

# LOS FLAMENCOS

## HABLAN DE SÍ MISMOS I

---

MATILDE CORAL

---

CHANO LOBATO

---

MANOLO SANLÚCAR

---

EL LEBRIJANO

---

MERCHE ESMERALDA

---

DIEGO CARRASCO



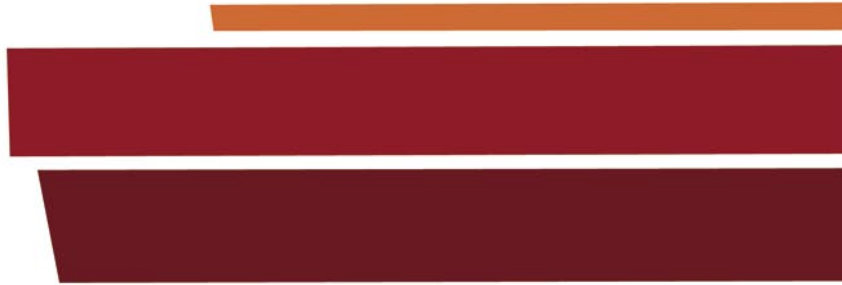
UNIVERSIDAD INTERNACIONAL  
DE ANDALUCÍA















# LOS FLAMENCOS

## HABLAN DE SÍ MISMOS I

---

MATILDE CORAL

---

CHANO LOBATO

---

MANOLO SANLÚCAR

---

EL LEBRIJANO

---

MERCHE ESMERALDA

---

DIEGO CARRASCO



UNIVERSIDAD INTERNACIONAL  
DE ANDALUCÍA

---

*Agradecimientos*

Consejería de Cultura y a la Bienal de Flamenco de Sevilla

---

*Dirección de la publicación, guión y dirección de DVD*

Manuel Curao

*Fotografía*

Paco Sánchez y Enrique Martínez

*Trascripción literal*

Laia Munar, María Moreno y Sara García.

*Diseño y maquetación*

Ricardo Barquín Molero

*Producción DVD*

Servicio Audiovisual de la Universidad Internacional de Andalucía

*Realización*

Enrique A. Martínez

*Edición y cámara*

Daniel González

---

*Copyright de la presente edición*

Universidad Internacional de Andalucía

*Copyright*

Manuel Curao. Dirección de la publicación, guión y dirección de DVD

*Edición de 500 ejemplares. Mayo, 2007.*

---

*Universidad Internacional de Andalucía*

Monasterio de la Cartuja. Calle Américo Vespucio, 2. Isla de la cartuja. 41092 Sevilla

[www.unia.es](http://www.unia.es)

---

ISBN: 978-84-7993-041-7

Depósito Legal:

Impresión:



# ÍNDICE

## *Prólogo*

**Los flamencos hablan de sí mismos**, Rector Magnífico D. Juan Manuel Suárez Japón.  
12

## *Introducción*

Manuel Curao.  
16

## *Capítulo 1*

**Chano y Matilde en la Internacional**, Jesús Vigorra.  
22  
**Matilde Coral, Chano Lobato y Jesús Vigorra.**  
24

## *Capítulo 2*

**“Con el alma compartida”**, Juan Manuel Suárez Japón.  
56  
**Manolo Sanlúcar y Juan Manuel Suárez Japón.**  
60

## *Capítulo 3*

**“Se moja el agua”**, Manuel Curao.  
90  
**Juan Peña El Lebrijano y Manuel Curao.**  
92

## *Capítulo 4*

**Por siempre, Medea**, Rosalía Gómez.  
122  
**Merche Esmeralda y Rosalía Gómez.**  
124

## *Capítulo 5*

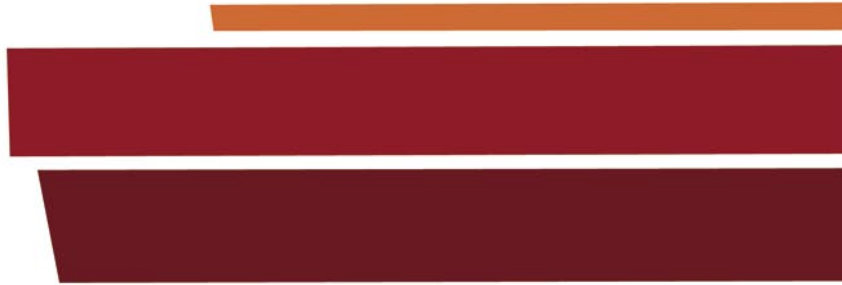
**Diego Carrasco a las 9:30 en la Universidad**, Faustino Nuñez.  
160  
**Diego Carrasco y Faustino Nuñez.**  
162

## *Anexo*

**Reedición de “Rito y Geografía del Cante”**, José M<sup>a</sup> Velázquez Gaztelu.  
188







**Prólogo. LOS FLAMENCOS  
HABLAN DE SÍ MISMOS**

**Rector Magnífico D. Juan Manuel Suárez Japón**



Como arte singular y complejo que es, el flamenco encerró siempre en sí mismo - y mucho más en nuestro tiempo- el inevitable germen de la polémica, de la discusión, de la plural confrontación de las opiniones. Ya desde sus orígenes, desde los momentos en que produce las primeras noticias de su existencia, es el flamenco un arte admirado o despreciado, que atrae el interés de unos y el desdén de otros, que es reivindicado como arte del pueblo pero al que el mismo pueblo apenas fue durante mucho tiempo capaz de entender y valorar en sus justos términos.

Nada extraño, pues, que en la larga bibliografía, que ya han ido generando los estudios sobre el flamenco, sean frecuentes las posiciones extremas, al menos con la misma frecuencia con la que en las mismas aparecen las repeticiones de ideas y de tesis, la reiteración de verdades y falacias plenamente asumidas, -consideradas pilares indiscutibles del saber flamenco-, la reproducción de asertos y verdades muy pocas veces sustentadas en investigaciones rigurosas.

Más, un hecho igualmente notorio es sin duda que en todo este tiempo apenas se ha dejado oír la voz de ellos, la de los principales protagonistas de este arte peculiar, la de los propios flamencos. Es cierto que existen algunos casos que, -como la excepción que a toda regla acompaña-, pueden mostrarnos algunas expresiones de la visión personal que sobre el flamenco han mantenido algunos artistas, pero aún así hemos de admitir que las mas de las veces las “autobiografías” relatadas por algunos artistas con las que contamos, han devenido mas en un repertorio de anécdotas sobre sus peripecias vitales que en una comunicación abierta y clara sobre sus opiniones acerca del flamenco, sobre sus vivencias más profundas, sobre el modo de concebir su propio arte, en suma, en ese esfuerzo, -no siempre fácil-, de dar cuentas de lo que se hace y del por qué se hace.

Reconozcamos que extraer estas opiniones a los artistas flamencos no es tarea fácil. Muchos flamencos apenas alcanzan a expresar sino metáforas inconscientes cuando se les pregunta acerca de esas dimensiones más profundas en las que se fundamentan sus propias acciones creativas, su arte. Y en otros casos su propia modestia y una cierta común timidez les inhibe a la hora de expresarse por no incurrir en lo que consideran excesos inelegantes, impropios de un buen flamenco. Y sin embargo, reafirmamos de nuevo nuestra convicción de que esas visiones personales, subjetivas, -y por consiguiente, sometidas también a la crítica y a la discrepancia-, son fuente principalísima para el conocimiento del flamenco y de sus infinitos recovecos y misterios.

En un arte como el flamenco, reflejo y fruto de un modo tradicional de crear y de transmitir la cultura, el testimonio de quienes lo protagonizan deviene, por tanto, en un factor esencial de conocimiento. Si es aserto repetido que en las culturas tradicionales cuando algún posible “informante” se muere es “como si se quemara una biblioteca”, en el flamenco eso se cumple, desde luego, con total exactitud. Cuando por desgracia tenemos que asistir a la desaparición de alguno de nuestros grandes artistas, -como ha sucedido recientemente con Fernanda de Utrera, con Turronero, con Chato de la Isla, y antes con tantos otros-, no solo sentimos el dolor de la pérdida humana, sino que en nuestro fuero interno sentimos, además, la pena de ver cómo desaparece un caudal de informaciones preciosas, únicas, aquellas que ellos y sólo ellos nos podían haber dejado.

Esta es la idea que sostuvo en su día la iniciativa de integrar en la programación de nuestros Cursos de Verano en la sede sevillana de La Cartuja uno en el que se les diera la palabra, un curso en el que el protagonismo no fuese de los teóricos de este arte, ni siquiera de los críticos o profesionales de la información flamenca, sino de ellos mismos, de los flamencos, de los artistas, de los agentes esenciales de un arte, el flamenco, que, -en buena parte y como ya se ha dicho-, consiste en gran medida “en el sumatorio de lo que hacen los flamencos”.

Así concebido y bajo la dirección de Manuel Curaó, pasaron por nuestras aulas las palabras y la sabiduría de Chano Lobato y Matilde Coral, de Merche Esmeralda y Diego Carrasco, de Manolo Sanlúcar y El Lebrijano, con los que dialogamos otros tantos estudiosos o profesionales de la investigación o de la información flamenca. Cuanto allí se dijo, -sin más cambio que los requeridos para hacer más fácilmente legible el texto transcrito-, es el cuerpo de este libro que ahora tengo el honor de prologar. Un libro con el que pretendemos hacer llegar esos testimonios a cuantos se sientan interesados por la cultura flamenca o a cuantos, sin más, se sientan atraídos por ese género de literatura que suponen los relatos autobiográficos.

Lo hacemos, además, como un modo de testimoniar nuestro compromiso con el flamenco, firmes en el objetivo de que la universidad, en general, y la universidad andaluza en concreto, den a este arte el lugar que desde hace tanto tiempo nos viene reclamando. Es también lo que nos mueve a dar continuidad a esta iniciativa y a incorporar en el programa de Cursos de Verano del año 2007 la segunda edición. Una edición que, con el mismo formato, hará sitio a la palabra de otros artistas flamencos cuyos testimonios serán recogidos, como éstos, para ponerlos a disposición de los interesados, de los estudiosos, de los aficionados, de los amantes del flamenco en cualquier rincón del mundo.



# **INTRODUCCIÓN**

**Manuel Curao**

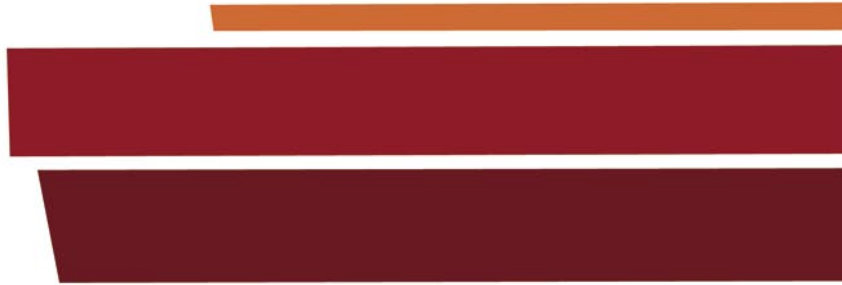
**Periodista. Director del Curso**

“Los flamencos hablan de sí mismos” es el título de un curso que se desarrolló en la Universidad Internacional de Andalucía, entre el 18 y el 22 de septiembre de 2006. Conocer de cerca al artista y su obra y descubrir a la criatura que le da vida, era la intención. La nacencia, el entorno familiar, el aprendizaje, corrientes de influencias, desarrollo artístico, profesionalidad y una vida de arte, son los parámetros del tratamiento. Y para renglonear la palabra, en cada una de las cinco sesiones, particulares compañeros de conversación. Así quedó el programa: Matilde Coral, Chano Lobato y Jesús Vigorra; José María Velásquez-Gaztelu sobre “Rito y geografía del cante”; Manolo Sanlúcar y Juan Manuel Suárez Japón; El Lebrijano y Manuel Curao - un servidor-; Merche Esmeralda y Rosalía Gómez y Diego Carrasco con Faustino Núñez. Se trata de personalidades del arte flamenco de primerísima instancia; maestros irrepetibles, con una estela de valores seguidos por generaciones; ellos, cuando hablan, representan una época, tan exclusiva que sólo se entiende contada por ellos, como aquí lo hacen.

Fruto de estos encuentros es este trabajo que aquí presentamos, que compila la transcripción de las entrevistas y se completa con un montaje audiovisual en el que se incluye un documental del curso y un índice para el que se han seleccionado los momentos más sublimes de cada sesión. Desde la admiración restaurada de Matilde por Pastora Imperio, al cante de los “calamares” de Chano a una japonesa; los juegos cantaores desmemoriados de La Niña de los Peines que cuenta Lebrijano y el cantiñeo con que ilustra sus aportaciones a la soleá. Otro trazo empieza en la conciencia flamenca y andaluza de Manolo Sanlúcar, para rematar con el último recuerdo vivo de su padre; Merche Esmeralda reviviendo entre sollozos su papel en “Medea” y llena de orgullo por su reciente licenciatura en Grado Superior de Danza; y José María Velásquez hablándonos de “Rito y geografía del cante”, serie considerada el “Museo del Prado” del flamenco.

Recomiendo que se empiece por el documental, que ofrece una visión global del curso, con la idea e intenciones del mismo, las opiniones de los profesores y de los alumnos y el encuentro particular de los mismos. Así, después de andar por casa, tenemos la opción de elegir capítulo para instalarnos, con la lectura, en la primera fila de una representación con formato de entrevista, por la que va pasando la vida y la obra de cada uno de los protagonistas, contada - transcrita - respetando en lo posible el lenguaje de las conversaciones, que en parte giran en torno a referencias audiovisuales de los artistas protagonistas. La grabación en vídeo del curso ha hecho posible ofrecer una selección de momentos, que completa el trabajo de forma original y viva, para mayor detalle sobre estos flamencos que hablan de sí mismos. Gracias a todos por haberlo hecho posible.









**CAPÍTULO I**

**MATILDE CORAL, CHANO LOBATO  
Y JESÚS VIGORRA**

**CHANO Y MATILDE  
EN LA INTERNACIONAL**

**Jesús Vigorra**

Invitado por la UNIA a participar en el curso “Los flamencos hablan de sí mismos” con Matilde Coral y Chano Lobato, pude comprobar cómo también en un foro universitario nuestros admirados artistas estaban a la altura. No tenía la menor duda, es mas, en alguna ocasión en tantas tardes de radio compartidas con ellos en Canal Sur Radio, ya les había presentado al auditorio como “doctores honoris causa” por la universidad de la vida. Doctorados ahora por la Internacional de Andalucía, tras su paso en septiembre de 2006 por la Cartuja de Sevilla, sede de la UNIA.

Fue una mañana radiante y, como siempre, puntuales estaban en la capilla del Monasterio de la Cartuja. Ante un auditorio joven, de mayoría femenina, lo que ya es común en la universidad y en el terreno de la cultura, Matilde y Chano echaron por tierra muchos de los tópicos que al flamenco en general y a los flamencos en particular se le han colgado como devengo añadido por el hecho de dedicarse a cantar, bailar o tocar la guitarra. Esto siempre ha sido así, pero es que resulta que no es así, al menos, de una manera generalizada. Porque frente a ese malditismo, Chano y Matilde comenzaron a desgranar mil y una historias que hacían referencia a sus orígenes, duros en un principio porque nada les fue regalado; y los maestros de los que aprendieron y con los que se codearon: Antonio Ruiz, Pastora Imperio, Manolo Caracol, Enrique El Cojo, La Macarrona, y a tantísimos artistas con los que han compartido escenario y vida. Relataron también sus miedos (la “jindama”) a no responder en el escenario o en el tablado, de sus trucos para salir de una situación inesperada, de su inquebrantable respeto al público.

Hubo sonrisas y risas entre el auditorio qué sería de la vida sin humor que hace que las penas sean menos amargas y nos dejen al final una historia que poder recordar. Pero también hubo emoción entre el auditorio y en los conferenciantes, que relataron con la maestría de esos contadores de historias o de los grandes señores de la escena. Porque ellos siempre saben ser y estar de verdad, en el cuarto de los cabales o ante el público de un teatro, ante los miles de oyentes que les esperan cada miércoles en Canal Sur Radio, y ya van cinco años sin perder una semana en antena, o ante un grupo de estudiantes con más o menos entendimiento del flamenco. Porque cualquier persona inteligente que en alguna ocasión se cruzó con ellos sabe que estamos ante unos artistas excepcionales e irrepetibles, que guardan memoria de la historia viva de un siglo de arte y de vida. Vamos a escucharles...



**Matilde Coral:** Yo llegué al baile con el juego, porque no teníamos juguetes, no teníamos nada, solamente ilusiones, un carro lleno de ilusiones. Y me dedicaba a cantar en la puerta de mi casa con los otros niños. Éramos niños, y después del colegio, por las tardes, las sillitas y la puerta para el fresco. Yo, que me he criado aquí, en Chapina, donde estaban las últimas casas para entrar en el camino de la Cartuja, he visto a las cartujanas volver cantando. Te hablo, por ejemplo de Carmen Florido, que era una cartujana estupenda, guapísima, y que cantaba maravillosamente. Y ahí empezó en mi vida a gustarme otro mundo que no fuera la escuela. Mi padre cogió un trabajito en la Calle Muñoz Oliver, y me llevó a casa de Adelita Domingo, que ha sido quien nos ha enganchado a muchísimos al carro del arte.

Empecé a cantar, después terminé bailando; más tarde me presenté a aquellas reuniones, como una especie de castings que se hacían en el Hotel Madrid. Yo me presentaba con la cara que Dios me dió a bailar. “Baile usted *seguiriyas*”. Yo no sabía lo que eran *seguiriyas* ni nada pero yo escuchaba el toque y decía, pues ya está. Yo tenía un pelo rubio muy bonito y no sé lo que me imaginé, pero me solté el pelo y me di una vuelta, y me hiné de rodillas en el suelo. Entonces, un aplauso, y yo dije “uy, qué bien lo he hecho”. Y me escogió un señor llamado Pulpón, Jesús Antonio Pulpón, que fue mi compadre más tarde. Un hombre que quitó mucha hambre a muchos artistas y nos ayudó muchísimo; nos tendió la mano para seguir adelante. Su recuerdo lo tengo como algo sagrado, porque nos quitó hambre, y en aquel momento el hambre era lo primordial.

Pero las ilusiones mías, como digo, eran tremendas. Seguí bailando, resumí mi vida presentándome a todos los castings; me apuntaba a todo. Y cuando preguntaban, “¿esto quién lo baila?”, yo iba, porque creo que para todo esto, para bailar, para ser artista, para ser algo en la vida, hay que perder un poco la vergüenza y el miedo. Pero la vergüenza en el buen sentido, porque en aquel momento teníamos al demonio en la calle, que por un bocadillo nos tentaba, porque éramos monísimas, hermosísimas y muy jóvenes. Después he conseguido bailar con los mejores, fue poquito a poco, empecé de conjunto con Pepe Pinto, después con Marchena, con todo el mundo.

Recuerdo que para ser artista te exigían mucho, tenías que ser un poco actriz, porque llevaban como unos sketch de comedia, y había que saber interpretar, y a mí eso me ha gustado siempre. Total, que llegué a artista. Me casé con Rafael, que es lo más grande de mi vida. Ahora va a hacer 50 años, el día 15 de diciembre, que me casé con mi marido, y me voy a casar otra vez, porque veinte veces que conociera a Rafael, veinte veces que me casaría con él. Juntos, le dimos la vuelta al mundo. Trabajé con los mejores. De todos aprendí porque autodidacta no soy. Mis maestros fueron todos, todos, porque el que diga que es autodidacta, ése es el más torpe del mundo, porque lo bueno es aprender de todos y hacer tu propia composición. Luego monté mi escuela, de cincuenta metros, que por amor, mantengo todavía con sus

derechos y todas sus cosas y cerradita. Por amor. Ahí está mi escuela, para recordar que ahí empecé. Seguí bailando y me metí en el tablao de El Guajiro. Siempre en los mejores tablaos, con los mejores artistas. Para mí, haberle bailado a Chano ha sido lo más grandioso de mi vida, porque nunca he bailado mejor que cuando le he bailado a Chano. Después, cuando montamos “Los Bolecos”, vino cantando uno de los mejores, Martín Revuelo. Pero era otra cosa. Chano, es bailar al cante, y lo otro era una estructura hecha de baile. He pasado por la época donde la técnica se ha comido al arte, porque es que la técnica debe estar ahí, pero, por favor, todo el que estudie mucho que no se le olvide el momento de la inspiración. Y lo aproveche, porque si todo es técnica, todo es perfecto, todo es cuadrulado, no, no... Antes, nos agarrábamos a unos estilos, como el de Pastora Imperio y Carmen Amaya. Había pocos estilos, pero los suficientes como para hacer tu propia composición. Yo, a todos les he cogido algo bueno, que creo que es bueno. Si lo he hecho mal o lo he hecho bien, ahí está. Voy a cumplir 72 años, ya los huesos te duelen, roza la máquina y las piernas, y tienes que echarte para atrás y decir “vamos a dejar paso a todos los que vengan”. Pero cuánto me gustaría que los jóvenes trabajaran sobre lo que he dicho antes, que le den paso a la inspiración, que no se cierren, que no se coma la técnica a la inspiración. Soy artista porque Dios lo ha querido y por mi dedicación plena, y lo volvería a ser de nuevo. He criado a mis hijos, que son universitarios como vosotros. Y lo más grande que ha ocurrido en mi vida, es el baile, haber interpretado y haberlo dado todo por el arte. Son las bacterias que respiro. El baile ha sido mi vida. Me quitaron el baile y mi vida -explica muy emocionada - se está cortando solita, poquito a poco.

“Ya voy a cumplir 72 años, los huesos te duelen, roza la máquina.”

**Jesús Vigorra:** Muchas gracias Matilde. Has dicho muchas cosas que tendremos tiempo de matizar; esas cosas tan bonitas y tan sencillas que has dicho. En lo que no estoy de acuerdo es en lo último, porque hicieron un espectáculo que se llamaba “Historias con arte”, que fue una idea de Maite Martín. A la cantaora, nacida en Cataluña, se le ocurrió unir a Matilde Coral, Chano Lobato y al guitarrista Juan Habichuela. O sea, más de dos de siglos sobre el escenario. Yo viví la noche aquella en la ciudad del Teatro de Cataluña, con Ortiz Nuevo, que los iba metiendo en conversación, cante y baile. A mí me pareció de las cosas más maravillosas que he visto, el teatro en pie, aplaudiendo. Después, lo han llevado por varios sitios de Andalucía, con un sonado éxito.

Bien, Chano, ahora cuéntenos cómo fue tu llegada al mundo flamenco. Tú que naciste en una familia donde no había artistas.

**Chano Lobato:** No había artistas, pero mi padre cantaba por *tangos* muy bien, y mi madre como una mocita más de allí, se daba su vueltecita. Ella se parecía mucho a La Perla. Yo nací en el barrio Santa María

de Cádiz, ya tú sabes, muchos flamencos, pero flamencos de esa época mía, trabajadores en el muelle, en el matadero. Y muchos de ellos siempre han tenido un término medio de vida, su carnicería, su tiendecita, pero después salían, y venga ese compás y bailando con unos brazos que quitaban el sentido. Y carnaval que te vi. Me acuerdo de Rosa La Papera, la madre de la Perla, vestidita de Húngara, que era la que llevaba el bolso con el dinero. Entonces conocí los duros de plata, que cuando daban un duro, ya estábamos todos mirando para el bolso. Ésa es la versión que tengo de mis principios. Yo tenía catorce años cuando murió mi padre. Te daban una miseria después de aguantar toda la noche de juerga, porque yo no podía ir a los cabaret, con esa edad, no me dejaban entrar. Con catorce años, mucha brillantina, la corbata muy señalada y por las cortinas miraba a la gente que bebía vino, esos señoritos de juerga, que cuando cerraban a las dos y media, se iban a la venta La Palma. Y ahí ya me metía yo, siempre con mucho cuidado, porque la policía de vez en cuando venía.

Si cerraban, nos íbamos a San Fernando. Entonces, andaba por allí El Chato que se casó muy joven y empezó a tener hijos, tres o cuatro de momento, más de diez crió ya cuando se fue a Madrid. El pobre ha muerto ahora. Cogía los niños, los vestía de “primera comunión” y ese tranvía muy temprano y a pedir con sus estampitas: “niño, dale una estampita” .... Y vestía a los niños seis o siete veces al año para poder *mangar*. El pobre con esa cara que era el grifo de la calle Plocia.

**J. Vigorra:** ¿Qué es eso de la calle Plocia?

**Chano:** Una calle de Cádiz que tenía un grifo comunitario, con una cara de león y de tanto darle la gente, tenía la nariz gastada; se quedó con los dos agujeritos nada más, como El Chato, el pobrecito, que se murió hace unas semanas... Por eso, al decir Matilde lo de las fatigas que hemos pasado, lleva toda la razón. Nosotros hemos pasado mucha fatiguita. Pero los flamencos que había allí en Cádiz eran de esa manera, cantaban y bailaban que quitaban el sentido, porque antes se tenía una cosita... Yo paso ahora por la calle O'donell de Sevilla donde está el monumento a Pastora Imperio y me quedo como un majareta. La miro por este lado, y después por tres o cuatro lados más, porque es que esos brazos de Pastora eran inconmesurables.

**Matilde:** Pastora Imperio, ¡ojá!

**Chano:** Nosotros estuvimos muchos años en El Duende, en su tablao flamenco, y después en fiestas particulares a las que iba ella. Me decía: “Chanito, despacito con los nervios”, y ya le cantaba más despacio. Esos brazos de Pastora eran un portentoso. Yo le canto a ella, “La Mejorana, la mejor bailaora y la de más fama”, y después remataba: “tenía un misterio, tenía un misterio, cuando levantaba esos brazos, su hija

Pastora Imperio”. Por eso cuando la he visto ahí, esa escultura, esos brazos... Muchas veces, aquí nuestra amiga Matilde, como buena *ratera*, - Matilde ríe apartando la mirada - en el sentido del arte, de mirar, cuando estaba en El Duende, le echaba mano a muchas cosas.

**J. Vigorra:** Vamos a aclarar el término, porque te referes a fijarse en lo que hacen los maestros para asimilarlo, aprenderlo, incluso imitarlo, como decía Matilde antes, todo el mundo ha bebido de alguien.

**Chano:** Eso, eso por encima de todo. Carmen Amaya decía “quitarme a ese niño de ahí que me pone estartá”. Y lo decía por Antonio.

**J. Vigorra:** ¿Antonio Ruiz, el bailarín?.

**Chano:** El mismo... Fíjate que cogió “El Amor Brujo” de Falla y lo cambió. El protagonista era el *duende*, y él coge el papel del espectro y se lo adjudica hasta ponerlo por encima del *duende*, Antonio lo cogía todo. Y era porque llegaba y robaba lo que hiciera falta. Y en el cante pasa igual, yo le echo mano a las cosas de Mairena. Cuando yo le iba a cantar a Antonio, como Mairena estuvo con Antonio cantándole para bailar, yo le echaba mano porque Antonio Mairena lo había dejado hecho. Y esto lo hemos hecho todos ¿comprendes?

**Matilde:** Rateros...

**Chano:** El que es sincero, lo reconoce, pero el que no, dice: “eso me lo he inventado yo”. Y estos son los que no tienen *lachi*, que no tienen vergüenza. Si tuvieran vergüenza, dirían: “a eso le eché mano escuchando a Antonio Mairena”. Hay una antología que la hizo Perico El del Lunar en Francia. Se tuvieron que ir a Francia a hacerla, la podían haber hecho en Sevilla...

**Matilde:** En España por lo menos.

**Chano:** Pues nada, se tuvieron que ir a Francia. Y de esa antología, esos 33 cantes, que te dan una orientación muy buena. Pues eso está hecho con muchas miras, está en francés, en inglés y en español. Pues de ahí, si tuvieran vergüenza, y dijeran la verdad la gente de mi tiempo que son figuras, dirían que de ahí han echado mano a esto y aquello. El día tiene veinticuatro horas, y ellos han estado veintiocho, y no sé de dónde buscan esas cuatro horas de más, pero las tienen. Eso le pasa a los japoneses...

**Matilde:** Sí, porque las buscan.





**Chano:** Pero luego, pasa lo que pasa, pobrecitos míos. Tú haces un guiso de papas con una hoja de laurel, y llega el olor hasta la *casapuerta*. Y ellos, ya pueden hacer las papas con lo que quieran, que no tiene sabor ninguno. Los japoneses, dentro de nada, van a coger y van a saberse toda la antología.

**Matilde:** Todo, todo, es que lo van a tener todo.

**Chano:** A mi me pusieron para que le cantara por *caracoles* a una japonesa que llevaba Antonio, que la cogió para sustituir a una muchacha que se había puesto mala. La japonesa loca de contenta, hasta que después de un ensayo la veo triste y le digo: “¿qué te pasa, chiquilla?”, y me dice: “es que no me sale bien la vuelta cuando usted dice lo de los calamares”, ¿calamares?, será *caracoles*, ¡*caracoles!*”. “No, no, es cuando usted dice: te quiero más calamare que te palió”. Ahí es donde ella se equivocaba, la pobre, cuando decía “te quiero más que a la mare que me parió...”.

La última vez que he estado en Japón fue con Kojima, que es como si fuera Antonio aquí, es el único bailar que apodera el gobierno japonés. Y me llamó para un espectáculo que montó contando la vida de un bailar. El argumento era ese. No veas, veinte alumnas artistas, lo menos catorce mantones, aquello era, para qué te voy a contar... Y salgo yo con un sombrero que me dieron, que era la plaza de toros de El Puerto de Santa María, y una capa, que me acordaba de Antonio cuando bailaba la *caña*. Hasta que un día, tiré el sombrero y la capa y dije que no salía más así..., “lo que usted diga, Chano, lo que usted diga...”. Pero una de las veces que aparezco, siento decir: “tanglillos, glillos...”. Y le digo a Chicuelo, el guitarrista, que había ido muchas veces a Japón: “¿qué están diciendo, sobrino?”, “que quieren los *tanguillos*”. “¡Ah,

los *tanguillos*..., bueno, pues vais a tocar las palmas y yo les canto los *tanguillos*. Yo me creía que estaba en Triana, y cuando dije “despacio”, mira, las palmas eran esto - toca las palmas despacio para mostrárselo a todos - y ya les canté. “Con el sombrero en la mano, como persona de diplomacia, a este pueblo sevillano, tierra de rumbo y de gracia...”. Y ya muy despacio, dale que te pego, y no veas la ovación que me dieron. Si tú dices aquí que te *toquen*, se forma, porque ya está uno que quiere redoblar, el otro para acá, fuerte, ésta que te dá y te parte el tímpano..

**Matilde:** Es verdad, y cuando no, te meten el *cajón*.

**Chano:** Y en el Japón pasa eso, ¿comprendes?. Quietos, callados, y suavito, *tacatín, tacatín, tacatín*. Y digo “eso es, eso es, viva *Hiroito*”.

**J. Vigorra:** Quien te iba a decir Chano, en aquellos tiempos malos de las ventas y las juergas de señoritos, que ibas a ser figura hasta en Japón...

**Chano:** Me estoy acordando de los coches de gasógeno de después de la guerra, que ustedes no los han conocido. Se lo he dicho al taxista que nos ha traído, porque el hombre tiene noción. El gasógeno era de carbón. Figúrate tú ese taxi que cogíamos en la Plaza de San Juan de Dios, de Cádiz; el taxi era para cinco personas, pues cabían diez. Yo no sé como entraban. Venían algunas muchachitas de alterne; las pobre se ve que venían, porque a lo mejor el señorito era bueno y largaba, ¿comprendes?, largaba en aquel tiempo...

**Matilde:** Chano habla mucho en metáforas.

**Chano:** ...y nos íbamos a la Venta Vargas, en el mes de enero, con ese taxi que se quedaba fuera, como es normal, y venga nosotros para adentro, venga esa juerga. Y caían los chaparrones, y eso le caía al taxi, y eso le caía a ese gasógeno. Cuando por la mañana nos levantábamos, “bueno, vámonos. Adiós, hijo. Ea, gracias”. Un repechito de la Venta de Vargas para arriba, para la Calle Real de San Fernando, allí hay un repecho. Las muchachas con ese maquillaje, las pobrecitas, y nosotros, “una, dos y tres, ahora es, ¡Rafael!”, empujando para arrancar el coche. ¡Eso para verlo!. Y cuando ya le cogía la vez Rafael, que cantaba muy bien por *fandangos*, pero como chófer era regular, ¡Rafael, tuyo es!”. *Run, run, run*, y todo el mundo, “¡ay, que ha arrancado, que ha arrancado!

Pues de fatigas de esas, dos millones. Un día en Cádiz, con ese actor que se llamaba José Nieto, que era del aire nuestro, estábamos de fiesta, y le dice Felipe La Frasca, “Don José, le voy a traer ahora mismo la mejor merluza que hay en el muelle, porque mis hermanos tienen barcos” - tenían un carro de nada - , “tienen barcos y para que la haga Carmela, mi mujer, a la vasca”. Aquel tiempo de la película “Raza”, en la que

intervenía José Nieto. Un acontecimiento. Y yo ya roneando con José Nieto, me pegué dos o tres pelotazos, y le digo “Don José, ¿usted quiere ver una cosa con gracia?, ¿usted ha visto alguna vez una merluza que sale de la caja y por tierra hace así y se va?” “De verdad, Don José, yo no le miento a usted”. “Hombrere, en Cádiz hay embusteros, pero no hasta ese extremo, Chano, que estás hablando conmigo..” Y efectivamente, “póngase usted aquí”, y pasó uno por la pila de las merluzas, y le digo “mire usted, mire usted como se mueve aquella, la más grande”. Y hace la merluza así, - dibuja el movimiento con su mano - , cae al suelo, y hace así, *tin, tin*; así, por la gloria de mi padre. “¿Ve usted Don José?, mire usted como ahora se esconde para allá. Ea, ya está. Ésa es la que usted se va a comer... “Un *merengazo* de arte”.

**J. Vigorra:** Bueno, retomando un poco, habéis hablado de todo, como siempre, de los maestros, la fatiga, todo eso. ¿A quién reconocéis vosotros como maestros?. Puesto que este es un oficio, un arte, que se aprende. Y oficio también, en el sentido más venerable de la palabra. ¿Nos podríais hablar de vuestros maestros?. A quién reconocéis vosotros como vuestros maestros, aunque ya han salido nombres como Pastora Imperio, Antonio Mairena, Antonio Ruíz...

**“En aquella época, cada una se agarraba al estilo que más le gustaba. Había pocos estilos, pero bien avenidos, eran exquisitos”**

**Matilde:** Para mí, la *casa* López, que dejó una estela de grandes artistas. Encarnación Lopez, “la Argentinita”, y su hermana Pilar López, dejaron una estela de grandes bailarines y buenísimas bailarinas. También le tocaban al flamenco. Pastora Imperio, la que quiso fijarse en ella pues se fijó, para hacer su propia composición, que es lo que yo hice. Pastora era mi ídolo, pero nunca podré yo bailar como bailó Pastora, porque es imposible. Eso era ella. Pero he intentado plagiar y poner de mi cosecha lo que he podido. Parece ser que lo que salió es bonito y complació al público, gustó. Y Carmen Amaya, por favor. Está también Rosa Durán, algo maravilloso, ya más contemporánea. Luego, coetáneas mías, estaba Trini España, que para bailar con ella había que amarrarse los machos. Tenía un magisterio único dentro de lo suyo. En aquella época, cada una se agarraba al estilo que más le gustaba. Había pocos estilos, pero bien avenidos, eran exquisitos, porque de ahí partió todo o casi todo. Porque en hombres no me quiero meter, pero está la escuela de Escudero, la de Antonio, a mí me gusta más la de Antonio, es más graciosa, más ágil, más dinámica, me gusta más. Pero esto no quiere decir que Escudero no hiciera todo lo que se debía hacer, en el momento en que lo hizo. Se adelantó al tiempo, se adelantó, a los zapateados, a las posiciones picassianas del baile con los ángulos. Fue algo que creó nuevo, por eso, hoy en día, todo lo que se crea nuevo, intento analizarlo. Porque ahora mismo todo el mundo critica a Israel Galván. Y yo digo “bueno, ¿por qué?, ¿por qué ese niño no puede estar haciendo una obra de arte?”. Ahora mismo a lo mejor no se le reconoce, pero se le va a reconocer en su momento, porque Picasso cuando empezó, todo el mundo lo



miraba raro. Pues, en el baile puede ocurrir lo mismo, sin comparaciones, pero puede ocurrir. Yo no lo tiro por tierra, sino que lo admiro. Él ve bajo ese prisma de la danza, él lo ve de esa manera. Él lo ve así, con ángulos, con cosas raras, que a mí personalmente me parecen raras. Pero maestros los hubo muy buenos. Enrique El Cojo fue un gran maestro, y sabiendo todo el mundo que ni sabía bailar, ni cantar, encima era cojo, feo, todo lo que quisieras, pero Enrique tenía un imperio en los brazos, esos brazos eran para salvarlo. Yo no me fijaba si bailaba *atravesao*, me daba igual, yo lo que veía era que rotaba las manos para adentro y para afuera con un estilo maravilloso; y que los brazos los colocaba que era digno de ver. Eloísa Albéniz fue una maestra fuera de serie, y su hija, Eloísa, mejor aún que la madre. Estaba Otero, por Dios, no nos olvidemos del maestro Otero.

Y la *casa* Pericét, donde mejor se bailó la Escuela Bolera, el baile culto de España, que, si no se remedia, va a desaparecer.

**J. Vigorra:** Bueno, ahora en la bienal, he visto una artista llamada Pericét, ¿es heredera de aquéllos?

**Matilde:** No, no, no tiene nada que ver. Pericét, tenía la academia en Sevilla, al principio de la Calle Feria, frente a San Juan de la Palma, todavía hay un rótulo, si no lo han borrado ya, que pone Academia Pericét.

**J. Vigorra:** Matilde, ¿crees que esa *Escuela Bolera* va a desaparecer?.

**Matilde:** No, no va a desaparecer, tú no te apures. No, porque el baile clásico español es muy hermoso

y necesario. Por esa fase hay que pasar; es necesario bailar a Falla a Albéniz y educarse en esa universidad del *Clásico Español*.

Aquí hemos tenido los mejores. El maestro Otero fue el que hizo ese tratado de baile, ¿quién lo puede dicutar?. Y maestros anteriores a estos, que yo los leo y digo, “madre mía, si esto no sé yo ni que existe”, pues han existido. Yo no conocía a La Macarrona, pero lo de ella me lo puso Adela La Chaqueta, cuando estábamos con Caracol, que son unos cambios en las *alegrías*, donde hay unos brazos especiales, y yo me entretuve en aprenderlos, para que no se perdieran. Y están ahí.

La Kika tiene una *llamada*, la famosa Kika, una *llamada* personalísima, sincronizada, medida, perfecta musicalmente, con una belleza, una plasticidad fuera de serie. Yo me entretuve en aprenderlo, que me lo enseñó Juan Morilla. ¿Por qué?, porque yo quería saber todo eso. Yo he hecho una selección de todos y los he adaptado a mi personalidad. Maestros, los ha habido en Sevilla, en Andalucía, en toda España, porque Pilar López era vasca.

**J. Vigorra:** Chano, ¿tú le has cantado a Pilar López?

**Chano:** Muchas veces le he cantado a Pilar López, y ella en las *alegrías* me pedía una *variación*, una cosa casi a mediación, en la que hay un cambio, el *cambio de jotas* que tiene su explicación con la Guerra de la Independencia que concentró todas las tropas de Cádiz. Entonces, Enrique El Mellizo, escuchaba cantar aquello a las tropas que vinieron de Aragón. Y en esas *alegrías*, como ese tono de la *jota* es tan bonito, se metía. Eso había que verlo en el Ballet de Antonio cuando hacía “Viva Navarra”, que me encantaba, me encantaba ese *soniquete*.

Entonces existía una cosa a mediación de las *alegrías*, que le llaman un *cambio de jotas*. Y Pilar, cuando aquí en el hotel Alfonso XIII, le canté yo, venga ese pedazo de boina, eso es lo más grande del mundo. “Chano, mira, mira lo que llevo”.

**Matilde:** Hacía así y sacaba la boina del bolso.

**J. Vigorra:** ¿Y tú te pones nervioso todavía?

**Chano:** Me pongo *estartao*. Ahora mismo estoy aquí, tranquilo, pero he salido de mi casa esta mañana, como si fuera a tomar la primera comunión. Y ahora llego y veo a estos chavales tan atentos...

**J. Vigorra:** ...como si estuviéramos en misa. Pero tú cuando tienes que cantar, ¿todavía te pones nervioso?.

**Chano:** Sí, hombre, hasta que no coge uno la cosita abajo no me relajo. Y si es con Matilde, hasta que no sale ella dando su vuelta, estoy más que nervioso, intranquilo.

**J. Vigorra:** ¿Nosotros utilizáis, la palabra nervios?.

**Matilde:** No, la palabra nervios no, decimos *estartao*.

**Chano:** Sí, yo le llamo *estartao*. Eso es *desbaratao*.

**J. Vigorra:** A ver Matilde, y ¿tú también te pones nerviosa?.

**Matilde:** Te he dicho *estartá*. A mí me hace el corazón así, *bum, bum, bum...* El médico me dice “tiene usted un poquito de arritmia”, Y le digo, pues lo tengo de toda la vida, porque cuando yo salía a bailar, yo notaba el pañuelo, cruzado aquí, que me hacía así - y se golpea el pecho -. Palabra de honor. Hasta que salía a bailar, *estartá*.

**Chano:** De todas maneras, nosotros estamos acostumbrados a salir de todos los atolladeros, sabemos lo que es cantar sin micrófono o bailar en lo alto de un remolque. Me estoy acordando de una cosa que no sé si contarla.

**Matilde:** ¿De qué Chano?, cuéntalo.

**Chano:** Cuando estuvimos grabando el disco del himno de Andalucía, que salió una cosa preciosa, con todos los artistas representando todas las provincias de Andalucía, a mí me tocó la parte de Cádiz y había que meter la letra del himno por *alegrías*. Y este chiquillo, Isidro, hermano de Manolo Sanlúcar, me indicó como iba a ir el cante, con el coro de Julio Pardo, total una clase de hechura que a mí me encantó. Pero resulta que la letra tiene una parte, esa que dice: “sea por Andalucía libre, España y la humanidad...”, que no entra en el compás. Entonces, yo le dije que si me podía cambiar el “sea...” por un *citroen* o un *ford*, porque el “sea” ese, no hay quien lo aparque bien. Lo que son los nervios y las cosas, yo me creía que era un coche porque allí todo el mundo hablaba del *sea*, que si el *sea*...

**J. Vigorra:** Por contextualizar un poco, lo que está hablando Chano es referente a una obra discográfica que fue una idea de Manuel Curaó, con la dirección musical de Isidro Muñoz, que recogía doce versiones

del himno de Andalucía, hechas por distintos palos del flamenco y por primerísimas figuras. Fijaros que está Paco de Lucía, Carmen Linares, Enrique Morente, Arcángel... en fin, una obra de arte que no ha tenido la repercusión que se merecía, porque peor no se pudo hacer a la hora de distribuirla.

**“Estamos acostumbrados a salir de todos los atolladeros, sabemos lo que es cantar sin micrófono o bailar en lo alto de un remolque”**

**Matilde:** Una joya, porque hay que ver lo de la *panda de verdiales* de Málaga.

**Chano:** Yo tengo una espinita a cuenta de eso con el espectáculo de la inauguración de la Bienal, de Mario Maya, donde estuvieron representadas todas las provincias menos Cádiz. Me dijo una persona: “Chano, cómo nos acordamos de tí”. ¡Hombre!, y la verdad, a mí me ha dolido porque si me hubiera dicho Mario que le echara un cable..., pero a mí no me ha llamado nadie, ni nadie me dijo nada, que quede claro, porque andan diciendo cosas por ahí que no son verdad.

**Matilde:** Sonó la palabra dinero y se acabó.

**Chano:** Bueno, pero esto es ya pura anécdota.

**Matilde:** Sí, pero una anécdota con dolor.

**J. Vigorra:** De cualquier manera, ahí está el disco y si tenéis la oportunidad, haceros con él, que merece la pena. Bueno Chano, cambiando de tema, cuéntenos porqué te echaron del colegio.

**Chano:** Había un cura que se llamaba Don León que la tenía tomada conmigo, unos *cosquis* que daba el hijo de la gran China; no me podía ver, me decía: “cuenta las lozas del patio”, ¡yo, qué iba a contar..., me equivocaba y venga *cosquis!*. Y luego, las campanas, que yo era el campanero, daba los toques rebelao... y me decía: “ahora ve por todas las clases a decir que te has equivocado”. Y ya los otros profesores me miraban y se reían, “que vengo, porque me he equivocado...”. Don León se llamaba el *gachó*.

**J. Vigorra:** Tú también serías algo travieso. Toda la culpa no la tendría Don León...

**Chano:** Todos los curas me tenían simpatía, menos el León este. ¿Tú sabes lo que pasaba?, que yo escribía con la izquierda. Ahora eso no tiene importancia. Iban todos y escribían divinamente. Pero yo escribía, y entonces la letra, en vez de tirarla así para acá, la tiraba para el lado derecho. Tú cogías el dictado y parecía

que lo había hecho con la mano derecha. Pero la posición en la banca desde allí era al contrario, todo el mundo para acá para la derecha. Y yo me tiraba para la izquierda, y como estaba desde lejos, me veía que estaba al contrario. Y como dan esas vueltas que no lo sentía nadie. ¡Qué guantazo me dió!. “No queremos izquierdistas”, me dijo el *gachó*. Mi padre, que trabajaba al lado en el muelle, se enteró y dijo el pobre “aquí nos van a matar a todos por tu culpa”. Por la gloria de mi padre que fue así. Y ya aprendí, poquito a poco, a escribir con la derecha.

**Matilde:** Eso me ocurrió a mí con las *castañuelas*, que las toco con la izquierda...

**Chano:** ...¡Porque tú eres de izquierda, de verdad!

**J. Vigorra:** Lo que ha cambiado este país...

**Matilde:** Y entonces, las tocaba con la derecha, como podía, y me decía “¿con qué mano toca usted?”. Yo decía “con la derecha” y enseñaba la mano. Tocaba con dos dedos, pero parecían cuatro. A mí no me echaron...

**Chano:** ...Pues a mí me echaron y me vino bien, porque me fui al colegio de *Franco* y allí había niños y niñas... Yo con mucha brillantina y roneando.

*PRIMERA REFERENCIA AUDIOVISUAL: Chano Lobato con su hijo Chanito por bulerías. Año 1996.*

**J. Vigorra:** Chano Lobato cantando unas *bulerías* y acompañado por tu Chano. El que toca la guitarra es tu hijo Chano.

**Chano:** Lo que es que ahora ya el pobre no puede tocar, está más retirado. No toca en los escenarios, pero sí que toca. No es un virtuoso, pero sí de *dos y dos son cuatro*. Yo me apaño muy bien con él.

**J. Vigorra:** Tu hijo Chano, aquí estaba estupendo. He estado observando que tú tocas las palmas con la izquierda. ¿Es por lo que tú nos has estado contando antes?

**Chano:** También. Yo escribía con la izquierda, jugaba a la pelota con la izquierda y comía con la izquierda. Cuando el cura ya me dio las dos *guantás*, ya todo con la derecha.

**J. Vigorra:** Pero un guitarrista que toque con la izquierda, de esos hay muy pocos...





**Chano:** Había uno, Atahualpa Yupanqui, que era un fenómeno, se adaptó.

**Matilde:** No tenían trabajo los que eran zurdos, no tenían trabajo.

**Chano:** Este, le regaló en París a Rafael Romero, que también venía en la compañía de Antonio, un puñal gauchesco de recuerdo. Yo ya cantaba sus cosas por *bulerías*, y me decía: “¿pero cómo esos tonos..?”. Yo le dije: “nosotros metemos la guía del teléfono por *bulerías*”.

**J. Vigorra:** Habréis observado, que ahora que tanto se habla de *flamenco-fusión*, lo que no se puede olvidar es que Chano Lobato cantaba todo eso desde hace muchísimos años. Cantaba los tangos, los boleros de Gardel.

**Chano:** Cuando le canto a Matilde por *alegrías*, cuando acaba, pide guerra y entonces por ahí entran esas *bulerías* para rematar.

**Matilde:** Chano es único ¿eh?. Esa forma de tocar Chano las palmas y *meter el pie*. Yo no he descubierto nada, yo lo conocí hace más de cuarenta años. Esas palmas y ese ¡vamos, vamos...!

**Chano:** Mira, ahora están haciendo cosas de estas como “Volver” y hace ya cuarenta años que yo cantaba eso.

**J. Vigorra:** Que tú cantabas de todo. Cantabas las canciones que estaban de moda en tu época.

**Matilde:** Cantaba una *caramba*, ¡cómo la cantaba!. “Caramba era una rosa, cuando vino de Madrid”. Cantaba “El Coyote” por *bulerías* que era impresionante. Salía Rafael El Negro, que no es porque fuera mi marido, es que *pedía guerra*.

**Chano:** Eso de El Coyote, era una novela que estaba de moda, y yo lo cantaba a mi aire por *bulerías*.  
¿Cómo era?

*“Por tierras californianas,  
en un caballo montado,  
galopa bajo la luna,  
un jinete enmascarado...”*

**J. Vigorra:** El sentido de la actualidad y parece que es ahora cuando se han descubierto y se han llevado al flamenco...

**Chano:** No, no y antes de mi tiempo, por ejemplo Vallejo cantaba que quitaba el sentido, y El Chaqueta, en estos cantes de ritmo, con un trabalenguas, era un portento. Y después te hacían un cante por *seguiriyas*, con una cabal...

**J. Vigorra:** Chano, antes ha dicho Matilde que como tú no le ha cantado nadie. Para ti, ¿quién ha sido el mejor guitarrista que te ha tocado?.

**Chano:** Hombre, para mí, en esos años, Paco Aguilera, que estuvo con nosotros muchos años, cuando yo cantaba con Caracol.

**“Porque estoy en Cádiz, estoy en la luz, estoy en la claridad,  
esa divina claridad”**

Mira ahora hay un muchacho aquí en Jerez, Fernando Moreno, que toca que quita el sentido. La guitarra ha evolucionado mucho, para bueno y para malo. Porque la guitarra es muy importante, lo mismo para el baile que para el cante es importante. Para el baile también lo es. Pero claro, también depende de los montajes y lo estoy diciendo delante de una maestra, que está chapada a nosotros, al aire nuestro porque Matilde enseña a bailar y enseña muy bien.

**Matilde:** Los hay que bailan por *taranto*, y hacen de *taranto* una letra. Y de *tango*, que no es *tango*, que es *rumba*, hacen siete u ocho minutos. Entonces, ¿qué hacemos?, ¿qué está bailando usted?. ¿Esto es *rumba catalana* o *taranto*?

**J. Vigorra:** Chano es cantaor rebelado, en el sentido que estuvo cantando cuarenta años para bailar, o sea, *p'atrás*.

**Chano:** Más, más de cuarenta años...

**J. Vigorra:** Y con figuras. Sí, con figuras, pero atrás. Entonces él de pronto se echa *p' delante* y sube en cotización, sube en cartel y sube en todo. Pero, ¿qué diferencia sentiste tú?. Al margen del polvo que levantaba la bata de cola, que luego lo veremos.

¿Qué diferencia hay de cuando cantabas detrás a cuando pasas a cantar delante?

**Chano:** En todos los sentidos y sobre todo ese reconocimiento... Te da satisfacción, te da esa cosa de decir “*me cago en diez*, con lo difícil que es cantar para bailar.”, que eso no lo saben ellos. No te dan ese mérito, ¿comprendes?. Tú sales delante, por ejemplo, hago así, salgo para delante, “Chano, ese piropro para Sevilla”, y salgo yo cantando esos tanguillos:

*“Con el sombrero en la mano,  
como persona de diplomacia,  
este pueblo sevillano,  
tierra de rumbo y de gracia...”*

Y el final dice:

*“Sevilla de mi alma,  
si yo tuviera dinero,  
en lo alto de la Giralda,  
pondría un letrero,  
diciendo viva Sevilla,  
lo más bonito del mundo entero”.*

Esto lo hice aquí, en el Patio de la Montería del Alcázar. Y no veas, la gente loca conmigo.



**J. Vigorra:** O sea que como cantaor, tú cantabas lo mismo cuando estabas detrás que cuando estabas delante.

**Chano:** Igual, igual, por eso me han dejado.

*SEGUNDA REFERENCIA AUDIOVISUAL: Baile de Matilde Coral, cantiñas-romeras. Al cante María Vargas, guitarra Manolo Sanlúcar, realizador Claudio Guerine.*

**Matilde:** A mí me costó la vida esta grabación, porque los sonidos eran playback. Lo hizo Claudio Guerine antes de matarse. Tuve que bailar en tres metros cuadrados. Cambio totalmente el *braceo* de la *cantiña* con las *alegrías*, totalmente. La forma de moverme, de interpretar. Eso se llama *bordar la careta*. Almidón en la bata, almidón del que dolía en las piernas. Y teníamos fuerza, ¿eh?. Siempre la cara jugando, nunca la cara tapada, siempre los brazos abiertos. Y el *braceo* hacia fuera. Ese paso es lindo, y con la mano hacia fuera. Y al final había que quedarse así, *clavá*. Esos tres minutos que dura, que te los dieran en aquella época, cuando la televisión en España era de los argentinos. Vosotros es que sois muy jóvenes, no sabéis eso. Todos eran argentinos, y todo se lo llevaban ellos. Aquí los españoles nada, como siempre. Esos tres minutos me dieron vida y amplitud para ganar más dinero. Ya ves, van desfasados los movimientos, pero ni por un momento han visto ustedes unos brazos recogidos por aquí, en ningún momento. Porque estoy en Cádiz, estoy en la luz, estoy en la claridad, esa divina claridad. Y ahí está, así.

**J. Vigorra:** ¿Y recuerdas más o menos en qué año pudo ser eso?

**Matilde:** ¡Uy!, a mí no me preguntes eso...

**J. Vigorra:** Bueno, esto nos va a permitir, si te parece, que hablemos, de la bata de cola. ¿Por qué se ven tan pocas batas de cola?

**Matilde:** Y ahora se ven más, gracias a Dios y a mí, que soy muy *gartible*. Hombre, ha habido un momento que se olvidó la bata de cola. Todo el mundo salía con los vestiditos, preciosísimos, enseñando las piernas que las tienen todas preciosas, pero una mujer con una bata de cola es un baile rematado. Porque la bata de cola te limita, tienes que vender una *gartá* de bien el paño para que quedes bien, hay que dominar. Irte para un cantaor recogiendo muy bien, y luego pedirle cante en la misma cara, y después de cantar y que de la bata nada más que se escuche el *crik crak* del almidón, ese antiguo. ¡No era nada el almidón...!

**J. Vigorra:** ¿Las preparabais vosotras?

**Matilde:** Las almidonábamos nosotras, sí.

**Chano:** Estas pobres han pasado lo suyo.

**J. Vigorra:** ¿El almidón os hacía daño en las piernas, como dice Chano?.

**Matilde:** Arañaba las piernas. Yo como era muy quisquillosa, me maquillaba mi carita, mis brazos y mis piernas hasta lo que se podía ver, hasta la entrada del muslo, la mitad del cuádriceps. Salía preciosa. Ahora, había que lavar la bata cada dos días. Y dale que te pego al almidón.

**Chano:** Y en una pensión, que no estabas en tu casa...

**Matilde:** Sí, en una pensión, y todo el mundo igual. Rosario, su mujer también.

**Chano:** Es que como mi mujer bailaba con ella, pues también pasaba esa fatigas.

**Matilde:** Y sacábamos las batas como hojas de rosa. Como decía Pastora Imperio. Muy limpias y muy bien peinadas, y a los zapatos ya no sabíamos qué hacerles, porque valían muy caros, los limpiábamos... Salió después un tinte, que aún hoy existe, y los teníamos que *quitaban el sentío*. Pero, bailar con una bata de cola, era un sobreesfuerzo que aún hoy siento, ustedes habrán notado que yo no me puedo echar para atrás. No sé, tengo que estar así, sobre esta pierna, porque ésta es la que me impulsaba para bailar... Pero

esas golondrinas no vuelven más, se lo digo yo a ustedes... Pero era mi vida, era mi vida. La bata de cola bien almidonada, sentada en el filo de la silla, los riñones metidos, y escuchar ese cante de este hombre.

**J. Vigorra:** Hablando de cante, ¿qué diferencia hay entre el cante gitano y el no gitano, el baile gitano y el no gitano?. Eso, vosotros tenéis que saberlo.

**Chano:** Yo nací en un sitio en el que no sabíamos de gitanos ni de *gachós*. Todo el mundo para el colegio, y al salir del colegio, se han enamorado los chiquillos. Se han enamorado de toda una vida, sin saber si uno era o no gitano. Y viene el padre, hace así un compás y “¿pero tu padre es gitano?”, “no, pero ahora verás a mi padre bailar”. Y ahí sale el padre bailando, y da una vuelta que es una maravilla. Ésa es la tierra en la que yo me he criado, ¿comprendes?. No sabíamos de gitano o no gitano, no ha existido esa cosa..

**Matilde:** Y yo igual, yo igual. El gitano tiene a lo mejor un *saborcillo*... pero tiene que ser un gran artista para que se note. Nosotros no sabemos distinguir. A mí me han admitido los gitanos y a ti también - le comenta a Chano -, y eso para nosotros es un orgullo.

**Chano:** A Antonio Mairena le decían de mí: “Antonio, el Chano, que ahora mismo parece gitano...”, y decía él: “no lo es, no lo es, pero es como siete gitanos juntos”. Y a mí, cuando me han preguntado con ironía siempre digo que no me gusta eso, hablar de eso. Mira, pasado mañana voy yo a Jerez con El Mono. ¡Y ya ves!. Yo salgo allí, “Chano mío”, “¿qué, primo..?”. Gloria bendita.

**Matilde:** Le dan cuartel porque hay un respeto.

**Chano:** Son los gitanos de Jerez, los patriarcas casi del cante.

**Matilde:** Y a mí me ha pasado exactamente, igual, a mí me han dado un cuartel tremendo. Por *fiestas*, por *tangos*, que es lo más difícil, más que la *cantiña*, más que todo. A mí hasta me colgaron el garabato de la *cantiña*. Pero yo he bailado por *tangos* mejor que por *cantiñas*, ¿o no?

**Chano:** Ha bailado por *tangos* muy bien.

**Matilde:** He bailado por *tangos* muy *requetebien*, mejor que otras cosas, bajo mi punto de vista. Ahora yo veo una pincelada, simplemente una salida de un gitano, y la piel me duele, me duele. Pero todos no, todos no.

**Chano:** Hombre, todos no, hay que reconocerlo.

**Matilde:** ¡Yo muero viendo a Güito!. Dando una vueltecita por *bulerías*, una *mijita* de El Güito, ahí muero. Pero todos, no. No hay una cosa peor, bajo mi punto de vista, Chano, que un gitano que quiera ser *gitanero* y que un gitano quiera ser muy *payo* bailando. Eso, no.

**Chano:** Porque es ficticio.

**Matilde:** Lo aprenden porque lo aprenden. Hablan de Joaquín Cortés que tiene su carrera de *clásico*, de *danza española*, baila el *regional* como nadie, baila el *contemporáneo* como nadie, y es gitanísimo puro, puro. Lo que está vendiendo es una imagen. Así es, créanme, que lo digo con todo el peso de mis setenta y tantos años. Pero es verdad, es verdad.

### “Nací en un sitio en el que no sabíamos de gitanos ni de gachós”

**Chano:** Esa personalidad, esa es la que a mí me llega. Caracol comparaba mucho el arte flamenco con el toreo. Pues es ese ejemplo de Curro Romero hasta las *trancas*, asustado perdido. Salfía, cogía y le daba dos lances y media verónica, y ya nos íbamos todos. Pues eso es, eso es lo flamenco también.

**Matilde:** Eso no se puede remediar, porque ya ellos mismos dicen: ¡qué flamenco canta el Chano! Les duele el alma a gitanos de Triana, y dicen: “es que el Chano canta para comérselo”. Y cómo mete el *cuplé*..”, como ellos dicen.

**Chano:** Mira, hicimos una cosa para la televisión con Tía Juana, la del Pipa, La Chicharrona, y no sé cuanto más. Era un campamento de gitanos, al que llega Pepita Campos, que era una marquesa que iba al campamento con su nieto porque el niño quería un borrico. Los flamencos le dan coba a la marquesa, y en este *vaivén*, se organiza la fiesta para *mangarle*. Y al final, lo que pasa en la televisión “es que la luz de no sé cuánto, es que..” ¡fíjate tú, que había estado aquello que *quitaba el sentido*! Se levantó Tía Juana y dijo “ustedes sabéis de todo, de aviones, de esto y de lo otro, nosotros no sabemos de nada, pero esto no lo debe usted de repetir más. Mire usted el borrico”. No nos habíamos fijado ninguno en el borrico. Y hace el borrico así, por la gloria de mi padre, y se pone a moverse al *compás*. ¡A compás!, ¡oolee! Por eso dijo, “si usted quiere quítelo, pero desde luego, mejor, no va a salir”. Entonces, “no, no, no, lo que dice la señora”. Anda, vete ya, con la luz, la maquinilla y toda la televisión.

TERCERA REFERENCIA AUDIOVISUAL: *Baile de Matilde y Rafael El Negro. Homenaje a Antonio Mairena. Año 1992.*

**J. Vigorra:** Aquí vemos a Matilde con su marido Rafael El Negro, amigo íntimo de Chano Lobato, que

también está en esta grabación.

**Matilde:** Yo bailé la última vez de mi vida con Rafael con indumentaria en el 92. Fue en el homenaje a Antonio Mairena.

*Han surgido problemas técnicos con la proyección audiovisual.*

**Matilde:** Yo es que me aturrullo cuando ocurren estas cosas.

**J. Vigorra:** Es que no es lo nuestro, lo nuestro es hablar, y no la técnica.

**Matilde:** Mira, yo venía de Japón y tenía que debutar en Itálica, todo preparado, con un vestuario que costó un capital. Y robaron las manguetas de conexión. Se lo dije al respetable; todo el mundo calladito y como aquello era el foso del antiguo *circo acuático*, pues tenía una acústica fuera de serie, y con la luna. Aquello fue lo más hermoso de mi vida.

Pero yo no me eché abajo. No había focos, bueno, y qué más da. Aquí estoy yo y salió el espectáculo bordado, pero muy *naturista*.

**Chano:** ¡Ole, muy *naturista*!

**Matilde:** Es verdad. Yo me acuerdo, en “El Amor Brujo”, en Granada, en el Generalife, con la luna que parecía que participaba en el decorado.

**J. Vigorra:** Ahí podríamos hablar y romper una lanza por la profesionalidad, por lo menos desde lo que yo he podido vivir con ellos. El flamenco tiene una leyenda negra, que es la de la *guasa* de gente poco preparada. Y lo que están contando ellos no tiene nada que ver con esa leyenda; lo primero, no suspender un espectáculo. Sin embargo, hace muy poco fue noticia La Compañía Andaluza de Danza, que suspendió porque no había llegado el vestuario. Estaba el teatro lleno, creo que era Nueva York, y suspendieron porque no habían llegado unos baúles de vestuario. En cambio, yo que los tengo en la radio en la tertulia que tanta trascendencia ha tenido y tiene, los he visto llegar, con problemas gordos personales y he visto la transformación cuando se abre el micrófono, y se enciende la luz roja, cómo se vienen *arriba* a la hora de hacer lo que ellos hacen, que es contar, hablar. Y ese sentido lo traen de la profesionalidad de la que está hablando Matilde. El espectáculo no se suspende... No sé si alguna vez habéis tenido que suspender.



**Matilde:** Nunca, nunca. Pero fatigas hemos pasado muchas... En Nueva York, ¡iba yo a suspender.! No suspendíamos porque entonces, no cobrábamos. Íbamos por el interés. Ahora, pasar fatigas, sí nos han hecho pasar.

**J. Vigorra:** Esa profesionalidad, ellos la han tenido. Y una anécdota. Me acuerdo un día haciendo “Historias con Arte”, que es lo último que han estado haciendo, y después de terminar, “¿cómo estás Matilde?”, “ahora mismo estupendamente, mañana no sé ni si me voy a poder levantar”.

**Matilde:** Acababa de salir de la UCI. Es más, yo le dije a Chano: “yo me encuentro muy mal, pero, venga”. Bailé como se dice en una loza. “Tú tranquila, tranquila”. Y, al otro día, estaba como la canela molida. El baile y el cante es vida para nosotros. Por lo menos para los que hemos vivido una época mala y el bailar suponía mejor ambiente, comida caliente, comprarte tu ropita, tu regalo, ayudar a tu madre a encender el fogón... El baile para mí fue mi vida, y el cante para Chano fue su vida. pero era otro momento de la vida. Hoy los niños comen divinamente, y todo es estupendo, más inteligente que nunca. Hoy la cabeza está antes que el corazón. Y lo que os está diciendo esta vieja, es el *Evangelio*.

**J. Vigorra:** O sea, que la necesidad ha jugado un papel muy importante en vuestra carrera.

**Chano:** Muy importante. Porque no has pasado hambre..., cuando pases hambre, verás. Hoy, a pesar de todo está muy bien la cosa. Hoy es una carrera, como vienen los chiquillos, unos estudios... Esto mismo de la Universidad...

**J. Vigorra:** ¿Qué supuso para vosotros, uno de Triana, otro de Cádiz, marchar a Madrid?

**Matilde:** ¡Era el descubrimiento de América! Ir a Madrid, y caer de pie en Madrid...

**Chano:** Eran cinco duros cantar y bailar hasta por la mañana. Yo tengo una perrita que se llama Linda, y me mira así que me recuerda muchas veces cuando llegaba la hora de cobrar, a ver cómo le caía al que pagaba. Estábamos todos pendientes para que nos diera el regalito, cinco duros, seis duros, te lo juro Jesús, así era... En la calle cantando, porque la novia vivía en el primer piso, y decía “canta más fuerte”, para despertarla. Y yo unos *fandangos*:

*“Tormentos de fuego,  
a mí me corren por las venas,  
porque tengo tormentos de fuego.*

*Voy a criar gangrena,  
por lo mucho que te quiero.  
no te da pena.”*

Y yo hacía todas esas cosas, para que él me diera seis o siete duros.

**Matilde:** Mi primer traje de baile me lo hizo mi madre de unas cortinas. Tuvo que quitar las cortinas, que además eran muy feas, ¡qué feas!, fucsia y negras. Y me hizo un traje de *zambra* para poder colocarme. Pero que bien haber pasado todo eso y poder estar aquí y contarlo.

### “Eran cinco duros cantar y bailar hasta por la mañana”

**Chano:** Hoy, quitan el sentido de cómo están esas chiquillas, todas. Hay quien lo aprovecha, otras no. Pero eso se ve. Tú ves la estudiosa, la que lo da todo, eso, se ve. Antonio muchas veces me decía “Chano, hemos terminado en el estudio” ese que tenía en su casa de Madrid que era como un teatro, “y ya están todas locas por irse, en vez de quedarse”. La que estudiaba, la que estaba de corazón, no se iba, no se movía. Y hoy, es lo mismo. Hoy pasa también con esa poca formalidad de no llegar a una hora determinada; ese poco respeto que se ha contagiado también. Os lo digo a vosotros como aficionados. Ya el colmo fue con una japonesa que me dice “Chano, mire usted, yo no le puedo corregir, pero no me suena bien lo de las *alegrías...*”; “¡eso me dijo a mí una japonesa!”.

**J. Vigorra:** Hablando de *alegrías*, cuéntales, para que ellos lo sepan, de dónde nace el *tirititrán* que se utiliza al principio de este cante.

**Chano:** ¿El *tirititrán* de Ignacio?. Esto fue en el espectáculo “Las Calles de Cádiz” que lo montó Encarnación López, La Argentinita, hermana de Pilar López. De arte ya no se puede aguantar más. El productor de esto fue un torero muy famoso, cuñado de Joselito “El Gallo”, que se llamaba Ignacio Sánchez Mejías. Y ahí iba los mejores artistas del momento, entre ellos Ignacio Espeleta, que era un gitano de Cádiz con mucha gracia que en la obra hacía de zapatero remendón y cantaba por alegrías. Todos los días se emborrachaba Ignacio con el otro Ignacio. Se lo llevaba para reírse con sus cosas y acababa de aquella manera. Él en la obra salía sentado en la puerta de una zapatería y le cantaba, nada mas y nada menos, que a La Macarrona y la Malena, dos instituciones del baile, el no va más. Pero un día llegó con la hora justa... “¡Ignacio, la borrachera que trae!”. Lo sentaron en la silla de zapatero y entonces al verlas venir empezó a hacer la *salía* y cuando llegó la hora de cantarle la letra se le había olvidado. Y fue cuando empezó a hacer el compás, como si fuera el cante, pero con el *tirititrán*, *trán*, *tran*, *tirititrán...* Los flamencólogos

algunas veces se inventan las cosas porque decía que lo del *tirititrán* era un melisma de no sé qué y no sé cuánto. Mentira, ni melisma ni ocho cuartos, el *tirititrán*, viene de una borrachera de Ignacio Espeleta. Yo quiero hacer unas alegrías que se llamen “Sin conocerla”, el que no conoce la vergüenza. Ni la *cantiña*, ni el bailarín, ni la bailarina, ni nadie. Porque es que están faltos, falta el respeto... El otro día un niño que no sabe ni comprar cuerda para la guitarra, no sabe ni comprar cuerda, y me dijo “el día que yo le toque a usted las cantiñas, va a saber usted”. ¡A mí! que llevo ya ochenta años en esto que me quiero caer, y me caigo a compás, porque no puedo caer de otra manera. Ea, pues a mí me dijo eso “el día que yo le toque a usted, va a saber usted lo que es cantar por cantiñas”. Sin saber como hay que comprar las cuerdas de la guitarra. Ahí se llega al punto de la poca vergüenza. Yo en términos generales, lo que digo hoy es que hay muy poca vergüenza. Que tengan un poco de más respeto. Y más despacito, que escuchen a todo el mundo; que escuchen la versión de los flamencólogos, que escuchen la versión de la maestra, que escuchen todas las versiones de esto.

**Matilde:** Un sitio para la historia y un respeto para la historia.

**Chano:** Yo me callo y ya no digo más nada, que me van a coger y me van a matar a pellizcos.

**Matilde:** De mis bailes dicen todos “es que usted bailaba muy fácil maestra” y les digo, “anda, hazlo tú”. Es la difícil facilidad. ¿Tú sabes bailar el cante?, no, pues entonces no sabes bailar. Te falta lo principal.

**J. Vigorra:** Pero cuenta, porque salió antes también, lo que es bailar al cante, que es lo que tú defiendes.

**Matilde:** Bailar al cante es lo que te echen. Tú estás en una fiesta y Chano está cantando porque le da la gana de cantar, y dices tú, “¿qué hago yo aquí?”, y te levantas. Es una mirada, como diciendo “¿voy?”, y entonces, si tú ves que no, yo no salgo. No he salido nunca a bailar hasta que Chano no me ha llamado. Jamás, jamás. Es que eso es así.

**Chano:** Hombre, eso tiene que tener su cosita. Mira, hay un cantaor de Jerez que para mí fue el que inventó las *bulerías* que se llama Romerito. Pues llega una bailaora, una muchacha con todos los títulos y los premios habidos y por haber y le dijo: “Romerito, quiero que me cante por *bulerías*, pero de Jerez”. “¿Y qué le dijiste?”, qué le iba a decir, si le digo algo me quita y me quedo sin trabajar. No me quedo más remedio que decirle, sí, hija, yo te cantaré lo que quieras”.

**Matilde:** Irrespetuosa. Yo le hubiera dicho que hay *bulerías de Villa Carriedo*, si quieres, te hago un cuarto de kilo de *bulerías de Villa Carriedo*, y otras también de Escandinavia...

**Matilde:** Bailar al cante es la asignatura más difícil del baile.

**Chano:** ¿Pero qué es esto? Una profesional debe tener un conocimiento de los cantes y los cantaores. A lo mejor yo le voy difícil y otros no, por ejemplo, el cante de *bulerías al golpe*; es una de las cosas más difíciles, son *bulerías*, pero al *golpe*. “Mire usted, yo quiero esto al *golpe*”. Vale, sale bailando, parece que te vas a asfixiar, porque le falta vida. ¿Para qué te metes en estas cosas, *malaje*? Entonces, a Matilde, que lo hace tan sencillo, tan bonito, le dice “maestra, usted es que lo hace muy fácil”, como diciendo, usted no baila nada... “Curro Romero, así tan despacio a mí no me gusta”, me gusta más El Fandí, que se monta encima del toro, le pega un pellizco en la cara y le da dos *quantás*.

**Matilde:** Oye, es que es verdad, es que te dicen cosas que te desquician.

**Chano:** Pero que te ponen malo, porque reina la poca vergüenza, de verdad.

**Matilde:** Verás, no se le puede bailar al cante de Chano, igual que al de Antonio Mairena, o al de Juan Talega, no. El cante de Chano es más alegre, más festero, más vivo, más hermoso. Y el otro cante es de tierra más adentro; entonces tienes que bailar muy diferente, un braceo por dentro, como recogiendo lo que estás oyendo; unas llamadas recogidas. No es como a Chano que hay que llamarle, llegar allí enfrente y recoger. Son diferentes. Tienen que saber cuando bailan, a qué voz le bailan. Y cuando tú cantas, pues lo mismo, la ves salir y te dice: “Esta mujer es alegre, pues yo le canto alegre; esta mujer es sobria, pues yo le canto sobrio”.

*CUARTA REFERENCIA AUDIOVISUAL: Baila Matilde con Chano Lobato al cante y Eduardo Rebollar a la guitarra. Gran Teatro de Córdoba. Gala de “El Público”. Año 2005.*

**J. Vigorra:** Bueno, pues esto ocurrió en Córdoba, hace ya año y medio. Fue en la gala de “Los Premios El Público” de Canal Sur Radio. Estuvieron geniales, pusieron el teatro en pie.

**Matilde:** Yo es que con Chano me compenetro muy bien. Él me dice siempre, antes de salir, lo que tengo que hacer.

**Chano:** Porque se pone muy nerviosa, y yo también. Pero luego, cuando está un poquito *de aquí te espero*, me dice: “ponlo a tono de *caracoles*”, y a mí me suenan las *alegrías a caracoles*. Fue algo bonito, que surgió de momento, con el guitarrista Eduardo Rebolllár.

**Matilde:** ¿Ustedes han visto cómo me lleva el cante en volandas?

“Aquí ya no hay gitana o no gitana, ese veneno lo tiene cualquiera y se puede asimilar, y lo pueden demostrar”

**Chano:** Y he metido catorce embustes y no se entera nadie.

**Matilde:** Y me cambia los estilos y me lleva... Eso es pura improvisación.

*A partir de este momento se abre el turno de preguntas de los alumnos.*

**Alumno:** Para llegar a ese grado de sensibilidad ¿es necesario pasar hambre y necesidad?

**Chano:** No me refiero a que para el flamenco haya que vivir esa fatiga, no. Hoy hay medios y formas para hacerlo. Todos pueden decir aquí estoy yo, si lo asimilan, desde luego, si no se aburren. Tanto en la guitarra, como en el cante, como en el baile, se puede hacer perfectamente. Se pueden asimilar esos duendes sin tener que pasar fatigas. Pero tiene que funcionar el corazón, porque sin sentimiento no hay nada que hacer. El flamenco, ahora mismo es como una carrera, hay que estudiar, escuchar mucho, pero con respeto, a los que hemos aprendido de otra manera, ¿comprendes?.

**Matilde:** Totalmente, hoy hay chavalas que te hacen los cantes de La Niña de los Peines, y de todas las grandes... ¿Cómo se llama la niña esta de Huelva que ha salido ahora...?. Argentina, no se la pierdan ustedes, no se pierdan como canta esa niña, de bien para arriba. Yo le dije a mi marido: “¿papá, esta es gitana?, yo diría que sí”. ¡Y no es gitana! Aquí ya no hay gitana o no gitana, ese veneno lo tiene cualquiera y se puede asimilar, y lo pueden demostrar.

**Chano:** Que es muy difícil, pero no es imposible, seas flamenca o no lo seas. Hombre, yo desde luego, lo he aprendido de los gitanos, porque me he criado con ellos. Y entonces no teníamos los aparatos y los medios de hoy. A mí me decía Ignacio Espeleta, “que baile el cohete”, me decía que yo era como un cohete, de lo nervioso que me ponía. Pero bailaba, estaba pendiente y aprendía. Hoy no hay esa posibilidad, porque vivimos de otra manera, cada uno en su casa, sus pisos, gloria bendita... Pero quien quiera aprender, aprende.

**Matilde:** Hoy, más que nunca.

**Chano:** Lo que yo pido, por favor, es un poquito de respeto. Lo digo en el sentido de la edad, que son ochenta años los que hablan, no soy yo.

**Alumno:** Pero para todo esto es necesario tener una técnica y ensayar. ¿ustedes ensayan mucho para actuaciones como estas que hemos visto?

**J. Vigorra:** Esa particularidad sí la tiene el flamenco. Cuando iban a hacer su presentación en Barcelona, con las “Historias de Arte”. Estábamos todos muy contentos con que iban a Barcelona. Iban a volver y la gente llamaba a la radio deseándoles buena suerte. Pero la semana antes de ir, estábamos anunciándolo a bombo y platillo, porque entendíamos que era una cosa especial, y les pregunto, “¿estáis ensayando?”. Y se troncharon de risa: “¡Ay mi Jesús, ensayando!”, se partían de risa. Y eso es lo que él quiere saber, porque en música clásica, sería imposible que, sin ensayar, toquen.

**Chano:** A estas alturas ya nos conocemos lo suficiente, como para saber donde nos aprieta el zapato...

**Matilde:** Para estas pinceladas no es necesario. Yo desde luego, si no es con Chano, no lo hago. Pero el flamenco necesita su preparación y sus ensayos, claro que sí.

**J. Vigorra:** Yo creí que ibais a preguntarle a Matilde cómo se hace el moño.

**Matilde:** Con cuatro horquillas y un elástico. De verdad, no tengo más de cuatro horquillas. Tengo el pelo muy largo y me hago así, me lo enrolla, y me pongo cuatro horquillitas. Luego me echo laca, que va, mira, embalsamado. Porque no me gusta verme despeinada.

**Chano:** ¿Eso lo dices por el tinte mío? Pues me voy a poner ¡el tinte de caoba!

**J. Vigorra:** Chano tiene cabeza de patricio romano.

**Chano:** Pues le voy a decir a los romanos que cojan a Matilde y la echen a los leones...

**Matilde:** Así llevamos cincuenta años, hijos míos.

**Chano:** ¡Ole, ole!...

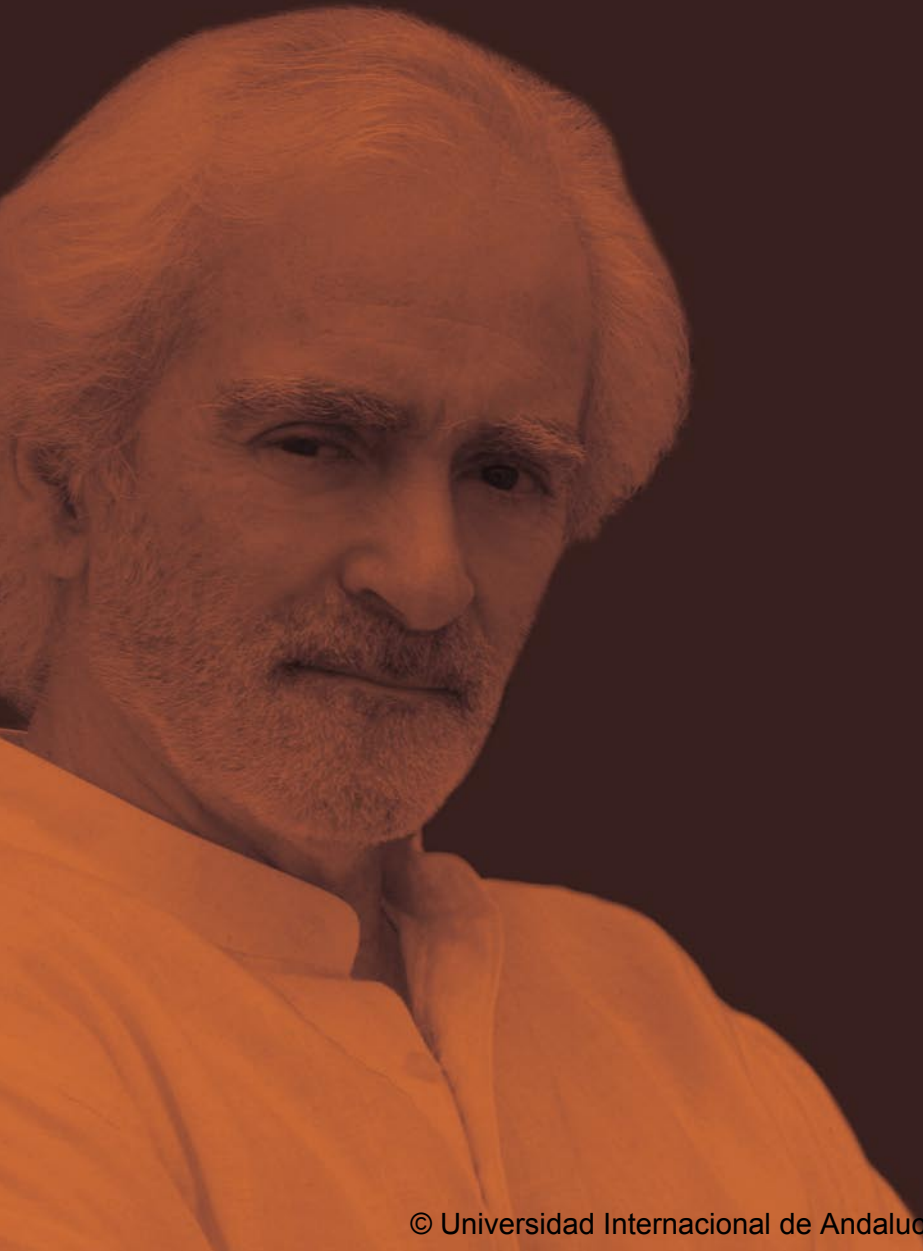
*La sesión termina con los alumnos de pie aplaudiendo a los maestros.*











**CAPÍTULO II**

**MANOLO SANLÚCAR  
Y JUAN MANUEL SUÁREZ JAPÓN**

**“CON EL ALMA COMPARTIDA”**

**Juan Manuel Suárez Japón**

Es un honor; no puedo decirlo de otro modo. Desde esta doble condición en la que este acto me sitúa, -la de presentador y “conversador” con Manolo Sanlúcar, de una parte, y de Rector de la Institución que ha programado su participación-, no puedo por menos que expresarme así, trasladando a todos la certeza de que hoy estamos recibiendo a un clásico, a una figura esencial para entender, en su dimensión exacta, lo que ha sucedido en el flamenco de la segunda mitad del siglo XXI e incluso para vislumbrar los caminos por los que éste habrá de discurrir a lo largo de la actual centuria.

En un curso que busca encontrarse con el testimonio de ellos, de los artistas, de los constructores del edificio flamenco, produce especial satisfacción poder encontrarse ante quienes, como es el caso de Manolo, no sólo tienen mucho que decir, sino que además es capaz de decirlo muy bien a través de un verbo fluido y preciso y de un estilo directo que no elude la búsqueda de la belleza formal. Manolo Sanlúcar pertenece, en escalas difícilmente igualada por sus pares, a esa estirpe de artistas que jamás se han sentido conforme con lo que hacían y que han repudiado el “hacer por hacer” como fórmula para el ejercicio de su carrera profesional, sino que por el contrario, hay en él un hombre reflexivo, que se interroga continuamente acerca del sentido de sus actos, que desea profundizar en la búsqueda de las razones últimas de su propio arte. De ahí que la complejidad sea uno de los rasgos de su personalidad artística y de las dimensiones vivenciales en las que aquella se sostiene.

Esa complejidad fue quedando palpablemente de manifiesto a través de sus palabras, de sus soliloquios, de sus profundas incursiones por el mundo de la música en general y del flamenco en particular -si es que ambas cosas no son la misma-; la hondura de su pensamiento fue aflorando a partir de mínimos estímulos, sin necesidad de ortopedias verbales, porque Manolo, -ya lo he dicho-, tenía muchas cosas que contar y además lo estaba contando primorosamente.

En otro lugar he escrito acerca de él lo siguiente: “El Manolo Sanlúcar guitarrista, músico, flamenco cabal, aureolado por la fama, estaba en mí desde hacía mucho tiempo. Oía sus discos, los admiraba, causaban honda envidia en mis torpes manos de aficionado, de lejano aprendiz de guitarrista. Alguna vez le veía en sus actuaciones por Sevilla o por Cádiz. Era ya entonces lo que sigue siendo ahora, una gran figura, un grande de nuestra cultura, un grande del flamenco. Luego, con el paso del tiempo, quiso la fortuna que Manolo Sanlúcar y yo coincidiéramos en el mismo camino, llevado por similares afanes, aquellos que nos ligaban al deseo de servir a la cultura de nuestra tierra. Fue entonces cuando sobrevinieron los descubrimientos.

El primero fue saber que, dentro del Manolo Sanlúcar flamenco, anidaba un gran músico. Quiero decir, un artista capaz de caminar por el ancho universo de las músicas todas, de las músicas homologables y por ello reconocidas en un espacio sin fronteras, un músico capaz de expandirse más allá de los estrictos límites de las formas flamencas, aunque partiendo y volviendo a ellas constantemente, como signo y seña de todas sus creaciones y de todas sus inspiraciones. Ese es el Manolo Sanlúcar que vistió al flamenco con el manto de la púrpura que algunos llaman culta, el Manolo Sanlúcar que asistía complacido de los reiterados episodios de las sorpresas que su obra causaba en los otros o el que litigaba con pasión la lucha frente a la incompreensión o frente al desdén con que algunos trataron y tratan a la cultura flamenca, en general, y a sus músicas en particular.

Más, como si fuese una simulación del juego de las muñecas rusas, aún dentro de este músico total que se escondía dentro del Manolo Sanlúcar guitarrista flamenco, -el músico que afloró frente a todos al final de una intensa batalla íntima-, aún habitaba Manuel Muñoz Alcón, el ser humano, la persona que sostenía al personaje. Cuando tuve acceso a ese tercer nivel de las esferas concéntricas que sumadas lo componen, comencé a comprender muchas otras cosas de él, del músico, del flamenco; cosas no evidentes ni ofrecidas a primera vista; cosas que fluyen en los recodos profundos de su personalidad compleja, porque es ahí donde más fuerte su voz se oye; cosas, en fin, que no todos pueden ver y que no todos pueden entender. Todas ellas son estructurantes de este ser humano rico, plural, poliédrico, -este Manuel Muñoz Alcón, Manolo Sanlúcar para la historia de las músicas flamencas-, cuya comprensión rechaza el análisis simple.

No encuentro mejor expresión para abrir ahora al lector cuanto allí fue dicho.







**Juan Manuel Suárez Japón:** El Festival Internacional de la Guitarra de Córdoba le dedicó un homenaje al maestro Manolo Sanlúcar el pasado mes de Julio. Yo tuve la suerte de estar allí compartiendo una mesa redonda. Allí hablamos acerca de Manolo, de su obra, de lo que ha aportado a la música en general y al flamenco en concreto. Una parte de la conversación giró en torno a una frase que el propio Manolo Sanlúcar ha escrito y que yo voy a citar para empezar a dirigir sus reflexiones: “Un artista debe ser mitad raíz, entroncada en la tradición, portador de la sabiduría de nuestros mayores, y mitad paloma, capaz de volar para abrir nuevos caminos y nuevas formas de expresar el arte. Un artista debe ser mitad raíz y mitad paloma”.

¿Por qué no nos habla un poco de eso?

**Manolo Sanlúcar:** El flamenco es un mundo posiblemente desconocido porque entraña un contenido absolutamente magistral y una cultura que no ha sido nunca documentada. Desde una mirada antropológica, poética, sentimental, siempre podemos encontrarle al flamenco muchos puntos de interés. Pero ocurre que el flamenco ha caminado tanto en la música, en su contenido, que ya, desde hace años, la música flamenca es observada desde otras culturas. Esto empieza a entrañar un problema ya que cuando los músicos de otras culturas quieren informarse de la realidad de la escuela del flamenco acuden a las fuentes que hay sobre él. Por ejemplo, si viene un pianista neoyorquino y le pregunta a un guitarrista jerezano cómo es una seguriya, lo que recibirá como contestación será que la seguriya es una cosa de mucho sentimiento, es un quejío y que esto se lleva en la sangre. Pero eso no dice nada, porque también se lleva en la sangre lo que hacía Tchaikovski, lo que hacía Beethoven, que también se emocionaban y lloraban. Pero todo arte tiene una observación que explica la escuela y esa escuela debe estar analizada al margen de los sentimientos. Ese es el gran problema actual del flamenco.

El año pasado escribí un libro hablando de la música del flamenco, no hablando de dónde nació fulano, del número de zapato que calzaba o del amigo con el que iba de cacería. No, de eso no os hablo yo. Yo hablo ahí de la música del flamenco, porque el flamenco antes que nada es música. Cuando escribí este libro empecé a pensar a quién se lo daba para que me hiciera el prólogo y resulta que no encontré a nadie del flamenco, absolutamente a nadie, que pudiera hablar de aquello y hacer un comentario. Se lo tuve que dar a un maestro genial de la música internacionalmente, Luis de Pablo, que lo único que tiene de enlace con el flamenco es el gusto. Que le gusta el flamenco, ya que es un hombre que se dedica a hacer música moderna de la escuela clásica europea, mal llamada clásica. Pero este hombre, desde su conocimiento musical, podía analizar lo que yo había hecho y podía irse al piano y conocer perfectamente los pasos que da el flamenco para expresarse como tal. De manera que ese es uno de nuestros grandes problemas.

Me gustaría aprovechar el momento para que tuvieran un conocimiento real de aquello, de la esencia del flamenco y de la problemática del mismo, como cultura que está en esta sociedad. No quisiera empezar a hacer fuegos artificiales diciendo que fulanita cantaba maravillosamente y que un día fulano le dijo que cantaba mejor que él, no. Yo les puedo decir que de libros de ese tipo hay para empapelar China, sin embargo no hay ni uno que diga cómo se compone una *seguriya*, y en qué tono va una *seguriya* para que sea realmente *seguriya*. Todo esto que estoy poniendo a la luz lo estaré defendiendo a capa y espada en cuanto haya un conservatorio de flamenco, porque ¿a ustedes les parece bien que en este país se exija desde Madrid a todo el mundo que sea españolista y se esté permanentemente despreciando nuestra cultura?. Pues así es el trato al flamenco. Y que se estén dando cursos en España hasta de rock y jazz y no se están dando cursos de flamenco; porque oficialmente el flamenco y los flamencos somos considerados como una tribu trasnochada del siglo XVII. Y, en parte, tienen razón, porque aquello que se ama de verdad hay que defenderlo de verdad, pero ¿dónde están los que quieren jugarse la consideración a cambio de tener conciertos y reciprocidades de los políticos? ¿dónde están esos que se sacrifican por defender el flamenco?. Hay una frase que dice: “cada uno tiene el gobierno que se merece”. Pues nosotros, los flamencos, tenemos la situación que merecemos.

Reparo e insisto en esto, con este énfasis, porque la música del flamenco está por encima de la observación que estamos tratando en estos momentos. El flamenco, desde su posición musical, desde el nivel musical que tenía en los años cincuenta, ha crecido tanto que pone en jaque a los más altos músicos del mundo en cualquier asignatura musical. Así está el flamenco, pero ¿cómo se sitúa todo esto dentro del mismo contexto en el que está la música clásica, por ejemplo?. Vamos a ver, ¿por qué si un sevillano, por ejemplo, quiere estudiar violín, viola, violonchelo, contrabajo, flauta, oboe, clarinete, fagot, trompa..., va a un conservatorio y en seguida se le dan todas las facilidades y todas las posibilidades de conocimiento?. Y, sin embargo, ¿por qué si llega una criatura, a ese mismo lugar, diciendo que quiere aprender guitarra flamenca le dicen que allí no se da eso y le cierran la puerta en la cara? Porque la guitarra flamenca no está considerada una guitarra digna.

Pero, sin embargo, un guitarrista de flamenco, va al teatro y lo abarrota; llena aquí, en Japón, en Estados Unidos, lo abarrota donde va. Si no, que se lo pregunten a Paco de Lucía, por no ponerme yo; ¿quién hace eso con la guitarra clásica?. No va ni su padre al teatro. Y no crean ustedes que yo digo esto con alegría, no, ni muchísimo menos, porque yo amo la guitarra clásica, claro que la amo. Lo que pasa es que pongo esto al descubierto en cuanto avasallan mi cultura; si no estuvieran avasallando mi cultura, yo no estaría diciendo esto de la guitarra clásica, ni de la flauta, ni de ninguno.

No se si fue el año pasado o hace dos años, un partido político muy importante de este país envió una circular a las embajadas de muchos países del mundo - yo lo sé porque llegó una a la Embajada de Chile, en donde se estaba preparando un concierto de flamenco - diciendo que se abstuvieran de hacer actividades referentes al flamenco y a los toros. Así que los toros y el flamenco es lo que hay que quitar de Andalucía; nosotros tenemos que parecernos al conjunto de los pueblos con los que se cuenta para la “Aldea Común”. De ahí, que cuando salga un artista español, ya sea andaluz, catalán o de donde sea, hay que buscar que sincronice con el Festival de Eurovisión que es donde aparecen todos los temas acancionados que se parecen entre sí. ¿Por qué?, porque conviene que todos vayan teniendo un mismo gusto y se vaya inclinando a la gente en un espacio en el que pueda ser controlada por los que manejan la “Aldea Común”. Claro, ¿qué pasa?, que en toda Europa este detalle puede darse, pero no en nosotros, no en Andalucía, porque hasta el siglo XVI Andalucía era muy diferente y con una cultura particular que era ejemplo para otros pueblos del mundo. Pero esa cultura es arrasada durante la Reconquista. Cuando los reconquistadores entran aquí, lo que hacen es quitarle a los andaluces sus instrumentos, prohibirles sus cantos y quitarles sus tierras y sus bienes. Hasta entonces, había escuelas de música y de cultura general en muchos pueblos de Andalucía, sobre todo en Córdoba y Sevilla, en donde se hacía una música expresada en un término que se llama *cadencia andaluza*. Esta cadencia, que es un formato musical, es el útero por el que es reconocida en todo el mundo nuestra música; si a cualquier músico del mundo se le habla de *cadencia andaluza*, inmediatamente sitúa esa música y se relaciona con nosotros. Esa música ha contenido no solamente a Andalucía, sino también a toda España, porque ha habido muchos músicos catalanes o madrileños, por ejemplo, que se han basado en esa cadencia para hacer una música que fuera de España y sonara española.

### “Nuestra esencia musical es la cadencia andaluza y es absolutamente perfecta”

Esa cadencia, ese útero, esa matriz, viene de los griegos, si es que los griegos no éramos nosotros. La cadencia está contenida en los modos griegos que se escribieron hace dos mil quinientos años y está escrita en una forma absolutamente perfecta; perfecta en el sentido de que refleja exactamente lo que nosotros, los flamencos, hacemos hoy. Nuestra esencia musical es la *cadencia andaluza* y es absolutamente perfecta; son cuatro escalas fundamentadas en cuatro acordes y se llama cadencia porque es una caída: La-Sol-Fa-Mi. Pues bien, esas escalas ya estaban reflejadas en esos modos griegos que ellos llamaban “modos hipo”: *hipodórico*, *hipofrígeo*, *hipolideo*, *hipoisolideo*. Esos cuatro modos reflejan absolutamente y en estado perfecto, después de dos mil quinientos años, la cadencia de la *seguriya*, la cadencia de la *soleá*, la cadencia de la *taranta*, de la *malaqueña*, de la *granatina*..., de todo lo que no es tonalidad como las *alegrías*, las *farrucas*, las *colombianas*, las *guajiras*..., en las que no está la *cadencia andaluza*. Pero fíjense que todos estos géneros, palos entre comillas, que acabo de mencionar son los que nacen después de la colonización de América.

Antes de ésta no existían dichos géneros, los músicos andaluces, no sólo los flamencos, se movían a través de la *cadencia andaluza*.

Retomando. Cuando llegan los reconquistadores destruyen toda esa escuela. La *cadencia andaluza* tenía que ser destruida porque pertenecía a una cultura en la que la música estaba relacionada con los ritos religiosos. Así que esa música estorbaba, porque se trataba de una cadencia que todavía estaba relacionada con el mundo musulmán, con el mundo árabe y con todo lo que es Oriente. Hace tres ó cuatro años, en los cursos internacionales que doy en Córdoba, donde tengo cincuenta alumnos de distintos países, me vino un alumno mexicano y me impresionó cuando lo escuché, con apenas veinte años había asumido el flamenco y lo expresaba de maravilla; tenía un nivel tremendo. Entonces, a este muchacho, que se volvía a su país después del curso, le propuse que se viniera a casa, a Sanlúcar, una temporada para darle clases particulares. Yo no doy clases particulares, pero me pareció algo tristísimo dejar a este hombre. Así que echamos la solicitud para que le dieran permiso para poder quedarse aquí unos meses y recibí una carta del departamento correspondiente del Estado que decía: “sentimos no poder concederle su petición, porque el flamenco es una cultura que no está considerada por el Estado español”.

Dirán que soy un exaltado al hacer estos comentarios aquí. La ofensa no está en quien me hace a mí, a mi cultura, soportar esta agresión. No, en ellos no está la ofensa, en ellos está la moderación, porque yo a quien tengo que amar es a la música, a la cultura del “Imperio” por encima de mí, por encima de mis hijos, por encima de mi familia y por encima de mis amigos y de mi gente. Así es como está montado esto y como consecuencia de ello, los niños flamencos para aprender, son llevados por sus padres a los barberos del pueblo, que saben hacer seis acordes.

**Juan Manuel:** Dice él que no habrá mucha gente que hable de eso. Es cierto, unos porque no saben, otros porque no quieren, pero, en todo caso, será difícil que quien lo haga, lo haga desde el fundamento, desde el conocimiento y desde la pasión con la que Manolo se expresa.

Yo comenté en el homenaje que se le hizo en Córdoba, en el Festival Internacional en el que él lleva muchos años siendo profesor, que cuando uno conoce a protagonistas del hecho flamenco o cuando uno tiene la oportunidad de conocer a personalidades y a la persona que llevan dentro, a veces se encuentra con bastantes decepciones, porque el personaje que uno tiene en el altar de su admiración, en ocasiones, tiene dentro a una persona que vale mucho menos; y otras veces se encuentra que entre el personaje y la persona, casi no hay separaciones posibles, es decir, que personaje y persona son la misma cosa. Y yo creo que Manolo Sanlúcar es uno de esos casos. Manolo es una persona que si hubiera que definirla en una sola palabra, esa podría ser guitarrista. Pero también es concertista, compositor, músico, también es escritor,



poeta. Artista, en el pleno sentido de la palabra capaz de tener del mundo y de las cosas una visión tan clara, comprometida y tan esencial como la que él tiene. En la elaboración de este ser humano artista, que se llama Manuel Muñoz Halcón, tiene que haber ingredientes de muchos tipos y, seguramente, el del origen no sea uno de los ingredientes menores.

A mi me gustaría que Manolo discurriera ahora acerca de esa cuestión; el origen, el doble sentido de la tierra y de la familia.

**M. Sanlúcar:** Yo acabo de terminar un libro fundamentado en la idea de hacer que mi padre y yo seamos una sola persona, por eso el libro se llama “El Alma Compartida”. Está hecho con todo ese pensamiento que puede estar filtrado por el corazón. Digo esto, porque me siento una prolongación de mi padre. Mi padre murió hace unos meses con, según me dijeron, noventa años. Nosotros creíamos que tenía ochenta y siete, pero vino el médico, que había mirado en el Registro y nos sacó del error. Eso no me extraña de mi padre porque era un hombre que, hasta sus últimos momentos, era un hombre esencial. Fijense, ya en sus últimos días yo no podía soportar la presión que me causaba su padecimiento y me fui a la sierra, donde

tengo una casita, hasta que me llamó mi mujer para decirme que estaba la cosa muy mala. Cogí el coche. porque quería verle antes de que eso pasara. Yo esperaba que mi padre estuviera en las últimas... Bueno, pues cuando subí las escaleras de su casa, abrí la puerta que da a un salón, allí estaba, sentado en el centro de un sofá, cantando por *soleá* y mi hermano, Isidro, tocándole. Me acuerdo de la primera letra que le escuché:

*“aquél que le pareciera  
que mis penitas no son ná,  
si quiera por un momento  
se ponga en mi lugar”*

También estaban allí algunos de mis sobrinos a los que les hice una señal para que no me descubrieran ya que mi padre veía muy poco, el pobre. A continuación, me senté en la *mesa-estufa*, enfrente de Isidro, y a mi derecha estaba mi padre. No dije nada pero Isidro dio por cerrada una *soleá*, que mi padre no había rematado, porque estaba cansado. Le cogí la guitarra a mi hermano y empecé a tocar; nada más que hice dos o tres acordes, mi padre se calla y dice: “¿cuándo has venido?”. No me había visto, pero me reconoció por el sonido de la guitarra.

**“Mi padre estudiaba con método, en cada célula de su cuerpo era pura sensibilidad. Y yo recogí eso de él”**

Mi padre era un ser excepcional y si tuviera que enumerar sus condiciones, lo primero, que era un andaluz absolutamente maravilloso, un hombre que amaba su cultura y que consideraba a toda la gente de su cultura como miembros de su familia, esa familia del flamenco. Desde que yo tenía seis o siete años nos poníamos uno frente al otro sentados, en medio del patio, en sillas de anea y él me enseñaba sus cosas. Toda su enseñanza estaba adornada con sus experiencias, hablándome de cantaores, de los estilos, de la gente y siempre lo hacía con un amor tremendo a todo ello.

Mi padre fue discípulo de Javier Molina, un hombre que ha dejado una gran escuela en muchísima gente. De ahí viene mi primera escuela, pero lo que he aprendido de mi padre en la música ha sido el fundamento, porque mi padre no era un genio de la guitarra, pero estaba de una manera construido, con tanto saber, que cogía una lista, cuando se ponía a estudiar, y la desarrollaba hasta donde podía y continuaba al día siguiente. Es decir, estudiaba con método; un hombre que en cada célula de su cuerpo era pura sensibilidad, ¡estudiaba con método!. Y yo recogí eso de él.

Por último, contaré otra de las cosas que me contaba mi padre de Javier Molina. Y lo contaba porque lo valoraba. Este profesor suyo, en los tournés que hacía, llegaba a una biblioteca del pueblo que fuera y allí leía un libro, cuando se tenía que ir, anotaba en donde lo había dejado y, así, cuando llegaba a otro pueblo se iba a otra biblioteca y seguía donde lo había dejado. Era un flamenco de principios del siglo XX.

Estas cosas se me fueron quedando muy dentro, de manera que me considero una continuación de mis mayores, de Javier Molina, del Niño Ricardo, de Diego del Gastor. Lo que muchos no saben es que yo soy el Diego del Gastor, el Niño Ricardo, el Javier Molina del siglo XXI, y no quieren entenderlo. No entienden que Diego del Gastor ahora no sería el mismo que el que fue, sería el Diego del Gastor del siglo XXI.

**Juan Manuel:** Tengo aquí anotados algunos textos escritos por Manolo Sanlúcar, que están en la web que existe a su nombre. Entre ellos hay uno en el que habla de los mayores y que emplea con los alumnos que recibe cada año en Córdoba. Y dice: “nuestros mayores, escasos de conocimiento y técnica, son los que construyeron nuestra cultura guitarrística, creando cánones y formas con los que, desde entonces hasta nuestros días, somos identificados y diferenciados en el mundo de la música. Ellos construyeron los cánones de los géneros, los palos propios de nuestra cultura musical; lo hicieron con tal rigor e intensidad, que hasta la guitarra más ambiciosa y vanguardista, si quiere ser flamenca, tiene que someterse principalmente a las estructuras formales de nuestros mayores y maestros como un referente que, hasta para irse de ellos hay que conocerlos, tal como dijo Antonio Machado, “no podemos desprendernos de lo que no tenemos”.

En este sentido voy a contar una anécdota de la que fui partícipe. Hace unos años montamos con la Fundación Machado, unas mesas redondas sobre flamenco y dedicamos una a la guitarra. Invitamos entre otros a Pedro Peña, Manuel Morao y Manolo Sanlúcar. Cuando yo hablé con ellos, para concertar que estuvieran ocurrió algo muy singular, Manuel Morao me dice: “yo no se si debo estar porque tengo por Manolo Sanlúcar un respeto muy grande, pero algunas de las cosas que está haciendo no me gustan, y yo no quiero tener que discrepar de Manolo en público”. Luego, hablo con Manolo y me dice lo mismo: “hombre, Manuel Morao está en una posición que es muy difícil de compartir, pero yo le tengo un respeto tan grande que yo no quiero estar en una mesa donde vayamos a enfrentarnos”. Yo me tiré al río, como si nada.

Antes del foro, tomamos un café y un whiskey y la cosa empezó a suavizarse. Cuando llegó el momento de las intervenciones, habló primero Manolo Sanlúcar que con una tremenda intuición y una gran inteligencia dijo, mirando al maestro Manuel Morao, “yo heredé lo que mi padre heredó de Javier Molina, que era también tu maestro. O sea, que en cierto modo yo soy como tu discípulo”. Entonces, Manuel Morao se desarmó completamente y ya fueron todo alabanzas mutuas que terminaron, bien avanzada la noche,



en un ratito de conversación absolutamente maravillosa.

**M. Sanlúcar:** Pero fui sincero.

**Juan Manuel:** Fuiste sincero, efectivamente. Ahora me gustaría que comentaras esa otra frase que a mí tanto me gusta cuando dices: “para tocar la guitarra hay que tener una gran técnica para después olvidarse de ella”.

**M. Sanlúcar:** De eso estoy absolutamente convencido. La guitarra tradicional no tiene una escuela documentada en análisis técnicos, en análisis musicales. Muchas veces se confunde música con arte y el arte está en un espacio que no se puede analizar, es decir, el arte es un espíritu que se presenta tanto en la música como en el gesto de una mujer que coge un delantal y se lo pone detrás, como yo veía a mis abuelas. El arte nos impregna a todos. El asunto es que hay unos que saben verlo, y otros que no. Es así de sencillo. Lo mejor que podemos hacer por el arte es, ya que tenemos que darle forma utilizando un instrumento físico, sea la voz, los pinceles, la guitarra o el piano es tratar de acaparar el arte para expresar su naturaleza



espiritual. Lo que para mí está claro y me parece muy difícil de rebatir es que si yo tengo que expresar el arte físicamente, necesito de mi físico, necesito las manos y los dedos; ¿cómo puedo expresar de la mejor manera el arte guitarrístico?, teniendo los dedos preparados de la mejor manera. Pero, ¿qué pasa en nuestra cultura?, que le da miedo todo aquello que suene a escuela, considera que si una persona tiene digitación y estudios tiene mucha técnica. Por eso, hay que tener la mejor técnica para olvidarse de ella. El que no tiene una buena técnica estará siempre mirando qué hacer, tropezándose con los dedos, con la técnica liado. Para librarte de esos problemas lo que hay que hacer es dominar la técnica para no pensar en ella, sino en el sentimiento artístico, en la expresividad.

**Juan Manuel:** Piensen ustedes en la carrera en la que nos hemos movido, los saltos que él ha dado, pasar de tocar la guitarra de manera casi generacional a entrar en las escuelas de la música, a dominar el solfeo y la composición y a ser capaz de escribir varias obras para orquestas sinfónicas. Creo que recorrer ese itinerario, es algo que, por sí solo, bastaría para colocarlo entre los clásicos, porque es un caso singularísimo. Yo tuve la suerte de estar en uno de esos estrenos. Fue en Málaga, donde estrenó “Aljibe”.

Y vamos a tener un recuerdo para Manolito Soler, tan buen amigo tuyo, tan entrañable personaje, que tiene que ver con el hecho que Manolo ha comentado sobre la relación asimétrica que hay entre la música llamada clásica y el flamenco. Y esa superioridad con la que se considera a una en detrimento de la otra, aunque, como él bien ha dicho, “yo esa música culta la respeto, siempre y cuando no avasalle la mía”.

A partir de este argumento, les cuento que en “Aljibe” estaba la Orquesta Sinfónica de Málaga en estreno; había dos guitarras, la suya y la de su hermano Isidro; estaba también José Mercé y Manolo Soler con el cajón. Cuando se terminó el estreno, nos fuimos a cenar juntos y, en un momento de la conversación, dije que a mí me había resultado verdaderamente curioso que una caja se hubiera convertido en instrumento sinfónico, porque Manuel Soler estaba integrado dentro del conjunto de la Orquesta de Málaga. Me pareció un hecho tan significativo que le pregunté a Soler qué sentía sentado junto a maestros de conservatorio, a lo que él me respondió: “bueno, en algunos momentos me he sentido regular porque ellos se *atravesaban*”. Es decir, ellos no iban a *compás*, y se *atravesaban* los músicos del conservatorio. Es esta rebeldía del flamenco frente a ese otro mundo siempre considerado superior.

Para terminar la primera parte de la sesión, vamos a someter a Manolo a una batería de preguntas cortas.

**M. Sanlúcar:** Perfecto.

**Juan Manuel:** Primera pregunta: ¿qué es una guitarra?

**M. Sanlúcar:** Una guitarra es una fuente de expresión.

**Juan Manuel:** ¿Quién es Paco de Lucía?

**M. Sanlúcar:** Paco de Lucía es una persona genial que ha puesto su talento al servicio de cultura flamenca.

**Juan Manuel:** ¿Quién fue Pastora Pavón?

**M. Sanlúcar:** Pastora Pavón fue un genio, que hubiera dado mucho más de sí si hubiera nacido en este tiempo.

**Juan Manuel:** ¿Quién es Manolo Sanlúcar?

**M. Sanlúcar:** Un hombre que se busca a sí mismo en su gente.

**Juan Manuel:** ¿Qué es Tauromagia?

**M. Sanlúcar:** Tauromagia es una obra preciosa que contenta a todos.

**Juan Manuel:** ¿Qué es una *seguiriya*?

**M. Sanlúcar:** Una *seguiriya* es un espacio donde el alma puede hablar por sí mismo.

**Juan Manuel:** ¿Qué es el flamenco?

**M. Sanlúcar:** El flamenco es mi religión.

**Juan Manuel:** ¿Qué es la música?

**M. Sanlúcar:** La música es el Universo.

**Juan Manuel:** ¿Qué es la cultura?

**M. Sanlúcar:** La cultura es donde el hombre crece.

**Juan Manuel:** ¿Qué es Andalucía?

**M. Sanlúcar:** Andalucía, mi madre.

**Juan Manuel:** La segunda parte de estas sesiones, como sabéis, se hacen a partir de una selección de vídeos sobre el artista que ocupa la mesa. Es una selección de cuya búsqueda y captura se ha encargado el director del curso, Manuel Curao.

**Manuel Curao:** Iremos del blanco y negro al color. Hemos escogido tres audiovisuales, en primer lugar una de las primeras grabaciones en un programa de TVE, en el que le toca a Enrique Morente y que dura poco más de dos minutos. Si te parece, lo vemos:

*PRIMERA REFERENCIA AUDIOVISUAL: Manolo Sanlúcar acompañando a Enrique Morente. Años setenta.*

**Juan Manuel:** Se le ha puesto el pelo blanco, pero a otros nos ha ido peor.

**M. Sanlúcar:** Un día que me llama Paco de Lucía por teléfono y me dice: “¿qué tal, compañero? ¿cómo estás?”. Y yo le digo: “aquí estoy, cada día con el pelo más blanco”. Y me dice: “a mi me gustaría tenerlo aunque fuera verde”.

**M. Curao:** Existe una clave que siempre he escuchado a los grandes maestros de la guitarra: “para ser un buen guitarrista flamenco hay que ser aficionado al cante”.

**“Para ser buen guitarrista hay que ser aficionado al cante”**

**M. Sanlúcar:** Por supuesto. Yo soy un loco del cante y sé que al cante le debo el ochenta por ciento de mi conocimiento y mi posición en la música del flamenco; es algo que he tenido muy claro. Cuando grabé la obra “Locura de brisa y trino”, quedó reflejado un nuevo sistema de guitarra para el cante. Porque en el flamenco está pasando lo mismo que ocurrió en el primer cuarto del siglo XX, cuando apareció en Europa una revolución musical con Schonberg y todo aquel grupo de gente que veía que la matriz de la música estaba excesivamente usada. Ellos quisieron hacer un nuevo modo de componer en el que esos puntos de referencia para la creación fueran otros que le llevaran a lugares distintos. La música clásica estaba demasiado quemada, así que esta gente lleva a cabo la revolución y comienzan a hacer lo que llegó a llamarse música dodecafónica.

En el flamenco pasa lo mismo. La *cadencia andaluza* es una matriz musical que lleva muchos años dando vueltas. Pero, ¿cómo se ha tratado de cambiar esto o de hacerlo evolucionar?. Pues de una manera ante la que yo tengo mis reparos, aunque no esté totalmente en contra. Por ejemplo, el primero que acude para evolucionar la guitarra flamenca es Paco de Lucía, que toma referencia de la música brasileña y de todo ese contexto caribeño. Así que empieza a incorporar acordes que le sonaban nuevos y, efectivamente, era algo nuevo para el flamenco. En todo este contexto, la gente del flamenco empezó a protestar porque aquello introducía unos caracteres que no tenían el sabor del flamenco. Pero, Paco de Lucía, como inteligente que es, fue recogiendo aquellas cosas y fue reconvirtiéndolas, mezclándolas y les dio contenido flamenco; supo darle personalidad, supo hacer válido todo aquello. Luego se fijó en el jazz y ocurrió exactamente lo mismo.

Una vez, tocando, me llegó un presentimiento musical que empezó a salir. Aquello me sonaba a flamenco pero yo sabía que no era ni de la tonalidad ni de la *cadencia andaluza*, hasta que un día, ya con una formación musical bastante más amplia, me di cuenta de lo que era. Resultó que aquel sistema que yo había descubierto pertenecía a los mismos modos griegos a los que pertenecía la *cadencia andaluza*, es decir, esta música que yo estaba haciendo era un familiar de la *cadencia andaluza* del modo *hipomixolidio*. El modo *hipomixolidio* se compone de la inversión de esta otra escala en la que yo empecé a hacer flamenco y que jamás había usado porque es una escala que se dejó porque no tenía simetría *subtetracordo*. Entonces, me puse a trabajar con eso e hice en varios temas de “Locura de brisa y trino”, ese flamenco a partir de ese nuevo útero. Con esto he enriquecido, tremendamente, la guitarra flamenca. Lo que ocurre es que los flamencos todavía no tienen capacidad para entender eso, pero ese es el futuro o parte del futuro. Pero, a mucha gente, a los propios flamencos, eso les ha resultado extraño.

**M. Curao:** También es cierto que las posibilidades de la guitarra no son las mismas que las de la voz como instrumento.

**M. Sanlúcar:** La guitarra es un instrumento que tiene muchas facilidades, en comparación con la garganta. Entre otras cosas, la guitarra puede dar seis notas a la vez mientras que la garganta sólo puede dar una. También está la memoria espontánea; esto quiere decir que todos los cantaores tienen en la cabeza, sin darse cuenta, la escala de la tonalidad de los *modos mayor y menor*, y tienen la *cadencia andaluza*. Así, cada vez que canten por *seguiriya* lo hará con la *cadencia andaluza*, y cada vez que canten por *alegrías* lo harán con la escala de la tonalidad *modo mayor*, generalmente. Y yo les presentaba un nuevo sistema para el que no tenían hábito.

El problema estaba ahí, porque yo puedo hacer una evolución guitarrística pero si esta evolución no



contiene el cante, no es una evolución completa. Así que pensé en una melodía para el cante que fuera de la manera flamenca, de la manera antigua.

Entonces, sin probar nada, me arriesgo. Fue así como hice las composiciones para la voz. Llamé a una cantora, Carmen Linares, que no tuvo el más mínimo problema. Las cosas que se hacen en el cante no son arriesgadas porque se ha demostrado que el sistema es natural, pero nunca se había hecho en ese orden. Ahí tenemos la música clásica. En la ópera o en la lírica, por ejemplo, esto ha sido norma y costumbre. Cuando un compositor trabaja para una voz, hace que la orquesta o algún instrumento de la misma vaya doblando esa voz, así, de esa manera, el que canta siempre está escuchando una referencia con la que se siente seguro. Sin embargo, en esta obra hago que la voz cante y llega un momento en que la guitarra le da una contestación, pasando la voz a quedarse sola y la voz sola, modula hacia otra tonalidad; es decir, lo más arriesgado que se puede hacer lo hace esa voz con una naturalidad sorprendente.

Por lo tanto se trata de un sistema propio del flamenco, porque yo no he ido a ninguna otra cultura musical a recoger datos para pasarlos al flamenco, sino que lo he hecho desde el mismo lugar que contiene

la *cadencia andaluza*. De modo que lo que hago es trabajar sobre ese sistema, que más tarde ordené, y cuando quiero la resolución de ese sistema me paso a la *cadencia andaluza* con toda la naturalidad del mundo. Mientras tanto, estoy volando, dando una cantidad de datos armónicos que te quedas alucinado viendo cómo eso se puede mover sin la rigidez que conlleva, generalmente, el cambio de tono. Pero ahí, en todo ese mundo, yo no podía desechar el cante por nada del mundo porque entonces no hubiera habido evolución. Ahora el cante canta con el sistema que yo he ordenado y no con el sistema antiguo. El cante se ajusta a eso nuevo, se demuestra que suena flamenco; no sonará familiar pero eso no quiere decir que no sea flamenco, sino que todavía no se tiene oído o no se está preparado para eso. Y no solo te estoy hablando de aficionados, sino también de guitarristas. El único que ha tenido oído para apreciar eso fue Manuel de Paula. Cuando un crítico flamenco le preguntó qué le parecía, contestó: “me parece mejor que Tauromagía pero lo que pasa es que no lo van a entender en veinte años”. Este hombre tuvo esa sensación, escuchó el disco y lo comprendió o lo sintió.

Resumiendo, la voz tenía que estar. Sin el cante no hay evolución en el flamenco.

**M. Curao:** Creo conveniente y agradezco este tipo de información y explicaciones, porque ahora cuando escuche “Locura de brisa y trino” la escucharé de otra manera gracias a lo que nos has contado.

Retomamos. He dividido y agrupado tres momentos de tu vida, como guitarrista acompañante, solista y compositor. Los primeros tiempos, con la Niña de los Peines y las compañías encabezadas por Marchena y Valderrama. Después, una etapa bravía, de cantaores bravíos, entiéndanse La Paquera de Jerez y Agujeta. Y un tercer grupo de artistas en los que encuentras esa voz que permite todas esas modificaciones a las que has hecho referencia.

Son tres momentos completamente distintos en tu carrera y me gustaría que comentaras los pasos de unos a otros.

**M. Sanlúcar:** Sin esa formación hubiera hecho muy poco. Esa es mi riqueza fundamental. Yo he sido un hombre tremendamente afortunado, en ese sentido, al ser apadrinado por la Niña de los Peines, y su marido, Pepe Pinto. Yo tengo por ahí escrito que a Pinto le debo lo que soy y a Pastora como soy. Y es que yo tuve la inmensa suerte de que Pastora me tratara como si fuera su nieto. Me contaba las batallitas que las abuelas contaban a sus nietos. Las batallitas de Pastora eran sobre como cantaban unos y otros y que era lo que mejor hacían; esas eran sus batallitas. Entonces, íbamos de gira, ella ya no cantaba en público, simplemente acompaña a su marido. Esto empezó cuando yo tenía trece años. El Pinto llamó a mi padre, que le conocía y mi padre me mandó a Sevilla y allí tuvimos una reunión para que me escucharan. Y el

Pinto me dice: “mira, Manolito, ahora no tengo espectáculos, pero ¿te gustaría ir con Marchena?”. De manera que fuí a Circuito Saavedra, que era la empresa, y entré con Marchena.

Debemos tener en cuenta que el flamenco tiene dos ramas principales: una denominada *cante payo* y otra denominada *cante gitano*, que los gitanos han procurado que se siga estableciendo esa diferencia. Sobre esto también habría que hablar mucho. Pero yo tuve la inmensa suerte de acompañar mucho en esa época a *cantaoras de cantes payos*, pero sin ritmo. Porque, para mí, Marchena, que fue un genio, no sabía funcionar en el ritmo, no lo comprendía, pero armónicamente era extraordinario. Paralelamente a eso, pasaba de los espectáculos de Marchena a los de Pinto. Como era la misma empresa la que los llevaba, cuando descansaba uno, salía el otro, y yo iba de un lado a otro. Con Pinto iba Melchor de Marchena, y como yo era un niño y todo el mundo me quería, tocaba mucho. Melchor es mucho más de lo que los guitarristas entienden. Y con él, entré en un mundo donde estaba el ritmo.

Pastora viajaba con nosotros, pero como era una anciana y le dolían las piernas, no se iba por ahí con los artistas a dejarse ver para hacer publicidad, porque entonces se llegaba muy temprano al pueblo en el que se trabajaba y los artistas se iban a la plaza a que les viera la gente. Yo, como tenía que estudiar la guitarra, me quedaba con Pastora. Y ella en seguida me decía: “¡gatito, gatito!”. Por eso yo no podía estudiar, porque en el momento en el que me ponía a repasar las falsetas, ya la escuchaba y me ponía a atenderla. Así pasaban horas y horas. Antes, me acordaba de una historia muy bonita cuando mencionaste a los padres. En una de esas turnés fuimos a trabajar a San Fernando, que no está lejos de Sanlúcar y mi padre fue a verme allí, entonces yo tendría quince años. Estaba en un cine de verano, en mitad del recinto, estudiando. Pinto estaba allí conmigo y Pastora al lado del escenario, que estaba a unos cuantos metros. Mi padre llega y saluda a Pinto y éste, que era muy emotivo, le dice: “Isidro, no veas cómo está Pastora con el niño”. Y me dice: “tócale, tócale”. Así que empecé a tocar por *tientos* con ese aire que le gustaba a Pastora, y desde lejos la escuchamos: “gatito, gatito, ya me estás buscando...”. Imaginaos mi padre cómo se pondría viendo aquello.

**M. Curao:** Has contado alguna vez que el padre de Manuel Molina, el de Lole y Manuel, te dio un día una recomendación fundamental para orientarte en este mundo de la guitarra.

### “Sin el cante no hay evolución en el flamenco”

**M. Sanlúcar:** Exactamente. Aquello fue en la compañía de Pepe Pinto, que también llevaba de vez en cuando, a este hombre. Y un día me dijo, “mira, Manolo, si tú tocas una falseta de Niño Ricardo, la gente dirá, las cosas que hacía Ricardo; si la tocas mal dirán que eso quien lo tocaba bien era Niño Ricardo, así



que por más que haga, quién va a salir siempre a la luz va a ser el autor”. Aquello me convenció de tal manera que como ya andaba yo haciendo pinitos componiendo, sólo tocaba mis pinitos y, como no tenía falsetas suficiente, tenía que repetir las mismas. Me convenció absolutamente. Fue una suerte inmensa haberme tropezado con este hombre, si no, hubiera seguido sin esa conciencia unos pocos de años. Hubiera llegado al mismo sitio, pero al cabo de mucho tiempo.

**M. Curao:** Y llega La Paquera...

**M. Sanlúcar:** Estando yo con Marchena, llega la Paquera y se incorpora. La Paquera era una cosa tremenda. Entonces, después de terminar aquello, La Paquera me convence para que me vaya con ella. Ahora ya era todo ritmo; ella y su grupo, sus hermanos, sus familiares...

**M. Curao:** En estos capítulos hay que abrir uno muy especial que compone la etapa que vives en Madrid como guitarrista oficial de una casa de discos.



**M. Sanlúcar:** Sí, después de los años de giras y compañías, llegué a Madrid y me cogió la casa Philips. Esto es también muy importante. La casa Philips me contrata como guitarrista fijo, para acompañar, porque en aquel momento querían hacer mucho flamenco. En la misma casa estaba el padre de Paco de Lucía, Antonio Sánchez, que también era productor. De manera que yo estaba en un grupo y Antonio tenía a sus hijos Paco y Ramón, en otro. Por tanto, todos los que grababan en la casa pasaban por nuestras manos, llegaban cantaores de todo tipo y estilo, los que cantaban *payo*, *gitano*, *cruzado*; uno que cantaba una *milonga*, otro una *taranta* y otro una *colombiana*. Así estuvimos varios años y acabamos puestísimos. Pues esto va en consonancia con lo que tu expones respecto a lo que significa el cante para nosotros. Cuando se compone una *serrana*, por ejemplo, o una *taranta*, hay que saber de qué mundo viene eso. Ese es el handicap de los jóvenes, que se creen que tocar la guitarra no es más que dar notas. Sin embargo, cuando estás componiendo, hay que saber qué espíritu es el que corresponde. El espíritu de unas *alegrías* viene del mar, la playa y la vida marinera.

*SEGUNDA REFERENCIA AUDIOVISUAL: Merche Esmeralda con el cante de El Chato de la Isla y Manolo Sanlúcar a la guitarra. Seguiriya. Manolo Sanlúcar, guitarra de concierto por bulerías.*

**M. Curao:** En esta etapa Manolo ya se había descubierto como solista de concierto. Aquí vemos y escuchamos una *seguiriya*, baila Merche Esmeralda y canta El Chato de la Isla. Apreciamos, entre otros rasgos la variación de los tiempos de ejecución, propios del acompañamiento al baile.

**M. Sanlúcar:** Sí. Sobre todo se tocaba más deprisa. Muchas veces uno ve que el cantaor no ajusta el tiempo al espíritu, se sacrifica uno de los dos por el baile. La letra de la *seguiriya* siempre habla de tragedia; todo en la *seguiriya* es tragedia. No se puede estar hablando de tragedia haciendo aspavientos jocosos y enfatizados. De la misma manera que hablo con reverencia y pasión de mis mayores, también analizo este aspecto si no es acertado. Además, la música tiene esa espiritualidad que se cuenta haciendo ondas, es decir, sin llegar a vocalizar, con farfullas, ayes y alargando sílabas. Otras veces, lo único que se está haciendo son las notas, pero no estás imprimiéndole el espíritu propio. Es como decir: “se me ha muerto mi madre, ¡ole!, mira que pena”.

**Juan Manuel:** De hecho él se ha autocrítico en la *bulería* anterior. Él dice que era muy ligero, que era como cantaba La Paquera, y que le sonaba todo embarullado.

**M. Curao:** Manuel, como es lógico la guitarra ha ido creciendo a lo largo de la historia, encontramos actuaciones solistas desde Montoya hasta Sabicas, Melchor, Ricardo, etc. Pero la guitarra no adquiere rango superior hasta que llega “Entre dos aguas” de Paco de Lucía y, a continuación, “Caballo Negro”, el tema

que te sitúa en ese camino. A mi me gustaría que contaras como, en los años setenta, se gesta el momento en que la guitarra se coloca en primer plano de la actualidad musical y entra, incluso, en las listas de éxitos.

**M. Sanlúcar:** Bueno, porque en esa época Paco y yo estábamos apretando cada uno por nuestro sitio e íbamos ganando premios y reconocimientos. Entonces, ya habíamos conquistado a los aficionados flamenco, de manera que la guitarra, de un momento a otro, por poco que se hiciera, iba a despegar popularmente. Así que grabamos los dos. A mi me ofrecieron hacer muchas cosas que no pertenecían a mi mundo, a las que me fui negando hasta que tuve cinco lp's de flamenco. Entonces, Paco hizo un disco y la casa le pidió un tema más porque la grabación se quedó corta, había sitio para otro toque. Paco cogió una frase - esto no le gustará mucho que lo diga - que cantaban las Grecas: "te estoy amando locamente pero no se cómo te lo voy a decir..." y, a partir de esa célula, empezó a construir el tema mejor que los que habían hecho la copla. Estaba allí Ébano, un percusionista, y se pusieron a grabar improvisando la mayoría de las cosas. Más adelante, Paco la mejoró estudiándola. Por aquel entonces, Jesús Quintero, que tenía un programa de radio en Madrid, cogió el tema y empezó a ponerlo en plan promoción; incluso, se hizo representante de Paco de Lucía. Inmediatamente, vino el director de mi casa de discos y me dijo: "¿qué vas a hacer, otra *seguiriyá* más, otra *taranta* más?. Tienes ya cinco lp's de flamenco y la gente del flamenco sabe ya quién eres, ¿por qué no haces un tema que podamos poner en la radio en programas populares?". Total, que me convenció. Fui a mi casa, pero no hice nada extraordinario. Lo único que hice fue ponerme a improvisar como cuando estamos de fiesta y cachondeo en casa; ahí, normalmente, no te pones a cantar *seguiriyas*, eso se hace cuando la fiesta ha terminado y queda la gente más aficionada. Como decía, llegué a mi casa y cogí la guitarra. Se me ocurrieron tres acordes y empecé a improvisar allí, con una grabadora. En menos de dos horas tenía terminado el tema y llamé a la casa de discos y se lo puse por el teléfono para que lo escuchara, y me dijo: "esto será número uno". Y lo fue, fue número uno en "Los Cuarenta Principales", que todavía existen, pero que no es nada comparado con lo que era, entonces ¿no veas lo que eran "Los Cuarenta Principales"! Incluso, competí con Julio Iglesias. Luego gané un duelo de guitarras. Y ahí se formó, porque la gente nos enfrentaba mucho a Paco y a mí. Yo tenía mi disco y Paco tenía el suyo. Así que los dos, con nuestros respectivos temas, íbamos moviendo esto. Y me parece importante el hecho de que ninguno de los dos cayéramos en esa trampa. A partir de esto, llega un momento en el que empezamos a profundizar sobre el flamenco.

**Juan Manuel:** Con Paco, aparte de la aparición que hacéis los dos en "Sevillanas", de Carlos Saura...

**M. Sanlúcar:** Hay unas *bulerías*, que le pusimos "Compadre", que son demasiado.

**Juan Manuel:** Tocada al unísono por los dos, igual que esa creación maravillosa que hicisteis los dos a partir de un esquema tan simple como la sevillana. ¡Lo que salió de ahí!

**M. Sanlúcar:** No sé cuánto tiempo va a pasar para que esa *bulerías* se iguale.

**M. Curao:** Manolo, el público en general entendía esa competición, más allá de la propia guitarra, como si fuerais enemigos y nada más lejos de la realidad.

**M. Sanlúcar:** Da la casualidad de que yo soy algo mayor que Paco. Ahora no se nota, pero entre los dieciocho y los veinte años, casi tres años de diferencia era algo significativo. Entonces, Paco era un seguidor mío, bueno, más que seguidor, le gustaba lo que yo hacía. Recuerdo lo primero que escuché de Paco. Yo era amigo de su hermano Ramón y vino con Paco donde yo estaba y en el camerino le hice tocar. Me di cuenta que Paco tenía una gran facilidad para interpretar y tocar. Recuerdo que él estaba tocando por grainas y llegó un momento en el que para solucionar una falseta de mucho interés y ejecución, terminó con una nota suelta. Entonces, me di cuenta de cómo le funcionaba la cabeza. Genial, para rematar el toque renuncia a lo vistoso a favor de una profundidad exquisita. Muchas veces se lo pongo como ejemplo a mis alumnos.

#### *TERCERA REFERENCIA AUDIOVISUAL: Tauromagia.*

**M. Curao:** “Tauromagia” es una obra fundamental en la carrera de Manolo. Cuando era chico, en realidad, quería ser torero, en lugar de guitarrista, incluso se escapaba de casa, engañaba a su padre diciéndole que iba al colegio para irse al campo. Natural se puede entender en un chiquillo de Sanlúcar de Barrameda, el pueblo que ha dado más toreros de la historia. Con “Tauromagia”, Manuel, rinde el más hermoso de los homenajes a ese mundo mágico que lo encandiló cuando chico y lo entretuvo hasta sus primeros años de juventud. El flamenco y los toros siempre de la mano, en este caso, encontrados. Afortunadamente perdimos, creo, un mal torero y ganamos un magnífico guitarrista. Para la gente que nos dedicamos al mundo de la radio, no creo que haya un disco de flamenco que se utilice más en caretas y sintonías que este; no solamente para programas, también en publicidad y en ambientaciones musicales.

De otro lado, la revista “Alma Cien”, realizó una encuesta hace un par de años entre los más destacados guitarristas del panorama actual y, entre otras cosas, se preguntó qué disco elegían como el más importante de la historia de la guitarra. Y salió “Tauromagia”, como el disco preferido de todos. ¿Qué sensación te produjo?

**M. Sanlúcar:** Yo no sé si significa orgullo lo que sentí, pero sí me causó una serena satisfacción saber que mis compañeros votaron este disco como el más importante de la guitarra flamenca.

**M. Curao:** ¿Cómo concibes, creas y desarrollas la obra?

### “A Pepe Pinto le debo lo que soy y a Pastora como soy”

**M. Sanlúcar:** Yo, como cualquier niño de aquella época, era aficionado a los toros. Andaba por el campo, por los tentaderos, incluso llegué a torear en La Monumental de Madrid y corté una oreja. Lo último que me ha pasado relacionado con este mundo fue en el pueblo de El Pedroso, que fui a visitar a uno que tenía una ganadería y por no esperarlo, me colé por medio de las vacas, empecé a tocar las palmas, porque yo sé que cuando están con los terneros difícilmente envisten, así que se fueron apartando y crucé. Pero una vez que ya había cruzado, me vi venir una vaca de lejos y me puse a correr y ella empezó a cortarme hasta que *me echó mano* y me tiró dos veces. Entonces me di cuenta de lo poco coherente y gratificante que resultan los cuernos cuando no está cerca el arte. Allí lo único que había era un tío corriendo y una vaca detrás. Esta ha sido mi última experiencia con los toros.

**M. Curao:** ¿Fue un trance parecido el que te quitó la afición juvenil?

**M. Sanlúcar:** No, a mí me aburrí mi padre porque él sabía que yo para lo que servía era para la guitarra. Y me aburrí porque dejé la guitarra cuando conocí a mi mujer. Muchas veces me tataba un pasodoble cuando bajaba la escalera para la panadería, en plan de guasa. Un día le dije delante de los amigos, que quería ser torero pero que no me dejaba y me dijo: “pero chiquillo, como te voy a dejar ser torero si una vez te puse delante de una cabra y me pasé dos semanas curándote la diarrea”. Y me aburrí.

**Juan Manuel:** Yo, también creo que “Tauromagia” está hecha por una persona que ya tenía en la cabeza el trabajo sinfónico. “Tauromagia” es una composición que, a su vez, tiene ocho o nueve partes que tienen una unidad. Es decir, estás reproduciendo ahí, como en una composición sinfónica, distintos tiempos para contar una sola historia. Y eso se nota mucho en esta obra.

**M. Sanlúcar:** Eso es otra cosa que yo incorporé al flamenco y que me parece importante. El flamenco funciona con *falsetas*: unas historias o frases musicales pequeñas; es decir, que el fundamento de la obra en sí es lo que está detrás, es el soporte de todo eso. Por ejemplo, si se toca por *bulerías* se puede estar *najeando por bulerías*, y ahí está apareciendo la *bulería*; después están las *falsetas*, consistentes en coger una parte de música de quince, veinte o treinta compases y exponerlo; luego, se vuelve a los *najeos de la bulería*



y se expone otra *falseta* que nada tiene que ver con la anterior y luego otra *falseta*. En segundo lugar, se hace una *falseta* del Niño Ricardo, otra de Melchor de Marchena, otra de Sabicas, otra de Montoya y otra de Borrull, pero yo digo, ¿cómo en una obra se puede tocar una música que está compuesta por unos señores que, entre sí, son absolutamente distintos?. Cuando estos señores han hecho esa falseta han estado en un momento de sus vidas que no tiene porqué coincidir. Yo, que también he hecho eso, aunque con *falsetas* mías, creo que es una forma de hacer música y, como forma de hacer música, yo la acepto. Pero yo, Manuel Muñoz Halcón, la persona, no el hombre perteneciente al flamenco, no estoy de acuerdo con esto y lo dejé. Hacer un flamenco en el que se exponga una idea y ésta se haga evolucionar, para ver a dónde llega, en la que aparezca con cierta continuidad, aquella idea que es la original. Por ejemplo, yo no voy a estar en un discurso diciendo, señores, estamos aquí en el Santiago Bernabeu para presenciar el encuentro entre el Real Madrid y el Atlético de Madrid y hay que ver que pase de muleta pegó Antonio Ordóñez el otro día en Las Ventas; es decir, yo no puedo estar hablando de una cosa y pasar a otra que nada tiene que ver con aquella. De modo que esa es una de las cosas que yo introduzco en el flamenco. Para mí la música, además de gracia y espíritu, debe tener coherencia.

**Juan Manuel:** Una de las cosas que uno aprende, cuando se introduce en el mundo de la música clásica, del concierto sinfónico y es que no se aplaude hasta el final, porque la obra es un todo. Eso es lo que yo creo que incorporas, entre otras muchas cosas, en “Tauromagia”.

**M. Sanlúcar:** Antiguamente se cantaba con mucho sentido. Y cuando digo antiguamente me estoy refiriendo de principios a mediados del siglo XX. Los cantaores cantaban eligiendo las letras por grupos, de modo que una letra se relacionaba con la otra. Y eso no solamente lo escuchaba cuando cantaba, sino que también escuchaba como lo comentaban los cantaores entre sí. Recuerdo un enlace que hacía El Quija que decía:

*“hija de muy mala madre  
de muy malitas entrañas  
y envuelta en malos pañales”*

y remataba:

*“mereciera esta gitana  
que le fundieran de nuevo  
como se funden las campanas”.*

Es decir, había una relación, él formaba una historia entre ellas. Eso se fue perdiendo o, por lo menos, se fue perdiendo la conciencia acerca de eso que tenían nuestros mayores. Y, en cierto modo, lo que yo hago con mi música es relacionar entre sí el discurso. De manera que si metemos el bisturí hasta el fondo, podemos llegar a momentos y asuntos que están entrelazados.

**Juan Manuel:** Posiblemente, una de las debilidades que tiene el flamenco es que hay muchos y muy buenos intérpretes reproductores, que empiezan y terminan su carrera reproduciendo lo que han aprendido, pero no dedican ni un solo minuto de su tiempo a pensar en lo que hacen. Así, es imposible el progreso. En el fondo de la dialéctica que hay entre la ortodoxia y la heterodoxia, está también la defensa de los territorios que uno controla, es decir, muchas de las personas que se empeñan en decir que el flamenco no debe cambiar, es que realmente no son capaces de crear algo nuevo y necesitan que todo se quede quieto para que el *status quo* en el que se sitúan se mantenga, por lo menos, mientras están aquí. Pero si el caso de Manolo hubiera sido éste, estaría dándole vueltas a lo mismo que ya sabía con quince años, repitiendo lo mismo. Entonces, esta referencia que él está haciendo desde que esta mañana se sentó aquí, tiene mucho que ver con un Artista - en mayúsculas - que es una persona inquieta que está indagando continuamente sobre lo que hace.

**M. Sanlúcar:** Un asunto muy importante es que los cantaores han dejado de componer y son los guitarristas los que componen para los cantaores; eso no ha sido nunca así. Si pensamos en el pasado, pensamos en los grandes cantaores, que eran creadores, como Chacón y El Mellizo, que tenían sus referencias a la hora de componer. Pero ¿qué ha pasado para que los cantaores hayan dejado de componer y sean los guitarristas los que componen?. Esa es una pregunta que debería estar en la calle de los flamencos y casi nadie se lo plantea. Pues lo que ocurre es que en el mundo que nos llega a nosotros, lo que ha hecho evolucionar toda la música ha sido el concepto armónico, es decir, aquel sonido que se compone, a su vez, de varios sonidos. Es la armonía la que ha hecho revolucionar la música llamada clásica, que es la música de la Escuela Europea, también llamada música universal. Llegó un momento en el que a través de la melodía, eso estaba tan gastado que todo se parecía. Así que, insistiendo y trabajando en la música, se empieza a dar importancia a los sonidos combinados. Cuando eso se expande por el mundo, también llega a Andalucía. Pero el cantaor no puede hacer, ni siquiera, dos sonidos a la vez, no puede hacer armonía. Entonces, ¿quién le sustituye?, pues el individuo que está a su lado, que si tiene seis cuerdas y que puede dar seis notas a la vez. Así, aparece una música más compleja y más llena de armonía; una música que el cantaor ya no puede hacer porque su instrumento no es polifónico; pero la guitarra sí que lo es. Por todo esto, tenemos que poner más atención en lo que se hace desde el aspecto armónico, que no melódico.

Hace unos años, en medio de esta revolución, en una conferencia, un cantaor conocido me dijo: “Manolo, en esas escalas que hacéis los guitarristas ¿cómo pueden escucharse las notas a esa velocidad?”. Eso es producto de una mente absolutamente infantil, porque en las escalas no hay que escuchar nota por nota, sino que hay que escuchar la impresión de la escala. El profesional se dará cuenta de si allí ha habido un fallo o una nota incorrecta, pero lo que hay que escuchar es la impresión de conjunto y ver si esos colores se encuentran armonizados. Y es que la música se expone, pero luego tiene que haber un receptor que la reciba y la coloque en un contexto.

**Juan Manuel:** Esta última reflexión de Manolo me ha recordado la teoría en la que sustentaban sus trabajos los impresionistas. La revolución pictórica del Impresionismo se basa, entre otras cosas, en que ellos defendían la necesidad de colocar en el cuadro los colores tal y como salen de los tubos, es decir, los colores básicos uno junto a otro, sin mezclar, porque la mezcla la hace el ojo humano, el espectador. De ahí, se evolucionó y se llegó al “puntillismo”, una técnica que hizo un francés, Seurat, basada en colocar la pintura a puntitos, pero cuando la ves a una cierta distancia la vista mezcla todo y se accede a la armonía.

**M. Curao:** Una última cuestión, maestro. Me gustaría saber, ¿cuántas guitarras tiene? ¿y cuál es su favorita?.

**M. Sanlúcar:** Tengo guitarras de Ramírez, de Esteso, de Valeriano, de muchos. En mi caso, lo normal es tener muchas. Tenía una que era la favorita, pero me la robó un americano en un curso de guitarra en Córdoba. Aquello me hizo sufrir mucho. Fue algo terrible. Ahora tengo una guitarra favorita que es una que yo he diseñado. Tardamos siete años para que se hiciera como yo la quería. Una vez lo logramos, dejé las demás guitarras, porque con esta me encuentro como con ninguna.

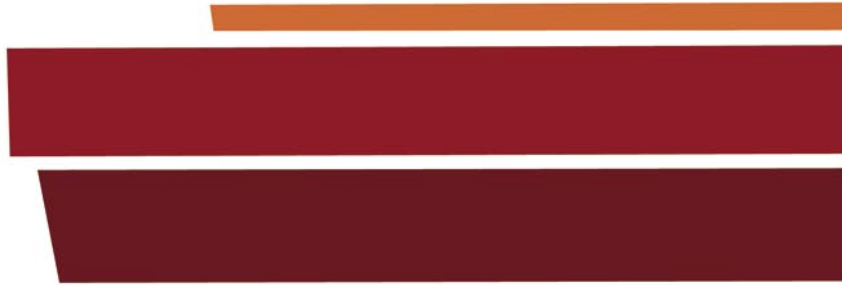
**Juan Manuel:** Muchas gracias a todos; muchas gracias a ti, Manuel, por haber querido sacar tiempo de tus ocupaciones y estar aquí con nosotros dejándonos tantísimo magisterio.

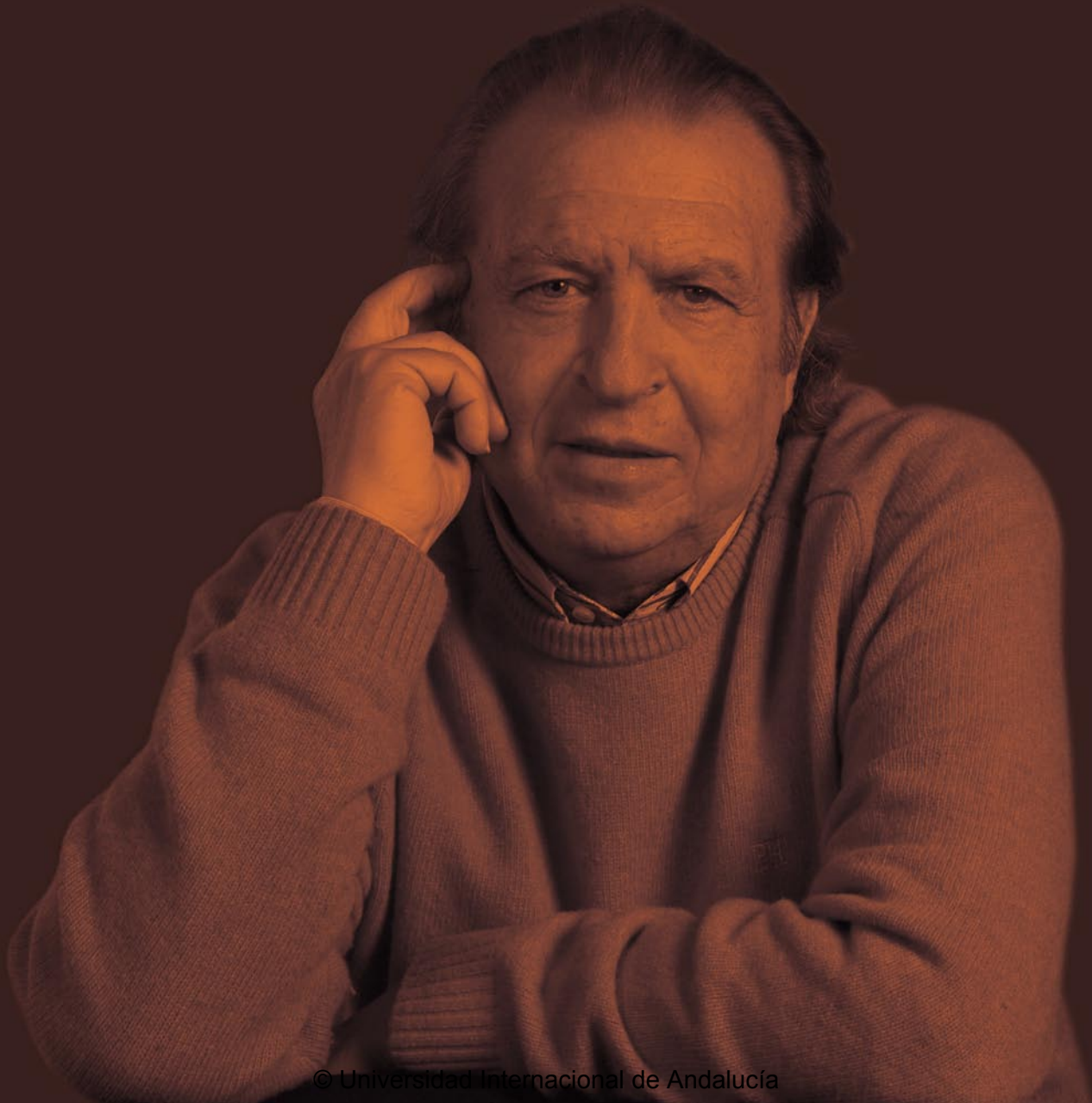
**M. Sanlúcar:** Encantado. Y muchas gracias a ustedes por acompañarnos y atenderme.











**CAPÍTULO III**

**EL LEBRIJANO  
Y MANUEL CURAO**

# **“SE MOJA EL AGUA”**

**Manuel Curao**

Un personaje como Juan es un protagonista de extraordinaria relevancia en el mundo flamenco. Tener la oportunidad de andar por su vida a granel es un lujo para un aficionado como yo, que siente especial admiración por la generación a la que representa, con la que llegué al flamenco y con la que me dejé caer en las entrañas de nuestro arte. El Lebrijano es la personalidad más inquieta y sólida del flamenco que consolidó la etapa llamada neoclásica, para la que planeó y desarrolló nuevas referencias y formas para una evolución sin renuncios ni desapegos, que sonaron estridentes sólo a oídos inmovilistas.

Charlar con Juan escapa de lo meramente artístico, para adentrarse en la vida de un niño de posguerra, nacido en el seno de una familia gitana, que tenía el cante como libro de cabecera y un inquebrantable sentido andaluz de la vida y la convivencia. Con El Lebrijano se viaja de los tablaos a las grandes compañías - de El Duende a Antonio Gades - ; de la escuela familiar a los grandes maestros - de Perrate a Pastora y Mairena - ; de la guitarra de Niño Ricardo a los últimos trémolos de Pedro Bacán; de la revolución popular de los festivales flamencos de verano al escenario del Teatro Real de Madrid; de las marismas del Guadalquivir a la India, pasando por tierras de morería. Es el equipaje musical de quien se ha sentido rey y vasallo; encumbrado y defenestrado, pero también mantiene en alza su valor de artista único.

La entrevista trascendió del Monasterio de la Cartuja y apareció en los papeles diarios de actualidad, porque sus declaraciones no dejaron indiferentes ni a propios ni a extraños, sobre todo su particular pelea por el cetro del cante y las estrategias de la competencia.

Con El Lebrijano no hay límites, porque a su pasado - tan rico y decisivo en la historia flamenca - se le une un presente de actividad considerable y un futuro que pinta, con colores de expectativa, sus proyectos creativos. Son cincuenta años - cincuenta tercios - de cante a la espera de las cabales de remate. Dice que se quiere retirar con dos grabaciones antológicas.

Aquí lo cuenta todo y “se moja el agua”.





**Manuel Curao:** Juan, vamos a empezar por tu infancia. Nacido en la posguerra, en los tiempos difíciles de los años cuarenta, en Lebrija, un pueblo netamente campesino y agrícola. Además, en el seno de una familia gitana perfectamente integrada e instalada.

Juan, me gustaría que contaras el recuerdo que tienes de tu niñez, con tu madre María. Y tu padre Bernardo, con esa amplia gama de amistades que le proporcionaba ser tratante de ganado.

**Juan Peña El Lebrijano:** Efectivamente, yo nací en el seno de una familia gitana, pero el concepto de gitano de Sevilla y Cádiz no es el mismo que el que hay fuera de aquí. Yo he nacido en una familia gitana, pero mi padre jamás nos dijo: “niños, ustedes sois gitanos”, sino que nos abrió los horizontes y nos decía que había que respetar a los demás y había que aprender de todo el mundo.

Mi padre era un hombre al que le gustaba mucho el cante y mi madre era una cantaora magnífica, con eco dulce, de caramelo, de potencia y de grandeza. Mi infancia fue la infancia de los cuarenta. Yo nací en el cuarenta y uno, pero me acuerdo de la cartilla de racionamiento y de toda esa penuria que vivíamos. No teníamos demasiado dinero, estábamos mas bien *corritos*. Recuerdo que mi madre por las noches me cortaba un *cabito* de pan con aceite y azúcar. Y me daba un café y yo, como era un dormilón me daba igual que me dieran un café como que me dieran treinta, nada más que quería dormir y a dormir. Entonces vivíamos todos en familia, con mi padre, mi madre, mi hermano y mi tío; con los Funi, los Peña, en fin, todos en familia. Yo me crié con Miguel Funi, que era mi amiguete de estar. Por entonces, Miguel tenía un humor fantástico, era un tío que le sacaba puntos de gracia a todo y era mi amigo del alma. Esa fue mi infancia, como lo que relata Elio Antonio de Nebrija.

*“Aquí de mi familia vi, vi la risa primera al nacer.  
Mis lloros llenaron esta casa, Lebrija fue la cuna que meció mi sueño.  
Y al dormirme mi madre me cantaba la nana.  
Aquí para mi padre fuí en alegres caricias la más preciosa carga.  
Variable es la suerte, bien perdida o ganada.  
Y subían los muchachos montaitos en el potro  
sobre mi larga caña”*

Por cierto, yo tuve el placer de ver el manuscrito de Nebrija porque entré en la Biblioteca de Salamanca y el que mandaba allí era aficionado y tenía mis discos y le caí bien. Este hombre me abrió las cámaras acorazadas donde estaban los escritos de Santa Teresa, la Torah del siglo XIV y el Libro de la Gramática de Elio Antonio de Nebrija.

Bueno, la historia de esta oda se repite un poco en mí. Yo me crié con mi madre cantándome la nana, jugando en la calle con los chavales a la pelota y con escobas que convertíamos en caballos y las niñas con sus muñecas. Fue una infancia muy feliz. Yo estudié hasta segundo de bachiller y mi hermano terminó su carrera de magisterio. Dejé de estudiar para ayudar a mi padre en su trabajo, porque el hombre tuvo una crisis muy mala por culpa de la tífis. Mi padre se dedicaba al negocio de la lana. Compraba toda la lana de las ovejas de los alrededores para una empresa y se dedicaba a ir por los campos a recoger miles y miles de kilos. Yo tenía, por entonces, catorce o quince años y me hice un experto. Yo tocaba la lana y sabía cómo era, si era buena o mala calidad. La verdad es que no era nada torpe, era un bichillo con mucha capacidad de aprendizaje. Con lo de la lana mi padre ganaba el dinero bien. Su *hobby* era el cante.

**“Mi padre jamás nos dijo: niños, ustedes sois gitanos, sino que nos abrió los horizontes”**

**M. Curao:** Juan, ¿recuerdas esas reuniones inocentes de cante?

**El Lebrijano:** Sí, mi padre era amigo de Antonio Mairena, Juan Talega, la Niña de los Peines, en fin, de todos y a mí me llevaba de *carabina* para que no se enfadara mi madre. Nos íbamos a Sevilla. Él se corría su juerga en el Bar Pinto y yo me quedaba en la pensión esperando a que mi padre viniera. Pero claro, *entre col y col una lechuga*, me pegaba muchas veces a ellos pero la afición de mi padre era desmedida. Yo no comprendía por qué mi padre tenía tanta afición, porque por aquel entonces yo no le daba tanta importancia al cante. Yo escuchaba cantar y me parecía aquello magnífico, pero mi padre ya era el colmo. Me decía, “¿tú te has fijao como canta Juan Talega?” y yo le decía: “sí, papá, sí, sí”. Mi padre se juntaba con cuatro o cinco primos hermanos que se dedicaban todos a los tratos de ganado y ganaban mucho dinero y cada vez que hacían un buen negocio lo celebraban con el cante. Entre ellos iba uno que se llamaba Quintín, que era el abuelo de Esperanza Fernández. Una vez se montaron en un taxi y se tiraron dos días dando vueltas con Juan Talega y Antonio Mairena, en fin, una locura por el cante. Bueno, os podéis hacer una idea de lo que era el cante en mi casa, era el *santo y seña*. En mi casa mi madre cantaba y además le gustaba mucho hacer teatro con nosotros. Ella reunía a todos los niños y nos dirigía, decía: “Tú canta aquí, tú canta allí” y se reía mucho con nosotros. Yo recuerdo una anécdota que a mí me hace mucha gracia. Una vez tardó tres días en venir y llegó a las cuatro de la mañana con unos amigos y con una *papalina* que no se mantenía. Entonces vivíamos en una casa de esas adosadas, pero de los tiempos esos en los que valía seis pesetas. Se levantó mi madre, nos levantamos todos y le dice a mi madre que estaba en las escaleras “¿María, cántanos algo desde ahí mismo!” y mi madre acabada de levantar, con los brazos en jarra le dijo: “Mira, Bernardo hijo, yo ahora te puedo hacer churros, te puedo hacer una *tostá*, pero cantarte..., no”. Y a nosotros esas cosas nos hacían mucha gracia.

**M. Curao:** Juan una cuestión que puntualizar. Pedro, tu hermano, terminó su carrera, se dedicó a la enseñanza pero nunca jamás dejó el mundo artístico. Pedro es guitarrista, y te acompañó durante muchos años, pero los roles se cambiaron, porque tu empezas tocando.

**El Lebrijano:** Porque mi hermano empezó a tocar la guitarra, pero como él estaba estudiando, pues claro, él venía los fines de semana. La guitarra estaba allí en mi casa y empecé a tocarla. Todo esto a escondidas, delante de él, no toqué nunca. Pero mis padres sí me escuchaban. Claro, yo cogía la guitarra y me llevaba horas y horas tocando lo que le veía a mi hermano hacer, con la ventaja de que al estar él estudiando yo le dedicaba más tiempo. Y llegó el momento que yo sabía más de guitarra que mi hermano. Yo tenía un cierto miedo a que mi hermano se enterara porque era ya un hombrecito y yo todavía era un niño, él ya andaba roneando por ahí. Hasta que un día estaba mi padre de fiesta en mi casa con mi hermano tocando y yo escuchando muy atento y dice mi padre: “¡Juanito, coge tú la guitarra!”. Me quedé cortado pero no tuve mas remedio que echarle mano y cuando empecé a tocar mi hermano se sorprendió, lógicamente. Yo tocaba bien, además tenía un *pulgar* magnífico. Mi hermano, sorprendido, no me dijo nada, hasta que al final me dice: “niño, has tocado muy bien, así que cuando quieras puedes tocar la guitarra”, y a partir de ahí empecé a tocar. Un día, vino La Paquera a Lebrija y le faltaba un guitarrista y mi padre le dijo: “Pues mira, mi hijo Juan toca muy bien”. Y me dice, como ella hablaba “ven p’aca, cagalera. A ver, tócame”. Con ella venía Paco Cepero, empecé a tocar y dijo: “Bernardo, yo me llevo a tu hijo” y mi padre me dejó ir. Yo tenía quince años, el año que viene, si Dios quiere, celebraré mis cincuenta años de artista.

En esta gira con La Paquera, un día llegamos al pueblo de La Campana, aquí en Sevilla y le faltaba un cantaor y ella, que me había escuchado *cantiñear* en los camerinos, me dice: “Niño venga, canta tú”. Le dije que me daba vergüenza, que no quería salir y me cogió y me montó en el escenario. Me pegué mi cantada, me acuerdo que hacía por aquél tiempo las novedades y canté “Los ejes de mi carreta” de Atahualpa Yupanqui y el público me aplaudió, con lo cual ya me sacaba a cantar todos los días. Ese fue el comienzo de mi carrera como cantaor-guitarrista. Y en cuanto a la guitarra, mientras iba con Cepero aguantaba el tirón, pero cuando ya empecé a escuchar a Paco de Lucía y a toda esta gente, me eché para atrás.

**M. Curao:** Juan, con ese rol de cantaor-guitarrista empiezas a funcionar en los tablaos

**El Lebrijano:** Así es, yo en Sevilla empiezo a trabajar con Gitanillo de Triana y Pastora Imperio que acababan de abrir un tablao en La Venta de Antequera, una especie de sucursal del tablao El Duende que tenían en Madrid.

**M. Curao:** Eso de cantar y tocarse la guitarra no era muy habitual...

**El Lebrijano:** Para nada, era el Elvis Presley de ese momento. Tengo unas anécdotas de ese tiempo fantásticas. Un día se presentó Gitanillo con Maleni Loreto, su asesora artística, y me preguntan si conozco algún gitanito para meterlo dentro del espectáculo. Yo tenía una novia en Utrera que era prima hermana de Bambino, entonces Miguel, el célebre Bambino, no se dedicaba todavía al arte, era barbero. Y allí que nos fuimos para Utrera y nos encajamos en la barbería. Allí estaba él afeitando y pelando; cuando lo vió tan canijo, tan poca cosa, lo miró de arriba abajo hasta que lo escuchó cantar una cosa que le había cogido a Diego de la Gloria, un personaje, primo de Antonio Mairena, que cantaba unas cosas muy graciosas. Le gustó a Gitanillo y nos lo trajimos para Sevilla. Y aquí nos encontramos, en la pensión de la Plaza de la Mata, Paco del Gastor, Bambino y yo. Por aquel tiempo ganaba poco dinero y había que buscarse la vida, era la época de los americanos.

**M. Curao:** Los americanos de la base de Morón y Rota, ¿no?

**El Lebrijano:** Sí, había muchos americanos que venían buscando fiesta al tablao; fiesta y más cosas porque por allí aparecían muchas muchachas de compañía. Una de éstas se fijó en mí; cuando soltaba al americano se venía conmigo y todo el día detrás mía; nos invitaba y nos tenía a cuerpo de rey. Nos llevaba a una venta que había en San Juan que se llamaba La Venta del Pollo y todas las noches nos convidaba a pollo asado, queriendo ligar conmigo. Yo me dejaba querer y así le sacábamos todo lo que podíamos. Todo esto iba muy bien, hasta que me di cuenta que le faltaba un dedo y esto me dio a mí un poco de reparo, pero mis socios le quitaban importancia a la cosa con tal de no perder el convite. Porque ya no era solamente la cena, sino que también nos traía tabaco americano de la base que se repartían entre Paco de Gastor y Bambino, porque yo no fumaba.

**M. Curao:** Había que buscarse la vida de esa manera...

**El Lebrijano:** Bueno, yo por un pollo, lo que hiciera falta.

**M. Curao:** Dejar Lebrija, dejar a tu familia y decidir dedicarte al cante, ¿ha sido el salto más difícil y arriesgado?

**El Lebrijano:** Bueno, yo me decido por el cante, pero en el fondo, sabía que en mi casa podía entrar en cualquier momento porque en mi casa no había necesidad de hambre. Lo que pasa es que yo siempre he tenido una cierta ignorancia al temor. No he sido temeroso, si no, hubiese sido mucho más reservado y no hubiese intentado hacer las cosas que he hecho. He estado siempre en el punto de mira de mucha gente, por ser muy vanguardista, por ir un poco más lejos. Pero quizás el riesgo me lo permitía mi padre, porque



en el caso de que pasara algo, podía volver a mi casa. Para mí aquello era una aventura; estar con Miguel, con Paco y luego cantar era eso, una aventura. No era otra cosa.

**M. Curao:** Juan, hay un personaje en tu vida, que es fundamental y decisivo; es una persona que marca tu carrera: Pastora Pavón, La Niña de los Peines

**El Lebrijano:** Yo ya había ido a Madrid y vuelvo a Sevilla para hacer la *mili*, tenía novia, la que fue mi primera mujer. Tengo que reconocer que he tenido dos fallos, el primero casarme y el segundo casarme otra vez, ¡ja, ja!. Mi novia en Madrid y yo, en Sevilla, haciendo la *mili* aunque me podía haber quedado en Madrid, porque Gitanillo tenía una buena amistad en aviación y me dijo: “quédate aquí que después yo ya te saco y te libro”. Por circunstancias, me quedé en Sevilla y entré en el cuartel, pero por un problema que tenía en el ojo estuve en el hospital seis o siete meses. Después, fui a ver a Pepe Pinto, amigo de mi padre, y le conté qué me pasaba y él, por mediación de un comandante que conocía, acabó con la historia. Así, empecé a ir a su casa y allí me encontré con ese personaje, La Niña de los Peines, su mujer. Yo al principio, no la entendía muy bien. Tengamos en cuenta que, cuando conocí a Pastora, tenía setenta años y Pepe Pinto se desentendía un poco de ella, porque decía que estaba ida y me la endosaba a mí. Pastora me daba, de vez en cuando, quinientas pesetas y yo estaba encantado. Fue una relación que poco a poco se fue estrechando sin darme cuenta, me tomaba como un hijo, de hecho me llamaba “mi niño”. Viví así casi un año y medio. Me caso y me voy a una casa que ella tenía en la Plaza del Pozo Santo y mantengo mi amistad con Pastora. Ella no es que estuviera mal de la cabeza, sino que no se acordaba bien de las cosas. A mí me hacía mucha gracia las cosas que me decía, por ejemplo, ella decía que su Arturo, su hermano, el padre del famoso pianista Arturo Pavón, era el que mejor cantaba de toda la familia, pero después decía: “ahora, como mi Tomasito, ninguno”

**M. Curao:** Tomás, su hermano...

**El Lebrijano:** Sí, Tomas Pavón, magnífico cantaor, con esa forma de respirar que a mí me maravilló y que se puede ver sobre todo en un cante que tiene que es “El Reniego”. Es un cante de Cagancho que lo remata con la letra esa que dice: “Dios mandó el remedio...”. Me quedo maravillado, porque hace todo el cante sin respirar y eso es imposible, tres minutos cantando sin respirar. Yo se lo ponía a amigos músicos y nadie daba con la clave, hasta que hablando con uno de mis músicos árabes, me dijo: “esto es algo congénito, un don especial, respiran mientras cantan”, “¿y eso cómo se hace”, porque yo lo he intentado mil veces y mil veces que he fallado”. Eso se da en la familia de los Pavones.

**“Prometo por mi honor que Pastora es la mejor cantaora de todos los tiempos. Era perfecta”**

**M. Curao:** ¿Cómo era el día a día de esta relación?

**El Lebrijano:** Pastora se levantaba por la mañana y se iba a su bar, porque ella decía que era su bar, el que Pepe Pinto le había comprado con un *zarcillo* de brillantes. Tenía los dos, pero uno lo había perdido de una *guantá* que le pegó en un taxi. “Así que, como el bar es mío, tú pide aquí lo que tú quieras”.

**M. Curao:** El bar al que hace referencia Juan fue centro de reunión de toda la flamenquería, era sitio de encuentro para quien iba buscando fiesta, porque allí paraban muchos artistas. El bar estaba en La Campana, en el centro de Sevilla, donde hoy nos encontramos una administración de lotería que montó su hija.

**El Lebrijano:** Sí, sí, su hija tuvo la gentileza, cuando murió Pastora, de darme las gafas de ella. Yo ya tenía un mantón y un pañuelo. Nada de esto conservo hoy, porque mi ex, que tenía celos de Pastora, lo dio todo. El pañuelo se lo regaló a Miguel Acal y el mantón a Capuletti. Yo quise recuperar estos regalos, pero ya no fue posible.

La historia del mantón viene de un día que me empeñé en escuchar a Tomás en los discos que Pastora tenía en su casa, como ella los tenía, yo le decía que me llevara a su casa a escuchar a Tomás, y ella me decía: “que yo no quiero escuchar a Tomasito, que no”. Pero un día me llevó y cuando me dio los discos para que yo los pusiera en la gramola, se tapaba las orejas con la mano, porque decía que no quería escucharlo, pero se tapaba de mentira. Se emocionó mucho al escucharlo, me abrió un cajón y me dijo: “coge un mantón” y yo, por tímido, cogí el más chico y me dijo: “te has llevado el que mi madre me dio a mí”, entonces le dije: “ah no, Pastora, entonces no, cojo otro” y me dijo: “no hijo, llévatelo, de todas formas se lo va a llevar

la Rubia”. La Rubia era la hermana de Pepe Pinto con la que tenía sus problemas.

**M. Curao:** ¿Pero ella te cantaba, te hablaba de cante?

**El Lebrijano:** Ella no se acordaba de las letras, pero la música la tenía perfectamente en la cabeza. Ella cogía una letra y la cantaba por todos los palos. Yo la escuchaba sentada en un velador y me volvía loco. La misma letra la hacía con mil músicas y yo cada vez aprendía menos, lo que conseguía era liarme más. A mí me enganchó mucho la persona, su parte humana, yo veía a esa persona, que ya estaba mayor, muy sola, y me convertí en su lazarillo, lo que procuraba era darle mucho cariño. Sin duda alguna, prometo por mi honor que Pastora es la mejor cantaora de todos los tiempos. Era perfecta, lo dominaba todo y jugaba con el cante como nadie, eso me influyó mucho. Sobre todo, me di cuenta cuando vuelvo a Madrid que ya iba como cantaor, no como guitarrista y cantaor. Yo iba temeroso de mis posibilidades hasta que me solté y decían: “este niño, ¿de dónde ha salido?”. Claro, yo llegué cantando por *seguiriyas* y por *tientos*. Porque para cantar por *tientos* no hay que tener sólo compás, sino algo superior, lo que se llama compás interior. En los *tientos* Pastora, doblaba ese compás, ella decía por ejemplo:

*“Y al escucharlo, temblé,  
yo temblé al escucharlo,  
al escucharlo temblé...”*

Para esto hay que tener un sentido del compás muy especial, porque ella después era capaz de volver el cante para atrás:

*“Y al escucharlo, temblé,  
que cosita no me diría,  
que aborrecí tu querer,  
que aborrecí tu querer,  
pa los restos de mi vida “*

Y decía además:

*“y aborrecí tu querer,  
y al escucharlo temblé,  
que cosas no me diría...”*



Y así, con una letra, se llevaba un cuarto de hora jugando. Esto es cante, el cante es música y la música es el bien componer los sonidos en el tiempo, no es más que eso.

**M. Curao:** Sigamos con tus maestros directos, ¿cómo cuadra en tu vida la figura de Antonio Mairena?

**El Lebrijano:** A Antonio Mairena lo conocí antes que a Pastora, porque mi padre iba mucho a Mairena del Alcor. Antonio en mi casa era la figura por excelencia. Mairena tenía una gran capacidad de cante, unas cuerdas vocales magníficas, una base de estudio y de trabajo. Era incansable. Era un enciclopédico, pero nunca, nunca, llegó a ser mejor que Pastora, ni muchísimo menos; ni mejor que ninguno de los Pavones. Además, había una cosa muy importante, la jerarquía. Antes, el que mejor cantaba era el que mandaba, el rey de esto es quien mejor canta. Os cuento una historia al respecto. Estaba Antonio Mairena en el reservado del Bar Pinto y estaba Tomás cantando por *soleá*, cuando terminó Tomás, Mairena empezó a cantar también por *soleá* y en el mismo tono y Tomás le dijo: “tú quién eres para cantar detrás de mí, ya estás cogiendo la puerta y yéndote de aquí”.

¡Figúrense, lo que era el cante!. En esta época las cosas no son iguales, ahora al que mejor canta hay que imponerse, o hay que quitarlo de en medio. Lo digo por mí, porque ya tengo sesenta y cinco años y tengo derecho a hablar y después que cada uno diga lo que le de la gana, que a mí me da igual.

**M. Curao:** ¿Juan, debemos entender que, a estas alturas, no se te ha dado el sitio que mereces?



**El Lebrijano:** No, a mí no se me ha dado el sitio, pero yo lo tengo. Lo digo con toda la humildad que pueda tener, yo soy el que mejor ha cantado después de Antonio Mairena. Conmigo pueden hacer lo que quieran, pero no pueden terminar con mi cante. Se puede terminar con Juan Peña, pero con Lebrijano, no. Y os lo juro que lo han intentado muchas veces.

**M. Curao:** Gracias Juan, por sincerarte de esa manera. Volvemos a la secuencia. A ti te llega la oportunidad de enrolarte en la compañía de Antonio Gades

**El Lebrijano:** Sí, cuando llegué a Madrid el trabajo que había estaba en los tablaos. No había otra cosa. Y después de los tablaos, las fiestas de los señoritos que venían de Sevilla, cosa que a mí nunca me ha ido muy bien, por mi forma de ser. Terminó en el Tablao El Duende y me coloqué en Los Canasteros con Manolo Caracol. Caracol y Mairena eran dos personajes enfrentados por lo mismo, por el cetro. A ver quien era mejor.

**M. Curao:** Irreconciliables...

**El Lebrijano:** Sí, además, eso era a muerte... Yo, que era mairenista, llegué a la casa de Caracol y me ponían de palmero. Y yo para lo que fuera porque ya tenía un hijo que había que criar. En eso me viene Antonio Gades y me propone que me vaya con él en su compañía para debutar en el teatro Odeón de París, pero me advirtió que acababa de dejar a Marujita Díaz, que tenía que formar una compañía nueva y que no tenía ni un *duro*. Nos fuimos al teatro Odeón con la suerte de que le habían dado el premio de las Naciones. También tengo que decir que por aquel tiempo el partido comunista ayudó bastante a Gades, y la compañía empezó a funcionar. Empecé ganando 2500 pesetas y terminé ganando 2500, con mi amigo comunista. Porque nosotros éramos los de izquierdas, entonces lo que había era izquierdas o derechas y los que íbamos con Antonio Gades éramos del mismo pelaje o de la misma ideología. En esos viajes interminables de autobús hablábamos de las cosas prohibidas en España, de Lorca y de Miguel Hernández, *santo y seña* de nuestras conversaciones siempre. Y otro tema también muy curioso, los ovnis, porque Emilio de Diego, que era un guitarrista muy bueno, estaba obsesionado con las cosas paranormales. A mí me tocó dormir con él de compañero de habitación y a media noche se levantaba y empezaba a invocar a los espíritus para que vinieran. Yo me levantaba muerto de miedo preguntándole qué es lo que estaba haciendo, ¡ay, madre mía!. Total, que estos fueron los temas de conversación durante cuatro años.

**M. Curao:** ¿Quién más iba en la compañía?

**El Lebrijano:** La primera bailaora que venía con nosotros era Cristina Hoyos. Entonces Cristina estaba

casada con un señor que tuvo un mortal accidente en Argentina viajando con Carmen Mora. Ya después Cristina se casó con su actual esposo Juan Antonio. Por aquel tiempo, ya despuntaba como una bailaora fantástica, lo que es hoy. Había además tres guitarristas, uno de ellos se llamaba Juan Jiménez, que era con quién yo empecé a compartir habitación después de dejar a Emilio de Diego, porque la verdad ya me daba miedo dormir con él. Juan Jiménez tenía seis hijos y ganaba menos que yo. Nos buscamos un truco para que el no pagara su cama, aún a pesar de que Antonio Gades era bastante estricto en ese aspecto, porque decía que todos debíamos tener nuestra habitación. Total que compramos un colchón de esos hinchable y él se metía en mi habitación. Yo pedía en la recepción más mantas, diciendo que era muy friolero y se las daba a él, así nos llevamos por lo menos dos años.

**M. Curao:** ¿Qué aprendiste con Gades?

**El Lebrijano:** Antonio me enseñó muchas cosas. El era un hombre avanzado y lógicamente algo se pega. Aprendí mucho de la vida y una educación como artista, el sentido de la técnica, del escenario, de las luces. El era muy perfeccionista, incansable, no tenía noche ni día, ensayo, ensayo, ensayo y disciplina, a las cuatro hay que estar aquí, y a las cuatro allí. Por eso, cuando terminé con Gades yo sabía que había otro mundo. Lo primero que a mí me abrió los ojos fue “Hair” que lo vi en el Picadilly Circus y lo mismo me pasó con el “Satyricon” de Fellini, estoy hablando de cuando tenía veintiséis o veintisiete años. Vuelvo a España con una mente más abierta de lo que mis compañeros tenían, aquí había gente que ni siquiera había salido de su pueblo, salían a cantar en verano, cogían el dinero y lo metían en el banco y después, durante el invierno, vivían de otros negocios o de otros trabajos. Así cualquiera. Yo no, yo me dedico plena y completamente a mi arte. Y no crean ustedes que tengo una fortuna, porque yo no tengo nada. Yo me levanto con la luz del día y me acuesto con la luz del día. Eso sí, he ganado mucho dinero, pero también he gastado muchísimo y he invertido también. He tenido una orquesta de Tánger en mi casa durante años.

**M. Curao:** ¿A ese tipo de inversiones te refieres?

**El Lebrijano:** Sí, éstas que me reportaron tanto para mi carrera y que hicieron que mi mente volara. Fueron una serie de aprendizajes que subconscientemente me reportaron mucho, aunque he de decir que no fue fácil. Mira, con ellos venía un maestro que, después de llevar un montón de tiempo con ellos me dijo: “es que usted no sabe” y yo le respondí “pues ya me lo podía haber dicho usted el primer día” y me contestó “es que eso yo no se lo podía decir porque el maestro es usted”.

**M. Curao:** Volvamos a otra compañía que también marca un antes y un después en tu vida y en tu carrera, la compañía de Manuela Vargas. Suceden dos episodios, uno relacionado con Fosforito y otro con tu

garganta, con tu voz.

**El Lebrijano:** Termino con Gades por una razón muy sencilla, había que hacer dos funciones diarias y yo me había llevado bajo mi responsabilidad a Orillo del Puerto, que tenía que hacer dos cantes, pero como él no podía acabé haciendo los cantes suyos y los míos. Lógicamente, dos funciones diarias, viajes, mal-dormir, todo eso, acabó lesionándome las cuerdas vocales. Tenía la garganta horriblemente mal y fui a ver a Don Francisco Antonio Candela, que era un médico fabuloso que había visto a otros artistas, como la Piquer y estaba considerado como uno de los mejores de Europa. Lo primero que me dijo fue: “¿tú dónde has estado cantando?, te tenemos que operar dos cuerdas vocales que las tienes echas polvo”. Después de la operación me llevé seis meses sin poder hablar y casi un año sin poder cantar. Pero yo tenía que trabajar, porque había que darle de comer a la familia. Total, que me enrolé en la compañía de Manuela Vargas, advirtiéndole de este trance, y allí me encuentro con el guitarrista Juan Habichuela, creo que venía Farruquito, el hijo de Farruco que se mató, Chocolate y Fosforito. Yo estaba bien para cantar para bailar, pero no para más. Me sacaron el *fin de fiesta* y un *mano a mano* por *fandangos* con Chocolate, ¡fíjate qué barbaridad!; yo con Chocolate, en plenitud de facultades, y por *fandangos*, cante en el que yo no soy experto, no porque el *fandango* no tenga mérito, sino porque no es uno de los cantes al que yo le haya metido mano, es más, creo que hay mucha gente que canta mejor que yo por *fandangos*. No tengo que avergonzarme por esto. Y después lo del *fin de fiesta*, en el que había que cantar muy ligero por *rumba* y por *bulerías*, y ya no llegaba. Ahí los compañeros, me aliviaban en la medida que podían. En esta circunstancia me sucede el siguiente episodio con Fosforito; antes que nada tengo, que decir que tanto con él, como con su mujer, Maribel, me unía una relación estrecha, porque yo me casé en el mismo año que se casó Fosforito, en el 64, y nos fuimos y convivimos en América, los dos matrimonios, durante seis meses en la Feria Mundial de Nueva York. Bueno, volviendo al sucedido, mientras le cantaba Fosforito a Manuela Vargas, estaba yo entre bastidores y sonó el teléfono llamando a Fosforito. Yo me creí que era su mujer, Maribel, lo cogí, y escucho que dicen: “mira, te llamo de parte del Gitanillo de Vélez, que le digas a Antonio que como van a echar a Lebrijano, que cuente con él”. A mí se me cayeron los palos del sombrero. Cuando terminó la función me fui para Manuela y le dije que me pagara el billete de avión que no me encontraba bien. Ella me dijo que no, que no me fuera; yo la entendía, pero lo que no entendí fue la maniobra de Fosforito. Por eso lo *sentencié a muerte*. Porque yo no tenía ni para comer, después de tantos meses sin poder cantar, y ahora que tenía la oportunidad de arrancar, me encuentro con este plan. De ahí me viene la rivalidad con este hombre. Al cabo del tiempo me pongo bien, me pongo fuerte y un día le dije: “tú y yo tenemos una cuenta pendiente y te la voy a saldar; cada vez que cante contigo, detrás o delante tuya, voy a cantar mejor que tú”. Y lo he perseguido durante toda mi vida. Cuál es mi sorpresa que para darme en la cabeza le dan la Llave de Oro del Cante. Pues, que se la den, a mí me da igual, yo me voy a mi casa sabiendo lo que soy. La Llave ya no tenía sentido. O sea, se le habían quitado a un muerto para dársela a un mudo. Ni creo que

ya la Llave tenga el mismo significado como el que tuvo con Antonio Mairena.

**M. Curao:** Juan, sin embargo con independencia de la profundidad de esa revancha, de esa rivalidad, conociendo el trasfondo, con ello, se alimentaban los festivales flamencos, con dos grupos de aficionados netamente definidos. Las dos columnas de la época de los festivales flamencos, por un lado, Fosforito y, por el otro lado, Lebrijano.

**“Me dedico plena y completamente a mi arte. Y no crean ustedes que tengo una fortuna porque yo no tengo nada”**

**El Lebrijano:** Sí.

**M. Curao:** Con lo que esa rivalidad sirvió para engrandecer...

**El Lebrijano:** Engrandecer... lo que pasa con esa rivalidad es que a Mairena le era más fácil cantar con Fosforito que conmigo.

**M. Curao:** Por cierto, ¿qué harías con la Llave de Oro del Cante?

**El Lebrijano:** Pues mira, muy fácil, yo iría al río Guadalquivir y la tiraría, porque las llaves sirven para cerrar, no sólo para abrir, y yo soy un aperturista.

**M. Curao:** A propósito de tus encuentros y desencuentros con Fosforito, me gustaría que contaras públicamente, por qué renunciaste a participar en el primer Giraldillo del Cante. Estamos hablando de la primera Bienal, la de 1980, en la que, por votación de las peñas flamencas, se eligieron los seis finalistas de este concurso, entre los que te encontrabas; y declinaste tu participación en beneficio del que iba en séptimo lugar, Calixto Sánchez, que al final resultó ser el ganador.

**El Lebrijano:** Bueno, esto venía de atrás. Yo estaba viendo el movimiento que había, con una clara influencia desde Córdoba para que la Llave de Oro pasara de Antonio Mairena a Fosforito. Tanto es así, que a Antonio Mairena lo hacen Doctor Honoris Causa en la Universidad de Córdoba. Antonio, que por un título de esos daba la vida, porque era un hombre así, teniéndolo todo, no tenía nada. Gestos como este formaban parte de esa estrategia.

En un festival de Mairena me dice Fosforito: “Juan, no te pongas así, tú déjame a mí la Llave y yo te meto



en todos los sitios...” a lo que yo le respondí: “Antonio, no, si te dan la Llave, bien que te la den, pero no cuentas conmigo. Yo no voy a estar presente nunca donde a tí te den la Llave”. Y entonces, cuando se hace este concurso viene mi amigo Paco Cabrera que estaba en la comisión organizadora y me cuenta la historia. Se trata de un concurso para el que hemos sido seleccionados por votación de las peñas flamencas Fosforito, Menese, Curro Malena, Luis de Córdoba, José de la Tomasa y yo. Y aquello a mí no me sonó bien, yo vi bien clara la maniobra, el concurso lo ganaba Fosforito, y, entonces, Mairena tendría que darle la Llave. Todo estaba previsto. Y lo que hice fue no devolver el contrato firmado; me lo guardo y me voy a cantar a Cádiz. En este intervalo, voy a ver a un notario amigo mío, se llamaba Rafael Rodríguez Navarro y le cuento la historia. Como yo tenía mucha confianza con él le pedí que me ayudara y vimos que la solución para justificar mi renuncia, estaba en el jurado y me tiré un farol. Mando un telegrama a la organización y medios de comunicación diciendo, que al entender que el flamenco es un cante *gitano andaluz*, es decir, medio gitano, medio andaluz, el jurado debería de estar compuesto por un cincuenta por ciento de gitanos. La reacción fue que me querían matar, menos mal que Pulpón me salvó de la quema buscándome trabajo por fuera, porque por aquí se me cerraron casi todas las puertas. Uno de los que no me perdonó fue el director de la Bienal, Jose Luis Ortiz Nuevo, tanto es así, que yo no he cantado en la Bienal hasta que no entró de director Manolo Herrera y los hermanos Pérez Orozco.

**M. Curao:** Abundando en el capítulo de competencia, en esos tiempos, Lebrija, tu pueblo, estaba dividida entre tus partidarios y los de Curro Malena; dos familias, *los Paula* por un lado y la tuya, por otro.

**El Lebrijano:** Si bueno, Curro salió cantando y se convirtió en figura, porque cantaba muy bien y lógica-

mente creó sus propios seguidores que le apoyaban, pero lo hacían un poco destruyéndome a mí. Yo a esto nunca le he echado cuenta, porque lo llevaba muy bien o por lo menos lo intentaba. Tampoco fue una competencia desmedida, sino una competencia leal; él canta con una voz magnífica, con mucha fuerza, pero su estilo y su carrera no tienen nada que ver conmigo, era más cosa de la gente, que de nosotros mismos.

**M. Curao:** ¿Y Camarón?, ¿era también competencia o era otra historia?

**El Lebrijano:** No, Camarón acabó siendo otra historia, porque donde llegaba Camarón se presentaba un público incondicional que venía sólo y exclusivamente a escucharlo a él y el público nuestro era otro. Camarón empezó a meter una cantidad de gente que nosotros no hubiéramos metido nunca. Camarón ganó para el flamenco lo que nosotros no hubiéramos ganado nunca; salía Camarón y se acababa todo pero Camarón no lo era todo, en ese tiempo estaba Naranjito de Triana, Fernanda y Bernarda, Terremoto, La Paquera..., en fin, una serie de cantaores, a cada cual mejor. Cantar con Camarón no era fácil.

**M. Curao:** ¿Eres aficionado a los toros? ¿Te gusta el fútbol también, Juan?

**El Lebrijano:** Bueno, últimamente escucho “El larguero”. Sí, el mundo del fútbol es un mundo apasionante, porque se mueve una cantidad de dinero, que yo no sé ya si esas cifras astronómicas, si son rentables, o que se está jugando ahí, si un futbolista vale cincuenta millones de euros, ¡pero bueno!, ¿cómo es rentable este hombre?. Y, entonces, lo escucho con bastante curiosidad...

**M. Curao:** Juan, ¿Está bien pagado en la actualidad el flamenco?

**El Lebrijano:** No, nosotros... Yo cobro exactamente igual que cobraba...

**M. Curao:** Las 2500 de Gades, no.

**El Lebrijano:** Ahora son 2500 euros, es igual...

**“El cante es una cosa que nació en mí, que me ha traído complicaciones pero también muchas satisfacciones”**

**M. Curao:** ¿Cuánto cobrabas cuando eras figura de cabecera de los festivales flamencos?

**El Lebrijano:** Yo empecé a ganar treinta mil pesetas y de treinta, le pegué un *subidón* hasta sesenta. Y Pulpón me decía; “¿estás loco?, ¡yo no te puedo llevar!”. Y así íbamos hasta llegar a ciento cincuenta mil pesetas, que era un dinero.

Hoy en día, yo no sé lo que están ganado los demás, pero yo tengo una orquesta, como ustedes saben y hago conciertos solo, voy a pocos festivales, porque no se me invita, porque no se me contrata. Bueno, me defiendo bien. Prefiero estar solo que mal acompañado, si el acompañamiento va a venir con acostarme a las tres o a las cuatro de la mañana todos los días y ser el último para cantar, la verdad, no lo quiero, porque ya mi edad no me lo permite y tengo que cuidarme. Porque yo quiero ser como Curro Romero, retirarme a los sesenta y cinco, si puede ser...

*PRIMERA REFERENCIA AUDIOVISUAL: Canta con su madre, su tío Perrate y su hermano Pedro a la guitarra. Principios de los setenta.*

**M. Curao:** ¿Qué recuerdos te trae escuchar a tu madre?

**El Lebrijano:** Mucho, muchísimos porque mi madre desapareció en febrero de 2005 y la verdad es que no había escuchado nada de esta obra de ella. Esto está lleno de hermosura y de buenos recuerdos porque mi casa era un belén de fantasías; mi padre y mi madre nos hicieron la vida agradable y creo que, como hijos, les hemos respondido.

**M. Curao:** Juan, aquí hay una clave fundamental en el método de aprendizaje, la transmisión familiar, la herencia, método que ha ido cambiando, hasta prácticamente desaparecer.

**El Lebrijano:** Si veis, ahí hay una jerarquía. Hay una jerarquía que se mantiene: mi tío que es el mayor, detrás está mi madre y después voy yo. Y en el cante se hace tal la jerarquía, primero el mayor, después mi madre y después voy yo. Los métodos de aquellos tiempos no eran métodos como tal, eran como tú has dicho, transmisión oral. El cante estaba ahí, en las reuniones, en la familia, en las fiestas, para quien lo quisiera coger y lo cogíamos los que estábamos preocupados por ello. Cuando se grabó este programa en el año 1971 yo venía de Madrid y tenía ya el aprendizaje que me dio Pastora y creo que ya se me notaba. Además, tenía unas condiciones fantásticas para cantar. Hoy día esas condiciones y esa velocidad no son posibles, desgraciadamente. Yo creo que canté en el vientre de mi madre y aprendía en mi casa de niño. Tengo una fotografía en la que estoy en el balcón de mi casa cantando una saeta y no se me ve nada más que el flequillo. Por aquel tiempo yo cantaba a todas horas. Había una mujer que se llamaba Mariquita Torres, que era la madre de una compañera del colegio y cuando volvíamos de clase me decía “ven p’aca,



anda cántame un poquito”. Yo siempre iba cantando.

El cante es una cosa que nació en mí, que me ha traído complicaciones, pero también muchas satisfacciones porque la vida a veces te coloca tu propio destino, te lo pone por delante. Y, en ese principio, hay unos pasos fundamentales, tu crianza, cuando tú te casas, y cuándo coges tu camino de profesión. Y la verdad no es que yo haya escogido esto de profesión yo lo siento carne de mis propias carnes. Cuando a mi me dieron la Medalla del Trabajo, lo cual agradezco, dije que no sabía porqué me la daban, porque para mí no ha sido una carga cantar, la carga ha sido mas bien el papeleo de los despachos y las incomprensiones, porque los artistas no somos ni contables ni diplomáticos y menos yo, que no he sido diplomático nunca, tampoco he sabido serlo y, en los tiempos que corren, la diplomacia es un buen arma. Para mí el cante estaba por encima de todo. Tengo que decir que mis equivocaciones, que las ha habido, han sido honradas, nunca intencionadas, y sé que me he equivocado algunas veces y otras veces me han hecho equivocarme. Unas veces ,uno se cree Dios y otras veces una hormiga y la verdad, es que ni tanto ni tampoco. Eso sí, soy de la generación de los que cree que lo que Dios te da, no te lo puede quitar nadie.

**M. Curao:** En esta época sale tu primera gran obra, “La palabra de Dios a un gitano” y le dedicas la obra a La Niña de los Peines y a Mahalia Jackson.

**El Lebrijano:** Sí, dos conceptos de música que venían de la marginación, los cantes de las marginaciones. Los negros ¿por qué cantan así?, porque les han dado muy fuerte. Cuando decimos negro, ya estamos ofendiendo a esa raza, cuando decimos gitano ya estamos ofendiendo; depende del tono como se diga,



de la ironía o del momento, pero llevamos una carga de racismo interior y los gitanos no nos la hemos quitado de encima, desde los tiempos de los Reyes Católicos. Si la obra que yo he hecho la hubiese hecho uno que no fuese gitano, os aseguro que le habrían puesto un monumento en la Plaza de España.

**M. Curao:** ¿Estás convencido de eso, Juan?

**El Lebrijano:** Estoy convencido. Mi obra es impecable, yo puedo tener defectos, mi obra no y perdónenme si lo digo así, pero creo que estoy aquí para decir lo que siento, para confesarme... Voy a intentar que los discos que me quedan por grabar no tengan defectos.

**M. Curao:** ¿De qué se trata?

**El Lebrijano:** Uno con poemas de García Márquez, una antología. Y otro, que llevo veinticinco años estudiándolo, que quiero que sean obras para toda la vida. No serán grabaciones para ganar dinero en el momento, yo casi he renunciado al interés económico, porque ya tengo una edad, y si no me he puesto rico antes no me voy a poner ahora, porque mi dignidad artística y humana la llevo por delante.

**M. Curao:** García Márquez te dedicó una frase solemne, muy celebrada: “Cuando Lebrijano canta se moja el agua”.

**El Lebrijano:** Con esa frase Don Gabriel me dio *la llave* y además he dicho que cuando me muera, quiero que la pongan en mi lápida. A mí no me ha dado nadie más que él y si me lo ha dado Don Gabriel, no me lo puede quitar nadie, porque además, García Márquez está por encima de las cabezas pensantes del mundo.

**M. Curao:** En tu discografía nos encontramos con varios hits, uno de ellos es que fuiste el primero en ponerles título.

**El Lebrijano:** Los discos de flamenco no tenían títulos, se decía el cante de fulano, el cante de mengano, hasta que en el año 1968 hago una grabación y la titulé “De Sevilla a Cádiz”. A partir de ese momento, todos mis discos llevan su marca, “La Ruta del Cante”, “El Cante se escribe con L” y los demás empezaron a hacer lo mismo.

**M. Curao:** Nos encontramos con que también eres el primero que usa coros y voces blancas.

**El Lebrijano:** Sí, lo de los coros tiene un porqué muy sencillo. Cuando grabé “De Sevilla a Cádiz”, me meto en un *romance*, que eran cantes que los gitanos cogieron para cantar en las bodas, coreados. Por eso cuando lo grabé, le metí un coro. Y eso me dio la *palanquilla* para hacer más discos, pero además coros de voces blancas. Así, cuando hice “Persecución”, le dije al maestro Torregrosa que una de las introducciones se debería hacer con voces blancas y le propuse que se hiciera con voces de monjas, porque siempre me han gustado las monjas cantando. Siempre me ha gustado este tipo de juegos y creo que he sabido ligarlos con el flamenco, incluso en la obra “Tierra”, dándole vueltas a lo de las voces blancas, termino la obra con la sonrisa de un niño.

**M. Curao:** Hablando de voces, te entrevisté con motivo de la muerte de Rocío Jurado con quién comparaste tiempo de tabla y gran amistad.

**El Lebrijano:** Yo con Rocío tuve una amistad que fue mas allá de la relación normal entre artistas, porque cuando Rocío llegó al tablao El Duende de Madrid yo estaba en la pensión de Paco Lunares, que estaba en el mismo edificio y ella también estaba allí con su madre Rosario. Nos llevamos tres años en la misma pensión con lo cual estrechamos muchísimo esa relación. Yo, por aquel tiempo, era muy dormilón y Rosario me decía: “este chiquillo no hace más que dormir y no come nada” y entonces ella me ponía un plato de la comida del día y me obligaba a comer, como lo hubiera hecho mi madre. Recuerdo la primera vez que Rocío cantó en el tablao, ella salía al toque de guitarra de Paco Antequera. Salía cantando “y tuvo que ser tu boca, y tuvo que ser...”. Me acuerdo como si fuera ahora mismo; también me acuerdo cuando le dieron el papel primero para una película, que la hizo con Manolo Escobar, “Los Guerrilleros”. Aquel día llegó tan guapa, tan hermosa, pero llorando de alegría y entre todos la animamos, porque sabíamos que iba a triunfar. Esa relación me llevó a tener una amistad con ella fuera de lo común. Cuando murió yo no pude ir al entierro, yo no tenía espíritu para ello. La sentí mucho en mi corazón, llamé a su hermano y estuve muy interesado en encontrarme con Ortega Cano, para que me perdonara por no haberle acompañado en esos momentos, pero mi corazón ya no está para tantas emociones. El otro día fui al entierro de Fernanda de Utrera por obligación familiar, porque todos vinieron al de mi madre y no tuve mas remedio que ir.

*SEGUNDA REFERENCIA AUDIOVISUAL: Fiesta de la boda de Juan El Lebrijano, intervención de Antonio Mairena y La Niña de los Peines.*

**M. Curao:** En los últimos años se ha dado a conocer y se ha ido pasando de unos a otros la grabación de la *pelea cantaora* que mantuvieron en tu boda el maestro Antonio Mairena con la Niña de los Peines. Tu boda fue un escándalo, en el buen sentido de la palabra, pero la de tus padres no fue menos, se dice que la fiesta duró tres meses. Rituales que, en la forma y en el fondo, han pasado ya a la historia.

**El Lebrijano:** Bueno, en principio tenemos que decir que mi madre se casó con trece años, mi padre acababa de llegar de la guerra y mi madre jugaba a las casitas en la calle, como jugaban antes las niñas. Mi padre llegó por mi madre y se la llevó. Mi padre había tenido anteriormente una novia con la que tuvo una hija, mi hermana María, a la que quiero con locura, porque es para comérsela; entonces en los pueblos los chismorreos pesaban mucho y no sé que pasó realmente con esa relación, pero mi abuela, que era muy mandona, tuvo que ver bastante en el tema. Aquello se terminó y mi padre se lleva a mi madre a su casa. Mi padre para no combatir en la guerra, incluso se llega a pegar un tiro en la pierna y lo ingresan en un hospital de Jerez. Para que no cicatrizara la herida se ponía, todas las noches, garbanzos y por las mañanas se los quitaba, una barbaridad, el caso era no ir a la guerra. Cuando ya termina todo el jaleo mi padre se casa. A mi madre hasta entonces la tenían en su casa como una hija más y tenía a mis abuelos locos con su cante, bueno, a mis abuelos y a todos los gitanos de Lebrija, que decían: “vamos a escuchar a la Perranita”. Cuando se casó mi madre vinieron gitanos de toda España. Mi madre cantaba fuera de lo normal, pero nunca fue profesional. Yo que estoy harto de escuchar a mi madre no le he podido coger nada, quizás por la emoción de escucharla, no me paro a pensar cómo canta y es que con mi madre no puedo. Ahora, últimamente, tengo que confesar que suspiro mucho por mi madre, según dice mi compañera. Incluso, en la obra que estoy preparando de García Márquez, voy a intentar que los arreglos sean cosas de mi madre.

*TERCERA REFERENCIA AUDIOVISUAL: Cantes por soleá y cantiñas.*

**M. Curao:** Una de las aportaciones que Lebrijano ha hecho al concepto clásico es la ligazón entre los propios estilos de cante, es decir, poner en orden el esquema que puede unir Alcalá, Utrera, los Puertos o, en el caso de cantes gaditanos, la *rosa*, las *alegrías*, *mirabrás*, etc. Juan, ¿cómo se llega a esto?.

**El Lebrijano:** Hombre, por los espacios, los espacios y los silencios en la música son buenos. Si hay una música con silencios que se puede rellenar es mucho mejor, ahora estoy ligándolo un poco más todavía y no son cosas que yo busque son cosas que encuentro. Por ejemplo, mi tío Perrate tenía un cante por soleá que decía:

*“Es cierto que yo tenía,  
una quejita grande con Dios,  
esto que me está pasando,  
no me lo merezco yo.”*

Sin embargo, yo le cambio la tónica y digo:



*“Es cierto (me lo llevo arriba)  
que yo teníaaaaaa (lo alargó)”*

Y le encuentro la salida al silencio incorporándole la expresión “madre mía” o “prima mía”. Es decir, me las busco y las encuentro cuando estoy metido en esa vorágine.

**M. Curao:** ¿Entonces esto no es intencionado?

**“Últimamente tengo que confesar que suspiro mucho por mi madre”**

**El Lebrijano:** Hombre, eso no se busca, se encuentra. Yo pienso muchas veces como reaccionaría Picasso, cuando al final de su obra, se ponía delante de un lienzo, él mismo pensaría: “¿qué es lo que me queda por hacer?”. Ahora, con la obra de García Márquez, me encuentro con seis frases, cuando la *soleá* tiene cuatro. Y necesito ligar los seis versos y la verdad es que me tiene loco, seguramente un día, andando por la calle, dé con la tecla.

**M. Curao:** ¿Cómo llega la inspiración, Juan?

**El Lebrijano:** Eso no se sabe, por lo menos yo no lo sé, igual me llevo tres días encerrados y no surge nada y, andando por la calle viene la idea. Igual es el subconsciente que va buscando y en el sitio y el momento

más insospechado aparece.

**M. Curao:** Ya que has citado a García Márquez, cuéntanos el proyecto de adaptar diez temas de su obra al flamenco.

**El Lebrijano:** Son temas de diez libros distintos, cada tema resume un libro. Va a ser muy interesante porque el público va a entender diez libros en diez cantes. Tengo el acuerdo y el beneplácito de Don Gabriel, que me dió los derechos y, encima, me ha regalado el cincuenta por ciento de lo que genere la obra. Creo que es un hombre muy generoso.

**M. Curao:** Volviendo al tema de la frase “Cuando Lebrijano canta, se moja el agua”, ¿cómo se desarrolló este pasaje entre García Márquez y tú?

**El Lebrijano:** Yo entablé amistad con García Márquez por mediación de unos amigos. Coincidió con él en una cena y a partir de ese momento, cuando venía por aquí, me llamaba. A él le gustaba hablar conmigo y yo no sabía porqué, yo le contaba proyectos, le hablaba de los cantes. Una vez le conté que había estado en la India con Indira Ghandí con la que me hice una foto preciosa, es mi foto favorita, me llega al alma, y a él le encantaba que le contara estas cosas. Por cierto, en este viaje me encontré con un embajador muy cariñoso que me trató de una forma muy especial, se llamaba Enrique Mahou, creo que es uno de los dueños de la cerveza Mahou. Resulta que estaba sólo, porque su mujer se acababa de venir para España y me retuvo allí dándome gloria bendita; me prestó su coche y esto me permitió poder ir a algunos lugares que yo tenía intención de conocer. Fui al Taj Mahal, jugándome la vida, porque aparte de que las carreteras son muy malas, la gente conduce de aquella manera, encima lleno de bicicletas, de gente andando. Total, que le eché valor y fui al Punchal, al norte de Nueva Delhi, que fue donde se produjo el éxodo de los gitanos y allí me encontré una documentación sobre esa partida de los gitanos de la India y su reparto por Europa y el resto del mundo.

**M. Curao:** Bueno Juan, tú tienes una teoría sobre eso.

**El Lebrijano:** Más que una teoría exacta y confrontada, es una creencia. Yo creo que mi familia, así como los gitanos asentados entre Sevilla y Cádiz, no entraron por Barcelona ni hicieron el camino de Santiago, ni ocurrió en mil cuatrocientos y algo, porque hay mucha diferencia entre los gitanos de Sevilla y Cádiz y los gitanos de otros sitios. Esa diferencia cultural no tiene explicación, entonces, yo me pregunto ¿no seremos nosotros los que llegamos aquí con Marco Polo por la ruta de la seda?. Si esto fue así hubiéramos llegado dos siglos antes que el resto de los gitanos. De ahí la diferencia y algunas dudas, ¿por qué cantamos

nosotros los romances moriscos y no los cantan otros?, ¿por qué los utilizamos en nuestras bodas y ellos no?. Son dudas y preguntas que están en el aire.

*CUARTA REFERENCIA AUDIOVISUAL: Del disco "Persecución".*

**M. Curao:** En esta obra nos encontramos con el cante de *galeras* que queda destacado no ya en la propia obra "Persecución", sino en el conjunto de la obra de Lebrijano.

**El Lebrijano:** En "Persecución", cuando llegamos al tema del Puerto de Santa María, que era dónde recluían a los gitanos condenados a remar en las galeras, se me ocurre hacer una música. Estaba con Félix Grande y se me ocurrió crear una letra que describiera ese pasaje, y allí mismo, surgió esa música. Félix se fue para Madrid y yo me quedé con la idea cogida con alfileres; no era nada concreto, pero de ahí surgió el cante que entiendo como cante nuevo, como un cante hecho con un esquema independiente como puede ser una taranta o una seguiriya. Al fin y al cabo es un cante que perdurará y ocupará su sitio. También es verdad que es el cante de la obra que más impactó al público. Sin embargo, en ese disco hay un cante incompleto que también es una hermosura, el cante por *caravanas*.

**M. Curao:** Vamos a tratar ahora el tema de los grandes de la guitarra con los que has compartido tu carrera. Desde El Niño Ricardo a Paco de Lucía; Melchor de Marchena y su hijo, Enrique; Paco Cepero y, durante mucho tiempo, tu hermano Pedro, y Pedro Bacán.

**El Lebrijano:** He cantado con todos los guitarristas, tuve la suerte de que en un mismo disco me acompañara El Niño Ricardo y Paco de Lucía. El otro día estuve hablando con Paco, me preguntó por todo el mundo. Yo le tengo mucho cariño y como no, una gran admiración. Ustedes tendrían que haber visto a Paco con El Niño Ricardo, cuando grabamos "De Sevilla a Cádiz", porque Paco viene de esa escuela y de la de Sabica.

**M. Curao:** Igual que fuiste partícipe de ese encuentro de Paco y Ricardo, también lo fuiste de Paco con Sabicas ¿no?.

**"Ya no es un mundo aparte el mundo andalusí, es nuestro, estamos hermanados"**

**El Lebrijano:** Sí, fue un día en Nueva York, estaba tocando Paco por *rondeñas* y se me ocurrió decirle a Sabicas: "toque usted un poquito, maestro" y me dijo "¡ay!, no chico, tengo las manos muy frías, no

puedo”, pero al final tocó, ¡vaya tela cómo tocó!

**M. Curao:** ¿Melchor o Ricardo?.

**El Lebrijano:** Ricardo tocaba mejor, pero el sonido de Melchor era exquisito. Sin embargo, yo soy más de Sabica, fíjate, aunque a mí quién mejor me ha tocado la guitarra del mundo ha sido El Niño Ricardo. La primera vez que yo ví al maestro fue en una grabación. Yo le tenía verdadera veneración porque como ya he dicho, yo tocaba la guitarra. Cuando llegué al estudio para grabar le pedí que me acompañara, todo fue muy rápido porque teníamos dos horas para grabar y me dice: “¿tú, de dónde eres?”, yo le dije: “yo soy de Lebrija, maestro” y empiezo a cantar y me dice: “está bien, está bien”. Cuando terminé le conté de qué familia era y me dijo: “¡ah!, ya me extrañaba a mí”. A partir de ese momento tuve mucho contacto con El Niño Ricardo. Tenían que haber visto ustedes la pelea entre él y Paco de Lucía, cuando grabamos “De Sevilla a Cádiz”. Los dos sentados en un taburete, uno *arreando* con la juventud y la fuerza y el otro queriéndolo coger, ¡qué pena que no se puedan tener esas imágenes!. Porque Paco no se dejaba nunca ganar la pelea y empezaba la batida para arriba y Ricardo haciendo la falseta con la boca, esa manía que tenía Ricardo, que después heredó mi entrañable Pedro Bacán. El pobre Pedro, que se mató en un accidente de tráfico cuando volvía de Lora del Río de trabajar conmigo. Pedro era el Johann Sebastián Bach de la guitarra, siempre buscando algo especial, y, cuando lo encontré en plena madurez, se mató, ¡qué pena!.

*A partir de este momento se abre el turno de preguntas de los alumnos de las que destacamos las siguientes:*

**Alumno:** No he escuchado ninguna referencia a los encuentros de Lebrijano con la música andalusí, me gustaría saber si esta fusión es un tema ya agotado.

**El Lebrijano:** Ya no es un mundo aparte el mundo andalusí, es nuestro, estamos hermanados. No quiero hacerme cargo de algo que no es mío, pero sí creo que ese engranaje, gracias a trabajos como el mío, se ha conseguido definitivamente. Lo mismo debe ocurrir con la música *sefardí*, que se quiera o no, ha convivido en nuestra tierra durante mucho tiempo. Y no crean que no me gustaría meterle mano a esto, pero no tengo capacidad para tantas cosas y, además, es difícil encontrar una compañía de discos que lo grave. La economía y el arte siempre han estado peleados y siguen peleados. De cualquier manera, me siento muy orgulloso de haber originado y propiciado este tipo de fusiones, sobre todo cuando las tendencias parecen girar a otros rumbos.

**Alumno:** ¿Conoció usted a Sernita de Jerez?.

**El Lebrijano:** Yo tuve el gusto de conocerlo. Fue un cantaor larguísimo y muy bueno, para mí, tenía un

defecto, si se le puede llamar así, que cantaba a un tono menos de sus posibilidades, quizás porque estuvo mucho tiempo cantando en el tablao y en compañías de baile; ahí, si tú cantas al cien por cien, te quedas ronco al segundo. Yo conviví con él en muchas fiestas y le admiraba. Creo que no se le ha hecho justicia, ni siquiera en las pocas grabaciones que existen de él. Y yo conviví con él en muchas fiestas y era un hombre, un cantaor al que no se le ha hecho justicia.

**Alumno:** ¿Qué diferencia existe entre los romances que se cantan en el Puerto de Santa María y los que se hacen en Lebrija?

**El Lebrijano:** Lo que se hace en el Puerto son las *jilianas*, que son unos romances tipo *martinete*. Los cantó Antonio Mairena, pero el que lo hizo bien fue El Negro del Puerto, otro que lo cantaba muy bien fue Agujetas El Viejo. Lo que hace El Negro es precioso, tiene una gran valía, es un tesoro.

**Alumno:** ¿Qué experiencia de fusión destacaría y dónde cree que hay que buscar para otras posibles?

**El Lebrijano:** Mira, Paco de Lucía ha hecho el invento del jazz, recientemente El Cigala y Bebo Valdés nos han ofrecido, en esa línea, otro tipo de fusión, donde el que tiene mérito no es El Cigala, sino Bebo Valdés. Entiendo que hay todavía mucho terreno por descubrir. Yo creo que yendo a China, o a toda la parte de Asia, se pueden encontrar cosas. Se lo digo a mi sobrino David Dorantes, que tiene unas magníficas posibilidades para este tipo de experiencias. Yo a la música sudamericana le encuentro matices con el flamenco, igual que a la música de los negros, pero donde está la gran beta creo que es en la India. El que vaya, saldrá enriquecido. Cuando estuve allí, escuché a un ciego cantando, que me recordaba el *martinete* de Tomás Pavón y cuando fui con Paco Cepero, encontramos en un mercadillo, un instrumento parecido a un violín que era como una cazuelita con una cuerda y un palito; la música que le sacaban a este instrumento era alucinante. Yo animo a los jóvenes a que vayan a la India. Tampoco serán los primeros, porque Antonio Mairena estuvo en Bagdag, él que tanto protestaba de mi historia con los moros y resulta que le vi a su hermana Rosario un collar y, cuando le pregunté, me dijo que se lo había traído su hermano de un viaje. Quintero y Quiroga también estuvieron en la India. O sea, que todos hemos buscado por todos lados.

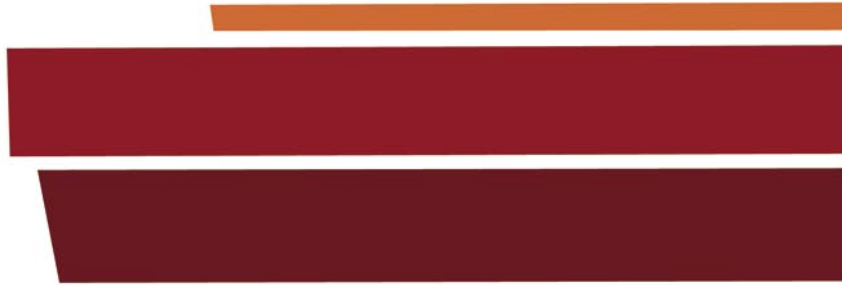
**M. Curao:** Juan, ha sido un placer compartir contigo este tiempo en la Universidad Internacional de Andalucía. Gracias por abrirnos las puertas de tu corazón y tu alma flamenca.

**El Lebrijano:** Gracias por todo.











**CAPÍTULO IV**

**MERCHE ESMERALDA  
Y ROSALÍA GÓMEZ**

# **POR SIEMPRE, MEDEA**

**Rosalía Gómez**

No hace falta explicar aquí porqué el flamenco puede y debe estar en una universidad como la UNIA. Tampoco creo que tenga que insistir en la diferencia entre un profesor - y hoy casi todos los artistas jóvenes dan clases como medio de sustento- y un verdadero maestro o maestra, ni en la legítima presencia en este curso de Merche Esmeralda, por la que siento un gran cariño, además de una enorme admiración, y con la que me une, a distancia, una cierta amistad desde que ella, hace ya bastantes años, comenzara sus cursos en el Festival de Jerez. Al plantear mi intervención, me propuse sencillamente poner de relieve las numerosas facetas que componen su historia artística y que pueden ayudar a los jóvenes a comprender, por un lado, su importante aportación al mundo del flamenco y, por otro, la profunda complejidad del baile flamenco. Quería que Merche, con su sinceridad y su cercanía habitual, dejara testimonio de su continuo aprendizaje, desde el tablao hasta el Conservatorio; de su faceta de creadora, en la que además de montar sus bailes ha tenido que vérselas - por decirlo de algún modo- con guitarristas y cantaores o, en determinadas ocasiones, con otros coreógrafos o directores de escena; de su experiencia como gestora al frente de una compañía pública (el Ballet de Murcia) y de sus avatares como empresaria, durante varios años, de su propia compañía.

No fue fácil, sobre todo porque, entre las mil cualidades de Merche, como sucede con casi todos los artistas cuando se encuentran ante un micrófono, no destaca la de tener un discurso demasiado ordenado y, lo que es más grave, tampoco lo fue por parte de quien firma estas líneas, de modo que, ante la pasividad absoluta del alumnado, y una vez pasados los primeros minutos de rigidez, o de formalismo debido a la trascendencia del acto - no todos los días se habla en una universidad y, por añadidura, en una capilla- la mañana transcurrió para mí en un intento de reconducir, con más complicidad que auténtica determinación, un agradable ir y venir por casi medio siglo de historia de la danza. Entre un “ahora que me acuerdo” y un “dejadme que os cuente cómo...” se fue tejiendo un panorama poblado de familiares, amigos, artistas y personajes de la vida cultural española. Un discurso en el que, por encima de cualquier información, quedó patente que Merche Esmeralda comparte con los mejores profesores universitarios una cualidad, necesaria para llegar a ser un verdadero maestro, una verdadera maestra en este caso: su amor inconmensurable por su profesión, es decir, por la danza. Pero como la danza es movimiento, fueron las imágenes de sus bailes, en la segunda parte de la mañana, las que mostraron su auténtico alcance. Al final, la visión de su interpretación en una obra maestra de la historia de la danza, Medea, consiguió lo que pocas veces se consigue, incluso desde un escenario: emocionar a todos los asistentes, empezando por ella misma. Para mí, que amo la danza como pocas cosas en la vida, fue un auténtico privilegio estar allí.





**Rosalía Gómez:** Me gustaría, en primer lugar, que ella hablara de la relación que ha tenido con la música; de cómo su baile responde a la música; si es la música la que tira del baile o al revés. Y también, puesto que estamos sólo mujeres en la mesa, me gustaría que me hablara, desde su posición de mujer, porqué el baile le dio visibilidad a la mujer en el flamenco, con él apareció la mujer en el flamenco. En cualquier caso, ésta ha sido a veces una relación difícil. Creo que ha tenido que ser difícil trabajar siempre con cantaores y guitarristas hombres, cuando se llevan las riendas de un espectáculo. Merche, empezamos ya, si te parece.

**Merche Esmeralda:** Antes que nada, quisiera dar las gracias por haber sido invitada a estas jornadas en la Universidad Internacional de Andalucía. Y yo os digo, como le dije a Rosalía, si mi Sevilla me necesita, allí estaré, esté haciendo lo que esté haciendo, porque yo soy una sevillana desterrada desde hace mucho tiempo. Me desterré yo misma, porque, hace años, el centro de la cultura era Madrid. Probablemente hoy se puede aprender desde cualquier sitio, pero entonces no. Yo hice mi carrera de Danza Española en Madrid, con Mariemma, que, a lo largo de mi vida, me ha hecho tener lo que hoy muy pocas bailaoras tienen. Eso me ha llevado a una trayectoria que he tenido que pagar con no poder seguir con mi vida cotidiana, aquí en Sevilla. Yo he tenido siempre a mis padres aquí, hasta que me los tuve que llevar conmigo, porque soy hija única y porque, desde que tengo uso de razón, no los he dejado nunca. Ya nada más que me queda uno. Así que, cuando alguien me abre la boca sobre Sevilla, ahí estoy. Y encima con mi amiga Rosalía, con la que tantos ratos bonitos y agradables he pasado en el Festival de Jerez; nos tenemos un cariño que ha hecho que esto no sea un compromiso de trabajo, sino un compromiso de amistad. Y eso, junto con lo que me gusta a mí venir a Sevilla, pues aquí estoy, encantada. Y una vez lo dicho, pues sinceramente no he preparado nada porque ella me dijo: “si es para hablar de tí”. En fin, vamos a ver que pasa, porque yo tengo una vida muy dilatada, como todo el mundo que tiene mi edad.

Empezaremos por el tiempo musical, vamos a retomar la historia. Muchos años antes de que el flamenco se constituyera como flamenco, aquí siempre se ha bailado, como en todos los pueblos del mundo. Antes de la palabra existió la expresión, eso siempre. Entonces, en la *baja Andalucía*, existían unos ritmos que se llamaban *jaleos* que es lo que hoy sería la *bulería*, la *soleá*. Era una cosa tradicional, del pueblo, nunca dentro de lo que diríamos que es un estilo o una formación en danza. Lo primero que aparecen son los *cantes de trilla* y los *cantes de fragua*. Eso es lo primero que aparece, después aparece la guitarra. Así que primero aparece el cante, luego aparece la guitarra y lo último que aparece es el baile. Cuando aparece el baile, la bailaora nunca brillaba por sus pies, nunca brillaba por su importancia; lo importante era el cante y la guitarra, ella no era más que una mera conductora de la música. Por eso se dice que hay que bailar al cante, porque el baile lo que hacía era bailar la letra del cante y cuando el cante terminaba, o bien cerraba o se remataba, por eso se habla de remates, de rematar el cante. Así, hay una frase de cante, se remata y se

continúa. Que el cante ha terminado, se hace el *cierre* y la *llamada*, que sirve para que se pueda introducir otra letra, o bien para desarrollar el cante. Hay bailes de toda la vida, por ejemplo las *alegrías*, que tienen su propia coreografía. Si tú bailas por *alegrías*, tienes que bailarlas como son. Quiero decir, la *salida*, la letra, la *llamada por bulerías*, el *silencio*, la *escobilla*, la *castellana* y luego ya entrar o bien por *alegrías* o bien por *bulerías*. Antiguamente, se entraba por *bulerías* y se hacia el *cierre de ida*. Eso está hoy tal cual. La *caña* también tiene su propia coreografía y no se puede meter en la caña otra cosa.

El baile empieza a coreografiarse por sí sólo, para darle unas pautas al cante. Y de ahí viene que el baile siempre haya protegido al cante.

**“Las transformaciones en el arte no se producen en un momento, suceden muy lentamente”**

Pero llegó un momento de despegue con Carmen Amaya. Nadie se atrevía con lo que Carmen Amaya hacía. Era una mujer con una potencia, con una fuerza de expresión, de movimientos, de rapidez, de limpieza, de velocidad extraordinario. Lo tenía todo esa señora. Fue un paso más allá del flamenco, hasta ese momento ninguna bailaora se había atrevido a hacer esa gesta, lo hizo ella. Y revolucionó el baile. A partir de ese momento, el pie empieza a funcionar como un medio de expresión, no ya como baile que tiende a acompañar al cante sino, como diciendo, yo tengo mis méritos propios y yo soy quien mando. Ahí empieza una transformación importante en el baile. ¿Qué pasa?, que las transformaciones en el arte no se producen en un momento, suceden muy lentamente. Porque, cuando hay una transformación, hay que juzgarla y quienes la juzgan son los propios compañeros y el propio público. Si esa transformación no vale la pena, va a morir como empieza. Porque, haciendo un inciso, ¿habéis visto cuántos cantantes salen al año de música moderna?, cuando pasa un año, ¿cuántos quedan?. Eso es lo que pasa cuando se transforma el arte. Si un arte, cuando se ha transformado, tiene tanto peso y tanta valía como para que merezca la pena estar allí, el propio público, los propios miembros de la cultura, van a arroparlo. Eso es lo que pasó con Carmen. Ella impone una moda y aparecen varias bailaoras con unos pies brillantes y con una transformación en el baile que hace que éste muestre su propia personalidad. A lo largo de todo este tiempo, han pasado una serie de cosas en el baile que parecía que había quedado mermado. Pero las artes duermen, descansan, para luego salir con más fuerza. Hubo un tiempo en que, efectivamente, el baile estuvo callado, pero se despertó poquito a poco, apareció de pronto y ahora esto es el disloque. En muchas ocasiones está muy bien, en otras ocasiones no está tan bien, porque ahora yo noto solamente una cosa y es que, a veces, hay una falta de sensibilidad en la gente, en el bailaor o bailaora y hay mucha fuerza, se le pone demasiada fuerza a lo que es la técnica. No puede haber sólo técnica, porque no somos el circo. Nosotros no estamos para el *más difícil todavía*, nosotros estamos para enseñar un arte; para enseñar un movimiento; ya no

solamente del cuerpo, sino hasta de la vida cultural, porque el arte es como la vida, siempre esta moviéndose. Cuando un arte se va desarrollando lo hace a través de lo que pasa en la vida diaria. Y hoy día, en el flamenco, en muchos momentos, lo único que hay son patadas y más patadas. Hoy se piensa que las *alegrías*, tal y como se estructuraron coreográficamente, ya están muy antiguas. Y lo mismo pasa con la *soleá*. Tú haces la primera *salida* y dice el cantaor: “fui piedra y perdí mi centro...” y hace el bailaor, *tacaquí, tacatá, tucutú, tun, tun, tituta*, “y me tiraron al...” *tocatá, tiqititiquitacá...* Cuando ha terminado la letra tú ya no sabes si era una piedra, si llegó de la piedra a hacerse algo, o si le dio un chocado a un niño, porque ya nadie se acuerda de la piedra. Eso no es arte, señores; eso no es arte. Yo vengo reivindicando esto desde hace mucho tiempo, desde que estoy viendo el peligro de lo que está pasando.

Pienso también que son cosas modernas, modas que pueden pasar y todo volverá luego a su cauce, como todas las cosas que están en ebullición, que parece que van a explotar, que va a acabarse el mundo y luego todo va reposando, hasta que parece que queda la esencia ¿no?. De todas formas hay que prestar atención, saber que el flamenco es un arte, que el flamenco nunca ha estado en los circos. Y que conste, que a mí me parece maravilloso el circo, pero el flamenco es arte, expresión, movimiento, música, cante, y todo eso lo encierra el baile. Y no nos podemos pasar todo el tiempo dando zapatazos, porque se tiene mucha velocidad y mucha técnica. No, la técnica tiene que estar siempre al servicio del arte, siempre en cualquier manifestación artística. Un pianista, por ejemplo, ¿cuántas horas se lleva para tocar una sinfonía?, se lleva horas y horas, cada día; un violinista, un cantante..., la técnica hay que estudiarla a diario para luego transformarla en arte. Al contrario no puede ser y ése es el peligro que tenemos ahora.

**Rosalía:** Merche, vamos a seguir hablando de técnica si te parece, porque la gente, cada vez que oye hablar de técnica en el flamenco, parece que oye al diablo, cuando la técnica es absolutamente necesaria en cualquier arte, aunque sea un arte tan visceral. Y no quiero que te escapes por las ramas, quiero que nos cuentes cómo fue tu relación concreta con esa música flamenca, la tuya. ¿Cómo es tu relación con la música?, descúbrenos un poquito tus secretos.

**Merche:** Yo entré en el baile de una forma casual, aunque en la vida no pasa nada por casualidad. En mi casa, mi abuela cantaba unas saetas muy bonitas y siempre le cantaba al Cristo de la Calzada; tenía dos tíos que también cantaban muy bien; eran dos aficionados al flamenco enormes, que se codeaban mucho con Antonio Mairena y con la gente de su tiempo. Ellos no pudieron ser artistas porque, cuando fueron a debutar, les dio a los dos el miedo escénico y salieron pitando del escenario. Eso ocurre, tener miedo escénico es frecuente. Cuando ellos, que me querían mucho porque era la única sobrina, venían a casa, me subían en una mesa y se ponían a cantarme y yo a bailar. Son las cosas de Andalucía, cosas que pasan también hoy día en muchas casas, lo típico. Y la niña, cuando iba a la feria, se perdía al instante y ya estaban

todos haciéndole corrillo y mi madre asustadita. Eso me ha pasado muchas veces. Ya de niña tenía una tendencia a todo lo que era el arte. Yo estaba estudiando en el Colegio del Valle y un día, Mari Pepa Benítez, la ex mujer de Pepe de Lucía, la madre de Malú, coincidimos en *Galas Juveniles*. Mi madre, que conocía a su madre, le preguntó, “¿qué tal le ha ido a la niña por Francia?”, porque había ido a la Feria Mundial de París. Y la madre dijo: “Uy, la mar de bien; si vieras los regalos que le han hecho. A ver si llevas a tu hija para que vea las muñecas”. Entonces, mi madre me llevó un domingo a la casa de la niña para que viera las muñecas, y le dije yo a mi madre, como cosa mía, “mama, ¿ves tú?, si yo cantara, también me hubieran regalado unas muñecas como éstas”. Y me dice mi madre, “anda niña, tú sigue estudiando”. Y dice ella: “¿le gusta a tu niña el arte?”, y mi madre, “ésta siempre está con las castañuelas, ya me han llamado la atención en el Colegio el Valle”, porque yo me llevaba siempre las castañuelas. Y dice, “¿y si es hija única por qué no la pones a bailar?” y mi madre: “No, no, ella que siga estudiando”. Y así, por esa casualidad, entré yo en la academia de Adelita Domingo y empecé a cantar. Entonces había un programa de radio que se llamaba “Conozca usted a sus vecinos”, en el que te daban unas medias y un chaleco. Y una Semana Santa le dije a mi madre, “mamá, yo voy a cantar en la radio, si gano, el vestido para mí y las medias y el niqui para la tía.”, porque mi tía y mi abuela vivían con nosotros. Y, ¡vaya!, siempre que cantaba me daban el premio. Mi abuela me decía, “mira hija, tú tienes muy buen oído y mucho gusto cantando pero no tienes *pecho*, así que dedícate a otra cosa.” Y yo, “abuelita pero con lo que a mí me gusta cantar”, y ella: “¿qué le vamos a hacer?, el pecho, es el pecho.” Eso decía mi abuela. Entonces yo veía bailar y aprendía todos los pasos. Os voy a contar algo que es precioso. El estudio de Adelita era una habitación con su piano. Tú llegabas y decías, “¿quién es la última?”, como si estuvieras en una carnicería, te sentabas e iban pasando las niñas, hasta que llegabas al rincón, hacías tres bailes y ya está.

**Rosalía:** Un momentito, por si no saben quien es Adelita Domingo. Por la academia de Adelita Domingo han pasado todos los nombres grandes de esta ciudad, ¿no es cierto?.

**Merche:** Sí, es verdad, Carmen Sevilla, Lolita Sevilla, Cristina Hoyos. Allí estaba ella cuando yo entré en Adelita Domingo. Había que hacer tres números. Ella te preguntaba: “niña, ¿qué bailas?”, “¿qué cantas?”, “María de las Mercedes” o lo que fuera... Un día llego y le digo: “quiero hacer La leyenda del beso” y Adelita, “pero yo no te he enseñado eso”. Yo me lo sabía de verlo y así fue cómo empecé yo a bailar. ¿Qué pasa?, que para mí el sentido musical era muy importante, yo lo he vivido casi desde niña. Mi abuela, cuando yo tenía siete u ocho años, me enseñó ya a cantar saetas. La saeta es de lo más difícil dentro de los *palos* flamencos, porque se cantan sin un tiempo musical y tiene muchos tonos difíciles, con lo cual, sin música, tú tienes que desarrollar los *tercios* y sin un tiempo musical que te acompañe o que te dé los tonos. Por eso creo que yo no debía tener un mal oído. Cuando yo entro en el flamenco, entro sin tener conocimientos de nada. Porque yo bailaba una *soleá* que llamaban *alcalareña* con el piano de Adelita Domingo y



en la Feria de Sevilla, teníamos una semanita de guitarra para bailar por *alegrías* y por *soleá*, y punto. Eso es todo lo que yo estudio de flamenco hasta que debuto un verano en Granada con catorce años, en la piscina Neptuno. Esa fue la primera vez que me encontré con una guitarra.

En el mes de mayo de ese mismo año a Rocío Jurado tienen que operarla de la garganta en Madrid. Fue por San Isidro, que es un tiempo muy importante, porque hay muchas actividades. Entonces llaman a una niña para que vaya a sustituirla. Yo llego un 15 de mayo a Madrid, al Duende. Y había un señor que se llamaba Paco Aguilera, un gran guitarrista de cantaores y de grandes bailaores, y este hombre me veía a mí, que yo me desvivía y un día, en un descanso, me dijo, “Mercedes, ¿a ti te gusta mucho el baile verdad?”, “¿quieres que te dé un consejo hija?”. Y me dijo: “mira, aprende a estudiar ésta que llevo aquí”. Y él llevaba la guitarra en su mano. “Aprende a estudiar esto que tengo aquí, a ver si eres capaz de sacarle su secreto que yo, con la edad que tengo, aún no se lo he sacado. Pero simplemente, si conoces profundamente esto, vas a bailar como quieras. Empieza a estudiarla ya, a conocer sus tiempos, a conocer la melodía, empieza...”. Eso a mí nunca se me olvidó. Yo he aprendido mucho de los consejos, porque yo era como una esponja, necesitaba aprender y conocer cosas. Y esos consejos fueron para mí primordiales. Así pasa

el tiempo y entro, con diecisiete años, en Las Brujas y me encuentro con Manolo Sanlúcar, que era otro marjón del arte. En Las Brujas había un cuarto al que se le llamaba *cuarto de fiesta*, porque después del tablao se daban allí fiestas para los señores que pagaban. Pues bien, él se metía en el cuarto y se pasaba las horas *pumpumpum*.

**Rosalía:** ¿Tú también estudiabas danza?

**Merche:** No pude entrar en El Conservatorio porque no tenía edad, pero me pagaba mis clases. Tenía a Raquel Lucas como profesora de *danza bolera*, a Mariemma de *danza estilizada*, a Azorín de *jota*. En fin, he tenido grandísimos maestros, ¡gracias a Dios!. Y yo le contaba a Manolo todo lo que me pasaba. Y como después de trabajar siempre nos quedábamos allí, dijimos, “vamos a montar un baile” y dice el, “¿por qué no montamos un *garrotín* que es uno de los primeros bailes de mujer?”. Y digo, “como yo estoy estudiando la *Escuela Bolera*, ¿por qué no montamos un *garrotín* del siglo XVIII?”. Y saqué una joyita, un *garrotín* hecho con música de Manolo Sanlúcar y con el cante de Pepe de Lucía. Ese *garrotín* ha dado la vuelta al mundo. Y yo no sé lo que tenía, pero había un momento en que me cogía la falda y el público se caía. Y yo siempre me preguntaba lo mismo, por qué, si no estoy haciendo nada especial. Probablemente ese sea el punto donde la gente siente algo, una motivación para que brotara el aplauso, sin tener que buscarlo, sin tener que hacer un parón, sin tener que hacer ninguna virguería. Ese *garrotín* fue la primera cosa que hicimos Manolo Sanlúcar y yo, y luego nos atrevimos con *Las Mercheleteras*. En el primer disco de Manolo Sanlúcar hay unas *guajiras* que se llaman “*Mercheleteras*”, que vienen de mi nombre; están dedicadas a mí. Yo me examiné en el año 1973 para tener el título de profesora. Fue un examen bellísimo, de verdad, la pena es que esos momentos tan importantes no se hayan grabado. La *guajira* se baila en un tiempo de tres por cuatro, tiempo de vals, nada de *bulerías*. Las *guajiras* las canta ese hombre con esa cadencia, que es como hay que cantar, porque las *guajiras* no se cantan ni se bailan por *bulerías*, es otra cosa. Y entonces Mariemma subió y dijo que era un lujo tener a Manolo Sanlúcar, Pepe de Lucía y a mí como profesional... Y nos pidieron que, por favor, hiciésemos otro número. Entonces, yo me cambié, me puse mi bata de cola y bailé por *soleá*. Eso era inaudito, eso no se había hecho nunca en un examen, pero el Conservatorio vio que era un momento especial para que las niñas vieran el desarrollo del baile y de la guitarra. Fue una cosa impresionante.

La música y el cante han sido para mí muy importantes a lo largo de mi vida. Si alguien encuentra un video en el que yo baile antes de que aparezca una guitarra o un cante que me lo diga que le regalo lo que quiera. Nunca, nunca, comienzo un baile antes de que suene la guitarra o el cante, porque ésa es la inspiración de una bailaora, o por lo menos para esta bailaora que está aquí. Ahora mismo estoy montando una cosa para La Bienal, y la estoy montando en mi casa, donde tengo un pequeño estudio. Yo, para buscar

la música, para buscar los pasos, prefiero un sitio pequeño para que me vengan las ideas. Me peleo con el guitarrista porque, cuando yo veo que eso que quiero no sale, me tiro de los pelos y le digo, “perdóneme hijo mío...”, porque él ha sacado una variación y hace una evolución y entonces yo veo que eso se puede transformar en otro sonido, se puede cambiar. Y entonces le digo: “no, desarrolla este tema de esta manera...” y si me dice: “es que no lo encuentro”, yo le digo, “que sí, hazlo en este tono”. Y cuando no me comprende, me tiro de los pelos. Tengo un guitarrista muy bueno, se llama Jesús del Rosario, es un niño que empezó conmigo con dieciséis años, que ha tocado para toda la gente, para los mejores, tiene veintiocho años, pero es una maravilla... Ayer mismo le decía, “no, quiero este tiempo, tacatá tucumtá, déjamele libre, Tacúm, tucúm, tá...”, y decía: “sí, páramelo en el cuatro”. Así van haciéndose las músicas. Pero también quiero decir una cosa, esto yo lo he hecho a lo largo de toda mi vida y, probablemente en otro momento, no era tan especial. Pero hoy día, todos los bailaores hacen eso, construyen sus propias músicas. A lo mejor el guitarrista saca un tema y luego él lo desarrolla, porque quiere meter ahí un movimiento o un paso. La técnica no te da más que esto, conocimiento. Y hoy en día, gracias a Dios, hay mucho conocimiento. Eso te lleva a dominar más aquello que quieres. Intentamos pedir, no exigir, que nos hagan eso que tú prefieres en vez de bailar por bailar, o hacer algo que a los demás les gusta más que a ti. Ese sentido ahora se tiene mucho. Cuando yo estaba con Manolo Sanlúcar, digamos que lo disfrutábamos nosotros, no porque estuviéramos haciendo escuela, ni nada, que en mi tiempo no se hacía escuela de nada, porque no había este sentido que hay ahora, que es mucho más de decir cosas, de buscar cosas. Entonces, no. Entonces si tú bailabas, era por una afición y porque ayudaba, a tu familia, sobre todo. A tu familia más que a ti misma, porque eran unos tiempos más difíciles, una época que, gracias a Dios, ha desaparecido.

**“Nunca comienzo un baile antes de que suene la guitarra o el cante, porque ésa es la inspiración de una bailaora”**

**Rosalía:** Quería deciros que para mí un buen bailaor tiene que tener una relación con la música, un oído especial. Porque es mentira cuando dicen que el baile flamenco es pura espontaneidad. Es mentira, porque no sé si os habéis dado cuenta, que por muy racial que sea un baile, por mucho que se rasgue la camisa y remate con furia, nunca, nunca, váis a ver que aquello salga por otro sitio. Siempre, después de ese desbordamiento de energías, hay un recogerse, ¿en qué se recoge?, en lo que estábamos. Si estábamos en un *tango* pues, al ritmo de *cuatro por cuatro*; si estábamos en una *bulerías* o en una *soleá*, siempre hay una recogida en el compás. Y, para eso, yo creo que un bailaor tiene que conocer muy bien la música, si quiere ser un buen bailaor, por muchas facultades que tenga. Y os quería decir, sin perder mucho tiempo, que la mayoría de los grandes bailaores y bailaoras han tenido una relación muy especial con la guitarra y, en algunos casos con los guitarristas con los que han acabado casándose.



Y quiero que sepáis que la mayoría de los bailes que se bailan hoy no son tan antiguos, son de mitad del siglo XX. El flamenco es un baile contemporáneo, es nuestra danza contemporánea.

**Merche:** Por desarrollo, sí...

**Rosalía:** Algunos bailes tienen fecha. El *martinete* lo inventó Antonio en la película “Duende y misterio del flamenco” de Edgar Neville. El director, cuando lo contrató, le dijo, “hombre, ¿por qué no haces algo nuevo?. Y ahí comenzó todo.

**Merche:** Y el *taranto* lo hizo Rosario la primera vez...

**Rosalía:** Bueno, Rosario o Carmen Amaya, ahí se pelean ¿no?

**Merche:** Eso sí, ahí se pelean...



**Rosalía:** Pero, ¿por qué lo hizo también Rosario? Porque un día se encerró a trabajar con Ramón Montoya, gran maestro de la guitarra...

**Merche:** Pero eso es lógico, porque hoy cuando hablamos de música, hay cedés, minidiscs, vídeo, televisión, radio, entonces tú no podías ir por la calle escuchando nada, no ibas a ir con un loro. Todo se desarrolla a través del mundo en que vivimos. La cultura es la imagen de lo que pasa en el país. Antes, el flamenco se bailaba acompañando al cante, no con una personalidad propia. Aparece Carmen Amaya y aparece Antonio, ¿por qué?, porque ya hay una formación, hay alguien al lado que te forma. Porque todos aquellos que dicen, “no, yo nunca he estudiado flamenco, es que yo soy autodidacta...”. Pues no señor, tú antes de dar una patadita has visto a toda tu familia bailando y con un soniquete de aquí te quiero ver. En el camino del flamenco, como en el de la danza, nadie nace sabiendo. Otra cosa es que esa persona tenga una materia prima y que, con el solo hecho de tocarla, salga lo que a otros les cuesta mucho tiempo. Porque hay personas que son genios de verdad, que son como diamantes en bruto y sólo hay que matizarlos un poquito y pulirlos. Por ejemplo, el gitano que en la barriga de su madre ya está escuchando el *soniquete*, porque ellos son así, en sus penas y en sus alegrías, siempre están cantando. Entonces, esos niños nacen sabiendo y en el momento en que son mayorcitos ya están dando patadas por *bulerías*. Y eso en Andalucía lo hemos visto más que en ningún sitio.

**Rosalía:** Vosotros habéis visto a Farruco bailar, que es un ejemplo de baile racial. Farruco tenía una técnica impresionante, aunque no lo pareciera.

**Merche:** Cuando bailaba con *los Bolecos*, que fue ese trío maravilloso con Matilde Coral y Rafael el Negro.

**Rosalía:** Bueno, terminado con los bailes, estábamos hablando del invento del *taranto*, que antes llamaban *rondeñas*; del invento de la *seguiriya* y de los *martinetes*. Y todo eso se hizo en los años cuarenta y cincuenta del siglo XX. La *seguiriya* la hizo por primera vez Vicente Escudero, el del decálogo, que la dejó como se baila hoy y fue también en los años cuarenta y tantos, en el teatro Fontalba.

**Merche:** Hombre y la *farruca*, también la creó Vicente Escudero.

**Rosalía:** Pero se bailaba anteriormente...

**Merche:** Pero hombre, el estilo suyo de los brazos lo cogió en las corridas de toros. Él, además, dibujaba y todo lo ha dejado en dibujos.

**Rosalía:** Unos dibujos preciosos, aunque dicen que como bailaor no era gran cosa. Bueno, terminando con el tema de la música, la mayoría de los bailaores que permanecen, que no pasan, son bailaores que saben de música. Israel Galván, te puede gustar o no gustar, pero en todos sus espectáculos aparece una música impecable. Isabel Bayón tiene un buen oído musical, porque en sus espectáculos lleva una música muy selecta. Andrés Marín, también criticado, por ser muy cubista, muy moderno, muy personal, pero demuestra un respeto, que le viene de familia, por el cante y la guitarra.

**Merche:** Quería hacer un inciso. Miren, Israel Galván es un gran bailarín y bailaor. Lo cómodo para él sería bailar lo que bailamos todos. Pero él es una persona con inquietudes y de búsqueda dentro de la danza. Y lo que yo le pido a Dios es que eso se llegue a cumplir, porque es un luchador. Lo que ocurre es que, como sucede con todas las cosas nuevas, a veces resulta muy difícil que los demás lo comprendamos. Pero es un ser con gran sensibilidad y lo fácil para él sería bailar por *soleá*, porque os aseguro que baila como Dios. Yo lo admiro, porque pudiendo hacer otra cosa, hace lo que le gusta, que es lo que tiene que hacer la gente que ama una cosa, buscar aquello que le gusta.

**“El baile lo que necesita es expresión, corazón y la técnica para desarrollarte a través de ella”**

**Rosalía:** Antes de seguir con la técnica, recordemos que Merche ha estado en el Ballet Nacional, la llamó Antonio Ruiz Soler y ha sido también directora del Ballet de Murcia. Merche ha sido una valiente, es una de las cosas que yo quería resaltar de ella, porque en una época con menos facilidades que las de ahora, se atrevió a montar compañía propia. Y dicho esto, seguimos con la técnica. A la técnica no hay que tenerle miedo porque es absolutamente necesaria, porque el flamenco es un arte codificado, no es folclore. Le debe mucho al folclore pero no es folclore. Es un arte muy codificado que se baila en los teatros. A lo mejor, para bailar en una loseta, en la boda de tu prima está bien, porque en Jerez la gente baila que te mueres por *bulerías* y hay gente que baila de maravilla en una loseta, pero no está capacitada para ir al teatro y bailar otro tipo de cosas. La técnica es necesaria de verdad. Y llamo técnica a entrenar tu cuerpo en unos movimientos que no son cotidianos. El flamenco tiene un uso artificial de los pies, porque el flamenco es un arte telúrico, dicen que busca la tierra con los pies y con una punta, un tacón y una planta, tiene que aprender a llamar a la tierra y a expresarse de distintas formas. Porque no es lo mismo cómo esos pies llaman a la tierra por *soleá*, que como lo hace por *tangos*, o por *bulerías* y eso lo saben ellos perfectamente. Un bailaor como Manolete, gitano, ¿habéis visto qué concierto de pies y de técnica da? y es un bailaor gitano, que aprendió con Antonio Gades lo que es disciplina. La disciplina es importante en todas las artes. Lo que pasa es que es hay distintas academia... Hay quien aprende la técnica en una escuela, hay quien aprende en una compañía o en el Ballet Nacional. Lo que no se puede admitir hoy es un bailaor o

una bailaora que está bailando y se asfixia, simplemente porque no trabaja. Porque estamos hablando de un arte codificado, tan codificado como muchas danzas indias, como el *Orissi* o el *Barathanatiam*, o como la *danza clásica*. Lo único que sucede es que la *danza clásica*, como el latín y el griego, están fosilizados, mientras que el flamenco sigue vivo; el diálogo que se produce entre la música, la guitarra y el baile, sigue vivo. Le quiero dar la palabra a Merche, porque, aparte de sus dotes, su talento, su expresividad, no ha dejado nunca de aprender y perfeccionar lo que se llama *training*, para mantenerse y no repetir lo mismo toda su vida.

**Merche:** Verás, antes de entrar en lo que es la técnica, os voy a contar mis inquietudes. Cuando yo llego a Madrid, empiezo a ver bailar. Como ya os he dicho, el baile es mi pasión, y entonces yo bailaba, y había un momento en el que me encontraba una pared y no podía traspasar esa pared, y cuando terminaba de bailar había un desasosiego dentro de mí. Yo estaba disgustada conmigo misma, no me sentía contenta, y a lo mejor me decían: “que bien has bailado hoy”, pero yo sabía que no. No es que yo hubiera bailado mal, no, es que no llegaba a quitarme, esa desazón, tenía esa pared delante de mí. Entonces empiezo a descubrir que yo me quedaba corta, que no podía seguir bailando porque me iba a repetir en los pasos y eso era lo que yo no quería. Me di cuenta de que yo era cortita bailando y es cuando yo empiezo a querer seguir estudiando. Y estaba allí, trabajando en Las Brujas, Alberto Vélez, un gran guitarrista y su mujer, Raquel Lucas, una gran bailarina, que había escogido Mariemma para meterla en el conservatorio, cuando ella era la directora.

Una noche, hablando con Raquel Lucas, le dije, “yo quiero estudiar más...” y me dijo, “¿por qué no estudias la carrera de danza?”, y le dije, “¿para qué voy yo a hacer eso?”, “pues, hija, porque si tu quieres estudiar, estudia todo tipo de danzas, coge tu título...”. Cuánto le agradezco a esa mujer eso. Empecé a estudiar danza regional con Azorín, mientras que Mariemma me daba danza estilizada y Juanjo Linares era mi profesor de danzas regionales. Lo trabajaba todo. Cuando todo el mundo se acostaba a las tres o las cuatro de la mañana, porque estábamos en el tablao, yo a las nueve de la mañana estaba en pie, porque a las once y cuarto estaba tomando clases de ballet. Y mis compañeras se reían “cuando podías estar durmiendo, ahora que está lloviendo y estás calentita en la cama, tú vas y te agarras a una barra”. Cuánto agradezco haberme levantado entonces, hoy no podría; pero los dieciocho años pueden mucho. Estuve cuatro años trabajando y, en 1973, obtuve mi titulación. Eso me hizo aprender unos caminos enormes. Ahí es cuando yo, con Manolo Sanlúcar, empiezo a trabajar coreografías sobre temas musicales. Eso me enseñó que el cuerpo es un ser muy desagradecido, que le metes caña y él te responde, que lo dejas durante un mes y cuando vuelves, estas con agujetas y se le ha olvidado todo lo que has hecho anteriormente. Eso qué quiere decir, que si tú quieres longevidad en la danza, si tú quieres tener un fondo en la danza, si tú quieres tener una familiaridad con la danza, es necesaria la técnica. Ahora bien, en el momento de bailar todo eso lo

tienes que dejar en el camerino, porque el baile lo que necesita es expresión, corazón y la técnica, para desarrollarte a través de ella. Quiero decir, cuando tú das una pirueta en un escenario, en el estudio tienes que dar por lo menos tres para que te salga una limpia.

**Rosalía:** Pero si no la has estudiado, no podrás dar jamás una pirueta.

**Merche:** Y ahí está la diferencia, porque yo tengo una edad, pero no solamente yo, también muchas compañeras, que se la callan, que tienen lesiones de rodillas y están hechas polvo. Yo estoy encantada de *haberme conocido*. Y os puedo decir que yo doy tres, cuatro *vueltas quebradas*, quebrando la cintura, cogiendo la vuelta desde el giro. Hoy, te recorro el escenario como quieras. Tengo, gracias a Dios, un buen físico. Verás, en el argot de la danza un buen físico no es que sea bonito o feo, es tu masa muscular, tu flexibilidad, a eso es a lo que se llama un buen físico en la danza. Yo tengo un buen físico, tengo una recuperación enorme y tengo unos deseos de aprender todos los días. El día que yo deje de querer aprender, ese día diré, “Mercedes, vete ya de la danza que aquí estás de más”. Esos tres puntos son muy importantes para luego poder hacer en un escenario lo que tú quieras. Yo hacía Medea en el Ballet Nacional y luego, cuando dirigí el Ballet de Murcia volví a hacerla. Y Medea es una hora y cuarto y ella sólo sale del escenario durante tres minutos para cambiarse de traje. Y tiene tela, desde la pelea con la nodriza, la pelea con Jasón, el paso a dos, la pelea con el pueblo, el conjuro. Después del conjuro, se cambia y entra para la maldición de Medea a Creusa. Tiene todo un comportamiento, no solamente de danza, sino de expresión. Es una mujer que de pronto está enfadada, de pronto siente amor, de pronto tiene una ternura maternal, de pronto es una bruja. Esa mujer tiene todos los registros de un carácter, carácter que tienes que ir cambiando bruscamente, porque no tienes tiempo. Eso en una bailaora es un esfuerzo que no podéis ni imaginar. Solamente en expresión hay un desgaste terrible porque es un movimiento muy duro, donde además de tu cara, tienes que reflejar con las manos. Unas manos pueden reflejar muchas cosas, desde la ternura de tocar un niño, hasta pedir amor, o simplemente despreciar algo. Un movimiento de cabeza, es muy importante. Todo eso es lo que una bailaora tiene que aprender y una técnica para luego desarrollarla. Eso tiene su técnica. Una cadera tiene su técnica, esa cadera sugestiva de una mujer cuando baila por *tangos*, o por *guajiras*. Eso tiene que estar estudiado, porque esa cadencia que le da a su cadera a veces sale sin querer, pero es mucho mejor tener preparada la cadera. Con la técnica, la bailaora lo único que está haciendo es potenciar su cuerpo. Cuando yo bailaba había muy pocas bailaoras que calentaran, llegábamos al teatro, nos pintábamos y a bailar. Eso es nefasto. Y muchos de vosotros lo sabréis porque iréis al gimnasio o haréis deporte, primero vas calentando y vas potenciando tu masa muscular, vas potenciando tu forma y tu fondo hasta que tu cuerpo está caliente. En el baile pasa lo mismo, a quienes no lo hacían les ha pasado luego factura y son muchas las que tienen las piernas mal o la espalda, porque el flamenco es muy visceral, tiene unos momentos muy fuertes y nuestro cuerpo se resiente. Así de importante es la técnica en cuanto al cuerpo.



La música, como ya hemos dicho, cada vez se desarrolla más, al igual que el cante y que el baile. Tenemos que estar al día. Hay que estar estudiando, cada día, los nuevos movimientos. Eso te lleva a tener un conocimiento musical, a estar constantemente en contacto con tu guitarrista, con tu cantaor, a seguir trabajando. Luego, la velocidad. Hay gente superdotada, que tiene una velocidad y una fuerza increíble en los pies. Los demás, que no estamos tocados por esa varita mágica, tenemos que trabajar la velocidad, el tobillo para darle fuerza y limpieza al zapateado, que es otra de las cosas que diariamente hay que trabajar. Luego está la riqueza del movimiento, que hay quien tiene esa gracia innata y quien no. Te fijas en un movimiento clásico, lo captas y empiezas a trabajarlo. Mucha gente tiene movimientos personales porque los han visto y los han asimilado dentro de su ser. No nos podemos quedar siempre con la misma formación. La vida tiene que ir enriqueciéndote y el enriquecimiento te lo da el estudio constante, escuchar, visualizar, el ver pintura, todo lo que es arte, te está llenando para tener mucha más amplitud de conocimientos en el mundo de la danza, y en el mundo de la técnica. Todo eso lo reflejas luego a la hora de trabajar y lograr lo que tú quieres hacer.

**Rosalía:** Hay un tema en el que también me gustaría profundizar que es el del tiempo. Estamos en la sociedad de la prisa. La gente se reúne y en quince días quiere montar un espectáculo. Quieren tener enseñada un resultado y que a la gente le guste. Y no se puede. En el mundo del arte no se puede ir buscando sólo el resultado. Digo esto desde la experiencia de los años que llevo viendo que no se puede crear nada si no hay un tiempo de diálogo detrás, un tiempo de música, de cante, de interrelación entre los distintos componentes de un grupo.

**Merche:** Eso es muy difícil...

**Rosalía:** Siempre se ha dicho que en flamenco no hace falta ensayar, que un guitarrista toca y el bailar lo sigue, pero hoy ya no sirve eso.

**Merche:** Antes se decía, “yo no necesito ensayar”. Es lógico, porque las coreografías estaban como estaban, tú hacías un cante y luego una *llamada*, y luego, hacías otro cante y luego, otra *llamada* y luego, hacías una *escobillita*. Los bailes eran para acompañar al cante aunque se manifestaban como tal, pero hoy la manifestación de un baile flamenco no tiene nada que ver con lo de entonces. En los cantes, por ejemplo, hay mil formas de encajar los bailes. Si estás haciendo una *seguiriyá* o un *taranto* no te metes solamente en el *taranto*, sino que la segunda letra vas a hacerla por *levantica*, que no tiene nada que ver. Es otra formación diferente. Yo voy a entrar con una *granaína* y luego, lo voy a transformar en un *taranto* y al final voy a hacer una *levantica*. Esos pasos son importantísimos y necesariamente necesita un trabajo, porque eso ya no es un cántame aquí que yo te bailo, eso ya tiene su tiempo de ensamblaje. Tú dices, tengo ganas de hacer esto, y ahora, coge la guitarra y el cante y desarróllalo. Eso tiene un tiempo. Lo difícil es tener ese tiempo para el guitarrista y lo difícil es tener ese tiempo para el cantaor, porque de cosas de esas también os puedo contar miles. Todos queremos ir a más y un buen guitarrista quiere ser solista, más que acompañante de cante o de baile y un cantaor, lo mismo. Un cantaor llega, empieza a cantar, ve que su forma es diferente, quiere triunfar, y no estar cantando para una bailaora. Eso es lógico y humano. Hay muy pocos buenos cantaores para bailar, y guitarristas buenos para acompañar al baile, o al cante, tampoco hay muchos, con lo cual los que hay, están copaos, y no paran. Muchas veces te hacen unas pirulas que vamos, que te entran ganas de desaparecer del mapa del arte porque es terrible. Yo el otro día se lo decía a mi guitarrista, vosotros, como no tengáis cuidado, vais a terminar con esto tan hermoso. Porque cojo a este guitarrista y a este cantaor y hago este tema, lo grabo y me lo llevo como música *en lata* y punto.

**Rosalía:** Es que el acompañamiento se está poniendo muy difícil y muy caro...

**Merche:** Muy difícil...

**Rosalía:** Y está pasando en todo el mundo. Porque otras culturas, otras danzas, que tienen música en directo, se quejan de lo mismo. Yo lo que más conozco es la danza clásica india. La última vez que estuve viendo un espectáculo pregunté por unos músicos que había conocido y me dijeron: “a éstos ya no hay quien los contrate, es que están carísimos...”.

**Merche:** Corremos un grave peligro con esta situación.

**Rosalía:** Hablamos ahora de la expresividad de Merche. Ella, puede hablar muchísimo de eso porque el flamenco es un baile individual como esencia. Y es un abstracto, en el sentido de que lo único que expresa son sentimientos de la vida. No cuenta nada, pero en un momento determinado, se va a utilizar el flamenco para contar historias. De ahí va a surgir el ballet flamenco, el teatro flamenco, van a surgir cosas muy buenas y también cosas muy malas. En este momento estamos en esa lucha. Todos los bailaores y bailaoras quieren contar historias con su flamenco, utilizar a Lorca, a Lope de Vega, pero todos no son Antonio Gades ni José Granero ni, todas las bailaoras, son Merche Esmeralda. Hace falta mucho talento, mucho trabajo, mucha inteligencia y saber respetar muy bien el baile para poder utilizarlo al servicio de un personaje. Ahí está “El Amor Brujo”. Sabéis que el primero que hizo un ballet fue Manuel de Falla cuando el flamenco estaba en crisis.

**Merche:** Y el propio concurso que hizo Falla, con García Lorca en Granada, tampoco tuvo gran éxito.

**Rosalía:** Se le debe mucho a la danza española y a los compositores de música española. Manuel de Falla hizo en 1915 “El Amor Brujo” y lo compuso para Pastora Imperio. A mí me hubiera encantado verlo pero escénicamente tuvo que ser bastante horroroso.

**Merche:** Fue curioso, “El Amor Brujo” que hacía Antonio no era el verdadero, el verdadero era el que hacía Pastora, que no tuvo éxito. Luego lo cogió la Argentinita y lo cortó y Antonio siguió sus mismo pasos.

**Rosalía:** Pero con Pastora Imperio hacía el personaje masculino su hermano, que era un tímido guitarrista y no había hecho nada de esto antes. Por eso digo que su primera puesta en escena tuvo que ser bastante terrible.

**Merche:** O, a lo mejor no, Rosalía, porque date cuenta que eran otros tiempos y el movimiento balletístico que hay hoy, entonces no se conocía como tal. Yo creo que fue más la sorpresa de que un ballet flamenco llegara a hacer una obra. Tenían poquitos datos sobre cómo hacer un ballet flamenco, ¿no?



**Rosalía:** Claro, porque las bailaoras de aquella época eran bailaoras cortitas, que estaban acostumbradas al tablao, al café o al escenario pequeño. Y Pastora Imperio que, por lo visto era una mujer con un carisma y de un atractivo maravilloso, yo la he visto ya de muy mayor, y era cortita. Vamos, que no tenía un baile muy variado...

**Merche:** Y lento, entonces decían que se tenía que bailar en una loseta, figúrate.

**Rosalía:** Merche, como muchas otras de su generación, ha pasado muchos años, muchas noches en los tablaos. Se habla muy mal de los tablaos flamencos, pero han sido una gran escuela, ¿qué tienes que decir de tu paso por los tablaos?

**“Todo el mundo que hoy es importante ha pasado por los tablaos. Fueron nuestra universidad”**

**Merche:** Pues yo estuve en dos tablaos. En dos que para mí fueron, más que una escuela, mi universidad,



Las Brujas en Madrid y Los Gallos en Sevilla. Eso me dio la oportunidad de estar con los mejores, porque a mí, en los Gallos de Sevilla, me ha cantado Antonio Mairena y La Paquera de Jerez, por ponerlos dos ejemplos. Por Los Gallos han pasado los mejores artistas de la historia del siglo XX. Y en Madrid me ha pasado lo mismo, me ha cantado Terremoto, Sordera, Chano, Romerito de Jerez; me ha tocado Paco de Lucía, Manolo Sanlúcar, Serranito. Han estado los mejores. Todo el mundo que hoy es importante ha pasado por los tablaos. Porque fue nuestra universidad, nuestro colegio mayor para lanzarnos al mundo. Gracias a los tablaos teníamos oportunidades las personas inquietas, los que queríamos seguir estudiando. Era nuestro cuartel general, porque doña Queti, la dueña de Los Gallos, fue como una madre para mí. El tablao Los Gallos para mí, era mi casa. Desde ahí iba yo a mis festivales, hacía mis cosas, mis trabajos y siempre paraba en Los Gallos, que era el que me mantenía para poder subsistir. Para mí el tablao ha sido la enseñanza que teníamos entonces. Probablemente el que lo ve mal debe ser porque no ha pisado un tablao serio. El tablao serio es un buen aprendizaje y, sobre todo, un apoyo para el artista.

*PRIMERA REFERENCIA AUDIOVISUAL: Baila la caña y el garrotín. De la serie "Rito y geografía del baile". Años setenta.*

**Rosalía:** Ésta, fue de las primeras cosas serias que yo hice en televisión. Entonces, había un programa muy bonito, que presentaba Fernando Quiñónes, un amante del mundo flamenco. Por su programa pasaron todos los grandes del flamenco. Es cuando yo empiezo a aparecer en TV como solista, antes de entrar en el Ballet Nacional. Yo soy una bailaora que gusta mucho bailar. Bueno, a todas las bailaoras les gusta bailar, pero a mí me gusta el movimiento del braceo, de la cadera; me gusta la cabeza; me gusta la expresión; me gustan varias cosas cuando estoy bailando, no apoyarme solamente en una formación de mi cuerpo. Me gusta, por ejemplo, si hago una *variación de pies*, hacerla lo más limpia y lo más cristalina posible. Yo siempre pienso que la bailaora en lo que nunca tiene que caer es en repetirse, porque si no, nos aburriríamos hasta nosotras mismas. El bailaor tiene que hacer *sota, caballo y rey*, desde su coreografía, que sea una trayectoria relativamente corta para que el público siempre esté deseoso de ver más. Debe repetir lo menos posible sus movimientos.

**Rosalía:** En esta grabación se ve todo el baile femenino, toda la picardía. Se habla de una *Escuela Sevillana* que es muy especial a la hora de utilizar los movimientos de la falda, las caderas, sin ser nunca vulgar, porque no habréis visto nunca a una buena bailora que sea vulgar.

A lo mejor, la escuela andaluza es más estilizada en sus movimientos, más delicada. Es como hablar de Giselle, frente a algunas piezas de danza contemporánea. Giselle, es más delicada, porque el ballet blanco es mucho más etéreo, mientras que el contemporáneo no tiene una técnica tan encorsetada.

Estamos todavía en lo que es el espíritu de cada baile y el baile por sí mismo tiene un espíritu. No es lo mismo el espíritu solemne de la *soleá*, que el del *garrotín*, que es pura alegría, y el de una *seguiriya*, que es mucho más existencialista y mucho más profunda, algo trágico, dentro de lo cotidiano. De ahí pasamos a los ballets, a lo que es bailar con intenciones; lo que es la intención por encima de lo que es el mismo baile, para pasar luego de las intenciones a lo que son los personajes concretos.

*SEGUNDA REFERENCIA AUDIOVISUAL: De la obra "Medea".*

**Rosalía:** Os quería poner un fragmento de "Medea" para entender lo difícil que es hacer un ballet flamenco. Ha habido muy pocos ballets flamencos logrados. Para hacer un ballet flamenco tiene que haber, para empezar, elementos de primera categoría; pero además es un ejercicio de humildad; es decir, creo que tienen que olvidar el ego de cada uno, para ponerse al servicio de una historia común. Yo tuve la suerte de conocer a un hombre que me encantó, Ennio Morricone el compositor, que es un hombre muy serio. Me decía, "yo, a veces, he compuesto músicas que me han encantado, con las que yo estaba muy contento y luego, el director de la película me ha dicho, muy bonito pero a mí no me sirve, no es lo que yo quiero contar o no es lo que yo necesito para esto". Y, se ha tenido que tragar su orgullo y dejar eso tan bonito para hacer algo que sirviera para la historia que se quería contar. Lo mismo ocurre con los bailaores. Los bailaores tienen tendencia a hacer lo que saben hacer bien; si hay un bailaor o una bailaora que tiene los pies maravillosos, pues tiene tendencia a lucirse con los pies. Pero, a lo mejor, una historia tiene que ser muda y esos pies tienen que silenciarse. También hubo mucho de suerte y mucho de trabajo en "Medea" y se reunieron los ingredientes necesarios.

**Merche:** Además, fue un estudio muy elaborado, porque ahí había un equipo. Es lo importante cuando se hace una obra, tener un buen equipo: unos buenos músicos, un buen coreógrafo, que también se ponga al servicio de la obra; un buen libreto, para desarrollarlo en aquel palo en el que se quiera hacer y una directora que *sea la voz de mando, pero sin quitarle la importancia a los demás*. Esto es importantísimo, si tienes un equipo, harás un trabajo digno e importante, luego está la capacidad de cada persona. Y el bailarín tiene que estar al servicio de eso pero, ojo, el bailarín siempre debe de estar al servicio de estas cosas, porque es un instrumento a seguir en coreografía, en la obra, en el tiempo que se le marque; eso es lo que tiene que ser un bailarín, un instrumento para llegar a decir lo que se quiera decir a través de esa obra.

**"Vendrán cosas más buenas en coreografía, pero nada ha dado un paso más adelante en el mundo de la danza que Medea"**

**Rosalía:** La tragedia, que en este caso, es "Medea", la tragedia de las tragedias. Lo que hacen la mayoría

de los bailaores o bailaoras modernos es poner gestos trágicos y caras trágicas, en lugar de llenar el cuerpo y expresar una historia que es tremenda. Hay muchas versiones de “Medea”. Para mí, una de las medeas más sobrecogedoras es la de Heinen Müller. Viendo “Medea”, he pensado en fragmentos del texto. Por ejemplo, hay un fragmento en el que Medea le dice a Jasón, cuando se queda sin nada y sin nadie, en el vacío, “¿qué he sido?. He sido tu perra, tu puta, yo, peldaño de la escalera de tu gloria”. Eso, leído, es un auténtico poema, pero hay que expresarlo con el cuerpo.

Manolo Sanlúcar ha hecho una música preciosa, José Granero ha enseñado, también, cómo relacionarse, porque en el flamenco tradicional la relación hombre-mujer no existe, es una relación de intenciones, pero no se tocan, como en el ballet clásico. El flamenco es, más que nada, pura intención.

**Merche:** No existe tanto el roce.

**Rosalía:** Sin embargo, aquí tiene que haber una manera de agarrarse, porque es uno de los argumentos más desgarradores que se han hecho en el teatro. Bueno, Merche también ha hecho, con el Ballet de Murcia “En el cielo protector”. ¿Habéis oído hablar de la novela de Vols?. Aquí llevaba dos niñitos jóvenes que eran Joaquín Cortés y Antonio Márquez.

**Merche:** Lo más difícil en el teatro es contar ideas y pensamientos porque, ¿cómo puedes decirle al público lo que estás pensando?; ¿cómo puedo decirle al público que este es el cuñado de mi hermana?, ¿cómo se lo explicas?. Es muy difícil, los personajes son muy difíciles de explicar, como difíciles de explicar son, también, los pensamientos. De ahí que cuando hay un coreógrafo, siempre busca un hilo conductor para que te esté señalando los personajes o te esté señalando las situaciones.

*SEGUNDA REFERENCIA AUDIOVISUAL: De la obra “Medea” (continuación).*

**Rosalía:** La música de Medea es de Manolo Sanlúcar. El *trabajo de manos* que hace Merche es portentoso. Se convierten luego en auténticas garras; las garras de la mujer que va a matar a sus hijos. Es de las cosas más bellas que se han hecho y que hayamos podido ver..., podemos acabar llorando todos. Di lo que quieras.

**Merche:** (Emocionada, entre sollozos). Es que ésta será siempre una obra maestra y eso se lo tenemos que agradecer a alguien que ya no está con nosotros, el maestro Granero, que ha hecho una obra para disfrutar de todos. Yo, como artista, se lo agradezco mucho. Me emociono porque podía haber hecho muchas cosas. Por otro lado, yo había desaparecido de Sevilla hacía muchos años y no había venido a mi tierra. Esto

está hecho aquí, en Sevilla, en los Reales Alcázares. Por eso me he emocionado tanto. Todas las cosas que he visto son recuerdos que siempre estarán ahí, en mi alma. Sinceramente, vendrán cosas más buenas en coreografía, pero nada ha dado un paso más adelante en el mundo de la danza que “Medea”. En cualquier sitio que la hemos puesto, la gente se emocionaba, se quedaba congelada porque no sabía ni lo que pasaba. Es muy fuerte unir una obra como ésta, tan dura, con el flamenco, que es tan visceral y tan auténtico.

**Rosalía:** Es una música que potencia cada momento. Cada momento de suavidad, cuando ella lo quiere reconquistar o cada momento de rechazo. Ahí, Manolo Sanlúcar, ha hecho una labor maravillosa. Es casi como Donnicetti cuando escribe “La Bohème” que él cuenta con música cuando se desmaya la protagonista, Mimi cuando el agua le da en la cara, incluso hasta esos golpecitos en la cara. Manolo hace una banda sonora impresionante. Pero lo que es impresionante, de verdad, son esos dos bailarines. Para que luego digan, Antonio no es bailarín, sino bailarín; o que Merche no es bailarina, sino bailarina. No se cómo se pueden llamar, pero es un trabajo maravilloso, es danza pura.

**Rosalía:** Me gustaría contar con vuestra participación.

*A partir de este momento, se abre un turno de preguntas por parte de los alumnos:*

**Alumno:** Además de Sevilla, ¿dónde se ha representado la obra “Medea”?

**Merche:** “Medea” la he hecho en todo el mundo, en el Metropolitan, en el Kremlin, en Australia, en San Petersburgo... La he hecho en los sitios más maravillosos. Pero esa noche de Sevilla fue especial por muchas circunstancias. Además, fijate qué circunstancia tan especial que, después de los muchos problemas que tuvimos hasta llegar ahí, cuando ella mata a sus hijos hay un silencio total; se para la música y todo. Los dos personajes que salen al principio, son como si fueran mis espíritus, que siempre pululan. Además, ya saben que Medea es un personaje que tiene mucha fuerza, es como medio bruja, medio diosa, y esos espíritus la van llevando.

Así que, como decía, cuando ella decide matar a sus hijos para quedarse limpia de ese personaje, llama a sus monstruos - nosotros llamamos así a sus espíritus - para matar a sus hijos y, entonces, hay un silencio en la música y hay una ceremonia hasta que los mata. Y ella, mientras los espíritus están cogiendo a los niños, hace una diagonal hasta el otro lado, en donde realiza un movimiento para que entre la música. Entonces, mientras había ese silencio total en el Alcázar, voy pasando y haciendo la diagonal y, en esa diagonal - acaba de matar a sus hijos -, empiezan a tocar suavemente las campanitas del convento que hay al lado de La Giralda que estaban dando las horas. Fue algo tan especial que yo, para tener la fuerza para



finalizar esa Medea, pensaba en mis hijos, siempre, de alguna manera tenía que apoyarme en eso para hacer el personaje final, y esas campanitas sonando justo cuando yo estaba en mitad de ese silencio total, que era la muerte de mis hijos. Fue algo indescriptible. Y es que hay momentos que los artistas vivimos que no se pueden describir porque hay que estar dentro de esa piel, hasta eso fue maravilloso. He recorrido teatros maravillosos, pero esa noche en Sevilla fue única. Luego terminó “Medea” y toda Sevilla se levantó; todos sus profesionales se levantaron y empezaron a decir: “¡viva Sevilla y tú, Merche!”, llamándome por mi nombre. Eso es indescriptible, porque yo llevaba mucho tiempo sin aparecer por Sevilla, porque pensaba que mi baile no era para esta tierra porque todo eran críticas: criticaban mis brazos, criticaban mi forma de bailar..., y yo desaparecí de Sevilla. Luego, vine aquí con Antonio cuando hice “El Amor Brujo”, y también hubo quien me criticó. Ya estaba harta de críticas, porque en la vida hay que hacer críticas constructivas y no ir tirando a las personas. Estaba tan harta, que desaparecí de Sevilla hasta el año 1986-1987, que es cuando se hace esto aquí. ¡Fue una noche memorable!. Probablemente he trabajado en escenarios más maravillosos, pero esos sentimientos que unieron a mi personaje con mi persona, esa noche, para mí, fue única.

**Alumno:** “Medea”, se había estrenado ya antes, ¿no?

**Merche:** Sí. Verás, cuando yo llego a “Medea”, la obra ya está hecha; quien estrena “Medea” es Manuela Vargas. Ya hay una preparación de todos los personajes a través de Miguel Narro, que es el que adapta el libreto para la obra de danza. Entonces, cuando yo llego “Medea” ya estaba haciéndola Ana González y, Doña María de Ávila, que entonces era la directora, quería que yo la hiciera. Yo, siempre que veía ensayar a Medea, lloraba; siempre me ponía muy emocionada porque de verdad que es un personaje maravilloso. Pero yo no tenía pensamiento de hacerlo porque lo estaba haciendo Lola Greco y Ana González. Pero, un día me vino José Antonio, que era la mano derecha de Doña María, y me dijo: “Merche, Doña María dice que empiezas a trabajar con Medea”.

**Alumno:** ¿Siempre que baila es contando una historia?

**Merche:** Yo creo que eso es innato, hijo. Cada vez que bailo, necesito contar una historia. Yo me acuerdo que, de jovencita, siempre me fijaba en el público y, cuando había un chico, yo siempre me decía: voy a bailar para este chico; o si había un artista famoso. Yo he bailado en el tablao de Las Brujas para Michael Caine, que iba guapísimo, con su mujer. Y yo me decía: pues voy a bailar a él; así me era más fácil interpretar una cosa. Probablemente, eso ya me venía, pero luego tenía la referencia de mis compañeros. Y en “Medea” tuve una referencia maravillosa que es la que hace de nodriza, que era mi profesora de danza española, Victoria Eugenia. Como ella era la nodriza, me contaba: “mira, Medea era esto, esto y esto, y, ante eso, tu comportamiento debe ser así”; ella me dirigía bastante bien. Pienso que la interpretación de las cosas también va en las personas. Yo estaba en ese momento en una situación difícil en mi vida privada. Estaba pasando por una separación y por ser bailarina querían quitarme a mis hijos. En fin, una serie de circunstancias...

**Rosalía:** Ya decíamos que cuando le pegas a Jasón, el personaje de la obra, es de verdad.

**Merche:** Sí. Una serie de cosas que estaban pasando en mi vida y yo eso lo reflejaba sobre Jasón como si me quitaran a mis hijos; o sea, yo todo eso lo reflejaba por el momento que estaba pasando, y eso me ayudó mucho. Pero, luego, con el tiempo, como al año o cosa así, vino Miguel Narro a impartir unas clases de interpretación y fue muy positivo tener una enseñanza porque, la interpretación te da un conocimiento diferente. Por eso te digo que hoy todo el mundo hacemos obras, pero una obra redonda, bien hecha, es muy difícil. Desde que se consigue la obra, hay que ver cómo trabajarla, cómo identificarle una coreografía con una música, cómo hacer que el intérprete llegue a todo eso sin exagerar, como algo natural que le estuviera pasando a ese personaje, eso es lo difícil en una obra. En una obra es más difícil eso que

los pasos. Un coreógrafo no tiene que buscar un paso, porque lo que tiene que buscar es el sendero para contar la historia. Y la expresión... Yo creo que las personas tenemos que apoyarnos en técnicas y en conocimiento y en un equipo. Por ejemplo, a mí me ayudó muchísimo Victoria Eugenia y la persona que hizo el libreto, Miguel Narro.

**Rosalía:** De todas maneras, quería decir una cosa, una obra maestra como esta, mañana puede ser una patata. Es decir, hay que mantenerla viva con los elementos que necesites. Yo he visto coreografías maravillosas diez años después y han perdido su sentido; pero todas, incluso las flamencas. Por ejemplo, “El Perro Andaluz”, *bulerías* que María Pajé hizo para la Compañía Andaluza, es una joyita de coreografía flamenca muy simple, pero como no la limpies y le des sentido, la ves diez años después y no es lo mismo. Hay que darle el sentido siempre. Por eso, también tengo mucho miedo ahora con las coreografías que vienen de Antonio Gades. Antonio Gades es el coreógrafo que, junto con Granero, ha dejado joyas auténticas, porque es el gusto por el detalle, por los matices.

**Merche:** Por todo.

### “Cada vez que bailo, necesito contar una historia”

**Rosalía:** ¿Habéis visto Fuenteovejuna? Ese pueblo que baila..., no solamente baila las danzas, sino que las baila como las bailaba el pueblo pero de manera estilizada. Ahí estaba Juanjo Linares diciéndole a los bailarines, que están acostumbrados a la barra, “los pies abiertos, la actitud, porque la gente que iba a lavar al río no eran bailarines estilizados, pero vosotros sí”. Ese cuidado del detalle es lo que hace que tú te emociones cuando ves la obra, pero eso se puede perder en cuanto haya gente detrás que no sepa dónde está el detalle.

**Merche:** Una de las obras más bellas que se han hecho en España, la hizo un señor, bastante olvidado, de Sevilla; un bailarín-bailaor que cambió y le dio dignidad a todo lo que era la danza española, que se llamaba Antonio. Antonio hizo una obra maestra, que hoy día se ve y sigue siendo maestra, “La Fantasía Galaica”: una fantasía sobre el gallego en la que, desde los arrieritos a los lecheros, pasando por el *paso a dos* de los espíritus, es una obra maestra. Una obra de mucha dificultad, porque yo no he visto un paso a seis de chicos solos, que eran los que hacían la danza de los hombres del campo gallego; las rodillas que hay, los movimientos rápidos, los desplazamientos jugando con el látigo. Eso es una maravilla. Y el paso a dos, en el que hacían música con las vieiras...Yo no he visto cosa más hermosa. Data del cuarenta y seis. Miren si ha llovido. Lo que pasa que es una cosa que está cogida de la autenticidad del pueblo, pero en lugar de hacer una danza regional, estaba toda estilizada. Además, no se podría bailar de otra manera; ni la



danza de la lechera, ni el paso a dos de los personajes con castañuelas, dificultoso al máximo, no podrían haberlo bailado personas normales que no tengan la preparación balletística que tienen estos.

En España hay varios ballets que son verdaderas obras: “Sombrero de tres picos”, “La Danza del Fuego”, por ejemplo. Y eso habría que cuidarlo. Yo no he visto nunca que “Giselle” se haya quedado anticuada; yo no he visto nunca que “El lago de los cisnes” se quede anticuada. Nunca. ¿Por qué? Porque eso tiene ya una calidad escénica, coreográfica y musical y lo único que hay que cuidar es a las personas que lo hacen, a los bailarines que lo hacen; cuidar que tengan la intención y la categoría para llegar a hacer ese rol.

**Rosalía:** El último gran intento, de los que yo he visto, creo que fue “Mariana Pineda” de Sara Baras, que salió, desde mi punto de vista, fallida por una serie de cosas. Como decía ayer Manolo: “Si a ti te encargan una obra, primero, el director de teatro le tiene que decir al músico qué es lo que quiere o le da la historia ya hecha, que en este caso era muy fácil porque la historia de Medea ya estaba escrita; pero si no, ese es el problema que muchas veces aparece. Tiene que haber conexión y el director tenerlo clarísimo y decirle qué es lo que quiere; y en cada escena, qué es lo que está pasando.



**Merche:** El tiempo musical tiene que desarrollarse.

**Rosalía:** Exacto. Si tienes una situación trágica, tienes que tener tonos menores o utilizar, incluso, el viento, como se utiliza aquí; pero con un desarrollo distinto dependiendo de si es un momento de fiesta, como la ceremonia de la boda.

**Merche:** Nada más tenéis que ver cuando ella está tan rabiosa porque ya no puede conseguirlo, y con los puñetazos. Se está viendo como esa mujer está desesperada; lo quiere conquistar con amor, lo quiere conquistar peleándose, pero como no lo consigue, termina hasta pegándole. Y el tiempo musical es el primero que está apoyando esa actitud del bailarín; el tiempo musical y el bailarín están desarrollando una historia. Así es la comunión cuando se hace una obra. Si cada uno va para un lado, no tiene ningún sentido porque el bailar, en una obra, quizás sea, entre comillas, lo menos importante.

**Rosalía:** No es cierto.

**Merche:** Sí, cielo, porque cuando tú estás trabajando para un montaje, tu baile ya lo tienes ahí, y lo que tienes que defender es tu personaje.

**Rosalía:** Pero el baile... Tiene que tener un baile...

**Merche:** Pero se comprende que si tú no tienes baile, no puedes hacer una obra.

**Rosalía:** Tú no le puedes pedir esto a muchos bailaores de los que tenemos ahora; no se lo puedes pedir porque su vocabulario no es ese, es otro.

**Merche:** Sí, claro, porque una cosa es el bailar o la bailaora cuando baila sus propias cosas; y otra es cuando se baila en pos de algo. Si tú haces un personaje o estás defendiendo una obra, indudablemente, tu baile tiene que ser diferente a cuando tú estás bailando sola. ¿Por qué? Porque cuando tú bailas sola, vas a ser espontánea, vas a improvisar, vas a hacer un poco lo que tú quieres y lo que te sale en ese momento. Sin embargo, cuando tú estás haciendo una obra, el menor detalle está estudiado porque estás llevando una historia. Así que el trabajo es completamente diferente.

**Rosalía:** Yo quería puntualizar una cosa más, los bailaores y las bailaoras se pelean mucho por la palabra “coreografía”. Matilde, que estuvo aquí, decía: “¿cómo que no? Yo soy coreógrafa”. Mira, la mayoría de la gente no se pone de acuerdo con los términos y están diciendo todos lo mismo. Hoy día, estamos

llamando coreografía a una cosa que no es la coreografía de un baile; así que si llamamos a lo del baile coreografía, tendremos que inventar otra palabra para describir esa unidad superior en la que interviene la coreografía de la danza, pero también interviene el desarrollo musical, la escenografía...

**Merche:** La expresión, el contacto...

**Rosalía:** Interviene todo lo que sucede.; eso es coreografía en otras danzas. Pero yo lo utilizo para el flamenco y , muchas veces, me riñen. Pero que sepáis que, cuando yo hablo de coreografía, estamos hablando de esa unidad superior. Y no es que el baile no tenga coreografía; no es que tú no tengas mérito o que no lo tenga Matilde cuando se monta unas *alegrías* como las que ella se monta, pero es el montaje de un baile. Por supuesto que tiene mérito. ¿Cómo no va a tener mérito? Ahí está el que disfrutes con un baile o te aburras como una ostra. Hay quien , si el montaje está descompensado, acaba aburriéndose. Pero ese montaje del baile, yo lo llamo muchas veces eso, montaje.

**Merche:** Montaje, claro, montar una cosa; mientras que lo otro es coreografía. Yo siento mucho respeto por el mundo coreográfico porque es muy difícil, muy difícil; y porque sé que es muy difícil, yo no lo toco. Cuando yo era directora del Ballet de Murcia, todas mis cosas iban coreografiadas por personajes importantes. Yo, me llevé a Mario Maya. Hasta el maestro Granero me decía: “pero, Merche, ¿por qué no coreografías tú?”, “porque no me atrevo, maestro”, y hasta se ofreció a ayudarme, y yo le dije: “sí, maestro, si usted me ayuda, lo hago”. De todas formas, yo siento mucho respeto, al hablar de coreografía. Yo, cuando hablo de una coreografía, hablo de hacer toda una obra, todo un montaje, toda una escenografía; trabajar con un equipo y contar algo. Eso es muy difícil. Coreografía es algo mayúsculo, algo grande que, además, en muchos casos, es una hora y hasta hora y media; y eso puede ser eterno. Son muchos grandes y pequeños detalles: cómo salir, cómo se tiene que colocar un bailarín, la forma en que tiene que caminar para darle la entrada a otro. Para que una obra esté redonda, tiene que estar al mínimo detalle. Por eso, yo siempre llamo coreografía a una obra, algo que tiene peso. Porque hablar de una cosita de doce, quince o veinte minutos, y en la que estás jugando con seis personas, pues, hombre, cuando ya tienes un conocimiento de danza y un conocimiento de tu vida, eso lo puedes llevar bien; pero lo otro es otra cosa.

**Rosalía:** Ya que estamos en tiempos de la Bienal de Sevilla, me gustaría que me hablaras del homenaje que se le va a hacer al maestro Granero y de tu participación en el espectáculo de clausura. No sé si sabéis que José Granero murió este año, hace unos meses, cuando era director del Centro Andaluz de Danza de aquí, de Andalucía, y con muchos proyectos que tenía. Ha sido una pérdida bastante importante para la danza y se le va a hacer un homenaje en la Bienal. Merche va a estar en ese homenaje, que ha organizado José Antonio. Me gustaría que nos contaras un poco si has montando algo nuevo.

**Merche:** No. Estoy montando una piececita nueva que, como todas las cosas que se montan, se hace con mucho cariño. Pero, como yo digo, hasta que se cierra el telón no sabes lo que ha dado de sí. Es un número que a mí me gusta porque hace tiempo que yo no lo bailo, que son las *alegrías*.

**Rosalía:** ¿Vas a bailar por *alegrías*? ¿con bata de cola?

**Merche:** Sí, con bata de cola, por supuesto.

**Rosalía:** ¿Qué vas a llevar?

**Merche:** Vamos a llevar tres guitarras, tres cantaores, un violinista, un percusionista y un bailaor. En fin, vamos a ver. Yo cada vez le tengo más miedo a todas estas cosas, ¿sabes?

**Rosalía:** ¿De qué color vamos a salir?

**Merche:** Pues de blanco, como las salinas de Cádiz. ¿Cómo son las salinas de Cádiz? Pues blancas. ¿Cómo son sus mujeres? Graciosas, vivas, rápidas, ligeras... Pues así voy a salir.

### “Sigo luchando por lo que he amado y amaré toda mi vida, la danza”

**Rosalía:** Ella conjuró el amarillo. Sabéis que el amarillo es el color prohibidísimo en el teatro español. No se por qué, porque en Italia es el violeta. Pero dicen que Moliere murió de amarillo. Y ella sacó una bata amarilla en Jerez el año pasado, y rompió la pana absolutamente.

**Merche:** Yo he roto con muchas cosas. Porque yo, bailaba “La Petenera” aunque se me fueran la mitad de los gitanos que había en la sala; pero, bueno, me daba lo mismo. ¿Sabes lo que pasa? que llegó un momento en que no volví a bailarla. Estoy en una edad muy mala y si ya echo a los cuatro que vayan a verme; yo no me puedo permitir ya ese lujo. Pero es muy curioso porque pasan los años y “La Petenera” sigue con eso del mal fario. Es una pieza bellísima de nuestro repertorio flamenco, pero no la baila nadie por el miedo que le tienen; no la quieren ni nombrar. Yo, después de todo lo que he pasado, ya no se que más cosas me pueden pasar. Así que hay que echarse para delante y , si hay que salir con un traje amarillo, se sale y ya está, se acabó. Pero la verdad es que muchas personas sufren con estas cosas y eso hay que respetarlo. Y es que un traje amarillo, si trae mala suerte, la única que va a salir herida voy a ser yo. En cambio, para muchos, “La Petenera” es un mal fario hasta para quien la escucha, pues no lo haces y ya está. Es una pena porque es muy bella.

**Rosalía:** Pero aquí ya, entre Milagros Mengíbar y alguna que otra, nos han acostumbrado a escucharla de nuevo. De todas maneras, en “Rito y geografía del baile” encontrareis una *petenera*, aunque no es la tuya Merche.

**Merche:** Es la de Manuela Vargas.

**Rosalía:** Si podéis, tenéis que verla, porque Manuela Vargas no es una gran bailaora pero sí una gran intérprete.

**Merche:** Y tenía mucho sabor. Muy flamenca.

**Rosalía:** Es una *petenera* clásica maravillosa; con bata de cola también. Hay que verla.

**Merche:** Esa mujer ha hecho del flamenco una cosa con categoría. Ella, a lo mejor como bailaora, digamos, no era la bailaora redonda, pero era una mujer con una clase indescriptible. Se preocupó siempre de llevar los mejores cantaores y los mejores guitarristas. Sus espectáculos siempre eran grandes espectáculos, de grandes figuras. Tenías que verlos porque te impregnaba el sabor que dejaba con sus espectáculos. Y es una mujer que ha dignificado y ha dado mucha clase al flamenco. Te estoy hablando de unos años en los que todo era más difícil; tener un ballet no era fácil para nadie. Y ella, consiguió hacerlo. Llevaba siempre las mejores figuras, con unas coreografías muy bonitas, con un vestuario impresionante. Ella ha hecho mucho por el flamenco.

*CUARTA REFERENCIA AUDIOVISUAL: De la obra “Medea”, (parte final).*

**Alumno:** Hay quien dice que el flamenco está más valorado en el extranjero que aquí, ¿se considera usted más valorada fuera que dentro de su tierra?

**Merche:** Mira, te voy a contar una de las cosas por las que muchas veces se le da gracias a Dios por vivir. El otro día, estábamos almorzando con Ramón Oller, que va a hacer lo del cierre de la Bienal, y estaba contando cómo iba a ser el espectáculo, las directrices a seguir, etc; y me dijo: “señora, usted ha marcado una época”. Le pregunté ¿quién?, ¿yo? Y dijo: “Sí. Usted no se habrá dado cuenta, pero le voy a decir una cosa. Yo estudié cuatro años en Nueva York, con Marta Graham. Marta Graham tenía en su estudio cinco o seis fotografías de primeros bailarines mundiales: Varisnikov, Nuriyev, Makarova, Sansova ... Yo bailé durante cuatro años delante de esas figuras maravillosas y, un día, le dije: Señora Graham, yo conozco a todos esos personajes, pero no conozco a ese, ni a ese, ni... Así que me fue explicando quienes eran hasta llegar a uno,

y me dijo: “y ésta es compatriota tuya; esta mujer está ahí porque ha evolucionado toda la danza española que conocíamos. Esa mujer trabajó en el Metropolitan con “Medea” y se llama Merche Esmeralda” Y me dijo: “ahí te conocí”. Marta Graham te tenía a ti entre las grandes”. Yo me puse a llorar porque, claro, esto te emociona; porque Marta Graham, junto con Moris Beller, han sido los mejores coreógrafos del siglo XX, cada uno en su época. Entonces, a mí me emocionó, y me dijo: “¿Tú no sabías eso? Y le dije que no, que era la primera noticia. Esas son las cosas que te ayudan a seguir luchando. Me retiré de bailar porque un impresitable, un empresario de Madrid, me dijo de todo en un periódico porque me había roto una fibra muscular de la pierna. No me han creído, estoy en juicio, y he tenido que dar, este año, tres mil euros para seguir el juicio y defenderme. Como digo, me dijo de todo, y yo me retiré porque me harté. No quise saber nada más de arte, porque no hubo una voz en el desierto, ni una voz, que haya salido a decir: ¡esa señora no es una falsa diva!. Esta señora no es esto, ni lo otro ... Pues eso está en El Mundo, en el mes de Julio de 2002, si queréis leerlo, ahí está. Ese fue un impresitable, un impresitable que coge a sus bailarines y los lleva a los Jardines de Sabatini, los sábados y los domingos, los hace bailar con la misma minuta y dándole doble función; sin darlos de alta en la Seguridad Social. Ese es el que fue capaz de decir que a mí, en Madrid, no se me ocurriera bailar nunca más. Ante estas cosas, te dice Ramón Oller algo y te hartas a llorar. Es verdad que muchos bailaoras, que hemos dado una talla importante, estamos en el desuso y en el olvido. Pues, bueno, a mí no me van a callar. Yo sigo trabajando y luchando por lo que he amado y amaré toda mi vida, la danza. Y ahí queda todo.

**Alumno:** ¿Cuáles han sido sus palos favoritos del baile?

**Merche:** Mis palos preferidos siempre han sido los palos fuertes. Probablemente porque yo me he identificado mucho a la hora de expresar. Y me ha gustado, por ejemplo, la *soleá*; de hecho, siempre que bailo, mi *soleá* la llevo conmigo porque es como si fuera mi tarjeta de visita. La *seguriya* me ha encantado. También, todos los tiempos de la *debla*. Y hay una cosa que me encanta, que son los cantes mineros. Todo lo que es historia, la desgracia, la ruina de las personas...,es tan auténtico. A mí me han gustado mucho los palos fuerte. Luego, para divertirme y disfrutar, los *tangos*, las *alegrías*, el *garrotín* ... Pero, cuando era para bailar algo que yo quería expresar, siempre cogía los palos más duros del flamenco; me gusta verlos, me dicen mucho. Además, os voy a decir una cosa, si vosotros sois un poquito psicólogos, cuando veáis a una bailaora o a un bailar bailar, mirad por dentro de él, vais a saber cómo es perfectamente. Cuando una persona baila, está al desnudo de todo. Ahí no lleva nada, su equipaje se lo ha dejado en el camerino. ¿Por qué?, porque ahí no tiene un status social; porque no tiene que preservar ni una dignidad, ni una educación, ni esto ni lo otro. Ahí está al desnudo, él y su arte.

**Alumno:** ¿Qué opina del flamenco y el conservatorio?.

**Merche:** Esto es toparse con la Iglesia. Yo acabo de examinarme del grado superior y he tenido que presentarme a un examen y presentar todo el papeleo que se exige en estos casos. Lo he hecho porque me parece necesario para luchar desde dentro por el flamenco; quiero defender la Escuela Andaluza y que no se pierdan los brazos y las coreografías antiguas, porque en el conservatorio las que dan flamenco son las mismas que están dando clases de español, porque no hay personas tituladas que sean netamente flamencas. Una vez, en el ministerio, cuando lo de la LOGSE, planté que cómo era posible que Lola Greco no pudiera impartir clase de danza española, o que Manuela Carrasco tampoco pudiera dar clases de flamenco por no tener el papeleo de una titulación. Y me dijeron que las normas de un conservatorio son las establecidas para todo el mundo. Parece mentira que seamos tan estrictos para unas cosas, y en otras, con el dedito se mueva a cualquiera. Por eso, aunque esté de acuerdo con las críticas que se le hacen a los conservatorios, yo personalmente tengo más cosas que decir desde dentro que desde fuera, porque creo que el flamenco tiene que tener su apartado y sus especialistas, hasta el día que consigamos su independencia y deje de estar dentro de la titulación de danza española. Creo que tenemos que seguir luchando y reivindicando eso.

**Rosalía:** A lo mejor habría que hacer un conservatorio independiente. En el sur de la India hay una escuela oficial que se llama Kalamandalán y ahí va todo el que quiere estudiar lo referente a este tipo de danza. Pues aquí, se podía hacer lo mismo con el flamenco, si no un conservatorio, una escuela oficial con las mismas garantías.

**Merche:** Pero en defensa del conservatorio tengo que decir que hay muy buena gente dando clase y que de ahí se sale bailando más bien que su madre, pero la pregunta es dónde nos ponemos a trabajar para enseñar y aprender lo que nuestra generación ha asimilado en los tablaos, en las compañías y hasta en las fiestas de los señoritos. Un conservatorio te puede dar las pautas a seguir pero nunca jamás podrá suplir estas vivencias.

**Rosalía:** Bueno, hemos llegado al final, dejando en el aire un tema tan trascendente como este del conservatorio y el flamenco. Quiero darle las gracias a Merche y a la UNIA y a todos ustedes por esta experiencia maravillosa.

**Merche:** Muchas gracias a todos por aguantarme. He quedado encantada y estoy orgullosa por hablar del baile en la Universidad, y sobre todo, porque sea en mi tierra. Muchas gracias.

*Los alumnos despiden con un cariñoso aplauso a los protagonistas de la jornada.*











**CAPÍTULO V**

**DIEGO CARRASCO  
Y FAUSTINO NUÑEZ**

**DIEGO CARRASCO, A LAS 9:30  
EN LA UNIVERSIDAD**

**Faustino Núñez**

Es mucho lo que se aprende junto a un grande como Diego Carrasco. Compartir con un artista flamenco de esa categoría, completo y cabal, además de buen amigo, es una experiencia inolvidable para un musicólogo. Su intuición, conocimiento, humildad y respeto por el arte, lo convierte en una de las personalidades más interesantes, desde mi punto de vista, del flamenco actual. El carácter trasgresor de su música es totalmente compatible con su admiración por los maestros antiguos, apreciando en todo momento el profundo respeto que tiene hacia ellos, tal y como éstos merecen. Demostró con creces su conocimiento del repertorio, sobre todo desde la guitarra, no en vano en los inicios de su recorrido profesional acompañó a muchos de los más importantes cantaores de su época, lo que le permite hablar con la libertad y sapiencia propia de los grandes.

Haber compartido con él unas horas dentro del ciclo de la Universidad de Verano de la capital hispalense ha sido, como digo, una experiencia inolvidable, y espero que se repita algún día. Los asistentes al acto pudieron gozar de su agudo sentido del humor, a la vez que pudieron conocer de primera mano su particular filosofía con respecto al arte flamenco, heredada de su extensa e intensa carrera. Durante cinco horas compartió con todos los presentes muchos aspectos de su vida artística, como autor e intérprete, y nos detalló sus experiencias junto a los flamencos desde los años setenta hasta hoy.

Para mí, y estoy seguro que para todos los que allí se dieron cita, fue un placer participar con Diego en aquellas jornadas organizadas por Manuel Cura. Y además fue mucho lo que aprendimos de cada una de sus reflexiones entorno al cante, el toque y el baile flamencos, compartiendo con todos los presentes sus puntos de vista con respecto a todos los temas sobre los que fue preguntado. Y es ahí dónde pudimos apreciar la intensidad con la que ha vivido cada momento de su carrera. Gracias Diego por hacernos partícipes de tantos momentos de tu apasionante vida artística, contada además con la flamencura que te caracteriza, y espero que se repita la experiencia, para que todos conozcan, de cerca, la grandeza de tu arte, valiente y cabal donde los haya.



**Diego Carrasco:** Buenos y tempranos días, muy temprano, demasiado temprano. No me había levantado tan temprano desde el día que hice la primera comunión. Estoy encantado de estar aquí de la mano de mi amigo Faustino porque creo sinceramente que es de los musicólogos que tenemos con más autenticidad y para el flamenco, es una pieza importante porque sabe poner las cosas en su sitio, aunque conmigo se le nota que somos amigos.

**Faustino Núñez:** Bueno, quiero decir antes que nada que soy fan de Diego Carrasco mucho antes de conocerle personalmente. Estoy encantado de ser amigo pero el gusto por su música no viene por la amistad. Yo quería preguntarte antes de nada si te sientes renovador del flamenco, si tú crees que has colaborado para renovar este arte.

**Diego:** Sinceramente, no lo siento, porque de alguna manera el trabajo que hago me sale de forma natural. Para mí es algo normal. Creo que renovar es algo más que lo que yo he hecho. Ser renovador significa para mí tirar de las riendas del futuro de nuestra música; yo no me siento renovador.

**Faustino:** Yo sí considero que eres renovador, porque has debido de sentir alguna vez escuchando tus discos “ esto lo hice hace cuatro años y mira cómo ha cundido “, ¿ nunca te ha pasado ?.

**Diego:** Sí, muchísimas veces, me pasa muchas veces, incluso ahora escuchando temas y connotaciones de antes me da esa sensación.

**Faustino:** ¿Desde el principio fuiste inquieto ?.

**Diego:** Yo empecé muy pequeñito con la guitarra y la primera vez que salí a trabajar fue a Palma de Mallorca. Me fui con Vicente Soto, Gálvez y Agustín de María Vega, un bailaor muy clásico; lo que hacía era tocar la guitarra para bailar y aprender. Bueno, pues ya allí empezaron las inquietudes, te vas picando y vas empezando a hacer cosas que, al cabo de no sé cuánto años, las escuchas y te das cuenta que están ahí aunque haga muchos años y te da alegría.

**Faustino:** ¿ Lo que tú haces es flamenco, Diego ?.

**Diego:** Yo estoy totalmente convencido que sí, porque el flamenco entre otras cosas es una forma de vida y en mi vida me han influido muchos elementos que son flamencos. Me influye la luz que tenemos aquí

abajo, la familia, el barrio y el vino, para mí el vino influye cantidad; sí, sí ... influye mucho. Y mi familia, gitanos béticos, que eso también es de destacar; por parte de mi madre están Los Fernández, como El Ser-na, Terremoto y Tío Borrigo; y por parte de mi padre, viene una rama de Los Peñas de Lebrija, familia de Lebrijano y Pedro Bacán, entre otros. Gitanos béticos que no tienen nada que ver con otro tipo de gitano.

**Faustino:** A propósito de los gitanos béticos hay una letra que dice:

*“Río Guadalquivir,  
dónde se fueron los moros,  
que no se quisieron ir”.*

Yo siempre he pensado que los gitanos béticos sois mezcla de mil razas, porque yo en Vigo, donde nací, he visto muchos gitanos desde niño pero nunca los vi ni tocar las palmas.

**Diego:** La teoría de los gitanos béticos, según mi desaparecido amigo Rafael El Nene, estaban aquí afincados desde mucho antes que otras razas, decía que eran descendientes de la tercera generación de Jacob. La verdad es que si te das cuenta, somos distintos, de tez blanca y ojos claros.

**Faustino:** Háblanos de tu barrio, del ambiente de tu niñez, el flamenco...

**“Me influye la luz que tenemos aquí abajo, la familia, el barrio y el vino, para mí el vino influye cantidad”**

**Diego:** Para mí lo más bonito que he podido tener ha sido mi infancia, mi familia, que no sólo era mi familia particular sino todas las familias del barrio, ese barrio emblemático y tan lindo de Santiago. Esas vivencias mías de pequeño con esa familia que compartían el dolor, las penas y las alegrías. De hecho, la mayoría de las veces cuando me pongo a escribir alguna que otra cosa, este tipo de historias casi siempre están presentes. Era vivir en una gloria, ese color, esa alegría, ese olor y sobre todo eso, que éramos una familia. Ahí no existía ningún tipo de contradicción ni de raza, ni de clases ni siquiera diferencia entre gitanos y no gitanos.

**Faustino:** Siempre que se habla de Jerez, se habla de San Miguel y de Santiago como los dos barrios contrapuestos, incluso enfrentados con el cante. Me contaba un amigo tuyo, El Chicharo, que desde hace unos años a esta parte había como un canal en que se había fundido el arte de Santiago con el de San Miguel, ¿cómo ves eso?.



**Diego:** Eso del canal, no lo sé yo muy bien, desde luego existe una diferencia clara entre San Miguel y Santiago, que queda de manifiesto en la música flamenca. El barrio de Santiago viene de una raíz sobre todo campesina, donde influyen los cantes de trilla y todo el ambiente agrícola de las afueras de Jerez. Por otra parte, el barrio de San Miguel es eminentemente fragüero, donde el gitano se manifiesta y vive de una forma, se puede decir más pura, más encerrado en sí mismo, ellos son más conservadores que los gitanos béticos de Santiago. La diferencia siempre ha existido, el gitano de Santiago canta como la gente del campo, el eco de los gitanos de San Miguel es otro, todo el día alrededor de la fragua, tragando ese humo... y después los gitanos pescaderos, que también tienen otro metal de voz, como Los Zambos. Y luego, está ese otro metal de Los Moneos de Los Agujetas, los fragüeros.

**Faustino:** Vosotros lo diferenciáis perfectamente, claro.

**Diego:** Yo creo que sí, de hecho está ahí. Yo cuando escucho a Agujetas esa forma de cantar salvaje o a Los Moneos, con ese metal de voz total, veo el barrio de San Miguel. Y los pescaderos, igual, tienen voz de pregón, como Luis el Zambo, con esa voz tan linda; luego está Fernando de la Morena, o Tío Borríco, con ese eco abierto, con voz de campo, voz de tierra.

**Faustino:** Esto es precioso, lo que nos estás contando, tres metales distintos de voz en Jerez, los del campo, los fragüeros y los vendedores de pescado. ¿qué papel juega Cádiz aquí?, porque a mí se me ocurrió hace poco decir que lo que tenía Jerez, musicalmente hablando, es que está cerca de Cádiz, y no me mataron porque los que estaban allí eran amigos míos.

**Diego:** En Cádiz es muy significativo el espíritu, la gracia, pero la gracia profunda; ese tipo de improvisación, de alegría, esas bulerías con ese aire fresco. Cádiz es una mezcla de todo lo que ha pasado por allí, el caso más evidente es el de Enrique El Mellizo. Cádiz es tan importante como puede ser Jerez y El Puerto.

**Faustino:** Siempre se habla de una rivalidad entre Jerez y Cádiz. Yo personalmente creo que son cosas del fútbol.

**Diego:** Sinceramente, eso queda para el segundo tiempo, para otro tipo de gente. Nosotros no tenemos rivalidad ninguna, sino al contrario. Lo que hace falta es compartir porque el flamenco debe tener sus ventanas abiertas al mestizaje.

**Faustino:** Últimamente se habla mucho de fusión de músicas. Y el principio del flamenco es la fusión, pero desde sus orígenes el flamenco es un conglomerado de todo lo que llegó a la bética y que hasta me-

diados del siglo XIX no empezaron a cristalizar en los estilos flamencos que hoy se distinguen. La fusión no debe entenderse como marca comercial que ha interesado en un momento determinado a los del marketing. La fusión es el principio de la música.

Quería preguntarte Diego, si crees que eres, como dicen muchos, un artista de artistas, o te consideras un artista que gusta al público y también a los artistas. Te digo esto, porque cuando preguntas a cualquier artista sobre ti te dicen: “Diego Carrasco es un fenómeno, un monstruo”.

**Diego:** Esos están todos borrachos. Esa gente no sabe lo que dice. Quizás, lo que yo tenga es un desparpajo, un desahogo que me permite, con respeto, con todo el respeto, hacer cosas que cualquiera no hace. Voy a contar una anécdota relacionada con una relación que tenemos en Sanlúcar de Barrameda. Allí, de vez en cuando, nos reunimos con un grupo que se llama La Peña Santiaguera y hacemos espectáculos simpáticos, así, para nosotros, con algún invitado especial, un año vino Dorantes, otro Jorge Pardo, y este año invitamos a Javier Ruibal. Antes que nada, lo que hacemos es comer y beber de las cosas que da el sitio, fíjate esa manzanilla, esos langostinos... Y después, el cante. Cuando subió al escenario Ruibal dice: “llevo treinta años equivocado, lo que hay que hacer antes de subir al escenario es comer”. Si no eres un cantaor, que en mi caso no lo soy, como no soy un guitarrista, ni soy un bailar, sino un compendio entre una cosa y otra, pues ahí está el desparpajo.

**Faustino:** Oye, el soniquete, ¿qué es el soniquete?

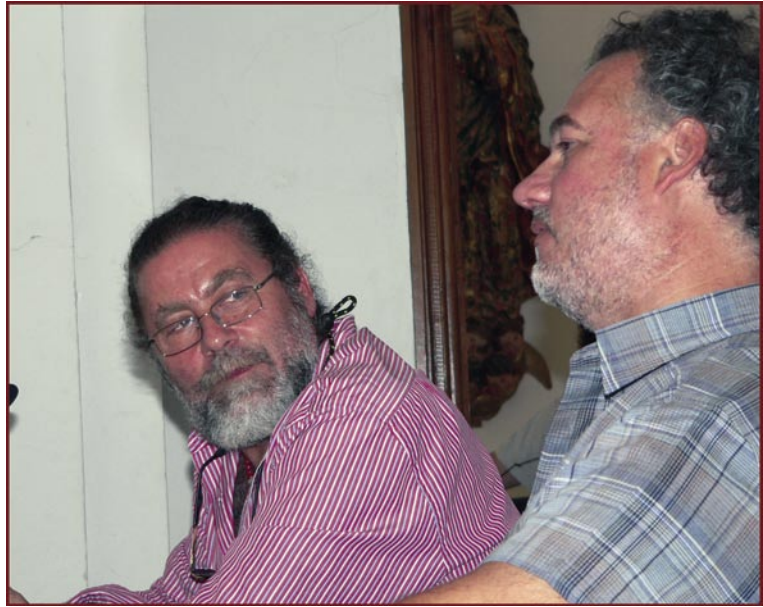
**Diego:** Eso, hay que preguntárselo a Vicente Soto, que tiene un tema que se llama “El soniquete”. Bueno, el soniquete es un dicho nuestro, “¡vaya soniquete que tiene!”. Yo creo que tener buen soniquete sirve para todo, no sólo para el compás.

**Faustino:** Algo más que tener un buen oído flamenco, ¿podría ser?

**Diego:** Sí, una persona con soniquete, mira qué persona con soniquete, el biorritmo que tiene. mira el soniquete que tiene andando. Pues esto empleado en el flamenco, me parece que es tener buen soniquete. No pegar palmetazos.

**Faustino:** Sí, lo decía Paco en un tema, “si no tienes soniquete, para qué te metes”.

**Diego:** Pues sí, puede ser perfectamente definido. Si no tienes soniquete, para que te metes. Para pegar palmetazos y cosas de estas, me parece que hay tiempo.



**Faustino:** Claro, lo que pasa es que cuando uno está en una fiesta, apetece meterse.

**Diego:** Ahí es donde estamos. Porque la intención que tú llevas en una fiesta, en un bautizo, entras en una fiesta flamenca donde se crea un clima y se crea una aureola, que eso es, que todo el mundo está como flotando. Si es en un bautizo, seguro que aparece el amigo que hizo la mili, con el padrino que no sé qué, y llega, y ¡pumba!, pega unos palmetazos, que no te deja escuchar, ni a este, ni al otro, ni a la guitarra, ni a nadie, y eso me parece horroroso. Eso es no tener soniquete. Así, que lo mejor que hay, es despacito y las palmas sorditas, sintiéndote el tacto. Ir metiéndote hasta que te ves navegando, que va flotando todo en el mismo sentido. Entonces, empiezas a darte cuenta de que el soniquete es muy respetado.

**Faustino:** O sea, no sólo tener buen compás, sino buen sentido, para estar en un grupo de gente y no meter la pata ¿no? Interesante, porque a veces se cree que el soniquete define nada más que el tener mucho compás.

**Diego:** Pero incluso entre los mismos profesionales, cuando los ves ahí arriba, a mí, me llegan a doler. Yo

he estado en un estudio de grabación, dentro en la cabina, sobre todo con mi compadre Manuel Soler, y sin mirar quiénes eran los que estaban tocando las palmas, y decir, “a ver, ahí hay uno que está tocando, que es zurdo, y me tiene amargado. Sin verlo, intuyes el sonido.

**Faustino:** Eso sí que no, yo es que soy zurdo, entonces, a mí, se me notará mucho con las palmas.

**Diego:** Eso se nota, porque la intuición y el espacio son diferentes. Y quizás llega antes, y hace como más aguda la palma. Todo zurdo tiene una palma más aguda.

**Faustino:** En Cádiz hay unos chavales que tocan las palmas fuera de lo normal. Y yo quiero hacerles un concierto de palmas. ¿Nunca se ha hecho un concierto de palmas?

**Diego:** Sí, yo he metido muchísimas palmas, y hemos hecho muchas cosas de palmas.

**Faustino:** Pero digo palmas para delante. Las palmas para delante, que sea el palmero la estrella.

**Diego:** Sí, claro. Hemos hecho muchas historias de estas, muchas historias. Incluso hicimos una con Soler, y con Tino di Geraldo hicimos una cosa muy grande, y era algo clásico, de temas muy especiales. Lo que quería el productor eran palmas totales, que había que escribirlas y todo. Un follón de mil demonios. Con partitura y todo. Así que fíjate, hay que ir con la carpeta debajo, “aquí pégame un ole!”.

**Faustino:** Claro, como el flamenco no se deja escribir, pues hay un problema ahí. Aunque el flamenco cada día gusta más a los clásicos, a los contemporáneos, a los músicos cultos que les llaman, como si los flamencos no lo fueran. La llamada Música Culta, que se dice en España, en Alemania o en Inglaterra, se dice música artística. En España es que le llamamos música culta o música seria, ¿cómo música seria?, entonces una *soleá*, ¿es cachondeo?. Yo no entiendo muy bien eso de la música seria. El templo de la música seria, el Teatro Real, abre sus puertas al flamenco, ¿no?. Uno se queda pensando, ¿pero cómo que el templo de la música seria?, ni que “Las Bodas de Fígaro”, de Mozart, tuviera un fondo serio. ¿A ti qué te parece, Diego, que te digan qué gracia, qué simpático, qué música tan graciosa?.

**Diego:** A mí me han dicho de todo. Bueno, yo creo que forma parte de esto también, ¿no? Porque de alguna manera tu persona, tu forma de ser, pues yo creo que influyen cantidad. A la hora de escribir o a la hora de bailar, tu gracia, tu chispa, deben estar ahí. De ahí a decirte que eres gracioso, pues depende de cómo te lo digan. A veces he tenido cosas graciosas. Muchas veces, cuando llego a casa, como el otro día, que venía tela de contento y con un par de copas, y la señora dice, “¡mira éste, éste se cree que es artista!,

anda coge el sofá y te acuestas”. Eso es gracioso, ¿no?. A la cama.

**Faustino:** Quién dice que la música de Diego Carrasco o el arte de Diego Carrasco es gracioso, no conoce a Diego, claro, obviamente. Porque Diego Carrasco tiene en sus discos músicas muy, muy serias, y letras muy serias y muy profundas. Aparte de que entiendo que la gracia y el humor son de los valores mejores que tenemos en España en particular; en Andalucía, por supuesto, y en Cádiz, ya no digamos. Entonces, lo que decía antes de las chirigotas, “Ay Cádiz, qué gracia el barrio de La Viña, ¡ja ja! qué graciosos son los gaditanos”. Pues es lo mismo, ves a Diego bailar, hacer esos pasos que son de él y que ya se imitan, ¿Tú bailas por Diego? Ponme una patadita de Diego ¿Tú habrás puesto pataditas, no?

**Diego:** Sí, y me han dado pataditas también.

**Faustino:** Entonces quizás su desparpajo, la improvisación, esa facilidad que tiene Diego para meterlo todo en su lenguaje, a mucha gente le puede parecer gracioso. “¡Mira, es que tiene un arte, ay qué arte tiene!” Pero no le parece serio, y yo quiero reivindicar la seriedad de ese lenguaje tan simpático. ¿Cómo fue tu paso al cante?.

**Diego:** Bueno, la verdad es que yo no pensaba nunca en cantar, ni nunca había cantado, ni en casa ni en ningún sitio. En esa época estaba con la guitarra y mis inquietudes me llevaban a componer y a hacer cosas, eso sí. Estábamos en Madrid con José Luis de Carlos y con José Miguel Évora, y no sé qué pasó que el cantaor que tenía que venir al estudio a grabar no apareció y todo el mundo allí, esperando. Y me dice el productor, “pero coño, ¿por qué no cantas tú?” “No te jode, pero si yo no sé cantar”. No me acuerdo cuánto me dieron, pero algo me dieron. Bueno, pues la verdad es que fue mi primer pinito, y fue en el estudio de grabación, que es una de las cosas que más me gusta porque en un estudio de grabación eres capaz de transformar, de hacer, de adelantarte o de atrasarte, o de hacer todo lo que tú quieras. Sobre todo ahora más con los medios que tenemos, que hay unos medios especiales para hacer verdaderas maravillas. El estudio tiene una cosa muy importante que es una fotografía o una radiografía de lo que haces y tienes que estar muy consciente, muy pendiente de todo para que no se te vaya lo más mínimo, hacerlo lo más natural posible. En el estudio, rapidísimamente marcas y sale lo que estás haciendo, entonces ahí descubres la frialdad que puedes tener, la autenticidad o el calor que le puedes dar. Quiero decir con esto que para mí el flamenco es, empezando por uno de sus principios, el estado anímico, es la improvisación que tú puedes tener. Que de hecho ya en el principio hablábamos de lo que es la familia y lo que influye tu entorno, que influye cantidad. Cuando entras en el estudio, lo primero que te sale es el estado anímico. Yo he visto cantidad de veces en casas, familias y gentes de fiesta, llevarse dos días de borrachera, cantando y bailando. Y en medio de todo eso, unos cantes totales, pero totales, que salían del mismísimo corazón,



del alma, pero total. Y claro, hacer esto en un estudio es muy complicado, muy complicado. Si algo tiene valor, en principio, en el mundo del flamenco, es el estado anímico en que se encuentra la persona o las personas que estén y lo que pueden decir en ese momento, porque dependiendo del trance en que esté tu cuerpo, así te puedes manifestar. Si no, ya forma parte de hacer un clásico, de respirar aquí, de cerrar la letra aquí, y todo eso me parece muy lindo, pero me parece como muy frío. Eso forma parte de otro tipo de cantaoor o de otra forma de hacer el flamenco, que no va conmigo mucho. Y en este caso, cuando me meto allí, que es la primera vez que estuve grabando, cantando, pues fue muy auténtico.

**“El flamenco es el estado anímico, es la improvisación que puedas tener”**

**Faustino:** ¿Qué pasó cuando te presentaste en tu casa con el disco?.

**Diego:** Yo llegué a Jerez con mi disco a casa de mi padre y con mi hermana María lo pusimos en un tocadiscos, de estos que había grandes. Y escuchando le preguntó mi padre a mi hermana: “¿quién es el que

canta aquí?”, y dice mi hermana, “¿quién va a ser, el niño, Diego!”. Y dice el gitano, “¡pues no tiene poca vergüenza tu hermano! ¡No tiene poca vergüenza atreverse a cantar!”. Hombre, fue la primera vez, ahora, ya lo estoy haciendo un poquito mejor.

**Faustino:** ¡Hombre!. Oye Diego, entonces, hablando de los estudios de grabación, habría que poner una nueva categoría en el flamenco, cante, toque, baile y protocols.

**Diego:** Ya te digo que el sistema consiste en que la técnica esté siempre al servicio del arte, eso me parece fenomenal, pero también de vez en cuando hay un formato que abusa de la técnica porque lo que hace es, para mí, devaluar mucho el valor que puede tener un cante. Lo pone mucho más frío, lo hace mucho más light. A mí me hace mucha gracia, “Diego, tú eres un cantaor light para mí”, me dice un amigo, que tiene mucho arte. Para mí, la verdad, es eso que he comentado antes, ese estado en que tú estás, en que te encuentres, el compartirlo con los demás y el que te salga lo que te tenga que salir, como decía Tía Anica La Piriñaca. Tía Anica, que cuando cantaba bien por *seguiriyas* decía que se le venía la sangre aquí a la garganta, que le sabía aquello a sangre. Y eso me parece total. Entonces, eso hay que respetarlo y hay que darle el valor. Me acuerdo de Tío El Borrigo cuando cantaba por *soleá*, empezaba y cuando se remecía se le caían unas lágrimas... a él sólo cantando. Y yo, allí al ladito, un niño pequeñito tocándole y veía como se le caían sus lágrimas. Es decir, estaba sintiendo totalmente lo que estaba haciendo y sobre todo le salía un espíritu de ángeles cantando. Y si esto lo coges y lo metes en un estudio y empiezas a dosificarlo, a cortarlo con la tijerita, este sí, este no, porque me falta una respiración o con la letra esta me he equivocado; pues eso me parece ya entrar en una materia donde vamos perdiendo calidad. Y eso, intento por todos los medios, en el tiempo que llevo metido en el estudio, hacer todo lo posible porque eso no aparezca. Hemos estado haciendo últimamente unas grabaciones que se llaman “Flamenco en tus manos”, donde metemos la colaboración de cantaores por familias. Precisamente, el argumento es ese tema que hablábamos del *cante de la fragua* y de donde viene el cante de la tierra y los pescaderos, como Luis el Zambo cuando cantaban, me decía el técnico, “coño, vamos a cerrar ya, que este pobre está mal”. Son personas que lo han vivido así, son personas que lo tienen muy al día, tienen otra forma de cantar. Y a la hora de meterlos en un estudio, el técnico, lo primero que hace es asustarse, y sin embargo nosotros no. Todo lo contrario, cuanto más borracho están, es cuando mejor cantan. Y luego, está el otro cantaor que llega con la botellita de agua, con la garganta, “por favor, cerrar la puerta y la ventana, y esto y aquello”.

**Faustino:** Protocols, para quien no lo sepa, es un programa de ordenador, que edita música y hay dos funciones, que son “pitshift y time stretching” que son una maravilla. Pitshift, lo que te cambia es la altura del sonido. Si has desafinado un poquito, seleccionas la nota desafinada, le das al pitshift, te la sube, y ya está. Por eso pasa lo que pasa, que oyes un disco, está perfecto, vas a escuchar el directo, y nada que ver, no

ha venido. Y el time stretching te permite alargar el sonido, la duración, y después, si hay una palma mal, ya no la escucharéis mal. Ninguna palma fuera de compás en un disco, porque la seleccionas, la mueves, la pones en su sitio y suena perfecta. Pero claro, le falta la vida, la música, si no es vida, la música de la máquina ya sabemos cómo es. Que hay gente que le gusta, la música de máquina, ¿no? Vamos, tanto les gusta, que es la que más vende. Pero claro, el flamenco que está en las antípodas de esa música, si utilizamos esa técnica de mover una palma, “oye mira, esa palma...”. Y es lo que dice Diego, a lo mejor esa palma, es mejor que esté así, si no hay que repetir el tema.

**Diego:** Cuando empezamos estas grabaciones de las familias aquello era como un bautizo, había palmetazos, porque es normal, a veces también se está cantando y dice uno al lado, “¡ole, viva mi padre, ole!”, y se deteriora mucho, ¿qué pasa, qué es lo que haces?, que coges la tijerita y empiezas a quitar y le quitas la palma esa, la voz que jalea o lo que sea. Y el que lo vive, pues no lo nota. A veces hemos tenido que quitar un bautizo entero de palmas de esas, dejar al niño solo y quitar a todo el mundo, de lo desagradable que resulta. Así que lo mejor es lo natural y lo que está que esté, y nada más.

**Faustino:** Quería preguntarte por algunas personas Diego. Primero quería que nos hablaras de tu compadre Manuel Soler, que en paz descansa.

**Diego:** Manuel Soler era un caso aparte, ha sido de las pocas personas que he visto con un sentido del compás, con una intuición, con una sabiduría, lo olía, lo olía antes que todo, era algo sobrenatural. A mí, me parece que de lo más grande y de los mejores profesores que yo he podido conocer. Ese ha sido mi compadre Manuel Soler, lo sabía hacer todo, le daba igual lo que fuera, lo sabía hacer todo. Y bailando. Nos llamaron para grabar un programa en TVE, hace de esto más de treinta años. Con él íbamos Vicente Soto, Talegón y yo. Le pregunte que qué íbamos a hacer. Y me dijo, “¿a mí me vas a preguntar lo que vamos a hacer?, venga ya hombre, vámonos ya palante”. Eso es lo más genial. Eso es lo que yo hablaba antes, ese es el flamenco al que yo he estado acostumbrado. Estaba por encima de lo que había que hacer, por encima de la técnica que teníamos en ese momento y por encima de las cámaras. Y luego, hacerlo de la manera que lo hizo, que de hecho está todavía plasmado por ahí. Yo creo que eso tiene el valor que hoy se echa en falta en el mundo del baile, tan milimetrado, tan estudiado, sabiendo por donde va a entrar, por donde va a salir, con una coreografía cargada de horas de ensayos. Manuel Soler me parece genial, porque él estaba por encima de todo eso. Ha sido la única persona que yo he visto hacer ese tipo de cosas. “¿A mí me vas a preguntar?, ¡venga, palante!” y se tiraba a la piscina. Si algún día tenéis la oportunidad de ver la grabación, os acordaréis y comulgaréis con lo que digo, porque es un verdadero maestro, un genio.

**Faustino:** Háblanos un poquito de Camarón.



**Diego:** Bueno, ¿qué digo yo de Camarón?, ¡madre mía!. Si de Soler hemos estado hablando un cuarto de hora, quién no tiene un trozo de Camarón dentro de su cuerpo. Yo pregunto, ahora soy yo el que pregunto: ¿quién no tiene un trozo de Camarón?. No sé por qué razones. No sé por qué, porque la época que yo he vivido también, siempre todo el mundo incordiando, que si Mairena, que si este, que si el otro. Y eso es lo peor que se puede hacer, Mairena era Mairena, Caracol, Caracol, y Enrique El Mellizo, Enrique El Mellizo. Y José Monje Cruz, José Monje Cruz. Así es como yo lo veo, y creo que debería ser así, no de otra forma, porque en el fondo todos tenemos que compartir cosas unos con otros y aprender cosas. Entonces, para mí, José era la misma Biblia, un compendio de todo. Yo creo que Camarón era una Biblia, porque él iba buscando a ese Jesús, que era el flamenco. Hablaba con todos los evangelistas. Lo aprendía todo y al instante lo hacía mejor quizás que el mismo, que lo había creado. ¿Recuerdan el disco de “Soy gitano”? La grabación se hizo aquí en Sevilla, con Ricardo Pachón, de productor, Tomatito, Vicente Amigo y Manuel Soler. Estábamos buscando un tema, buscando otro y José que andaba regular de salud, se metía media lizipaina en la boca y tiraba para delante. Conmigo se metía mucho, me decía que le daba miedo “loco, no me vayas a dejar sólo”, porque él me llamaba loco, me dice: “¿a ver, cómo es eso que me hiciste ayer de la *seguriya*?”. Y cantó, desde el principio hasta el final el tema “Dicen de mí”. Pero desde el principio hasta el final, se sabía la letra, se sabía todo. Pero vamos, sin darle valor, porque él estaba pendiente de hacer lo que eran los *tangos*, las *bulerías*, y entre una de estas veces que estaba en el bar, “mira, sí, va por aquí”, con la guitarra. Lo escuchó así un poco, y al día siguiente, “vámonos para abajo, veinte conmigo”. Para abajo era el estudio donde estábamos, y con su media lizipaina, creo que fue el último tema que José hizo desde el principio hasta el final, sin el protocolo, sin cortarlo ni nada de eso. Y se nota perfectamente la voz como está, que está viva. Porque él ya estaba un poco mal, y de vez en cuando, había que coger y repetir algún que otro trozo. De este tema se sabía la letra perfectamente, y lo hizo perfectamente. Incluso, me acuerdo, porque luego tuvo que volver Tomatito, a hacer un cambio, una cosa que había de *seguriya*, *bulerías*, y un lío que hubo por ahí. Tuvo que volver varias veces y aquello no se aclaraba. Cogimos con Ricardo, y dijimos, “vamos a ver, vamos a quitar todo”. Quitamos todo y dejamos la voz de él, y era perfecta, perfecta. Una claqueta perfecta. Tuvimos que quitar todo, y luego tocarle encima a él. Nos dio una lección de sabiduría. Yo creo que de los más grandes que hemos tenido en estos años últimos, José Monje Cruz. Presente.

“Camarón era una Biblia, porque él iba buscando a ese Jesús, que era el flamenco”

**Faustino:** Háblanos ahora de Antonio Gades.

**Diego:** A mí me gusta mucho el baile. En esa época, que estaba yo en Madrid, en Los Canasteros, y aparece Gades, que venía buscando guitarrista. Yo tenía tela de ganas de compartir algo con Antonio Gades y

se lo propuse, le dije “maestro, ¿cuándo me vas a dar un trabajito hombre?”, me dice, “¿tú quieres?, vente conmigo”. Y me fui a hacer “Carmen”, a suplir a uno un mes y me quedé casi dos años. Aprendizaje total.

Si alguien me ha enseñado a valorar lo que es un escenario, ese ha sido Antonio Gades. Si he visto a alguien transformarse y darle categoría al baile ese ha sido él. Bueno, yo es que me empecino. Cuando me subo al escenario, me empecino como si fuera un sagrario, y eso me lo enseñó él. A andar por un escenario, a darle valor a una sombra, a darle valor al teatro, al flamenco en el teatro. Y fue un revolucionario y cambió el sentido, la ética y la estética. A partir de Gades, se puede hablar de una época diferente. Pilar López, que fue su maestra, merecía tener un alumno así para que todo se transformara, abriendo puertas al mundo de la danza, y sobre todo, en lo que concierne al teatro. Para mí, de los genios más grandes que hemos tenido en el flamenco, Don Antonio Gades.

**Faustino:** Vamos a hablar ahora sobre las grabaciones de Diego, que se compendian en seis discos. Las fuentes de Diego son muchas, su herencia familiar, como él ha contado, de Jerez, de su barrio. Después ha bebido mucho de la canción popular, en la canción infantil también, de donde ha tomado repertorio y lo ha llevado a su terreno, logrando temas geniales a partir de una canción aparentemente sin importancia, inocente. También está, la tradición flamenca, sobre todo en Jerez, de meter todo por *bulerías*, cualquier cosa, cualquier música. Todo entra por *bulerías*, Diego es un auténtico maestro en el terreno de las *bulerías*. Y otra cosa importantísima del arte de Diego, el flamenco es un arte aparentemente improvisado, pero suele estar todo muy ensayado y estudiado. Cuando vamos a ver un baile está hasta la última vuelta, la llamada, el desplante, y la patada, está todo medido con los guitarristas y muy ensayado. Pues Diego también ha usado este valor de la improvisación en sus músicas; es muy difícil escuchar a Diego un tema dos veces igual. Eso está muy bien porque no abunda mucho en el flamenco, que suele ser un arte muy medido: y se hace este cante, y ahora viene este tercio, y ahora viene el otro tercio, y se canta así, y ahora viene la bajada, y ahora me haces aquí un acorde, y ahora entro aquí... Diego es mucho más espontáneo, y quizás una de las claves de su arte sea esa espontaneidad.

**Diego:** Un inciso, yo le hago pasar muchas fatigas a los bailaores. Ahora estoy haciendo con Israel Galván un espectáculo que se llama “Arena”, con gente total: Miguel Poveda, Diego Amador... gente que es muy enrollada a la hora de estar en un escenario, con disciplina. No veas las fatigas que le hago pasar a Israel Galván. Hay una parte, en la que baila con lo que yo hago, y me dice: “¿dónde me vas a hacer esto? Tengo tres patadas para ti, y dependen de lo que tú vayas a hacer conmigo”. Es verdad que el tema de la improvisación a veces es bueno, pero en otros momentos es necesario ser muy disciplinado y estar de acuerdo con los demás, porque si no se pierde el efecto. La disciplina es una asignatura que me enseñó Gades, y en algunos casos, imprescindible.



***Faustino:*** Yo recuerdo que montando el “Dime” de Javier Barón, había una escena donde Juan José Amador, Manuel Soler y Diego, uno tocaba la guitarra, otro cantaba y otro bailaba; después iban cambiando. Y yo, iluso de mí, pensé que eso se podría hacer en un orden establecido y estuvimos una mañana entera intentándolo, hasta que comprendí que lo mejor era dejarlos por su cuenta. Y esa escena se convirtió en una de las más brillantes del espectáculo. Era una maravilla, acababan en una tinaja.

***Diego:*** Precioso espectáculo, la verdad es que sí.

***Faustino:*** Bueno, yo le he dicho a Diego que estoy en segundo de Tracatrantología, que es una carrera de seis años, con un doctorado de tres y un pos-doctorado de dos años más, y después haces el MIR. Total quince años para empezar a hacer con esto. La Tracatrantología tiene varias ramas, la Travitología, y también la Lailología. Son ramas con muchísimas asignaturas cada carrera. Conviene ir a la Facultad de Santiago de Jerez, porque es allí donde se puede aprender mejor. Hombre, en Cádiz, yo estoy haciendo una rama de la Racatantrología, en el barrio de la Viña, en la Plaza Pinto. Pero ésta, es otra historia.

**Diego:** ¿Cómo es?, a ver, dímelo otra vez despacito.

**Faustino:** Racatan-trología. Bueno, Diego, tú eres el fundador de la Racatanrología, y la Travilitología.

PRIMERA REFERENCIA AUDIOVISUAL: Del disco “Cantes y Sueños”. Año 1984. “Cae la tarde”, “La Tragi”, “Racatrán”.

**Faustino:** En este disco la reverberación, la rever, era un recurso muy atrayente en aquella época. Pero hay unos cuantos elementos que a mí me gustaría destacar, por una parte el órgano, las cosas que mete y después, la segunda voz. En este sentido, siempre me ha llamado mucho la atención de Diego las segundas voces, casi siempre voces de mujer, cómo las mete, en qué tono las mete y qué color le da.

Aquí, nos encontramos también con el tema titulado “La Tragi”. Son una sevillanas que dedica Diego a su compadre Manuel Soler, una de las primeras grabaciones que escuché de Diego Carrasco que me parece una genialidad. Al principio entra con unas palmas, una sevillana cuadrada perfecta y mete la batería. Yo tengo un libro, “Comprende el flamenco” se llama, donde explico los compases flamencos que son de doce tiempos. Pero con Diego no vale el reloj que hice con los doce compases, el reloj flamenco con Diego, porque Diego mide los doce tiempos efectivamente, pero él entra donde quiere.

El reloj te sirve para aprender, comprender, cómo se mide la *soleá*, cómo se miden las *bulerías*, pero claro, en Jerez sobre todo, tienen esa facilidad para entrar y cerrar donde les llaman, o sea, que no caben relojes ni doce tiempos. Para entender a Diego y su Racatrantología, lo primero que tienes que estudiar es “El Racatrán”, que es un tema de este disco, “Cantes y Sueños”. Yo me acuerdo una vez en El Mago, un sitio de reunión donde estaba Diego, yo que soy muy osado y un sinvergüenza, me puse a cantar el principio de Racatrán. Diego me miró así, como diciendo “¿quién será éste?”. Porque a mí, lo que más me llamó la atención es el coro que canta, como van cortando y porque no van todos iguales, sino que unos cortan antes y otros después. Y eso, para mí, definía lo que es el aire de *bulerías* de Jerez en fiesta. Racatrán, es obligado en el examen de Racatrantología.

Este primer disco de Diego Carrasco tenía poquitos temas. Cuéntanos algún recuerdo que tengas de aquella primera grabación.

**Diego:** Bueno, tengo un recuerdo muy bonito. Forma parte de mí, soy una persona bastante inquieta, nunca estoy contento con las cosas que hago, siempre me gusta hacer cosas diferentes. Y el hecho de haberme metido en el estudio, con mi guitarra, cantar y tocar a la vez es complicado. Tienes que conseguir un equilibrio que es difícil de mantener. Y luego, por ejemplo, la *sevillana* de “La Tragi”, donde aparece de

alguna manera, un poco de desparpajo, pero a la vez, mucho cariño, porque está dedicada a mi compadre Soler. Son cuatro *sevillanas* diferentes. Me acuerdo de Romero San Juan, una institución en las sevillanas que tuvo mucha gracia, porque me dijo “eso es lo que le hacía falta a las *sevillanas*, eso, hacerlas así, diferentes. Porque las *sevillanas* son cuatro, y si no te gusta la primera, te tienes que cargar las otras tres”. Y luego este tipo de *bulerías*, con todas las inquietudes de Jerez, pero que es difícil llevarla a cabo con tu guitarra. Tienes que estar muy mentalizado, y sobre todo, empezar a ir cogiendo un poco de experiencia. Y sobre todo por saber que todo esto se puede volver a hacer ahora mucho más frío, más tranquilo, con los pies en el suelo, sin que pierda toda la improvisación que tiene. Así que estoy contento.

**Faustino:** Bueno, aquí nos encontramos con una de las habilidades de Diego Carrasco, coger el *tango* de Cádiz, llamado *tanguillo* y cambiarle una clave, meter una batería de rock, y que entre, por supuesto. Todo entra. Esto es como él dice: “vámonos, vámonos, vámonos para San Juan de Dios”.

**Diego:** Son unos *tanguillos*, pero unos *tanguillos* roqueros, además con la batería de Tino di Geraldo, que dice mucho ahí también, porque también estoy convencido de que una persona no se puede manifestar por sí sólo, sino que es necesario estar rodeado de grandes músicos, gente que esté metida en el mismo vagón, que siempre vayamos de la mano; eso aporta y es muy importante tenerlo. Y Tino es un brazo derecho muy importante.

SEGUNDA REFERENCIA AUDIOVISUAL: Del disco “Toma que toma”.

**Faustino:** Seguimos con la Racatrantología. Una de las ramas más importantes es la “Tomaquetomología”, que es una ciencia también muy complicada, “Toma que toma”, es el título de su segundo disco. Aquí se ve como Diego no repite de igual manera los estribillos; el estribillo tiene dos partes, una que es “a tierra” por así decirlo, y otra que va a subida. ¿Quieres decir algo sobre el “Toma que toma”?

**Diego:** No sé hacer este tipo de análisis, ahí no llego. A lo que sí llego es a valorar mis inquietudes por hacer cosas. La guitarra es mi arma, mi arma y mi alma, las dos cosas, pero tener la posibilidad de contar con Moraíto es mucho. Es de las primerísimas guitarras flamencas, o gitanas en este caso, que me influyen. De esta grabación, hace veinte años y en esta época coger a Moraíto y juntarlo con Carles Benavent y Cañizares, fue una experiencia tela de linda. Ahora, cuando hablamos y comentamos algunos de los trabajos que hemos hecho, que hemos tenido la suerte de hacer juntos, pues la verdad es que siempre hay un elogio, “fuiste capaz de juntarnos”. Y eso me parece muy interesante porque así se juntan dos mezclas diferentes que son capaces de hacer una exposición así de este tipo, donde tú luego te dejas llevar, y quizá sea la respuesta a lo del estribillo que está arriba, que está abajo, Pero es una aventura, como lo es el flamenco.



El flamenco me parece que es riesgo y aventura, estos fueron los principios de las grabaciones, cuando todavía la experiencia no era mucha. Y sin protocols.

*TERCERA REFERENCIA AUDIOVISUAL: Del disco: "A tiempo". Año 1991.*

**Faustino:** En el año 91 sale al mercado "A tiempo", su primer disco con Mario Pacheco, de Nuevos Medios. Es un disco donde se pasa de la trasgresión a la composición, ahora es el Diego compositor. Aquí, encontramos verdaderas obras de arte de la composición. Una de las que a mí más me gustan, es la que le dedica a Fernanda de Utrera, Dios la tenga en su gloria, "Canta para los hombres solamente". Es tan bonito eso, Diego. Esa inspiración que tuviste ahí, esa música preciosa.

**Diego:** Tengo que decir que la letra es de un gran poeta, nuestro amigo ya desaparecido, Carlos Lenceros. Eso es importante saberlo.

**Faustino:** Hay un tema en este disco que se llama "Flamenco barroco", donde Jarcha hace un coro

barroco. Cañizares toca una pieza de Bach y después interviene Diego. Diego respetuoso dice, “primero hacemos el barroco, después meto yo lo mío y volvemos al barroco”, como diciendo que “yo no me voy a meter en Bach”. Yo voy a dejar a Bach y después hago yo lo mío.

**Faustino:** Bueno, de este disco es “El tino de un torero”, “Oliva y Naranja”, y “La Peña El Bollo”, que lo aconsejo, porque si alguien quiere escuchar una fiesta por *bulerías*, con todo el ambiente, que escuche “La Peña El Bollo”, que es una maravilla, porque ahí se percibe incluso la bulla, la gente entrando y saliendo, una moto que pasa... Lo único que no se ve, ni se saborea es el vino.

**Diego:** Eso es lo que hace falta, vino.

*CUARTA REFERENCIA AUDIOVISUAL: Del disco: “Voz de Referencia”. Año 1993.*

**Faustino:** En el 93 Diego graba “Voz de referencia”, me imagino que se refiere a la voz que se mete en una grabación de referencia para grabar todo encima y después ya se graba la voz definitiva.

**Diego:** Sí, es verdad, se quedaron las voces de referencia, ya que otra cosa no podía ser mejor.

**Faustino:** De este disco es un clásico la “Nana de colores”, que grabaron Las Peligro y la voz solista de Remedios Amaya. Las Amaya, familia inseparable del arte de Diego Carrasco. Y hablando de familia, una pieza tan especial como “Mi mamá”, homenaje a tu madre.

**Diego:** Tendría que haber sacado “Opá vi a hacé un corrá”, mejor. Me hubiera ido mejor. Es curioso como alguien le puede hacer una canción a su madre sobre las quejas que tiene la madre de él. Mi madre siempre me formaba unas bullas... La pobre mía, me decía “¿pero dónde andas? ¿cuándo vas a sentar la cabeza, hombre?”, “aféitate”. Pero tiene una parte muy tierna, que es verdad, me decía “si yo te pudiera meter otra vez en mis entrañas”. Eso me llegaba a mí al alma. Y luego, le hablaba de eso, de mentiras piadosas, siempre le contaba mentiras piadosas, le decía “no mama, tú no te preocupes”, y me metía en unos líos... Yo creo que todas las madres nuestras saben todo lo que hemos hecho y lo que hacemos y lo que eres capaz de hacer. Y de ahí venía lo de “no lo va a saber, si mamá, es mamá...”. Pues claro que lo sabía.

Y en el tema “Hoy no es el día de la bulería”, fue también un episodio un poco duro porque estábamos grabando en el estudio de Bola. Prácticamente estábamos terminando el disco, nos quedaba una *bulería* precisamente. Esto lo estábamos haciendo con Ricardo Pachón, y estábamos la mayoría del equipo, Remedios Amaya, Las Peligro, en fin. Y bueno, el amigo, no digo quién, no aparecía. Cuento esto

porque precisamente al señor que estábamos esperando, cuando apareció, le recriminamos la tardanza, y dice: “no, mira es que vengo de una cosa desagradable”. Venía de enterrar a su padre y esto me llegó al corazón. Cómo puede ser que a nosotros que compartimos todo, y que estamos todo el tiempo juntos, no nos avisara de lo que había pasado para estar ahí en el momento del dolor acompañándolo. En fin, las costumbres que tenemos cada uno tan distintas, pero sobre todo las nuestras que son muy arraigadas para estos temas. Y me quedé bastante mal, tan mal que la *bulería* que tenía que hacer, no la hice, e hice ésta que dice:

*“Hoy no es el día de la bulería,  
ni tan siquiera enviste el toro de la pena,  
porque dentro hace frío,  
y fuera es primavera,  
...  
qué de luz me oculta mi horizonte,  
qué me pesa el manto de la noche,  
yo estoy cansado del compromiso de la juerga,  
yo quiero estar solito,  
sólo con mis poemas”.*

Me llegó mucho y me gustó mucho lo que le compuse.

*QUINTA REFERENCIA AUDIOVISUAL: Del disco “Inquilino del mundo”. Año 2000.*

**Faustino:** Llega el año 2000 y Diego graba uno de sus discos más populares y de los que más éxito han tenido: “Inquilino del mundo”.

**Diego:** Hombre, “Inquilino del mundo”, ese es el mío.

**“Es necesario estar rodeado de grandes músicos, gente que esté metida en el mismo vagón, que siempre vayamos de la mano”**

**Faustino:** Fue un disco muy celebrado por la afición, que tuvimos la suerte de disfrutar en concierto alguna vez. A Madrid, fue un par de veces o tres. Me acuerdo en la sala Caracol, con Jorge Pardo, Carles Benavent y Dieguito del Morao, que es como una extensión del brazo derecho de Diego. Dieguito hace cosas bestiales en este disco; una de las que más me sorprendieron fue el remate de guitarra en el tema



“Poeta de Cádiz”, que lleva un ritmo machacón, binario, de cuatro por cuatro, que resuelve con unos rasgueos al final de cada frase, que son los que te indican que subyace ahí un aire de *bulerías*.

**Diego:** El niño es demasiado...

**Faustino:** Esto sí que es nuevo flamenco, señores. Aquí hay mucho donde beber.

**Diego:** A veces, no sabe uno de donde viene el tema, es verdad. Puede ser una *zambra* y resulta que acabas en Cádiz. Bueno, habla tú, que eres el traumatólogo, ¿no?.

**Faustino:** Traumatólogo no, ¡el travilitrantólogo!.

**Diego:** Cómo es mi amigo Faustino, yo no sé cómo tiene tiempo para leer tanto y para escuchar tantas cosas.

**Faustino:** Hombre, lo que no puede ser es hacer la mili como tú en San Fernando, en La Marina, y no ver ni mares, ni barcos, como tú cuentas en el tema: “Yo fui marinero”. Eso es demasiado.

**Diego:** La caña que me estás dando...

**Faustino:** Yo estoy loco por ver el retrato ese, que dices que tienes vestido de marinero.

**Diego:** Hay uno nada más...

**Faustino:** Grabaste una cosa en un disco que sacó Virgin llamado “Territorio flamenco”, que también es una pasada. Fue una versión del “Hello Dolly”, con arreglos metálicos magníficos. Y ahí Diego hizo su versión del clásico que es genial. Desde entonces, pasó de Dolly a Loli. Esto se pudo escuchar en directo en Nueva York, también se hizo en el Teatro Lope de Vega de Madrid, que Diego me decía, “no, no Faustino, si no me la sé, no me sé la letra”, porque queríamos acabar el espectáculo con este número. Y al final, logramos meter de cierre del concierto aquel “Hello Dolly”, versión Diego Carrasco, que fue éxito total.

*SEXTA REFERENCIA AUDIOVISUAL: Del disco “Mi ADN flamenco”. Año 2004.*

**Faustino:** El último disco de Diego salió en el año 2004, titulado “Mi ADN flamenco” y yo me dije, “seguro que Diego, que es un tipo muy sensible, tal y como está el mundo hoy, ha tenido que dar un giro

a su estilo; tiene que aportar algo realmente lleno de ternura”. Y no me equivoqué, me encontré con el tema “Do, re, mi”, que incorporaba un coro de niños solfeando, que de verdad es una preciosidad. Y además, es así, están solfeando, no es falso, no es como estos que salen en las películas que hacen como que tocan el piano y no saben ni distinguir las teclas. No, aquí están solfeando de verdad las notas que son. Y es precioso.

**Diego:** Parte de la culpa la tiene aquí, el amigo Faustino, porque lo estuvimos comentando. La letra es preciosa, de mi amigo Rafael El Nene y habla de nuevos mundos. Sobre todo, lo que queríamos era, a ser posible, meter a los críos solfeando pero en compás de *bulerías* que es por donde va.

**Faustino:** Para terminar este repaso discográfico, no puedo pasar por alto que Diego también grabó “El aserejé” por *bulerías* y que en este disco incluyó uno de sus himnos dedicado a Camarón y titulado “José Monje Cruz”. Se trata de unas *bulerías* rock dedicadas al más grande; *bulerías* orquestales basadas en los cantes de La Perla de Cádiz, que ya grabó José y fue considerado uno de los números más brillantes de su carrera discográfica. Por cierto, se incluían estas *bulerías* en el cierre de la obra “Carmen” de Antonio Gades.

Bueno, lo mejor es que quién no tenga estos libros que lo compre, es material obligado en cualquier discografía de un aficionado.

A partir de este momento, se abre un turno de preguntas por parte de los alumnos.

**Alumno:** ¿Cómo has cambiado los tiempos en los ritmos flamencos y la medida del compás?, ¿cómo has llegado a ese punto?.

**Diego:** Lo he dicho en otras ocasiones, esto es un regalo de Dios, sinceramente que sí. Cada persona lleva su propio tiempo, su propio ritmo dentro. Lo que sí es verdad es que cuando te reúnes con grandes músicos lo que uno no es capaz de ver, el otro es capaz de dártelo. El tiempo es un tanto delicado porque es tener un concepto del tiempo en sí hasta que te llega el momento de jugar con él. Cuando ya lo haces de forma natural, no hace falta que te preocupes tanto de, aquí entras, aquí sales, sino que estás bailándolo, como si estuvieras flotando pero sabiendo dónde está la tierra. ¿Qué es el tiempo?. El tiempo solamente es sonido. Sonido y tiempo es la música.

**Faustino:** La duración es sonido.

**Diego:** Muchas veces, hasta hablando te encuentras con gente que habla a compás Yo creo que vamos por buen camino, sobre todo los chavales jóvenes, que tienen unos principios mucho más completos. Es importante disfrutar con el tiempo porque eso te motiva y al receptor le da vida.

**Alumno:** Pero es necesario partir de un concepto clásico de los compases de cada cante ¿no?.

**Diego:** Cuando se habla mucho de tres por cuatro y de cuatro por cuatro y todas esas cosas, yo entiendo que tiene un valor grande para la música en general y para nosotros los flamencos también, pero, este “Pitágoras” no se debe usar tan drásticamente porque acabas entrando en una pura mecánica. Si, como decíamos antes, sale un chaval como Dieguito del Morao con los rasgueos que está haciendo por detrás y entra dentro de otro ciclo, viene haciendo un tiempo que no cuadra con “Pitágoras”, pero un final de esto te hace entrar en otro ciclo y luego la voz en otro, los coros en otro, y así, vas dándole forma en otro ciclo diferente. A lo mejor, empiezas con un *tango* o con una *zambra* y te vas transformando y vas pasando por ruedas que te lleva a otro mundo. Esto pasa mucho en la salsa. La mayoría de los salseros están tocando en sitios distintos, pero aquella bola funciona, aquello anda. Y eso, hoy en día la gente lo está disfrutando en el flamenco, porque antes era “tacatacatá, tacatá”, las palmas aquí y aquí había que cerrar. Hoy día, yo creo que se va progresando en ese sentido; más sentido del compás, del tiempo, sobre todo de los ritmos, claro. Hay más conocimiento musical y eso te hace posible llegar a otro sitio... digo yo, no sé, porque ya llevo desde esta mañana aquí.

**Faustino:** Muchísimas gracias Diego, por tu sabiduría y a ustedes por la atención.

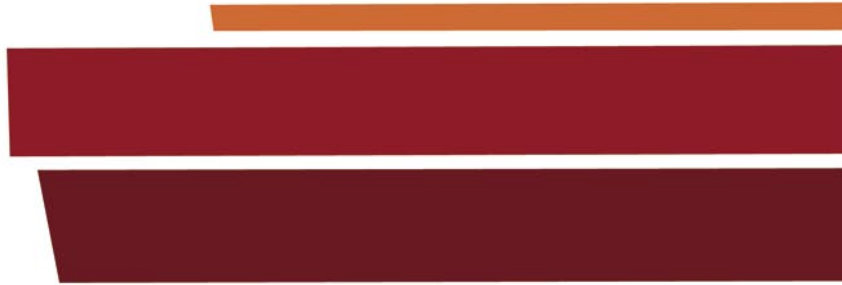
**Diego:** Gracias a la familia y a todos vosotros.

*Son las 14:30 horas.*









**Anexo. REEDICIÓN DE  
“RITO Y GEOGRAFÍA DEL CANTE”**

**José María Velázquez Gaztelu**



Más de una vez he dicho que me ha interesado la música - en este caso la música flamenca - no como un hecho aislado; ni siquiera me he sentido atraído por ella solamente a causa de sus valores estéticos, ni por sus calidades intrínsecas como arte mayor, suponiendo que exista un arte menor. Me subyuga y conmueve porque es la manifestación más auténtica o que mejor define a unas gentes, a un paisaje y a la vida de los pueblos. A través de la música puedo observar y seguir los avatares de un núcleo humano a lo largo de su proceso histórico. Va marcando y definiendo las distintas etapas y por la música se sabe si fueron períodos de paz o de guerra, de temor, de incertidumbre o de dicha, teniendo en cuenta que la música a veces actúa de revulsivo o, en muchos casos, de elemento liberador.

Limitándonos al terreno de la música flamenca les diré que hay sonidos que uno lleva grabados para siempre como una marca indeleble, y la visión puede ser tan fascinante como sobrecogedora, sobre todo si el receptor de esa música, de esos sonidos, es un niño de cinco o seis años y el hecho se ajusta a pequeñas parcelas del devenir cotidiano e incluso a circunstancias personales muy precisas. Yo recuerdo que con esa edad se producían continuamente dos situaciones que ocupaban mi atención por entero. Una era que, lindando con mi casa de Arcos de la Frontera, estaba la cárcel; más concretamente, el patio de la cárcel, con un techo de rejas para evitar cualquier tentación de fuga: una especie de jaula por donde los presos deambulaban sin rumbo fijo o se sentaban buscando las escasas zonas soleadas en invierno y, por

contra, los exiguos rincones de sombra durante el verano. Esto lo veía yo desde la azotea. Pero mi curiosidad se centraba especialmente en lo que cantaban y que se escuchaba en cualquier sitio, sobre todo en la cocina, situada casi al mismo nivel que el techo del patio de la cárcel.

Esos hombres eran contrabandistas de poca monta, mochileros que traían a las espaldas el tabaco de Gibraltar por barrancos inverosímiles a lo largo de la Serranía de Ronda, que a su vez enlaza con la de Cádiz, y llegaban hasta mi pueblo desde donde se iniciaba la distribución del género hacia Jerez y las localidades de la costa atlántica gaditana.

También había camorristas de navaja y desesperación y, de manera fortuita, algún caso residual del maquis bajo andaluz, junto con rateros de caseríos de fincas y vagabundos indocumentados que veíamos subir Cuesta de Belén arriba, esposados y escoltados por una pareja de la guardia civil.

Bien, pues a lo largo de todo el año, estos presos ensayaban con una persistencia ejemplar, una tras otra, las saetas, ya que en Arcos existía la costumbre, tan cruel como injusta, de liberar en la madrugada del Viernes Santo, ante el paso de Jesús Nazareno, a quién mejor las cantase. El espectáculo, no por humillante menos aterrador, consistía en hacer bajar a los presos a una siniestra dependencia carcelaria, separada de la calle por una reja de gruesos barrotes, a los que los saeteros se aferraban con ira, y desde allí cantaban, bajo la atenta mirada de un jurado compuesto por el

alcalde, el teniente de la guardia civil y el párroco, con uniformes y hábitos de gala. El veredicto, como pueden ustedes imaginar, solía ser de lo más incongruente.

**“Desde la azotea observaba a lo largo del año el desafío de los presos y sus saetas carceleras”**

¿Qué veía yo en esa música, mejor dicho, qué reflejaba para mí esa música? Pues, además de su dramatismo y de la tristeza infinita que me producía, allí un hombre se doblegaba y aceptaba un degradante ritual con tal de conseguir un más que dudoso perdón. O lo que es lo mismo, aquella saeta no era otra cosa que un rabioso grito de libertad.

Si desde la azotea observaba a lo largo del año el desafío de los presos y sus saetas, nunca mejor dicho, carceleras, desde el balcón de mi cuarto veía llegar todos los sábados, a la caída de la tarde, los trabajadores del campo, la mayoría temporeros, es decir, supeditados a la eventualidad de los períodos agrícolas, que entraban en la taberna de enfrente. Conforme iba oscureciendo, subía la intensidad de las conversaciones, o sea, el tono de voz crecía en relación directa a la falta de luz diurna. Pero había un límite, un final de la algarda impuesto por no se sabe qué raros motivos. Y entonces, rozando la madrugada, se hacía el silencio. No era un silencio normal, era más bien una especie de calma premonitoria. A partir de ahí, una voz rota iniciaba un fandango, acompañada por el sonido de las manos sobre el mostrador de

madera. Cuando finalizaba, otra voz sustituía a la anterior, y así sucesivamente.

Ese desesperanzado relevo, ese ceremonial desvalido, donde los fandangos hablaban invariablemente de desengaños amorosos y de los sinsabores e injusticias del trabajo esporádico en los cortijos, era un muestrario de las circunstancias adversas que sufrían esos trabajadores de vida azarosa. Salieron de sus casas antes del alba, trabajaron duramente de sol a sol y durmieron en el suelo de las gañanías. El sábado regresaron, se lavaron y se pusieron ropa limpia para marcharse a la taberna. ¿Qué expresaba para mí esa música, esos cantes agrios y destemplados a los que llegué a ponerles el nombre de fandangos de mostrador? Lo que sí es cierto es que con esos sonidos he convivido siempre y a partir de ellos, conforme fui creciendo, comencé una búsqueda de sus significados y un perseverante seguimiento para descubrir el porqué me atraían tanto.

También se hicieron familiares esos sonidos y establecí con ellos una comunicación cada vez más rica y perturbadora, basada en una suerte de código doméstico que si por un lado aumentaba hasta adquirir grandes proporciones, por otro se ramificaba abarcando una emocionante diversidad, con nuevas formas, todas ellas de un gran atractivo.

Esta situación fue entonces para mí como una correría, casi una empresa de riesgo, que, por lo que estaba comprobando, no tenía fin. Cada nueva experiencia me colmaba y satisfacía pero,

al mismo tiempo, me animaba a seguir adelante y me alentaba a llevar a cabo otro descubrimiento.

La cercanía de Jerez de la Frontera resultó fundamental y allí se me reveló un universo sugerente, donde esos sonidos adquirirían una dimensión gigantesca. Pronto entré en contacto con una incipiente Cátedra de Flamencología, donde, con el formidable entusiasmo de Juan de la Plata y Manuel Ríos Ruiz y los pocos medios de que disponían, los versos y el flamenco convivían y se daban la mano, estableciéndose entre ambos gratificantes vínculos que daban unos resultados inmejorables. La cátedra tenía entonces su sede en dos habitaciones que daban al patio del Alcázar. Precisamente, en ese patio ofrecí una de mis primeras lecturas de poemas, con la presencia entre el público, ocupando puestos de primera fila, de unos beatíficos y orondos Tío Parrilla y Tío Borrico que con cierta conmiseración me aplaudían y animaban. Algún tiempo después ellos fueron mis primeros maestros en el flamenco, con buenas dosis de prolongadas y sabrosas charlas.

Esos sonidos fueron aumentando su poder y misterio cuando comencé una fructífera amistad con la familia Terremoto, con la de los Peña de Lebrija, con la de los Morao, Mairena y los Sordera. Digamos que, con mi compulsiva tendencia a asistir a aquellos innumerables festivales flamencos que se celebraban en cualquier pueblo o ciudad de la baja Andalucía, se estaba cerrando un ciclo. Éste ya culminaba cuando, en Sevilla, José Manuel Caballero Bonald me admitió en calidad de grumete en una deslumbradora

travesía flamenca que él comandaba y que cuando salió a la luz pública se llamó Archivo del Cante Flamenco.

Y quiero subrayar esto porque el Archivo fue una referencia para la serie televisiva Rito y Geografía del Cante y nos facilitó las claves con las que Mario Gómez, Pedro Turbica y yo comenzamos a elaborar el proyecto. Es decir, llevar a cabo un trabajo de investigación musical, teniendo en cuenta los aspectos antropológicos, geográficos, sociales e históricos. Para ello, decidimos desde el primer momento redactar los guiones con una idea clara: viajar a los lugares donde se producía el flamenco, prescindiendo de platós y decorados, y mostrarlo en su propio y natural contexto.

Haciendo un recuento más o menos aproximado diré, como en otras ocasiones, que entre 1971 y 1973 se realizaron 100 programas de media hora, con dirección de Mario Gómez, guión de Pedro Turbica, Mario Gómez y José María Velázquez, que también llevaba a cabo las entrevistas, la redacción de textos y las presentaciones en off, y flamencología de José María Velázquez y Pedro Turbica. Iniciamos un recorrido que nos llevó desde Cataluña a Extremadura, desde el sur de Francia a Castilla y Portugal, con viajes exhaustivos por toda Andalucía y Levante, Cartagena y La Unión incluidas. En esos casi tres años de trabajo, visitamos 28 localidades, grabamos a 186 cantaores, 47 guitarristas, 13 grupos, 313 palmeros, bailaores, jaleadores y gentes de reunión, y efectuamos 217 entrevistas, tanto a investigadores como a musicólogos, historiadores, escritores y

flamencos.

Nos propusimos desde el primer momento tres metas que englobaban el proyecto general: descubrir o redescubrir para el gran público intérpretes que por diversas circunstancias se encontraban en una situación de marginalidad o fuera de los cauces comerciales del flamenco, y exponer sus cantes como ejemplo de algo que constituía la base o raíz de unas formas expresivas que estaban a punto de desaparecer. Defendíamos la opinión de que el flamenco implica en sus enunciados los episodios que definen a unas gentes y sus circunstancias en un dominio temporal determinado. En realidad, pretendíamos explicar también esa Andalucía profunda, casi olvidada, y reflejar el aliento de una tierra por medio de sus cantos y danzas.

El segundo reto fue procurar un ambiente propicio y adecuado, lo más natural posible, para que nuestros invitados -algunos nunca habían cantado en público y la mayoría jamás vieron una cámara o un equipo de grabación- pudieran desenvolverse con comodidad. A las figuras indiscutibles, a los grandes emblemas del arte flamenco, acostumbrados a desarrollar su actividad en tablaos, prestigiosos teatros o multitudinarios festivales y conciertos, los sacamos de su entorno habitual, de su espacio acostumbrado, despojándolos de todos los elementos que son inherentes a su condición de divos, para situarlos en un marco menos encorsetado y más confortable. Al no ser necesaria la gestualidad propia del escenario y desaparecer, por tanto, el histrionismo de la representación, logramos que se produjeran momentos holgados

y distendidos, un cauce por el que las voces, guitarras, palmas y bailes fluían con espontaneidad, sin artificios, propiciando espléndidas ocasiones donde la invención y las repentinas improvisaciones se mostraban en su revelación más genuina y auténtica. Todo ello invirtiendo una buena dosis de paciencia, sin forzar la grabación, sino esperando a que el cantaor y el guitarrista se encontrasen a gusto y ellos mismos decidiesen el momento de empezar.

Y la última meta a cubrir, o al menos la que nos designamos como objetivo, fue la de potenciar, divulgándolos, los criterios estilísticos que comenzaban a surgir entonces, lo que ahora llamaríamos las nuevas tendencias, cuyas vanguardias estaban encarnadas por nombres reveladores.

El hecho de establecer una relación directa, cotidiana y casi familiar con los que entonces eran los decanos del flamenco, no dejaba de ser una experiencia emocionante. Por ejemplo, atravesar el puente de Triana en coche de caballos con Pepe de la Matrona, mientras recordaba sus andanzas por aquella Cuba de aire colonial a principios del siglo XX o las aventuras en el México revolucionario de Pancho Villa; el sentarnos a charlar con Tía Anica la Piriñaca en su casa del jerezano barrio de Santiago; escuchar, en una vieja taberna malagueña, a Diego el Perote, hablándonos del Café de Chinitas y de sus amigos Juan Brevia o Fernando el de Triana; a Tomás, en su casa de Sevilla, refiriéndose a su padre, Manuel Torre; a Rosalía de Triana, contándonos sus actuaciones en los cafés cantantes sevillanos El Kursaal o El

Novedades, o Juan Talega, en su vivienda de Dos Hermanas, cantándonos el último martinete de su vida, constituyó para nosotros el descubrimiento de un mundo tan insospechado como revelador.

Después de enterarnos de su fallecimiento, nos desplazamos rápidamente a esa localidad sevillana en un mediodía triste y entoldado. Le dimos el pésame a su hijo y a sus nietas, y allí, en la misma habitación, grande, de techos altos y con el suelo de ladrillos, donde hacía poco le habíamos filmado a Juan, compartimos esos momentos de silencio y soledad con Fernanda y Bernarda, que habían llegado desde Utrera; con Paco Lira, que se vino con nosotros desde Sevilla; con Francisco Moreno Galván, José Menese y Diego Clavel, que viajaron desde La Puebla de Cazalla. En ese paisaje de miradas cruzadas, de silencios apenas interrumpidos por alguna frase dicha casi en tono de susurro, todos éramos conscientes de la pérdida de una figura que representaba un flamenco que nunca se volvería a repetir. Posiblemente, Talega había sido el último superviviente de una especie que ya estaba en vías de extinción, y quizá con él desaparecía una manera de entender el cante flamenco como fórmula expresiva estrechamente ligada a la propia vida, una ceremonia ancestral, que surgía espontánea y desinteresada, para manifestar los sentimientos. En esos instantes en que la memoria trata de supervisar cualquier detalle relacionado con la persona que acababa de dejarnos, yo recordaba una mañana lluviosa de la primavera madrileña en la que acompañé a Francisco Moreno Galván a una comisaría del centro para pedir los permisos gubernamentales a fin de

que pudiera celebrarse un magno festival que se preparaba en el Teatro de la Zarzuela en honor de Juan Talega y que se preveía para el 22 de mayo de 1970. Francisco, nerviosos como un flan, tuvo que beber tres copas de brandy antes de ponerse delante del guardia y rellenar los cuestionarios pertinentes. Su hermano José María, que ya había pasado por la cárcel, y la mayoría de sus amigos intelectuales y artistas, estaban fichados por la policía de Franco y él, lo que temía, era que en el momento de que le pidieran la documentación para tramitar la licencia, al reconocerlo lo pusieran sin más preámbulos entre rejas. Al final, esto no ocurrió y el homenaje a Talega se celebraría con un cartel de lujo, en el que figuraban los tres hermanos Mairena, Juan Varea, Rafael Romero, Lebrijano, Menese, Morente, Camarón, Melchor de Marchena, Manolo Cano, Manolo Sanlúcar, Perico el del Lunar o Merche Esmeralda, entre otros. Un lujo, ese homenaje en el que sonaron las voces de presentación de Fernando Rey y Paco Rabal.

*“Antonio Mairena estaba envuelto en un aura mesiánica. Todo lo que hacía, ya fuera cantando o hablando, poseía una compostura vital que traspasaba el tiempo”*

Otro cantaor, que tuvo un especial protagonismo en Rito y Geografía del Cante, fue Antonio Mairena. Yo quisiera exponer aquí, brevemente, una serie de consideraciones, que son como apuntes, quizá impresionistas, fruto de mi propia experiencia y mi recuerdo de aquellos momentos en los

que tuve el privilegio de estar con él y compartir algunas circunstancias singulares. Ustedes saben que Antonio Mairena estaba envuelto en un aura mesiánica. Todo lo que hacía, ya fuera cantando o hablando, poseía una compostura vital que traspasaba el tiempo. Él se sentía predestinado, y en una memorable ocasión fue investido como guardián de los secretos. Visionario del más allá y consagrado heredero del duende, cargó sobre sus espaldas con la responsabilidad de hacer perdurable en el futuro lo que en aquel momento se llamaba “pureza”. Así ocurrió y así lo cuenta en sus memorias:

*“La responsabilidad de proyectar el cante hacia el futuro y establecer unas bases sólidas, tanto estructurales como musicales y estilísticas, para el día de mañana”*

“En la inolvidable noche del 17 de julio de 1976 asistí a la boda gitana que se celebró en su ámbito estrictamente familiar y que tuvo para mí la virtud de hacerme revivir un ambiente que para cualquiera pudiera ser casi fantasmagórico. Fue una noche con toda la hermosura de un marco oriental en la que pude comprobar que supervivía el gran misterio de mi raza, la ‘Razón Incorpórea’, la cual hizo su aparición, como Celinda en el viejo romance, más hermosa que cuando sale la luna en oscura noche y el sol entre las tempestades. Apareció llevando en su mano derecha una rama de jazmines blancos, y yo sentí que estaba conmigo la reluciente estrella del optimismo y

la alegría interior de la esperanza, acompañando mi vida y asistiéndola. Cuando se dio de cara conmigo, fue y me dijo: ‘Mairena, acércate a mí, que en esta época me conocen por desgracia muy pocos gitanos. Quedas coronado con mi virtud. Toma esta rama para que tú corones con tu autoridad a quien lo merezca de los gitanos, que pocos serán’”, escribió Mairena en sus memorias.

Quizá esta situación, un tanto naif y difícilmente explicable en un contexto racional, establezca el talante de Mairena y la posición que adoptó sin ninguna reserva. La clave puede estar en estos párrafos que entresaco también del final de sus “Confesiones”: “Entre mis proyectos para un futuro inmediato tengo dos importantes. El primero de ellos es la grabación de un LP, que quiero dedicarlo a la memoria de Ricardo Molina - el poeta y profesor cordobés, íntimo amigo de Mairena y autores ambos del libro “Mundo y formas del cante flamenco” - y que tiene por objeto proyectar el cante hacia un futuro”. Subrayo “proyectar el cante hacia un futuro”. “Me he dado cuenta”, continúa diciendo Mairena, “de que yo, a pesar de mi respeto a los moldes y estilos heredados, he cantado siempre con una visión de futuro” -insiste- “y casi siempre he reelaborado los cantes, partiendo de su esencia y desarrollando sus posibilidades musicales. Esta grabación se podría llamar ‘Antonio Mairena: su cante para el año 2000’. En ella pienso desarrollar una técnica que se pueda actualizar dentro de muchos años, para que los fundamentos del cante no se pierdan”.

Esto es lo que asume Mairena de una forma clara

y precisa: La responsabilidad de proyectar el cante hacia el futuro y establecer unas bases sólidas, tanto estructurales como musicales y estilísticas, para el día de mañana, que él identifica con el año 2000.

Aquí debo aclarar dos cosas. Primero que, según Mairena, la “Razón Incorpórea” es el honor, la base de la cultura y el conjunto de las tradiciones gitanas, así como la fuente de inspiración del cante gitano y el espíritu antiguo de los ritos, en especial el de la boda. Y segundo, que, para situarnos históricamente, diré que las “Memorias” fueron publicadas en 1976 y, si me lo permiten, y a nivel anecdótico, diré que el ejemplar que tengo lleva esta dedicatoria: “A mi entrañable amigo José María Velázquez, un puñado de Duendes del Cante Gitano Andaluz, con el sonido de mi eco y mi gran afecto. Antonio Mairena, Sevilla, 15 del 11 de 1978”.

Pero yo creo que aún antes de que se le apareciera el gran misterio de su raza, la “Razón Incorpórea”, con la rama de jazmines, y fuera coronado con su virtud, ya Antonio preveía cuál iba a ser su labor en el flamenco y lo que le tenía asignado el destino. Digamos que ese curioso lance fue una confirmación.

Porque en 1920, siendo niño, ya Antonio cantó en una fiesta familiar donde estuvo baliando el gran Faíco el Viejo, que cogió a Mairena en sus brazos, emocionado; que en 1924 ganó su primer premio de un concurso en cuyo jurado figuraba Joaquín el de la Paula, de Alcalá, amigo de la

familia y a quien oyó cantar desde muy pequeño, a lo que hay que sumar sus muchos momentos de embeleso escuchando a Manuel Torre -“Finito, tráeme una paloma de aguardiente grande. Me decía Finito porque yo en aquel tiempo era muy delgado...”-, son para Antonio circunstancias iniciáticas que lo iban llevando de la mano por un camino ya escrito. Él sacralizaba esos acontecimientos como factores que iban entretejiendo su propia vida. No eran simples anécdotas de un muestrario más o menos pintoresco, sino que su simbología lo marcaba irremisiblemente.

Incluso en la concesión de la Llave de Oro, que le fue otorgada en 1962, Antonio lo asumió como un compromiso histórico. Independientemente de la valoración profesional que pudiera tener dicho galardón y de las complejidades en cuanto a la decisión del jurado en un premio de esa naturaleza, Mairena se acuerda entonces del primer poseedor de la Llave en estos términos: “Teniendo en su mano” -se refiere a Tomás el Nitri- “una llave que debía simbolizar la continuidad, la sabiduría, la conservación y la pureza del cante gitano andaluz”.

Lo que intento poner en evidencia es ese criterio de Antonio -más que criterio, ese sentimiento profundo- que hacía trascender el flamenco, elevarlo a otro nivel, imprimiéndole una dimensión de futuro. Porque él era el cante mismo. De una manera visceral e inseparable. Vivía, pensaba, sentía y se movía a través del cante. No había otra cosa. Pero no sólo el cante como forma de expresión musical, sino como única razón de ser.

En el caso de Antonio Mairena se puede hablar de una filosofía flamenca. Su reflexión interna procedía de ese caudal y a partir de ahí se desarrollaba. Esta conjunción, esta comunión arte y artista, no la he observado con tanta evidencia como en Antonio y se manifiesta siempre con mucho peso en Rito y Geografía del Cante.

Naturalmente, todo esto se reflejaba en los aspectos externos. Cuando íbamos al número 12 de la sevillana Calle Padre Pedro Ayala, un pequeño chalet junto a la Cruz del Campo, donde vivía, reconocíamos, en efecto, que esa era la casa de Antonio. No podía ser otra. Estaba impregnada de una palpitación que tenía un sabor antiguo, pero también moderno, muy actual. Una sutil energía sin tiempo recorría ese ámbito que si por un lado imponía respeto, por otro rezumaba cordialidad y franqueza. Todo, en ese reducto vivo, poseía una calidez envolvente: los cuadros, los libros, las flores, los discos, no tenían una disposición rotunda, sino natural, como un árbol al que con el tiempo le crecen ramas y hojas. Allí se condensaba la historia de Antonio: una fotografía de su madre, Aurora García Heredia, y de su padre, Rafael Cruz Vargas. Y viejos retratos de El Nitri, Talega, El Loco Mateo, Joaquín el de la Paula, placas, trofeos, dos cuadros originales de Francisco Moreno Galván, la llave de Oro guardada en un estuche y, presidiendo el salón, otro cuadro, inmenso, una cabeza, de Manuel Torre. Junto a él, perennes, inalterables, un ramo de amapolas: “Corté flores de un almendro/ y amapolas de un trigal./ Comparé los dos colores/ con los tuyos,

soleá,/ cuando te hablan de amores”. Pero a él le gustaba sentarse en una mesa camilla que había después de la entrada, en un recodo que hacía el salón. Sobre ella, libros, un cuaderno de notas y la grabadora.

Su paseo por la Calle Sierpes no había quien se lo quitara. En aquel tiempo -me refiero a principios de los años setenta- la Sierpes era el corazón de Sevilla: tratantes, buscavidas, banqueros, encuentros fortuitos o convenidos. Antonio se desenvolvía saludando a unos y a otros con la soltura de quien se sabe admirado por una ciudad que lo acogía, a veces con cariño, otras con fascinación y las más -mal de amores- con una voluntad tan apasionada como sofocante.

Algún día me tomaba del brazo y caminábamos sin rumbo fijo. Una noche que amenazaba lluvia, salimos de La Cuadra, el local regentado por Paco Lira y corazón de la cultura sevillana, y lo acompañé a tomar un taxi. No obstante, comenzó a andar. Cinco o seis pasos y se paraba; otros cinco o seis pasos y volvía a detenerse. De pronto se quedó clavado y me dijo: “El cante está ahí -y señalaba el cielo encapotado- ; esta ahí, en el espacio. Quien tenga capacidad - y se me quedaba mirando fijamente -, el que tenga capacidad puede hacerlo suyo y desarrollarlo”.

Al final, nos olvidamos del taxi y llegamos andando hasta su casa. Antes de despedirnos, me dijo: “La gente aún no sabe la riqueza que encierra el cante; es un mundo todavía casi virgen, sin descubrir. Ojalá los más jóvenes se den cuenta,



porque esta ahí -y señalaba de nuevo al cielo-, está ahí vivo”.

Quizá estos retazos sirvan como referencias que ayuden a desvelar su arte; un arte que nunca se podrá calificar de frívolo, pues escasas concesiones, por no decir ninguna, se permitió Antonio, en una trayectoria artística casi ascética de tan sobria; un arte que, en último caso, se exhibe, con todo su esplendor en la colección Rito y Geografía del Cante, en cuyos rodajes, como digo, a principios de los años setenta, mostraba dos aspectos distintos. Uno era su aire adusto, en muchos casos grave y casi siempre profesoral, como si estuviera hablando ex cátedra, y el otro su pasión por aquellos momentos en los que surgía la fiesta, los cantes por tangos y bulerías, que bailaba y cantaba, despojándose de su porte en muchos casos dogmático y severo, para dar rienda suelta al gozo sin ataduras.

En cierta ocasión, le estábamos filmando en una antigua taberna de Sevilla, rodeado de sus incondicionales Rosalía de Triana, Tomás Torres, su hermano Curro y Melchor de Marchena. Casi llegando al término de la grabación, dedicó uno de sus cantes a Paco Lira, que estaba allí presente. Al finalizar, Paco nos invitó a Mairena y sus acompañantes y al equipo de Rito a tomar una copa en La Cuadra. La fiesta, como pueden ustedes imaginar fue memorable, sobre todo en el momento en que Rosalía se empeñó en enseñarle a Antonio cómo se bailaban los primitivos tangos trianeros, en los que las mujeres se pasan la falda entre las piernas en un balanceo donde lo pícaro

no oculta su intención erótica. Los esfuerzos de Antonio por hacerse pasar la chaqueta entre las piernas y no perder el compás fue de lo más ilustrativo, porque, además de las risas de todos los presentes, en especial las de Melchor, explicaba la personalidad de un artista, que si por un lado mostraba su rostro como superado por el peso de una extraordinaria responsabilidad histórica, por otro, y en muy diferentes situaciones, vivía de manera cálida y desbordada los momentos de más alegría. Lo vemos en Rito, cuando habla, inexorable y estricto, y cuando, por ejemplo, baila las bulerías con Tía Pepa la Chicharrona y Tía Juana la del Pipa.

*“El cante está ahí, esta ahí, en el espacio. Quien tenga capacidad, el que tenga capacidad puede hacerlo suyo y desarrollarlo”*

Pero también, por otro lado, Mario Gómez, Pedro Turbica y yo compartíamos edad, desvelos y espacios políticos y estéticos con la gente de nuestra generación, con aquellos que comenzaban a elaborar unos códigos expresivos y abrían tímidamente puertas y ventanas para que se fuera colando un aire fresco que nos evitara perecer de asfixia ante un mal entendido clasicismo, ante un fanatismo talibánico en el que no creían ni los propios artistas y que era producto de una deformada interpretación de sus propuestas por parte de algunos aficionados, con actitudes ciertamente extremistas. Estábamos al lado de José Mene-se, solidarios y participando de las letras que le escribía Francisco Moreno Galván; nos sentíamos

dentro y formando parte de la música que hacían Paco de Lucía, Manolo Sanlúcar y Paco Cepero, del sonido claro y vivificante de Camarón, del proceso renovador que planteaban Enrique Morante o Juan Peña el Lebrijano.

De todo ese llamativo corpus musical que se manifestaba a principios de los años setenta, y que va desde los más ancestrales ecos hasta los primeros amagos de ruptura con el pasado, incluyendo a los maestros de entonces y a los que después lo fueron, se nutre Rito y Geografía del Cante, una serie que a lo largo de los tiempos ha atravesado por distintas etapas. Una de ellas fue la desafortunada publicación de 1997, sin restaurar ni documentar, con programas incompletos, a los que se les añadían planos que no tenían nada que ver con la versión original e incluso trozos de películas de variado género. Dicha publicación iba acompañada de un libro, lujosamente editado, eso sí, pero en el que extrañamente se silenciaron los nombres de los autores de Rito.

Este relato podía haber terminado aquí si no fuera porque en un momento determinado me decidí sin más dilación a hacer todo lo necesario para conseguir la recuperación digna -una rehabilitación merecida y honorable- de los sonidos que siempre me han acosado y que de manera furtiva estrecharon el cerco hasta ser parte de mí mismo. Algunos fervorosos amigos, asimismo pertenecientes a la descarriada congregación de los que probaron esa música y quedaron atenzados, no dejaron de alentarme para que esa posibilidad se realizase y me señalaban como el más indicado

para gestionarla con resultados positivos y llevarla a buen término.

A veces ciertos proyectos tienen algo de ocultación, zonas oscuras por las que se hace difícil transitar, sobre todo si encima de ellos se han ido depositando los años y sólo permanece “un recuerdo vago, como lo que resta del paso de una sombra”, que diría Saramago, aunque, como en el caso de Rito y Geografía del Cante, al correr el velo de la edad descubrimos un sorprendente mundo, donde se producen situaciones y actitudes impensables ahora, iniciado ya el siglo XXI, pero que eran el palpito más común de la vida de entonces, de los sonidos de entonces, de una música flamenca que se expresaba en aquella época con rutilante riqueza y una diversidad esplendorosa.

Para llevar a cabo el proyecto de restauración, tanto de la imagen como del sonido, fue necesario que el Departamento Comercial de Televisión Española, aceptara mis argumentos sobre la necesidad imperiosa de rescatar la serie íntegra, elaborando, además, una documentación lo más completa posible sobre todos los personajes que aparecen en los distintos programas; que Círculo Digital, se interesase por Rito y Geografía del Cante, firmase con Televisión Española un acuerdo para su comercialización y me nombrase director de la colección, encargándome los textos que aparecen en el libreto y el trabajo de investigación y documentación, además de las presentaciones en imagen de cada programa, y, por último que, tanto Televisión como Círculo Digital, contasen y pusiesen a disposición del proyecto un magnífico

equipo de profesionales, que como muchos de ustedes están comprobando, realizan un trabajo impecable.

Así que partiendo de los negativos originales, nos pusimos manos a la obra y ya comenzamos a tener los resultados.

Para completar la presentación de la nueva colección -que quiero dedicar como homenaje a Mario Gómez y Pedro Turbica, que ya no está con nosotros, y con los que compartí esta aventura inolvidable hace más de treinta años - , he realizado con el editor de vídeo César Belandia y con el editor de audio Áxel Ávila, ambos de Círculo Digital, un documental de veinte minutos, en el que, utilizando el material que hasta ahora tenemos restaurado, he intentado resumir, a base de secuencias cortas, algunos de los aspectos de Rito y Geografía del Cante. Es una visión fugaz de algunos momentos que considero representativos, comenzando con un paulatino viaje por los escenarios geográficos, por los paisajes de donde nacieron unos sonidos inconfundibles, esos sonidos que desde niño me fascinaron, para continuar con una sucesión de opiniones, que dan, creo yo, una visión del flamenco en esos momentos, y concluir con una gran fiesta, con el rito, donde la mejor música se muestra en todo su fulgor y con todo su apasionado gozo.

Muchas gracias.





*Sevilla, mayo de 2007.*











**DVD LOS FLAMENCOS HABLAN DE SÍ MISMOS**



**Los flamencos hablan de sí mismos** es el título de un curso que se desarrolló en la Universidad Internacional de Andalucía, entre el 18 y el 22 de septiembre de 2006. Conocer de cerca al artista y su obra y descubrir a la criatura que le da vida, era la intención. La nacencia, la familia, el aprendizaje, corrientes de influencias, desarrollo artístico, profesionalidad y una vida de arte. Y para renglonear la palabra, en cada una de las cinco sesiones, particulares compañeros de conversación. Así quedó el programa: Matilde Coral, Chano Lobato y Jesús Vigorra; José María Velázquez-Gaztelu sobre “Rito y geografía del canto”; Manolo Sanlúcar y Juan Manuel Suárez Japón; El Lebrijano y Manuel Curaio; Merche Esmeralda y Rosalía Gómez y Diego Carrasco con Faustino Núñez. Personalidades del arte flamenco de primerísima instancia; maestros irrepitibles, con una estela de valores seguidos por generaciones; ellos, cuando hablan, representan una época, tan exclusiva que sólo se entiende contada por ellos, como aquí lo hacen.

Fruto de estos encuentros es este trabajo que aquí presentamos, que compila la transcripción de las entrevistas y se completa con un montaje audiovisual en el que se incluye un documental del curso y un índice para el que se han seleccionado los momentos más sublimes de cada sesión del curso.

Desde la admiración restaurada de Matilde por Pastora Imperio, al canto de los *calamares* de Chano a una japonesa; los juegos cantaores desmemoriados de La Niña de los Peines que cuenta El Lebrijano y el cantífeo con que ilustra sus aportaciones a la *soleá*. Otro trazo empieza en la conciencia flamenca y andaluza de Manolo Sanlúcar, para rematar con el último recuerdo vivo de su padre; Merche Esmeralda reviviendo entre sollozos su papel en “Medea” y llena de orgullo por su reciente licenciatura en Grado Superior de Danza... Y por último, José María Velázquez hablándonos de “Rito y geografía del canto”, serie considerada el “Museo del Prado” del flamenco.



UNIVERSIDAD INTERNACIONAL  
DE ANDALUCÍA

CON LA COLABORACIÓN DE

agencia Andaluza  
para el Desarrollo  
del flamenco

