

171

MAYO-DICIEMBRE DE 2022



Candil

REVISTA DE FLAMENCO
PEÑA FLAMENCA DE JAÉN



JAÉN

PARAÍSO
DE LA
GASTRONOMÍA

ENTRA Y DESCUBRE EL PARAÍSO

www.jaenparaisointerior.es





Director:
Alfonso Ibáñez Sánchez

Redactor jefe:
Juan Manuel Molina Damiani

Consejo editorial:
Juan Antonio Ibáñez Jiménez, Arturo Gutiérrez de Terán, Miguel Viribay Abad, 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

Redacción:
Peña Flamenca de Jaén
C/ Maestra, 11 - 23002 Jaén, España
revistacandil@hotmail.com

Coeditan:
Diputación Provincial de Jaén
Cultura y Deportes
Peña Flamenca de Jaén

ISSN: 0212-8640
Depósito Legal: J. 133 - 1978

N.º 171
Mayo-Diciembre de 2022

Portada

José Monge Cruz "Camarón"
Belin
Óleo y acrílico sobre lienzo de
lino belga 150 x 120 cm
(2022)

Contraportada

Postneocubismo
Miguel Ángel Belinchón "Belin"

Candil

Revista de divulgación
e investigación del arte
flamenco.

Siendo CANDIL una revista
colecciónable, sus páginas se
numera 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
controversias 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.

6798 Créditos

6799 Editorial

6800 Andalucistas (tercera parte)
Eugenio Cobo

6808 Treinta años de Camarón
Enrique Montiel

**6814 Canalejas de Puerto
Real y los cantes
mineros levantinos**

José Francisco Ortega Castejón

**6830 Discografía de
Manolo Sanlúcar**
Juan Vergillos

**6834 Manolete, maestro de las
formas y la elegancia**
Jorge Fernández Bustos

**6838 El Artista en la sombra. Una
reseña sobre Isidro Muñoz**
Manuel Domínguez Macías

**6847 Veinticinco años sin Miguel
Vargas: el cante por derecho**
José Cenizo Jiménez

**6851 Adiós Granada. Un libro de
Gregorio Valderrama Zapata**
Gonzalo Rojo Guerrero



EUGENIO COBO GUZMÁN (Mérida, 1951) es poeta, crítico de literatura y de flamenco en diversas publicaciones. Especializado en historia y literatura del siglo XIX español, es autor de diversos 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 «González Climent».

ENRIQUE MONTIEL SÁNCHEZ (San Fernando, 1951). Escritor y académico de la Real Academia de San Romualdo de Ciencias, Letras y Artes de San Fernando (Cádiz). Autor de novelas como *Mal de piedra* o *Calle Comedias*, de los libros de relatos *Todo el oro del mundo*, *El tamaño del corazón* y *La fábrica de la luz*, de la biografía *Camarón. Vida y muerte del cante y de diversos libros de poesía*, el último de ellos *Próxima estación*.

JOSÉ FRANCISCO ORTEGA CASTEJÓN (La Unión, 1962), doctor en Filología Clásica y titulado superior en las especialidades de Pedagogía, Solfeo y Teoría de la Música y Musicología, es profesor titular (área de Música) de la Universidad de Murcia. Autor de numerosos artículos sobre el flamenco y del libro *Cantes de las minas, cantes por tarantas* (Premio de Investigación de la Fundación Cante de las Minas, 2014), es coautor de la obra *Malagueñas, creadores y estilos* (2019). Director de la Revista de Investigación sobre Flamenco "La Madrugá".

JUAN VERGILLOS (MADRID, 1969). Profesor de la Universidad de Sevilla. Ha escrito y dirigido espectáculos para distintas compañías de teatro. Premio Nacional de la Cátedra de Flamencología de Jerez y Premio Anselmo González Climent de ensayo flamenco. Ha ofrecido cursos, conferencias y espectáculos en Europa, Asia, África y América. Ha publicado los libros *Libertad o tradición: una especulación en torno a la estética del flamenco*, 1999; *Los cuadernos perdidos de Antonio Catena*, 2001; *Conocer el flamenco*, 2002; *Las rutas del flamenco en Andalucía*, 2006, *Manuel Vallejo*, 2012 y *Nueva historia del flamenco*, 2021. Ejerce la crítica flamenca en el Diario de Sevilla y en el Grupo Joly. Dirige la revista *Vaivenes Flamencos*.

JORGE FERNÁNDEZ BUSTOS (Granada, 1962). Diplomado en Biblioteconomía y Documentación. Promotor de las revistas *Letra Clara* y *El Erizo Abierto*. Premio Federico García Lorca 1999, de la Universidad de Granada y la Fundación García Lorca, con el cuento *La batalla de Has-*

tings

Autor de numerosos ensayos como *Herrencia de la cocina andalusí*, 2001, novelas como *Septimio de Ilberis*, 2014 y *El ciego de Delos.*, 2018. Actualmente es crítico de flamenco en el diario Ideal de Granada.

MANUEL DOMINGUEZ MACÍAS (Sanlúcar de Barrameda, Cádiz, 1967) es Grado en Enseñanzas Artísticas Superiores por el Conservatorio "Rafael Orozco" de Córdoba. Ha impartido cursos para la Cátedra de Flamencología de Córdoba, la Universidad de Granada y Universidad Complutense de Madrid. Anteriormente ha sido guitarrista del grupo Salmarina, segundo guitarra de Manolo Sanlúcar, además de ayudante de producción en muy diversos proyectos que incluyen la Bienal de Sevilla, producciones discográficas como *Omega* de Enrique Morente, y otros.

JOSÉ CENIZO JIMÉNEZ (Sevilla, 1961), Doctor en Filología Hispánica por la Universidad de Sevilla. Como crítico literario ha publicado en varios periódicos como *El Correo de Andalucía*, *Diario Málaga-Costa del Sol*. Colaborador habitual de las revistas *Candil*, *Acordes de Flamenco*, *Litoral*, *Demófilo*, *Revista de Flamencología*, así como las digitales *Jondoweb.com*, *La Madrugá*, *ExpoFlamenco*, *La flamenca*, *La musa y el duende*, y *Sinfonía virtual*. Coordinador del Programa de Doctorado "Estudios avanzados del Flamenco" de la Universidad de Sevilla.

GONZALO ROJO GUERRERO (Coín, 1936), Periodista, profesor de EGB y flamencólogo. Miembro de número de la Cátedra de Flamencología y Estudios Folklóricos de la Universidad de Cádiz. Fundador de los Congresos Internacionales de Arte Flamenco. Ha sido presidente de la Asociación de Congresos Internacionales de Arte Flamenco, la Federación Nacional de Críticos, Investigadores y Escritores de Arte Flamenco y de la Peña Juan Breva. Ha dado conferencias en España, Francia, Cuba y Marruecos. Es autor de libros de flamenco como 'Pinceladas flamencas. Artistas malagueños', 'Juan Breva, vida y obra', 'Joaquín Vargas Soto, El Cojo de Málaga', 'Mujeres malagueñas del flamenco'.

MIGUEL ÁNGEL BELINCHÓN "Belin" (Linares, 1979) es un artista plástico español de reconocido prestigio internacional. En 2004 realiza sus primeras exposiciones en España y en 2005 participa en la 'Bienal Europa y el Mediterráneo' en la ciudad de Nápoles. Sus obras cuelgan en Adda Gallery, Cohle Gallery, ambas de Francia, Aurum Gallery de Tailandia, Durán Monkey Gallery de España.



Sabemos las vicisitudes y lagunas por las que ha ido pasando nuestra apreciada revista *CANDIL* a lo largo del tiempo desde que, en marzo de 1978, salió a la luz su primer número. También es sabido el esfuerzo por intentar hacer coincidir cronológicamente los trabajos que nuestros estimados colaboradores y colaboradoras nos presentan, con la fecha real de su publicación. Al ser esta una revista impresa ilustrada en papel de gran calidad y felizmente digitalizada, la única, la decana en el mundo de las publicaciones, gracias al apoyo incondicional de la Diputación de Jaén, corresponde a esta dirección pedir disculpas por las disfuncionalidades que puede provocar esta situación ajena a esta etapa y, por qué no decirlo, comprendemos las cautelas y reservas por parte del muchos estudiosos e investigadores sobre flamenco, a la hora de enviarnos sus inestimables trabajos, que se pueden ver interpelados por esta cuestión de fechas que se solapan y pueden llevar a malos entendidos, desde luego nada intencionados. No obstante, tras consultarla en distintas instancias, vamos a mantener la cronología, si bien, seguiremos haciendo un esfuerzo añadido para intentar alcanzar la meta que todos ansiamos de hacer coincidir la publicación de los números que vienen con los trabajos que tan generosamente nos aportan nuestros colaboradores, a los que les estamos enormemente agradecidos por su comprensión, pidiendo disculpas por esas involuntarias ineficiencias, y un poco de paciencia.

Entrando en el contenido de este número, Eugenio Cobo nos presenta la tercera parte de su ensayo *Andalucistas*, referida a Blas Infante, el andalucista más estimado por el propio autor de este trabajo. Haciendo coincidir cronológicamente, dentro de lo que cabe, el treinta aniversario del fallecimiento de José Monje Cruz, el cañaílla con origen jaénés Enrique Montiel, biógrafo a la sazón del artista de San

Fernando, nos escribe desde su relación directa y emocional con el artículo *Treinta años de Camarón*.

El profesor Ortega Castejón, fiel a su compromiso con nuestra Peña Flamenca de Jaén, en la que conferenció sobre Canalejas, en la XXXVI Semana de Estudios Flamencos que en 2021 dedicamos a Juan Pérez Sánchez, nos trae un trabajo de investigación titulado *Canalejas de Puerto Real y los cantos mineros-levantinos*. Juan Vergillos nos ofrece un trabajo sobre *Discografía de Manolo Sanlúcar*, de quien, según sus propias palabras, fuera un gran intelectual, músico e investigador del nacionalismo musical en su vertiente jonda. Por su parte, el crítico flamenco Jorge Fernández Bustos aporta una semblanza sobre *Manolete, maestro de las formas y la elegancia*, uno de los artistas pertenecientes a la época dorada de grandes flamencos de Granada.

Manuel Domínguez Macías, reivindica la figura de un gran productor y músico, soslayada quizás por la figura de su propio hermano Manolo Sanlúcar, con este título profesional *El Artista en la sombra. Una reseña sobre Isidro Muñoz*. Sobre el admirado cantaor, muy vinculado a Moreno Galván, nos escribe José Cenizo *Veinticinco años sin Miguel Vargas: el cante por derecho*, una breve semblanza, reclamando una mayor visibilidad de este cantaor jondo que afrontaba todos los estilos, compañero que fue en el tablao Zambra con artistas como el iliturgitano El Gallina, Juan Varea, Pericón de Cádiz o Pepe el Culata.

El maestro y periodista Gonzalo Rojo Guerrero, dentro de la sección Reseña bibliográfica, nos introduce en las aportaciones del libro *Adiós Granada. Un libro de Gregorio Valderrama Zapata*. La portada es del artista plástico linarense Belin.



ANDALUCISTAS

(Tercera Parte)

Eugenio Cobo

Blas Infante

*A la memoria de Enrique Iniesta,
máximo tratadista de Blas Infante*

Orígenes

En mi estudio sobre *La gente del 98* expresé mi convicción de que *Cantaores andaluces. Historias y tragedias*, de Guillermo Núñez de Prado, no era una obra flamenca, sino política. El caso de Blas Infante: *Orígenes de lo flamenco y secreto del cante jondo* es un trabajo fundamentalmente político; no sólo político, pero en gran parte sí.

Me molesta el desprecio, y aún burlas, que suscitaba la figura del anarquista Núñez de Prado en el mundo flamenco, y me puse a estudiar en profundidad toda su producción. El desprecio que ha suscitado en nuestro mundo flamenco Blas Infante me causa alarma, indignación, sobre todo dolor, teniendo en cuenta lo que Andalucía debe a su personalidad, a su trayectoria, a su ideal andaluz, a su sueño de una Autonomía para Andalucía, que ahora disfruta. Sueño que le llevó a su asesinato en la carretera de Carmona.

Hombre de gran corazón, generoso, dispuesto siempre a ayudar al necesitado, hombre bueno hasta decir basta. Dedicó su vida a dar, en lugar de pretender recibir. Claramente se ve en los primeros párrafos de su ensayo *La dictadura pedagógica*:

“Hay dos especies de comunistas. La de aquéllos que aspiran, mediante el esfuerzo propio, a engrandecer su vida para darla toda a la comunidad, y la de aquéllos que esperan



Blas Infante

que una colectividad, formalmente comunista, venga a satisfacer las exigencias de su propia vida individual, dispensándoles y redimiéndoles del dolor que parte el esfuerzo creador.

Hay dos especies de comunistas. Comunistas del resultado del trabajo propio y comunistas del resultado del esfuerzo ajeno. Comunistas que aspiran a dar y comunistas que esperan recibir¹

¹ Blas Infante: *La dictadura pedagógica*, Sevilla: Centro de Estudios Andaluces, 2018, página 59.

A nadie que conozca la personalidad y la trayectoria de Blas Infante le cabrá duda de que él pertenecía a la primera especie. Y, por si alguien no lo sabe, aclararemos que su idea comunista era antiestatista: “Son el Estado y su burocracia trabas puestas a la dinámica del alma comunista, cuyo principio es una base de absoluta libertad”².

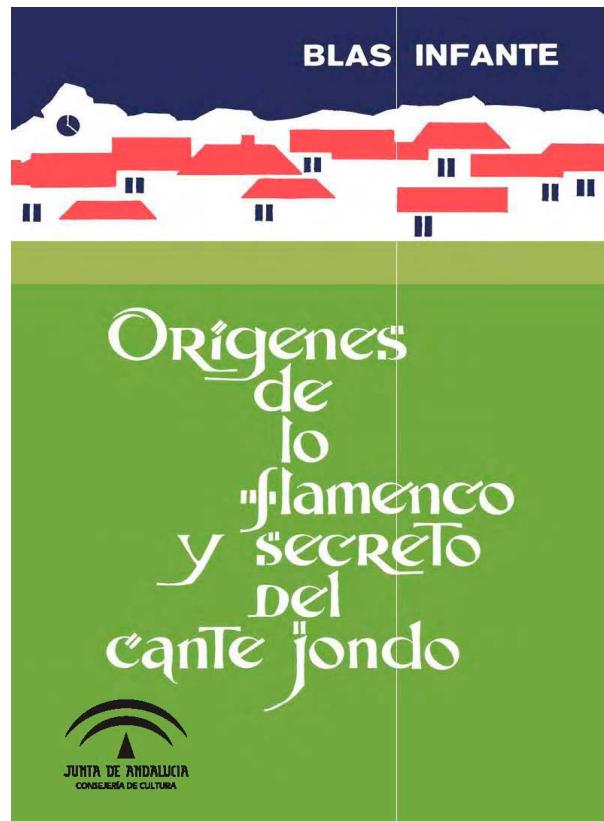
Pero lo que pasa es que “todo gozo tiene un sufrir antecedente”³.

Fue muy estudioso. Claro, estudiaba lo que se había publicado hasta 1930: Estébanez Calderón, Demófilo, Schuchardt, Mas y Prat, Máximo José Kahn (*Medina Azara*), Falla, Luna, Maestro Otero, Rodríguez Marín, Pedrell, Ribera... Lo que se sabe ahora no se sabía hace noventa años. Como se lee en *Orígenes*, “con dificultad se encontraría un tema más manoseado y menos estudiado que el de lo flamenco”⁴.

Para documentar musicalmente el flamenco, estudia en los años veinte Armonía en el Conservatorio de Música de Sevilla. En el despacho de su casa tiene un gramófono, en el que habitualmente escucha música flamenca y andalusí. Creo que los andaluces (y los que no son andaluces también) deben amor a la figura excelsa de Blas Infante Pérez.

En el caso del tema flamenco, al igual que me sucede con Núñez de Prado, mucho más que sus conclusiones, me interesa los porqués, cuáles son los propósitos de sus estudios. Lo primero que hay que señalar es que la obra flamenca de Infante no está acabada, la seguía trabajando, seguía dándole vueltas. Enrique Iniesta opina que se publicó de forma precipitada por Manuel Barrios y que sólo 72 páginas de las 543 que Infante escribió sobre el tema fueron publicadas⁵. La editorial Aguilar, que había sido fundada en 1923, se interesa por la obra y le envía esta carta fechada el 17 de abril de 1933:

“Acuso recibo de su apreciada carta de fecha 12 del corriente, y, en contestación a la misma,



Reproducción Facscímil de la edición de la Junta de Andalucía de 1980 con motivo del 125 Aniversario del nacimiento de Blas Infante

me es grato comunicarle que el original de su libro «Orígenes de lo flamenco» me convendría tenerlo a la mayor brevedad.

Así pues, tan pronto como Vd. lo tenga listo puede enviarlo”.

¿Por qué no llegó a enviarlo, si se lo había ofrecido a la editorial?

El origen del interés de Blas Infante por el flamenco está explicado perfectamente en la dedicatoria que hace a su hermano Ignacio:

“Un mismo conjuro de vida armoniosa, en ritmo libre, fue modulado para los dos por la misma excelsa mujer en la oración, flamenquizada por nuestra tierra que Rodrigo Caro nombró madre de todas las canciones y canción de todas las madres.

Después, en nuestro pueblo, Casares, posado sobre rocas partidas, el mismo conjuro siguió

² *Ibidem*, página 63.

³ Blas Infante: *Cuentos de animales*, Sevilla: Diputación, 2011, página 163.

⁴ Blas Infante: *Orígenes de lo flamenco y secreto del cante jondo*, Sevilla: Fundación Blas Infante, 2007, página 36.

⁵ Enrique Iniesta: *Blas Infante. Toda su verdad, 1931-1936*, Córdoba: Almuzara, 2007, páginas 206-208.



conformándonos durante la adolescencia, expresado por numerosas voces de cristianos nuevos que revelaban en las coplas flamencas su irreductible alma morisca. Aquellas serenatas... A lo lejos, una voz cascada, surgiendo del nido tembloroso, al son de la guitarra: la del incomparable tocaó que se llamó *El Cojo Cahlo*... Aquellos bailes de mocitas tímidas que miraban al suelo, inmovilizando los brazos igual que la Virgenes barrocas...

Para todos estos recuerdos, el recuerdo de este libro”.

En los inéditos que publicó Enrique Iniesta, vuelve a estos recuerdos: “Mientras escribía *Orígenes de lo flamenco y secreto del cante jondo*, me acompañaba una constante imaginación de ti, Ignacio, hermano mío. Como obra de un solitario, esta empresa se animaba por la necesaria presencia de lejanos objetos de la niñez. Sólo me acompañaba entonces el cielo y el mar”.

“Aquel frente donde las mocitas aguardan turno sentadas, mudas y erguidas, flanqueadas por viejas que cantan chillonas al son de guitarras y pericos. Aquellos cantes como salmodias”, “nuestros fandangos, los más puros y mejor construidos de cuantos he analizado”.

Y naturalmente, las reuniones en las tabernas: “Resulta imposible no añorar aquellas juergas en el interior de las tabernas y aquellos paseos por las huertas, «sumergidos en el oro de los soles», de los que tan amacisimos eran nuestros padres. Pues siempre la copla, la copla flamenca siempre, la esencia de la copla flamenca viniendo calladamente a la fluencia de nuestras almas de cristianos nuevos, expresando o besando las intimidades de nuestra alma morisca. ¡Energías acordes que vibraban en el temblor de las cuerdas que resonaban heridas por las uñas, heridas por la poderosa pulsación de aquel gran tocaó nuestro, el Cojo Cahlo! ¡Voz aguardentosa y cascada de su inseparable cantaó, el Compá Minuto...! ¡Baile ceñido del Compá Guerra, avaro de espacio, vertical y rígido!”⁶.

Su infancia en Casares. Después, en los pueblos en los que ejerció su profesión de notario (Cantillana, Isla Cristina, Coria del Río), y en Sevilla capital, donde abrió bufete de abogado, sigue escuchando flamenco, la mayoría de cantaores no profesionales jornaleros del campo, pero también se relacionó con profesionales.

Prueba de que trataba con profesionales y se asesoraba con su conocimiento, es el párrafo que le dedica a Manuel Torres: “Mi homenaje al cantaó de los sobrecogedores lamentos, terribles lamentos, más terribles que nunca durante los últimos años, cuando sobre la pena de raza que llora el cantar, él cantaba también, con ajena palabra, su mejor copla que nunca asomó a sus labios de cantaó, y que de sus labios de hombre andaluz llegaron a comunicarme un día luminoso, solo los dos, entre copa y copa, cerca de su casa rondada de galgos muy flacos y muy corredores, su gran afición”⁷.

Pero le estremece el pobre jornalero, que va cantando sus coplas a la vuelta del trabajo. Va solo y no canta para que nadie le escuche:

“O bien el artista trata de agradarse a sí mismo o al fantasma de un auditorio inexistente. No es éste tampoco el virtuosismo de los cantaores de mi tierra. No cantan para agradarse a sí mismos, sino para liberar la pena prisionera; no se escuchan a sí mismos, sino a su pena, una pena muy honda y que surge con motivo de cualquier pena; como siempre ocurre a aquellos tomados por un monoicismo que refieren la causa de todo acontecer al agente último de su propia monoidea. Allá, en mi sierra de Casares, durante los crepúsculos inefables, yo contemplaba a los campesinos caminando a lo largo de las sendas pedregosas, después del trabajo agobiante de entonces, de Sol a Sol, empapados por el sudor en el verano y por la lluvia en el invierno. Volvían macilentos, apagados, retorciendo en los labios un cante que no era más que la pronunciación dolorosa de un retorcimiento en la propia entraña. ¡Deseo de agradarse a sí mismo!... Necesidad de objetivar la propia desespera-

⁶ Enrique Iniesta: *Blas Infante. Toda su verdad, 1885-1919*, Granada: Comares/Signatura, 2000, páginas 30-31.

⁷ *Orígenes*, páginas 147-148.





Reunión de la Asamblea de Ronda con Blas Infante en el centro. Diario Sur

ción, para tener a alguien con quien tratar, de potencia a potencia”⁸.

“Cuando Infante –escribe Iniesta– acaba alzando una bandera, un lema, un escudo, un grito, un himno, un estatuto (datos todos comunes a todos los nacionalismos), en cada uno de estos símbolos subyace como su corazón el campo, el campo que es Andalucía, el campo redimido. Desde este ángulo, toda esa cadena de restauraciones e instauraciones representativas o jurídicas, la revisión que relea la propia Historia, el flamenco, la antropología, el habla y el arte... son medios para que el campo andaluz vuelva a brillar verde y posibilité el pan, la cultura y el gozo solidario de los andaluces”⁹.

Con esta visión, determina:

“La música andaluza flamenca o jonda ha debido de corresponder en sus orígenes a prácticos estados históricos de soledad y tristeza; o de tremendas desesperaciones; a estados antisociales, desarticulantes de los individuos con respecto al grupo humano en el cual encon-

traríase, anteriormente, en natural complemento”¹⁰.

Porque la música es expresión de lo que al hombre le pasa en la vida. En el relato del ratón Múrido, escribe: “A la sucesión y combinación de matices de la vida, expresada por la combinación armónica en natural sucesión de los sonidos, se llama música, lenguaje común en lo que tienen de divinidad los hombres”¹¹.

Y, como consecuencia, lo que pretende es “dados los caracteres de una producción estética, determinar las vivencias que en ellas vinieron a expresarse; es decir, los estados de ánimo o sentimentales que en el Fenómeno estético hubieron de llegar a alcanzar adecuada revelación”¹².

Estamos en los años finales de la tercera década y los primeros de la cuarta década del siglo XX. Tratando a personas de todos los niveles sociales, percibe que el conocimiento que tienen del flamenco está más extendido de lo que muchos afirman:

⁸ *Ibidem*, página 150.

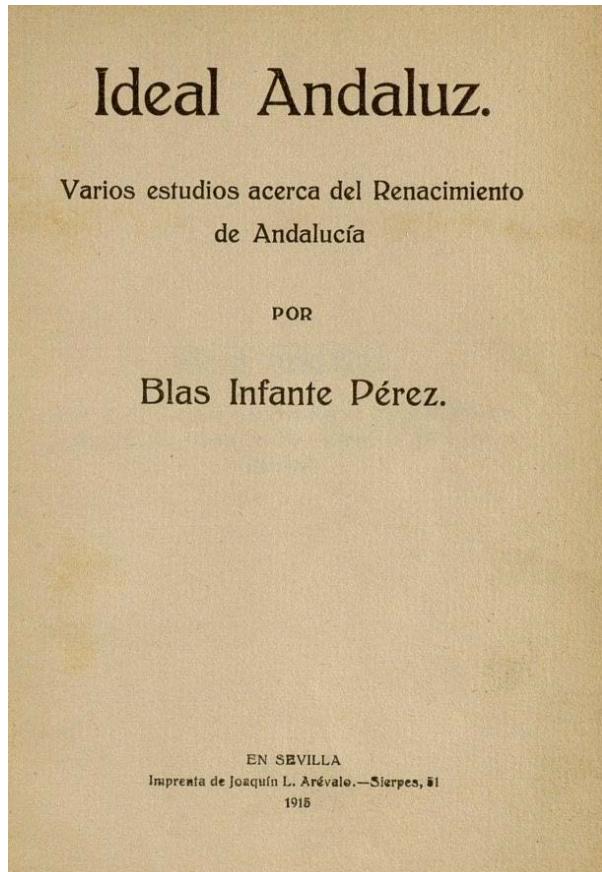
⁹ *Blas Infante, 1885-1919*, página 196.

¹⁰ *Orígenes*, página 19.

¹¹ *Cuentos de animales*, página 107.

¹² *Orígenes*, página 162.





Portada de Ideal Andaluz

“No es rigurosamente cierto que, en Andalucía sean muchos los andaluces desconocedores de las canciones flamencas. Ciento es que la generalidad no ha escuchado nunca alguna de ellas. Hay hasta cantaores profesionales que no saben si han oído jamás una debla o un polo, pero, ¡qué pocos andaluces habrá que no hayan modulado, o, por lo menos, intentado entonar en soledad, con más o menos inquietud, una copla de música flamenca!”¹³.

Y la relación con los gitanos. En un manuscrito dado a conocer por Enrique Iniesta, habla de su contacto desde niño con el pueblo gitano:

“Yo soy del pueblo y, desde la primera infancia, he tenido relación con los gitanos. Mis padres tenían un compadre gitano, a quien decíamos el compá José, el tuerto. Y los hijos de éste, Frasco, Salao, Rosca y Titaera (nombre

femenino), etc., eran compañeros inseparables de mi hermano y míos durante toda nuestra niñez. Recuerdo que Rosca era tartamudo y pegó (como entonces decíamos) este vicio a mi hermano Ignacio, quien hasta la adolescencia, cortaba palabras y repetía sílabas en la conversación. Tan estrechas eran nuestras relaciones que sólo se interrumpían durante los períodos de expulsión en los cuales mi abuelo, que era el cacique, tenía que desterrar a los gitanos del pueblo, al que volvían con admirable tenacidad, la que me ha servido después para explicarme la historia de España en relación con las razas perseguidas. Y conste que mi abuelo no era malo ni tenía el milagroso talento para las expulsiones al que se encomendaba el buen doctor Sancho de Moncada con respecto a Felipe III, al objeto de obtener la de los gitanos de la Península. Y cada vez que he tenido ocasión, he tratado con los gitanos y he sentido delectación en relacionarme con ellos”¹⁴.

Consecuencias

Mucho tiempo dedicó Infante a estudiar la Historia de Andalucía. Buena prueba de ello es, además de sus escritos, que se encargaba de la clase de Historia de Andalucía que, junto a las de otras materias, se impartía de forma gratuita en el Centro Andaluz, de Sevilla. Si era profesor de Historia, es de suponer que algo sabría.

En *Ideal Andaluz* se lamenta: “Andalucía fue un extenso jardín con árabes y con romanos. Hoy es un erial sembrado de algún que otro oasis”¹⁵. Para levantar los pueblos, “las regiones han de procurar robustecer el matiz que encarna su propio genio regional”¹⁶. Y, nos dice: “Perseguido, casi muerto, el genio de Andalucía tiene aún elocuentes manifestaciones en los cantos, en las liturgias, en las fiestas, en las costumbres, en el arte de sus hijos, hasta en el andar del pueblo. En el fondo de la conciencia de Andalucía se ha refugiado el orgullo de vivir que por suprema y única ley reconoce la adoración a la armonía, al amoral ritmo”¹⁷.

¹³ *Ibidem*, página 90.

¹⁴ Enrique Iniesta: *Blas Infante: La niñez y el Colegio, 1885-1901*, Granada: Gráficas Alhambra, 1996, página 15.

¹⁵ Blas Infante: *Ideal Andaluz*, Sevilla: Centro de Estudios Andaluces, 2010, página 99.

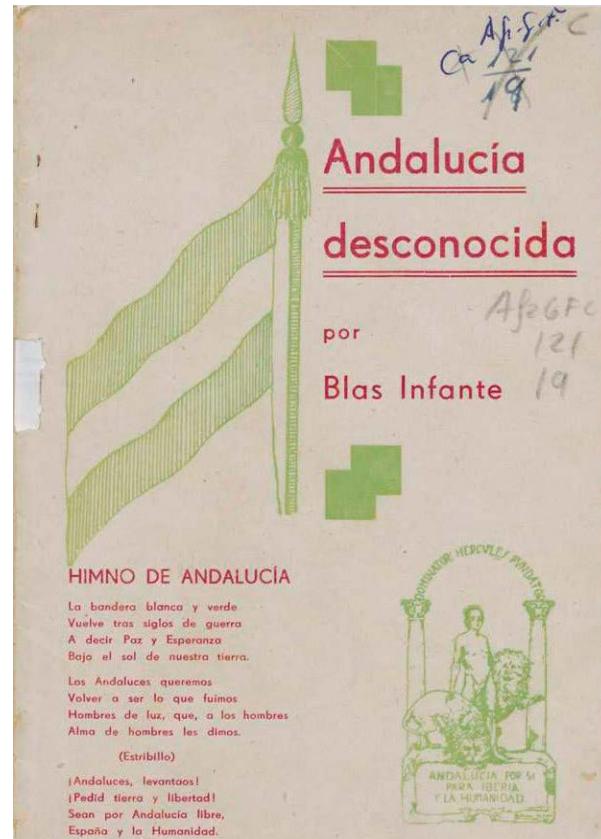
¹⁶ *Ibidem*, página 28.

¹⁷ *Ibidem*, página 72.

Por ello, hay un motivo de esperanza: "La vida original, cuya continuidad perpetúa el genio de su antigua ascendencia, es alentada todavía por el pueblo andaluz. El espíritu de un mismo pueblo ha flotado siempre, flota aún, sobre esta tierra hermosa y desventurada que hoy se llama Andalucía. Su sangre ha podido enriquecerse con las frecuentes infusiones de sangres extrañas; pero sus primitivas energías vitales se han erguido siempre predominadoras; no han sido absorbidas, como simples elementos nutritivos, por las energías vitales de una sangre extranjera"¹⁸.

De sobra conocido y repetido el lema de Infante, que pasó a ser el de la región: Andalucía por sí, para España y la Humanidad. Aquello que mejore a la región será en beneficio del país entero y, por tanto, sobra cualquier rivalidad: "Andalucía no siente, ni llegará a sentir, celos de ninguna región. En cuanto por ellas triunfe España, el triunfo de cada una de ellas se confunde con el de todas, pero el hecho de que actualmente no le corresponde ese centro, y de que así, noblemente, lo reconozca, no quiere decir que se confiese inferior a ninguna de sus hermanas: no quiere decir que su dignidad deba encontrarse satisfecha, ni que considere su deber cumplido, si no fortalece y no desarrolla sus energías latentes, para llegar a obtener, en noble pugilato, lo que siempre tuvo: el cetro de la civilización peninsular"¹⁹.

Aunque en *Ideal Andaluz* no habla sólo del genio andaluz, sino del genio español: "El genio español es el sagrado depósito que nos ha sido confiado por la Naturaleza y la Historia, como acicate de nuestra vida, vinculada a la santa aspiración de desplegar su gloria en la hora suprema del triunfo definitivo; y este triunfo no será nuestro si, en vez de ostentar en la lucha el carácter de factores activos y originales, renunciamos a nuestra propia personalidad y nos convertimos en instrumento de las inspiraciones de un alma extranjera"²⁰.



Portada de *Andalucía desconocida*. Biblioteca Nacional

Lo que siempre tuvo Andalucía: "Los andaluces queremos / volver a ser lo que fuimos, / hombres de luz que a los hombres / almas de hombre le dimos", reza el himno andaluz escrito por Infante.

El Manifiesto del Centro Andaluz de Sevilla, de 1916, propone: "Hiramos la dignidad del amor propio regional y municipal exhibiéndoles la historia particular de sus hechos pasados, el contraste con su situación presente". Y la esperanza: "Andalucía despierta de un sueño secular y, al reconocerse en su raza y su historia, se dispone a combatir, siente la nostalgia de su grandeza pasada y se sonroja de su actual estado triste, pero aún le quedan fuerzas para restaurar su vida".

Es necesario tener en cuenta que el patriotismo, por llamarlo así, de Infante posee un origen filosófico: "Los lugares tienen esencia, que es una extensión del alma de quien los mora"²¹.

¹⁸ *Ibidem*, página 32.

¹⁹ *Ibidem*, página 250.

²⁰ *Ideal Andaluz*, página 22.

²¹ *Cuentos de animales*, página 85.



Blas Infante en su viaje a Amat

Naturalmente, Infante reclama su derecho a contribuir al estudio de la cultura andaluza: “¿Quién, con el argumento de mi incapacidad, osará condenar mi aspiración y mi esfuerzo, tendentes a comprender y a gozar las creaciones culturales de mi país, ni, menos, mi intento de llegar a proporcionar nuevos elementos para la elaboración del juicio estético de los demás? Pues éste es todo el secreto de esta obra”²².

No olvidemos la convicción que refleja su maestro Ángel Ganivet en *Idearium español*: “La síntesis espiritual de un país es su arte”. Y Blas Infante dictamina “El genio andaluz se revela en el arte”²³.

Aún hoy existen quienes condenan esa aspiración y ese esfuerzo del gran Blas Infante. Allá cada cual.

¿Cuándo vivió Andalucía ese gran esplendor que es necesario recuperar?

La importancia del mundo árabe, y en especial su arte, en Andalucía no creo que ofrezca muchas dudas: la Giralda de Sevilla, la Alhambra de Granada, la Mezquita de Córdoba,

etcétera. Eso lo han reconocido todos los siglos. En el andalucismo de hace un siglo, que en gran parte promovió Blas Infante, se habla frecuentemente de los andalusíes. Algunos autores, entre ellos muy señaladamente Isidro de las Cagigas y Rodolfo Gil Benumeya, consideran a los andalusíes hermanados con los andaluces actuales.

También hay otros que han querido olvidar la memoria de la cultura árabe en Andalucía. Manuscrito de Infante desempolvado por Iniesta: “Tan enterrada quedó esta cultura, tal odio y tal desprecio se arrojó sobre su memoria, como trabajo nos ha costado a los investigadores (incluso a los científicos de Europa) imponer verdades que estaban a flor de tierra”²⁴.

En 1904, Blas Infante ingresa en la Universidad de Granada para licenciarse en Derecho. Manuel Ruiz Romero señala: “Además de su trato con la vida universitaria y urbana, toma contacto también con todo lo que el Reino de Granada significó en la historia de Andalucía y, con él, la importante aportación de

²² *Orígenes*, página 23.

²³ *Ideal Andaluz*, página 44.

²⁴ *Blas Infante, 1885-1919*, página 277.

al-Andalus al Occidente europeo”²⁵. Que coincide con lo que escribe Juan Antonio Lacomba: “El singular fenómeno del Reino de Granada que encuentra en sus lecturas lo asume Infante como un elemento central de su interpretación de la historia de Andalucía”²⁶.

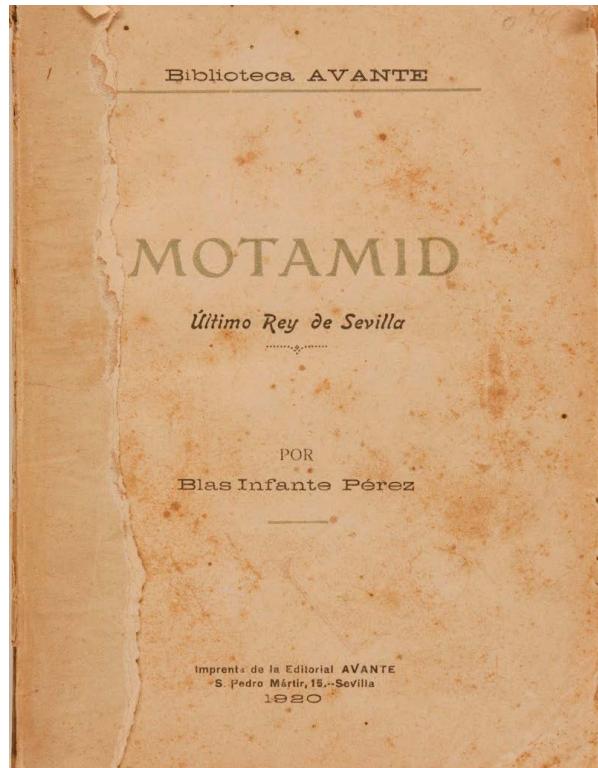
En *Ideal Andaluz*, leemos: “La riqueza de la imaginación y de la fantasía árabes se traducen en fuerza, que hace vibrar constantemente su espíritu apasionado por el amor, por la belleza fastuosa, por la hospitalidad, por la libertad sin trabas y, sobre todo, por los ideales superiores, en los cuales concentra sus entusiasmos”²⁷.

Y líneas más adelante: “No hay ni en los siglos en que se desarrollan, ni aun mucho después, civilización más tolerante ni más libre que la árabe-andaluza”²⁸.

Otra característica fundamental del mundo andalusí es, para Infante, su generosidad: “Extraordinaria es también la liberalidad de las cortes y personajes arábigos españoles, sobre todo, Abderramán III, Almanzor, Motamid de Sevilla, etc”²⁹.

Llegamos a Motamid de Sevilla, símbolo para Infante de la tolerancia y el pacifismo. En 1920, publica su tragedia *Motamid, Último Rey de Sevilla*. En 1924, viaja a Marruecos para conocer su tumba. En la presentación del personaje en la obra teatral lo perfila de esta manera: “Elevado al trono a los veintinueve años; apasionado por la gloria; gran poeta y filósofo; protector vehemente de toda actividad artística, filosófica o científica; guerrero impulsivo e impetuoso, ágil y fuerte; político culto; a veces impremeditado”³⁰.

Motamid y casi más su esposa Itimad sienten pasión por la Belleza, la Verdad, el Bien, la Luz, la Vida. El poeta siciliano Rogerio confiesa a Motamid: “Bella es mi Sicilia, Príncipe, pero si el



Portada de Motamid. Museo de la Autonomía de Andalucía

Reino de la Belleza es la patria de todos los poetas del Orbe, mi patria, señor, es el Andalus”³¹.

Nos encontramos en una Sevilla árabe, en una Andalucía, donde no hay persona que no sepa leer y escribir, donde florecen las artes, especialmente la poesía, lugar opuesto a los fundamentalismos, sobre todo el religioso. Como señala Manuel Ruiz Lagos en el prólogo, esta obra “es una recreación del alma andaluza como pueblo” y “Andalucía es para Motamid, para Blas Infante, el ejemplo de la liberalidad y de la tolerancia, el punto más distante de los extremismos y del fanatismo”³².

Esa idea, ese sueño, es la que alumbría la vida y los trabajos de Blas Infante. Esa Andalucía es la que quería recuperar. Con este prisma, y sólo con este prisma, hay que valorar *Orígenes de lo flamenco y secreto del cante jondo*.

²⁵ Manuel Ruiz Romero: *Blas Infante Pérez, 1885-1936*, Sevilla: Centro de Estudios Andaluces, 2010, página 12.

²⁶ Juan Antonio Lacomba: *Blas Infante y el andalucismo*, Sevilla: Caja Granada, 2008, página 14.

²⁷ *Ideal Andaluz*, páginas 64-65.

²⁸ *Ibidem*, página 65.

²⁹ *Ibidem*, página 36.

³⁰ Blas Infante: *Motamid, Último Rey de Sevilla*, Sevilla: Fundación Blas Infante, 1983, página 13.

³¹ *Ibidem*, página 18.

³² *Ibidem*, página 8.



TREINTA AÑOS DE CAMARÓN (Paradojas)

Enrique Montiel

Digamos, por redondear, que han pasado treinta años. La verdad es que yo estuve allí. Ese allí que empezó muy temprano, en las noticias de la Cadena SER: "Camarón ha muerto". Bueno, estaría más vestida la noticia: José Monje Cruz, Camarón de la Isla, ha fallecido en la Clínica Can Ruti, de Badalona, a consecuencia del carcinoma de pulmón, etcétera. Ahí empezó lo que se le vendría encima a la Isla, la Isla de Camarón de la Isla. Y a la muchedumbre que siempre lo quiso como cosa suya, que se dice. Ese primer día fue de mucho llanto, de mucha sorpresa, de mucho dolor, un dolor enorme. Luego, hubo que esperar la llegada del féretro, al pie del Puente de Zuazo, y todo lo que pasó en San Fernando hasta que, a la mañana siguiente, bajo un sol de fuego, pusieron su cuerpo en la tierra del viejo cementerio católico y vi a su gente desesperada de dolor, vi cómo un gitano de camisa negra, hecha jirones, se acercó a la fosa y gritó el terrible ¡Camarón, no te vayas! que nos partió el alma a todos. Yo estuve allí, lo vi todo en primera fila. Con el alma rota. Fue difícil de creer, porque nunca se había producido en San Fernando un huracán de dolor y de luto tan espectacular. De pronto, muchas ciudades -toda España- se dieron cuenta del amor profundo, intenso y secreto que tenía "la gente" por Camarón. Hoy añadiría... que tiene la gente por Camarón.

Cinco años después de aquel verano, Manolo Curao, el gran periodista flamenco, nos invitó a una tertulia de Canal Sur Televisión a El Chino de Málaga, Pansequito del Puerto, Manuel de Marsella, al maestro Paco Cepero, que había acompañado a José en los primeros años en Madrid, "cuando tenía –Cepero, dixit- una cajita de música en la garganta", y a mí, que tres años antes había publicado una biografía-ensayo sobre José Monje, y que titulé *Camarón, vida y muerte del cante*. Recuerdo esa

noche como si fuera ayer. En un momento dado y disparado como por un resorte, dije: "Camarón no ha muerto". Todos callaron, se produjo un silencio denso, que Pansequito rompió. Pansequito era primo hermano de Dolores Montoya Jiménez "La Chispa". Con su dulzura característica y sin ver la dimensión que yo daba a mis palabras, como cuando vengo diciendo "yo estaba allí", como él estuvo, intentó corregirme con algo así como "hombre, ¿no ha muerto?". Me vine arriba y lo intenté explicar. Llevaba cinco años cantando en el interior de los coches, en las emisoras de radio, en las televisiones; salían nuevos discos suyos, su imagen múltiple aparecía en los periódicos y revistas de colorines. Era Elvis Presley, Ottis Reading, qué sé yo... Era Mozart.

Treinta años después, el entonces llamado "mundo camaronero" es hoy el agua estable y aparentemente quieta de un gran lago de varios continentes. ¿Es el flamenco lo que era entonces? El flamenco es un concepto cultural muy proclive a la teorización científica. Quiero decir que muchos tienen su propia idea, en cierto sentido se ha producido una apropiación no sé si indebida. Porque hemos visto pontificar sobre el debatido asunto. Digo que hay quienes se hacen cruces cuando les aseguran que Rosalía "canta flamenco", sufren una súbita invasión del escrúpulo y una pérdida abrupta del sosiego.

El código abierto del cante tiene eso, la gente entra y sale como Pedro por su casa, se consideran con la propiedad del cante. Y del toque y del baile, claro. Y, por ello, pontifican lo que es y lo que no es flamenco. Con carácter irreversible y definitivo. Y pasión, sobre todo con pasión. Pero, todo eso pasó para Camarón y su memoria viva del cante. Quienes fueron a





Camarón (fotografía de Paco Sánchez. Retratos de Flamenco)

El Corte Inglés a devolver *La leyenda del tiempo* “porque eso no era Camarón”, hoy guardan los vinilos y los cedés como oro en paño, el bien inapreciable, el tesoro emocional de su vida. También en esto tenía razón Camarón, cuando aseguró en una entrevista que algún día lo entenderían, que no pasaba nada si ahora no lo entendían. Con otras palabras, la verdad.

He puesto una suerte de frontera temporal de 30 años. El Camarón al que dieron sepultura en su pueblo la tórrida mañana de julio de 1992 ha seguido flotando entre las nubes, ha consolidado una presencia de bronce. Nada es lo mismo. Su aura misteriosa e inexplicable de niño tan humilde de las callejuelas de San Fernando, que saltó muy pronto a Málaga para ganarse la vida en la Compañía de Miguel de los Reyes y luego, casi inmediatamente, apareció en Madrid cantando en el tablao de Torres Bermejas, no ha parado de intensificarse.

Hay jóvenes tatuados del universo Camarón que nunca lo vieron en vida y que se asombran de que tú lo conocieras, hubieras hablado con él, lo oyeras cantar en vivo y en directo. Se siente uno como un apóstol de un hombre divinizado por sus contemporáneos que incluso le pedían, para su desconsuelo, que pusiera sus manos sobre los gitanitos para curarlos de sus enfermedades, o traerles la fortuna a sus familias. Cuando él lo cuenta, con los ojos húmedos, vemos el alma de un cantaor que, una vez más, no acaba de entender el misterio del flamenco. Pero, el flamenco es el problema. Puede que todo sea igual, pero pocas cosas más en cuestión que el flamenco, pocas cosas más discutidas y discutibles.

La gente que hablaba de El Mellizo, como si hubiera estado con él en un cuarto del Cádiz del siglo XIX, era de Caracol o de Mairena en este lapso, llegó un momento, sobre todo





Retrato de Camarón (grafito de Alfonso Ibáñez)

en el último tercio del siglo XX, en que se había producido una gran fractura. Antonio Mairena y el poeta cordobés Ricardo Molina habían establecido tan estricta causa que, por de pronto, el cante o era payo o era gitano, en verdad “gitano-andaluz”, porque fuera de Andalucía, no había flamenco. Gran disparate aceptado por el marienismo radical. El cante payo, por supuesto, era un cante menor, casi un folklore. Y, dentro del cante gitano-andaluz, o se estaba en el corpus establecido por el libro del cordobés y el sevillano (*Mundo y formas del Cante Flamenco*), y los modos cantaores maireneros, o se habitaba en las lindes, las inconcretas fronteras del flamenco. Quien lo decía, además, se había alzado con la Llave de Oro del Cante, una reliquia rescatada por el mairenismo que surgía, al que la habilidad del cantaor de Los Alcores, con la ayuda inestimable del poeta cordobés, había conferido una autoridad por encima de toda medida. Todo sucedió en Córdoba y aún no nos podemos creer que, estando felizmente viva Pastora Pavón Peña, La Niña de los Peines, la gran cantaora enci-

clopédica y magnífica, que la merecía más que nadie, se le entregara a Antonio Mairena.

Tengo la impresión de que he entrado en una suerte de discurso de lo caducado, esclerótico y de ningún interés. Con Camarón ocurre que el flamenco sufrió una sacudida de la que todavía no acaba de salir. Más que nada porque viene siendo habitual la comparación con Camarón y su cante. No hablo ya de “los camaroneros”, es decir, los cantaores que, muerto José Monje, no salieron de sus moldes musicales, de sus modelos expresivos, de sus ejes transmisores. Digo: Potito, Duquende, Remedios Amaya, Pedro el Granaíno, Antonio Reyes, Alonso Núñez Rancapino chico, Israel Fernández... y un sinfín de imitadores. No, ciertamente. Era el mismo flamenco el que se bifurcaba, una vez alcanzada la supremacía del cante gitano (ni siquiera andaluz, al modo mairenero), que llegado el caso habían establecido, sin quererlo, por supuesto, una exclusividad excluyente: el flamenco, o era camaronero o no era flamenco. Sólo Camarón interesaba y gustaba verdaderamente. Y sin olvidar que el genio de San Fernando siempre estaba junto a Paco de Lucía, o en su inspiración. Y es que, a José Monje Cruz, se reducía la cuestión, en “era muy listo”.

El tiempo del verbo tenía una gran importancia. En Camarón el pasado era muy raro encontrarlo. Había un presente extemporáneo y un futuro inequívoco, nunca el tiempo en el que ya no existía. Y todavía ocurre. El amable lector no creo que esté leyendo mis palabras bajo el ánimo de un Camarón sepulto, esa cosa del sepulcro y siete llaves, sino de un cantaor vivo, más que inmortal. Su no presencia es sustituida por cientos de grabaciones que circulan por las redes sociales, cada día una nueva, desconocida, que los camaroneros vienen organizando como si de una dispensa organizada se tratara, una posología obligatoria.

Camarón, por ejemplo, estuvo en Brasil y allí cantó en la compañía de Paco de Lucía, cosa muy rara, muy poco común. El genio de Algeciras fue su compañero en los discos del padre del guitarrista -de don Antonio Sánchez Pecino-, pero no era nada frecuente que esto

ocurriera en los festivales. A finales de los sesenta ya se había incorporado Tomatito, un adolescente de Almería, elegido por José. Pues bien, conocemos ese concierto de Brasil, así llamado por nadie en concreto, por todos. Y algunos lo hemos oído, hemos oído una grabación. Los camaroneros y el conjunto de los aficionados llevan años esperándolo. Y no ha salido aún.

Fue un poco como la grabación de la Venta de Vargas, cuya postproducción tuvimos la inmensa fortuna de hacer Ricardo Pachón y yo. Se trataba de una cinta de un ‘cuatro pistas’ que Joselito Picardo, sobrino de María, la dueña de la Venta de Vargas, hizo a un Camarón de 12 años una madrugada en la puerta de la Venta. Pasaban los camiones por delante, cantaban los grillos. Entonces la ciudad, la Isla de Camarón, empezaba -o terminaba- en ese lugar por el que pasó el flamenco de más de la segunda mitad del siglo XX. Esa grabación estuvo en una cómoda del piso de arriba de la Venta de Vargas más de 40 años. Hasta que convencí a los sobrinos de María Picardo, la dueña de la Venta, viuda de Juan Vargas, para mirar a ver que tenía dentro. Lo hicimos en Sevilla, en la casa de Ricardo Pachón. Oíamos aquí y allí hasta que dimos con Camarón. Fue como lo de Howard Carter en el *Valle de los Reyes*. Habíamos encontrado un tesoro insólito, un Camarón niño cantando por seguríyas para un muy pequeño grupo de aficionados, bajo la presidencia de Juan Vargas.

¿Cuántas otras joyas, cuántas otras arqueologías existen en una cómoda de otros lugares por donde José Monje fue derramando su arte? La vida después de julio de 1992 está compuesta de epifanías de Camarón, de apariciones, aportaciones, nuevas visiones. Todo es, en cierto modo, misterioso. Muchos no podíamos escucharlo, se nos rompían los huesos. Otros iniciaban un proceso de reconocimiento, una descubierta sobre la vida llena de trampas y artificios en la que casi nunca hay tiempo para descubrimientos, profundizaciones, cambios de opinión. Pero así ha sido. La puerta que abrió del Reino de los Duendes, los sonidos negros y el condensado de dos siglos largos, que son los siglos en donde se fue decantando una de las formas musicales,

más sorprendentes y misteriosas, en tanto que creaciones populares, afinaciones sobre los contenidos, cristalización de modos expresivos descubrió las irisaciones del tesoro musical que es el flamenco.

No sé cómo decirlo de otro modo, la verdad. Entre 1992 y este año del Señor de 2022 hay un trecho que merece ser estudiado en profundidad. Y de hecho se está haciendo. No hablamos de Faustino Núñez, por ejemplo, que es un gran musicólogo, formado en el Conservatorio de Viena, absolutamente prendado por el flamenco y, por supuesto, por Camarón de la Isla. Otros antropólogos, musicólogos, teóricos de la música, al mismo tiempo que enseñan lo que saben de flamenco, están inmersos en



*José Picardo (de Venta de Vargas), Camarón
y Enrique Montiel (1991)*

verdaderas carreras de profundización. En las universidades andaluzas y españolas, y también en los grandes centros académicos europeos y americanos, como es el caso de la doctora García Plata, de la Sorbonne Nouvelle, que se doctoró, precisamente, y no por casualidad, con una tesis sobre “Camarón y el flamenco contemporáneo”. Cristina Cruces es igualmente un ejemplo de un tiempo largo de estudios felices sobre el flamenco. Y Catalina León, que forma parte de las pioneras estudiosas sobre el hecho desde el rigor y la metodología científica y la investigación.

Camarón creía en lo que estaba haciendo, de ahí su admonición a los que no entendieron los discos rupturistas que grabó con Ricardo





Camarón y Tomatito (fotografía de René Robert)

Pachón, porque estaban bien y, con el tiempo, les gustaría. Profético.

Su obra grabada, su discografía, ampliada abundantemente después de morir, de vivir la primera vida, quiero decir, fue un esplendor, una sorpresa permanente para el hambre de Camarón que tenían los aficionados al flamenco y al flamenco de Camarón. Ahora nos encontramos inmersos en una particularidad de la cultura contemporánea que no se había dado nunca en la historia del flamenco.

Pero, antes de entrar de lleno en la cuestión, conviene apuntar una idea que no se debe olvidar. ¿Existe el flamenco anterior a las grabaciones de flamenco? Sin la fe, es imposible. Ni El Planeta, ni Silverio, ni El Nitri, ni El Mellizo dejaron un cilindro de cera grabado con sus cantos, ni siquiera uno de ellos. Ni cilindros de cera ni discos de pizarra. Estas figuras míticas de las que hablamos en la historia del cante se fueron de este mundo sin dejar grabaciones de su arte prodigioso, de creer a sus contemporáneos y a la flamencología posterior.

A Camarón, parodiando el verso de Vallejo, “lo grababan todos”. Y, en ese todos, con la facilidad que hay hoy de enviar un vídeo o un audio de aquí a Japón en pocos segundos, pues ha ocurrido un fenómeno extraordinario cuya importancia puede que no se haya tenido en cuenta. Y se ha dado en el momento en que el buen camaronero ha querido generosamente donar sus tesoros particulares a otros, bien personalmente, esto es a su cuenta de mail o de

los sistemas informáticos variados, o declararle la libertad de circulación, romper los sellos de los derechos de autor, y dejarlo *ad libitum* en Facebook, Instagram o cualquiera otro medio de las modernas redes sociales. Con el resultado de decenas miles de visionados, que son conveniente guardados y forman parte de la biblioteca de los tesoros de la gente, que jamás pensaba que un día dispondría de las grabaciones inéditas de Camarón de la Isla. Muchos menos a un clic.

Esto es un intento de explicación del fenómeno de este cantaor que dejó este mundo el 2 de julio de 1992, en Badalona, un día tórrido. Intenté escribir su vida y publiqué un libro en 1993, que amplié dos decenas largas de años después, sobre todo para dar cumplida cuenta de la infamia que se cometió con la otra cara de la moneda del flamenco contemporáneo. Me estoy refiriendo al otro genio, el alma otra que hizo posible el fenómeno Camarón. Hace poco, todos pudimos ver el obsceno intento de manipulación que sometió a Camarón un tipo, del que no diré su nombre. Se trató de una entrevista que José Monje abortó abruptamente, cuando se vio cercado por la verdad o levantar el velo de altar de lo que significó en su vida Paco de Lucía. Alguien tan insignificante y mendaz logró que cuando llevaba sobre sus hombros el féretro que contenía el cadáver de Camarón la tarde en que lo trajeron a la Isla, algunos le llamaran ratero, al gran Paco de Lucía ¡ratero! Anécdotas a la que se agarran

algunos personajes insignificantes llegados muy tarde a todo esto, a esta revolución que ya podemos mirar en un Centro de Interpretación de Camarón, pues con su Museo cuenta, un templo dignamente realizado al que llegan miles y miles de aficionados de toda Andalucía, de toda España, de mucho mundo adelante.

Ahora no, pero más adelante me entenderán. Fue su argumentario. No era el tiempo, pero llegaría el tiempo. Me veo escribiendo estas palabras que me han pedido la profesora Dra. Remedios Sánchez, de la Universidad de Granada, y Alfonso Ibáñez, director de la revista *CANDIL*, la gran revista de flamenco de Jaén.

De las tabernas a la universidad, ha sido el camino de Camarón. De *Se Prohíbe el Cante*, a las tesis doctorales, los estudios científicos. El flamenco es una cuestión extensa, un palacio con cien puertas. Un misterio. Camarón no ha tenido, todavía, a un Milos Forman, más bien la experiencia no fue lo positiva que merecía la historia y la vida y el arte de Camarón, cuyo parecido a Mozart, muerto más joven que el isleño, se centraba en una cualidad compartida extraordinaria, el oído. Porque el flamenco es intención, música. Y la música es afinación. Y ritmo, compás. Metrónomo. Equilibrio, inspiración, y transmisión. Han dicho de la música que es la respiración del Dios inmortal. Y una forma de hablarnos del misterio de la vida. Que en el jardín de mi casa nunca falte la alegría, fue una propuesta vital que cantó José Monje Cruz:

*Que en el jardín de mi casa
nunca falte la alegría,
vivir y soñar, vivir y soñar
solo voy buscando mi libertad.*

Hemos resumido en 30 años el lapso entre la muerte y la inmortalidad. 30 años no son nada, así puestos. Pero ha sido una eternidad, porque el dolor ralentiza el segundero de los relojes. Y porque la muerte siempre viene con la exigencia del olvido, la muerte llega para borrar. El arte siempre es la lucha contra el olvido. En verdad, la existencia misma, lo que solemos llamar “la vida”, porque la vida es la vida vivida por alguien. El concepto, externo



Camarón en sus primeros años

a la existencia, establece que hay dos formas de vivir, el vivir que discurre ajeno y que está formado por todas las vidas simultáneas, y la vida propia, la vida de uno. Mientras escribo esto estoy oyendo a Bach, la Cello Suite nº 2. No es una Cello Suite cualquiera, es la que grabó Pau Casals. Por tanto, estoy oyendo a Casals interpretando la *sarabande* de esa Cello nº 2 BWV 1008 IV. Cuando oímos a Camarón, puede que, de casualidad, porque Camarón suena inopinadamente, aparece cuando nadie lo espera, estamos percibiendo la fatiga que siempre es el cante, y la afinación, la rabia o la dulzura, el palo en cuestión, la época, el estado de su garganta en ese momento concreto.

Todo viene junto, aunque sintamos la preeminencia de las emociones, esa tensión del alma que definieron los escolásticos. En Camarón llega todo en un zumbido, un rayo eléctrico. A veces te hace no pensar, te deja detenido, intentando responder a las preguntas. Otras, sin darte cuenta, ha creado un espacio de aislamiento a tu alrededor, de tal modo, que sólo estás tú, ha desaparecido lo demás. Es, de todas las músicas, esto que refiero, pero Camarón es aquí la figura central de una música que deviene en más cosas y, por ese hecho, es por lo que nos llama la atención. El cante de Camarón es, aunque resulte difícil de aceptar, un cante *ex novo*. No se parece a nadie, canta como nadie. Curioso el antagonismo del nadie siendo el todo. Nueva paradoja de José Monje Cruz, Camarón de la Isla.



CANALEJAS DE PUERTO REAL Y LOS CANTES MINEROS LEVANTINOS

José Francisco Ortega Castejón

En un breve ensayo sobre la música popular española, Hilarión Eslava, el célebre compositor del *Miserere* que todavía hoy se interpreta en la catedral de Sevilla, aclara en nota a pie de página que, en Andalucía, se da el nombre de cantaores a quienes entre la gente sencilla del pueblo «se distinguen por la excelencia de su voz y por la gracia con que cantan las canciones populares»¹. A tenor de esta definición, Canalejas de Puerto Real constituye un magnífico paradigma de ella.

Dotado de unas facultades vocales extraordinarias, con un control perfecto de la afinación y una facilidad asombrosa para modular, acometía sin aparente dificultad los más complicados desarrollos melódicos; soltando la voz, lograba unos *forti* poderosos y era también capaz de recogerla en un sutil *pianissimo*. Tenía, además, ese toque de sal y donaire que otorgaba a sus interpretaciones un atractivo irresistible.

Canalejas fue, además, autor de muchas de las letras que interpretaba. Entrevistado en 1965 por el cronista unionense Pascual García Mateos, tras obtener el segundo premio de cante por cartageneras celebrado en la ciudad departamental, el cantaor puertorrealeño le confesó que, en tiempos de inactividad –que, ya por aquellos años de su vida, era el intervalo que transcurría entre un concurso y otro de los muchos a los que se presentó–, se dedicaba a escribir letras para sí mismo: «—Soy una especie



Juan Pérez Sánchez "Canalejas de Puerto Real"

de Juan Palomo: yo me lo guiso y yo me lo como», reconoció Canalejas².

Era también un hombre ocurrente y chistoso, capaz de definir en un certero trazo a cualquiera de sus semejantes, como cuando se refirió a Manuel Ávila, el recordado cantaor de Montefrío, como «el transistor humano» pues

¹ Eslava, Hilarión, «Apuntes para la historia musical de España», *Gaceta Musical de Madrid*, año II, n.º 39, 28 de septiembre de 1856, p. 291.

² García Mateos, Pascual, «Bernardo el de los Lobitos, primer premio por cartageneras», *Línea* (Cartagena), 27 de junio de 1965, p. 25.

de él se decía que, ni debajo del agua, paraba de cantar³.

Tras un breve paso por Barcelona, Canalejas salta a Madrid a comienzos de la década de los 30 del pasado siglo. Alcanza pronto fama y popularidad, particularmente por éxitos como «El barrio de Santa Cruz» y «su genial creación Rocío»⁴. Esta canción por bulerías, en realidad obra de los maestros León y Quiroga, pero a la que él supo dar su inconfundible impronta, lo convirtió en uno de los ídolos de la época.

A comienzos de febrero de 1936, en plena filmación de la película *María de la O*, Pastora Imperio es entrevistada para la revista Cinema Sparta. Le pregunta el periodista: «—¿Qué le parece Carmen Amaya?», a lo que responde la genial artista: «—Gitana. Con eso está dicho todo». El entrevistador vuelve a la carga: «—¿Y Canalejas?». Y ella sentencia: «—El mejor»⁵.

El estallido de la Guerra Civil sorprende a Canalejas en Jaén –no solo a él, también a la Niña de los Peines, Pepe Pinto o Enrique Orozco–, y en la ciudad del Santo Rostro se establecerá definitivamente. Como para tantos otros, el conflicto bélico supondrá un parón en su carrera, que no retomará hasta años más tarde.

Analizada en perspectiva su producción discográfica en soporte de pizarra, el estilo en el que más se prodigó Canalejas fue el fandango o fandanguillo, un cante fácilmente digerible y demandado por un público ávido de historias comprimidas en sus seis tercios o incisos melódicos. Aproximadamente el 45% de sus grabaciones en pizarra son fandangos.

Las bulerías y sus múltiples variantes –canción por bulerías, cuplé por bulerías o denominaciones semejantes– suponen un 18%.

La cifra baja al 8% en las soleares; todavía más en las saetas y en las zambras, con un 5% y 4% respectivamente. Las grabaciones por malagueñas y media granaína, no llegan en uno y otro caso al 2%. Colombianas, alegrías y cantiñas, una boliviana, una danza mora, los

campanilleros o algunos villancicos se encuentran también, siquiera de manera puntual, entre sus registros.

Los estilos minero-levantinos, que apenas alcanzan el 1,25% de su producción en pizarra, no aparecen hasta bien mediada la década de los 40. Que apenas tengan presencia, o que esta fuera nula en los primeros años, no implica necesariamente que Canalejas fuera ajeno a los mismos o no los llevara en su repertorio. Es posible que, desde un punto de vista comercial, tuvieran poco aliciente, pues el cantaor puertorrealense hubiera tenido como competidores a reyes indiscutibles de la taranta de por aquel entonces como el Niño de Marchena o Guerrita.

Pero, como prueban diferentes anuncios en prensa de espectáculos flamencos, Canalejas coincidió en los años 30 en los escenarios no solo con el cantaor cartagenero Guerrita, sino incluso con José Grau Dauset, lo que sugiere que, por fuerza, estaría bien familiarizado con dichos cantes (Figura 1). Es más, el propio Canalejas presumía de haber aprendido la minera, el cante estandarte del festival unio-

Central Cinema
Domingo 30 Noviembre 1930
a las 6 y 1½ y a las 10 y media
Corciertos de Ópera Flamenca
Cantadores: Gallardo, Niño de la Aldea, Linares, Canalejas y Lozano. **Bailes:** El Macareno y Teresita Ibarra. **Guitaristas:** José Grau, José Pituiti, Hurtado y el Ruiseñor Humano, Manuel González «Guerrita».

Figura 1. Concierto de ópera flamenca, en el que participan, entre otros Canalejas, Guerrita y José Grau.
Fuente: *El Liberal* (Murcia), 28 de noviembre de 1930, p. 2

³ Carmona, Paco, «Los primeros compases del “Cayetano”», *El Egabrense* (Cabra), 15 de junio de 1997, p. 10.

⁴ VV. AA, *Figuras del cante jondo: fandangos, bulerías, soleares, etc. y su genial creación Rocío por Canalejas*, Sevilla, Imprenta Bergali, 1934 (Sevilla, Extramuros, 2007 [edición facsímil]).

⁵ «Producción nacional», *Cinema Sparta* (Madrid), 1 de febrero de 1936, p. 10.

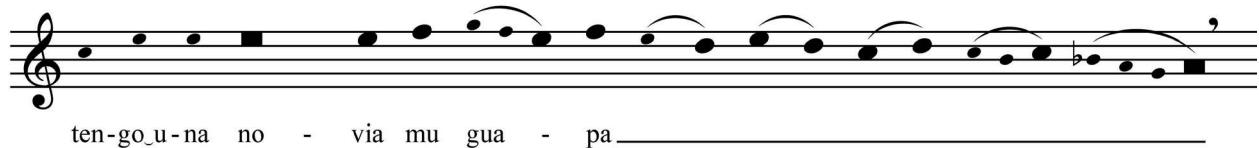


Figura 2. «Que tiene mucho tronío», segundo tercio. Fuente: transcripción propia

nense, del hijo guitarrista del Rojo el Alpargatero, como después veremos.

A partir de 1960, ya en soporte de vinilo, los estilos minerosemergerán de nuevo en su discografía, pero ahora con más fuerza. Comentaremos, a continuación, en orden cronológico los registros que, de dichos estilos, grabó Canalejas de Puerto Real.

«Que tiene mucho tronío» (taranta)

Acompañado por Niño Ricardo, el puerto-rialeño graba en 1945, para el sello Columbia (R 14265), su primera taranta. Etiquetada así en el catálogo discográfico, lo hace con esta letra de creación propia:

Tengo una novia muy guapa
que tiene mucho tronío;
tos me la quieren quitar:
por mí pierde el sentío,
porque quiere de verdad.

La línea melódica se desarrolla en los aires de la taranta atribuida a El Frutos de Linares, como evidencia el segundo tercio (Figura 2). Curiosamente, en un catálogo posterior, de abril de 1946, la grabación se presenta como «taranto» (Figura 3).

Es probable que se trate de un simple error tipográfico, por el que se ha cambiado una «a» por una «o». De hecho, hay un precedente similar en una de las primeras grabaciones de la Niña de los Peines, una versión de la «taranta de la Gabriela» registrada en 1915 junto al guitarrista Luis Molina (Pathé 12068,

etiqueta azul), que, en una reedición, se identifica en la galleta del disco como «Tarantos de la Gabriela» (Pathé 2254, etiqueta negra, 1917-1918). En cualquier caso, es un dato que conviene señalar, máxime si tenemos en cuenta que Fosforito metió, precisamente por tarantos la taranta de El Frutos de Linares, que cantó magistralmente con la letra «Las fuerzas me están faltando». Cabe decir, a este respecto, que Manuel Vallejo dejó también un ejemplo modélico de este estilo en su grabación de 1930 para el sello Gramófono (AE 3221), que canta con la letra «Las llamas llegan al cielo». Aunque lo había registrado ya antes, en 1925, si bien con la copilla «Vestío a lo marinero» (Odeón 13664), detectándose en la melodía giros y melismas evocadores del actual taranto⁶.

«A la mujer del minero» (tarantas)

También en 1945, para el sello Columbia (R 14392) y en compañía de Niño Ricardo, Canalejas graba otra taranta con esta letra:

A la mujer del minero
se le puede llamar viuda,
que se pasa el día entero
cavando su sepultura:
¡qué amargo gana el dinero!

Aunque en los registros de la SGAE figura como autor único de la misma Juan Pérez Sánchez –es decir, el propio Canalejas de Puerto Real–, en el catálogo de Columbia su nombre aparece junto al de Manuel Serrapí «Niño Ricardo» y al del prolífico letrista unio-

⁶ La letra, algo irreverente, dice así: *Si mi Dios cayera en playa / vestido a lo marinero, / yo le tiraría la tralla / y, aunque cayera en anzuelo, / al cesto de la morralla*. En otras versiones sustituyen «Dios» por «tío» (Niño de Marchena, Gramófono AE 3141, 1930) o por «rey» (Juanito Valderrama, Columbia V 2649, 1944).

⁷ La escritora cartagenera Carmen Conde grabó en 1956 a Antonio Grau Dauset, el hijo del Rojo, cantando esta letra. Antonio Piñana la versionó por mineras en 1971 («Se le puede llamar viuda» (minera de la Sierra de Cartagena). *Todo el cante de Levante, todo el cante de las minas*. Clave-Hispavox 18-1234-S, 1971). También la han grabado Enrique Orozco («Las Menas». *Cante de Almería en los Aljibes*. Chumbera Records D-1001, 1988) y Gasparín («Viuda se puede llamar». *Tarantas de Linares*. Pasarela PSD-2054, 1986).

Que tiene mucho tronío. (J. Pérez Sánchez.) Taranto R 14265
—Como la Virgen del Carmen.
Hasta llegó a aborrecer. (J. Pérez Sánchez.) Fandango.

Figura 3. Canalejas de Puerto Real, «Que tiene mucho tronío» (taranto). Fuente: Recopilación de los discos «Columbia» publicados desde 1.º de mayo de 1944 hasta 30 de abril de 1946, p. 54

nense Ramón Perelló Ródenas, creador de títulos tan conocidos como «Mi jaca», «La bien pagá» o «Soy minero».

Chaves y Kliman (2012: 177), de manera tal vez algo aventurada, catalogan el estilo grabado por Canalejas como «minera del Penene de Linares», cuyo referente o modelo más antiguo sería la taranta –taranta corta, dirían algunos– que Pepe Marchena grabó en 1928 para el sello Regal (RS 763) con la letra «Que siempre te encuentro llorando» y que, curiosamente, en el catálogo discográfico se presenta como «Levantizca [sic] flamenca».

Asignar la paternidad a un cante tiene sus ventajas, pues ayuda a que se archive mejor en la memoria. Pero, si no existen argumentos probatorios, no se consigue sino enredar la madeja, convirtiendo el flamenco en un arte laberíntico e inasequible. Por no hablar, como es el caso, de cuando un mismo cante recibe denominaciones, a priori, tan distintas –aunque no distantes–, como taranta, taranta corta, taranta minera, minera, minera del Penene o levantizca flamenca.

En cualquier caso, los primeros tercios del cante grabado por Canalejas guardan un cierto parecido con la minera y también con el fandango de Lucena. El cuarto, sin embargo, en lugar de la fulminante subida que caracteriza a la minera de La Unión, se desarrolla de forma similar al segundo. El quinto, por su parte, como en otros muchos estilos de taranta, concluye en el V grado rebajado, una cadencia o caída típica en los cantes mineros. Y el sexto, finalmente, recuerda de nuevo en el remate a la minera.

«La rondeña mía [I]» (taranta)

Tendrán que transcurrir 15 años hasta que Canalejas vuelva a grabar un cante minero. Lo hizo en 1960, acompañado a la guitarra por

Vicente el Granaíno (Belter 52.032). Titulado «La rondeña mía», el corte comprende dos estilos de tarantas. Si hacemos caso a la carátula del disco, los autores de las letras son Manuel Serrapí Niño Ricardo y el propio Canalejas. Pero el cantaor puertorrealense interpreta en realidad dos letras clásicas de taranta. La primera dice así:

Tú la máquina, yo el fuego;
tú el barco, yo el navegante;
tú la estrella, yo el lucero;
tú la perla y yo el diamante;
tú jardín, yo jardinero.

El Cojo de Málaga la grabó por tarantas, en 1923, para el sello Gramófono (AE 957), aunque el cante se identifica en el catálogo como «Levantisca n.º 2». Años más tarde, en 1931, hizo lo propio Pepe Marchena, también para el sello Gramófono (AE 3813), pero presentándola como «cante de La Carolina». Por su parte, Juanito Valderrama la grabó en 1942 para la casa Columbia (V 2663), etiquetándola a su vez como «murcianas».

Chaves y Kliman (2012: 178) identifican el cante del que hablamos como «minera de Basilio», aunque observan también en ella influencias de la que atribuyen al Penene de Linares.

En la versión de Canalejas, la melodía es prácticamente idéntica a la que utiliza en la taranta «A la mujer del minero», solo que en esta el quinto tercio finaliza sobre el V grado rebajado mientras que, en el caso que nos ocupa, lo hace sobre el II, siguiendo la pauta marcada por los tercios primero y tercero. Ante esto, alguien podría concluir: taranta minera.

«La rondeña mía [II]» (taranta)

Como segundo cuerpo interpreta otra taranta, también de larga tradición, cuya letra ya hemos mencionado antes:

Ya está el fuego encendido,
las llamas llegan al cielo:
el que se quemé que sople,
que yo por ti no me quemó.

Su melodía se corresponde de nuevo con el estilo de taranta atribuido a El Frutos de



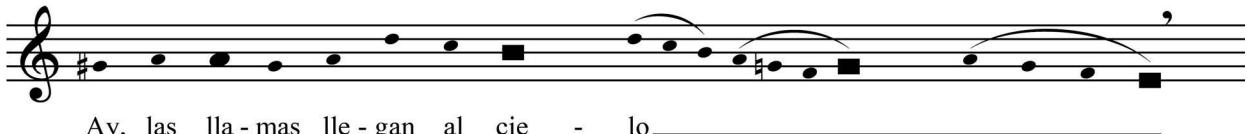


Figura 4. «*La rondeña mía [II]*», primer tercio. Fuente: transcripción propia

Linares que, como hemos señalado, Vallejo grabó precisamente con esta copilla en 1930 (Gramófono AE 3221).

Comparada con la versión que el propio Canalejas grabó en 1945 –con la letra «Que tiene mucho tronío»–, evidencia aquí un mayor dominio de los recursos melódicos, variando el arranque de los tercios primero y tercero, pues, en lugar de buscar directamente el VII grado, lo hace ahora por salto desde el IV (Figura 4). Introduce también algunos medios tonos en los adornos vocales y en ciertos giros cadenciales, como sucede en el remate del sexto, justo antes del melisma final.

«Tarantas» [controversia trovera]

Un año después, en 1961, acompañado de nuevo por Vicente el Granaíno, Canalejas realiza un nuevo trabajo discográfico, al que da por título *Así es Andalucía la Baja* (Belter 52.059). A caballo entre el documental y una breve antología de cante flamenco, rezuma cierto afán didáctico, algo que había empezado a ponerse de moda pocos años antes.

A lo largo de un imaginario viaje por tierras andaluzas, recitado en verso por un tal Pruneda, tras atravesar Málaga, Almería y Granada, el hilo narrativo nos sitúa en la provincia de Jaén.

Dice la voz del narrador:

Ya llegamos a Jaén
después de haberlo andao to.
Vemos la Cara de Dios⁸
que tiene esta gran villa,
con Nuestro Padre Jesús
y la Virgen de la Capilla.

De cantaores también lo son.
Pues mire usted, de Linares

voy a contar una actuación.

Hace años, un tal Penene
era cantaor flamenco y trovador.
Llegó un día un forastero
que era de la misma opinión.

En una juerga que tuvieron
se picaron ellos dos.
Como eran trovadores
verán lo que se escuchó.

El forastero cantó:

«Mira si he corrío tierras,
que he corrío el Garbanzal,
Cartagena y Herrerías
y no he podío encontrar
un zapato a la medida».

Y el Penene contestó:

«Allá voy que tiro humo,
apártate y no te dé,
y ve preparando el pie,
que tienes que probar uno
de la provincia de Jaén».

Este duelo nos trae a la memoria otro que tuvo por protagonista al trovero José María Marín. Cuentan que acudió en cierta ocasión a la localidad cartagenera de Cuesta Blanca para competir con un repentista apodado El Retal. El palmeano, que comenzó atacando fuerte, lanzó a su oponente esta quintilla:

Tantas razones mandar
que a Cuesta Blanca viniera
a trovar con un Retal
cuando con piezas enteras
tela me suele faltar.

⁸ A la salida de Venta de Cárdenas por la antigua carretera, en el paso de Despeñaperros, había un monolito de piedra conocido como la Cara de Dios. Sin embargo, aquí parece hacerse alusión al Santo Rostro, una reliquia conservada en la catedral de Jaén que, según la tradición, es uno de los pliegues del paño con el que la Verónica enjugó la faz de Cristo en su camino hacia el Calvario.

Algo molesto, pero lejos de amilanarse, el Retal le espetó esta otra:

*No permito que me ultrajes
con tu manera de hablar;
ni mi comercio rebajes:
quizás, con este Retal,
tela te sobre pa un traje.*

Volviendo a la grabación de Canalejas, en la carátula del disco se etiquetan simplemente como «tarantas» los dos estilos que interpreta.

Sobre la melodía de la primera, la que canta con la letra «Mira si he corrido tierras», es muy similar a la que emplea en las tarantas «A la mujer del minero» y «Tú la máquina, yo el fuego» que, recordemos, Chaves y Kliman (2012) identifican como «minera del Penene de Linares». Como novedad principal, canta aquí ligados en un solo arco de voz el segundo y el tercer tercio. También el arranque del cuarto es algo diferente.

Según se desprende de los créditos del disco, la letra es supuestamente de origen popular, aunque no hemos podido localizarla en ninguno de los cancioneros consultados. No obstante, Martínez Tornel recoge en su cancionero murciano (1892: 15) estas dos copillas de factura similar:

*Mira si he corrido tierras,
que he estado en el Arenal,
en la Puerta de Castilla
y en la calle de la Sal.*

*Mira si he corrido tierras,
que he estado en San Antolín,
en la calle de la Sal
y en las eras del Belchí.*

Y Puig Campillo, en su cancionero de Cartagena (1953: 175), esta otra:

*Mira si he corrido tierras,
que he estado en Quitapellejos,
San Antón, Santa Lucía
y en el Matadero Viejo.*

En cuanto a la segunda letra, la que contiene la réplica del Penene de Linares –«Allá voy que tiro humo»–, a tenor de los créditos del disco,



Canalejas con varios aficionados (1955)

es del propio Canalejas. Lo curioso es que la canta con la melodía que asociamos a El Frutos de Linares, y no con la presuntamente atribuida al Penene que, por si esto fuera poco, es la que acaba de emplear para interpretar la del forastero. Paradojas de la vida.

«Taranta»

Dos años más tarde, en 1963, aparece un nuevo trabajo discográfico de Canalejas, en esta ocasión para el sello Vergara (55.0.077 C) y acompañado a la guitarra por Alfonso Labrador. Como en el anterior, también se adivina en él, el afán didáctico del documental junto al sinóptico de una breve antología.

Concebido igualmente como un viaje, el punto de partida es ahora Extremadura, tal y como refleja el título del disco: *Empezó por Badajoz*. Tras cruzar la provincia de Ciudad Real, llegamos a tierras albaceteñas. La voz del narrador recita estos versos:

*Y Albacete la llanera
con sus navajas de muelle
y la clásica escuela torera.
De Chinchilla a San Clemente*





*Canalejas después del accidente
(Foto familiar de Ana Canalejas)*

*pasando por la Gineta
se oye cantar de repente
tarantillas de la tierra.*

Canalejas interpreta entonces una taranta con esta conocida letra:

*Entre Chinchilla y Bonete,
La Roda y el Quintanar,
la provincia de Albacete
toa la traigo yo andá
solo por venir a verte.*

José Cepero, que la grabó hasta en tres ocasiones entre 1928 (Regal RS 780) y 1929 (Gramófono AE 2519 y Parlophon 25358) la cantó de esta forma:

*Viva Chinchilla y Bonete,
La Puebla y El Quintanar:
la provincia de Albacete*

*toíta la traigo andá,
solo, serrana, por verte.*

Agustín Gómez narra, a propósito de esta letra, la siguiente anécdota:

Un arriero de [Lucena] conocido por el Encajero se marchó con su familia a Albacete, a trabajar con sus borricos cargando piedra para unos caminos que se estaban haciendo. Otro lucentino, Agustín Guillén, era novio de la hija del Encajero. Un buen día se le calentaron los esparavanes y se fue para allá a buscar a su novia con celo de enamorado, sin saber muy bien dónde; pero preguntando, preguntando por el arriero de Lucena dio con la hija, su novia, a la que loco de contento y rendido a sus pies le cantó esta copla que repetirían José Cepero, el Niño de Barbate y tantos otros: "Entre Chinchilla y Bonete"⁹.

Chaves y Kliman (2012: 313) identifican el estilo interpretado por Cepero como «taranta de Basilio I». Curiosamente, bajo este epígrafe encuadran la taranta que el Cojo de Málaga grabó en 1924 con la letra «Yo no quisiera quererte» (Gramófono AE 1274), con la que Manuel Ávila ganó en repetidas ocasiones el premio por murcianas en el festival unionense. Un cante, por cierto, que Juan Pinilla recrea, como homenaje al maestro de Montefrío en uno de sus discos¹⁰, con esta letra de Francisco Paredes Rubio:

*El eco de aquella murciana
siempre lo llevo en el recuerdo,
la que el Ávila cantaba
en este pueblo minero;
decía: «Araceli te llaman».*

Pero la poderosa subida por grados conjuntos de los tercios impares de esta taranta-murciana del Cojo (o de Basilio) no está presente en la de Cepero. Ni tampoco en la versión de Canalejas, que utiliza un patrón melódico muy similar al de la taranta (o minera del Penene) «Mira si he corrío tierras»: solo que, en lugar de conducir, como en esta, la cadencia de los tercios impares al II grado, la lleva al V rebajado, un giro característico en estos cantes (Figura 5).

⁹ Gómez, Agustín, «El sitio de Lucena en el arte flamenco», *Candil*, n.º 117, 1998, pp. 3156-3157.

¹⁰ Juan Pinilla. *Lámpara Minera* (vol. 3). RTVE 62102, 2008.

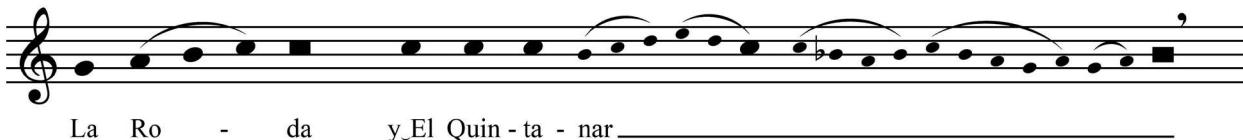


Figura 5. «*Taranta*», tercer tercio. Fuente: transcripción propia

«Cartagenera»

Retomando el hilo expositivo, se escucha de nuevo la voz del narrador, que nos conduce ahora a tierras murcianas:

Y Murcia con su provincia:

*La Unión, Totana y Archena,
el Puerto de Mazarrón,
Librilla, Puerto Lumbreras,
la tierra de la taranta,
murciana y cartagenera.*

Canalejas –con un gusto exquisito, evidenciando un perfecto control de la voz, la afinación y la respiración– interpreta entonces esta conocida cartagenera (cartagenera clásica o taranta cartagenera):

*Lloraba una cartagenera
a los pies de un soberano:
«Por Dios y la Magdalena,
que no se lleven a mi hermano
al Peñón de la Gomera».*

«Taranta minera»

El viaje reanuda su marcha e interviene de nuevo la voz del narrador:

*Este cante de Levante
tiene personalidad.
Un sitio tiene en el arte,
nadie lo puede dudar.*

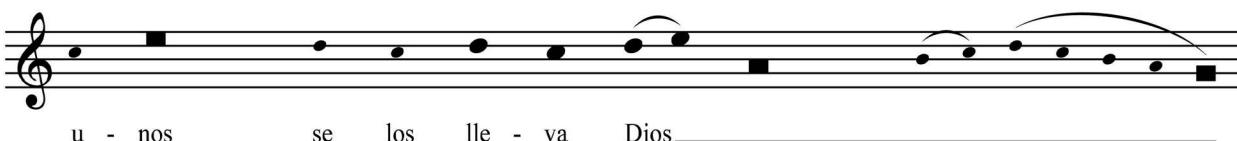


Figura 6. «*Taranta minera*», cuarto tercio. Fuente: transcripción propia

Es un cante de minero

*que no se puede olvidar,
de pena y de sentimiento,
basado en la realidad.*

Canalejas canta entonces una «taranta minera» –así se presenta en los créditos del disco– a partir de una conocida cuarteta atribuida por algunos al trovero Marín, que el puertorrealense transforma en quintilla, añadiéndole un verso más:

*Se está quedando La Unión
como corral sin gallinas:
unos se los lleva Dios,
otros mueren en las minas
porque el terreno se hundió¹¹.*

La melodía con la que la interpreta Canalejas es ciertamente inusual. El arranque del primer tercio recuerda vagamente al mismo tercio de la taranta de la Gabriela. Pero en el cuarto, se escucha el inconfundible giro de lo que hoy denominamos levantica, con ese pronunciado y característico salto de 5ª justa descendente, coincidiendo con la palabra «Dios» (Figura 6).

«Murciana»

La voz del narrador nos pone de nuevo en viaje:

*La murciana es un cante que,
como la malagueña,
tiene también mucho aeuante.*

¹¹ Hay otra versión que dicen así: *Como un corral sin gallinas / se va quedando La Unión: / unos que matan las minas, / otros que se lleva Dios / y otros que el Manco asesina*. Se alude en ella a un famoso manco que, en un ataque de locura, se llevó por delante, navaja en mano, a los que encontraba a su paso hasta que un tal Gabriel, camarero en un local regentado por el Rojo el Alpargatero, pudo detenerlo. En su cancionero murciano, Alberto Sevilla (1921: 77) anota esta otra versión: *Como guitarra sin cuerdas / se va quedando La Unión: / unos que mata la sierra / y otros que se lleva Dios*



*como es la cartagenera,
de arrieros caminantes,
que se estila en esta tierra,
llamado cante de Levante.*

Aunque etiquetado como «murciana» en los créditos del disco, Canalejas interpreta entonces lo que hoy identificamos como «cartagenera grande»¹². Y lo hace con una de sus letras más conocidas y añejas, grabada por el Niño de Cabra, ya en 1906 (Zonophone X 52087) y, apenas tres años después, por Antonio Chacón (Odeón 68098):

*Un lunes por la mañana,
los pícaros tartaneros
les robaban las manzanas
a los pobres arrieros
que venían de Totana.*

Canalejas se atiene al patrón melódico tradicional de este cante, si bien intercala en el segundo tercio un melisma expresivo-ornamental algo inusual, coincidiendo con la segunda sílaba de «mañana».

Canalejas y el Festival del Cante de las Minas de La Unión

La primera edición del festival unionense se celebró el 14 de octubre de 1961, siendo el ganador del certamen el cantaor cartagenero Antonio Piñana.

La segunda edición, ya en 1962, se celebró también en octubre, coincidiendo con las fiestas en honor a la Virgen del Rosario, patrona de la localidad. Se exigía a los participantes cantar una cartagenera, una minera y una taranta. Ese año Enrique Orozco se alzó con el triunfo, conquistando la primera Lámpara Minera, trofeo que se creó justo ese año.

Aunque Canalejas no participó en ninguna de las dos primeras ediciones, conocemos de su paso por Murcia como parte del elenco de diferentes espectáculos flamencos. Su nombre figura, por ejemplo, en el denominado «Brisas del Sur», junto a Pepe Córdoba, que se ofreció en el Murcia Parque en julio de 1961¹³. Y también en el que dieron por nombre «Caravana de arte», con Pepe Pinto y el Sevillano, que tuvo lugar en la Plaza de Toros en julio de 1962¹⁴.

La tercera edición del festival unionense se adelantó al mes de agosto para, de este modo, evitar las inclemencias del tiempo y facilitar también la asistencia de los numerosos turistas y veraneantes que acudían a las playas del litoral murciano. Por otra parte, de las 6.000 pesetas en premios del primer festival y las 18.000 del segundo, en el tercero se pasó a las 127.500 pesetas, una cifra nada desdenable.

Según la prensa, se esperaba que concurren artistas de renombre. Así lo ratifica la Hoja del Lunes en su edición de fecha 12 de agosto de 1963 que informa, además, de que Canalejas de Puerto Real fue «el primero de los inscritos» (p. 2). Llegó a Cartagena con antelación suficiente y «resaltó la importancia y el valor folklórico de esta faceta de la sierra minera» (ibidem).

Canalejas conquistó en esta su primera incursión la Lámpara Minera y las 25.000 pesetas del premio, una cantidad sustancial si se tiene en cuenta que, por aquella época, un obrero ganaba unas 1.800 pesetas al mes. Fosforito y Fregenal obtuvieron respectivamente los primeros premios en cartageneras y tarantas¹⁵.

¹² Chaves y Kliman (2012: 70) identifican este cante como «cartagenera del Rojo», pero hay también quien atribuye su autoría a Conchita la Peñaranda (Ruipérez, 2005: 104). La denominación de «murciana» aplicada a este cante la han utilizado otros cantaores, entre ellos, Antonio Chacón en una de sus grabaciones de la letra que comienza: «Me llaman el Barrenero / porque tiro la barrena, etc.» («Murcianas n.º 3». Gramophone 3-62355, 1913), Juanito Valderrama sigue también esta pauta («Murciana de Chacón», Historia del cante flamenco (vol. II). Belter 22.192, 1968 y «El barrenero» (murciana). Juanito Valderrama. Belter 52.424, 1972). Y lo mismo Agustín Fernández, aunque con otra conocida letra asociada a la cartagenera grande («Acaba, penita, acaba» (murciana). Cante grande del programa de T.V.E. «La gran ocasión». Philips 63 28 127, 1974).

¹³ Hoja del Lunes (Murcia), 10 de julio de 1961, p. 2.

¹⁴ Línea (Murcia), 21 de junio de 1962, p. 16.

¹⁵ En una crónica para el diario Línea, Pedro Pedreño –miembro de la corporación municipal y de la organización del festival– describe la emoción que embargaba a Canalejas tras obtener el trofeo del concurso: «Una figura nacional del cante





Canalejas, Niño de Marchena y otro (1955)

Según informa *La Verdad* de Murcia en su edición de 27 de agosto de 1963, «después de la entrega de premios, los tres máximos galardonados ofrecieron al público una muestra más de su arte. Canalejas se arrancó por bulerías. Fosforito, por fandangos [...] y Fregenal por seguiriyas» (p. 6).

Según este mismo diario, «Canalejas esperaba el premio»; y dio un rotundo argumento:

-Esperaba el premio porque [...]aprendí la minera de un hermano de don Antonio Grau e hijo del Rojo el Alpargatero. Ahí tiene usted los aplausos del público en mis actuaciones. Y el jurado ha coincidido con él (ibidem).

Como antes hemos adelantado, se refiere a José Grau Dauset, el hijo guitarrista del Rojo el Alpargatero, con quien, tiempo atrás, había coincidido en los escenarios.

flamenco, Canalejas de Puerto Real, la lleva [la Lámpara Minera] en sus dedos trémulos. Sus ojos a punto de lágrima la miran emocionadamente. Es el primer premio por mineras. Fosforito la figura indiscutible del cante grande, primer premio por cartageneras. Manolo Fregenal, cantaor de sutil estilo, primer premio de tarantas» (*Línea (Murcia)*, 27 de agosto de 1963, p. 12).

¹⁶ «La cartagenera, cante liso: no admite garganteos, ``meter ruiñores''», afirmaba Antonio Piñana en una entrevista para el diario *La Verdad* de Murcia (27 de julio de 1963, p. 5).

El periodista le pregunta: «—¿Su voz ha sido factor importante?». A lo que Canalejas contesta: «—Es posible. Las voces aguardentosas no van para la minera» (ibidem).

Sorprende su razonamiento, que comparto plenamente, a pesar de que, justo en esta edición, José Orihuela Águila –persona destacada del Movimiento, miembro del jurado y buen aficionado al flamenco– lanzara esta advertencia al público y, de paso, a los artistas: «—Pidan ese cante rajao como rajada es la mina. Cante de hombre con la camisa rasgada, el pecho al descubierto y el pico en sus manos» (ibidem).

En los cantes de las minas no caben los ruiñores, empezó a decirse por entonces¹⁶. Y, como prueba de peso, se traía a colación esta copla:





Figura 7. Canalejas, tercero por la derecha, junto a Pencho Cros y Antonio Fernández en la bodega de Lloret (La Unión).
Fuente: archivo personal de José Cros Zaplana

No se asuste usted, señora,
que es un minero el que canta:
del humo de los barrenos
tengo rota la garganta.

Pero solo hay que escuchar al Niño de las Marianas, que en 1912 la grabó por tarantas (Gramophon 3-62253), para comprobar que la cosa no era así. Eso por no hablar de grandes taranteros como Escacena, Vallejo, el Cojo de Málaga Marchena, Guerrita o Fanegas. En busca de una pretendida pureza y autenticidad, se estaba reinventando la realidad, algo a lo que somos muy dados en esta España nuestra.

Frente a la alegría desbordante de Canalejas, Fosforito mostró, en cambio, su disgusto con la decisión del jurado que no «comprendió» su visión de la minera (o el estilo que interpretó), y esto –decía– a pesar de haberla interpretado «pura, según don Antonio Grau»¹⁷. De hecho, había llegado con cinco días de antelación para perfeccionarla.

¹⁷ La Verdad (Murcia), 27 de agosto de 1963, p. 6.

¹⁸ Línea (Murcia), 25 de agosto de 1964, p. 3.

¹⁹ La Verdad (Murcia), 25 de agosto de 1964, p. 5

²⁰ La Verdad (Murcia), 10 de julio de 1965, p. 10.

Animado por el éxito, Canalejas decide volver a presentarse al año siguiente. Eleuterio Andreu «Niño de La Unión», obtiene la Lámpara Minera; Canalejas de Puerto Real, el primer premio por cartageneras y tarantas (dotado con veinticinco mil pesetas) y Juan Gambero, el de cantes de Levante¹⁸.

Canalejas no oculta su alegría y no tiene sino parabienes para el concurso unionense, como manifiesta en una breve entrevista:

–¿Es usted hombre muy premiado?

–Tengo dos premios, de minera y cartagenera, en La Unión y otro, de taranta, en Málaga. Voy ahora a Linares, a ver lo que me puedo pescar.

–¿Qué le parece el festival minero?

–Esto es lo más grande. No le falta nada¹⁹.

Al año siguiente, este mismo diario informa de una reforma de las bases:

El cantaor que en anteriores Festivales del Cante de las Minas haya obtenido un primer premio, no podrá participar en la modalidad en la cual obtuviera dicho premio, pudiendo hacerlo, no obstante, en las restantes modalidades²⁰.

Canalejas no podía concursar, pues, ni por la categoría de mineras ni por la de cartageneras, pero sí por la de cantes de Levante, cuyo primer premio –dotado con veinte mil pesetas– conquistó interpretando, según las crónicas, una media granaína. Pencho Cros ganó su primera Lámpara Minera y, junto con Canalejas y otros amigos, fueron a celebrarlo a la bodega de Lloret, donde al puertorrealense le encantaba pedir «tomatito cortado con ajo»²¹ (Figura 7).

Por aquellos años, participó también en las dos ediciones del concurso-festival de cante por cartageneras que se celebraron en la ciudad departamental. El primero, que tuvo lugar a finales de mayo de ese año, coincidiendo con las fiestas del Corpus, lo ganó Enrique Orozco, quien se llevó la nada despreciable cifra de 20.000 pesetas Jacinto Almadén, que obtuvo el segundo, declinó recogerlo al no estar de acuerdo con la decisión del jurado, pues entendía que «el ganador no había cantado la cartagenera obligada en el concurso y sí unos tercios de malagueña»²². Aunque Canalejas no rascó bola en dicha ocasión, esto no fue para él motivo de desánimo, sino que decidió volver a probar suerte en la edición siguiente.

Dicho y hecho, se presentó de nuevo en 1965. Según recoge la prensa, ese año concurría con un buen aval, pues venía de obtener otro premio en el concurso de Córdoba²³. Efectivamente, en la IV edición de dicho certamen, se alzó con el premio «Juan Breva», que comprendía los estilos de malagueñas, granaínas, tarantas y cartageneras.

Bernardo el de los Lobitos fue el ganador de la II edición del concurso de cartageneras. Canalejas, por su parte, obtuvo el segundo premio, dotado con 15.000 pesetas. Extraemos algunos párrafos de una entrevista que concedió al diario *Línea*:

²¹ *La Verdad* (Murcia), 13 de agosto de 1983, p. 45.

²² *El Noticiero* (Cartagena), 29 de mayo de 1964, p. 4.

²³ «Canalejas de Puerto Real, que tiene un estilo de buen cantaor, acaba de ganar un premio extraordinario en el Concurso de Córdoba; cantó por cartageneras y consiguió triunfar por el estilo con que lo hizo, según dice la prensa» (*El Noticiero*, 9 de junio de 1965, p. 3).

²⁴ *Línea* (Murcia), 27 de junio de 1965, p. 25.

²⁵ Ibidem. Morente, que venía de cantar en el pabellón español de la Feria de Nueva York, participó también en la V edición del Festival del Cante de las Minas, donde sorprendió a público y jurado al cantar sentado, algo, por aquel entonces, novedoso. Él se sacudió las críticas recurriendo a la historia: «¿Acaso no cantaba así Chacón?» (cit. por Sáez, 1992, p. 46).

—Casi siempre me repelen los concursos; pero, no obstante, llevo tres años que participo en Córdoba, Málaga, Linares, Cartagena y La Unión. Ahora que, como en La Unión, en ninguna parte. ¡Qué majestuoso festival y qué cantidad de premios! Se llevan la palma y pienso estar en el mes de agosto en la ciudad minera para tomar parte en el Festival del Cante de las Minas.

Canalejas es de los primeros concursantes que llegan a las ciudades donde han de actuar en concurso.

—Me gusta ambientarme y al mismo tiempo llegar sin prisas, ya que solamente me dedico a esto en los últimos años; más concretamente, en los tres últimos.

—¿Ha obtenido muchos premios?

—No menos de veinte en este tiempo.

—¿Y ello da para comer?

—Eso y también la renta de mis discos, que no son menos de un centenar²⁴.

Efectivamente, cabe recordar que, en 1963, Canalejas había sido premiado también en el Concurso de tarantas convocado por el Ayuntamiento de Linares, que asimismo ganó, en la modalidad de profesionales, los años 1964 y 1965.

Enrique Morente, que tomó parte también en la segunda edición del concurso de cartageneras, no salió muy contento: cuentan que el público le reprochó que cantara sentado. Visiblemente frustrado, comentó: «Es la primera vez que participo en concursos y se me quitan las ganas de volver»²⁵.

Canalejas, en cambio, manifestó su deseo de seguir concursando, aunque ya no pudo hacerlo pues, tras la segunda edición, se abrió un larguísimo paréntesis. Según pretextó algún responsable municipal, el concurso no traía sino quebraderos de cabeza y muchos gastos al Ayuntamiento de Cartagena.



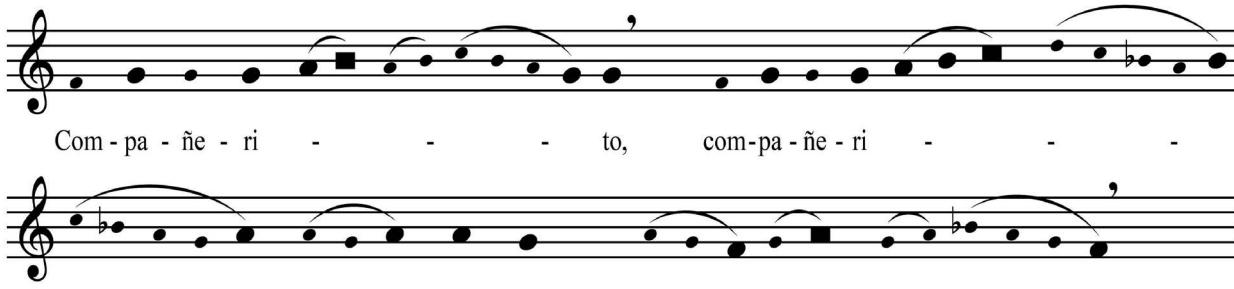


Figura 8. «Compañerito minero», primer tercio. Fuente: transcripción propia

A mediados de diciembre se informa en la prensa murciana de la muerte de Canalejas. La necrológica del diario *La Verdad* de Murcia destaca dos aspectos del artista: por una parte, que había «obtenido todos los primeros premios del cante de las minas» y, por otra, que «era el primer cantaor que llegaba a los concursos»²⁶.

Como señala Pascual García Mateos, haber obtenido los tres premios posibles

dificultó el camino para el último Festival, al que no pudo concurrir porque una de las bases de este concurso prohibía que el cantaor que hubiera vencido en una modalidad se presentara de nuevo²⁷

Según este mismo cronista.

Canalejas estuvo en La Unión –fue su última visita– por el mes de julio pasado²⁸; venía a interceder, a cambiar si era posible esas bases: pero las bases ya eran públicas y no hubiera sido justo para los demás actuantes hacer una excepción²⁹.

Y añade el periodista unionense:

Sabemos, porque estábamos entre ellos, que Canalejas tiene aún muchos amigos en Cartagena y La Unión. Sus tertulias en el Mastia, como en el Bar Pagán, las cerraba con el cante. Y entre café con leche y algún vinito se pasaba sus buenos ratos³⁰.

De ahí que la noticia de su inesperada muerte causara un hondo impacto en la ciudad minera. Canalejas divulgó por toda la Península «lo bien que se hacían las cosas del cante en La Unión» y era, además, «un hombre con un gran corazón». «Le gustaba salir en los periódicos –concluye García Mateos– ¿pero acaso no lo merecía?»³¹.

Es hora de volver de nuevo a las grabaciones de cantes mineros realizadas por el cantaor puertorrealense.

«Compañerito minero [I]» (minera)

Aprovechando el trampolín que supuso haber logrado la Lámpara Minera, Canalejas grabó en 1964 un EP cuyo subtítulo, alusivo a esta circunstancia, era en sí mismo un reclamo: *Canalejas de Puerto Real: primer premio de mineras del Festival del Cante de las Minas* (Vergara 55.0.110 C). En él incluye tres cantos mineros: concretamente, dos estilos de mineras y una cartagenera.

«Esto va dedicado al decano del cante de las minas, D. Antonio Grau», pregonó Canalejas al comienzo de la grabación. Canta luego la primera minera, cuya letra dice así:

²⁶ Así lo confirma García Mateos: «Canalejas era siempre el primero en llegar a Cartagena y montar su cuartel general ante la celebración del festival minero. Una vez en la ciudad, se acercaba a La Unión y, tras saludar a los amigos, se encontraba con el informador que recogía las primeras impresiones de un cantaor ante el certamen que se avecinaba. En estas tierras, Canalejas ponía a punto su garganta para el momento decisivo» (*La Verdad (Murcia)*, 17 de diciembre de 1966, p. 13).

²⁷ Ibidem.

²⁸ Según Ricardo Ortiz, corresponsal del diario *Línea*, la última vez que se vio a Canalejas en La Unión fue en junio de ese año: «El motivo de su visita fue, según nos manifestó en aquella ocasión, entrevistarse con el alcalde y presidente del Festival, don Esteban Bernal Velasco, para ver si podía participar en el mismo, lo que no fue posible por haber triunfado en las tres modalidades anteriormente» (*Línea* (Murcia), 17 de diciembre de 1966).

29 Ibidem

30 Ibidem.

³¹ Ibidem.



Sácame pronto de aquí,
compañerito minero;
se me ha apagao el candil,
ha habío un derrumbamiento:
no puedo salir de aquí.

Los autores de esta y la letra siguiente son Rafael Torregrosa Peñalba y Juan Pérez Sánchez «Canalejas de Puerto Real».

Su estructura melódica va en la línea de la variante de minera que más se cantó en las primeras ediciones del festival, un estilo que se caracteriza por la repetición en los tercios primero y tercero de la primera parte del verso (Figura 8)³².

«Compañerito minero [II]» (minera)

Canalejas canta, como segundo cuerpo, otro estilo de minera. Lo hace con esta letra:

*En una de las galerías
un lamento yo sentí:
«Aquí me muero» –decía–
«si no me sacáis de aquí:
yo quiero salir con vida!».*

Su melodía va en la línea de la taranta que Canalejas grabó con la letra «Entre Chinchilla y Bonete». Guarda también cierto parecido con la «tarantilla del Rojo hijo» que, aprendida de Antonio Grau, Piñana grabó con esta letra que le ha valido ser también conocida como «minerica del puente» (Ortega, 2017: 208 y ss.):

*Un minerico apurao
se fue a trabajar a un puente
con su pico preparao:*

encontró el terreno fuerte
y por eso se ha marchao³³.

Caracterizada por los finales recortados de los tercios impares, que cierran sobre el V grado rebajado, guarda a su vez un claro parecido con la melodía con la que el Cojo de Málaga grabó en 1921 la taranta «A la oscura galería» (Gramófono AE 490)³⁴.

Pero, comparada con la «minerica del puente», hay ciertos rasgos que diferencian de esta el cante grabado por Canalejas. Por ejemplo, el puertorrealeno no recorta los finales de los tercios impares, sino que los cierra con más suavidad. Además, el remate del segundo tercio recuerda muchísimo al del mismo tercio del fandango de Lucena (versión Cayetano Muriel), con ese característico salto de 3^a menor descendente del VI grado al VI justo antes del cierre: un giro al que Canalejas recurre en algunas otras de sus grabaciones, como en las tarantas «A la mujer del minero», «Tú la máquina, yo el fuego» o «Mira si he corrío tierras» (Figura 9).

«Compañerito minero [II]», segundo tercio

Diferente es también el quinto tercio, en el que la melodía tiende con suaves modulaciones hacia el registro grave de la escala para, alcanzado el I grado, iniciar el ascenso hasta el V rebajado, en un cierre típico de tarantas.

Por otra parte, la guitarra de Alfonso Labrador, que acompaña marcando un tenue pero apreciable compás binario, acerca por momentos esta grabación de Canalejas al mundo del taranto.

ay,— en u - na de las ga - le - rí - - as,———— ay

Figura 9. «Compañerito minero [II]», segundo tercio. Fuente: transcripción propia

³² Antonio Piñana divulgó este estilo de minera, entre otras, con esta letra: *Con mi carburico, con mi carburico en la mano,/ monte arriba, sierra abajo,/ con mi carburico, con mi carburo en la mano,/ camino del trabajico,/ cuando pienso, cuando pienso lo que gano,/ ay, me vuelvo desde el tajico* («Con mi carburico en la mano» (minera de La Unión). Todo el cante de Levante, todo el cante de las minas. Clave-Hispavox 18-1234 S, 1971).

³³ «Un minerico apurao» (minera clásica de la sierra de Cartagena). *El cante de las minas*. Hispavox 10-371 (1970).

³⁴ Chaves y Kliman (2012: 129) catalogan este cante como «cartagenera del Cojo de Málaga»



«Al turno de madrugada» (cartagenera)

Como hemos anticipado, en este mismo trabajo discográfico, Canalejas incluye una cartagenera clásica o taranta-cartagenera, como preferimos denominarla, teniendo presente que en la discografía de Chacón –pieza clave en la definitiva consolidación de este estilo– siempre se rotula como taranta (Navarro, 2014: 67; Ortega, 2017: 146). Canalejas la interpreta con esta letra de su creación:

*Cuando yo bajo a la mina
al turno de madrugá,
yo voy pensando en mis niñas,
si no las volveré a ver más,
porque voy a exponer mi vida.*

Como suele ser habitual, el puertorrealense construye el primer tercio con la última palabra del segundo verso («madrugá»). Por lo demás, Canalejas canta este estilo con un gusto exquisito. Llama especial atención la impresionante subida que acontece mediado el quinto tercio, de difícil ejecución, pero que él resuelve con aparente naturalidad. O el repliegue del sexto hacia la nota de cierre, un pasaje que conduce una vez más con mucha maestría, aliviándose cuando es necesario, pero sin que esto afecte al resultado final.

Según nos contó el guitarrista Antonio Piñana Calderón «Antonio Piñana hijo», fue él quien acompañó a Canalejas en La Unión, en 1963, cuando conquistó la Lámpara Minera. Poco después iniciaron juntos una pequeña gira de recitales. Canalejas, siempre recurrente, lo bautizó como «el Exquisito», bien fuera por sus modales atildados, o por la forma de arropar los cantos mineros a la guitarra.

Juntos tenían en mente haber grabado algún disco –posiblemente este–, pero entre Piñana y la casa discográfica no hubo acuerdo y la cosa se frustró. Y es una pena, pues Alfonso Labrador, que fue quien a la postre acompañó a Canalejas, evidencia por momentos falta de

finura acompañando los estilos mineros, cuyos vericuetos melódicos hay que conocer en profundidad para responder convenientemente con la sonanta.

«El reino de Almería [I]» (cartagenera)

Hay que reseñar un par de registros más de cantos mineros en la discografía de Canalejas. Aparecen en un sencillo grabado en 1964, en compañía del guitarrista Pepe Isla o Pepe de la Isla³⁵, y que lleva por título *El monaguillo torero* por uno de los temas: un pasodoble del maestro Víctor Alfaro dedicado al diestro Andrés Torres el Monaguillo (Vergara 270–UC). El corte que nos interesa comprende dos cantos mineros que, combinados –la copla del primero y el estribillo del segundo–, le dan nombre.

Como primer cuerpo recrea –variando ligeramente letra y melodía y arropando ésta en el compás binario del taranto– una de las mineras que, en 1913, grabó Antonio Chacón («Mineras n.º 2». Gramophone 262.166). Cabe recordar que el jerezano canta los dos primeros tercios repitiendo el mismo verso: «Soy del reino de Almería». Canalejas sigue en cierto modo esta pauta, aunque en la reaparición lo varía ligeramente:

*Que porque vengo de Almería,
ay, del reino de Almería,
donde nacen los tempranos
y, al amanecer el día,
me encuentro a Pedro el Morato,
ay, vendiendo verdulería.*

Antonio Piñana, que curiosamente la grabó el mismo año, la canta igual que Canalejas, aunque la melodía es algo distinta y no se ciñe a compás³⁶.

«El reino de Almería [II]» (cartagenera)

Como segundo cuerpo, Canalejas interpreta una cartagenera. La canta con esta letra de su propia cosecha, en la que alude a la antigua carretera nacional N-332, que discurría por el

³⁵ Este guitarrista, del que poco podemos decir, figura como acompañante en algunas grabaciones de la bailaora Chiquita Herrada, como en el disco *¡Flamencos y olés!* (Discophon 17.009, 1960), en el que también participa Andrés Batista, o en *Andalucía canta y baila* (Belter 12721, 1962), junto al también guitarrista Pepe Cunill.

³⁶ Antonio Piñana, «Porque vengo de Almería» (minera). *Piñana, padre*, La Voz de su Amo 7EPL 14.092, con Antonio Piñana hijo, 1964.



litoral mediterráneo, conectando la provincia de Almería con Cartagena, Alicante y Valencia.

*Tiene Almería muy buenas
cuatro salidas y entradas:
pronto le harán una nueva,
pasando por Cabo de Gata,
Mazarrón y Cartagena.*

La adaptación lírica es algo inusual, pues quiebra el segundo verso de forma poco acostumbrada. En lugar de utilizar la segunda mitad, como se suele, emplea la primera:

*Cuatro salidas,
tiene Almería muy buenas
cuatro salidas y entradas:
pronto le harán una nueva,
pasando por Cabo de Gata,
Mazarrón y Cartagena.*

Esta letra nos trae al recuerdo esta otra:

*Cuatro caminos,
Cartagena es mi ilusión:
tiene sus Cuatro Caminos,
Barrio de La Concepción,
Santa Lucía, Los Molinos,
Los Dolores y San Antón.*

La grabó, también por cartageneras, Enrique Orozco³⁷ y, según Navarro (2014: 165), con esta letra el cantaor olvereño se hizo con el primer premio en el I Concurso de Cartageneras, celebrado el 27 de mayo de 1964 en la ciudad departamental. No hay que descartar, por tanto, que Canalejas se inspirara en ella para crear la suya.

Coda

En total son, por tanto, 14 los registros de cante minero-levantinos que hemos podido rastrear en la discografía de Canalejas. En ellos encontramos cartageneras –incluida la cartagenera grande–, mineras y tarantas, ocupando un lugar relevante, dentro de estas últimas, sus versiones de la taranta atribuida a El Frutos de Linares. La Figura 10 contiene un código QR que permite el acceso a todas ellas.

³⁷ «Cuatro Caminos» (cartagenera), Enrique Orozco y las guitarras de Antonio Arenas y “Niño Ricardo” hijo, Triumph-Polydor 24 96 221, 1972

Escuchándolas, queda de manifiesto que Canalejas de Puerto Real se desenvolvía con soltura en estos estilos, pero, por encima de todo, que fue un artista de los pies a la cabeza. Un artista tocado por la varita mágica de Euterpe; solo así se explica que, desde niño, evidenciara unas especiales cualidades vocales que, pasados los años, lo llevaron a convertirse en todo un maestro: un maestro indiscutible del cante.



Figura 10. Enlace a las grabaciones comentadas de Canalejas de Puerto Real

Bibliografía

Chaves Arcos, Rafael y Kliman, Norman Paul (2012). *Los cantes mineros a través de los registros de pizarra y cilindros*. Madrid: Gráfica Varona.

Martínez Tornel, José (1892). *Cantares populares murcianos*. Murcia: Imprenta de “El Diario”.

Navarro García, José Luis (2014). *Cantes de las minas*. Sevilla: Libros con Duende.

Ortega Castejón, José Francisco (2017). *Cantes de las minas, cantes por tarantas*. Murcia: Editum.

Puig Campillo, Antonio (1953). *Cancionero popular de Cartagena*. Cartagena: Imprenta Gómez.

Ruipérez Vera, Juan (2005). *Historia de los cantes de Cartagena y La Unión*. Cartagena: Editorial Corbalán.

Sáez, Asensio (1992). *Crónicas del Festival Internacional del Cante de las Minas: La Unión 1961-2001*. Murcia: Excmo. Ayuntamiento de La Unión-Novograf S.A.

Sevilla, Alberto (1921). *Cancionero popular murciano*. Murcia: Imp. Sucesores de Nogués.

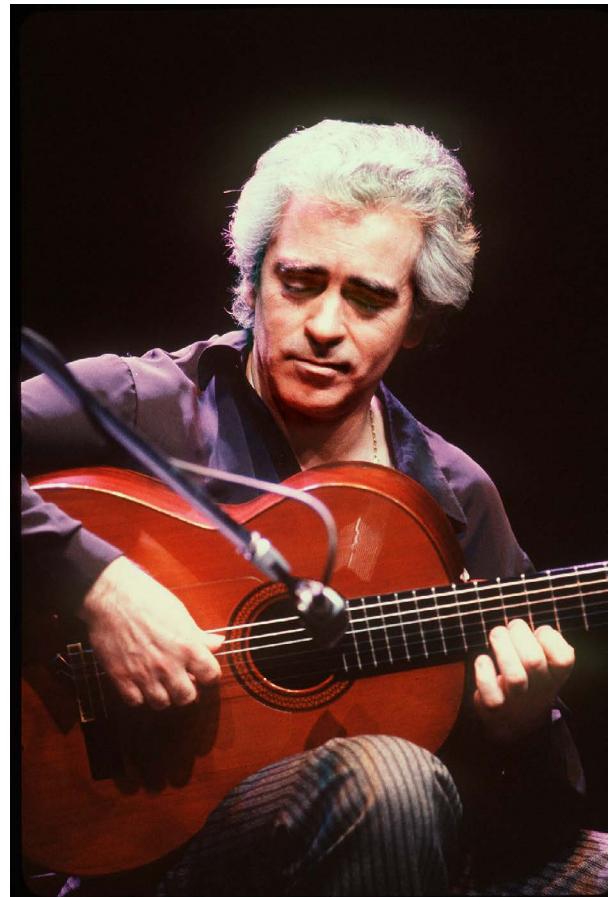


DISCOGRAFÍA DE MANOLO SANLÚCAR

Juan Vergillos

Manolo Sanlúcar es una figura de la cultura en Andalucía. Era un músico, pero también un intelectual. Y un referente social. Aunaba ese difícil arte de llegar a la mayoría sin menoscabo del rigor. Fue también un maestro, un investigador y un teórico del nacionalismo musical en su versión jonda. La actividad creativa e interpretativa de Sanlúcar se puede ver como una búsqueda que, partiendo de los elementos tradicionales del flamenco, se va cubriendo de ropaje instrumental y conceptual hasta alcanzar de nuevo la sencillez. De la guitarra desnuda de *Mundo y formas del flamenco*, pasando por la orquesta de *Medea* —que fue la última obra que interpretó sobre un escenario, la noche de su retirada, el 27 de julio de 2013 en Nerja, junto a la Orquesta Sinfónica Provincial de Málaga¹— o *Aljibe*, hasta la vuelta a la voz y la guitarra en *Locura de brisa y trino* (2000), sin duda la obra maestra de Sanlúcar, un intento de ampliar la armonía flamenca buscando en las tradiciones modales mediterráneas. Una obra compleja en la que su autor se hace más intelectual y también, extrañamente, más esencial. Su mensaje se fue depurando con el tiempo. Pasó del lirismo brillante al lirismo desnudo.

Su producción primera está marcada por una intensa calidez, por la búsqueda de la belleza a través del color armónico, en franca contradicción con la disonancia característica de la guitarra de la época. Sanlúcar no tenía necesidad de demostrar nada, ni a nivel étnico ni geográfico. Lo suyo no fueron nunca



Manolo Sanlúcar

sonidos negros porque su música desbordaba colorido, incluso en el desvaído blanco y negro de la televisión de la época, de la que era una presencia frecuente en programas como *Rito y geografía del cante*². Esta tendencia colorista culmina en *Tauromagia* (1988), considerado por muchos el mejor disco de guitarra

¹ https://www.diariodesevilla.es/ocio/Manolo-Sanlucar-descanso-guerrero_0_719928444.html

² Aparece en el capítulo dedicado a Enrique Morente emitido el 5 de marzo de 1973 y en *La guitarra flamenca*, emitido el 22 de mayo de 1972, tocando una seguiriyá solista. Véase William Washabaugh, *Flamenco*, Barcelona, Paidós, 2005, pp. 185 y 186. El programa de Televisión Española *Tesoros de la guitarra flamenca* incluye varias intervenciones históricas en esta cadena de televisión. El programa completo se puede consultar online en <https://www.youtube.com/watch?v=kevrmwyLL-hM&t=1454s> (consultado el 31 de agosto de 2023),

flamenca de la historia³. Contiene algunos de sus temas imperecederos: el épico *Maestranza* o el íntimo *Oración*, reflexión sobre la soledad del torero en la que miedo y arrojo se muestran como dos caras de una misma moneda, una de las grandes composiciones de su autor, subyacente por su trémolo poderoso. Pero también la épica está presente en su primera época con títulos populares como *Caballo negro*. Hay que destacar su vocación sinfónica, que le

Tal vez en *Medea* sí que se vio Sanlúcar en una necesidad de demostrar, ante el mundo académico, la grandeza técnica y cultural de la música flamenca. El mundo académico siguió abstraído, en silencio, como lo hizo cuando Paco de Lucía grabó su personal visión del *Concierto de Aranjuez* de Joaquín Rodrigo. Por supuesto que la música de Sanlúcar, como la de Paco de Lucía, no necesitaban del marchamo de la academia cuando habían llegado al



'Medea' en versión concierto

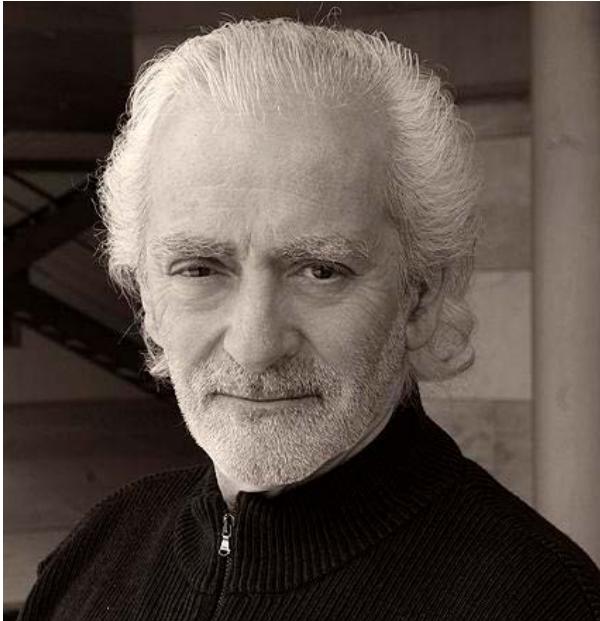
llevó a componer varias obras para guitarra y orquesta entre las que destaca la partitura para el ballet *Medea* (1984) compuesta para el Ballet Nacional de España. Es, acaso, la obra maestra de José Granero como coreógrafo. Y quizá, también, la obra maestra de Manuela Vargas⁴, que fue la encargada de incorporar a *Medea* en el estreno de la obra. Y quizá, también, la obra maestra del Ballet Nacional de España.

corazón de tantos y tantos seguidores, en todos los países, de todas las clases sociales. No cabe duda de que Paco de Lucía y Manolo Sanlúcar son los guitarristas más populares de España en toda su historia. ¿Por qué se vieron obligados entonces a buscar el beneplácito de la academia? No sé, quizás sean complejos de inferioridad de los flamencos. Totalmente injustificados a la vista de la calidad de sus creaciones,

³ Véase, por ejemplo, <https://flamencolicos.wordpress.com/2012/02/24/imprescindisco-i-tauromagia-de-manolo-sanlucar/> y <https://www.youtube.com/watch?v=M5mKWx6eOnc&t=13s> (consultados el 31 de agosto de 2023)

⁴ José Luis Navarro García, Historia del baile flamenco, Vol. III, Sevilla, Signatura, 2009, p. 107 y ss.





Manolo Sanlúcar (fotografía de Paco Sánchez)

por supuesto. Y, entretanto, la academia sigue alejada de la realidad, como demuestra la última ley de universidades, y sus consabidas polémicas.

Manuel Muñoz Alcón, Manolo Sanlúcar para el arte, nació en Sanlúcar de Barrameda (Cádiz), el 21 de noviembre de 1943. Se inició como niño prodigo en una familia de guitarristas flamencos encabezada por su padre, Isidro Sanlúcar. En 1957 ingresó en la compañía de Pepe Marchena, realizando sus primeras grabaciones para La Paquera de Jerez y Pepe Pinto⁵. Ha grabado también con la Niña de la Puebla, Chano Lobato, Enrique Montoya, María Vargas, Los Rocieros, Porrinas de Badajoz, Manuel Agujetas, Chaquetón, El Lebrijano, Rocío Jurado y Estrella Morente⁶, entre otros. Llegó a hacer varios registros junto a la venerable Pastora Pavón, Niña de los Peines, madrina artística de nuestro tocaor, los últimos que llevó a cabo la sevillana. Una grabación, una joya, que desafortunadamente permanece inédita, extraviada y quizás perdida para siempre⁷. Sanlúcar pasó por el bachillerato flamenco de los tablaos en el madrileño

local de Las Brujas. Allí creó, junto a Merche Esmeralda, un monumento flamenco al baile por garrotín⁸. Sus primeras grabaciones como solista son versiones propias de toques tradicionales en las que se aprecia su querencia melódica, elegancia, brillantez e intimismo como ejecutante.

Después de dos primeros discos soberbios (1968 y 1970), graba, en tres volúmenes, su obra *Mundo y formas de la guitarra flamenca* (1971-1973), la más ambiciosa en este sentido hasta la fecha, en tanto que se desarrolla en dos docenas de composiciones propias, infinidad de falsetas que recorre una amplia gama estilística del flamenco. En concreto son 24 toques para 21 estilos, interpretados por una guitarra en solitario. La rumba *Caballo negro*, incluida en su sexto LP, escuetamente titulado *Sanlúcar* (1974), le abre las listas de éxitos radiofónicos y le permite pasar, como solista, de ateneos y foros universitarios a escenarios de mayor repercusión popular. De esta manera, junto a Paco de Lucía y Serranito, logró la proeza de crear en España un público favorable al concertismo de guitarra, algo que ya existía fuera de nuestras fronteras merced a la labor de Sabicas, Carlos Montoya, Juan Serrano o Pepe Martínez, entre otros, pero de lo que nuestro país estaba huérfano en esa fecha. Discos posteriores son ... y *regresarte* (1978), basado en la obra de Miguel Hernández, *Candela* (1980) o *Al viento* (1982), entre otros hitos de una larga trayectoria discográfica que llegó a los 19 títulos como solista, sin contar reediciones y recopilaciones. Murió el 27 de agosto de 2022 en Jerez de la Frontera (Cádiz).

La discografía solista completa de Manolo Sanlúcar incluye los siguientes títulos⁹: *Recital flamenco* (1968), *Inspiraciones* (1970), *Mundo y formas de la guitarra flamenca Vol. I* (1971), *Mundo y formas de la guitarra flamenca Vol. II* (1973), *Mundo y formas de la guitarra flamenca Vol. III* (1973), *Sanlúcar* (1975), *Sentimiento*

⁵ Manolo Sanlúcar, *El alma compartida*, Córdoba, Almuzara, 2007, p. 200 y ss.

⁶ Datos extraídos de la página especializada Discogs: <https://www.discogs.com/es/artist/387814-Manolo-Sanl%C3%BAcar>

⁷ Manolo Sanlúcar, *El alma compartida*, Córdoba, Almuzara, 2007, p. 234.

⁸ José Luis Navarro García, *Historia del baile flamenco*, Vol. III, Sevilla, Signatura, 2009, p. 157.

⁹ Datos extraídos de la página especializada Discogs: <https://www.discogs.com/es/artist/387814-Manolo-Sanl%C3%BAcar>



Manolo Sanlúcar, Paco de Lucía y Carlos Saura en el rodaje de 'Sevillanas'

(1976), *Fantasia para guitarra y orquesta* (1977), ...y regresarte (a Miguel Hernández) (1978), *Manolo Sanlúcar en Japón* (1979), *Candela* (1980), *Azahares* (1981), *Al Viento* (1982), *Ven y ségueme* (1982), *Testamento Andaluz* (1985), *Medea* (1987), *Tauromagia* (1988), *Aljibe* (1992) y *Locura de brisa y trino* (2000).

En el cine aparece en *Sevillanas* (1992) en un dúo con Paco de Lucía (en 1990 aparece

en el disco *Siroco*, de Paco de Lucía, en el tema *Compadres* por bulerías), en *Flamenco* (1995) con el tema *Puerta del Príncipe*; en *Iberia* (2005) con el tema *Torre Bermeja*, versión de una de las 12 piezas características de Albéniz; y en *Flamenco, flamenco* (2010) con *La danza de los pavos*, de su obra *La voz del color* (2008) inspirada en la pintura de Baldomero Romero Ressendi, que fue la última gran obra en la que trabajó y que no llegó a grabar en disco. Las cuatro películas mencionadas están dirigidas por Carlos Saura.



Portada del CD 'Caballo Negro' (1975)

Bibliografía consultada.

Navarro García, José Luis, *Historia del baile flamenco*, Vol. III, Sevilla, Signatura, 2009.

Sanlúcar, Manolo, *El alma compartida*, Córdoba, Almuzara, 2007.

Sanlúcar, Manolo, *Mundo y formas de la guitarra flamenca*, Vol. 1, Escrito y digitado por Claude Worms, San Lorenzo del Escorial, Acordes Concert, 2006.

Washabaugh, William, *Flamenco*, Barcelona, Paidós, 2005.

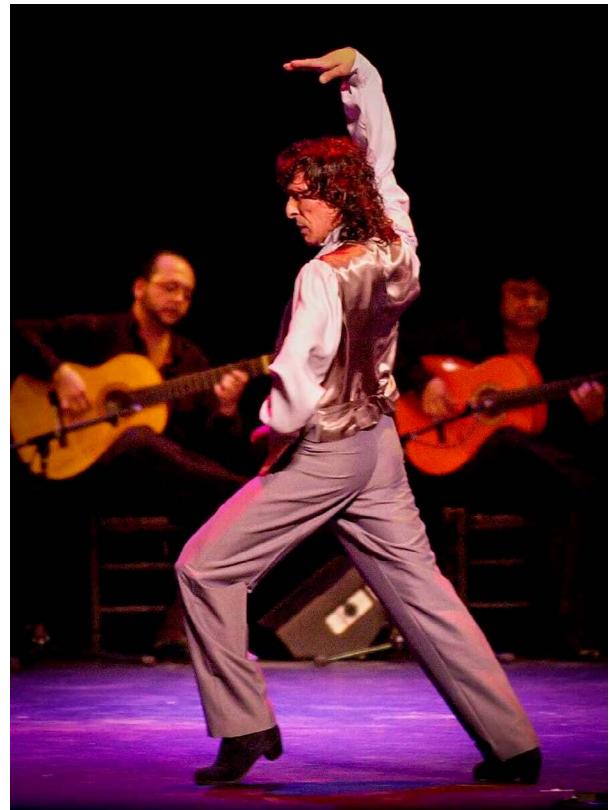


MANOLETE, MAESTRO DE LAS FORMAS Y LA ELEGANCIA

Jorge Fernández Bustos

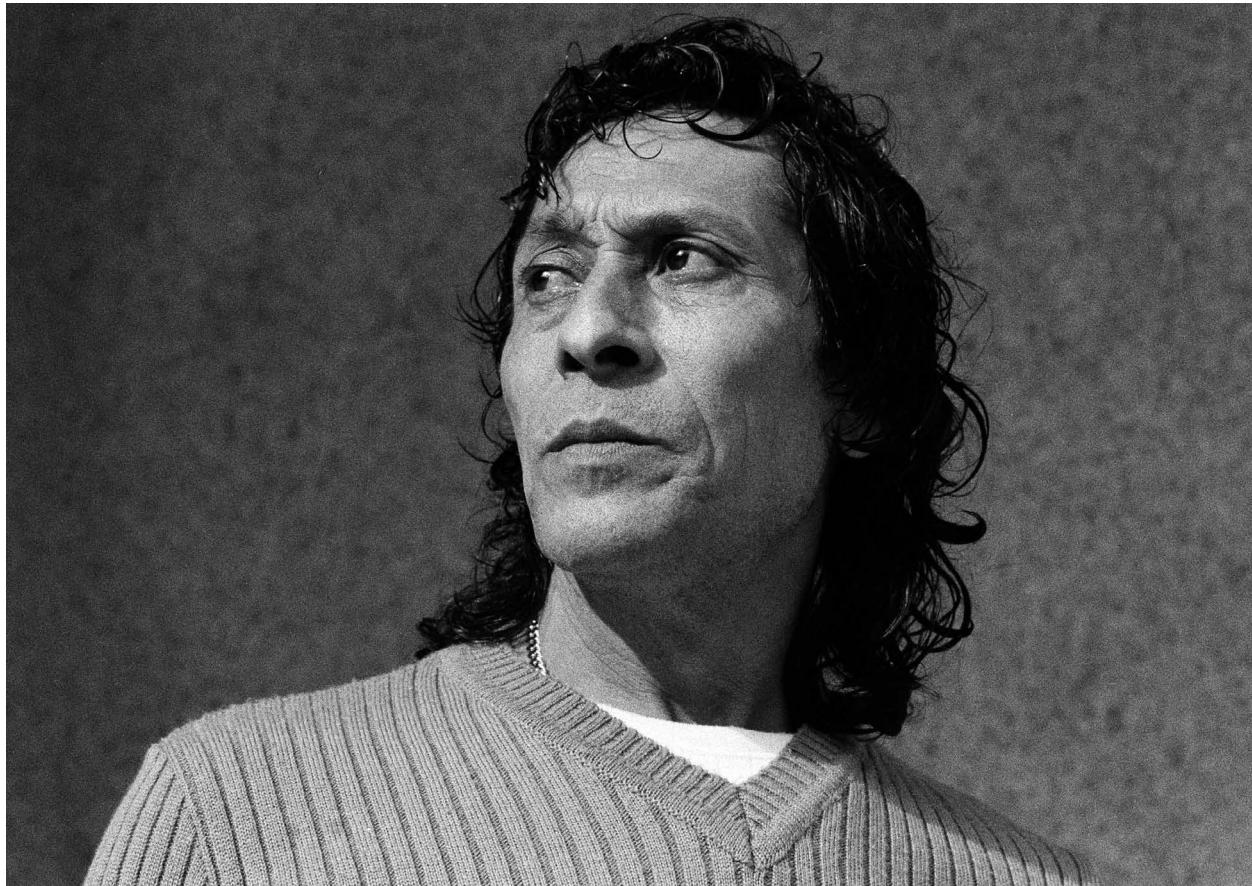
La fatídica mañana del 12 de septiembre de 2022, una insuficiencia respiratoria segó la vida del bailaor Manuel Santiago Maya ‘Manolete’. Con él se cierra el capítulo de los grandes flamencos de Granada, de toda una generación dorada, que, junto a su primo, Mario Maya, pusieron a esta ciudad en la cumbre del baile flamenco durante la última mitad del siglo pasado. Una ciudad que ha sabido agradecerle su arte y dedicación otorgándole la Medalla de Oro de Granada, en 2008, después de haber recibido el Premio Nacional de Danza, el Premio Tío Luis de la Juliana y el Premio de la Asociación de Profesores de la Danza y el Flamenco. Pues él, como pocos, supo llevar el nombre de Granada por todo el orbe, dignificando su origen sacromontano tanto como la esencia del flamenco. En 2010, La Platería de Granada, la peña flamenca decana de todas las que existen, le concedió la Insignia de Oro en reconocimiento a su extraordinaria aportación al flamenco.

Manolete nació en Granada, el 15 de octubre de 1945, y se crió en el Sacromonte, junto a su abuelo Juan Maya Fajardo y sus hermanos, que se ganaban la vida en las zambras granadinas. Perteneció a una de las dinastías gitanas más importantes del flamenco granadino: los Maya. Se inició a los siete años bailando en la zambra de La Rocío, capitaneada por su tío Andrés; después en la de María la Canastera; en la de La Golondrina; en la de Manolo Amaya (una de las más antiguas del Sacromonte); y en La Faraona. «De casi todas las cuevas me echaron, porque era un poquito rebelde, no por otra cosa», confesó en una entrevista para el periódico IDEAL, en marzo de 2019. Con doce años abandonó, por primera vez, el calor de España con el ballet de Isa Pereira y Encarna Albea para actuar en



Manolete (fotografía de Miguel Ángel González)

los países de Oriente Medio; y a los quince, en la época de los tablaos madrileños, se trasladó a la capital de España, de la mano de su hermano, el guitarrista Juan Maya ‘Marote’, donde coincidió en los tablaos «con todas las figuras y las promesas de su tiempo», como afirma José Manuel Gamboa en su reciente libro *El flamenco vive* (2022), o sea, con los bailaores de primera línea de aquel entonces, como Pilar López, Antonio Gades, Mario Maya o El Güito, con quienes compartió tablas y aprendizaje. Pocos años después de su llegada a Madrid, en 1960, comenzó a trabajar en el tablado Torres Bermejas, recientemente inaugurado. Por esa época compartió piso con



*Manolete (fotografía de Soma YLuz)
Proyecto 'Agencia e phure manoucheskero' ('Agencia de almas viejas')*

Camarón, Turronero y Pansequito. Pronto se erigió en una de las principales figuras de la capital. Estuvo en las compañías de María Albaicín y de María Rosa; y, además de en Torres Bermejas, en los tablaos de Pasapoga, Las Cuevas de Nemesio y Las Brujas.

En 1971 formó en Madrid el grupo 'Los Cabales' con Faiquillo, Loli Núñez y Carmen Heredia, al tiempo que realizó giras con Manuela Vargas, María Albaicín y La Chunga, viajando por primera vez a Japón, por países del norte y del sur de América y por toda Europa.

Posteriormente colaboró en el Ballet Nacional de María Rosa y, entre 1980 y 1981, perteneció al Ballet Nacional de España bajo la dirección de Antonio Gades como solista, compartiendo cartel con El Güito, Cristina Hoyos y José Antonio. En 1982 ya tenía compañía propia con la que viajó nuevamente a Japón. Tenía legión de seguidores en Japón, hasta el punto de que dominaba el idioma

japonés, de tantas veces como había visitado el país.

Durante los años 80 también fue el primer bailaor del espectáculo «Macama Jonda», con libreto del poeta y catedrático granadino, de origen gitano, José Heredia Maya; y formó pareja con El Güito en la Cumbre Flamenca de aquellos años. En 1986 retornó al Ballet Nacional como artista invitado, actuando en el Generalife, en el Festival de Música y Danza de aquel año.

En 1991 regresó a Madrid, después de impartir clases en Japón, y actuó en el Teatro Apolo, donde lo recibieron, tanto público como crítica, como el bailaor genial en que se había convertido, que presentaba un flamenco ético y estético, parco y elegante, sin florituras innecesarias.

En 1992 actuó en las Termas de Caracalla por encargo de la Opera de Roma, donde se fraguó su famosa farruca, tras contemplar la que bailaba Juan 'el Pelao'; y en 1996 estrenó





Manolete (fotografía de Francisco José Sánchez Montalbán)
Exposición de retratos flamencos para el Festival de Música y Danza de Granada de 2016

El amor brujo de Manuel de Falla en el Teatro Grec de Barcelona, en El Teatro Maestranza de Sevilla y en el Festival Internacional de Música y Danza de Granada. En 1997 presentó la obra *Flamenco soy* en los madrileños Teatro Albéniz y Centro Cultural de la Villa y en el Teatro Lope de Vega de Sevilla (1992, repuesteo en 1998) para la Compañía de Teatro de la Zambra. Por aquellos años (1998) también realizó trabajos por encargo, como la coreografía de *Latido flamenco* de la Compañía Andaluza de Danza, dirigido por José Antonio. En 1999 creó junto a Eduardo Serrano ‘el Güito’ la obra *Puro Jondo*. Y ya, en este siglo, año 2000, volvió a la Bienal, otra vez junto a El Güito, con el montaje *Sólo flamenco*.

Intervino en la película *Perfume y misterio* y más tarde, junto a su hija, Judea Maya, y los cantaores Jaime Heredia ‘el Parrón’ y Marina Heredia, *En el nombre del padre*, que la realizadora francesa Dominique Abel dirigió en el año 2000.

Cuando el tiempo se lo permitió, regresó a su cuna granadina para agrupar a su familia. En 2009, avalado por el Ayuntamiento de Granada fundó la Escuela Internacional de Flamenco ‘Manolete’, en el auditorio municipal La Chumbera, en la que ha sido referente y guía de todos los bailaores y en la que ha estado prácticamente en activo hasta su fallecimiento para gloria del flamenco y de la ciudad de la Alhambra. (Anteriormente ejerció de maestro en la icónica Escuela de Amor de Dios de Madrid.) Bailaores de todas las partes del mundo han visitado su Escuela atraídos por su carismático nombre. Todos los bailaores y coreógrafos que han pasado por sus manos (Joaquín Cortés, Antonio Canales, Eva Yerbabuena, Sara Baras, Belén Maya, Manuel Liñán) se precian de poner en su currículum el nombre de quien convirtió la farruca y las alegrías, entre otras creaciones, en un arte mayor, unos bailes que aún se remedan. «Todos los que bailan farrucas se acuerdan de Manolete desde que la hice en el teatro de Caracalla de

Roma», declaró en una entrevista concedida para IDEAL, en agosto de 2017.

En marzo de 2019, por iniciativa familiar, apoyado por el Ayuntamiento de Granada, se le hizo un reconocimiento en el Palacio de Congresos con más de medio centenar de artistas flamencos del panorama nacional. A pesar de su carisma y su magisterio, Manolete llegó a reconocer en 2017 que el baile flamenco «es un carrerón. Nunca vas a aprender completamente. Siempre estamos aprendiendo».

En un artículo para el Diario de Sevilla, Juan Vergillos define el baile de Manolete: «De marchamo clásico, viril, vertical, sobrio, seguro y con dominio del espacio escénico. Su farruca y sus alegrías son irrepetibles y en ellas domina la elegancia y la quietud de caderas y pelvis, como mandan los cánones del baile masculino. Pausado y seguro, técnico y variado de recursos».

Sus desplazamientos, casi de patinaje, sus pies, de una contundencia y complejidad muy avanzada a su tiempo. Sus maneras en el escenario y su forma de concebir el flamenco son una referencia magistral. Sus apuntes por soleá,



Manolete (fotografía de Agencia EFE)

de una pureza y originalidad deslumbrantes. Era de los pocos, si no el único de su generación que no aborrecía el flamenco moderno. Evidentemente, criticaba la homogeneización en el baile, señalando que «los niños bailan ya todos de igual modo, con un estilo basado en la fuerza, violento, diferenciándose solo por las coreografías», pero no negaba su mérito y su empuje. Consideraba que todo tenía remedio y apoyaba al bailaor joven. Por eso, sin lugar a dudas, fue el generoso maestro que fue, hasta el final de sus días.

A Manolete lo recordará la historia como uno de los grandes bailaores y coreográficos que se enmarcan en la Edad de Plata del flamenco. Bailaor imprescindible, fruto del talento, del estudio y la intuición; generoso con sus contemporáneos y padrino de los que venían detrás; pionero indiscutible de la extraordinaria generación que hoy nos representa.



Manolete y El Güito (fotografía de Diario de Sevilla)



EL ARTISTA EN LA SOMBRA. UNA RESEÑA SOBRE ISIDRO MUÑOZ

Manuel Domínguez Macías

«¿Tiene usted enemigos?
Uno solo:
El que me simplifica»
Jorge Guillén

Emprender un trabajo sobre un músico, aun una breve mirada, nunca se plantea una empresa fácil; sí interesante. El motivo de este artículo es la sorpresa ante la falta de información y referencias escritas sobre Isidro Muñoz y su ingente labor profesional, sobre la carrera y el quehacer de un artista que pocas veces frecuenta primeros planos de protagonismo, pero que es una gran referencia. En el cada vez más variado abordaje que se hace del estudio de la música flamenca, algo positivo que hay que agradecer a nuestra época, se hace necesario esforzarse por profundizar un poco y volver la mirada hacia quienes no son hitos o no ocupan un primer plano.

Isidro Muñoz Alcón¹ ha sido parte integrante e inseparable del desarrollo y desempeño de una de las más importantes figuras de la historia del flamenco y su guitarra: Manolo Sanlúcar. Y ello es solamente la punta de un iceberg, nada frío, por cierto. Su trayectoria de guitarrista en solitario incluye grabaciones o acompañamiento con maestros de la guitarra, como Niño Ricardo o Paco de Lucía, así como del cante, como Juan Valderrama, Enrique Morente, La Macanita, Arcángel y muchísimos otros.

También podemos constatar su influencia en músicos relevantes: Vicente Amigo, Diego de

Morao, Dani de Morón... como ejemplos; o sus hermanos, Manolo Sanlúcar y José Miguel Évora.

Está presente, parte o promotor, en algunos de los proyectos que han resultado ser más significativos en la etapa reciente del flamenco (*Tauromagia*, *Omega*, *Flamenco* de Carlos Saura, y un extenso etcétera). Asimismo, constatamos su presencia como responsable de otras muchas de las producciones de flamencos de primer nivel, a saber: José Mercé, Estrella Morente, Duquende, El Pele, etc. La mayoría de estos proyectos aúnan un importante componente tradicional y suman elementos innovadores en lo que consideramos una evolución coherente; en palabras de José Carlos Gómez, “un verdadero nuevo flamenco”.

Ha transitado por lugares y épocas históricas, desde los tablaos hasta el Ballet Nacional, ha hecho giras mundiales, incluyendo Japón, cuando aquella cultura descubría la nuestra, Europa o EE.UU. Sus temas, compuestos y grabados, pasan del centenar, la mayoría con figuras muy conocidas. Sus producciones y creaciones discográficas han recibido premios, alabanzas y citas en infinidad de publicaciones. Su trabajo como productor musical incluye eventos relevantes dentro del cine, el espec-

¹ Isidro Muñoz Alcón (Sanlúcar de Barrameda, 1952). Creemos a veces necesario incluir el segundo apellido, por diferenciarlo de Isidro Muñoz Raposo, su padre, también guitarrista y padre asimismo de Manolo Sanlúcar. La coincidencia de nombres lleva a habituales confusiones.





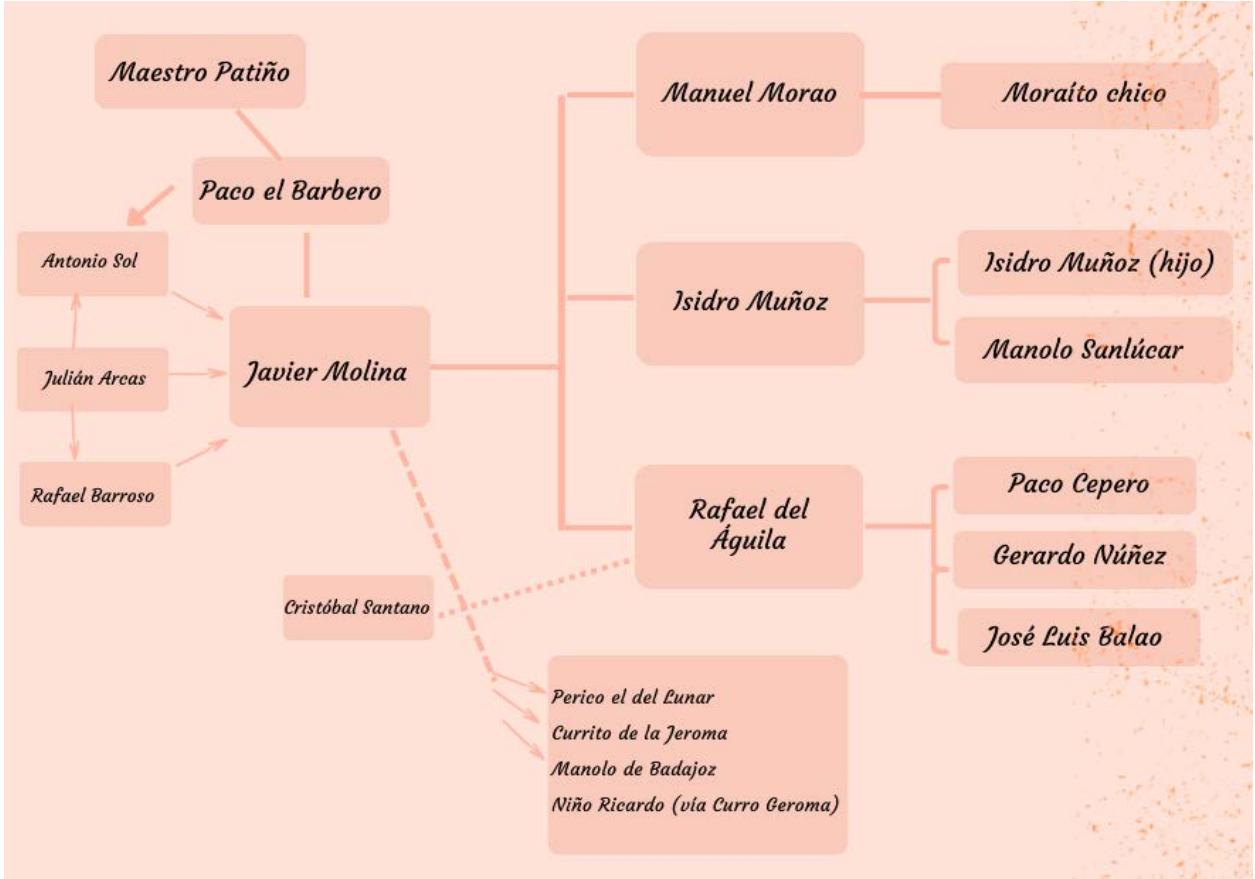
*Isidro con Camarón en la grabación de su último disco en vida 'Potro de rabia y miel', en 1991
(fotografía de García Cordero en El País)*

táculo y la Administración Pública, en una trayectoria que se remonta a los años 60 en sus primeras producciones, composiciones y desarrollo instrumental y que se ha movido en los ámbitos más punteros. Su humildad y alta autoexigencia le han hecho habitar su cometido profesional sin desvelos de protagonismo, conformando una carrera de continua superación que nos parece un ejemplo a considerar.

En *Locura de Brisa y trino* el maestro Sanlúcar materializa y explora una nueva propuesta musical de un lenguaje con el que dar continuidad al ya muy trillado campo de las formas flamencas clásicas. En la carpeta del disco podemos leer del maestro unas palabras de justo reconocimiento a la labor de su hermano:

El lugar preferido por Isidro es la sombra. No porque protege, no: por cuanto oculta. Y ésta es la razón por la que siempre lo encontraremos en el lugar más alejado del escaparate. En el mundo de semejante diseño como el que vivimos la gente como Isidro no se ajusta a esquemas. Por ello no sabremos nunca cuándo quiere estar. Pero si decide hacerlo entenderemos por qué es total y absolutamente imprescindible. Cuando se conoce su estilo, su buen hacer, prescindir de él es conformarse con poco. No conozco una intuición más culta, pulcra y talentosa. En él lo elemental se llena de sustancia [...] por eso un detalle suyo puede justificar una obra. Reparando en lo dicho ha de entenderse que su presencia sea una garantía y su opinión mi seguridad² (Sanlúcar, 2002).

² Sanlúcar, M. (2002). *Locura de brisa y trino* [CD]. Madrid: Universal Music Spain.



Escuela Jerezana del toque, basándonos en el estudio de Marcelo Gálvez. Gráfico del autor

De ese estar alejado del escaparate resulta un anonimato de tal proporción que, a día de hoy, el desconocimiento sobre su persona y labor llega a ser enorme, privándonos sin duda de la sabiduría y orientación que pudiera inspirarnos su quehacer.

La importancia de su trabajo, capacidades y talento tiene notables defensores. En un curioso vídeo³ de esos que pueblan la ya imprescindible red descubrimos un detalle sorprendente y revelador sobre la importancia de este músico.

Dice Paco de Lucía:

—Cuando estoy creando no pido opinión a nadie. Pero sí hay algunos por ahí, algunos (que con los dedos de la mano se pueden contar) de los que me fío; gente a la que me da [sic] credibilidad y para los que toco, en definitiva.

Luego, las palabras de la que fue su esposa —Gabriela Canseco— nos aclaran que uno de ellos es nuestro querido Isidro.

Artista en lo múltiple

Alrededor de 1948, el padre de los Muñoz, se las ingenió para dar clases con un maestro de la época: el guitarrista Javier Molina Cundí, *padre* de la llamada “Escuela jerezana del toque”. Tenía que hacerse más de 23 kilómetros en bicicleta —de Sanlúcar a Jerez y otros tantos de vuelta— para recibir una clase. Contaba que volvía silbando las falsetas, para que no se le olvidaran. Tanto pedaleo no fue un precio alto, si valoramos lo que nos legó.

Desde edad temprana, su hijo Isidro simultanea distintas actividades artísticas, todas en el terreno musical: acompaña a cantaores en giras y en grabaciones; canta, él mismo, guitarra en mano, con “Los Doñana”, grupo de moda por entonces; compuso pronto y forma pareja instrumental con Manolo Sanlúcar, su hermano. La praxis artística, aunque sea a veces centrada en el *flamenco ligero*, se observa desde el rigor y se entiende como actividad que permite pocos titubeos. A esto contri-

³ <https://youtu.be/TUw9viHdmxI>

buye sobre todo su padre, que da las primeras pautas profesionales a distintos miembros de la familia.

El célebre tablao madrileño de “Las Brujas”, en la calle Norte, acogió la primera etapa de desarrollo del guitarrista productor y compositor. Allí acude a la zaga de su hermano Manuel, y supondría para Isidro la subida a un tren profesional en un lugar que le permitiría desarrollar sus capacidades en diferentes ámbitos. Trabaja cada noche en el escenario y en las fiestas posteriores, en los reservados. Conecta también con distintos artistas, tanto flamencos como de la canción aflamencada, la rumba, el flamenco-pop, los estilos ligeros en boga por entonces.

El sociólogo Curro Aix nos ofrece una imagen precisa de lo que eran los tablaos y lo que significaron para el flamenco:

Los tablaos, por el respeto que otorgaron al flamenco, se convirtieron en santuarios de este arte (...). No condescendieron ofreciendo espectáculos de escasa calidad y consumo fácil (...). Constituyeron singulares nichos de fructífera convivencia artística. La mezcla de generaciones unía sobre sus tablas y en sus camerinos a la vieja guardia de artistas, algunos de los cuales habían trabajado incluso en los escenarios de principios del siglo XX, con las jóvenes hornadas de artistas. A su vez, los acervos estilísticos eran tan diversos como diferentes las procedencias artísticas concurrentes, incrementando la posibilidad del intercambio artístico y antologismo (...). La regularidad del encuentro en un mismo tablao de las diferentes generaciones, procedencias y subgéneros que componían los elencos y la dinámica de convivencia de estos establecimientos, con la disciplina que imponían, los convirtieron en verdaderas academias de aprendizaje e intercambio artístico. Consiguientemente, la aportación de los tablaos en cuanto a transmisión de conocimientos, circulación y préstamo de elementos estéticos, relaciones sociales y asociaciones de interés era muy fructífera. Verdaderas plataformas de proyección laboral (...) eran toda una cantera de la que partían giras estatales e internacionales, desde las que se promovían producciones discográficas (...) así como se gestaban diferentes formaciones artísticas... (Aix, 2014, pp. 153-54).

Las Brujas era un lugar particularmente notorio y de vida intensa. Bob Hopes, Melvin Douglas, Perón, Sandro Pertini, Cantinflas, Geraldine Chaplin, Amália Rodrigues, Omar Shariff, Marcelo Mastroianni, Ava Gardner, Bing Crosby, Sofía Loren, la duquesa de Alba o Edgar Neville, son algunas de las celebridades que lo visitaron alguna vez (Diéguez, 2008). El elenco artístico era inmejorable y allí acudieron Cristina Hoyos, Fernanda de Utrera, Rafael Farina, Terremoto, Curro de Jerez, El Chato de la Isla, Manolo Sanlúcar, Juan Habichuela, Beni de Cádiz... En Isidro dejará huella significativa la convivencia de esta época. Además, como solía ser norma, asiste —y participa también— contratado, a las fiestas celebradas en las casas de familias adineradas del Madrid de entonces, junto a Chocolate, Camarón, y un largo etcétera de artistas.

También es allí donde Isidro hace pronto sus primeras producciones, cuando no discos enteros, temas para artistas que descollaban en aquel momento: Su tema *Mátame*, por ejemplo, grabado por el grupo “Arena caliente” fue una revelación para muchos. Llegó a estar en el nº 1 del programa “Los 40 principales” (que nació en 1966, en la Cadena SER).

Con Valderrama y Niño Ricardo vive también una fructífera etapa juvenil. Las giras con la compañía de Valderrama debieron ser entre 1967 y 69, contando Isidro unos 15 ó 16 años.

—¿Tú tocaste con Valderrama?

—¡Claro! Dos tournées... La segunda fue con Martelo, el que hizo el Séneca en la televisión... Y puedo hablar de que ese cantaba como, como... ¡sabía más que todos juntos! [...] Te decía “fulanito hacia esto y el otro así...” y como tenía “motor”... Yo ensayaba en el sótano del Teatro Calderón un montón de días con él, todas las mañanas prácticamente. Y cantaba por seguiriya, por soleá, por taranta, por granaina, por malagueñas... ése era el ensayo nuestro. Y cuando le daba por decir “—mira: fulano dicen que hacía esto... y no; ¡toca la taranta! Hacía esto:...”, porque los había escuchado en directo, varias veces y tenía “motor”... Y había un montón de artistas [en la compañía]: Los Soto, Adelfa Soto ¿te acuerdas?; Juanito Maravillas... Yo le tocaba a él [a Valderrama]. Y el otro guitarrista





Isidro Muñoz, Carlos Saura y Vittorio Storaro, durante el rodaje de *Flamenco de Carlos Saura*

(Cortesía de Pedro Guerra Cima)

era de Puente Genil⁴... que fue al que yo le vi una “Santos” [Hernández]; un guitarón de palo⁵.

Luego, muy pronto, se convierte también en segunda guitarra inseparable en los conciertos de su hermano. Colabora también con Paco de Lucía en disco *Recital de guitarra* (1971). De este disco se habla así en la web oficial de Paco: “La guitarra solista en las manos del joven Paco de Lucía, arropada por cinco de las más importantes guitarras del momento: su hermano Ramón de Algeciras, Enrique Jiménez [de Melchor], Paco Cerero [sic], Isidro Sanlúcar [Muñoz] y Julio Vallejo.”

Con Paco le unirá, a lo largo de toda la vida, una relación filial y artística muy hermosa, cercana, llena de admiración mutua y de afini-

dades, que llega hasta el último disco del genio de Algeciras, en el que Muñoz fue productor. En el aire flotó, durante un tiempo, formar pareja artística con él. El deseo por parte de De Lucía de llevarlo como guitarra acompañante no llegó a término, al prevalecer, seguramente, factores de cohesión artístico-familiar.

En esta alternancia de facetas, concertista con Manuel, composición (forma tandem artístico con su hermano Évora, incluso firman juntos los temas), algo más tarde va consolidándose como productor. Su labor y trabajo en este terreno necesitan de una extensión que supera las lindes de este artículo, siquiera para hacer una enumeración de lo más significativo.

⁴ Manuel Santos.

⁵ De palillos, es decir, con clavijas de madera, de las antiguas, como las de violín, o sea, sin mecanismo “sinfín”. Buen guitarrista, Isidro ha admirado con devoción el trabajo de guitarreros como Santos Hernández –entre otros– y es poseedor de alguna.

Lo literario

Inevitablemente, de tan larga producción cantable, resulta un material literario. En Isidro, éste se asimila en general a la tradición poética del flamenco en la mayoría de sus características; la sigue con fidelidad estética y temática además de gran elegancia en lo formal y constructivo. Es cierto también que sus letras podrían llenar un extenso cancionero.

En la lírica de Isidro, a nivel general podríamos destacar un deseo de rigor académico, casi paralelo al respeto que en la guitarra y el flamenco guarda hacia lo tradicional; un respeto basado en una razón de belleza, por supuesto, y en perfección formal. Estética y estilísticamente, además, observamos otras muchas de las características acatadas por otros autores de inspiración popular estudiados por Gutiérrez Carbajo (1990), como Ferrán, Balmaseda, Rueda y otros (p. 37).

En estudios posteriores y más actuales de su producción lírica, no obstante, se nota un claro deseo de mayor libertad, así como un mayor dominio de la escritura, que refleja, creemos, su bagaje literario y afición por la lectura. Así, este

deseo de libertad se observa como un logro, conquistado tras haber entendido y dominado etapas iniciales.

En la escritura de Isidro abundan las formas populares y, necesariamente, las que funcionan como vehículo del cantar flamenco. Pero el dominio de la seguidilla, o sevillana, pronto es superado en su producción, en cuanto a forma y uso. Las estrofas: cuartetas octosilábicas, soleares, soleá corta, tercerillas, incluso pentasílabas; o la seguiriyá gitana, con rotundos ejemplos:

*Calle de la memoria
casita cerrá
por más que llamo a mi compañerita
no me deja entrá*

o en las alegrías:

*Aún sabiendo que la mar
del queré no tenga orillas
navegar y navegar*

soleá:

*Un inmenso toronjal
toítas las naranjas verdes
y una sola colorá*



Con Morao en Cádiz. Concierto de Paco de Lucía (fotografía de Miguel Ángel González. Diario de Jerez)



o bellos ejemplos por martinete:

*Yo le pedí peras al olmo
y peritas el olmo a mí me dio
Pídele tú un imposible
a mi corazón*

Por las manos de Isidro han pasado los cancioneros de Rodríguez Marín, Gutiérrez de Alba, Demófilo, M. Machado... Pero, aparte del interés concreto por documentarse sobre letras y formas, Isidro tiene disposición natural a la lectura y es amante de la literatura, como no podía ser menos. Sin duda, convendría ante todo llamar la atención sobre lo que es un insobornable deseo de excelencia artística, naturalmente sujetado luego a vaivenes en su consecución, pero vivamente lejana del amateurismo y la mentalidad *prêt à porter* de nuestra época.

Podríamos señalar algunas características generalizadas en su hacer creativo, a saber:

- Transgresión sin disrupción, resultado de un enfrentamiento entre originalidad y convención, entre el principio de lo nuevo y el de la tradicionalidad (Hauser, 1963, p. 428). Cuando la novedad no es una disrupción, no crea un choque brusco sino una especie de euforia. Se trata de ir un poco más allá de lo esperado, de lo estipulado. En términos estéticos podría hablarse de sorpresa y alegría ante lo nuevo, que sin embargo no produce la inseguridad de perder la base.

- Atrevimiento y originalidad, presentes sobre todo en sus letras, aparecen también en los contrapuntos y las respuestas musicales. Ayudan a la sorpresa, a la novedad.

Estas dos características nos acercan un poco el *modus operandi* de Isidro; por ello sigue siendo flamenco y es solicitado por puristas y aceptado y reclamado también por quienes no lo son. Alguien hablaba en una crónica periodística de la idea de Isidro de "equilibrar lo tradicional con un mensaje plenamente contemporáneo en sus composiciones para el

cante", explicación que puede resultar bastante acertada.

- Interés rítmico. Son frecuentes, casi una constante en la música de Isidro, las muestras de interés por el aspecto rítmico y su variación. También, incluso o sobre todo, en sus conciertos, suele mantenerse la viveza de la sorpresa y la espontaneidad en este aspecto, que, si bien no llegan a ser improvisación como tal, sí son interpretación cambiante, renovada y un hacer las cosas de forma no estática. Así, en las actuaciones aparecen pequeños cambios, frutos de la espontaneidad del momento que, aunque no trascendentales en sí mismos, sí aumentan el interés.

La pintura

Esta actividad ocupa un lugar más que significativo en su vida. Sin ser pintor, en muchos momentos, tramos vitales, etapas, Isidro dedica su talento, de músico, de persona inspirada con vocación artística, a la pintura. Hay momentos en su vida en que pinta mucho, mucho... En su casa, ante la presencia escueta, en un rincón, de alguna maleta de guitarra, encontramos botes llenos de pinceles, soportes, marcos, lienzos apoyados en varias tandas en la pared, sobre el sofá, tubos de pintura, un recio caballete... Habla y quiere hablar de pintura; y sorprende el compromiso y el valor de su acercamiento a ese lenguaje.

Pérez Valencia⁶, amigo del guitarrista y reconocido creador y analista de arte nos da también ciertas claves al hablarnos de su ritmo lento y detallista:

[...] Ésa es la aristocracia de Isidro: el tiempo dominado, el tiempo a su servicio. En eso está muy por encima de una masa ingente de exitosos creadores... él está muy por encima de eso. [...] Tiene una cultura visual poderosa. Este tío ha visto mucho arte. Ha mirado con fruición. Lo que haya visto, que a lo mejor no es mucho, pero lo que haya visto lo ha mirado como queriéndose llevar la médula...

⁶ F. J. Pérez Valencia (Sanlúcar de Barrameda, 1969). Pintor y museógrafo. Doctor en Bellas artes por la Universidad de Sevilla. Amigo de Isidro.





Isidro Sanlúcar con Dani de Morón

El creador en mi visión

*En todo acto creativo
la vida revela su esencia*
Consuelo Martín

La vida de Isidro y su quehacer tienen mucho que ver con su actitud, consciente y certera para lo artístico. El profesor Ramón Meseguer⁷ decía que Isidro era “el verdadero inspirado de su entorno”. Defendiendo siempre la importancia de la actitud laboriosa y disciplinada que ha de haber en el trabajo del músico, el hábito y el trabajo continuado, la dedicación vital, por encima de todo, añadimos el posicionamiento especial que caracteriza a nuestro artista, manera poco (o nada) habitual de ser y de funcionar, basada, a mi entender, en cierta

predisposición para *observar de manera consciente*, a partir de un cierto silencio interior; abstrayéndose, liberándose y desligándose serenamente de vínculos y condicionamientos, memoria, costumbre...

Recientemente, mientras escuchábamos algunos temas que estaba grabando en el estudio personal de su casa, me venía a la cabeza el adjetivo “inspirado” para la música que estaba haciendo. Le comenté:

—Ya no se puede hablar de inspiración, Isidro.

Eso me parece. Desde que Waldo Emerson o Picasso hablaron del trabajo del artista, o se popularizó la máxima atribuida a Edison de que “el genio es un uno por ciento de inspiración y un noventa y nueve por ciento de transpiración” (Burgos, 2015) parece un anacronismo hablar de que haya músicos inspirados.

Y yo creo que existe

—Por supuesto que existe —me dice—. Antes se le llamaba “estado de gracia”.

Nuestros artistas saben de estas cosas. No por casualidad, cantó Morente en palabras –versos– de nuestro gran poeta:

A aquella eterna fuente está escondida,
que bien sé yo donde tiene su manida,
aunque es de noche⁸.

Las letras atinadas y sorprendentes, las ocurrencias compositivas, en lo literario, como en lo pictórico o en lo musical; esos aciertos que nos commueven o alegran hasta reposicionarnos; en esa fuente inspiradora la atención juega un papel primordial: “El hilo que entronca nuestro actuar con su esencia es la vigilancia” (Martín, 2009, p. 341). Es como un “mantenerse vivo y abierto para oír lo que pueda hablar el ser” y “requiere un alto grado de atención” (May, 1994, p. 120). Hay quienes banalmente hablan de despiste, pero los músicos saben que, para crear, han de dejarse traspasar por esa verdad del ser. Y han de buscar ese *encuentro* (May, 1994, p. 115)

⁷ Ramón Meseguer Albiac, profesor de la Universidad de Barcelona, psicólogo clínico y psicoanalista, doctor en filosofía. Amante de las artes, investigador y estudiioso de la actividad musical y del flamenco, fue amigo personal de M. Sanlúcar, Evora, etc. (también del autor).

⁸ San Juan de La Cruz: *Cántico espiritual*.



desprendiéndose de una miríada de condicionantes y circunstancias que le rodean, posicionararse en lo creativo. Isidro se mueve ahí, huella ese terreno. Y así, también, vive entre aparentes antítesis y contradicciones.

Por último, cabría expresar el matiz de que la experiencia con Isidro ha sido (y es) una relación con lo artístico desde lo entrañable, una combinación mágica que, al incidir en las emociones, es responsable del afianzamiento de lo musical y de lo artístico y dota, por decirlo de algún modo, de entendimiento.

Su camino es peculiar pero está construido resueltamente desde unas directrices propias basadas en las propias capacidades, dejándonos ver en el quehacer artístico y musical uno de los más profundos y significativos caminos de conocimiento del ser humano. Habitando el flamenco, nos cabe la esperanza de visibilizarle para aportar un ejemplo de funcionamiento que dinamice la perspectiva y aliente la imaginación en nuestro arte.

Aunque existe –y así lo hemos podido comprobar– un reconocimiento generalizado y palpable entre la gente de su profesión, éste corre el riesgo de diluirse en breve espacio de tiempo, ya que no solo no nos sale al paso, sino que no hay constancia escrita ni trabajo explicativo, situación que nos gustaría ayudar a paliar.

Hoy, asediados por la demencia tecnológica, los artistas persisten en que la música y la cultura no tienen el carácter secundario y accesorio con que se nos presentan. Observar la figura de Isidro, a través de la exploración de su trabajo y quehacer vital, trasciende y deja ver los valores que ha de tener el discurrir de un artista en tiempos inciertos como los que vivimos. Es necesaria una iniciativa consciente emprendida contra el espejismo generalizado a que nos somete lo que nos llega más fácilmente y lo que nos acomete propiciado por la industria. En este sentido puede que los flamencólogos se topen con una responsabilidad inesperada y tengan que quebrar decididamente sus límites y ampliar la mirada para hacer una crítica profunda y no solo parcial de lo que acontece.

Bibliografía

- Aix, F. (2014). *Flamenco y poder. Un estudio desde la sociología del arte*. Madrid: SGAE.
- Bauman, Z. (2002). *Modernidad líquida*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina.
- Burgos, A. (2002). *Juanito Valderrama. Mi España querida*. Madrid: La esfera de los libros.
- Cruz, S. Juan de la (2004). *Poesía. Edición de Domingo Ynduráin*. Madrid: Ed. Cátedra.
- Díaz, A. (17 jul 2019). Flamencos en estado puro. Oficios al sur: Manuel Santos y Carmen Córdoba. *Diario Sur* <https://www.diariosur.es/culturas/flamencos-estado-puro-20190717221101-nt.html>
- Gálvez, M. (2018). *La escuela jerezana de toque. Características técnico-musicales y desarrollo histórico*. Sinfonía Virtual, Edición nº 35.
- Goldwaswe, M. (2022) *Locura de brisa y trino de Manolo Sanlúcar. Una propuesta de renovación del sistema musical del flamenco*. Sinfonía virtual. Fecha de recepción: 20/06/2022 Fecha de publicación: 01/07/2022
- Gullón, R. y Blecua, J. M. (1949). *La poesía de Jorge Guillén*. Zaragoza: Ed. Heraldo de Aragón.
- Gutiérrez, F. (1990). *La copla flamenco y la lirica de tipo popular*. Madrid: Cinterco
- Hauser, A. (1963). *Historia social de la literatura y el arte*. Madrid: Guadarrama.
- Larroca, M. (14 Jun. 2019) *Cuestionario vpf | José Carlos Gómez*. Recuperado el viernes, 31-marzo-2023 <https://www.vivepasionflamenca.com/cuestionario-vpf-jose-carlos-gomez/>
- Martin, C. (2009). *Vivir por inspiración*. Madrid: Editorial Dilema.
- May, R. (1994). *El coraje de crear*. Barcelona: Emecé editores-Planeta.
- Meseguer, R.L. (1977). *Las motivaciones inconscientes en la toma de decisiones*. Barcelona: Editorial Dirosa.
- Sanlúcar, M. (2002). *Locura de brisa y trino [CD]*. Madrid: Universal Music Spain.



VEINTICINCO AÑOS SIN MIGUEL VARGAS: EL CANTE POR DERECHO

José Cenizo Jiménez

En 2022 se han cumplido veinticinco años del fallecimiento del cantaor Miguel Vargas (1942-1997), nacido en La Puebla de Cazalla (Sevilla), pero vecino desde muy pequeño de la localidad cercana de Paradas, donde es muy querido y mantienen, con el impulso continuo de la peña flamenca que lleva su nombre, memoria constante y homenaje sin descanso. Fallecido el día 26 de junio de 1997, fue gran cantaor por derecho, tan apreciado, tan jondo en cualquiera de los estilos que afrontaba desde la soleá, la malagueña o la segurirya, a la petenera, la bambera o la rondeña, y por ello merece que no caiga su cante en el olvido.

Por nuestra parte, le dedicamos un libro titulado *Semblanza* del cantaor Miguel Vargas. El cante por derecho, editado por el Ayuntamiento de Paradas, en 2010, y tuvimos el honor y la alegría de conocerlo personalmente, pues somos del pueblo donde vivió prácticamente toda su vida, Paradas, en la campiña sevillana, donde tiene una plaza y un monumento en el centro del pueblo, en medio de los Jardines, donde tanto hemos jugado y paseado y donde él tanto anduvo. En el libro, pedimos colaboración en varios capítulos a amigos, paisanos y grandes aficionados como Antonio Bascón Torres (DEP) y Máximo López Jiménez, siendo el prólogo de nuestro admirado maestro y amigo Emilio Jiménez Díaz. La fotografía de la portada es de Pepe Lamarca. En el interior, hay multitud de fotografías, muchas inéditas, de Lamarca, Paco Sánchez, Beni de Paradas, etc. Acompañamos este artículo con fotografías de nuestro paisano Beni de Paradas y la citada portada del libro de Lamarca.



Cantando con las manos en su postura característica
(fotografía de Beni)

¿Qué calidades, vigencia y actualidad tiene su cante y, por tanto, por qué hemos de tenerlo en la memoria los aficionados al flamenco? Miguel Vargas era y es, por su cante por derecho, un cantaor clásico. Respetó los cánones, la tradición, haciéndolos tuyos, pero cantando con personalidad. Su voz era muy flamenca, nada estridente, se le entendía lo que cantaba, no buscaba efectismos. Como





Miguel Vargas acompañado de grandes artistas del cante y el toque en Paradas (fotografía de Beni)

herencia tenemos la discografía (incluidas las grabaciones en directo, gracias a los tres cedés publicados tras su fallecimiento por la Federación de Peñas Flamencas de Sevilla) a lo largo de una carrera de unos treinta años en madurez y ascensión continuas, llena de actuaciones importantes, de grabaciones, de premios, de homenajes: premios (premio por seguiriyas del Concurso de Mairena del Alcor en 1968 y premio en Archidona (Málaga), Yunque de Oro de la Tertulia Flamenca de Ceuta, Trofeo Zapata de Melilla; varios discos LP, single, casete o CD; cantó en muchos lugares del mundo -Francia, Inglaterra, Portugal, Holanda, Sudáfrica...-; saboreó el éxito en los Teatros Olimpia de París, Teatro de la Villa de Madrid, o Lope de Vega de Sevilla (inolvidable esa seguiriya que cantó con Perico del Lunar en la Bienal de 1980), entre otros; en el Tablao Zambra de Madrid, donde ocupó el puesto dejado vacante por Enrique Morente, convivió con Rosa Durán, Pepe El Culata, El Sordera, Pericón de Cádiz o Perico del Lunar y recibió el magisterio de artistas como Juan Varea y Rafael Romero "El Gallina"; ha cantado en la Gala de UNICEF, y ha pisado firme el escenario de numerosos centros cultu-

rales, universitarios y peñísticos, así como de importantes festivales de verano, en los que era muy apreciado por su cante por derecho. Y lo más importante: homenajes en Santa Coloma de Gramanet (Barcelona) -donde existe la Peña Cultural Andaluza "Miguel Vargas"-, Morón, en Arahal, en Palma del Río, en La Puebla de Cazalla, en Hinojos, en Mairena del Alcor o en Paradas.

Miguel ha tenido muy buenos maestros. Su escuela es, básicamente, la de Antonio Mairena, pero sus miras son más amplias (Rafael Romero, Juan Varea...). La influencia de Mairena se percibe en la ejecución de los estilos llamados por el mairenismo básicos -soleares, seguiriyas, tonás, martinetes, por extensión tientos- en los que Miguel destacaba. Pero, como otros de la escuela mairenista, tiene una gama de estilos amplia, veinticinco palos diferentes grabados al menos.

Si es un maestro de los estilos básicos, amén de gran intérprete de malagueñas o tarantos, por ejemplo, otro de sus méritos es el de recuperador y dignificador de muchos estilos en desuso, olvidados o despreciados, tales como rondeñas, peteneras, cañas, marianas, garro-

tines, serranas, livianas, bamberas o campanilleros. A los llamados un poco despectivamente “aflamencados o folclóricos” les infundió jondura y perfección definitivas, y contribuyó a su difusión junto a otros de su generación.

Otro mérito de su discografía es la elección de las letras. Como analizamos en el capítulo “Vida y poesía en el cante de Miguel Vargas” del libro, prefirió letras de amor y desamor, de agonía, de sentencias, y las bordó, desde la soleá a la malagueña o a la conocida mariana “La puerta entorná”. Miguel ha cantado lo que es, lo que siente, con letras de Francisco Moreno Galván y al final de José Luis Rodríguez Ojeda. Aquí algunas:

Por soleá:

*Por muchas cosas que veo
yo nunca hablo mal de nadie,
lo hago porque no quiero
que de mí tampoco hablen.*

Por cartagenera:

*Palabrita que yo diera
ni papel ni pluma quiero,
sin firmarla la mantengo
y atrás no podría volverla
ni el Dios de los firmamentos.*

Por segurriya:

*Mentira es el mundo,
mentira parece,
que por mu poco de una mano a otra
la verdad se vende.*

Por petenera:

*No sé cómo tantas penas
a mi corazón le aguanta,
será porque las que llegan,
alma mía qué dolor,
será porque las que llegan
las otras, sitio le hacen.*

Liviana y serrana:

*Me subí a un arbolito
por ver la senda
por donde se llevaron
mi compañera.*

Por rondeña:

*Déjame tú el marinero
de subir al palo mayor
pa poner encima un letrero
que diga a la luz del sol
la quiero porque la quiero.*



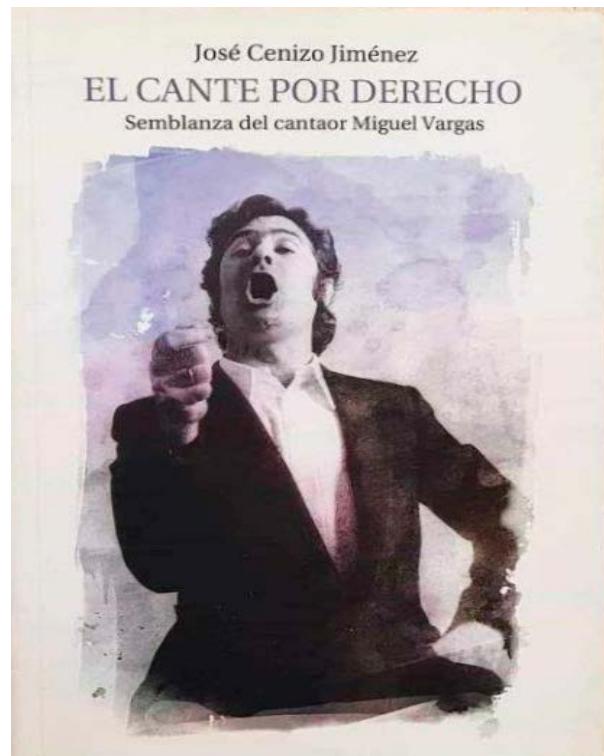


J. Cenizo, Miguel Vargas, V. Cervera, J.L. Postigo. Sevilla. Tertulia Calixto Sánchez 23-4-97

Los aficionados admiraban a Miguel, basta preguntar por su cante y será difícil encontrar a quien no lo alabe. Los críticos también lo ensalzaron, como Ángel Álvarez Caballero, crítico de *El País* ya fallecido, que escribió: "Miguel Vargas es uno de esos cantaores que afrontan lo jondo dándole a este arte la máxima dignidad, con plena conciencia de que ofician una ceremonia única y trascendente". Y los poetas, como vemos en la Corona poética que publicamos en la revista *El Olivo*, en febrero de 1998, y luego, ampliada, en nuestro libro. Entre otros, José Prada le dice: "Lo dio todo en el escenario, / a veces a cambio de na, / así era Miguel Vargas, / un gran artista inmortal", y Máximo López: "De los ricos manantiales / brotó tu fuente de cantes: / seguiriyas y soleares".

Por no ser cantaor de primera fila (como Camarón, Morente...), y por no ser comercial, a Miguel Vargas hay que recordarlo de continuo, pues su obra así lo merece. Sabemos que los aficionados, artistas y críticos lo tienen en la memoria con letras grandes, pero necesitamos revisitar con artículos, recordatorios en las redes sociales, vídeos en YouTube, actividades en su honor, etc., la personalidad cantaora y humana de nuestro Miguel Vargas.

Por ello, quedamos muy agradecidos a la revista *CANDIL* y a los que la hacen posible, revista donde hemos publicado anteriormente y que consideramos parte básica de nuestra vivencia como aficionado e investigador.



Portada del libro (fotografía de Pepe Lamarca)

ADIÓS GRANADA. UN LIBRO DE GREGORIO VALDERRAMA ZAPATA

Gonzalo Rojo Guerrero

Se cumple un siglo de la celebración del Concurso de Cante Jondo, felizmente ofrecido al público granadino, los días 13 y 14 de junio de 1922, en la plaza de Los Aljibes de la bella ciudad de Granada, organizado por su Centro Artístico, más un grupo de intelectuales encabezado por Manuel de Falla, y seguido en ánimo y presencia de personalidades tan ilustres como: Federico García Lorca, Juan Ramón Jiménez, Joaquín Turina, Ignacio Zuloaga, Miguel Cerón, Manuel Jofré, Andrés Segovia, etc., quienes secundaron la preocupación del músico gaditano por la triste situación del flamenco en aquellos años y el temor a que, de seguir así, desapareciera el primitivo cante andaluz que el maestro gaditano llamaba “cante jondo”.

Con motivo de esta efeméride, el investigador y cantaor Gregorio Valderrama Zapata ha publicado el libro "Adiós Granada. El Concurso de Cante Jondo de 1922", una interesante y documentada obra en la que investiga y desentraña con todo rigor, lo que fue y ocurrió hace un siglo en Granada.

Para no hacer la relación excesivamente larga, comentar que Gregorio Valderrama trata a lo largo de su obra, tras los prolegómenos que llevaron al desarrollo del Concurso, el nombre que había de adoptar el mismo, quiénes podían participar, así como las cualidades urbanas, estéticas, turísticas y flamencas de la ciudad de Granada y de la placeta de los Aljibes para su celebración en las fiestas del Corpus.

Más adelante, detalla los estilos de cantes exigidos para ejecutar durante el Concurso, las bases y premios establecidos para el mismo; igualmente, las normas a seguir incluso por



ADIÓS GRANADA

EL CONCURSO DE CANTE JONDO
(1922)

Gregorio Valderrama Zapata

Portada del libro "ADIÓS GRANADA"

los públicos, a los que se les ruega puntualidad y, sobre todo, silencio absoluto. Nos ofrece el autor, al mismo tiempo, una situación social, teatral y flamenca, totalmente distinta a la actual, junto a una selección fotográfica que hace mucho más intuitiva, y más comprensible, la tipología de los artistas de la época en que se desarrolló el Concurso, y que muchos aficionados de hoy desconocen. Entre otros figuran La Geroma, Manuel Pavón, La Golondrina, Emilia Benito, Caracol hijo, La Goyita, Currito de la Geroma, La Tanguerita, etc.

Analiza meticulosamente lo que fueron las noches del Concurso, el éxito del mismo, los



artistas que intervinieron contratados, entre los que se encontraban Manuel Pavón, Manuel Torre, Antonio Chacón, La Gazpacha..., los guitarristas Niño de Huelva y Ramón Montoya y la bailaora Juana la Macarrona. Todo ello, aparte de los lógicos opositores a premio en aquella espectacular final de las noches granadinas.

Muy interesante es el capítulo que Gregorio Valderrama Zapata dedica a los premios y que titula "La decisión del jurado", en el que enumera a cada uno de los miembros del mismo, las discusiones habidas entre ellos y los premios otorgados finalmente. En él, precisamente, es donde podríamos decir que los "árboles impidieron ver el bosque" a sus organizadores.

No faltaron tampoco las fiestas en días posteriores, como la celebrada en Cádiz en homenaje a Manuel de Falla, organizada por la Academia de Santa Cecilia y en la que participaron y cantaron los hijos del cantaor gaditano Enrique el Mellizo; la del Palacio de Carlos V, organizada también por el Centro Artístico, la de la Plaza de Toros de Granada, en la que intervino La Niña de los Peines, o la del Teatro Cervantes con la participación del Cojo de Málaga, etc.

Aprovechando la intervención del galardonado maestro jerezano don Antonio Chacón en el evento de la Plaza de los Aljibes, el autor nos proporciona una extensa y detallada visión de parte de la carrera profesional del genial cantaor, digno émulo del gran Franconetti, o el insigne Breva. Las noticias nos hacen ver el ascenso del jerezano y cómo coincidiendo con el acontecimiento granadino, los nuevos tiempos traerían consigo el ocaso del viejo león de los caracoles, las malagueñas, las tarantas o el mirabráns.

Capítulo aparte merece la revisión expresa, que, a modo de consecuencias post-concurso, experimenta el universo flamenco con su consiguiente entrada en una nueva época repleta de actuaciones en teatros, plazas de toros, smoking, discografía e intervenciones en comedias y hasta en la gran pantalla, inaugurando el cine sonoro por fandangos y cartageneras.

El último capítulo de la obra lo dedica su autor a "La otra historia del Concurso". Inter-

resante sobre manera, ya que en él trata de las "luchas" internas del Concurso entre los premiados y de importantes notas de prensa publicadas por destacados cronistas de aquellas fechas.

El libro se ultima con una serie de anexos que, si bien podían haber sido incorporados al texto de la obra, el autor ha creído oportuno darle mayor importancia incorporándolos en un capítulo aparte, ya que se recogen íntegras, "sin contaminar", opiniones muy importantes que indudablemente valoran aún más la obra; en cualquier caso, se trata de poder acceder a noticias difíciles de encontrar para el aficionado de la calle que, de esta manera, puede conocerlas tal y como se escribieron en su tiempo. El texto incluye artículos y entrevistas publicadas en "La Voz", "El Heraldo de Madrid", "Nuevo Mundo" y "El Imparcial". Poemas de José María Pemán, Edgar Neville, César González Ruano y J. Muñoz San Román.

El último estudio lo ocupa un CD, en el que se recogen grabaciones de la Niña de los Peines, con Currito de la Geroma, en bulerías y rumba; Teresita España, en saeta y alegrías acompañada por ella misma; Adela López, con orquesta en minera y fiesta jerezana; El Cojo de Málaga, con Ramón Montoya, en fandanguillos de Alosno y fandangos de Huelva; Diego Bermúdez de Morón, con el Hijo de Salvador, en siguiriyas gitanas de Silverio y soleares; El Mochuelo, con Manuel López, en alegrías y fandanguillos de Huelva; Manuel Centeno, con Manolo de Huelva, en malagueñas de Breva y con banda de música en saeta por seguidillas; Manuel Pavón, con Ramón Montoya, en fandanguillos y soleares; Mari Díaz (hermana de Pacorro), en saetas; Niño de los Lobitos, con Ramón Montoya, en guajiras y bulerías; Manuel Vallejo, con Ramón Montoya, en bulerías; El Canario de Colmenar, con Luis Yance, en malagueña; El Niño del Genil, con El Malagueñito, en aires granadinos; Amalia Molina, con orquesta, en saetas; y, Don Antonio Chacón, con Ramón Montoya, en granaína y media granaína.

Un libro que no debe faltar en la biblioteca de un aficionado que se precie de tal.





OLEO TOUR JAÉN

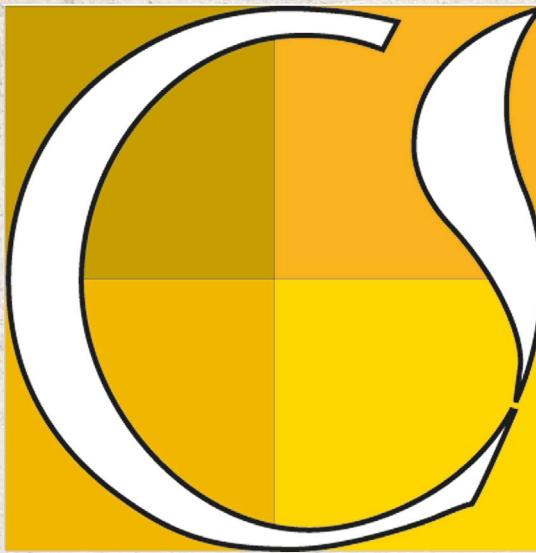
VER +



www.oleotourjaen.es



Candus



POSTNEOCUBISMO

Belin

Miguel Angel Belinchón *Belin* vive la frustración y la liberación artística que le permite alcanzar un nivel superior. Lo afronta en La Cruz -antigua fundición en ruinas de la ciudad vieja de Linares-, que se convierte en su santuario, logrando un dominio absoluto del spray y la técnica del hiperrealismo. En este estado de dominancia es cuando su expresión natural le lleva a experimentar la deformación de la realidad antropomorfa, descomponiendo animales y humanos y creando un universo a través del cual transmite comportamientos personificados de la sociedad. Es a partir de este momento que se genera en el artista la ortogénesis artística, donde la absorción y experimentación de movimientos artísticos establecidos lo llevan progresivamente a nuevas concepciones del arte. A través de una reinención del lenguaje plástico, Belin desencadena el postneocubismo, tercera fase de la evolución esencial de la primera vanguardia conocida como cubismo, que se convierte en símbolo identificativo del artista. Paralelamente al trabajo al aire libre, Belin inicia su actividad de estudio, esta práctica lo lleva a una técnica más tradicional, el óleo sobre lienzo, donde desarrolla un estilo pictórico más maduro y contenido. Esta contención lo liberó y produjo lo que ahora conocemos como Oneline, donde un artista retrocede su libertad de movimiento para pintar con aerosol, el resultado es la creación de una obra expresionista, a través de un solo trazo continuo.

El postneocubismo figura como un nuevo estilo de arte, reconocido tanto por críticos como por contemporáneos. Se ha convertido en la marca personal de Belin y es la tendencia artística del siglo XXI.

Exposiciones: *El Último Grito*. Rampa Space, Linares. *El Último Grito en Madrid*, Garaje Lola, Madrid, 2022. *Neogénesis*. Alfajar Gallery, Málaga, 2022. *Belin's Cube*, Espacio Rampa, Linares, 2022. *Salsa Brava*, Renace Art, Baeza. 2021. *WIP*, Galería Montana, Barcelona, 2021.

Lo que nació en Málaga, ART senal, Málaga, 2019. *Exégesis*, Art scope with WYN Gallery, Miami, USA, 2019. *Todos mis caminos conducen al arte*, Espacio Juvenil Ibercaja, Zaragoza, 2019. *Faces*, Amanda Way Gallery, Hong Kong, China, 2018. *Postneocubismo y otros sueños*, Negare Art, Madrid, 2018. *Belin*, Espacio Consentino, Miami, USA, 2018. *Postneocubism*, Nicola Countraix, París, France, 2017. *Toda la colección*, Centro Cultural Hospital de Santiago, Úbeda (Jaén), 2015. *Amorfobia*, Galería Bejarano, Linares, 2015. *Off the Wall*, Museum of Public Art, Baton Rouge, Luisiana, USA, 2014. *Superhéroes en crisis: Verdaderos y falsos*, Centro de las Artes, Ciudad de México, México, 2014, Art Madrid Fair, Madrid, 2013 y 44309 Gallery, Dortmund Germany, 2013. *True and False Superheros*, Gonderland Gallery, Los Angeles, USA, 2013. *Agora*, Galería Fernando Latorre, Madrid, 2013. *Enchanted Forest*, Centro de Historias, Zaragoza, 2012. *Estados de Ánimo*, Museum Vincentre, Neunen, Netherlands, 2012. *Texture of a Mine*, Stroke urban Art Fair, Berlin, Germany, 2012. *Surrealismo Urbano*, Jheronimus Bosch Art Center, Netherlands, 2011. *Títeres*, Galería Montana, Barcelona, 2009.

