

La II República a compases flamencos

Sara Pineda Giraldo

Universidad de Sevilla

1. Introducción

El flamenco ha disfrutado a lo largo de su historia de las más variadas y contrapuestas connotaciones que, bien lo ha arrastrado hasta la marginación y la miseria más absoluta o bien le ha valido para hacerse un hueco entre los gustos y aficiones de aquellos más alejados de la forma de vida que lo vio nacer. El reconocimiento y aceptación social de este género artístico ha sido, cuando menos, cambiante y su capacidad para adaptarse a cada uno de los avatares que los diferentes momentos que la historia ha traído consigo ha sido extraordinaria. Así pues, a través del largo devenir de su proceso de configuración, desarrollo y crecimiento que hasta día de hoy sigue su curso, son diferentes las imágenes que surgen de forma espontánea cuando leemos o escuchamos alguna noticia relacionada con el mundo del flamenco, según el concepto del mismo que cada uno haya ido construyendo a modo de representación particular, cuajada de matices que pueden albergar las más variopintas consideraciones.

De esta manera, el flamenco se antoja para algunos como un género propio de celebración, de ambientes festeros y relajados, de lugares en los que las preocupaciones se han ahogado en una copa de vino; o un medio a través del que poder emborracharse de placer con las notas que emanan de una guitarra cercana, con el virtuosismo de aquél que rompe su voz al evocar el recuerdo de una madre que lo ha dejado y acto seguido con el de ese otro que la desliza con dulzura entre los tirabuzones de las gaditanas que antaño se burlaban de los fanfarrones. El flamenco sería algo así como una suerte de banda sonora para cualquier celebración en la que, más pronto que tarde, se termina con el compás de un cajón improvisado y unas palmas que van dictando el tiempo, así como el medio para expresar de la forma más sincera y primitiva unos sentimientos que se tornan a flor de piel para todo el que se deje imbuir de la *jondura* flamenca. Pero en el extremo opuesto, el torbellino de emociones que se despierta en los sentidos de los aficionados al género, se traduce en un sinsentido de gritos desafinados, compases despojados de armonía y bruscos movimientos que amenazan con no tener fin para aquellos que no encuentran el encanto en esta forma de expresión y, son ellos los dueños de una idea del género que no se corresponde en absoluto con la descripción anterior.

El flamenco ha servido históricamente para unir y para separar, para atraer y para alejar. Ha sido merecedor de grandes amores y a su vez de los más grandes odios. Es un género capacitado para abarcar los más opuestos sentimientos y por ello, por su gran capacidad para tratar cualquier vicisitud que se presentara a sus protagonistas a lo largo de diferentes momentos históricos, ha sido víctima de sacudidas sociales y políticas que lo han ido moldeando a la fuerza: al tiempo que los gitanos se organizaban en corros a la luz de una hoguera y calmaban sus *ducas* al compás de una sonanta bien afinada, los *señoritos* lo rechazaban y condenaban a la miseria por identificarlo con las prácticas de aquellos nada deseables individuos de los más bajos fondos.

A la vez que este género llenaba cafés de cante noche tras noche, la intelectualidad del 98 se volcaba en la ardua tarea de redactar ácidas críticas que lo terminarían cubriendo de nuevo con ese velo de lo marginal del que se había empezado a desprender tímidamente. A la vez que Franco recrudecía la Ley de Vagos y Maleantes y complicaba la existencia a buena parte de los protagonistas de este género, se construía su propia idea de lo que aún hoy en día significa el flamenco para buena parte de la población extranjera e incluso nacional: un burdo pastiche en el que se mezcló un sinsentido de diferentes elementos para obtener como resultado un arte trivial y vacío, que jugaba peligrosamente con la forma musical que más hondo hirió al alma flamenca, el cuplé. El “nacionalflamenquismo” le valió para legitimar una actitud de apertura de cara a otros países a la vez que creaba un símbolo *typical spanish* para consolidar la identidad nacional, aunque aquello supusiera poco menos que sentenciar de muerte a un género que, por suerte, no tardaría en sobreponerse.

Pese a todo, el tiempo ha demostrado que el flamenco es mucho más que juerga y palillos. Este arte que ha sido maltratado, rechazado, juzgado y despreciado, es considerado hoy como uno de los géneros más universales y ricos del panorama musical. Ha logrado por fin ocupar ese lugar que históricamente le correspondía y que tanto le habían negado y, por suerte, ha traspasado la frontera de la mera manifestación folclórica para erigirse por méritos propios no solo como un género musical consolidado, sino además como una materia sólida, profunda y digna de un estudio exhaustivo que llevan a cabo intelectuales de prestigio.

A modo de contexto. “Antiflamenquismo” y decadencia

Remontándonos a finales del siglo XIX, la situación del género no atravesaba por sus mejores momentos: si bien es cierto que los cafés cantantes y el movimiento romántico habían supuesto (en general) una catapulta del flamenco hacia lo más alto en lo que a prestigio y reconocimiento social se refiere, en el ocaso de este siglo se inició una corriente conocida como “*antiflamenquismo*”, cultivada en su gran mayoría por los intelectuales de la Generación del 98 y cuyo fin último no era otro que lograr la total desaparición del flamenco.

Según el *Diccionario Enciclopédico Ilustrado del Flamenco* de Manuel Ríos Ruiz y José Blas Vega, el antiflamenquismo es:

“la actitud contraria de una gran parte de la sociedad española frente a la práctica y degustación del arte flamenco [...] Actitud que, aunque persiste en la actualidad en cierta medida, tuvo una gran implantación en el siglo XIX y primera mitad del presente, y que consideraba al flamenco y su ambientación en los colmaos y en los cafés cantantes algo denigrante y costumbre propia de gente de mal vivir”¹

Lo cierto es que pese a la gran afluencia de público que recibían los cafés, era otra gran parte de la ciudadanía la que abominaba de ellos por ser lugares en los que el alcohol, la presencia de prostitutas, la violencia y los alborotos a altas horas de la noche se daban cita todos y cada uno de los días en los que había función. La figura del gacetillero se dibuja ahora para el flamenco como un virus letal que poco a poco va minando su imagen, atendiendo a las peticiones de la burguesía “*melindrosa y hortera*” en palabras del propio Ríos Ruiz. Sus publicaciones se concentraban en resaltar únicamente los aspectos más vergonzantes de los

¹Jose Blas Vega; Manuel Ríos Ruiz, *Diccionario Enciclopédico Ilustrado del Flamenco*, Madrid, Ed. Cinterco, 1988, p. 47

espectáculos, focalizando casi siempre su atención en los altercados que con tanta asiduidad se producían a la salida de las actuaciones.

Los intelectuales vuelcan toda su bilis contra el flamenco, al que toman como cabeza de turco, cuando lo que les causaba verdadero espanto era la “*España de pandereta. Y tanta equivocada importancia dieron a los juicios de turistas literatos, tanta alarma les produjo pensar que Europa podía pensar que España era así, que acabaron por irritarse contra los toros y el cante jondo*”.² Así que sus privilegiadas plumas se afilaron para transmitir una visión mediocre del flamenco, como si de una manifestación artística decadente y carente de significado se tratara y a la que pintan como el peor de los males que aquejaba a la sociedad española del momento.

Un caso ilustrativo lo protagoniza el escritor Pío Baroja, abanderado del *antiflamenquismo* que deja para la posteridad algunos fragmentos que ejemplifican ese afán de destrucción sin límites.; Leopoldo Alas “Clarín”, que esparce el mensaje *antiflamenco* en su obra más famosa, *La Regenta*, expresando sin ambages “*su repulsa por lo flamenco como afición degradante y tabernaria*”.³

No obstante, el paradigma del intelectual *antiflamenco* por antonomasia es Eugenio Muñoz Díaz, más conocido por el seudónimo de Eugenio Noel. Este madrileño de orígenes humildes, emprendió con ansia una campaña antiflamenca en la que no dejó títere con cabeza. Afirmaba sin miramientos que “*Un hombre flamenco es un ser humano a quien toda clase de cuestiones le tiene sin cuidado, a excepción de las que puedan afectar a su interesante persona. Y aún en este caso hay que descartar todo lo que no signifique garbo, prestancia personal, descoco, petulancia, traje y riñones. Nada más inmundo que nuestro flamenquismo. Fermento de la descomposición de un pueblo [...]*” en un fragmento de su obra *República y Flamenquismo* de 1926.⁴

Afortunadamente, los incansables esfuerzos que la burguesía y los intelectuales hicieron para intentar borrar al flamenco del mapa no dieron sus frutos. El flamenco aguantó la embestida de todas las críticas y ataques sin tambalearse, aunque a decir verdad, no salió ileso.

Los cafés cantantes fueron cayendo en desuso tras el aluvión de denuncias y cierres temporales, desapareciendo prácticamente durante los años 20 para dar lugar a otra nueva forma de espectáculo: la Ópera Flamenca. Ahora lo único que cuenta es la taquilla que se hace en cada actuación, sin importar hasta qué punto los artistas flamencos tienen que plegarse a las necesidades de la escena y acallar ese instinto que les pedía a gritos arrancarse por alguno de los palos más hondos. Y es que el cante no nació para convertirse en entretenimiento de un público al que lo último que le importa es la dignificación del artista, sino más bien que el

² Carlos Caba Landa; Pedro Caba Landa, *Andalucía: su comunismo libertario y su cante jondo*, Cádiz, Servicio de Publicaciones UCA, 1988, p. 46

– ³ Ana M^a Tenorio Notario, “La documentación sobre el flamenco (I)”, *Revista Alboreá*, nº 2, 1 de junio de 1999, en <<http://flun.cica.es/revista-alborea/n002/salida06.html>> (Último acceso: 14 de febrero de 2016)

– ⁴ Ana M^a Tenorio Notario, “La documentación sobre el flamenco (I)”... (Último acceso: 14 de febrero de 2016)

dinero invertido en la entrada se tradujera en una tarde de diversión asegurada. Si el flamenco iba muriendo poco a poco o si los artistas veían cómo su talento se desperdiciaba en interpretaciones baladíes y carentes de significación, era lo de menos.

Los cantaores que en la época de los cafés gozaban de un reconocimiento social elevado, ahora siguen trabajando, pero su objetivo ha de ser otro: del deleite se pasa al entretenimiento y de la admiración a la condescendencia hacia aquellas personas que tenían que trabajar tratando de amenizar el rato a otros para poder subsistir.

Calma tras la tormenta. Granada y su Concurso de Cante Jondo de 1922

En medio de toda esta situación en la que el flamenco es rechazado por gran parte de la población y su fuerza se ha ido diluyendo entre focos y bambalinas, llega el año 1922 para grabarse en el recuerdo como una de esas fechas inolvidables: es entonces cuando tiene lugar el primer triunfo de otra parte de la intelectualidad frente a los detractores del género, gracias a la labor incansable Manuel de Falla, Federico García Lorca y otros muchos, que pretendían relacionar “*la calidad artística del cante con el hombre andaluz y su capacidad de expresar su quejío existencial*”⁵, y arrebatar para siempre la voz a aquellos que habían adoptado como eje vertebrador de sus discursos el tópico del flamenco como manifestación mediocre, propia de ambientes degradantes y carente de valor artístico.

Y así fue como se hizo realidad ese sueño común, dando lugar a la celebración del Concurso de Cante Jondo de Granada los días 13 y 14 de junio de 1922 y cuya solicitud para optar a la subvención del municipio, la firman personajes de la altura de Juan Ramón Jiménez, Joaquín Turina, Pérez de Ayala, Óscar Esplá, Alfonso Reyes, Adolfo Salazar, Fernando de los Ríos, Federico García Lorca y el propio Manuel de Falla.

Finalmente, y luchando por hacerse oír entre las voces de los que afirmaban que el concurso no había valido para nada, algunas otras que seguían pensando que el flamenco estaba herido de muerte y las de los pocos que sí lo consideraron un acontecimiento de gran calado, el concurso lo ganan “*un anciano que en su juventud había sido un profesional de segunda fila*” llamado “El Tenazas de Morón” y “*un chavea de once años, Manolo Caracol, que él mismo llevó a Granada desde Sevilla*”.⁶

Sea como fuere, el Concurso de cante Jondo de Granada ha trascendido como una victoria para aquellos que, contrariamente a la corriente imperante entre la intelectualidad, deciden romper una lanza en favor del flamenco. Se enfrentan a la Generación del 98 con la intención de demostrar al mundo que la cultura y el flamenco no eran el agua y el aceite sino que, muy al contrario, viajarían de la mano durante toda su andadura.

La reivindicación por lo nuestro, lo andaluz, la expresión primitiva de un sur desde siempre oprimido, es lo que hace a figuras como Federico García Lorca volcarse por entero en la promoción y el estudio del flamenco. Gracias a eso, vuelve en mayor o menor medida del ostracismo al que le habían sometido algunos y ahora se reconcilia con sus orígenes para tratar de recuperarse y volver a ocupar el lugar que siempre le correspondió.

⁵Gerhard Steingress, *Sobre Flamenco y Flamencología*, Sevilla, Signatura Ediciones de Andalucía, 1998, p. 31

⁶Manuel Ríos Ruiz, *El gran libro del flamenco (Vol.I)*, Madrid, Calambur Editorial, 2002. p. 59

2. La II República en el alma flamenca. Estudio de casos

El flamenco de finales de los años 20 y entrada en los 30, discurre de forma muy parecida a la etapa anterior: los escenarios siguen acogiendo a artistas que aportan sus prodigiosas gargantas en lugar de letras cargadas de significación social; la temática sigue circundando al amor, la muerte y al fatalismo más desesperado. La primitiva voz del pueblo que gritaba a pleno pulmón cuáles eran los sinsabores de los más humildes se ha callado, aunque no tardará en volver a hacerse escuchar.

Los palos primitivos no se habían perdido y, una vez entrado en los años 30, se van recuperando poco a poco. Lo mismo sucede con las letras, que de nuevo encierran alusiones sutiles, mensajes aun muy velados y alguna que otra tenue declaración de intenciones, pero que pretenden provocar un despertar general entre todos aquellos que siguen siendo explotados sin miramientos.

De entre todos los cambios reseñables de esta década, destaca la proclamación de la II República Española, a la que la práctica totalidad de los artistas flamencos se declara afín. Es un momento en el que el cantaor se consolida como un profesional que pone precio a su trabajo, aunque en la mayoría de las ocasiones el caché no se respetaba y tenía que conformarse con lo que el “señorito” de turno le diera después de la actuación. Si es que le daba algo y no se volvía a casa con las manos en los bolsillos.

La situación se antojaba igual de precaria que en épocas anteriores y aunque ahora la concepción social del género hubiera empezado a mejorar relativamente, sus protagonistas seguían siendo prácticamente parias sociales que vivían en circunstancias míseras, o al menos poco favorables en la mayoría de los casos. Parafraseando a Paco de Lucía que muchos años después recogería su premio Príncipe de Asturias por su magistral legado a la guitarra, el flamenco siempre había sido una “*música de nevera vacía*”⁷, y aún estaba lejos de dejar de serlo.

Es el momento de los cantes a la libertad, a los héroes republicanos que mueren por su consecución, a la igualdad y a una España pintada de los tonos que tiñen la tricolor. Son muchos los cantaores que se suman a la causa y expresan su afinidad a la II República en sus letras, devolviendo el contenido político a un lugar preeminente. Y sobre todo es el momento de tomar posiciones, porque sin ser conscientes de la catástrofe que les sobrevendría en muy pocos años, es ahora cuando la afinidad hacia un lado u otro se traduciría en la posibilidad de seguir con una vida en la que las opciones ya eran lo suficientemente escasas, o directamente perderla en el camino de la lucha por la libertad. En palabras del flamencólogo Juan Vergillos:

“Gran parte de los flamencos eran gente del pueblo, así que la mayoría se alineó con el nuevo régimen. [...] El flamenco en la República era la música popular. El primer cine sonoro en España es cine musical y más en concreto cine flamenco, protagonizado por Angelillo, Niño de Utrera, Guerrita. [...]”.

En los primeros años de la década de 1930 el ánimo entre los profesionales de este mundillo estaba eufórico y la nómina de cantaores que subían a los altares al nuevo régimen

⁷Miguel Mora, “Paco de Lucía, el genio que extendió el duende flamenco por el mundo”, *El País*, 27 de febrero 2014. (Edición digital)

en sus letras, era amplia. No obstante y pese al deseo de todos ellos de rendir su sincero homenaje a esta nueva forma de gobierno, las consecuencias que sobrevendrían después del estallido de la Guerra Civil no fueron homogéneas para todas las figuras del flamenco que se habían significado políticamente. Es por ello por lo que analizaremos algunos de los casos más representativos tanto de aquellos afortunados que logran sobrevivir durante y después de la contienda armada, de los que por su lado escogen el exilio como forma de vida, de los que injustamente se vieron obligados a conocer la inmundicia de las improvisadas cárceles franquistas y, por último, de aquellos que pagaron con la pena más alta unos daños que se reducían a su pasado comprometido. Sus trayectorias profesionales deben ser estudiadas teniendo en cuenta por tanto esta doble vertiente: de un lado, su aportación al cante flamenco a través de la representación de letras cargadas de contenido social y político que quedarán para la historia y, de otro, las consecuencias que para cada uno de ellos significó el haber desarrollado su carrera profesional como cantaor o cantaora de flamenco por el derrotero del flamenco comprometido con la política del momento.

Sencillamente republicanos

En primer lugar, hubo casos en los que algunos artistas consiguieron salir indemnes del atropello que el advenimiento de la dictadura supuso a todos los niveles. Son los que, pese a haberse mostrado abiertamente republicanos en su momento, logran sobrevivir lo más dignamente posible en aquella nueva realidad.

El mejor ejemplo de ello lo constituye la cantaora sevillana Pastora Pavón Cruz (1890-1969), conocida como “la Niña de los Peines”, quien graba multitud de cantes en los que hace gala de un republicanismo sin ambages e introduce además técnicas novedosas. Buen ejemplo de ello fue la letra de “La bandera de mi patria” que Pastora *mete por* colombianas en 1932 acompañada por la guitarra de Niño Ricardo, un palo recién creado por “El Niño de Marchena” (un jovencísimo Pepe Marchena) y en la que las referencias a la República no son explícitas, pero que teniendo en cuenta el momento histórico en que fue estrenada y la tendencia ideológica de la artista, se sobreentiende que cuando habla de “*la bandera de mi patria*” se está refiriendo a la bandera republicana:

*La Bandera de mi patria
es como el sol de un buen día
señores soy Español
yo he “nacío” en Andalucía
que es del mundo la región
que tiene “toa” la alegría.*

*Al señor del Gran Poder
le alumbran cuatro faroles
y a mí me están alumbrando
tus ojitos que son dos soles.⁸*

– ⁸ Luis María de la Cueva Olie (Dir), *Los cantes hispanoamericanos en el mundo del flamenco -ida y vuelta-*, “La bandera de mi patria”, Ed. Pasarela, CDP8/858, 2001. (CD3).

No obstante, si hay una letra de Pastora que sirva para ilustrar su tendencia republicana, esa es la de estos famosos tangos que han pasado a la posteridad como los tangos de la Niña de los Peines:

*Triana, Triana
qué bonita está Triana
cuando le ponen al puente
banderas republicanas.⁹*

Aquél cante a la República y al emblemático puente de Triana, ha quedado en la memoria por más de un motivo: si bien es cierto que esta letra la popularizó la Niña de los Peines por cantarla con gran asiduidad, no se grabó en disco hasta bien entrada la década de los 40, cuando la dictadura estaba en pleno apogeo. Sin embargo, y teniendo en cuenta que la censura no iba a permitir que se grabara semejante despropósito, se obligó a cambiar el cuarto verso quedando la *coplilla* así:

*Triana, Triana
que bonita esta Triana
cuando le ponen al puente
banderitas gitanas.*

Lo que se supone que son las “banderitas gitanas” es algo que aún hoy se desconoce, pero de esta forma el Régimen aprovechaba para hacer gala de un supuesto aperturismo (que a la altura de los 40 todavía ni se adivinaba) mediante la tolerancia a todos los grupos sociales y de paso borraba de un plumazo cualquier vestigio republicano.

El éxito de la Niña de los Peines en los escenarios de toda España es rotundo y su acogida siempre multitudinaria, hasta que su espectáculo “España y su cantaora” fracasara en abril de 1949. Es entonces cuando se retira del mundo de los escenarios y muere veinte años más tarde en su casa de la sevillana calle Calatrava.¹⁰

Otro ejemplo similar lo constituye el cantaor sevillano “Manuel Vallejo”, nombre artístico de Manuel Jiménez Martínez de Pinillos (1891-1960). Reconocido como el cantaor más completo de su época por la maestría que demostraba a la hora de interpretar una gran variedad de palos, Vallejo es además recordado por haber sido uno de los pocos cantaores que a lo largo de la historia se han hecho con la codiciada Llave de Oro del Cante en el año 1926.

A modo de anécdota y para demostrar que la poca simpatía que Vallejo profesaba por el régimen monárquico era más que sabida por todos (incluso por el propio rey), podría recordar su actuación en el que, en años posteriores, sería el hoy famoso hotel Alfonso XIII, sito en la capital hispalense. Con la intención de participar en el concurso de cante flamenco que allí se celebraba, en 1925 se dieron cita en este lugar algunas de las figuras del cante,

⁹Juan Pinilla. *Las voces que no callaron. Flamenco y revolución*, Sevilla, Ed. Atrapasueños, 2011, p. 25

¹⁰Manuel Cerrejón, *Cantes y Cantos de la II República. Una memoria que es historia*. Sevilla, Ed. Marita. 2011, p. 15

encontrándose entre las más destacadas Manuel Vallejo. No obstante, cuando le llega el momento de actuar, el monarca decide abandonar la sala para no escuchar las que posiblemente serían letras cargadas de contenido social, político y, casi con total seguridad, comprometidas con el sistema republicano¹¹.

Entre sus muchos méritos, es digno de mención el hecho de que fue el primero que grabó fandangos cantados a la II República (apenas un mes después de su proclamación) cuyas letras fueron escritas por Emilio Mezquita y Vaca, la música fue creada por el maestro Quiroga y editado por la discográfica catalana *La Voz de su Amo* (también conocida a través de las siglas HMV). Algunos de ellos son los llamados *Al grito de Viva España* y *Un minuto de silencio*, que sirven a la perfección de muestra para ilustrar el alto contenido político que se concentraba en sus letras.

Tras la contienda civil, Manuel Vallejo no vuelve a vivir el éxito profesional al que estaba acostumbrado: tan solo publica un disco más y no volverá a tener nunca una compañía propia.

*Al grito de viva España
después de escuchar el himno
canto el fandango gitano
y en el que llevo puesta mi alma
como buen republicano.*¹²

*Por la libertad de España
murió Hernández, y Galán.
Un minuto de silencio
por los que ya en gloria están,
suplico en estos momentos.*¹³

Otro de los ineludibles es el cartagenero Manuel González (1905-1975), “Guerrita”, cuyo apodo procede precisamente por la cantidad de letras republicanas que interpretaba y el tono belicoso de algunas de ellas.

*Quiero decir con pasión
este fandango que canto.
Quiero decir con pasión
España Republicana
y lo es de corazón
¡Abajo la ley tirana!*

*De matices tricolor
España tiene bandera
de matices tricolor
amarillo, rojo y lila*

¹¹Juan Vergillos; José Luis Ortiz Nuevo, *La Memoria*, nº 141, Canal Sur Radio, 11 de octubre de 2010.

¹²Manuel Cerrejón, *Cantes y cantos...* p. 48

¹³Jesús Miguel Marcos, “Flamenco contra Franco”, *Público*, 18 de septiembre 2010. (Edición digital)

*colores que son de amor
juntarse a nuestras filas!¹⁴*

Su adhesión a la República es clara. Grabó multitud de letras de fandangos, así como otros palos a los que tiñó de los colores republicanos. Tal es el caso de esta milonga:

*España mi patria libre
este poder mundo entero
fuiste teatro del crimen
que pagaba el usurero.
En Jaca mataron a dos hombres
por tener su ideal.
Eran el Gran Capitán Hernández
y el Gran Capitán Galán.
Ninguno tuvo piedad
y consciente y cobarde
de la madre de Galán
ni de la hijita de Hernández.
Y no te enteras criaturas
jugaba con telegramas
que su madre le decía
con el llanto de su alma.
Y al presidente Zamora
esta niña será
republicana española
hija de la libertad.¹⁵*

Guerrita vivió del cante, pero su implicación con la vida política le puso muchas trabas en el camino. En una ocasión, es confundido con el torero del mismo nombre que iba a celebrar una corrida en honor de la Falange, lo que le significó una paliza tremenda por parte de compañeros republicanos que lo acusaban de traidor.¹⁶

No obstante y aunque no como a otros de sus compañeros de profesión, la guerra también le pasa factura: Guerrita vió mermadas sus facultades y, fruto de los múltiples golpes que recibió en la cabeza durante el conflicto, padeció de frecuentes ataques de epilepsia, retirándose definitivamente del cante flamenco durante la década de los 50.¹⁷

Íntimo amigo de éste, resultó ser el también cantaor Juan Baños Sánchez (1893-1990), más conocido popularmente como “el Niño Fanegas”. También cartagenero de nacimiento, este cantaor conocía desde pequeño cuáles eran las situaciones por las que se veía obligada a

¹⁴Montse Madrilejos Mora, “El flamenco en Barcelona. Intentos de adaptación a la II República, *Revista de Investigación sobre Flamenco. La Madrugá*, nº 2, junio 2010, p. 11

¹⁵Manuel Cerrejón, *Cantes y cantos...*, p. 49

¹⁶Juan Pinilla, *Las voces que no callaron...*, pp. 53-54.

¹⁷Pedro Fernández Riquelme “Guerrita. Cantaor flamenco”, en <<http://guerrita.jimdo.com>>, (Último acceso: 14 de febrero e 2016)

atravesar una familia trabajadora y humilde: él abandona el colegio a muy temprana edad para colaborar en la economía familiar, destacando su segundo empleo como minero en La Unión, experiencia que lo marcaría de por vida y que explica la temática de muchas de sus letras.

Republicano de cuna, Niño Fanegas también dedica algunas letras a la recién llegada, mostrando al igual que sus compañeros de profesión, su simpatía por la misma.

*El día 14 de abril
es la fiesta nacional
y vino la revolución
cansaos de tanto sufrir
y el pobre pueblo español.*

*Va corriendo a la frontera
aquel que motivos tiene
se van huyendo del pueblo
que ha roto al fin la cadena
donde estaba prisionero.¹⁸*

José Cepero (1888-1960), por su lado, también conocido como “El poeta del cante” por ser él mismo quien escribe sus letras, introduce en ellas un alto contenido social y reivindicativo, cantándole a la desigualdad y atacando directamente a figuras como Franco y Queipo de Llano durante la Guerra Civil.

Fue precisamente esto, junto con el hecho de haber sido secretario general del Sindicato de Artistas Flamencos, lo que una vez acabado el levantamiento le ocasionaron la absoluta carencia de contrataciones: los franquistas no le perdonaron los agravios lanzados contra las principales figuras del Régimen durante años. Como indica Alfredo Grimaldos en su *Historia Social del Flamenco*, cuando acudía a alguna fiesta para intentar ser contratado, la frase que se escuchaba siempre era la misma: “ese rojo cabrón que no entre...”, mientras Cepero no tenía ni para comer.¹⁹

De su dilatada obra recordamos letras como ésta, en la que tiende un mano al sufrimiento del minero y su familia por lo difícil de su profesión:

*A la mujer del minero
se le puede llamar viuda,
que se pasa el día entero
cavando su sepultura.
¡Qué amargo gana el dinero!²⁰*

El ya más que conocido Juan Valderrama (1916-2004), se enrola en el bando republicano cuando estalla la Guerra Civil mientras vivía en Jaén. Para librarse de las

¹⁸Daniel Téllez, “Letras + Flamenco”, en <<http://www.letrasdeflamenco.com/2011/02/el-nino-fanegas.html>>, (Último acceso: 14 de febrero de 2016)

¹⁹Alfredo Grimaldos, *Historia Social del Flamenco*, Barcelona, Ed. Península, 2010, p. 80

²⁰Jesús Miguel Marcos. “Flamenco contra Franco”..., (Edición digital)

trincheras y, aprovechando la presencia de otros cantaores flamencos en el lugar (como “el Culata”, “Canalejas de Puerto Real” o “el Niño de la Huerta”), se dedicaba a cantar a sus compañeros para amenizar el rato entre tanta penuria. Pero cuando las tropas franquistas entran en Jaén, el grupo se disuelve y Valderrama continúa su camino como si en ningún momento el conflicto le hubiera tocado tan de cerca.

Una vez terminada la contienda, Valderrama cantó en cárceles en las que retenían a presos republicanos y, según su propio testimonio:

“[...] vi allí mucha gente conocida mía y lo pasé mu mal, mu mal... A esa gente, mientras cantaba, la veía triste, pero entera. La gente de izquierdas estaba entera; nunca vi a ninguno que se viniera abajo, eso sí te lo aseguro”²¹

Algún tiempo después, el jienense se erigió en aquél que se acordaría de los huidos, los despojados de sus raíces, emigrantes que no querían mirar atrás en su camino hacia la libertad porque el dolor se les antojaba insoportable, pero que sabían que si se quedaban, la prisión en que se había convertido España haría de sus vidas un infierno. Emigrantes que volverían más adelante y no darían crédito a lo que verían sus ojos, emigrantes que al volver deciden quedarse aunque no encuentren el calor de su tierra porque se han convertido en extraños, o aquellos otros que se van para no volver. Emigrantes al fin y al cabo que se identificaron con el que se convirtió en el himno del exilio, con el tema que nació por y para ellos: *El emigrante* en la voz de Juan Valderrama, se clava en los corazones de todos aquellos que estaban lejos de casa.

Exilio como forma de vida

Por otro lado, hubo también ejemplos de figuras del flamenco que encontraron en el exilio es la única manera de salvar algo de la dignidad que les habían arrebatado una vez impuesta la dictadura, el único medio de escapar del terror que empezaba a pintar el panorama nacional, a brochazos de violencia y fuerza bruta.

Tal es el caso de Angel Sampedro Montero (1908-1973), conocido artísticamente como “Angelillo”. Su vinculación política con la II República vino dada por su participación en dos películas producidas por la empresa cinematográfica Filmófono. La titulada *¡Centinela alerta!* (1936), que fue un éxito en taquillas, trataba de la relación entre un señorito andaluz y su empleados a los que humilla y en la que se recogieron expresiones como “¡Muera Lerroux!” o pintadas por los muros de “¡Viva la República!”. Su exilio se puede interpretar como “voluntario”, pues si bien no estaba directamente perseguido o amenazado por la dictadura, su simpatía e implicación con el bando republicano eran clarísimas. Básicamente sería cuestión de tiempo que no le dejaran ejercer, que lo amenazaran o que terminaran por atentar contra su persona por su estigmatizador pasado republicano.

Por su lado, el cantaor sevillano Juan Mendoza (1907-1964), “el Niño de Utrera”, tras haber sido una de las grandes estrellas del cine musical republicano, emigra a Argentina después del estallido de la contienda civil. Es allí donde comparte escenarios con Angelillo en

²¹Pablo Santiago Chiquero, “Valderrama, Juanito”, *Andalupedia*, en http://www.andalupedia.es/p_termino_detalle.php?id_ter=19753, (Último acceso: 14 de febrero de 2016)

más de una ocasión y pasa a convertirse en un gran estrella. En 1964, el Niño de Utrera muere en Chile.

Estigma republicano: cárceles franquistas y campos de concentración

Asimismo, algunos hubieron de padecer en primera persona lo inhumano de las cárceles franquistas, resultando reclusos en improvisados centros penitenciarios por un pasado en el que la militancia republicana se castigaba con la brutalidad de aquellos que han ganado el poder por la fuerza.

Ejemplo de ello podría ser Antonio Pérez Guerrero (1909-1989), “el Sevillano”, quien después de haber iniciado en 1935 su carrera en el mundo del flamenco de la mano de Manuel Vallejo, fue encarcelado en el campo de concentración de “Las Agustinas” (antiguo convento de las Agustinas del Corpus Christi, de la orden de San Agustín), Murcia, donde le sorprendió el estallido de la guerra.

Parecido es el caso de Juan Pérez Sánchez (1905-1966), “Canalejas de Puerto Real”. Perteneciente a la familia jerezana de Los Paquirri, el gaditano es encarcelado por su pasado republicano en la cárcel de “Chupones” en su pueblo natal hasta 1939, cuando retoma su carrera como cantaor profesional de la mano de El Sevillano o La Niña de los Peines.²²

*Entraba por la ventana en la prisión que
sufría, entraba por la ventana una paloma
traía desde tierras muy lejanas
besos de la mare mía.*²³

El ejemplo que constituye el aznalcollero Luis Caballero Polo (1919-2010) es muy similar. Hijo de sindicalista republicano, fue sentenciado a cumplir 20 años de prisión en plena adolescencia: a los 17 años, es acusado de auxilio a la rebelión y, desde la ventana de su celda, fue consciente del fusilamiento de su padre cuando vio a su madre pasar por delante vestida de luto.

*Por aquella ventana
mi mare pasó.
Llevaba luto por la cara y el cuerpo,
y en el corazón.*²⁴

José Cintas Martín (1907-1981), “el Niño de Cazalla”, es condenado a 8 años de prisión a la edad de 29 años por su pasado “rojo”: el cantaor cazallero no dudó en poner su cante al servicio del pueblo durante el periodo republicano, participando en festivales organizados en su mayoría por sindicatos y, cuyos fondos, iban destinados directamente para obreros sin trabajo. Pero al salir de prisión, descubrió con horror que todas las grabaciones que había hecho antes de la guerra en discos de pizarra, habían sido destrozadas en uno de los registros que la policía efectuó en su domicilio. Como muchos otros, no logró levantar cabeza:

²²Juan Vergillos; José Luis Ortiz Nuevo, *La Memoria*, nº 141, Canal Sur Radio, 11 de octubre de 2010.

²³Andrés Bernal Montesinos, “Canalejas de Puerto Real”, *Revista Alboreá*, nº 5, 10 de marzo de 2000, en <http://flun.cica.es/revista-alborea/n005/salida01.html>, (Último acceso: 14 de febrero de 2016)

²⁴Luis Caballero Polo, *Por entre la paz, la guerra y el cante*, Sevilla, Ed. Castillejo, 1992, p. 42

los censores no le devolvieron nunca su carné de artista y solo consiguió volver a cantar en un ámbito muy restringido que apenas le daba para malvivir.

Aquellos desaparecidos en nombre de la II República

Por último, destacan aquellos que, habiendo cometido como único delito mostrarse afín al régimen republicano, compartieron sino con otros tantos españoles que habían decidido llevar a la tricolor por bandera: los fusilados por el franquismo también están presentes en las filas del mundo flamenco, aunque su existencia haya pasado bastante desapercibida.

De Pedro Martín (189?-1936), “el Chato de las Ventas” se conocen tanto sus letras de contenido altamente comprometido (bien mostrándose a favor de la República o algunas otras de carácter reivindicativo), así como su militancia activa como republicano mediante la participación en acontecimientos concretos en favor de ésta.

Inmerso en la humildad desde la cuna, el Chato de las Ventas vive desde pequeño en el barrio madrileño de Lavapiés y se gana la vida cantando en el Metro. Más adelante, durante la década de los 20 y primeros 30, canta en los escenarios de teatros madrileños como Fuencarral, Monumental Cinema, Avenida y La Latina, codeándose con muchas de las grandes figuras del momento.

Sin embargo, justo cuando estalla la Guerra Civil se encontraba en Extremadura volviendo de una gira cuando lo para la Guardia Civil, lo arrestan y, como era de esperar, al comprobar su militancia republicana lo encierran en prisión y lo condenan a muerte mediante un juicio sumarísimo. Las versiones sobre su fallecimiento son dos: una de ellas es la que su propia nieta apoya y en la que se afirma que el Chato de las Ventas fue apaleado y fusilado en Extremadura. La otra, recogida en numerosas obras, es que la sustenta que el Chato muere de un infarto de miocardio al conocer la noticia de su fusilamiento, pese a que en el acta de defunción ponga que murió en su domicilio de una insuficiencia cardíaca y que fue enterrado en el cementerio de Cáceres.²⁵

De entre sus méritos en el mundo del flamenco, hay que atribuirle la creación de numerosos fandangos republicanos que en época mucho más tardía interpretara “El Cabrero”, así como letras de alto contenido político que, por supuesto, durante la dictadura fueron prohibidas por sus mensajes. Valga como ejemplo estas colombianas:

*Cataluña pide a gritos
que le den la autonomía.
Los gallegos están fritos también,
y en Andalucía quieren quedarse solitos.*

*Los vascos, los asturianos,
también libres quieren ser.
Todo el mundo pide ufano,
yo voy a pedir también
como buen republicano.*

²⁵José Blas Vega; Manuel Ríos Ruiz, *Diccionario Enciclopédico...*, p. 239.

*Pido por un fandanguillo
dos millones de pesetas;
será un cante muy sencillo,
pero también piden fletas
y yo soy un pobrecillo.*

*Quiero ser gobernador,
ya no sé ni lo que quiero;
quiero ser aviador
para no ver al casero.*

*Yo cuando pido, señor,
pido más que el mundo entero²⁶*

Ni por el contenido en el que se hablaba del independentismo catalán, vasco, gallego e incluso andaluz, ni tampoco por su reafirmación como “*buen republicano*” estas letras pudieron ser grabadas ni emitidas durante la dictadura y le costaron la vida a su autor el 3 de noviembre de 1936.

El anteriormente citado Manuel Vallejo, fue el que en uno de sus muchos viajes por la geografía española, conoció a un joven que, a su parecer, brillaba con luz propia. Descubre de esta manera a otro de los cantaores más comprometidos con la causa republicana que se conocen, cuyo nombre de pila es José Ruiz Arroyo (1910-1938) aunque ha trascendido como “el Corruco de Algeciras”. Ganándose la vida como mejor sabía hacer, se dice que el Corruco (apodado así por su madre por lo mucho que le gustaba ese molusco), iba desde pequeño con un amigo por las calles de su Línea de la Concepción natal metido en una caja. De cuando en cuando, el amigo paraba el cajón que venía acompañado de una gramola y pedía a los transeúntes que echaran dinero en la ranura si querían escuchar música. Claro que, el dinero de la ranura caía directamente en las manos del Corruco quien, al recibirlo, empezaba a cantar.

El joven crece y por fin se profesionaliza en el cante flamenco, recorriendo los escenarios de toda España y grabando discos en los que su tendencia republicana se hace más que evidente. De él nos han quedado fandangos que no dejan ninguna duda al respecto:

*Ay, un grito de libertad
dio Galán y García Hernández
un grito de libertad
tembló el trono y la corona
y con el dolor hizo triunfar
la república española*

*Lleva una franja morá
triunfante nuestra bandera
la conquistó España entera*

²⁶Manuel Barrios. *Modismos y coplas de ida y vuelta*, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica del Instituto de Cooperación Iberoamericana, 1982, p. 76

*por Hernández y Galán
rompió España sus cadenas.*²⁷

Sin embargo, y pese a la clarísima predilección del Corruco por la República, la muerte le llega de la forma más impensable. El estallido de la Guerra le sitúa en la zona de los sublevados, que le obligan a alistarse y luchar en la Batalla del Ebro. Ironías del destino, el Corruco muere por fuego republicano el 11 de abril de 1938 portando el uniforme nacional, sin llegar siquiera a conocer a su hijo Miguel. A la temprana edad de 28 años, recibe sepultura a kilómetros de allí, en el cementerio de Balaguer.²⁸

Otros ejemplos de cantaores flamencos que pierden la vida en la lucha por la supervivencia de la II República, podrían ser el de Vallejito, quien desapareció durante la Guerra Civil y del que se sabe que fue militante del Sindicato de Artistas Flamencos del que José Cepero era secretario general. O el de Antonio García Chacón (1915- ?), “Chaconcito”, nacido en Aguilar de la Frontera (Córdoba) y trasladado a Madrid a la temprana edad de 10 años. Sobre su muerte hay dos versiones: la que Juan Valderrama defiende en sus memorias, es que Chaconcito fue muerto en Madrid en 1938 durante su heroica participación en la defensa de la capital del avance de las tropas franquistas.²⁹ No obstante, no son pocos los que afirman que después del estallido de la Guerra Civil, el artista se trasladó a Barcelona y, desde allí, logró salir de España hacia Peages de Roussillon (Francia), en donde supuestamente muere en 1985.

3. Conclusiones

La República nos demuestra cómo los cantaores se siguen involucrando tanto en causas sociales como políticas y de qué manera lo reflejan en sus letras.

Otro momento más en el que se deja patente que el flamenco no vive aislado de los avatares que le rodean y no da la espalda a la realidad social de aquellos que apenas si tienen voz para defenderse. Y precisamente la prueba de que vive inmerso en el acontecer cotidiano la configura el hecho de que sus protagonistas forman parte de ese sector oprimido. ¿Cómo se entendería que ignorara lo que les rodea, si son sus intérpretes y cultivadores los que lo viven en sus propias carnes?

En épocas posteriores la implicación es todavía mucho mayor y más directa, pero durante el desarrollo de la II República, ya se aprecia un alto contenido reivindicativo.

Y en contra de lo que algunos afirman que es lo correcto, lo “puro”, pretender que el cante flamenco permanezca encerrado en la burbuja de la obsesión estética es un absurdo, máxime si se tienen en cuenta que la pobreza, la desigualdad y la impotencia ante tanta desgracia fueron los ingredientes principales en su génesis. El flamenco no puede, ni debe, convertirse en un arte meramente estético, agradable y de contenido alegre (o al menos no en su totalidad) dado que es precisamente éste un género que nace de un colectivo social que lo

²⁷José Morente, “Flamenco y toros”, Blog *La razón incorpórea*, 4 de marzo 2011, en <<http://larazonincorporea.blogspot.com.es/2011/03/el-corrucodealgeciras.html>> (Último acceso: 14 de febrero de 2016)

²⁸Juan Pinilla. *Las voces que no callaron...*, pp.59 y ss.

²⁹Juan Vergillos (Dir.); Rocío Márquez; Pedro Barragán, “Flamenco y República”, *YouTube*, 23 de enero de 2012, en <<https://www.youtube.com/watch?v=se5ImAmB-IY>>, (Último acceso: 14 de febrero de 2016)

trajo al mundo como expresión de alivio ante tanta calamidad cotidiana.

Durante el periodo que abarca la II República, el flamenco adopta una postura sin precedentes: por primera vez, se acuñan un abundante número de letras que pretenden manifestar un sentimiento que nada tiene que ver con cuestiones personales de los artistas del género aunque, lamentablemente, tanto la brevedad de su vigencia como la atrocidad del régimen posterior, provocaron que este tipo de manifestaciones culturales gozaran de una vida breve y brutalmente reprimida en los años venideros.

Para concluir, quisiera poner de manifiesto que el olvido sobre las víctimas flamencas del franquismo no ha sido más benevolente que con el resto y, resulta igualmente llamativa la poca repercusión que han tenido aquellos artistas flamencos que perdieron la vida durante la dictadura. ¿Por qué no han trascendido lo suficiente sus nombres dentro de la historia del flamenco?, ¿A qué se debe que hayan permanecido enterrados en el olvido sin mayor gloria que la de haber engrosado la lista de cantaores que llevaron a cabo su aportación en un momento determinado? Para la mayoría de los aficionados que no se hayan detenido a ahondar en los entresijos de la disidencia, esta faceta pasa por completo inadvertida, ignorando que en este arte hubieran existido siquiera víctimas políticas del franquismo:

“Lo que resulta mucho menos conocido es la cantidad de artistas flamencos muertos violentamente o desaparecidos en la guerra civil. Se cumplen ahora 70 años del final de la contienda, que son 70 años de silencio a propósito de estos hombres y mujeres flamencos que dieron su vida por una idea de España que ellos creían mejor. Se cumplen 70 años de la desaparición de Chaconcito y 72 de la muerte del Corruco de Algeciras. La historia de Federico García Lorca se repitió unos días más tarde, en Cáceres, en la figura de uno de los cantaores más populares del periodo, el Chato de las Ventas. [...] Sobre el Chato de las Ventas y sus compañeros calló [sic] un olvido fulminante”³⁰.

Como sobre otros muchos que aún hoy siguen olvidados. El oscurantismo que se cierne sobre todo lo tocante a las víctimas que el franquismo dejó tras de sí como una oscura estela, no es ajena al mundo de este género que se ha mezclado con su realidad más inmediata en múltiples ocasiones a lo largo de su devenir, pues *“atrapado entre la pobreza y la opresión, el género flamenco difícilmente pudo evitar el roce con la política”³¹*. Y, entre otros motivos, a ello le debe su grandeza.

4. Bibliografía

- Manuel Barrios. *Modismos y coplas de ida y vuelta*, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica del Instituto de Cooperación Iberoamericana, 1982.
- Jose Blas Vega; Manuel Ríos Ruiz, *Diccionario Enciclopédico Ilustrado del Flamenco*, Madrid, Ed. Cinterco, 1988.
- Carlos Caba Landa; Pedro Caba Landa, *Andalucía: su comunismo libertario y su cante jondo*, Cádiz, Servicio de Publicaciones UCA, 1988.
- Luis Caballero Polo, *Por entre la paz, la guerra y el cante*, Sevilla, Ed. Castillejo, 1992.

³⁰Juan Vergillos, “Las fosas del flamenco”, *Blog Vaivenes Flamencos*, 19 de noviembre de 2009, en <<http://vaivenesflamencos.com/post/68487724576/las-fosas-del-flamenco>>, (Último acceso: 14 de febrero de 2016)

³¹William Washabaugh, *Flamenco. Pasión, política y cultura popular*, Barcelona, Ed. Paidós Ibérica, 2005, p. 36

- Manuel Cerrejón, *Cantes y Cantos de la II República. Una memoria que es historia*. Sevilla, Ed. Marita. 2011.
- Alfredo Grimaldos, *Historia Social del Flamenco*, Barcelona, Ed. Península, 2010.
- Juan Pinilla. *Las voces que no callaron. Flamenco y revolución*, Sevilla, Ed. Atrapasueños, 2011.
- Manuel Ríos Ruiz, *El gran libro del flamenco (Vol.I)*, Madrid, Calambur Editorial, 2002.
- Gerhard Steingress, *Sobre Flamenco y Flamencología*, Sevilla, Signatura Ediciones de Andalucía, 1998.
- William Washabaugh, *Flamenco. Pasión, política y cultura popular*, Barcelona, Ed. Paidós Ibérica, 2005.