

CANDIL

Revista de Flamenco - Peña Flamenca de Jaén - Marzo - Abril, 1980 - Número 8



UTECO-JAEN

Comercial COOSUR

Avenida Generalísimo, 5 - Teléfono 22 90 04

JAEN



RELACION DE DELEGACIONES Y DOMICILIO DE LAS MISMAS

JAEN	Avda. Antonio G. ^o Rodríguez-Acosta, 10 - bajo	953 - 22 60 12
CORDOBA	Platero Pedro de Bares, 22	957 - 25 71 82
SEVILLA	Merca-Sevilla, Módulo, 16-17	954 - 51 77 66 - 51 73 54
MALAGA	Polígono «El Viso» Alcalde García Asensio, 3	952 - 33 15 47
GRANADA	Autopista de Badajoz-Málaga, n.º 29	958 - 28 06 21
BADAJOS	Portalegre, 6	924 - 23 78 12
JEREZ DE LA FRON.	Polígono Santa Cruz, Nave n.º 9	956 - 33 42 20
VALENCIA	Carretera de Acceso al Polígono Industrial Virgen de la Salud, Nave n.º 5 - Chirivella	96 - 370 79 76
MURCIA	Carretera de la Fuensanta, s/n. Edificio La Espiga	968 - 25 01 37
MADRID	Sebastián Herrera, 21	91 - 2395468 - 2395591
ALMERIA	Tabernas, 1 y Rubí, 3 - Bajos Conf. Morales	951 - 22 53 16
HUELVA	Legión Española, 20 y 22	955 - 22 26 55
ZARAGOZA	Almozara, 18 - 20	976 - 43 55 99
ALICANTE	Rabasa, 20	965 - 22 36 76
VIGO	Prolongación Fernando Conde, 5 - Bajo	986 - 41 43 89
LA CORUÑA	2.ª Travesía de Eiris, 30	981 - 28 29 67
BARCELONA	Alcalde Móstoles, 8 - 1.º - 2.º	93 - 2566722 - 2566537
BILBAO	Ledesma Ramos, 30 - bajo - Deusto	94 - 435 67 19
OVIEDO	San Pedro de Mestallón, 10	985 - 22 06 96 - 21 60 06
BURGOS	Monte Abadesa - Carretera Madrid-Irún, km. 234	947 - 20 40 53
VALLADOLID	Camino Viejo del Polvorín, 2.ª Travesía	983 - 20 33 49
ALBACETE	Arquitecto Fernández, n.º 42	967 - 22 49 16



Revista de Flamenco - Peña Flamenca de Jaén - Marzo - Abril, 1980 - Número 8

DIRECTOR:

Ramón Porras

SECRETARIO:

Pedro Sánchez Ortega

CONSEJO DE REDACCION:

Juan Antonio Ibáñez

Fausto Olivares

José Cruz García

Manuel Urbano

ADMINISTRACION:

Juan J. Carrascosa

COLABORADORES:

Ramón Porras

Manuel Urbano

Francisco Antolín Chica

Manuel Yerga Lancharro

Plauto

José Cruz

Rafael Valera

PORTADA:

... De ida y vuelta

Fausto Olivares

ANAGRAMAS:

«Vica»

REDACCION Y ADMINISTRACION:

Maestra, 16 - Jaén (España)

Teléfono (953) 23 29 36

EDITA:

Peña Flamenca de Jaén

IMPRIME:

Imprenta Gutiérrez

C/. Gracianas, 8 - Jaén

Depósito Legal: J. - 133 - 1978

SUMARIO:

	Página
Editorial	3
Donde Dios era «Undebé»	5
Aunque no quepa en el papel. Una teoría regeneracionista y arábigo-andaluza del cante flamenco ..	11
Noticia jonda	17
Ellos, los Protagonistas, dicen: Diálogos con Manuel Olivé	19
La verdad sobre Rita la Cantaora	21
Pueblo y política en el cante jondo	23
Una revista flamenca. «Sevilla Flamenca»	24
Pepe el de la Matrona	26
Quienes fueron los maestros	27

NOTA.—«CANDIL» no se hace necesariamente solidario de los puntos de vista contenidos en los artículos firmados. Es, incluso, consciente de que muchos de ellos versan sobre materia controvertida, y por ello invita a los estudiosos de estos temas al debate sobre los mismos.

Mármoles

MARGARA

ELABORACION DE MARMOLES Y GRANITOS
NACIONALES Y DE IMPORTACION



Camino de la Oya, s/n.
Teléfono 56 73 00

TORREDELCAMPO
(JAEN)

Guillermo García Muñoz

VENTA DE MAQUINARIA PARA LA CONSTRUCCION
Y OBRAS PUBLICAS



Carretera de Madrid, km. 333 - Teléfonos 22 39 58 - 21 01 38

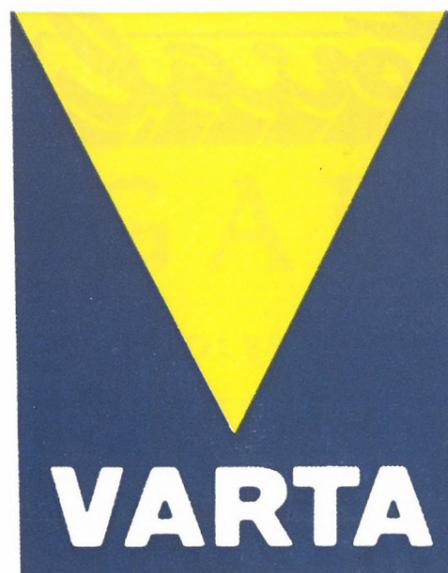
J A E N

Editorial

Dejaron, acaso, sus campos primorosamente labrados o fueron arrojados de ellos por la indigencia. El viejo tren azoriniano los esparció por el mundo con sus desvencijadas maletas y un hatillo pequeño de domésticas cosas. Iban solos o con su pequeña tribu, el alma amordazada, atónita porque eran otros orizontes, lenguas extrañas, un espacio nuevo para el llanto. Dejaron aquí el pueblo, al compadre, el paro y la taberna. Principió el óxodo. Eran los otros jornaleros, casi apátridas, hambreados, emigrantes ahora y más andaluces, desde entonces. Pero con ellos iba su memoria, su tremenda cultura iletrada, el metal de su voz y un cante como báculo, como alerta gemebundo o como desesperación. Viven en la periferia de las industriosas urbes europeas, en camuflados ghettos y cada sábado, por lo general, se agrupan en cenáculos jondos. Allí encienden el «candil», un candil invisible en torno al que se comparte la tristeza contenida y estalla la alegría irrenunciable, la memoria de estas y otras ancestrales vivencias. En esas condiciones objetivas sí puede generarse la verdad del cante, en ese aceptado exilio, a veces, desolador entorno sí es posible recuperar el pálpito de vida que bastatea el cante. Cante de la diáspora, tan desprovisto de purismos, trivial en sus maneras, pero marchamo, señas de identidad para las gentes andaluzas.

«Candil» siente y se estremece con ese latido de la otra Andalucía; quiere llevarle este papel de nuestras ansiedades para rompernos, juntos, en el cante que es grito, susurro o alarido, clamor y demanda por la tierra soleada de este Sur, insistentemente, expoliado y humillado, pero no para siempre...

BATERIAS



Distribuidor para JAEN: RAMON SERENO

C/. Alcaudete, 8 (Polígono «Los Olivares») - Teléfono 22 30 63

JAEN

José Luis López Carmona

SALA DE DESPIECE Y
ALMACEN FRIGORIFICO



Calle Mancha Real, 6 (Polígono los Olivares)

Teléfonos 22 91 00 y 22 91 04

JAEN

Donde Dios era «UNDEBÉ»

En un país, en el que se han operado grandes síntesis doctrinales y científicas, es arriesgado —y ciertamente, trasciende las pretensiones de este ensayo— preguntarse por el tema de Dios. El flamenco como expresión genuina de la cultura de este pueblo recoge de manera muy heterogénea las referencias al ser trascendentes. Tal vez, porque el Cante Jondo es en sí mismo otra gran síntesis cultural y como toda síntesis concilia y refunde elementos antagónicos. Muchos estudiosos no han captado esta realidad en Andalucía. Algunos de ellos, de indiscutible categoría, como Antonio Burgos (Andalucía, tercer mundo) no han comprendido que el cante jondo puede ser, por un lado queja, protesta e hilo conductor de la historia política de un pueblo y al mismo tiempo proliferar e incluso generarse al abrigo de una sórdida burguesía.

Ya en los prolegómenos de ese ambicioso estudio que sitúa a «Undebé» dentro de nuestro arte y que dinamice sus reflejos e incidencias, los obstáculos historiográficos son casi insalvables. Evidentemente, las letras flamencas que ha cantado este pueblo han tenido que someterse a la prueba de fuego de tantas y tantas requisitorias y censuras inquisitoriales. Si es cierta nuestra teoría que reiteradamente venimos manteniendo como hipótesis metodológica de que el cante jondo, en la manera aproximada en que históricamente se conoce, comienza a nuclearse y configurarse a partir de la expulsión de los moriscos y del quebrantamiento de fondo racial autóctono andaluz, «en las condiciones de represión y proletarización que durante el siglo XVI, XVII y XVIII sufre este pueblo, como acertadamente señala José Acosta Sánchez (Historia y Cultura del Pueblo andaluz, Ed. Anagrama, Barcelona, 1980), es de suponer que las referencias a Dios estuviesen mediatizadas por el credo oficial que, a fuego, se les imponía a los herejes. Y más: que muchas de las devotas referencias a la fe de los dominadores, encubran auténticas plegarias al Dios verdaderamente sentido cuando no una burla soterrada por los signos litúrgicos y religiosos de los vencedores. Pero hemos dicho que el cante jondo es una síntesis y el cristianismo, hay que entenderlo así, pasó a constituir una parte más del acervo cultural, inspirador y motivador del cante.

No nos cabe duda de que existen vestigios en las letras flamencas de todas y de cada una de las culturas que florecieron en Andalucía. Sería apasionante poder hablar, con el indispensable rigor metodológico, del poso que dejó en el cante jondo desde el hylozoísmo íbero hasta el monoteísmo cristiano, pasando por el eclecticismo romano, la dulzura sinagoga de los judíos o el nuevo monoteísmo de Alá. Sería excitante, al hilo de estas cuestiones, determinar cuándo el canto dulce de la siempre próspera y apacible Andalucía se torna bronco, sangrante casi, rezumando seculares onerosidades. Por el momento, no son objeto de nuestra atención tan atractivos interrogantes. Nuestro análisis se circunscribe exclusivamente al Dios conquistador, justiciero, al Dios en cuyo nombre se generan tantas medievales descomposiciones; un Dios que, no sin pocas reservas, asume el cante jondo, se aviene con él y por alguna mágica manera lo constituye en expresión propia. Lo que no contradice el que cundan tantas irreverencias veniales en letras flamencas, entre las que espigamos ésta tan significativa como ripiosa:

*"Viendo Jesús que su muerte
la tenía tan cercana
se echó la chaqueta al hombro
y se fue "pa" Dos Hermanas".*

Y, sin embargo, ésta es la excepción. Veremos cómo más adelante se señalará con qué ímpetu el cante jondo percibe y es sensible a ese Dios antropomórfico que revienta de dolor, su humanidad flagelada y su nombre perseguido y humillado. Un Dios que se asemeja demasiado a la humana encarnadura del cante: «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... Necesidad de objetivar la propia desesperación para tener a alguien con quien tratar de potencia a potencia» (Blas Infante, Orígenes de lo Flamenco y Secreto del Cante Jondo, Sevilla, 1980). Dios es, en ocasiones, esa

forma de objetivar la propia desesperación, el punto de referencia, la medida del máximo dolor.

Algo sorprendente: la comprensión del misterio de Salvación que evidencia algunas letras flamencas. Donde toda hermenéutica falla sobre lo trascendente, el pueblo lo alcanza, capta intuitivamente este misterio y lo plasma en coplas de franciscana sencillez:

*"Pastora Divina
Tú serás la nave;
como Cristito sea el marinero,
quiero yo embarcarme".*

No dejan de ser paradójicas las referencias que se hacen en la celebración del Recién Nacido —jubiléo interminable de coplas—, al supremo dolor del Hijo del Hombre, a su muerte y a su Crucifixión. Lo que a mi juicio revela una comprensión perfecta de los ciclos que integran el misterio de la Salvación:

*"Las manitas de este niño
tan blancas y torneás
luego las habremos de ver
en una cruz enclavás".*

Y ésta otra que cantaba por bulerías Pastora Pavón, Niña de los Peines:

*"San José era carpintero
y la Virgen costurera
y el Niño labra su cruz
porque ha de morir en ella.*

Pero vayamos al nombre. La palabra «Undebé» es propia de la baja Andalucía; procede de los términos gitanos «debel» o «dibel», sobre el prefijo «un». Eduardo Clavería tiene un interesante estudio (Boletín de la Real Academia Española, enero-abril, 1953), que glosa la teoría de O. Deutschmann sobre los problemas que plantea la referida prefijación. El término «debel» o «dibel», de clara ascendencia sanscrita (devāh o Dios), procede de la raíz indoeuropea sanscrita que designa el acto de brillar. De ahí deri-

vó el tema «Deiwo» o cielo luminoso. Con él se emparentaban el término sanscrito y la palabra calé (Ricardo Molina en «Mundo y Formas del cante Flamenco», citando a Grand-Saignes d'Hauterive, Dictionnaire de Racines des Langues Europeennes, Ed. Larousse, París, 1948).

Por imperativo de espacio no podemos abundar en un tema que juzgamos interesante. La distinta acepción que sin duda se le otorga en las letras flamencas al término Dios y al término «Undebé». No cabe duda que su significado es diverso y, estimamos va más allá de las connotaciones propias de los orígenes gitano o payo de uno y otro término. Existen infinidad de letras flamencas en que las palabras Dios y «Undebé» aparecen conjuntamente:

*"El alma le diera a Dios
y el corazón a "Undebé"
sólo por saber de cierto
que es fingió tu querer".*

Por lo general, en gran mayoría de letras que contienen imprecaciones y maldiciones se emplea el término «Dios», Dios en su versión más justiciera, más testimonial y olímpica frente al término «Undebé», más cercano a nuestros dolores presentes, más mediador o misericordioso:

*"Permita Dios que te veas
desamparaita y sola
y que vengas a pedirme
por "Undebé" que te socorra".*

No sin fundamento la palabra «Undebé» parece sugerirnos el latente panteísmo que impregna el mundo «jondo». ¿Se invocan fuerza y seres, multitud de dioses bajo esta denominación? Entra dentro de lo posible y tal cuestión enlaza con el supuesto origen hindú de la raza gitana dominadora de las artes mágicas, adivina y cultora de los astros.

Sin embargo, la regla general que hemos establecido quiebra en la conocida letra que cantaba por soleá el incomparable Tomás Pavón:

*"Válgame Dios: No le temo
ni a las iras de un Debel
y, sin embargo, le temo,
gitanita a tu querer".*

La hagiografía como expectativa taumatúrgica es tema central en multitud de letras flamencas; a ello se une una pasión localista tan intensa como pagana por la prepotencia de los santos del lugar:

*"Vámonos los dos a Cais
a ver la Virgen de Regla
la más bonita que hay".*

Y esta otra:

*"Pasé por la Treniá
y me encomendé llorando
al Cristo de la Piedad".*

El culto es una contraprestación. Te venero para que me otorgues...

*"Maresita e la Mercé
si consigo lo que intento
un hábito romperé".*

Ya lo hemos señalado anteriormente. El Dios punzado de miserias y dolores se parece demasiado a la humana encarnadura del cante. En el Dibel, el cante jondo se objetiviza. Adquieren referencia y hasta posibilidad de medición los propios padecimientos. Esta es a nuestro juicio la puntualización nuclear, cuando intentemos situar a «Undebé» en el complejísimo mundo de lo jondo:

*"Llevo una cruz en el hombro
que no la pueo sostener
pero en yegando al Carvario
allí la dejo caer.
Bigen de los Dolores,
Dolorosa mía,
en lo más hondo e mi corazoncito
te tengo metía".*

Hemos hablado del Dios antropomórfico del cante jondo. Los sentimientos del alma andaluza, la cual conecta irrefutablemente con un drama histórico, han encontrado expresión en el cristianismo. De alguna forma, el flamenco ha personificado su propia tragedia en el Nazareno o en la Dolorosa:

*"Virgen de los Dolores,
Dolorosa mía,
en lo más hondo de mi corazoncito
te tengo metía".*

Pese a lo extenso de la cita, no hemos querido renunciar a ella. Rafael Cansinos Assens compendía con toda justeza la proyección antropomórfica de



Dios en el Cante Jondo: «Los sentimientos difusos e individuales del alma andaluza han hallado, por fin, una expresión colectiva en ese credo católico, que tanto trabajo le costó al principio aceptar; ese credo importado a golpe de espada por los conquistadores, ha sido al fin el suyo y en la teología católica ha llegado a ver expresados el pueblo andaluz sus más caros misterios. Del Nazareno y la Dolorosa ha hecho las personificaciones visibles de su propia tragedia, y en ellos ha visto su propio dolor enaltecido en apoteosis. El drama evangélico ha llegado a ser su drama, y la Semana de Pasión se ha convertido en sus Panateas, señalando la época actual en que se siente pueblo. Con avidez heroica se ha lanzado sobre la parte trágica y fatal del mito y se ha apoderado de sus símbolos espantables y suntuosos. Pero en esta incautación fácil es ver cómo la violencia de un desquite. El pueblo andaluz irrumpe en esos tesoros místicos y se los apropia para sus fines. Hace de ese drama el drama de la Mujer y el Hombre y le da a esos símbolos un sentido profano y vital. La mujer de la copla no es la Madre Divina del evangelio, ni el hombre el Nazareno Divino: son el hombre y la mujer que aman y pecan y sufren pasión por las pasiones. La copla va paralela al versículo pero lo contradice o modifica. El misterio religioso se convierte en misterio humano, y la liturgia cristalizada se retrotrae a su génesis emocional» (R. Cansinos Assens. Ediciones Demófilo, pág. 31).

Dentro de la mencionada proyección antropomórfica, el cante jondo emplea las palabras Dios, Dibel, Debel o Undebé de manera muy heterogénea. El muestreo que hemos realizado entre cien letras en las que aparecen estos términos, arroja los siguientes resultados: Treinta y dos letras hacen referencia al Dios justiciero, remunerador, como extraído de una página bíblica del Antiguo Testamento; a El se dirige el hombre para que entienda sobre sus propios contenciosos con otros hombres, o sea, tes-

tigo de excepción del dolor que atenaza a los humanos:

*"Con ducas me acuesto
con más me alevanto
cómo consiente un Dibé der cielo
que yo pene tanto".*

Por lo general, hay un reconocimiento reiterado del atributo «Justicia» en Dios, pero este principio quiebra cuando el increpante clama por sus propias miserias:

*"Pa toitos los males
manda Dios remedio
tan solamente pa mí y pa mi mare
no lo hay ni lo encuentro".*

(Demófilo refiere esta letra a la mujer y al hijo de un sentenciado a muerte).

Undebé que exige por otra parte que se le practique el debido culto, porque de lo contrario, su ira, como rayo olímpico salido de las manos de Zeus, puede destruir al hombre:

*"Me ha castigao Undebé,
será porque no le rezo
ni menos me acuerdo del".*

Veintiséis de las letras, dentro del mencionado muestreo, aluden a los dolores, fatigas y padecimientos de Undebé, referidos lógicamente a la vida del Hijo del Hombre. Tales tormentos se señalan para equipararlos a los innumerables que oprimen al hombre, siempre en la línea de configurar, como varias veces hemos apuntado, un Dios antropomórfico, esto es, hecho a la imagen y semejanza de los humanos. He aquí una letra de tremendo dramatismo en la que no sabemos qué se evoca con más vigor, si la crucifixión de Cristo o la escena de ahor-

camiento de gentes «de mal vivir» en plazas y lugares comunales:

*"Las fatigas de Undebé
subir por una escalera
y abajar por un cordel".*

La invocación a Dios en once de las coplas muestreadas, va ligada a situaciones álgidas que, vehementemente, se solicitan para el prójimo enemigo. Sobre todo la muerte, la muerte en el cante jondo es siempre maldición. No interesa la dimensión salvífica que a la muerte impregna el cristianismo:

*"Te quisiera ver
con el Santolio a la cabecera
llamando a Undebé".*

En seis de las letras, entre las cien seleccionadas al azar, se menciona a un Dios como expectativa de tautológicos favores. Si bien el milagro es, en el cante jondo, más atributo del santoral.

No deja de ser significativo el hecho de que en el muestreo, cuyos resultados estamos analizando, no haya referencias concretas al amor de Undebé. El más importante atributo, el amor, más exactamente la esencia misma de Dios, como diría San Agustín, no se refleja en los cantes en que aparece el término Debel, Dibel o Undebé. Generalmente, cuando el cante jondo quiere ejercitar, referirse a El, parangonarlo en sus dos niveles, divino y humano, sustituye la palabra (¿también el concepto?) Undebé por la más legible de Jesús, Cristo, o en todo caso, por el nombre de alguna advocación mariana. La pasión localista —ya lo hicimos notar antes—, es notable:

*"Yo me encomendé
al Cristo que estaba en la Puerta
Real de Jerez".*

Esta especificidad merece, a nuestro juicio, dos puntualizaciones. El cante jondo, pese a que intuye, en no pocas ocasiones con toda profundidad el misterio de la Salvación, no contempla a Undebé como fin, sino como medio, como manera de expresar su secular angustia, su soterrado drama histórico. No hay manifestación auténtica de fe, ni siquiera en sus formulaciones más primitivistas. Hace de Dios un ente útil; en esto consiste su más grande pecado, en hacer del Debel un algo útil que sirva para algo que no sea El mismo. Determinar qué es ese algo, extraña toda una definición del pueblo andaluz: la sistemática marginación de este Sur doliente, «...los espantos que esos hombres apasionados han visto, los horrores a que esos descendientes de conversos han sobrevivido, las calladas melancolías en que han sido engendrados». (R. Cansinos Assens, o.c.). De ahí que no haya referencias al agustiniano amor de benevolencia. Se prodigarán conceptos amorosos, «Permita Dios, Válgame Undebé», como instrumentos de queja histórica o simplemente de maldición.

De cuanto queda dicho, sería un error colegir que a este pueblo a golpes de marginación se le ha olvidado la ternura, la necesidad incuestionable del amor, más allá de lo puramente humano. Un pueblo tan tremendamente sensibilizado al dolor del Dibel hecho «Cachorro», «Abuelo» o simplemente «Nazareno», tiene que cantar amando:

*"En la calle La Amargura
Cristo a su Madre encontró;
no se pudieron hablar
de sentimiento y dolor".*

Lo que ocurre y ésta es nuestra segunda puntualización, es que el cante se vale de otros vehículos de expresión; y al decir «otros» quiero subrayar el marchamo politeísta que entraña el término, el eclecticismo panteísta que subyace en la inmensa mayoría de las letras flamencas. El cante jondo necesitado siempre de urgencias tautológicas no compromete a Dios, a Undebé, demasiado genérico y polivalente, en exigencias de amor. Prefiere que sean «los chorreles» de Undebé, el Santo milagrero que vive ahí, a un tiro de piedra, la Virgen bajo mil advocaciones, quienes asuman y desarrollen este menester:

*"De roiyas me hiqué
y a la Virgen del Carmelo
una sarbe le recé".*

En otras veinticinco ocasiones se invoca a Undebé para asuntos indeterminados que, a nuestro juicio, no requieren sistemática alguna. Generalmente se emplea el término como punto de referencia para subrayar una situación o recalcar una cualidad:

*"Por oculto que lo hagas
lo tengo yo de saber;
que tengo por consejero
de harto cielo a Undebé".*

Y esta otra letra de tan vehemente contundencia:

*"Pa que volviera a quererte
me tenías que traer
escritos de puño y letra
los informes de Undebé".*

No queremos concluir este breve ensayo sin señalar que ciertamente han quedado, sólo apuntados y sin desarrollar, aspectos de gran relevancia, debido en parte a la limitación que impone la publicación. Espero poder dar respuesta, en sucesivas ocasiones, a interrogantes que siguen ahí, irresolutos y sin explicar.

Ramón Porras

AUNQUE NO QUEPA EN EL PAPEL

UNA TEORIA REGENERACIONISTA Y ARABIGO-ANDALUZA DEL CANTE FLAMENCO

Han tenido que transcurrir casi cincuenta años para que, por fin, viera la luz el libro que, sobre el cante flamenco, redactara el padre del regionalismo andaluz contemporáneo (1). Cierro que la teoría de Blas Infante sobre el origen de la palabra *flamenco* nos era ya conocida por haberla expuesto, aunque brevemente, en una obra anterior, «La verdad sobre el complot de Tablada y el Estado libre de Andalucía» (2); pero, y a nadie se le ocultaba, quedaba falta del necesario desarrollo filológico e histórico, que nos trae en este libro esperado e insustituible por no pocas razones. Lástima que la entrega, tan amorosa como concienzudamente recopilada y anotada por Manuel Barrios, se encuentre truncada y no aparezca completa la inmensa tarea investigadora, advertible y contundente en los primeros capítulos, que el autor promete de aquí el indudable acierto de M. Barrios al

incluir una serie de notas y apuntes del propio Infante, repletos de sugerencias, como complemento de cada capítulo que, como advierte el recopilador, pueden servir, de algún modo, «como punto de partida para los investigadores actuales y futuros». De cualquier manera, si el libro no se encuentra *totalmente* cerrado por pérdida de algunos folios o no redacción de los mismos, queda claro que Blas Infante explica de modo suficiente, y en no pocos capítulos exhaustivamente, y con auténtico rigor, no ya los orígenes del cante —título del libro—, sino una ajustada y personal teoría sobre el flamenco y el cante jondo sobre bases históricas, etnológicas y sobre todo, culturales; lo que, a mi juicio, debe quedar claro desde el principio: para Blas Infante *lo flamenco* es toda una cultura, «es el género y el cantar flamenco, la especie» (pág. 20).

Más, antes de proseguir, y siempre respetuosísimo con la figura histórica de Infante, me pregunto por los modos con que debería afrontar y enfrentarme al libro a la hora de realizar esta reseña: si atenerme a que fue redactado entre 1929-1933, o que, por el contrario, ha sido publicado en 1980. Tomemos el camino del medio y no por mero y cómodo eclecticismo, sino por considerar que, como toda obra humana es producto de una época concreta y que, como cualquier libro que se precie de su fin, está destinado a permanecer en el tiempo en mayor o menor medida.

Por ello, y aunque comprendo la ideología regeneracionista del autor, la que, al parecer, continúa viva en sus más directos descendientes, rechazo de entrada, por parecerme fundamental, la dedicatoria de sus hijos, con la que se inicia esta edición, en la parte donde se

(1) Blas Infante, «Orígenes de lo flamenco y secreto del cante jondo»; Recopilación de Manuel Barrios; n.º 1 de las Ediciones de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía; Sevilla, 1980.

(2) Ediciones de la Junta Liberalista de Andalucía; Sevilla, 1932. Citamos por la 2.ª Edición. Edit. Aljibe; Granada 1979; pág. 76-77.

Hogar y Moda

MODA INFANTIL
PUERICULTURA

Espartería, 26

Teléfono 23 47 05

J A E N

TRANSPORTES



«El Pipi»

EXCAVACIONES
MOVIMIENTOS DE TIERRA
CONTENEDORES

Oficinas: Bernardas, 7 - Teléfono 233356

TALLER Y COCHERAS:

Polígono «Los Olivares», 512
Teléfono 22 37 78

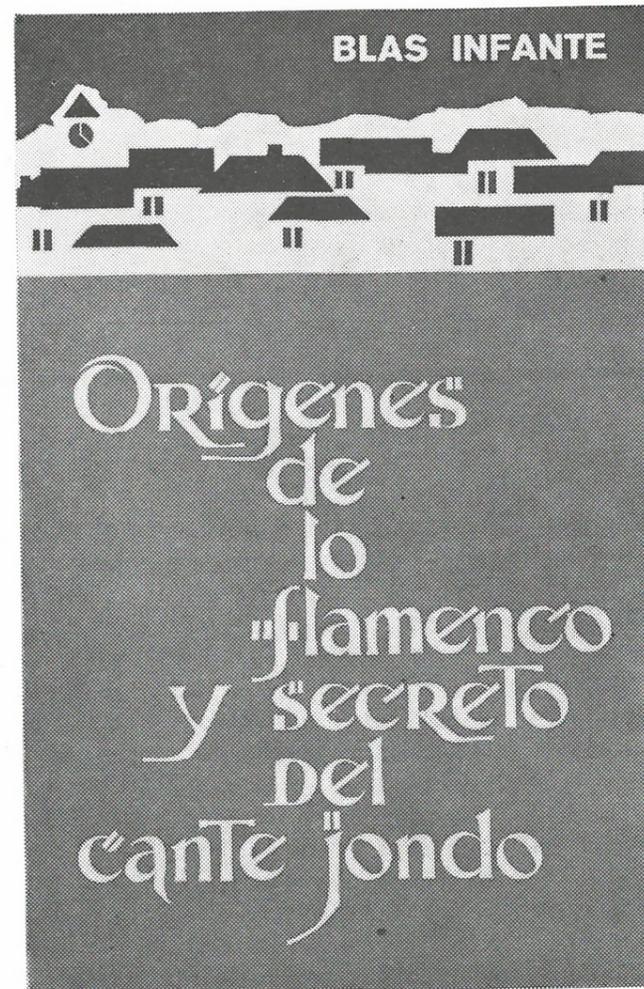
JAEN

afirma que este libro lo redactara su autor con especial cariño «porque no era político». ¿Pero cómo entender a estas alturas que una interpretación de la historia de Andalucía y, cómo en esta ocasión, de sus capas más desposeídas, no sea política? Por el contrario, considero que el lector deberá adentrarse en las páginas objeto de esta reseña advertido, de que si bien se encuentra frente a un libro en el que de modo monográfico y exclusivo se trata del cante flamenco —fruto de intensa y minuciosa investigación—, no por ello deja de tener auténtica intencionalidad política, y así debe entenderse, y queda palpable cuando el autor enuncia cual ha de ser su método: «1.º Aislar el hecho flamenco del complejo constituido por la música popular andaluza. 2.º Precisar la naturaleza de este fenómeno determinando sus caracteres. 3.º Historiar la música andaluza para poder llegar a descubrir también los caracteres relativos a cada una de las épocas de la Historia (...) y las vivencias que vinieron a ser expresadas por la música flamenca, así como la tragedia informativa de esta música» (pág. 88). Y estas vivencias no dejan de ser para

Infante más que expresiones concretas en un tiempo. Veámoslo en un extenso párrafo, donde nos explicará cual es el origen y la causa del *fenómeno flamenco*: «las transformaciones flamencas operadas sobre la música andaluza, sobre su fondo antiguo o coral, debieron obedecer (...) a la necesidad de *expresar* nuevos estados sentimentales o de conciencia y el anhelo de expresión correspondiente a estos nuevos estados, tuvo que experimentar su tragedia informativa, desarrollada en la elaboración de una estructura o forma apropiados y de una técnica correspondiente a la novedad de esta forma. Esta y no otra, debía ser la causa del fenómeno flamenco; el cual, con la sustancia del material mélico antiguo, llegó a combinar los elementos de este material, de un modo diferente» (pág. 18); a lo que agregará: «Y claro es que unas vivencias tuvieron que corresponder al *tiempo* en el cual hubo de realizarse esa variación de la música andaluza, fluyentes antes en expresiones alegres o melancólicas, pero líricas o corales, y ahora individualistas y solitarias. En suma, que la música flamenca o jondo ha debido corresponder en sus oríge-

nes 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 encontraríase, anteriormente, en natural complemento. Había, pues, que buscar en la Historia los motivos objetivos que determinaron en el pueblo andaluz la actitud sentimental aludida, de la cual vendría a ser nudo correlativo la nueva expresión musical o la nueva técnica que, ejercitada con respecto al antiguo fondo mélico, vino a producir las nuevas formas. La tragedia de la información, por esta vez, debía venir a implicar, en definitiva, la información musical de una historia trágica o de la historia de una tragedia» (pág. 19-20).

Queda claro pues, y es algo que me interesa anotar como uno de los rasgos más sobresalientes del libro y su autor, que Blas Infante entronca y es pionero junto a los hermanos Caba, Cansinos, etc., de un grupo generacional —admitaseme el término de generación, no obstante mi propio distanciamiento del mismo—, que por vez primera se plantea los irrenunciables *por qué*s del cante y del sustrato hu-



mano que lo soporta, que lo padece, dejando atrás esa corriente única folklorista que como el propio Blas Infante reconoce, desde Demófilo sólo estudiaban el flamenco en atención al organismo estético, como pura y simple, como mera música y tradición: cante, toque, danza (3).

De aquí que nuestro autor inicie su trabajo con un estudio minucioso de las que podríamos denominar teorías germánicas del origen del cante (flamenco=Flandes), y a las que descalifica con estudio riguroso a través de un buen número de páginas, las que, de algún modo, le servirán de soporte y base para, posteriormente, desarrollar su per-

sonal teoría arábigo-andaluza de los orígenes del cante jondo, en la que entraremos con posterioridad.

Tal vez, una de las partes que se nos vienen con mayor interés, es la dedicada a demostrar que el flamenco es popular, entendiendo el término como selección de las esencias raciales, espirituales y humanas: «popular no es sólo distinto de lo vulgar o de lo plebeyo. La popular implica previa estimación y selección consiguiente de puras esencias espirituales, raciales o humanas. Lo vulgar y lo plebeyo suponen lo contrario: ausencia de *estimación* previa, indistinción, amorfismo, gregarismo» (página 97). Para Blas Infan-

te, el flamenco es popular en tanto consigue la adhesión general, pero siempre —he aquí de nuevo las teorías regeneracionistas del padre del regionalismo andaluz, tan cercanas a Joaquín Costa—, el cantao —como gusta escribirlo—, será caudillo, guía, profeta y oficiante: «Por esta imposibilidad de generalizar en cuanto expresión surgen, repetimos los jercas o caudillos de las actividades racionales, religiosas, políticas o estéticas de los pueblos. Ya lo hemos dicho: El pueblo con sus maravillosas intuiciones filológicas, ha consagrado el símbolo de aquellos conceptos en las palabras más apropiadas: *Portavoz*: es decir, el que

N. 3.—Soy plenamente consciente que con esta nota puedo distraer la atención de la lectura, pero no resisto dejar de apuntar algo que, al menos para mí es fundamental: el flamenco no entro, como se viene repitiendo con excesiva facilidad, en los años sesenta, la atención intelectual a este fenómeno músico-expresivo arranca desde el Romanticismo.

se expresa por todos; *profeta*: esto es, el que va delante de todos... Este es el fundamento de la admiración o gratitud populares hacia esos hombres denominados, con razón, geniales, porque simbolizan los genes o imperativos originales que las razas vienen a formalizar durante su crecer o histórico desarrollo. Estos hombres, por todos sus hermanos, han llegado a resolver la tragedia de aquella información. Acaso, por todos, han llegado a padecer también esa tragedia» (pág. 95).

Desde aquí, el pionero del andalucismo llega a explicar ampliamente el individualismo del cante jondo, su dicción en canción individual y no de grupo; lo que, de ningún modo supone que sea insolidaria, ya que en ella cabe tanto el drama íntimo como el colectivo. Pero lo esencial para nuestro autor será que, la cultura andalusí, su música, fue destrozada aunque visible y perceptible, vivifica, continúa en lo jondo, como viene a decirnos en su análisis de las músicas arábigo-andaluzas, en sus orígenes siempre en expresiones alegres o melancólicas, pero indudablemente líricas y corales, que pasaron a ser tristes y solitarias por toda

una torrentera de pesadumbres de unos moriscos que llegaron a confundirse con determinados núcleos gitanos; por ello, para Blas Infante, como para cualquiera que se acerque al flamenco con un mínimo de dignidad, el flamenco «ha debido 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 encontraríase, anteriormente, en natural complemento» (pág. 20). Estamos pues, ante unas coplas de «pronunciación desesperada», ante unos hombres, perseguidos y hostigados, en los que repito, es fácil advertir el drama íntimo o la tragedia colectiva, en letras cargadas de sentimientos sobreentendidos y ocultos bajo la letra por razones obvias; letras pienso junto a B.I., en las que es fácil rastrear toda una historia del pueblo y su concepto de la realidad y la sociedad. Es más, para B. Infante, como lo fuera para Cansinos, o como demostrara en cercano estudio el antropólogo Isidoro Moreno, tras la aparente y mansa copla de amor, se esconde toda una realidad social, cultural, política, etc., pues

es claro, que a un pueblo que no le es dado expresar públicamente no ya su criterio, sino hasta su propio dolor, necesariamente habrá de recurrir a expresiones ambivalentes, las más, insisto, de epidérmica significación amorosa. Quede un párrafo insustituible del libro que comentamos: «Las coplas se producen en un medio social, y es preciso atisbar el sentido de sus relaciones con ese medio, al mismo tiempo que su función expresiva de un temperamento individual. No hay de perder de vista que en una canción amorosa se puede exaltar o condenar una política religiosa, por ejemplo, o una costumbre, o un concepto social o jurídico. Esto puede hacerse directamente, claramente, o de una manera equívoca. Siguiendo este método llegaríamos a percibir en las canciones una insospechada fuente de información acerca de conceptos jurídicos, religiosos, etc., sustentados por el pueblo, al margen de la realidad oficial. Es decir, que atendiendo al contenido de esas canciones durante un momento cualquiera, nos vendríamos a informar no sólo de la psicología (muy difícil esta información y siempre de resultados paradójicos) popular, sino de



sus anhelos prácticos relativos a las instituciones de su vida social» (páginas 161-162).

Dada su aplastante evidencia, creo que el largo párrafo transcrito es inapelable y no necesita de mayores argumentaciones; una vez más, queda claro que el flamenco es *toda una cultura*, la de un «grupo de vida solitaria y aislada, separado de España y habitante de España» (pág. 42) —Borrow lo denominaría como un Estado dentro de otro Estado—; una cultura que es alma aleteante y auténtica de Andalucía; una cultura, para Blas Infante, de clara estirpe arábigo-andaluza. «¡La gran estirpe creadora, reducida a la condición de gitana!» (pág. 165). Retenga la frase el lector: *“reducida a la condición de gitana”*.

Esta es la gran novedad que aporta B. Infante —desde luego, discutible— sobre los orígenes del cante: «Pero estos moriscos, estos andaluces fieramente perseguidos, refugiados en las cuevas, lanzados de su Sociedad española; estos ato-

mizados de la Sociedad Andaluza —fermentos inorgánicos de una pérdida nacionalidad—, encuentran en el territorio andaluz medio de legalizar, por decirlo así, su existencia, evitando la muerte o la expulsión reiterada. —Unas bandas errantes, perseguidas con saña, pero sobre las cuales no pesa el anatema de la expulsión y de la muerte, vagan ahora de lugar en lugar y constituyen comunidades dirigidas por jefes, y abiertas a todo desespero peregrino, lanzado de la Sociedad por la desgracia y el crimen. Basta cumplir un rito de iniciación para ingresar en ellos. Son los gitanos. Los hospitalarios gitanos errabundos, hermanos de todos los perseguidos. Los más desgraciados hijos de Dios, que diría Borrow—. Hubo, pues, necesidad de acogerse a ellos. A bandadas ingresaban aquellos andaluces, los últimos descendientes de los hombres venidos de las culturas más bellas del mundo; ahora *labradores huidos* (en árabe, *labrador huido* o *expulsado* significa *felah-men-gu*). ¿Comprendéis por qué

el nombre flamenco no se ha usado en la literatura española hasta el siglo XIX, y por qué existiendo desde entonces, no trascendió al uso general? Un nominador arábigo tenía que ser perseguido al llegar a denunciar el grupo de hombres, heterodoxos a la ley del Estado, que con ese nombre se amparaba. Comienza entonces *la elaboración de lo flamenco* por los andaluces desterrados o huidos en los montes de África y de España. Esos hombres conservaban la música de la Patria, y esa música les sirvió para analizar su pena y para afirmar su espíritu: el ritmo lento, el agotamiento comático» (pág. 165-166).

Aquí, a mi entender, está lo más sobresaliente de toda la entrega, todo un párrafo insustituible que viene a explicarnos suficientemente, desde la óptica y planteamientos del autor de Casares, los misteriosos arcanos del cante.

Cierto que la original teoría arábigo-andaluza que Blas Infante nos ofrece, no sólo está desarrollada con personalidad, sino que, a mi

NOTICIA JONDA

A Camarón de la Isla

parecer, posee no pocos planteamientos musicales y sociales justos, atinados y certeros, los que en lo fundamental, han sido asumidos por no pocos adeptos; pero, asimismo, no deja de ser menos cierto, que sobre estos planteamientos han recaído agudas críticas, tanto filológicas como históricas; entre estas últimas quede, pongamos por caso, los estudios de Domínguez Ortiz y Manuel Vicent sobre «Los moriscos», quienes, si bien demuestran la confusión racial morisco-gitano, desmienten con contundencia el excesivo y pretendido protagonismo de la continuidad de esa cultura morisca. De todos modos, y por lo que a mi respecta, a la vez que reitero la importancia y originalidad de las tesis mantenidas por Blas Infante, me parece inaceptable la importancia total dada a un grupo racial étnico y cultural,

en detrimento de *todos* los demás que formaron el mosaico inmenso del cante. Aunque, en honor a la verdad, este capítulo del libro de Infante parece truncado y no concluido en su redacción.

Detengamos aquí nuestra reseña sobre tan interesante ensayo flamenco, advirtiéndole al lector que no agotamos las muchas vertientes que la entrega contiene: clasificación de los cantes, noticias sobre músicas de las sierras de Málaga y Huelva, etc. etc., de indudable interés y utilidad; más y sin que de ninguna manera parezca que descalificamos esas otras páginas, el mayor interés del libro para nosotros radica en los capítulos dedicados al flamenco desde perspectivas históricas y culturales.

Por último, algo que nos parece una auténtica e incontestable revelación, fruto del esfuerzo investigador de Manuel Barrios: Blas Infante actuó como redactor literario del libro de Fernando el de Triana «Arte y artistas flamencos», lo que demuestra con las que me parecen incuestionables pruebas documentales; por cierto, para este libro el propio Infante redactó un bellissimo epílogo —que se incluye en apéndice en este volumen— que, por razones aún no conocidas, no pudo ver la luz en su día.

Felicitémonos todos por el rescate de este libro, ya patrimonio insustituible de la cultura de Andalucía.

Manuel Urbano

*Nunca el mármol
podría reproducir tu imagen
como el espejo rehuye
el malestar de lo perfecto.
Poner en libertad
tanto caos,
tanta caricia excluida,
parece ser el destino
de quien hizo del dolor
el continuo escenario de la brasa
en una geografía
hostil a la experiencia,
al reconocimiento
de la memorable expansión
de tu desgarro
más allá del abrazo domesticado,
en el lugar exacto donde termine su presencia.*

Francisco Antolín Chica

Construcciones

CRUZ GARCIA



OBRAS EN GENERAL

POLIGONO «LOS OLIVARES»

Calle Alcaudete, 10

JAÉN

■ IMPRENTA

■ PAPELERIA

■ LIBRERIA

“Cruz”

Plaza del Pósito, 26 y 36

Roldán y Marín, 7

Teléf. 23 17 01 - 22 59 56

JAÉN

TRAPO'S

TIENDA DE ROPA



Avenida Gran Eje, 6

Teléfono 21 10 17

jaén

Ellos, los Protagonistas, dicen:

Diálogos con Manuel Olivé

El cante jondo no acaba con el cante ni se define sólo por el cante. Queríamos conocer algo de su encarnadura, de su entorno vital. ¿Qué fuentes de carne y sangre le dan voz? ¿Cómo es el hombre...? Por eso hemos aprovechado la presencia de Manuel Olive: en nuestra fiesta, el entrañable Manuel, conocido como nadie de la soleá de Triana. No hemos hecho preguntas concretas; sencillamente hemos dejado que fluya la conversación de manera intrascendente y ésta es el acta de los juicios y opiniones de Manuel, recogidas amontonadamente, con el mismo desorden admirable con que han ido naciendo.

(Pepe Cruz hablaba del cante y del toreo...).

MANUEL OLIVE: Hombre, la soleá es para mí es esa medio verónica que da la guitarra; son esos tres versos que hay que hacer y meter en compás y mirar a la gente al corazón y poner a la gente de pie. Aquellos toros ponían a la gente de pie, y cantadores como el Carbonerillo que cantaba que quitaba el sentío por soleá y por siguiரியas y después se metió por fandangos, y como cosa moderna, salió Pepe Marchena, allá por el año 24 ó 25, y cantó a las flores y se llevó a todo el público. El Carbonerillo tuvo que meter mano a los fandangos y ya vieron que realizar fandangos todos los artistas de aquella época, como José Cepero, Pepe Pinto, etc. Estos cantadores cantaban por derecho pero tenían que realizar esos cantes, porque si no, no se comían ni una rosca, ya que todo el mundo quería el fandango.

(La suerte de banderillas se asemeja a algunos cantes...).

MANUEL OLIVE: Por ahí, la suerte de banderillas se puede comparar con un cante por bulerías corticas y esas demás cosas. Con ese arte que tenía Joselito el Gallo que ha sido el mejor de España, ni el otro, ni el otro. Y un par de banderillas que le vi yo poner a Chicuelo en Sevilla; él no era banderillero, pero aquella tarde lo comprometieron y puso las banderillas como si fuera dibujao. Y a Chicuelo le he visto pegarle a un toro seis lances, pero a un toro con cinco años, con toda la barba, sin mover los pies, nada más que tirando de la muñeca y cuando terminó se quedó sin toro.

(Manuel Olivé, que viene acompañado de Manolo el Pintor, otro viejo y gran cantaor, da su opinión de las soleares alfareras).

MANUEL OLIVE: Eso es un bulo, eso es un bulo. Soleares alfareras no existen. En Triana lo mismo han cantao por soleá los alfareros y que los zapateros. Como era Piner, el zapatero. Recuerdo aquella letra que decía:

*Más vale que te casaras
con Piner el Zapatero
y de mi no te acordaras.*

Y también esa otra:

*Piner el Zapatero
por echarme medias suelas
echó el ala a mi sombrero.*

Eso era un cachondeo que tenían los aficionados con el Piner. Cuando lo veían y le cantaban la letra de «Piner el Zapatero». Y entonces él se ponía a echarle votos y obscenidades.

MANOLO EL PINTOR: Hay muchas soleás que se cantan en Triana como la de Ramón el Ollero, el Colorao, etc., y éstos no eran alfareros, tenían oficios diferentes.

MANUEL OLIVE: Pero bueno, Ramón el Ollero sí era alfarero; le decían el Ollero porque hacía ollas. Enrique Cejudo era, sin embargo, pintor y Manolo Martínez León que se crió en Triana y como era buen aficionao, también cogió y cantaba los cantes de Ramón.

(Pepe Cruz indaga sobre la posible vinculación de las soleares del Tenazas a Triana).

MANUEL OLIVE: Las soleares que los aficionados llaman del Tenazas, son soleares de Triana, porque Diego Bermúdez, el Tenazas, vivió en Triana y trabajó en la Gaveta, un tejedor que había en la calle San Juan Evangelista. Y el Tenazas le daba mucho al mollate y en aquel tiempo, en casa de el Pancho, en «Casa de la Viuda» y en Casa de la esquina Berrinches, allí el Tenazas y otros cantaban a su aire. El Tenazas le daba un aire propio; pero todo esto venía ya de Ramón, lo mismo que el cante de la Gómez y de Mercedes la Serneta. El cante de Mercedes la Serneta era de Triana, que ha sido el cante

que después han hecho Tomás y Pastora, aunque ellos lo han hecho a su manera. El Tenazas se cogió a esa música lo mismo que Emilio Abadía lo hacía con otro aire. Ahora estaba Manolo Ballesteros y Manolo el Pintor y todos tienen su aire pero sin salirse de Triana. Porque Triana tenía veinticinco cantes por soleá, veinticinco estilos, aparte del cante de la Perla de Triana que es el que hacía Joaquín el de la Paula, porque Joaquín el de la Paula tuvo que beber agua en Triana. Luego se fue a Alcalá y él hizo sus cantes. Y los gitanos nunca pudieron cantar y poner la voz dulce como la pusieron los Payos. Los gitanos estaban basaos en su compás; ahora, el payo cantaba sin la guitarra mejor que con la guitarra, porque no estaban ellos amoldaos al compás de la guitarra. Ellos su compás lo ponían aquí, sobre una mesa o sobre el mostrador y ahí cantaban ellos que quitaba el sentío.

«El Sordillo» tenía en Triana un aire por soleá distinto de Joaquín el Costillares. «El Pancho» tenía otro, yo tengo otro. Recuerdo cuando mi padre cantaba. Yo empecé a escucharle y a cantar desde que tenía catorce años. Me juntaba con el «Maligno» que entonces tenía setenta años y conocía los cantes del Señor «Manuel Cagancho». Al padre de Naranjito y al Pancho también le escuché una jartá de veces. Todos esos cantes mi padre me los decía a mí y cantaba de maravilla. Hacía muy bien la Malagueña del Canario y por siguiரியas quitaba el sentío.

(Pepe Cruz quiere que Manuel Olivé sea más explícito en esa diferencia que ha establecido entre la dulzura del cante payo y el rajo del cante gitano).

MANUEL OLIVE: Sí, ese rajo que tiene por ejemplo la Fernanda. Esta cantaora hace el cante que realizaba Mercedes Serneta, que ella escuchó al Pinini, se lo escuchó a su familia, porque todo eso salió de Triana hacia fuera. Eso se lo llevó la Serneta. Lo mismo que el Quijá que era de Sanlúcar de Barrameda y se crió aficionao al toro con Aurelio Sellé que era el «Tuerto Cai». Paraban en el Altozano con Juan Belmonte, con Valerito Costuras que era banderillero de Rafael el Gallo, con Calderón, Maeras, Riverito. Allí se juntaban una pandilla y el Tuerto de Cádiz se vino a Sevilla de aficionao, le llamaban así porque tenía una nube en un ojo. Me contó mi padre que en una corrida que toreaba Juan Belmonte y Rafael el Gallo, el Tuerto de Cádiz le dijo a Juan: —en el primer toro me tiro, Juan. Y éste le dijo: ¡qué te vas a tirar! Y empezó la faena y el Tuerto de Cádiz en la sobra y cuando llegó el tiempo de coger la espada se tiró Aurelio y armó el taco con el toro. Al domingo le pusieron un toro para él solo y se cagó, se acabó el Tuerto. Fue entonces cuando metió mano a cantar y murió cantando. Este

fue Aurelio Sellé.

¿Y el Machaco? ¡Cómo cantaba por siguiரியas el Machaco...! Y Manolo Martínez de León y su hermano Andrés, pues éstos se criaron en Triana, en la calle Pureza, el mejor dibujante de toros y cosas andaluzas. Los mejores apuntes de Belmonte que existen, están realizados por Andrés. A las tres de la mañana, salía el Pancho cantando por siguiரியas y había que temblar. También estaba en Triana Colomé, no cantaba ni «na» Antoñito Colomé, el rey de los sastres. Y así era Triana...

Manolo EL PINTOR: Aunque el mito haya sido Ramón «El Ollero», ha habido cien que han cantado divinamente que no son alfareros, y se han ido pasando los cantes de uno en otro y cada uno a su estilo.

MANUEL OLIVE: Antes de que se hiciera la catedral, se hizo la parroquia de Santa Ana, donde se han bautizado los más grandes artistas. Gracias a Triana, donde había unos barro para hacer ladrillos, se hizo la Giralda, se hicieron muchas cosas y se hizo Sevilla. Lo primero que se hizo fue el castillo que todavía existe en la plaza de abastos de Triana. Todo eso lo hicieron aquí abajo los romanos antes de que se hiciera Sevilla.

Te voy a contar una historia que es verídica. Me ha sucedido a mí. El General C. que era general de Sanidad, pues había un amigo mío, que era Rafael el de la Posá y Manolo Palomo y vivían donde está ahora el cuartel en la Avda. de la Borbolla y el general C. que era un aficionao bárbaro, le dijo un día a Rafael algo de cante y Rafael le prometió que me iba a llevar a su casa a cantar. Y fui una noche a su casa. Que lo tendrá todo grabao, lo tendrá una hija suya que tenía entonces dieciocho años que se sentaba a mi vera y no quería que le cantara más que por soleá, ni bulerías, ni fandangos, ni ná..., qué afición tenía. Bueno, pues me dice a mí C.: Vds. los trianeros no valen dos perras gordas. ¿Qué dice usted don C.?, le pregunté. Pues sí, Manuel, —continuó el general C.—, ustedes los trianeros no valen ni dos gordas. Porque mira: Yo he estado en Triana, en ese monte P., en ese Cachorro de Triana, en ese «cacho» de Chapina, en casa «La Bardonera». Empezó el general C. a contarme los sitios de Triana, taberna «La Pila», casa Ballesteros, taberna del «Morraito», que allí jugaba mi padre a las cartas y perdía un dineral.

Yo he escuchao muy bien cantar en Triana, continuó el general y en Triana había un arte y un ángel espantoso; ustedes tenían que echar una tapia desde el puerto Camaronero hasta el Patrocinio y no dejar entrar a los señoritos en Triana, que van a estropear a Triana...

La verdad sobre Rita la Cantaora

(Por Manuel Yerga Lancharro)

Rita: Foto del libro *Arte y Artistas Flamencos de Fernando el de Triana*



De esta genial artista se ha dicho tanto, se ha escrito tanto y tan abultado e incierto, que toda esa gama de literatura negra y venenosa a la vez, ha contribuido, sin duda alguna, a que en torno de la misma se haya forjado un circuito de adjetivos malsonantes, con los que ha pasado a la historia del arte flamenco cargando, indebidamente sobre su vieja y débil espalda, con una pesada aureola formada de flores malolientes. No olvidemos que todos en esta vida hemos actuado, a veces, de hombres buenos y a veces de hombres malos. Así actuó también nuestra cantaora. ¡Cuánto daño suele hacer el «flamencólogo» carente de escrúpulos y en posesión de fácil pluma!

Puedo vanagloriarme diciendo que soy de los pocos aficionados que se dedican concienzuda y tenazmente a esa engorrosa y pesada labor de investigar en la biografía de nuestro finados artistas.

Así por lo menos, cuando me refiero a algunos de ellos, lo hago

respaldado por documentos fehacientes. Esto es cuanto honradamente hemos de hacer, investigar antes de decidimos a escribir a tontas y a locas, sin fundamento legal en que apoyar nuestra versión o comentarlo, para no manchar el nombre del que se fue, ni herir la susceptibilidad de su progenie.

El año pasado leí en el diario «ABC» de Sevilla, el escrito de un aficionado, en el que se refería a las varias Ritas Ortega, que según él, habían desfilado por nuestro mundillo del arte flamenco y en la nómina de esas artistas incluía equivocadamente a *Rita la Cantaora*, y según se desprende de dicho escrito, a la Rita, no obstante haber pasado a la historia, en la forma que conocemos, se la disputan sanluqueños y jerezanos, gitanos y payos, debido a que carecen de ese sabroso fruto de la investigación biográfica.

Rita la Cantaora se llamó *Rita Giménez García*. No fue gitana.

Nació en el año de 1859 en la bella y cantaora ciudad de Jerez de la Frontera. Desde muy joven tuvo que ganarse el sustento con su prodigioso arte del bien cantar. En Madrid, meca de todas las artes, obtuvo sus primeros éxitos al lado de la simpar bailaora Juana la Macarrona y del pontífice del cante, Antonio Ortega Escalona, bien conocido como «Juan el Breva», concretamente en el famoso «Café Romero», que estaba ubicado en la calle de Alcalá.

Fue íntima amiga del gran Fosforito, La Paloma, Las Coquine-ras y más tarde de Manuel Pavón Varela «Maneli» y de Manuel Escacena «Cabeza Pepino».

Por su carácter alegre y dicharachero, pletórico de frases chispeantes, rebozadas con la sal de su «CAI», se vio envuelta en leyendas que poco bien le hicieron.

Cuando el trajín de su vida artística y el azote de los años dejan sus terribles huellas ensurcándole la faz, cuando su carre-

ra extraordinaria va en declive, hace amistad con el bailar «Patricio el Feo», que se la llevó a vivir a Carabanchel Alto. Más tarde, en la Villa, conoció al volquetero Manuel González Flores, y tras un flechazo amoroso, contrajo «matrimonio» con él, Manuel era viudo; llevó una hija y cuatro nietos, precisamente son esos nietecitos a que hizo alusión María Luisa Carnes en su reportaje aparecido en el periódico «La Estampa», del año 1935.

Pronto la Rita se hizo popular en el barrio del Cerro, siendo muy estimada entre sus convecinos, a quienes conquistó fácilmente con el arma de su bondad; además de con ese gracejo jerezano que la caracterizó en todo momento y para los que tenía de forma espontánea, a flor de labios, un chiste picaron que les hacía reír a pulmón abierto.

Una nota simpática en la vida de Rita es que todas las mañanas solía tomar sus copitas de aguardiente de Cazalla con el sereno del barrio, hombre muy aficionado al cante y a quien ella le cantaba.

En el año 1930 se produjo de súbito el óbito de «su esposo», y desde ese funesto día, Rita consagró el resto de sus años a convivir con «su hija y nietos», ayudando cuanto le permitían sus fuerzas en el diario quehacer de la casa.

En 1934, Francisco Lema «Fosforito», con la colaboración de una pléyade de viejos artistas, organizó en el Café de Magallanes un festival a beneficio de un compañero muy necesitado, y, como era de esperar, «Fosforito» se acordó de Rita, le pidió su colaboración y ella accedió con gusto. Me imagino que Rita, con su acostumbrada esplendidez y con ese corazón de oro, presta a darlo todo por sus semejantes, diría para sus adentros: «No soy desconocedora de la desgracia, he aprendido a compadecerme de los desgraciados». Esta fue su última actuación en público, de la que conservo por siempre un rico sabor a miel pura de la Alcarria, producto de su rotundo éxito en sus dos afortunadas interpretaciones. A los pocos días, Rita, orgullosa de haber colaborado con sus 75 años al pelo en tan humanitaria campaña, comentaba así su actuación entre sus vecinos: «Salí a escena y llevaba una falda blanca y negra; una blusa blanca y mi clavelito rojo, de trapo, que guardaré hasta que me muera. Salí, como digo, cogía de la mano de mi compañero «Fosforito». De seguía que el guitarrero «Enrique er Negrete» puso la guitarra a tono con mi vó, salí cantando por malagueña y canté la prefería de Paco:

*Desde que te conosci
mi corazón llora sangre,
yo me quisiera morí,
porque mi pena e mu grande,
y así no pueo viví.*

Er público era mu enterao porque casi to eran viejos afisionaos jartos de escuchá a tanto «niño» con su fandanguillo y milonga. Me aplaudieron mucho y me desían ¡Viva la vieja! ¡Viva la soleira der cante! Despué canté por soleá mi letra prefería:

*Male que acarrea er tiempo
quien pudiera penetrarlo,
pa ponerle er remedio
ante que viniera er daño.*

Así van transcurriendo los últimos años de la artista, hasta que en 1936 surge el torbellino de la guerra y las autoridades de Carabanchel Alto, viendo el inminente peligro que se cernía sobre los habitantes de la villa, acuerdan la evacuación masiva, y Rita y su familia, en calidad de refugiados, fueron acogidos en el pueblo de ZORITA DEL MAESTRAZGO, de la provincia de Castellón, en cuya localidad y a las catorce horas del día 29 de junio de 1937, sobrevino traicionera la muerte de la artista a la edad de 78 años y a consecuencia de asistolia. ¡Pobre Rita! ¡Quién podía imaginar siquiera que mujer tan famosa iba a ser enterrada, olvidada de toda la afición, en un pueblecito de 600 habitantes! Así es la vida.

Manuel Urbano Pérez
**PUEBLO Y POLITICA
EN EL CANTE JONDO**



Uno no sabe qué es lo primero que hay que destacar en esta obra de Manuel Urbano: ¿La lealtad con que escudriña el alma del cante jondo, tan lejos —como él mismo reitera— de encorsetadores purismos?, ¿el enfoque sociológico, tan inusual en la bibliografía flamenca, con que se plantea este ensayo?, o, acaso ¿el esfuerzo por deducir el hilo conductor de una historia del cante o de Andalucía? No cabe duda que es este un libro de intenciones más que de realizaciones prácticas. Y conste que esta afirmación no extraña contenido peyorativo alguno. Más exactamente, un libro de fructíferas sugerencias. Manuel Urbano arroja al lector tremendos interrogantes. Toca al pueblo y a su entorno político, es decir, el alma misma del cante jondo pero no cierra sus análisis, no funda conclusiones, sino que todo el libro es un manojo de hipótesis de trabajo, una invitación para llegar al tuétano del cante. Porque el cante no es expresión abstracta, sino pura encarnadura: «Si el cante es la voz que busca a otra, tiene nombre de manos, de eslabón, es desde sus orígenes una primaria orde-

nación solidaria. Cantando el pueblo se alivia, se busca, afirma, define y denuncia. Es más, sin que suponga concreta renuncia a política de partido, el mundo jondo nos ofrecerá la visión política de su entorno —muy ajustada por cierto— a la realidad propia, que es la que nos interesa plenamente, como es de lógica suponer; y cuando adopta una acción específica y definida en el acontecer político, es porque en ella claramente supone la libertad y la redención de los oprimidos... En el cante, la larga voz total de Andalucía, podemos encontrar el sentimiento político puro del pueblo andaluz». Manuel Urbano en la cita mentada que asumimos plenamente, demuele la concepción esteticista del cante, la visión yerta de tantos y tantos estudiosos del cante que han perorado en bizantinas polémicas sobre si prima el carácter gitano o el carácter payo, olvidándose de lo jondo «como voz ancestral y universalísima de Andalucía». En esta obra no hay anecdotario, probablemente su autor no distingue la soleá de Triana de la soleá de Alcalá. Ni falta que le hace, porque en este libro se parte de premisas más ambiciosas y globalizadoras. Creo que el día que se haga un historial total de Andalucía habrá que tener en cuenta las perspectivas que presenta esta obra y, cómo no, la forma en que se reconduce el cante como signo genuino de expresión de todo un pueblo. «Para estudiarlo —el cante jondo—, para intentar recomponerle como voz de pueblo, se impone fijarle y seguir su trayectoria histórica como expresión cultural que es, como expresión dinámica y viva, nunca estática».

En resumen, «Pueblo y Política en el Cante Jondo» es una obra que, de alguna manera, marca un hito en los estudios futuros que sobre el flamenco se publiquen. Nadie podrá ignorar este ensayo, tal vez demasiado compendiado, visto sus posibilidades de desarrollo, sino que por el contrario, generará nuevos enfoques, análisis más rigurosos, en definitiva, una mejor concepción del cante Jondo.

Plauto

Una revista flamenca,

«Sevilla Flamenca»

Bajo la dirección de Emilio Jiménez Díaz, desde Los Palacios, ha saltado al *tablao* literario una nueva revista monográfica de temas jondos, «Sevilla Flamenca», la que se presenta como órgano informativo de la Federación Provincial de Sevilla de Entidades Flamenca. Por delante, nuestro fraternal saludo de bienvenida a esta nueva publicación que, junto a «Candil» —hasta ahora en excesivo solitario—, de seguro, intentará mantener el compás periódico y literario del cante. Apostamos por ello.

«Sevilla Flamenca», a través de sus dieciséis páginas, se nos viene como una publicación sencilla —¿qué revista en sus orígenes no lo fue?—, amena y directa, la que desde su número uno —lamentablemente no nos llegó el número cero inicial—, parece tener bien marcados sus pasos y coordenadas, los que, claramente, a nuestro juicio, se desdoblán en información y divulgación de temas jondos; o, si se prefiere, una interpretación unívoca, en información de la actualidad cantaora hispalense, de temas primarios del cante y de juicios a no desconocer ni a olvidar.

Desde nuestra distancia, nos parece que «Sevilla Flamenca» no más salir ha cumplido su objetivo de ser boletín de las peñas sevillanas; aunque, en honor de la verdad, creemos que, fundamentalmente, ha quedado reducido a mero noticiario de actividades y proyectos; lo que si bien, en principio, puede ser aleccionador y fuente de información para otras acciones, de algún modo queda falta de ser voz viva y expresión propia e individual, de ser cauce de dicción de cada una de las entidades que la hacen; mejor aún, vehículo abierto para el diálogo, algo importantísimo de lo que hasta ahora han carecido las revistas flamencas que conocemos, y que, aunque sólo sea para la provincia sevillana, sería necesario y deseable.

Más, como apuntáramos con anterioridad, la revista se complementa afrontando y enfrentándose a planos divulgadores con temas de incuestionable interés. Así, esos dolidos diálogos entre los que viven del cante y los que viven para el cante; todo un dedo en la llaga: los vividores del arte jondo frente a los que se acercan a él como vividura, que diría Unamuno. Así, esa escudriñadora mirada sobre la que debe ser misión de las Peñas; un trabajo repleto de interrogantes sobre los caminos por los que hoy anda el fla-

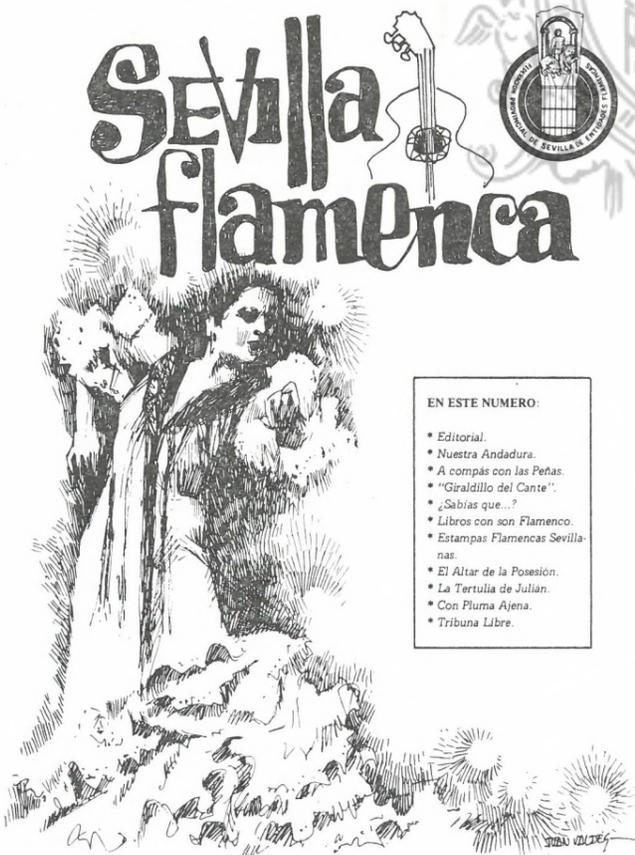
menco —¿difundiéndose o fundiéndose?—, firmado por Manuel Herrera con «carne en el asador» y al que habría que arrimar mucha más leña, ya que el horno lleva demasiado tiempo preparado en exclusiva para bollos.

Habría que sumar a estos trabajos, que pudiéramos calificar como de repaso a la memoria, y cerrando el recorrido sobre este número primero de «Sevilla Flamenca», los referidos a la I Bienal de Arte Flamenco de Sevilla y el concurso del Giralillo; o el que redacta José Luis Ortiz Nuevo, en su pasional y fervoroso estilo literario con repuntes poéticos, sobre el baile flamenco; o el que firma Luis Caballero sobre la biografía y el cante de Pepe Aznalcóllar; amén de una sección bibliográfica de libros escogidos por su auténtico son flamenco, un rincón para la poesía —espacio infaltable, insustituible y viejo en todas las revistas flamencas—; y un espacio de preguntas, realmente ameno, que puede pasar por test del aficionado, o ilustrativo pasatiempos sobre nombres, figuras y los más diversos temas jondos.

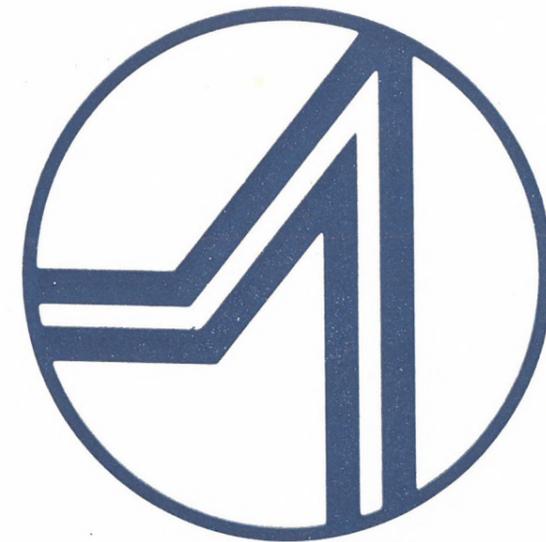
Quede aquí esta sucinta y escueta reseña. Queden aquí, asimismo, expresos nuestros mejores saludos de bienvenida a la revista hermana. Queden, igualmente patentes, nuestros deseos de que su singladura sea lo más armoniosa y larga posible.

Su redacción y administración en calle Real, 39, de Los Palacios, Sevilla.

U.



COMPañIA DE SEGUROS
alborán, s.a.



Vida dinámico
Vida ganado
Vida temporal
Combinado del hogar
Incendios
R. C. General
Individual accidentes

DELEGACION EN JAEN:

Gran Eje, 10 F Edificio «Radi» 1.º G

Muy cerca de Vd. hay una oficina ALBORAN

Pepe de la Matrona, ya en la Memoria

EN máquinas este número de *Candil*, cuando nos llegó la noticia, triste noticia, de la muerte de Pepe de la Matrona.

Conocíamos su enfermedad. Escribano nos decía, días pasados, "que lo peor es que no tiene ganas de vivir"; por ello, y pretendiendo adelantarnos a la más traicionera de las guadañas, le dedicábamos nuestra contraportada en una fotografía inédita, con todos los honores de «*vozes de hoy*»; desgraciadamente, ya es voz de ayer; mejor, voz de ayer, de hoy y de siempre, por ello mantenemos la contraportada tal y como fue confeccionada.

La muerte de Pepe el de la Matrona nos obliga a detener la impresión de *Candil* para que su llama alumbre pesarosa la noticia, y dé testimonio de este gran artista que nos deja, uno de los más firmes puntales del cante grande, que supo expresar con toda su pureza la grandeza de los cantes de Triana.

Noventa y tres años vividos para el arte flamenco son muchos años casi la mitad de la historia del cante. Toda una vida consagrada al cante jondo, desde sus diez lejanísimos años, hasta casi sus últimos días, cantando y cantando por derecho, sin trampas, sacando de los adentros todo lo que en su momento sentía, con duende, con aplomo, mandando, con compás, sin cruzarse, sin falsos respiros, ligando.

"En la Habana hice una muerte,

La Puebla me condenó..."

TUVIMOS la suerte de tenerlo en Jaén durante dos días, y fueron maravillosas e inolvidables las horas pasadas con él.

Recuerdo la tarde del 31 de mayo del año 74. Nos esperaba en la terraza de un bar con su inseparable tocaor, «el Sevillano». Todo porte, elegancia, señorío —el señorío le rebosaba por las alas del sombrero—, sentado ante un velador y suavemente apoyado en su bastón. Regresaba de un recital en Almería. Me dijo:

«He *venío* desde Almería a Jaén, y he *sentío* debajo de mí un troco de plomo en *tó* el camino».

¡Qué hermosa forma de sentir el viejo camino hispanorromano de la plata, la jonda y lacerada ruta de la taranta!

Durante la charla de aquella tarde primaveral nos ofreció un riquísimo anecdotario de su estancia en Cuba, en México, Estados Unidos, etc., contado todo con ese gracejo sevillano que jamás perdiera.

«Don José, una copita». Y rechazando la copa terciada de fino nos decía: «Una *juvita ná* más»; y continuaba hablando sin fatigarle ni el continuo volcán azul que su puro habano desprendía. Al rato pedía otra *juvita*, y en su copa poníamos otra *uvita*. Así, *juvita* a *juvita*, terminó el racimo grande de la botella de Jerez. Con pulso firme me dedicó su última grabación, la que guardo como algo de inestimable valor.

Su actuación en la Peña, genial: muchos y varios cantes ante una afición que guardó más silencio que en Misa. Después, un paseo, ya casi de madrugada, por los jardines de la Alameda, contándonos nuevos pasajes de su vida; hablándonos, sin cansancio, del Tenazas, de Chacón, de Vallejo y de otros muchos artistas más a los que alcanzaba en su memoria. Así, hasta el hotel donde se hospedara.

Breve estancia la suya en Jaén, pero inolvidable.

José Núñez Meléndez, el Matrona, ya no vive, se fue para siempre llevándose sus cantes para dormir con ellos el sueño largo de la muerte. No sé si se habrá cumplido aquel deseo suyo —en una anterior y grave enfermedad— de tener una guitarra que le tocara por soleá, porque así se moría mejor.

DESDE *Candil*, nuestro pésame a sus «nietecillos», a quienes continuamente nombrara, y que Dios le tenga en su santa Gloria. Sí, estoy seguro que en esta ocasión se nos ha escapado el Matrona para tomar café en el Cielo.

José Cruz

Quienes fueron los maestros...

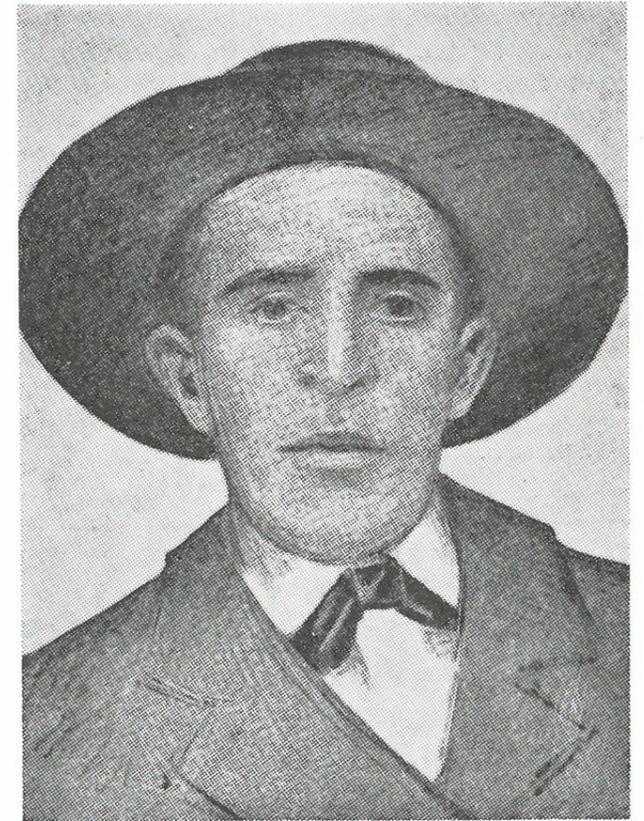
Tras reflejar en esta sección a las cuatro figuras más legendarias de la historia del flamenco, nos tenemos a continuación en una época en la cual han figurado una amplia serie de intérpretes de reconocida fama (Los Caganchos, el Mellizo, Juan Breva, Pedro el Morato, la Serneta, Manuel Molina, etc.), tanto por su interpretaciones como por su creatividad. Dentro de toda esta pléyade de artistas, vamos a elegir a los más sobresalientes, aunque de pasada también mencionaremos a los demás.

EL SEÑOR MANUEL CAGANCHO

Este es uno de los cantaores que se tienen como sucesores de Silverio. Nació en Triana, sin conocerse la fecha exacta de su nacimiento y formaba parte de la familia de Los Caganchos, familia en la cual destacaron —que sepamos—, tres cantaores: Tío Joaquín, Tío Antonio y el señor Manuel. (En la historia del flamenco ha habido sólo tres «señores», gitanos los tres, Enrique Ortega, de Cádiz; Manuel Molina, de Jerez y Manuel Cagancho, de Sevilla).

Manuel Cagancho fue un perfecto dominador de las siguiரியas, soleares y martinetes, y fue igualmente uno de los mantenedores más valiosos de los cantes trianeros.

Por fortuna, los cantes del señor Manuel Cagancho (sobre todo las siguiரியas), han llegado hasta nuestros días en las voces de Tomás Pavón, Juan Talega, Pastora Pavón, Antonio Mairena y Pepe Pinto y son famosas las letras que comienzan con «Reniego e mi sino» y «Dios mandó el remedio».



ENRIQUE «EL MELLIZO»

De entre los grandes creadores gitanos de cante, Enrique «El Mellizo» es el más sobresaliente, el menos discutido y el de mayor exactitud histórica.

De nombre Francisco Antonio Jiménez Fernández, nació el 1 de diciembre de 1848 y murió en Cádiz, su ciudad natal, el 30 de mayo de 1906. Era de raza gitana y según la tradición oral, recogida por Fernando Quiñones, fue puntillero del matador de toros Manuel Hermostilla (apelativo este, Hermostilla, que luego cogió su hijo), y posteriormente tra-

bajó en el matadero municipal. Se casó con una gitana de la familia Espeleta y dicen que el apodo por el que se le conoció es una deformación de Enrique el del Mellizo, ya que fue su padre y no él quien era hermano gemelo.

No se puede afirmar que no fue cantaor profesional, puesto que son conocidas sus actuaciones en los centros flamencos de Cádiz y aún de otras localidades, incluso Sevilla. Lo que ocurrió es que su principal fuente de ingresos era su empleo en el matadero municipal y a veces la profesión de puntillo.

ENRIQUE «EL MELLIZO»

Enrique el Mellizo está considerado como uno de los más cualificados intérpretes por todos los estilos (siguiriyas, soleares, tangos, tientos, cantiñas, y cómo no, su famosa malagueña). El supo adobar los cantes llanos de Cádiz con giros, ornamentaciones e injertos de su más personal inspiración, y se convirtió en el maestro de una escuela cantaora, que tantos y tan excelentes discípulos tuvo. A sus fuentes fueron a beber figuras como don Antonio Chacón, Manuel Torre, Aurelio Sellé, Pericón de Cádiz, Manolo Vargas el Bení, el Flecha y muchos más.

No está claro si cantaores gaditanos famosos coetáneos al Mellizo —mayores o menores que él, en edad—, como Paquirri el Guanté, Curro Durse, Tío José el Granaino, etc., fueron influidos por esta figura o viceversa, aunque lo más probable es que ocurrieran ambas cosas.

Lo menos conocido o conservado son las seguiriyas del Mellizo. Se le atribuyen cuatro o cinco cantes diferentes de los cuales el más popular es el famoso cante de «Dinero» y quedan otros como por ejemplo: «Llámame al meico...», cante éste que grabara Manuel Vallejo por los años 40. Suelen atribuirse a Enrique cantes de insegura paternidad como la poderosa y altisonante seguiriya:

*"Dicen que duermes sola,
mientes como hay Dios,
porque de noche con el pensamiento
dormimos los dos".*

Ricardo Molina opina que esta seguiriya es propia del jerezano señor Manuel Molina.

Con todo, lo perdurable de Enrique el Mellizo han sido sus tres cantes por soleá hoy conocidos (aunque incorrectamente por bastantes cantaores), y su malagueña. Volviendo otra vez a Ricardo Molina, este dice, respecto a la mencionada malagueña, que «actualmente es peor cantada. Han hecho de ella un cante fácil y perezoso» y «para hacerse una idea del son y del dramatismo de la malagueña de Enrique el Mellizo, no hay más camino que oír la grabación realizada por su discípulo, el maestro Aurelio Sellé».

Para terminar, diremos que sin el Mellizo, el cante hubiese quedado truncado, mutilado y carente de una de sus más valiosas manifestaciones.

Selecciona: Rafael Valera

Muebles J A E N

Decoración, Lámparas y Artículos de Regalo

Sillería J A E N

Alquiler de Sillas y Mesas
PARA TODA CLASE DE ESPECTACULOS

Virgen de la Capilla, 13 - Teléfono 23 13 33 - JAEN

CERVEZAS

El Alcázar

Alcázar Premium

especial

y

extra

Alcázar 50

las que todos prefieren

VOCES DE HOY



PEPE DE LA MATRONA



CAJA RURAL PROVINCIAL - JAEN

VIDA PARA EL CAMPO