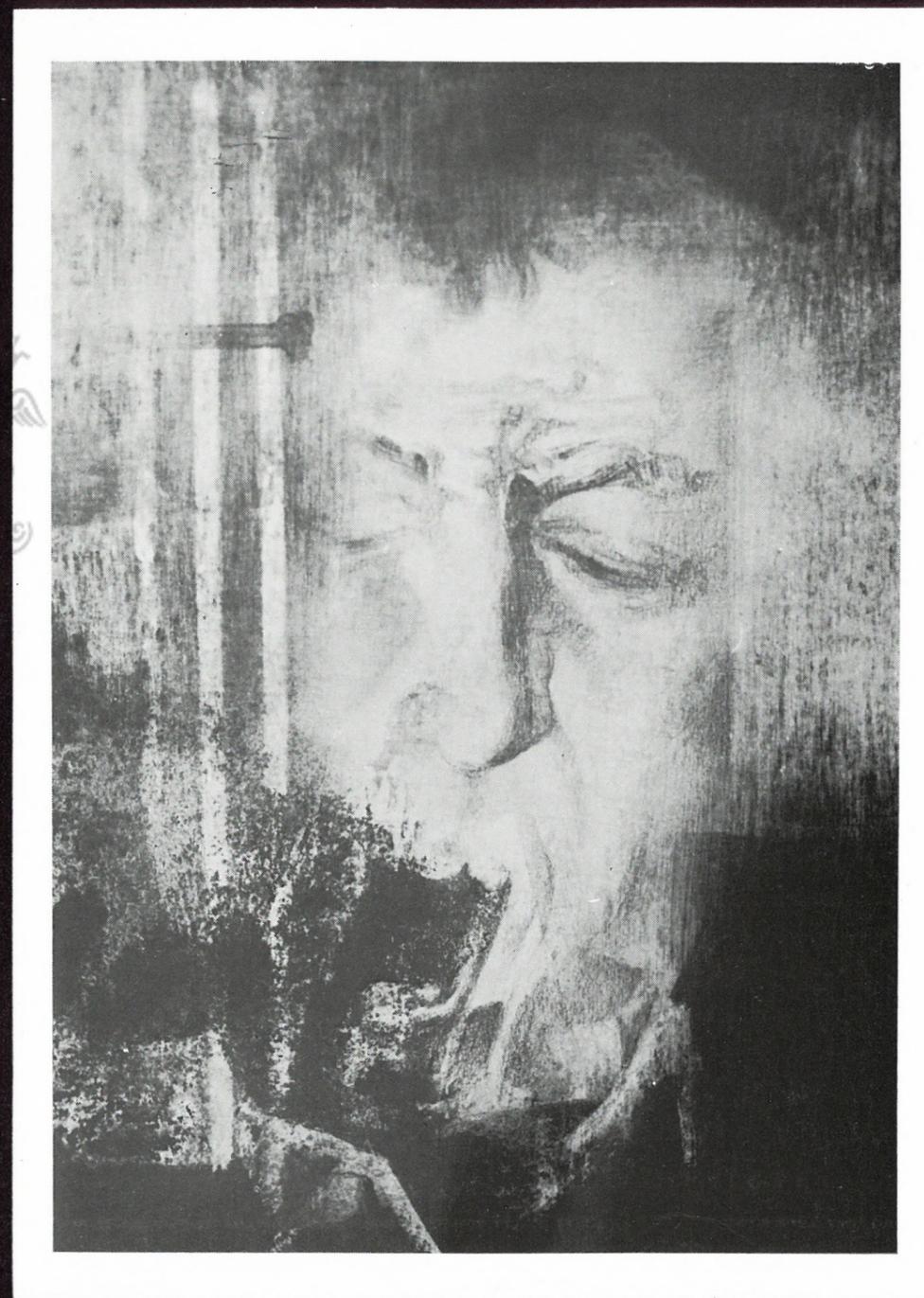


# CANDIL

Revista de Flamenco - Peña Flamenca de Jaén - Mayo - Junio, 1981 - Número 15





# UTECO-JAEN COMERCIAL COOSUR

Avda. del Generalísimo, 5-JAEN  
Teléfono 22 90 04



## PRODUCTOS ELABORADOS

- Aceites
- Lácteos
- Embutidos
- Vegetales
- Cocidos
- Cárnicos
- Salazones
- Semillas

30 DELEGACIONES, MAS DE 300 PUNTOS DE VENTA PROPIOS Y MAS DE 60.000 ESTABLECIMIENTOS CON NUESTROS PRODUCTOS

**JAEN: Tierra del Santo Reino, plateada por sus olivos; mina de oro líquido honrada por su Historia y amada por sus tradiciones...**  
**Nuestra Empresa Cooperativa se compone de 50.000 asociados, 3.000 puestos de trabajo, 21 Factorías de producción, Granjas Avícolas y Ganaderas, 28 Delegaciones provinciales, 90 puestos de venta directa y más de 60.000 clientes que distribuyen nuestros productos en toda España**



Revista de Flamenco - Peña Flamenca de Jaén - Mayo - Junio, 1981 - Número 15

**DIRIGEN:**  
Ramón Porras  
y  
Manuel Urbano

**JEFE DE REDACCION:**  
Pedro Sánchez Ortega

**CONSEJO DE REDACCION:**  
José L. Buendía, Juan Antonio Ibáñez, Fausto Olivares, Francisco Olivares, Juan L. de la Rosa, Rafael Valera

**SECRETARIO:**  
Joaquín Sánchez

**ADMINISTRACION:**  
Juan J. Carrascosa

**GERENTE:**  
José Cruz García

**COLABORADORES:**  
Manuel Andujar, Alfredo Arrebola, José Blas Vega, Miguel Calvo, Antonio Escribano, Alejandro Fernández Cotta, Agustín Gómez, Félix Grande, Antonio Hernández, Arcadio Larrea, Pepe Marín, Sofía Noel, Antonio Núñez, José L. Ortiz Nuevo, J. A. Pérez Bustamante, Fernando Quiñones, Manuel Ríos Ruiz, Manuel Ríos Vargas, R. Rodríguez Cosano, Guillermo Sena, Francisco Vallecillo y Manuel Yerga.

**PORTADA:**  
A la Reja de la Cárcel  
Por Francisco Carrillo Cruz

**FOTOGRAFIAS:**  
Fausto y Francisco Olivares,  
Jaime Luque, Archivo «Candil».

**ILUSTRACIONES:**  
Fausto Olivares.

**ANAGRAMAS:**  
«Vica»

**REDACCION Y ADMINISTRACION:**  
Maestra, 16 - Jaén (España)  
Teléfono (953) 23 29 36

**EDITA:**  
Peña Flamenca de Jaén

**MARCA N.º** 911.293

**IMPRIME:**  
Imprenta Gutiérrez  
C/. Gracianas, 8 - Jaén  
Depósito Legal: J. - 133 - 1978

## SUMARIO:

	Página
Editorial .....	5
¿Forman el gigantesco árbol flamenco malagueño el Verdial y los fandangos de Vélez? .....	7
Solidaridad frustrada .....	10
La pintura jonda de Manuel Angeles Ortiz .....	11
... por Arcadio Larrea .....	14
Chiclanita .....	15
Datos para la historia del arte flamenco .....	17
Las letras flamencas de Mario López .....	19
Se cubría la noche .....	20
Ellos, los protagonistas, dicen... Tío Gregorio, «El Borrrico de Jerez» .....	21
Honra, machismo y celos, en el sentimiento amoroso flamenco .....	25
Aunque no quepa en el papel.-Las soleares de José Bergamín .....	31
Discografía flamenca .....	35
Bodas de Sangre, película de Carlos Saura .....	36
Quienes fueron los maestros... ..	37
Discografía de artistas flamencos .....	38

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.

«Candil» agradece a Cervezas «El Alcázar», S. A., su colaboración en este número.

MOBILIARIO  
PARA  
LA COCINA

**TADY**

A. TIRADO DIAZ, S. A.

SERIES:

**PROVENZAL**

Madera noble con línea actual

**NIAGARA**

Roble Natural funcional y decorativo

**TER**

Combinación de laminado y madera natural

**ATLANTICO**

Gama extensa de colores y

Cuatro series más, que complementan nuestro programa,  
avalados por la calidad y el servicio de

**TADY**

DISTRIBUIDOR:  
JAEN - BAILEN

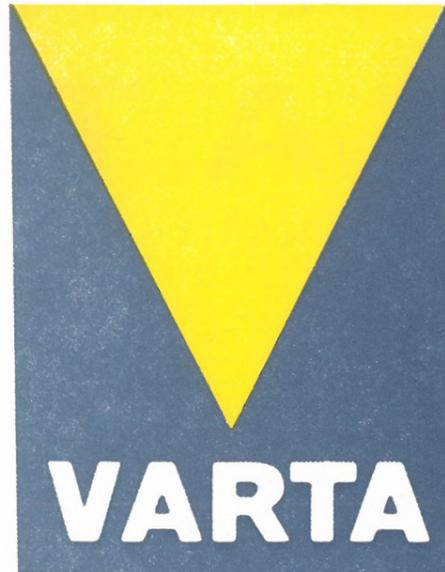
**SERAFIN ALCALA**

*Editorial*

Dijimos que las instancias oficiales asistían indiferentes a la difícil andadura de «Candil». Dijimos que frente al concepto de cultura, oficialista y encorsetadora, académica y de tener, que se incentivaba desde la Administración, se erigía la otra cultura palpitante y viva, integral y de ser, cultura jonda entre pocas formas más de expresión existencial; una cultura entremillada, sin amparo, que, paulatinamente, se abandona a las estructuras depredadoras del consumo. Dijimos... La Excma. Diputación Provincial de Jaén, acudió presurosa al reto que teníamos entablado, conectó sensibilizada, asumió la «jonda» singladura de «Candil», y así pudo concluir nuestro periplo de siempre defraudadas peticiones. La ayuda, sin cubrir siquiera el 50% del presupuesto anual de nuestra Revista, es importante como gesto, como pauta.

Conocemos la propensión de varios colectivos culturales a emprender la edición de otras publicaciones sobre el Flamenco. Conocemos también los esfuerzos de la otra publicación hermana, «Sevilla Flamenca». Es importante que se motiven nuevas voces, pese a las dificultades, es importante que exista esa multiplicidad de papeles del Flamenco, cada uno apoyando su propia visión y especificidad, porque de lo vario, surgirán sin duda, nuevos volúmenes, nuevas valoraciones para un mejor conocimiento de parte entrañable de nuestra cultura, la cultura Jonda.

BATERIAS



Distribuidor para JAEN: **RAMON SERENO**

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

JAEN



JAEN

Clases diarias de 2.ª Etapa de E. G. B., B. U. P. y C. O. U.

Todas las asignaturas en las áreas de Ciencias, Letras e Idiomas

Grupos reducidos de clases intensivas

Aprenda la «CLAVE» de la Enseñanza con nosotros

## ¿Forman el gigantesco árbol flamenco malagueño el Verdial y los Fandangos de Vélez?

Por M. Yerga Lancharro

Para Pepe Sollo y Manuel Urbano

El fandango, desde su origen, es un baile lo calizado en la comarca de Verdial, el cual va acompañado, por una parte, de diversos instrumentos de percusión, y de otra, de una cante cuyo origen se desconoce. Unos lo creen de procedencia oriental y pudieran estar en lo cierto. Otros lo suponen de nacimiento malacitano. De este cante «prototipo» que iba asociado al baile FANDANGO, se derivó o extrajo una hijuela que más tarde sería aflamencada asignándosele el nombre de la región donde se produjo tan feliz acontecimiento: VERDIAL. Después sería padre de larga vida y numerosa prole, entre la que destaca el que consideramos su «primogénito» y al que bautizaron con el mismo nombre del baile, esto es, FANDANGO.

Dicen doctores en la materia que el proceso de su aflamencamiento fue obra de árabes y otros aseguran que lo fue de judíos. De ahí que resulten dos etimologías, una para el fandango, como cante flamenco, y otra como cante «jondo». Para los sustentadores de la primera opinión, procedería de los vocablos árabes «felah-mengu» o bien «felahmen-icum»; en cambio, para los que mantienen la segunda de las opiniones, procedería del vocablo judío «jontoh».

Amigos lectores, que me perdonen esos doctores porque rechace con estoicismo sus opiniones. Para mí, y mientras no se me demuestre lo contrario, y difícilmente podrá hacerlo nadie, en el proceso de aflamencamiento, sólo debieron intervenir los hijos de aquella región.

El verdial, no el fandango, está hoy a punto de desaparecer, a menos que sea salvado por uno de esos jóvenes valores que surgen cada año de los importantes concursos de Córdoba, grabándolo y popularizándolo de nuevo a lo ancho y largo de nuestra geografía cantaora. Gracias al «milagro» de la grabación lo conservo en mi archivo en la voz del mas grande cantaor que, para mí, ha dado Sevilla: MANUEL VALLEJO. También conservo unas excelentes grabaciones por verdial en la voz de un artista de mediana categoría artística, pero que gozó de una excepcional cualidad para interpretarlo en toda su prístina pureza, como muy pocos lo han hecho. Me refiero a Francisco Rojas Cortés, de Adamuz (Córdoba).

Del verdial se derivó otro cante con estilo más

bello, aunque menos profundo, corriendo la misma suerte que su «genitor». Esto es, que dentro del dilatado período de interpretación que tuvo, no consiguió una profusión de artistas interesados por él, ni proliferación que tal belleza merecía,



MANUEL VALLEJO

siendo, sin duda alguna, su más valioso difusor, el portentoso veleño, «Juan Breva», quien después de llevarlo en su voz por toda nuestra geografía cantaora, lo grabó siendo muy anciano, con la única intención de ofrecernos generosamente un legado de incalculable valor histórico-artístico, y no para pagarse su entierro como alguien ha comentado sin fundamento.

Pronto se destacaron con este nuevo estilo una pléyade de buenos artistas, siendo Joaquín Vargas Soto «El Cojo de Málaga» su más genuino y fiel intérprete. De los artistas foráneos a la co-

marca que nos ocupa, la de Verdial, hago justicia al resaltar la labor difusora de este fandango, a la familia Gálvez (los Yerbabuenas), de Granada, y muy especialmente al gran Frasquito, porque me consta que lo popularizó con tal amplitud por su región, que logró fuese captado por los aficionados, considerándolo como cosa propia. Como algo connatural a su tierra. Hasta tal extremo es así, que incluso en nuestros días se viene interpretando con muy poca variación estilística respecto de su origen malagueño.

Hasta aquí he dejado expuesto el recorrido y expansión logrados por el verdial y su hijo el fandango. Ahora retorno a Málaga para situarme en la cantaora Vélez y referirme a otros cantes básicos; a otros fandangos conocidos, uno sí y otro no, modernamente con el apodo de «bandolá». Estos cantes, como el verdial, estuvieron en trance de extinción, en la segunda mitad del siglo XIX, siendo también el maestro «Juan Breva» quien consiguió que una de sus dos modalidades adquiriese en su prodigiosa garganta su más pura configuración.

Al referirme a los FANDANGOS ABANDOLAOS (rechazad BANDOLÁS por impropio) no puedo dejar de recordar, como aficionado agradecido, a la gran polifacética cantaora Dolores Parrales. Esta portentosa cantaora moguerense popularizó otro fandango de Vélez, concretamente el campero, con tal profusión, que raro era el aficionado onubense, de aquella época, que no lo cantaba mientras desarrollaba sus faenas agrícolas. Después de «La Parrala» pocos continuadores profesionales tuvo este tipo de fandango abandonao, siendo «Fernando el de Triana» y Antonio Silva «El Portugués», que yo sepa, los únicos que continuaron cantándolo. Más tarde, Manuel Torre y el «Niño de Cabra» hicieron de este cante algo digno de ser escuchado y por supuesto digno de ser propagado.

Un gran creador, posiblemente influenciado por estos cantes que tantas veces escuchara en Málaga, fue el extremeño don José Pérez de Guzmán y Urzaiz. Este noble señor, de enorme genialidad y refinado gusto, elaboró uno con sello propio formando escuela con él, pero de la que por desgracia salieron pocos discípulos. Hoy el gran aficionado Antonio Toscano, en estrecha colaboración con otros no menos buenos aficionados, se ha encargado de restituirlo grabándolo y difundiendo al máximo para orgullo de los choqueros.

Fuera ya de la comarca que le vio «nacer», el fandango abandonao, adquiere fisonomía completamente distinta en la de Lucena, en las voces de artistas geniales como «Dolores la de la Huerta» y Rafael Rivas. Produciéndose el «nacimiento»

del primer fandango que lleva el nombre de la ciudad lucentina, con un estilo bellísimo y muy flamenco. Pero aun teniendo esa belleza y flamenquismo, le sucedió, desgraciadamente, lo mismo que a sus «hermanos» en otras provincias. Pronto fue sentenciado a desaparecer. Pero afortunadamente tal sentencia no llegó a cumplirse, porque en la bendita tierra de la gracia y el salero nacen cada día artistas flamencos, y nacieron: en Sevilla, Manolo Escacena. En Las Cabezas de San Juan, Fernando «El Herrero», y en Cabra, Cayetano Muriel Reyes. Los tres fenómenos vinieron al mundo del arte para salvarlo, engrandecerlo y, por último, grabarlo, legándonos así una auténtica maravilla de cante.

También en la segunda mitad del siglo pasado, y el igual que en otras regiones, se produce en la de Lucena, otra feliz derivación de su primer fandango. Pero es a principios del presente cuando este «vástago» consigue su mayor popularidad, por virtud de su exquisita calidad artística y de sus variados melismas, alcanzando más tarde la cima de su gloria en la garganta privilegiada del fenómeno cantaor «Niño de Cabra», quien con toda seguridad bebió en la fuente flamenca de Rafael Rivas. Este gran Cayetano lo reelaboró a su gusto inyectándole una nueva vida, vida pujante, además de añadirle un patético ¡ay! al final del tercio tercero o fragmento cadencial muy característico en la mayoría de los cantes del gran egarense. También tuvo este fandango su intérprete excepcional en el jerezano Rafael Ramos Antúnez «El Gloria».



«NIÑA DE LOS PEINES»

Como es frecuente en lo humano que sobresalga un hijo entre sus hermanos, en talento y otras virtudes, de igual modo sucedió en la extensa familia de estos cantes. Fue la malagueña la que sobresalió de sus congéneres, gracias a su enorme vitalidad y grandeza, que la hizo proliferar y enriquecerse en variaciones estilísticas. A pesar de su notoria grandeza y evidente «jondura» que la hacía de difícil interpretación, fueron muchos, mejor diría muchísimos, los artistas que se apropiaron de ella, modelándola a su gusto, creando cada uno de ellos su propia escuela. Conservándose, entre otras, la de Enrique «El Mellizo» (padre) y Fosforito, en Cádiz. La de Chacón, en Jerez. La de «El Canario», El Perote y los Pena, en Alora. La de «El Niño de Vélez», en esta población. La de «Fernando el de Triana», en Sevilla, y, por último, la de «El Chato de las Ventas», en Madrid. (En cuanto a esta última, quiero aclarar que «El Chato» la creó sin proponérselo, de pura casualidad. Cantando mal, desde el punto de vista musical, la de Paca Aguilera. Tan mal, que casi nada se le parecía, ni se asemejaba a ninguna otra conocida, por lo que alguien debió otorgarle el título de creador de puro «obligado cumplimiento». Este detalle he tenido oportunidad de comprobarlo porque conservo tanto la grabación de Paca, del año 1920, como la de «El Chato», grabada diez años después. ¡Pobre Chato! Me dijeron que murió en Cáceres el año 1937 a consecuencia del «susto» que le dio un falangista. ¡Qué bien cantaba y qué bonita voz tenía! Que en paz descanse.)

También la cartagenera llegó a elevarse a la misma altura que la malagueña. Ello fue gracias a la gran nómina de cantaores con que contó desde el primer momento de su «nacimiento». Tales artistas fueron, entre otros, Chacón, El Herrero, El Cojo de Málaga, Manuel Torre, Niño Medina, Niña de los Peines, Manuel Escacena y Centeno. Pero se preguntarán: ¿Por qué fueron artistas de primera fila los que se interesaron por la cartagenera? Pues sencillamente, porque se trataba —y se trata— de un cante auténticamente grande, no apto para medianas facultades; tan grande como la malagueña, la taranta de raíz malacitana y la granaína a lo Gálvez, y, por supuesto, mucho más preciosa. Durante los años veintitantos de este siglo fue adulterada en su esencia estilística por la inmensa mayoría de sus intérpretes, cantándola con el mismo aire musical que la taranta clásica y cierto estilo de malagueña chaconiana, siendo ésta la causa por la cual son muy pocos los aficionados y cantaores que saben distinguir un cante del otro.

Termino rindiendo a estos cantes de Málaga el homenaje de gratitud que indudablemente mere-



CORRUCO DE ALGECIRAS

cen. Después de lo expuesto, espero haber orientado a los que se interesan por nuestro arte flamenco respecto del posible origen y proceso de expansión logrados por el VERDIAL, el FANDANGO DE VERDIAL y los de ritmo abandonao. Para mí esta prodigiosa familia de cantes forman el tronco del arte flamenco malagueño. Por ello, honradamente, les aplico las leyes biológicas de la reproducción. Porque de ellos nacieron, además de los enumerados, la Jabera, Rondeña, y el resto de los titulados cantes payos.

Los de Huelva, excepto el abandonao, hoy en desuso, por desgracia, nada tienen que ver con la genealogía de la gran familia malagueña, por lo que en otra ocasión me ocuparé de ellos. Porque bien es verdad que su enorme importancia, su gran reserva flamenca, con sus variaciones estilísticas locales, merecen todo un amplio capítulo por separado.

Esta es mi opinión personal sobre el origen y proceso evolutivo de los cantes de Málaga, irradiados sobre Levante, Granada, Córdoba y Huelva.

Que estoy equivocado, es posible. ¿Por qué? Pues porque todo, absolutamente todo este mundo del arte flamenco, como siempre he dicho, se halla envuelto por una densa capa oscura, intranspirable e inescrutable.

# SOLIDARIDAD FRUSTRADA

En el número 11 de la Revista «Candil», lanzábamos una idea que tenía como exclusivos destinatarios a los artistas flamencos: «Seguridad Social para los Artistas Flamencos». Era sólo una reflexión, una propuesta que estábamos empeñados en desarrollar, sin otra motivación que la de construir un futuro próspero, para quienes, ante penosas contingencias no pueden acogerse a ningún régimen de previsión. No era una idea paternalista porque la fundábamos en los principios de la Constitución y en el sistema de la Seguridad Social.

Sinceramente, creímos, que hallaríamos un público sensibilizado, en particular, entre los propios interesados. De verdad, creímos, que el estudio que instrumentaba aquella idea, tan amorosamente debatido, tan minuciosamente pergeñado iba a abrir la espita de escondidos manantiales de solidaridad; y que al menos uno, sólo uno de los artistas flamencos se afanaría por adherirse. Pero ni eso, ni siquiera esa mínima respuesta hemos merecido. Y no nos escondemos en proclamarlo, aunque nos entristezca el decirlo. Ciertamente, si nos hemos equivocado, no ha sido en el contenido de nuestra propuesta sino en los destinatarios de la misma. En cualquier caso, nuestro intento está aún ahí, para quien responsablemente quiera recogerlo.



Dibujo de Soria. (Reproducido de Tierras del Sur)

Un grupo de profesionales, tras varias jornadas de estudio y dedicación encontramos un camino que nadie, hasta el momento, ha querido utilizar. Eso ha ocurrido. En un sistema de libertades, como el nuestro, nada se debe imponer, ni siquiera la prosperidad de presuntos beneficiarios. No ha sido posible encontrar un interlocutor válido para solicitar y, en su caso, negociar con la Administración, cuando más receptiva se encontraba ésta. Entendemos que nuestro propósito no se ha frustrado; una vez más la frustración ha afectado a la solidaridad entre los artistas flamencos.

R. PORRAS

# La pintura jonda de Manuel Angeles Ortiz

Por Manuel Urbano

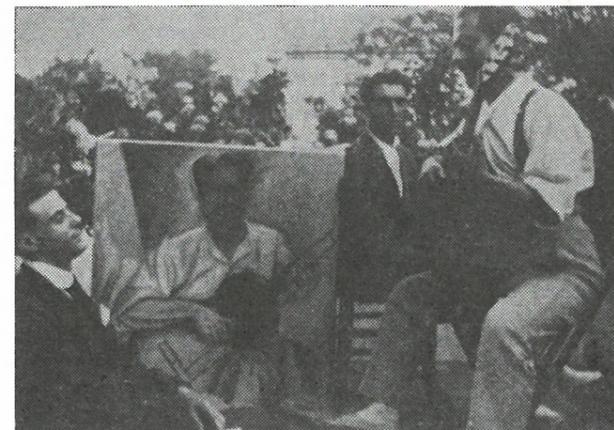
Las recientes exposiciones antológicas del pintor jienense en Sevilla, Granada, Madrid y Jaén, nos tren al primer plano de la actualidad no sólo la alta calidad artística de su obra —sin lugar a dudas es el exponente plástico por excelencia de la Generación del 27—, sino algo, a mi parecer, fundamental: el innegable sabor y tono de copla andaluza, de cante jondo en esencia, que la misma encierra. «Yo no me pararía de sacarle sonoridades al mismo acorde, probaría todos los días la misma toná», confesaría describiendo las costantes temáticas y estilísticas de su pintura.

Vocabulario flamenco para su lenguaje de pintor.

Angeles Ortiz, sépase de una vez, no es sólo el autor del cartel anunciador del Concurso de Cante Jondo del 22. Toda su obra está repleta de los signos esenciales del cante, al que conoce desde su primera juventud. Recordemos su deslumbramiento en el café de Levante ante la bailarina Tórtola Valencia, su asiduidad a la tertulia de El Polinario —la taberna granadina que aglutinaba a artistas y cantaores—, su amistad con Vicente Escudero... y hasta en su exilio francés, cuando realizaba cerámica en Vallauris con Picasso, más de una vez se arrancarían junto al pintor malagueño por los más serios palos jondos.

Como ya ha sido señalado por Molina Fajardo, Angeles Ortiz conocía los más viejos cantes y, junto a García Lorca, fue el encargado de buscar en los más recónditos lugares a personas que participasen en el célebre certamen granadino, así lo recordará bastantes años después el propio pintor: «La tarea más importante de la organización del concurso era la de localizar a gente que conociera viejos cantes en toda su pureza. Los jóvenes no conocían el cante grande. Federico y yo nos dedicamos a recorrer barrios, tabernas, pueblos, cortijos. Preguntábamos por los viejos del lugar que supieran estilarse y allí nos encaminábamos».

Mas, por encima de todo, sobre su participación en el concurso granadino, que tan inmarcable huella dejara en sus composiciones, construidas en la más armoniosa de las destrucciones, lo que interesa resaltar es la esencia jonda de la pintura de Manuel Angeles, como ya señalara José Bergamín: «¿La pintura cantar? Y, a veces, mejor que la música todavía. Que es lenguaje vivo y no sólo de fuego, de llama, sino también



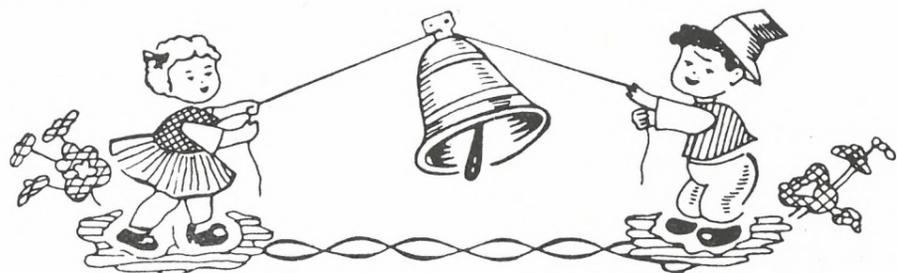
Fotografía tomada por Federico García Lorca. De derecha a izquierda Miguel Pizarro, Manuel Angeles Ortiz y Angel Barrios

de sangre: de la sangre que no se ve, sino que se escucha, cuando, viva, nos late aún en el corazón. Por algo nos habló Calderón de *la música de la sangre*. Que es también música temporal volandera.

Cuando se nos fija a los ojos la imagen luminosa del torero en la plaza ejecutando con el toro cualquiera de sus *suertes*, ésta —obra de arte volandera— apenas se queda un instante eterno o eternizado por el arte ante nuestra mirada, cuando ya pasó, cuando ya se fue, se nos fue volando: como el tiempo mismo en que sucede. ¿Realidad o ilusión de veras? Lo mismo nos pasa, toreramente, con el cante andaluz, el cante jondo, que se nos va volando, habiéndose dejado, eternizado por el oído, su peso mismo; habiendonos dejado para siempre en el paladar el sabor pasajero de lo eterno. El que canta, así, el que torea así —como el que baila (y yo añadiría como el que piensa)— pinta, si pinta, de ese modo. Y así pinta Picasso (al que no se parece en nada a pesar de quererle tanto), ese cantaor —que lo es, y de los buenos—, ese bailar que se llama Manuel Angeles Ortiz. El que pinta como su amigo del alma Federico García Lorca cantaba en poesía. El que dice pintando lo que Federico en sus versos, y por eso sigue siendo, sigue siéndonos, por su mágica, alada, volandera pintura vivísima, como el poeta granadino su antecesor: *jardín cerrado para muchos, abierto para pocos*».

Y esta paridad, jondísima, de Lorca y Angeles fue, en numerosas ocasiones, reconocida por el poeta granadino. Así, cuando en 1919 decidieron ir a saludar a Falla, Federico efectuó de este modo

## CAFETERIAS Y PASTELERIAS



## La Terraza

Carretera Granada, 10 - ALCALA LA REAL (Jaén) - Teléfono 58 04 73

las presentaciones: «Este es Fernando Vilches, yo soy Federico García Lorca, poeta, y éste es Manolo Angeles Ortiz, pintor, que pinta como yo escribo». O, mejor aún, cuando Lorca representa al pintor en su exposición de la Sociedad de Amigos del Arte —1933— dirá a los fotógrafos: «Fotografíenme a mí. La poesía de su pintura y la pintura de mi poesía nacen del mismo manantial»: De la raíz vivífica de Andalucía, de la esencia del cante jondo:

*Raíz que canta y se enarbola  
en pura flor y arquitectura  
y arde resuelta en una pura  
sangre nostálgica española.  
Que arranca, abriendo cicatrices  
sobre las cosas materiales,  
una ilusión de naturales  
formas en vuelo de raíces.*

Así definiría Rafael Alberti la pintura de este «ángel con alas de torero».

Mas, si regresamos —perdóneseme— al bergaminesco párrafo transcrito con anterioridad, nos será fácil observar su coincidencia con el conocido aserto de Manuel Torre: «To lo que tiene soníos negros, tiene duende»; en pocas palabras, la expresión del auténtico arte, como el cante jondo, deja para «siempre en el paladar el sabor pasajero de lo eterno». Más aún, ese sabor universal de lo eterno, que Bergamín en su birlbirloquesco estilo literario define, no está reñido, todo lo contrario, con los valores propios.

Definitivamente, como representantes de su época, Angeles Ortiz es la plástica lo que Lorca en poesía y Falla en la música; algo, que, por cierto, será analizado por Fernando Chueca Goitia cuando estudia las observaciones del músico gaditano sobre las coincidencias del cante jondo y algunos cantos de la India, las que, según la conocida conferencia de Lorca, residen en el «inarmónismo, como medio modulante; el empleo de un ámbito melódico tan reducido, que rara vez traspasa los límites de una sexta y el uso reiterado y hasta obsesionante de una misma nota, pro-



Cartel anunciador del Concurso de Cante en Granada, 1922

cedimiento propio de ciertas fórmulas de encantamiento y hasta de aquellos recitados que pudiéramos llamar prehistóricos, han hecho suponer a muchos que el cante es anterior al lenguaje».

Y desde aquí, señalará Chueca con agudeza: «El género inarmónico es entonces consecuencia de la gama oral —decía yo cuando prologué una exposición del pintor en el Museo de Arte Contemporáneo de Madrid— y, según muchos investigadores, es el primero que aparece en el orden natural, por imitación del canto de las aves, del grito de los animales y de los infinitos ruidos de la materia. La falta de ritmo métrico en la línea melódica da lugar a la extraña estructura de que habla Lorca. No es otra la extrañeza que busca Manuel Angeles, como la tiene nuestro gran cante. El ámbito melódico reducido está en relación con el elementalismo de toda su obra y el uso reiterado y hasta obsesionante de una misma nota, lo lleva al pintor hasta un extremo que le hace temer pasar por loco. Si esto es un procedimiento propio de ciertas fórmulas de encantamiento, no cabe duda de que el primero que cae en el hechizo es el propio pintor. El tema, insistente, reiterado, absorbente, le hechiza, y sea una paloma atravesando el sol, una cabeza, el Paseo de los Cipreses o el Albaicín es el tema que se adueña del pintor. La insistencia, es cierto, se convierte en asunto de magia, y las pinturas acaban desnudándose de todo adjetivo hasta convertirse en signos, en símbolos y, más todavía, en amuletos. El pájaro frente al sol puede parecer un conjunto, y las cabezas, las hermosas y sintéticas cabezas, se convierten en extraños *totems*, donde parece residir una ignota y arcaica fuerza sobrenatural. La insistencia de Manuel Angeles Ortiz en relacionar su pintura con el *cante jondo* no es, pues, una frase, ni una metáfora más o menos afortunada, es una realidad que casi se comprueba científicamente».

Extenso párrafo éste, a mi juicio, fundamental, no sólo para entender la pintura de Manuel Angeles, sino gran parte del arte contemporáneo que se enraiza con el cante jondo. Ya está bien, a estas alturas, de tanta iconografía neoclásica o seudomodernista, cuando no de trasnochado romanticismo, que sigue representando formas fáciles y externas, cuando no tópicas y manidas, del cante y baile. Hasta el propio Angeles sufrió la incompreensión garrula de los doctos y sesudos componentes del Centro Artístico granadino con su cartel anunciador del Concurso del año 22. Como es sabido, el pintor rompió con esa mal entendida tradición costumbrista de representar el flamenco. Su grabado era un inquietante ojo triste que perforaba un corazón sangrante. Ni que decir tiene, fue rechazado por *moderno*. Gracias a

Falla, que envió una reproducción del mismo a Zuloaga, quien respondiera inmediatamente por telegrama «¡Cartel magnífico!», fue hermosa realidad —aunque incomprendida— y hoy gozosísima historia. Cuando llegaremos a enterarnos —y escribo sesenta años después de tan elocuente como diríamos actual, «ilustrada» anécdota de fuerzas vivas — dónde se muestra lo hondo en la pintura de representación flamenca, figurativa o no. Por esos mismos años el andalucísimo Juan Ramón denunciaba a «los pastelistas sevillanos», a la «pintura colorista y fandanguera». Y aquí, salvo unos pocos, seguimos sin enterarnos.

Quede claro en su significación artística y cultural, que el cante no es simple gesto exterior, ni mera representación aséptica, sino expresión total y concreta, cuyos signos y valores —tan específicos e individualizados, como concretos y universales— son los que ha de captar, viviéndolos, el artista para traspasarlos en su pureza a la superficie limpia del lienzo, respetando siempre su hondo e inaprensible primitivismo lírico. Por ello, con justeza, el pintor diría: «Querría que mi pintura fuese igual que una guitarra cuando toca la soleá, profunda, sin artificio, primitiva, lírica, como el cante jondo, un motivo constante que le dé carácter y se repite sin cansar».

Y esto no es artificio literario. Es una constante de la producción artística de Angeles Ortiz quien, recordando los días del concurso de cante —últimos de estancia suya en la ciudad de la Alhambra antes de su marcha a París—, escribirá: «Este final tuvo una influencia muy determinada en mi sensibilidad y formación expresiva, como tal vez, y sin duda, en la de Lorca. Hoy, más consciente (sí lo soy), quisiera que lo que hago tuviera esa extrañeza en su más pura y fuerte expresión, como la tiene nuestro gran cante».

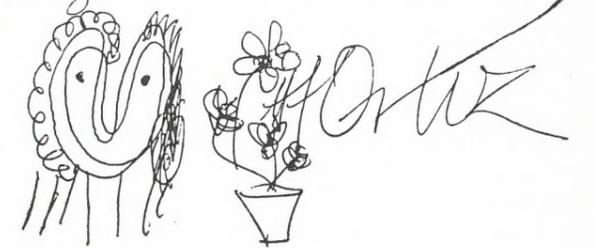
La esencia vivífica del cante aletea su sideral fisonomía por la pintura de Manuel Angeles con el arabesco inmenso, a la vez que breve, de la copla, como poéticamente señalara M. Fortunata Prieto:

*...los ángeles de Manuel inventaron tercios  
[garbosos,  
imágenes livianas y sonos diferentes.  
Quiebros y requiebros finos, justos, atinados,  
como la poesía breve de las coplas.*

Pero quede, por cuanto llevamos dicho en este artículo apretado y sucinto, la confesión del propio pintor autógrafa en el catálogo granadino de su exposición de 1973: «... el año 1922, año de muy significativa presencia, comenzó en condiciones de desastroso quebranto en un triste grave desequilibrio seguido de vicisitudes diversas que me marcaron. Del 13 al 14 de enero, fecha de mi

*La Caña que canto el Tenazas  
el Día del Concurso de Cante Jondo  
año 1922*

*el quever no tiene verganza  
te te has verganza se nui  
sel cielo tarde o temprano  
cartago te 4a se venir*



Autógrafo de Manuel Angeles Ortiz recordando la caña de «El Tenazas» ante el Comité de Selección, del Concurso de Cante Grande de Granada

cumpleaños murió mi mujer a sus diecinueve años de edad, me dejó maltrecho como trapo tirado y una hija ahijada de Lorca. En circunstancias de tan desolada emotividad se inició en Granada aquel histórico Festival de Cante Jondo, en el que fui parte activa. Mi sensibilidad a flor de piel es la específica condición para bien recibir el impacto emocional del Cante escucharlo oír los cantes antiguos que raras veces se oían. Encontrar quien los cantara fue tarea emocional y ardua. Lo que se encontraban eran viejas personas casi sin voz o voz rota cascada de grito apagado que en circunstancias imponían al cante hasta más patetismo. Lorca entonces escribía su Poema del Cante Jondo del que día por día nos leía el verso recién escrito (...) mirar ahora a cuando empecé a pintar me parece una larga trayectoria de historia lejana y como sonámbulo pienso en una vez que caminando por las afueras de Almuñecar pregunté a un arriero dónde conducía el lugar. A todas partes, me dijo, si sigue dará la vuelta a la tierra y nuevamente llegará donde estamos. Quedé encandilado de la tan simbólica respuesta. El camino era el antiguo de fenicios, cartagineses, romanos, árabes, dejado en abandono. Respiré a llenarme de esa brisa mediterránea tan llena de misterios y civilizaciones. Sea quizá por eso que tanto me gusta ver, mirar el vuelo de los pájaros. Maneras de cómo en Andalucía poder cantar».

NOTA DE LA REDACCION. - «Candil» se complacerá publicando en el próximo número una entrevista con el genial pintor, hijo predilecto de Jaén, en la que recuerda algo más que los detalles del célebre concurso granadino, los móviles que empujaron a su celebración; tema sobre el que ha recaído excesiva literatura de la que se literaturea, lejanísima a la verdad.



que él los lleva con mucha facilidad y los lleva muy a compás desde luego, pero a mí no me llega.

—Y usted cree que Mairena hubiera hecho buen papel en otra época.

—No creo que hubiera hecho buen papel porque esa gente sabía cantar y conocía los cantes. Si viviera Chiclanita, le diría a Mairena: «Mira, esto no es así, eso es así, y esto es así y esto de la otra manera, y esto de la otra, y esta letra es así y se pone así».

Ahora sí. Cuando necesita enmendar la plana, nada menos que a Mairena, Aurelio busca a un gigante que doblegue con sus conocimientos al por muchos considerado como maestro actual...

La gracia hiperbólica de Pericón de Cádiz en «Las mil y una noches de Pericón de Cádiz», recopiladas por José Luis Ortiz Nuevo, lo describe así: «Chiclanita era en mis tiempos de joven un viejo muy chiquitito con el mismo cuerpo que Macandé, y como éramos tan amigos lo mismo estábamos de fiesta que pescando... A mí no me gustaba mucho su forma de cantar y le cogía cosas suyas pa luego hacerlas a mi manera. Me acuerdo que cantaba una romera con una letra que decía:

*Baluarto invencible,  
Isla de León,  
donde se rindió el coloso  
Napoleón Bonaparte  
y allí perdió su victoria  
y en Waterloo...*

«Y era un cante que yo no se lo escuchaba a nadie más que a él, lo mismo que la soleá-petenera, que tampoco la cantaba nadie, y a pesar de ser yo un chiquillo me quedaba con aquellos detalles distintos de lo que se cantaba en aquellos tiempos por Cádiz... Cuando vine a Madrid y los grabé, Pepe el de la Matrona me lo dijo: Esos cantes no los ha cantado nadie más que Chiclanita.»

El maestro Matrona decía sobre nuestro personaje: «Yo coincidí con él cuatro o cinco veces. Lo recuerdo raquítrico de naturaleza y de un temperamento nervioso. Era poseído de su conocimiento, lo cual comprendo, porque cuando se está en propiedad de lo cierto no se puede tolerar aquello que no sea auténtico. Así Chiclanita lo mismo corregía un estilo que una letra y decía a continuación cómo era cada cosa y como en el pasado ya sabes que las letras eran vivencias de sus creadores, pues él relataba con mucho detalle el porqué de aquella letra que había corregido.

«Como cantaor disponía de muy poco instrumento y por ello no ha sonado nada más que en Cádiz, pero también debo decir que en los libros de flamenco hay veces que se nombran como can-

taores a muchos que como flamencos no tienen comparación con aquel hombrecito sabio.»

Existe en Chiclanita de la Frontera una taberna llamada «El Rincón», regentada por don José Aragón, gran aficionado a los toros, de los que posee una amplia erudición, y al que me une una franca y respetuosa amistad. Un buen día le pregunté:

—¿Conoció usted a Chiclanita?

—Claro que le conocí. Era de este pueblo y aquí le vivió muchos años una hermana casada, la cual tuvo un hijo que, por cierto, también fue cantaor y le llamaban «El Ruiseñor». Sin ser gran cosa este Ruiseñor, tarabaja en troupes flamencas por provincias con aquel empresario, Monserrat.

—¿Qué puedo hacer para conectar con esa familia?

—Yo ignoro —me respondió— si Chiclanita tuvo mujer. Creo que no, pero lo que sí te aseguro es que no tuvo descendientes. Tampoco vivió en Chiclanita, sino que ya hombre siempre lo hizo en Cádiz. Su hermana murió y del sobrino no se sabe nada; pero por los años, o se fue fuera o murió. Hace mucho que nadie habla de él.

Resultaría largo relatar mi búsqueda de documentos por las viejas parroquias de Chiclanita hasta dar con la partida de bautismo de José María Sarlio, «Chiclanita», que, no obstante reproducir en grabado en este mismo artículo, transcribo literalmente para su mejor comprensión:

«En la villa de Chiclanita de la Frontera, obispado y provincia de Cádiz; domingo 29 de noviembre de 1874: Yo, don Bartolomé Sánchez Prz., Cura Teniente de la Iglesia mayor Parroquial del señor San Juan Bautista, en ella bauticé a José María, Joaquín, Agustín, Antonio, Cecilio, que nació el día 22 de este mes a las cuatro de la tarde, hijo legítimo de Eleuterio Sarlio de ejercicio traficante natural de Canales, provincia de Valencia y de Antonia Gómez, natural de la ciudad de Cádiz y vecinos de esta villa, donde casaron por la parroquia de San Sebastián, año de 1871, constó; sus abuelos paternos, José y Joaquina Beu, difunta naturales de dicho Canales y los maternos Antonio, natural de las montañas de Santander e Isabel Arenas, difuntos, naturales de esta villa: fue su madrina Gertrudis Aranda y Baibera Soltera, a quien advierto el parentesco espiritual y obligación; siendo testigos don Francisco González y Francisco Andrados, de lo cual lo firmé. Bartolomé Sánchez.»

Esto es cuanto he podido recoger de José María Sarlio, Chiclanita, un mediano cantaor en la lista de los intérpretes de Cádiz; pero, posiblemente, el más grande en cuanto a conocimientos que nos ha proporcionado la historia oral y escrita.

## Datos para la historia del arte flamenco

Por Manuel Yerga

### JUANIQUÍN DE LEBRIJA

«Juaniquín de Lebrija» es un título o sobrenombre artístico desafortunado, como por ejemplo lo es el de «Corruco de Algeciras»; porque, indudablemente, nos arrastra a la equivocación.

Los siguientes datos los tenía reservados para publicarlos con más detalles biográficos en otra ocasión, pero accediendo a los deseos de unos amigos y aficionados, los saco a la luz desde esta revista para el conocimiento de todos sus lectores:

Es Juaniquín de *Lebrija*, para unos y de *Las Cabezas de San Juan*, para otros. Pues no. Ni lo uno, ni lo otro. Juaniquín, de raza gitana, se llamó Juan Moreno Jiménez, hijo legítimo de Juan y de Rosario. Nació en la ciudad de Jerez de la Frontera el día 28 de marzo de 1862/1864. Casó con Dolores Vargas Sánchez y falleció en Sanlúcar de Barrameda el día 30 de diciembre de 1946, a consecuencia de bronconeumonía.

Juaniquín y el Viejo Medina fueron dos grandes de nuestra historia flamenca, cuyos nacimientos se los disputaban tirios y troyanos, hasta que, por fin, tras laboriosas gestiones he logrado incorporarlos definitivamente a la extensa y extraordinaria nómina de cantaores de la ciudad más flamenca de España: Jerez de la Frontera. Esclarecer la naturaleza de estos artistas me ha proporcionado una enorme satisfacción; por el contrario, puedo asegurarles que existen personas que lo han de sentir en lugar de reconocer el mérito, grande o pequeño, que realmente tienen. ¡Qué le vamos a hacer!



Ah, que cierto señor de Las Cabezas de San Juan localice la certificación en la que consta la naturaleza de Juaniquín en la Iglesia de San Miguel, de Jerez de la Frontera.

# Chamburcy

## yogourt y postres frescos

# GARCIA

BICICLETAS

ZEUS

ORBEA

BH

REPUESTOS Y  
MATERIAL DEPORTIVO

Millán de Priego, 21 - Teléf. 22 66 55

JAEN

ACADEMIA DE ENSEÑANZA

Básica, Media y Superior

«JOSE LUIS LOPEZ»

Graduado Escolar

E. G. B.

B. U. P.

C. O. U.

Selectividad

Magisterio

1.º Cursos Universitarios

Oposiciones Magisterio

Calle Hurtado, 10 - Bajo izquierda

JAEN

# Bar TOMAS

APERITIVOS SELECTOS

Especialidad en PLANCHA



Mesones, 18 - Teléf. 23 40 46

JAEN

TALLER ESTUDIO DE CERAMICA

# E. BODERO

MURALES DECORACION

PIEZAS DE TORNO

Sebastián Elcano, 5, 5.º J

BAILLEN (Jaén)

## LAS LETRAS FLAMENCAS DE MARIO LOPEZ

No obstante, ciertas excelentes aproximaciones, se impone de un modo decidido el estudio de las influencias del arte flamenco en buena parte de la literatura española, desde Bécquer a nuestros días; y, cómo no, de la utilización de materiales poéticos, llamémosles cultos, por los artistas flamencos. Mas para que ello pueda ser una positiva realidad, lamentablemente, tendremos que esperar a que sobre lo andaluz dejen de posarse las garras de los más contradictorios intereses, y —algo más difícil aún— que el fenómeno literario encuentre un justo equilibrio sobre su carga ética, testimonial y de comunicación.

Y en esta tarea de revisión, con apremio, debería estudiarse la jondura de todo el grupo cordobés de «Cántico», tan parcialmente redescubierto (?) por personas que desconocen el alma alesteante de Andalucía. No vamos a hablar de Bernier, García Baena o el tan fundamental Ricardo Molina, algún día nos dedicaremos a ese grupo con la intensidad que requiere. Hoy, simplemente, publicamos unas soleares —«Soleares del olivar» las denomina— del otro miembro, el poeta de Bujalancé, Mario López. Sirvan ellas de síntesis por todo lo que nosotros pudiéramos decir.

*¡Tierras hondas de olivares  
con una casita blanca  
ya al lucero de la tarde!*

*...Te conocía de pasar  
a caballo por las tardes  
de vuelta del olivar...*

*(Veleta y tú te creías  
que el aire tú lo llevabas  
¡ay! por donde tú querías...)*

*Como la Virgen del Campo:  
tenías los ojos tristes  
y el corazón en los labios.*

*¡Mar azul del olivar...  
con qué barco y con qué vela  
te quisiera navegar!*

# Se cubría la noche

«Yo no sé por dónde  
al espejito donde me miraba  
se le fue el azogue».

*Seguirilla*

*Se cubría la noche  
con las primeras alas del dompedro,  
y las manos empuñan  
los cuchillos  
de la celeste represalia,  
anunciando dolorosos imperios  
de unas gentes desamparadas,  
que lucen orgullosas  
los surcos de su personal desarraigo,  
más allá de la mueca del caballo  
y del empecinado abanico  
que no cesa de agostar  
señoritos desmayos.*

*Ellos,  
con la primera luna  
venían a decir sus coplas  
al parque,  
arrastrando rizos,  
batas y transistores,  
rompiendo, con su heroicidad de aguardiente,  
nuestro pequeño encuentro cotidiano.*

**Francisco Antolín Chica**



**Ellos, los protagonistas, dicen...**

## Tío Gregorio, EL BORRICO de Jerez

—Tío Gregorio, ¿de dónde viene el cante, qué es para usted?

—El cante es nació del vientre de las mares. Si naces pa eso, pa eso sirves. Como el que nace pa director de algo. Tú no naces pa eso y ya puedes tener toos los días un maestro a tu vera, que no aprendes en la vía. Del vientre de las mares. Que te paran pa eso. ¡Y na más!

—¿Desde cuándo canta usted, cómo fueron sus inicios profesionales?

—Bueno, yo he cantao siempre, desde mu chiquillo. Yo trabajaba en el campo con mi padre, y mientras trabajaba, pues yo cantaba.

Yo tenía entonces diecinueve años y vino una feria —nosotros íbamos siempre a la feria—, y un compare mío, que se llamaba Luis, me dijo: «Compare, usted tiene una vo que quita er sentío, está usted trabajando por catorce reales de sol a sol... Dile a tu mare que te vienes esta noche conmigo». Le dije a mi mare: «Mamá, que voy con Luis esta noche a un bautizo». Me fui con él a «La Espiga de Oro», que era un cabaret. Al entrar le dije a Luis: «Compare... yo no he visto esto nunca... ¡ozú!... ¡qué cosas!». Y me dice: «¡Compare, pareces tonto, vamos ya, hombre!». De bue-

nas a primeras las señoritas en el escenario, en fin, el lío... Entonces llaman al dueño: «Manuel, aquí hay un cantaor, vamos a escucharle». La guitarra —y viene Paco Espinosa, uno que está ahora en Barcelona—, hago voz, en fin, esas cosas: «saca vino, una copita...». A eso se cuela don Manuel Garcés, representante de González Byass, y le dicen: «Mira, Manué, ese te va a gustar a ti. Canta por tó... ¡Ve a por la guitarra, Espinosa... da el tono por bulerías!». ¡Aaayyyy!..., ya está, y empezamos. «Toca por soleá»; luego: «toca por siquiriyas, por malagueñas, por tientos». Se quedó don Manuel Garcés espantao y me dice: «Oye, ¿tú con diecinueve años sabes to eso?... ¿y por martinets, sabes cantar?». Y le digo a Espinosa, «¡Suelta la guitarra...! ¡¡AAAayyyy!!». Y no veas. Esto pasó en el año veintinueve. Don Manuel me dijo, toma, y me dio un regalo... ¡Cuatro mil reales!, que no los ganaba yo en too el año en el campo. ¡Ojú!, me quedé encogío.

Por la mañana, cuando salió el sol, veo a mi padre en la calle con las manos atrás y con una cara. Y le pregunta el portero, «¿qué busca usted? «A mi niño.» «Ahí le tiene usted, hombre.» Se me acerca —figúrate el susto que yo tenía— y me

dice que dónde he estao. Yo entonces le di los cuatro mil reales y le dije: «pues no lo ves, en un bautizo». Y me miraba como si yo, vamos, como si yo se los hubiera cogío a alguien. Y no me dijo na más que vámonos. A partir de entonces yo le dije a mi mare que no trabajaba más en el campo, que me iba de bautizos.

A la otra noche no fueron 4.000 reales, pero sí cien duros. Así me hice cantaor. Yo le daba los dineros a mi mare y ella me daba cinco duros, que con cinco duros tenía yo para una copita y tabaco; vamos, que me sobraban.

—¿De dónde le llegaron a usted esos cantes, de qué cuna son?

—Mi padre, que le llamaban «El Tati», cantaba, y un tío que yo tenía, Juanichi El Manijero, que era el padre de Parrilla el bailaor. Cantaban por siguiurias y soleá que no veas. Entonces solamente se hacía el compás con los nudillos o con un vaso, con un jarrillo..., con lo que se tuviera a mano. Ellos se juntaban por la noche y cantaban; yo estaba acostao, pero no me dormía pa escucharlos; otras veces me alevantaba y me sentaba al lao de mi tío en una sillita, así aprendí. Después, en la calle La Sangre, escuché a Antonio Frijones el viejo; a Antonia La Colorá en un tabanco que tenía. Yo me metía allí y se juntaban toos los gitanos viejos, mi padre y Frijones; yo me colaba pa sentirlos cantar y me sentaba en el suelo con las piernas cruzás pa escucharlos a toos.

A Frijones también le escuchaba en la calle que va pal cuartel de caballería, que le dicen la calle La Cuadra.

¿Usted no sabe quién era Frijones?

Frijones iba en tabanco en tabanco, puerta en puerta, cantando él solo; cuantito se tomaba dos o tres vasos ya estaba cantando. Además, siempre tenía el culillo fuera, siempre tenía algún roto, algún ganchazo... Y le decían: «Antonio, hombre, ¿por qué no te pones unos pantaloncitos nuevos?». Y siempre contestaba: «A mí me gusta este... ¡dame un vaso!». Y salía cantando Frijones, y yo, como los locos, corriendo detrás de él; donde iba Frijones, allí iba yo.

También he escuchao a Manué; más tarde a Tío José el de la Paula, tío Joaniqui de Lebrija...; en fin, yo comencé a coger rumores de aquí y de allí y luego me afinaba yo solo. Comencé a cantar por siguiurias, porque mi gente cantaban toos por siguiurias y también los demás cantes.

—¿A qué otros cantaores oyó usted cantar en su juventud?

—Escuché a Manué, tenía yo siete años. A Manuel Torre, Rosario La Mejorana y Ramírez, ¡vaya trío! Toa mi familia fue desde el campo: «¡qué can-

ta Manuel Torre, que canta Manuel Torre...!». Yo de lo que me acuerdo es que Manuel se arremangó el pantalón de pana pa sentarse y yo dije: «¡Eh, que se le han visto los carzones blancos!». Esos carzones blancos hasta abajo, de entonces.

—Pero, Tío Gregorio, ¿cuáles fueron los que más le gustaron?

—Juanito Mojama cantaba muy bien por siguiurias; y otro, como cantador más joven, Rafael Ramos Antúnez, que era El Gloria. Después, explicando el cante, me ha gustao Cepero, José Cepero, que lo escuché también en la Alameda vieja.

El Gloria era un bicho, era una cosa mala; ese comenzaba a cantar y cualquiera lo paraba, no le paraba ni el cañón... ese de..., ¿cómo se llama ese cañón?

Yo escuché al Gloria, a La Pompei, a la Luisa. La Pompei cantaba toavía mejor que Luisa. A esa la escuché yo con mi padre en el sombrero, cuando vinieron a Sevilla, que vinieron a visitarnos a nosotros. Y al Gloria también, en ese bar que ya te digo que está en la esquina de Santiago, que es sobrino suyo... «El Bombi».

También El Chozas me gustaba a mí. Ahora, metía muchos infundios; pero, vamos, como lo llevaba bien... Tenía un estilo mu bonico por buleirías, un estilo propio:

*Ahí viene un sordao  
mu bien armao  
que viene de Portugal...*

y ya luego le metía otra cosa. Ea, que se iba a ver los sordaos y se iba a la legión; porque El Chozas era así. Ahora, los cantes de Cepero sí me gustaban a mí, porque los decía mu delectreos, mu bien dichos.

—Sinceramente, ¿de quién aprendió usted más?

—De mi tío, que hacía el cante de Frijones limpio, lo hacía puro:

*Fatigas pasé  
con el tren de mercancías  
y Frijones de Jerez.  
Tu mare es una judía  
que a mí me ha tirao a la calle...*

—A Chacón, supongo, lo conocería usted.

—Sí, lo conocí en la plaza de toros donde cantó una vez. Ya estaba viejo y calvo perdió..., me acuerdo que dijo: «Señores, yo soy de Jerez, tengo mucha edad y ya no soy el Antonio Chacón. Bueno, creo que siempre soy Antonio Chacón, vamos a ver cómo sale esto».

—¿Seguro que él dijo que era de Jerez?

—Segurísimo que dijo que era de Jerez, y que de chiquitillo era zapatero remendón. Medio Jerez andé yo pa escuchar a Chacón, que me costó

hasta una pelea con mi mare, pobrecita, que en gloria esté. Volví a mi casa a las cinco de la mañana y, además, iba más que tocaílo porque ponían una bota en el parque a tres chicas el vaso. Estábamos el Tío Paula y yo, los dos solos cantando y venga cantar. Cuando llegué al cortijo le dice mi mare a mi pare: «Tati, ahí tienes al niño». Y me dijo que me acostara, pero no dormí más que una hora porque mi padre me llamó enseguida pa que le echara a los mulos. Mi padre, dándome en el culo pa que me levantara, y yo que no que ría, y el me dijo: «¿no quería usted ver a Chacón?; pues, venga a arriba. Aquí tiene usted a Chacón. Arriba, que no te lo diga más». Y fui a por agua, y trabajando... que llovía, me acuerdo, más que na. Me puse el capote de agua y al campo.

—Tío Gregorio, ¿de todos sus cantes, cuál es el que más le gusta a usted?

—El cantar por soleá, que es el más difícil de hacer, que es mucho más difícil que el cante por siguiuria. Porque el cante por soleá es ligao, de mayor a menor, y el cante por siguiurias es de terció: puedes dar vocinazos, pero te da tiempo a resollar. Ahora, la soleá hay que ligarla.

—Tengo entendido que usted es autor de algunas letras...

—Yo sí, pero una vez, cuando fui a grabar que me dijeron que si tenía. Entonces le saqué una letra a mi mujer, de cuando yo le hablaba en el campo:

*Eché leña en el corral  
por ver si tú me querías  
ahora veo que no me quieres  
dame la leña que es mía.*

Esto es que yo me acordaba de que en el corral yo le hacía cosquillas —ya sabes, esas cosas, cuando uno le habla a la novia—, bueno... Después saqué otra por soleá:

*En el campo me crié  
y yo me enamoré de ti  
como éramos chiquillos  
te dije que pa jardín.*

—Gregorio, usted, que tiene más de setenta años, podrá decirnos si ha cambiado el cante desde que lo empezó a vivir.

—Ha cambiao por completo y te lo digo, que yo no me tapo: hoy no se canta na más que cuplé, como ese que hace El Turronero: «¡Me asomé a la ventana, la tiré por la ventana...!» Vamos, usted me dirá. Después están los fandanguillos de hoy; eso sí, tienen mucha fuerza, mucha habilidad, pero... Aunque a mí el fandango no me ha tirao, eso sí, me han tirao el fandango de Manué y el de Cepero y... el del Gloria.



Yo no sé si en la gente joven hay madera..., pero poquita madera. Pueden que lleguen a más, cuando con la edad avancen un poquito irán comprendiendo el cante. Pero, oye, hay unos pocos de locos en la juventud.

Y yo en Jerez veo el flamenco un poco decaído; además, a nosotros no nos echan cuentas... porque no cantamos como los jóvenes, pues no se acuerdan de nosotros ni pa echarnos un vaso de tinto... A mí no me importa decir las cosas porque son verdad.

—No sé si le parecerá una indiscreción; pero, ¿por qué le dicen a usted El Borrico?

—Mire usted, se lo voy a decir. Cuando mi padre dejó de ser manijero, pué ya nos venimos a Jerez, la gente se enteró que el chiquillo del manijero cantaba. Me llamaron a una fiesta: «¡Qué venga el chiquillo del manijero!». Ale, pues venga, y vino un coche a por mí. Cuando entré, don Juan Pedro Domecq, que en descanso esté, me preguntó: «¿Tú eres el hijo del manijero de mi hermano?». Yo soy el hijo del Tati. «Bien, hombre, bien..., ¿tú cantas?... ¿por qué cantas? Yo, le dije, por tos. «A ver, el cante..., ¿tú sabes de tonos?». Yo no sé de tonos, ni de guitarra, ni na —ya te he dicho que na más que los artistas cantaban entonces con guitarra, nosotros hacíamos el compás con los nudillos o con lo que fuera—, yo sólo sé

de escardillos y eso... «Venga, que cante». Salí cantando con aquel bozarrón que yo tenía con diecinueve años, ¡calcule usted!, y sale Alfonso Domecq y González, el hijo: «¡Qué voz más bestia! ¡Qué barbaridad! ¡Qué voz más bruta y más borrica!». Y de ahí viene eso, y desde entonces, que si El Borrico, pa ca, que si El Borrico pa ya...

—Por último, en su larga vida le habrán ocurrido multitud de anécdotas relacionadas con el cante, ¿quiere contarnos alguna?

—Ya se puede usted figurar lo que a mí me ha pasao. Cuando salió la primera vez Lola Flores, yo iba a cantar.

Su padre tenía un tabanco en la calle de La Párraga, que cruza. Y allí iba yo con Espinosa —ese que te he contao que está en Barcelona—, El Batato, Chica y Cepero el chófer, el padre de Paco Cepero. Ibamos a enseñar a Lola, El Batato, que era bailaor, le enseñaba unas patás y eso... El padre nos ponía media botellita pa los cuatro y un platillo de aceitunas con siete aceitunas. ¡Me acordaré toa mi vía!

Me acuerdo que llegó un señó que tenía una fábrica de esas de los helados, de bizcochos de

esos de los helados, y nos llevó la primera vez a Paterna de la Ribera. ¡Un corral de cabras! ¡Nos metieron en un corral de cabras... donde metían a los animales! Total, que ya estamos aquí, ¡ea! La Lola se vestía en una pajera que había una puerca echá allí en la paja. Yo y El Batato cogíamos una sábana por los picos pa que se vistiera... y la madre, «que nadie mirara a la niña». Me acuerdo que me decía la Lola, «Tío Borrico, ¿me mordeará la cochina ésta?». No la toques, no la toques que está echá mu agusto. Total, a bailar, Lola.

Entró mucha gente, y había un gachó que estaba delante de las sillas... y tenía una cosa metía en la chaqueta, yo dicaba un bulto... ¿Qué tendrá el gachó ahí metío? Y me dice el tío: «Como no cantes bien te voy a endiñar en los ocicos con esta tostá que tengo aquí metía con aceite». Entonces se me acercó un civil preguntándome qué me había dicho; claro, yo le dije que na; pero él lo echó a la calle. Ay, y yo le dije al civil: ¿pa qué lo ha echao usted a la calle, no ve usted que cuando salga de aquí sí me da entonces con la tostá?

Yo he estao en un follón de sitios así, cantando por soleá y por siguiurias, siguiurias de Paco la Luz... Y todavía canto, y todavía me quea que cantá.

## Honra, machismo y celos, en el sentimiento amoroso flamenco

Por José Luis Buendía López

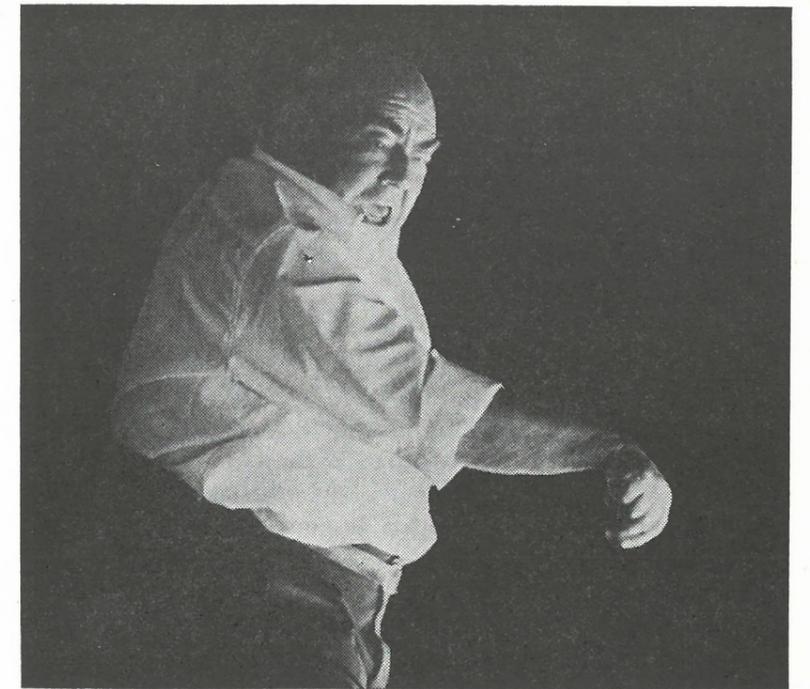


Foto Jaime Luque (Montilla)

Hemos visto en nuestro análisis sobre el nivel de comunicación en el terreno amoroso, que lo propio de las letras del cante flamenco es un enorme sentimiento de inestabilidad, de pasar de unos máximos resplandecientes a unos mínimos de abatimiento y soledad en los que la desesperación tiene muchas veces un papel decisivo a la hora de marcar los acentos expresivos de ese cante que es, más que nada, un resumen de penas y encadenadas carencias.

Dentro de esa inestabilidad, consecuencia sin duda de la de todo un pueblo, el andaluz, sometido y humillado durante siglos, carente (hay que mencionar una vez más el manoseado tópico) de sus más elementales señas de identidad, queremos reflexionar hoy sobre el nivel de esas relaciones amorosas hombre/mujer, que aparecen signadas con un marcado acento machista, de dominación total del hombre sobre la mujer, a la que, aunque en ocasiones requiebre hasta límites cercanos a la veneración, como otras veces hemos estudiado, sin embargo no puede o no quiere considerarla como verdadera compañera en igualdad de derechos y deberes. Por el contrario, al menos a niveles expresivos, el papel del macho dominador, garañón y jefe indiscutible de la tribu, aparece por todas partes con un orgullo mal disimulado, haciendo alarde y ostentación del poder omnímodo que el rol masculino le otorga en esa sociedad primitivamente organizada, que es la comunidad gitano-andaluza:

*De que quieras de que no  
tú entrarás en el camino  
porque te lo mando yo.*

Orden brutal, tajante, que revela mejor que muchos tratados teóricos el verdadero carácter ancestral de estas comunidades familiares de ámbito tan primitivo que no vacilaremos en aplicarles, en ocasiones, el sello distintivo de lo tribal. Claro, que muchas veces, y como ocurre con facilidad en otros ámbitos ajenos a lo flamenco, toda esa sensación de fuerza y de violencia verbal no indica más que un fondo de inseguridad, de falta de estabilidad en las metas amorosas fijadas por el deseo, y que cualquier día pueden quedar reducidas a polvo, tal vez a un cantecito plagado de nostalgia:

*Blanquita como la nieve  
lastimada de gachí  
que otro gachó se la lleve.*

Entonces no queda más remedio que lamentarse, apretar los puños, llorar o maldecir. Quién sabe, probablemente el orgullo haga su aparición como un último bálsamo curativo que intente cauterizar lo que no tiene cauterio: el amor propio herido. Y con una mentira dirigida a uno mismo, quizá a los demás, intentar digerir, a la trágala, la única verdad del caso: que se ha perdido lo que uno tanto amaba:

*De mi vera tú te fuiste  
y a las veinticuatro horitas  
el daño reconociste.*

Es preferible creerlo así. Aceptar narcisistamente que uno es insustituible, y que, naturalmente, ella va a arrepentirse muy pronto de la decisión tomada. Si bien no está claro que así suceda, no cabe la menor duda de que resulta mucho menos doloroso.

# Restaurante



## RINCON DE JUAN



Prolongación Antonio Herrera, s/n.

Teléfono 22 79 54 - JAEN

Pero vayamos por partes: el machismo no es algo que brote por generación espontánea en ningún tipo de sociedad. Mucho hay que pasar hasta llegar a la total aberración que significa el considerar a la mujer como un objeto al que hay que manipular convenientemente o, peor aún, un animal que hay que dominar a la brava, con la espuela del ganadero experimentado y sin escrúpulos:

*Yo tengo comparaita  
la mujer con el caballo,  
que es menester buen jinete  
pa quitarle los resabios.*

Forzosamente debe haber un proceso social, un orden de valores que permita la existencia de ese estado de cosas. Y lo hay. Creemos que éste consiste en la especial valoración de la honra de la mujer, y los sofisticados y ancestrales tabúes sexuales que en las comunidades primitivas andaluzas existían, y desgraciadamente existen en cierto grado en la actualidad, los que permiten llegar a esa injusticia tan visible en los ambientes humildes que conocemos. Veámoslo.

La honra que aparece reflejada en las letras de los cantes flamencos es consecuencia de una preocupación de orden social que desde los primeros albores de la burguesía mercantil del Renacimiento comienza a aparecer en Occidente y de una manera especial en España. Con anterioridad al Renacimiento no tenía cabida cuestionarse sobre el sentido de honra, que, como dice un personaje de Lope de Vega: «Es lo que reside en otro». La etapa feudal, un período de gran inestabilidad guerrera y migratoria, pero de una transparencia social garantizada por la ideología dominante, según la cual la sociedad terrena es tan solo un reflejo tautológico de la sobrenatural en la que Dios signa la escritura sobre el mundo, el reparto de papeles a cada hombre, de lo cual se deduce que nadie se cuestiona sobre dicho papel ni sobre el de los demás, pues está todo perfectamente ordenado por la voluntad divina. Con la llegada de la burguesía, y la movilidad que proporciona en la escala social el poder ascender gracias al mérito y esfuerzo personal (posibilidad favorecida por el poder que proporciona el dinero), el concepto de transparencia social queda roto, cada cual podrá ser lo que sus posibilidades y el contorno social le permitan. En entonces cuando el aparentar, el vigilar al prójimo, etc., en suma, el concepto de honra como actitud social ante los demás, comienza a tener sentido. Y no es casual que, desde entonces, la mujer comience a ser depositaria de esa honra del varón, que en una actitud machista incalificable, verá mancillada éste ante cualquier transgresión sexual de la mujer o la simple sospecha de la misma, como vemos fácilmente en la

literatura de la época, y hasta en las sátiras de escritores clarividentes como Francisco de Quevedo, que se reía de ese ridículo empeño de identificar honor y sexualidad femenina con palabras de inequívoco significado: «Llegado a ver lo que es la honra, no es nada... la honra está junto al culo de las mujeres, la vida en las manos de los doctores y la hacienda en las plumas de los escribanos» (Los Sueños).

No vendría mal recordar aquí que es precisamente en el siglo XVI cuando comienza a asentarse, o a vagar a través de España, por vez primera en nuestra historia, las familias gitanas, que superpondrán su ancestral visión de estos temas a la de los pueblos en los que se asientan.

En el caso concreto del flamenco esta consideración de la honra como fruto de la vigilancia de unos sobre otros vendrá agravada por la peculiar valoración del pueblo gitano en lo referente al tabú sexual de la virginidad femenina, que hace que una mujer soltera que ha dejado de ser virgen pierda valor ante el varón, su propia familia y la comunidad a la que pertenece:

*Al paño fino en la tienda  
una mancha le cayó  
y se vendió más barato  
porque perdió su valor.*

Con sólo una mancha el valor de cambio de la mujer ha bajado, hasta el punto de que el hombre puede rechazar, sin problemas de ningún tipo, el supuesto producto en mal estado:

*No le quites los hilvanes  
hasta no acabar la prenda  
porque luego el dependiente  
no me la admite en la tienda.*

La mujer, gitana o andaluza, lo sabe. Es consciente de la dificultad que entraña esa imposición tiránica. Y de las consecuencias que podrían derivarse para ella de lo que, en buena lógica, no es más que un simple hecho fisiológico. Esas consecuencias serán su depredación humana, y casi con toda seguridad, la soltería inevitable:

*La mujer que rompe el plato  
sin ser hora de comer  
por muy bonita que sea  
no le sale mercader.*

Quiero dejar constancia en las letras reseñadas de términos como: «tienda, paño, barato, valor, prenda, mercader, etc.», para que observemos, no sin cierto desencanto por nuestra parte, el lenguaje mercantil de estos términos, que equiparan a la mujer con una simple mercancía de compra-venta. Por eso no es extraño que la represión lleve a la mujer a defender ese seguro virginal que le garantiza el respeto social, y que, como un

deber inexcusable, con toda su fuerza, aun en medio del fuego de una declaración amorosa, exija el total respeto físico:

*Por Dios que no me deshonres,  
que no es delito ninguno  
que una mujer quiera a un hombre*

o que se llegue a casos extremos de verdadera ocultación de sentimiento, de velados pudores que harán daño al libre albedrío de la persona, pero que son necesarios para no dar tres cuartos al pregonero de la murmuración:

*No me mire usted a la cara  
que me da mucha vergüenza  
de lo que la gente habla.*

Porque el silencio será lo más solicitado por la mujer al hombre. Hay que callar lo que se ha hecho, una vez que ya no tiene remedio. Es la única posibilidad de ser aceptado entre los suyos, de no ser marginada de ese patrimonio común de honras ajenas. Veamos los tonos de angustiosa desesperación, de súplica desgarrada, que tiene esta llamada a la discreción del hombre por parte de la mujer:

*Por la Hostia y el Copón  
por Dios y su santita madre  
lo que ha pasao entre nosotros  
no se lo cuentes a nadie.*

Alguna vez, en muy raras ocasiones, la mujer que ha cedido a sus impulsos, y transgredido el código de la honra, encuentra comprensión en el



hombre, que no sólo accede a ese silencio solicitado sino que además otorga su justificación y solidaridad ante el hecho consumado:

*No te pongas colorá  
que en el mejor paño cae  
una mancha sin pensar,*

pero sin duda se trata de una auténtica excepción. Lo común en estos casos es el insulto, la incompreensión y el latigazo de despecho que asoma en el varón, causante personal a veces, como en la letra que reproducimos, del desaguizado que causará la ruina de su amante:

*De la lechuga romana  
el cogollo me comí  
que otros se coman las hojas  
¿qué cuidao se me da a mí?*

cante en el que se mezcla la más odiosa jactancia con una bravuconería de taberna a todas luces insoportable. Y es que como afirma Rafael Cansinos Assens: «El drama de la mujer caída es el drama andaluz por excelencia, al lado de ese otro drama del hombre delincuente, aunque mejor sería decir sencillamente el drama del amor, pues para el amor vive Andalucía y de él se derivan todas sus fatalidades» (La Copla Andaluza. Edit. Demófilo, pág. 35).

Más negra aún se ponen las cosas para la mujer casada. En este caso la prohibición y represión consiguiente alcanzan cotas demenciales, pues aunque a veces se requiebre de amor a una mujer casada:

*No porque te hayas casao  
huyas de la vera mía  
yo tengo que querer  
toíto el resto de mi vía*

no pasa de ser una verdadera raya en el agua, extraña ave en el panorama del flamenco, pues lo normal es que hasta el hombre machista y bravucón que tanto aparece en los cantes, jactándose ante la mujer soltera, se escandalice y asuste ante la solicitud amorosa de la casada, a la que acusa de haber perdido el juicio:

*Esta gitana está loca  
quiere que la quiera yo,  
que la quiera su marío  
que tiene la obligación.*

Solamente se admitirán ciertas bromas con el marido viejo y achacoso que casa con mujer joven, tradición muy entroncada con el folklore tradicional andaluz, como se refleja hasta en las creaciones de tipo populista, pero de autores cultos, como la Pícara Molinera, La Zapatera Prodigiosa, etcétera, en las cuales, igual que en la letra flamenca que reproducimos, más que un adulterio

consumado, se trasluce un cierto sentido juguetón y poco verídico:

*Un viejo recién casado  
guardaba mucho su viña  
y se halló con el rebusco  
cuando fue a hacer la vendimia.*

En el mejor de los casos, la diferencia entre el amor con mujer casada o soltera, sigue siendo fruto de la ancestralidad del tabú sexual que pesa sobre la doncella. En ésta su virginidad será objeto de todo tipo de especulaciones mercantiles, como hemos visto más arriba. Se trata de la mercancía en buen estado, del objeto cerrado que se va a explorar por ver primera:

*No quiero amor con doncella  
que me ha dicho una casada  
que es oficio de ladrones  
abrir un arca cerrada.*

Por el contrario en la casada será el problema de la honra del marido, de la cual la mujer es depositaria, la que impida hasta el más pequeño asomo de coquetería femenina ni complacencia ante el piropro espontáneo, pues los celos del marido podrían tener consecuencias insospechadas:

*No me diga usted bonita,  
que mi marido es celoso,  
la sangre me tiene frita.*

Y es que en esto de los celos es donde mejor podemos observar el carácter discriminatorio e injusto que para la mujer presentan los diferentes niveles de relación amorosa, consecuencia de la actitud machista, y en ocasiones casi obtusa y demencial del varón, que comienza por solicitar los favores de la mujer, apoyándose en una elemental filosofía de la vida, según la cual el beneficio que uno no alcance en ese terreno pudiera pasar a otras manos más indignas:

*Al pie del almendro estuve  
y no le cogí la flor  
y así que me retiré  
otro llegó y la cogió.*

Al mismo tiempo, su papel preponderante hace al varón ser el único con la suficiente valía personal para poder dar los primeros pasos en la solicitud amorosa. Si la iniciativa la tomara la mujer no sería más que fruto del disloque de los tiempos («las muchachas de hoy en día», dice la letra enfáticamente) o de la poca dignidad moral de la que así procede:

*Con el jaleo y el olé  
las muchachas de hoy en día  
se lo dicen a los hombres.*

Esa desconfianza hacia la mujer es la que lleva al flamenco a pedir el aislamiento total, la reclu-

sión de la mujer, ese evitar hasta la más leve sospecha de infidelidad, por muy débiles que aparezcan los motivos:

*La noche del aguacero  
dime con quién te tapaste  
que no te mojaste el pelo.*

Y es que ya se sabe, la honra es tan quebradiza, cuando es la mujer la que tiene que cargar con el pesado fardo de defenderla ante la sociedad expectante, que lo mejor es tapiar las ventanas, clausurar las puertas, porque cualquier espacio abierto puede ser el resquicio por el que escape el vacilante honor del varón:

*La calle de los Moros  
no tiene puerta  
pero en cambio la tuya  
está siempre abierta.*

Claro está que en esto del honor la ley del embudo funciona a la perfección. La parte estrecha corresponde, no podía ser de otro modo, a la mujer, que no puede ni manchar con el aliento el espejito de la honra masculina. Pero eso no es óbice para que el hombre (y con él la sociedad que ríe y aplaude los deslices masculinos, mientras crucifica a la mujer caída) considere lógicas ciertas licencias viriles en el tema de la fidelidad, así como improcedente el conformarse con una sola mujer:

*Querer una no es ninguna,  
querer dos es falsedad,  
querer tres y engañar cuatro  
eso es gracia que Dios da,*

y como el hombre es el que hace los contratos, el que compra el pañito del arca y el que guarda la llave del cofre, puede muy bien, sin que nadie se lo reproche, sacar del arca varios paños a la vez, no hacer ascos a cofres abiertos por otros o procurar que el contrato tenga cláusulas que le favorecen de manera evidente:

*Si quieres que yo te quiera  
ha de ser con el ajuste  
de que no mires a nadie  
y yo mire a quien me guste.*

El «ajuste» engarza perfectamente en este caso, como en todos, con la teoría de dominación e injusticia masculina que estamos estudiando. Pero en el pecado va la penitencia para ese mismo fanfarrón que posee a la mujer y luego se recrea en su abandono, llenándola de insultos, después de comerse «el cogollo de la lechuga romana»:

*Anda, que estás tan tocá  
como la hojilla del canon  
que está puesta en el misal.*

Ese mismo botarate (que con tanta displicencia trata a la mujer, por haber hecho lo mismo que él hace con general beneplácito) será el más atormentado por el demonio de los celos, otra manifestación más del carácter inseguro y poco arraigado de muchas de estas circunstancias amorosas, ya que, en lo sucesivo, muy poca confianza tendrá en la fidelidad de su amante el que la ha transgredido con tanta frecuencia:

*Todo hombre que se casa  
con una mujer bonita  
hasta que no llega a viejo  
el susto no se le quita.*

Aquí sí que tenemos claramente expresado el talón de Aquiles de este sentimiento de los celos. Es un desarrollo circular que atrapa a aquel que se ha apropiado del papel más cómodo en las relaciones amorosas, y lo hace retorcerse de rabia, como bajo la mordedura de un tábano furioso que lo cogiera por la parte más débil de esa sensibilidad tan fácilmente vulnerable:

*Yo me voy a volver loco  
porque una viña que tengo  
la está vendimiento otro.*

Ahora es cuando convendría explicar la aparición del violento sentimiento de misoginia y desprecio ante la mujer que aparece en tantas letras flamencas. No es más que la consecuencia triste de la actitud machista anteriormente expuesta, la rabia impotente al verse pagados con la misma moneda de la infidelidad, o simplemente un estar atormentados ante la duda de que así sea. Estos denuestos, esto insultos, no son más que el grito último de la sinrazón, que puede comenzar, medio en serio, medio en broma, por achacar a Dios la responsabilidad culpable del engendro femenino:

*De una costilla de Adán  
hizo Dios a la mujer  
para dejarle a los hombres  
ese hueso que roer.*

Y más tarde reprochar a la propia compañera el que busque soluciones eróticas y afectivas para mitigar su soledad ante el abandono del macho, o simplemente que se realice como persona, olvidando, quien así procede, que la mujer tan sólo acude a la multiplicidad amorosa que el propio hombre proponía:

*El amor de la mujer  
es como el de la gallina,  
que en faltándole su gallo  
a cualquier otro se arrima.*

para terminar con la amenaza furibunda, con la advertencia controlada de que el hombre, mejor el

macho, apelará a la fuerza, a la violencia, para conseguir lo que no ha podido lograr con la razón:

*En la esquinita te espero,  
chiquilla, como no vengas,  
donde te encuentre te pego.*

El proceso poético que acabamos de exponer de forma tan elemental es, desgraciadamente, algo más que pura imaginación. Conversaciones directas con los afectados/as, me confirman que es demasiado frecuente incluso en la actualidad. Pero no quisiéramos acabar nuestro trabajo sin advertir que no existe, en este tema como en todos, una regla sin excepción correspondiente. Hemos visto en otro lugar de nuestras investigaciones (número anterior de la revista «Candil») cómo el flamenco ama de veras, es capaz de fidelidad y justa correspondencia. Quisiéramos por otra parte, dejar constancia de que en la propia conciencia poé-



Foto Jaime Luque (Montilla)

tica y cantaora del mundo flamenco existen indicios de rebelión frente a ese estado injusto de cosas. Hay letras que vienen a insistir, como ya lo hiciera Quevedo en la cita reseñada, en lo absurdo de este mundillo de la honra, tan lleno de mezquindades:

*Vivimos en un mundillo  
tan lleno de indignidad  
que vivimos de la fama  
que el vulgo nos quiere dar,*

o que hacen hincapié en el carácter subjetivo y

siempre convencional de la opinión que los demás tienen de nosotros. Es normal suponer, y así lo hace la letra flamenca, que cada cual es muy libre de pensar lo que quiera de los demás, de la mujer casada o soltera, o de una pareja de enamorados, apenas los ven juntos, y por tanto de colocar los puntos de la honra sobre las íes que prefieran, de donde se deriva la poca solidez de esos juicios:

*Cuando se ve que van juntos  
una mujer con un hombre,  
les han de achacar aquello  
que cada cual se supone.*

Al mismo tiempo, es en las propias mujeres protagonistas del hecho amoroso flamenco en las que se ve surgir esperanzadoramente el grito de rebelión contra ese sentimiento de injusticia que se deriva de su condición de seres sometidos. Las hemos oído gritar que no es delito: «que una mujer quiera a un hombre», de ahí que también empiecen a desear tímidamente su papel activo en la solicitud amorosa:

*Suerte negra, suerte perra,  
la suerte de la mujer,  
que lo que el alma le pide  
se lo prohíbe el deber.*

Rafael Cansinos Assens, atento observador de este fenómeno de reivindicación femenina, dice en la página 78 de su obra «La copla andaluza» (Edic. Demófilo), haciendo alusión a esa copla flamenca que habla de «la hembra que tira al monte», en el sentido de liberación que aquí comentamos: «La alusión a ese monte simbólico, cita tradicional de todas las rebeldías, lugar de aque-

lles y de conspiraciones, como la selva pánica, nos habla de la existencia de una protesta y de una nostalgia latentes en el fondo del alma andaluza. En la figura de esa «Cabrita» (se refiere a la mujer rebelde) que se va al monte a vivir su vida, renegando del bautismo del amor burgués, vemos involuntariamente vinculada la reivindicación de esas razas oprimidas —árabes y judíos, y también, ¿por qué no?, gitanos— a los que una raza conquistadora impuso una moral y una visión de la vida que no eran las suyas y que representaban, en definitiva, un expolio de sus propias creencias». La cita no tiene desperdicio porque apoya nuestra teoría de signos de rebeldía femenina en la copla flamenca frente al sistema dominante. Pensemos que estas voces de liberación antiburguesa han existido ya literalmente desde el siglo XVI, época de los primeros asentamientos y nomadeos gitanos por España, como vemos en esta desesperada y cálida confesión de Melibea, que desea ser la única protagonista de su historia amorosa: «¿Por qué no fue también a las hembras concedido el poder descubrir su congoxoso e ardiente amor, como a los varones- Que ni Calixto biuiera quexoso ni yo penada» (La Celestina).

Otra mujer, flamenca y del pueblo, nos va a decir lo mismo, pero con más gracia y apasionado desgarró. Con esta cita procedente del cante flamenco popular ponemos punto final a nuestras íntimas consideraciones sobre el tema:

*Si las mujeres tuvieran  
la libertad de los hombres  
salieran a los caminos  
a robar los corazones.*

Mármoles

MARGARA

ELABORACION DE MARMOLES Y GRANITOS  
NACIONALES Y DE IMPORTACION

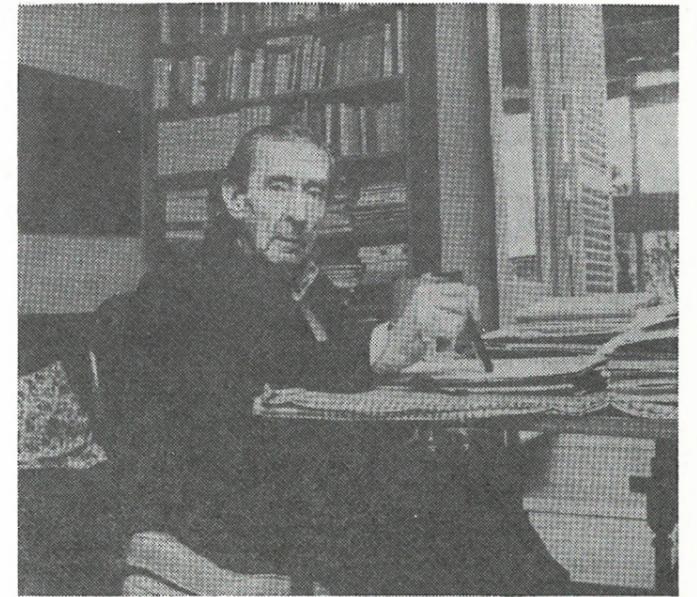
Camino de la Oya, s/n.  
Teléfono 56 73 00

TORREDELCAMPO  
(JAEN)

Aunque no quepa en el papel

## LAS SOLEARES DE JOSE BERGAMIN

Por Manuel Urbano



La reciente aparición de la antología poética de José Bergamín, «Poesías casi completas» (1), nos trae a primer plano la hondura jonda de buena parte de la poesía de este autor del 27, durante tantos años marginada en los «espacios» literarios y muy ocasionalmente conocida, por alguna que otra soleá, en el «mundo» flamenco.

Adelantando que el libro de nuestro comentario es mucho más amplio que el ámbito necesario de esta reseña, y que si bien la deuda del autor para con Lope, los Cancioneros tradicionales, etc., es inmensa, centremos el análisis en las casi trescientas soleares que contiene de confesada raíz y magisterio:

*Con Bécquer y con Machado  
(y con Ferrán) tengo un huerto  
que por mi mano he plantado.*

La soledad es la base de la filosofía del espíritu, que es toda la poética bergaminiana. La soledad como contemplación, que es la verdad más honda:

*La soledad no es soledad del alma,  
es soledad del cuerpo:  
pero sin ella el alma no tendría  
vida ni pensamiento,*

nos dirá en uno de sus poemas finales. Así, la soledad no es otra cosa que solidaridad propia; el español está unido consigo mismo, es un solitario:

*Cad vez siento más hondo  
todo lo que me separa  
de todo, ¡ay! y de todos.  
Porque me voy separando  
hasta de la soledad  
en que me estaba quedando.*

Para Bergamín, es necesario estar radicalmente sólo para amarse a sí mismo; de aquí esa obligada búsqueda y encuentro con la soledad. Por ello nos dirá partiendo de los conocidos versos de Lope «A mis soledades voy / de mis soledades vengo»:

*A soledades del alma  
no sé si voy o si vengo  
cuando soledades hallo  
y soledades encuentro.*

Pero la soledad no es la *saudade*, ésta es una pena galaicoportuguesa que nace de la ausencia. Por el contrario, la soledad flamenca, tan diáfana, es la verdad interior, fortaleza, luz y camino:

*Eres la luz, la verdad  
y la vida o el camino  
porque eres la soledad.*

La soledad de Bergamín, al decir de Carlos Gurméndez (2), «es la soledad de los bosques germánica, que llega a convertirse en cantar de soledad, *soleá* andaluza, que tiene sabor de *senhsucht* alemán». Es, también, «La música callada / la soledad sonora» de San Juan de la Cruz:

*Nunca tanto como ahora  
he dejado de sentir  
que la soledad es sonora.  
¡Ay! ¡Con cuánta soledad  
se me va ahondando en el alma  
el vacío de la verdad!*

Y aquí el duende, el gusanillo, el laberinto, el birlibirloquesco mundo, tan unamuniano, de la razón y el disparate que son base del pensamiento y sentir bergaminiano, y, a su vez, el alma, la

(1) En el libro de bolsillo de Alianza Editorial, número 756; Madrid, 1980.

(2) «Bergamín habla de hombres y tortugas», en «El País»; Madrid, 19-IV-1981.

realidad vivífica del cante jondo que se abre en el desgarramiento de la garganta:

*La soledad de mi vida  
se está quedando sin alma.  
Mi corazón ya no tiene  
sangre para poder dársela.*

Por ello, si el hombre —al decir de Gurméndez— «aguanta la soledad cantando, es un hombre duro y de temple recio, endurecido por el dolor, duradero, eternizado». Y esto es también «la agonía, pelear contra sí mismo, el sentimiento trágico de la vida». De aquí la ironía de nuestro autor sobre las soleariyas, más extrovertidas y festivas:

*La soleariya gitana  
no se llama soleá  
porque no le da la gana.*

Desde la soledad así entendida, como esencia de lo íntimo y de lo español, Bergamín construye una auténtica riada de soleares en las que entra toda su concepción del mundo. Queden, entre los muchísimos aportables, algunos ejemplos:

*A veces una verdad  
no llega a serlo del todo  
y se queda en la mitad.*

*Hay también medias verdades  
que para ser verdaderas  
les basta con ser mitades.*

*El tiempo no es lo que importa:  
lo que importa es que la vida  
con el tiempo se te acorta.*

*Morirse no importa nada:  
lo que importa es que la vida  
con la muerte se te acaba.*

*Para poderse esconder  
el pájaro hace su nido  
donde se le puede ver.*

*Si no hay otra vida que ésta  
tu cuerpo será simiente  
que se pudrirá en la tierra.*

Pero no es sólo la densidad de juicio el contenido de las soleares de Bergamín —el cante jondo es bastante menos sentencioso de lo que comúnmente se cree—, sino verdaderas letras que pueden pasar por populares:

*Calle de «¡Válgame Dios!»  
era en la que tú vivías:  
pero a ti no te valió.*

*¿Quieres que hagamos un trato?  
Yo te compro tu querer  
si me lo vendes barato.*

*La vida es como la mar:  
sobre las olas y el viento  
no se puede caminar.*

*Voy arrastrando mi pena  
como arrastra el que está preso  
el peso de su cadena.*

*La verdad es que no sé  
si es que me muero de hambre  
o me mata la sed.*

*Cállate, no digas nada,  
que lo que dices mejor  
lo dices cuando te callas.*

*A mí lo mismo me da  
que tú digas por decir  
o que calles por callar.*

*¿Para qué queréis que hable  
si todo lo que yo digo  
no lo escucha nunca nadie?*

*Tus ojos me están mintiendo:  
porque tus ojos no dicen  
lo que tú me estás diciendo.*

*¿Cuándo querrás enterarte  
de que vayas donde vayas  
no vas a ninguna parte?  
Tan desesperado estoy  
que voy siempre al mismo sitio  
y nunca sé a dónde voy.*

*No sé lo que más me duele  
si el querer que yo te tengo  
o el desdén que tú me tienes.*

¿No está entre estos ejemplos, nacidos de la misma vida, el mundo total de nuestra copla? ¿No se advierte en ellos la ambivalencia, el sentido trágico, la realidad tan aplastante como indescifrable, la pena, etc., que inundan las mejores coplas jondas de autores anónimos y populares? Tan populares nos parecen que, en ocasiones, el octosílabo característico de la soleá queda reducido a un eptasílabo. Sin lugar a dudas, aquí está la copla flamenca en esencia y forma. Más aún, Bergamín emplea el flamenquísimo que con verdadera gracia e impronta popular:

*Que hasta las piedras lo saben  
que me engaña tu querer  
y yo no quiero enterarme.*

*Que es tener más que razón  
querer perder la cabeza  
para ganar el corazón.*

Hermosa soleá, esta última, que puede resumir los «sentires» del ensayista y poeta madrileño. También las típicas llamadas y los conocidísimos inicios de muchas coplas anónimas se encuentran en las soleares de Bergamín:

*Te lo tengo que decir:  
cuando no quiero soñar  
es porque quiero dormir.*

*Mira si será sencillo:  
lo que primero está verde  
luego se pone amarillo.*

*Mira tú si serás buena  
que yo me muero de risa  
y tú te mueres de pena.*

*Mira esa ramita helada  
que en el aire se estremece:  
ahora se muere de frío  
y en Primavera florece.*

Como vemos, no es sólo la soleá de tres versos la empleada por Bergamín —desde luego la más numerosa y la que preferimos—; dejemos algunas muestras de las de cuatro:

*A medias palabras dices  
lo que tienes que decir.  
Los malos entendedores  
no te las quieren oír.*

*Se miraba en el espejo  
para escucharse mejor.  
Para verse se escuchaba  
en el eco de su voz.*

Quede aquí este sucinto recorrido por las soleares de José Bergamín y su concepción filosófico-poética sobre esta copla. No obstante, antes de concluir la reseña, quisiera hacer algunas anotaciones a la edición y alguna consideración general sobre el autor. Sea primera la constancia de

(3) En el libro «Al volver»; Edit. Seix Barral, Col. Biblioteca Breve; Madrid, 1962.

(4) «Don José Bergamín y el Cante Flamenco», en «Diario Córdoba», 29-IV-1962. Hay edición en libro: «Ricardo Molina: obra flamenca», pág. 78-79, Edit. Demófilo; Fernán Núñez, 1977.

(5) Edit. Alianza; Col. Tres; Madrid 1981.

# TEXYLANA

## Tejidos nuevos, para tiempos nuevos

Correa Weglison, 9

JAEN

CAFE-BAR

*Los Lirios*

ESPECIALIDAD EN TAPAS DE COCINA



PERFECTO AMBIENTE Y AGRADABLE SERVICIO  
(AIRE ACONDICIONADO)

Calle La Luna, s/n. - Teléf. 225914  
JAEN

MUEBLES JAEN

DECORACION, LAMPARAS Y  
ARTICULOS DE REGALO

SILLERIA JAEN

ALQUILER DE SILLAS Y MESAS  
Para toda clase de espectáculos

Virgen de la Capilla, 13 - Teléf. 231333  
JAEN

edyc

OBJETOS DE REGALO

CORREA WEGLISON, 5  
JAEN



GALERIA NAVAS DE TOLOSA  
TELEFONO 22 40 60  
JAEN

## Discografía Flamenca

Cantes y Pensamientos de  
DIEGO CLAVEL



Recordamos lo que en 1971 escribiera Fernando Quiñones a propósito de la primera aventura discográfica protagonizada por Diego Clavel: «Trae aquí Diego soleá y siguiirya, martinete y tiento Trae eso que se llama cante y — el tan joven— trigo de edades viejas en su alforjilla. Llega aquí al cante y a su discografía, Diego Clavel. Viene volando».

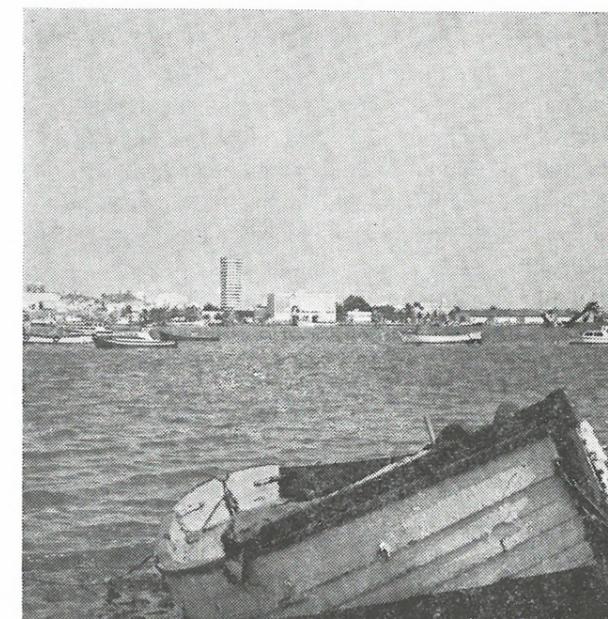
Ahora, más años, más experiencia, el cantaor de la Puebla de Cazalla plasma en un disco del sello Columbia su decir actual. Con el apoyo de Juan El Habichuela y Pedro Peña, como guitarristas, Diego Clavel canta Tangos, Fandangos de Lucena, Alegrías, Malagueñas, Siguiriyas, Fandangos de Huelva, Garrotín, Jaberías, Cartageneras y Alboreás. Cuando se acerca uno a este joven, pero veterano cantaor, hay algo que predomina: su humana sencillez. Y es algo que refleja de forma rotunda en sus cantes. Diego Clavel, creemos, acude a cada estilo desprovisto de grandilocuentes empeños, para, sencillamente, pero con entrañable poderío comunicativo, dejar en el aficionado un sentir flamenco preñado de eco-pueblo. En Diego, voz en la raíz del grito, importa la transmisión del mensaje. Voz, clara en transparencia, camina, en ocasiones, no ajustada a ortodoxas matizaciones, pero con el ferviente deseo de llegar, de conectar con el público. Quizás Diego no haya sentido la necesidad de abundar en cada estilo, para, sin embargo, fijar su interés en el poder

de comunicación que su personalidad artística tiene. Cantes y Pensamientos no es disco de archivo, sí para escuchar.

Sigue cantando la  
PEÑA FLAMENCA DE HUELVA

Discográficamente se nos aparece Huelva en un deseo de ajustarnos a los aires cantaores de una tierra. Es un volumen 2 de «La Peña Flamenca sigue cantando», con un recorrido, en su primer L.P., por distintos estilos de fandangos, para, en el segundo interpretar La Misa Flamenca de Nuestra Señora de la Cinta.

Acometer una realización discográfica es algo positivo en el hacer divulgativo de un Peña. Bien merece nuestro reconocimiento. Pero, permítase-nos alguna puntualización. A la hora de proyectar una labor de investigación y divulgación, en este caso sonora, hubiera sido interesantísimo exponer el documento en su más rica y variada expresividad, acercando al aficionado, el eco peculiar de cada estilo en las voces anónimas de cada lugar. Es enriquecedor, hermoso, distinto. Se huye de la uniformidad en que, sin querer, se cae. Esto no implica que los integrantes de la Peña Flamenca de Huelva, que intervienen en estas experiencias discográficas, sigan en este hacer que, desde la perspectiva no profesional, es loable. Eso sí, para bien de todos, intentando cada día más rigor interpretativo. Si queremos difundir nuestro arte, deberemos hacerlo por los caminos de la pure-



za, que innovadores, muchos, por cierto desafortunados, ya tenemos.

DOSCANDIL.

## «BODAS DE SANGRE», película de Carlos Saura

Crear nunca es fácil. El parto de la criatura artística viene siempre precedido de sudores y de sangre. Para Carlos Saura, director de la película «Bodas de Sangre», que hoy comentamos, la creación es un acto de total entrega y voluntad, que le ha costado problemas censuriales, administrativos e incluso amenazas a su integridad física por los que creen que la razón ha de imponerse a base de petardos y golpes.

En su dilatada carrera fílmica (17 títulos desde 1957) ha sido un testigo apasionado y lúcido de las relaciones humanas, desde las más íntimas y cordiales, que rozan el terreno del subjetivismo a ultranza, los caminos de la incomunicación de la persona («La Madriguera», «Pippermint Frappé»), hasta los valientes alegatos político-sociales («El jardín de las delicias», «La prima Angélica»), pasando por el mundo del subdesarrollo y la delincuencia juvenil («Los golfos», «Deprisa, deprisa»).

Lo más sano y positivo de Saura es que no se detiene en absurdas complacencias consigo mismo, no apura las fórmulas del éxito, sino que se abre a nuevos caminos, a exigencias éticas y estéticas de porvenir incierto, pero que responden al espíritu abierto y generoso de este director como al de su colaborador-productor habitual, Elías Quejereta.

En estas búsquedas nuevas, la última película de Saura, «Bodas de Sangre» de este mismo año 1981, es una feliz conjunción del genio de Lorca, Gades y el propio director de la película. No busquemos en ella elementos aislados de fidelidad a textos y a situaciones porque no los encontraremos: Lorca queda diluido en cuanto al fondo de su discurso dramático, del cual se toma solamente el pretexto anecdótico. El baile de Gades y la coreografía de la que el bailarín se hace responsable es la revisión menos tópica que sobre un tema musical andaluz podamos encontrar. El tán-



dem Saura-Gades ha construido una película bella, tersa, geométrica en la belleza plástica de las imágenes, servidas por ese monstruo de la fotografía que es Teo Escamilla. Lo flamenco y lo literario del guión han sido sacrificados en aras de la rigurosidad total, de la matemática perfecta, donde solamente la música, el ritmo, el cuerpo bello y generoso de los danzarines marcará las acciones, las pausas, los silencios. Se trata de una película eminentemente ceremonial, de homenaje a las posibilidades plásticas del cuerpo humano en combinación con los elementos musicales y textuales de los que el film parte. Si se buscan en él otros resultados, otros efectos andalucistas, flamencológicos o de otra procedencia que las que acabamos de describir, los resultados para ese sector del público pueden ser francamente decepcionantes. En esta ocasión Carlos Saura ha optado por los resultados estéticos obtenidos en esa alquimia perfecta del grupo artístico de Gades y el equipo técnico de la película. Que no es poco

José Luis BUENDIA LOPEZ

CONSTRUCCIONES

CRUZ GARCIA

OBRAS EN GENERAL

Polígono «Los Olivares» - Calle Alcaudete, 10

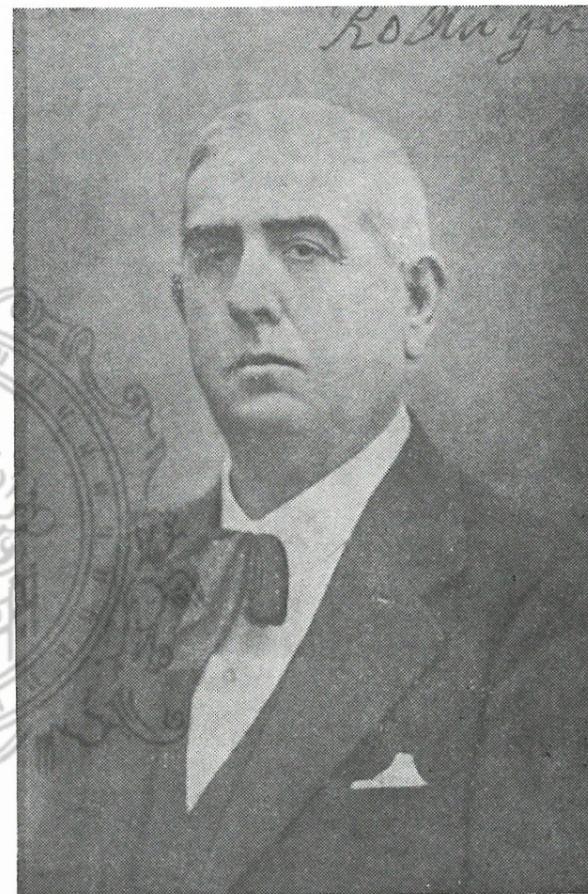


J A E N

## Quienes fueron los maestros

FRANCISCO LEMA «FOSFORITO»

Francisco Lema, «Fosforito», fue uno de los más grandes malagueños conocidos, quien mantuvo con Chacón una gran rivalidad en este estilo durante casi 30 años.



Nació en Cádiz en 1869; el sobrenombre lo motiva su altura y delgadez, existiendo una anécdota sobre ello, relatada por Fernando el de Triana en su libro «Arte y artistas flamencos»:

«Sabido es que por aquel tiempo la luz de más lujo y claridad era la de gas; de éstas había unas cuantas en el tablado del café del Burrero; la instalación de dichas luces estaba hecha a buena altura, pero como para Fosforito no había nada alto, una noche encendió un cigarrillo en una de las más altas, y al notar lo Paco «El Sevillano», le preguntó en tono grave:

—¿Qué edad tienes, niño?

—Dieciocho años —contestó Fosforito.

—¿Dieciocho? ¡Cuando tengas veinticinco vas a encendé en er só!».

Fosforito fue discípulo de Enrique el Mellizo y, entre otros oficios desempeñó el de ayudante de cochero. Ayudado y orientado por el maestro gaditano, Fosforito debutó en 1883, a los catorce años, en el jerezano Café del Palenque, propiedad del siguiriyero Juan Junquera, valiéndole el éxito obtenido un contrato de cuarenta actuaciones en el local, a 6,25 pesetas por noche.

Realizó bastantes giras por los pueblos de Cádiz y Sevilla, actuando en famosos cafés cantantes como el sevillano de El Burrero, el jerezano Café de la Veracruz, o los madrileños Monedero, Naranjeros o el del Brillante, al que inaugura.

Según Fernando Quiñones, fosforito se despidió en el Olympia de Sevilla en 1923, aunque se cree que su última actuación pudo haber tenido lugar el 5 de marzo de 1926 en el teatro La Latina de Madrid.

Francisco Lema contrajo matrimonio con la bailaora Mariquita Malvido, y se mantuvo en figura del cante profesional durante casi toda su vida. Murió en la mayor pobreza, en los primeros años cuarenta y en una pensión de la castiza calle madrileña de Mesón Paredes.

Su decadencia como artista flamenco, sobrevino antes que la de D. Antonio Chacón, existiendo una letra que refleja perfectamente la misma:

*Fosforito ya no canta.*

*Fosforito se apagó.*

*Para cantar malagueñas  
hay que llamar a Chacón.*

Según Ricardo Molina: «Se conserva (muy olvidado) el cante de Fosforito, una malagueña saturada de profunda melancolía y desarrollada en un plano de dulce musicalidad»:

*Desde que te conocí  
mi corazón llora sangre,  
yo me quisiera morir  
porque mi pena es muy grande  
y así no puedo vivir.*

Interpretando esta malagueña —se cuenta— Fosforito hacía sudar al público, por creer éste que no podrían llegar las facultades del artista a coronar el penúltimo tercio, de modulaciones tan difíciles como ajustadas.

Selección RAFAEL VALERA

# DISCOGRAFIA DE ARTISTAS FLAMENCOS

Por Manuel Yerga Lancharro

## MANUEL CENTENO

CANTE	LETRA	GUITARRISTA
Malagueña	Bien sabe Dios que lo hiciera	N. Ricardo
Malagueña	Tormento...	idem
Malagueña	Qué tienes por mi persona	idem
Taranta	Si a la derecha te inclinas	idem
Soleares	Anda ve y pregúntale a un sabio	idem
Cartagenera	Porque olvidarte quería	idem
Fandango	Yo por tí no miro a nadie	idem
Fandango	Como yo quiero a mi madre	idem
M. Granaina	Viva Sevilla	idem
Siguriya	Penas tiene mi alma	idem
Caracoles	Cómo relucen	idem
Cartagenera	Las delicias de su amor	R. Montoya
Malagueña	La gente	idem
Fandango-verdial	Dos águilas imperiales	idem
Fandango verdial	Viendo a mi madre llorar	idem
Fandango	En la boca un fandanguillo	idem
Fandango	Y este cuchillo montés	idem
Saeta	Silencio Pueblo cristiano	Banda
Saeta	En el patrocinio está	Banda
Siguriya	Mis penas son grandes	M. Badajoz
Fandango	Rosita de Alejandria	idem
Fandango	Entre tantas como había	idem
Fandango	Duro como el pedernal	idem
Fandango	Ojos de garza morena	idem
Taranta	En mi corazón reinaba	idem
Fandango	De verme como me veo	idem
Fandango	Para que mi querer se acabe	idem
Fandango	Tiene el tesoro mayor	idem
Fandango	Como yo quiero a mi madre	idem
Fandango verdial	En la agonía de un Rey	M. de Huelva
Fandango Lucena	Le queda remordimiento	idem
Fandango Lucena	Pidiendo de puerta en puerta	idem
Fandango Huelva	Mira que contradición	idem
Fandango Huelva	Que en el nio la cogí	idem
Fandango Huelva	Que a tu puerta llegó un día	idem
Fandango Alosno	No necesito cuchillo	idem
Fandango Alosno	Ni mancha ningún linaje	idem
Fandango Alosno	Tiene los pactos comunes	idem
M. Granaina	Viva el Punte del Genil	idem
M. Granaina	Que le llaman la Alcazaba	idem
Fdgo. Pérez de Guzmán	Me quisieron dar la muerte	idem
Fdgo. Pérez de Guzmán	Un cortijo con parrales	idem
Saeta	Azucena de los valles	Tambores
Saeta	María tú no conoces	idem
Saeta	Caminito del Calvario	idem
Saeta	Soledad de San Lorenzo	idem
Saeta por siguiriyas	La cruz en tierra	idem
Malagueña	Y me respondió al momento	M. Moreno
Malagueña	Serrana no has comprendió	idem
Caracoles	Cómo relucen	J. Moreno

# CERVEZAS

# El Alcázar

## Alcázar Premium

especial

y

extra

## Alcázar 50

las que todos prefieren

# VOCES DE HOY



**ANTONIO FERNANDEZ «FOSFORITO»**

