



BANDOLÁ

CUADERNO DE CANTE JONDO

3 JUAN BREVA

MARZO
ABRIL
MAYO
2025

PENA
IVAN
DBRE
JAVIER



BANDOLA

CUADERNO DE CANTE JONDO

Revista Periódica

Edita:

Peña «Juan Breva»

Dirección y redacción:

Rafael Ruiz García
Adolfo Martos Gross
Francisco Avilés Robles
Ignacio Luque Morales
Pablo Franco Cejas
Luis Luque del Río

Diseña e imprime:

Coonic

Málaga, calle Ramón Franquelo, 4.

NÚMERO

3

MARZO
ABRIL
MAYO
2025

Colaboran:

José Luque Navajas
Antonio Fernández Díaz «Fosforito»
Gonzalo Rojo Guerrero
Ramón Soler Díaz
Gregorio Valderrama Zapata
Sebas Guerrero Loriguillo
Rafael Chaves Arcos

Artículos de:

Rubén Darío
Salvador Rueda
Alejandro Sawa
Raoul Laparra

Dibujos de:

Andrés Mérida Guzmán
Miguel González Giménez
Félix Revello de Toro

Poemas de:

Federico García Lorca
Miguel Chicano Lagos
Marisa Medina
Carmen Aguirre Requena
Gregorio Valderrama Zapata
Juan Miguel González

Los derechos de los artículos y las ilustraciones están reservados a sus autores.

Para su uso parcial o total debe contactarse con los titulares de los derechos para solicitar su permiso o la entidad de gestión que los represente.

Editorial

*Recuerde el alma dormida
avive el seso y despierte
contemplando
cómo se pasa la vida
cómo se viene la muerte,
Tan callando...*

Decía Jorge Manrique ante la pérdida de su padre.

Tan callando decía de la muerte en el siglo XV.

Van cayendo, decimos de los años en el siglo XXI.

Hace cincuenta y tantos la Peña Juan Breva, en un arranque literario adobado con uno de sus postulados, comenzó a editar una revista, torpemente intemporal, a la que dimos el título de Bandolá, con la ilusión de padrinazgo ante un bautizo muy malagueño.

Imprimimos un primer número, luego un segundo, y nos quedamos esperando el tercero, que no sólo se retrasó, sino que quedó nonato.

No fue por falta de entusiasmo ni de objetivos. «Fue el maldito cariñena que se apoderó de mí». O sea, el derrumbe de nuestra valetudinaria sede del Callejón del Picador que cercenó nuestras tareas mermando ilusiones. Estas resistieron empero. Tan callando...

Mientras, el paso de los años iba más rápido que nuestros proyectos. Hasta hoy que, recuperados, estamos en el número tres; con nuevos bríos, con más contenidos, y con nuevas técnicas. Pero con el mismo espíritu que nos inculcara nuestro recordado mentor Ángel Caffarena Such.

Propino corde.

José Luque Navajas



BREVA, Juan. *Retrato* (2016). De Félix Revello de Toro para el libro *La palabra es mi camino*, de Salvador Pendón Muñoz.

Poema del cante jondo

«Viñetas flamencas»
Juan Brea

Juan Brea tenía
cuerpo de gigante
y voz de niña.
Nada como su trino.
Era la misma
pena cantando
detrás de una sonrisa.
Evoca los limonares
de Málaga la dormida,
y hay en su llanto dejos
de sal marina.
Como Homero cantó
ciego. Su voz tenía,
algo de mar sin luz
y naranja exprimida.

Federico García Lorca

Siempre que hablamos de flamenco es normal que aparezca la palabra «jondo» de forma natural, ya que el cante «jondo» naturalmente es flamenco; aunque, como decía el maestro Joaquín Turina, no todo el flamenco en la práctica es «jondo».

El Cante Flamenco es un conjunto de estilos que constituyen una manifestación musical maravillosa, original, única; en cambio, lo «jondo» es un determinado modo de interpretarlo, es decir, flamenco es lo que se canta, «jondo» es como se canta.

En este punto, el razonamiento lógico nos dice que lo «jondo» no es el cante, sino el que canta; es la voz, la fuerza y la sabiduría del corazón del cantaor quien pone la pureza, que le da el color, el sabor y la «jondura».

Cuando escuchamos un cante por Soleá, Seguiriyas o Malagueñas, según sea la capacidad expresiva del que canta, lo mismo te estremece hasta los huesos que te deja indiferente; luego no es el cante, sino el que se ha roto el alma en su interpretación.

El cantaor «jondo» no lo es sólo por los vibratos, la tesitura o el color de su voz, sino por la riqueza de su emoción y su capacidad para transmitir los sentimientos más desgarradores de un pueblo que supo construir su música, su cante, con su propio dolor, y creó una cultura «jonda» y sensible llena de poesía y fidelidad a la memoria intuitiva, que hace que afloren las emociones en el cante y hace imposible el olvido de nuestras raíces.

Hay muchas maneras para cantar flamenco, pero solo hay una para cantar «jondo»; que no es otra que la autenticidad, la entrega y la perfecta coincidencia entre lo que se canta y lo que se siente.

En la voz del cantaor de ley está la memoria infinita del sufrimiento y el desamparo. «La jondura» es una forma extrema de expresión de los sentimientos, es pura naturaleza emocional.

Al cantaor «jondo» le duele el cante y se rompe en la pelea consigo mismo, sabe que sin dar el corazón en cada envite, sin emoción, no hay jondura; sabe que lo «jondo» no sólo se canta, sino que se estremece, se llora y se ríe a compás, se vive en la más pura emoción; porque cantar «jondo» no sólo es cantar flamenco correctamente sino mirarse dentro y dejar que hablen las entrañas.

El cante flamenco exige entrega, pasión y que te duelas con él. Cuando suena «jondo» nos abraza la emoción, es un sentimiento a flor de piel que compartimos con los aficionados que saben escuchar.

En esa entrega el cantaor estruja y moldea los cantes para darles la forma de su queja y el sabor de sus lágrimas.

Cuando aprieta los puños con fuerza en el remate de un cante trata de retener el alma que se le escapa con el grito que expresa nuestra esencia trágica. Por esta razón, el cante flamenco es música «jonda», porque tiene su raíz en la universalidad del mundo

de los afectos.

Hay que decir que esta música gloriosa del flamenco es más grande, más profunda que el mejor de sus intérpretes. (Somos mortales). En cambio, el flamenco es eterno, vive otra dimensión; siempre va a estar ahí creciendo lentamente, enriqueciéndose con nuevos ecos sonoros y estéticos en el tiempo infinito de los siglos.

También es cierto que hay un buen número de cantaores históricos que han dejado un hermoso legado sonoro y poético, lleno de «jondas esencias», que dan testimonio de su grandeza como intérpretes y su gran talento como creadores. Cada vez que los escuchamos renacen en nuestra memoria, en nuestro corazón, y nos condelemos con su cante.

Como, por ejemplo, Juan Breva, que cuando escuchamos su cante, nos rompe el alma. En la inimitable y poderosa voz del genial cantaor malagueño fluye un torrente de conmovedores vibratos en los que se percibe un fondo lastimero que nos da a entender, a sentir, que es su alma dolorida la que canta su pena infinita.

*Yo vi a mi madre morir,
no me quiero ni acordar.
Fue tanto lo que sufrí
que, en vez de echarme a llorar,
mi llanto rompió a reír.
(...)*

*Cuando Juan Breva cantaba
en la fuente más risueña
hasta las piedras lloraban.*

El cante de Juan Breva se escucha con religiosidad y se siente en los adentros, es un desgarrar que se vive como una sacudida en las entrañas y nos pellizca el corazón.

Antonio Fernández Díaz
«Fosporito»



Juan Breva

Gonzalo Rojo Guerrero

Formando parte del mundo de la música flamenca hemos tenido a lo largo de la historia determinados intérpretes que han sobresalido por su ejecutoria en el campo del cante, así como por su proyección pedagógica sobre generaciones posteriores, amén su magnífica trayectoria profesional. Dado por sabido que el flamenco es ante todo y sobre todo música, no es de extrañar que la enseñanza de estos maestros sobre generaciones posteriores haya sido todo un éxito.

Como muestra traemos hoy a este tercer volumen de *Bandolá*, la figura inigualable del cantaor veleño Antonio Ortega Escalona, artísticamente conocido como Juan Breva. Nacido en Vélez Málaga, posiblemente en 1845, cantó por primera vez en Málaga en el Café del Sevillano, instalado en la calle Siete Revueltas, hoy Arquitecto Blanco Soler, y en Madrid, donde se consagró como una de las primeras figuras del cante, en el Café Teatro de La Bolsa en 1879.

El tiempo hizo que Juan Breva alcanzara gran prestigio en la villa y corte y que sus actuaciones fuesen valoradas de geniales en los distintos escenarios matritenses en los que actuaba. En 1882, tres años después

de la llegada a Madrid del cantaor veleño, el Catedrático de Derecho, escritor y novelista zamorano, Leopoldo Alas, Clarín, decía de él: «En el Teatro de la Zarzuela, pocas horas antes de oírse la voz autorizada de Juan Breva, cuyas líricas elucubraciones escuchaban todos los días miles de honrados madrileños...»

Durante su estancia en Madrid Juan Breva actuó entre otros en los teatros de La Bolsa, de la Comedia, de la Risa, de la Zarzuela, Madrid, Martín, Príncipe Alfonso, Novedades, Español, Jovellanos, Recoletos. etc. etc. realizó infinidad de viajes a fin de llevar sus cantes por todos los escenarios de España, e hizo sus grabaciones en cilindros y discos.

El mes de agosto del año 1885 fue triste para España y para el flamenco. El 26 de agosto, fallecía de una lesión pulmonar, a los veintisiete años de edad, el Rey Don Alfonso XII. Su muerte, hizo declarar a Juan Breva: «España ha "perdido a su Rey"; yo he "perdido" un amigo».

Unos días antes, concretamente el 12 de agosto, a la puerta de la Nevería del Chino, sucursal de verano del Café del Burrero, junto al puente de Triana, en Sevilla, moría a manos de Lorenzo Colomer Ricart, padre

de la cantaora La Rubia, el cantaor aloreño Juan de la Cruz Reyes Osuna, conocido por El Canario.

Tal vez cansado un poco de su vida en la corte, Juan Brea inició un nuevo viaje en 1905 que le llevo hasta Almería con conciertos en los cafés Santo Domingo y España. Sus amigos almerienses le invitaron a que se quedase a vivir allí y le ofrecieron el traspaso de una churrería y freiduría de pescado, que El Brea, cansado de tanto viajar y tremendamente apenado por la enfermedad de su hijo Pepe, aceptó, trasladándose a dicha ciudad en compañía de su mujer, bastante delicada, y de su hijo Paco.

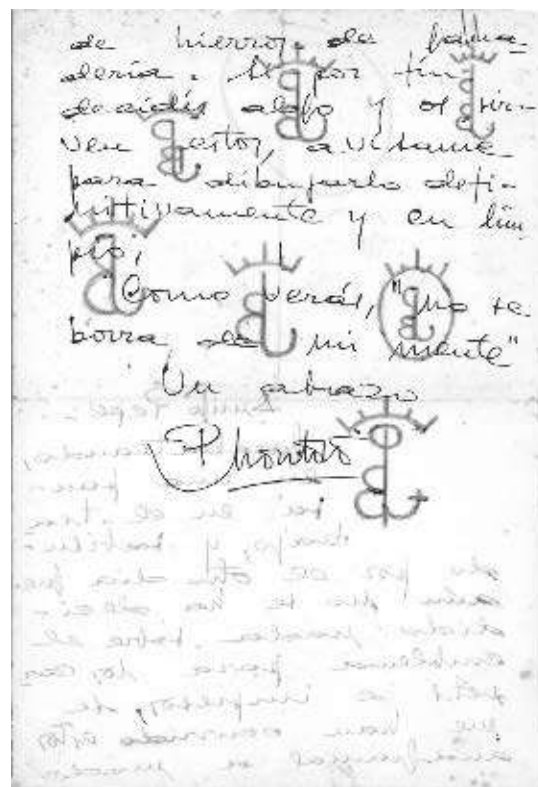
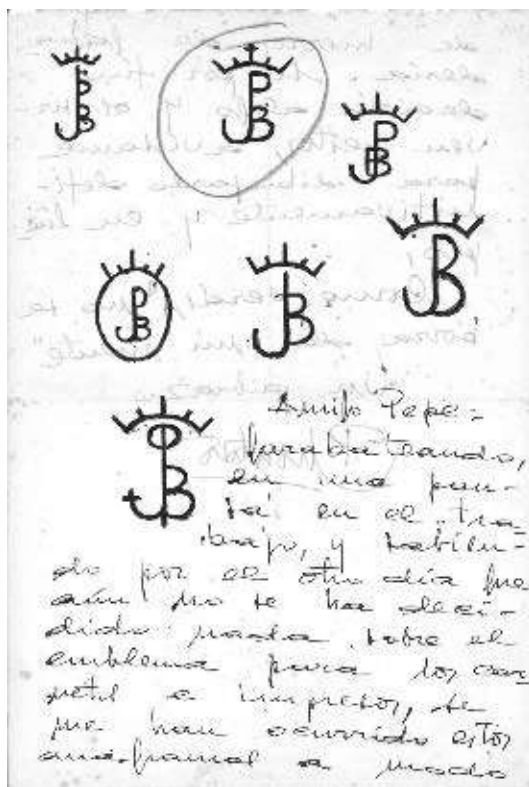
Durante unos meses vivió feliz con su familia y amigos, especialmente con Frasquito Segura «El Ciego de la Playa», al que conocía de antes y sobre el que el Brea influyó de manera decisiva en la remodelación de sus cantes, aunque posteriormente siguiera la línea chaconiana de los estilos mineros.

Pese a sus sesenta años, el sedentarismo a que se encontraba sometido en Almería no le llegaba a satisfacer; añoraba los viajes y posiblemente el aplauso del público, por lo que decidió regresar a Málaga. Tomó una casa en alquiler en el sector de La Caleta y a ella se trasladó con su mujer y su hijo.

En 1913 El Brea cantó en las ventas de Málaga acompañado unas veces por Juan Navas y otras por El Calderero. En 1914 continuó asistiendo a las ventas junto a La Trini, Sebastián el Pena, Diego el Perote,

Niña de los Peines, que por entonces vivía en Málaga, en casa de La Trini, etc. etc. En enero de 1918 volvió Juan Brea a Vélez a cumplir el último contrato de su vida en el pueblo que le vio nacer. Días después, ya en Málaga, posiblemente por la falta de visión, sufrió un golpe con la parte delantera de un tranvía, que le hizo rodar por el suelo.

Cierta noche del mes de mayo, estando acompañado a la guitarra por Pepe el Calderero, en la Venta de Joselito, se sintió enfermo y sufrió un desmayo. Trasladado a su casa por el guitarrista y otros amigos, lo acomodaron en la cama de la que ya jamás se levantaría. El corazón del venerable anciano, cansado de tanto ajetreo, dejó de latir el sábado 8 de junio de 1918.



Sería a finales de 1958 cuando Paco Montoro empezó a garabatear lo que luego se convertiría en el logotipo de la Peña Juan Brea. Sirva la publicación de este documento, que reposa en el archivo de nuestra Peña, como homenaje a su trabajo y a su persona.

De posás y mesones
en Vélez hubo tradición,
de posás y mesones,
y España se estremeció,
puso luto en los balcones
cuando Juan Breva murió.

| Letras Flamencas. 2022.

El verdial de Juan Breva
en la monda se templó.
Cortando caña en la vega
su malagueña cantó:
sabor de melaza lleva.

Miguel Chicano Lagos

A JUAN BREVA
En el centenario de su muerte

Cien años sin su presencia,
sin su cristalina voz
que, como rayo veloz,
nos hería con violencia.
Pero Juan dejó de herencia
bien sembrada sementera,
pues los cantares que hiciera
quedaron para la historia...
¡Siempre queda en la memoria
lo que a quedarse viniera!

II

Como santo sacramento
el aire los trae y lleva,
a estos cantes de Juan Breva
enredados en el viento.
De puro estremecimiento
el alma se me amanece,
y el corazón se anochece
al eco de su lamento,
y un río de sentimiento
en mis adentros florece.

Carmen Aguirre



Juan Breva, el cantaor de la naturaleza

A Elvira Roca, que sabe de lo que hablo.

Ramón Soler Díaz

Siempre me gustó el nombre del sitio donde nació Juan Breva, hace ya 180 años: la Fuente del Moral. Suena a locus amoenus, como salido de alguna cancioncilla tradicional de hace cinco siglos.

*Moricas del moral, madre,
las moras del moral.¹*

Pese a que el nombre del paraje lo conocía desde hace bastante tiempo, no fue hasta hace bien poco que pude ver dónde estaba. Se lo comenté un día de verano de 2019 a Miguel Chicano, sobrino del excelente cantaor veleño Paco Cachele. Como es muy resolutivo se dispuso a llevarme allí cuando decidiéramos. Llegado el momento, fuimos con otro amigo y también gran aficionado al cante, Enrique Navarro, que igualmente tenía interés en ir.

*- ¿Con qué te lavas la cara
que tan bonita la tienes?
- Me lavo con agua clara
del nacimiento de Vélez,
tres veces a la semana.²*

Salimos de Vélez en dirección norte y atravesamos el arroyo Mineral, luego la zona de los antiguos tejares, para seguir un par de kilómetros por un camino ascendente, dejando a la izquierda el antiguo camino de caballerías de Sedella. Este paraje es conocido como la Dehesa (la Jesa, dicen los del lugar), con zonas colindantes como el Collao y el cerro Beas. Por fin, a lo lejos, divisamos el caserío donde nació Juan Breva, enclavado en la cuesta de la Mora. No podíamos acceder a él pues el campo de ahora no es el de hace dos décadas, y mucho menos el de hace dos siglos: tiene caminos nuevos para vehículos y también menudean las verjas que parcelan fincas y que impiden ir a campo través. La Fuente del Moral sigue estando en un sitio agreste y seco, de difícil acceso. Desde allí a Vélez se puede tardar casi hora y media a lomos de mulo. El mismo tiempo que empleamos hoy en viajar en coche desde Málaga a Granada.

*Viva Málaga la bella
y sus vinos moscateles,
un parque lleno de flores*

¹ «Villancicos o cancionero para cantar la noche de Navidad» Pliegos de Cracovia. Granada, 1568; ALÍ, José María. *Cancionero tradicional*. Madrid: Castalia, 1991; FRENK, Margit. *Nuevo corpus de la antigua lírica popular española (siglos XV a XVII)*. 2 vols. México: Fondo de Cultura Económica, 2003. ² «Copla tradicional de verdiales».

*y el caminito de Vélez,
donde tengo mis amores.³*

He querido describir este itinerario porque conviene saber realmente dónde se crio Juan Brea. Cuando de él se dice que «nació en Vélez-Málaga en 1844» no se es del todo preciso. Lo realmente importante no es que viera la primera luz en la capital de la Axarquía malagueña, sino que lo hiciera en el campo, cosa que condiciona para siempre a una persona.

*En la fuente del rosel
lavan la niña y el donzel.*

*En la fuente de agua clara
con sus manos lavan la cara,
él a ella y ella a él
lavan la niña y el donzel.⁴*

Si hacemos un repaso de los grandes nombres del flamenco, caeremos en la cuenta de que nacieron en ciudades o pueblos (Sevilla o Cabra; Jerez o Alosno; Barcelona o Torredelcampo...), pero no conozco a ningún gran artista de lo jondo cuyos primeros años trascurrieran en el campo, alejado de una ciudad o de un núcleo urbano. Salvo Juan Brea. Esta circunstancia es de gran importancia. El niño Antonio Ortega Escalona creció rodeado de olivos, viñas y almendros, en una zona de secano en la que cualquier manantial de agua supone un verdadero milagro, como en otras zonas

del Mediterráneo.

*Ya florecen los árboles, Juan:
mala será de guardar.*

*Ya florecen los almendros
y los amores con ellos, Juan,
mala será de guardar.⁵*

No es de extrañar que los antiguos griegos y romanos sacralizaran algunas fuentes. Una de las más famosas de la Antigüedad estaba en el monte Parnaso. Era la fuente Castalia, cuyas aguas inspiraban a los poetas. Del mismo modo, se me antoja que el entorno natural de la Fuente del Moral condicionó de por vida el cante del veleño.

*Hilo d'oro mana
la fontana,
hilo d'oro mana.⁶*

Juan Brea pertenece al selecto grupo de cantaores fundamentales del flamenco. Pero también, y es preciso señalarlo, al aún más reducido de cantaores fundacionales. Su principal aportación fue domesticar la música desenfadada de los primitivos fandangos bailables hasta hacerlos flamencos. Los urbanizó.

Cada vez parece más claro que el fandango —en su triple vertiente de baile, toque y cante— es uno de los pilares en los que se sustenta la música flamenca. Y no hablo solo de hijos

³ «Copla tradicional de verdiales». ⁴ PISADOR, Diego. *Libro de música de Vihuela*. Salamanca, 1552. ⁵ VÁSQUEZ, Juan. *Recopilación de sonetos y villancicos a quatro y a cinco de Juan Vásquez*. Sevilla, 1560. ⁶ BNM, ms. 4257. Mediados del siglo XVI.

inmediatos como malagueñas, rondeñas, tarantas, granaínas, etc., sino también de su influencia en polos, soleares, alegrías y algunos cantes más. Su irrupción en el siglo XVIII en la música española –con raíces en géneros anteriores, por supuesto– se produjo por arriba y por abajo, como música cortesana y como fiesta popular. Mientras que el fandango de los compositores barrocos (Santiago de Murcia, Scarlatti, José de Nebra, Padre Soler, Boccherini...) supera en garbo y gracia a las llamadas músicas cultas de su época, el fandango popular, con su fuerza y compás trepidante, sirvió además para fagocitar antiguos ritos apegados a los ciclos de la naturaleza. El más claro ejemplo lo tenemos en lo que hoy conocemos, en toda la amplitud del término, como verdial.

Muchas de las letras de los antiguos fandangos bailables que se cantaban –y se siguen cantando– en la provincia de Málaga son un verdadero canto a la naturaleza. En ellas aparecen con frecuencia las fuentes, el agua y las flores de la zona para levantar piropos y hablar de amores y desamores.

*Mira cómo corre el agua
por debajo de la adelfa
así corre por tu cara
la gracia de Dios, morena.⁷*

Estas coplas se cantan con voces rudas que contrastan con la delicadeza de sus versos y, antaño, se dejaban oír en espacios abiertos, en casas de campo y lagares alejados de

los núcleos urbanos. Tan es así que hasta en los pueblos cercanos consideraban los fandangos verdiales como cosas de catetos, de gente montaraz y poco civilizada. Y esto pasaba hasta hace apenas medio siglo. En Málaga capital, por ejemplo, no se conocieron los verdiales hasta los años 60.

*Parece mentira esto,
un malagueño decía,
que una fiesta de catetos
pueda ser tan divertía.⁸*

Juan Brea recogió todo ese acervo y lo transformó en malagueñas –que aún conservaban el ritmo abandonao–, fandanguillos y verdiales que todavía llevan su nombre. Y con esos cantes bajó a Vélez, luego los llevó a Málaga capital y, más tarde, a los pueblos de la provincia. Los cantes de Juan Brea se oyeron después en toda Andalucía, Madrid y el resto de España. Y también en París. La afición que le tenía al flamenco hizo que, aparte de cantar los estilos a ritmo abandonao, ampliara el repertorio a muchos más, algunos de los cuales también grabó (soleares, peteneras y guajiras).

Con una voz potente y bien timbrada que evocaba los espacios abiertos de su infancia, Juan Brea llegó a ser el cantaor más popular de su época. Como bien es sabido, fue amigo de Alfonso XII, a quien le cantó en el Palacio Real en varias ocasiones. Pero nunca perdió de vista sus orígenes humildes, como demostró el apego a su tierra y la ayuda que

prestó a algunos amigos.

El terremoto del día de Navidad de 1884 asoló muchos pueblos de Málaga y Granada. A causa de esa tragedia, en enero de 1885 Alfonso XII visitó Vélez y varios pueblos de la Axarquía. En la patria de Juan Breva se volvieron a encontrar el monarca y el cantaor.

Seguramente fue la última vez que se vieron pues en noviembre de 1885 el rey Alfonso XII falleció.

Parece ser que Juan Breva le cantó a Alfonso XII un fandango verdial que podemos escuchar en su propia voz gracias a las grabaciones que legó:

*Cuatro sabios disputaban
en la agonía de un rey,
los cuatro se horrorizaban
porque al mandar Dios la ley
dinero y ciencia se acaban.*

El veleño venía a cumplir con ello el mismo papel que en la Antigua Roma desempeñaba el siervo que, situado tras un general durante el desfile triunfal, le decía «memento mori», esto es, «recuerda que eres mortal»⁹. Pese a que Juan Breva ganó mucho dinero y fue toda una celebridad, no se ensoberbeció ni olvidó nunca que nació en la Fuente del Moral. Ese apego a la naturaleza se manifiesta en algunas letras que grabó, como esta malagueña en la que llora la pérdida de la madre.

*Se corta una rama verde,
se siembra y vuelve a nacer,
pero una mare se muere
y no se vuelve más a ver,
cosa que tanto se quiere.*

El amor vinculado a elementos naturales aparece con frecuencia en las letras de los fandangos primitivos y también en letrillas de la antigua lírica tradicional española.

*Enviárame mi madre
por agua a la fuente frida.
Vengo del amor herida.¹⁰*

*El ciervo viene herido
de la yerba del amor:
caça tiene el pecador.¹¹*

Juan Breva, por su parte, grabó una de sus malagueñas personales con esta letra:

*Estando cogiendo piñas
en el pinar del amor,
del tronco saltó una astilla
me dio en el corazón
muerto estoy, ¡jrézame niña!*

No olvidó Juan Breva las fiestas populares de su niñez, cuando los campesinos cantaban al son de guitarras, palillos y panderos fandangos que servían de esparcimiento a la

⁹ TERTULIANO. «Respice post te! Hominem te esse memento!» o sea, «¡Mira detrás de ti! ¡Recuerda que eres un hombre!».

¹⁰ APARICIO, Bartolomé. *El pecador*. Ca. primer tercio del siglo XVI. ¹¹ *Cancionero sevillano de Nueva York*. Sevilla, 1580-1590.

gente sencilla. El espíritu de algunas letrillas antiguas dista poco de las que se cantarían en los lagares veleños:

*Serranas de Cuenca
iban al pinar,
unas por piñones
y otras por bailar.¹²*

*Baylad en la fiesta, zagales,
pues la gaita os haçe el son;
que yo os mando unas castañuelas,
guarnecidas con su cordón.¹³*

*¡A la viña, a la viña, zagales!
¡Zagales, venid, venid a la viña!
¡A la viña, a la viña, zagales!
¡Y vaya de gyra, de bulla y de bayle!¹⁴*

Es la misma alegría desbordante de la chiquilla que va de fiesta –como un antecedente del discotequero sábado noche– la que se vislumbra en el verdial veleño que divulgó Juan Brea:

*En la Cala hay una fiesta,
mi mare me llevará,
yo como voy tan compuesta
me sacarán a bailar,
llevando mis castañetas.*

Es el júbilo de la fiesta espontánea, la que surge entre quienes se divierten lejos de los poderes civiles y eclesiásticos, como la que hoy puede darse –ya raras veces– sin el escrutinio del público de un patio de butacas y sin que medie subvención alguna. Es el rito de la fiesta, una celebración que nada tiene que ver con el espectáculo.

*¿Quiénes son los que, alegres,
forman la fiesta clásica?
¿Griegos? No. Campesinos
de la graciosa Málaga.¹⁵*

A mi juicio, la malagueña más hermosa que grabó Juan Brea es la que comienza por «Ni el canario más sonoro». En su letra aparece el tópico de las fuentes que ríen, como en algunas seguidillas que incluyó Lope de Vega en sus comedias y en las que imita el estilo tradicional.

*A los verdes prados
baja la niña;
ríense las fuentes,
las aves silban.*

*A los prados verdes
la niña baja;
las fuentes se ríen
las aves cantan.¹⁶*

*Cuando ríen las fuentes
d'esta alameda,
va llorando la niña
celos y ausencias.¹⁷*

Juan Brea cantó como nadie esta malagueña
con su letra más celebrada:

*Ni la fuente más risueña,
ni el canario más sonoro,
ni la tórtola en la breña
han de cantar como llo
gotas de sangre por ella.¹⁸*

A pesar de que Juan Brea grabó poco,
sabemos por las biografías que de él han
escrito Miguel Berjillos, Gonzalo Rojo y
Rafael Chaves que cantaba otras letras por
malagueñas y verdiales. En muchas aparecen
también referencias al mundo natural:

*Cuando bebo en una fuente
el agua no la aminoró,
porque aumento la corriente
con las lágrimas que llo.*

*Manantial que no se agota
y fuente que no se seca:
esos son los ojos míos
cuando recuerdo mis penas.*

Ambas recuerdan una cancioncilla antigua:

*En la fuente está Leonor,
lava el cántaro llorando,
sus amigas preguntando:
—¿Vistes por allá mi amor?
—No le emos visto, Leonor.¹⁹*

Asimismo, sabemos que Juan Brea también
cantaba esta copla:

*Flores produce la tierra
y el fondo del mar, corales;
pasiones el corazón
y las nubes, tempestades.*

Remite a otra letrilla de la lírica tradicional:

*En el campo nacen flores,
y en el alma, los amores.²⁰*

En esta otra letra que cantaba Juan Brea
aparece el llanto entre los árboles:

*Yo lloraba sobre un pino
y el pino se estremecía;
tuve que parar mi llanto
porque el pino se caía.*

Igualmente hallamos en coplillas de la
antigua lírica el mismo tópico:

¹⁷ VEGA, Lope de. *Servir a señor discreto*. 1618. ¹⁸ *Cancionero popular: Colección escogida de seguidillas y coplas recogidas y ordenadas por D. Emilio Lafuente y Alcántara*. 2 vols. Madrid, 1865. («Ni la tortolilla triste, / ni el canario más sonoro, / ni la fuente cristalina / llorarán, como yo llo»). ¹⁹ SILVA Y MENDOZA, Diego de, Marqués de Alenquer. En *Cancionero de Manuel de Faria*. BNM, ms. 3915. 1666. ²⁰ TORQUEMADA, Antonio de. *Colloquios satíricos*. Bilbao, 1584.

*Gritos dava la morenica
so el olibar,
que las ramas haze temblar.*

*La niña cuerpo garrido
llorava su muerto amigo
so el olibar,
que las ramas haze temblar.²¹*

Si en la copla que grabó Juan Brea en la que lamentaba la pérdida de la madre («Se siembra y vuelve a nacer») mienta a «una rama verde», en esta otra compara a la madre con una palmera:

*Debía durar una madre
lo que dura una palmera,
pa que siempre tenga el hombre
una mujer que lo quiera
y que su persona nombre.*

En la siguiente, mucho más amable, los piropos a las mozas se hacen por comparación a las cañas dulces, que antaño abundaban en la comarca.

*Vaya qué cañas con caldo
que se están criando en Vélez;
vaya mocitas con garbo,
que el demonio a mí me lleve*

si yo no les digo algo.

Vemos que en los cantes de Juan Brea abundan las referencias al entorno natural en el que creció. En esto se diferencia de aquellos poetas que acuden a esos elementos sin apenas haber tenido que ver con ellos. Es como la anécdota apócrifa que se cuenta en la que Villaespesa le pregunta a Unamuno (en otra versión son Rubén Darío y Valle-Inclán) mientras pasean por unos jardines:

– *¿Qué flores son esas, don Miguel?*
– *Los nenúfares de sus sonetos.*

Juan Brea estaba apegado a los elementos primeros, a los arroyos y las plantas, a los pájaros y las fuentes. Fue, como dijimos, un cantaor fundacional, como lo fue Homero en la poesía. Es célebre el poema de Lorca dedicado a Juan Brea en el que dice que «Como Homero cantó ciego». Pienso que también Homero y Juan Brea eran tan antiguos como el primer verso.

Jarchas 15:

Un pañuelo casi nuevo

García Gómez 1965, 388:

1 Dime qué de hacer.

*3 A este amigo espero: por él
moriré.*

1437

¡Cuitada de la mora,
en el su moral tan sola!

Paxarito, que vas a la fuente,
beve y vente.²²

90

Descalza va para la fuente
Leonor por la verdura;
va hermosa y no segura.

*90 bis A

En la fuente está Leonor,
lavando la talla y llorando
las amigas preguntando:
¿«Viste allí a mi amor?»

*2594

Como flores de almendro
fueron mis bienes,
que nacieron temprano,
para perderse.²³

321

En mi puerta nace una fuente:
¿por do saldré que no me moje?
A mi puerta la garrida
nace una fuente fría,
donde lavo la mi camisa
y la de aquel que yo más quería.
¿Por do saldré que no me moje?

2103

Quien perdió y yo hallé
deme las señas, y dársele he.²⁴

318

Enviájame mi madre
al baile libre del amor:
cautivásteme vos, señor.

319

A coger amapolas,
madre, me perdí:
¡caras amapolas
fueron para mí!

²² MEDINA MEDINILLA, Pedro de. *Flor de varios romances, Novena parte*, romance «Miraba dos sirguerillos». Madrid, 1597.

²³ PEROTE, Diego el. Siguriya. 1959. «Con la flor del almendro nacieron mis penas como temprana es la flor del almendro, tempranan son ellas». ²⁴ BREVA, Juan. «¿A quién se le habrá perdido un pañuelo casi nuevo? En cada esquina un suspiro y en medio un ay que me muero».

*Yo me quisiera volver
un arroyo de agua clara
que te sirviera, serrana,
de espejo de mi querer.*

(Copla tradicional de verdiales)



*Si te quieres venir, vente,
porque yo me voy a ir
a los caños de una fuente
por ver el agua salir.*

(Copla tradicional de verdiales)



Decir bien la Malagueña
 es cosa dura de prueba
 Cuando Juan Bravo cantaba
 en la fuente mar risueña
 hasta las piedras lloraban

TEATRO PRINCIPAL.

CONCIERTO EXTRAORDINARIO,

Para el Domingo 4 de Enero de 1883.

En una entrevista casual habida en Córdoba, por los célebres artistas en el género flamenco,

D. ANTONIO ORTEGA, conocido por JUAN BREVA,

y D. FRANCISCO DIAZ, el NIÑO DE LUCENA,

especialidades en el indicado género: han determinado dar la función que se anuncia para poner al alance de los aficionados al dicho arte, los adelantos y novedades conquistados á fuerza de trabajo y constancia desde la última temporada en que tuvieron el honor de presentarse á este su simpático y querido pueblo de Lucena.

No es su interés el luchar con esta única representación: si por el contrario, poner de relieve una preferencia hecha á los amigos del primero y paisanos del segundo, en recompensa de las muestras de afecto y cariño que han recibido en esta población, y que reconocen con profundo agradecimiento.

En consideración á todas estas razones, no indican programa, en la seguridad, de que, después de la sinfonía de dajon, pase una brillante orquesta amenizará los intermedios, oírán las personas que los honren con su asistencia, lo mas especial en

MALAGUEÑAS,

ESTRÓMBOS,

SOLEARES, ETC., ETC.

cantadas por JUAN BREVA. Acompañadas por el NIÑO DE LUCENA, quien alternará con Pío de la Guitarra de las que mayor aceptación han tenido en su vida artística.

Este espectáculo se dividirá en dos partes para el descanso de los artistas.

Si después del acto, el público deseara la repetición de alguna de las piezas, ó la ejecución de otras de su repertorio se oidas durante la función, será complacido á primera solicitud.

PRECIOS DE LA LOCALIDAD.

Plazas sin entradas 20 rs. — Palcos sin él. 14. — Butacas sin él 8. — Sillas sin él. 3. —
Delanteras de paraiso sin él. 1 real.

Entrada general 2 rs.

A LAS 8 EN PUNTO.

Lucena, Imp. de Peralta, Teatro 4.

BREVA, Juan. Cartel de actuación en el Teatro Principal de Lucena, 4 de enero de 1883, junto al guitarrista Niño de Lucena. Fondos de la Peña Juan Breva.

LA TRISTEZA ANDALUZA

• • • • • UN POETA

Habéis oído á un «cantaor»? Si lo habéis oído os recordaré esa voz larga y gimierte, esa cara rapada y seria, esa mano que mueve el bastón para llevar el compás. Parece que el hombre se está muriendo, parece que se va á acabar, parece que se acabó. A mí me ha enturbado tal gemido de otro mundo, tal hilo de alma, cosa de armonía enferma, copla llena de rota música que no se sabe con qué afares va á hundirse en los abismos del espacio. El cantaor, aeda de estas tierras extrañas ha recogido el alma triste de la España mora y la echa por la boca en quejidos, en largos ayes, en lamentos desesperados de pasión. Más que una pena personal es una pena nacional la que estos nombres van gimiendo al son de las históricas guitarras. Son cosas antiguas, son cosas melódicas ó furiosas de palacios de árabes... He oído á Juan Breva, el cantaor de más renombre, el que acompañó en sus juergas al rey alegre D. Alfonso XII, Juan Breva aulla ó se queja, lobo ó pájaro de amor, dejando entrever todo el pasado de estas regiones assoladas, toda la morería, toda la inmensa tristeza que hay en la tierra andaluza; tristeza del suelo fatigado de las llamas solares, tristeza de las melancólicas hembras de grandes ojos, tristeza especial de los mismos cantos, pues no se puede escuchar uno que no diga muerte, cuchillada, luto, virgen penosa, ó nota crepuscular. A la orilla

446

HELIOS - XIII-1904

del mar he oído cantar á un mozo pescador que descansaba junto á una barca; y su canción era tan triste, tan amarga como las coplas de Juan Breva. Cantan lo mismo las muchachas lescas, rosadas de vida, que ponen claviles en las ventanas y que tienen un novio. Porque así es aquí la vida y el amor, todo lo contrario de lo que piensan los que sólo han visto una Andalucía á la francesa, de Exposición Universal ó de caja de pasas. En verdad os digo que este es el reino del desconsuelo y de la muerte. El amor popular es inquieto y fatal. La mujer ama con ardor y con miedo. Sabe que si engaña al novio, le partirá el pecho ó el vientre de un navajazo. «Una puñalita.» Hace algún tiempo, en un florido patio malagueño se celebraba una fiesta, y cierto gallardo mozo se puso á cantar. Cantaba maravillosamente. De pronto gimió una copla que dice en dos de sus versos:

¿No hay quien me pegue un tiro
en medio del corazón?

Un loco, é un enamorado novio, estaba allí, y sacó una pistola, y le pegó el tiro, en medio del corazón. Eres salvajes amorosos son así. Anafío no habría sido pistola sino guma. Todos los poetas de estas regiones son dolorosos y excesivos, fatalistas, ó violentos. Todos son amantes del Sol. Todos no he aquí uno amado de la Luna...

(...)

DARÍO, Rubén.

HELIOS.

Año II, Núm. XIII. Abril, 1904.



—Esta llamada notablemente la atención del público que concurre diariamente al teatro de la Bolsa el **cantaor** flamenco Juan Breva, que es una especialidad en malagueñas por la extensión de su voz, la notable afinación que tiene, y sobre todo, el estilo puro del país.



El flamenco

Qué difícil saber que es el momento
para callar y estar, sencillamente,
en el justo lugar, con esa gente
que te llena de pena y de contento.
Qué difícil sentir la calentura
y el pellizco que el alma te convierte
en un volcán de borrachera y muerte,
cuando una voz se quiebra de amargura.
Y al son de la guitarra, que se exprime
como un limón en manos de un sediento,
el corazón se parte en ese encuentro,
y el silencio se calma y se redime.
No importa conocerse en ese instante,
el noble, el delincuente o el mendigo,
comparten ese fuego palpitante,
que da sentirse aquí, ser más que amigo.

Y así, se para el tiempo, se comprende
que hay algo misterioso en este mundo,
y que en ese cantar, algo profundo
nos distingue de aquel que nada entiende.
Del que mira relojes, y se asombra,
en su cordura hueca e impaciente,
de ese pacto invisible en cada mente,
de esa luz especial que nadie nombra.
Qué difícil estar iluminado,
en el cónclave azul de madrugada,
cuando surge la magia improvisada,
y no existe futuro ni pasado.
Qué difícil vivirlo plenamente, y que el cante
traspase tus entrañas,
imposible explicarlo al que lo extraña,
qué difícil decir lo que se siente.

Marisa Medina

Rosas Negras. Huerga y Fierro, 1995.



Y madrastra para mi...

Gregorio Valderrama Zapata

1. Juan Brea y el teatro

Pese a que el flamenco no sea un arte especialmente agradecido con sus progenitores, con cierta frecuencia se suele apelar a la memoria de aquellos titanes que, con sólo su personalidad o sus virtudes como arma, construyeron grano a grano, piedra a piedra esta modalidad artística, hoy sin igual en ningún lugar del mundo.

A este respecto, fueron célebres los nombres de Silverio Franconetti, Curro Dulce, La Serneta, Chacón, La Trini, etc.; pero si antes de la llegada del siglo XX con todas sus modernidades hubo un flamenco que revolucionara los gustos y las modas en toda la península y provincias españolas de ultramar, ese fue, sin lugar a dudas, el famosísimo Juan Brea.

2. Juan Brea en los madriles: la explosión

Son escasas las noticias que circulan sobre el veleño con anterioridad a 1879, aunque nuestro cantaor ya debería ser lo suficientemente reconocido, como para ser el elegido por los empresarios, los eruditos y los inteligentes, para sustituir en los carteles al gran Silverio en su periplo madrileño del

verano de 1879. No podía ser un segundón de poca monta quien continuara la labor del gigante sevillano; tendría que ser un igual, como avanzado el siglo XX, Manuel Vallejo pudo ser el continuador de la genial Niña de Los Peines.

Extraordinario debió ser el efecto que produjo Juan Brea en la capital de España, cuando alusiones a su persona aparecen recogidas en el sainete de Calisto Navarro «Teatro Salón Eslava» publicado recién llegado nuestro cantaor en la Villa y Corte:

*«Ya las presonas de viso
Se van a oír a Juan Brea
A la calle del Barquillo.»²⁵*

Y es que el «gigante con voz de niña»²⁶, fue, sin lugar a dudas, el artista flamenco más mediático de su tiempo, muy por encima del mismísimo Silverio o el jerezano Chacón.

Una vez en la Villa y Corte, el carisma y la voz del malagueño, calaron inmediatamente entre autores de comedia y empresarios teatrales, quienes vieron en él, un líder ideal para el entonces tan de moda teatro de costumbres andaluzas y un estandarte para el flamenco.

²⁵ TEATRO SALÓN ESLAVA. NAVARRO, Calisto. *Apropósito cómico dramático*, representado en el Teatro Eslava de Madrid el 9 de octubre de 1879. ²⁶ LORCA, Federico García. *Poema del cante jondo*. «Juan Brea tenía cuerpo de gigante y voz de niña. Nada como su trino. Era la misma pena cantando detrás de una sonrisa. Evoca los limonares de Málaga la dormida, y hay en su llanto dejos de sal marina. Como Homero cantó ciego. Su voz tenía, algo de mar sin luz y naranja exprimida.»

Había resucitado para entonces la moda de lo andaluz en todo el país, corriente esta, para la cual el malagueño fue un extraordinario favorecedor:

*«Empezó la broma por todas aquellas demostraciones contra don Amadeo: lo de las peinetas y mantillas, los trajecitos a medio paso y los caireles; siguió con las barbianerías del difunto rey, que le había dado por lo chulo, y claro, la gente elegante le imitó; y ahora es ya una epidemia, y entre patriotismo y flamenquería, guitarreo y cante jondo, panderetas con madroños colorados y amarillos, y abanicos con las hazañas y los retratos de Frascuelo y Mazzantini, hemos hecho una Española bufa, de tapiz de Goya o sainete de don Ramón de la Cruz. Nada, es moda y a seguirla.»*²⁷

«Siempre hemos sido muy majos, muy jacarandosos, y muy flamencos; pero como hoy, nunca. El gusto moderno es flamenco hasta lo sublime.

En los carteles de los teatros de Madrid se leen títulos macarenos: Toros y toreros, Los Chulos distinguidos, Cante flamenco, El Corazón de un gitano, Los Toros de la vacada de Don Fulano, Tendido número, El Toro de gracia, El Toro de muerte, El Toro del

aguardiente, Los Jóvenes embolados, De Cádiz al Puerto, y otros del género.

*[Es raro] el juguete en que no canta Brevia, se baila algún actor o se jalea alguna actriz; en las zarzuelitas nuevas se incluye una pieza musical sobre motivos andaluces.»*²⁸

El éxito del popularizador del «Canario más sonoro»,²⁹ que actuaba todos los días en el Café teatro de la Bolsa fue tan grande y tan inmediato, que en menos de un mes sería contratado para cantar en el teatro Príncipe Alfonso en las representaciones de la zarzuela Periquito.³⁰

Si bien Periquito se había estrenado sin pláceme ninguno en el teatro, ni participación de cantaores flamencos, al día siguiente al estreno, los autores, sabedores del enorme reclamo que suponía Juan Brevia en aquel momento, procedieron a incluir en el reparto al cantaor veleño, con un vuelco de público y crítica, extraordinario.

Muy poco después, el cantaor sería solicitado para que actuara esta vez en el Teatro de Variedades, en el sainete, «Al Santo, al santo».³¹ Pocos días más tarde sería requerido para formar parte del elenco que actuaba en el auditorio Príncipe Alfonso, representando la comedia andaluza «Diego Corrientes, el bandido generoso»,³² donde nuestro artista cantaba entre otras cosas, saetas. En octubre del mismo año, forma parte del cuadro

²⁷ PARDO BAZÁN, Emilia. *Insolación*. 1889. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante, 2002. ²⁸ DE PALACIO, Eduardo. *¡Ole por lo flamenco! La Ilustración española*. Madrid, 22 de mayo de 1882. ²⁹ SÁNCHEZ SEÑA, Enrique; música de TOMÁS REIG. *El canario más sonoro*, juguete lírico-cómico, estrenado en el Teatro Maravillas de Madrid, 31 de agosto de 1888. «¡El cielo y la tierra tiemblen solo al oírme nombrar». ³⁰ CARRIÓN, Ramos y VITAL AZA; música del maestro Rubio. *Periquito*, zarzuela cómica. Madrid, 1879. ³¹ ECHEGARAY, Miguel; VALVERDE, Joaquín. *Al Santo, Al Santo*, propósito cómico-lírico. 1880. ³² GUTIÉRREZ DE ALBA, José María. *Diego Corrientes, el bandido generoso*, drama andaluz. 1847. ³³ ELIZAGA, José de. *El Congreso de gitanos*, comedia de costumbres flamencas. 1849.

«*Zambra de gitanos*», representado en el Circo de Price. En el mes de noviembre, en el Teatro Novedades se representa «*El Congreso de gitanos*»,³³ dando fin con un espectáculo flamenco a cargo de Juan Breva. En el mes de diciembre lo encontramos actuando con su cuadro de flamencos en el Teatro Novedades, como fin de fiesta del drama del género andaluz «*Los Niños de Écija*»³⁴. Terminaría el año 1880 actuando en la pieza llamada *Trílogo*³⁵, juguete que consistía en un propósito escrito especialmente para consagrar a Juan Breva en los teatros, donde aparece en el escenario sobre una plataforma aclamado por todos los flamencos del café de la calle del Barquillo.

*«Juan Breva, el rey de los cantadores, se exhibe sobre una plataforma rodeado de guitarristas y bailaoras; y canta con la gracia que tantos aplausos le ha valido en el teatro de la Bolsa y en algunos cafés de esta corte.»*³⁶

Trílogo se representaría en Madrid en diciembre de 1880, en el Teatro de La Zarzuela, de cuyo estreno procede este comentario:

*«Juan Breva agradó y puesto que en el teatro de la Zarzuela ha logrado salvarse lo flamenco, diremos que este ha subido un grado más en la escala de su propagación, y que la nueva empresa ha de deberle una buena parte en los beneficios que desde ahora le auguramos.»*³⁷

3. Juan Breva actor

Como comprobamos, debió prestarse muy bien Juan Breva al papel de cantaor de comedias, zarzuelas y sainetes, pues encontramos participaciones suyas al menos en trece piezas, que serían las siguientes:

- 1879 Periquito, (Carrión y Vital Aza).
- 1880 Al Santo, (Miguel Echegaray & Joaquín Valverde).
- 1880 Diego Corrientes o El bandido generoso, (José María Gutiérrez del Alba 1847).
- 1880 Trílogo, (Carrión y Vital Aza).
- 1880 Zambra de gitanos, Zambra andaluza (autor desconocido).
- 1882 Callos y caracoles (Eduardo De Palacio, 1877).³⁸
- 1886 Las viejas ricas.³⁹
- 1886 La cigarrera de Cádiz (José Sánchez Albarrán 1846).
- 1892 La Feria de Sevilla. (Autor desconocido).
- 1892 José María o Los bandidos de Sierra Morena (Florentino Molina).
- 1893 ¡A Melilla! ¡Viva España! (Autor desconocido).
- 1893 Una juerga en Sevilla, (Autor desconocido).
- 1893 Luis Candelas y José María (Autor desconocido).
- 1908 Walkyria, juguete cómico, Pascual Sánchez Bort.⁴⁰

³³ ELIZAGA, José de. *El Congreso de gitanos*, comedia de costumbres flamencas. 1849. ³⁴ *Los niños de Écija*. Autor desconocido. 1880 aprox. ³⁵ CARRIÓN, Ramos y VITAL AZA. *Trílogo*, juguete lírico-cómico. 1880. ³⁶ *El Globo*. Madrid, 18 de diciembre de 1880. ³⁷ *El Guadalete*. 22 de diciembre de 1880. ³⁸ PALACIO, Eduardo de. *Callos y caracoles*, sainete nuevo. Madrid, 1877. ³⁹ Nómina de artistas de la compañía (1886), donde figuran Juan Breva y Antonio Pozo (El Mochuelo, con 10 años). ⁴⁰ SÁNCHEZ BORT, Pascual. *Walkyria*, juguete cómico. 1908.

4. Juan Brea cantaor de teatros

Dejó escrito Demófilo,⁴¹ *«que el flamenco era un arte tabernario, de donde nunca debió salir»*. Culpaba de su tránsito a los Cafés cantantes al gran cantaor sevillano, Silverio Franconetti. Sostenía que, como consecuencia de este nuevo estado, el genuino cante jondo gitano se agacharía.

Si ciento cuarenta años después Demófilo pudiera oír el cante actual, vería que el proceso ha sido justo al contrario; el cante se ha venido agitanando cada vez más, buscando un ideal que actúa como motivación de un modelo idealizado que tal vez nunca existió, pero eso es un tema diferente al que tratamos aquí.

Nos cuenta la prensa que Silverio actuó en muchas ocasiones en teatros en los intermedios de comedias del género andaluz, pero por lo que parece, quien desarrolló bastante más esta modalidad de cantar, no en los cafés, si no en los teatros españoles, participando tanto como actor cantaor en las obras y otras como atracción de final, fue Juan Brea.⁴²

Así es. Otra de las características muy destacables de Juan Brea, fue la importante cantidad de actuaciones que hizo en los teatros de gran parte de España.

Paralelamente, gran parte del flamenco se

desarrollaba en aquel mismo tiempo en tabernas y cafés cantantes, donde el propio cantaor ofreció su arte, tal vez más que ningún otro. Entre 1880 y 1884 lo localizamos en Madrid cantando hasta en cuatro cafés el mismo día, pero es muy destacable, que nuestro cantaor, fue un artista de gran nivel y logró una categoría profesional muy elevada, llevando el flamenco hasta el Teatro de la Zarzuela, escenario nunca antes pisado por nadie de nuestra estética.

La popularidad de nuestro paisano alcanzó niveles de auténtico divo, al que se le parodiaba, tanto como cantaor, como a las obras que él representaba:

*«Buenas noches, caballeros,
pa servir a ustés, madamas,
soy flamenco de lo puro
y me llamo «Juan Manzana».*

(...) este año, no hay función en que no nos encontremos. Ende el treato de Novedades hasta la Zarzuela inclusive, nosotros semos los niños mimaos del público y sus arrabales. Por toas partes cantaores y cantaoras... No hay cartel donde no asome una guitarra, ni tertulia en donde no se cante el Trólogo y las playeras tenías...»⁴³

En esta línea simpática de parodia al genial cantaor, Francisco Flores, en su cuadro de

⁴¹ MACHADO Y ÁLVAREZ, Antonio, alias «Demófilo». Fundador del Folklore Andaluz y primer «flamencólogo». Padre de los poetas Antonio y Manuel Machado. ⁴² PARDO, Francisco; CALVO, José; DARDALLA, José María; GUERRERO, Manuel; VEGA, Francisco Antonio de; JIMÉNEZ OSUNA, Antonio; MONTES, María. Obras del género andaluz de teatro, modalidad lírica anterior al flamenco moderno. ⁴³ PINA, Mariano y RUBIO, Ángel. ¡Eh! A la Plaza, revista. Madrid, 1880.

costumbres «De Cádiz al Puerto» introduce
ahora al émulo Juan Jigo:
Habla Juan Jigo

*¡Hombre!... ¡Si no hay cantaores!...
Que no mablen de Silverio,
ni de Juan Brevia, ni de...
En fin, que quedan pequeños
si se comparan conmigo...
Donde se pone Juan Jigo,
por mal nombre el Madrileño,
que callen los andaluces;
que no sirve el más prefeto
¡ni pa tocarme a la ropa!...
¡Vamos, hombre!...⁴⁴*

En el cuadro de actores del Teatro Príncipe Alfonso de Madrid, para comenzar la temporada de otoño invierno de 1893, figuraba la siguiente nómina de cantantes del género andaluz: Juan Brevia, Antonio Pozo, Antonio Revuelta y Juan Ríos.

He aquí una ligera relación de algunos teatros nacionales donde encontramos noticias del veleño actuando. Seguramente serían muchos más, recojo sólo de los que es posible constatar la noticia:

Príncipe Alfonso, (Madrid)
La Bolsa, (Madrid)
Variedades, (Madrid)
Circo Price, (Madrid)
Novedades, (Madrid)
Zarzuela, (Madrid)
Teatro Madrid, (Madrid)
Circo Parish, (Madrid)

Teatro Martín, (Madrid)
Liceo Ríus, (Madrid)
Apolo, (Almería)
Teatro Principal (Almería)
Teatro Principal (Segovia)
Teatro Palentino (Palencia)
Romea, (Murcia)
Teatro de Matos Cáceres)
Teatro de León, (León)
Teatro Circo, (Cartagena)
Echegaray, (Cuevas de la Almanzora)
Teatro Circo de Variedades, (Málaga)
Teatro Lara (Málaga)

5. Juan Brevia, conclusiones

Lo expuesto hasta ahora, parece evidenciar la primacía artística de Antonio Ortega Escalona «Juan Brevia» al menos desde 1879 a 1895.

Nuestro paisano fue un artista de éxitos inenarrables, no conocidos hasta entonces en ningún otro flamenco. No conozco otro cantaor de aquellos tiempos que hubiera sido inmortalizado en figurillas de barro y vendido en las ferias como una reliquia de lo español, al nivel de un presidente de gobierno o del torero de más fama de su tiempo:

«En las tiendas de bisutería y quincalla alternan reducidas a figuritas de barro santo, todas las notabilidades españolas, Lagartijo y Romero Robledo, doña Baldomera y Castelar, Juan Brevia y Cánovas.»⁴⁵

⁴⁴ FLORES GARCÍA y ROMEA, Julián. *De Cádiz al Puerto*, cuadro de costumbres. 1881.

⁴⁵ *Crónica hispano americana*. 23 de mayo de 1881.

Juan Brea cantó en salones, cafés, tabernas, plazas de toros, circos, etc., pero además vistió de gala a todos los flamencos paseando su arte por los mejores teatros del país y arrastró con él en sus actuaciones a otras leyendas del cante andaluz como el Chato de Jerez, Carito, Fosforito, Revuelta y otros como Juan Ríos Canario o Antonio Pozo el Mochuelo.

De las obras citadas (sainetes, comedias, zarzuelas, dramas, juguetes, estampas, pantomimas, aporósitos, etc.) solo poseo las partituras de Periquito, de las demás, en el mejor de los casos, conocemos el libreto, pero no la música que lo ilustraba.

El interés por el gigante de Vélez alcanzó incluso a ilustrísimos músicos como Isaac Albéniz, quien compuso una malagueña con el nombre de Juan Brea, tampoco es la única, pues encontramos tres piezas diferentes nominadas Juan Brea de músicos distintos y, hasta un pasodoble —que no he localizado— pero algún día aparecerá la partitura.⁴⁶

Su nombre, entre 1879 y 1925, aparece en cientos de ocasiones como cita o referencia en sainetes, novelas, zarzuelas, poemas, folletines, etc.

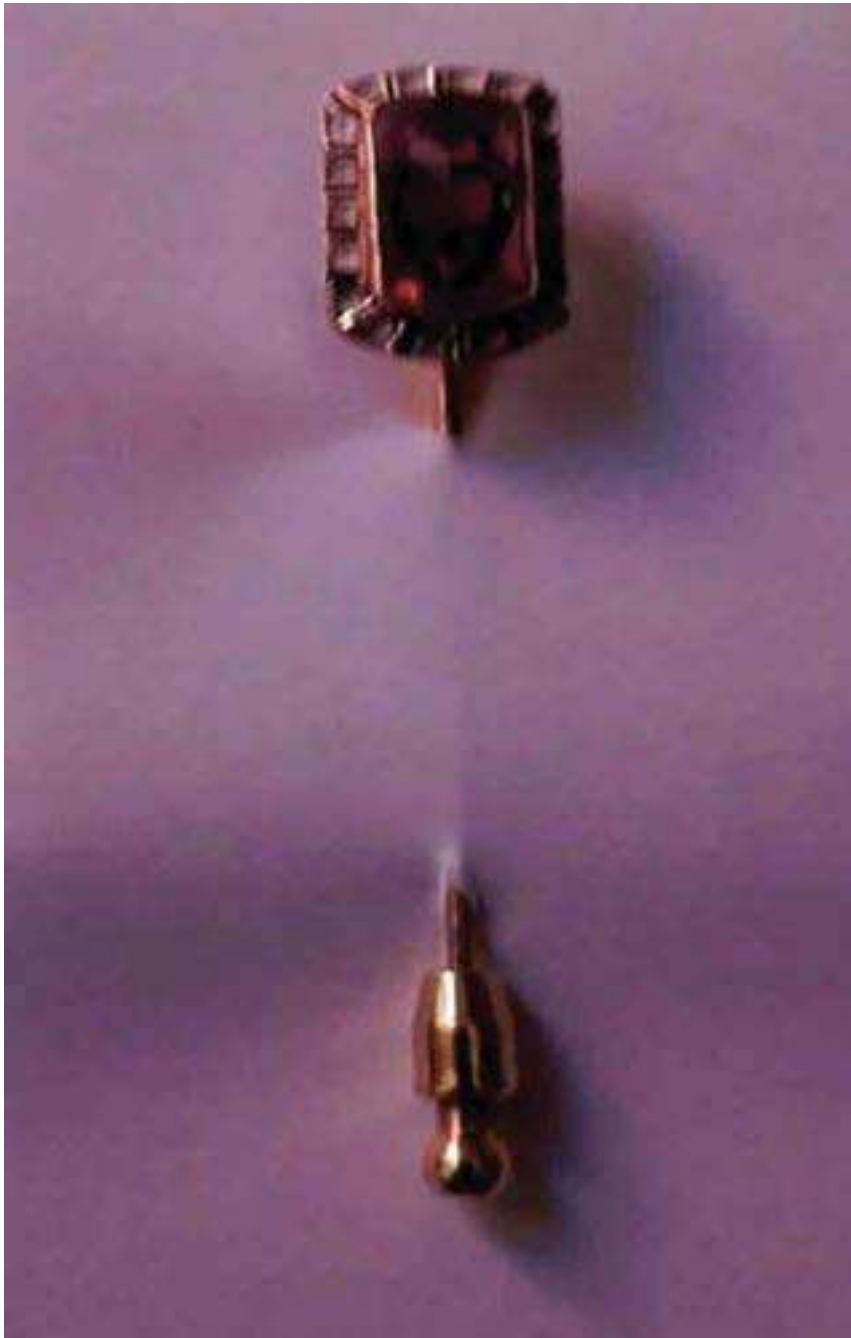
Decía al inicio de este escrito, y me reitero en el mismo aserto, que Juan Brea fue el artista flamenco más mediático de su tiempo, muy por encima del mismísimo Silverio o el jerezano Chacón.

Doy fin a este artículo con un poema en

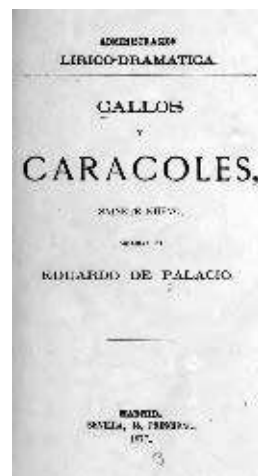
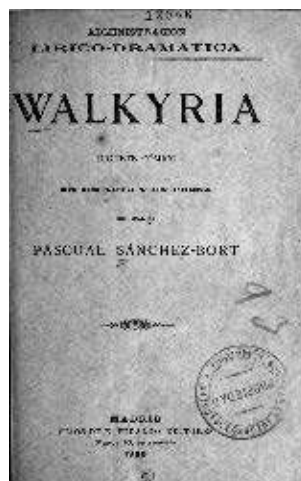
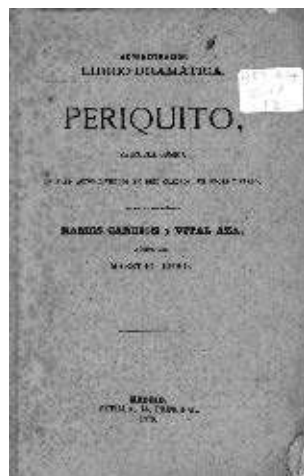
andaluz «de teatro» publicado en el diario La Tempestad, el 16 de enero de 1881, el cual — ¡Cómo no! — pone de manifiesto el interés que el malagueño cantaor suscitaba entre la afición y los empresarios, incluso en Segovia.

A Mansanare

*Puez que lo flamenco priva
y en Zegovia hase furor,
contrate uzte a un cantaor
o arguna flamenca diva.
Que empresipie en el iztante
con eze jaaay zentimental
que ez la clave prenzipal
de todo flamenco cante.
Puezto queeze jaaay, tan zonoro
ez la zal vertida en yanto
alegra y cauza quebranto,
y ez mezcla de riza y yoro.
Si uzte en Zegovia er primero
puziera un café cantante,
ez zeguro que al iztante
se ajogaba uzte en dinero
y, como arguno lo dijo,
si uzte contrata a Juan Brea
una buena breva lleva
y hase fortuna de fijo.*



| Pisacorbatas de Loriguillo de Coín, idéntico al que recibió Juan Brea como regalo de su amigo el rey Alfonso XII. Cortesía de la familia Loriguillo.



Portadas de los libretos de algunos de los espectáculos musicales en los que participó Juan Brea a lo largo de su amplia carrera.



«Canta en neto andaluz quien guarda bueyes;
quien no sabe a qué sabe manzanilla,
que con Juan Breva compartieron Reyes,
quien bebe el agua pura en la liarilla;
quien respira aire virgen de los cerros...
No un mozo de tabernas de Sevilla».

OSUNA, Francisco de (seudónimo de Francisco Rodríguez Marín). Prólogo a *Maldiciones Gitanas*, de Manuel Díaz Martín. Sevilla: Imprenta Andalucía Moderna, 1901.

«Porque de Calvo y de Vico
Ya se ha pasado la moda.
Ahora, la gente del viso
Se marcha a oír a Juan Breva
A la calle del Barquillo».

RÉPIDE Y CORNARO, Pedro de. *Guía de Madrid. Calle del Barquillo*.
La Libertad, 3 de noviembre de 1921.

«Cuando canta Juan Breva
Me vuelvo loco,
Que en oyendo flamenco
Me descompongo»

GASTAMINZA, Basilio; música de MANGIAGALLI, Carlos. *Artistas a Cala*, juguete cómico-lírico, estrenado en el Teatro de la Zarzuela de Madrid, 15 de enero de 1881. «Copla de seguidilla bolera».

Juan Breva y Loriguillo el de Coín:

*Un tándem artístico entre dos hermanos
en la «edad de oro» del flamenco*

Sebas Guerrero Loriguillo

Las noticias del diario *El Avisador Malagueño*, como ocurre también en otros medios andaluces y regionales, no siempre recogían los nombres de los artistas flamencos que iban a actuar, excepto contadas excepciones, pues atienden a generalidades como: «notabilidades flamencas, notabilidades del género andaluz»⁴⁷ entre otras. Hay que evidenciar que Juan Breva, Antonio Ortega Escalona (¿1846? -1918), queda casi siempre recogido, mientras no siempre se nombraba a los artistas que iban con él; eso podría ser producto del fenómeno circular que se creó en torno a su figura, llegando a eclipsar a varias generaciones de artistas flamencos y de otros géneros, tal y como nos testimonia el cantaor Fosforito.

Durante el Romanticismo, en España, se desata una pasión irracional por los toros y el flamenco; uno de los impulsores y líder de esta eclosión fue el político antequerano, y ministro de la Gobernación, Francisco Romero y Robledo, y la figura flamenca con más proyección pública y aclamada fue, como decimos, la de Juan Breva. Esto fue

una realidad, pero también que conformó con frecuencia un tándem artístico con Loriguillo o Niño de Coín, se le conocía con esos dos nombres artísticos principalmente, como vamos a ver, a tenor de las noticias que manejamos, de igual forma que lo hicieron en el toreo Frascuelo y Lagartijo. Tanto los cantaores como los toreros tenían, individualmente, dos o tres décadas de éxito, de cumbre, si lograban alcanzar la fama, como es el caso que nos ocupa.

El tándem artístico que nos ocupa, como es habitual, pudo obedecer a la necesidad que ambos artistas tenían mutuamente, el uno del otro, porque les era más cómodo para obtener contratos y porque actuando juntos podían trabajar «en competencia», como era habitual en la época y hemos leído en varias noticias de publicidad de los cafés cantantes, creando de esta forma más expectación, clientela, promoción, publicidad y discusión. Pero en las últimas décadas especialistas como Gonzalo Rojo, entre otros, sostienen que Juan Breva le profesó un gran afecto (a Loriguillo), que se llamaban hermano entre

⁴⁷ GELARDO NAVARRO, J.; ORTÍZ NUEVO, J. L. (Cord.), *El Eco de la Memoria. El flamenco en la prensa malagueña de los siglos XIX y principios del XX*. Diputación de Málaga, 2007, págs. 44-45.

ellos, y que en 1883, para concretar, lo llevó de gira por Andalucía y Extremadura, y lo incluyó en varias ocasiones en algunos de los locales en los que trabajaba, lo explica así: «cantó en el Círculo de la Amistad de Córdoba, viajó por Andalucía, Extremadura y Levante dando conciertos junto a Silverio, el granadino Rafael Gálvez Aragón, La Serneta, Carito, Loriguillo de Coín, al que tuvo gran afecto»⁴⁸. Esta afirmación deja en evidencia el liderazgo del primer artista, pero podemos evidenciar que éste no iba a compartir cartel con un artista que no estuviese en su nivel, que no fuera una primera figura, y que no cobrara lo mismo que éste cada noche. (...) Miguel Berjillos Gálvez, al incidir en la poca importancia que el Brevia le daba al dinero, recuerda a propósito la especial amistad que le unía a Loriguillo. También el cronista malagueño Joaquín Díaz Serrano apostillaba que lo destacaba y quiso por encima de cualquiera de sus compañeros de tablas: «(...) recordamos haberlo oído elogiar a no pocos de esos compañeros y especialmente al bondadoso seminarista y maestro del arte, el «Loriguillo», de Coín»⁴⁹; hay que recordar que el de Vélez fue gran amigo de los artistas que trabajaban con él, a los que consideraba y beneficiaba en lo que podía, y con los que era muy generoso. De Luna Sepúlveda igualmente testimonia una amistad muy íntima entre ambos; no sólo se querían como hermanos, sino que se admiraban muchísimo y compartían vidas en paralelo. Fue una amistad feliz para el arte y disfrute de la época.

Por otro lado, en el plano artístico Juan Brevia contribuyó a cambiar el rumbo del

arte popular con sus cantes. Su generación hace detener la velocidad de los bailes, lo que permite que el cante tenga sitio por sí sólo, a juicio del experto Ortiz Nuevo. Incide en que la malagueña en el último cuarto del siglo XIX «se convierte en uno de los cantos obligados en todos los teatros»⁵⁰, y no sólo en España, sino también en La Habana y México. Tanto Juan Brevia como Loriguillo fueron expertos en las llamadas y conocidas como malagueñas, más bien los conocidos como fandangos abandolaos o cantes de Juan Brevia, aunque se reconoce que el primero no cultivó «la malagueña nueva» y el segundo sí. Indistintamente, los dos se especializaron en un amplio repertorio llamado «cantes de la tierra». Al primero se le atribuía voz de tenor y al segundo de barítono, flamencos.

Sea como fuere, y buceando en testimonios de la familia, la pintora malagueña y bisnieta de Loriguillo, Carmen Rosso Nieblas recuerda que su madre siempre le contó que: «Juan Brevia decía que él no cantaba detrás del Loriguillo», porque le creaba inseguridad. También se testimonia que cuando Juan Brevia estaba enfermo o afónico, su compañero lo sustituía sin ningún tipo de perjuicio para el evento. Y es una constante que en todos los anuncios de actuaciones aparezca siempre primero y junto a él Loriguillo. Como venimos exponiendo la relación entre ambos siempre fue de una profunda amistad, respeto y admiración mutua, aunque al final de sus vidas, testimonió su nieto Agustín Muñoz Loriguillo, «debió existir cierto enfriamiento de la relación, porque los modelos vitales de ambos tomaron diferentes cauces. El primero vivió intensamente la fama y no

⁴⁸ ROJO GUERRERO, Gonzalo. «Juan Brevia». *Centenario Juan Brevia, Alboreá. Revista del Instituto Andaluz del Flamenco*. 2018, pág. 65. ⁴⁹ DÍAZ SERRANO, Joaquín. «Efemérides malagueñas. Juan Brevia». *Hoja del Lunes de Málaga*, 20 de junio de 1949. (B.N.E.)

⁵⁰ SOTORRÍO, Regina. «La Málaga cantaora se reivindica». *Diario Sur*, 21/11/2010, pág. 1.

cuidó su economía, mientras el segundo hizo totalmente lo contrario»⁵¹.

Este aspecto crea controversia porque en realidad se sabe poco de cómo se relacionaron y cómo se organizaban, no hemos encontrado documentos escritos de ellos en cuanto a relación artística y personal. Es evidente que, como figuras, hermanos y entrañables amigos, compartirían conocimientos, experiencias y sociedad o clientela. De otra forma no se puede sostener que el cronista malagueño Narciso Díaz de Escovar los ubicara como las dos grandes figuras de su tiempo. Adelantamos una crónica suya que lo evidencia:

*El pueblo no repara en defectos, sino que la copla encierre el sentimiento que _____ desea expresar... ¿Cuáles son los más populares? (cantes). Los que cantaban _____ «Juan Breva» y «Niño de Coín» han quedado más en el _____ pueblo. (...) ¡Olé por _____ los buenos «cantaiores»! (...).*⁵²

Una ya imprescindible y necesaria tesis doctoral sobre Antonio Ortega Escalona, Juan Breva, nos aclararía muchas y amplias cuestiones sobre el flamenco o cante andaluz entre la segunda mitad del siglo XIX y los primeros años del siglo XX y, por supuesto, la verdadera relación artística y personal entre ambos. La amplísima cantidad de noticias sobre Loriguillo, la relevancia en el contenido de las mismas que han sido encontradas en el trabajo de Rafael Chaves Arcos ¡Qué grande

fuiste Juan Breva!, lo resitúa en la esfera en la que estamos trabajando e incidiendo.

Por su parte, Gonzalo Rojo Guerrero, el primer biógrafo de Loriguillo, testimonia que «el punto de conexión entre los dos artistas era muy extraño dentro del mundo del flamenco porque los dos eran profundamente religiosos y no participarían de la liberalidad y progresismo, a veces excesivo, que existía en el mismo»⁵³.

Otro ejemplo ilustrativo de lo que venimos abordando se condensa y resume en este anuncio de prensa de La Unión Mercantil de Málaga del seis de diciembre de 1887:

Los aficionados al baile y cante flamenco deben estar de enhorabuena. El dueño del café cantante de Siete Revueltas ha contratado á la renombrada bailadora conocida por «La Mejorana» y al célebre cantador por malagueñas Antonio Chacón, los que debutarán esta noche.

Proceden de Sevilla donde han dejado muchas simpatías y más de una vez hemos leído en la prensa de aquella capital grandes elogios de sus trabajos. Con estos artistas y los aplaudidos «Juan Breva» y «Loriguillo», que también trabajan en el mencionado café, se puede decir que está reunido todo lo más «barbián» y de más «carté» del género andaluz.

La competencia entre el «Gayarre»

⁵¹ MUÑOZ LORIGUILLO, Agustín. Conversación, 20 de diciembre de 2018. ⁵² *El Bien Público* (diario monárquico), Año XLVI, Núm. 13765. Mahón, 24 de febrero de 1919, págs. 1-2. Disponible en: <http://prensahistorica.mcu.es/es/consulta> (consultado 21 de mayo de 2019). ⁵³ ROJO GUERRERO, Gonzalo. Conversación, 27 de septiembre de 2016.

*flamenco y el nuevo cantador ha de llamar bastante la atención*⁵⁴.

No hay que dejar de observar en esta curiosa noticia-anuncio que el joven Chacón se va a retar con el «Gayarre flamenco», en alusión al famoso y magnífico tenor Julián Gayarre, es decir, la veteranía y magisterio que representan el Brevia y Loriguillo en ese momento. Con ello, y con la célebre Mejorana, se entiende que está representado lo mejor del panorama flamenco del momento. El sentido de competencia, y reto, que subyace es evidente. Necesitaríamos otro trabajo atender a la afición por los concursos flamencos que ya existieron en el último cuarto del siglo XIX y principios del XX.

Por otro lado, para concretar y contextualizar el panorama artístico y clientelar que estamos analizando, vamos a detenernos en una noticia sobre Juan Brevia que se publica el diez de octubre de 1885 en *Crónica Meridional*, La (Almería), en un momento en el que se asegura que el artista ha fallecido:

El duque de Montpensier y sus hijos le oyeron en Sevilla, y aquella hermosa princesa, que pasó tan rápidamente por el trono, le dispensó su protección. El cantaor fué á Madrid, y del tablado de los cafés cantantes subió al de los teatros. Él príncipe de Gales, los reyes de Portugal le oyeron cantar y le dejaron como recuerdo de su satisfacción valiosos regalos. Juan Brevia fué el único de los de su clase que obtuvo contratas de más de cinco duros diarios, y hacia vida económica

*y arreglada para reunir un capitalito y retirarse á su pueblo. La muerte ha venido á destruir esas risueñas esperanzas y la musa de los cantares flamencos está hoy de luto. Sus gasas serán un pañolon de crespón negro*⁵⁵.

Como decimos, se asegura que Juan Brevia ha fallecido y se le dedica una elegía, exaltando su voz y figura, pero al final se inserta el párrafo que recogemos. Puede dar cuenta y norte, contextualizar, de cómo el cantaor estaba relacionado públicamente con la alta sociedad, a la vez que los cantaores que iban con él en su cuadro. Enfatizamos que la mayoría de las veces encontramos noticias donde se habla de Juan Brevia y un «grupo de cantaores y artistas». En este sentido testimonia la familia de Loriguillo que se daban las circunstancias; hay que tener en cuenta que, al estar protegidos los dos por el político Romero y Robledo, fueron introducidos en la corte al igual que otros artistas flamencos que los acompañaban; de hecho, la vinculación del rey Alfonso XII con este arte fue muy conocida. Veamos una noticia anterior que puede esclarecer lo que estamos desgranando:

*Según hemos oído anoche, parece que los Príncipes extranjeros, huéspedes de SS.MM., han querido juzgar por si mismos lo que se llama el canto flamenco en nuestro país, y al efecto fueron llamados a Palacio los más célebres cantaores que se encuentran en Madrid, y que hicieron delante de la Familia Real lo más escogido de su repertorio*⁵⁶.

⁵⁴ RIOJA VÁZQUEZ, Eusebio. «Un formidable espacio flamenco de la Málaga decimonónica: El Café Cantante del Sevillano, o de Bernardo, o de Siete Revueltas (I y II)». *Isla de Arriarán*, nº XXIX y XXX, 2007 (junio y diciembre), págs. 127-153. ⁵⁵ *Crónica Meridional*, La (Almería). Biblioteca Virtual de Almería, 11 de octubre de 1885, pág. 3. ⁵⁶ CHAVES ARCOS, R. *¡Qué grande fuiste Juan Brevia! Cien años que cesó su voz y pervive su eco*. Vélez-Málaga: Ayuntamiento de Vélez-Málaga, 2018, pág. 87. (*El Alabardero de Sevilla*, miércoles 17 de noviembre de 1880, pág. 3 del nº 117).

En la noticia, que se publica en Sevilla y que también recoge otro diario de Madrid, se explicita: «La gente crua en el Palacio», sólo podemos extraer que un grupo de cantaores, entre los que se podían encontrar Brea y Loriguillo, entre otros, es llamado a Palacio, pero por las prácticas y protocolo de la Casa Real, los cantaores y artistas no irían a éste así como así, debía existir, como decimos, una preparación y seguridad, alguien que los introdujera como afirmamos. Pensar en Romero y Robledo, como apuntamos, nos ofrece cierta garantía a la hora de sostener el relato, porque en otras noticias así se explicita y confirma. En el plano político destacamos a periodistas que recogieron al político con el sobrenombre de Juan Brea, «el ministerial Juan Brea», para evidenciar la afición y mecenazgo de este sobre los artistas que tratamos. Por otra parte, dichos cantaores disfrutaron de regalos que el Rey Alfonso XII les hizo entrega, la familia de Loriguillo conserva un alfiler de corbata que, junto con un reloj de oro, sostiene, recibieron los dos. Del mismo modo, de la relación del flamenco con la corona a través de Romero y Robledo se podría realizar un trabajo fructífero también.

Observar cómo en este caso aparecen los cantaores de nuevo, entre otros, en una pieza teatral estrenada con éxito en el Teatro Cervantes de Málaga, la noche del 26 de septiembre de 1886; obra editada en Málaga y Madrid, apareciendo también otros destacados artistas míticos en el género. Se trata de un juguete cómico-lírico en un acto y en prosa, *Se Aguó El Viaje*, muy interesante para nuestro trabajo en tanto en cuanto el flamenco es el hilo conductor de la trama en sí, trama de carácter costumbrista. Vamos a transcribir la escena número siete de la obra

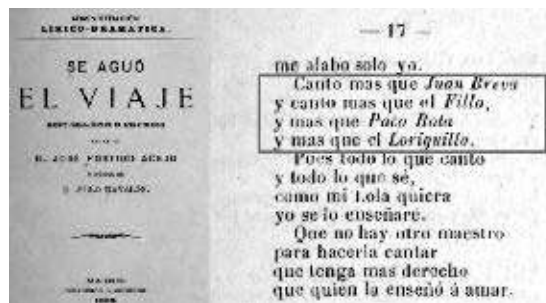


Ilustración 1: calycante. blogspot.com

de José Postigo Acejo (Ilustración 1).

Como podemos observar aparecen los dos artistas juntos abriendo y cerrando la alusión a los cantaores.

Pero tras la muerte de Juan Brea en 1918, principalmente, y la de Loriguillo o Niño de Coín en 1924, eran prácticamente coetáneos, observamos que D. Narciso, al que se le conocía como el poeta de los cantares, se interesará en dejar constancia de la repercusión y liderazgo que ejercieron las coplas de él en las carreras artísticas de los artistas, y la popularidad de éstos, al difundir por diferentes medios nacionales noticias, ya fuera a través de entrevistas o notas de prensa propiamente dichas, y de camino dejar constancia de su trabajo dentro y fuera de España, etcétera. Veamos algunas de las encontradas y repetidas en diferentes medios nacionales, aunque deben existir cientos más de ellas:

En los cafés cantantes de que había plétora en casi todas las capitales andaluzas se derrochaba y había competencia entre los grandes «cantaores»: «Brea» compartía sus triunfos con Chacón, «El Canario»,

«Loriguillo», y con (...) «La Trini», (...). Ortega, como casi todos sus compañeros de entonces, ganó una fortuna (...)»⁵⁷.

(...) se iban a un café de la calle de Mesones (de Granada), donde Juan Brea y Loriguillo cantaban malagueñas y una rubia archidonesa, con una cara y un cuerpo precioso, bailaba fandangos y sevillanas, (...)»⁵⁸.

(...) Me parece que lo estoy viendo. Era alto, grueso, con patillas recortadas (...) que pregonaba a leguas su abolengo gitano. Si era verdad que no podía competir con un Juan Brea o Niño de Coín, tampoco podrán negarme sus contemporáneos, que cumplía perfectamente y que cantando malagueñas y polos, había que aplaudirlo. (...) Treinta Merengues (...)»⁵⁹.

(...) el café de Bernardo, allá en las Siete Revueltas, centro de «cantaoras» y «bailaoras» en competencia, donde brillaron la «Parrala», Juan Brea y «el Niño de Coín», el Turco destruido por un horroroso incendio (...)»⁶⁰.

Cuando en mis tiempos de niñez oía al «Canario», «Loriguillo», Chacón, Juan _____ Brea, Silverio, etc, batía palmas hasta colorear mis manos. Pasaron tres _____ décadas (...) y aquel canto «jondo»,

flamenco, puro, clásico, típico andaluz, se _____ disipó poco a poco, como el ulular del viento. En ese tiempo vino Gayarre (...)»⁶¹.

Dentro del tándem que estamos viendo, el de Coín ha sido en muchos momentos relegado por los flamencólogos a la sombra de Juan Brea, no sabemos si porque se evidencia que éste rehuía de la fama o porque Romero Robledo lo ausentaba de lo público todo lo que podía para reservárselo para sí, lo que se evidencia es que el silencio que se produjo durante décadas en torno a nuestra figura no ha sido una casualidad. Como decimos, en muchas noticias en las que se anuncia o habla de Juan Brea no se cita a Loriguillo y a otros artistas contemporáneos. En sus años de boom el de Vélez eclipsaba a todos sus compañeros de profesión, aunque Loriguillo, siempre muy cerca de él, era un maestro versátil interesado en ganarse la vida con holgura sin salirse mucho de su espacio vital. Él le podía abrir puertas al Brea por sus conocimientos musicales y éste por su amplísima popularidad, con la diferencia que al primero le interesaban sobre todo los réditos económicos de las fiestas de la alta sociedad, donde el ambiente y repercusión era distinto para un artista considerado por esa sociedad como de culto. Veamos un extracto de un poemario donde se alude a él en un circunloquio con El Brea:

Canta en neto andaluz quien guarda

⁵⁷ *El Progreso: diario liberal*, Año XI, Núm. 3233. Lugo, 14 de junio de 1918; *El Regional* (Málaga), 9 de junio de 1918. Disponible en: <http://prensahistorica.mcu.es> (consultado 21 de mayo de 2019). ⁵⁸ *El Noticiero Gaditano: diario de información y de intervención política*, Año XII, Núm. 4441. 25 de junio de 1930. Disponible en: <http://prensahistorica.mcu.es/es/consulta> (consultado 21 de mayo de 2019). ⁵⁹ *La Provincia: diario de información y de intereses generales*, Año II, Núm. 363. 7 de agosto de 1924 (Lugo); *El Telegrama del Rif*, Año XXIII, Núm. 8348. 2 de agosto de 1924 (Melilla). Disponible en: <http://prensahistorica.mcu.es/es/consulta> (consultado 21 de mayo de 2019). ⁶⁰ DÍAZ DE ESCOBAR, N. «CIEN LEGUAS». *El Heraldo de Madrid*, 10/12/1928, pág. 6. Disponible en: <http://prensahistorica.mcu.es/es/consulta> (consultado 21 de mayo de 2019). ⁶¹ *El Popular, Diario Republicano*, viernes 12 de octubre de 1917, pág. 4. Biblioteca Virtual de la Provincia de Málaga.

bueyes;
 Quien no sabe a qué sabe manzanilla
 Que con Juan Brea compartieron
 reyes;
 Quien bebe agua pura en la liarilla;
 Quien respira aire virgen de los cerros;
 No humazo de tabernas de Sevilla. (...) ⁶²

El que canta en neto andaluz, guarda bueyes, no bebe alcohol y bebe agua pura en la liarilla es Loriguillo, que compartió reyes con Juan Brea, como apunta. De nuevo aparecen juntos citados por el gran intelectual cervantista de la época Francisco Rodríguez Marín, pero citando al de Coín de forma indirecta. Es tan evidente que trabaja siempre con Juan Brea que aluden a él para información de todos los que conocen esta circunstancia.

En otro orden de cuestiones, en este apartado vamos a traer a colación un exquisito y cuidado texto que podría sintetizar e ilustrar la relación de los dos cantaores reseñados, así como la excelencia en sus cantes, que recoge Salvador Rueda, con sumo gusto, en *Cantando por ambos mundos*: Nueva colección de poesías. Bajo el epígrafe «Camino de Vélez» nos relata:

Iban dos a lomo de un solo caballo y eran cantadores, en cuyas gargantas puso Andalucía todas sus canciones, como si pusiera con manos sublimes ¡su santo Evangelio escrito con notas de sus ruseñores! (...) De pronto, una copla como una saeta, que lleva en la punta veneno divino y embarga de dulce tristeza, se oyó lenta alargar

en los aires sus versos de pena, (...) De la otra garganta otra copla salió en competencia más llorosa, más grave, más triste que su compañera, (...) La voz melodiosa que cantó primera, con ecos de llanto, rompió en malagueñas, y se estremecieron los cañaverales con la copla aquella, que oyó el andaluz Paraíso cual si el primer ruseñor la plañiera (...) ⁶³.

Podemos observar que, a través de su estética parnasiana, que precede al modernismo, crea una atmósfera entre lo místico, lo popular, y lo realista. No sería aventurado sostener que los cantadores los presenta como algo más que compañeros de profesión, son hermanos y ruseñores, y van en un mismo caballo, introduce un devocionario que casa perfectamente con el de éstos, distinguiendo sus voces melodiosas, a la vez que suenan en los aires ad libitum los versos de pena. Por un lado, una copla a modo de saeta y, por otro, una malagueña.

Podemos conjeturar que se acerca al universo artístico que hemos destacado anteriormente, dice Rueda que «se oyó lenta alargar en los aires sus versos de pena» y «con ecos de llanto, rompió por malagueñas». Muestra a los dos cantaores con halo de reverencia, respeto y admiración, en 1914, año de edición de esta obra, ya habían acabado con sus carreras artísticas, eran aclamados.

Pero para profundizar en este universo devocionario y artístico debemos añadir que la saeta, como muy bien expresó el padre Fray Diego de Valencina, es fiel reflejo del espíritu cristiano. Por su parte Alfredo Arrebola

⁶² RODRÍGUEZ MARÍN, F. *Sonetos y sonetillos*. Sevilla, 1893, en RODRÍGUEZ MARÍN, Francisco. *Ciento y un Sonetos*. Sevilla: E. Rasco, 1895, pág. 26. ⁶³ RUEDA, Salvador. *Cantando por ambos mundos: Nueva colección de poesías*. «Camino de Vélez». Madrid: Librería de Fernando Fe, 1914, págs. 284-287.

sostiene que su origen pudo estar en una «tonada plañidera» con reminiscencias del canto gregoriano. Según éste se han cantado en Málaga dos tipos: la eminentemente litúrgica y la flamenca. Pero también existe una saeta común a los pueblos, que se da por ejemplo en Álora, la «saeta de pasión o llana».

Se aventura por tradición oral que el Cojo de Málaga, Joaquín Vargas Soto (1880-1941) cantaba saetas en Málaga por Seguiriyas. Hasta el momento, según Arrebola, se le atribuía ser el primero en cantar la saeta flamenca⁶⁴, pero la noticia que nos aporta Díaz de Escovar puede cambiar esta idea, como veremos en adelante. Por su parte el flamencólogo José Luque Navajas cuenta que allá en el primer tercio del siglo XX, ya se cantaban saetas flamencas en los balcones del antiguo Café Madrid de Málaga, pero admite ignorar quiénes fueron los primeros. Sí se reconoce que una de las primeras fue la malagueña Dolores de Torres Florido (1907-1971), La Niña de Parra, por edad hay que precisar que es más joven que los cantaores que estamos analizando. Hay que precisar que en Málaga se sostiene la tradición de la saeta doble: por seguiriya/toná y martinetes al alimón, pero no sabemos si esa fue la clásica de la que nos habla Narciso Díaz de Escovar.

Se ha escrito mucho sobre la atribución de la saeta flamenca a Enrique el Mellizo por su relación con el canto gregoriano, pero sería muy aventurado afirmarlo. No hay que olvidar que Loriguillo también cantaba en las iglesias canto gregoriano y reconocía que adaptaba cantes litúrgicos a flamencos, por lo

que sus cantes debían tener retazos de éste, e incluso las saetas que cantaba. Había sido «Ministro de Coro» en la catedral de Málaga en su juventud, en torno a 1870, a cargo del ilustre compositor y músico D. Eduardo Ocón y Rivas.

Para ir acabando con este apartado que le estamos dedicando a la saeta traeremos, como hemos anunciado, una nota de prensa donde Narciso Díaz de Escovar señala que tanto La Parrala, como Juan Breva y Loriguillo cantaban saetas clásicas durante las semanas santas de Málaga, presumimos que en la segunda mitad o finales del siglo XIX. Parece ser que ya en este momento se cantaban saetas a dúo:

Son tan clásicas en la región Andaluza las conmovedoras saetas (...) Que nace de unos _____ labios temblorosos y de un corazón que sabe sentir (...) aunque los estilos varían, siempre _____ sobresale el clásico, aquel con que nos hicieron sentir la Parrala, Juan Breva y Loriguillo _____ (Loriguillo)⁶⁵.

Como adelantamos esta importante noticia nos recuerda a la producción de Salvador Rueda cuando en su obra *Cantando por ambos mundos...* nos describe a dos grandes cantaores cantando por saetas y malagueñas. Resta traer que se recuerda que la Niña de los Peines cantó la saeta clásica, la antigua, por seguiriyas y tonás⁶⁶. Esta noticia nos puede ubicar en los primeros cantaores que cantaron saetas en Málaga de los que tenemos noticias, siempre a la espera de que

⁶⁴ ARREBOLA SÁNCHEZ, Alfredo. *La Saeta. El Cante hecho oración*. Algazara, Málaga, 1995. ⁶⁵ *Diario de la Marina*, 4 de junio de 1924, pág. 6 (Ecos de Andalucía). Biblioteca Virtual de la Hemeroteca Nacional de España. ⁶⁶ *Revista Candil*, Instituto de Estudios Giennenses: boletín de la Peña Flamenca de Jaén, nº 85, 1/1993, pág. 23.

puedan aparecer otros vestigios.

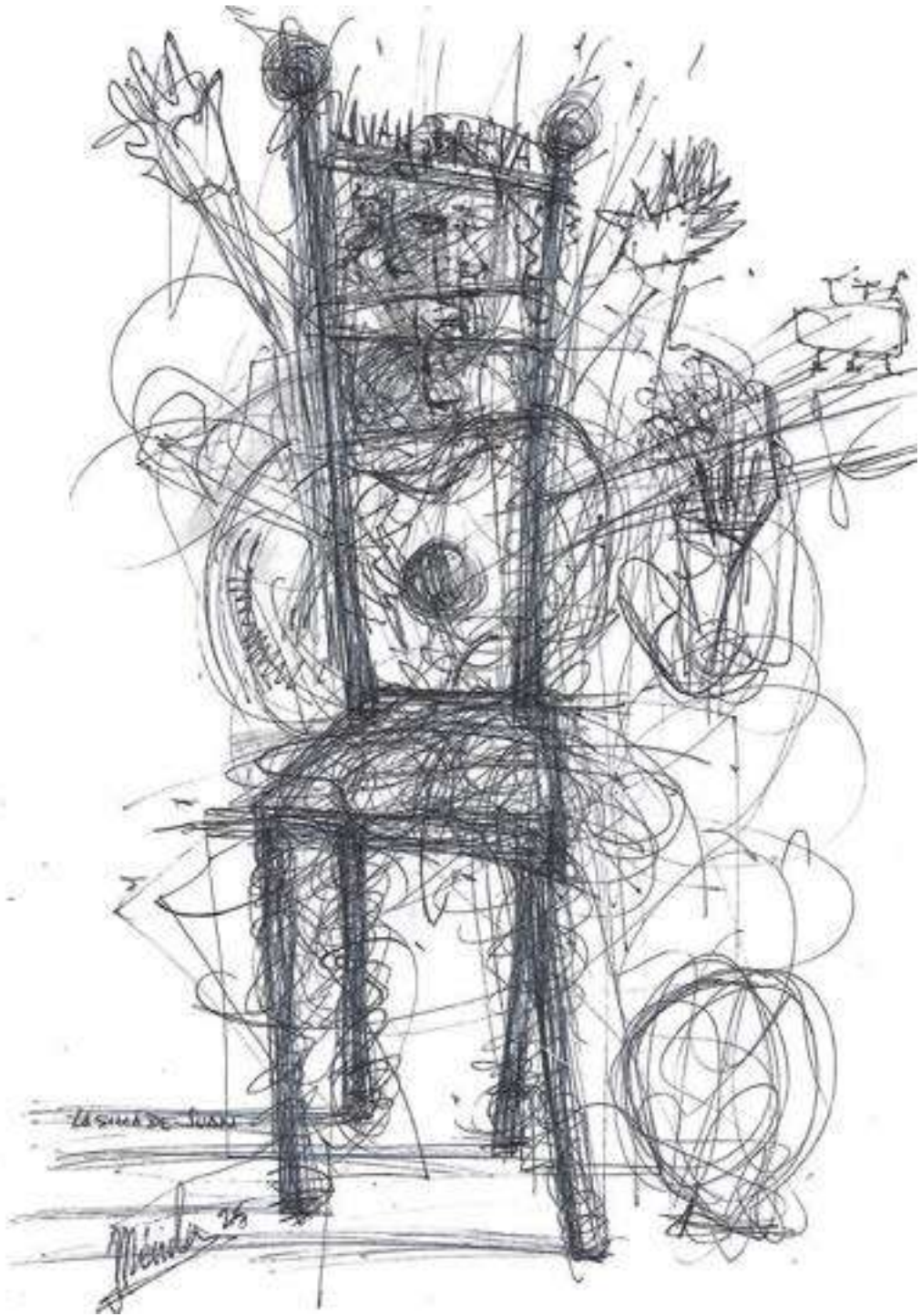
Por otra parte, al parecer mezclar en la saeta estilos de cantes diferentes es una tradición malagueña anterior a Antonio de Canillas⁶⁷. Se considera a la saeta flamenca como un estilo de cante muy antiguo. Queda apostillar que las anteriores a las flamencas parece ser que se trataban de jaculatorias que parecen esconder reminiscencias musicales judías⁶⁸.

Como conclusión podemos establecer que existió un feliz tándem artístico conformado por Juan Brea y Loriguillo o Niño de Coín que se proyectó en unos tiempos en los que el flamenco o canto andaluz, como también se denominó con controversia a este arte, se estaba gestando y desarrollando, en torno a los años setenta del siglo XIX, de ahí radica su importancia para la provincia de Málaga primero y del flamenco en su conjunto en segundo término. Fueron grandes compañeros y profesionales, que presumimos que se profesionalizaron principalmente en el Café del Sevillano de esta capital, considerado el más flamenco de los cafés cantantes de Málaga, junto a otros grandes artistas como La Parrala o El Canario de Álora, entre otros, para después trabajar por todo el país hasta llegar a ser recibidos y reconocidos por la realeza, y hasta el punto de convertirse el de Vélez en una marca por sí solo para el arte flamenco de la Edad de Oro. Además, en el terreno personal tuvieron una íntima y profunda amistad hasta el punto de considerarse hermanos y confidentes.

Su amistad también debió implicar una influencia mutua, un flujo e intercambio de

conocimientos y estilos, partiendo de los «cantes de la tierra» y teniendo en cuenta los conocimientos musicales reglados del de Coín, en conexión con otros artistas que recalaban en Málaga o con los que coincidían en giras. Como hemos apuntado a Loriguillo el ministro Romero Robledo no sólo lo protegió y benefició como al de Vélez, sino que se lo reservó en innumerables momentos para mostrarlo cuando las ocasiones políticas y sociales lo demandaba. Alumbrar en la profundidad que requiere este planteamiento será un objetivo en los próximos años para los investigadores que consideramos que los orígenes del flamenco están aún en pañales, al decir de Ortiz Nuevo⁶⁹.

⁶⁷ *Diario de Sevilla*, 3 de julio de 2017. ⁶⁸ NÚÑEZ, Faustino. «Saetas». Blog *Flamencópolis*. ⁶⁹ GUERRERO LORIGUILLO, Sebastián. *Aproximación a la trayectoria artística y vital del cantaor Loriguillo el de Coín o Niño de Coín (1850-1924). Los iniciadores del flamenco en Málaga*. CEDMA, 2019 (en prensa).





| Noticia publicada el día 22 de marzo de 1888.

«La pureza al igual que toda sustancia en los cuerpos es relativa, evoluciona y se transforma con el tiempo, adopta otras imágenes y conceptos, incluso otros contenidos. Para muchos aficionados y artistas, el cante, tal y como lo hiciera el Fillo tiene la denominación de origen de puro. Igual de puro fue Juan Breva con sus malagueñas, y así Manuel Torre con sus siguiiriyas y Caracol con sus zambras».

| SOLER GUEVARA, Luis. *Reflexiones sobre el flamenco y los flamencos*. Málaga, 2013.



| Noticia publicada el día 2 de enero de 1892.

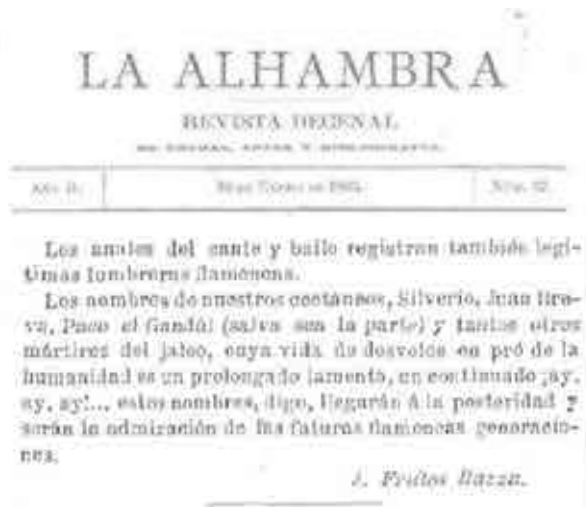
«Nacido en la misma cuna del estilo que cultivó, Vélez-Málaga, Juan Breva tuvo desde sus primeros años poderosos motivos para confiar en su destino de artista, escuchando incesantemente la general aprobación, más aún, el entusiasmo con que entonces eran acogidos los caprichosos jugueteos de su garganta, que en aquella época se limitaba a modular las inflexiones del estilo que imperaba, del 'cante' que pertenecía a todos.

Enamorado profundamente de ese estilo, pero inducido con fuerza incontrastable por su alma de artista a modelarlo según le impusiera la índole peculiar de su propio sentimiento, hizo una revolución en la 'malagueña' de aquel tiempo y lo convirtió en un rayo musical, porque no otra cosa es el estilo del Breva».

| NÚÑEZ DE PRADO Y AGUILAR, Guillermo. *Cantaos andaluces. Historia y tragedias*. Barcelona: Casa Editorial Maucci, 1904.



| Noticia publicada el día 19 de marzo de 1911.



Noticia publicada el día 10 de enero de 1885.

«(...) Lo interesante de la reunión a que me invitó Sidorowitch fue que cada distinto género de canto tenía su explicación para que mejor pudiéramos estimarlo.

Y así se cantaron ‘malagueñas’ creadas por el famoso Juan Breva, y que parece hechas de lágrimas y sollozos (...). Pero cuánta ternura hay en medio de todos esos sollozos:

*En la tumba de una madre
No hay una flor que se seque
Mientras exista un buen hijo
Que con su llanto la riegue.*

*Yo di un beso en una tumba
Y la losa se movió:
Era que estaba debajo
La madre que el ser me dio.*

*Porque a mi madre ofendieron
La afrenta lavé con sangre
Y el juez me mandó a presidio...
jese juez no tuvo madre!».*

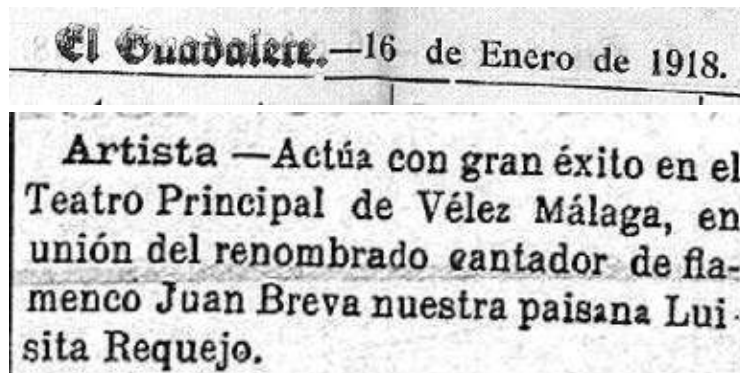
PEZA, Juan de Dios. Declaraciones a *El Correo Español* (México), 1907.

Algo sobre la copla andaluza

«(...) Cantando eran sus sostenedores más poderosos, Silverio Franconetti, Chacón, Juan Breva, El Canario, El Perote, Fosforito, La Parrala, La Trini y otros muchos. El lugar de sus actuaciones El Café del Burrero de Sevilla.

(...) Recordemos que Juan Breva cantó ante S.M. el Rey Don Alfonso XII varias veces, y que cada vez que cantaba le regalaba un magnífico alfiler de corbata con sus iniciales y la corona Real. Cuando murió Juan Breva, dejó, si la memoria no me es infiel, doce alfileres de corbata, lo cual quiere decir que cantaba a S.M. con bastante frecuencia (...)».

ARÉVALO GARCÍA, Antonio. Extracto del discurso leído en su recepción académica en la Real Academia de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes de Córdoba, 22 de mayo de 1943.



(Noticia publicada el día 16 de enero de 1918.

«Días pasados...

(...) Fue allá en los albores de la Restauración, y voy a mentaros sus figuras más conspicuas: la poesía se llamaba Grilo; los negocios, doña Baldomera; el Brummel de los salones era un cochero que ostentaba un título nobiliario; el Gran Elector de Madrid, un empresario de festivales no siempre délficos; la cantante más famosa, la Parrala; el artista más celebrado, Juan Breva; el centro de la buena sociedad, la taberna-burdel denominada La Taurina, y Lagartijo y Frascuelo las dos más altas eminencias de la encumbrada meseta castellana. El doctor Garrido publicaba prosas costosas en la cuarta plana de los periódicos, y el Dios bueno parecía haberse ausentado para siempre, haciendo un gesto de maldición, de nuestra tierra...»

| SAWA, Alejandro. Publicado en ABC, 2 de marzo de 1904.

«La calle De Los Negros de Málaga, segmento de la calle San Juan de Dios, es una calle del barrio gitano donde vive Paula, la hija del fallecido Matías, que era triplemente bella bailando, cantando y tocando la guitarra. Con sus 17 resortes en la tecla, un arte que brota de la llama donde las palmadas y las patadas crepitan como el fuego del infierno, ya único en las insolentes bulerías y los embriagadores tangos, Paula la gitanilla pronto verá el mundo ampliarse entre su calle natal y los Baños del Carmen, donde se desarrollan sus bailes de verano. Irving Brown regresa hechizado por su gracia y, también, profundamente conmovido por las tarantas del Cojo de Málaga: Joaquín Vargas. Estos cantos, salidos de las entrañas de la tierra, con las quejas salvajes de los mineros de Levante, en las regiones de Almería, de Cartagena, encontraron en Joaquín un verbo formidablemente expresivo, traductor de una vida maldita donde aún florece el amor, y florece rojo, ¡ay! madre...

En definitiva, la buena tierra flamenca sigue, en medio de un siglo sin color, dando sus brotes, y el alma del inmortal Juan Breva debe ser feliz... En su hermoso crepúsculo (que Dios lo haga lo más largo posible) todos pueden ver persistir las tradiciones entre los jóvenes instintos; así ocurre con la Macarrona, a la que los años no han podido quitarle un encanto con el que nace y muere una verdadera calé».

Raoul LAPARRA

| *Le Ménestrel. Musique et Théâtres,*
nº 25, París, 20 de junio de 1924.



Apuntes sobre Juan Breva

y el mundo taurino de su tiempo

Rafael Chaves Arco

El mundo del flamenco y el del toro tuvieron a lo largo de la historia una connivencia harto elocuente. Innumerables fueron los artistas del arte andaluz que profesaron su mayor o menor afición al rito de la fiesta nacional. Más aún, muchos de ellos, antes de serlo, concibieron sus particulares sueños de gloria en los cosos de albero hasta que la realidad o las circunstancias truncaron esas ilusiones primeras, pasando a engrosar la larga lista de toreros frustrados. Fue entonces cuando optaron por explotar las virtudes flamencas que atesoraban.

Existieron también los que, manejando con destreza distintas fases de la lidia, varilargueros, rehileteros o reconocidos diestros «de los que gastaban cinta en el pelo», sintieron querencia al cante, el baile o la guitarra cultivándolas con cierta habilidad. Otros, dotados de inmejorables condiciones para el cante, apenas destacaron en el arte de Cúchares, cumpliendo displicentes su oficio como cabezas de cartel o en cuadrillas de algún torero de renombre. Paradigmático es el ejemplo de Juan de Dios Domínguez

Moreno 'Cadenas' o 'El Isleño' (1802-1879), del que ya diera fe de cantaor Serafín Estébanez Calderón (1799-1867) en sus famosas «Escenas Andaluzas». De este picador en primera instancia y matador de toros es elocuente la opinión del chiclanero Francisco Montes Reyna 'Paquiro' (1805-1851), que recogiera el escritor José Sánchez Neira (1823-1898) en su obra «El Toreo» de 1879 cuando a él se refiere:

«Era simpático por su trato, y entonaba unas 'playeras' y 'soledades' en cualquier jolgorio con tanta gracia como el que más. Preguntábase un día á Montes un antiguo y entendido aficionado de Madrid: "¿Qué tal torero le parece á usted Juan de Dios?" Y contestó el maestro: "¡Si oyera usted qué bien canta!"».

Quedan los que, habiendo triunfado plenamente como matadores de cartel, por su desmesurada afición flamenca gustaban del arte de ciertos cantaos y tanto era su deleite y afán por escucharlos que los contrataban en sus cuadrillas a tal y exclusivo

fin. Si bien no fueron pocos los protagonistas de esta circunstancia se nos vienen a la memoria los casos de aquel Francisco Herrera Rodríguez 'Curro Guillén' (1783-1820), protector del legendario cantaor utrerano Tío Perico Mariano, y el de Rafael Molina Sánchez 'Lagartijo' (1841-1900) quien lo fuera del jocosu lucentino Rafael Rivas.

Aunque en menor número documentadas, entre las féminas del siglo XIX, hubo también flamencas-toreras o viceversa, pudiendo como muestra citar a la cantaora Rita La Torera o a su homónima Francisca García 'La Torera' quien a inicios de 1883 actuaba en el café del Puerto de Santander; la malagueña Soledad Lozano 'La Guerrita', compañera de Juan Brea en el Café Imparcial de Madrid en 1884, y de la que el periodista y escritor gallego Carlos Miranda (1868-1918) recordaba que poco antes de aquel año «toreó en varias plazas, siendo cogida y volteada unas setenta ú ochenta veces»; igualmente María Sánchez 'La Picaora', bailaora como las anteriores, hacía lo propio en el Café de La Mariana de Granada en abril de 1887. A ellas hay que añadir lidiadoras con buenas aptitudes para el cante o el baile como Angelita Pagés, Lola Petrel, Laura López 'La Cívico' y muy especialmente la sevillana Dolores Sánchez 'La Fragosa' a quien tras un percance en un café cantante de la capital del Santo Reino en mayo de 1886 se le dedicó esta ilustrativa copla:

*«Ha sido herida en Jaén
la 'Fragosa', una señora
que ejerce de cantaora*

y mata toros también».

Igualmente existieron flamencos con dedicación a asuntos taurinos caso del tocaor rondeño Francisco Puya Marín (1864-ca.1930), quien fuera apoderado de los diestros malagueños Rafael Losada 'El Ruso' y Manuel Borja 'Borjita'.

No hay que olvidar aquellos reconocidos toreros que, a través del flamenco y más allá del propio arte, sucumbieron a la belleza de destacadas artistas a las que unieron sus vidas. Conocidos son los casos del torero de Gelves, Fernando Gómez García 'El Gallo' (1847-1897) y la bailaora Gabriela Ortega de cuya unión nacieron toreros de época; el del gaditano Francisco Díaz García 'Paco de Oro' (1840-1910) y la bailaora Juana Vargas Seda, quien de ese modo se convertiría en madrastra de la hija de aquél, la gran artista María Josefa Díaz Fernández 'Pepa Oro'; o Luis Mazzantini Eguía (1856-1926) unido sentimentalmente a Teresa Loreto Seda, gran cantaora, de quien hace poco descubrimos su verdadera identidad, la cual pasaría a la historia de lo jondo como Teresita Mazzantini.

Esta simbiosis se mantiene y llega a nuestros días y sería harto difícil, por ingente, exponer los protagonistas que a lo largo de la historia practicaron disciplinas de ambas artes. Aún queriendo abarcar someramente la época antigua se nos viene, en aluvión, una larga nómina. Así, surgen los nombres del arcense José Ulloa 'Tragabuches', el alcalaño Juan Pastor 'El Barbero', el gaditano Manuel Díaz Cantoral 'Lavi', el

antiguo diestro y notable cantaor sevillano Juan Lucas Blanco, el sanluqueño Tío José El Granaíno, el mismísimo Silverio que bajo el nombre de 'El Gordito' picó toros durante su periplo americano, los varilargueros cordobeses Juarnero El Feo con su saga de hijo y nietos Media Oreja-Onofres, el insigne gaditano Enrique El Mellizo que también como puntillero formó en las cuadrillas de su gran amigo y aficionado sanluqueño Manuel Hermosilla, así como José Ezpeleta Madrugón 'Pollo Rubio' que lo hizo en las de Antonio Fuentes; el diestro sevillano y luego bailaor Enrique Santos 'El Tortero' al igual que los picadores Manuel Rodríguez 'Cantares' y Antonio Ramírez 'Memento' quien fuera polifacético personaje del pueblo de Salteras, el tocaor jerezano Manolito El Torero, el gran diestro y siguiyero onubense Miguel Báez Quintero 'Litri', el malagueño de adopción Jacinto Padilla 'Negro Meric', el vallisoletano Baltasar Mate Martín 'Mate sin Pies' en sus inicios, el tarraconense José Bayard Cortés 'Badila', el novillero unionense Antonio Muñoz 'Pajarito', el madrileño 'Padilla Chico', el astigitano José Ramón García Pardal 'Bizco la Pardá', los sevillanos Faico el bailaor, El Toreriyó y Angelillo de Triana, Manuel Centeno o El Bengala; los gaditanos Manuel Díaz Jiménez 'Agualimpia', Aurelio Sellés, El Churri, Agustín Fernández 'El Melu' y El Flecha; el isleño Sebastián Suárez 'Chano', el bailaor Estampío en sus inicios, jerezano al igual Francisco Jiménez 'Pacorro', el veleño Rafael Millet 'Trinitario', el malagueño Enrique Oliver, el rondeño Cayetano Ordóñez Aguilera 'Niño de la Palma' o el pucelano Fernando Domínguez, éstos tres últimos

buenos bailaores aficionados. A este listado, a todas luces incompleto, habría que añadir la cantera inagotable que dio la dinastía tauro-flamenca de los Ortega de Cádiz, con nombres señeros como los de José Ortega Feria 'El Águila', cantaor y banderillero, al igual que Enrique Ortega 'El Gordo' quien ofició en las cuadrillas de El Lillo y El Cuco también rehiletero y cantaor, todos ellos hermanos, o Enrique El Almendro de cuyo fandango hizo un monumento de cante su sobrino Manolo Caracol.

Juan Brevia no fue ajeno a este fenómeno de intercambio y, como otros muchos compañeros de oficio, tuvo gran afición y mucha vinculación al mundo taurino de su tiempo. En Madrid, donde tanto éxito alcanzó, no pocas veces el arte del veleño se contempló asociado al de aquellos diestros insignes a los que admiraba. Junto a ellos conformó el más genuino casticismo de la época como ilustran los párrafos contenidos en el diario madrileño «La Acción» a los dos días del fallecimiento del cantaor:

«... Juan Brevia.

En los altos de Fornos, en aquella "Farmacia" establecida por la alegría de unos cuantos, se compendia la vida animada madrileña, y en ella reinaba el famoso cantador flamenco, el que salía en coplas, el que figuraba en revistas teatrales, el que dejó oír su voz melodiosa y agilísima ante personas de tan alta alcurnia como el propio Rey Alfonso.

Allá arriba se divertía la gente, con Ducazcal al frente, mientras abajo, la gente se dirigía a la plaza de toros para aplaudir a Frascuelo y a Lagartijo, para silbar al Gordito y para repetir una y cien veces:

-¡Si Currito quisiera! (...).

Entonces era cuando Juan Brea era un personaje, cuando su presencia en colmados, en gabinetes de restaurantes y hasta en teatros era acogida con signos de alegría. Brea significaba la juerga –palabra inventada precisamente entonces-, era el derroche de vino, era la contemplación de mujeres hermosas, era el rasguear de la guitarra, era la vida sin preocupaciones y con ansias de divertirse.

Una malagueña de Juan Brea era algo así como el "spirto gentil" de Gayarre, una estocada de Frascuelo, una frase ingeniosa de Sagasta o un estreno de Echegaray. ¡Las malagueñas de Brea! Ellas simbolizan una época de transición para España. (...).

A lo largo de su vida llegó Antonio Ortega Escalona a practicar algunas suertes de la lidia en capeas, becerradas o novilladas organizadas a medida para algunos elencos andaluces. Así, no mucho tiempo antes de ir contratado por vez primera a Madrid, participó en una corrida celebrada en la capital hispalense. Dicho evento fue organizado por

el gran Silverio para promocionar su primer café cantante sito en la calle Tarifa n.º 1. Junto al veleño desplegaron sus dotes taurinas el resto de integrantes del elenco que allí trabajaba..

«En la Plaza de Toros de Sevilla.

En la tarde del Domingo 17 de Noviembre de 1878.

La Plaza será presidida por la autoridad competente.

Los Cuatro Novillos que se han de lidiar, de dos á tres años, cumplidos, son procedentes de la antigua y acreditada ganadería del Sr. D. Ruperto García, de Umbrete.

Orden de La Corrida.-

Cuadrilla para Los Dos Primeros Novillos.-

Espadas, Estoqueadores ó Matadores.

El simpático y célebre tocador de guitarra Antonio Pérez, de Sevilla, y el aplaudido y no menos célebre José Jiménez (el Moreno de Rota).

Banderilleros.- El simpático bailador Antonio Páez (el Pintor), de Sevilla.- El acreditado cantador Manuel Romero (el Artillero), de Cádiz.- El aventajado joven Víctor Rojas (Vitillo), de Sevilla y el aplaudido Miguel Serrano (el Sanluqueño).

Puntillero.- El nunca bien ponderado cantador de Malagueñas Juan Brevia, de Vélez-Málaga.

Todos estos individuos pertenecen á la compañía de artistas del café cantante del conocido y reputado cantador D. Silverio Franconeti.

Sobresaliente de espada para un caso inesperado, el joven Vicente Gutiérrez (El Sombrero), de Sevilla.

Habiéndose invitado al simpático diestro José Campos (Cara-Ancha) para salir de auxiliador de dicha cuadrilla, ha accedido gustoso, en obsequio á sus numerosos amigos».

No pasan desapercibidos en el cartel el guitarrista Antonio Pérez Galindo 'Maestro Pérez' (1839-1895), el bailaor sevillano Antonio Páez Castro 'El Pintor' (1845-ca.1908), el cantaor sanluqueño Miguel Serrano Moreno 'Frascola' (1862-ca.1920) y Víctor José Rojas Teresa 'Vito' (1850-1912), quien fuera sastre de toreros y casara posteriormente con la gran bailaora Rosario Monge Monge 'La Mejorana' (1858-1920), padres de Pastora Imperio y Víctor Rojas.

Y es que tanta fue la afición del gremio flamenco a la lidia que no era raro organizar con frecuencia este tipo de corridas menores que protagonizaban genios del cante algo distraídos en el trasteo de reses bravas. Véase los siguientes párrafos, referidos a una celebrada en diciembre de ese año, aludiendo

al jerezano Loco Mateo (1839-1887):

«La corrida verificada el domingo 15 en Málaga, disgustó a todos los asistentes. El cantaor Mateo de las Heras, que debía matar la primera vaca, fue revolcado varias veces, y por fin se vio obligado a despachar el bicho "el Hortelano", que figuraba como auxiliador de la gente del cante».

De la asimilación del arte taurino por parte de los flamencos surgieron algunos bailes simulando las suertes del toreo. La pionera en explotar tal coreografía fue al parecer la sevillana Amparo Álvarez 'La Campanera' (1831-1905), si bien quien la llevó a su máximo desarrollo con enorme éxito fue la malagueña Trinidad Huertas Cuenca 'La Cuenca' (1857-1890), a quien con fortuna imitaron, entre otros, los sevillanos Antonio de la Rosa 'Pichiri', Rosarito Robles, de Carmona, quien casó con el torero Manuel Blanco Ruiz 'Blanquito', o Salud Rodríguez Álvarez 'La Hija del Ciego' (1873-1930). Precisamente junto a La Cuenca y el cantaor Fernando Gómez 'El Cachinero', actuó Juan Brevia durante el mes mayo de 1882 en los teatros Principal y Cervantes de Málaga, donde la prensa local anunciaba:

«Concierto flamenco, terminando con el baile "Corrida de toros", por Cuenca».

De esa década es el siguiente extracto de un romance taurino publicado en «El Papa-Moscas» de Burgos del 28 de junio de 1885, donde queda patente la relación entre el

toreo y el flamenco, y por ende, entre el cantaor veleño y los principales diestros de su época:

«A Los Toros.- (...).

Ante un par de banderillas
puestas de frente y con garbo,
ante un 'volapié' hasta el puño
ó un cambiazo 'por lo alto',
se queda chiquito Edison
huye Nordenskiöld mareado
y el orbe entero proclama:
no valen nada esos sabios,
comparados con Cara-ancha
con Lagartijo ó el Tato.

Somos todos más flamencos
que Juan Breva y el Manchao.
Nos cantamos por lo 'jondo',
si llega el caso bailamos
un 'tanguillo', y las caderas
huye Nordenskiöld mareado
movemos á cada paso
para que vean las gentes
que el progreso vá avanzando,
y que el siglo diez y nueve
es un siglo de entusiasmo. (...)».

Iniciado mayo de 1886, se ensalza a El Breva junto a otros reconocidos artistas flamencos malagueños en la entusiasta introducción de

una crónica taurina que publicó «La Iberia» de Madrid:

«Toros. 'Corrida extraordinaria de inauguración de temporada, verificada en la tarde de hoy 2 de Mayo'. ¡Olé por España!

Ya estaba yo cansado de hablar de esos artistas de mentirijillas del Real, de la Comedia, del circo de Rivas y otros espectáculos que se celebran por ahí bajo techado y con tapaderas. Me tienen ya cargado hasta la coleta esos Gayarre, Mazzini, Uetam, Tamagno, Manolo Pérez, Kupfer, etc., etc. Pues todo eso es música.

Y para cantaores, tocaores y hasta danzantes, tenemos aquí á la Cuenca, la Trinis, Juan Breva, Paco el de Lucena, Antonio el Malagueño, Paco el Antequerano y otros barbianes y entreveraos... ¡que yo entiendo! ¡Y que son de chipén!

Y no me vengan á mí con guapezas esos lipendis infundiosos que se cuelan de extrangis á por nuestra guita. ¡Viva lo flamenco, el cante, la manzanilla, el toreo por todo lo alto y las gachís de la tierra! Llegó el momento de hablar del arte y de los artistas de verdad, de los de buten».

De la narración de una lidia ocurrida en la capital cántabra, cuya crónica salió a la luz dos meses después en el semanario madrileño

«El Toreo», se cita nuevamente a nuestro cantaor para constatar la gran afición del ya aludido diestro guipuzcoano:

«Toros en Santander.- Corrida verificada el 25 de Julio de 1887.

Toro tercero'. (...). Y el maestro Mazzantini, después de un trasteo bonito, de adorno, en que hubo pases de pecho superiores, se dejó caer con una media estocada en la cruz con tendencias, intentando descabellar á pulso sin conseguirlo.

*Me ganarás a matar,
porque es difícil lograr
que yo á intentarlo me atreva,
¡pero lo que es á cantar
flamenco, ni tú ni Breval!».*

Las actuaciones de Juan Breva en Jerez de la Frontera durante la primavera de 1888 debieron ser sonadas, hecho que sin duda recordó meses después algún moralista para expresar, a través del diario local «El Guadalete» del 23 de agosto, su desazón ante las preferencias artísticas del vulgo:

«El buen flamenco lleva el pelo cortado á lo 'pan y toros', bebe fuerte y admira á los héroes del espectáculo nacional. Ignora la existencia de Bismark y de Echegaray, pero sabe al dedillo la biografía de Cúchares y de Lagartijo; apenas conoce de oídas á la Patti y á Gayarre, pero se refocila de continuo

con el recuerdo de los 'cantes' de Juan Breva (...).».

Tuvo el cantaor veleño amistad con algunos toreros de renombre, especialmente con Salvador Sánchez Povedano 'Frasculo' (1842-1898), para quien llegó a cantar en la boda de uno de sus hijos, cuando, ya retirado, vivía en la Finca Monte el Gasco de la localidad madrileña de Torrelodones. Del evento, recogido en un largo artículo por el periodista y dramaturgo turolense Joaquín Adán Berned en el diario granadino «El Popular» del 27 de febrero de 1892, destacan estos párrafos:

«Confesiones de Frasculo.
Frasculo casó hace pocos días su hijo con una bellísima granadina, celebrando el acontecimiento en una posesión de las cercanías de Madrid con una fiesta pantagruélica monstruo, á semejanza de las bodas de Camacho. La fiesta y la alegría pusieron expansivo al extorero, y he aquí algunas de las espontaneidades que tuvo con un reporter. (...).

Allí estaban el hermano de Frasculo, Ángel Pastor y Badila; pero ninguno de ellos vestía traje corto... ni llevaba coleta. Lo que sí abundaban eran los riquísimos mantones de Manila, llenos de flores bordadas hábilmente, y las joyas de valor incalculable. (...).

Cuando llegábamos á este punto, nos rodeó una colección de mujeres

jóvenes y hermosas; las cuales á viva fuerza se llevaron á "Frascuelo" al centro del baile. Poco después danzaba como un peón, en mangas de camisa, sin faja, y burlándose de la severidad de su hermano Paco.

Era bastante anochecido cuando nos despedíamos Mínguez y yo, después de haberle oído á Juan Brea algunas de sus inimitables coplas andaluzas, cantadas al aire libre, bajo un cielo purísimo y tranquilo. (...)».

Durante el verano de ese año Juan Brea participó en la conocida obra costumbrista «La Feria de Sevilla» puesta en escena en Madrid. Su novedosa adaptación introdujo cuadros vivos en los que, desde el sábado 23 de julio de 1892, se realizaban novilladas simultáneamente en dos recintos circenses. Así, mientras que en el Circo Parish actuaba nuestro cantaor junto a la bailaora Soledad Menéndez, el Maestro Estrella y posterior incorporación a partir del 9 de agosto de la jerezana Rita La Cantaora, en el Circo Colón y en competencia a ellos lo hacían, entre otros, la bailaora Yévenes y el cantaor Manolito de Jerez. El periódico madrileño «El Liberal», el día de su estreno, anunciaba entre otras cosas:

«Se lidiarán dos bravos becerros, y se simularán las suertes de banderillas y de muerte. En dicha pantomima tomará parte un numeroso personal de manolas á caballo, flamencas, gitanas y gitanos 'auténticos',

buñoleras, toreros, monos sabios, etc. Del cuerpo de baile es director el reputado maestro Estrella, y primera bailarina la célebre Soledad Méndez (sic). También se presentará un cuadro completo de 'cantaores' flamencos, dirigidos por el popular Juan Brea».

Por su parte «La Libertad» del día siguiente, al respecto de la susodicha obra, expone:

«Espectáculos.- La feria de Sevilla.

Los aficionados á las fiestas de carácter popular y los que hayan pasado en Sevilla alguna temporada en la época de su justamente celebrada feria, disfrutarán durante largo rato en cualquiera de los dos circos que en la actualidad funcionan en Madrid, presenciando la pantomima que en ellos se representa, y que es una reproducción, bastante perfecta, de algunas de las más interesantes y clásicas escenas de aquella feria. (...)».

A los atractivos y pasatiempos de la fiesta, tiene que añadir el espectador la lidia de unos toretes bravos, que llevará seguramente á los dos circos á muchos aficionados.

La dirección del Circo de Parish ha introducido otra novedad: la del encierro del ganado con la misma propiedad que para las verdaderas corridas de toros. (...)».

Juan Brea, el más popular de los

‘cantaores’ flamencos, y la notable bailarina Soledad Menéndez, fueron anoche los héroes en el Circo de la plaza del Rey».

No sería nada raro que en el transcurso de algunas de estas actuaciones El Brevé, además de cantar, toreara alguna que otra vaquilla brava. Tras cincuenta noches de clamoroso éxito la última función de «La Feria de Sevilla» se llevó a cabo oficialmente el sábado 3 de septiembre, aunque se prorrogaría ocho días más.

Casi dos años después, en pleno estío de 1894, Juan Brevé vuelve a participar en otra curiosa corrida menor que tuvo lugar en Madrid. Lo haría junto a una serie de flamencos, la mayoría de los cuales actuaban con él en el Liceo Ríus de la calle Atocha. Si en la anterior ocasión ofició de picador en esta lo hará de rehiletero según anunció el diario «El Imparcial» del 14 de julio:

“Cante, toque, toreo y baile.-

El jueves 19 se celebrará en la plaza de toros de Madrid un ‘festival’ flamenco-aurino que, á juzgar por el programa, no va á tener ‘tarto’ –como dicen en los Países Bajos (tierra de Flandes).

Se lidiarán cuatro toros de dos años y cinco minutos, pertenecientes á la ganadería de don José Joujana, vecino de Infundio.

La cuadrilla se compone de los

‘diestros’ siguientes:

Varilargueros: Francisco Barberán (‘Cara de gato’), José Berdejo (‘Buenavista’) y Juan Vargas (‘Macarrón’).

Matadores: Manuel Heras (‘Malé’), Luis Pérez (‘el Gigante’), Andrés Vivar (‘el Malagueño’) y Sebastián Fernández (‘Chato de Jerez’).

*Banderilleros: Los Feos, el Macarroncito, **el Brevé**, el Canario Mico, Pichiré y Doradito.*

Puntillero: D. Isidoro del Ribero.

En los intermedios habrá concierto flamenco».

Además de Juan Brevé conformaban este cartel por sus verdaderos oficios: el bailar y tocaor jerezano Manuel Heras (padre de la gran bailaora Pastora La de Malé); los tocaores: Juan José Vargas Monge ‘Macarrón’ (jerezano, tío de Antonio Macarroncito y padre de Juana y María ‘Las Macarronas’), el madrileño Luis Pérez de la Tiorba ‘Luis El Jorobao’ (bailaor en sus inicios), y Francisco Barberán Álvarez natural de Alcalá de los Gazules; los cantaores: Ramón El Dorador (curioso estilista de carceleras), Sebastián Fernández ¿Delgado? ‘El Chato de Jerez’ (1843-ca.1908), Manuel Reina de Villamartín ‘Canario Chico’ (ca.1861-1901), Pepe Verdejo (cuyo nombre suena entre los primeros estilistas constatados de madrugós o proto-

tarantas) y el malagueño Andrés Eugenio Vivar Sicardo 'Andrés El Malagueño' (1844-ca.1906); junto a los bailaores, hermanos Patricio y Joaquín López Alonso 'Los Feos', madrileños, y el antes citado Antonio de la Rosa 'Pichiri', sevillano.

Éste último, de quien queda dicho fue en cierto modo seguidor de La Cuenca en bailes de coreografía taurina, perfeccionó en extremo la emulación de los diestros de su época. De ello da cuenta otra actuación junto a nuestro cantaor en la ciudad de Badajoz, justo un año después de la corrida referida, según contó el diario local republicano «La Región Extremeña» del 14 de julio de 1895:

«Una velada por lo flamenco. Juan Brevá, el famoso 'cantaor' andaluz que durante muchos años hizo las delicias de la gente flamenca de Sevilla, nos dio anoche, acompañado por el 'Pichili' (bonito mote) y el célebre 'tocaor' Juan Zurita, una agradable sesión de cante jondo, en el patio del Casino. (...).

Agradó mucho á la concurrencia el estilo de Juan Brevá, que canta con sentido acento las guajiras y malagueñas y el contraste que hizo 'Pichili' (me ha hecho gracia el motecillo) cantando y bailando tangos sumamente graciosos. Este artista imitó después, con rara perfección, á los principales novilleros y matadores de toros, en la manera como se presentan á hace el paseo.

Entre los novilleros remedó á un paisano suyo (de Triana) y á un 'divino', que hicieron desternillarse de risa á los concurrentes; Currito Avilés que tiene la piernas torcidas, fue también fielmente remedado. 'Lagartijo', 'Frascuero', Guerra y D. Luis que sacude el brazo derecho de un modo especial para saludar, y el 'Gallo', fueron también remedados á la perfección. El 'Pichili' nos resultó un tipo muy original y muy gracioso, y en resumen, se pasó el rato muy agradablemente y es posible que la fiesta se repita».

La vinculación de Antonio Ortega Escalona al mundo taurino de su tiempo también la expresó el cantaor, como no podía ser de otro modo, en coplas. Se sabe que conocía a la perfección los caracoles de Tío José El Granaíno con su clásico jugueteillo que cita antiguos toreros del tiempo del legendario cantaor sanluqueño:

*«¡Vámonos, vámonos!
al Café de La Unión;
donde para Curro Cúcharos
Chiclanero y Juan León».*

De otro lado el portuense José Luis de Albareda y Sezde (1828-1897), otrora Ministro de Fomento durante el reinado de Alfonso XII, alude a una de las letras de pura esencia taurina que escuchó al «españolísimo Juan Brevá» en un escrito póstumo que reprodujo

el diario madrileño «El Sol» el 6 de diciembre de 1917:

«Todavía me acuerdo de la copla en que este "cantaor" formulaba toda la doctrina política y todo el sistema de gobierno con que responden á los clamores del pueblo español sus actuales mandarines:

*'Tu querer es el del toro,
que donde le llaman va;
el mío es el de la piedra:
donde la ponen se está'.*

Y esto no es –líbreme Dios de tal temeridad- calificar de adoquín á ningún «cantaor» de tarde en el tabladillo del Gobierno».

Esta interesante letra sabemos que no fue creada por el veleño. Deducimos que pudo aprenderla El Brevia durante el período comprendido entre 1873-75 en que el cantaor frecuentó la gloriosa cuna de la dinastía taurina Los Romero: Ronda y pueblos de su contorno. Lo confirma el hecho de que, con mínima variante al inicio («Es tu querer como el toro...»), la citada copla fuese recogida por el político, periodista e historiador sanroqueño Francisco María Tubino y Oliva (1833-1888) en su "Historia de un cautiverio" donde expone el veraz relato en primera persona de un hombre que sufrió secuestro por una partida de bandoleros en una cueva de la Serranía de Ronda hacia 1868.

Juan Brevia pudo asimilarla e interpretarla

tanto por rondeñas –tal como se expone en la aludida narración- como por soleares serreñas de aquellos pagos, cuyos estilos conforman una escuela propia y distinta a las ya conocidas, la cual reivindicamos hace tiempo. Esta influencia local en Juan Brevia fue mayor de lo que pudiera pensarse ya que el veleño registró un medio-polo de enorme filiación rondeña («Templarios de Roma...», asignada como soleá al citado cantaor y banderillero gaditano Enrique Ortega Feria 'El Gordo' (1850-ca.1915)); filiación extensiva a la soleá de cuño propio atribuida al mismo Juan Brevia («Lo que intento logro...») como quedó explicado en nuestro libro al efecto.

Nos ocuparemos ahora de una curiosa grabación realizada en 1925 por El Canario de Colmenar (Pathé 2.245), en la que registró el segundo estilo de malagueña de Juan Brevia si bien en un contexto libre de compás o sin ritmo abandolao. El caso es que dicho cantaor utiliza para su interpretación una quintilla que el sacerdote, filólogo y musicólogo gaditano José María Sbarbi (1834-1910) había recogido una variante en cuarteta, recopilada, junto a otras antiguas coplas de temática taurina, para la revista gráfica madrileña «La Ilustración Española y Americana» del 30 de enero de 1884. Exponemos ambas formas convencidos que alguna de ellas formó parte del repertorio de Antonio Ortega Escalona:

*«A una piedra la quebranto
y a un árbol le bamboleo;
a un toro bravo le amanso
y a ti serrana no puedo*

porque muero en el intento».

«Un pino alto, lo troncho;
Un álamo, lo blandeo;
Un toro bravo, lo amanso,
Y á tí, muchacha, no 'pueo'».

Terminamos con las palabras de Gaspar Garrido desde Buenos Aires, tras la clausura de la gran Exposición Internacional del Centenario, en una crónica que publicó el diario salmantino «El Adelanto» el 10 de febrero de 1911. Transcurrían los años del claro declive de nuestro cantaor y pareciera que con él a la vez se proyectara la postrimería de toda una época flamenco-taurina antigua:

«Recorrían los pabellones españoles ciertos sujetos bien vestidos, pero con aire extraño; sentáronse después ante una mesa del café y pidieron servicio al camarero. A los diez minutos de permanecer allí oyéronse raudales de notas alegres, rapsodias moriscas, 'cante jondo'. Eran toreros. (...). Algunos que los miraban y los oían, dijeron: He ahí los verdaderos representantes de España, de la España clásica.

No pude contenerme, increpándoles; No, amigos; no es esa la savia de la España moderna; no son esos los que directamente la representan; eso es el símbolo de uno de sus defectos. La tauromaquia y el 'canto flamenco' son viejas ramas que se van desgajando marchitas poco á poco, dejando paso

á otras exuberantes.

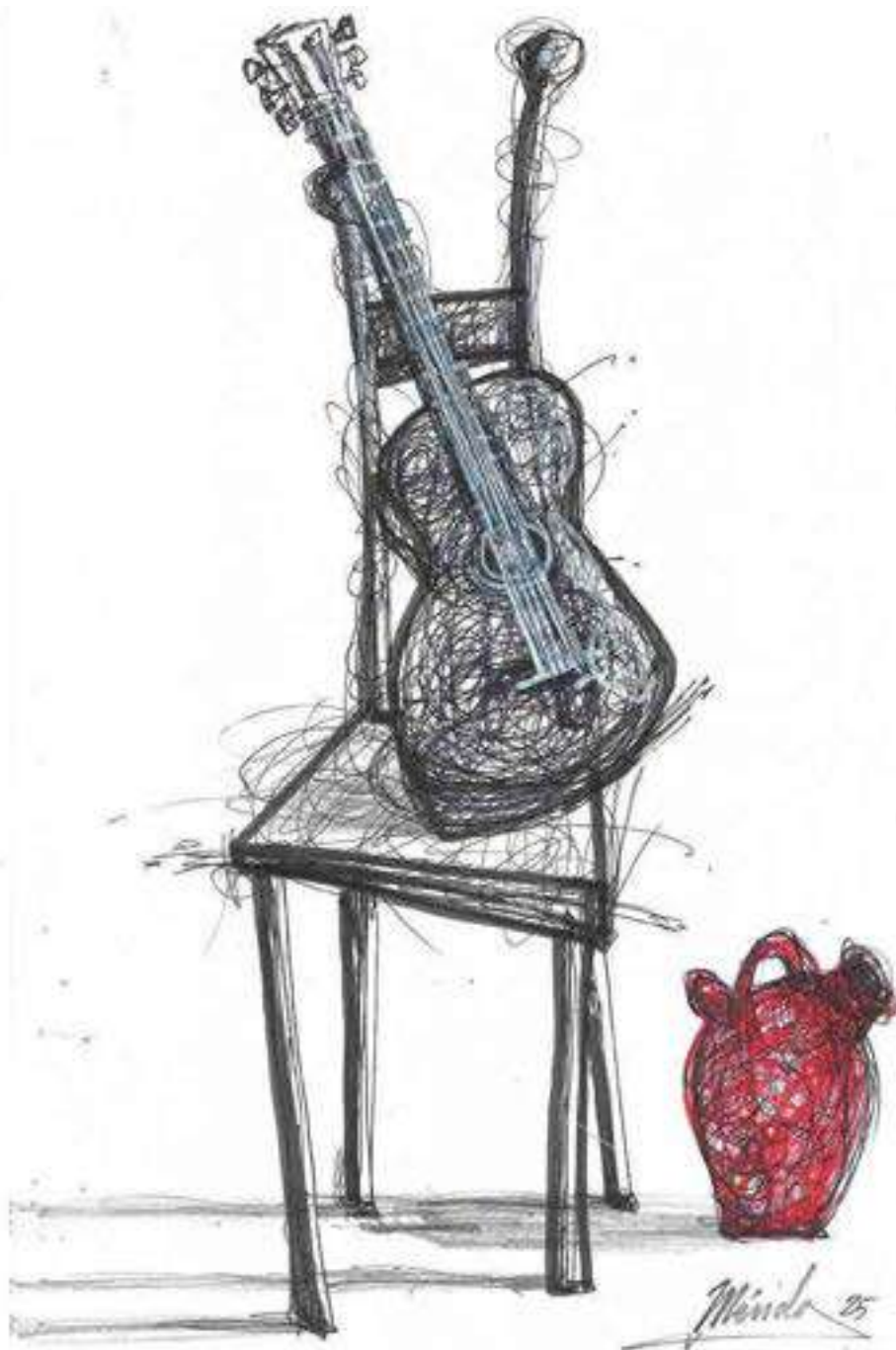
Cada vez se producen en España menos Frascuelos y Juan Brevas, y más pintores, músicas cantantes y escritores de fama mundial.

Y aún conviniendo en lo arcaico de las corridas de toros y del 'cante flamenco', ¿no constituyen ambas cosas elementos típicos que animan una fiesta?».

Sin duda. Así es.

¡Gloria al inmortal Antonio Ortega Escalona!

¡Viva Juan Breva!



Cinco duros en oro, o no cantaba,
y en tres cafés distintos cada día.
Y aquel gigante niña se volvía,
y aquella clara voz, se agigantaba.

Lloraba el sanedrín, Galdós lloraba;
lloraba el capitán de artillería,
y aquélla madrileña Andalucía
todas las noches, por llorar, pagaba.

Todo ardía en sus manos generosas,
nada dejó Juan Breva para luego.
Primero el arte, y después las cosas.

Y así esperó la muerte: pobre y ciego
y no pudieron fosas y más fosas
matar su boca ni enterrar su fuego.

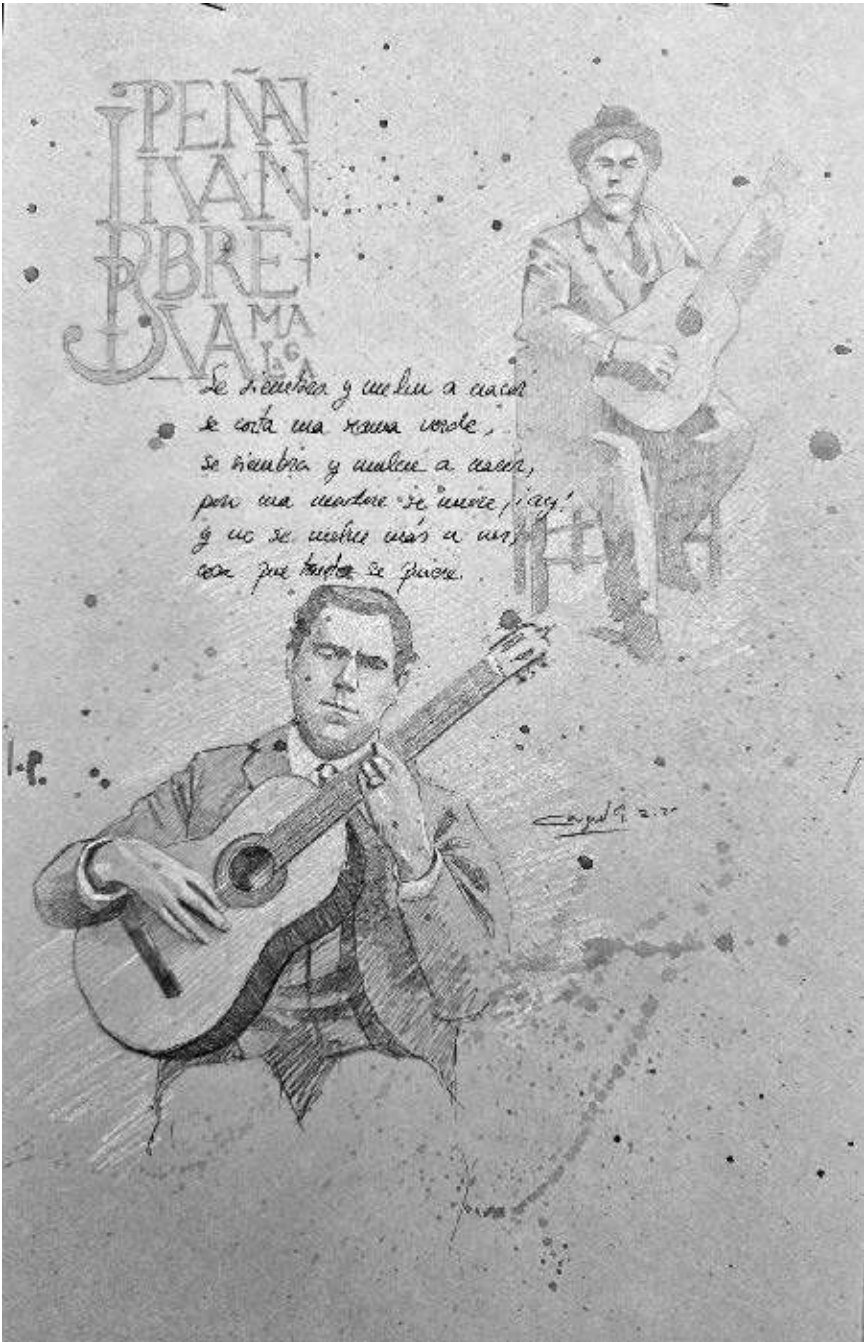
Juan Miguel González

Málaga, 2005.

Un botijillo colgao a la sombra de una parra...
El verde albahaca... el rojo clavel.
Se riña un fandango... suena la guitarra,
Huele... a pan moreno... a caña y a miel.
Una voz de luna, blanca, tierna y nueva,
Como un jilguerillo prendido a un cimbél,
La voz de un gigante, la voz de Juan Breva.
Y hasta el rey de España se rinde a sus pies.

Gregorio Valderrama

Málaga, 2005.



| Miguel González Giménez, Málaga, 2025.

«Los cantantes de plazuela

(...) Concretándome a los cantantes de plazuela, diré que son los que no sirvieron para serlo de tablado de cante y baile. ¿Por qué? Porque a todos ellos les falta algo: o timbre simpático, o estilo propio; son la legión de defectuosos, a la vez que la legión de imitadores. Están autogestionados por los dioses de su mundo artístico, y solo reflejan trabajosamente sus canciones. Los dioses del canto popular son Juan Breva, que creó dos malagueñas, las cuales aún parece que las oímos de su voz de plata; el trágicamente muerto Canario, que inventó una copla, de un atrevimiento que asusta, y que es cuajada como una perla en un estuche en aquella garganta milagrosa; la Antonia, que también sacó de su voz, llena de temblorosos abalorios, un cantar hasta entonces no oído, donde las notas se atropellan y ondean en el aire con sus sargas de frescos gorjeos, como tiembla el fleco de un mantón de Manila; la Rubia, que tuvo también su copla llena de pasión arrulladora y tierna, llena de ronqueces de tórtola; Antonio Chacón, que con su hilo de voz sentimental recama el fondo de sus coplas de mil arabescos tristes y dulces; el Niño de Cabra, cuya copla retozante y lasciva, llena de brío y frescura, recuerda el rocío colgado en las cañas; todos estos cantadores y otros más, son los dioses de las canciones populares de España, las cuales son llevadas y traídas de plazuela en plazuela por miles de cantadores que nada crearon, pero que las recuerdan, como recuerda un fonógrafo la voz predilecta de una persona querida».

Salvador Rueda

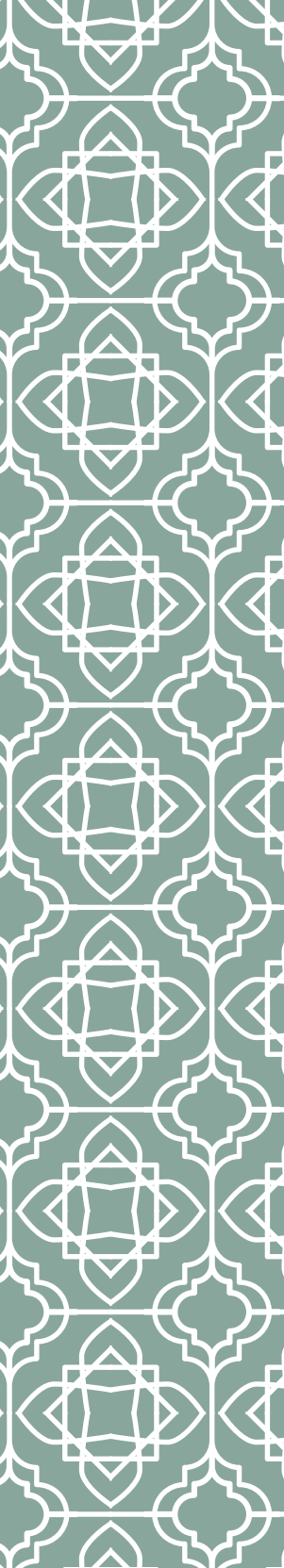
El Liberal, 15 de noviembre de 1902.



| Noticia publicada el día 11 de junio de 1918.



Acuarela de Adolfo Martos Gross inspirada en una fotografía del año 1963 de Manolillo el Herraor posando en el Callejón del Picador.



Envío

Comenzaba la editorial de este tercer número, el que fue presidente de la Peña en las fechas de edición de los dos números anteriores, con Jorge Manrique, y eso me inspira para enlazar estos 54 años transcurridos, usando una estrofa de esas mismas Coplas, para referirme a aquellos años maravillosos de la vida de mi querida Peña Juan Brea:

*«Cuán presto se va el placer cómo, después de acordado, da dolor,
cómo, a nuestro parecer, cualquier tiempo pasado, fue mejor».*

Y es que siempre he oído referirse a mis mayores con melancolía hacia aquellos años de felicidad y juventud, que yo no viví, con una Peña repleta de socios comprometidos y de juergas diarias, ya fueran espontáneas o apalabradas.

Claro está que idealizamos el pasado feliz, pero en este caso, tengo la sensación de que no exageraban aquellos socios cuando hablaban del mítico Callejón del Picador 2.

Y si ya en el segundo número (tres años después del primero) se hacía referencia a esa tardanza, ¡qué decir ahora!... Se nos fue el santo al Cielo.

El caso es que, siguiendo la tradición, esta sección a modo de separata «callejón del Picador» seguirá siendo un «boletín interno mas no reservado», por lo que trataremos, muy por encima, algunos acontecimientos destacables de la vida de la Peña desde que salió a la luz el último (segundo, 1971) número de Bandolá.

Por ello, este «Callejón ha de resultarnos más estrecho todavía, y su contenido asaz incompleto». Y todo ello merced a la emoción y determinación para que este número vea la luz, y que su hermano pequeño, el número cuatro (Malagueñas) nazca en 2027. Dios lo quiera. Y así cada dos años...

Ruegos y preguntas

Como acérrimo defensor de las tradiciones estatutarias, tengo debilidad por el último apartado de nuestras asambleas de socios o sesiones básicas semanales, que mantenemos celosamente, como fundamento de nuestra supervivencia como institución. Y es que, tras tratar temas orgánicos, propuestas de socios, proyectos, programas de actos, o informar de los asuntos incluidos en el orden del día o en los de trámite, procede democráticamente debatir y decidir lo que corresponda, y para eso está incluido siempre en nuestras actas, el apartado: «Ruegos y preguntas». Lo aprovecharemos, en esta ocasión, para actualizarnos (1971-2025) de un plumazo, nunca mejor dicho.

Así, resumiendo más de dos mil actas, en 1974 se cumplió un anhelado sueño: inauguración del Museo de arte flamenco «Peña Juan Brea». En 1975, se iniciaron las tradicionales berzas de los primeros sábados de cada mes, de octubre a mayo. En 1978, en colaboración con la recién nacida Universidad de Málaga, se crea el Aula de Flamencología.

Los años ochenta fue una década ajetreada y exigente para la Peña, en la que hasta cuatro presidentes se fueron sucediendo y alternando, reactivándose el Concurso de cantes de Málaga iniciado en 1959, y que tuvo su continuidad en los sesenta.

En los noventa tocamos fondo y se produjo el resurgir del ave fénix. En 1995 se acordó el cambio de las asambleas del jueves al

viernes, para facilitar la asistencia de los socios, creándose, al año siguiente, «los viernes flamencos» que animaron la afluencia de jóvenes aficionados y que, a la postre, reactivaron notablemente la vida de la Peña. En 1998, y tras un previsible pero inoportuno expediente de declaración de ruina, nos trasladamos «an cá Ramón» en el mismo Callejón, frente por frente.

Y llegó el siglo XXI con su nueva moneda, que obligó a cambiar la cuantía de la cuota de los socios (de 1.500.-€ pesetas -9.-€- se redondeó a diez euros) pero por poco tiempo, porque pasó situarse donde está hoy, 12.-€ al mes. Todos estos acuerdos, aprobados en diferentes asambleas, fueron polémicos, ya que siempre hubo un sector de los miembros que, pese a saber de las dificultades de autofinanciación de la Peña con esa única fuente de ingresos, defendían esa merma en los suyos, especialmente jubilados y estudiantes.

Y al poco, «nos crecen los enanos»: tras la venta del local de nuestro querido Ramón Eiras «El Tupi de Cádiz», que nos acogía, experimentamos un éxodo de un local en calle Fresca, a una sala del Pimpi, luego a otra en el desaparecido restorán Chinitas, y finalmente, la Peña Trinitaria. Peña hermana que nos acogió sin condiciones y que nos sostuvo hasta la inauguración de nuestra sede actual, en 2008, fecha del cincuentenario de nuestra Peña, que ocupamos precipitadamente y con inmensa ilusión, merced a un acuerdo con el



Consistorio de nuestra ciudad, a cambio de mantener nuestras actividades y el Museo abierto al público. Una vez más, Málaga fue cantaora.

En estos años han representado a la Peña un buen ramillete de presidentes, Pepe Luque, Gonzalo Rojo, Alberto Cuevas, Manuel Jiménez, Manuel Fernández, Pablo Franco y Luis Luque, por el momento. De ellos, sólo uno dejó de ser miembro de la Peña por voluntad propia. Quiso volar solo, midió mal y equivocó el camino flamenco. Está perdonado. El resto, leales hasta la muerte, al igual que los dos primeros (Francisco Bejarano y Antonio Chaneta).

Pero tan importantes como los presidentes, lo han sido, por su labor incansable y por saber darnos siempre buen yantar y mejor beber, los encargados de la gestión de la barra desde sus comienzos. Fundamentales. Con Emilio Sánchez en Casa Luna empezó todo. Después Fernando Medina al alimón con Cayetano Jiménez en el Callejón del Picador 2, luego Cayetano solo, Rufino García, Ángel Luiggi, María del Carmen López, y Ramón Eirás, con el que hicimos la transición al antiguo local del Chiti. Después del peregrinar referido, ya en el presente siglo, Paco Vega se hizo con los mandos del barco, que hoy lleva Manuel Bonilla.

Lógicamente nos han dejado muchos de aquellos primeros socios... Ahora, gracias al acierto de nuestra Junta Rectora, estamos homenajeando, en cada berza, a los que continúan con nosotros. Queremos que sepan que, aunque no vengan tanto a la Peña como ellos quisieran, ya sea por enfermedad, cansancio u otras limitaciones, les seguimos queriendo, con devoción y admiración infinitas.

Y aquí seguimos, ininterrumpidamente, con las mismas ganas de siempre y tanta ilusión como la de aquellos tres grupos de aficionados que, allá por el otoño de 1958, fundaron la Peña.

Hemos mantenido, recuperado y creado actividades en torno siempre al flamenco y hoy podemos decir orgullosos que son más de trescientas cada año. Todas ellas han sido y son, a la vez causa y efecto de la vida de la Peña. Causa porque pertenecen a su esencia, y efecto porque, a la vez, la nutren al terminar siendo elementos de atención, de preservación, de difusión y de aprendizaje del flamenco.

Pese a todo, no ha sido para la Peña Juan Brea un camino de rosas el que la ha llevado hasta cumplir los sesenta y siete años. Ha habido también tramos de sombras, de marejada y de zozobra, donde la Peña se ha visto con el agua al cuello, y la salvación pasaba por nadar con decisión para alcanzar felizmente la reconfortante calma.

Pues bien, todo lo anterior debe servir para que este período de entreentrevistas no vuelva a dilatarse tanto. La voluntad decidida de esta Junta Rectora, que me honra dirigir, es darle periodicidad bianual para mantenerle el pulso bien tomado a la ingente y rabiosa actualidad flamenca.

Luis Luque del Río

Presidente de la Peña Juan Brea

*Relación de socios**

- 20. D^a. Carmen Juan Lérida
- 21. D. Miguel Urbano Pérez
- 22. D^a. María del Carmen Moreno de Oliver
- 23. D. Antonio Oliver Trujillo
- 24. D. José Maldonado Luque
- 25. D. Antonio García Aguilar
- 26. D. Antonio Jiménez García
- 27. D. Juan Antonio Gálvez del Postigo Robles
- 28. D. José Martínez Jerez
- 29. D^a. Fernanda Suárez Casasu

*Biblioteca**

- Cantos populares españoles, recogidos, ordenados e ilustrados por Francisco Rodríguez Marín, Francisco Álvarez y C.^a, Editores, Sevilla, 1882.
- Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde finales del siglo XVI a mediados del XVIII, ordenada por Don Emilio Cotarelo y Mori, Casa Editorial Bailly-Billiére, Madrid, 1911.
- Vida de Juan Breva, Miguel Berjillos, Gráficas Garvayo, Málaga, 1976.
- Juan Breva. Vida y obra. Gonzalo Rojo Guerrero, Gráficas San Pancracio, Málaga, 1992.
- ¡Qué grande fuiste Juan Breva! Cien años que cesó su voz y pervive su eco, Rafael Chaves Arcos, Ayuntamiento de Vélez Málaga, 2018.

*Discoteca**

- Juan Breva. Fandanguillos. En la cala hay una fiesta. Zonophone nº 552137.
 - Juan Breva. Verdiales. Estando cogiendo piñas. Zonophone nº 552138.
 - Juan Breva. Soleares. No me des tan mala vida. Zonophone nº 552139.
 - Juan Breva. Soleares. Me quitan de que te hable. Zonophone nº 552140.
 - Juan Breva. Peteneras. Niño que duermes tranquilo. Zonophone nº 552141.
 - Juan Breva. Guajiras. ¿Con qué te lavas la cara? Zonophone nº 552142.
- (Todos grabados con la guitarra de Don Ramón Montoya en Madrid el día 12 de noviembre de 1910)

(*) En números sucesivos de «BANDOLÁ» seguiremos con estas relaciones.

Diccionario

Reproducido del libro «El cante flamenco».

Guías de Afrodisio Aguado
Escribe: Don Julián Pemartín

CABALES: Modernamente se ha llegado a llamar así a los grupos de aficionados, entendidos o exigentes, que se reúnen para escuchar el cante, sin otro estímulo ni objeto que el de gozar este arte.

Los cabales se diferencian radicalmente de los otros espectadores que acuden a las fiestas flamencas como ocasión propicia para las relaciones sociales o pretexto de jolgorios crapulosos.

Los cabales son complemento fundamental del cante, pues representan el sujeto receptor necesario para que alcance toda su hondura y veracidad expresiva la transmisión confidencial del cantaor.

Todo lo que tiene de profundo arte comunicativo el complejo del cantaor con los cabales suele tenerlo de representación forzosa y falsa un recital de cante donde abunde el público pero falten los cabales.

V. JUERGA.

CABALES (Las): Se dio nombre de las cabales a unas siguiiriyas cantadas por el Fillo.

Según la tradición, tal nombre proviene del suceso siguiente: Habiendo cantado el Fillo por siguiiriyas en una juerga, recibió, como había sido estipulado, una onza de oro; pero el cantaor, después de mirar y sopesar la moneda, la devolvió. Y como el pagador preguntase la causa de esta repulsa, el Fillo, señalando a la onza, sentenció así: «Ésta no es cabal, pero mis siguiiriyas sí lo son».

CAFÉ CANTANTE: Establecimiento público en donde se servían café, vinos, licores y en donde se daban recitales de cante y baile flamenco.

Los cafés cantantes representan el lugar en que el cante, tras una primera época de exhibición restringida, aparece ante el público numeroso. En ellos, pues, el cante deja de ser un arte minoritario para alcanzar difusión y arraigo populares.
(...)

El más importante de todos los cafés cantantes de España fue, sin duda, el café de Silverio, en Sevilla (...).

En Málaga, el Café del Turco, el Café de Chinitas, glosado por José Carlos de Luna; el

Café Siete Revueltas y La Loba (...).

Los cafés cantantes, cuya decadencia se inició hacia el 1910, para llegar hasta su casi total desaparición durante la primera mitad del siglo, convivieron con ventas y colmaos, y, últimamente fueron sustituidos por los tablaos flamencos.

(...)

CALÉ: CALÓ.

CALÓ: Lengua de los gitanos españoles.

No es otra cosa que una adaptación local del romaní, el habla de la raza gitana, la cual, a su vez, es un dialecto indostánico. (...)

Caló también significa gitano, y es sinónimo de calé.

CAMBIO (Siguiriya de): La seguiriya de cambio es, en puridad, un cante seguiriyero en que aparece y se contiene un particular cambio tonal.

El famoso cambio de Manuel Torre estaba integrado por dos primeros tercios altos, duros, majestuosos, que se seguían de un quejío largo y repetido, para enlazar con los tres últimos versos, el segundo de los cuales era un tercio muy alargado, y el último, una caída muy rápida. Esta era la copla:

*Eran dos días muy señalaos
de Santiago y Santa Ana,
Aaaaay Aaaaay Aaaaay...
yo se lo pedía a Dios
que me aliviara las duquelas grandes
de mi corazón.*

CANTAOR: En su acepción más amplia el vocablo cantaor (de cantador) significa cualquier persona que tenga la habilidad para ejecutar el cante, pero en su sentido estricto y más corriente se aplica a aquel o aquella que tiene por profesión tal ejercicio. (...)

El cantaor, según el número de distintas clases de cante que ejecuta, puede ser general, largo o corto. (...)

CANTAR A COMPÁS: Se dice que el cantaor canta a compás cuando ejecuta el cante con el fraseo, medida y ponderación que el cante requiere. Realización feliz, aparentemente sencilla, pero en realidad sumamente difícil, ya que el cante, de ritmo libre, no va sujeto a compás.

CANTE: El término cante es una denominación colectiva que abarca y diferencia un copioso número de canciones dentro del gran conjunto de los cantares propios del pueblo andaluz. (...)

CANTE GITANO: El conjunto de cantes a que los gitanos fueron, de siempre, más adictos, los que practicaron con mayor fervor y asiduidad, lo que interpretaron con más estilo y emoción y lo que, según parece, fueron ejecutados casi únicamente por ellos en los albores del cante. De ahí, sin otras causas más efectivas, la atribución gitana de tales cantes.

Parte de esos cantes constituyen el cante primitivo, y todos ellos, reunidos con la otra rama formada por el cante andaluz, integran el gran acervo del cante flamenco.

(...)

CANTE GRANDE: Según García Matos, la separación entre cante grande y cante chico ha tenido diversos significados.

Antes se llamaron cantes grandes de modo general a los que poseían mayor longitud, más anchura de ámbito melódico y sentimiento más fuerte, y chicos, a los no dotados de esas condiciones; así, había tonás, siguiiriyas, soleares, malagueñas, etc, grandes y chicas; las cañas, los polos y las serranas siempre fueron grandes.

Andando los años llamóse cante grande al cante jondo, y cante chico, al que no lo es.

CANTE JONDO: El cante caracterizado por la fuerza de su sentimiento y hondura expresiva. Son cante jondo la toná, el martinete, la debla, la carcelera, la siguiiriya, la soleá, la caña, el polo, la serrana y la saeta.

Lo cual no quiere decir que algunos otros cantes, como las malagueñas, tientos, ciertos fandangos, y aun las bulerías, en boca de determinados cantaores, no lleguen a adquirir similar valor de hondura por efecto de la sentida emoción con que dichos cantaores llegan a decir esos cantes.

Jondo es hondo, pronunciado en andaluz popular.



Continuará...

Seguir aprendiendo

Velar por la pureza

Propagar enseñando

EN PREPARACIÓN:

4 Malagueñas
5 El Piyayo

PEÑA
IVAN
DBRE
VA^{MA}_{GA}

