

José Tejada Martín
"Pepe Marchena"

Romualdo Molina

El cartel de este ciclo de actos, «Huellas del Cante en el siglo XX», lo tengo yo pegado detrás de la puerta de mi despacho, del sitio en el que trabajo, del «cubil de las fieras». Lo tengo pegado detrás de la puerta y cuando me encierro lo veo, o sea, todos los días más de una vez y, cuando lo miro, me pregunto y me pregunto, y me he estado preguntando desde hace muchos meses hasta esta mañana, en que lo miré por última vez antes de venirme de Madrid aquí, a Bujalance: ¿por qué, en este reparto increíble de grandes tratadistas y de los más grandes cantaores del siglo XX, me ha tocado a mí el mejor de éstos, siendo yo el menos importante de todos los tratadistas? Porque *Pepe Marchena* es el mejor de todos esos artistas, y yo voy a demostrar por qué.

Es difícil demostrar algo así como que una persona es la mejor en algo. Bueno, en las Olimpiadas es muy fácil saber quién ha tardado menos segundos en recorrer los 100 metros lisos o quien en el triple salto ha conseguido hacer el salto más largo. En el mundo del Arte, ¿por qué se puede decir que uno sea el mejor? Bueno: podríamos establecer un baremo teórico, pues si se adjuntan el tiempo de permanencia en el escalafón de las primeras figuras; la condición de cantante generalísimo —o sea, quién es el que ha sido capaz de ejecutar «a ley», completos, el mayor número de «palos»—; si se tiene presente el que ha sido capaz de abarcar géneros como el flamenco para el cine, el flamenco para televisión, el flamenco para el teatro, el flamenco en la reunión, el flamenco en la taberna, el flamenco en el festival, el flamenco en la plaza de toros...; si hay alguien que fuera capaz de desarrollar todos estos puestos y sus lugares de expresión con plena capacidad y ejercicio; si además hubiera inventado personalmente algún «palo», cosa que no está al alcance de muchos artistas (haber sido capaz, documentada, indiscutiblemente, de aportar algún «palo»); si, dentro de los distintos palos que ya existían antes de que él empezara a actuar, ha sido capaz de crear, digamos, modelos concretos de cantes o líneas concretas de cantes; si, además, ha sido capaz de aportar letras,

constituyendo un repertorio propio..., con esto dispondríamos de diferentes aspectos de su talento que se podrían puntuar en una especie de «olimpiada». Se podrían computar de forma objetiva y serena, independiente y sin ningún otro empeño partidario. Yo me atrevería a opinar que, sin entrar en más explicaciones, simplemente con este tipo de baremo, ya tendríamos a *Pepe Marchena* colocado en uno de los puestos principales del cuadro de honor del siglo XX.

No conozco que haya existido ningún cantaor (estoy esperando que alguien me lo diga) que haya cantado más tipos de cante que él, y dentro de cada tipo de cante, más subespecies de cante; de hecho, es un hombre al cual se le pueden atribuir cincuenta *fandangos de creación personal*, pero que cantaba casi todos los demás tipos de fandangos personales que hayan existido. Él creó las *colombianas*, sin que hayamos encontrado ningún precedente embrionario enjaretado, ni siquiera abocetado, por otro artista. Si es correcto y justo atribuirle a *Manuel Torre* los *campanilleros*, como aportación personal al acervo del arte flamenco, pensemos que dentro de ese mismo género navideño, *Marchena* acuñó una forma de hacer villancicos por *farrucas* de calidad excepcional.

Como sabéis muy bien, él no se limitó a conocer la *saeta por seguiriyas*, o la *saeta por martinetes* que se acuñan en Sevilla y Jerez, en gran parte por las aportaciones de la especialista *Niña de la Alfalfa*, o los cantaores generales como *El Gloria*, como *La Niña de los Peines*, *Pepe Pinto* o *Manolo Caracol*, sino que Pepe conocía y ejecutaba todo ese repertorio matriz, rico e importantísimo, del pueblo de Marchena, que se cultiva como Seminario de Saetas, y aspira a ser tenido por la cuna de ellas. Pepe, que tomó oficialmente el apellido de «Marchena», por amor a esa ciudad donde había nacido, es de los primeros artistas flamencos con auténtica documentación completa sobre el ancho mundo de las saetas, y siempre puso empeño en divulgar todos los diversos estilos.

Era *Marchena* un experto en cantes a palo seco. En los cantes de ida y vuelta se le ha reputado como máxima autoridad, porque (a

más de las *colombianas*) ni en *guajiras*, ni en *milongas*, ni en *peteneras* puede discutírsele, como creador y como intérprete. Es de los pocos artistas capaces de inventar una *petenera*: la *petenera* de *Pepe Marchena* que está en las «Memorias Antológicas», aunque él no la firme, debemos tenerla por el momento como suya, ya que nadie ha reclamado que otro pudiera haberla hecho antes; y, realmente, esa forma no se ha divulgado entre los aficionados hasta que no se publicó ese álbum.

¡Todo esto es prólogo! Entrando en lo fundamental ¿tendríamos que hacer un exhaustivo repaso para calibrar la cantidad y calidad de repertorio abarcado por el artista que hoy evocamos? No daría tiempo.

Pero podemos espigar algunos ejemplos por lo significativos.

Quiero recordar que hubo hace bastantes años una polémica, que los mayores de ustedes recordarán, cuando se discutía si *Enrique Morente* había sido el creador de la *soleá del Charamusco*, o el mérito se le tendría que atribuir a *Antonio Mairena*; se discutió cómo, de hecho, Enrique se la había hecho escuchar a Antonio en una grabación privada que tenía para hacer un disco, antes de que el maestro de Mairena la registrase en microsurco. Y Enrique, ¿de quién la había aprendido? Pues, simplemente, esa es una *soleá* que tenía grabada Pepe Marchena con la letra «No llamarme por María», que es un desarrollo, por otra parte personalísimo de la *soleá corta de Silverio*, tal como se conserva en la tradición trianera.

Por cierto, mucha gente habla de la *soleá de Triana*, de la *soleá de Jerez*, de la *soleá de Alcalá*, y resulta que las *soleares de Silverio*, salvo aquí en esta provincia de Córdoba, eminente en conocimiento de cante, no se le reconocen como propias. Se habla de la *soleá apolá*, del remate del *Polo*, y es la *soleá*, de la corta de Silverio a la *soleá grande de Silverio*, en sus distintas versiones que nos ha dejado grabada *Oliver de Triana*, y diciendo que «esto es de *Silverio Franconetti*» —o sea, que no se trata de ninguna especulación— con sus tres variantes en niveles crecientes de dificultad. En

estas soleares está el modelo básico o embrión del «No llamarme...» que hizo *Pepe Marchena*.

Quiero apuntar que, de lo extenso del conocimiento de *Marchena* en los cantes más antiguos, da una idea el que ha sido el único en hacer en el siglo XX con apropiado rigor el *polo Tobalo*, aquel polo que cantaba *Silverio Franconetti* sólo en las fechas señaladas, dejando aparte a un cantaor trianero no muy conocido, que fue *Emilio Abadía*; es cierto que Pepe lo dejó grabado en sus *Memorias Antológicas* como un *medio polo*, fórmula abreviada de la que había referencias históricas: siendo un cante muy primitivo que repite exactamente la misma melodía, con lo que es normal que se haga nada más que la primera exposición, con los dos octosílabos iniciales (la versión de *Pepe el de la Matrona*, estimable, no es rigurosa).

Quiero decir, en cuanto a la génesis del *fandango*, que yo me atrevo a postular que *Pepe Marchena* es el elemento inventor decisivo; en lo que llamamos *fandango* o *fandanguillo moderno*, no solamente es que Pepe haya hecho más *fandangos* que nadie, sino porque realmente es suyo el primer *fandango* digno de llamarse de esa manera, aunque inspirado en una malagueña acompañada de Rafael Pareja: es el que yo llamo *fandango inmemorial*, cuya melodía pueden ustedes identificar por la letra con que por primera vez lo grabó: «De orillo barcelonés» y que cantaba con frecuencia.

Quiero añadir como signo y figura de aportaciones *marcheneras*, que en el ámbito de la *taranta*, llegó a acuñar cinco o seis modelos propios; que en el terreno del compás por *alegría*, o de las *cantiñas*, si es que no inventó, por lo menos dejó recogido material de primera categoría, desde aquellos *caracoles*, en competencia mano a mano con Chacón; y que hizo las *bulerías por soleá* cuando casi nadie las hacía, siendo de los más antiguos cultivadores de este palo tan exclusivo.

Es *Marchena*, además, un cantaor tan largo que hay que elogiarlo por cómo ha tratado otra serie de manifestaciones del flamenco muy especiales como, por ejemplo, los *tanguillos carnavalescos* de

Cádiz, o la *nana*: la *nana* que tiene grabada en sus Memorias Antológicas, que es un prodigio. Quizás sea la mejor *nana flamenca* que se haya grabado nunca, y con el mérito añadido de que, emanando de voz de varón, no solamente está muy bien cantada, y con un sentimiento y una ternura indescriptibles, sino que además es extensísima: normalmente, cualquiera de las nanas que hay en registradas en disco o cinta son de una duración muy corta, evidentemente insuficiente para dormir a un niño; una corte muy breve que dura poco más de un minuto y medio; pues bien, si escucháis la *nana de Marchena* de sus Memorias, podéis medir su duración y veréis la dimensión que alcanza.

¿Para qué más ejemplos? En resumen ¿qué puedo decir en este sentido? ¡Generalísimo! Probablemente, el más general de todos los cantaores que han sido.

Otro factor asombroso en *Pepe Marchena* es que ha sido un artista triunfador que ha ido renovando su repertorio y su forma de cantar cada diez o quince años. Le pasa como en la pintura a Picasso su contemporáneo, paralelo con él en tantas cosas. Se puede escuchar una grabación de *Pepe Marchena* y decir : «—ésta es del año 25» o «es del año 36», aunque uno nunca la haya escuchado—; «—ésta es del año 65 o 66» y «ésta pertenece ya a la etapa de la Conferencia en la Universidad, cuando tenía 70 años». ¿Por qué? Porque ha ido evolucionando en su estética sin perder su inconfundible personalidad. Y es que ino hay un cantaor flamenco más fácil de identificar en todo el repertorio flamenco que *Pepe Marchena*! En algunos casos puede haber dudas: a veces alguien confunde en una placa antigua a *Tomás Pavón* con la hermana, porque tienen una voz parecida; a veces, estamos escuchando un cante y decimos que «puede ser un *Chano* tempranero, o quizás es un *Chaqueta* viejo. No sé; hay muchos artistas en los que uno duda, si el sonido de reproducción es malo: *Caracol* o *Beni*, *Culata* o *Porrina*, *Corruco* o *Palanca*. Pero *Pepe Marchena* es inconfundible en cada una de esas manifestaciones que abarcan ese periodo tan amplio, el suyo es un eco inconfundible. Lleva como un marchamo o sello de garantía de calidad.

Desde que conquista su primer «concurso» en un bar con doce años, nadie ha sido capaz de competir victoriosamente con él.

Realmente, no creo que haya tenido discípulos nunca, sino grandes aficionados a su cante que han hecho su propia versión de esos cantes, porque en sí es absolutamente inimitable. Y ¿por qué es inimitable? Pues por la sencilla razón de que nunca hizo dos veces igual un cante.

Tengamos presente que en el mundo del flamenco hay muchos grandes artistas que viven toda su vida con cinco o seis letras y cuatro o cinco melodías. No hacen otra cosa sino repetir y perfeccionar y profundizar, hasta conseguir que ese cante que hace sea divino. Caso, por ejemplo, de *Gordito de Triana* en los fandangos. El *fandango de Gordito* es asombrosamente perfecto; pero es un único fandango al que cambia la letra: un único fandango... y ¡vivió de eso toda su vida! El mismo *Rebollo* (también es verdad que murió muy joven) con solo su *fandango de Rebollo* se permitió entrar en la historia del cante flamenco.

Marchena no sólo tiene más cantes que nadie sino que nunca hizo dos veces igual un cante. Es que le era imposible. Estaba siempre inventando. De hecho, no repetía ni siquiera un tercío; porque en el género de cante flamenco, a veces el primer tercío y el segundo son distintos, pero el tercero repite el primero. Él no se concede repetir letra sin algún cambio relevante; así es que no hacía nunca dos tercios iguales. Por ejemplo, hacía un cante por *seguriyas* y cantaba tres veces la melodía de la *seguriya* en cuestión, pero las expresaba radicalmente distintas las tres veces; es decir, respetando el patrón temático básico, pero recreándolas todo el tiempo.

Yo sé que hay grandes cantaores que fraguan su estética tempranamente; por ejemplo tenemos el caso de Antonio Fernández *Fosforito*. Es difícil saber de qué año es una *malagueña*

de *Fosforito*, una *alegría* de *Fosforito*. Una vez que la acuñó y consiguió clavarla y la hizo perfecta, pues... desde entonces la hacía así: «¡es cómo la hace *Fosforito*!». *Antonio Mairena* tenía días mejores y días peores (aunque de estos, pocos), pero su cante es el cante: cuando hacía el cante de Manuel Molina, era el cante de Manuel Molina «tal como lo hace *Antonio Mairena*», y cuando hacía el cante por soleá de *Joaquín el de la Paula*, pues era el cante de *Joaquín el de la Paula* «a la manera de *Mairena*»; y en el corte del «*Charamusco*» canta cuatro veces la misma soleá, le cambia la letra, pero la soleá es exactamente la misma. Pues bien, eso no ocurre con *Pepe Marchena*; pero ni siquiera a nivel de cante sino a nivel de tercio; y ¡hasta a nivel de verso como saben ustedes! (en el concepto de que un tercio suele estar hecho de dos versos).

De *Pepe Marchena* puede decirse también que es la persona más representativa de lo que en el tópico del cante flamenco es la condición de ser un «payo». ¡Ojo! de lo que es verdaderamente un payo, y no ese concepto peyorativo de payo que se ha ido difundiendo por ahí y que a mí..., a veces es que me avergüenza; porque entendíamos eso de ser un «payo» como lo de ser un «polaco» o... ¡qué sé yo! O como, por ejemplo, como aquello que decía un amigo mío muy bruto:

– “*De Despeñaperros p’ allá, tós ‘lemanes*”.

Creen muchos que payo es palabra romaní despectiva que significa «forastero», «extranjero». No, no, por favor; un payo es alguien que *es del país*. Payo es una palabra española que deriva de país: la «i» latina se convierte en «y» griega para decir payo. En catalán se dice *payés*. Y es «el payo» el que vive en su «pago», en su terreno. Un «pago» es la finca donde vives, si es por que es tu finca solariega y en ella has nacido. Entonces, el payo es quien está en su país, en su cultura, pegado y apegado a sus raíces, y es el tronco vivo de toda la tradición. Por lo tanto, naturalmente, un payo no tiene que avergonzarse de ser un payo sino, todo lo contrario, estar orgulloso de ello.

El gitano sí que fue un extranjero (bienvenido sea), como son extranjeros el marroquí que llega, el polaco y el rumano que nos entran ahora por las puertas y que, ojalá nos den gloria y riqueza a todo el país, haciéndose españoles. ¡Hay que ser hospitalarios! Los españoles, en general, y los andaluces, en particular, hemos visitado y conquistado la mayor parte del planeta y no por eso hemos perdido nuestra «salsa», y no por eso nos hemos convertido en unos xenófobos; pero a lo que no hay derecho es a que vengan a nuestra propia casa, a nuestro propio «pago», a nuestro propio país y nos digan con menosprecio que somos «payos», que «somos del país». Pues ¡claro! ¿qué otra cosa más grande se puede ser que del propio país... y no traicionarlo?

Con todo respeto, *Pepe Marchena* es un Payo. Es un payo que nace de un cantaor payo. Porque aquí hay otro tópico, como dirá seguramente mi compañero Ángel Álvarez Caballero, que tiene obsesión con este tema y escribe libros apuntando directamente contra mí, por cosas de este tipo. Y os dirá que en las familias gitanas, el flamenco es algo sentido y verdadero porque es algo que va en la familia y se transmite de padres a hijos. Pues bien, *Pepe Marchena* es hijo de un cantaor y sobrino de un cantaor. Por lo tanto, él aprende a cantar en el propio rincón de su casa, ¡es payo hasta en eso!

Pepe Marchena nace como hijo bastardo, porque su madre, con unos 26 ó 27 años, se ha enamorado de un señor casado que tiene 24 años más que ella. La madre se llama Rita Tejada Martín y el caballero se llama Juan Perea Ramírez. Este caballero es un hombre muy humilde, con una vida difícil, cantaor que no ha logrado abrirse camino ni triunfar, pero que adora el cante, y que está casado con otra señora también bastante mayor. Juan y su esposa y Rita viven en la misma casa, en una de estas casas colectivas. Según los empadronamientos, viven en el mismo número de la misma finca y de la misma calle. Y un día, la jovencita de veintitantos años se queda embarazada del caballero de cincuenta; y, como estaba trabajando y residiendo en casa de unos marqueses en Sevilla, pues... se encuentra con un gran problema: lo primero

que le dicen los marqueses es que iesto no puede ser!, itienes que casarte en seguida! Y, cuando ella les dice que es de un hombre casado, están a punto de echarla de la casa; pero sólo a punto: a última hora se compadecen de ella. Sólo le dicen que se quite de en medio durante la preñez para evitar el escándalo. Por eso se va a Marchena, se queda, y su hijo nace en Marchena. El niño podía haber nacido en Sevilla sin la presión de estos aristócratas pudibundos, puesto que era en Sevilla donde estaba viviendo la madre, sirviendo a esos marqueses, pero la gloria se nos fue a los de la capital para la ciudad vecina.

Nace el niño y entonces se organiza un pequeño lío, porque ¿cómo se le registra? Los marqueses insisten en que se le pongan los apellidos de la madre, ya que de otra manera, sería fruto de un adulterio y un escandalazo tremendo.

Y la cosa ocurre de modo que, por ejemplo, muchos libros dicen que *Pepe Marchena* nació el día 7 de noviembre y otros dicen que el día 8, y la verdad es que en el Registro Civil se le registra el día 8 de noviembre, como nacido el día 7 de ese mismo mes; sin embargo, él nace el día 2 de noviembre de 1903 y esos terribles cinco o seis días fueron días muy angustiosos para la madre y el padre, ya que tenían que hacer frente a un problema que en la España de entonces era muy grave.

Pepe Marchena tuvo otros tres hermanos más, el segundo hermano y él llevan los apellidos de la madre, y los otros dos llevan los apellidos del padre y la madre. La primera esposa había muerto, y los enamorados pudieron casarse como Dios manda.

Pepe Marchena decidió llamarse «José Marchena» mucho más tarde y entonces tomó como nombre oficial en el Registro Civil el nombre de su pueblo. En correspondencia, su pueblo lo ha nombrado hijo predilecto y le ha otorgado una medalla que, prácticamente, no se le ha concedido allí casi a nadie; sólo a un par de personas, relevantes por su labor histórica y social de primera categoría.

Este payo de familia humilde, con un padre que no puede reconocerlo en los papeles, trabaja con ocho años cuidando cochinos y, en los ratos libres, cuida burros (porquero y borriquero). ¡Eso es trabajar como payo! Ya con ocho o nueve años logra un trabajo estable como follero, que es el que maneja el fuelle de una fragua, en una herrería de las de entonces, con un horario de mañana y tarde, por el cual le pagan un real diario. Si es necesario para ser cantaor flamenco el nacer en una fragua, trabajar en una fragua, si eso de la fragua es fundamental, como hay por ahí quien ha argüido, habiendo tenido mucho menos contacto con la fragua, aquí tenemos a un artista flamenco que es follero, como primera profesión, a los ocho o nueve años.

Con nueve y diez se ayuda a ganar la vida cantando flamenco, a la salida del trabajo o de los trabajos que realizaba; va por las tabernas de Marchena y de los pueblos de los alrededores pasando la gorra, para ello escapándose de su casa, por ello recibiendo palizas de su padre, que no quiere que sea cantaor, porque él sabe que ser cantaor es una ruina, y que no se puede triunfar en el mundo siendo cantaor (a él ya le ha pasado eso), y no quiere para su hijo ese tipo de vida. Y en las tabernas canta, sin guitarras ni nada, y luego pide «la voluntad». Y así aporta algún dinero a su casa, a su madre soltera y con un hijo, a la cual éste está, de hecho, manteniendo. ¡Esto es ser payo, esto es ser payo andaluz!

¡Y con doce años gana su Primer Concurso!

En una de esas tabernas a las que se presenta, están cantando unos “señoritos” aficionados. Entonces había mucha afición en Andalucía. También la hay ahora, pero entonces había menos distracciones: ni televisión, ni radio; todavía las placas eran escasas y para ricos... no habían llegado a nivel popular, etc. Hay que tener en cuenta que *Pepe Marchena* había nacido en el año de 1903 y que ahora, con doce años, estamos en 1915. En este momento entra en el bar y dice:

– ¿Yo también puedo cantar? ¡Yo quiero cantar!

Lo dejan.

Es una reunión de señores mayores y les hace gracia el chiquillo al cantar, porque realmente muy poca vergüenza debía de tener, mucho desparpajo..., y alguna calidad especial. Porque les hizo tanta gracia el niño, que siquiera había llegado a apuntar algún cantecillo, según ha contando él en más de una ocasión, cuando llegó un señor y dijo:

– ¡Venga, de acuerdo, aquí lo que hay que hacer es una cosa seria! ¡Esto va a ser un Concurso! ¡Aquí hay un duro!

Puso un duro de plata en la mesa y dijo que ese duro sería para el que cantase mejor de esa reunión... ¡Y *Pepe Marchena* con doce años se llevó el duro! Si esto no sirve para medir las cosas... Puntos, pues, para tanteo de calificación.

No voy a entrar en la biografía punto por punto. Está en los libros y es muy fácil de encontrar: que en el año tal debutó en tal sitio, que estuvo en Badajoz y allí escuchó en un teatro en que representaban «*La rosa*» de los Hermanos Álvarez Quintero, y escuchó un trozo de diálogo de ese recitado y dijo:

– ¡A eso le voy a poner yo música!

No tenía veinte años y le puso música. Su creación personal «*La rosa*», tan popular durante muchos años. Y, aunque por ahí dicen algunos que es una cosa trivial, frívola, poco flamenca e intrascendente, yo he encontrado a lo largo de mi vida gente de distintas nacionalidades y, desde luego, de distintas Comunidades Autónomas que me han confesado que su padre o su madre lloraban con esa composición cada vez que la escuchaban. ¡Algo tendría! La letra es eminente (como tanto le gustaba decir a *Pepe Marchena*, cuando algo era excelente. «Eminente», o sea, lo que emerge, lo que es, lo que se levanta sobre el terreno llano. Una montaña es una eminencia sobre el terreno. Su Eminencia se le dice a un Cardenal. ¡Pues la letra era eminente! Léansela ustedes

y verán qué joya poética; de las mejores que hayan compuesto los Hermanos Álvarez Quintero. Pero lo que nuestro joven hizo con la música ahí queda, ahí queda: jugando con elementos de *bulería por soleá y milonga*, y clavándola perfectamente a unas estrofas y unos versos cuya medida no tiene nada en común con el repertorio literario propio del flamenco, y ni en rima, ni en acento. ¡Eso tiene un mérito excepcional! Claro, no es de extrañar (a mí no me extraña) que dijera Leopold Stokowsky, el más grande director de orquesta contemporáneo de *Pepe Marchena* en Estados Unidos:

– Tiene el arte del *niño de Marchena* la emoción del canto llano expresado por un intérprete genial. Si sus prodigiosas florituras se pudieran llevar al pentagrama, deslumbrarían al mundo.

Más puntos al tanteo.

Tampoco podemos detallar entre todas sus actuaciones, porque es que no paró nunca de trabajar; pero algo más hay que decir: Hay que recordar quien fue su maestro.

Un tema fundamental en la vida de un hombre es su maestro. Existe la teoría de que el artista de cante nace. Por ahí hay mucha gente que piensa que no se puede montar una escuela de cante flamenco. Que una escuela de flamenco para guitarra, sí; que una escuela de flamenco para baile, sí; y hasta para hacer palmas, y hasta para hacer un vestido o para hacer unas botas puede haber una escuela flamenca. Pero para cantar, no, porque para eso se nace... ¡Eso es mentira! Eso es una de las mentiras más grandes del mundo. ¿Estamos equivocados? *Tomás Pavón* quiso poner una escuela para enseñar a cantar. Si *Tomás Pavón* hubiera podido conseguir su sueño de hacer una escuela para enseñar a cantar, ni hubiera muerto tan amargado como murió, ni habría tanta gente que canta sin tener ni idea de lo que hace. En Sevilla, hoy, la *Fundación Cristina Heeren* ha organizado clases para cantaores flamencos, en que imparte sabiduría *Naranjito de Triana*.

Hay quien dice que el cante flamenco tiene su propia escuela, y esa escuela es el tablao. Y uno lo comprende, porque cuando tú no tienes más remedio que aprender y no tienes una escuela donde ir, pues aprendes de tu padre, de tu primo, de tu hermano...; o si estás en un café cantante, allí, en los largos períodos que hay que pasar en los camerinos antes o después de empezar, cuando están actuando otros, o mientras actúa el compañero. Mirando, oyendo, uno coge cosas, aunque a veces las coge mal; pero luego llega otro y te dice:

– ¡No, hijo, así no!

Hay cosas que no se pueden saber hacer si alguien no te las enseña.

– No, la cejilla en ese sitio no...
– No estás cantando con la voz tensa...
– No, el compás no es ese; mídelo de esta manera...
– Ese no es el tono; si entras en ese tono nunca podrás conseguir la modulación, porque te sale en un armónico y con una línea de armonía que no es la propia de ese cante; ya no va a tener el carácter flamenco que le corresponde, etc.

Como también debe haber quien te diga:

– No te pongas así la corbata...
– Lleva este tipo de chaqueta...
– Cuidado con esos zapatos...
– Cuando te sientes debes de hacerlo así...
– No guiñes los ojos de es manera, cuando cantes...

O:

– Cuando termines de cantar, mira al público a la cara.

Hay miles de cosas que hay que enseñarle a un cantaor; y quien mejor puede enseñárselo es cualquiera que tenga esa experien-

cia, bien porque haya vivido mucho o bien porque haya tenido a alguien que se lo haya enseñado. La mayor parte de los grandes cantaores tuvieron maestro y todos los grandes artistas del flamenco reconocen quién fue su maestro y hablan del maestro *Gloria*, por ejemplo. *Silverio Franconetti* reconoció que su maestro fue *Frasco el Colorao* (Frasco el Colorao es el hombre que inventó la *seguriya* gitana y, sin embargo, nadie se acuerda de él). *Don Antonio Chacón* tuvo como maestro a *Salvaorillo padre*, con el cual se encontró en Huelva siendo él un jovencito y que lo enseñó a cantar.

Y *Antonio Mairena*, cuando aún no estaba, digamos, muy metido en el mundo de eso que podríamos llamar «el mairenismo» (que a veces los «ismos» se imponen a los hombres), reconocía que *Salvaorillo hijo* fue el maestro que tuvo él en Madrid. Nos tememos que no fue *Manuel Torre* el maestro de Mairena, con el que convivió algún que otro día, ya que *Manuel Torre* no tuvo al parecer la personalidad apropiada para enseñar a nadie: demostró ser un cantaor excepcional, pero eso de ponerse a enseñar «tú haz esto, tú haz lo otro, mide de esta manera, colócate ese traje así, apoya aquí el tono, la clave de ese cante está en esta respiración, esa cadencia es donde te la estás jugando...» no; no creo (bueno, sí, tal vez con *Pastora*, cuando se amaban tiernamente).

Antonio Piñana reconocía que *Antonio Grau*, el hijo de *Rojo el Alpargatero* era su maestro. Y si le preguntamos a *Chano Lobato* nos dirá que su maestro fue *El Chaqueta*. Y así podremos ir encontrando uno por uno al maestro de cada gran cantaor. *Carmen Linares* nos dirá que aprendió mucho de *Pepe el de la Matrona*, de *Rafael Romero El Gallina*, de *Enrique Morente* y, sobre todo, de *Juan Varea*: «¡Todos te ayudan, porque te dan consejos y te orientan!»

Pues bien, el maestro de *Pepe Marchena* fue el trianero *Rafael Pareja*, uno de los más grandes artistas flamencos y de aquellos que hoy, injustamente, están olvidados. El cante que se atribuye a *Pérez de Guzmán*, que es una *malagueña abandoná* y que difundió efectivamente *Pérez de Guzmán*, porque era un señorito

con dinero que la cantaba en sus fiestas, no es de él; quien fue el maestro de ese cante, el que lo desarrolló a partir de un tipo de *fandangos de Coín*, fue *Rafael Pareja*, que en ese cante de la *malagueña* «a compás explícito» (no implícito, como en la *malagueña* de Chacón) era la máxima figura de Sevilla. y quien más dinero cobraba. Naturalmente que si le preguntas a *Rafael Pareja*, te dirá que su maestro fue *Pepe el Petaca*, que había sido discípulo de *Silverio Franconetti*, que de ahí le venía la base de su conocimiento. *Don Antonio Chacón* fue uno de los que instruyeron e inspiraron a *Marchena*, al igual que *Manuel Vallejo*, pero realmente su maestro (aparte de lo que aprendiera de su padre y su tío cuando niño), quien le enseñó a cantar fue *Rafael Pareja*. Cuando Rafael perdió la voz (la perdió relativamente pronto y no quiso cantar en teatros, ni quiso grabar, porque decía que la voz ya no la tenía como la había tenido antes) en reconocimiento, lo llevó en los espectáculos que organizaba. La dedicación de *Rafael Pareja* fue la de maestro de canto de la compañía. Y Pareja mismo en su libro inédito (pero que pronto se publicará y que va a cambiar muchas cosas en el conocimiento del flamenco), cuenta por ejemplo que a *Pepita Caballero* le enseñó él prácticamente todo lo que llegó a desarrollar como cantaora flamenca.

Rafael fue también protector del *Marchena* que empezaba; como tal le recomendó que se fuera a Madrid, y habló con *Chacón* para que éste le apoyara también; y quien le consiguió sus primeros grandes contratos; y no se separó de Pepe hasta su retiro. Maestro, discípulo, unidos en permanente vinculación.

¿Qué otra cosa podemos decir de *Pepe Marchena*? Que se adapta como ningún otro artista al ambiente en que actúa, al vehículo que tiene que usar. Incluso en los palos preferentes: cuando empieza a cantar, canta en tabernas y entonces hace el tipo de cante característico del cantaor tabernario: *soleares*, *seguiriyas*, quizás algo de *alegrías* («alante», se cantaba en aquella época poco por *alegrías*) y, desde luego, *malagueñas* y también la *taranta*, ya que ese era el cante que se hacía entonces. ¿Cómo cantaba? Cantaba con una voz muy brillante, muy aguda, con mucho hierro, con mucho

látigo, un empleo de la voz, podríamos decir, muy parecido al de *Manuel Vallejo*, al Vallejo de toda la vida.

Cuando conoce a Pareja, todavía desarrolla más este aspecto de cante con «jierro», como cantando «con navajas afiladas», pero refinándolo. El que quiera conocer como era esa forma de cante de *Marchena*, que escuche alguna de sus primeras versiones grabadas del *fandango* personal como, por ejemplo, ese *fandango* «Y el alba al amanecer». Se trata de una *malagueña* de Pareja, vuelta *fandango*, en la cual retrata a su maestro; es que lo clava. Rafael lo había cantado como *malagueña*, porque entonces no existía el concepto de *fandango* natural o personal. Y he de apuntar que en una de las versiones que dejó en placa, cuando termina de hacerlo, le dice a su maestro, evidentemente presente en la grabación:

– ¿Qué te parece, Pareja?

Porque, realmente, ha bordado ese *fandango*; como si le dijera: «Rafael, ¿verdad que he cantado ese *fandango* maravillosamente?».

Diremos ahora, también, que *Pepe Marchena* fue de los primeros que valoró extraordinariamente la grabación en placa, y desarrolló para ello palos y estilos. Me han dicho que en la época de la pizarra fue quien más grabó, quien más grabaciones flamencas de placas de 78 revoluciones por minuto realizó.

En las placas existía un problema, al que nos vamos a referir. Los artistas flamencos se encontraron con la extremadamente corta duración de esos registros: dos minutos y treinta segundos, no mucho más. Queremos decir que *Pepe Marchena* se encontró con ese problema de la cortísima duración de las placas y fue de los primeros en afrontarlo creativamente.

En realidad, las 78 revoluciones eran cifra aproximada, que dependía de unos muelles reales (de la fuerza de esos muelles); como que si se les cambiaban unos muelles por otros, variaba la velocidad. Ocurre que gramófonos y gramolas, todas esas maquinillas, tenían

una pequeña palanca con la que se podía graduar a voluntad la velocidad de giro, siempre dentro de un margen. Mi padre, que fue maestro relojero (él que había reparado muchas gramolas) me explicó que uno de los trucos que solía usar el ingeniero de registro con el flamenco era grabar a 68 o 70 revoluciones, para que cupiese más; luego, de oído, los aficionados graduaban la velocidad que al reproducir había que darle a la placa, porque si se reproducía a la velocidad estándar sonaba rara. Las reconstrucciones, al pasar de 78 r.p.m. al microsurco de 45 r.p.m., no suelen tener en cuenta este factor. Y como las electrolas y giradiscos trabajan con el estroboscopio en función de la frecuencia de la corriente de 50 ciclos por segundo, que da la velocidad exacta de 78 r.p.m., casi todos los vinilos de reconstrucción suenan algo o muy acelerados. Y más de un aficionado de Peñas ha podido escuchar grabaciones privadas que suenan como los ratoncitos de «La bella durmiente» de Disney. Se nota más en los palmeros, porque, claro, al cantaor te acostumbras, suena como un «pito», pero como hay música, te conformas:

– Bueno: sería que tiene la voz muy aguda.

Pero resulta que cuando escuchas al palmero y al jaleador, encuentras sonidos igualmente comprimidos y raros.

No es posible grabar, por ejemplo, una *seguiriya* en una placa. ¿Por qué? Yo he hecho muchos programas de televisión y he tenido la ocasión de comprobarlo. Si quiero meter un cante por *seguiriyas*, le digo al guitarrista:

– Por favor, una falseta corta y, en seguida, la salida y otra falseta corta y, en seguida, el cante. Y entre cante y cante, nada de alargarse, una variación cortita, y el cantaor, sin parar, porque quiero meter tres cantes y un temple, y eso, como mínimo, me dura 8 minutos y 30 segundos.

Comprenderán ustedes que, si el tiempo de que disponían en la placa era de 2 minutos y 30 o 35 segundos, ¿cómo podían

grabar una *seguriya* en una placa? Pues por la sencilla razón de que casi todas las que están grabadas, lo están al doble de velocidad, no ya a la velocidad del disco, sino a la velocidad del cantaor, que lo hace corriendo y cantando mucho más deprisa, y comiéndose muchos tercios y muchos adornos. De hecho, hay grabada una salida maravillosa en un cante de *Chacón* y la salida está completa, pero luego ya no hay más que un cantecito corto «de remate», y dicho a toda velocidad. En la grabación de una *caña* de *Pepe Marchena* se oye al final que dice compungido «-¿Ha quedado?». Sabemos por qué fue y es que hizo varios intentos y la *caña* y una *soleá* nunca les entraban; y tuvo que hacerlas más cortitas, más abreviadas, más apretadas.

Escuchar las placas antiguas y aprender por las placas antiguas es muy difícil; hay que saber hacerlo: primitivamente el uso en las *segurías* era cantar tres veces la melodía; hoy casi todo el mundo la canta sólo dos veces, por la influencia de los discos; y es que si en la placa de 78 metían una *seguriya* con dos veces la melodía, se podían dar con un canto en los dientes.

Pepe Marchena descubrió que, de todo el repertorio flamenco disponible, las *soleares* cabían en las placas, pero siempre pocas coplas, sabiendo a poco. Las *medias granaínas* era lo que mejor quedaba. Concibió que había que inventar algo en esa línea que pudiera ser efectivo para comunicar al público y venderse como un éxito. Y así inventó el *fandango*. El *fandango natural* no está inventado para servir a los gustos del público del cuarto o del teatro, sino para ceñirse a una necesidad del medio expresivo gramofónico, tal como era entonces. De hecho, por ello, el *fandango* es una genialidad.

Todavía, hay gente que, al cabo de sesenta años de inventarse, anda diciendo que el *fandango* es una cosa trivial y ridícula, cuando no existe ninguna manifestación musical (que yo conozca) donde después de cantar un verso de ocho sílabas, se levante el público y grite ¡ooole!, salvo en el *fandango*. Alcanzar ese impulso de emoción en otros cantes flamencos exige recorrer toda una gama completa, como ocurre, por ejemplo, en la *soleá*, en la que después

de cantar cinco o seis *soleares*, en la última el público aplaude y se vuelve loco y se entusiasma, e incluso hasta se nos saltan las lágrimas. En el *fandango* no ocurre así. En él está concentrado todo ese poder. El *fandango* está pensado de tal manera (y es un invento de *Pepe Marchena*) que en la primera frase que se dice, ya la gente estalla con un alarido. Atención: es mérito del cante, porque se da incluso aunque el cantaor no sea muy bueno; porque el impulso no viene del mérito del intérprete: ese ole está ya en el invento, en la estructura misma del cante por *fandangos naturales*.

El origen remoto del *fandango* en general está en las *jotas*; el origen cercano del *fandango* está en la *malagueña*. Es un cante payo, por supuesto. Es un cante del país, es un cante español (cante español por excelencia). El modelo estaba aquí antes de que llegaran los moros. No tiene nada que ver con los árabes. Estaba aquí antes de que llegaran los visigodos. Esa forma de cantar, esa estructura racional y emocional al mismo tiempo, ese diálogo con uno mismo, esa propuesta de un verso y luego la alternancia contrapuesta, está en el *fandango* en sus distintas variantes: *para bailar, de Huelva, las verdiales*, etc. Y en todas las múltiples ramificaciones en España entera las *malagueñas* de Murcia, las *malagueñas* canarias, las *isas*, las *jotas*, está esa estructura típicamente española, prodigiosa: Y, por supuesto, está en el *fandango natural*.

Pepe Marchena contribuyó directamente y como líder del movimiento a acuñar un tipo de cante que permitiera que el negocio del gramófono se realizara con éxito excepcional; y, de hecho, la venta de discos gramofónicos de flamenco se pudo equiparar a otros géneros menos minoritarios y más de actualidad, compitiendo con cosas fáciles y sencillas, como el cuplé, el fox-trot y, por supuesto, con grabaciones de Carlos Gardel y del grupo Irusta, Fugazot, De Mare, en la plena gloria mundial del tango argentino.

Hay que decir que *Pepe Marchena* triunfa y pasa esta etapa: no se queda durmiendo en los laureles. Va a ser el primer artista flamenco que se sube a un escenario para hacer teatro musical. Teatro musical español, teatro musical andaluz. Teatro musical

moderno. Es decir, eso que admiramos hoy en el Broadway norteamericano o en el Soho londinense: ese género al que pertenecen joyas como «West side story», «The music man», «Hair», «Cats» o «El fantasma de la Ópera». Estamos en Madrid, en el año 1929, y la pieza es «*El alma de la copla*»: se inscribe dentro de un tipo de obras que configuran la mayor parte de la dramaturgia musical del siglo XX, que es de generación nueva, aunque en la línea de en la antigua tradición escénica, después de la ópera italiana, la zarzuela española y la opereta vienesa. Y no es tardía aportación la española al teatro musical, ya que fueron los españoles quienes inventaron el teatro musical en la Edad Media con los autos, siguieron con Calderón en el Siglo de Oro, desarrollaron la tonadilla escénica en el XVIII y la zarzuela en el XIX. Y en el siglo XX, cuando se re-genera este teatro musical, ese que se ha dado en llamar el teatro de Broadway, España, sincrónicamente, ofrece su propia respuesta: y en el año 1929, antes incluso que otras invenciones, y antes de que el cine musical sea un hecho, el genio y talento de un hombre acuña el género del teatro musical español moderno. Un hombre ahora menospreciado, pero que fue un mito popular durante la mayor parte de su vida, y ganó mucho dinero con su diseño: nos referimos a *Antonio Quintero*, andaluz, jerezano, autor y letrista.

Los norteamericanos consideran genios a todos sus autores del género musical, como ocurre con Lerner y Loewe, Oscar y Hammerstein III, con Sondheim («de rodillas, de rodillas», decía Pou), o con el Gershwin genial que compone el «Summertime» de la ópera «Porgy & Bess», y piezas tan conocidas como «Un americano en París» o «Rapsodia in Blue». En cambio, nosotros somos tan especiales que al creador del teatro musical español moderno y, de paso, del teatro musical andaluz, con un éxito de público contemporáneo arrollador, lo hemos vilipendiado. Y, además, los andaluces decimos que ha sido como una catástrofe, como una vergüenza nacional... y que no se puede hablar de esta gente porque ha sido causa de la degeneración del flamenco.

Pero ¿por qué? ¿Acaso ha perjudicado en algo al flamenco? ¡No! Y prueba de que esta creación en paralelo no ha perjudicado a

otras formas de expresión flamenca es que en un cuarto o en una peña sigue cantándose igual que se cantaba antes. ¡No ha arruinado nada! Ha abierto sí, un nuevo camino, una nueva forma, ha recreado muchos esquemas, ha enriquecido el repertorio...

Marchena estuvo en la yema del acontecimiento. Un éxito teatral sin parangón: en el primer año de «*El alma de la copla*» había una compañía trabajando en Madrid y otras tres haciendo tournées por España, llevando la misma función con distinto reparto; y otras dos Compañías más, triunfando a teatro lleno en América. ¡Ahí queda esa aportación! Pero es que no se quedó ahí, en *Quintero* y *Marchena*, sino que después de este inicio triunfante, vinieron a apuntarse *Valverde*, *León* y *Quiroga*, *Ochaíta* y *Solano*, y *Manolo Caracol*...

Atención: también en paralelo, surge el teatro del baile flamenco que se consolida con García Lorca, Sánchez Mejías y *La Argentinita*; y se acuña el ballet flamenco: coreografía sobre cante y toque. Fijaos: España, después de haber inventado su baile de palillos en el siglo XVIII, acuña hacia 1910 una forma totalmente nueva que es el ballet flamenco, que forma parte del repertorio flamenco y, al cual, pertenecen figuras de la talla de *La Argentina*, *Vicente Escudero*, *Carmen Amaya*, *Antonio Ruíz*, *Pilar López*, *Antonio Gades* y tantos otros. Claro, no vamos a extendernos en este tema, pero que conste que es otro género importantísimo que nace por entonces. ¿Por qué razón hay derecho a hacerle sitio a un ballet flamenco de calidad mundialmente reconocida y no lo hay, por el contrario, para un teatro musical flamenco, reconocido mundialmente?

Pero *Marchena* no se encierra en el teatro musical; sigue activo en las placas, actúa en los espectáculos de flamenco suelto de Vedrines y Monserrat, llamados «Ópera flamenca» por las ventajas fiscales..., ¡y aún hay más! Cuando llega el cine sonoro, y emerge un cine sonoro español, surge un cine musical español, con aporte de elementos flamencos, a guitarra y orquesta, y que lo hacen *Marchena*, *Angelillo*, *Imperio Argentina* y *Estrellita Castro*.

Pues bien, apenas terminada la guerra civil, *Pepe Marchena* vuelve a hacer cine musical flamenco, «*La Dolores*» en el 39 y «*Martingala*» en el 40. Realmente, el cine español de entonces no alcanza la altura considerable de su época republicana pero, indudablemente, *Marchena* y *Caracol* forman parte de los que lo intentan en serio, dentro de las dificultades existentes. Y ya se sabe que no es en el cine precisamente donde el artista flamenco tenga mucho que decir, porque ahí quienes mandan son las taquillas, las distribuidoras y, por detrás, el productor y el director. A pesar de lo cual, ahí están los artistas flamencos, intentándolo hacer lo mejor posible; y todavía hoy se ve con interés «*La Dolores*», pese a que quitando un par de canciones magníficas de *Conchita Piquer*, lo que queda es un trabajo insuperable de *Pepe Marchena* como actor, haciendo de soldado, un andaluz aislado en el ambiente baturro, que nos llega a los andaluces por la gracia y simpatía con que ha sido encarnado el personaje; y como cantaor, con dos o tres cantes excepcionales.

Hay que avanzar en el tiempo, para encontrar un *Marchena* nuevo para una nueva época. Años 50. Son los tiempos en que la radio es el espectáculo de masas por excelencia. He tenido la suerte de que me regalaran la grabación de un programa en directo de una emisora de Madrid titulado «*Vidas y Canciones*». *Pepe* va allí a hacerse un poco de promoción, como se dice hoy, anunciando su presentación en la villa y Corte. Frente al engolamiento característico de la época en el locutor, la voz fresca, natural, íntima, respetuosa, llena de inteligencia y de gracia de *Pepe* se dirige a la audiencia como si hablase en el 2000. ¡Qué inventiva, qué fluidez, qué manera perfecta de alternar lo dicho y lo cantado, sin guitarra, para luego cantar con guitarra! Le escuchamos por *soleares*, *fandangos* y *seguiriyas*. Y ajustándose al tiempo perfectamente, como si usase un guión de hierro, ¡en vez de estar improvisando! Un maestro, diría yo, del lenguaje radiofónico. Y pueden ustedes creerme, que he trabajado en radio durante 11 años.

Avancemos un diente más en la rueda del reloj del tiempo. Es el momento en que se debaten en el ámbito flamenco las anto-

logías. También *Pepe Marchena* tendrá algo que aportar y lanzará su propia antología.

El éxito de la Antología Hispavox, organizada por *Perico el del Lunar*, antiguo guitarrista de *Chacón*, dimana del intento de recuperar una serie de elementos antiguos que, sobre todo según el rum rum de Madrid, estaban un poco olvidados. Justo es reconocer que no así en Andalucía, donde siempre estuvieron vigentes y quedaba afición para escuchar y aficionados de primera categoría para interpretar, y aún algunos profesionales capaces de hacerlos a ley. Pero, sí, en el ambientillo de Madrid esa serie de elementos clásicos estaban un poco perdidos; y los rescataban cada noche en el tablao *Zambra* de Casares. Los franceses, conocedores, aprovechando la técnica del microsurco, reúnen a lo principal del elenco de ese tablao y realizan en 1954 la Antología de Vox, que fue Premio Internacional del Disco.

Ahora era posible registrar eficazmente una parte del patrimonio, mal representada en el repertorio discográfico. El esfuerzo de un artista que ha de grabar en el microsurco era mucho menor que el de grabar en placas. Hay que recordar cómo grabaron *Chacón*, *Juan Breva*, *Escacena* y *Marchena*, con la boca metida en un tubo cónico, y no con micrófono eléctrico, sino para la aguja pegada a una laminita de metal que, al vibrar por la voz, rascaba en un disco de cera. Ahora se registraba en Alta Fidelidad; además, con los EPs (*extended play*) y los LPs (*long play*) ya no existía el problema de la duración escasa, aunque quedaran problemas de realimentación en los cantes a palo seco, y de dinámica en general. Esto lo explicamos: un artista flamenco suele hacer pianísimos con la voz grave, grave, grave y, derivar ligado en agudos fortísimos..., y viceversa; los márgenes de grabación y reproducción no dan para tanto; incluso hoy, con la grabación digital también hay problemas para lograr esta dinámica.

En un esfuerzo extraordinario de resultados sobresalientes, en 1961, *Pepe Marchena*, con 58 años, se encierra con *Paquito Simón* a la guitarra en un estudio de grabación de Barcelona y graba para la

Belter, él solo, cuatro LPs, con el título modesto y significativo de «Memorias Antológicas del Cante Flamenco». Salen a la venta en 1963. Unos 60 cortes, casi tres horas y media de cante. Una antología completísima, de todo, con elementos tan raros como la *saeta sin melodía*, la *debla*, el *polo Tobalo*, las *soleares de Yllanda*, la *alboreá*, el *alto Mirabrás*, la *Danza Árabe*, *campanilleros por farruca*, *tanguillos carnavalescos*, *garrotines* y *cantiñas* insólitos, la *mosca*, el *punto cubano*, *rumbas*... y unas prodigiosas *peteneras* desconocidas entonces. A los que hay que añadir, no menos importantes, sus creaciones del *Romance a Córdoba* y el *Canto a Sevilla*. *La Rosa* y el *Romance de Los Cuatro Muleros* fueron incluidos en un LP In Memoriam en 1977, tras su muerte. Una obra imponente, cuya transcendencia ni siquiera ahora estamos en condiciones de medir. Un éxito popular incomparable, que todavía se vende por trozos, en los dispensadores de gasolineras y bares de carretera de más de media España.

¿Hay más? Hay más. En 1972 *Marchena* entra en la Universidad para cerrar un ciclo de conferencias. En el edificio de la antigua Fábrica de Tabacos, donde hoy se asienta la Universidad de Sevilla. Lleva un rapsoda, *Gitano de Oro*; una bailaora, *Carmen Mora*; y un tocador, *Benito de Mérida*. Arropado con ellos sale y se enfrenta con alegría «a la Cultura de España»; es uno de los más altos compromisos intelectuales de su vida, consciente, y así lo dice, de que allí le han precedido compañeros suyos «maravillosos»; pensaba sin duda en *Pepe Pinto*, *Pastora Pavón* y *Antonio Mairena*, que entraron al Paraninfo, aunque fuese en el antiguo edificio de la calle Laraña. Tras la introducción, con un número conjunto montado antaño por él para presentarse en Buenos Aires con *Carmen Amaya*, suelta amarras, y con un aplomo y una lucidez impresionante, se desenvuelve sereno y sabio, dictando lección teórica y práctica. Inexplicable, sorprendente, mágico, en un hombre de tan humilde extracción social, sin estudios regulares; ni de música, ni siquiera de cultura general. Ahora, dijo, se canta mejor que nunca, por arriesgar «por exponer, para hacer las cosas cada vez más perfectas». ¡Y cómo cantó! *Soleares*, la *caña*, *malagueñas*, *tarantas*, *fandangos naturales* y *de Lucena* (empezando por su *fandango* basado en la *malagueña de Pareja*, y con la

letra de éste «Con cuatro jacas castañas»), *guajiras, tangos*, el arte del trovo... Ante un silencio propio de la Maestranza sevillana, se expresó con una perfección, un alto concepto y una hondura desarmantes para cualquier refractario de aquellos años de la plenitud del mairenismo anti-marchenero, logrando llevar al delirio a la selectísima audiencia.

Y aún hay más, aunque cueste creerlo. *Marchena* y la televisión.

Desde otoño del 71 se emitía por la segunda cadena de Televisión la hoy mítica serie «*Rito y geografía del cante*». Ya en el 73, aureolado por un prestigio sólido, el equipo del programa se atrevió a proponerle a *Marchena* una actuación. Sólo aceptó, después de conseguir el más alto caché pagado en todo ese tiempo. «No más que el que más, pero no menos que el que más». Luego, cogió todo ese dinero y se lo gastó en el propio programa. Organizó y pagó una fiesta en su ciudad natal a los socios del *Club de Pepe Marchena* del que era titular. Y allí, tuvo el talento de imponerse sin molestar al equipo de realización del programa, y arrastrarlos a hacer lo que él quiso: una pequeña obra maestra del género televisivo. Vestido de blanco imponente, con el micro en la mano, como si fuera *entertainer* de una emisión internacional de noche de sábado, montó un show radiante que se adelantaba treinta o cuarenta años a los usos de su época. Aquella miniatura inolvidable se emitió el 30 de Julio de 1973. Toda ella era un alarde de agilidad y populismo, en las antípodas de su aplomada y severa intervención universitaria. Para mí, en mi terreno como profesional, como teórico y práctico de los medios audiovisuales de comunicación de masas, fue una confirmación del genio camaleónico de *Pepe Marchena*, capaz de exprimir hasta el máximo las posibilidades del medio en que se desenvolvía, cuarto, plaza de toros, escena, estudio de radio, aula magna, o programa de televisión.

Este payo, marchenero nuestro, cantaor andaluz, ingenio español, genio europeo, artista mundial, se nos marchó el 4 de

diciembre de 1976, después de haberse despedido solemnemente: «*Fue mi norma de conducta llevar el cante andaluz con el máximo de dignidad y con la pretensión de alcanzar sus más grandes cotas. Gracias a todos y adiós para siempre.*»

He llegado aquí, y he de parar y terminar, que ya estarán ustedes deseando, porque yo también lo estoy..., deseando escuchar toque y cante flamenco. Y me doy cuenta a estas alturas de que no he logrado nada, acumulando y acumulando puntos, como he hecho, en el tanteo para medir la importancia de este payo llamado *Pepe Marchena*. Y aunque añada ahora mención de la voz privilegiada con que el cielo lo dotó, y de su presencia simpática y llena de carisma, de su cordialidad en el trato personal, de su espíritu juguetón y bromista hasta lo esperpéntico, de su rumboso carácter cercano al despilfarro, de la generosidad de su corazón, puesta de manifiesto cuando se le murió en la miseria y dejando familia su compañero *Manuel Torre*, de su exuberante vitalidad y su epicúreo amor por el goce de estar vivo, tampoco me parece que haya dicho nada definitivo para la valoración de este andaluz de Marchena. ¿Serviría de referencia que en la película hindú «Salón de Música», de Satyajit Ray, obra maestra indiscutida, cuando escogen el mejor cantante disponible en toda la India, para dar referencia de la cumbre del arte vocal en esa civilización, sale a actuar un viejo maravilloso que hace algunas de las cosas inimitables de *Pepe Marchena*?

Y, sin embargo, lo dirían todo quince segundos de una *soleá* suya, o de un *fandango* suyo, o de una *colombiana* suya, o de una *taranta* suya, de su *nana*, de su *petenera*, de sus «*Cuatro Muleros*», de su «*Nos conocimó en Tápico*», de su *Canto a Sevilla*

«—*porque se ha muerto José
este año estrena
lágrimas de verdad La Macarena.*»

ROMUALDO MOLINA

Nace en Sevilla.

Efectúa estudios en la Facultad Mixta de la Real Sociedad Económica Sevillana de Amigos del País, en el Colegio Alfonso X El Sabio, y se licencia en Derecho en la Facultad de la Universidad sevillana.



Desde 1955 trabaja en la que fue Radio Vida y luego E.O.P.2 de la Cope (Sevilla), realizando todas las funciones y especialidades, hasta que asume la Asesoría Artística y Musical, máximo órgano en programación argumental y musical de esta emisora.

Durante los años 60 al 66, realiza en radio una amplia labor de estudio, divulgación, promoción y valorización del flamenco y sus cultivadores. Esta actividad alcanza su momento más significativo en 1962 con la organización de la *I Semana Nacional Universitaria de Flamenco* (primera vez que los artistas flamencos entraron temática y físicamente en las aulas de la Universidad).

Colabora y participa como redactor-jefe, en la fundación de *Cuadernos Universitarios de Cine* y es nombrado Jefe de Redacción de *Revista de Cine*. Desde 1966 formó parte del equipo fundador de Cine-Club VIDA, participa en la creación del Grupo VIDA de Cinematografía y nuevos cine-clubs, dando conferencias y cursos por las provincias de Sevilla, Cádiz, Córdoba y Huelva. Expone la temática de Estética General y Filmografía durante tres

años consecutivos para Extensión Cultural de la Facultad de Filosofía y Letras de Sevilla.

En 1967 se incorpora a la Segunda Cadena de TVE, y asume la dirección del espacio *CINE-CLUB*. Como programador de este medio, ha intervenido en la génesis de los programas: "*Raíces*", "*Rito y Geografía del Cante*", "*Rito y Geografía del Baile*"... dirigió "*De los Flamencos*", dentro del espacio "*La Buena Música*", así como "*Arte y Artistas Flamencos*". Entre los muchos tratamientos cinematográficos y televisivos que ha escrito, hay que resaltar por su temática flamenca "*A través del Flamenco*" y "*Leyenda de La Rubia y El Canario*".

Trabajador infatigable en temas de investigación sobre el flamenco y formas afines de arte popular, especialmente en materia de cante y coplas.. En esta línea ha participado en numerosas reuniones, congresos, coloquios y encuentros; ha redactado informes, comunicaciones, artículos y guiones; ha intervenido en conferencias y presentaciones. En 1991 tenía coleccionados, estudiados y clasificados más de 35.000 coplas y cantares de flamenco y folklore hispano.

Es autor de tratamientos cinematográficos, libretos para obras musicales, versiones y obras teatrales, poesía lírica... Trabaja en distintos temas de investigación sobre flamenco y formas afines de arte popular. En colaboración con Miguel Espín tiene aparte publicados diversos trabajos sobre flamenco: "*Juan Varea, un rey sin corona*"; "*Pepe el de la Matrona, una roca de cristal de roca*"; "*El año de Silverio*"; "*Bailar, siempre bailar*"; "*Silverio, ecos de su talento*"; "*Flamencos de Ida vuelta*"...



Juan de Juanes