincial Gaditano, que se creó en 1885. No debemos olvidar que en los sainetes de Juan Ignacio González del Castillo, tan en boga el siglo anterior, ya se recogían escenas, músicas y bailes, entroncados con la música popular andaluza.

Los cantes de Cádiz y los Puertos abarcan una amplia gama de estilos. Entre los preflamencos están el Ole de Cádiz, el Jaleo, las Cachuchas, las Gaditanas, el Cachirulo, los Corridos, las Tonadas, las Nanas morunas y las Seguidillas boleras. Nos interesa especialmente el tema de los corridos, pues han pervivido en los romances, tan propios de la zona de cante de los Puertos, a través de una serie de familias cantaoras que los han conservado, sobre todo en el Puerto de Santa María.

El paso del preflamenco al flamenco viene marcado, entre otras cosas, por la individualización del cante y la desaparición de los instrumentos de pulso y púa para dejar solamente a la guitarra como acompañamiento. En cuanto a los géneros flamencos, he aquí una lista que de ser exhaustiva sería larguísima, pero en la que hay que señalar a las seguiriyas de Cádiz, con algunos maestros que merecen nombrarse como El Planeta, Enrique Ortega el Viejo, María Borrigo, Curro Dulce, El Viejo La Isla y de ahí a Chacón y Manuel Torre entre otros. El Mellizo fue también

⁹ ÁLVAREZ HORTIGOSA, F. *La cartelera teatral de Chidiana de la Frontera durante el siglo XIX. Obras, autores, compañías y recepción crítica*. Revista Signa 28. UNED, 2019.

un buen cantaor de martinetes, lo mismo que María la Cantorala, Curro Dulce y Diego Antúnez lo fueron de tonás.

La alboreá, las soleares, las cañas y los polos, las bulerías, los fandangos y pregones, los tientos y los tangos, así como las malagueñas creadas por El Mellizo, son cantes que tienen sus variantes exactas en la zona. Y, junto a ellos, el gran tronco específico de los sones de Cádiz y los Puertos, es decir, cantiñas, alegrías, mirabrás, romeras o caracoles. Los artistas de Puerto Real al igual que el resto de los que pertenecen al contexto de la bahía, han ofrecido durante años variantes diferentes de estos cantes, añadiéndoles su personalidad y transmitiendo sus conocimientos.

ACERCA DE LA LIVIANA

Merece capítulo aparte lo referente a este cante que Puerto Real considera como suyo. Se trata de un cante muy especial, sobre el que se han escrito diferentes versiones acerca de su origen y condición. Resulta curioso, sin embargo, que el Cojito Pavón, que tenía un conocimiento muy profundo de los diferentes repertorios y de quien hablaremos más adelante, no lo mencione entre los cantes que cultivaba. Hay quien considera a la liviana un cante de soporte, que antecede a la serrana casi siempre y va preparando el terreno para que el cantaor la interprete. Como la serrana, sus temas están referidos al campo y la naturaleza. También aparecen referencias a la vida en la sierra y a otros elementos románticos como los bandoleros y sus escaramuzas para obtener libertad y luchar contra los poderosos. La secuencia liviana-serrana-cambio de María Borrigo es un clásico. La cantaora de la Isla experimentó con ella y por eso mismo puede considerarse una creadora.

Por otro lado, hay quien la hace derivar de la seguiriya con la que comparte compás. Esto lo defendía José Blas Vega, el gran investigador y bibliófilo. Se trata de una estrofa de cuatro versos, primero y tercero heptasílabos, segundo y cuarto pentasílabos, con rima en los pares. Parece ser que se cantaba al principio sin guitarra, al igual que las tonás y así aparece en las bases que estipula el Concurso de Cante Jondo de Granada de 1922. Juanelo de Jerez fue un conocido intérprete de livianas, al igual que Pepe de la Matrona en la época moderna del flamenco.

Para Andrés Raya la primera grabación de livianas la hace Pepe de la Matrona con la guitarra de Perico el del Lunar en 1954 y se recoge en la Antología de Ducretet-Thomson, vulgarmente llamada Antología de Hispavox. También afirma que en 1958 la grabó Fosforito con el acompañamiento de Vargas Araceli. En ambos casos la liviana antecedería a la serrana.

Sin embargo, el eminente investigador Ramón Soler afirma que fue Antonio Pozo El Mochuelo el que la dejó grabada ya en 1902 y que en este caso era un remate que le hacía a las seguiriyas. Sabido es que El Mochuelo en la fecha citada tenía grabados un número importantísimo de cilindros, por lo que su discografía es una de las más completas y pioneras de la historia del flamenco. Ambas observaciones pueden ser compatibles perfectamente, dada la flexibilidad que el cante presenta a la hora de combinarse con otros o cantarse solo.

Sea como fuere, si hay un enclave que reivindica la liviana, que la cuida y la considera como suya, ese es Puerto Real, que mantiene los concursos y el cultivo de este cante que ahora los artistas cantan desgajado de sus antiguos aditamentos, dándole una entidad propia que no tenía. Al margen de sus orígenes es aquí donde hay un esfuerzo por mantener la vigencia de este cante y por lograr que se siga cultivando. Este año de 2023 tendrá lugar el 40 concurso de Livianas que organiza la Peña Flamenca Canalejas de Puerto Real, constituyendo un punto de cita de los aficionados de la bahía al concitar las actuaciones de artistas de primera categoría dentro del género. Como viene sucediendo desde los años sesenta del siglo pasado las instituciones públicas dan soporte económico y patrocinio a este concurso, como a otros similares.

Algunas letras de livianas nos pueden poner sobre la pista de sus características temáticas y su estilo poético:

Letra 1
 ¿Dónde van esos machos
 con campanillas?
 Son de Pedro Lacambra
 van pa Sevilla.
 (Pepe el de la Matrona)

Letra 2

Camino Casariche
venta el Bravaero
Allí mataron a Bastián Bochoco
cuatro bandoleros.
(Pepe de la Matrona)

Letra 3

A la orilla de un río
yo me voy solo
y aumento la corriente
con lo que lloro.
(Antonio Mairena)

LA HUELLA AMERICANA

El contacto con el Nuevo Mundo es uno de los elementos definitorios de la conformación de la música flamenca, no solo en esta zona, pero especialmente aquí por su situación geográfica y su contacto con América. Desde el siglo XVI el trasiego de hombres y mercancías entre el continente americano y los puertos españoles, señaladamente Cádiz, era constante. Ese ir y venir tuvo que influir obligatoriamente en un trasvase de sonos, movimientos, instrumentos, melodías, ritmos y compases que dan su fruto al aclimatarse sobre el sustrato nativo. El atlantismo del cante flamenco no puede ofrecer duda. Y, desde luego, el cante de esta escuela da sobradas muestras de ello.

Algunos estudios iniciales, como el libro de Espín y Molina, venían a poner el acento en la influencia que los sonos americanos, sobre todo de Centroamérica, tienen en el flamenco. Sin embargo, conforme se van realizando más investigaciones musicológicas (algunas muy interesantes a cargo del experto Faustino Núñez) se viene a demostrar que, en realidad, no se trata de una simple influencia en algunos cantes, sino en un eco transversal que cruza todo el flamenco. Lo que no deja de ser lógico habida cuenta la hermandad y el intercambio existente entre Andalucía y América durante siglos.

De modo que no es casualidad el dominio de los cantes de ida y vuelta, por ejemplo, que tienen los intérpretes andaluces. Ahí están las interpretaciones de

Chano Lobato, por ejemplo y, en concreto hablando de Puerto Real, las que el Cojito Pavón ha dejado grabadas. Por otro lado, no hay música más americana que el tango y no hay tampoco música más genuinamente gaditana en todas sus modalidades.

Hay un par de conclusiones que tienen suficiente interés como para destacarlas, en primer lugar que el flamenco, todo él, es un fenómeno de ida y vuelta. Esto es así por la inevitable influencia que lo americano tiene en la cultura musical española y andaluza, en concreto. Siendo Cádiz la puerta de las Indias durante mucho tiempo, y sobre todo, el lugar en el que más tiempo y con más intensidad se asentó la convivencia entre culturas atlánticas, no es de extrañar que todo lo americano tenga un peso especial en el flamenco y que este tenga aquí un papel protagonista. En segundo lugar que el flamenco tiene en la bahía de Cádiz un lugar privilegiado de creación y desarrollo. Un flamenco que se desarrolla en contacto con otras músicas de las que toma elementos y a las que ofrece su propia influencia, constituyendo en su fase más desarrollada, el resultado final de un fenómeno de personalización a partir de un sustrato popular, todavía asentado en el folklore. Contra lo que pueda creerse, la música flamenca ni es popular, ni es sencilla, ni es producto de un proceso aislado. Más bien lo que ocurre es que su germen está en la base musical propia de la tierra que lo ve nacer, Andalucía y, sobre todo, su zona occidental, de la que Cádiz es, probablemente, uno de los lugares primigenios en cuanto a su aprovechamiento del sustrato previo y su elaboración artística posterior.

LOS FILLOS Y LOS ORTEGA

Durante mucho tiempo Puerto Real se ha atribuido el honor de ser el lugar de nacimiento de El Fillo, el protagonista de las fiestas que Serafín Estébanez Calderón El Solitario relata en su libro¹⁰. También Demófilo, el padre de los Machado, hace alusión a este legendario cantaor, considerándolo discípulo de El Planeta y maestro, a su vez, de Silverio Franconetti. Ambas referencias de autoridad, la de Estébanez Calderón y la de Antonio Machado y Álvarez, Demófilo¹¹,

¹⁰ ESTÉBANEZ CALDERÓN, S. *Escenas andaluzas*. Editorial Cátedra, Madrid, 1985. Edición de Alberto González Troyano.

¹¹ MACHADO Y ÁLVAREZ, A. *Cantes flamencos*. Cuarta edición. Colección Austral. Espasa-Calpe. Madrid, 1985. Acotación preliminar de Manuel Machado. //Biblioteca El Motín. Madrid. Extramuros Facsímiles. 2007.

tienen la suficiente entidad como para ser consideradas fundamentales en la investigación flamenca. Está claro que el primero fue la fuente de Demófilo, lo que no deja de constituir una cuestión problemática porque libros de carácter descriptivo o literario se tratan como si fueran una investigación y de ahí pueden venir malas interpretaciones.

Por eso las cosas no son tan sencillas y, como sucede en otros temas flamencos, ha hecho falta una investigación a fondo para dilucidar esta cuestión. De modo que tenemos que llegar a nuestros días para arrojar luz al misterio de El Fillo. Nos hacemos eco de un libro editado por el propio autor en 2018 y que lleva por título *Silverio Franconetti y los Fillos* y, como subtítulo, *Un viaje por la historia del Flamenco*. Efectivamente, el autor del libro, el investigador moronense Luis Javier Vázquez Morilla, ha recorrido tanto las localidades donde estos artistas trabajaron y vivieron, como los archivos en los que reposa su memoria y los principales hechos de su vida. De ese modo hemos podido tener claro algo que se había estado cuestionando en ocasiones sin llegar a concretar la verdad. Y así sabemos que no existió El Fillo sino los Fillos, padre e hijo. Y, aunque de una forma distinta a la que se pensaba, sí están relacionados con Puerto Real.

En este momento tenemos que conectar esta explicación con un artículo publicado en el número 4 de nuestra revista Matagorda y firmado por Manuel Jesús Izco Reina. El artículo se titula *La comunidad gitana en Puerto Real (Cádiz) a fines del siglo XVIII. Los censos de gitanos de 1783 y 1785*.¹² En él se señala a los Ortega como la más importante familia gitana asentada en la localidad, dedicada al trabajo en las herrerías. Los herreros ejercían su labor en la zona del Trocadero, donde se disponía de suficiente agua. En el artículo se incluyen listados de censos y apellidos de forma que podemos sacar algunas conclusiones al respecto acerca de las familias ahí asentadas que eran bastante numerosas. El apellido Ortega se repite más que ningún otro en los censos consultados. Y de aquí llegamos a la ascendencia de los Fillos pues se puede afirmar con rotundidad que Francisco de Paula Ortega Jiménez, nacido en 1773 en Puerto Real, contrajo matrimonio con Josefa Heredia Fernández, nacida en 1782 en La Isla de León, y tuvieron ocho hijos, uno de los cuales es el que nos interesa para esta explicación. Se trata de Antonio Ortega Heredia, nacido en 1806 en La Isla de León (aún no tenía el

¹² Revista Matagorda, revista de estudios puertorrealeses. número 4. Pp 65 a 106. Junio de 2022.

nombre de San Fernando) y apodado como El Fillo, de profesión herrero y, a la vez, reconocido “cantador”. Otros dos hijos del matrimonio formado por Francisco de Paula Ortega Jiménez y Josefa Heredia Fernández fueron también cantaores, Juan de Dios, apodado Juan Encueros, nacido en 1803 y Francisco de Paula, llamado Curro Pabla, en 1818. Por otro lado, se sabe que Andrés Ortega Heredia, nacido en 1810, sería el padre de Tomás el Nitri. Esto es Antonio Ortega Heredia, El Fillo, nació en San Fernando, entonces La Isla de León, y no en Puerto Real, donde sí había nacido su padre, herrero también de oficio.

La confusión con los Fillos, sin embargo, no está entre Francisco de Paula Ortega Jiménez y Antonio Ortega Heredia, sino entre este y su hijo, Francisco de Paula Ortega Vargas, nacido de su matrimonio el 19 de julio de 1829 con Leandra Vargas Filigrana, sevillana de San Roque, llamada familiarmente Alejandra. Se supone que Antonio el Fillo se marchó a Sevilla, quedándose a vivir en Triana, donde la herrería era oficio común. Tenía entonces 22 años, pues llegó en 1828. Consta en partida de bautismo que Francisco de Paula Ortega, el Fillo hijo, tomó las aguas bautismales el 10 de marzo de 1829, es decir, antes de la boda de sus padres. Sin embargo, resulta extraña la afirmación de Vázquez Morilla referente a que había nacido ese mismo día, cosa que no parece lógica. Además, el Fillo hijo manifestó en ocasiones que era natural de El Puerto de Santa María con lo que la cuestión se enrevesa más y queda pendiente de mayores investigaciones.

Aunque los dos usaron este apelativo, el Fillo que estaba en las fiestas de Triana que relata Estébanez Calderón y alternaba con El Planeta es Antonio Ortega Heredia, nacido en San Fernando (Cádiz) en 1806 y fallecido en la actual calle Pelay Correa de Triana, en 1854, a los cuarenta y siete de edad, debido a una afección pulmonar. Quede pues claro que ninguno de los Fillos nació en Puerto Real sino que el que nació aquí fue su padre/abuelo respectivamente, Francisco de Paula Ortega Jiménez, herrero, que formaba parte de la amplia colonia de gitanos asentados en la localidad, pero que se casó con una muchacha de San Fernando y se trasladó allí a vivir, de modo que en La Isla nacerían sus mentados hijos, entre ellos Antonio Ortega Heredia, El Fillo padre.

El caso de los Ortega nos hace entender lo fácil que era crear una confusión de apellidos y personas habida cuenta el constante trasiego entre unas zonas y otras. En la bahía de Cádiz era frecuente ese movimiento y de la provincia de Cádiz a Sevilla era otro viaje común, que muchas veces culminaba con el asentamiento en

esa capital, sobre todo en el barrio de Triana, cuya historia flamenca está plagada de nombres gaditanos. Algunos de esos artistas gaditanos daban incluso el salto a Madrid como haría Fosforito el Viejo, Francisco Lema.

Consideremos, por ejemplo, que en los cantes de Cádiz y los Puertos la figura central e inicial es Enrique el Mellizo, que recogería el legado de El Planeta y de Paquirrí el Guanté. El legado del Mellizo se recoge por sus hijos Enrique Hermosilla, Carlota Jiménez y Antonio el Mellizo. De ahí pasaría a Aurelio Sellés, que le dará su propia impronta, como hacen todos los artistas, aunque, hasta este momento estamos hablando de aficionados y no de artistas profesionales. Después de Aurelio, sin embargo, hay tres profesionales que son los que asientan y divulgan las formas de sus maestros así como los de su propia estirpe familiar y personal, La Perla de Cádiz, Manolo Vargas y Pericón de Cádiz, otro maestro, por cierto, de los cantes con sabor americano. A partir de ahí hay una clara bifurcación de la escuela gaditana, creándose dos ramas, la que va de Aurelio a Chano Lobato y la que va de La Perla (con el aditamento de otros, por ejemplo, El Chaqueta) hasta Camarón de la Isla, al que podemos considerar como un cantaor al estilo de los Puertos. El arte del Mellizo irradia indirectamente hacia Manuel Torre y D. Antonio Chacón (entroncando ya con Jerez) y hacia Pastora Pavón (llegando hasta Sevilla).

En cuanto a la familia de los Ortega sus ramificaciones son tantas, entre cantaores y cantaoras, bailaores, bailaoras, guitarristas, pianistas, toreros, banderilleros, recitadoras, empresarios del toro y del cante, que habría que construir un árbol genealógico solo para ellos. Sus orígenes, no obstante, quedan claros en la zona de la bahía de Cádiz y también su proyección desde ahí a otros lugares de la provincia, como Jerez y fuera de ella, como Sevilla.

Hay una figura que sintetiza la unión de las familias de tradición flamenca que tienen sus raíces en Cádiz y los Puertos y que de ahí dan el salto a Sevilla. Se trata de Manolo Caracol. Manuel Ortega Juárez desciende por línea materna del Planeta y por la paterna de los Fillos. Su madre, Dolores Juárez Soto, era bisnieta del primero y los hermanos Ortega Díaz, de los que Enrique Ortega Díaz, el Gordo Viejo, es el antepasado directo de Caracol, son parientes cercanos de los Ortega, cuyo patriarca Francisco de Paula Ortega Jiménez, nacido en Puerto Real y padre de Antonio el Fillo, era uno de los herreros que ejercían su función en torno al Trocadero.

A partir de estos orígenes, seguirle la pista a los Ortega es recorrer la historia del flamenco y de los toros. Manolo Caracol es bisnieto de Curro Dulce, cantaor gaditano creador de muchos elementos del cante. Su hija, Rufina Fernández Espeleta, se casó con un hijo de Enrique Ortega Díaz, El Gordo Viejo, y de su esposa Carlota Feria, llamado José Ortega Feria, el Águila. Los Feria son familia cantaora con ascendencia en la sierra de Cádiz, destacando en el cante Juan Feria, cuya cita refiere Demófilo, y la bailaora Rosario Feria la Bonita.

Del matrimonio de José el Águila y Rufina Fernández nacen seis hijos: Carlota, bailaora; Enrique el Cuco, torero y banderillero; Rita, bailaora; Manuel, Caracol el del Bulto, cantaor y mozo de espadas; José, Joselón, cantaor; Rosario, bailaora. La estirpe torera de Enrique el Gordo Viejo comienza con sus tres hermanos banderilleros: Francisco de Asís, El Cuco; Manuel, El Lillo y Gabriel, Barrambín. Cristina Ortega Díaz, hermana de los anteriores, se casó con el ebanista metido a torero José María Ponce y Albiñana, que aparece en una seguriya de Tomás el Nitri, interpretada también por Silverio Franconetti y recogida por Demófilo:

Probesito e Ponse
 en Lima murió
 como murió llamando a Cristina
 miren qué doló.

La figura del patriarca de la familia y bisabuelo de Manolo Caracol, Enrique Ortega Díaz, el Gordo Viejo, cantaor y banderillero, está directamente relacionada con la historia del cante en Cádiz. Demófilo recoge la seguriya que a él dedicó Silverio Franconetti:

Por Puerta Tierra
 no quiero pasá
 porque m'acuerdo de mi amigo Enrique
 y m'echo a llorá.

Los hijos de El Gordo Viejo fueron contemporáneos de los Fillos. Todos ellos se dedicaron al toro, o al cante y el baile. Una de ellas, Gabriela Ortega Feria, bailaora de postín, que actuó en el café cantante de Silverio en Sevilla, se casó con Fernando

Gómez García, El Galo, con el que tuvo a sus hijos, los famosos Fernando, Rafael y Joselito, los Gallos. La endogamia entre los Ortega y los toros se acentuó con las bodas de las cuatro hijas de Gabriela con toreros. Estos fueron Ignacio Sánchez Mejías, que se casó con Lola; José Blanco Blanquito; Enrique Ortega Fernández, Cuco; Manuel Martín Gómez, Vázquez II. Rafael Gómez Ortega, otro hijo, se casó con Pastora Imperio, hija de Rosario la Mejorana y de Víctor Rojas, sastre de torero. De esta descendencia habla también Cojito Pavón en sus memorias convertidas en libro por su nieta.

EL COJITO PAVÓN

En ese entramado de familias del flamenco están los Pavones. Además de Pastora, que es la cabeza más significativa, y de Tomás, el gran estilista, en Puerto Real nació el 6 de septiembre de 1895 Juan José Pavón Suárez, Cojito Pavón, cuyos padres eran primos de los padres de los Pavón de Sevilla. José Pavón Fernández era de Sevilla y Francisca Suárez Cruz de Puerto Real. Tuvieron siete hijos y Juan fue el pequeño. Aunque las biografías de los flamencos son, en muchas ocasiones, zonas oscuras con grandes momentos desconocidos, en el caso de Juan Pavón Suárez tenemos la suerte de que una bisnieta suya, Mariana Pavón Almagro, haya acometido la tarea de recopilar las notas autobiográficas que el artista dejó. De ese modo, tenemos conocimientos de primera mano que resultan de gran utilidad para conocer su vida y para entender el movimiento de artistas que había en la bahía de Cádiz, así como hacia Jerez y hacia Triana.

En esa emigración económica propia de la época, donde los trabajadores se marchaban de un lugar a otro buscando un sustento, el padre de Juan Pavón llegó desde la fragua de Triana hasta La Carraca, entonces y hasta 1924 perteneciente a Puerto Real de donde pasaría en esa fecha a San Fernando. Allí se reparaban y construían los buques destinados a la Armada Española. José Pavón conoció entonces a la que sería su futura esposa, buena cantaora y bailaora que frecuentaba los ambientes artísticos del barrio de Santa María en Cádiz. La Curra era su nombre artístico, que compaginaba ese trabajo con el de cigarrera en la Fábrica de Tabacos de Cádiz, que en ese tiempo estaba situada en la Cuesta de las Calesas. Según relata el propio Juan, su madre tenía contactos con los Ortega, artistas del flamenco y del toro asentados en Cádiz, habiendo entre ellos varias bailaoras de

postín. Los lazos tanto familiares como de amistad entre los artistas eran cosa frecuente entonces. Así lo confirma Mariana Pavón: “Juan Pavón tenía amistad con la familia de los Gallos. En 1909 se constituyó en Sevilla la cuadrilla de los niños toreros sevillanos: ahí estaban Joselito el Gallo, Limeño y Pacorro. Estos chicos tenían 13 años y estaban dirigidos por Los Ortega. Era frecuente que fuesen a Cádiz y Juan Pavón cantaba cuando estaban juntos. El cante y el toreo iban unidos en los carteles: Joselito el Gallo y Juan Pavón. Pavón era amigo de Enrique Ortega y se sentía muy orgulloso de esta amistad”.¹³

Juan Pavón, cuyo apodo de Cojito Pavón era debido a que perdió una pierna siendo un niño, no fue nunca un cantaor profesional sino un aficionado que cantaba muy bien y que mantenía su trabajo como barbero. Esta era una situación usual en la época. El mundo del arte no generaba confianza a quien tenía a su cargo una familia y por eso era tan frecuente que se alternara el cante y el trabajo, tal y como hicieron un gran número de artistas de la primera época del flamenco y posteriores.

Sin embargo, la transmisión oral actuaba como eficaz elemento de aprendizaje y estos buenos aficionados conocían un gran número de cantes y de letras. En el caso del Cojito Pavón se referían al entorno de Triana, Cádiz y San Fernando. Como podemos leer en el libro citado, se acompañaba el mismo de la guitarra aunque también cantaba bien con acompañamiento de otros artistas de la época. Dominaba los romances, las rumbas, las bulerías, las soleares, las seguiriyas, las malagueñas, los cantes de ida y vuelta, los tientos y los fandangos, lo que nos da muestra de una amplitud de estilos muy interesante. La primera grabación que realiza para Hispavox es para el LP Cunas del cante, volumen I, Los Puertos. El destacado contenido del disco nos da una muestra genuina de estos cantes:

Cara: A

01. Estas duquelas (Martinetes) Cante: Alonso El Del Cepillo
02. De Sanlúcar hasta El Puerto (Cante de las Mirris) Cante: Ramon Medrano. Guitarra: Félix de Utrera
03. Cuatrocientos son los míos (Corrido o romance del ciclo de Bernardo el Carpio) Cante: José de los Reyes “El Negro”

¹³ PAVÓN ALMAGRO, M. *Juan Pavón Suárez. Recuerdos de un cantaor. Ed. de la autora 2019.*

04. A mí que me importa (Mirabrás) Cante: Pericón de Cádiz. Guitarra: Andrés Heredia
05. Malena de mi alma (Siguiriyas) Cante: El Cojo Pavón. Guitarra: Félix de Utrera
06. Salga la novia (Alboreá) Cante: Ramón Medrano Guitarra: Félix de Utrera
07. Mala lancita le den (Corrido o romance) Cante: Alonso El Del Cepillo

Cara: B

01. Bien sé que muero (Siguiriya de Miguel el de Pepa) Cante: Ramon Medrano. Guitarra: Félix de Utrera
02. José de los Reyes me llamo (Martinetes del Puerto de Santa María) Cante: José de Los Reyes “El Negro”
03. Tengo un hijo perdido (Soleares) Cante: El Cojo Pavón Guitarra: Félix de Utrera
04. Daros por contentos (Siguiriyas de Luis el Cepillo) Cante: Alonso el del Cepillo Guitarra: Félix de Utrera
05. Mi pelegrina (La Rosa) Cante: Ramón Medrano. Guitarra: Félix de Utrera
06. Mi madre me metió a monja (Corrido o romance) Cante: José de los Reyes “El Negro”

Años después, también con José Blas Vega e Hispavox, Juan participa en la Magna Antología del Cante Flamenco, veinte discos de larga duración donde se recoge prácticamente todo el cante. Allí graba con el acompañamiento de Félix de Utrera, tres cantes: el romance “El rey moro que perdió Valencia”, la rumba “La mujer que quiere a un chino” y las seguiriyas “Malena de mi alma”. De este modo podemos tener grabaciones fidedignas de cómo era el cante de Cojito Pavón, uno de los eslabones de la tradición flamenca de Puerto Real. El artista tuvo la gran idea de dejar escritas sus memorias, que han servido de base para el libro citado, en las que narra sus peripecias como cantaor en algunos lugares de cante de gran interés como la Venta de Vargas de La Isla de San Fernando, el muelle de Puerto Real o la rebotica de Don Fermín Sánchez.

Él mismo relató su postura al respecto en conversación con Pepe Marchena: “Nunca quise dejar mi trabajo para dedicarme al cante. Con mi oficio he criado a mis hijos, he cantado en San Fernando, en el teatro de Cádiz, en el Puerto. Varias veces me han salido contratos pero yo no he aceptado”.¹⁴

En cuanto a su formación como cantaor, su bisnieta asegura que conoció y aprendió de artistas como Enrique el Mellizo, maestro de los cantes de Cádiz, además de tener gran amistad con la familia de los Gallos. El Mellizo murió en 1906, cuando Juan Pavón tenía solo once años, por lo que estaríamos hablando por parte de este de un interés muy precoz por el cante. Pavón asegura también haber tenido relación con Aurelio Sellés, que le llevaba ocho años de diferencia de edad.

Cojito Pavón es el ejemplo clásico de artista que, sin ser profesional ni dedicarse exclusivamente al cante, fue capaz de conocer bien el ambiente y de dominar muchos de esos estilos, a los que añadía su propia personalidad. Esto es posible por factores diversos, todos ellos relacionados con el aprendizaje por tradición oral. Escuchó cante desde siempre, desde niño, y él mismo afirma que con cinco años ya cantaba, fenómeno este, el de los cantaores precoces, que no es novedoso, sino al contrario, los chavales escuchaban cantar a sus familias y allegados de forma que los que tenían buen oído eran capaces muy pronto de reproducir el cante. Además, Juan Pavón se movió en los ambientes flamencos de la bahía de Cádiz, que tenía sus lugares de reunión, sus colmaos, sus tiendas, sus trastiendas y allí era posible el milagro de que se aprendiera de otros, de los aficionados que, igual que él, iban mostrando su cante. Muchos profesionales frecuentaban también estos lugares precisamente para aprender. Había aficionados especializados en tal o cual estilo o tal o cual variante, lo que suponía una cadena de transmisión extraordinaria y fiable. Como el cante es un arte efímero en el sentido de que depende de la memoria oral y no se escribía, las diferencias de matices entre unos y otros ya dependían de quién los cantara y de que le hiciera sus propias cositas al cante. En este sentido, Juan Pavón llegó a ser un maestro al dominar estilos y cantes que le habían sido transmitidos a él por transmisión oral y por eso mismo cuando José Blas Vega, el destacadísimo investigador a quien nunca agradeceremos bastante su labor, quiso que participara en las antológicas grabaciones que la casa Hispavox realizó a partir de los años setenta, pues consideraba que Cojito era un representante fiable de esos

¹⁴ PAVÓN ALMAGRO, M. Ob. cit. pp 73

cantes que se querían dejar fijados. Y así fue porque repitió luego en los ochenta, teniendo ya setenta y tantos años pero con la memoria musical perfecta.

Las anécdotas que relata Juan Pavón son encantadoras, en la línea de otros artistas que han expresado sus vivencias o se han recogido por otros. Son historias que tienen mucha fuerza porque se cuentan en primera persona y nos sirven para darnos cuenta de cómo eran las costumbres, las relaciones y las peripecias de todo tipo que les ocurrían a estos personajes pioneros que vivieron en primera línea la eclosión del flamenco y su conversión en un espectáculo de masas. Frente a las crónicas de las actuaciones teatrales o en plazas de toros, estos relatos íntimos del Cojito Pavón tienen el encanto de lo irrepetible.

Uno de los temas más interesantes es lo que tiene que ver con su barbería. El oficio de barbero, al que se dedicó toda la vida y con el que sacó adelante a su familia, tenía la compensación de recibir en su local a muchos personajes con los que entabló amistad y de donde surgen muchas anécdotas. La primera barbería se la montó su padre en Puerto Real, en la calle de la Plaza frente al antiguo estanco de Sasián. Más adelante cambió su emplazamiento y en un momento dado compartió negocio con vivienda, donde vivían su mujer, Antonia Jiménez Aparicio, y sus cinco hijos, Magdalena, Ana María, José, Antonia y Agustín Pavón Jiménez. La última barbería estuvo en la calle de la Plaza frente al bar Regina. Allí se juntaban aficionados y profesionales para intercambiar sus cantes en un ambiente de camaradería. Se cita a Antonio Mairena, Caracol, Macandé, Lola Flores, Juan Vargas, Luisa Ortega, Pericón, Campuzano y Carmen Amaya. Otro lugar citado en el libro y que tiene importancia por los buenos ratos que allí se echaban era la rebotica de Don Fermín Sánchez de Medina, otro buen aficionado, que solía juntar allí a varios artistas.

Los últimos años de Juan Pavón estuvieron llenos de homenajes y reconocimientos, todos ellos merecidos y ofrecidos con el cariño que el flamenco dispensa a sus maestros. De ese modo se recoge en la prensa de esos años que el libro de Mariana Pavón Almagro recoge puntualmente. Murió el 8 de febrero de 1987. Una fructífera y larga vida, al final de la cual mostraba un punto de nostalgia por los tiempos pasados: “Yo lo poco que soy y valgo lo he aprendido en la escuela de mis padres, mi madre cantaba los cantes puros por soleá y seguiriya, y bailaba superior, como las gitanas antiguas, que por desgracia se ha perdido, ese arte tan bueno”.¹⁵

¹⁵ PAVÓN ALMAGRO, M. Ob, cit. PP 78

CONCLUSIONES

La historia del flamenco está compuesta de pequeñas historias locales que hacen brillar el conjunto. Aunque la bibliografía cada vez es más abundante y rigurosa falta todavía mucho camino por recorrer. En concreto se hace preciso un estudio detallado y documentado sobre el desarrollo del flamenco en Puerto Real, una de las ciudades que forman parte de la Pentápolis gaditana, que se asienta junto al mar que enlaza con América y que, por tanto, es una de las puertas de entrada al eco americano, tan presente en el cante. Por expresarlo con palabras sencillas, en Puerto Real siempre ha habido cante. Lo hubo en los lugares de trabajo, lo hubo en los hogares familiares, lo hubo en los lugares de paso y de ocio. Su existencia está acreditada por huellas indirectas y por la propia tradición oral, base sustentadora de gran parte del flamenco. Sin embargo, nos falta el hilo conductor que ponga blanco sobre negro y nos ofrezca un itinerario detallado de todos estos aspectos y de sus protagonistas. Sin embargo, es importante señalar los nombres que han pasado a la historia, relacionados con el flamenco de Puerto Real. Además del Fillo, cuyos datos hemos intentado aclarar en este artículo utilizando las últimas investigaciones al respecto, en Puerto Real resuenan los nombres de Cojito Pavón y de Canalejas. De este último escribimos una aproximación en el número 4 de la revista Matagorda y a Juan Pavón le hemos dedicado una parte de este artículo. Ambos son figuras del flamenco puertorrealño, cada uno en su estilo y a su modo. Es importante que tengamos en cuenta que en Cojito Pavón se dan las características del cantaor aficionado que no llega a convertirse en profesional y que alterna su pasión por el cante con un trabajo diferente. Esta es un tipo de actitud muy frecuente en el flamenco de esos años y por eso resulta interesante considerarla. Por otra parte, en su persona se concitan las influencias de los ecos familiares que dan la oportunidad no solo de aprender el cante y sus derivados sino también de transmitirlo. Ese aprendizaje directo resulta de enorme importancia en el conjunto del flamenco. En cuanto a Canalejas de Puerto Real, como escribimos en su día en esta misma revista ¹⁶, representa el profesional del flamenco de amplia trayectoria, que tuvo la ocasión de participar en todo tipo de formatos y de vivir los cambios que

¹⁶ Revista Matagorda, revista de estudios puertorrealños. Pp 257 a 291. Junio de 2022. *Canalejas de Puerto Real: Apuntes para una biografía flamenca.*

se iban produciendo en los gustos del público allá por los años cincuenta del siglo pasado. Desde las reuniones de cabales, los locales de cante, los teatros, las plazas de toros, los tablaos, hasta los festivales y concursos, Canalejas recorrió un larguísimo camino a pesar de su temprana muerte.

Otro aspecto de gran interés es el referido a la conexión de Puerto Real con otros lugares flamencos, tanto cercanos geográficamente, como San Fernando, Chiclana de la Frontera, El Puerto de Santa María, Sanlúcar de Barrameda y Cádiz, con los que comparte rasgos estilísticos, como con Jerez, que es el prototipo de otra visión del cante, y con Triana, ese enclave único, crisol de tendencias, que acogió en sus locales y en sus lugares de trabajo a muchos artistas, profesionales y aficionados, que fueron integrando los sonos diferentes en unos estilos únicos. Esa emigración por motivos económicos daba lugar a un importante trasiego de personas que se movían desde la provincia de Cádiz y de los pueblos de la de Sevilla, a la misma capital, asentándose muchos de ellos en el barrio de Triana, donde dejaron muestras de su afición por el cante y se mezclaron con los aficionados locales.

Es indudable, por lo tanto, que a la tradición flamenca se une el interés que el flamenco despierta en Puerto Real, donde existe una Peña Flamenca con el nombre de Canalejas de Puerto Real, de larga trayectoria y con continuas actividades, que se extienden incluso a los más jóvenes, con circuitos y talleres que tratan de enseñar el flamenco a los niños. Si la transmisión familiar ahora no es la primordial, sí puede decirse que se realizan intentos de que el flamenco no se pierda por medio de actividades en las escuelas y de otros actos culturales que las instituciones propician. El flamenco ya no es lo que era, un elemento vivencial en los patios de las casas, en las calles o ventas, en las veladas y fiestas, en los acontecimientos familiares, pero sigue teniendo enorme vigencia e interés por su condición de música única y universal. No es ajeno Puerto Real a este fenómeno de transformación de las fuentes y modos. Y por eso reiteramos la necesidad de un estudio profundo que nos desvele las zonas oscuras y nos ponga en la pista de una historia flamenca completa y rigurosa.

BIBLIOGRAFÍA

ALÉU ZUAZO, S. *Flamencos de La Isla en el recuerdo*. Isleña de Prensa, San Fernando, 1991.

- BLAS VEGA, J. *Vida y cante de Don Antonio Chacón. La edad de oro del flamenco, 1869-1929*. Editorial Cinterco, Madrid, 1990.
- DAVILLIER, J.C., DORÉ, G. *Viaje por España*. Ediciones Giner, Madrid 1991. Tomo II.
- DORÉ, G. y DAVILLIER, J. C. *Danzas Españolas*. Ensayo crítico de Teresa Martínez de la Peña. Bienal de Arte Flamenco y Fundación Machado. Sevilla, 1988
- DUMAS, Alexandre. *De París a Cádiz*. Traducción de Ariel Dilon y Patricia Minarrieta. Narrativa Clásicos. Editorial PreTextos. Madrid, 2002
- ESTÉBANEZ CALDERÓN. S. *Escenas andaluzas*. Editorial Cátedra, Madrid, 1985. Edición de Alberto González Troyano.
- ESPÍN, M., MOLINA R. *Flamenco de ida y vuelta*. Editorial Guadalquivir, Sevilla, 1991.
- GAUTIER, T. *Viaje a España*. Edición y traducción de Jesús Cantera Ortiz de Urbina. Editorial Cátedra. Madrid, 1998.
- LAGARES. A. *Venta de Vargas. Una leyenda en el tiempo*. Ed. JavIsa23, 2021.
- LAVAUUR, L. *Teoría romántica del cante flamenco. Raíces flamencas en la coreografía romántica europea*. Edición y prólogo de Gerhard Steingress. Signatura Ediciones. 1999.
- LEÓN BENÍTEZ, C. *El flamenco en Cádiz*. Almuzara. Córdoba. 2006.
- LEÓN BENÍTEZ, C. *Manolo Caracol*. Almuzara. Córdoba. 2008.
- MACHADO Y ÁLVAREZ, A. *Cantes flamencos*. Cuarta edición. Colección Austral. Espasa-Calpe. Madrid, 1985. Acotación preliminar de Manuel Machado. //Biblioteca El Motín. Madrid. Extramuros Facsímiles. 2007.
- MAIRENA, A., MOLINA, R. *Mundo y formas del cante flamenco*. Revista de Occidente, 1979. Madrid.
- MONTIEL SÁNCHEZ, E. *Camarón. Vida y muerte del cante*. Primer Plano, ediciones B. Madrid, 1993. Prólogo de José Oneto.
- NÚÑEZ, F. *América en el flamenco*. Ed. Flamencópolis. 2021.
- PAVÓN ALMAGRO, M. *Juan Pavón Suárez. Recuerdos de un cantaor*. Edición de la autora, Puerto Real, 2019.
- PINEDA NOVO, D. *Silverio Franconetti*. Ediciones Giralda. Sevilla, 2000.
- RÍOS RUIZ, M. *El gran libro del flamenco. Historia. Estilos, Intérpretes*. Editorial Calambur. 2 vols. Madrid, 2002.

SÁNCHEZ GARRIDO, P. *Cantes y cantaores de Triana*. Los libros de la Bienal. Sevilla, 2004.

VÁZQUEZ MORILLA, L.J. *Silverio Franconetti y los Fillos*. Edición del autor. Morón de la Frontera, 2018.

VERGILLOS, J. *Nueva historia del flamenco*. Editorial Almuzara. Córdoba, 2021.



FIGURA 01. En el libro “Escenas andaluzas” aparecen 125 dibujos de Francisco Lameyer y Berenguer, ilustrador, que vivió entre 1825 y 1877. Una de ellas parece representar al Planeta (con guitarra) y al Fillo, en una fiesta en Triana. Se trata del capítulo XIX del libro, titulado Asamblea general de los caballeros y damas de Triana.

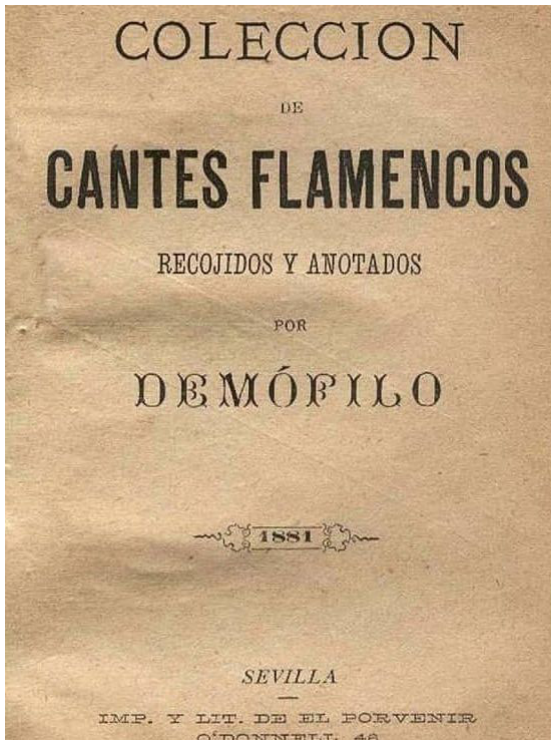


FIGURA 02. Antonio Machado y Álvarez con su Colección de cantes flamencos, es uno de los referentes de la investigación flamenca. Se publicó en 1881. Su mención de El Fillo llevó a confusión: “El Fillo, cuyo nombre era Francisco Ortega Vargas...” Se refería al Fillo hijo y no al que Estébanez Calderón menciona en Escenas andaluzas. Sitúa su localidad natal en Puerto Real.



FIGURA 03. Antonio Machado y Álvarez, Demófilo (1848-1893) se había casado el 22 de mayo de 1873 con Ana Ruíz Hernández (1854-1939). Sus hijos mayores, Manuel y Antonio, son reconocidos poetas. Precisamente con Antonio cruzó Ana Ruíz la frontera de España y Francia para escapar de la Guerra Civil en 1939. Entonces pronunció esa famosa frase que ha hecho historia: “¿Llegaremos pronto a Sevilla?”



FIGURA 04. María Amaya Heredia (1831-1891), llamada en el arte La Andonda, fue pareja de Francisco de Paula Ortega Vargas, El Fillo hijo. Ella había nacido en Morón de la Frontera, y allí estuvo viviendo con su pareja. Parece ser que fue este Fillo el que conoció entonces a Silverio Franconetti (1831-1889) y fue una de sus importantes influencias en el cante de quien llegaría a ser el primer cantaor profesional de la historia.

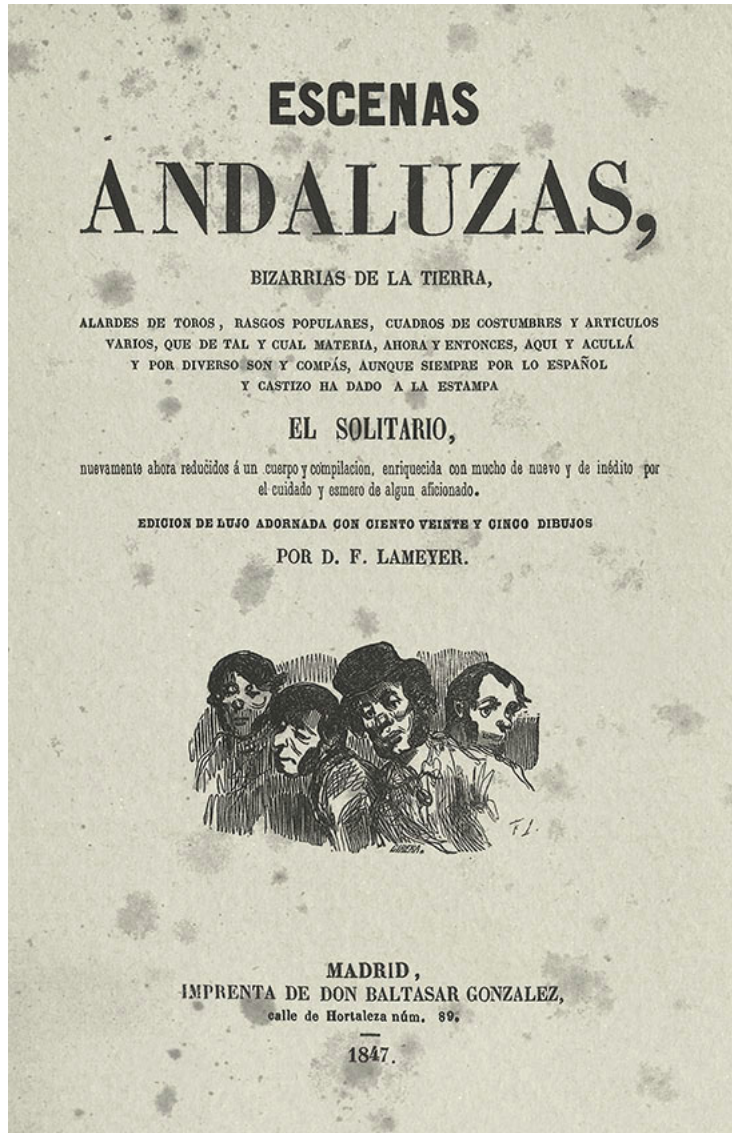


FIGURA 05. Serafín Estébanez Calderón (1799-1867), periodista, escritor, cronista de la vida, publicó sus Escenas Andaluzas en forma de libro en la imprenta de Don Baltasar González de Madrid, en el año 1847. Tenía 332 páginas, 22 capítulos y 125 ilustraciones a cargo de Francisco Lameyer. Las únicas imágenes de El Fillo y El Planeta se deben a él. Dedicó dos capítulos a hablar del cante, el baile y el toque en las fiestas del momento, el XV y el XIX: Un baile en Triana y Asamblea general de los caballeros y damas de Triana.

MAGNA ANTOLOGIA DEL CANTE FLAMENCO

VOL. X

**CANTES
VARIOS**

**CANTES
HISPANO-
AMERICANOS**

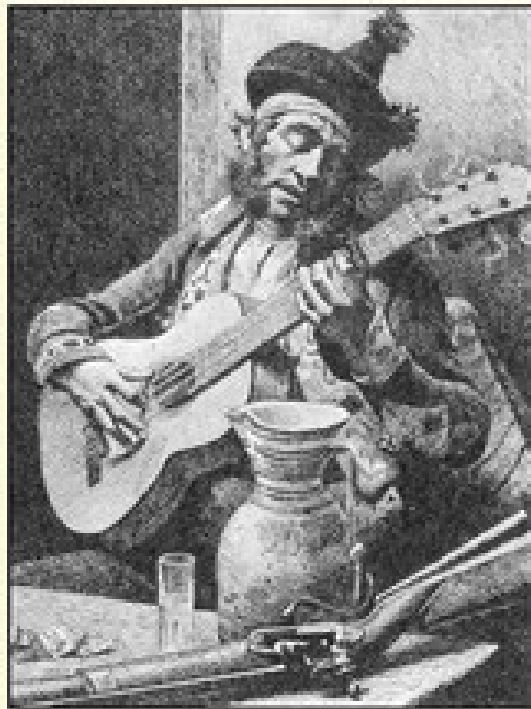


FIGURA 06. La Magna Antología del Cante Flamenco de Hispavox fue dirigida por José Blas Vega (1942-2012), librero, investigador, escritor y bibliófilo. Contiene una muestra importantísima de las voces del momento y un exhaustivo repaso a todos los cantes conocidos. Dentro de esa colección Cojito Pavón grabó varios cantes que hoy constituyen un relevante legado de su obra.

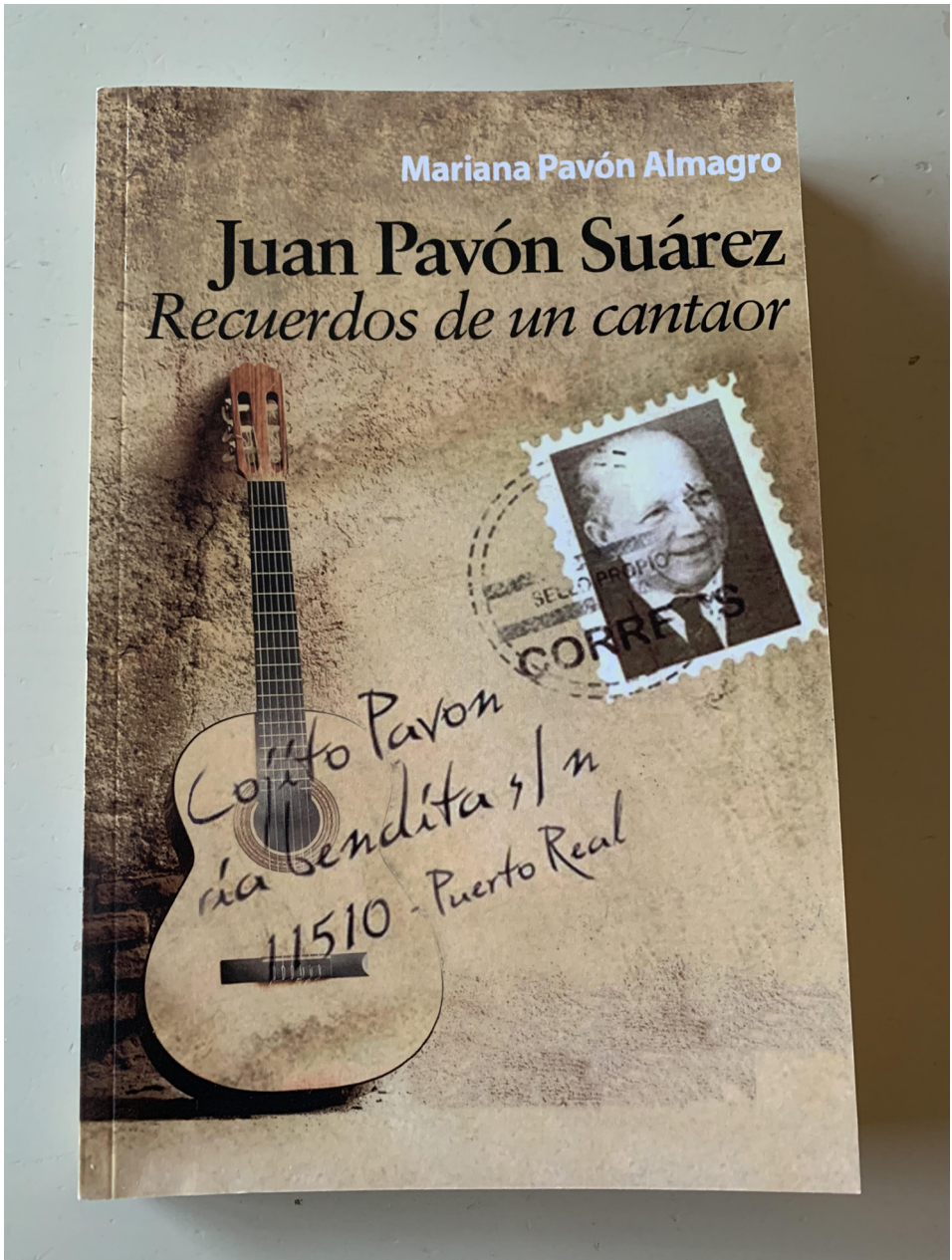


FIGURA 07. Una de las pocas biografías de cantaores de Cádiz y los Puertos es esta de Juan Pavón Suárez, Cojito Pavón, a cargo de Mariana Pavón Almagro, en la que se repasan los acontecimientos más importantes de su vida y su quehacer en el flamenco.

