

Los hermanos Moreno Galván: letras de compromiso político y estético en el flamenco

María Regina Pérez Castillo

Doctora en Historia del Arte

Los hermanos Moreno Galván suponen uno de los ejemplos más sólidos de compromiso político y estético durante el franquismo. Mientras Francisco Moreno Galván componía letras flamencas que criticaban, de un modo metafórico y soterrado, la falta de libertades e injusticias sociales que se vivían en España, su hermano José María elaboraba una teoría del arte en la que sostenía que el flamenco es una construcción popular, vinculada al concepto unamuniano de “intrahistoria”, y que, al igual que otras manifestaciones plásticas, experimenta una renovación estética. Las Reuniones de Cante Jondo de La Puebla de Cazalla (Sevilla), de las que Francisco es padre, acabarían convirtiéndose en mítines políticos “cantados” o interpretados que encontrarían eco en la teoría estética y el periodismo de su hermano José María.

Palabras clave: Hermanos Moreno Galván; compromiso; política; estética y flamenco.

The Moreno Galván brothers are one of the strongest examples of political and aesthetics commitment during the Franco regime. While Francisco Moreno Galván composed flamenco lyrics that criticized, in a metaphorical and underground way, the lack of freedoms and social injustices that were experienced in Spain, his brother José María elaborated a theory of art in which he argued that flamenco is a popular construction, linked to the unamunian concept of “Intrahistory”, and which, like other artistic manifestations, undergoes an aesthetic renovation. The Cante Jondo Meetings in La Puebla de Cazalla (Seville), of which Francisco is the father, would end up becoming “sung” or interpreted political rallies that would find an echo in the aesthetic theory and journalism of his brother José María.

1. Los hermanos Moreno Galván: un ejemplo de valentía y entereza

El carácter rebelde e insumiso del arte jondo es incuestionable. La música, la danza, la interpretación y, por supuesto, las letras del cante, en las que apreciamos innumerables ejemplos de rebeldía frente a las injusticias sociales, las penas y el dolor de la gente del pueblo. El flamenco ha lanzado, históricamente, su queja y protesta contra los abusos del poder, las desigualdades, o contra todo aquello que considerara injusto. Decía Enrique Morente: «El cante es para mí una defensa de todo; de todo aquello que por justicia hay que defender» (cit. por Carrillo Alonso, 1978, p. 235).

En las letras del cantaor granadino, así como en las de otros compañeros comprometidos políticamente (Manuel Gerena o José Menese, entre otros) es clara y contundente la rebeldía frente al destino –frecuentemente adverso–, o incluso frente a Dios –tanto desde una perspectiva mística, como blasfema–, y como no podía ser de otra manera, frente a la Ley y la Justicia. Aunque el flamenco, como diría el poeta Félix Grande, «nació protestando» (en Hidalgo y Menese, 2011: minuto 29’48”), existen ciertos hitos o aportaciones individuales que parten de un marco histórico muy especial y se convierten en una verdadera herramienta de transformación social. Es el caso de los hermanos Moreno Galván, cuya obra poética e intelectual se enfrentó valientemente a la dictadura franquista. Francisco Moreno Galván, padre de las míticas Reuniones de Cante

Jondo de la Puebla de Cazalla, se dedicó a la composición de letras flamencas que criticaban, de un modo metafórico y soterrado, la falta de libertades e injusticias sociales que se vivían en la España franquista. Por su parte, José María Moreno Galván, hermano mayor del anterior, elaboró una teoría del arte que definía al flamenco como una construcción popular, vinculada al concepto unamuniano de “Intrahistoria”, y que al igual que otras manifestaciones plásticas, había experimentado en la contemporaneidad una renovación estética. Las Reuniones de Cante Jondo de La Puebla de Cazalla (Sevilla) tenían como principal objetivo preservar y difundir las estructuras musicales más tradicionales del cante jondo, y suponían, a la par, un escenario público perfecto para declamar los conflictos e injusticias sociales de una España silenciada y sometida. Estas Reuniones se convertirían en auténticos mítines políticos «cantados» o interpretados que encontrarían eco en la teoría estética y el periodismo de José María.

Las aportaciones de los hermanos Moreno Galván fueron la vanguardia en el sentido más estricto del término, es decir, fueron pioneros y activistas antifranquistas que usaron la palabra poética e intelectual para abrir un camino que futuras generaciones transitarían en un marco político que, poco a poco, se abriría a nuevas libertades.

2. Los hermanos Moreno Galván: breves apuntes biográficos

José María (1923-1981) y Francisco Moreno Galván (1925-1999) (figura 1) nacieron en La Puebla de Cazalla en la década de los años veinte. Eran hijos de José Moreno Galván y de María Galván Jiménez, un matrimonio humilde y trabajador. José María era el mayor de cuatro hermanos, seguido de Francisco, Rosario y Elisa. A pesar de su origen modesto, algunos miembros de esta familia sentían un vivo interés por la cultura. Desde niños, José María y Francisco mostraron una tendencia natural por la lectura, actividad que fue incentivada por su madre y por su abuelo materno, Frasquito. El apego que ya en su niñez ambos hermanos manifestaban por la literatura y el arte, sumado a otras inquietudes de índole cultural, los condujo a desarrollar en su madurez profesiones vinculadas al mundo de la creación artística.

Sus estudios, en principio, se limitaron a la enseñanza elemental. José María y Francisco comenzaron a asistir a las escuelas públicas de La Puebla de Cazalla a los siete u ocho años de edad, aunque cabe destacar que fue Francisco quien, gracias al apoyo económico de su familia y del ayuntamiento de La Puebla¹, continuó formándose como pintor en la Escuela Superior de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría (Sevilla), mientras José María, desprovisto de dicho sustento, no prosiguió –por el momento– realizando estudios superiores específicos. Francisco, según indica su sobrina Carola Moreno, era el “proyecto familiar”: padres, abuelos, tíos y hermanos se volcaron en su educación artística con el objetivo de que se convirtiera en un pintor reconocido. José

¹En el Archivo Municipal de La Puebla de Cazalla (AMPC) encontramos dos libros de actas capitulares en los que aparecen noticias sobre las becas de estudios que el ayuntamiento ofreció a Francisco Moreno Galván:

- AMPC, Libro de actas capitulares (1936 – 1939), Pago de estudios al niño Francisco Moreno Galván, 17 de septiembre de 1937, pp. 56, 57.
- AMPC, Libro de actas capitulares (1936 – 1939), Beca de estudios de Francisco Moreno Galván (Prórroga), 9 de septiembre de 1938, pp. 128,129.
- AMPC, Libro de actas capitulares (1943 – 1945), Aumento de la Beca por petición del Director de la Escuela de Bellas Artes Santa Isabel de Hungría de Sevilla, 10 de julio de 1943, pp. 87, 88.
- AMPC, Libro de actas capitulares (1943 – 1945), Felicitación por las notas de Francisco Moreno Galván, 17 de junio de 1944, p. 47 (v).



María, por su parte, comenzó a trabajar muy joven, primero junto a su padre como albañil, y posteriormente como meritorio de oficina en el ayuntamiento de La Puebla (1938)². Cuando su familia se instaló en Sevilla por cuestiones laborales, él consiguió un buen puesto de trabajo en la Sociedad de Agricultura de Sevilla³ y más tarde, se trasladó a Madrid para trabajar en la I Bienal de Arte Iberoamericano (1951). En septiembre de 1952, con veintiocho años de edad y gracias a una beca de estudios, José María comenzó a estudiar periodismo en la Escuela de Periodismo de Madrid. Dicho título universitario resultaba imprescindible a la hora de desarrollar el ejercicio de esta profesión durante el franquismo, por lo que dedicó grandes esfuerzos para conseguirlo. Cabría destacar el ejercicio de ingreso que realizó para acceder a la Escuela de Periodismo. La comisión que tenía que validarlo le encargó entonces la realización de un ejercicio que consistía en contar, en el espacio de veinte folios, las lecturas y los viajes que más había influido en su vida. Gracias a esa prueba de acceso disponemos hoy día de un valioso documento autobiográfico de brillante redacción y madurez. Sin haber acabado todavía los estudios (1954/55) empezó a escribir textos críticos sobre exposiciones de arte y otros eventos celebrados en la capital. Este será el inicio de una dilatada carrera como crítico de arte y periodista, cuya labor destaca en algunas revistas como *Artes*, *Triunfo*⁴, *Goya* o *Mundo Hispánico*. En la década de los setenta, era ya sobradamente reconocido en España, no solo por sus críticas en la prensa periódica, sino por sus ensayos y también por sus libros: *La autocrítica del arte* (1965) es un valioso análisis de las inquietudes artísticas del momento, mientras *La última vanguardia* (1969) supone una obra enciclopédica que reúne a los artistas españoles más importantes de la década de los cincuenta y los sesenta. Esta es la razón por la cual se convierte en punto de referencia para aficionados, artistas consagrados, y, sobre todo, para una generación de jóvenes artistas cuyos planteamientos creativos rompían radicalmente con el pasado.



Figura 1. De izquierda a derecha, José María y Francisco Moreno Galván en el Museo Arqueológico de Sevilla (ca. 1940)

²AMPC, Libro de actas capitulares (1936 – 1939), Meritorio de oficina José María Moreno Galván, 10 de junio de 1938, pp. 114-115.

³Algunas fuentes indican que José María Moreno Galván trabajaba para la Sociedad de Agricultura de Sevilla, de la cual no existen referencias históricas. José Manuel Caballero Bonald, amigo íntimo de José María, indica que éste «estuvo metido en negocios agrarios de fincas rústicas con los que ganaba mucho dinero» sin llegar a confirmar que trabajase de manera continuada en una sociedad concreta.

⁴En esta revista publicó en 1968 el artículo titulado “Cante Jondo: martinetes en Puebla de Cazalla”, que puede verse en el anexo.

Mientras la educación de José María estuvo marcada por el aprendizaje autodidacta, la carrera de Francisco siempre fue respaldada por su familia y reconocida por diversas instituciones de tipo local y nacional. En 1937, el ayuntamiento de La Puebla de Cazalla le concedió una beca de 1500 pesetas anuales para realizar estudios de dibujo y pintura en la Escuela de Artes y oficios de Sevilla. Completó su formación al terminar sus estudios en la anteriormente citada Escuela Superior de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría (1940). Nueve años más tarde obtuvo la Beca Murillo, concedida por la Diputación Provincial de Sevilla, que le permitió viajar por algunas ciudades españolas y realizar su primera exposición en la capital andaluza. En 1951 fijó su residencia en Madrid, ya que había conseguido un puesto de trabajo en la I Bienal de Arte Iberoamericano. Con respecto a su estilo pictórico, cabría destacar que en sus pinturas existe una reflexión permanente sobre la obra de Picasso. La libertad pictórica del genio malagueño fue, sin duda, el aspecto que más influyó en la obra de Francisco. Muestra de ello son los excelentes carteles que diseñó para las Reuniones de Cante Jondo celebradas en La Puebla de Cazalla, evento que él mismo fundó. A lo largo de su carrera, Francisco nunca abandonó su pasión por el flamenco. En este ámbito, destacó como autor de nuevas letras para distintos palos del cante. Desde los años sesenta, cuando José Menese graba sus primeros discos, Francisco compone sus letras con fuerte carga poética que no olvida ni traiciona la tradición flamenca. Mantiene el talante crítico de las letras populares: unas veces con fuerte sentido trágico y otras con la sorna propia del flamenco, denuncia la represión y el oscurantismo de la dictadura, y el atraso endémico que padecía Andalucía.

Tanto Francisco como José María entendían que el arte comportaba un compromiso político, por ello llevaron hasta sus últimas consecuencias aquel adagio «nulla aethetica sine ethica». Política y arte serán dos constantes en la vida de ambos.

En el ámbito del flamenco, José María llevó a cabo una serie de reflexiones críticas a través de diversas tribunas periodísticas, mientras que Francisco, desde La Puebla, se dedicó a difundir y defender el cante jondo como herramienta de transformación social. Este breve trabajo recoge algunas ideas y experiencias de los hermanos Moreno Galván en el ámbito del flamenco, concretamente en el municipio que los vio nacer y crecer, La Puebla de Cazalla.

3. La “Intrahistoria” y lo “jondo” en el flamenco

El concepto unamuniano de “Intrahistoria” es el que sirve a José María Moreno Galván para hablar del flamenco como una creación artística conectada con el pueblo, las tradiciones colectivas y la cultura popular, oponiéndose a lo civil. Intrahistoria e Historia se enfrentan: es decir, frente al condicionamiento clásico de lo occidental —la Historia—, la Intrahistoria de nuestro mundo opone la resistencia expresiva de los pueblos.

José María rescata el término “Intrahistoria” que Miguel de Unamuno acuñaría en sus ensayos *En torno al casticismo* (1895) y los aplica a su teoría del arte, y concretamente, a su definición del flamenco. Unamuno fue uno de sus referentes filosóficos y de los que mayor influencia tendrían sobre sus ideas estéticas. Según el investigador Miguel Ángel Rivero la “Intrahistoria” de Unamuno es la alternativa al tradicional concepto de “Historia”. Frente a la “Historia” de los grandes nombres y acontecimientos, recogida en los documentos oficiales, forjada sobre una tradición circunscrita al espacio y al tiempo, y caracterizada por su discontinuidad y por su talante excluyente y disociador, Unamuno dio forma en los citados ensayos a su noción de “Intrahistoria”. Esta se correspondería con la historia anónima y silenciosa, protagonizada por «hombres sin historia» y sucesos cotidianos, y gestada desde una idea de tradición allende los márgenes espacio-temporales. El siguiente fragmento de *En torno al casticismo* recoge la definición del concepto acuñado por Unamuno:



Los periódicos nada dicen de la vida silenciosa de los millones de hombres sin historia que a todas horas del día y en todos los países del globo se levantan a una orden del sol y van a sus campos a proseguir la oscura y silenciosa labor cotidiana y eterna, esa labor que como la de las madreporas suboceánicas echa las bases sobre que se alzan los islotes de la historia. Sobre el silencio augusto, decía, se apoya y vive el sonido; sobre la inmensa humanidad silenciosa se levantan los que meten bulla en la historia. Esa vida intra-histórica, silenciosa y continua como el fondo mismo del mar, es la sustancia del progreso, la verdadera tradición, la tradición eterna, no la tradición mentida que suele ir a buscar el pasado enterrado en libros y papeles, y monumentos, y piedras (Unamuno, 1966-1971, p. 793).

La “Intrahistoria” la ubica así el pensador vasco en el fondo “intraconsciente” del pueblo y se define como aquello que marca la verdadera continuidad de lo que acontece. Es preciso mencionar, asimismo, la antítesis abierta por Unamuno entre “tradición histórica”, en cuanto “tradición mentida”, y “tradición eterna”, correspondiéndose esta última al fondo verdadero de la historia, es decir, la “Intrahistoria” (Rivero, 2014, pp. 832-833).

El concepto de “Intrahistoria” al que nos venimos refiriendo está muy presente en los numerosos estudios que José María dedica a las artes populares. En el marco de la contemporaneidad, José María Moreno Galván estudió cómo ciertas expresiones artísticas propias del pueblo, de gran raigambre tradicional, también podían ser reflejo certero del mundo actual. Cerámica, tapiz y cante jondo son las tres manifestaciones artísticas que el crítico de arte destaca y reitera en sus artículos. Sin renunciar a sus orígenes, todas ellas han tomado un cariz actual y un peso importante dentro del mundo de las artes contemporáneas.

José María Moreno Galván se aproxima al cante jondo a través de su hermano Francisco, quien era un afamado poeta flamenco y un destacado pintor de escenas flamencas. En la obra de José María encontramos algunos rastros de pensamiento dedicados al flamenco y al cante jondo, entre los que cabrían destacar sus reflexiones en torno al término “jondo”, que el crítico elevó a categoría estética.

Lo “jondo” en el flamenco está estrechamente unido, según José María, con la idea de que la realidad artística española de su tiempo (véase, por ejemplo, la obra de Manolo Millares o Saura) proviene de una condición histórica y humana de lo español. En este sentido existe un texto fundamental que José María redactó para un ciclo de conferencias que ofreció en Madrid en 1958, titulado “Lo español en el arte contemporáneo” (cit. por Martín, 2018, pp. 328-368). En este texto podemos rastrear fragmentos como el siguiente:

El acentuamiento de este principio lo veo yo en una primacía de lo vital sobre cualquier circunstancia intelectual de la vida española, en un permanente querer llenar de existencia a las ideas. La vida española parece comportarse de acuerdo con ese espléndido mandato de la *Epístola Moral a Fabio*⁵: «Iguala con la vida el pensamiento». ¡Igualar con la vida el pensamiento! No se trata de idealizar la existencia sino de existencializar las ideas. Lanzarse, como nuestro señor Don Quijote a la estupenda y disparatada aventura de hacerse encarnación de un ideal. El estilo de todo español lo marca, pues, una perenne interferencia de las ideas por la existencia. Y tal vez por ello haya que achacar nuestra flaqueza para una lógica geométrica, [...]. ¿Cabe pues suponer que la situación trágica y angustiada, que es característica permanente del vivir hispánico, está fundada en la incapacidad de conexión entre una flaca facultad de idear y una desmesurada apetencia de existir? [...]

Igualar con la vida el pensamiento. Agonizar las ideas. ¡Cómo puede pedírsele entonces al arte de España, a la huella de España, a lo que los hombres de España dejan para salvarse de la muerte, que sea forma pura sin palpito vital alguno! ¡Cómo puede pedírsele al arte

⁵Escrita por Andrés Fernández de Andrada en torno a 1610.

de España, en nombre del esteticismo, que no se deje traspasar por la expresión de una interioridad! (cit. por Martín, 2018, pp. 342-343).

Esa expresión propia del arte español es definida por José María como “lo jondo”, una categoría estética que está presente muy claramente en algunas manifestaciones populares como el flamenco, y que inunda la creación artística contemporánea. “Lo jondo” estaría enraizado a la historia de España y a la actitud trágica ante la vida que adopta el pueblo español:

Pero lo jondo español, la condición que impone el arte de España para ser universal, lo que se hace expresivo a través de nuestro expresionismo, pese a la cárcel de la forma es, para llamarlo con un título casi espectacular de nuestro don Miguel de Unamuno, «el sentimiento trágico de la vida». En efecto, yo creo que el sentimiento trágico de la vida es lo jondo del alma de España (cit. por Martín, 2018, p. 341).

El flamenco expresa, como pocas manifestaciones artísticas, ese sentimiento trágico de la vida. Tal y como indica el poeta Félix Grande, «casi ninguno de nosotros conoce el dolor, la humillación, el desprecio y el terror como lo han conocido los cantaores, los guitarristas o los flamencos originales [...] Lo primero que hace una criatura cuando viene al mundo es llorar, es protestar. El flamenco nació protestando ya» (en Hidalgo y Menese, 2011: minuto 29'48”).

Esta manifestación popular se sitúa entre la tradición oral popular anónima y las aportaciones de la creación de autor (literaria, musical y escénica). La poetisa y docente Isabel Escudero explica que en el cante jondo, concretamente, hay una estricta regulación formal de los distintos palos y se exige a sus intérpretes una cierta destreza personal y técnica. Pero, al mismo tiempo, se admiten diferencias notables en la ejecución. De este modo, sobre un esquema melódico muy sencillo, monta un complejo y variado juego de modulaciones a través de diferentes procedimientos de descomposición y desfiguración de las letras. La mayor parte de las letras flamencas proceden de la tradición oral, aunque hay textos atribuidos a autores cultos. Según Escudero (2004) «lo que el cante toma de la literatura culta, lo despoja de su condición de escritura y lo devuelve a la viva voz» (p. 1).

4. Francisco Moreno Galván: letras flamencas contra el franquismo

José María sostenía que la renovación del cante jondo en España la había protagonizado su propio hermano, Francisco Moreno Galván, junto al cantaor José Menese, y es que efectivamente, ambos constituyen un caso único en la historia del flamenco. Las letras renovadoras de Francisco permitieron a Menese cantar a la libertad con pleno fundamento flamenco. Explica Antonio Grimaldos (2010) que, en cariñosa controversia con su amigo Antonio Mairena —quien apostaba decididamente por cantar solo los versos tradicionales y con quien coincidía en la defensa a ultranza de la pureza cantaora—, Francisco se decantó por una revolución temática cargada de crítica y contenido social: «Gran conocedor de todos los palos [...] comenzó a componer textos ajustados a la estructura de cada cante en los que convivían recreaciones líricas del campo andaluz, la toponimia local y otros temas, junto con una visión de la vida cotidiana que evidenciaba un claro compromiso político» (p. 141). Francisco Moreno se refirió a su labor como letrista en el célebre programa de TVE *Rito y geografía del cante* en estos términos: «Yo creo que una persona canta un problema suyo o un problema que le está afectando a él y a su familia y su sociedad con más ahínco, con más coraje y con más deseo que los problemas que afectaron a sus bisabuelos»⁶. El

⁶Entrevista a Francisco Moreno Galván en el capítulo “Evolución del Cante” del programa *Rito y geografía del cante*, emitido el 5 de junio de 1972 en TVE. Recuperado de <https://cutt.ly/HTxYUsR>.



flamenco adquirió entonces una nueva dimensión gracias a él, pues desde el respeto más profundo a la base musical del cante jondo, Francisco abrió las puertas a la modernidad. En 1967, cuando toda España vivía la represión de una dictadura militar, Menese se atrevía a cantar, acompañado por la guitarra maestra de Melchor de Marchena, esta letra de seguriya escrita por Francisco, metáfora de la situación que vivía el país:

*Cuando llamaron a Audiencia,
me dio escalofrío
como de un golpe, llenita la sala
y el mundo vacío.*

(Moreno Galván, 2015: 28)

Martín Cabeza (2018) explica que la faceta más conocida de la producción letrística de este fue la que tenía que ver con la política y el compromiso social. Señala asimismo que el propio Francisco era consciente de que para un buen número de personas esas letras constituían una temática que estaba alejada de lo genuinamente flamenco:

Su idea, en un primer momento, fue tratar de vehicular las letras a través de una tradición para, poco a poco, ir transformándolas teniendo en cuenta que el público, la afición flamenca, empezaba a cambiar y no exigía cuentas de flamenquería, ni de ortodoxia. De forma paulatina, las letras se fueron volviendo más claras, el mensaje pudo llegar de una manera directa, con todos los cambios que eso implica en la creación poética (p. 127).

Este mismo autor recopila en su libro una conferencia inédita de Francisco Moreno Galván, fechada en 1974, en la que el artista muestra su interés por la renovación temática de las letras flamencas defendiéndolo como un hecho inherente al flamenco mismo desde sus orígenes:

El pueblo canta, como ya hemos dicho, la VIDA y la vida es la madre y el hermano, y el vecino y el pan y el amo y la justicia y la injusticia y la ley y la muerte. Y al cantar la vida es porque se es testigo de ella y da cuenta de todo lo que por ella pasa (cit. por Martín Cabeza, 2018: apéndice 4, p. 10).

Moreno Galván revela en este texto, como explica Martín Cabeza, una idea personal y concreta de la letra flamenca de contenido político. Su tesis, en resumen, es que la letra nunca expresa razones universales, siempre tiene el filtro de la individualidad: «La tragedia casi siempre es plural, pero en el cante se expresa en primera persona» (cit. por Martín Cabeza, 2018: apéndice 4, p. 11). Y ese filtro tamiza o vela la protesta para evitar la persecución y al mismo tiempo llegar más fresca y directamente a quien va dirigida:

La letra no tiene que decirlo todo, la letra apunta, insinúa, da claves que el que la oye recoge e interpreta; a veces una sola palabra dirige al oyente a la médula del mensaje. La letra oculta, vela, disimula. Pero el pueblo sabe recoger el dardo. Sé de casos en que el pueblo ha interpretado letras muy veladas, con datos mínimos, los captó pronto, pero estaba cerca del problema que se planteaba; pero lejos de estos lugares se les daba la misma o parecida interpretación, aplicada a otra problemática más cercana a ellos (cit. por Martín Cabeza, 2018: apéndice 4, p. 20).

Continúa explicando el autor que Francisco Moreno se refiere aquí a sí mismo y al uso de referencias directas de su pueblo a fin de explicar y expresar problemáticas más universales.

Francisco Moreno Galván recoge una tradición de letras y situaciones donde se ve reflejada, en efecto, una presencia de la protesta o la queja, en las que late una conciencia política ligada a la opresión o a la persecución. Pongamos como ejemplo esta tradicional letra:

*A ciento cincuenta hombres
los sacan de la carraca
y le ponen por castigo
de llevar piedras al agua.*

*Los gitanitos del puerto
fueron los más esgraciaos
que a las minas del azogue
se los llevan sentencias.*

Partiendo de patrones clásicos como este, Francisco Moreno Galván pone en boca de Menese acontecimientos de su vida con un contenido poético y listas para ser cantadas. El autor no está haciendo otra cosa que continuar con la tradición en la que se ha basado el cante desde sus comienzos. En este sentido, traemos a colación algunos ejemplos que pueden resultar ilustrativos; como esta letra de mirabrás:

*Qué bien jumea
de Diego Vázquez
la chimenea
de otro es la leña
que quien quema lo suyo
a nadie empeña.*

(Moreno Galván, 2015: 10)

En ella se alude a una de las terribles prácticas del señorito Benjumea (bien jumea/ Benjumea), Diego Vázquez, quien quemó las chozas de los colonos para echarlos de sus tierras. Y en relación con las ejecuciones y fusilamientos de la guerra no podemos olvidar uno de los cantes más representativos de la obra discográfica de José Menese y en la poética de Moreno Galván, el “Romance de Juan García”:

*Fue sentenciao Juan García
a golpes de mosquetón,
primera noche de agosto
sin jueces ni defensó.*

*No era por mío su llanto,
porque llorando salió,
lloraba porque dejaba
lo que en su casa dejó.*

*Lo sacaron amarrao
y amarraito queó,
a dos pasos del camino,
en el camino a Morón.*

*Así murió Juan García,
testamento no escribió;
pero lo que Juan dejaba
el pueblo lo arrecogió.*



*Dije verdá,
como lo que yo dije era verdá,
y como la verdá dolía,
me mandaron a callá.*

(Moreno Galván, 2015: 31)

Francisco fue también el principal impulsor de la Reunión de Cante Jondo de La Puebla de Cazalla, uno de los festivales flamencos más prestigiosos, que comenzó a celebrarse en 1967 y que ha sido definido por muchos como un auténtico «mitin político» (en Hidalgo y Menese, 2011: minuto 24'23”), dada la implicación y el compromiso social de sus participantes. Aquellas reuniones, indica Martín Cabeza, fueron calando en La Puebla que aprendió a ver la importancia del festival no sólo como acontecimiento flamenco sino en las múltiples vertientes estéticas con las que se puede relacionar, a saber: la pintura, la poesía, la fotografía, etc. Son los tiempos en los que personajes como Josep Guinovart, Antonio Gala, Quiñones, José Hierro, Manuel Viola o Caballero Bonald, asistieron a la cita anual con el cante con una liturgia precisa y concienzudamente diseñada por Francisco Moreno Galván (Martín, 2018, p. 30). En relación con ese carácter estético, cabría destacar la excelente labor que Francisco llevó a cabo diseñando y pintando los carteles del evento. En ellos volcó toda su experiencia cubista, captando como ningún otro la esencia del cante o el baile flamenco a través de las medidas expresiones y gestos de los protagonistas.

Como he indicado anteriormente, José María acompaña desde la teoría a su hermano Francisco en ese compromiso político. El crítico percibía el flamenco como un canto rabiosamente actual, que trataba la problemática socio-política del hoy y del ayer, y contra la que el artista (el cantaor, el letrista, incluso el guitarrista) se rebela, aunque al mismo tiempo, ese canto respeta las estructuras tradicionales y «artesanales» de los maestros del pasado.

En relación al flamenco y a la Reunión de Cante Jondo celebrado en La Puebla de Cazalla, José María escribió un texto —entre la crítica y la crónica— para la revista *Triunfo* en el que refleja su visión particular sobre esta manifestación popular, la cual estaría plenamente conectada con “lo Jondo”, aquella categoría estética anteriormente citada y que José María emplearía para explicar cuestiones como el sentimiento profundo que subyace en la pintura de los artistas aformalistas:

Lo Jondo es como una resistencia prehistórica del hombre, y aparece allí donde el hombre toca el fondo de su ser más desnudo y primario, en cualquiera de sus múltiples expresiones. [...]. Lo que más admira en Menese es la vieja madurez de su juventud. Sobre todo, el sometimiento de su facultad juvenil a las normas de lo jondo. Esa disciplina, esa entrega de las facultades, que podrían ser melódicas, en las reglas en cierto modo antimelódicas que el jondo impone, es lo que hace de Menese un maestro extremadamente joven. Cuando Menese canta siempre está hablando de la Puebla. Se refiere siempre a una toponimia, a una geografía, a unos personajes que allí son conocidos. Se refiere incluso a una justicia y a una injusticia conocidas. Por eso, él y la gente de su pueblo, se entienden (Moreno Galván, 1968, pp. 50-51).

5. El legado de los hermanos Moreno Galván

Indudablemente, las aportaciones intelectuales de los hermanos Moreno Galván al ámbito flamenco, y más concretamente al cante jondo, suponen una valiosa herencia teórica, así como un ejemplo de valentía y ética para la lucha de las futuras generaciones de artistas.

José María defendería a través de la crítica de arte la importancia de lo antropológico y lo social en el flamenco, conectándolo con otras manifestaciones plásticas como la pintura. Conceptos tan asentados en la filosofía como la “Intrahistoria” unamuniana se extienden al flamenco para

explicar el origen de sus raíces. Así mismo, el crítico convierte lo “jondo” en una nueva categoría estética que define un carácter profundo y existencialista unido a las creaciones propiamente españolas. De este modo, el flamenco hace una valiosa aportación al ámbito de la estética, pues explica cuestiones que son extensibles a otras creaciones artísticas o al menos, dialoga con ellas.

Al profundizar en la vida de Francisco y José María resulta inevitable pensar en otros episodios, posteriores, protagonizados por cantaores como Enrique Morente, cuya inquietud e indagación en nuevos sonidos, lo llevaron en los primeros años de la década de 1970 a dedicar recitales a literatos vetados por el franquismo como Miguel Hernández o Lorca. A este respecto, Manolo Sanlúcar (2007), en sus memorias autobiográficas, comenta respecto a los intereses de Morente: «Adapta a Manuel y Antonio Machado, a Lorca, a Miguel Hernández, a San Juan de la Cruz..., su repertorio de contenido político-social está con toda naturalidad implícito en su condición artística» (pp. 422-423). Rememora también el guitarrista sanluqueño algunas otras anécdotas compartidas con Morente que dan buena cuenta de su carácter insumiso para con los sistemas de poder (tanto los de ideología conservadora como los más renovadores). Qué duda cabe que esta nueva generación de cantaores comprometidos son el germen de lo que sembró la anterior, y en la que encontramos casi como caso exclusivo a Francisco Moreno Galván y sus letras antifranquistas.

Nos planteamos hasta dónde puede llegar ese impulso “primigenio”, esa huella de compromiso político que cultivaron ambos hermanos. Si Francisco abrió el camino de un cante valiente y crítico con su realidad social, y este movimiento fue continuado y consolidado por cantaores más jóvenes como Morente, Gerena o Menese, son estos últimos quienes ahora pasan el testigo del cante comprometido a una nueva generación encabezada por figuras como Juan Pinilla o Manuel Céspedes. Tal y como indica Henrique Mariño (2019), «antes cantaban a la República, hoy para sofocar el capitalismo». Vemos reflejada en las palabras del periodista la filosofía que Francisco Moreno Galván nos legaba en el programa *Rito y geografía del cante*: cada generación debe enfrentarse y cantarle a sus problemas, así lo hará «con más ahínco, con más coraje».

6. Bibliografía

- CARRILLO ALONSO, Antonio (1978). *El cante flamenco como expresión y liberación: las coplas gitano-andaluzas, una biografía colectiva*. Almería: Monte de Piedad y Caja de Ahorros.
- ESCUADERO, Isabel (2004). Grito y razón: pueblo soy yo (conferencia impartida dentro del Seminario “Flamenco: un arte popular moderno”, organizado por la Universidad Internacional de Andalucía). Recuperada de <https://cutt.ly/8TxTNB9>.
- GRIMALDOS FEITO, Antonio (2010). *Historia social del flamenco*. Barcelona: Península.
- HIDALGO, Patricio y MENESE, Fidel (2011). *Francisco Moreno Galván: la fuente de lo jondo* (DVD). Sevilla: Buen Cubero, Fidel Menese y El Mordisco Producciones.
- MARIÑO, Henrique (2019). Flamencos contra Franco: antes cantaban por la República, hoy para sofocar el capitalismo. *Público* (21 de octubre). Recuperado de <https://cutt.ly/ZTxP58f>.
- MARTÍN CABEZA, Juan Diego (2018). *Estética de lo jondo: poesía y pintura de Francisco Moreno Galván*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- MORENO GALVÁN, Francisco (2015). *Poesía del flamenco*. Barcelona: Barataria.
- MORENO GALVÁN, José María (1968). Cante Jondo: martinetes en Puebla de Cazalla. *Triunfo*, n.º 323, pp. 50-51.
- RIVERO GÓMEZ, Miguel Ángel (2014). *El joven Miguel de Unamuno: vida, obra, pensamiento (1864-1892)* (tesis doctoral). Universidad de Salamanca.
- SANLÚCAR, Manolo (2007). *El alma compartida*. Madrid: Almuzara.



UNAMUNO, Miguel de (1966-1971). *Obras completas* (edición de Manuel García Blanco, vol. I). Madrid: Escelicer.

7. Anexo

CANTE JONDO. Martinetes en Puebla de Cazalla

Eso de que el cante fondo está a punto de morir, habrá que verlo. Se morirá algún día, no lo discuto, porque todo se muere alguna vez, pero no por ahora, ni en un futuro previsible. Se morirá cuando ya los hombres no necesiten recurrir a ciertas potencias genuinas para recordar su origen terrenal; cuando ya la artificiosidad ambiental se haya convertido en naturaleza... Pero no es ése el momento que estamos viviendo todos. Cada día, el recurso que el hombre hace a sus más oscuros orígenes llega más hondo. Lo jondo, si bien se mira, no termina donde acaban los cantos de la Baja Andalucía. Lo jondo es como una resistencia prehistórica del hombre, y aparece allí donde el hombre toca el fondo de su ser más desnudo y primario, en cualquiera de sus múltiples expresiones. Mientras nos conmuevan las manifestaciones más brutalmente elementales del arte; mientras toca en nosotros una dormida fibra los gritos más primarios de una juventud que alía la danza con la música: mientras el clamor de los ritmos negros despierte en nosotros una adhesión inusitada, existirá para nosotros la necesidad de un canto jondo y, por tanto, habrá cante jondo. En estos últimos años, en el solar más verídico de ese arte, en Andalucía la Baja, se han empezado a convocar una serie de reuniones periódicas y anuales para rendir culto a su práctica más auténtica: en Mairena del Alcor –patria de ese genio mayor del cante en nuestros días que es Antonio Mairena; en Lebrija, crisol de un tipo de cantes de una hondura inusitada; en Morón de la Frontera –donde nació, nada menos, Silverio Franconetti–; en Utrera –donde se formaron los cantos de La Serneta, que hoy mantienen La Fernanda y La Bernarda–, y, en fin, en La Puebla –donde es ese joven benjamín del cante grande, José Menese–, enclavada en el centro de toda esa geografía creadora que tiene capitalidades eminentes en Jerez, en Cádiz, en Ronda, en Triana... Yo he visto allí, a la hora de los martinetes –cuando apuntaban las claras del día–, a una multitud enfervorizada, puesta en pie, escuchando, después de cinco horas, a cuatro maestros, puestos también en pie («Naranja», el de Triana; «Chocolate», José Menese y Antonio Mairena), sin guitarra –como se cantan los martinetes, canto de «palo seco», cantando esa tonada terrible y doliente que no tiene parangón con ningún otro canto del mundo. No, no es fácil que eso vaya a morir, por ahora.

La «Reunión» no era un concurso. No había premios. En general, ningunas de estas reuniones conceden premios ni se consideran concursos. Son como reuniones iniciáticas, casi secretas, en una extraña práctica. Lo único que importaba era la pureza y la alta calidad. Por eso estaba allí ese maestro máximo de nuestros días que es Antonio Mairena, con su voz enciclopédica y erudita. Y por eso estaba allí ese mito superviviente del pasado, con su voz comparable a la de Silverio; Juan Talega. Juan Talega, con sus ochenta y tantos años, no iba a cantar, no iba a ser más que un testigo..., pero cantó. Hubo un momento emocionante en el que Antonio Mairena lo trajo de la mano, como a un niño, y lo sentó frente al público. La cara de Juan era, como la de una esfinge, insondable. Y de pronto, en un leve interregno de la guitarra de Pedro Peña, lanzó esa voz suya, bronca, machuna, terrible, esa voz que parece sacar ecos de todas las cuevas del mundo –voz que parece haber hecho a los Infiernos un viaje de ida y vuelta–, y cantó. Cantó lo suyo: seguirillas. Así, dicen los viejos, cantaba Silverio. Así debieron ser, en las madrugadas remotas, los cantes de las fraguas de Triana, antes de que Tío Juan Peleo iniciara sus martinetes...

Antes, ya habían cantado todos los demás. El primero fue Luís Torres –Joselero–. Joselero, de la muy honrada familia de los Torrecitos, no es un profesional. Modesto vendedor de telas callejero y buena persona privada, yo lo recuerdo en años más juveniles, cuando terminaba su quehacer

diario, echando una cana al aire con los amigos en el mostrador de una taberna, cantando unas soleares increíbles que llegaban de la tradición del Bermúdez y de Joaquín, el de la Paula... Hoy, con sus años encima, los cantes de Joselero conservan la jugosidad fresca de lo que no ha pasado por las tablas y de lo que, en años más mórbidos, no quiso someterse al fácil cacareo... Luego quiero recordar que fue Chocolate el que cantó. A Chocolate le brilla la piel con fulgores carboníferos y los ojos con fulgores de cuchillo. Cuando salió, alguien, desde el público, gritó, y no por capricho, ¡viva Lutero King! Pero Chocolate trae un arrastre estilístico de la mejor escuela: de la de Manuel Torres, por un lado, y la de Pastora Pavón –Niña de los Peines– y su hermano Tomás, por otro. Manolo Brenes, que sabe lo que se trae entre manos, le llevó magistralmente la guitarra hasta unas soleares y unas seguirillas en las que salieron a relucir las mejores esencias de Jerez y de su escuela.

El otro joven de la terna era Diego Camacho –¿de Mairena también?–. Y en efecto, se le ve joven, como potro no desbravado suficientemente. Ya medirá, con los años, el formidable derroche de su facultad para lo jondo. ¡Aquellas seguirillas! Cuando deje de estar tan supeditado al baile, cuando le cueste cantar algo más de lo que le cuesta, puede ser un grande.

¡Las hermanas de Utrera! ¡La Fernanda y La Bernarda! Hay un estilo de solear –la que parió, en noche ya lejana, La Serneta; la suya, la de Utrera– en donde muy difícilmente se las podría superar. Esas dos hermanas tienen un grito tan hondamente plebeyo que, a fuerza de inimitable, resulta aristocrático. Sus voces se tuercen a veces, como en una mueca gesticulativa, como para no entregarle al dominio de lo facultativo lo que no puede estar más que en el de lo expresivo, y extraen desde el subterráneo de todo su ser esa voz brutal y genial que sólo el ritmo de las palmas logra someter a cadenas.

Cuando salió Menese, como era natural, lo recibió una gran ovación. Era un voto de confianza. Pero también, la advertencia de una expectativa. Después de Joselero, él tenía la voz del pueblo: la de La Puebla. Cumplió. Lo que más admira en Menese es la vieja madurez de su juventud. Sobre todo, el sometimiento de su facultad juvenil a las normas de lo Jondo. Esa disciplina, esa entrega de las facultades, que podrían ser melódicas, en las reglas en cierto modo antimelódicas que el jondo impone, es lo que hace de Menese un maestro extremadamente joven. Cuando Menese canta, siempre está hablando de La Puebla. Se refiere siempre a una toponimia, a una geografía, a unos personajes que allí son conocidos. Se refiere incluso a una justicia y a una injusticia conocidas. Por eso, él y la gente de su pueblo se entienden.

Menese, que no ha oído cantar a Manuel Torres ni, mucho menos, a Silverio, dice con frecuencia que no cree que ninguno de éstos haya podido ser superior a lo que es, hoy, Antonio Mairena. Por eso, él le llama «Don Antonio». Y verdaderamente, es difícil concebir la posesión de una facultad más larga, de un conocimiento más profundo del que posee éste, en la difícil especialidad de lo jondo. Por eso también, acaso, de todos los maestros, es él el que puede permitirse una mayor mesura y una menor espectacularidad. Su magisterio está hecho de medida, de sentido del orden, de profundidad.

Aquella noche, sin embargo, se nos ofreció en toda la inmensidad de su poderío: primero, en soleares y seguirillas; luego, en una serie in crescendo, de «tientos» y, finalmente, en su martinete inigualable de la madrugada. El pueblo –La Puebla– que le reconoció sin cicaterías su estatura magistral, logró entablar con él un diálogo de comprensiones mutuas verdaderamente emocionante.

La «Reunión» era de cante Jondo. Pero los organizadores no quisieron olvidar esa proyección que el cante tiene en el baile, al que también se quiso «jondo». Transigió, mínimamente, con una bailarina de escuela, Trini España, que, con su espléndida figura y con su gran disciplina, supo estar a la altura de las circunstancias. Pero la actuación que más emocionó fue la de dos «bailaoras» nada académicos: Paco Laberinto y Tía Juana, la del Pipa, sobre todo esta última. Nada más



natural y, al mismo tiempo, nada más hermoso. Tía Juana, con su voluminosa humanidad de más de cien kilos, depuró y aquilató un baile esencial que muy difícilmente podremos ver fuera de una circunstancia excepcional como aquella.

Seis horas, aproximadamente, duró el espectáculo sin que ni uno solo de los asistentes denotare fatiga o cansancio. Después de los martinets, ya había rayado el día plenamente. Se cantaba y se bailaba con las primeras luces del alba y allí quedamos convocados –todos los que ya nos hemos iniciado en el secreto de esa Reunión– para el próximo verano, en una noche caliente como la del 13 al 14 de julio do 1968.

JOSE MARIA MORENO GALVAN
(*Triunfo*, n.º 323, 1968, pp. 50 y 51)

