

168

MAYO-AGOSTO DE 2021



Candil

REVISTA DE FLAMENCO
PEÑA FLAMENCA DE JAÉN

YO ELIJO BASADO EN HISTORIAS REALES JAÉN

'Yo elijo Jaén porque
la distancia ya no
se mide en kilómetros'

Juan Antonio

'Yo elijo Jaén porque soy
de los que creen que esta tierra
tiene muchas oportunidades'

Javier





N.º 168

Mayo-Agosto 2021

Portada*Rafael Romero "El Gallina".*Autor: Nicolás Angulo Otiñar
[acuarela sobre papel]**Contraportada**Texto de María Isabel
Rodríguez Palop**Director:**

Alfonso Ibáñez Sánchez

Redactor jefe:

Juan Manuel Molina Damiani

Consejo editorial:Juan Antonio Ibáñez Jiménez, Manuel
Martín Martín, Arturo Gutiérrez de
Terán, Miguel Viribay Abad, Francisco
Navarro Muñoz, Luis Soler Guevara,
Rafael Alarcón Sierra, Eduardo Bailén
García, Nicolás Angulo Otiñar, Rafael
Chaves Arcos, Ana Pérez de Tudela
Delgado y José Francisco Ortega
Castejón**Secretaría:**María José Porras Quesada y
María Luisa García de Sola**Corresponsales:**Manuel Martín Martín (Sevilla)
Ramón Soler Díaz (Málaga)
María Isabel Rodríguez Palop
(Extremadura)
Juan Pinilla Martín (Granada)
Antonio Nieto Viso (Madrid)
Francisco José Paredes Rubio (Murcia)**Anagrama:**

José Damián Rodríguez Gabucio

Fotografía:José Pamos
Paco Sánchez**Candil**Revista de divulgación
e investigación del arte
flamenco.Siendo *CANDIL* una revista
coleccionable, sus páginas se
numeran correlativamente,
número a número.Prohibida la reproducción
total o parcial de textos e
ilustraciones sin mencionar
la procedencia.*CANDIL* no se hace
necesariamente solidaria de
los puntos de vista sostenidos
en las colaboraciones
firmadas.Es incluso consciente
de que muchas de ellas
versan sobre materias
controvertidas e invita
a los estudiosos al debate
sobre los temas tratados.La publicación de este
número ha sido posible
gracias al convenio de
colaboración para la
coedición de esta revista
entre la Diputación
Provincial de Jaén y la
Peña Flamenca de Jaén.**Redacción:**Peña Flamenca de Jaén
C/. Maestra, 11 - 23002 Jaén, España
revistacandil@hotmail.com**Edita:**Diputación Provincial de Jaén
Cultura y DeportesDepósito Legal: J. 133 - 1978
ISSN: 0212-8640.

6629 Créditos

6631 Editorial

6632 José Blas Vega, el maestro
Eugenio Cobo

6638 Casa de los Valderrama
Gregorio Valderrama

6649 Sobre las escuchas en el cante
Luis Soler Guevara

6652 La reina del cante por soleá
Manuel Martín Martín

6661 Cartas perdidas, 30 años después
Ramón Porras

6664 Canalejas de Puerto Real.
Apuntes sobre un artista flamenco
Catalina León

6670 El verso flamenco.
Reivindicaciones y contenido social
Juan Antonio Ibáñez

6676 Carmen Amaya.
El nacimiento de un mito.
¿Pero dónde y cuándo?
Antonio Conde González-Carrascosa

6680 Flamenco y Toros
Juan Antonio Ortiz López "Tito"



Eugenio COBO GUZMÁN, poeta, investigador, crítico de literatura y de flamenco. Especializado en historia y literatura del siglo XIX español, es autor de varios libros, entre ellos, *El flamenco en los escritores de la Restauración, 1876-1890* (1997), *La comedia flamenca* (2000), *Pepe Marchena y Juanito Valderrama. Dos figuras de la ópera flamenca* (2007) y *El flamenco en el cine* (2013). Es Premio de ensayo «González Climent» (1995).

Gregorio VALDERRAMA ZAPATA (Jaén, 1954), cantaor, autor, compositor, investigador y estudioso de la historia del flamenco. De formación autodidacta, sus inquietudes abarcan desde las investigaciones gráficas y musicales hasta el coleccionismo discográfico primitivo.

Luis SOLER GUEVARA (Málaga 1944). Es uno de los grandes investigadores, escritores, conferenciantes, cronistas y difusores del arte flamenco. Premio de Periodismo y Ensayo «Fundación Antonio Mairena 1991». Destaca entre sus libros *Antonio Mairena en el mundo de la sigui-riya y la soleá*. Dirigió el «Congreso Internacional de Arte Flamenco en 2001». La «Peña Flamenca de Jaén» le dedicó en 2014 su XXIX Semana de Estudios Flamencos.

Manuel MARTÍN MARTÍN (Écija, 1952). Periodista, escritor y crítico de flamenco actualmente del diario El Mundo. Conferenciante, miembro de número de la Cátedra itinerante de Flamencología de Cádiz, asesor de La Ciudad del Flamenco de Jerez, es consejero asesor de la «Fundación Andaluza de Flamenco» y director cultural de la «Fundación Antonio Mairena».

Ramón PORRAS GONZÁLEZ (Jaén, enero 1942). Abogado y crítico flamenco. Dirigió la revista *CANDIL*, la más veterana entre las activas de su especialidad en este momento, donde ha publicado muchos de sus trabajos. En este número reflexiona sobre la evolución del cante, con un análisis historiográfico sobre las distintas terminologías flamencas.

Catalina LEÓN BENÍTEZ (Chiclana de la Frontera, 1955). Profesora de Historia y experta en Pedagogía, es una de las pioneras en la didáctica del Flamenco en las escuelas. Ha publicado artículos sobre el flamenco y las artes plásticas, sobre los que ha pronunciado charlas y conferencias. Autora de varios libros, entre ellos *Manolo Caracol. Cante y Pasión* (2008) y *El flamenco en Cádiz* (2006).

Juan Antonio IBÁÑEZ JIMÉNEZ (Granada, 1942). Periodista, poeta y crítico flamenco. Consejero y fundador de *CANDIL*, colaborador habitual de sus páginas, es miembro de la Cátedra de Flamenco de Jerez. Ha unido a su hacer directivo en distintos medios de comunicación, el de escribir, hablar y salir a la calle a elaborar el producto de sus informaciones.

Antonio CONDE GONZÁLEZ-CARRASCOA (Granada, 1976), investigador y crítico flamenco, directivo de la Peña «La Platería». Diplomado en Educación Física y Educación Infantil por la Universidad de Granada y licenciado en Psicopedagogía y doctor en Flamenco por la de Sevilla. En noviembre de 2017 la «Fundación Caballero Bonald» lo reconoce con el Premio internacional de Investigación de Flamenco «Ciudad de Jerez» por *Cante y poesía en el imaginario flamenco* de José López-Cepero.

Juan Antonio ORTIZ LÓPEZ «Tito» (Granada). Cronista Oficial de Granada, referencia del periodismo andaluz, ámbito en el que ha desarrollado su extensa trayectoria profesional. Ha pasado por las redacciones de *Patria*, Radio Popular, Cadena Ser, Localia, Radio 80, Antena 3 e *Ideal*, hasta su etapa en Canal Sur.

María Isabel RODRÍGUEZ PALOP (Llenera, 1970). Periodista especializada en flamenco, ha trabajado en prensa, radio y televisión. Actualmente escribe semanalmente en *El Periódico de Extremadura*. Ha publicado el libro *Flamenco para dummies* (Planeta, 2020).



Iniciamos este *CANDIL* con una semblanza histórica de «José Blas Vega, el maestro», como así lo titula Eugenio Cobo. Seguimos con otra escrita por Gregorio Valderrama sobre su familia: «La Casa de los Valderrama». A continuación, en «Sobre las escuchas en el cante», Luis Soler reflexiona sobre la dialéctica existente dentro del mundo de la crítica flamenca. Por su parte, Manuel Martín Martín nos perfila un apunte biográfico sobre «La reina del cante por soleá», con motivo del XV aniversario del fallecimiento de Fernanda de Utrera, merecido anticipo del año 2023, en el que se celebrará el centenario del nacimiento de la cantaora, nacida el 9 de febrero de 1923.

Ramón Porras recupera y comenta, en el contexto histórico del que datan (1960-1963), dos «Cartas perdidas, 30 años después» de Fernando Quiñones a Anselmo González Climent, materiales correspondencia atenta a la polémica entre quienes consideraban el origen del cante en la etnia gitana y quienes no lo entendían así. De otra parte, «Canalejas de Puerto Real. Apuntes sobre un artista flamenco», de Catalina León, atiende la biografía y la versatilidad de este cantaor gaditano, que se afincó en Jaén en plena Guerra Civil. Destaca Juan Antonio Ibáñez en «El verso flamenco. Reivindicaciones y contenido social» —primera entrega de una serie que publicará sucesivamente esta revista— los vínculos de las obras de una serie de autores con el flamenco, entre otros Celaya, Demófilo, Blas Infante, Fernando Quiñones, José Gelardo y Gehrad Steingress.

La investigación de Antonio Conde González-Carrascosa, «Carmen Amaya. El nacimiento de un mito», pone sobre el tapete algunos datos biográficos de interés sobre la más genial de las bailaoras gitanas de todos los tiempos. Por su parte, Juan Antonio Ortiz López «Tito», en su panorámica «Flamenco y Toros» se ocupa de la estrecha relación entre el arte gitano andaluz y la tauromaquia. La contraportada de María Isabel Rodríguez Palop nos acerca una entrevista con «Chema Blanco» centrada en la Bienal de Sevilla.



JOSÉ BLAS VEGA, EL MAESTRO

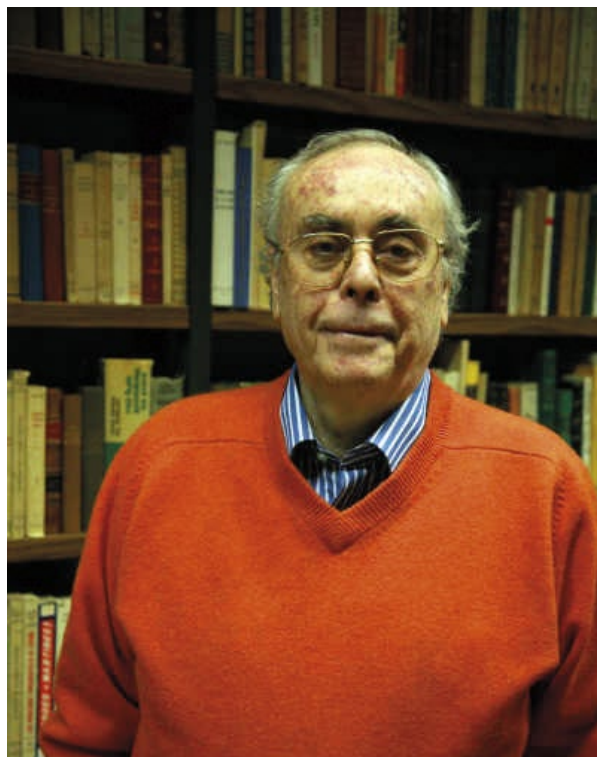
Eugenio Cobo

A primera vista, Pepe Blas Vega daba una impresión equívoca. He escuchado a mucha gente decir que era adusto, poco comunicativo. A medias entre un carácter desconfiado y tímido. Al principio, Blas Vega se mantenía a la expectativa, a ver por qué registro salía una persona. Cuando le inspiraba confianza, ya se abría, entonces era enormemente cordial. Tengo que decir que pasó un tiempo desde que le conocí, a mediados de los setenta, hasta que nos hicimos amigos. Después ya..., después fue mi maestro, mi mentor. Ciertamente, con la gente que no le caía bien, mantenía siempre las distancias, aún conservando la compostura, la corrección de trato. Era gran amigo de sus amigos, a los que siempre trataba de favorecer. Eso sí, le decepcionaba profundamente la deslealtad, las personas a las que había ayudado y le volvían la espalda, o le ignoraban.

Prueba de su buena relación con la gente del flamenco son los trabajos que hizo en colaboración con otros escritores: Anselmo González Climent, Fernando Quiñones, Manuel Ríos Ruiz. Conmigo escribió el estudio introductorio a la edición facsimilar de *El Folk-Lore Andaluz*. Aparte, las varias colaboraciones que pidieron Blas-Ríos para el Diccionario Enciclopédico Ilustrado del Flamenco, de las que quiero destacar las muy interesantes aportaciones de la profesora de baile flamenco Teresa Martínez de la Peña.

Estoy seguro de que también le hubiera gustado trabajar con otros. Con algunos se lo impedía la distancia física: Agustín Gómez vivía en Córdoba, Juan de la Plata vivía en Jerez. El mismo González Climent se fue a vivir a Argentina.

Supongo que vio en mí a un muchacho de poco más de veinte años que pasaba horas y horas en la Biblioteca Nacional, la Hemeroteca Municipal, el Archivo Histórico Nacional, etcé-



José Blas Vega

tera. “Éste es mi chico”, pensaría, y así comencé a ser documentalista suyo. Como yo era una persona fundamentalmente de la literatura, y lo he sido siempre, me confiaba a veces sus escritos, por si tenía que hacerle alguna observación en cuanto al estilo.

No sólo en Madrid recogí datos e información para Pepe Blas, también en archivos no madrileños. En una ocasión, me envió a Jerez en los años en los que preparaba su biografía de Antonio Chacón. Me indicó que viera a Juan de la Plata, funcionario municipal. No recuerdo cómo fue la entrevista, pero sí me pareció distante y poco colaborador, aunque yo iba de parte de Blas. Fue sólo la primera impresión, pero no tardando mucho, Juan de la Plata y yo fuimos muy buenos amigos.

José Blas Vega moldeó mis gustos flamencos. Por aquel tiempo, yo no aguantaba a Pepe



*José Luis Ortiz Nuevo, Balbino Gutiérrez, Eugenio Cobo, Pilar López, José Manuel Gamboa,
José Blas Vega, Miguel Espín y Teresa Martínez de la Peña*

Marchena. Sin embargo, Blas Vega me enseñó los valores de Marchena, su carácter, sus cosas. Cuando años después me vio totalmente convertido a la religión marchenista, me sugirió que escribiera la biografía del maestro. Era lógico, por tanto, que Blas prologara mi primer libro sobre Marchena, pero no se lo pedí yo, sino el editor Andrés Raya.

Aunque en tono algo menor que en el caso de Marchena, me contagió su admiración por Juanito Valderrama, al que le llamaban “El Chino” en el círculo de Blas, por los caracteres achinados de su cara. Y, por supuesto, me aficionó a muchos más.

Aquí conviene desmentir el absurdo sambenito de que Pepe Blas se decantaba fundamentalmente por el cante de los payos. Es verdad que sus amigos más cercanos eran Pepe de la Matrona, Bernardo, Aurelio, Pericón, Varea y, de los jóvenes, Morente y Carmen Linares. Pero, en 1967, montó en Hispavox una gran fiesta con los gitanos de Santiago: Terremoto, Sordera, Sernita, Borrico, Romerito y Diamante Negro. No tienen apremio de tiempo ni un orden preestablecido para cantar. Cada uno canta cuando se siente más a gusto, más cómodo. Está reconocido por todos los aficionados como uno de los mejores discos de la historia: “Canta

Jerez”. Era el disco del que Pepe Blas se sentía más orgulloso. Si existe algo tan inexpresable como es el duende, en ese disco está.

Un día se le ocurrió una idea insólita: hacer una obra con las coplas en caló. ¿Y a quién se lo iba a proponer? A su querido el linarense Gabriel Moreno: “Gabriel Moreno canta en caló”.

Amistades tuyas eran Pepe el Culata, Sordera, Sernita... ¿Era antigitano José Blas Vega? Es totalmente falso, por no decir directamente que es una vileza. El libro sobre el que estaba trabajando en los últimos años de su vida era una biografía de Manolo Caracol. No lo pudo terminar y nunca lo tendremos. ¿También Manolo Caracol era payo?

Tenía muy claro que la vida es para disfrutarla, un convencido hedonista. El mismo trabajo suponía un enorme placer, puesto que hacía lo que le gustaba, era una rendida vocación. Gracias a volcarse en el trabajo, pudo tener una posición confortable, ya que su situación en la infancia y adolescencia era como la de la inmensa mayoría de su generación, la de la posguerra. Y, desde luego, tenía perfecta conciencia de que ese ascenso social, económico, se lo debía a sí mismo, a su afán de superación. A veces me decía, entre lamento y añoranza:





José Manuel Gamboa, Eugenio Cobo, Pilar López, Teresa Martínez de la Peña, uno sin identificar (creo que era de la organización), José Blas Vega y Reinaldo Fernández Manzano

“Cuando era joven veía a la venta joyas bibliográficas, ediciones príncipes, que no me podía comprar porque no tenía dinero; ahora que lo tengo, no me encuentro esos libros”.

Uno de los disfrutes era la comida y la bebida. Hasta se le notaba en la cara cuando saboreaba un buen pinchito, o un buen vino. Una noche coincidimos en una conmemoración en un tablao. A mí me pareció que cenaba exageradamente y le pregunté si comiendo tanto podía después dormir, a lo que respondió rápidamente: “Yo, si no ceno bien, no duermo”. En los últimos años padeció gota, a veces bastante dolorosa. Tuvo que controlar la comida y la bebida. Pero cuando comentaba algún achaque, alguna molestia física, comentaba alegremente: “Esto que me pasa no es consecuencia de la mala vida, al contrario: es resultado de la buena vida que me he dado. No se trata de vivir muchos años, sino de disfrutar los que a uno le toquen”.

De joven se pasó muchas noches en blanco, o sea, en fiesta; al amanecer iba directamente a trabajar; dormía por las tardes. Generalmente, no siempre, el centro de las reuniones era el maestro Pepe de la Matrona.

Relacionado con este espíritu que aspiraba a disfrutar y a estar tranquilo, resulta que era poco dado a las discusiones, a las polémicas, aunque algo más en libro que en conversaciones. Bastantes veces estábamos con alguna persona que se ponía poco menos que a pontificar sobre algún tema que Pepe conocía especialmente; asentía todo con una sonrisa, ahora puedo decir que irónica. Cuando se iba el “enteradillo”, me decía Pepe: “Todo lo que ha dicho éste está equivocado, todo al revés, pero para qué voy a contradecirle, no me aporta nada”.

En libro, como digo, sí, denunciaba errores, a veces de bulto, de autores tan poco rigurosos como Manolo Barrios, Ángel Álvarez Caballero y, sobre todo, Pepe Monleón. Tuve la oportunidad de tratar algo a Monleón, y me di cuenta de que a él el flamenco le importaba un bledo, no era nada aficionado. Pepe Blas se pasó la vida estudiando, y por eso no soportaba a esos “enteradillos” que hablaban y hablaban sin haber estudiado antes.

Con tanto como trabajaba, era natural que su tiempo de descanso, sus vacaciones, fueran sagradas, aunque en esas semanas preparara un poco sus libros. En el programa de los Cursos de Verano que la Universidad Complutense

organizaba en San Lorenzo de El Escorial, hubo cursos de flamenco en 1990 y 1991. Le encargan la dirección de ellos a Félix Grande, que me designa a mí como secretario. Por supuesto, le ofrecimos a Pepe Blas incluirlo, pero se celebraban en agosto y rehusó: “Agosto es sagrado para mí, lo necesito para descansar, que ya trabajo bastante los otros once meses del año”. En estos cursos conocí al miembro de la Peña Flamenca de Jaén y de la revista *CANDIL*, José Luis Buendía.

Muchas veces surgían tertulias animadas en la librería de Blas. Aparecían bibliófilos de todo tipo, madrileñistas, taurinos... Personajes como Federico Carlos Sainz de Robles, Antonio Rodríguez Moñino, Antonio Gómez Alfaro, José Luis Romanillos, cuando venía a España. Hasta Federico Joly, el empresario del “Diario de Cádiz” aparecía por allí, cuando venía a Madrid. Y, por supuesto, gente del flamenco: Arcadio de Larrea, siempre tan doctoral, siempre tan aburrido, creyendo que la sabiduría la tenía él en exclusiva propiedad; Andrés Batista, llevando como sumiso alumno al gran Gabriel Moreno; la bailaora Blanca del Rey; el buen aficionado que hizo programas flamencos en la radio, Álvaro Pérez de Sevilla; José Martín

Albo, *Remolino*, que había cambiado su oficio de tocaor por la de vendedor de guitarras en una tienda que abrió al lado de la plaza Mayor. A *Remolino* debo algunas grabaciones caseras de Pepe Marchena. Desde aquí, mi agradecimiento a *Remolino*.

Aparte dejó a Félix de Utrera, que, cuando se jubiló de su trabajo en El Corral de la Morería, pasaba el tiempo en la librería de Pepe, e incluso trabajó en ella, especialmente en las Ferias del Libro Antiguo y de Ocasión. Eran compadres, puesto que Blas era padrino de Manuela, la hija de Félix. Muchos de los temas de la casa Hispavox, de por entonces, van firmados por Ópalo-Vizcaíno; es decir, Pepe y Félix, pues en los créditos Blas Vega firmaba como Ópalo. Esta Manuela García empezó a dar sus pasitos en el baile flamenco, pero duró poco. Juan Verdú me contó que Manuela le había confesado que no le gustaba ser bailaora, que sólo lo hacía porque era la ilusión de su padre.

Por la importancia que tuvo en mi trayectoria como escritor, he de referirme al entonces muchachito archidonés José Luis Ortiz Nuevo, al que también conocí en la librería Valle. Él y yo fuimos documentalistas de Pepe Blas. Éramos acólitos-discípulos del maestro, y eso



José Blas Vega con Pepe de la Matrona y Elías Terés

estableció entre nosotros un cierto vínculo de fraternidad. Pepe le dijo a José Luis que yo estaba preparando la biografía de Gabriel Macandé. Andrés Raya y él habían fundado recientemente la editorial Demófilo. José Luis me propuso publicarlo con ellos. Tan joven como era yo, desconocido y un primer libro, no era fácil colocarlo. Vi el cielo abierto.

Aprovecho para reivindicar la figura entrañable de Andrés Raya Saro. A mitad de los años setenta apenas se publicaba algún libro de flamenco, era un gran riesgo económico. Andrés echó mano de su patrimonio y emprendió la tarea, por amor al libro y por amor al flamenco. Iba a los festivales flamencos de verano de Andalucía, tratando de colocar su producción. Recuerdo que le acompañé al de Puebla de Cazalla, en el que nos topamos, cómo no, con Arcadio de Larrea. Andrés perdió bastante dinero, pero llevó a cabo su ilusión. En Madrid, quien más vendía las obras de la editorial Demófilo era naturalmente José Blas Vega.

Estaba muy contento de su etapa en Hispavox. Hacía obras destinadas a la venta masiva que le dieran margen para realizar otras obras. Todos los años producía discos de sevillanas con ocasión de la Feria de Abril, que se vendían como rosquillas, y eso le posibilitaba aventurarse en obras tan innovadoras como “Se hace camino al andar”, de Enrique Morente, o la ya citada de Gabriel Moreno.

Y ya, en un plano de flamenco clásico, otra de sus producciones estrella, “Homenaje a Don Antonio Chacón”, de Enrique Morente y Pepe Habichuela, que obtuvo el Premio Nacional. Por su querencia a Chacón, esta obra era muy especial para él.

Como especial fue la caja con dos discos “Tesoros del Flamenco Antiguo”, de Pepe de la Matrona, con Félix de Utrera y Manolo el Sevillano, a los que acompaña libreto con entrevista y comentarios de Blas. Quiso hacer lo mismo con Aurelio de Cádiz, pero le pilló en las últimas al gran maestro gaditano y Blas Vega se tuvo que conformar con publicar únicamente el texto, *Conversaciones flamencas con Aurelio de Cádiz*.

Pero llegó el momento de la separación con Hispavox. Pepe me explicó que su área daba beneficios, pero a Hispavox, comercial ella, le parecía poco, quería más. Afortunadamente, en el momento de desvincularse de la discográ-

fica, la librería marchaba ya bastante bien, y ya se dedicó íntegramente a ella, su gran pasión a la par que el flamenco.

Por lo que me decía, su enganche por el flamenco, la canción española y la bibliofilia le llegó siendo un chiquillo. Primero abrió la librería Valle, en el popular barrio de Malasaña, y años más tarde la cambió por la librería del Prado, al lado del Ateneo, aunque al principio conservó el local de Valle como almacén. En esta Valle tenía como ayudante a su tío político Pepe Ruiz, también enorme bibliófilo. Con toda la alegría del mundo, Pepe Ruiz me comunicaba que había conseguido, por fin, poseer todas las ediciones príncipes de Pío Baroja. Hombre de gran sabiduría, a veces socarrón.

La afición a los libros se la inculcó a los hijos, puesto que un día se tendrían que hacer cargo del negocio. Los domingos por la mañana me encontraba a Pepe Blas con su hijo José Manuel, en el Rastro o en Cuesta de Moyano, para que fuera habituándose al comercio del libro. La hija mayor, María José, también ha resultado bibliófila, como lo demuestra su libro sobre la editorial Aguilar.

Una anécdota curiosa. Estoy charlando con él en la librería del Prado. Suena el teléfono. Pepe contesta. Está un rato hablando con su interlocutor; se nota que es un amigo cercano. Cuando termina de hablar, vuelve a su butaca y me informa de que era Fernando Quiñones. José Manuel Lara, el editor de Planeta, le había *encargado* (subrayado) una novela sobre un pirata del siglo XVII. Seguramente, en el entorno de Fernando nadie sabía tanto de bibliografía como José Blas Vega. En la siguiente edición del premio Planeta, Fernando queda finalista con *La canción del pirata*. Excelente novela de un excelente escritor, pero más excelente aún como persona. Fue el primer escritor que conocí, y, desde la primera entrevista, Fernando me trató como si fuéramos amigos de muchos años. Vaya mi recuerdo emocionado y agradecido a Fernando Quiñones Chozas.

Ya tenía yo noticia, más directa aún, de esos enjuagues. Asistía en mi juventud a varias tertulias de escritores. En una de ellas, Alfonso Grosso, Antonio Ferres, Antonio Martínez Menchén, Salustiano Masó y otros cuantos más. Una mañana coincido con Grosso en la Feria del Libro que se celebra en el Retiro.



Me cuenta que al día siguiente se va a Estados Unidos para ambientar una novela que tiene *contratada* (subrayado) con Planeta, su editor de entonces. Me dice que Lara le ha dado un buen adelanto para que escriba la obra. De qué va la obra, también me lo dice: se trata de fantasear sobre el famoso crimen de Los Galindos, ocurrido en una finca del término municipal de Paradas. Meses después, finalista del premio Planeta, *Los invitados*, de Alfonso Grosso.

José Blas Vega era un enamorado de Madrid, su Madrid. A veces, parecía que en su charla se recuperaba el casticismo madrileño de otra época. Era uno de los campos que más dominaba de la bibliografía, como demostró cumplidamente en sus publicaciones. Además de las dos obras que el mundo flamenco conoce, *Los cafés cantantes de Madrid* y *El flamenco en Madrid*, ambos de 2006, publicó poco antes de su fallecimiento *La Gran Vía se divierte*, en donde repasa la historia de la popular avenida madrileña. Muy cerca de allí, en la calle Pelayo, nació José Blas Vega, y en las proximidades transcurrió su infancia.

Su segunda ciudad más querida fue Cádiz, a la que iba cuando podía, sobre todo para estar de palique con sus amigos: el bailaor José Luis Rodríguez y su esposa Pepita Sarazena.

La literatura y el grabado eróticos fueron otras de sus aficiones. En este terreno, publicó los folletos *La Novela Corta Erótica Española*,

Un capítulo de la literatura secreta en España: La Biblioteca de López Barbadillo y sus amigos, y podríamos incluir en este apartado *Un olvidado: El insólito y paradójico Joaquín Belda*. Pocos tendrían en España la colección de libros y estampas de erotismo que poseía José Blas.

Publicó trabajos sobre Manuel Machado, Antonio Machado, Manuel de Falla, Gerardo Diego, Vicente Aleixandre, Rafael Alberti, Ramón Sender... De propina, un estupendo libro: *La Canción Española. (De La Caramba a Isabel Pantoja)*. Y eso que escribía despacio, cuando se lo permitían sus obligaciones profesionales. Creo que en la biografía de Chacón tardó más de veinte años.

Manolo Ríos dirigió la última etapa de la revista "La Caña de Flamenco" y me pidió para el número 23 que escribiera sobre la obra de Pepe. Por tanto, no voy a repetir lo ya publicado. Lo que sí es evidente es que José Blas Vega, el maestro, marca un hito en la bibliografía flamenca, un antes y un después.

En los últimos años, José Blas Vega, se retiró bastante del mundo. Independientemente de su enfermedad, se sentía cansado, saturado del mundo. No del mundo flamenco, sino del mundo, a secas. Pocas veces asistía a un acto, o a un recital. Comprendo perfectamente ese hastío porque yo mismo lo estoy sintiendo hace algún tiempo. Ya digo: no del flamenco, sino del mundo.



José Blas Vega con Antonio Piñana hijo, Asensio Sáez, la bailaora Eugenia Montero y Antonio de Canillas

CASA DE LOS VALDERRAMA

Gregorio Valderrama

Me propuse hacer una semblanza sobre la familia Valderrama, pero la magnitud del proyecto me ha desbordado y, llegado este momento, me veo obligado a dejar en tierra a parte de ella por ceñirme al compromiso con los editores. Pero la decisión no es fácil. ¿A quién dejamos fuera?

Los Valderrama somos una dinastía por sangre, pero a la vez un grupo homogéneo por familiaridad, sociedad, profesionalidad y complicidad.

Me pregunto: ¿Cómo trazamos la figura artística de Juanito Valderrama y dejamos fuera de sus huellas a su compañera profesional durante tantos años Dolores Abril? Aunque Dolores Abril intervino mucho más en la canción que en el flamenco, no cabe duda que su relación sentimental y profesional condicionaría gran parte de la carrera de Juanito Valderrama, a partir de 1954.

Aunque tampoco procediera del flamenco, no sería correcto dejar en la estación a su nuera Marián Conde, porque su interrelación artística, lo fue, mucho más allá del parentesco familiar, en ambos sentidos.

Quedamos luego el resto de familia directa de la segunda y tercera generación que, por admiración, y con gustosísimo placer, hemos vivido en distinta medida la vida artística repleta de matices musicales y siempre *valderrameros*.

También tenía intención que nosotros (me he incluido yo), con independencia del grado de méritos adquiridos, tuviéramos un pequeño lugar en esta especie de biografía familiar; pero, fueran los méritos suficientes o escasos, somos demasiados para una breve reseña en una revista flamenca.

Por esta razón, y pidiendo disculpas a los afectados, he centrado esta breve semblanza

en los primeros que levantaron este blasón del cual los demás nos enorgullecemos. Juan, Manolo y Ángel Valderrama Blanca.

SEMBLANZA DE LA DINASTÍA VALDERRAMA

Los flamencos de la hermosa tierra del Santo Rostro, coincidirán en que la realidad artística de nuestra ciudad sería bien distinta de no haber existido un jaenero tan ilustre para el arte andaluz como lo fuera el Ilustrísimo Señor don Juan Valderrama Blanca.

Sabido es y notorio que, entre los hijos del Santo Reino, figuraron cantaores de calidad rigurosamente reconocida, aunque no cabe duda que la estrella más brillante del firmamento flamenco jienense, la primera provincia minero-olivarera de España, y a la vez una de las poblaciones más antiguas de la península ibérica, fue el tercer hijo de Juanito “El Seniso” y Jacinta Blanca.

Procedencia, lugar de luz y vida, de las que siempre presumió nuestro artista y que en numerosas ocasiones dejaría impresionado en los surcos de la goma laca o vinilo, grabando para la posteridad con grafías ornamentadas de tresillos y semicorcheas su nombre y el del pueblo que le vio crecer por todos los escenarios de España.

«En toa mi Andalucía
no hay un pueblo como el mío; se llama
Torredelcampo
vaya nombre y apellío.

Entre manchas de olivares trasplantaos del
propio edén, mi pueblo es lo más gracioso de
la tierra de Jaén»¹

1. Columbia R-14773 (1949) Juanito Valderrama. Se escribe tal cual se hace la dicción popular andaluza.



Foto de Juanito hacia 1950

JUAN VALDERRAMA BLANCA

Había nacido en Torredelcampo el 24 de mayo de 1916. Fue el tercero de los ocho hijos que vieron la luz fruto de la unión de Juan Valderrama Ruiz y Jacinta Blanca Cobos. Desde muy niño manifestó el pequeño Juanito, una inquietud especial por el flamenco y unas condiciones cantoras muy por encima de lo normal.

Era la suya una familia de labradores que simultaneaban el laboreo agrícola con la cría de mulas que luego vendían en las ferias de ganado. Allí, en el trajinar con caballerías y animales de carga, como parte del trato con marchantes, gitanos y castellanos, era casi obligada la convivencia con el cante y ese modo de vivir la calle tan singular de nuestra tierra; en ese medio tan genuino, Juanito tuvo oportunidad de conocer muy de cerca el ambiente del mejor flamenco auténtico y desarrollar una afición desmesurada.

Pronto se iniciaría en Juan el venenillo del arteísmo impulsado por su hermano Francisco², cuando este demandaba la presencia e intervención del joven Juanito, cosa que sucedía siempre que se propiciaba alguna reunión de cantaores y “El Paco”³ quería que los asistentes oyeran al jilguerillo que, con siete u ocho años, bordaba los cantes del Niño de Marchena, Manuel Vallejo, El Cojo de Málaga, o la Niña de Los Peines.

La primera escapada como buscador de fortuna se produjo en 1927, cuando el niño tenía 11 años y se presentó en Motril en un camión de pescado, para actuar en un café cantante donde había muchas posibilidades de iniciarse en la carrera artística. La aventura motrileña acabó en el Cuartel de la Guardia Civil donde Juanito había sido llevado para ser devuelto a su pueblo reclamado por sus padres. No sería la única vez.

A Motril le siguieron otras escapadas en busca del sueño flamenco siendo el destino más frecuente Linares, donde el ambiente artístico era muy intenso y había muchas posibilidades de ganarse un sitio cantando, para de esa manera cumplir el sueño de hacerse artista y llegar a ser como su ídolo “El Niño de de Marchena”. En Linares conoció a Luquitas de Linares al que le uniría siempre una gran amistad. Juntos emprendieron una aventura artística no exenta de fugas intermitentes que tuvieron distintos destinos, Linares, Málaga, Córdoba o Madrid, entre otras plazas, hasta que llegado 1933 Juanito y Luquitas se contratan con la cantaora de más fama de aquellos años, La Niña de La Puebla. De aquella turné del año 1933 saldrían dos contratos que cambiarían las vidas de los dos jóvenes amigos y cantaores incipientes: el matrimonio de Dolores Jiménez “Niña de la Puebla” y Lucas Soto “Luquitas de Marchena” y el lanzamiento definitivo de Juanito Valderrama al estrellato flamenco.

Desde que en 1933 recorriera España con el espectáculo de la Niña de la Puebla y Sabicas; posteriormente, con Manuel Vallejo y Manolo

2. Francisco Valderrama Blanca (1907). Hermano de Juanito 9 años mayor que este. Fue muy buen aficionado y siempre cantó muy bien, aunque nunca actuó en público.

3. Nombre con que se denominaba en la familia a Francisco Valderrama.



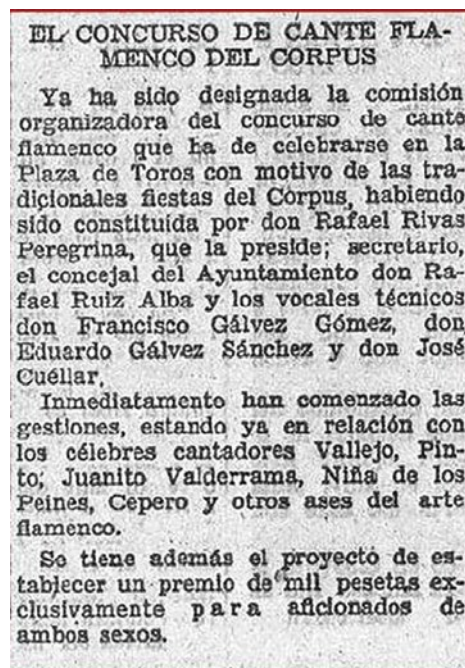
En la foto de 1947 Juan Valderrama, Mercedes Borrull (La gitana Blanca) Miguel Borrull y Niño Ricardo

de Huelva, a Juanito Valderrama nunca le faltará el trabajo. En enero de 1934 firma un contrato con el empresario Vadrines como artista exclusivo, como lo eran El Niño de Marchena, Manuel Vallejo, Pastora o la Niña de la Puebla.

En muy poco tiempo Juanito se da a conocer en los principales teatros de Madrid, Barcelona, Sevilla, Murcia, Málaga, Valencia, etc. Los empresarios lo solicitan como cantaor de flamenco, e incluso para las estampas andaluzas de Julián Sánchez Prieto o Quintero y Guillen, que por entonces causan gran interés en los públicos de las capitales, lo aclaman en calidad de cantaor, actor y rapsoda.

Las firmas discográficas también se interesaron por él y entre finales de 1935 y abril del 36, acompañado a la guitarra por Sabicas impresionaría 4 discos para la firma Parlophón/Odeón. Recién terminada la Guerra Civil volverá a grabar para Columbia en septiembre de 1939, y seguirá en 1942 y 1944 con la guitarra de Ramón Montoya. Entre 1943 y 1944 dejará sus cantes impresionados para la firma Gramófono "La voz de su amo". Ese mismo año volvería a la discográfica sita en San Sebastián, Columbia, donde se mantendría hasta 1958, la mayor parte de ese tiempo con la guitarra de Niño de Ricardo.

Muy pronto plantó Juanito su sello y su bandera en las esferas flamencas, imponiendo un estilo y unas cualidades extraordinarias. Sus trinos en forma de tremolo continuo, su voz cristalina, la amplitud de su registro y una ejecución espectacular de los cantes, hicieron ganarse un sitio en la primera fila de los cantaores de aquellos años.



Patria, Granada, 22 de mayo de 1941

La reseña periodística de 1941, cuenta, cómo los organizadores del célebre concurso granadino de cante jondo lo incluyen entre una pléyade de estrellas del firmamento flamenco con experiencia tan consolidada y firme, como Manuel Vallejo, La Niña de los Peines, Pepe Pinto o José Cepero.

El nombre de Juanito Valderrama estuvo desde el principio asociado al triunfo. Los públicos le aclamaron hasta provocar celos y envidia entre otros profesionales de mayor edad que difícilmente superaron la segunda fila del escalafón. No fue así con las figuras consagradas, que reconocieron en el joven cantaor jienense una estrella de las que brillan eternamente. Fue conocida la admiración que ejercía en La Niña de los Peines, Tomás Pavón, El Niño de Marchena, Manuel Vallejo, Manolo Caracol, La Niña de La Puebla, Juanito Mojama, José Cepero, Antonio El Calzá, Pepe Pinto, Ramón Montoya, Sabicas o Niño de Ricardo.

Fue Juanito Valderrama una primerísima figura del flamenco por derecho propio, porque lo demostró en las miles de actuaciones ante el

público que ofreció a lo largo de sus setenta años como cabeza de cartel del flamenco y la canción andaluza:

- Porque dejó impresionados en discos más de ochocientas grabaciones, de las cuales más de cuatrocientos son variedades de estilos flamencos con una ejecución magistral.
- Porque “pudo” con dominio y conocimiento con todos los palos.
- Porque “supo” ejecutar todos los cantes con la perfección de Pastora o de Chacón.
- Porque incorporó más de veinte estilos de fandangos personales de una belleza edénica.

La afición, en general, le distinguió con su reconocimiento y cariño como el cantaor de los pasajes sonoros más bellos y hermosos e imposibles de ejecutar por quien no fuera él mismo, de la emoción eléctrica que recorre las venas con la velocidad del rayo hasta llegar a lo más hondo del corazón para dejar una herida incurable.



Juan Mesa, Camarón de la Isla, Juanito Maravillas, Lucía, Juanito Valderrama y Niño de Lanjarón



De izquierda a derecha, José, Ángel, Fernando, Juanito, Paco y Manolo Valderrama. El segundo por la derecha Montilla el empresario. Agachado Salvador Hidalgo. Los otros dos señores no sabemos quien eran

Los trinos de Juan Valderrama no se olvidan nunca. Vivió exclusivamente para su cante. Su cantar y su voz limpia y cristalina fueron una señal inequívoca que se asociaba inevitablemente a la figura del gigante de Torredelcampo. Su legado fue ese, la perfección, la dulzura, el amor y el dolor desde la belleza, la estética, el sentimiento y la miel; una impronta personal que sólo destilan los creadores dotados de una personalidad tan singular como fue la suya.

Tuvo pocos imitadores porque el privilegio de su vibrato, las escalas cromáticas que realizaba sin un error de afinación o de intensidad, la velocidad, la precisión tonal y la ejecución musical impoluta, perfecta, no estaban al alcance de la mayoría de los cantaores de su tiempo.

Fue Juan Valderrama, además, el iniciador de una escuela; una dinastía de cantaores de su misma sangre, de su misma casa, los cuales siguiendo las reglas de buen hacer que impuso Juan, continuaron la senda tan brillantemente abierta por el que sería uno de los flamencos más importantes del siglo XX. Una escuela creada, consolidada y defendida a capa y espada por Juanito Valderrama, basaba en unos principios estéticos y artísticos que a modo de premisa genuina alcanza a las generaciones actuales. La admiración que Juanito generó en los públicos, tuvo en la familia Valderrama los

mejores y más incondicionales seguidores que ningún artista pudo tener.

CASA DE LOS VALDERRAMA

«Torredelcampo ¡Te quiero!
u sangre entera me llama.
Tú me diste vida y fama,
Pueblecito jaenero

La casa de Juan y Jacinta era una casa donde se cantaba con frecuencia y se hablaba de cante con conocimiento.

El padre, Juan, tarareaba las malagueñas del Chacón; hablaba del Niño de Cabra y a veces se le oía por lo “bajini” una seguiriya de Manuel Torre o algo de Tomás, a los que había escuchado cantar en numerosas ocasiones en los cafés cantantes o en las juergas y fiestas que se organizaban en las ferias de ganado a las que asistía todos los años.

Durante los años duros de la Guerra Civil, la casa Valderrama fue al mismo tiempo la casa de los artistas que pasaban por la provincia de Jaén. Juanito, que ya hacía algunos años que actuaba, llevaba a su casa a sus compañeros de terna. El Niño de Marchena, El Chozas, Enrique Orozco, El Calzá, El Sevillano, El Niño de la Huerta, Canalejas, etc. Estos compañeros, en muchas ocasiones, compartieron la casa

familiar en momentos tan difíciles. Contaba Ángel cómo eran aquellas noches entre tantos artistas, hasta que su hermana Dolores venía a acostar a los niños (Ángel 8 años y Manolo 10) porque era muy tarde. ¿Cuánto hablarían de cante, y cuanto se cantaría?

Así refería el propio Juanito el panorama flamenco en la Casa de los Valderrama:

«La verdad es que en mi casa había mucha afición al cante. Mi madre cantaba muy bien y mi padre también. Mi padre mejor. De mis hermanos, José⁴ el mayor no cantaba bien, solamente cantaba la misma seguriya cuando se tomaba dos copas:

*Camisa limpia en un año
No me vi a poné;
Hasta no verme con mi compañera
Juntito otra ve.*

Mi hermano Paco cantaba extraordinario. Cantábamos todos, pero Paco⁵ era el que cantaba mejor. Paco era un aficionado, pero cantaba precioso y fue el que a mí me inició y me enseñó mis primeras cosas. Cuando salía un disco nuevo de Vallejo o de Marchena lo llevaba a la casa para que lo escuchara y lo aprendiera. Mi hermana Dolores⁶, la madre de mi sobrina Lolita Valderrama, cantaba muy bonito, pero no cantaba nada más que las saetas en Semana Santa. Mi hermano Fernando⁷ era el único que no cantaba nada. Luego mis hermanos Manolo⁸ y Ángel⁹ trabajaron mucho conmigo. Manolo tenía mucha facilidad y Ángel tenía muchos quilates. Ángel estuvo trabajando en Málaga mucho tiempo en las fiestas y pudo aprender muchos cantes. Cantaba precioso. Angelillo decía que era el mejor cantaor de camorino de España, porque luego en el escenario, los nervios lo dejaban en menos de la mitad de lo que podía hacer. Mi sobrina Lolita Valderrama¹⁰, por su manera de cantar desde niña, por su perse-

verancia, por sus conocimientos ha aprendido muchos cantes, míos y de otros artistas. Merece algo más en el cante flamenco.»¹¹

Como contaba nuestro protagonista, el primer Valderrama cantaor anterior al mismo Juan sería su hermano Paco. Este no ejerció de profesional, pero fue un aficionado extraordinario que cantaba en reuniones muy bien los cantes de su tierra, era largo y dominaba las seguriyas, malagueñas, tarantas, fandangos, etc. Fue amigo personal y admirador de Pepe Marchena cuando Juanito era aun un chiquillo y ejerció de inductor en los demás hermanos de la afición desmedida a los cantes flamencos. Seguía y conocía los cantes de Vallejo, El Cojo, Chacón, Cayetano, Pastora, Manuel Torre y todos los demás porque era un flamenco de postín. Tenía un gusto exquisito y una sensibilidad especial para el cante de Las temporeras de Torredelcampo.

MANOLO Y ÁNGEL VALDERRAMA BLANCA

En el plano profesional, siguieron a Juan veinte años más tarde los dos hermanos menores. Ambos continuadores de la saga, debutaron en la compañía de Pepe Palanca por el campo de Gibraltar, Cádiz, Sevilla y la provincia de Málaga, donde estuvieron casi todo el verano de 1955. En estos espectáculos ofrecían al público la doble vertiente de cante flamenco y copla tan al uso en aquellos años.

La admiración por Juanito y la afición a todo el flamenco iría creciendo en la sangre de los hermanos y, en poco tiempo, ya destacaban en las fiestas de Torredelcampo y las ferias de los pueblos limítrofes. Manolo y Ángel, anduvieron canturreando por los pueblos cercanos

4. José Valderrama Blanca (1905) Era el mayor de los hermanos.

5. Francisco Valderrama Blanca (1909).

6. Dolores Valderrama Blanca (1925-1951).

7. Fernando Valderrama Blanca (1923-1998) Parece ser que esto pudiera ser un lapsus de Juanito, porque Fernando llegó a tener carnet de artista profesional aunque cantara muy poco tiempo. Recuerdo haberlo oído cantar subido en el trillo al trote de las mulillas. Los sobrinos nos subíamos en la tabla y nos paseaba mientras canturreaba.

8. Manuel Valderrama Blanca (1926-2015).

9. Ángel Valderrama Blanca (1928-2011).

10. Lolita Torres Valderrama (1945).

11. Antonio Burgos. Juanito Valderrama; Mi España querida, La Esfera Libros 2002, p. 33-35.





Manolo Valderrama, Pepe Palanca y Ángel Valderrama 1955

hasta que, en 1955, Pepe Palanca los contrató para debutar formando dúo con el nombre artístico de Hermanos Valderrama. Con el cantaor marchenero recorrieron gran parte de Andalucía, Extremadura y Levante. Los años siguientes formaron parte de las compañías de Canalejas de Puerto Real, El Niño de la Huerta, Manuel Centeno, La Niña de la Puebla, Pepe Marchena, Pepe Pinto, Rafael Farina o Angelillo. En 1958, después de un rodaje consolidado y constatar su valía y trayectoria artística Juanito los contrata para sus espectáculos. Esta relación hermano-profesional duraría de manera intermitente más de treinta años.

Ese mismo año de 1958, habrían grabado su primer disco acompañados a la guitarra por José María Pardo para la firma Columbia, con el nombre individual de cada uno de ellos: Manolo Valderrama (serranas y fandangos) y Ángel Valderrama (milonga y fandangos). Posteriormente, volvieron a grabar en varias ocasiones con el nombre artístico de Hermanos Valderrama para otras discográficas.

En 1961, Ángel trasladaría su residencia a Málaga. Siguió juntos formando el dúo con Manolo y trabajando tanto en la compañía de Juanito como con otras compañías o en bolos

en solitario. Entre tournée y torné Ángel se relaciona con el ambiente flamenco malagueño fuera del mundo de los espectáculos, es decir “Los cuartos de Cables”. El lugar donde el cante se expresa desnudo, sin luces ni oropeles, o sea a palo seco. El cantaor, el cante y el “señorito” que paga en función a lo que le guste lo escuchado.

En ese ambiente crudo y duro de la vida de los flamencos de la fiesta, en las largas noches de juerga tuvo oportunidad de aprender los cantes de Málaga directamente de lo más rancio del flamenco malagueño: Diego El Perote, Niño de Las Moras, Juan de la Loma, Ángel de Álora, Manolillo el Herrador, Breva Chico, Villodres, etc. En los años de convivencia con otros compañeros de los cuartos, se forjará un cantaor largo y dominador al que la fama de los grandes escenarios le resultó esquiva. La Taberna Gitana, La peña Juan Breva, El Mirador, la Venta Bartolo, Gallo Rojo o tablao de Emi Bonilla y las fiestas privadas serán los campos de faena donde el más pequeño de los Valderrama se realiza al completo. Este periodo sería fundamental en su trayectoria flamenca, pues le supondría un conocimiento extraordinario de los cantes de Málaga de los que fue indiscutiblemente un gran conocedor e intérprete, además de los cantes a compás y la soleá

o la seguriya. Grabó en distintas ocasiones seguriyas, bamberas, soleares, tarantas, cartageneras, bulerías, fandangos, guajiras, malagueñas, granainas, saetas, temporeras, martinetes, tientos, rumbas, tanguillos y otros palos flamenco y canción.

En tanto que Manolo, desde Jaén, alternaría las troupes con Juanito recorriendo España, y participando en festivales flamencos y actuaciones solo por toda la provincia. Al mismo tiempo que continuaría actuando con Ángel con el dúo por Málaga, Granada, Córdoba, etc. Participaron en espectáculos compartiendo cartel con La Niña de La Puebla, Enrique Montoya, Curro de Utrera, Gabriel Moreno, El Perro de Paterna, La Niña de Antequera, La Marelu, Pepe Córdoba, Los Paquiros, Juan el de la Vara, Los Gaditanos, Lolita Valderrama o Angelita Valderrama y un sinfín de artistas con los que intercambiar sabiduría y vivencias. Extraordinario saetero y conocedor de los cantes de Levante, estaba dotado de unas condiciones muy apropiadas para los cantes melismáticos de los cuales se le reconocía una gran sabiduría. El repertorio era muy parecido al de Ángel y en él predominaron las saetas y los cantes de su tierra.

Tanto Ángel como Manolo fueron cantaores por afición a los cantes grandes. Presumían de

La Línea en Blanco y Negro

Teatro - Cinema «Trino Cruz»

Miércoles 24 y Jueves 25, a las 8 y 11 noche

Dos únicos días ¡Verdadero Acontecimiento!

Presentación del maravilloso espectáculo

COPA GITANA

con la máxima revelación de la época, los ruseñores del cante

Manolo y Angel Valderrama

y el siguiente elenco artístico

GUARINO El tan popular y genial cómico	LOS VARGAS Máxima atracción
JOSETTE WAKER Atracción de color sudamericana	LOLI ROJAS Genial bailarina
ANI DEL PLATA Excelente bailarina	GITANILLO DE RONDA Cantaores
J. ROMERO FLORES Actor bailaor	PEPA CORTES Cantaores
VARGAS Concertista de Guitarra	JOSE AMOROS Pianista

Con música de los Maestros Quintero, León y Quiroga

PRECIOS POPULARES	Retengan estos títulos
Numerada Ocho ptas.	Tierra de Violencia
Sin numerar Cinco ptas.	y
Las localidades se encuentran a la venta en las taquillas del Teatro.	CREO EN DIOS

© 1956 - 1957

Cartel de 1956-57 en La Línea, donde se anuncian con sus nombres individuales

haberlos aprendido directamente escuchando a Pastora "La de los Peines" y a Pepe Pinto en su bar de La Campana; a Manuel Vallejo, al que en los últimos años recuerda Ángel cómo le mandaba que le comprara "Caldo de Gallina", pero sin que se enterara Juanito, porque éste le



Ángel Valderrama, Niño de la Huerta y Manolo Valderrama 1958



regañaba a Vallejo para que no fumara. A Pepe Marchena, con el cual compartieron muchas noches de magia *marchenera* y muchos kilómetros en el coche de Manolo, con quien el maestro marchenero le gustaba viajar porque lo consideraba un conductor incansable y seguro, al tiempo que Pepe les cantaba cantes antiguos, les contaba su historias de Villa Rosa o Los Gabrieles y les hablaba de cantaores antiguos y lo que de ellos había que aprender.

Además de con su hermano Juanito actuaron durante su dilatada trayectoria profesional en las compañías de las figuras más importantes de la época: Pepe Marchena, Angelillo, Pepe Pinto, La Niña de los Peines, La Niña de la Puebla y Luquitas de Marchena, Canalejas, Rafael Farina etc. Compartieron cartel entre otros con: Camarón de la Isla, Pansequito, Juanito Villar, El Peluso, Antonio Molina, Manolo Centeno, Juanito Varea, El Sevillano, Rosa Fina de Casares, Antonio El Calzá, Pepe El Culata, Manolo El Malagueño, La Paquera de Jerez, Juanito Maravillas, Porrinas de Badajoz, Curro de Utrera, La Niña de Antequera, El Chaqueta, Fosforito, Gabriel Moreno, Pepe Aznalcollar, Emilio el Moro, Antonio Machín, Paco de Lucía, Niño Ricardo, Juanito Serrano, Juan y Pepe Habichuela, Manolo Sanlúcar, y otros muchos artistas del flamenco a lo largo de sus más de cuarenta años de vida profesional.

Audiciones

Ángel	1996	Martinete y Debla	QR 1
Ángel	1958	Fandangos	QR 2
Ángel	1996	Malagueñas	QR 3
Ángel	1962	Milonga	QR 4
Manolo	1958	Serranas	QR 5
Manolo	1962	Fandangos	QR 6
Manolo	1962	Tientos	
Manolo	1975	Recuerdo a Ricardo Malagueña y Granaina	



Manolo Valderrama, Pepe Marchena y Ángel Valderrama (1956)



Ángel Valderrama y Fosforito



1958. Calderón de Madrid; Manolo, Ángel, Pucherete, Flores el Gaditano, Dorita La Algabeña, Angelillo, Rocio de Aragón, Chiquitete, Ramón de Algeciras y Jaime Martínez



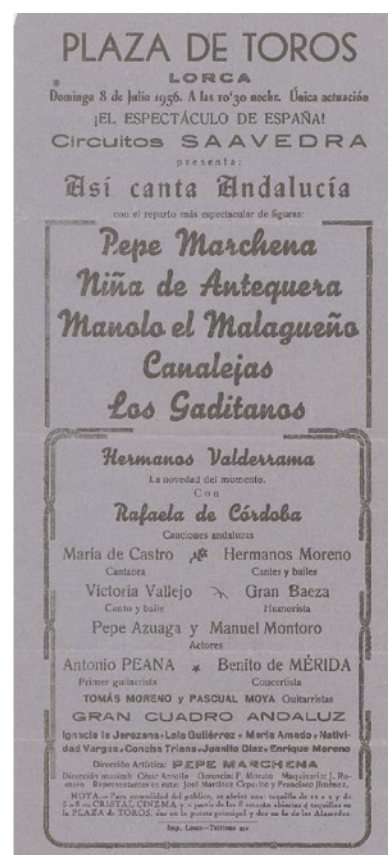
Ángel Valderrama con Juan Habichuela



1969. Juanito y Ángel Valderrama junto a Pape Marchena



1958. Radio Intercontinental, (Madrid) con el guitarrista Remolino de Madrid



ORDEN DE LOS CÓDIGOS QR

- | | | |
|------------------------|-------|---|
| 1. Ángel Valderrama | 1996 | Nadie compre mulas cojas (Martinete y Debla). |
| 2. Ángel Valderrama | 1958 | El camino a lo ligero (Fandangos) José María Pardo. |
| 3. Ángel Valderrama | 1996. | A mi mare por su alma (Malagueñas) Pepe Sánchez. |
| 4. Ángel Valderrama | 1962 | Corté una rosa temprana (Milonga) Pepe Martínez. |
| 5. Manolo Valderrama | 1958 | Sólo por verla (Serranas) J.M. Pardo. |
| 6. Manolo Valderrama | 1962 | Ni cobarde ni valiente (Fandangos) Pepe Martínez. |
| 7. Manolo Valderrama | 1962 | La enfermedad de los celos (Tientos-Fandangos) P. Martínez. |
| 8. Manolo Valderrama | 1975 | Mi cante al Niño Ricardo (Malagueña-Granaína) M. Carmona. |
| 9. Juanito Valderrama | 1935 | María la Macarena (Fiesta por Bulerías- Sabicas). |
| 10. Juanito Valderrama | 1940 | Romance del cante jondo. Ramón Montoya. |
| 11. Juanito Valderrama | 1944 | La feria de Osuna (Bulerías) Román el granaíno. |
| 12. Juanito Valderrama | 1958 | Malito de muerte (Seguiriyas). José María Pardo. |

QR1	QR2	QR3	QR4	QR5	QR6
QR7	QR8	QR9	QR10	QR11	QR12

SOBRE LAS ESCUCHAS EN EL CANTE

Luis Soler Guevara

En este mundo del cante, como es normal y bien se sabe, conviven opiniones muy diferentes respecto de un mismo hecho artístico. Esto que es bueno para este arte dada su riqueza expresiva, provoca, por ende, distintas valoraciones de un mismo hecho. Conjugarse el contraste que supone entender e interpretar las variopintas impresiones que de las escuchas del cante se hace por parte de los aficionados y artistas, más que nada, en los diversos escenarios de este arte como son el cuarto, la peña, el festival, el teatro o simplemente a través del disco, es una quimera.

Más allá de aceptar o no aceptar -según sea el lugar donde se perciben esos hechos-, sus lecturas y valoraciones por los aficionados y artistas, sería bueno, y en aras de entendernos; revestirnos de ecuanimidad y perder la soberbia que tanto daño hacen a nuestras ideas y posicionamientos.

Todo lo contrario, a esas reflexiones es lo que han hecho muchos de los más afamados profetas de la flamencología moderna, los que se empeñan en imponer un catecismo en el que sólo creen, no más de cuatro iluminados, sus más ilustres discípulos que repiten como papagayos sus razonamientos a golpes de consignas. Por supuesto que me da igual el “ismo” al que sirvan y se les quiera poner a esas asociaciones, grupos o familias.

Esos defensores de esas corrientes sectarias, cuyo mayor pecado es alimentar a ultranza el fanatismo que profesan sus abanderados, exaltan la adoración de su ídolo a partir de la negación de sus “competidores”, a los que hay que negarle el pan y la sal, por el mero hecho de que no cantan, ni sienten como ellos, creen qué se debe cantar y se debe sentir. ¡Cuánta intolerancia! Y, sobre todo, cuánta ignorancia, la que, con independencia de modas, gustos, simpatías raciales y localismos, obvia la verda-

dera cuestión: el que canta bien, valga la perogrullada, canta bien y punto, y el que canta mal, pues eso..., canta mal.

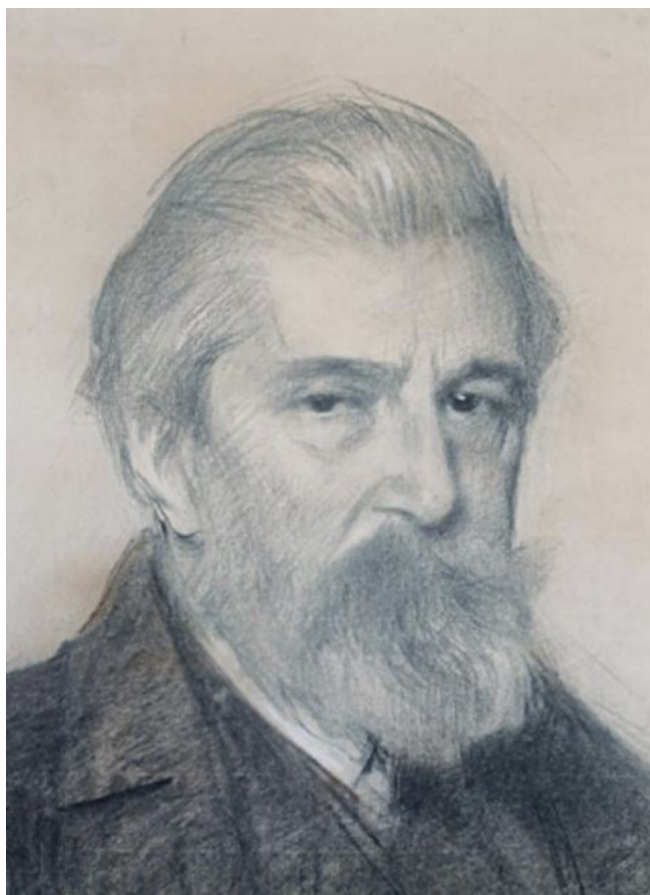
No obstante, cierto es constatar que no siempre se hace igual de bien o igual de mal; por ello, es verdad que, en esos intervalos que se abren, también es cierto que influyen circunstancias muy especiales; entre otras: los escenarios que juegan un papel muy importante. Éstos no afectan por igual a todos los artistas. Hay quien se crece en un teatro, en cambio otros se ponen tan nerviosos y ajenos en ese lugar que no consiguen arrancar su voz.

Quienes se dan cuenta de tales momentos también reaccionan de forma distinta, y cuando este suceso tiene un alcance positivo no faltan los que no pueden evitar alguna que otra lágrima. Esto que perfectamente por el aficionado se entiende que ocurra, se niega que pueda suceder con la simple escucha del disco, al que de forma despectiva se conoce como “cante en latao”. Sin embargo, prestando gran atención en la escucha y predispuesto para ese menester también se pueden humedecer nuestros ojos.

Esas reflexiones que estimo oportunas y también son válidas, son desacreditadas por quienes se arrojan una verdad rayana en posiciones fanáticas. Yo también me he emocionado escuchando un disco, y por ello no estoy dispuesto a pedir perdón. Tampoco pediré perdón por haber escrito algunos libros y artículos, y mucho menos por haber compartido en el cuarto cientos de horas escuchando cantar por soleá, sin que ello me aburriese.

Hay algo que la intolerancia de unos pocos, o de unos muchos, me da igual su número, no permiten: censuran que se manifiesten otras impresiones distintas a las suyas, nos dicen que hay que pensar, sentir y vivir como ellos





*Retrato de Santiago Rusiñol (Ramón Casas i Carbó, 1926).
Dibujo a lápiz carbón, sanguina y pastel sobre papel (62 x 47,7 cm.). Museu del Cau Ferrat*

el cante, que hay que dar riendas sueltas a las nuevas tendencias y coreografías. En esas sensibilidades se detesta un cierto tufillo neorracista, y todo ello para que el cante no muera. Dichosos salvadores que no ven más allá de su nariz.

Esa legión de anquilosadas mentes se arroga en sus catecismos, según sus credos y filosofías -la que nos quieren imponer junto a su código de valores-, un protagonismo que va más allá de sus capacidades y conocimientos. Esa pléyade de alocados *vanguardistas* no se da cuenta, dado los intereses que persiguen, que el flamenco es una cultura a la que hay que respetar, y de la que no se deben perseguir fáciles ganancias. Por ello, más que por otra razón, no estoy dispuesto aceptar, aunque respete sus ideas, lo que esas doctas mentes interpretan, y mucho menos, a sumarme a sus diatribas. A lo mejor en determinadas cuestiones yo soy más purista e incluso progre que muchos que se arrojan esos cánticos de profecías trasnochadas o de progresismo de pandereta.

Es más, dada la radicalidad a la que sirven, nunca quise dar alimento a ninguno de esos diferenciados posicionamientos. Éstos, amparados muchas veces en la descalificación de su otro, a los que se les critica por su amaneramiento y más que nada por no haber tomados copas con Manuel Torre o Pepe Marchena, fundamentan sus discursos con una base argumental que no se sostiene. Niegan lo que hoy sucede para a continuación proclamar lo que nunca ocurrió.

Esas valoraciones fruto de una incultura que tiene su origen tanto en la ignorancia como en un militante incondicionalismo, generan la exaltación de las ideas, castran y mimetizan lo que de creatividad y desarrollo nos oferta este arte tan singular. En esos estadios de ignorancias subyace la polémica y los polemistas.

No obstante, no puedo ni debo decir, porque mentiría, que no haya pecado. Por ello, reconociendo mi error he tenido que pedir

disculpa, lo que he hecho con humildad y mi pequeño ego no se ha resentido.

No sólo la valoración de este arte debe conjugar lo que se vive y se siente, sino también el cómo se vive y el cómo se siente. Debemos diferenciar entre ambas consideraciones. De una parte, lo que se vive como la realidad objetiva de la escena y de otra el cómo se vive que conforma el carácter subjetivo de la misma.

Lo objetivo busca el amparo de unas dimensiones más racionales y ajustadas para su análisis, mientras que lo subjetivo las deforma en la percepción de cada cual. En la transmisión oral del cante, lo primero es normativo y ley, y, por tanto, escapa de la tradición, lo segundo es más positivo y vivencial y, por ello, crea a partir de la tradición.

Sin duda, estoy más cerca de lo segundo que de lo primero, pero también me apasiona el ayer, y aunque Santiago Rusiñol escribiera: "Quienes buscan la verdad merecen el castigo de encontrarla", diré: la verdad es un camino, nunca una condena. La búsqueda de la verdad para el hombre, de siempre, fue el gran acicate el objetivo que se persigue, la exaltación del arte. Con o sin *delirium tremens* ni peregrinas vanidades.

Factores internos, como la capacidad del artista, su conocimiento y su expresión abonan unas dimensiones, y, factores externos como

la ambientación, la motivación y la exaltación componen otro estadio en los que cada cual razona de diferente manera. Ambas situaciones si son distintas, también lo son sus percepciones y, por tanto, así lo son las categorías y calificaciones que a los mismos se otorgan. Si así lo son, éstas no se pueden homologar y por tanto comparar. Son espacios y tiempos distintos. Por ello, no olvidemos que nuestras sensaciones responden más a hechos subjetivos que objetivos.

No me tengo por un conservador, creo que evolucioné, desde casi siempre, hacia posiciones más abiertas en el cante y en otros muchos aspectos de la vida, lo que no me hace poseedor de ninguna verdad, pero si afincarme en mis reflexiones.

Yo me siento tal y como expresé en unos atropellados versos, un soñador de futuros, pero también un esculpidor de nostalgias y ayeres. Ambas reflexiones no son incompatibles, más bien se complementan.

Me sigue gustando más la soledad construida con trozos de pasados, que la alegría que nace de ricas banalidades.



Pepe Marchena y Manuel Torre

LA REINA DEL CANTE POR SOLEÁ

Manuel Martín Martín

“Para morir bien hay que vivir bien”, repetía Fernanda cada vez que estábamos en la gloria de la fiesta. Aquella frase que remachaba entre risas, comentarios y cantes en nuestras reuniones cotidianas, invitaba a veces a la reflexión, a reparar en que es la fuente de la vida la que tiene las llaves de la muerte, que es la conclusión a la que llegábamos los amigos de aquellas vivencias, un quinteto que se completaba con Anselmo Cruz, primo de Antonio Mairena y sobrino de Diego el de la Gloria, al que remedaba como nadie; Antonio Torres, el sabio de Paradas; Paco del Gastor, la guitarra que logró que la voz de mi comadre perdurara en el tiempo, y quien firma.

Fernanda de Utrera era (es) una necesidad espiritual, y si algunos la recordamos permanentemente es porque siempre estaba viva y porque tenía a su alrededor a estos amigos dispuestos siempre a vivir por ella. En efecto. Quince años después de su adiós, sigue viviendo en nuestros corazones, sobre todo en el de los que, además de ser considerados como de la familia, pensamos que la muerte no llega con la despedida terrenal, sino con el olvido.

Nunca envejeció, por tanto, Fernanda. Se nos fue siendo octogenaria, pero renunció a la tierra joven y dejando la esencia de sus cantes, de ahí que sea irresistible recordarla en las páginas de *CANDIL*, con motivo de este aniversario, porque “no sólo de cante viven las flamencas de raza, a veces sobreviven provocando admiración e incluso llegan a convertirse en una necesidad”, como así me la recordó aquel 24 de agosto de 2006 su sobrino José Vargas, apelando a aquella biografía que escribí hace ya algunos años y que ahora arranco de la memoria porque Fernanda de Utrera, la reina del cante por soleá, murió ese jueves maldito de la canícula en su domicilio familiar, a los 83



Fernanda en la Peña Flamenca de Jaén (1990)

años de edad y cuando pasaban diez minutos de las siete de la mañana.

Un paro cardíaco, después de seis años muy duros que tuvo que soportar sin poder moverse del lecho del dolor, acabó con la voz femenina más sustancial de “mi” historia del flamenco, un símbolo muy preclaro de la autenticidad y el faro que resistió todas las tormentas ante las amenazas al cante gitano.

Fernanda Jiménez Peña, hija del alcalareño José el de Aurora y de la Chacha Inés, la de Pinini de Lebrija, había nacido el 9 de febrero de 1923 en el número 20 de la utrerana calle Nueva. Pocos años de escolaridad y en tanto Bernarda, la pequeña, quedaba en casa, Fernanda trabajaba de costurera en un taller o en la fábrica de aceitunas. Con todo, las dos encontraron en



Fernanda de Utrera. Utrera. 21 de febrero de 1990

la universidad familiar -parada obligada de las grandes figuras de entonces-, el mejor aprendizaje flamenco y la firme convicción de que la valía de su arte se haría perdurable.

Su carrera es, pues, indisoluble de la de su hermana, y si bien el padre ya las había dado a conocer en la Feria de Sevilla como cantaora y bailaora, respectivamente, allá por 1946, “las niñas”, como las llamaba Antonio Mairena, debutaron en el cine el año 1948, y junto a su prima Juana la Feonga, en la película *Duende y misterio del flamenco*, de Edgar Neville (estrenada en Madrid a finales de 1952), interpretación que fue grabada en la finca Gómez Cardeña, del maestro Juan Belmonte, para actuar más tarde en reuniones íntimas y fiestas sevillanas.

La explosión festiva familiar, como lo evidencia la grabación doméstica de 1950 que conservamos gracias a Paco Valdepeñas, donde las soleares de Fernanda y las bulerías y fandangos de Bernarda, ya anuncia que algo nuevo habría de ocurrir. Y así fue: el debut

profesional de las dos se produjo en 1957, año en que, merced a Antonio Mairena, convinieron al padre y disfrutaron de un contrato de tres meses en el tablao ‘Zambra’, de Madrid, de donde pasaron a ‘El Corral de la Morería’ gracias a Pastora Imperio, convirtiéndose desde entonces en las más importantes embajadoras femeninas de la grandeza cantaora de Utrera.

Más tarde, secundadas por Paco Aguilera, participaron en la grabación del LP *Sevilla, cuna del cante* (Columbia, 1959), así como en el II Concurso Nacional de Córdoba, donde, vestidas de luto por la muerte de su padre, Fernanda, que por sí sola justificó con su presencia este certamen, al decir de González Climent, obtuvo el segundo premio del grupo de las soleares y polos -tras Juan Talega-, y ambas el primer premio del correspondiente a las bulerías y tientos.

Al paso del tiempo, inauguran en 1961 el tablao madrileño de ‘Las Brujas’ y comparten con otros artistas el LP *Canta y baila Andalucía* (Columbia, 1962), donde, con las guita-



rras de Paco Aguilera, Manuel Garzón y Félix de Utrera, Fernanda canta por soleá para el baile de Matilde Coral y Rafael el Negro, a más de intervenir en festivales, tal que el I Gran Festival de Cante Grande, de Écija, en septiembre de 1962 y junto a Diego del Gastor y Manuel Molina 'El Encajero', y el VII Potaje Gitano de Utrera o el I Gazpacho Andaluz, de Morón de la Frontera, ambos en 1963.

Al año siguiente de su debut en el 'Potaje', y tras engañar a la madre y decirles que se iban a Barcelona, marchan a finales de abril a América para, a instancias del dueño de 'Zambra', Fernán A. Casares, actuar durante cinco meses en el Pabellón Español de la Feria Mundial de Nueva York, donde graban *Festivales Flamencos* (Decca, 1966), y ya en España *El Flamenco de Manuela Vargas* (Hispavox, 1966), en el que figuran junto a Manuela Vargas, Beni de Cádiz, Naranjito de Triana, Juan Habichuela, Paco de Antequera y José Cala 'El Poeta'. Y de ahí a una gira con Manuela Vargas por Europa y algunos países africanos, no sin antes presentar sus credenciales, en el ecuador de agosto de 1965, en el III Festival de Cante Jondo, de Mairena del Alcor.

Las fiestas las reclaman de manera incesante en 1966, y sus nombres ya van otorgando unas voces propias al sustancial panorama de entonces. Así, hacia 1967, regresan de nuevo a Madrid para trabajar en 'Villa Rosa', con lo que aprovechan para grabar un 'single', *Fernanda y Bernarda de Utrera* (Zafiro, 1967) junto a las guitarras de Juan Maya 'Marote', Enrique Escudero, Paco del Gastor y Justo de Badajoz.

Se ganan, igualmente, el puesto de "imprescindibles" en las galas y los festivales de la canícula andaluza, tal que su participación en los homenajes que, en 1967, se rindieron en Morón de la Frontera a Pepe Ríos y Juan Talega, en el XI Potaje Gitano de Utrera, que rindió homenaje a Pastora Imperio, o en la I Reunión de Cante Jondo de La Puebla de Cazalla, de ahí que se les otorgara el Premio Nacional de Cante de la Cátedra de Flamencología de Jerez, aparte de figurar, junto a Antonio Mairena, Juan Talega, Luis Caballero, Naranjito de Triana, Manuel Mairena y Niño Ricardo, en la



grabación del LP *Festival de Cante Jondo Antonio Mairena* (Columbia, 1967).

Ya, en 1968, trabajan de nuevo en el madrileño tablao 'Zambra', con cuyo cuadro actuaron en Túnez, al tiempo que son homenajeadas en el XII Potaje Gitano de Utrera y participan en la II Reunión de Cante Jondo, de La Puebla de Cazalla, así como en el VI Gazpacho Andaluz, de Morón de la Frontera, donde se rindió homenaje a La Niña de los Peines.

Ese mismo año impresionan con Melchor de Marchena el *single Fernanda y Bernarda de Utrera* (Hispavox, 1968); ven la luz sus respectivas aportaciones a la antología *Archivo del Cante Flamenco* (Vergara, 1968), donde bullen sus cantes bajo la guía de Eduardo de la Malena, y figuran en el LP *Potaje Gitano en Utrera* (Hispavox, 1968), junto a las voces de Perrate de Utrera, Paco Valdepeñas y Pepa de Utrera, secundados por las guitarras de Melchor de Marchena, Juan Habichuela y Enrique Escudero, donde en un fin de fiesta todos cantan para el baile de Moncho.

Ambas hermanas figuran, mismamente, en el Primer Festival de Arte Flamenco de Sevilla, el 11 de junio de 1969, en el Teatro San Fernando -precisamente ese año se cerró,

tras 122 años de vida en la calle Tetuán-, donde compartieron su proscenio con Antonio Mairena, Fosforito, El Chocolate, Toronjo, Menese, Naranjito de Triana, Cerrejón, El Farruco, Merche Esmeralda, Melchor de Marchena y Pedro Peña, entre otros.

En los albores de los setenta ve la luz el LP *Juerga Flamenca* (Zafiro, 1970), donde Fernanda y Bernarda -ésta le canta a Manolete y El Güito-, comparten cartel con Perrate, Pepa de Utrera y Emi Bonilla junto a las guitarras de Marote, Enrique Escudero, Paco del Gastor y Justo de Badajoz. Y se da a conocer el LP *El cante de Fernanda y Bernarda de Utrera* (Hispanavox, 1970), con la guitarra de Juan Maya 'Marote', a partir del cual la pareja decide establecerse definitivamente en su localidad natal.

Es, entonces, cuando participan en uno de los capítulos de *Rito y geografía del cante*, de TVE. Fernanda, generalmente, acude ahora con mayor asiduidad a las fiestas privadas de Morón de la Frontera, sobre todo a las de la Peña Los Llorones, en el taller de Pepe Moreno, y canta, en julio de 1970 y 1971, en el VIII y IX Gazpacho Andaluz, de Morón de la Frontera, que rindieron homenajes póstumo a los artistas locales El Quino -que fue quien llevó por vez primera a Manolo Caracol a casa de las 'niñas'- y Fernandillo de Morón, respectivamente. No obstante, Fernanda figuró igualmente en el elenco conocido por 'Antología flamenca', del tablao madrileño Patio de Reyes, junto a su sobrina Inés, Gaspar de Utrera, Juan Habichuela y el pianista ursoaonés José Romero.

En 1972 Fernanda, tras ser intervenida quirúrgicamente por un problema en las cuerdas vocales, sorprende en Utrera, junto a Diego del Gastor, en el bautizo de un hijo de Pedro Barroso, y en julio en el X Gazpacho de Morón de la Frontera, así como un mes después persiste en actuar en solitario en el X Festival de Cante Jondo Antonio Mairena, de Mairena del Alcor. De todas formas, antes de su presencia en la capital de los Alcores, Fernanda y Bernarda grabaron el LP *Su cante* (Movieplay, 1972), donde figuran con las guitarras de Juan Maya 'Marote' y Ramón de Algeciras.

El 7 de julio de 1973, el mismo día en que iban a ser homenajeadas en el XI Gazpacho

Andaluz, de Morón de la Frontera, muere Diego del Gastor, la genialidad guitarrística donde Fernanda encontró sus mejores momentos de inspiración y al que ella definió con una frase lapidaria: "Ni Beethoven, ni sus muertos". Esto hizo que se organizara en septiembre del mismo año un festival pro-monumento en su homenaje, al que, con "ofrecimiento desinteresado", acudieron Antonio Mairena, Fernanda de Utrera, Joselero, Matilde Coral y los sobrinos del genio en el recuerdo. Obviamente, el homenaje a Fernanda y Bernarda se pospuso para la celebración del XII Gazpacho, el 13 de julio de 1974, en el que les fueron entregadas unas medallas conmemorativas. Pero, sin abandonar 1973, ese año conocieron un éxito apabullante en la III Cata de Montilla, al par que participaron en la grabación del LP *Potaje Gitano en Utrera* (Hispanavox, 1973), con las guitarras de Ramón de Algeciras y Enrique de Melchor.

Prosiguiendo con el decenio de los setenta, en 1974, Fernanda es nombrada socia de honor de la Tertulia El Gallo, de Morón de la Frontera, graba con su hermana Bernarda el LP *Fiesta en Utrera* (Movieplay, 1974), donde fueron secundadas por Enrique de Melchor y Pepe Habichuela, y clausuran el año artístico el día de los Santos Inocentes en Écija, en la III Noche Flamenca Ecijana, y junto a la guitarra de Eduardo de la Malena.

A primeros de septiembre de 1976 acuden, junto a Pedro Bacán, al homenaje que en Utrera se ofreció al gran Perrate. Y, al año siguiente, graban con Juan Maya 'Marote' el LP *El cante de Fernanda y Bernarda de Utrera* (Hispanavox, 1977), un disco para la historia, así como la grabación privada que de Fernanda se rescató en cassette, en el VII Congreso de Flamenco (Sevilla, 1979), donde figura acompañada por Diego del Gastor, año en que dejaron sus credenciales de rango superior en el II Festival Joaquín el de la Paula, de Alcalá de Guadaira.

Pasados los años en que la desidia política posibilita la decadencia de los festivales flamencos, los ochenta parecen reservados al auge de los mismos y a los reconocimientos para las artistas de Utrera. Así, en julio de 1981, figuran en el XV Gazpacho Andaluz, de Morón de la Frontera, y en agosto fueron



homenajeadas a través del II Festival Niño de Vélez, de Vélez-Málaga, y del IX Festival Rincón del Cante, de Córdoba.

Vence el calendario y nuestras artistas continúan polarizando la atención de los muy flamencos a través de los festivales, tal que la XIII Cata de Montilla, en agosto de 1982, y son nombradas al mes siguiente presidentas honorarias de la caseta 'Los amigos de Fernanda y Bernarda', en la Feria de Utrera. Ese mismo año sale a la luz el LP *Utrera canta* (Pasarela, 1982), donde llenan los surcos junto a otros artistas locales y todos secundados por las guitarras de Juan Carlos Montoya, Luis Montoya y Pepe Priego.

En 1984, Fernanda actúa sin Bernarda en el XXVIII Potaje Gitano de Utrera, para más tarde aparecer las dos, junto a Pedro Peña, en el VII Festival Joaquín el de la Paula, de Alcalá de Guadaira, y con Paco del Gastor en el homenaje que a Anzonini se le tributó en el XVIII Gazpacho Andaluz, de Morón de la Frontera. Ese mismo año reciben un homenaje en el XVI Festival de Cante Grande, de Ronda, y Fernanda opta, pocos días después,

a la III Antorcha del Cante, disputada en el XXIII Festival de Cante Jondo Antonio Mairena y trofeo que consiguió Curro Malena, culminando el año junto a Bernarda en la III Bienal de Sevilla, donde fueron acompañadas por Paco del Gastor.

De 1985, reseñamos las exitosas incursiones que hicieron por las peñas flamencas andaluzas junto a su prima Pepa de Utrera y la guitarra de Paco del Gastor, al par que regresan a Montilla a fin de celebrar el Día de Andalucía a través del I Homenaje al Flamenco, que desde entonces organiza la Peña El Lucero. Reseñar, igualmente, la gloria alcanzada por ambas en la XIV Noche Flamenca Ecijana, junto a Manuel de Palma, y en el XVII Festival de Cante Grande, de Ronda, con Paco del Gastor.

El año 1986 figuran en la I Noche Flamenca de la Cruz Roja de Málaga, en el XVIII Festival Flamenco de Pegalajar, en el XVIII Festival de Cante Grande, de Ronda, y en la IV Bienal de Sevilla, donde Fernanda se hizo acompañar por Paco del Gastor. Ese año grabó un cante por soleá para la película *La Casa de Bernarda Alba*, de Mario Camus, y participó en la III Cumbre



Fernanda, Pepa de Benito, Pepa de Utrera, Bernarda y Riqueni (Sala Adriano, 1981)



Fernanda con José Luis Postigo y Fernando Canalejas (1982)

Flamenca de Madrid, junto a Paco del Gastor, a más de en *Flamenco puro* junto a El Farruco, El Chocolate, Adela la Chaqueta, Manuela Carrasco, Juan y Pepe Habichuela, El Güito y Angelita Vargas, entre otros, espectáculo que se estrenó en Sevilla y París y que, en agosto de 1987, inició una gira por los EEUU, asistiendo la Reina de España al concierto inaugural del Teatro Chellinger, de Nueva York.

Al regreso de la gira, las eternas “niñas” vuelven a asombrar a la afición junto a la guitarra de Paco del Gastor, y sus sobrinos Inés y Luis, a través del doble álbum *Cante Flamenco: Fernanda et Bernarda de Utrera* (Radio France, 1987), grabación que mereció en 1988 el Gran Premio Charles Cros, de París.

La presencia de ambas se engrandece el 15 de julio de 1988, en el XXXII Potaje Gitano junto a Paco del Gastor, y con Pedro Bacán en el XXVII Festival de Mairena del Alcor y en un recital en la Choza Joaniquín, de Lebrija. Ese año se dejó escoltar por Juan Habichuela para actuar en solitario en *Casta*, espectáculo que, bajo la dirección de Ortiz Nuevo, se presentó en el Teatro Imperial, de Sevilla, quedando para el 7 de septiembre la rotulación en Utrera de la Avenida Fernanda y Bernarda, y para el 27

de diciembre la participación de ambas en el concierto ‘Flamenco de ayer y hoy’, celebrado en el Centro Cultural de la Villa de Madrid y junto a la guitarra de José Suárez.

Un año después, Fernanda acude solicita a Mairena del Alcor para participar en el homenaje a Curro Mairena. En julio del mismo año, sentó cátedra junto a Bernarda en la XXIV Caracolá Lebrijana, y cuatro días más tarde lo hacía en solitario en la XXI Reunión de Cante Jondo de La Puebla, mientras que al mes siguiente paraban las dos hermanas los relojes del tiempo en el XXIII Gazpacho Andaluz, de Morón de la Frontera, en el que se rindió homenaje a Silverio.

Los noventa no pudieron tener mejor comienzo: el 18 de enero Fernanda recibía en el hotel Alfonso XIII, de Sevilla, la VI Distinción ‘Compás del Cante’, deliberación que se presentó más difícil de lo esperado, pero que se confirmó en el XXX Festival del Cante de las Minas, en La Unión, y junto a Bernarda en dos conciertos en Madrid, a más de en el XXII Festival de Cante Grande, de Ronda, donde fueron secundadas por Juan Habichuela.

A finales de ese año, saldría a la luz el LP *Raza y compás* (Pasarela, 1990), con las gita-

rras de Manolo Domínguez y José Luis Postigo, uno de cuyos temas que canta Fernanda, las bulerías *Se nos rompió el amor*, se incluiría en 1993 en la película *Kika*, de Pedro Almodóvar, al tiempo que el colectivo CANDIL y la Peña Flamenca de Jaén les ofrecían un Homenaje Nacional, dedicándoles un monográfico en el número 72 de la prestigiosa revista CANDIL.

En 1991, Fernanda provoca el asombro junto a su hermana en certámenes tan distantes como el XIII Festival Joaquín el de la Paula, de Alcalá de Guadaira, el XV Festival de La Liviana, de Puerto Real, el XXV Gazpacho Andaluz, de Morón de la Frontera, que tributó homenaje a Juan Talega, o el XXXV Potaje Gitano de Utrera, al que regresaron después de muchos años de ausencia injustificada.

El año de la Expo comenzó para las hermanas con el homenaje que les ofreció la Peña Cante Jondo, de Moguer; triunfan en el XXXVI Potaje Gitano de Utrera, y Fernanda acude al Festival de Mont de Marsán, incardinada en el concierto 'La fragua del cante', y junto a Pedro Peña, a más de regalarnos el oído cantando por soleá junto a Pedro Bacán en el CD *El Ángel* (Proampro, 1992), extraída de

unas grabaciones de TV que Ricardo Pachón realizó en Morón de la Frontera a finales de 1983 y principios de 1984.

En 1993, reciben la insignia de oro de la Peña El Garbanzo, de Jerez; ponen el duende al mes de junio en el XXXVII Potaje Gitano de Utrera, que rindió homenaje a Jesús Antonio Pulpón, y en septiembre cosechan un clamoroso éxito en el XXXII Festival de Cante Jondo Antonio Mairena, que rendía homenaje al décimo aniversario de su muerte. Dos meses después, tras ser intervenida Fernanda en la madrileña clínica del doctor Fernández Vega, donde le serían extirpados unos edemas en la garganta, fueron homenajeadas en el IX Festival del Mostachón, de Utrera, y en Algeciras, donde, a instancias de la Sociedad del Cante Grande, que le dedicó un monográfico en el primer número de la Revista Al-Yazirat, las distinguieron con la V 'Palma de Plata', a más de solicitarles desde allí la Medalla de Oro de Andalucía. Nuestro gozo en un pozo: la cicatería e ignorancia del Gobierno andaluz no dio más que para la correspondiente en plata. ¿Desde cuándo se paga con plata lo que oro vale?



Fernanda de Utrera con Pedro Bacán en la Peña Flamenca de Jaén (1988)



Fernanda de Utrera con Rafael Valera (1990)

Pero la vida sigue, y los reconocimientos se suceden, pues en diciembre de 1993 se les dedica la IV Semana Cultural Flamenca de la Peña Flamenca Juan Talega, de Dos Hermanas, y el 28 de febrero de 1994, recogieron la citada Medalla de Plata de Andalucía. Sea como fuere, siguen en la cima de la admiración, figuran en el cartel del XXXVIII Potaje Gitano de Utrera y participan en el espectáculo *Venerables*, en la VIII Bienal de Sevilla de 1994, hasta llegar al 12 de noviembre en que recogieron, de manos del alcalde José Dorado, el título de Hijas Predilectas de Utrera, según el acuerdo tomado por unanimidad el 15 de marzo por la Corporación Municipal, paradójicamente el mismo año en que se les niega, en Utrera, la Orden del Mostachón en su distintivo de oro.

El 25 de febrero de 1995 son reconocidas en Jerez con la insignia de oro de la Peña Tío José de Paula, distinción que hubo de recoger Fernanda ante la ausencia por enfermedad de su hermana. Tres meses después, el 27 de mayo, recibirían en Sanlúcar de Barrameda el diploma de la Peña La Parcela, a instancias de la firma Bodegas Heredero de Argüeso, y el 10 de junio, en el homenaje que la Tertulia El Gallo de Morón rindió a Paco del Gastor, Fernanda, de la que decían que estaba acabada,

fue, junto a la guitarra de Juan del Gastor, más reina que nunca: nos sedujo y enamoró por instinto, con fiebre y frenesí, casi animalmente, con violencia incluso.

Todos anotamos aquella locura colectiva en la agenda de la memoria, del mismo modo que nos remitimos al 15 de junio, cuando se presentó en Madrid la película *Flamenco*, de Carlos Saura, donde Fernanda figura cantando por soleá junto a Paco del Gastor. Poco después, la música de la película se editaría en soporte de CD, a través de *Banda sonora de la película Flamenco* (Juan Lebrón, 1995).

El 29 de junio de 1996, Fernanda y Bernarda son homenajeadas en el XL Potaje Gitano de Utrera, y a principios de agosto, recibieron la medalla de oro de la XVI Velá Flamenca de la Nieves, de Arcos de la Frontera, completándose el año con la puesta al día de grabaciones domésticas por mor de la colección discográfica *Testimonios Flamencos* (Tartessos, 1996), donde en los volúmenes 15 y 22 fluyen las soleares y bulerías de Fernanda junto a Diego del Gastor (1973), así como soleares y fandangos por soleá de Fernanda en los volúmenes 35 y 36 (1984), siendo en esta ocasión acompañada por Manolo Domínguez.





Fernanda de Utrera en la Peña Flamenca de Jaén (1981)

El día 3 de enero de 1997 clausuran, en el Teatro Central de Sevilla, el ciclo "Flamenco viene del Sur", y a finales del mismo mes, Fernanda recibe la Medalla de Oro de la ciudad de Nîmes en el transcurso de la IV Semana Flamenca de la localidad gala. Más tarde, saldría a la luz el oratorio de José Heredia Maya, *Un gitano de ley* (Nuevos Medios, 1997), donde nuestras artistas intervienen en ese CD, con la guitarra de Manolo Domínguez por soleá y bulerías, y el 7 de junio, quedaría inaugurada la Peña Flamenca de Ronda y su Serranía Fernanda y Bernarda.

El 18 de abril de 1998 reciben la IX Giralilla Flamenca de la lebrijana Peña Flamenca Pepe Montaraz, y el 1 de agosto se produciría el último milagro de Fernanda: el XXXII Gazpacho Andaluz, de Morón de la Frontera, la nombró, a instancias de un acuerdo plenario del Ayuntamiento presidido por el alcalde José Párraga, 'Madrina Perpetua' de tan histórica muestra, coincidiendo por cierto con el veinticinco aniversario de la muerte de Diego del Gastor. Se trataba, pues, de la última actuación en directo de Fernanda y la 'Reina' evidenció de sobra, y junto a Manuel de Palma, el por qué era el duende tallado en forma de mujer.

Ya, por último, en diciembre de 1998, las hermanas reciben la comunicación de su inminente proclamación como Hijas Predi-

lectas de la Provincia de Sevilla, a instancias de la Diputación Provincial, al par que figuran con otros artistas locales en el CD *Utrera en Directo* (Fonoruz, 1998), bajo la edición de la Hermandad de los Gitanos, donde se rescata una grabación de Fernanda con Diego del Gastor, a más de unas bulerías, también domésticas y *a cappella*, en las que intervienen Bernarda, Fernanda y su sobrina Inés.

A mediados de febrero de 1999, en tanto sale al mercado *Ahora*, el primer trabajo en solitario de Bernarda, el disco aparece en mala hora, justo cuando fallecía su hermana Josefa, madre de El Tati (Antonio Suárez Jiménez, que sufrió un infarto y que fue el lazarillo de Fernanda y Bernarda cuando marcharon a Madrid), Inés y Luis, y cuando Fernanda se cae, se parte unos dedos de la mano y se lesiona unas vértebras.

Cae 1999 y el 15 de noviembre la Casa de la Provincia de Sevilla acoge la presentación del Libro-CD *Fernanda y Bernarda de Utrera. Cantes inéditos*, de Miguel Acal y Manuel Martín Martín, y editado por la Diputación Provincial, donde, junto a la vida y obra de ambas hermanas, incluimos dos CDs de grabaciones realizadas entre los años 1956 y 1998 y secundadas por las guitarras de Eduardo de la Malena, Diego del Gastor, Enrique de Melchor y Pedro Bacán y Manuel de Palma.

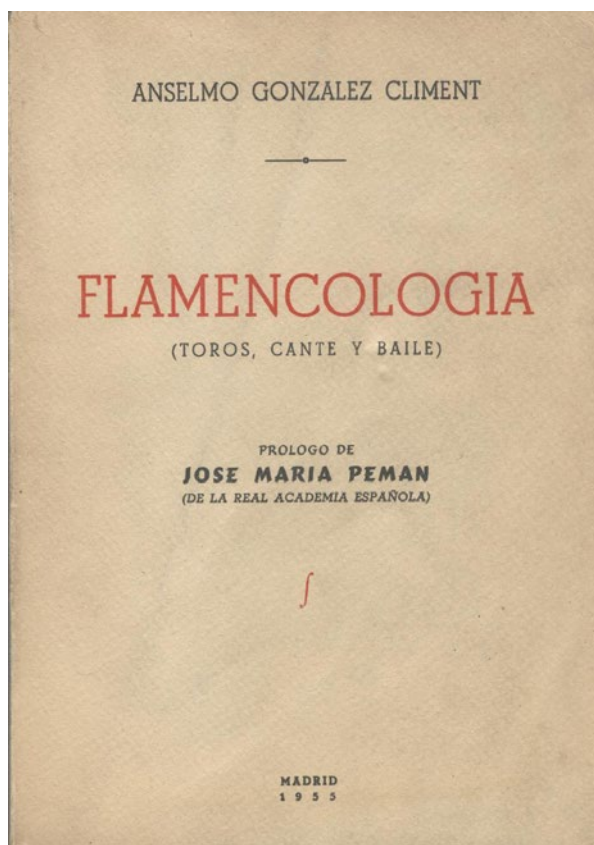
Pero, como decíamos, Fernanda se sumió a partir de 1999 en una cadena de infortunios hasta ser presa del Alzheimer, lo que explica que se fuera de este mundo sin saber que está inmortalizada en bronce en Utrera, desde el 7 de mayo de 2005, justo ante el Mercado, o que SM Juan Carlos I le otorgara el 21 de noviembre la Medalla de Oro de las Bellas Artes.

Y la soleá quedó de luto. Murió la reina, la voz que puso Dios en la tierra para ensanchar nuestras horas alegres. El Ayuntamiento de Utrera, presidido entonces por Francisco Jiménez, decretó tres días de luto, y desde las siete de la tarde de aquel fatídico 24 de agosto de 2006, el salón de Pleno acogió el féretro de la más honda cantaora de todos los tiempos, Fernanda, cuyos restos fueron trasladados a las doce del viernes 25 de agosto a la iglesia de Santiago, de donde partieron para el cementerio de Utrera, donde reposan los restos de quien alojó a muchos corazones en el mismo ataúd.

CARTAS PERDIDAS, 30 AÑOS DESPUÉS

Ramón Porras

Hace exactamente 30 años, *CANDIL* dedicó un número monográfico a Anselmo González Climent, concretamente la revista correspondiente a noviembre-diciembre 1992, en la que intervine con un trabajo titulado “Percepciones Epistolares sobre la obra de González Climent”. Y entre el amplio espectro de comunicaciones de figuras relevantes de la cultura que se cartearon con el escritor argentino, como Ricardo Molina, Gerardo Diego, Ramon Gómez de la Serna, Guillermo Díaz Plaja, Edgar Neville, etc, hubo una involuntaria omisión, como consecuencia de lamentable extravío de documentos. En concreto, dos cartas que remitían Fernando Quiñones y su destinatario era González Climent. Y aunque en el estudio publicado en la revista *CANDIL* se incorporaba una sencilla loa al fenómeno flamenco, tal y como lo constataba el escritor argentino en *Flamencología*, las cartas que hoy publicamos de Fernando Quiñones, no lo fueron entonces. Por dos razones, creemos que es oportuno hacerlo ahora. Primero, porque es de estricta justicia y resulta inexplicable que el poeta y el escritor argentino no participaran en ese homenaje; y segundo, y tal vez sea lo más relevante, la correspondencia hoy ofrecida arroja luz sobre una cuestión que se puso de relieve, posteriormente. Se formulaba la pregunta del por qué Anselmo González Climent se autoexcluye, desde la década de los 80, del universo y debate del flamenco. O cómo más exactamente, se le excluye. La relación entre el poeta gaditano y el autor de “*Flamencología*” fue muy estrecha, de manera que el primero participa activamente en la publicación de lo que meses después será la antología de la Poesía Flamenca, de González Climent. En ella, obra un poema del propio González Climent, que producirá escándalos en los aledaños del poeta Ricardo Molina y



singularmente del cantaor Antonio Mairena que ya era depositario de la Llave de Oro del Flamenco. En el expresado poema, González Climent asocia a un artista o estilo el signo de alguna emoción. Respecto del cante de Antonio Mairena, el escritor argentino escribe: “Antonio Mairena, nieve en Sevilla”. Para quienes observábamos la rivalidad existente entre los que, en el marco de los concursos cordobeses, defendían el liderazgo de Aurelio de Cádiz (léase Anselmo González Climent), frente a Ricardo Molina, Francisco Vallecillos y otros cuyo paradigma del cante era Antonio Mairena, la descalificación era enorme y abrió una brecha entre los partidarios opinadores de uno u otro extremo. Hay que puntualizar que dicha brecha, en algún sentido, ya estaba





anunciada, por cuanto, con distinta significación la publicación de “Mundo y Formas del Cante Flamenco”, cuyo autor fue Ricardo Molina y Antonio Mairena, se decreta la atribución exclusiva del origen del cante en la etnia gitana, mientras que enfrente de la misma se opone quienes, sin negar el protagonismo de los cantaores primitivos gitanos, le otorgan a Andalucía una función preponderante. Tal debate, lo he dicho cientos de veces, incurre en bizantinismo estériles que hay que desechar.

Seguidamente les ofrecemos las dos cartas que dirige Fernando Quiñones a González Climent:

“Madrid, 8.2. 60.

Sr. D. Anselmo González Climent
Buenos Aires.

Querido Anselmo:

Esta misma mañana, noche ahora, me llegó tu carta, que cumpliendo, en la “bulla” del temor a no poder hacerlo más tarde por falta de tiempo, hoy mismo.

¡Pues como no recordarte! No tenía por qué venir “Argentina sin América”, libro de excelente facha y cuyo acuse de recibe y agradecimiento te tenía pendiente, para que tu persona y tu obra, por esta doble vía de la amistad y los libros, y aun

triple si le sumamos lo andaluz, no se me despintaran de la memoria, sobre todo en la buena razón de la noche con “Fosforito”. A tu libro le meteré mano -ojo y sentido- en cuanto pueda y el cielo me conceda horas para hacerlo, harto remiso como anda en dárme las. Pero su aparecer, lo que de intuición cierta mueve la primera ojeada, da gusto.

Te reuní cuanto pude para tu “Antología de Poesía Flamenca”. Aquí llevas una gavilla de cosas, y ahora te la daré de datos, en el párrafo siguiente. Todo deslizado y apresurado, como verás, pero posiblemente útil. La idea de ese libro es: excelente. Hay que pensar, quizá, si el título que de él me das servirá, tan completamente como debe servir al propósito y a la buena mano que les mueven. Pocas personas tan “puestas” como tú, desde luego, para hacerlo. Ahora bien, si el libro va destinado a un público intelectual, reducido, no precisamente -¡ni muchísimo menos!- flamenco, el uso de esta última palabra, tal maltratada y, en realidad, tan poco precisa, si la consideramos desde un rigor severo, puede comprometer, en mayor o menor medida, al libro mismo y a su destino de reivindicación de tanta triste leyenda como el vocablo -que solo un millar de personas entendemos en el mundo como tú y yo lo hacemos- desplaza. ¿Algo así como “Antología del cante y del baile” o como “Antología poética del Cante” (con el peligro, este título, de excluir al baile), o quizá “Corona de canto y baile”, ¿o algo así? Ves que lo que evito es la palabra “flamenco, que, si al frente de tu libro ‘Flamencología estaba muy bien, salvada en su peligro por al sufijo aclarador y científicistas, aquí puede ser -o son todas figuraciones mías, miedos intelectuales- un poco peligrosa. Bueno: no me hagas demasiado caso. Quizá convenga incluso reivindicar la palabra mediante el sistema de ponerla al frente, y desnuda, ante un libro como promete ser el tuyo.

Creo que te he conseguido lo que de más interesante pueda aquí alcanzarse para él. Por añadidura: en la “Antología de Poetas Andaluces Contemporáneos”, de José Luis Cane (Ediciones Cultura Hispánica, Col. “La Encina y el Mar” Madrid, 1952) encontrarías cosas interesantes al respecto en las pág. 166, 197 y 401. Tres direcciones jóvenes y excelentes poetas andaluces que pudieran servirte, y a los que mis empeños no me permiten dirigirme directamente: Rafa Montesinos (Madrid...), Julio Mariscal Montes (Arcos de la Frontera) y José Luis Tejada (Puerto de Santa

María). Es casi seguro que te conocen alguno de ellos, si no todos; en todo caso, escribiéndolas de mi parte, quedas más que presentado. Espero que, incluso perezoso como lo es alguno, todos te responderían.

Mira, en autores franceses, si no tienen algo de “poesía flamenca” Paul Morand, H. Montherlant y P. Peyret, Cocteau. Tiene algo bueno, en prosa al menos, sobre el tema. De italianos, poesía que conozco bien por razón mis muchos viajes y casamiento allí, no sé nada. Lo del portugués De Sampa, excelente y afamado poeta lusitano, me lo dedicó a mí, porque fui yo el cantaor (o alevín de tal) poseedor de la voz a que alude en sus versos (Fue hace 7 años y en Segovia, en el I Congreso de Poesía Castellana).

En Femán -por supuesto lo sabes de sobra- podrás encontrar mucho material adecuado. Como ves, te estoy dando la cosa en plan exhaustivo, para que tú tomes y deseches lo que quieras, a tenor de las orientaciones básicas de la antología. Y acaso me excedí. Perdónalo, si así fue, en gracia a la simpatía amistosa que me mueve, y a la que me inspira el simple proyecto de la antología, que ya solo con Manuel Machado y Federico puede hacerse sabrosísima.

Y ahora, a los dos la noche, hora de cansancios literarios y de resurrecciones cantaores, un abrazo desde esta habitación de mi casa, que es la tuya y que mira al Guadarrama del Rabí Sem Tab.

Fernando Quiñones”.

“Madrid, 18.2.63.

Sr. D. Anselmo González Climent
Buenos Aires.

Querido Anselmo:

El objeto principal de esta carta es... varios. Uno de ellos, el rogarte que me envíes, de los 4 artículos “jondos” de ABC que te di, los dos que no son los titulados “¿Qué es el cante?” y “Notas finales” (los cuales sí tengo).

Mis relaciones con la Argentina están intensificadísimas, y por mi parte me alegro horrores de que así sea, ya que siempre, y aún por motivos sentimentales, he sentido cariño hacia nuestros



Platas y sus mundos diversos y elementales. Aparte de mi modesta colaboración en “La Nación”, ya habitual, he sido uno de los gestores del viaje de Berges a España (le recibí, despedí, busqué las conferencias, presenté en Cultura Hispánica, etc.), estuve también por aquí con Ernesto Sábato. Voy a colaborar en “Sur”, a editar muy probablemente un libro en “Emecé”, prologado por Borges, y... ¡a ir, con grandes posibilidades de que esto sea mucho más que conjetura, dentro de este año!

¿Cómo vas tú? La “Antología de poesía flamenca” quedó muy bien -creo que te di la nota de “Cuadernos”, ¿no? - y aún me parece que he visto algunos otros comentarios, todos elogiosos.

Debo darte, como cofrade mayor del cante que eres, tres noticias. Las dos primeras son discográficas: “Hispanavox” ha lanzado dos muy recomendables discos, sumamente gaditanos ambos: uno, “Antología de los cantes de Cádiz”; otro, un monográfico, destinado totalmente a Aurelio (el primero lo tengo; el segundo no le he localizado aún, pero me han certificado su existencia). La tercera noticia se refiere a la presencia en Madrid de Pepe Pueblo, un cantaor joven de La Puebla de Cazalla una clase y un “pedigree” jondo que no veas. Le canté a Borges, en una juerga con cabales, que le organizamos, y en donde yo hice de calentador, de manera fantástica.

Ahora, y en espera de tus noticias, esos dos articulillos y “lo que guste de mandá”, te abrazo fuertemente

Fernando Quiñones”.



CANALEJAS DE PUERTO REAL.

APUNTES SOBRE UN ARTISTA FLAMENCO

Catalina León

La biografía personal y profesional de Canalejas de Puerto Real está por hacer. Las noticias que se tienen de él son dispersas y, en ocasiones, revelan datos que no aparecen contrastados con fuentes fiables. Quede claro, por lo tanto, que estos apuntes tratan de situarlo en su contexto y de recoger datos de fuentes distintas, a falta de la biografía definitiva del artista.

Juan Pérez Sánchez, para el arte Canalejas de Puerto Real (Puerto Real, Cádiz, 1905 - Jaén, 1966), es el prototipo de artista flamenco inserto en el tiempo que le tocó vivir. Aunque su biografía aún no se ha escrito y hay muchos detalles que se escapan, muchas zonas oscuras e, incluso, contradicciones necesitadas de la correspondiente investigación, está claro que en él se cumplen la gran mayoría de las características del cantaor de su época: comenzó muy joven aficionándose al cante, compatibilizó su presencia en fiestas y reuniones con trabajos precarios, dio el salto al flamenco fuera de su tierra y frecuentó escenarios y formatos diversos, desde la fiesta, a las ventas o colmaos, los teatros y plazas de toros, las giras multitudinarias, hasta llegar a la época de los concursos, los tablaos y los festivales. Si a esto le añadimos que tiene una completa obra fonográfica y que fue el intérprete de algunos de los grandes éxitos musicales de mediados del siglo XX, tenemos ya una idea aproximada de su bagaje. Su propia evolución profesional corre pareja, por tanto, a la de la historia del flamenco, que va modificando el formato de sus espectáculos al mismo tiempo que cambian los gustos, las modas y los públicos.

Su lugar de nacimiento, Puerto Real, forma parte de la famosa pentápolis gaditana, junto con San Fernando, Chiclana de la Frontera, el Puerto de Santa María y la capital, Cádiz. Un territorio abonado para el arte, sobre todo para la música, receptor de múltiples tradiciones, tanto autóctonas como ultramarinas, porque queda demostrada la influencia que los

sones del otro lado del atlántico tienen en el flamenco. En Puerto Real el flamenco se vivía con intensidad y los artistas eran numerosos, moviéndose de un lado a otro y oyendo a los más antiguos y respetados. Era una vivencia personal y familiar que tuvo que tener Canalejas, como la tuvieron otros artistas de la zona antes y después.

Aunque dejó tres hijos y varios nietos, no hay datos más concretos de su vida familiar, salvo que formaba parte de una familia numerosa con siete hijos, que nació en el Callejón del Obispo de Puerto Real y que a otro de sus hermanos le apodaban Moret, como a él se le apodó Canalejas, ambos políticos del partido liberal, contemporáneos entre sí. ¿Cuál es la causa de ambos apodos? Esta ausencia de datos fidedignos nos lleva a que nos falte arrojar luz sobre muchos extremos.

¿Quién era su padre, a qué se dedicaba, de dónde procedía? ¿Dónde y con quién aprendió exactamente a cantar? ¿Fue al colegio? ¿A qué edad comenzó a cantar en público? En relación a esto último escribe una anécdota Andrés Bernal Montesinos, el presidente actual de la Peña Flamenca Canalejas de Puerto Real, que puede ser ilustrativa de su afición y también de su precocidad, dos virtudes que tenían muchísimos niños pobres de la época, porque el cante y el toro eran para ellos lo que para los niños de ahora son los futbolistas o los *youtubers*.

La anécdota se refiere a una actuación de Manuel Torre, en San Fernando, y a una fiesta posterior en la que el adolescente Canalejas



*Canalejas y familia*

deja atónitos a los presentes cuando canta por el Torre... y recibe un regalo de ¡cincuenta pesetas! Desconozco el grado de fiabilidad de este hecho, pero, si fuera cierto, confirmaría que desde muy pequeño, a Canalejas, no solo le gustaba el flamenco, sino que lo conocía y lo escuchaba con asiduidad, no de otra forma puede aprenderse.

Sus empleos ocasionales de peón de carpintero, de trabajador en el dique o de mariscador, tienen el contrapunto de unos inicios artísticos comunes a muchos chicos de la época: aprovechando las oportunidades que podían surgir en los locales, fiestas familiares o reuniones, en la zona de la bahía, porque los flamencos de Cádiz siempre se han movido por ella a modo de macroescenario.

Me hago una pregunta, al hilo de la próxima conmemoración del centenario del Concurso de Cante Jondo de Granada, en 1922. En ese año Canalejas tenía diecisiete años ¿cómo no se enteró de la oportunidad que suponía ir al concurso? Parece que su situación era la del semi-profesional del cante, algo común porque en este arte no es fácil poder vivir

solo de practicarlo. El caso es que no debían contentarle esas precarias ocupaciones para el futuro y (aquí hay otra historia a tener en cuenta) se marcha a Barcelona, en 1930, con ayuda del cocinero del buque “Magallanes”, y lo hace como polizón. No puede ser más rocambolesca la situación. Rafael de la Cabeza o Rafael Cabeza, que de ambos modos lo he visto escrito, ayuda al chaval. Parece haber constancia de que, en el año 1932, dos años después, está actuando en locales de Barcelona y también de Valencia, para dar el salto, más documentado ya, a Madrid, en 1934. Se registran entonces actuaciones suyas, tanto en el Olimpia como en el Circo Price, los escenarios habituales y junto a él están algunos de los nombres que en la época alternaban en los carteles, como Pena Hijo, José Cepero, Mazaco o Angelillo.

Pasó la guerra civil en Jaén, ciudad que acogió el 18 de julio de 1936 a una gran compañía de ópera flamenca, de las dos que solían recorrer España de norte a sur. Estaban allí Manolo Caracol, Pastora Pavón y Pepe Pinto, además de otros artistas. Ellos tres se subieron para Madrid y allí pasaron la





guerra, cantando en los teatros, que permanecieron abiertos en la capital. Las noticias nos lo vuelven a mostrar ya en 1939, en Cádiz, participando en un espectáculo encabezado por Pastora Pavón, el Pinto y el Sevillano; y, después, en la compañía de Pepe Marchena, formando parte de sus giras, que fueron muy numerosas en los años 40.

Estas giras congregaban a muchísimo público y tenían un éxito arrollador. He oído de primera mano testimonios de mayores que vivieron siendo jóvenes aquellos espectáculos y se producía una conmoción cuando llegaba la compañía, que no solamente arribaba a las ciudades, sino a cualquier pueblo pequeño, convirtiéndose en centro del ocio y de la vida social. Estas actuaciones, estos espectáculos, son el mejor modo de sobrellevar las tristezas de la posguerra para una población cansada de miserias y de privaciones. Hacen, por tanto, no solo una labor artística, sino humana y social. Se trata, además, de unos años en que estaban en activo una serie de figuras de primer orden, que atraían a los aficionados y que constituían la forma de vida principal de los artistas,

pues duraban varios meses y recorrían sitios diversos. Algunos de esos artistas dieron el salto a América y adquirieron un nombre allí.

En 1960, las giras estaban en decadencia y eran los tablaos el sitio en el que el flamenco estaba más vivo. En ese año se había contratado en un tablao muy importante de Madrid, Las Brujas, de donde pasaría a otro también importante, Torres Bermejas.

Resulta, muy interesante saber, y está perfectamente documentado, que Canalejas comenzó a participar en los concursos de cante que, a partir de 1952, con el Primer Concurso de Cante por Alegrías de Cádiz, pionero de todos ellos tras el de Granada, en el año 1922, llenaron la geografía española de una nueva modalidad de espectáculo. Canalejas alternó en los años cincuenta sus actuaciones más multitudinarias con otras en los tablaos que se pusieron de moda entonces, sobre todo en Madrid, acogiendo a una gran cantidad de artistas, con programas diarios y varios pases. Después de eso participó, ya con gran experiencia y conocimiento, en los concursos de Córdoba, Cartagena y La Unión. En todos ellos hizo un extraordinario papel, pues era un artista que lo tenía todo en ese momento: experiencia, conocimiento y cualidades, además de un saber estar en el escenario que se había confirmado desde años antes. En 1963, ganó la Lámpara Minera, máximo galardón del Festival del Cante de las Minas de La Unión, certamen que había comenzado a celebrarse en 1961. En 1964, se alzó con el premio del Concurso Nacional de Córdoba, iniciado a su vez en 1956, pretendiendo seguir con la estela de Granada.

Fue también empresario del taxi en la ciudad de Jaén, donde se casó, se quedó a vivir y nacieron sus tres hijos. Por lo tanto, fue un artista de vida itinerante, que supo adaptarse a los cambios y trabajar en espectáculos de tipo muy diverso, pues en las giras y con las compañías de ópera flamenca, el flamenco se alternaba con las variedades y el teatro, mientras que en los concursos, festivales y tablaos había un porcentaje casi total de flamenco y un tipo de público más experimentado y con una afición más específica. Esta adaptación no es una cualidad desdeñable, porque suele haber

grandes artistas que no son capaces de moverse con soltura de un formato a otro y pierden el favor del público y acaban sus carreras cuando las modificaciones hacen mella en su forma de funcionar. No es el caso de Canalejas, desde luego, que era flexible, enciclopédico en sus conocimientos y que tenía don de gentes para las actuaciones en directo.

Puede que su última actuación, o una de las últimas, fuera en el pueblo de Álora, pocos meses antes de morir, junto a Pepe Aznalcóllar y Pepe Palanca, además de numerosos artistas malagueños en el festival-homenaje que la Peña Juan Breva tributó a Diego el Perote.

Un recuerdo vívido y certero que de él he encontrado en las palabras de Ricardo Rodríguez Cosano, compañero de la revista *“Sevilla Flamenca”*, que nació en Casariche en 1937 y falleció en Sevilla en 2016, aunque hijo adoptivo de Lebrija. Ricardo vio actuar a Canalejas en su pueblo de Casariche cuando era un adolescente, en los años cincuenta, yendo con la compañía de Pepe Marchena. Le llamó la atención que, mientras todos los cantaores cantaban de pie, según la costumbre de la época concreta, Canalejas lo hacía sentado, algo que luego se generalizaría y volvería a traer la estampa antigua del cantaor y el guitarrista en sillas de enea.

Hay un aspecto muy interesante de su carrera artística y es la gran cantidad y calidad de sus registros fonográficos. Canalejas grabó mucho y bien, tanto con la casa Belter como con Vergara, por lo que es posible conocer su voz, su estilo y su forma de cantar de manera directa y con todo lujo de detalles. La grabación de los discos iba acompañada de la publicación del correspondiente Cancionero en el que aparecía simplemente como “Canalejas”. Los Cancioneros eran muy populares, se vendían en las actuaciones y ayudaba a que la gente se aprendiera las letras del cante, lo que favorecía su divulgación. Cantar copla o cantar flamenco era algo común, que se hacía en los patios de las casas, en los corrales de vecinos, o en las reuniones y fiestas familiares de Andalucía de una forma muy natural.

En sus discos se puede apreciar que Canalejas interpretaba una gran variedad de cantes, prácticamente los conocía todos: bulerías,

malagueñas, peteneras, fandangos, tientos, alegrías, tarantos, seguiriyas, saetas, soleares y tanguillos. En lo que se refiere a las bulerías, las hace tanto clásicas, como a partir de nuevas melodías, destacando sus recreaciones de “Maricruz” o de “Rocío”, de Rafael de León y Quiroga, que se hicieron muy famosas, sobre todo la última.

Canalejas era también un gran fandanguero, algo usual en esa época en la que los públicos morían con los fandangos y cerraban sus tandas cualquier espectáculo que se preciara, en una lucha leal por ver quién sabía más variedades, o quién le daba una impronta más personal. Conoce muy bien el fandango de Lucena, e interpreta el de Santa Bárbara, algo que ha llamado la atención de los estudiosos, por cuanto los naturales del pueblo de Santa Bárbara de Casa, pueblo onubense de la comarca del Andévalo, no sabían nada de esa copla, según una investigación que consta por escrito, y es por ello que su creación se atribuye al propio Canalejas.

Por otro lado, también gustaba de los cantes hispanoamericanos, los llamados de ida y vuelta, que tenían gran aceptación por su melosidad y cadencia y en Cádiz eran muy populares por la hermandad de algunos con el tanguillo y por la relación lógica de la música gaditana con la de allende el océano, debido a circunstancias de hermanamiento histórico y de trasiego de gentes. Guajiras, colombianas, milongas, todos ellos los cantó y grabó Canalejas. Estilísticamente, Canalejas acusa tanto la influencia de los grandes maestros a los que admiraba, sobre todo de Caracol, como de los cantes de su tierra natal. El cante de los Puertos, sub-escuela de los cantes de Cádiz, aparece en sus interpretaciones más logradas, tanto en los estilos de bulerías, tientos y tangos, o alegrías. Las características de estos cantes, tercios cortos y recortados, predominio del ritmo y el compás, aire especial en la ejecución, escasez de lamentos y contención expresiva, están patentes en la ejecución que hace Canalejas.

Su aprendizaje debió seguir el itinerario usual en los flamencos: escuchar a los maestros, oír a los iguales, aportar su propio estilo matizado por sus condiciones vocales y su gusto al



PLAZA DE TOROS **ARENAS**
HOY, NOCHE, 10.45
LAS MEJORES FIGURAS EN
EL MAYOR ESPECTÁCULO DE
FLAMENCO

**ASI CANTA
ANDALUCIA**
CON UN REPARTO SIN
PRECEDENTES



Pepe Marchena
Niña de Antequera
MANOLO EL MALAGUEÑO
CANALEJAS
LOS GADITANOS
HERMANOS VALDERRAMA
RAFAELA DE CORDOBA
35 ARTISTAS DEL ARTE
ANDALUZ
Presentado por Circuitos Saavedra

La Vanguardia, 30 de junio de 1956

¡Solo por 3 días!
17, 18 y 19 JULIO
cantará en Madrid
el genial
**PEPE
MARCHENA**
con la mayor concentración
de grandes figuras de todos
los tiempos en el singular
espectáculo titulado
**"ASI CANTA
ANDALUCIA"**
¡SENSACIONAL REPARTO!

PEPE MARCHENA
Niña de
ANTEQUERA
Manolo
"EL MALAGUEÑO"
CANALEJAS
de Puerto Real
LOS GADITANOS
Hermanos
VALDERRAMA

Rafaela de Córdoba
MARIA DE CASTRO, HER-
MANOS MORENO, VICTO-
RIA VALLEJO, GRAN BAE-
ZA, P. AZUEGA Y MANUEL
MONTORO, ANTONIO PE-
ÑA Y B. DE MERIDA
Tomás Moreno y Pascual
Moya
**GRAN CUADRO
ANDALUZ**
Ignacia la Jerezana, Lola
Gutiérrez, Carmen Amado,
Natividad Vargas, Concha
Triana, Juanito Díaz, Enri-
que Moreno
Dirección musical:
CESAR ANTOLIN
Empresa artística:
PASCUAL SAAVEDRA

PRICE
(Refrigerado)
(Despachase sin aumento)

Hoja del Lunes, 16 de julio de 1956

**¡MAGNO
ACONTECIMIENTO
ARTISTICO!**
CIRCUITOS SAAVEDRA
presenta
**EL MAS GRANDIOSO
ESPECTACULO
DE TODOS LOS TIEMPOS:**

**ASI CANTA
ANDALUCIA**

Pepe Marchena
Niña de Antequera
Manolo el Malagueño
Canalejas
Los Gaditanos
**Y LOS MEJORES ARTISTAS
DEL GENERO**

A LAS 11 DE LA NOCHE
(Taquilla desde las 7 de la tarde)

HOY

TRINIDAD

— AUTORIZADO —

ABC (Sevilla), 2 de agosto de 1956

interpretar. Se habla de que conoció tanto el cante de Cádiz y los Puertos, como el cante de Jerez, distinto en muchos aspectos, sobre todo en el uso del ritmo, menos mesurado, y en el predominio de cantes como las bulerías o las soleares.

El concepto "enciclopedismo" puede aplicarse muy bien a Canalejas, dado su amplio conocimiento de los diversos estilos, incluyendo los menos conocidos que se sitúan en el ámbito de los cantes de Levante (mineras, tarantas, tarantos, cartageneras), algo avalado por los premios que consiguió en dos plazas muy exigentes, como La Unión y Cartagena. Estos premios, además, los consigue en un momento en que esos cantes eran poco conocidos y muy poco interpretados, pues los gustos del público tiraban siempre a otros más festeros o más emotivos, como los fandangos.

Sin embargo, hay que poner en valor que Canalejas culminara su vida artística con su actuación en esos concursos, por lo que ello significa de atrevimiento, de seguridad en sí mismo y de conocimiento. Demostró con ello

ser un buen "aficionado", en el mejor sentido con el que se aplica esta palabra en el flamenco: aquel que no solo canta, sino que escucha; que no solo conoce, sino que investiga para conocer más; que no solo interpreta, sino que recrea y añade cosas de su propia cosecha.

El conocimiento detallado de la vida de Canalejas, de su recorrido artístico y de su participación en espectáculos y escenarios diversos nos daría datos muy interesantes a la hora de definir con claridad el tránsito que se produce entre los años cuarenta y cincuenta, desde la ópera flamenca hasta los tablaos o festivales, así como ese período oscuro que es la preguerra y la guerra civil, cuyas noticias no son lo suficientemente numerosas como trazar un paisaje convincente de cómo se fueron aclimatando los artistas a la inestable situación política y al clima bélico.

Canalejas vivió, al menos, veinticinco años en la zona de Puerto Real antes de irse a Barcelona. De estos veinticinco años no hay apenas noticias, salvo comentarios generales. Se dice que en los años veinte ya comenzó a actuar como profe-

sional. Falta situar su presencia en los locales en los que actuó, para poder establecer hasta qué punto su formación estuvo en relación con el contacto con otros artistas y para calibrar su situación profesional en el momento en que se marcha. Son muchos puntos oscuros por aclarar que necesitan dedicación y rastreo para poder completar el mapa de su vida y de su obra.

Ricardo Rodríguez Cosano, a quien ya he mencionado, afirma que grabó al menos cincuenta discos de pizarra, todos antes de 1956. También dice que esa relación de discos de pizarra se publicó ya en la revista *CANDIL* en un trabajo conjunto de Manuel Yerga Lancharro, Antonio Mejías y los hijos de Canalejas. Esto me parece una fuente muy fiable, tanto por la revista como por los recopiladores.

En cuanto a los hijos de Canalejas, Andrés Bernal Montesinos, ya aludido anteriormente, los menciona como buenos aficionados al cante. En su blog recoge también, como hacen otros, que Mariana Cornejo, gran cantaora por Cádiz, era sobrina de Canalejas. En este sentido, por el trato personal que tuve con Mariana, he de decir que no solo era una artista descomunal, sino que tenía un conocimiento vívido del cante de Cádiz y un gran respeto a su tío Canalejas.

Las fechas fiables, hasta el momento, son escasas:

- 1905, nace en Puerto Real 1930, se marcha a Barcelona
- 1932, aparece actuando en Barcelona y Valencia 1934, actúa en locales de Madrid
- 1936, situado en Jaén al comienzo de la guerra 1939, actúa en Cádiz
- 1940 y siguientes, forma parte de la compañía de Pepe Marchena 1960, contratado en el tablao Torres Bermejas
- 1963, premiado con la Lámpara Minera en La Unión 1964, premiado en el Concurso de Córdoba
- 1966, fallecimiento en Jaén.

La web *andalucia.org* detalla sus discos, sin contar con los de pizarra:

Álbum

- 1978 Así es Andalucía la Baja (Cass) Singles y EPs

- 1960 Cuando tocan las Campanas / Con sangre de quien te ofenda / Que te busco y no te encuentro / Rocieros (2 versiones)
- 1960 Belingonero Flamenco / Jardinero feliz / la Rondeña mía / Mi yegüita (7", EP)
- 1960 Semana Santa en Andalucía - Saetas (7", Single)
- 1960 Villancicos Flamencos (7", EP)
- 1961 Rocío / Me hiciste mucho sufrir / Muñequita linda / Al toque de una campana (7", EP)
- 1961 Mari Cruz (7", EP)
- 1963 Empezó por Badajoz... (7", Single)
- 1963 Villancicos (7", EP)
- 1963 Saetas en Semana Santa (7")
- 1964 Compañerito Minero / Al turno de madrugada / La Niña de Palomares / En la cumbre de una sierra (7", EP)
- 1965 Olé el Litri / Dime si quieres que sea / No voy a lograr / Cuando me dicen que Cádiz (7", EP)
- 1965 Romance a Carmen Amaya (7", Single)
- 1965 Canalejas de Puerto Real, Pepe de La Isla - Ole El Cordobés (7", EP, Mono)
- 1967 Me hiciste mucho sufrir (7", EP)
- 1973 Niño que en cueros y descalzo / Orillo, Orillo (7") 1973 Orillo Orillo / Donde van esos machos (7", Single)
- Me ha querido parese mucho más contenta Estaba / A la luz de los luceros (Shellac, 10").

Recopilatorios

- 1967 Canalejas de Puerto Real, La Paquera de Jerez, Porrina de Badajoz - Trío de Ases (LP, Comp).
- 1972 Luquitas de Marchena, Canalejas de Puerto Real, Niño de Agudulce - Trío de Ases (LP, Comp).
- 1974 Lo Mejor de Canalejas de Puerto Real (LP, Comp).
- 1974 Homenaje a: Canalejas de Puerto Real (LP, Album, Comp) 2007. Canalejas de Puerto Real (CD, Comp, Dig). 2014 Grands Cantaores Du Flamenco V.



EL VERSO FLAMENCO.

REIVINDICACIONES Y CONTENIDO SOCIAL

(Aproximaciones a un estudio)

PRIMERA PARTE

Juan Antonio Ibáñez

(El artículo es resumen, en su primera parte, de un trabajo que el autor lleva a cabo actualmente)

Callecita de San Juan
le han puesto los desertores
calle de la libertad.
(Popular)

Corría el año 76, cuando el jaenero y escritor Manuel Urbano Pérez Ortega, sacaba a la luz “Andalucía en el testimonio de sus poetas”. Una selección de poesía que hablaba de un claro compromiso con la realidad del Sur. Era, es, la palabra puesta al servicio de problemáticas concretas de los hombres y mujeres de esta nuestra tierra. De sus ciudades, del trabajo..., y en la introducción, nuestro escritor -ya fallecido, pero siempre en la memoria-, recogía dos argumentos a tener en cuenta a la hora de

describir, con distintos poemas, la actualidad del verso de aquellos días.

En sus páginas, leíamos: “Lejano a toda suspicacia, aviso a navegantes: esto no es una antología panderetera y folclórica para turistas y otros”. Advertencia más que necesaria, ya que, como señala Romero Esteo en *JONDO 6* (Seminario de Estudios Flamencos de la Universidad de Granada, celebrado en el 75), “de los poetas andaluces en Madrid se dice que son gente muy, muy agradecida, que suelen lamer la mano que les arroja el mendrugo, que suelen lamérsela devotamente. De los poetas andaluces en Barcelona, suelen esperar una gracia oportuna, una ingeniosidad de payasos”.

Más adelante, con Celaya como ejemplo, señala Manuel Urbano: *Es la misma denuncia vigorosa de Celaya, quien por el sesenta y uno la gritara como base de afirmación de su pueblo vasco concienzudo y rebelde*. “Tengo sobre mi mesa la carta de un poeta del Sur que me admoniza. Me dice textualmente: Gabriel, la rosa es bella. ¿Qué importa su mentira? Nosotros andaluces milenarios, sabemos de muchas injusticias. A veces, nos conmueven unos roncacos azufres y la pena se eriza. Más, ¿qué? Lo nuestro es mirar, que todo pasa y es inútil la prisa. Por eso combinamos felizmente la palabra. ¿Es más la poesía? Poesía no es luchar como luchas tú contra lo imposible remordiéndolo la vida. No es gritar las verdades, ni es atacar el mundo en que el hombre agoniza”.





Gabriel Celaya con Rafael Alberti y Amparo Gastón Echevarría "Amparitsu"

Celaya apunta: “Esta carta del sur, trinando, la firmaban todas las golondrinas y entonces he entendido lo que me diferencia de los que, píos, pían. Los vascos cuando hablamos es para decir algo que, si no canta, grita. ¡Que los pájaros canten! Que en el sur los Tartesos se tumben panza arriba creyéndose de vuelta de todo, acariciando una melancolía. Nosotros somos otros, nosotros poseemos ferozmente la vida.” Años, como se ve, en los que la poesía social tenía su debate y su espacio en el panorama poético español.

Pues bien, esta queja, si se me permite, se ha trasladado en muchas ocasiones, a las letras del cante, a las coplas flamencas, al verso flamenco.

Voces de escritores, investigadores, críticos y aficionados, en general, han lamentado que el flamenco no haya sido, hasta los años sesenta del siglo pasado, más reivindicativo en lo social. Máxime teniendo en cuenta la realidad de años de marginación que muchos habitantes del Sur venían padeciendo.

Se dice, ¿cómo un arte nacido del pueblo, da la espalda a las cuestiones sociales, a las rei-

vindicaciones sociales de este mismo pueblo? En primer lugar, situemos nuestra atención en 1881, cuando Antonio Machado Álvarez -Demófilo-, padre de los poetas Antonio y Manuel Machado, publicara su colección de cantes flamencos, recogidos y anotados por el propio Demófilo, en la etapa que llamaríamos “Edad de Oro del flamenco”.

En el prólogo de la publicación se anota: “Los cantes flamencos constituyen un género poético predominantemente lírico que es, a nuestro juicio, el menos popular de todos los llamados populares. Pero, que es un género propio de cantadores; quien tuviera medios y virtud para vivir entre éstos algún tiempo podría poner al pie de cada copla el autor de ella, y entonces se vería que unas, por ejemplo, eran del Tío Perico Mariano, otras del Fillo, otras de Juanelo, otras de María Borrico y de tantos otros cantadores y cantadoras como han cultivado este género a partir del siglo pasado, en cuya época se distinguió Tío Luis el de la Juliana (Jerez de la Frontera, 1752-1830), cantador muy general y que así se cantaba por polos y cañas, como entonaba unas seguidillas gitanas,

o una liviana y una toná, de esas que no se encuentra ya en el mundo quien las cante ni por un ojo de la cara.”

Blas Infante, precursor del andalucismo, en su obra, -no sin cierta polémica- “Orígenes de lo flamenco y secreto del cante jondo”, que recoge los resultados de su investigación sobre el fenómeno de lo flamenco, tras un viaje a



José Gelardo Navarro y Gerhard Steingress

Marruecos y escuchar una nuba andalusí, difiere de la opinión argumentada por Demófilo y otros escritores, sobre el poco o nulo sentido popular del flamenco; y, desde el mismo diccionario, expone que “popular es aquello que resulta grato al pueblo. En consecuencia, el flamenco lo es, porque reúne de sobra esta condición.”

Pero, el padre de los Machado puntualiza: “los asuntos de estas coplas son casi siempre motivos o desgracias personales; muy pocas veces, casi nunca, se hace alusión en ellas a cosas o hechos de interés general o nacional”.

Analicemos, pues, este comportamiento referido por el insigne folklorista; y, si es cierto o no, que el flamenco no aborda cuestiones sociales en sus letras, acercándose, además, a hechos de interés general.

En principio, busquemos algunos *porqués*. Y preguntémonos cómo nace el flamenco: circunstancias, territorio geográfico que lo amamanta, perfil político de aquellos años de nuestra historia. Recordemos que, según parece, el empadronamiento del flamenco se hace con árabes, judíos, gitanos, castellanos y personal

autóctono, sin olvidar a esclavos africanos, que también en Andalucía tenían parada y fonda. A este respecto, conviene anotar algunas teorías, bien distintas las unas de las otras. Por ejemplo, Gerhard Steingress, en 1994, en un Seminario de la octava Bienal de flamenco de Sevilla, afirmaba “el flamenco, al igual que el rock, no tenía antecedentes directos, sino que se formó sobre la base de transformaciones musicales de otras y diversas músicas para dar lugar a un producto musical y artístico completamente nuevo y urbano, que alcanzó una rápida difusión”.

José Gelardo Navarro, por su parte, poniendo en cuestión la ruptura que parece proponer Steingress, entre pasado y presente, incide en la época primitiva del cante -al igual que nosotros-, ya que sostiene que su origen se remonta más allá de 1850. Esta mayor profundidad temporal nos llevaría a una “fase pre-flamenca”. De aquí que preconice que, en la gestación del flamenco, se produce “una paulatina y lenta transformación de lo folklórico popular en lo flamenco”. Pero, además, el filólogo define enfáticamente que: “El cante flamenco es la expresión musical, literaria e incluso gesticulante de la cultura de la pobreza”. Certifica, pues, que el flamenco es la cultura de la pobreza.

Por nuestra parte, y sin olvidar el posible entorno marginal en el que se desarrolla y se vivifica, trataremos de definirlo, también, desde otro contexto o, al menos, con distinto matiz, que nos aporte ciertos indicadores para situarnos en su verdadera realidad. Es razonable, entonces, seguir indagando. Habrá que preguntarse: ¿Cuál sería la situación social de estos progenitores del cante, el toque y el baile? ¿En qué sociedad vivían?

Los referentes étnicos que hemos apuntado nos inclinan a la creencia de que eran comunidades que vivían en los aledaños de la soledad que no redime, que sufrían o sufrieron persecución, con escasos recursos económicos, salvo excepciones, sin trabajo, y por escuela el olvido de los poderosos. Eran seres arrinconados junto a la miseria, atrapados por el miedo. Unos eran proscritos, condenados a muerte, a galeras o al destierro. Y a los que no tenían ninguna condena sobre su cabeza, se les prohibía salir de los lugares asignados. En definitiva, con el alma hasta desnuda para llevar la denuncia de los injustamente olvidados.

Luego, como ya hemos señalado, en las letras de sus músicas primaban -era lo más urgente y normal- hablar de sus emociones de manera individual, y de la falta de libertad; que ya era un gesto reivindicativo. Aunque todo no fue así. Más adelante lo veremos.

Resumiendo, pues, vivían en una tierra llamada marginación. Seres marginados, donde la ocultación de la identidad, muchas veces, salvaba de la muerte. Seres que en sus alforjas llevaban la identidad perdida, pero no olvidada; y reivindicaban. Claro que reivindicaban. Reivindicaban algo inherente a la persona. Lo hemos dicho: la libertad. ¿Se puede pedir algo más social, más necesario que la libertad? Y había que tener una voz para proclamarla. A este respecto recordemos una hermosa estrofa que nos llega a través del *mirabrás*,

Voz del pueblo es voz del cielo
que no hay más ley que son las obras.

Primera reivindicación, pues; trascendente reivindicación social: tener una voz propia, un vehículo comunicativo que, en el camino, se hace Arte. Por ello y para ello, se van amoldando los sonidos provenientes del pasado; en algunos casos de toda una diáspora perseguida. Y, en un proceso de recreación, se van engarzando los eslabones -unos sueltos y otros no-, de las músicas dispersas de aquella existencia que fue.

Músicas abiertas y recogidas amorosamente por la Andalucía universalista, que funden en su esencialidad artística todas las armonías de la luz y el dolor, de los silencios que cantan, y del murmullo que se hace eco para que el verso defina el proceso creativo más rico, plasmado en escritura musical, sin pentagrama alguno.

Y vengo a traer
el verso que clama,
desde la imagen perfecta de la duda.

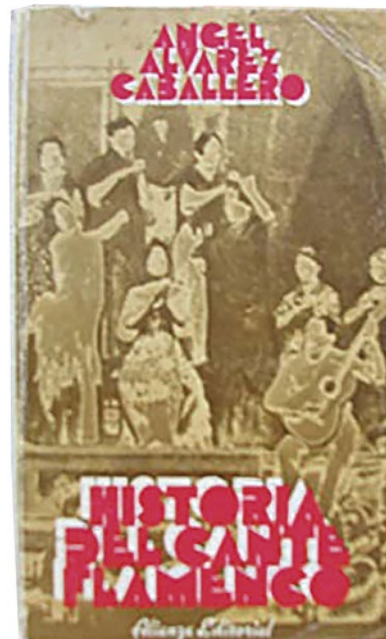
Vengo a depositar el aroma
de un compás que repite,
cíclicamente,
el sonido de un parto que fue terrible,
hasta hacer que naciera el grito.
Bello Dios, ¡oh Dios!
de días inacabados
de conjuros imprecisos,
que el verso resume en un ¡ay!

Quiero grita contigo, ¡oh Dios!,
y bendecir, con la palabra,
lo que no puede explicar el alma.

Vengo a oír al oprimido,
o aquella vida
que, sin ser, también fue cierta.

Lógico es, cómo no, prefigurar el devenir político, las incidencias y acontecimientos políticos que marcaron unos años de importancia vital para el arte que, de manera contundente, se convierte en una realidad andaluza. Primero, y en este reflejo de una época y su fondo social, obligado es ver la foto, en palabras, de lo que era la supervivencia en un territorio del Sur, como es Sevilla.

He aquí una más que breve radiografía que relatara el escritor gaditano Fernando Quiñones, atribuida a Townsend, y expuesta por Ángel Álvarez Caballero en su libro "Historia del Cante Flamenco": *"Hacia 1787, Townsend ve entre las ciudades de Écija y Sevilla las chozas en ruinas y labradores medio desnudos. Los alojamientos y ventas de los caminos, detalla, estaban en deplorable estado. Bandas de mendigos harapientos pululaban en los pueblos; no sólo jornaleros, sino también los artesanos vivían en carestía, e incluso los mayorazgos de pequeño volumen mendigaban por las calles de Sevilla; el trabajo escaseaba y estaba mal pagado; un crecido número de trabajadores holgaba medio año, reducido a la mendicidad."*



*El Fillo y El Planeta*

Como contraluz, traigamos una fecha: 1812. En su 19 de marzo, los fuegos fatuos de la libertad rompieron en llanto de alegría. Andalucía, sí Andalucía, la cortejada siempre desde la infelicidad, el egoísmo y la traición, rompe aguas y alumbra la constitución más liberal proclamada hasta entonces y conocida coloquialmente como *La Pepa*. En su articulado, entre otros conceptos, se vierte luz sobre la soberanía del pueblo, la igualdad ante la justicia, la división de poderes y la libertad de expresión.

Bien merecerá *La Pepa* que, en este recuento, situemos su importancia. Sólo faltó que se le arañara a la historia uno de los más ignominiosos sucesos que la humanidad ha sufrido: la esclavitud, aura negativa que aquella luna de verdades, depositara en las pupilas nobles del sentimiento. Pero también, en esta tierra y en este siglo, viviríamos los años de reinado del rey absolutista Fernando VII, monarca se dice que disfrutó de confianza y popularidad entre sus súbditos, pero que pronto se convertiría en un soberano al que consideraban vengativo, traicionero y sin escrúpulos.

Dos militares entrecruzan sus vidas en un protagonismo que, en buena medida, Andalucía protagoniza: Riego y Torrijos. Riego fue un general español y político liberal que diera nombre al himno liberal y republicano conocido como el himno de Riego. Entre sus muchas acciones militares señalar cómo en 1823 marcha a Cádiz, sumándose a la mayoría liberal de las Cortes Generales, para votar la incapacidad

del rey. Intenta organizar la resistencia en Andalucía, haciendo frente a los franceses, pero, traicionado, es tomado prisionero en Arquillos, pueblo de la provincia de Jaén. Trasladado a Madrid, y tras ser declarado culpable de alta traición, es ejecutado.

Y Andalucía, el flamenco reivindica (otra reivindicación que clama desde el dolor que hiere)

Er el día que en capilla
metieron a Riego
los suspiritos que daban sus tropas
llegaban al cielo.

Mataron a Riego
ya Riego murió;
como se biste de negrito luto
toa la nación.

Aquel día tan grande
que Riego murió,
se le cayeron de ducas las alas
de mi corazón.

Por su parte, el general Torrijos, también encabezaba desde Andalucía un intento de rebelión contra el rey Fernando VII. Rebelión fallida, siendo apresado con 52 compañeros en tierras malagueñas. Hablamos de 1831. Condenados a muerte la sentencia fue firmada por el propio monarca, quien de su puño y letra escribió: "que los fusilen a todos, yo el Rey".

El flamenco acude a esa cita con la historia y proclama:

Doblaron las campanas
de San Juan de Dios;
como mataron a Torrijos el valiente
¡miren qué dolor!

Hay otras letras en las que el pueblo manifiesta la repulsa hacia el poder absoluto que representa la monarquía. Letra en la que se anuncia la soberanía de ese mismo pueblo y la llegada, por consiguiente, de la República como signo de libertad.

Anteriormente, aludíamos a ella, al formular una primera reivindicación cantaora:

"A mí qué me importa
que el rey me culpe,
si el pueblo es grande y me abona
voz del pueblo voz del cielo
que no hay más ley que son las obras.

En 1835, se crea la Junta Soberana de Andújar. Este movimiento juntero tiene no sólo una impronta de lucha contra el centralismo, sino que es punto de partida para el reconocimiento de la propia identidad andaluza.

En el número 4 –año 1978- de la recién aparecida revista de nombre *CANDIL*, de la Peña Flamenca de Jaén, Ramón Porras, su director, escribía: “No es ciertamente casual que el flamenco comience en esta coyuntura a mostrarse en brillante epifanía; salga de limitadísimos ámbitos y se manifieste al gran público y lo que nos parece más determinante que guste a ese gran público”.

Dos apuntes más para la historia: Este siglo ve, aunque con cierta brevedad, la primera República española, proclamada por las Cortes el once de febrero de 1873, hasta el 29 de diciembre de 1874, cuando el pronunciamiento del General Martínez Campos dio comienzo a la Restauración borbónica en España. El primer intento republicano en nuestro país fue una experiencia corta, caracterizada por la inestabilidad política y social y la violencia.

Y el cante, en una letra, hace suya a la República.

Qué bonita está Triana
cuando le ponen al puente
banderas republicanas.

Que en tiempos de la Dictadura decía:

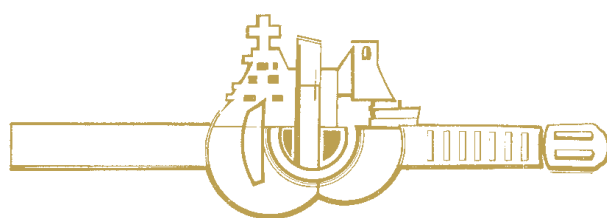
Qué bonita está Triana
cuando le ponen al puente
banderas gitanas.

Sirvan, pues, estas pinceladas para recrear el paisaje de un tiempo pasado, coincidente con la aparición del flamenco tal y como hoy se conoce. Tiempo en el que el pueblo ya exponía, con hechos, sus ansias democráticas, sus deseos de autogobierno, de ser los artífices de su propio destino. El compás del corazón, que ama la vida, anima y propicia que el pueblo deje oír su voz.

Razones tenía aquel pueblo
para cantar por alegrías.
Razones tenía aquel pueblo.
Las cadenas iban cayendo
y también, las penitas mías.

Retomando, brevemente, lo que se decía en un principio sobre la conformación y definición del flamenco -recuerden cultura de la pobreza, por ejemplo, o de que el flamenco no tiene antecedentes directos-, quede en estas líneas un personal concepto o matiz a compartir con el lector.

Luego, insistamos, cultura de la pobreza. O cultura de la marginación, cultura de los más desfavorecidos, de las clases oprimidas o subalternas. Y, por qué no -es parte de nuestro pensamiento-, cultura de la marginalidad impuesta. Impuesta por los últimos vencedores; dueños y señores de sus haciendas, vidas y trabajo. Con una mirada al pasado -siglos XV al XVIII- podemos ver reflejados hechos que marcaron un tiempo de incertidumbres, persecuciones y destierros, cuando no de muerte, para judíos, moros y gitanos.



PEÑA FLAMENCA
DE JAÉN



CARMEN AMAYA.

EL NACIMIENTO DE UN MITO.

¿PERO DÓNDE Y CUÁNDO?

Antonio Conde González-Carrascosa

Ninguna biografía es definitiva. Ni la de uno mismo. Por eso, la investigación en el flamenco avanza exponencialmente en las últimas décadas con el objetivo de intentar acotar y ampliar informaciones que aclaren desde los orígenes de lo flamenco hasta los datos más complejos de los diferentes cantes, bailes, toques y datos que justifican las carreras profesionales y artísticas de sus protagonistas. De la protagonista de este artículo sabemos casi todo gracias a dos biografías diseñadas con estéticas opuestas y perfiles literarios antagónicos pero que, en suma, nos dan una visión poliédrica de la vida y obra de la más genial de las bailaoras gitanas de todos los tiempos: Carmen Amaya. En esta senda de descubrimientos y de objetivar datos biográficos y artísticos aún queda pendiente algo que a la sazón pudiera parecer simple: obtener datos de nacimiento de una artista nacido en pleno siglo XX. Para el caso de la bailaora catalana, aún no ha sido posible hallar muestras fieles que confirmen su origen en toda su extensión. Diversas teorías avalan con documentos unos u otros datos pero esta suma hace que ninguno de ellos pueda erigirse como definitivo por contradecirse. En relación con su nacimiento será difícil afirmar con rotundidad la fecha exacta a sabiendas de que los papeles de las parroquias del Poble Nou fueron quemados y quedaron reducidos a escombros cualquier legajo que pudiera darnos el dato exacto. En la actualidad son diversas las teorías que sitúan la fecha si no exacta aproximada del nacimiento de la soberbia bailaora.

Entre muchos otros, un artículo firmado por Jose Félix Quesada sitúa su nacimiento

en Granada por casualidad porque su padre, según éste, era mallorquín y su madre catalana. Esta teoría apunta a que bajo el Puente del 'Quebrao' nacería un día indeterminado de agosto por casualidad ya que la familia iba camino de Sevilla a la feria de San Miguel. Los Amaya, según el guitarrista sacromontano Manolo Amaya procedían de Castilla la Vieja, de la provincia de Burgos, en el nacimiento del río Fresno. La gran familia Amaya se desperdiga con el paso del tiempo por todos los rincones de la geografía española pero la que acaba su nomadismo en Granada la encontramos en el tatarabuelo de Manolo Amaya, capitán de su propia zambra, aunque no fue la primera. La decana fue la de Antonio Torcuato



Publicada en La Vanguardia (24 de junio de 1930)

PlazadeTorosdelTriunfo

Los mejores artistas de ópera flamenca se han rennido en el magnífico programa de cante jondo que la empresa ofrece al público en el espectáculo anunciado para mañana, festividad de la Asunción.

En el programa figuran cantaores como el «Niño de Vélez Málaga» y «Niño de Hierro», estilistas inimitables; Juan Varea, de portentosas facultades; Vallejito, la revelación del cante flamenco en 1930; la niña Lové, dominadora de todos los estilos, juntamente con los colosos Pena (hijo), el ruiseñor humano, y el Flea de la ópera flamenca, el sin rival Manuel Vallejo.

Como bailaores vienen Carmencita Amaya, emperatriz de los bailes faraónicos, y Gitanillo de Triana, el artista diminuto y portentoso que, juntamente con los magos de la guitarra Juan Amaya, Paco Paradas y Antonio Moreno, constituyen el mejor cuadro flamenco conocido.

Tiene, pues, el programa elementos para que la plaza se llene de público como en las grandes solemnidades.

Martín 'El Cujón', instalada en la plaza del Humilladero de Granada. La segunda en antigüedad y primera instalada en el Sacromonte fue la de otros Amaya, familiares de Manolo: Pepe, Trinidad, Encarnación, Fernando y Juan Amaya. Fernando fue el padre de las tres hermanas Amaya, conocidas como Las Gazpachas que llegaron a coincidir en Barcelona en 1930 en la Exposición Universal en la Semana Andaluza del 'Pueblo español' con Carmen Amaya y Aniya la de Ronda. Antes de instalarse en la ciudad nazarí esta saga vivió algunas décadas en Algarrobo (Málaga). Tenemos que remontarnos al siglo XVIII donde encontramos a Pedro Amaya (Algarrobo) que se casó con Magdalena de Córdoba (Algarrobo). De esta unión nació Francisco Amaya de Córdoba (Algarrobo, 1800-2/3/1952) casado con Micaela Torcuato Martín (1802-¿?), hermana del Cujón. Se trasladaron a vivir a las afueras de Granada, concretamente a Cájar y a Huétor Tajar y sus hijos trabajaron el hierro, profesión afiliada por naturaleza a los gitanos. A partir de aquí comenzará la saga flamenca de los Amaya.

Por otro lado, en relación con el padre de Carmen, alias 'El Chino', según Curro Albaicín nació en la costa granadina y es familia de los Amaya del Sacromonte. Sin embargo, no hay documentos que confirmen este extremo.

Las diferentes teorías sobre su origen sitúan a la bailaora indistintamente en Granada y Barcelona y naciendo en años considerablemente distantes unos de otros. En un documento localizado por quien suscribe aparece toda la familia de los Amaya en la lista de pasajeros de un barco que partió de Montevideo a Vigo en el que aparece Carmen viajando en primera clase junto a su madre. El resto de la troupe familiar lo haría en tercera clase. La edad que figura de Carmen es de 28 años, siendo el documento de 1950 lo que la sitúa nacida en 1922. En un documento similar de la Secretaría Da Seguranca Pública, en la tarjeta del Registro de Estrangeiros aparece Carmen Amaya aportando en la misma como fecha de nacimiento 15-11-1922. En esta línea de investigación se publicó en la revista La flamenca un artículo firmado por Carmen Heredia en el que se aporta ficha consular de cualificación de la República de EEUU en Brasil en cuyo documento aparece fechado su nacimiento en idéntica fecha que la anterior. Su padre José Amaya aparece como pariente de referencia en New York en los datos que constan desde 1939 hasta 1945 en la ficha de Carmen Amaya en el Registro Nacional de Extranjeros en México. La fecha de nacimiento de la artista se establece en 1919, aunque en algunos documentos de ese archivo de la Secretaría del Gobierno de México aparece 1915 como fecha original. Aporta más datos esta investigadora que sitúan a Carmencita trabajando en la troupe de Manuel Vallejo en 1931. De acuerdo con esto, ¿estaríamos hablando de una niña con apenas 8-9 años que viaja sola (sin su familia artística) en la compañía de Vallejo?-.

En cualquier caso, es difícil dejarse llevar por el fenotipo de las imágenes más tempranas que tenemos de Carmen Amaya para apuntar en una u otra dirección. Una de ellas es la aparecida en Mundo Gráfico durante el desarrollo de la Exposición de Barcelona de 1930 donde según Heredia no tendría más de diez años. Un año antes, aparece en la película La



Bodega. Rodada en París, para la investigadora Montse Madrideo es el mejor documento para descartar que naciera en 1913 pues su apariencia en el film no le da más de diez años.

Atendiendo a las imágenes de la película, se podría descartar que naciera en 1922 ya que estaríamos hablando de una niña de apenas 6-7 años y una cara de al menos 10-12 años o bien que aún siendo tan infantil ya tuviera cara de casi adolescente como pasa en muchas gitanas de la época.

En la fotografía en la que sale junto a Aniya de la Ronda observamos que el fenotipo y sus rasgos faciales son muy similares a los de la película, rodada en la misma fecha lo que nos da una pista de que al menos contara con 10-12 años y situase su nacimiento alrededor de 1918 como mantiene Madrideo y no en 1922 como defiende Heredia. No obstante, analizando la imagen en la que salen las componentes del Trío Amalla, aparece una pequeña Carmen, sentada junto a su tía La Faraona y su prima María Amaya que bien podría tener 7 años (foto realizada en 1929) cuando fueron contratadas en París.

Otra imagen analizada es aquella de 1929 en la que salen el Trío Amalla. Vemos a Manolo Amaya, La Faraona, María Amaya 'La Jardín' y a Carmen Amaya. Heredia se pregunta si podría tener 8 años en la foto. El fenotipo nos lleva a pensar que su edad es al menos 4-5 años más.

Montse Madrideo, en la biografía que junto a David Pérez Merinero publicó en 2013 se posiciona a favor de que podría haber nacido en 1918; ni en 1913 ni en 1922. Analiza finalmente las imágenes de la artista para adoptar una posición firme en la datación del nacimiento. Uno de los documentos en los que apoya su teoría es el Padrón General de Habitantes de Barcelona de 1930 en el que aparece la familia Amaya residiendo en el barracón nº 48 de las playas del Somorrostro.

Hasta ahora, ambas investigadoras se apoyan en documentos que son contradictorios entre sí y recurren al análisis de imágenes para datar las distintas posibilidades temporales de su venida al mundo.

De lo que no parece haber duda es de que no nació en Granada. Históricamente se ha

dicho que su ascendencia era Sacromontana y todo apunta a que así sea (queda por hacer una investigación rigurosa sobre este extremo) pero situar su nacimiento en este barrio granadino es una quimera indemostrable hasta la fecha. Además, los datos de registros eclesiásticos y partidas de bautismos granadinos no han dado señales de que en la ciudad nazarí se escucharan sus primeros llantos. La propia Carmen declaró en una ocasión: 'Las dos ramas de mi familia proceden del Sacromonte granadino, pero yo soy catalana de los pies a la cabeza. [...] Nací a la orilla del mar. Mi vida y mi arte nacieron del mar. Mi primera idea del movimiento y de la danza me vino del ritmo de las olas'.

Paradójicamente, en otras entrevistas a la bailaora se inclinó por autoerigirse como granaína de nacimiento, según recoge Hidalgo Gómez, que da por válida lo que parece ser una fabulación de la artista: 'Nací en las Siete Cuevas, en el Sacromonte de Graná [...] Desde los cuatro años ya me aplaudían los ingleses en el Sacromonte'.

En otra entrevista realizada para el diario La Nación vuelve a mantener su teoría sobre su origen granadino: 'Sí, andaluza soy y de Granada, o mejor dicho aún, del Sacromonte [...] Con 4 años y vestida de muchos colores empecé yo a bailar en el Sacromonte frente a los ingleses, que son los mejores espectadores del arte gitano [...] Cuando ya se cansaron de hacerme bailar frente a los ingleses por unas cuantas 'perras gordas' un día decidieron sacarme de Granada'.

Según Hidalgo, cansada de tanta insistencia en la pregunta de su origen se quejó amargamente: '¿Pero es que en esta tierra se creen que nada más saben bailar las andaluzas? Yo he nacido, que se enteren ya de una vez, en Barcelona'.

Particularmente, y a tenor de todos los datos obtenidos y contrastados parece que hacerla nacida en 1922 no es la hipótesis que más solidez tiene. Por otro lado, el dato de 1913 (2 de noviembre) se aleja en el tiempo atendiendo al análisis fotográfico y a la posibilidad de que, de acuerdo con dichas imágenes, fuera ya una adolescente con cara de niña. Quien defiende esta fecha es Francisco Hidalgo Gómez, en la

biografía 'Carmen Amaya. Cuando duermo sueño que estoy bailando', aunque no aporta ninguna base documental que fundamente tal afirmación.

Pero otro dato deja endeble la marca de 1922 como punto de partida si en una reseña de prensa localizada por mí en el Defensor de Granada, en agosto de 1930, apareciera Carmencita Amaya en un espectáculo de ópera flamenca. Nos adelantamos un año a los datos que aporta Manuel Cerrejón en la biografía de Manuel Vallejo con un suculento cartel donde aparece Carmencita. En la plaza de toros del Triunfo, escenario típico donde se realizaron la práctica totalidad de espectáculos de ópera flamenca en Granada encontramos, el 14 de agosto, a artistas de primer nivel como Manuel Vallejo o Juan Varea y otros como Vallejito, Niño de Vélez Málaga, Niño Hierro, La Niña Lové, Pena (hijo) y a Gitanillo de Triana con las guitarras de Juan Amaya, Paco Paradas y Antonio Moreno. Y nos hacemos la misma pregunta: ¿Carmencita Amaya actuando con apenas 8-9 años en una troupe sin su familia? No, porque no es Carmen Amaya sino la hija de Manuel Amaya. De igual forma, considero débil entonces la teoría de su nacimiento en 1922, a pesar de los documentos consulares y apunto a que, al menos, debió nacer entre 1915-1918, lo que daría un margen para que en su adolescencia ya pudiera formar parte de estas troupes y haber desarrollado sus facultades artísticas de manera mínimamente solvente para formar parte de tan importantes espectáculos.

Existen más imágenes que vuelven a debilitar la teoría temporal de 1922. Está publicada en la biografía de Madridejos & Pérez Merinero. Se trata de una estampa de Carmen Amaya, en un espectáculo organizado por los Amics de l'Art Nou, en el Club de Tennis Turó de Barcelona, junto al Tobalo, su tía La Faraona y su padre El Chino.

Fecha en 1933, no resulta viable creer que cuenta con apenas 11 años cuando lo que vemos es a una mujer/adolescente con cara de adulta. Sustenta este argumento otra imagen de Carmen y su tía La Faraona en otra imagen en el rodaje de 2 mujeres y 1 Don Juan, de José Buchs, también de 1933. Volvemos a encontrarnos a una Carmen que en ningún caso



Publicada en La Vanguardia (24 de junio de 1930)

puede tener 11 años a tenor de su cara (fotografía publicada por Madridejos & Pérez Merinero. Pág. 55).

La cuestión final radica en que las imágenes que tenemos de la jovencísima Carmen Amaya pueden generar ciertas dudas, como así ha sucedido entre diferentes investigadores. No en vano, Carmen tuvo desde niña cara de adulta, por lo que, a falta de un documento que aporte fiabilidad sin sesgos, se hace imposible declinarse con certeza por una de las teorías, si bien unas tienen más peso específico que otras. En la relación documental que tenemos, cualquiera de ellos desmiente al siguiente por lo que la balanza queda a expensas de sumarle datos y documentos que la inclinen definitivamente.

Bibliografía.

Madridejos, Montse & Pérez Merinero, David: Carmen Amaya. Edicions Bellaterra. Barcelona, 2013.

Madridejos, Montse: Carmen Amaya y Andalucía. (Art.) Revista Candil nº 162. Diputación Provincial de Jaén. Mayo-Agosto 2019. Pág 6306.

Hidalgo Gómez, Francisco: Carmen Amaya. Cuando duermo sueño que esto bailando. Ediciones Carena. Barcelona, 2009.

<https://www.revistalaflamenca.com/carmen-amaya-amaya-nacio-el-15-de-noviembre-de-1922/>

Granada Gráfica. Revista mensual: Año IV. NºXXXVII. 1955. 1 de diciembre.



FLAMENCO Y TOROS

Juan Antonio Ortiz López «Tito»

El arte gitano andaluz siempre ha estado ligado a la tauromaquia. Algunos espectadores no avisados, se han sorprendido mucho, cuando estando en el tendido y aprovechando el silencio de la banda de música, un cantaor ha derrochado su arte jondo, mientras el torero acompasaba el discurrir de la lidia, al cante escuchado. Se trata de un momento mágico e irrepetible, donde el duende se conjuga en dos expresiones artísticas de incomparable belleza. La interpretación de un palo flamenco por derecho, mientras la otra mitad del conjunto armónico, domina a una fiera con el mando y el temple necesarios, para crear en ese instante que, ya nunca volverá a repetirse, un ballet sinfónico de éxtasis perpetuo.

Pero el flamenco, con respecto al toreo, no es la escena de la plaza. El flamenco forma parte de la cultura taurina, desde que el propio torero lo incorpora a su vida cotidiana, de manera natural y constante. Yo recuerdo haber visto al matador malagueño, Javier Conde, entrenando y toreando de salón, mientras escuchaba a Camarón. Pasado un tiempo, y por razones obvias, lo hacía con Enrique Morente. Y no es este el único ejemplo de cómo maridan estupendamente, el flamenco y los toros. El matador granadino, Pedro Pérez «Chicote», casó con la cantaora, Marina Heredia, y antes de eso, el cantaor, Antonio Trinidad, ya había



*Boda de Javier Conde y Estrella Morente y
Boda de Marina Heredia y Pedro Pérez «Chicote»*



Diego el Cigala (publicado en Contrabarrera 29.7.2020)

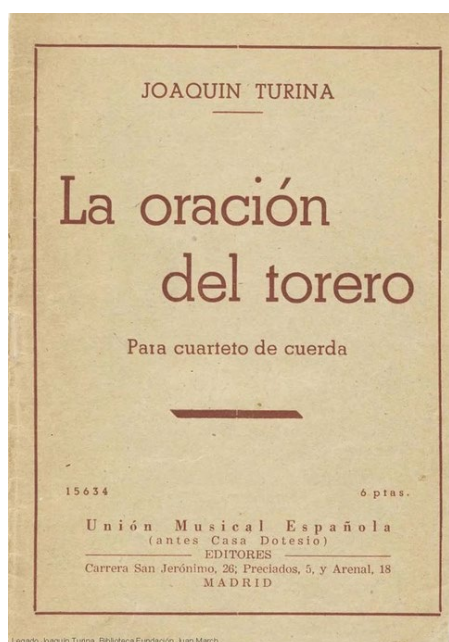
grabado en uno de sus discos, unos cantes dedicados al arte de este torero.

Aunque aquí en España no se ha prodigado tanto, el cantaor, Diego «El Cigala», ha protagonizado grandes tardes en distintas plazas de toros mexicanas, derrochando su arte mientras en el ruedo se sucedían las faenas de muleta, y aunque de Despeñaperros para arriba, no sucede tanto, en Andalucía sí que con relativa frecuencia, asistimos a la interpretación espontánea del cante flamenco, mientras en el ruedo, un hombre se juega la vida frente a un toro, en un ritual litúrgico de creación artística, de una proyección cósmica difícil de enmarcar.

Es tal la influencia del flamenco en la creación artística, que ha llegado a pellizcar a artistas de muy diversas actividades. El malagueño Pablo Ruiz Picasso, tuvo los toros tan presentes en su creación artística, que hasta en el mismísimo «Guernica» hay un toro.

El músico Joaquín Turina, compuso inspirada en el toreo, una de sus obras más reconocidas que lleva por título, «La Oración del Torero». La nómina de autores de pasodobles toreros, excedería el espacio concedido a este artículo. El Mundo de la ópera, el ballet y tantas disciplinas artísticas, están plagados de la influencia de los toros, y no digamos nada de la literatura, el cine o la poesía. Pero

esto no es algo que haya surgido en el siglo XX, el flamenco y los toros casaron hace ya siglos. Más cercano a nuestros días, aunque en el siglo pasado, el gran guitarrista, Manolo Sanlúcar sacó a la luz su obra embrujadora, “Tauromagia”, poniendo la guitarra al servicio del toreo. Lo mismo hizo más tarde, Vicente Amigo, en su disco “Vivencias Imaginadas” inicia su relación con los artistas de los ruedos, comienza a dedicar temas a sus amigos toreros; en este álbum dedica a “Finito de Córdoba” unos tanguillos llamados Blanco y Oro, en el disco, “Un Momento en el Sonido” proclama su pasión por el quehacer artístico del diestro de Galapagar, José Tomás con unas bulerías bautizadas como “Campo de la Verdad”



que inician de manera reposada, casi inmóvil como un pase por alto de Tomás, repitiendo la suerte sin enmendar un ápice y poco a poco van tomando fuerza y las notas se manifiestan apasionadas y entregadas, como suelen ser las faenas y el toreo pleno de Tomás; Según asegura, Alejandro Arredondo.

Tío José “El granaíno”.

Este nombre artístico corresponde a Juan José Jiménez Ramos, torero y cantaor, que pasó su vida entre el toreo y el flamenco. Su vida transcurrió durante el siglo XIX. Respecto al

lugar de nacimiento hay dos teorías: una la que sostienen los granadinos, que basados en su sobrenombre y en el dato biográfico que aporta José María de Cossío, en su obra “Los Toros”, lo hacen natural de Granada, (Diccionario Enciclopédico Ilustrado del Flamenco”, Tomo I, pág. 343. Madrid, 1988).

Gran intérprete de cantiñas, sobre todo, según afirmaba el desaparecido estudioso del flamenco, Alfredo Arrebola, quién dice además que, el reconocido y admirado cantaor Aurelio de Cádiz (1887- 1974), quien en su juventud quiso ser torero, con el nombre de “El Gadi-tano”, afirmaba que era de Cádiz, y muy conocido en el barrio de Santa María.

Acerca de su apodo “El Granaíno”, parece que fue motivado a que una vez retirado de sus faenas toreras se buscaba la vida vendiendo frutas y granadas, no tiene esto mucha razón de ser, ya que lo usó en su trayectoria taurina. Lo que parece cierto es que la mayor parte de su vida la pasó entre Sanlúcar de Barrameda, Cádiz y Chiclana de la Frontera, según contaba el célebre cantaor, Pepe el de la Matrona (1887-1980). Las crónicas taurinas nos confirman que fue banderillero en las cuadrillas de Paquiro, El Chiclanero y El Lavi. En 1852 sufrió una grave cogida en Barcelona que, según Cossío, finiquitó su carrera taurina, puesto que le mermó sus facultades físicas. Lo que sí se sabe es que Tío José “El Granaíno”, viéndose sustituido en la cuadrilla de “El Chiclanero” por otro banderillero, “El Cuco”, empezó a componer letrillas por “Caracoles” como ésta: “*Nicolasillo y Capa / son dos sujetos / que vestíos de estudiantes / causan respeto, / pero le falta / un clarinete / y a Colás la flauta. // Vámonos, vámonos, / al Café de la Unión / donde están el Chiclanero, / Cúcharos y Juan León*”.

Asimismo, se ha venido afirmando, sin fundamento histórico, literario y musical, que Tío José “El Granaíno” fue el creador de la caña. El ya citado Pepe el de la Matrona en sus “Tesoros del arte flamenco” (Hipavox. Madrid, 1973), sí afirma que este torero-cantaor redujo los “ayes” que lleva la caña. La tradición, tanto escrita como oral, le ha atribuido, o al menos la difusión, de diversos cantes de Cádiz y los Puertos: mirabrá, caracoles, romeras e incluso





Tarde histórica. Camarón de la Isla, José Mercé, Rancapinos, Pansequito, Nano de Jerez y el Niño de la Ribera. Badajoz (29 de octubre de 1988 ©HOY)

los curiosos “torrijos” del Granaíno, citados por el escritor costumbrista José Navarrete.

Demófilo (Antonio Machado y Álvarez, 1846-1893) en su obra “El folklore andaluz” -octubre de 1882- recoge precisamente las romeras del Granaíno, conforme a la “Edición conmemorativa del Centenario” (1981), que dieron a la luz pública los afamados flamencólogos José Blas Vega y Eugenio Cobo. Es conocido el nombre de Romero El Tito, cantaor y bailaor gaditano, como heredero y continuador de El Granaíno -su tío, según Fernando Quiñones-, a cuyo compás y gracia hizo bailar a todas las grandes bailaoras en los cuadros de los cafés cantantes sevillanos de Silverio y El Burrero, según los escritos de Arrebola.

Camarón y Curro.

Era un 29 de octubre de 1988 y en la plaza de toros de Badajoz se respiraba ese ambiente que solo hay antes de las grandes citas. Esa tarde se iba a vivir una jornada inédita: por primera vez en la historia, seis cantaores de flamenco actuarían en directo durante una corrida de toros. El promotor de la idea fue Diego Bardón, en su afán de unir la cultura flamenca y la taurina en un mismo espectáculo.

Lo cuenta, Jaime Panadero: En el ruedo pacense se dieron cita las gargantas de Camarón de la Isla, José Mercé, Rancapino, Pansequito, Nano de Jerez y el Niño de la Ribera, todos ellos con sus respectivos guitarristas, y las muletas de Curro Romero, Rafael de Paula, Pepe Luis Vázquez, Curro Caro, Lucio Sandín y el extremeño Emilio Rey. La esencia de ese nuevo concepto de ‘corrida flamenca’ radicaba en que la música acompañara la faena de los diestros. Curro Romero fue el encargado de abrir el cartel, y su pareja al micrófono solo podía ser Camarón de la Isla. A los pocos minutos, después de varios pases del torero, el de San Fernando se arrancó a cantar desde la barrera. El Faraón de Camas acabó llevándose una oreja y cumpliendo uno de los sueños de su vida: torear mientras su gran amigo Camarón le cantaba. Aquel día ha pasado a la historia de la tauromaquia y del flamenco como el primero en el que ambos mundos se fusionaron en uno solo, según algunos entusiastas de ambas artes.

Ignacio Sánchez Mejías.

Tal fue la proximidad de este matador al flamenco, y tal su pasión por él, que aunque sólo se “cantiñeara”, puede situarse sin incomodidad a su persona tanto en el ambiente taurino



Ignacio Sánchez Mejías.
©Universo Lorca

como en el complejo y enigmático mundo del cante jondo, tal como leemos en “Los Toros”, pág. 709, Tomo VII, del escritor y polígrafo español José María de Cossío y Martínez (1892-1977), amigo, precisamente, de Sánchez Mejías, Joselito el Gallo, su hermano Rafael, Pepe Luís Vázquez, o Antonio Bienvenida.

Está realmente confirmado que Sánchez Mejías sentía profunda pasión por el flamenco, y que recorrió -en testimonio de José Blas Vega y Fernando Quiñones- Sevilla, Jerez, Utrera y Madrid en busca de reuniones flamencas, y era amigo y cliente de cien cantaores y guitarristas. En sus casas de Sevilla y Madrid organizaba reuniones de cante; en una de ellas se produjo el famoso encuentro de la “Generación del 27”, con el cantaor Manuel Torre, como bellamente lo narra Rafael Alberti (1902-1999) en su obra “La arboleda perdida” (1987).

Suele afirmarse también que Sánchez Mejías era conocedor de todos los estilos flamencos y, sobre todo, adorador del “duende”, tan prodigado por Manuel Torre, a quien el torero sevillano -cuenta la tradición- “sabía sacarle el cante”. El flamencólogo jerezano Julián Pemartín nos refiere que Sánchez Mejías sufragó los gastos del hospital sevillano donde murió el cantaor jerezano (1933). Sabemos también que Pericón de Cádiz e Ignacio Espeleta cantaron para el torero de Sevilla. Y, según cuentan Blas Vega (F. Quiñones, *op.cit.* pág. 710), en el año 1926, Sánchez Mejías se llevó a Espeleta a Sevilla y le hizo participar en el



Ignacio Sánchez Mejías vela el cadáver de su cuñado, el también torero Joselito. / Foto: ABC

agasajo con que el Aeroclub hispalense honró el vuelo transatlántico del “Plus Ultra”; más tarde gestionó y logró la actuación de Espeleta para hacer el papel de zapatero en el espectáculo “Las calles de Cádiz”, encabezado por La Argentinita (1895-1945). Sánchez Mejías fue hombre culto y escritor; a él se debió el montaje, financiación y lanzamiento del espectáculo “Las calles de Cádiz”, con 18 cantaores y bailaores de primer orden que recorrió España.

Tragabuches.

José Mateo Balcázar Navarro (Arcos de la Frontera / Ronda, 1780-1817 aprox.) cambió su nombre por el de José Ulloa Navarro, amparándose en una pragmática real de Carlos III, que autorizaba a los gitanos a tomar el apellido que desearan. Tragabuches fue un bandolero, torero y cantaor. Era de raza gitana y tomó el apodo de su padre, a quien le venía -cuenta la tradición- de haberse comido un pollino, recién nacido, en adobo. Recomendando la lectura del Tomo III de “Los Toros”, de J. María de Cossío, para la semblanza biográfica de este “torero-cantaor”.

A los veinte años empezó a banderillar y figuró en las cuadrillas de José y Gaspar Romero y dos años más tarde ya les acompañaba como sobresaliente desde 1800 a 1802, año en el que tomó la alternativa en la plaza de toros de Salamanca. Instalado en Ronda, pronto abandonó su carrera de matador de





Joselito fotografiado por Diego Calvache

toros y comenzó actuar como contrabandista, junto a una bailaora conocida como María “La Nena” de Sevilla, con la que vivía amancebado, encargada de vender las mercancías del ilegal comercio. La bella gitana, a la que amaba locamente, llegó a serle infiel con Pepe *El Listillo* y ello determinó que Tragabuches diera muerte a su amante y a ella la arrojara por una ventana, falleciendo en el acto. Por este doble delito fue condenado a la horca, más la sentencia no llegaría a ejecutarse al desaparecer el condenado. Tragabuches huyó a la serranía y formó parte de la tristemente célebre cuadrilla de

bandoleros conocida por “Los siete Niños de Écija”. Parte de sus componentes fueron capturados y ahorcados y, diezmada la cuadrilla de malhechores, se disolvió hacia 1819, desapareciendo José Ulloa, sin que se volviera a saber de él.

Los Gallo.

Mi admirado compañero periodista, Paco Aguado, en su obra magna “*Joselito El Gallo. Rey de Los Toreros*”, sostiene con acierto, que la saga de los Ortega comienza -arrastrando la trayectoria del binomio cante y toros desde el siglo XIX al XX- con Enrique “El Gordo”, banderillero muy efectivo con la puntilla, pero cantaor largo y descomunal que, pasados los años, llegaría a heredar el propio Manolo Caracol. Cuentan que el cante de Enrique era de tal gusto, que algunos matadores lo llevaban en su cuadrilla, solo por oírle cantar en las juergas tras corrida, y en los largos y penosos viajes de entonces. Pero, son los hijos de Gabriela Ortega Feria (Cádiz 1862-Sevilla 1919), genial bailaora de la época, los que nacen toreros escuchando buen cante en casa, y practicándolo por bajini, en momentos de intimidad. “Los Gallo”, Rafael y Joselito Gómez Ortega, compendian lo que es ser torero, viviendo en flamenco, llevando en su sangre dos dinastías centenarias, de lo jondo y la tauromaquia: los Gómez y los Ortega.

No deja de ser una crueldad de la historia, que el toro que mató a Joselito se llamara, “Bailaor”, cuando su madre fue una de las mejores bailaoras de todos los tiempos.

Más cercano a nuestros días, de la unión eterna del cante y los toros, nos habla el hecho de que El Califa cordobés, Manuel Laureano Rodríguez Sánchez “Manolete”, se hiciera acompañar en los carteles muchas tardes, por “Gitanillo de Triana”, quién como matador cubría el expediente, pero como cantaor era extraordinario, y de esta manera, el hijo de Angustias Sánchez, podía disfrutar de su cante en los desplazamientos y cenas posteriores a las corridas.



Degusta
Jaén[®]



www.degustajaen.com

CHEMA BLANCO

«LA BIENAL DE SEVILLA
TIENE QUE ACOGER PROPUESTAS
DE OTROS TERRITORIOS»



Candil

“Las actividades paralelas de la Bienal son, sin duda, un espacio para la difusión y la divulgación, la reflexión y la investigación, el intercambio y el diálogo en torno al flamenco, pero también un espacio para la exposición y la exhibición; en definitiva, como la propia Bienal: un espacio libre de creación”.

Quiero una Bienal del siglo XXI, le encargó el alcalde de Sevilla, Antonio Muñoz. El resultado a podrá apreciar. No obstante, Blanco, desde su despacho del Centro de Cerámica de Triana, se muestra seguro y convencido del “riesgo” asumido y del “relato” que ha ideado.

Le entrevisté para El Periódico Extremadura y www.paloflamenco.com y de ahí salieron de titulares y reflexiones siempre interesantes, sobre todo cuando las expresa este amante del flamenco y del arte en general, que lo mismo provoca pasiones que críticas exacerbadas a partes iguales.

Aseguraba, que *“es complicadísimo ser director de la Bienal porque no hay equipo suficiente para trabajar... La Bienal siempre parece que es el encuentro de flamenco más importante, que lo es, pero todo el mundo piensa que tiene otro tipo de estructura, pero no, la que tiene es básica. Yo me incorporé solo un año antes de Bienal..., así es complicado”* Una complicación que, a este veterano gestor, le ha valido enfrentamientos con sectores de la crítica flamenca. *“A ese tipo de críticos a los que se refiere no se les da párvulo ninguno. Son gente muy residual, todo el mundo sabe que están enfadados porque prácticamente hay que preguntarles la programación a ellos y pedirles opinión. Los artistas actuales ya no los tienen en cuenta, tienen en cuenta la crítica de profesionales con criterios, con conocimiento que saben que el flamenco está en plena evolución, y que esa evolución va a ser constante”*

No debe ser fácil, ni para los críticos ni para él, vivir en ese amor-odio por y en el flamenco, pero a Chema Blanco, como él mismo asegura, le ha pillado curtido, a todos los niveles. ¿Cómo se superan las críticas tan dañinas que ha recibido?, le pregunto. *“¡No, no, a mí no me importan! A mí esto me ha pillado viejo, ¡tampoco tengo yo una pretensión de ser el director de la Bienal eternamente! Estas cosas sé que llegan, pasan, y se acabó. Los que hablan son gente que no me conocen y que tienen una sola perspectiva en la vida. Ese tipo de crítica no me afecta, si me sientan mal es porque están criticando a la Bienal que es una institución de la ciudad. Hacen daño a Sevilla porque puedes estar de acuerdo o no con la programación o el director, pero eso no es motivo para esa crítica feroz. Me parece que es traicionar a tu propia ciudad”*

Mientras todo ocurre y discurre, el flamenco sigue su curso que es a lo que se tiene que dedicar. A dejarse mecer, transformar, escuchar y ser respetado.

En una ocasión, realicé una entrevista a la primera mujer gitana en licenciarse en flauta travesera de Europa, Ostalinda Suárez, a la que le pregunté que, qué era la música gitana, el flamenco gitano para ella, la cual me respondió: *“el que hacen los gitanos”*

Así de obvio, así de claro. Como el flamenco. Como la vida misma. No desviemos el tiro.



Foto de ©Joaquín Aneri

M^a Isabel Rodríguez Palop