

Estética de lo jondo

Poesía y pintura de
FRANCISCO MORENO GALVÁN

Juan Diego Martín Cabeza

la Bienal de Flamenco Sevilla
Editorial Universidad de Sevilla

ÍNDICE >>>>

RESEÑA >>

BIOGRAFÍA >>>





Estética de lo jondo





COLECCIÓN FLAMENCO

DIRECTORES DE LA COLECCIÓN

Escobar Borrego, Francisco Javier
Plaza Orellana, Rocío

CONSEJO DE REDACIÓN

Berlanga Fernández, Miguel Ángel
Castillo López, José Manuel
Cenizo Jiménez, José
Cruces Roldán, Cristina
Díaz Báñez, José Miguel
Escobar Borrego, Francisco Javier
Florido del Corral, David
Justo Estebaranz, Ángel
Mora Roche, Joaquín
Plaza Orellana, Rocío
Sabuco i Cantó, Assumpta

COMITÉ CIENTÍFICO DE LA COLECCIÓN

Castro Buendía, Guillermo
Franco, Marie
Frayssinet-Savy, Corinne
García Gómez, Génesis
Gómez-García Plata, Mercedes
Labajo Valdés, Joaquina
Macías Vargas, Alfonso
Núñez Núñez, Faustino
Osuna García, Javier
Parra Pujante, Antonio
Zoido Naranjo, Antonio

Juan Diego Martín Cabeza

Estética de lo jondo

Poesía y pintura de

FRANCISCO MORENO GALVÁN



Sevilla, 2021

Colección: Flamenco

COMITÉ EDITORIAL:

Araceli López Serena
(Directora de la Editorial Universidad de Sevilla)
Elena Leal Abad
(Subdirectora)

Concepción Barrero Rodríguez
Rafael Fernández Chacón
María Gracia García Martín
Ana Ilundáin Larrañeta
María del Pópulo Pablo-Romero Gil-Delgado
Manuel Padilla Cruz
Marta Palenque Sánchez
María Eugenia Petit-Breuilh Sepúlveda
José-Leonardo Ruiz Sánchez
Antonio Tejedor Cabrera

Reservados todos los derechos. Ni la totalidad ni parte de este libro puede reproducirse o transmitirse por ningún procedimiento electrónico o mecánico, incluyendo fotocopia, grabación magnética o cualquier almacenamiento de información y sistema de recuperación, sin permiso escrito de la Biental de Flamenco de Sevilla y de la Editorial Universidad de Sevilla.

EDICIÓN DIGITAL DE LA EDICIÓN IMPRESA EN 2018

Motivo de cubierta: *Cantaor*, 1963. Obra de Francisco Moreno Galván.

Colaboran: Ayuntamiento de la Puebla de Cazalla.
Peña Amigos del Flamenco de Extremadura (Cáceres).
Peña Flamenca Francisco Moreno Galván

- © Biental de Flamenco de Sevilla 2021
Espacio Santa Clara, calle Becas, s/n - 41002 Sevilla.
Web: <<http://www.labiental.com>>
- © Editorial Universidad de Sevilla 2021
Porvenir, 27 - 41013 Sevilla.
Tlfs.: 954 487 447; 954 487 451; Fax: 954 487 443
Correo electrónico: eus4@us.es
Web: <<http://www.editorial.us.es>>
- © Juan Diego Martín Cabeza 2021
ISBNe: 978-84-472-2218-6
DOI: <http://dx.doi.org/10.12795/9788447222186>
Realización interactiva: Santi García. santi@elmaquetador.es



INTRODUCCIÓN

Escribir para el pueblo –decía mi maestro– ¡qué más quisiera yo! Deseoso de escribir para el pueblo, aprendí de él cuanto pude, mucho menos, claro está, de lo que él sabe. Escribir para el pueblo es escribir para el hombre de nuestra raza, de nuestra tierra, de nuestra habla, tres cosas inagotables que no acabamos nunca de conocer. Escribir para el pueblo es llamarse Cervantes, en España; Shakespeare, en Inglaterra; Tolstoi, en Rusia. Es el milagro de los genios de la palabra. Por eso yo no he pasado de folklorista, aprendiz, a mi modo, de saber popular. Siempre que advirtáis un tono seguro en mis palabras, pensad que os estoy enseñando algo que creo haber aprendido del pueblo.

ANTONIO MACHADO

Juan de Mairena



El flamenco es un arte que nació dudando de sí mismo. Su origen es moderno pero desde sus comienzos luchó contra la modernidad apelando a un pasado idílico y mítico. Es urbanita, pero añora la naturaleza. Ha sido moldeado por artistas, coreógrafos, poetas que han creado sus letras, pero difumina esa autoría en el anonimato del pueblo. Su historia es dialéctica. Siempre, desde su origen, reniega de su pasado inmediato porque lo verdaderamente valioso y puro está más atrás, en un tiempo ignoto. Antonio Machado, Demófilo, se quejaba amargamente de que los tablaos acabarían con el flamenco a principios del siglo XIX:

Los cafés, último baluarte de esta afición, hoy, a nuestro juicio, contra lo que se cree, en decadencia, acabarán por completo con los cantes gitanos, los que andaluzándose, si cabe esta palabra, o haciéndose 'gachonales', como dicen los cantaores de profesión, irán perdiendo poco a poco su primitivo carácter y originalidad y se convertirán en un género mixto, al que se seguirá dando el nombre de flamencos...¹

Y en realidad el flamenco estaba dando sus balbuceantes pero importantes primeros pasos. En 1922, Falla y Lorca buscaban artistas incontaminados de profesionalidad. Montaron un concurso para buscar una especie de eslabón perdido, pero al mismo tiempo convivían con artistas como Manuel Torre o La Niña de los Peines, que ahora representan para nosotros la época de oro de este arte. En los años cincuenta y sesenta, el flamenco se volvió contra la ópera flamenca con inquina. En nuestros días se comete una injusticia con el flamenco de los últimos años del franquismo y los primeros de la democracia. Se tiende a despachar toda la riqueza, la complejidad artística y social de una época, etiquetándola y archivándola sin más: el mairénismo, los festivales flamencos... Pero hay más, hay mucho más. No vale simplemente con que ahora nos sacudamos los viejos prejuicios dándole la vuelta a los discursos. No vale con decir que el flamenco siempre estuvo en los escenarios, que es un arte de autor. Eso no borra todas sus contradicciones, y además limita de nuevo su horizonte de interpretación.

En el año 2001 el profesor Larry Shiner, de la universidad de Illinois, escribió el libro *La invención del arte*² en el que expone la tesis de que a partir del siglo XVIII se construye la idea moderna del arte y autoría que hoy conocemos, y que tiene poco que ver con la producción artística y los creadores de épocas

1. MACHADO Y ÁLVAREZ, Antonio. *Colección de Cantes Flamencos*. Ediciones de Cultura Hispánica, Madrid, 1975, pág. 39.

2. SHINER, Larry. *La invención del arte*. Paidós estética. Barcelona, 2004.

anteriores a la modernidad. Lo grave es que desde nuestra contemporaneidad tratamos a los creadores con el mismo rasero, y desde luego no son las mismas claves creativas las de un Fidias griego que las de un Giacometti moderno; no es lo mismo, porque no tiene las mismas motivaciones, *La Iliada* de Homero, que *Guerra y Paz* de Tolstoi. El flamenco, que es en el siglo XVIII cuando recoge los elementos que le son constitutivos, precisamente es un arte moderno que constantemente lucha contra su esencia. Porque el flamenco en muchos sentidos es un arte de reacción frente a la ilustración. Surge justo en el momento en el que históricamente el creador reivindica su autoría; pero apela constantemente a lo popular, a lo anónimo.

Francisco Moreno Galván, que es el artista del que nos ocupamos en este libro, tuvo que luchar contra esas contradicciones. Él fue, en efecto, un creador, pero su obra tuvo siempre una voluntad de servir para algo. Creaba letras porque alguien tenía que hacerlo, alguien tenía que escribir lo que estaba pasando en un determinado momento y lugar. Él aprendió los rudimentos de la creación de letras flamencas y se puso a ello con una intención mucho más cercana a la del creador —o los creadores porque también pudieron ser muchos— de aquellos poemas épicos griegos, que las del poeta o novelista contemporáneo. Nos acercamos a la figura de Francisco Moreno Galván porque su obra no ha contado hasta el momento con un trabajo de investigación exhaustivo y pormenorizado. A ello cabe sumar que se trata de una personalidad aún no muy conocida para buena parte de la comunidad flamenca, y porque su actividad dentro de este mundo vino marcada por una firme reivindicación de la tradición, pero siempre contada, pintada o cantada con la voz del tiempo en el que vivió. Esta idea la mantuvo claramente en su poesía, pero también en su pintura y en cuantas facetas creativas desarrolló en su trayectoria vital. Nos interesa esta capacidad para innovar y renovar el cante, el flamenco en fin, con la firme convicción de ser una parte más en su evolución necesaria. Esta es una de las grandes aportaciones de la segunda mitad del siglo XX, de la revolución creativa de grandes artistas que, como Moreno Galván, supieron dejar huella artística de sí mismos y de su tiempo con los mimbres de los antepasados. Esta tendencia, claro está, no es exclusiva del flamenco. Según veremos, se dio también de manera particular en otras manifestaciones como la pintura, el teatro o la literatura. Se trataba, al mismo tiempo, de revitalizar el panorama artístico reconociendo precisamente la labor de la tradición.

Para llevar a buen término este trabajo hemos tenido que sortear no pocas dificultades. La primera de ellas es la cercanía con un personaje al que nos une una vinculación familiar, con el que hemos, por tanto, convivido. Amigos y compañeros

nos han animado a la realización de este estudio argumentando que debe ser mucho más sencillo estudiar aquello que se conoce desde temprana edad. Pero la verdad es que ahí encontramos verdaderamente el reto, pues no queríamos describir lo que conocemos, sino preguntarnos sobre todo acerca de lo que desconocíamos sobre la obra poética y pictórica de Moreno Galván, y hacerlo desde un punto de vista científico y riguroso. Faltan, por tanto, muchas cosas que tienen que ver con la vida, las vivencias y las inquietudes de Francisco, pero son cosas que pertenecen más a la novela de su vida que a su obra, que es lo que nos debe traer aquí. Uno espera que esa novela o biografía pueda ser escrita algún día por otra persona porque completaría lo que aquí tratamos. Uno de los retos ha sido, pues, dejar pasar vivencias o recuerdos personales, para no contaminar demasiado lo que tenía que ser, al fin y al cabo, un trabajo objetivo. Sin embargo pensamos, como dice la letra antigua «el conocimiento la pasión no quita», que precisamente el estudio en profundidad de un artista que, antes de todo, pretendía que lo recordaran como un hombre bueno,³ nos ha de ayudar a perpetuar la memoria de alguien cuya vida y obra merece ser reivindicada por quienes le quieren y admiran a partes iguales.

El verdadero corpus del trabajo, pues, lo compone el estudio pormenorizado de la obra poética de Moreno Galván en diferentes ámbitos. Dicho estudio nos ofrecerá claves significativas de cara a comprender el ideario estético de este autor, en el que la tradición y la modernidad, lo popular y la vanguardia conviven de una manera natural y solidaria en beneficio de una visión contemporánea del flamenco alejada de prejuicios. En virtud del estudio interpretativo de la obra poética, pictórica y de otra índole de Moreno Galván, procuraremos poner de manifiesto la renovación temática del flamenco partiendo de una firme voluntad de mantener formas tradicionales, populares. Esta doble vertiente da lugar, en efecto, a una concepción estética novedosa, pero al mismo tiempo es reflejo de una actitud en la que han participado artistas en España y otros países desde los orígenes del flamenco. Nuestra tarea en este trabajo es vincular esa doble línea en el autor objeto de estudio y ver cómo es posible su equilibrio.

- Estudiar la obra de Francisco Moreno Galván a fin de establecer qué uso hace de la tradición y qué aporta individual y artísticamente. Es importante aquí detenernos en el empleo de formas tradicionales en su contexto contemporáneo; ver cuánto y qué hay de renovación y cuánto y qué de reivindicación de conceptos clásicos.

3. En el número especial que le dedicaron en la Revista *Sevilla Flamenca*, ante la pregunta: «¿Cómo te gustaría que se te recordase?» Respondió: «Como un hombre bueno que jamás le hizo mal a nadie...» Revista *Sevilla Flamenca* Especial Francisco Moreno Galván, año 1993. Pág. 83.

- Situar, a tenor de una reivindicación canónica, la figura de Moreno Galván en la tradición artística española; constatar si se trata de una figura aislada o si estamos ante un fenómeno consustancial al flamenco desde sus orígenes.
- Contextualizar la figura de Moreno Galván teniendo en cuenta el momento histórico, social e ideológico desde el punto de vista del flamenco. En ese sentido resulta fundamental estudiar qué aportó en su contexto, en qué medida se alineó con las posturas contemporáneas y cuáles fueron sus aportaciones de mayor aliento.
- Adentrarnos en su concepción de lo jondo; analizar esa visión y compararla con otras reflexiones en el plano estético; comprobar si esa idea de lo jondo tuvo un calado en otros artistas y diferentes manifestaciones estéticas.

No podemos dejar de dedicar un apartado a las fuentes documentales que se han consultado para este libro. Entendemos como fuentes primarias el material que procede directamente del autor (libros, fotografías, bocetos, cartas, documentos inéditos...). Nuestra vinculación personal con el protagonista de este trabajo de investigación nos hace darnos cuenta de que, en realidad, hemos crecido al calor de un archivo personal de visible valor y que sólo al cabo de bastantes años hemos caído en la cuenta de su importancia. Conocíamos desde hace tiempo la documentación que vamos a proceder a estudiar, sólo que hemos convivido con ellos sin ver las posibilidades científicas y académicas. Este trabajo quiere contribuir a reivindicar, en el plano canónico, la figura de Francisco Moreno Galván y el lugar que ocupa dentro de la creación del flamenco. Además, pone los cimientos de una sistematización de su archivo personal, que consideramos tiene un valor intrínseco, y sobre el que estamos procediendo a crear una base de datos que sirva a otros investigadores interesados en la figura de nuestro autor o en la época en que desarrolló su actividad. Estamos orgullosos de que este trabajo sirva, cuanto menos, para organizar y preservar un material que de otra forma estaba abocado a su desaparición. Ojalá esta recopilación dé lugar en el futuro a otros estudios y trabajos sobre este artista o su época.

Mencionaremos, pues nos parece importante, algunas ediciones de la obra de Moreno Galván. En primer lugar, existen tres recopilaciones de sus letras. La primera, *Letras Flamencas de Francisco Moreno Galván*, fue publicada por la Universidad Autónoma de Madrid, editorial Cantoblanco, Madrid, 1993. Sin embargo, la segunda edición, realizada por Cristino Raya González de 1998 y publicada por la familia del autor, *Letras Flamencas Completas de Francisco Moreno Galván*, es la que nos servirá de base textual en este estudio que emprendemos. Esta última edición está realizada mano a mano con el autor. La tercera

edición, *Poesía del flamenco*, editada por Ediciones Barataria en el año 2016, es mucho más reciente y apuesta valientemente por recuperar el contenido poético de las letras flamencas de Francisco, más allá de su valor original de letras para el cante.

Otras fuentes de carácter primario nos las han aportado amigos y familiares de Moreno Galván. Ante todo, tengo que agradecer la aportación de mi abuela Elisa Moreno Galván. Ella supo mantener viva en sus hijos y en sus nietos la admiración por sus hermanos y para mí siempre ha sido el gran talento escondido de la familia. También estoy en deuda con Cristino Raya, compilador y editor de las coplas de Moreno Galván en los dos primeros libros realizados sobre su obra; Miguel Núñez Núñez, amigo personal y colaborador en el origen y desarrollo de la Reunión de Cante Jondo, que ha extraído de su archivo personal varios documentos reveladores sobre los primeros años de este festival. Tampoco cabe olvidar la aportación realizada por la Peña Flamenca Francisco Moreno Galván de La Puebla de Cazalla. En estos días en que muchas veces se pone en duda por parte de aficionados la labor de las peñas flamencas, para mí es un orgullo agradecer el hecho de que exista una peña que se esfuerza por mantener y fomentar una línea investigadora. La Peña Flamenca Moreno Galván viene desde hace más de diez años publicando la revista *Arte Jondo*, que es refugio para artículos flamencos de gran envergadura y que ha sido, sin lugar a dudas, un lugar de referencia a la hora de encontrar material de vital importancia para este libro. A todos, en fin, los que conocieron y convivieron con Francisco Moreno Galván les debo mucho. Es muy difícil que esto se acerque siquiera a poder representar al hombre bueno que quisieron. Sé la deuda que tengo con muchos de ellos por todo lo que me han contado, por cómo han mantenido vivo su recuerdo: Fernando Montoro, Fernando el del Central, Pepe el Cachas, Ramón Martín –el del Belén–, Cristóbal Cordero...

Como ya se ha indicado, el trabajo tiene su origen prácticamente en el hecho de poder acceder a un archivo personal relevante tanto en la calidad como en la cantidad de material. Desgraciadamente, la bibliografía crítica en torno al autor que nos ocupa es menos numerosa de lo que nos gustaría. Aun así, en este sentido de nuevo tenemos que aplaudir la labor de la Peña Flamenca Moreno Galván que, en su momento, solicitó una serie de conferencias a distintos amigos y especialistas en las diferentes actividades a las que se dedicó Moreno Galván, que quedaron después recogidas en artículos que se han ido publicando en *Arte Jondo*. Ello nos ha facilitado la posibilidad de contar con una cantidad limitada, pero creemos que suficiente, para confrontar nuestro trabajo y abonar ya un suelo más fértil sobre el que seguir ahondando en futuros estudios. Resulta importante

también una publicación realizada por el Ayuntamiento de La Puebla de Cazalla bajo los auspicios de la Diputación de Sevilla: *Las letras flamencas de Francisco Moreno Galván: Tradición, innovación y compromiso*, de los profesores del Instituto de Enseñanza Secundaria Castillo de Luna, Arturo Andújar Cobo, Manuel Rubio Yáñez y Antonio Santos Morillo. Quien escribe tiene una deuda grande con ellos no sólo por sus aportaciones en el campo de estudio que tratamos sino porque los tres fueron, en distintos años, profesores de lengua y literatura en el Instituto Castillo de Luna de La Puebla de Cazalla. En el año 2011 el fotógrafo Fidel Meneses y el pintor Patricio Hidalgo realizaron el documental *La fuente de lo jondo*, sobre la figura de Moreno Galván, que también nos ha servido a la hora de rescatar opiniones en torno a las distintas facetas artísticas en las que se ocupó el artista morisco.

Por otra parte, en lo que se refiere a trabajos universitarios, tan sólo contamos con una monografía realmente seria, aunque inédita. Se trata de un trabajo de fin de carrera realizado por una estudiante, Myriam Béniguet, que vivió varios meses en La Puebla de Cazalla. El título de su trabajo es *Francisco Moreno Galván: La voz de un poeta del pueblo comprometido con su tiempo, su gente y el cante jondo*.

Otros textos consultados como fuentes documentales para la composición final de este estudio han sido, además de la biblioteca personal de Moreno Galván, la Biblioteca Nacional, en Madrid; la Biblioteca Pública Municipal de la Puebla de Cazalla, y la Infanta Elena, de Sevilla, así como diferentes bibliotecas de la Universidad hispalense. Otros artículos importantes se han obtenido de revistas especializadas como *Candil*, *Revista de la Peña Flamenca de Jaén*; la *Revista de Flamencología*, de la Cátedra de flamencología de Jerez de la Frontera; *Demófilo*, publicada por la Fundación Machado, o la histórica *Sevilla Flamenca*. Especial mención hay que hacer también a dos centros de referencia para cualquier investigador de temas relacionados con el flamenco como son la biblioteca de la Peña Amigos del Flamenco de Extremadura, en Cáceres, y el Centro de Documentación del Flamenco en Jerez. Además, hemos recurrido a diferentes bases de datos especializadas para localizar varios libros imposibles de hallar en bibliotecas cercanas.

Como el mismo título indica, se trata de llevar a cabo un estudio lo más minucioso posible acerca de la obra de Moreno Galván. Para ello, hemos establecido una doble línea de trabajo. Por un lado, nos ha parecido importante el análisis de los temas recurrentes en su obra y, por otro, hemos trabajado también aspectos formales que nos dieran claves importantes para la resolución de nuestros objetivos.

Nos parece fundamental, antes de abordar el estudio de la obra de este autor, realizar su correspondiente contextualización. Para ello, desgranaremos su biografía atendiendo a los lugares en los que desarrolló su actividad artística para, posteriormente, realizar un balance histórico de conceptos fundamentales en la sociedad del tiempo que nos ocupa. Primero, desde la perspectiva ideológica del flamenco de aquella época, pero también desde una cuestión poco reivindicada: la comunicación creativa del flamenco con otras artes y las aportaciones que se hicieron de unos campos a otros. Finalmente, también nos ha parecido necesario hacer un análisis de la vinculación del flamenco a lo largo de la historia con el compromiso social, y desarrollar algunas reflexiones a fin de entender mejor el punto de vista del artista que estamos estudiando, que dedicó buena parte de su producción poética a la resistencia contra la dictadura y la reivindicación por la libertad.

Un análisis de las dos facetas más representativas de Moreno Galván nos dejaría tal vez demasiado limitada su carrera en tanto en cuanto en distintos momentos de su vida trabajó en otros campos como la edición e ilustración de libros, la arquitectura o el urbanismo al que se dedicó intensamente en su pueblo en los primeros años ochenta. Estudiar estas vertientes de sus intereses y relacionarlas también con su ideario político y estético entendemos que nos dará sugerentes claves para comprender mejor al artista y a su tiempo.

Para terminar esta introducción vayan unos últimos e inevitables agradecimientos a quienes han dado aliento a estas páginas con su ánimo y sus consideraciones.

En primer lugar, a los miembros del tribunal de mi tesis: Génesis García, Rocío Plaza, Juan Bosco Díaz de Urmeneta, Luis Méndez y José Luis Bernal, por las valiosas aportaciones que espero haber podido volcar en este libro. También a los que me ayudaron en el trabajo previo: Juan Manuel Suárez Japón, Cristina Cruces, José Cenizo; y por supuesto a mi director de tesis, Francisco Javier Escobar Borrego, a quien tanto debo.

A Miguel Ángel Rivero por su apoyo constante, su talante y su disposición. A Patricio Hidalgo por su amistad y su talento.

Debo agradecer también su generosidad a la hora de ceder fotografías e imágenes a José Eduardo Lamarca, una de las personas que más quiso y mejor comprendió a Francisco; a Fidel Meneses y a Eloy Reina.

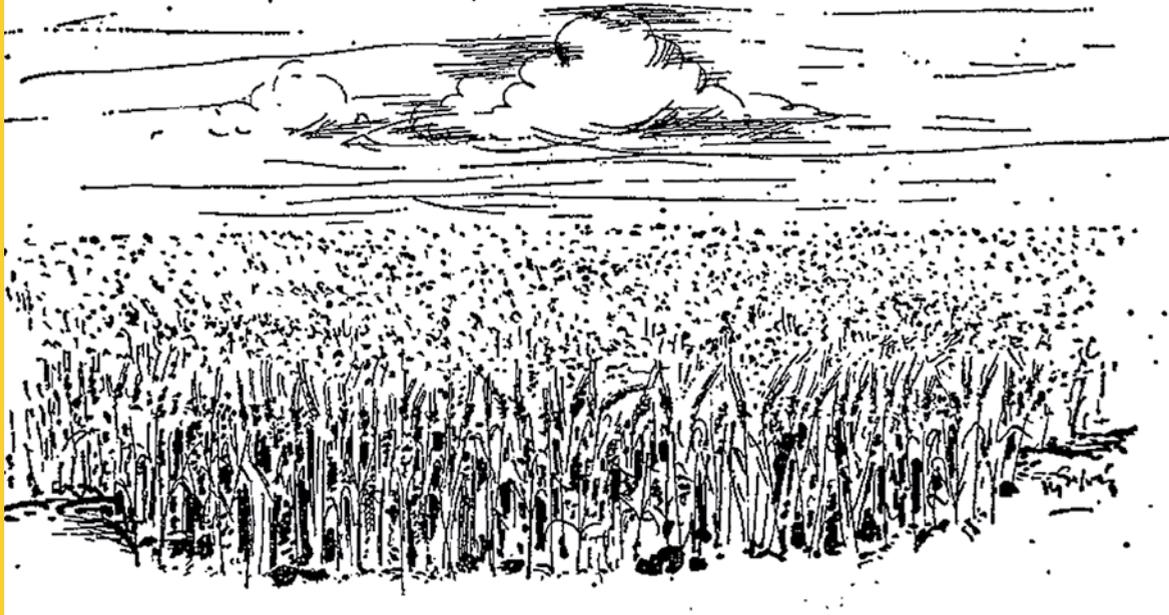
A Javier Martínez Navarro, que diseñó la primera maqueta para la defensa de mi tesis. A mi tía-prima Carola Moreno Torres y a mi primo-primo Joan Edo Moreno, porque con ellos me he sentido más seguro en la terrible hora de dar estas páginas a imprenta.

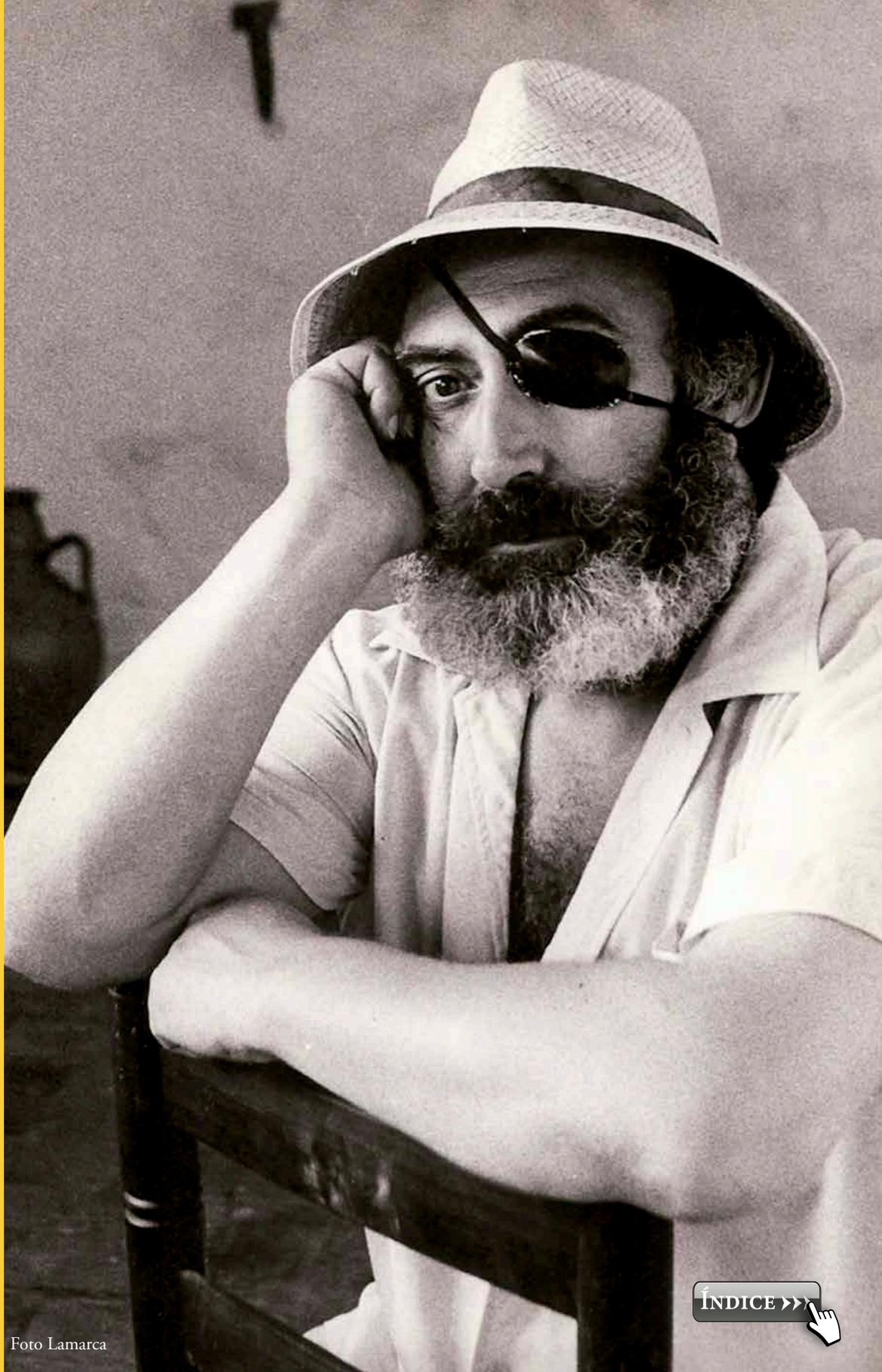
Por último, este libro está dedicado a tres personas que son muy diferentes pero que, cada uno a su manera, personifican para mí el magisterio vivo de Francisco Moreno Galván:

A José Meneses Scott, porque su figura me acompaña desde niño, porque su cante lo llevo y lo llevaré siempre como parte de mí.

A Federico Vázquez Esteban, por su coraje, su integridad, su genio, su quijotismo; por lo que me ha enseñado sobre España, por su forma de entender la vida y el flamenco...

Y a José Luis Ortiz Nuevo, por enseñarme que todavía hay flamencos con dignidad y dignidad en el flamenco. Por su esperanza en lo nuevo siempre y a pesar de todo.





VIDA, CONTEXTO Y ARTE



BIOGRAFÍA

1925-1937: Primeros años

Francisco Moreno Galván nació el día 1 de enero de 1925 en la Puebla de Cazalla (Sevilla). Hijo de José Moreno Galván y María Galván Jiménez, desde muy pronto su entorno geográfico y familiar marcó su vida. Francisco es el segundo hijo de la pareja, ya que en 1923 había nacido el primogénito, José María, que también vinculó su vida al arte como crítico y escritor, y sobre el que volveremos más adelante. Después de Francisco nacieron dos niñas: Elisa (1927) y Rosario (1930).

Andando el tiempo, en concreto en septiembre de 1952, José María Moreno Galván llevó a cabo una peculiar prueba de acceso a la Escuela de Periodismo en Madrid, se trataba de realizar una autobiografía en veinte folios en la que contase el periplo de su vida hasta entonces –tenía veintinueve años–, incluyendo una selección de los libros y viajes que más habían influido en su formación. Algunos fragmentos de este ejercicio entrañable pueden darnos una idea de primera mano del contexto en el que se desarrollaron los primeros años de la vida de Francisco:

Mi padre es de los pocos hombres de mi pueblo que no están directamente vinculados a la tierra, porque mi padre no tiene tierra. Mi padre es maestro albañil. Sin embargo, con su generación empieza la dinastía no campesina de mi familia. Él, en su primera juventud alcanzó a ver los últimos restos de lo que durante muchísimo tiempo –siglos quizá– había sido la propiedad de una familia, enraizada a una misma tierra. Mi madre, su prima segunda, es también

de esta primera generación desheredada. «Los Galvanes» y «Las Monjas», entre Osuna y La Puebla, ya no significan nada efectivo para la gente de mi familia.⁴

Ambos hermanos se sintieron siempre orgullosos de la profesión del padre, la de albañil. Fue, en efecto, maestro de la villa en tiempos de la República, pero también en los años de la posguerra hasta que marchó toda la familia a Sevilla. Uno de los logros impercederos de su actividad constructora en La Puebla fue la terminación de la torre de la Parroquia, hecho que Francisco inmortalizó en una letra flamenca muchos años después:

Le falta pa ser completa
a la torre de mi pueblo
la campana y la veleta.

Pero, sin duda alguna, la influencia más importante en esos primeros años es la de su madre, María Galván. Mujer autodidacta, ávida lectora, que supo transmitir a sus hijos la afición por la escritura y la estética de una manera natural, cercana, alejada de pose o amaneramiento alguno. Esa influencia será fundamental en la actitud de los dos hermanos frente a la cultura y el arte.

...Sin embargo, creo que es liberal la palabra que mejor definiría su carácter abierto, su insaciable curiosidad, su generosidad y su fino sentido del humor. Ignoro cómo fue posible que en nuestro pueblo, ella sola, pudiese adquirir una formación como la que posee, que sabe disimular tan bien para no parecer lo que ella llama burlonamente «una mujer leída y escribida».⁵

Francisco y José María asistieron juntos al colegio del Pósito, un edificio del siglo XVI que en su día funcionó como almacén de grano y que poco después de servir de escuela pública pasó a ser escenario de episodios terribles como cárcel municipal. Allí tuvieron la suerte de tener como maestro al recordado –tiene una calle en el pueblo– don Eduardo del Pino. Las clases las alternaban con una

4. MORENO GALVÁN, José María. Ejercicio autobiográfico para ingreso en la Escuela de Periodismo de Madrid. Septiembre de 1952. *Epístola moral y otros escritos sobre arte*. Diputación de Sevilla, Sevilla, 2011.

5. Ejercicio autobiográfico... cit.



José Moreno y María Galván, padres de Francisco

devoción por la pintura que empezaba a hacer mella en los dos hermanos. Sin embargo, contamos con otro personaje en la familia que vale la pena mencionar. Se trata de Frasquito Galván, abuelo por parte de madre. Hombre hosco, solitario, que les inculcó el gen rebelde e inconformista:

Mi abuelo era nuestro amigo. Mi abuelo, el padre de mi madre, era un ser un poco excéntrico y entrañablemente ligado a todas las cosas entrañables. Coleccionaba fósiles y monedas antiguas. (...) Pero las dos grandes pasiones de mi abuelo eran su caballo y el *Quijote*. La supervivencia en él de la costumbre de llevar caballo era algo que la gente consideraba como una de sus manías, pues en aquella tierra de tantos caballos, estos no se conciben sino cumpliendo la

función de servir al amo que visita su tierra. La otra pasión, la del *Quijote*, se la transmitió a todos sus nietos, particularmente a mí, a quien me lo hizo leer varias veces, cuando ya su vista se resistía a hacerlo.⁶

En este ambiente vivió Francisco los primeros años de su vida. Desde el principio, tanto su familia como sus maestros vieron que tenía dotes para el dibujo. Es por esto que en 1937 el ayuntamiento de La Puebla de Cazalla le concede una beca de 1.500 pesetas anuales a fin de realizar estudios de dibujo y pintura en Sevilla.⁷ A pesar de ser un premio importante y bienvenido en la familia, no dejan de plantearse algunos inconvenientes. En aquel tiempo el padre de Francisco trabaja para una familia de rancio abolengo en La Puebla, uno de cuyos miembros trata de sacar de la cabeza del albañil la ilusión por el futuro de su hijo. Este acontecimiento también lo dejará reflejado años después Francisco en una estrofa de su guajira dedicada a *Una familia honorable*:

En este pueblo han sembrao
que cualquiera pué aprendé
y deberíais saber
que el leer pué ser pecao:
conque andarse con cuidao
y elegir bien la compañía
que con tanta idea extraña
están vuestros sesos minando:
¡El diablo os va guiando,
que anda suelto por España!⁸

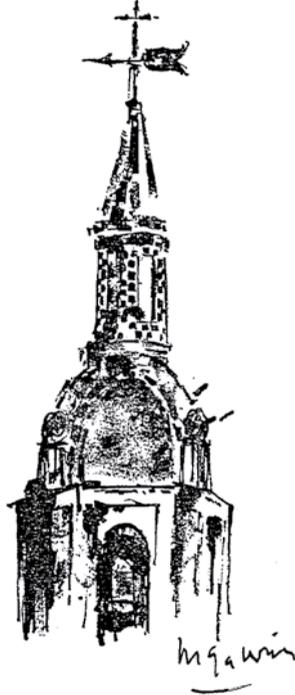
Afortunadamente, tanto la madre como el padre de Francisco tuvieron claro que harían todo lo que estuviera en su mano por el futuro de sus dos hijos y no hicieron caso a las maledicencias del señorito. Esta valentía y la capacidad de los padres para renunciar a una vida mucho más sosegada será una constante a tener en cuenta en la vida de los dos hermanos. Sea como fuere, el contexto histórico-social fue implacable en lo que se refiere a las dos hermanas menores, ya que todo el esfuerzo económico se dedicó a los varones mientras que Elisa y Rosario fueron educadas conforme a la costumbre de la época que relegaba a la mujer

6. Ejercicio autobiográfico... cit.

7. Cf. Apéndice pág. 285.

8. Ed. cit., págs. 139-140.

al papel de madre y esposa. Quizás importe poco que ahora alguien señale esta cuestión, pero ellas dos sí fueron conscientes durante toda su vida de esa injusticia y quien esto escribe piensa que de alguna manera ha de quedar en este libro reflejado que ambas mujeres tuvieron talentos y capacidades que sólo algunos podemos hoy agradecerles.



1937-1951: Sevilla

En 1937, con apenas doce años, Francisco se encuentra solo en Sevilla. Los setenta kilómetros que separan la capital de la Puebla de Cazalla constituyen entonces una pesada losa y Francisco echa muy pronto de menos a sus hermanos y sus padres. En aquellos años vivió en la casa de una familia amiga del pueblo, la de Teresita Meneses, en la calle Recaredo número 6. Comienza aquí su primer contacto con la ciudad, aunque a partir de entonces siempre aprovechará cualquier momento para visitar La Puebla.

En la Escuela de Artes y Oficios se acoge al magisterio del profesor José María Labrador, si bien su verdadero referente en aquella época era Zuloaga. En 1940 se inaugura la Escuela Superior de Bellas Artes Santa Isabel de Hungría; los alumnos

de Artes y Oficios pasan automáticamente a formar parte de la primera promoción. En aquel tiempo, con otros compañeros de facultad, Francisco consiguió tener su primer estudio en una fábrica reformada donde también trabajaban el escultor Ortega Bru o el orfebre Jesús Domínguez.

A mediados de los años cuarenta la familia Moreno Galván se traslada a Sevilla. José, el padre, ha encontrado trabajo de albañil en una casa del barrio de Santa Cruz en la que le ofrecen un modesto piso y pueden así estar más cerca de los dos hijos que siguen con su vocación artística. A aquella casa Francisco y José María llevan a sus amigos entre los que se encuentra un jovencísimo poeta, José Manuel Caballero Bonald:

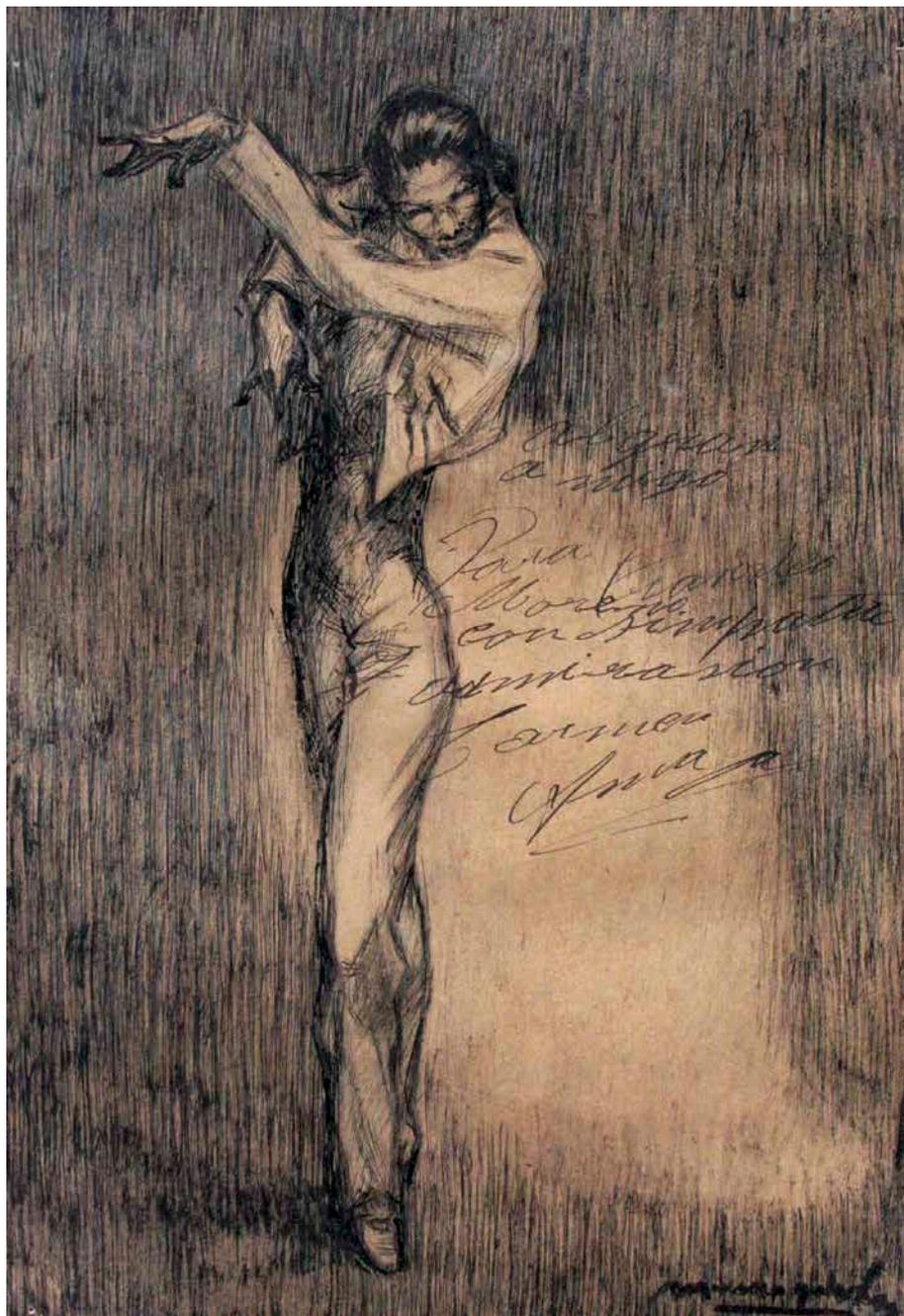
Frecuenté también la casa donde vivían José María y Francisco en la calle de Lope de Rueda, un piso dignificado por su rectilíneo decoro popular. El padre respondía en todo al patrón de los campesinos moriscos de la cuenca del bajo Guadalquivir. Imperturbable y lacónico, tenía el grave aspecto del patriarca condenado a vivir fuera de sus lares. María Galván, la madre, era una de las mujeres mejor dotadas para la convivencia que he conocido. Siempre parecía dispuesta a adoptar a todos los amigos de sus hijos, sentándolos a su mesa y procurando compartir con quienquiera que fuese su alegría y generosidad.⁹

Francisco reafirmará en esos años su pasión por la pintura de sesgo clásico en numerosas visitas al Museo de Bellas Artes. Asimismo, se rodeará de otros pintores y poetas sin dejar de lado una afición que mantiene desde niño: el flamenco. Se trata de una pasión que incluye también la copla y los espectáculos de artistas como Lola Flores y Caracol, Carmen Amaya y Concha Piquer. Pero al mismo tiempo se intuye en él una atracción por el mundo gitano en particular; un pensamiento que él mismo manifestó:

...era torpe como la pata de una silla aunque tenía cierta facilidad para dibujar. Y eso sí, una afición desmedida al cante y los gitanos, a los que seguía en sus tratos en la feria, esperando a que al término de ellos se pusieran a cantar en alguna taberna.¹⁰

9. CABALLERO BONALD, José Manuel. *Tiempo de guerras perdidas*, Anagrama, Barcelona, 1995, pág. 219.

10. MORENO GALVÁN, Francisco, Autorretrato. Apéndice pág 285.



Dibujo de Francisco Moreno Galván, dedicado por Carmen Amaya, 1947

Su amigo el pintor Juan Antonio Rodríguez escribió con motivo del primer aniversario de su muerte:

A Francisco, en particular, le entusiasmaba el mundo gitano: las bodas o fiestas de estos le encantaban. [...] Él fue el primero que me habló con entusiasmo de Federico García Lorca y del significado de su poesía (prohibido en aquella época), se sabía sus versos y sobre todo el *Romancero Gitano*, y con tanto entusiasmo me lo explicaba que aprendí a conocer la poesía de Lorca y a valorarla.¹¹

El año 1949 obtuvo la Beca Murillo concedida por la Diputación Provincial de Sevilla, cuyo premio consistía en un viaje por algunas ciudades españolas. Ese mismo año, realiza su primera exposición en la capital andaluza con una pintura todavía influenciada por pintores como Zuloaga o Vázquez Díaz.

1951-1977: Madrid

El año 1951 marcha a Madrid donde consigue entrar a trabajar junto a Caballero Bonald en la I Bienal Hispanoamericana de Arte por mediación del poeta Leopoldo Panero. Esos primeros años de estancia madrileña compartió habitación en hostales y pensiones con otro pintor de su pueblo, Salvador Cabello (La Puebla de Cazalla 1927-2003), en condiciones bastante precarias.¹²

Pero es un tiempo de múltiples encuentros y relaciones con otros artistas que serán fundamentales en su trayectoria. Pintores como Mampaso, Carlos Lara o José Vento; pero también escritores y poetas con los que compartió tertulia y buena compañía como Fernando Quiñones, Antonio Gala, Chumi Chúmez, Sanchez Dragó, Dionisio Ridruejo o el mismo Caballero Bonald. Comienza, pues, una época de profundo interés para su obra. En lo referente a la pintura, es fundamental la influencia, una vez más, de su hermano José María, instalado definitivamente en Madrid después de hacer el servicio militar y ser admitido en la Escuela de Periodismo a pesar de no tener estudios superiores. José María le abre un camino nuevo en su ideario estético descubriéndole a los grandes pintores de aquellos años en España. Pero, sin duda, la revelación fundamental fue Picasso.

11. RODRÍGUEZ, Juan Antonio. «A la Memoria de Francisco», Revista Francisco Moreno Galván (2000).

12. Cf. Caballero Bonald, 1995, pág. 276.



Francisco y José Menese en Córdoba, 1965

La llegada a Madrid de los dos hermanos supuso, de alguna manera, el encuentro con la libertad artística que representaba la figura del pintor malagueño. La influencia de Picasso ya no abandonará nunca a los Moreno Galván. Una influencia matizada, reflexionada, revivida y reinterpretada, pero que es innegable a todas luces.

En lo que se refiere al flamenco, Francisco Moreno descubre en Madrid a una serie de artistas y de lugares imprescindibles en el desarrollo de este arte. Madrid es punto de encuentro de flamencos y aficionados de todas partes de España. Allí no existen los prejuicios, los localismos, aunque los artistas conservan sus peculiaridades geográficas y familiares. En los puntos de encuentro de Madrid de los años cincuenta y sesenta, pero después en lugares como el bar Belén, de Ramón Martín, gran amigo de Francisco en años posteriores, el flamenco alternaba con otras artes de una manera distendida. Cineastas, pintores, escultores, poetas... se acercaban a este arte gracias a tablaos como Zambra. Ese ambiente de encuentro e intercambio propició, el año 1954, que la compañía francesa Hispavox llevara a cabo la grabación de ese hito discográfico que fue la antología dirigida por Perico el del Lunar y en la que grabaron cantaores de la talla de Rafael Romero, El Chaqueta, Jacinto Almadén, Bernardo de los Lobitos o Pericón de Cádiz...; es, pues, una época imprescindible en la que Francisco afianza su afición en un Ma-

dríd donde descubre un flamenco alejado de tópicos y unos flamencos que viven con naturalidad y verdadera profesionalidad de su arte. En esa época su hermano José María visita a Pablo Picasso en la Costa Azul francesa. En su conversación, hablarán, entre otros temas, de toros y de Pastora Pavón, la Niña de los Peines.¹³ Francisco refrenda así la vinculación posible y tal vez necesaria entre sus dos pasiones: La pintura y el flamenco.

Pero a la vez que va perfilándose esa relación estética entre dos manifestaciones que, a decir verdad, han convivido desde los principios del flamenco, Francisco va intercalando trabajos de encargo entre los que se encuentra la realización de decorados y cuadros para las películas de Samuel Bronston *Rey de Reyes* y *El Cid*. Estos trabajos le dan la posibilidad de obtener beneficios para seguir viviendo y aprendiendo en Madrid, y le acercan al mundo del cine, por el que sentirá siempre gran afición. Será en un viaje a Sevilla, en el año 1962, para asistir al rodaje de la película *Lawrence de Arabia*, donde en su pueblo conozca a un jovencísimo cantaor llamado José Meneses, estableciéndose entonces una relación artística trascendental en la vida de ambos. El lugar de encuentro fue el Café Bar Central, regentado por Fernando Guerrero, en el que desde hace años se ha venido reuniendo la afición flamenca local. Allí, en un reservado, Francisco escuchó cantar por primera vez a Pepe Meneses, hijo de Juan Meneses, zapatero de profesión, y de Remedios Scott. Francisco vio en el joven Meneses buenas maneras y se planteó la idea de llevarlo a Madrid e intentar introducirlo en los ambientes en los que se movía. No tenía nada de raro ya que el flamenco era una música que atraía verdaderamente no sólo a los intelectuales andaluces residentes en Madrid, sino a otros muchos provenientes de otros lugares de España y el extranjero. La historia se ha contado repetidamente pero no deja de ser curiosa: El hecho tiene su origen gracias al dibujante y humorista Chumy Chúmez (San Sebastián, 1927- Madrid, 2003), quien llevó a Meneses por primera vez desde La Puebla hasta la capital de España en su moto. La colaboración del donostiarra Chumy Chúmez no quedó en ese simple viaje. Chumy contribuyó en la transformación de Pepe Meneses, el niño del Rubio Meneses, en José Menese, y con él otros muchos escritores, pintores e intelectuales que vivían el flamenco como una pasión singular y que confiaban en ser copartícipes del desarrollo como cantaor del joven morisco.

Al poco tiempo de estar en Madrid, Francisco y Chumy Chúmez consiguen que José entre a formar parte del cuadro flamenco de Zambra. Allí aprenderá y convivirá con artistas fundamentales en el flamenco como Almadén, Gallina o Perico el del Lunar, del que Francisco irá tímida y calladamente tomando nota

13. Vid. Cita apartado: Picasso en su pintura. Pág. 201.

mental de cada comentario, cada lección velada sobre el flamenco. Con Menese, y más tarde con la llegada también de un joven Enrique Morente, se vislumbra un cambio de época por parte de dos jóvenes que, a su manera, no dejaron de cantar con el respeto y admiración máximos a aquellos maestros.

Su afición a las antigüedades le hace visitar religiosamente cada domingo el mercado madrileño del Rastro en busca de cerámica, cristal, herrajes o muebles que restauraba con paciencia y cuidado exquisitos. En una de esas restauraciones, trabajando en un mueble de madera, unas gotas de sosa cáustica le queman el ojo izquierdo y pierde casi totalmente la visión del mismo. Usa a partir de entonces



Francisco y José María en el Museo Arqueológico de Sevilla

un parche negro que será seña característica tanto en su pueblo como en otros lugares de ambiente flamenco.

A principios de las sesenta participa activamente en la grabación de la llamada *Antología de Vergara*, que, de alguna manera puede considerarse como un pre-ludio de lo que años más tarde sería el programa *Rito y Geografía del Cante*. La *Antología* estuvo dirigida por José Manuel Caballero Bonald, aunque Francisco tuvo una participación notabilísima. En este sentido cabe destacar el trabajo de documentación fonográfica para el flamenco de voces y cantes que se recogieron en aquellos viajes por Andalucía en el que participaron cantaores como Monteseino El Lobo –haciendo la toná litúrgica de la Puebla de Cazalla–, Tomás Torre, Fernando Montoro, Tía Anica la Piriñaca o Santiago Donday, entre otros.

En el verano de 1966 Francisco y José fueron a visitar en Fuengirola (Málaga) al matrimonio compuesto por el escultor Eduardo Carretero y su mujer, Isabelita Roldán García, prima hermana de Federico García Lorca. Isabel era hija de la tía Isabel, que enseñó a Federico a tocar la guitarra y con quien siempre mantuvo buenos lazos de cariño. Isabelita Carretero, como se la conocía entre los amigos, era admiradora y defensora del cante de Menese desde sus comienzos. Ella fue la que, una tarde de agosto en el pueblecito de la Costa del Sol dio la idea a los dos moriscos de hacer un festival de Cante Jondo al estilo de los que empezaban a proliferar por la campiña sevillana –Utrera, Morón, Lebrija...–. En principio la idea no gustó a Moreno Galván pero Menese insistió y, de forma paulatina, se fueron poniendo los cimientos de lo que más tarde sería la Reunión de Cante Jondo.

Es en Madrid donde se desarrolla la vertiente poética de Francisco y su relación profesional con el flamenco de la mano no sólo de José Menese sino también de otros moriscos que emprendieron el viaje a la capital en aras de comenzar su carrera artística. Es el caso de Diego Clavel y Miguel Vargas. Sin embargo, la vinculación con Andalucía y con su pueblo particularmente no le abandonará nunca. Cada año vuelve en los prolegómenos de la Reunión de Cante invitando siempre a artistas a compartir y vivir ese encuentro con el Cante Jondo. Aquellas reuniones fueron calando en La Puebla que aprendió a ver la importancia del festival no sólo como acontecimiento flamenco sino en las múltiples vertientes estéticas con las que se puede relacionar: la pintura, la poesía, la fotografía... Son los tiempos en los que personajes como Josep Guinovart, Antonio Gala, Quiñones, José Hierro, Manuel Viola o Caballero Bonald, asistieron a la cita anual con el cante con una liturgia precisa y concienzudamente diseñada por Francisco Moreno Galván.

En Madrid se centra casi al completo en la carrera de José Menese –el apellido pierde la «s» final–. Su meticulosidad y exigencia exige una dedicación total, lo



Paisaje de la Puebla de Cazalla

que termina yendo en detrimento de su producción pictórica muy a pesar de su hermano José María. Se dedica en cuerpo y alma al diseño de las carpetas de los discos, a las letras flamencas, a los carteles de la Reunión de la Puebla de Cazalla y de otros festivales en España. En Madrid, por influencia de José María y también por sus contactos, amistades, lecturas e ideas, se afiliará al Partido Comunista. En su producción artística trata entonces de vincular tres motivaciones fundamentales, tres compromisos: el flamenco, el arte contemporáneo o de vanguardia, y la lucha por la libertad. Tres motivaciones que conviven naturalmente y que son partes de un ideario estético que Francisco Moreno Galván se encargó de defender hasta el final de su vida.

1977-1999: La Puebla de Cazalla

Después de la muerte de Franco, y cuando en España se empezaban a poner los cimientos de la democracia, Moreno Galván ve que ha llegado el momento de volver a su pueblo. En este tiempo se desliga gradual y progresivamente del mundo del flamenco y se vuelca en los aspectos culturales y urbanísticos de La Puebla de Cazalla. Ejemplos de esta vertiente de su trabajo son la plaza de Andalucía, la remodelación del Café Central, la casa de José Menese, la construcción de un museo en el antiguo pósito que fue su escuela, o el derribo de una antigua casa en la que vivió hasta finales de los ochenta para hacer el Pasaje de la Molineta, lugar donde fijó su último estudio de pintura.

En la década de los noventa el mundo del flamenco le rinde varios e importantes homenajes entre los que cabe destacar el número especial de la revista *Sevilla Flamenca* o la semana dedicada a su figura realizada en Paradas en el año 1992 a la que acudieron amigos no sólo del mundo del flamenco sino también de la pintura y la literatura. Francisco Moreno Galván murió en su casa de la Puebla de Cazalla, el 21 de junio de 1999.



FLAMENCO: CONTEXTO IDEOLÓGICO Y SOCIAL

La reacción contra la ópera flamenca

A mediados de los sesenta surgió en Andalucía una forma de interpretación del flamenco que quebró moldes estéticos, ideológicos y culturales desde el respeto profundo al canon tradicional. Esta corriente, que pronto se extendió por España y el extranjero conquistando espacios poco explorados antes, como la universidad, las galerías de arte o los distintos movimientos intelectuales de la época, promovió una revisión de un arte que con el tiempo había ido reduciendo su marco de actuación a las tres manifestaciones por antonomasia: cante, toque y baile. El nuevo enfoque ampliaba la imagen del flamenco recuperando o reinventando elementos que le son constitutivos como la iconografía, la conciencia social o la renovación temática de las letras que, sin renunciar a su carácter popular, asumieron la complejidad que suponía la autoría reconocida. Lo curioso es que ese movimiento puso una vez más de relieve la esencia misma del flamenco, un arte que desde sus orígenes ha sido huella política y estética del momento en que se vive.

En 1955, Anselmo González Climent publicó su libro *Flamencología*, que ciertamente marca en la bibliografía y el estudio del flamenco uno de sus hitos más importantes. Está pendiente, y pensamos que sería muy beneficioso, una historia del flamenco atendiendo a los textos que reflejaron los cambios que en este arte se estaba produciendo. Muchos flamencos son reticentes a considerar que los libros pueden acercarse siquiera a la realidad de un arte en apariencia tan inasible y apasionado. Pero finalmente lo que nos quedan son las marcas, escritos, opiniones, los cantos o bailes grabados... y eso no hay nadie que pueda cambiarlo. Es importante el prólogo de Antonio Machado, Demófilo, son importantes las conferencias de Federico García Lorca sobre lo jondo, es importante esta misma *Flamencología* o, el posterior *Mundo y Formas del Cante Flamenco*, de Antonio



Mairena y Ricardo Molina. Esos escritos, con sus errores y sus aciertos (depende del lector), son piezas fundamentales de un puzzle que pone ante nuestros ojos la complejidad de una manifestación artística viva sujeta a apasionadas discusiones. Lo necio es pretender que esos libros no sirven para nada porque no nos gusta lo que se dice en ellos, o porque dictaminemos que el flamenco es sólo lo que hacen los flamencos.

Pero volvamos a González Climent. La aportación principal del libro está reflejada en el propio título. Una vez inaugurada la flamencología, nada será igual en este arte. Se inaugura, en primer lugar, el interés por el flamenco desde un plano científico. De todas formas y aunque resulte paradójico, no es precisamente González Climent quien pueda ostentar el mérito de haber acercado el flamenco al estudio riguroso. Podríamos decir que se trata de un momento de transición entre la típica literatura tardo-romántica, de la que algunos aún no se han desprendido, hasta el estudio certero y académico que, aunque tarde, llegó finalmente al flamenco. Estamos de acuerdo con Steingress cuando apunta:

Flamencología no cumple lo que promete como término, siendo una construcción ideológica acerca del cante. El análisis de esta obra desde un punto de vista metodológico pone de relieve que se trata tan sólo de una confirmación metafísica de la afición flamenca, basada, *grosso modo*, en las tradiciones filosóficas del idealismo y de la fenomenología alemana.¹⁴

A nivel práctico *Flamencología* resultó una manera expeditiva y radical de romper con el pasado inmediato, la ópera flamenca, y abrir el camino a los artistas y a la afición con vistas a la llegada de un nuevo tiempo. La materialización de la filosofía de González Climent constituye el caldo de cultivo del Concurso Nacional de Arte Flamenco de Córdoba.¹⁵ Se trata, empero, de una ruptura radical y destructiva para con la etapa anterior. Uno de sus puntos culminantes es su resumen en trece puntos del operismo flamenco:¹⁶

Orquestación instrumental
 Origen de la canción andaluza
 Desjerarquización de la guitarra
 Preponderancia de los cantes livianos
 Desvirtuamiento de la copla
 Gaiterismo
 Estilizaciones
 Moda de la zarzuela flamenca
 Profesionalización total
 Resurrección de la pandereta
 Desprestigio intelectual
 Alianza periodística
 Rendición de los buenos

Hoy en día afortunadamente comienza a demostrarse que la llamada ópera flamenca no fue lo que durante mucho tiempo se nos contó, que fue también

14. STEINGRESS, Gerhard. *Sociología del Cante Flamenco*. Centro Andaluz de Flamenco, 1993, pág. 134.

15. Para profundizar en esta cuestión es interesante el libro de MOLINA, Ricardo. *Cartas de Ricardo Molina a Anselmo González Climent sobre el Concurso Nacional de Arte Flamenco de Córdoba (1955-1965)*, Ediciones de la Posada, Córdoba, 1992, *passim*.

16. GONZÁLEZ CLIMENT, Anselmo. *Flamencología*, Editorial Escélicer, Madrid, 1964, pág. 427.

un momento de creatividad que ha dejado además grabaciones que sirven para demostrarlo. Hubo, claro, un uso interesado y capcioso por parte de la dictadura del andalucismo, de la canción española y del flamenco, que de alguna manera promovieron casos flagrantes de adocenamiento del pueblo con la proliferación de espectáculos y películas en las que se trataba de dar una imagen tópica y bucólica de Andalucía. Pero este evidente caso de intento de desprestigio de una época sobre la otra es también común desde que el flamenco comenzó a gestarse. La más clara quizás sea la que aparece en la segunda mitad del siglo XX pero de ahí a nuestros días han habido otras que todavía no han sido puestas en entredicho.

La reivindicación del flamenco en los años 60-70

Desde mediados de los años cincuenta, comienza en determinados sectores a proliferar la necesidad de reivindicación del arte flamenco desde perspectivas diferentes.¹⁷ El flamenco se convierte en un medio más para crear por parte de artistas que en principio tenían poca o nula relación con él. El espíritu que se recupera es el que existía justo antes de la guerra civil, un espíritu representado en las aportaciones de la Generación del 27 y su idea transversal de la experiencia artística, pero también en otros grandes artistas que habían convivido con las vanguardias europeas como la Argentinita o Vicente Escudero. Aquellos artistas, pintores, poetas o cineastas que captaron, entendieron la importancia de un arte popular y lo enriquecieron con la impronta del tiempo y del contexto de cada creador. Buñuel, descubridor de Carmen Amaya; Altolaguirre, Emilio Prados, García Lorca y los primeros números de *Litoral*. Alberti, con su poesía combativa, a veces tan del pueblo y otras marcadamente surrealista, serán algunos iconos para estos nuevos artistas de la generación del tardo-franquismo y luego de la transición democrática.

Esta nueva manera de entender el flamenco no es sólo un movimiento regionalista andaluz, ni un ejercicio nostálgico por parte de artistas e intelectuales radicados en Madrid, sino que se manifiesta, al mismo tiempo, en ciudades como Barcelona, París o Roma con la misma fuerza, como pone de manifiesto la vinculación de artistas como Manuel Viola, Ortega o el cantautor Paco Ibáñez en París; Guinovart, Colita o Vázquez Montalbán en Cataluña; Antonio y Carlos Saura en Zaragoza, o el grupo El Paso en la capital de España. Esta revolución, este acercamiento a nivel estético, se produce de igual manera a como los artistas

17. Un hecho parecido al que había ocurrido en Granada en torno al I Concurso de Cante Jondo en 1922.



más importantes del expresionismo abstracto de aquel momento reinterpretan la vigencia perenne y la capacidad expresiva de Velázquez o Goya. Esto tiene su razón de ser en la capacidad del flamenco de ser parte integrante de la cultura y el arte del tiempo en el que ha vivido desde el momento mismo de su origen, y se vio reforzada, sin lugar a dudas, por la aparición de cantaores con nuevos mensajes, nuevas letras, como fueron José Menese, Enrique Morente o Manuel Gerena. Esa pintura y esos pintores encontraron un lenguaje común en la seguiriya o la toná, cantes que les parecieron representativos de un sentimiento trágico de la vida común en ese momento a los que se sentían perseguidos y asfixiados por el régimen de Franco.



Con una repercusión primigeniamente local surgieron una serie de compañías de teatro en Andalucía que propusieron nuevas maneras de contar la historia de persecuciones y hambre con el lenguaje cada vez más aceptado del flamenco. Se abre ahí también el camino para una nueva escenificación del flamenco y del espectáculo que es crucial para comprender el momento que vivimos hoy en día. Compañías como Esperpento, Teatro Lebrijano o La Cuadra, dieron un giro al mensaje del cante desde lo que se cantaba hasta entonces en los teatros (fandangos, colombianas y milongas), hasta romances y corridos comprometidos que eran más cercanos a la historia y realidad social del pueblo-espectador. En lo que respecta al cine, se inicia con *Duende y misterio del flamenco* (1952), la película de Edgar Neville que en su mismo título contiene todo su sentido mitológico. A partir de ahí, figuras como Valdelomar o Carlos Saura trataron de acercarse de una manera más objetiva al hecho flamenco. A mediados de los años cincuenta, Carlos Saura filmó la película *Flamenco*, en la que su hermano Antonio realizaba una serie de cuadros cuyos títulos eran palos canónicos del cante. La película se presentó el 17 de mayo de 1957 precedida de una conferencia de Antonio sobre *Signo y espacio*. La producción cinematográfica también se vio influida en aquellos años por esa renovación estética que tiene otros representantes en películas como *Los Tarantos* (1963) de Rovira Beleta. Ambos medios, teatro y cine, han jugado un papel fundamental en la repercusión transfronteriza del flamenco al tiempo que tienen en esta época su momento de verdadera asociación a las corrientes escénicas y cinematográficas de su tiempo.

Como se ha expuesto, lo que se da en los años sesenta al fin y al cabo es una conexión entre el flamenco y el resto del arte que se está llevando a cabo en ese tiempo. Hasta entonces el sentido primitivo del cante se había empleado repetidas veces como el elemento más valioso. A partir de estos artistas, el flamenco se reivindica con más fuerza como una forma de expresión de los problemas contemporáneos, con herramientas contemporáneas.

Pero no se da tan sólo una ampliación en el campo de los formatos expresivos, hay también una regeneración temática, en la que están implicados poetas, pintores o cineastas, con artistas como Fernando Quiñones, Félix Grande, Caballero Bonald o José María Velázquez-Gaztelu. Moreno Galván era, claro está, uno más de estos artistas, con la salvedad de que tenía la oportunidad y la capacidad de no limitarse a un solo ámbito artístico. Pudo explorar otros espacios fundamentales para el flamenco como la pintura, la poesía o la escenografía flamenca.

Contexto ideológico y cultural: una historia de lo Jondo

Para comprender mejor a Moreno Galván, sus motivaciones, su relación con su tiempo y también con el flamenco de su tiempo, debemos estudiar detenidamente un concepto que aparecerá repetidamente en este ensayo. Se trata de la idea de lo Jondo. Esta denominación encubre una ideología flamenca, una forma de expresar y de entender, una liturgia determinada, un intento de dignificación, una ascensión en la escala estético-moral del flamenco.

Es difícil precisar la fecha ni quién fuera el inventor del vocablo *jondo* (o hon-do) para referirse al flamenco. Debió de nacer en el contexto mismo en que se desarrollaba el flamenco para dar realce a un tipo concreto de cante. La idea fue pronto recogida por la prensa, como demuestra esta noticia de *La Vanguardia* en el año 1890:

...debe su triunfo de anoche más a la afición inexplicable y perniciosa que ha cobrado el público a un género exótico, que a sus dotes personales. Sí: el lleno de ayer en El Dorado fue el triunfo completo de lo flamenco, la apoteosis del jipío, el *delirium tremens* del género tauromáquico-flamenco que priva por completo en nuestras costumbres (...) ¡Qué recogimiento en el público cuando la señorita Martínez soltaba los jipíos precursores del canto hondo! ¡Qué remolino de oles ya escaparon de todos los labios cuando imitó con su gracia peculiar las actitudes de un banderillero!¹⁸

En la cita se ponen de manifiesto los reparos del periodista ante la creciente afición flamenca que llenaba los teatros de la ciudad de Barcelona y, por otro lado, da fe del absoluto triunfo de la cantaora, la señorita Martínez, recurriendo a la idea de cante hondo que predispone a la diferenciación con otro tipo de canción o música. En este tiempo, quizás, el cante o canto jondo tiene una vinculación directa con el flamenco o flamenquismo de la época. En el año 1917 se publica en *La Vanguardia* un artículo revelador en el que la identificación no es tan directa. Se trata de un escrito de José María Salaverría (1873-1940) titulado precisamente «El cante hondo». El artículo merece la pena su transcripción completa aunque el articulista denote escaso bagaje flamenco. Entresacamos varias ideas que darán lugar a la reflexión posterior:

18. *La Vanguardia*, edición del 10 de junio de 1890, pág 5.



Manuel Torres

A mí me agrada lo puro y auténtico del flamenquismo, exento de posos y alteraciones, libre de mancheguismos y baturrismos: lo andaluz, lo sevillano, lo gadalquivireño (flor aristocrática de la idea española); eso es lo que me gusta. ¡Oh, lector! Tú sientes una torva repugnancia por el flamenquismo de tablado. Tienes razón; yo siento el mismo asco. Pero el flamenquismo andaluz es como las cosas delicadas, frágiles en su misma excepcionalidad, que no consienten la vulgarización. Una copla de malagueña se resiste al manoseo, no puede ser llevada al tablado, no puede convertirse en espectáculo; la malagueña es una flor lírica, y de ahí viene la equivocación de los cantadores flamencos que salen a un escenario. (...) Todos los cantos regionales



descubren en seguida su rastro rural; el canto andaluz es ciudadano, civilizado.¹⁹

El concepto de cante jondo va cambiando, se hace más complejo y escapa de las pretensiones simplificadoras de críticos y estudiosos. Se considera como una manifestación expresiva genuina, pura, sin rastro de folclore. Pero por otra parte se trata de un arte ciudadano, civilizado. El autor abomina de lo que él llama mancheguismos y baturrismos. Sin duda, se trata de cantes flamencos en los que claramente pueden verse influencias de otras tradiciones musicales. Ello da una idea casi prehistórica de lo que luego llegó a ser la idea del purismo. De hecho, no puede desligarse el flamenco ni de su vertiente comunicativa con otras músicas ni de su vinculación natural al escenario llamado despectivamente flamenquismo de tablado. Lo que nos resulta más revelador del artículo de Salaverría es que sintetiza perfectamente la versión purista de autores como Demófilo y más tarde Falla o Lorca; con la convicción de que el flamenco es un arte urbanita.

Y es que la tuerca gira una vez más de forma trascendental, en el año 1922, con la organización en Granada del I Concurso de Cante Jondo. Manuel de Falla y Federico García Lorca fueron los artífices que se ocuparon de dar la voz de alarma de nuevo, después de que apenas treinta años antes Demófilo también advirtiera que el verdadero cante flamenco se perdía irremisiblemente:

Ese tesoro de belleza –el cante puro andaluz– no sólo amenaza ruina, sino que está a punto de desaparecer para siempre. Y aún ocurre algo peor, y es que, exceptuando algún raro «cantaor» ya falto de medios de expresión, lo que queda en vigor del cante andaluz no es más que una triste y lamentable sombra de lo que fue y debe ser. El cante grave, hierático de ayer, ha degenerado en el ridículo flamenquismo de hoy. En éste se adulteran y modernizan (¡qué horror!) sus elementos esenciales, los que constituyen su gloria, sus rancios títulos de nobleza.²⁰

El flamenco se presenta como un arte mixtificado, impuro, mientras que el Cante Jondo representa la pureza, el edén del que proviene la música en cuestión y hacia el que habría que devolverla. De nuevo nos encontramos con que la crítica, al estudiar el concurso con perspectiva histórica, ha sido especialmen-

19. *La Vanguardia*. Edición del miércoles 23 de mayo de 1917, pág. 8.

20. Manuel de Falla, «Proposición del Cante Jondo», *Defensor de Granada*, 21/03/1922.

te dura con este acontecimiento cargando las tintas en esta cuestión ideológica cuando el acontecimiento pretendía otros vuelos. Estamos de acuerdo con Francisco Perujo cuando marca tres trayectorias diferentes en la argumentación de Falla para con el Cante Jondo: «la imperiosa necesidad de dar media vuelta y retomar el cante primitivo, la conveniencia de celebrar un concurso para dignificar los auténticos valores del cante jondo y la descripción técnica de las principales características del flamenco desde un punto de vista musical y antropológico».²¹ Dejando a un lado el desatino que suponía preconizar la desaparición del flamenco precisamente en una de sus épocas doradas y prolíficas, nos parece importante detenernos en las otras dos cuestiones que suponen un evidente paso adelante en la historia del flamenco. La primera cuestión tiene que ver con la dignificación, y en eso tuvo que ver el acercamiento al flamenco por parte de los intelectuales y artistas que se dieron cita en Granada: Manuel Ángeles Ortiz, Zuloaga, Rodríguez Acosta, Fernández Almagro, Ángel Barrios, Mauricio Legendre, Andrés Segovia, Edgar Neville, Santiago Rusiñol, Chaves Nogales, Fernández de los Ríos, Gómez de la Serna, Giner de los Ríos o Felipe Pedrell. Se trata de un acontecimiento sin precedentes, de un espaldarazo al flamenco en toda regla dejando aparte cuestiones ideológicas más profundas. Entendemos que no se valora hoy lo suficiente un encuentro de estas características, un momento importantísimo en lo que se refiere a la comunicación sin prejuicios del flamenco con otras manifestaciones artísticas en virtud de un concepto: lo Jondo. Por otra parte, es significativa la aportación de Falla en la vertiente técnica y musicológica, un acercamiento que también dio sus frutos en posteriores composiciones, y de la cual surgió una vertiente sinfónica del flamenco que también merece ser estudiada y valorada.

Gracias al Concurso nacional de Arte flamenco de Córdoba y sus cambios de denominaciones podemos hacernos una idea de cómo se desarrolló el concepto de lo Jondo desde los años cincuenta hasta nuestros días. En 1956, en Córdoba se organiza el I Concurso de Cante Jondo recogiendo el testigo de Granada. El segundo se celebró en 1959 pero con otro nombre: II Concurso de cante jondo y cante flamenco. La distinción resultaba confusa ya que en el cante jondo se incluían cantes como la malagueña y en los flamencos otros como los tientos o las bulerías; ignoramos completamente qué criterios se seguirían para separarlos. En el año 1962 se celebró el tercer certamen con el nombre III Concurso Nacional de Arte Flamenco; suponemos que para no dar lugar a más equívocos: «Por primera vez, oficialmente, y pese a las reservas implicadas o expresadas por Silverio, De-

21. PERUJO SERRANO, Francisco. *La presencia del flamenco en los medios de comunicación de Granada*. Los cuadernos del Molino, Granada, 2005, págs. 103-104.

mófilo, Falla y otros, el término “flamenco” lo abarcaba todo, y lo “jondo” hasta dejaba de ser mencionado». ²²

A partir de entonces el concepto sigue su camino cada vez más volcado en su vertiente existencialista y estética, en la de dignificación y, quizá, revalorización de cantes de contenido más serio y profundo. Francisco Moreno Galván tratará de mantener un concepto personal de lo jondo que tiene que ver con la filosofía de Falla y Lorca desde el punto de vista ético y estético. Será más discernible el sentido universalista de esta idea cuanto menos reduccionista se sea en la percepción del sentido que se ha pretendido dar a la idea de lo jondo desde su planteamiento. Lo jondo cala en muchos artistas que no sólo tienen que ver con el flamenco porque trasciende lo sensible y perceptible, porque requiere una metafísica. En palabras de Francisco Perujo:

No se queda en el nivel de las apariencias, no demuestra la imagen exterior de una realidad, ofrece una versión particular de una persona concreta que no puede desconectarse jamás de sus experiencias y de sus ilusiones. No ofrece una imagen artificial ni se contenta con la corteza de las cosas. Se manifiesta desde dentro de un yo declarante y revelado. ²³

Pero el interés no sólo es estético y existencial, sino también político. Lo jondo requiere un lenguaje velado, de lo más profundo, de lo que se esconde y no se muestra a simple vista. Lo jondo hace buscar sentidos ocultos, dolores más profundos, atávicos, universales, en la queja del yo que interpreta el cante. La reivindicación de lo jondo tiene, pues, su propia tradición. Una tradición que ha sido comúnmente incomprendida. En el prólogo al libro del profesor José Martínez Hernández, *Poética del Cante Jondo* (al que volveremos en el apartado dedicado a la estética), el poeta Félix Grande reivindica dicha tradición impecablemente:

...la decisión de establecer las diferencias entre cante flamenco y cante jondo es algo más que pertinente, es estéticamente necesaria y ontológicamente obligatoria: lo flamenco es el paisaje, lo jondo es el subsuelo; lo flamenco es la cordillera y lo jondo es el precipicio; lo flamenco es la suntuosidad de la opulencia y lo jondo es el esplendor de la ruina; en

22. LEFRANC, Pierre. *Sobre jondo y flamenco*. Accesible en: www.tristeyazul.com.

23. PERUJO SERRANO, Francisco. *El Flamenco, un modelo de comunicación existencial*. Caleta y El Limoná, Málaga, Vol. 3, 2006, pág. 55.

consecuencia, lo flamenco nos enriquece y lo jondo nos da limosna.²⁴

Félix Grande es consciente de que este compromiso es, hoy, ir a contracorriente, que lo pone a uno en una posición minoritaria entre los que él llama, los flamencógrafos. Es la línea que defiende esa poética de lo jondo que bebe directamente de Lorca y que tiene una historia en la que Francisco Moreno Galván escribió su parte.

Antonio Mairena y el Mairenismo

El flamenco se erige como una manifestación cultural en la que el tópico y el prejuicio se han confabulado a veces para convertirse en dogma. Así, parece casi imposible hacer una revisión de la época que estamos tratando sin referirnos al ya tan traído y llevado mairenismo y a la casi omnipresencia que se le presuponía en el tiempo y lugares que estamos revisitando. Nuestra pretensión en este apartado es intentar aportar alguna luz sobre este hecho poniendo de manifiesto las posibles influencias de Antonio Mairena en la obra y la filosofía estética de Moreno Galván.

Desde un punto de vista histórico hemos visto que en la vida de Moreno Galván el flamenco llega antes de que Antonio Mairena se convirtiera en la figura representativa que luego fue. De alguna manera los primeros pasos profesionales de Moreno Galván se dieron bajo el auspicio de los artistas que vivían en Madrid, sobre todo Perico el del Lunar, pero también El Gallina, Chaqueta, Bernardo de los Lobitos, Pericón de Cádiz o Jacinto Almadén. Francisco sentía gran admiración, eso sí, por artistas cuya profesionalidad se veía reducida aún a las reuniones de aficionados o a las juergas; cantaores a los que grabaron junto a Caballero Bonald en el llamado Archivo de Vergara, cuya filosofía sería recogida años más tarde por la serie de televisión *Rito y geografía del cante*. Aquí podemos incluir artistas, a los que conoció y de los que aprendió como Manolito de María, Diego del Gastor, Tía Anica la Piriñaca, Tomás Torre, Manuel de Angustias, Joselero de Morón, Fernanda y Bernarda de Utrera. Esta situación lo puso en contacto con un flamenco vinculado a la zona geográfica que delimita las provincias de Sevilla, Cádiz y Málaga, que Moreno Galván frecuentó y donde era conocido por la afición y los artistas.

Antonio Mairena tuvo una evolución artística que llegó a su culmen en el año 1962, con la concesión de la llave de oro del cante flamenco en Córdoba. Comen-

24. MARTÍNEZ HERNÁNDEZ, José. *Poética del Cante Jondo (Una reflexión estética sobre el flamenco)*. Nausicaa Murcia, 2007 Pág. 18.





Con Antonio Mairena

zó entonces una labor redentora del cante gitano-andaluz que poco o nada tiene que ver en el fondo y en la forma con la reivindicación intelectual de lo jondo que inauguraron el año 22 Falla y Lorca.

La lucha es distinta porque distintos son los motivos que tenían para llevarla a cabo. Sin embargo, a Francisco Moreno le interesa la labor reivindicativa y creadora de Antonio Mairena en lo que tiene que ver con la adscripción de cantes en estilos geográficos y personales. En este punto existe una conexión real y verdadera con una de las facetas que planteara Falla en su proposición del cante jondo, la cuestión de dignificar también al cante; nosotros, por nuestra parte, diremos flamenco sin tapujos, siendo capaces de estructurarlo y explicarlo con criterio técnico. Se trata de un hecho que hasta entonces no se había realizado y que Mairena asume como responsabilidad personal. Ese y no otro es el punto de conexión del mairenismo con la filosofía o estética planteada por Moreno Galván. Es cierto que a partir de entonces se creó un vínculo gracias a José Menese, que se convierte, casi por operación de marketing de la época, en alumno o seguidor de la corriente mairenista, pero, en realidad, las vinculaciones reales son pocas, como hemos visto. El mismo Menese se refería a este dato en una entrevista realizada por José Manuel Gamboa con motivo de la reedición de sus primeros cantes:



Portada de disco, 1977

Yo no soy Antonio Mairena, y a ver si esto sirve de una vez por todas para que me quiten el sambenito del mairenismo. Estoy harto, no de la escuela, del sambenito de mairenista. Yo soy de la escuela de Mairena, pero canto de una forma totalmente distinta. No me parezco absolutamente nada a Mairena, me parezco a mí mismo.²⁵

Como Menese confiesa, su cante tiene poco que ver con Mairena. Lo que él asume de la mano de Moreno Galván es una filosofía estética que va más allá. Y aun así, esa filosofía no tiene que ver tampoco con el caballo de batalla del mairenismo en torno a la pureza, sino más bien con un concepto ético y estético del cante visto en su profundidad y complejidad como un corpus de estilos bien diferenciados que

25. Entrevista de José Manuel Gamboa para el texto del cd *21 cantes (1963-1975)* de José Menese, editado por El flamenco vive.

pueden y deben ser estudiados. Por decirlo de otra manera, lo jondo nunca fue una preocupación para Antonio Mairena,²⁶ como no lo fue para Francisco Moreno Galván la teoría del cante gitano andaluz, ni la razón incorpórea. El antropólogo americano William Washabaugh ha realizado una interesante lectura de la serie televisiva de los años setenta *Rito y Geografía del Cante*, en la cual ve cómo algunos de los estudiosos colaboradores en la serie (entre los que se encontraba Moreno Galván) se apoyaron en el mairenismo para apuntalar razones ideológicas más complejas:

...eran astutos políticos que aprovecharon algunas ideas de Mairena para promover la oposición a Franco y para respaldar los intereses regionalistas de los andaluces [...]. Según este relato, la serie documental *Rito*, a la que estas figuras contribuyeron con su energía, debe entenderse como un discurso multidimensional que aprovechó la popularidad de Mairena y su inmunidad política para reafirmar una parte del andalucismo que se había suprimido en las décadas de 1930 y 1940.²⁷

Se pone así de manifiesto, una vez más, la complejidad de la época que estamos estudiando y la necesidad de analizar objetivamente sus movimientos y protagonistas sin caer en la simplificación ni en la posible recurrencia al tópico que, por otra parte, tanto daño hace a la historia del flamenco.

Dimensión política en el cante flamenco

Por ello, cuando la estructura literaria de los romances –propia para contar leyendas, amores y batallas–, dio paso a la concisión de cuatro solitarios versos octosílabos –propia para referir íntimos sentimientos y angustias graves–, también el cante debió de transformarse en algo más agudo, más hiriente, más fiero.

Pensamiento político en el cante flamenco

JOSÉ LUIS ORTIZ NUEVO²⁸

26. No en vano, el libro que Antonio Mairena escribiera con Ricardo Molina se denominó *Mundo y formas del cante flamenco*.

27. WASHABAUGH, William. *Flamenco. Pasión, política y cultura popular*. Paidós. Barcelona, 2005, pág. 120.

28. Biblioteca de Cultura Andaluza, Sevilla, 1985.

Verdaderamente con el cante nunca se hizo política



¿Hay una relación comprobable entre la política y el flamenco? A priori no, aun cuando en determinados momentos de la historia del flamenco sí ha ocurrido que el flamenco se ha usado políticamente. Este uso ha consistido en resaltar aspectos que tienen que ver con la imagen que el romanticismo dio del flamenco. Se trata de una imagen distorsionada, como la que refleja un espejo cóncavo. No debemos olvidar que el flamenco mismo es, en buena medida, hijo de las tesis románticas. Este romanticismo, y todos los elementos que lo conforman, han influido de alguna u otra forma en el devenir histórico de este arte. El tópico que ha sido mejor y más ampliamente identificado es el de la etapa hermética o el del flamenco gitano puro. Un tiempo en el que el cante gitano se desarrollaría incontaminado de elementos andaluces, a salvo, en el recogimiento de unas cuantas familias o en las tabernas gitanas.



Pero junto a ésta, rezan otras teorías que asientan sus cimientos en el siglo XIX y que han sido menos tratadas. Una de ellas es la que tiene al flamenco como una queja milenaria, expresión de persecuciones y torturas a pueblos expulsados y desprovistos de lo poco que poseían. Indudablemente, esas persecuciones existieron. No podemos ignorar una historia que ha contribuido cultural y hasta musicalmente en el flamenco. Pero la vinculación es en muchos casos extemporánea e interesada. Con esta tesis se desechan otras influencias evidentes en la creación y desarrollo del flamenco como pueden ser la importancia de aquellos a los que Borrow llamó los de la afición,²⁹ el teatro y comedia populares, los romances, el elemento proveniente de la liturgia, etc. Esta teoría de la persecución, gitanista y romántica, como hemos dicho, fue recogida por una serie de intelectuales cercanos al flamenco que la desarrollaron en una época donde volvía a cobrar sentido y donde podía hacerse una nueva lectura. Nos referimos a la época de la dictadura. Se desarrolla, como vimos, entre los años sesenta y setenta, una ética y estética de lo jondo que recoge la tradición de la persecución y la contextualiza para servir de base a un flamenco contestatario y rebelde de flamencos andaluces que, además, creaban e interpretaban fuera de Andalucía.

En 1974 Francisco Moreno Galván leyó en Córdoba una conferencia sobre las motivaciones de las letras flamencas. Esa conferencia nunca ha sido publicada, que nosotros sepamos, y, sin embargo, hemos podido encontrar este documento que nos servirá de apoyo y guía en otros momentos de este trabajo. En ella, Moreno Galván hace una defensa de su interés por la renovación temática de las letras flamencas defendiéndola como un hecho inherente al flamenco mismo desde sus orígenes:

El pueblo canta, como ya hemos dicho, la VIDA y la vida es la madre y el hermano, y el vecino y el pan y el amo y la justicia y la injusticia y la ley y la muerte. Y al cantar la vida es porque se es testigo de ella y da cuenta de todo lo que por ella pasa.³⁰

29. A George Borrow (1803-1881) debemos la primera observación de estos aficionados al mundo de los gitanos que hacían coplas y versos en jeringonza o particular caló. Años más tarde, Hugo Schuchardt (1842-1927), en su libro *Die Cantes Flamencos*, hizo especial hincapié en que la llamada poesía flamenca o gitana no era más que un constructo artificial creado por estos aficionados que pusieron las bases del flamenco tal y como lo conocemos. Por último, Gerhard Steingress recopila y contextualiza esta teoría dentro del desarrollo teórico del flamenco en su libro *Sociología del Cante Flamenco*. Son, por tanto, tres hombres de letras foráneos los que, con la perspectiva y distancias adecuadas, dilucidan las estructuras sobre las que se asientan los cimientos del flamenco tal y como lo conocemos.

30. Conferencia de Francisco Moreno Galván sobre las letras flamencas (Córdoba, 1974). Documento inédito; vid. apéndice 4, pág. 10.

Moreno Galván revela una idea personal y concreta de la letra flamenca de contenido político. Su tesis, en resumidas cuentas, es que la letra nunca expresa razones universales, siempre tiene el filtro de la individualidad: «La tragedia casi siempre es plural, pero en el cante se expresa en primera persona».³¹ Y ese filtro tamiza o vela la protesta para evitar la persecución y al mismo tiempo llegar más fresca y directamente a quien va dirigida:

...la letra no tiene que decirlo todo, la letra apunta, insinúa, da claves que el que la oye recoge e interpreta; a veces una sola palabra dirige al oyente a la médula del mensaje. La letra oculta, vela, disimula. Pero el pueblo sabe recoger el dardo. Sé de casos en que el pueblo ha interpretado letras muy veladas, con datos mínimos, los captó pronto, pero estaba cerca del problema que se planteaba; pero lejos de estos lugares se les daba la misma o parecida interpretación, aplicada a otra problemática más cercana a ellos.³²

Francisco Moreno se refiere aquí a sí mismo y al uso de referencias directas de su pueblo a fin de explicar y expresar problemáticas más universales. Pero esto es un hecho sobre el que cabrá hacer una reflexión mayor más adelante.

Haremos ahora un repaso por letras y situaciones donde se ve reflejada, en efecto, una presencia de la protesta o la queja, en las que late una conciencia política ligada a la opresión y/o a la persecución. Durante el siglo XVIII se dieron en Andalucía una serie de hechos violentos contra los gitanos, y por extensión, contra todos los que vivieran cercanos a las zonas deprimidas de las ciudades y pueblos principales en Andalucía. La periferia, los muelles del río Guadalquivir (Triana), el Puerto gaditano, las ferias de ganado de ciudades como Mairena, Alcalá o Utrera... El siglo XVIII trajo a España un intento (frustrado) por imponer una serie de valores ilustrados que chocaron frontalmente con una cultura popular en pleno auge, que se vio violentada y puesta en peligro.³³ Esos lugares frecuentados por gitanos, viajeros y, casi seguro también, músicos y aficionados al mundo gitano y, por llamarlo de alguna manera, preflamenco, son los que vieron los primeros balbuceos de este arte.

Pero vamos a analizar, dentro de lo posible, la primera de las letras clásicas. Son éstas unas letras quejumbrosas que han sido suficientemente citadas ya:

31. Op. cit., pág. 11.

32. Op. cit., pág. 10.

33. En este sentido, son esclarecedoras las aportaciones de Antonio ZOIDO NARANJO en su libro *La prisión general de los gitanos y los orígenes de lo flamenco*, Portada Editorial, Sevilla, 1999.

A ciento cincuenta hombres
 los sacan de la carraca
 y le ponen por castigo
 de llevar piedras al agua.
 Los gitanitos del puerto
 fueron los más esgraciaos
 que a las minas del azogue
 se los llevan sentenciaoos.

La primera letra ha sido habitualmente escrita en primera persona y en tercera. Julio Vélez, en su libro *Flamenco, una aproximación crítica*, lo hace en primera persona para apuntar luego:

Es evidente que el cantaor, no sólo nos está hablando de sus sentimientos y de su castigo. Nos habla de 150 hombres. Pero lo auténticamente impresionante es que no sólo nos habla de 150 hombres, nos habla de mucho más. Si el arte y en este caso el flamenco se limitase a darnos simples datos, ¡qué arte –qué flamenco– más pobre que en nada se diferencia de un manual escolar de historia!³⁴

Al decir de Vélez, una vez más, el valor fundamental de la letra radica en la vivencia personal. Parece ser condición necesaria que el intérprete y el castigado sean la misma persona, y si no, más que flamenco (de arte), se trataría de un «manual escolar de historia». La tradición romántica ha tendido a establecer un vínculo vital y pasional entre el cantaor y el cante. Se ha visto demasiado al flamenco como un arte en el que el sufrimiento que se expresa tiene que ser vivido y no interpretado o creativo, que es el que se supone a cualquier manifestación artística. La culminación de este pensamiento es la frase aún hoy repetida de que para cantar bien hay que haber pasado hambre. Esta idea, alimentada en la necesidad de separar al cante de cualquier identificación con otras artes, ha perjudicado más que beneficiado a artistas y aficionados. Nos resulta más probable que esas letras fueran creadas seguramente no por los propios presos –que a buen seguro no debían estar en condiciones de componer letras y menos interpretarlas– sino por aficionados o artistas en libertad que asistieron conmovidos a la injusticia de ver cómo se ensañaban con quienes no habían cometido delito alguno. De esta forma,

34. VÉLEZ, Julio, *Flamenco una aproximación crítica*. Editorial Akal, Madrid, 1976.

Francisco Moreno Galván, al poner en boca de Menese acontecimientos de su vida con un contenido poético y listas para ser cantadas, no está haciendo otra cosa sino continuar con la tradición en la que se ha basado el cante desde sus comienzos.

En este sentido, podemos proponer algunos ejemplos más que resultarán ilustrativos. La que siempre se ha considerado como primera letra que Francisco escribió para Menese es la siguiente:

Mi pare y mi hermano Diego
zapateros como yo,
y en casa de zapateros
escarcito andamos tos.³⁵

Pero existen otras letras en las que el poeta recurre al universo personal del cantaor para que la interpretación sea más personal o, dicho en las palabras de Moreno Galván: «Una persona tendrá más posibilidades de transmitir una queja si a quien le duele es a él».³⁶

Así, contamos con otras letras en las que también se pone de manifiesto esa identificación:

Era un peligro tan grande
que yo me acordaba de mi Juanito
a tirones de la sangre.³⁷

Mi casa es un desarreglo
coloraito es mi pare
mi mare de pelo negro.³⁸

Al trigo en la granazón
Le da un pareció mi Diego
Mi Pastorilla y mi Ana
Pimienta y canela son
¡y esa María de mi alma!³⁹

35. Ed. cit., pág. 17.

36. Francisco Moreno Galván. Autorretrato... cit. (véase apéndice pág. 285).

37. Ed. cit., pág. 75.

38. Ed. cit., pág. 13.

39. Ed. cit., pág. 174.

Existe en estas letras un intento de acercamiento al intérprete pero en ningún caso es este intérprete el creador de las letras. Manuel Urbano, por su parte, incide otra vez en la misma cuestión cuando escribe:

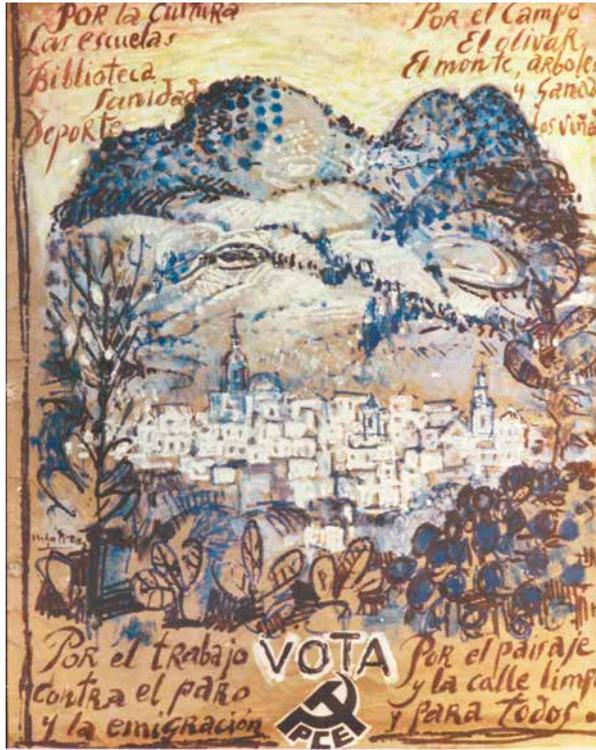
Por ello, el cantaor y el cante, para que nos vengan con toda su validez tienen que ser auténticos, es decir, expresiones vivas de la realidad, verdad, sentimiento y personalidad.⁴⁰



Es importante este dato en el sentido de que nos hace profundizar en el origen no sólo de los temas primigenios sino también de la implicación de grupos amplios de la sociedad en el flamenco. Otras letras clásicas son relevantes a la hora de tener en cuenta este sentido:

En el barrio de Triana
se publica en alta voz
pena de la vía tiene
aquel que sea caló.

40. URBANO PÉREZ, Manuel. *Pueblo y política en el Cante Jondo*. Servicio de Publicaciones del Ayto. de Sevilla, Sevilla, 1980.



Gitano ¿por qué vas preso?
Señor por cosa ninguna
porque he cogió un ramá
y detrás vino una mula.

Las letras de serranas y de bandoleros son otro ejemplo claro de esta idea. Es ingenuo pensar que los bandoleros mismos hacían estas letras que obedecen, más bien, a un interés o moda de determinada época por tópicos aventureros y de la serranía:

¡Arriba caballo mío!
sácame de este arenal
que me viene persiguiendo
la partía de Villarreal.
Mi potro tordo «el Liger»
me salvó de ir a prisión
pues yo soy un bandolero
que no pediré perdón.

En el siglo XIX las letras se vuelven definitivamente crónicas escritas con más brillantez y limpieza. Se demuestra así el acercamiento paulatino de la intelectualidad, de otro tipo de escritor que no se pierde en vaguedades ni abstracciones y que relata fielmente lo que ocurre desde un punto de vista popular. Pero lo popular, aquí y más tarde, no es más que una pose o máscara de la ficción poética, un juego, un recurso literario más:

El día que en capilla
metieron a Riego
los suspiritos que daban sus tropas
llegaron al cielo.

Al ver la pena que sufren
ten compasión, reina regente
de esos infelices niños
por obedecer a sus jefes.

En Cádiz nació una niña
que Libertad se llamó
Cartagena le dio vida
Málaga la bautizó.

Los soldaitos de España
están cayendo a millones
pa sacarle las castañas
al Conde de Romanones.

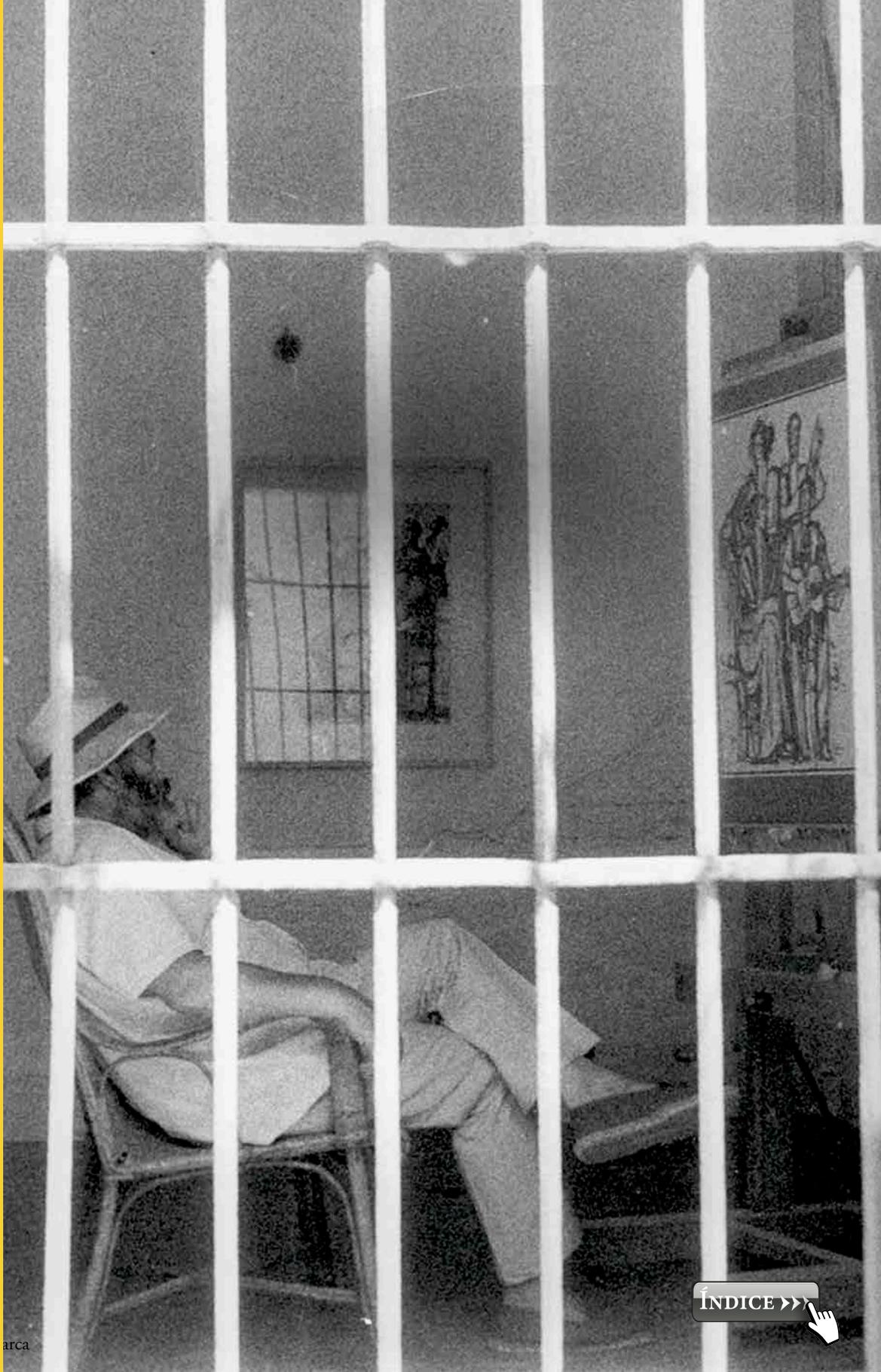


Estética de lo jondo

Poesía y pintura de FRANCISCO MORENO GALVÁN

Juan Diego Martín Cabeza

56



ÍNDICE >>>





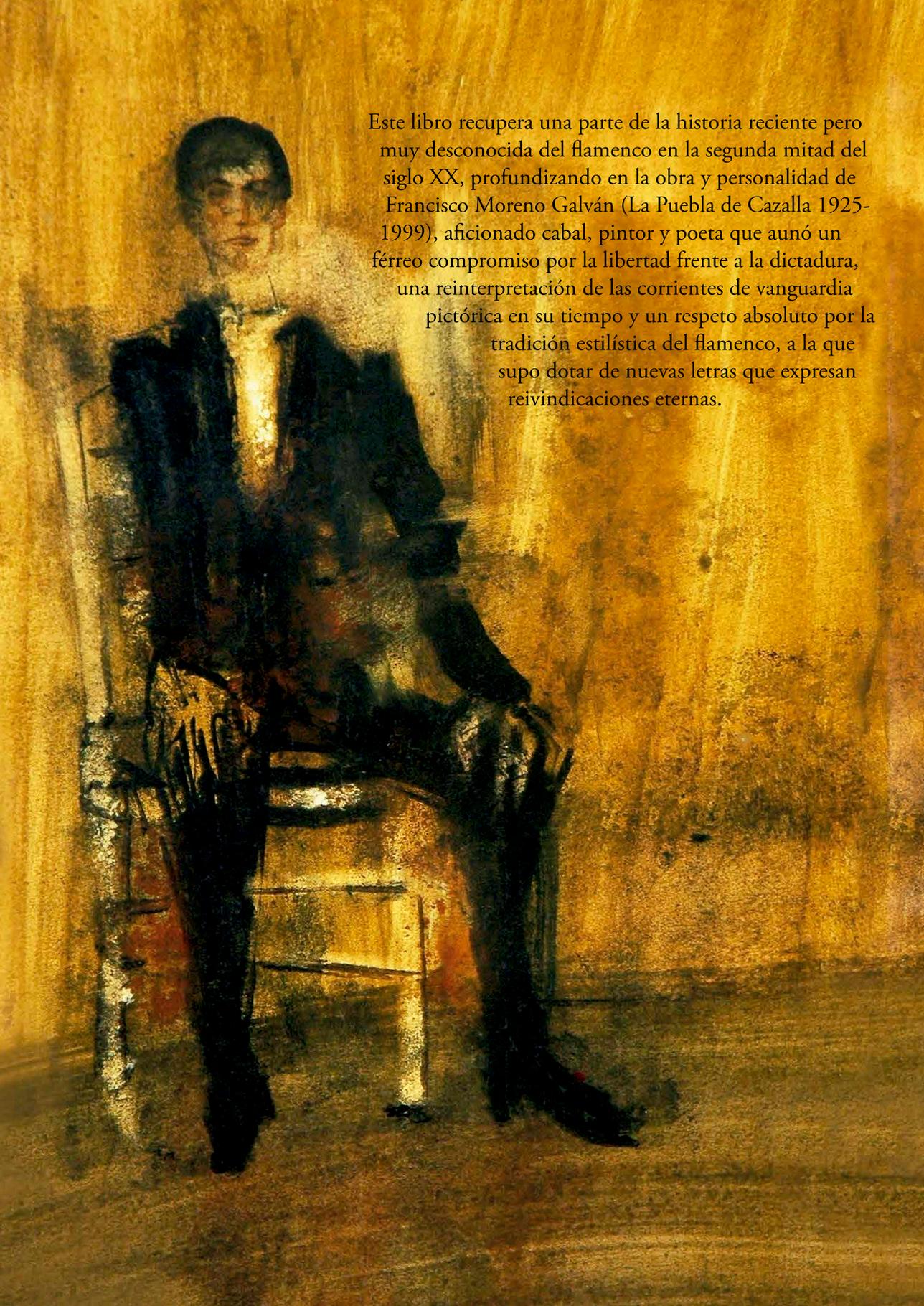
Ya, dulce amigo, huyo y me retiro
de cuanto simple amé: rompí los lazos.
Ven y sabrás al grande fin que aspiro,
antes que el tiempo muera en nuestros brazos.



Juan Diego Martín Cabeza (Sevilla, 1976) es licenciado en Filosofía y doctor por la Universidad de Sevilla en el programa «Flamenco: acercamiento multidisciplinar a su estudio», con la tesis: *La obra literaria y pictórica de Francisco Moreno Galván: Estética, compromiso y cultura popular* (en febrero 2016).

Es autor del libro *Jondo*, publicado por Ediciones Barataria, Barcelona, 2004. Ese mismo año fue responsable de las actividades paralelas de la XIII Bienal de Flamenco de Sevilla. Ha escrito artículos y reseñas en revistas digitales como *Deflamenco* o *Tertulia Andaluza*.

Actualmente trabaja como gestor cultural en el Centro de Iniciativas Culturales de la Universidad de Sevilla (CICUS) encargado de la sección de libros y literatura.

A painting of a man sitting on a chair, rendered in dark, expressive brushstrokes against a textured, golden-yellow background. The man is wearing a dark suit and is looking slightly to the left. The background is a warm, textured gold color. The overall style is expressive and somewhat somber.

Este libro recupera una parte de la historia reciente pero muy desconocida del flamenco en la segunda mitad del siglo XX, profundizando en la obra y personalidad de Francisco Moreno Galván (La Puebla de Cazalla 1925-1999), aficionado cabal, pintor y poeta que aunó un férreo compromiso por la libertad frente a la dictadura, una reinterpretación de las corrientes de vanguardia pictórica en su tiempo y un respeto absoluto por la tradición estilística del flamenco, a la que supo dotar de nuevas letras que expresan reivindicaciones eternas.