



# Los cantaores flamencos de Cartagena en el cine mudo español

**Benito Martínez Vicente**  
Universidad Complutense (Madrid)

**Enviado:** 25-10-2017  
**Aceptado:** 01-12-2017

## *Resumen*

El estudio del cine mudo supone un camino que se presenta lleno de interesantes propuestas porque conduce a un universo cinematográfico poco explorado, donde queda mucho por estudiar y descubrir, al ser un tipo de cine casi desconocido hoy en día, dejado de lado y, a veces, menospreciado. Por su parte, los cultivadores de la canción popular instituyen las bases y, posteriormente, revalorizan los ritmos musicales autóctonos españoles, aislándolos de contenidos políticos o satíricos y tiñéndolos de dramaturgia desde una perspectiva más actual, con un creciente interés en alimentar este tipo de composiciones y de preparar espectáculos. Así, el flamenco, es la música preponderante en la cultura popular española y en el cine presenta sus formas específicas, en las que se mantiene desde hace más de dos siglos. Cartagena toma parte en el cine mudo de la mano de sus más conocidos y prestigiosos cantaores.

*Palabras clave:* flamenco; cantaores; cine mudo; canción popular.

## *Abstract*

The study of silent films is a path that is full of interesting proposals because it leads to a film universe little explored. There is much to study and discover, being a type of cinema almost unknown today, left out and too times, despised. On the other hand, the cultivators of the popular song institute the bases and later, they revalue the native Spanish musical rhythms, isolating them of political or satirical contents and dyeing them of dramaturgy from a more current perspective, with a growing interest in feeding this type of compositions and to

prepare shows. Thus, flamenco is the music preponderant in Spanish popular culture and in the cinema it presents its specific forms, in which it has been maintained for more than two centuries. Cartagena takes part in the silent film of the hand of its best known and prestigious cantaores.

## 1. Introducción

El interés de las ciencias sociales y en concreto de la Antropología y la Sociología por el flamenco como fenómeno socio-cultural es más bien reciente. El análisis científico da lugar a resultados que no coinciden con las múltiples interpretaciones de la llamada Flamencología, basada con frecuencia en proyecciones subjetivas o en especulaciones. El flamenco logra un gran prestigio en el periodo transcurrido entre la I y II República, una estampa sonora que, más allá del plano social y cultural, los cafés cantantes y círculos reducidos, también llega al panorama cinematográfico. Cabe destacar que, además, en la filmografía que configura el cine mudo español se encuentra el uso y, en ocasiones abuso, del reclamo que nuestro cine encuentra en los ritmos del momento y en el flamenco, para el espectador potencial que acude a las salas de exhibición para escuchar y también ver, a sus artistas favoritos. Entre las películas con canciones flamencas creadas y proyectadas durante el periodo mudo y, sobre todo, en los largometrajes al final del mismo, cabe destacar aquellas en las que intervienen los cantaores de la Región de Murcia, más concretamente de Cartagena, más destacados entonces, aunque ahora el ostracismo haya mermado su calado en nuevas generaciones, si bien no en todos los casos, ya que son quienes se convirtieron en estandartes del talento y máximos exponentes de la tierra que les vio nacer.

A pesar de no resultar un número muy elevado las muestras que conforman estos títulos, son los hombres quienes logran mejor proyección y mayor éxito en taquilla. Por ello, a finales de los años veinte y tras haber sido



exhibido un experimento que pronto fue desechado por el público como fue el teatro filmado, la cartelera otorga cabida a artistas de diversa procedencia geográfica, entre los que destacan los murcianos y cartageneros. Cada uno de los escasos títulos en que participan entonces se convierte en éxito social y de taquilla.

*El Guerrita*, auténtica figura del flamenco y, por qué no, del cine de la época, se erige como el más importante cantaor que ha dado la Región de Murcia en su conjunto. El otro cantaor es *Fanegas*, injustamente olvidado hoy, compañero, amigo y paisano del primero. *El Guerrita* y *Fanegas* son los líderes de una generación de cantaores nacidos casi en su totalidad en Cartagena, como también lo es *El Niño de Cartagena*, también conocido como *El Gurri*, cuyo nombre de pila es Pedro Garrido Santiago (Cartagena 1908 - Cartagena ¿?), sin olvidar que en Caravaca nace, Martín Alejo Robles Martínez *El Niño de Caravaca* (Caravaca de la Cruz, 1905 - Monterrey, 1972). Éste último participa en cine fuera de España, si bien los otros dos nombres no aparecen en el medio cinematográfico. Pertenecen a una generación homogénea, conocida como “generación perdida” (Fernández Riquelme, 2008), y significan el puente de transmisión entre la generación creadora y la que inaugura el Festival del Cante de las Minas de La Unión. Son los años de la transición del periodo mudo al sonoro y, por tanto, de la experimentación técnica, hasta conseguir superar todas las dificultades que presentan las salas de exhibición, hecho que no sucede hasta 1932. A estos especialistas en cantes mineros, el cine español, valiéndose de estereotipos, los reclama en su momento como flamencos *andaluces* o *generalistas*.

Por su parte, la Historia del Cine y su cronología, cuna de estereotipos salvo honrosas excepciones, pueden interpretarse como parte del impulso industrial hacia la mecanización de la imagen y del sonido. Es errónea la idea de que el cine mudo viene primero, y el cine con sonido sincronizado llega con mucho más retraso, y que el sonido siempre ha supuesto un mejor

complemento de la imagen cinematográfica, ya que una película sin sonido, puede resultar, llegado el caso, un absurdo. El sonido sirve también para complementar la pregnancia de la imagen. El primer problema con que se encuentra el cine es de índole química, ya que, aunque se trabaja en su búsqueda, no se consigue, por otro lado, elaborar una banda de película que aúne imagen y sonido; si a esto unimos la guerra de patentes, encarnizada en la etapa del pre-cine y, sobre todo, en tiempos de las *Chronoscènes* de Gaumont y *Phonoscènes* de Pathè, llegamos a la conclusión de que Lee De Forest con el sistema *Phonofilm* es el único que consigue superar el reto. Este sistema, con los avances técnicos y las consiguientes mejoras efectuadas de la técnica, es el que pervive aún hoy. Los primeros años del siglo XX sirven para continuar ampliando el primitivo negocio del cine con la venta y alquiler de aparatos fotográficos, en primer lugar, para después incorporar los aparatos fonográficos, y más tarde el alquiler de laboratorios para grabar música en formatos del momento, como los arcaicos cilindros de cera para *Gramófono*, hasta llegar a componer una selección cinematográfica que busca ofrecer el servicio más completo a sus clientes. Pero como todo nuevo invento que se precie, tras la euforia inicial y las mejoras en su mecánica y funcionamiento, se produce un estancamiento. Después vuelve a “renacer” el invento. Si tenemos en cuenta que ya a finales del siglo XIX, a escasos años de su presentación, el *Cinematógrafo* acusa cierto desgaste, observamos que el primitivo espectador demanda películas de mayor metraje, y las normas y formas de abordar las producciones van a ir cambiando paulatina y radicalmente en breves espacios de tiempo.

## **2. Los cantes flamencos y las exhortaciones en la canción popular**

Aunque hoy en día impera cierto relativismo, los cantes flamencos constituyen un género poético-lírico en sí e incluyen una determinación superflua al emplear en algunas descripciones vocablos redundantes para dar a



la oración un sentido completo, añadiendo, además, expresividad a lo que se dice con vocablos como flamencos, que es como se designa también a los venidos a España en época de Carlos I.

En el circunstancial repliegue de los valores castellanos para dejar paso a la popularidad de unos motivos regionales de escasa significación histórica, conviene ver, no un debilitamiento del espíritu castellano, sino la táctica inconsciente con que éste se acomoda a unas circunstancias que delatan claramente que su momento ha pasado ya y tardará en sonar de nuevo.

En la actualidad, el vocablo *flamenco* está aceptado comúnmente y con ello evitamos confusiones entre algunos términos. Se considera que el cante *flamenco* es una mezcla de los vocablos *castizo* y *flamenco*, que llegan a pervivir como acepciones sinónimas. Aunque *castizo*, etimológicamente, se suele aplicar a lo madrileño. Sirva de ejemplo también la distinción entre cante *jondo* y cante *flamenco*. Cante *jondo* es considerado el conjunto de copla de acento melódico que poseen todas las formas clásicas del flamenco puro. En un principio, el cante *jondo* es el cante cargado de un mayor y más profundo sentimiento. Pero resulta curioso cuando nos encontramos con la paradoja de que todo cante *jondo* es *flamenco*, aunque no todo cante *flamenco* es *jondo*. El *jondo* es el cante considerado más fidedignamente flamenco o de los gitanos, el de mejor "decir". Se produce una incertidumbre manifiesta con la división de lo que algunos dan en llamar cantes *grandes*, asociados con el cante *jondo*; y cantes *chicos* encuadrados dentro del flamenco *general*. Los más conservadores achacan al cante actual una progresiva pérdida de pureza. En palabras de Rafael Lafuente (1955/ 2005: 25), el cante *jondo* supone la exteriorización lírica bajo cuyas formas se manifiesta una soterrada corriente espiritual que no encuentra cauce por donde discurrir ni campo donde fructificar. Es el lamento, el epigrama o la máxima sentenciosa con que se desahoga un espíritu vencido, pero no aniquilado. Sus coplas son, o estoicas cuchufletas o trenos patéticos de los que, sintiéndose por alguna íntima razón elegido de Dios, se siente también elegido

por el destino para soportar todos los fracasos, todas las impotencias, todas las frustraciones.

Los cantes, según la clasificación atribuida a Martínez Torner, son recogidos de la siguiente forma:

- CANTE *JONDO O GRANDE*, considerado como el más puro y antiguo:  
*Seguiriyas gitanas y playeras – Soleares.*
- CANTE que, aunque dentro del *jondo* o *grande*, no se le considera tan puro como el anterior:  
*Solearillas – Polos – Cañas – Medias Cañas – Debla – Toná chica – Toná grande – Livianas – Martinetes – Serranas – Cabales – Carceleras – Javeras – Fandangos.*
- CANTE *FLAMENCO*:  
*Rondeñas – Malagueñas – Granadinas – Peteneras – Tientos – Bulerías – Chuflos – Marianas – Farrucas – Fandanguillos – Cartageneras – Murcianas – Tarantas – Alegrías – Sevillanas – Tangos.*
  - De todos ellos, los llamados cantes *sin guitarra* son:  
*La debla – Saeta – Toná grande – Toná chica.*
  - Con *acompañamiento de guitarra, pero sin baile*:  
*La petenera – La caña – El polo – La soleá – La seguiriya – La serrana – La rondeña – La javera.*
  - Cantes llamados por *alegrías* para bailar:  
*La sevillana – La alegría – La bulería – El tango.*
  - Cantes llamados *de Levante*:  
*La tarántula (sic) – La malagueña – La murciana – La cartagenera – El fandango – El fandanguillo.*

Si nos retrotraemos unas décadas atrás, hacia 1915, las voces y el cante se clasifican de la siguiente forma: cante *bien*, cante *gitano*, cante *con rajo*, cante *bonito* (Lafuente, 1955/ 2005: 125):

- *Cante bien*: al cantaor, sin ser gitano, demuestra cualidades en su estilo.
- *Cante gitano*: cante que no se deja llevar por ningún énfasis.



- *Cante con rajo*: sin ser cante gitano denota los caracteres de éste.
- *Cante bonito*: se le comienza a denominar así en los inicios de la decadencia de la pureza del flamenco.

Los cantes del flamenco se subdividen a este a su vez en cante *grande* y cante *chico*.

- *Cante grande*: agrupa a todos aquellos cantes antiguos que poseen dificultad técnica propia de su ejecución.
- *Cante chico*: engloba las coplas flamencas (solearillas, livianas, tientos, tangos y bulerías) y las coplas influidas por el flamenco (fandangos, nanas, mirabrás, romeras, alegrías, caracoles, sevillanas, campanilleros, peteneras, tanguillos, y cantares desaparecidos como ole, jaleos de Cádiz, jerigonza o zapateado).

Steingress es un autor que cimienta sus teorías sobre conceptos determinantes y reconocidos, como el que considera a la cultura marco de la identidad colectiva o en el papel del arte popular como constructo romántico y base de la cultura de masas. Para entender el nacimiento del flamenco el flamencólogo Gerhard Steingress, manifiesta:

El cante flamenco no es un género que naciera en el ambiente hermético de una familia gitana de Andalucía, no es la herencia de la lejana India y tampoco es fruto del encuentro de los gitanos con la cultura musulmana de esa región. Tampoco es el "grito", el "quejío" de una "raza andaluza" o de cualquier "fusión racial": en contra de estas dudosas interpretaciones y basándonos en datos concretos y fiables podemos decir que el cante flamenco es un género artístico moderno, creado y sintetizado como respuesta a determinadas necesidades estéticas a base de algunos de los restos poéticos, musicales y coreográficos de la anterior compleja cultura tradicional y popular en vía de desaparición a principios del siglo XIX. Por esta razón, hay que buscar su origen sobre todo entre los artistas mismos que hicieron posible su consecutiva formación y perfección a lo largo de su historia, que comienza lentamente en la primera mitad del siglo pasado para aparecer en público de manera definitiva sólo a partir de 1850. El cante, tal y como lo conocemos hoy, es el producto del siglo XIX, más precisamente, de la segunda mitad, de la época del romanticismo europeo en Andalucía, de un peculiar ambiente de músicos y poetas

románticos de corte popular y suburbano, o sea, de una “bohemia andaluza” (Steingress 1998: 47-48).

Aunque se produce un baile de fechas, incluimos las impresiones de Brenan (1995) en cuanto al flamenco. Y es este autor, por su parte, considera el flamenco un estilo bastardo compuesto por una mezcla romántica y de la *Carmen* de Prosper Mérimée. Esto se da porque esta obra es publicada por su autor en 1845 y, treinta años después, en 1875, el año en que fallece, Georges Bizet, otorga a la obra de Mérimée soporte musical. En definitiva, el *flamenco* está formado por una mezcla de *cante* gitano con influencias románticas y de *Carmen* junto con el *cante* andaluz. El cine, décadas después, se va a percatar de ello.

### **3. Los cantaores e intérpretes de flamenco: tradicionalismo propio como aspecto positivo**

El análisis científico da lugar a resultados que no coinciden con las múltiples interpretaciones de la llamada Flamencología, basada con frecuencia en proyecciones subjetivas o en especulaciones. Hoy, la comprensión del flamenco ha entrado en una fase de profunda revisión con respecto a su origen, su papel y su significado en el marco de la cultura española y europea. Los gitanos no facturan un tipo de música propia. El Flamenco penetra en las características del *cante* como manifestación artística y, por ende, instrumento ideológico y elemento de identidad cultural, para justificar un estereotipo al respecto, el que se configura mediante la pobreza y el desencanto: la bohemia y el gitanismo artístico que le presta faz a un arte que cobra enseguida esencialidad cultural, y no solamente comunitaria sino hasta nacional. Desde antes que el flamenco presente sus formas específicas y románticas, en las que se mantiene desde hace más de dos siglos y medio, los autores se apresuran a realizar una recopilación de coplas y coplillas populares y, si esta labor no se



hubiese producido existiría un vacío enorme. Y es que la aportación de cada cultura es singular con respecto al flamenco.

Las melodías zidanis marroquíes coinciden con el *cante jondo* en sus representaciones o formas habituales; y algunas modalidades de *cante jondo* poseen matices que no se hallan presentes en la música zidani, como otros ritmos y melodías.

El flamenco *puro* pasa de moda en los primeros años del siglo XX y, aunque tiempo después le ayuda el *cuplé* a superar su ostracismo, incluso produciéndose la curiosa y efímera denominación "*cuplé andaluz*". Son tiempos en los que la explotación comercial de la canción y la palabra va encaminándose por cauces preindustriales. Y, es que, desde hace siglo y medio el término *flamenco* viene siendo aplicado también como adjetivo elogioso para definir esas individualidades que se destacan de la masa por su temperamento abierto, generoso, rebelde y fanfarrón, todo corazón y calor humanos. Llamar *flamencas* a las personas que se comportan en la vida de un modo gallardo, arriscado y liberal, un poco heroico y otro poco bohemio, dispuestas siempre a ir a contrapelo del ambiente si ello es condición precisa para no renunciar a la propia autenticidad, revela elocuentemente hasta qué extremos ven los castellanos en el gitano puro tradicional el arquetipo de unos rasgos temperamentales que le son entrañablemente afines. No hay que ver, pues, en el término *flamenco* la simple denominación de una forma peculiar de cantar y bailar, sino también la alusión a una psicología, una actitud ante la vida y hasta nos atreveríamos a decir, una cultura.

#### **4. El repertorio de los flamencos y la canción popular: situación y proyección especular en las películas**

Respecto a la *canción popular* en el *flamenco*, el repertorio de las situaciones y sentimientos está presente en la *copla flamenca*, y esta evidencia exige intentar una cierta sistemática de ese cuadro psicológico. Entiéndase la

acepción *copla flamenca* como *coplilla*, ya que son muy parecidas o similares en estructura a las coplas recogidas por *Demófilo*. El *flamenco*, en su *quejío*, se alimenta de lo eternamente humano. En sus letras, la pobreza, el dinero y las diferencias sociales, nutren los temas innatos, pero también, lo que hace que el hombre no sea, simplemente, un vencido. Lo "minero", de la zona de Cartagena y parte de Almería, encarna la vivencia de una clase muy específica del proletariado, mientras que lo más común, desde la perspectiva sociológica es la presencia de la marginación, es decir, de la conducta delictiva forzada por la necesidad y el hambre. Signos acompañantes de sentimientos similares son las maldiciones, agravios y amenazas, cuyas pruebas son muy numerosas, aunque se atribuyen en mayor medida a los gitanos. Otro de los motivos básicos en que se funda el argumento del cantaor es la madre, ya que hay una inclinación muy marcada hacia el matriarcado, como la figura de la "madre", su ausencia o su pérdida. Por su parte, la concepción del trabajo como "castigo" no se da en ninguna copla flamenca. En las últimas décadas, algunos cantores, preocupados por la evolución de su Arte, quizá han promovido la protesta social actualizada. Pero, en definitiva, la tradición ha dominado en este campo. Tradición que unos poetas conocidos imitan y que otros anónimos aportan, lo cual ampara y sostiene al argumento de los cantes desde sus inicios. Se distingue en el universo del cante lo que es gitano, y en donde abundan el amor y la muerte, de lo que procede del folclore andalusí, en el que se aprecia un equilibrio entre lo humano y lo estético. También tenemos el romance primitivo como raíz de las tonás, y la unión del *cante* y el folclore es, desde el principio, determinante en cuanto explica este género musical y literario, no resultando todo espontaneidad en este proceso. En las letras se puede diferenciar igualmente la improvisación proveniente de un autor culto.

La figura del cantaor, por su parte, resulta básica en la configuración, contexto y vigencia del arte flamenco, y es de suponer que, tal y como hoy conocemos esta figura, es desde un principio coincidencia sonora de su pueblo.



Si admitimos que el *cante flamenco* se estructura sobre la base de un folclore regional variado, también podríamos creer que los cantaores primitivos, al poner en ese folclore, junto a su capacidad mimética su personalidad propia e impronta racial, ponen también el eco de su raza, como si de una oración se tratase. Así podría haber surgido la primera voz del *cante jondo*, tomando carta de naturaleza en el corro familiar. El punto de vista del cantaor es predominante, lo cual no resulta un obstáculo para que el objeto de sus expresiones sea, frecuentemente, lo femenino. Es evidente que existe un interés por parte de los aficionados ya en el siglo XVII, en lo que se conoce, y así ha llegado a nuestros días, y se entiende por *cabales*. Este fenómeno se corresponde con las participaciones del siglo XIX. Julián Zugasti, gobernador de Córdoba, une su nombre al de la lucha contra el bandolerismo y la aplicación de la ley de fugas. Un detalle a tener en cuenta es la longevidad en cuanto a vida artística se refiere de los cantores o artistas que se dedican al flamenco, un mundo musical que valora la experiencia de sus intérpretes, al contrario que sucede en otros ámbitos musicales, donde la longevidad artística está reservada a unos pocos afortunados. En los *géneros frívolos*, por ejemplo y por el contrario, juventud y lozanía son primordiales para desempeñar la labor. Los *cantaores* de flamenco, por lo general, van adquiriendo reputación en su tierra natal, donde comienzan a cobrar dinero por sus actuaciones. Muchos empiezan cantando ya de niños en fiestas de guardar como bautizos, comuniones y bodas. Algunos incluso en locales públicos que poseen sus progenitores o familiares, y otros en su patio de vecindad, siendo sus primeros espectadores aquellos que viven más cerca y que incluso llegan a dar al cantante unas monedas por su actuación. Luego vienen las actuaciones en fiestas públicas o privadas, en ruta por todo el país, lo que después deriva en las denominadas *giras* o *tournées*, otra denominación importada de Francia. En algunos casos aún es así, algunos *cantaores* flamencos vuelven siempre que pueden a su barrio, porque les resulta imprescindible para alimentar su arte y tomar conciencia de su historia y la de

su raza. Pero hoy en día, se impone en los artistas flamencos la conciencia artística y el deseo de superación ante la competencia. Si el artista en la actualidad está verdaderamente dotado para el cante y es consciente de ello, vivirá empeñado en conocer el arte del flamenco en la mayor medida posible, es decir, en profesionalizarse al máximo ejecutando la más completa variedad de estilos, porque los flamencólogos modernos al igual que la afición, se lo van a exigir. Así, tendrá que estudiar con la inquietud propia del artista que interpreta cualquier género que se precie e inclinado a la perfección enciclopédica.

En los años veinte el *compás* del *cante* es marcado por el cantaor con su vara. El sevillano Antonio Pozo Millán *El Mochuelo* (Sevilla, 1868 – San Rafael, Segovia, 1937) deja de lado la vara años atrás, siendo también el primer cantaor que sube al tablao sin vestir de corto y sin una vara para hacerse son o soniquete, es decir, se presenta bien vestido, limpio y sin vara. Supone la figura de *El Mochuelo* también la primera presencia específicamente flamenca en la Cinematografía española, ya que conocemos de su aparición en cortometrajes rodados en Barcelona. Y es que, como decimos, la aparición del flamenco cantado en el cine se produce oficialmente con los cortometrajes rodados en 1905 con la figura de este cantaor, si bien las películas, en el momento de su visionado, son presentadas en sala de forma sincronizada la proyección de la película con las grabaciones en soporte fonográfico. Este cantaor payo y uno de los de mayor popularidad en la historia del flamenco es relegado hoy al más profundo ostracismo.

## 5. Nuestros cantaores en las películas mudas

Aun con los problemas que durante cinco años presentamos las películas españolas en su exhibición en salas cinematográfica, el cine propició la introducción de la música en la gran pantalla desde un principio, resultando en nuestro país, el género musical segundo en importancia tras la comedia.



En la Región de Murcia encontramos una serie de nombres de cantaores que aparecen en el cine. Comenzamos con *El Guerrita*, cuyo nombre de pila es Manuel González López, aunque otros autores lo citan como Manuel González Guerra (Cartagena, 1905 - Barcelona, 1975).

*El Guerrita te llamaron  
Por tus cantes republicanos.  
Siendo grande en tu arte  
Se te levanta una bandera,  
Para oírte siempre cantar.  
Por fandanguillos, milongas y mineras,  
Fueron tus cantes preferidos,  
Siempre se te recordara  
Para que no se quede en el olvido  
Tu arte puramente inmortal.*

Cantaor payo a quien se atribuye la creación de un *palo* conocido como “*chilenas*” y perteneciente a una generación olvidada de primitivos flamencos. Apodado *El Guerrita* por sus letras de clara cordialidad republicana, se inicia a los doce años en su tierra natal. A los diecisiete años forma compañía propia y a los veintiuno debuta en Madrid, actuando en los mejores teatros de la época. Actúa también en varios países hispanos, siendo sus estilos habituales fandango, milonga, taranta y, cómo no, cartagenera. De estos viajes probablemente nace la *chilena*, entendida dentro de los *cantes de ida y vuelta*. Participa de lleno en el primer éxito en cuanto a espectáculos teatrales se refiere, del maestro Quintero, cuando el veintidós de diciembre de 1928 y en lo sucesivo, interviene en el espectáculo *La copla andaluza*, sainetes costumbristas de ambiente andaluz entremezclados con coplas, donde también triunfan, entre otros, *Pepe Marchena*, cuyo nombre de pila es José Tejada Martín (Marchena, Sevilla, 1903 - Sevilla, 1976), cantaor payo conocido primero como *El Niño de Marchena*, y uno de los grandes cantaores de su época y el más popular, mezclando su personal forma de abordar los cantes con otros estilos como las tarantas o las malagueñas, quien participa en cine ya en el periodo sonoro; y Ángel Sampedro Montero *Angelillo* (Madrid, 1908 - Buenos Aires, 1978), quien se marcha fuera de España tras el inicio de la Guerra Civil por su afiliación

republicana, estableciéndose en Argentina hasta 1954, siendo un artista que también participa en cine años después; y participa también una jovencísima Estrellita Castro, cantante que responde al nombre real de Estrella Castro Navarrete (Sevilla, 1908 - Madrid, 1983). Ya vemos que el cartel se renovaba continuamente. En 1929 llega también la continuación del espectáculo con *El alma de la copla*, prolongación de la primera. El teatro le va a abrir la puerta del terreno cinematográfico, cuando *El Guerrita*, quien también toreaba, interviene también ese mismo año en la película colectiva titulada *La copla andaluza* (1929), dirigida por Ernesto González, filmación de los mencionados espectáculos, y título perdido del que treinta años después se realiza una nueva versión. *El Guerrita* comienza a realizar una gira por provincias junto al maestro Don Antonio Chacón tras participar en la filmación de 1929 y, tras el éxito del filme en salas comerciales, realiza varios espectáculos “en vivo” con el elenco de la película, actuando ese mismo año en el Circo Price, en el Teatro Pavón, el Teatro Fuencarral y, además, de cantar en el Novedades y en el Monumental Cinema con Luis Yance Fernández (Madrid, 1890 - Madrid, 1937) a la guitarra. Participa igualmente el cantaor en uno de los primeros intentos de cine sonoro o sonorizado con sonido directo, *Fútbol, amor y toros* (1929) filme dirigido por Florián Rey, y que supone en la época otro intento frustrado por no disponer las instalaciones cinematográficas españolas de los equipos necesarios para la sonorización. Además, los defectos mecánicos consiguen que el experimento no llegue a buen puerto. Intervienen en este título Mary Luz Galicia, esposa luego del director Eduardo Manzanos, y Ricardo Núñez.

Otras películas, si bien ya sonoras, en las que participa son *El relicario* (1933) de Ricardo de Baños, *Una aventura oriental* (1935) del ignoto realizador germano emigrado a España durante la Segunda República, Max Nosseck y *El amor gitano* (1936) de Alfonso Benavides.



Continuamos con el cantaor Juan Baños Sánchez *Fanegas*<sup>1</sup> (Cartagena, Murcia, 1893 - ¿Figueras?, Gerona, 1990). El cartagenero es un cantaor flamenco injustamente olvidado hoy, compañero, amigo y paisano de *El Guerrita*, conocido como sabemos, en sus primeros años, con la añadidura habitual de “Niño” a su nombre, *Niño Fanegas*. Como el anterior, también participa de la *ópera flamenca* y entre sus creaciones se encuentran fandangos, tarantas, milongas y saetas.

*Todos los cantes mineros  
Lloraron con mucha pena,  
Cuando dejó de existir  
Su gran maestro Fanegas.*

En la gran pantalla interviene, como *El Guerrita*, en la mencionada primera versión de *La copla andaluza* (1929) de Ernesto González, una suerte de teatro filmado que procura como resultado un filme basado en la obra de teatro homónima de Antonio Quintero y Pascual Guillén, autores teatrales y argumentistas cinematográficos, a cuya autoría debemos la archiconocida obra llevada al cine *Morena Clara* en dos ocasiones y estrenada en 1935. Tres décadas después llega a la pantalla grande *La copla andaluza* (1959), de Jerónimo Mihura, contando esta versión con los nombres de Rafael Farina (Rafael Antonio Salazar Motos (Martinamor, Salamanca, 1923 - Salamanca, 1995)), Dolores Jiménez Alcántara *La Niña de la Puebla* (La Puebla de Cazalla, Sevilla, 1908 - Málaga, 1999) y Luquitas de Marchena, nacido Lucas Soto Martín (Linares, Jaén, 1913 - Linares, Jaén, 1965). Ambos son padres de la cantante Adelfa Soto y del guitarrista Pepe Soto). Se trata el de 1929 de un título que se intenta presentar como una película sonora, si bien el periodo de transición del mudo al sonoro en España abarca los años 1927 a 1932 y los títulos con semejantes pretensiones estrenados en este lustro presentan problemas a la hora de su exhibición técnica.

---

<sup>1</sup> Ante la duda de si se le conocía como *Fanega* o *Fanegas*, seguimos a Pedro Fernández Riquelme (2008).

En el periodo sonoro va a participar en el documental *El Guadalquivir: vena lírica del cante jondo* (1935) de Enrique Guerner.

## 6. Conclusiones

El cine toma prestados del teatro los modelos de comercialización produciéndose un punto de contaminación entre ambos. Durante años se va a nutrir del escaso número de cantaores que realmente triunfan en la canción popular a principios del siglo pasado, siendo los más destacados los cartageneros *El Guerrita* y *Fanegas*, quienes aún hoy permanecen en el Olimpo de los Elegidos del Cante. Sólo dos nombres, si bien los más destacados de su época y hoy aún vigentes, aunque en círculos expertos y reducidos. Los números flamencos son un elemento más de la construcción de los filmes en que estos participan, normalmente de forma coral, y en muchos casos su eficacia actoral depende más del director que de sus dotes. Son artistas que en la mayoría de casos realizan incursiones esporádicas en el cine. No lograrán la continuidad a la hora de participar en películas. Mientras que las mujeres son las que mayoritariamente triunfan en estos años en los terrenos del cuplé y una primigenia copla, y están mejor ponderadas en el terreno de la canción popular, en el campo del flamenco, son los hombres los que destacan, sobre todo en el cante, y ellas especialmente, en el caso flamenco, en el baile.

En los años veinte el teatro ostenta carácter privado y depende en exceso de la comercialidad de sus obras. Si este punto lo aplicamos al cine, a pesar de buscar una modernización de la puesta en escena, la Cinematografía no consigue progresar y se muestra estancada en sus formas de presentar las historias, llegando incluso a producirse una hibridación cine-teatro y filmando obras teatrales, en su mayoría zarzuelas y presentándolas con cuadros flamencos. Factores que intervienen en ello: problemas financieros, débiles estructuras, encarecimiento de la producción, estrenos no rentables o poco amortizados. Se produce una relación de forma directa entre los distintos



modelos que se promueven en el cine durante el periodo mudo y las formas musicales que se van sucediendo en España durante los años que enmarcan el nacimiento, auge y final de la etapa muda, ya que el cine los utiliza siempre en beneficio propio, principalmente con el reclamo de un artista de nombre destacado.

## 7. Bibliografía

- ÁLVAREZ, A. (1981). *Historia del cante flamenco*. Editorial: Madrid. Alianza.
- BALTANÁS, E. (1998). *Antonio Machado y Álvarez. Cante flamenco y cantares*. Madrid: Austral.
- BLAS VEGA, J; RÍOS RUIZ, M. (1988). *Diccionario Enciclopédico Ilustrado del Flamenco*. Madrid: Ediciones Cinterco.
- BRENAN, Gerald (1995). *La copla popular española*. Ediciones Miramar. Málaga.
- FERNÁNDEZ RIQUELME, P. (2008). *Los orígenes del Cante de las Minas*. Murcia: Infides Ediciones Didácticas.
- GARCÍA MATOS, M. (1987). *Sobre el flamenco*. Madrid: Editorial Cinterco.
- GRANDE, F. (1979). *Memoria del flamenco. Tomo I: Raíces y prehistoria del cante*. Madrid: Editorial Espasa-Calpe.
- LAFUENTE Y ALCÁNTARA, E. (1865). *Cancionero popular. Tomo I*. Carlos Madrid: Bailly-Bailliere.
- LAFUENTE, R. (1955/ 2005). *Los gitanos, el flamenco y los flamencos*. Sevilla: Signatura Ediciones.
- LEÓN, R. (2004). *Entre el gozo y la pena*. Sevilla: Ed. Renacimiento.
- MACHADO Y ÁLVAREZ, A. (1975). *Colección de cantes flamencos recogidos y anotados por Antonio Machado y Álvarez "Demófilo"*. Madrid: Ediciones Demófilo.
- MÉNDEZ-LEITE, F. (1934). *El cinema y sus misterios*. Madrid: Ed. Baill-Bailliere.
- MÉNDEZ-LEITE, F. (1965). *Historia del cine español*. Madrid: Ed. Rialp.
- MÉNDEZ-LEITE, F. (1975). *Historia del cine español en 100 películas*. Madrid: Ed. Jupey-Guía del Ocio.
- MÉNDEZ-LEITE, F. (1984). *El cine, su técnica y su historia*. Barcelona: Ramón Sopena.
- PINEDA NOVO, D. (1991). *Las folklóricas y el cine*. Huelva: Festival de Cine Iberoamericano de Huelva.
- ROMÁN, I. (2006). *Crónicas de la copla*. Madrid: Fundación Autor.

SALA NOGUER, R. (1990). *El cine en la España republicana durante la Guerra Civil (1936-1939)*. Bilbao: Ediciones Mensajero.

STEINGRESS, G. (1998). *Sobre flamenco y flamencología*. Sevilla: Signatura Ediciones.

VV. AA. (1963). *La canción andaluza III*. Jerez de la Frontera: Publicaciones del Centro de Estudios Históricos Jerezanos.

ZOIDO NARANJO, A. (1999). *La prisión general de los gitanos y los orígenes de lo flamenco*. Sevilla: Portada Editorial.

