

Manuel Curao

# LOS FLAMENCOS

## HABLAN DE SÍ MISMOS IV

—  
MANUEL MORAO

—  
MARIQUILLA

—  
ANTONIO DE CANILLAS

—  
ARCÁNGEL

—  
MANUEL MOLINA



Agradecimientos

**A la Agencia Andaluza para el Desarrollo del Flamenco  
y a la Bienal de Flamenco de Sevilla**

Dirección de la publicación, guión y dirección de DVD

**Manuel Curao**

Coordinación

**Celia Macías**

Fotografías

**Celia Macías**

Transcripción literal

**Video Televisión Huelva producciones S.L.**

Diseño y maquetación

**Ricardo Barquín Molero**

Ilustraciones

**Irene Mala**

Producción DVD

**SAV-UNIA. Servicio Audiovisual de la Univ. Internacional de Andalucía**

Jefe de producción DVD

**Enrique Antonio Martínez**

Realización y edición DVD

**Enrique Antonio Martínez**

Producción y cámara DVD

**Daniel González Gobernado**

---

Copyright de la presente edición

**Universidad Internacional de Andalucía**

Copyright

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

**Universidad Internacional de Andalucía**

Edición de 700 ejemplares. Mayo de 2010

---

**Universidad Internacional de Andalucía**

**Monasterio de la Isla de la Cartuja. C/Américo Vespucio, 2. 41092 - Sevilla**

**www.umia.es**

ISBN de la presente edición: **978-84-7993-097-4**

ISBN de la obra completa: **978-84-7993-060-8**

Depósito Legal: **XXX**

Impresión: **Coria Gráfica S.L.**



## **IRENE MALA / ILUSTRADORA**

*SEVILLA, 1978.*

Licenciada en Bellas Artes por la Universidad de Sevilla, no tarda en hacerse un hueco en la ciudad, intercalando su pasión por las pinturas con su amor por el flamenco.

Entre sus galardones se incluye una beca AIE para estudios de Cante Flamenco en la Fundación Cristina Heren, el Tercer Premio Creación Joven de Sevilla, el Premio el Corte Inglés de la LV Exposición de Otoño, Sevilla, y una mención de honor en Becarte, Huelva.

Participa activamente en numerosos movimientos culturales de la ciudad, tales como Intervenciones en Jueves, Vulgarisarte o Ladyfest Sur.

Entre las exposiciones colectivas destacamos “2nd Modstyle, estilo segunda modernización”, en el CAAC de Sevilla, y la participación en el festival LOOP en el CCCB de Barcelona.

Además, Irene es cofundadora del colectivo Wilgeforte y en la actualidad trabaja en varios proyectos artísticos relacionados con la ilustración (infantil y adulta), la pintura, el vídeo y el tatuaje.



# ÍNDICE

Prólogo

**LOS FLAMENCOS HABLAN DE SÍ MISMOS**

Rector Magnífico Don Juan Manuel Suárez Japón

**12**

—

Introducción

**MANUEL CURAO**

**16**

—

Capítulo I

**MORAO ES MORAO / Manuel Curao**

**22**

**MANUEL MORAO Y MANUEL CURAO**

**24**

—

Capítulo II

**MARIQUILLA Y EL CAUCHÍ / Marta Carrasco**

**64**

**MARIQUILLA Y MARTA CARRASCO**

**66**

—

Capítulo III

**TRABAJANDO EL DUENDE / José Luis Ramos**

**108**

**ANTONIO DE CANILLAS Y JOSÉ LUIS RAMOS**

**110**

—

Capítulo IV

**CANTAOR DE LOS NUEVOS TIEMPOS / Miguel Ángel Fernández**

**146**

**ARCÁNGEL Y MIGUEL ÁNGEL FERNÁNDEZ**

**150**

—

Capítulo V

**MANUEL MOLINA: ALMA LIBRE / Antonio Ortega**

**204**

**MANUEL MOLINA Y ANTONIO ORTEGA**

**206**

—

Anexo

**CONFERENCIA SOBRE LA PRODUCCIÓN DISCOGRÁFICA DE LOS AÑOS SETENTA Y OCHENTA, EL FLAMENCO Y SU EVOLUCIÓN (EXTRACTO)**

Gonzalo García-Pelayo

**258**





**PRÓLOGO**  
**LOS FLAMENCOS HABLAN DE SÍ MISMOS**

**RECTOR MAGNÍFICO**  
**DON 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.*

*Mas, 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 aun así hemos de admitir que las más de las veces las “autobiografías” relatadas por algunos artistas con las que contamos, han devenido más 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.*

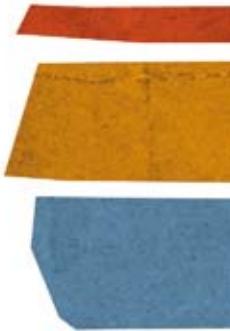
*En un arte como el flamenco, reflejo y fruto de un modo tradicional de crear y de transmitir la cultura, el testimonio de quienes lo protagonizan deviene, por tanto, en un factor esencial de conocimiento. Si es aserto repetido que en las culturas tradicionales cuando algún posible “informante” se muere 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, no sólo 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 Curao, pasaron por nuestras aulas entre los días 21 y 25 de septiembre las palabras y la sabiduría de Mariquilla, Antonio de Canillas, Arcángel, Manuel Morao, Manuel Molina y Gonzalo García-Pelayo, con los que dialogaron 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 un año más 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 2010 la V edición. Una edición que, con el mismo formato, hará sitio a la palabra de otros artistas flamencos cuyos testimonios serán recogidos, como estos, para ponerlos a disposición de los interesados, de los estudiosos, de los aficionados, de los amantes del flamenco en cualquier rincón del mundo.*



# **INTRODUCCIÓN**

## **LOS FLAMENCOS HABLAN DE SÍ MISMOS**

**MANUEL CURAO**  
**PERIODISTA. DIRECTOR DEL CURSO**

*El flamenco está lleno de vida arropada por un arte, que trasciende más allá de la música de su anatomía, para convertirse en espíritu que señala tiempos y espacios, criaturas y sociedad. Agradecidos a la Universidad Internacional de Andalucía porque permite que siga corriendo por sus entrañas la savia del Flamenco; por abrir de nuevo las puertas de su templo para una liturgia enriquecedora que obran los propios artistas, dejando los más completos testimonios de sus vidas. Así, al dictado de ellos, se puede seguir escribiendo “Los Flamencos hablan de sí mismos”, que ofrece su IV entrega, fruto del curso del mismo nombre, celebrado en la sede de la Isla de la Cartuja de Sevilla entre el 21 y el 25 de septiembre de 2009.*

*El programa se estructura en cinco sesiones con personajes representativos del cante, toque y baile, que se someten a una entrevista de amplio espectro realizada por ponentes de reconocida solvencia de la comunicación, la investigación y la producción. A ello contribuye la proyección de una selección de piezas audiovisuales, que dan pie a diversos comentarios entre los protagonistas.*

*La misión fundamental de este curso es conocer de cerca al artista y descubrir a la criatura que le da vida; la formación, mecanismos y técnicas de aprendizaje; la consolidación de la personalidad, desgranando las influencias y corrientes que han seguido; sus aportaciones, creatividad y desarrollo artístico; las claves antropológicas de los ritos, los territorios, los personajes y los ambientes; la profesión con sus distintos arquetipos de mercado... Y el arte.*

*El cartel quedó configurado de la siguiente manera: Manuel Morao con un servidor, Manuel Curao; Mariquilla con Marta Carrasco; Antonio de Canillas con José Luis Ramos; Arcángel con Miguel Ángel Fernández y Manuel Molina con Antonio Ortega. El curso se complementó con una conferencia sobre la producción discográfica de los años setenta y ochenta, el flamenco y su evolución, a cargo de Gonzalo García-Pelayo.*

*Esta obra se convierte en el compendio que deja fiel constancia de lo hablado, ofreciendo la más ajustada transcripción de las entrevistas. Y un complemento audiovisual, que ofrece una serie de testimonios seleccionados de lo visto y escuchado en los encuentros.*

*Quiero dar las gracias a todos los que han participado en este trabajo, al personal de la UNIA que ha colaborado en la realización del curso y a los que han hecho posible que esta publicación llegue a sus manos.*





**CAPÍTULO I**

**MANUEL MORAO**  
**Y MANUEL CURAO**



**MORAO ES MORAO**  
MANUEL CURAO

Para preparar al detalle esta entrevista había conseguido quedar con él en una terraza de la calle Porvera, antesala del barrio de Santiago y fronteriza vereda apegada a la antigua muralla del abre-cierra Jerez. Me acordé del cambio por seguiriya que la perpetúa en un cante que se me vino a la mente cuando divisé a Manuel ocupado entre un café con leche y la compañía de quien después me presentaría como antiguo compañero del ballet de Antonio. Cuando llegué remataban, sin llegar a ningún acuerdo –no podía ser de otra manera– sobre primacía de gitanos y no gitanos.

Manuel Morao no pierde puntada en cuanto a su radical defensa de la raza, que según sus convencimientos dio sentido al cante, el llamado gitano-andaluz, que confluye en las ideas de su amigo y admirado compañero Antonio Mairena.

Morao es el origen de una dinastía de tocaores a la que se asoma la tercera generación y que mantiene el concepto de un toque claramente difundido como sello familiar y definitivamente valorado en el panorama de la guitarra como exquisito.

Morao además es el patriarca que puso en el camino a la mayoría de las figuras y aficionados del flamenco jerezanos de los años setenta, en unas citas que convirtieron los jueves en el día del flamenco en Jerez.

Manuel Morao puede presumir, y no es inmodestia cuando lo hace, de haber estado en franca armonía con los mejores de distintas épocas; de haber dado varias vueltas al mundo con Antonio el bailarín; y después en la madurez de su carrera dirigiendo su propia compañía. Fue discípulo de Javier Molina y apoderado de la voz de Fernando Terremoto; dio vida a los espectáculos de Manolo Caracol; conoció la Alameda de Hércules en los tiempos de la Moreno y las Pompis y fue amigo de los Pavones; grabó con la Paquera y la Perla de Cádiz y fue el anfitrión de Mairena en Jerez.

La vida le ha dado poderes para administrar el orgullo de su arte, que se desmorona cuando la “muerte desatenta” agría la dulce ilusión y arrasa con lo más querido. Su vida en la reserva le lleva a recordar y convierte su mensaje en impagable memoria de un barrio que conoció en su plenitud flamenca, cuando su gente dedicada al campo arrancaba “lecos” que sonaban y sabían a tierra. Sus ideas tienen el exclusivo valor de una razón que, en la metáfora del cante, se presenta “incorpórea”, pero siempre gitana, porque Morao es Morao.

**MANUEL MORAO**  
**Y MANUEL CURAO**

**M. Curao** > Manuel me otorga el honor y el beneficio de poderlo llamar de t , pero estoy completamente seguro de que como se me va a escapar, prefiero llamarlo de usted para no equivocarme, y sobre todo, por el respeto. Y también por su categoría profesional y su relevancia voy a precisar decirle “maestro”, y s  que a la gente de Jerez, lo de maestro no le cae muy bien...  Por qué decirle a alguien “maestro” en Jerez, cree usted, señor Morao, que molesta?

**M. Morao** > Bueno, a mí en particular no me molesta, esa es la verdad, a mí no me molesta. Pero yo tengo entendido que lo de maestro es por un dicho que existe, que es el siguiente.... hubo un maestro, que era maestro barbero –los maestros barberos antes hablaban mucho, no paraban de hablar desde que te sentabas en el sillón– y hablaba de todo, y de todo sabía, era el maestro “liendre”, que de todo sabe, y de nada entiende. Entonces cuando te dicen maestro, parece ser que te est n diciendo que no sabes nada de nada. Hay distintas versiones de eso pero yo la que tengo es esta.

**M. Curao** > Bueno, pues me alegro, así me quedo tranquilo de que no se va a sentir molesto en ningún momento si empleo el término. Bueno, usted nace en el mes de julio del año 1919, en el barrio de Santiago,  c mo fue su nacimiento, su infancia, sus primeros pasos por el barrio?

**M. Morao** > Nací en la Calle Nueva, en el número veinticinco, en una casa que le decían la “casa nueva”, nunca supe por qué, me imagino que porque era la más nueva de la calle, porque las demás eran todos edificios muy viejos, muy antiguos. Para un gitano era un privilegio nacer y criarse en ese sitio, y más si se quería dedicar al flamenco, porque entonces, en aquella época, Jerez, junto con Cádiz y Triana, era una de las cunas más importantes del cante gitano andaluz..., me gusta llamarlo así, porque la palabra flamenco creo que nació para dulcificar un poco la palabra “gitano”, que era un término duro, casi ofensivo.

**M. Curao** >  Lo sintió en sus carnes en aquella época?

**M. Morao** > Pues se sigue sintiendo, porque el racismo existe, y va a existir toda la vida, desgraciadamente... Pues s , yo también lo he sentido, y lo he sentido después de haber hecho toda la trayectoria. A mí me han ofendido directamente personas por el mero hecho de haber tenido una empresa de arte llamada “Gitanos de Jerez”. Me mandaron cartas ofensivas y amenazas... Bueno, aparte de eso, ya te digo, era un privilegio el nacer en ese sitio porque era una de las cunas más importantes del cante de aquella época.

**M. Curao** >  Qui n vivía all ?

**M. Morao** > La casa en que yo nací era una casa de patio, con un patio central, con un pozo en el centro, todavía existe y está casi igual que cuando yo nací, una casa que ha variado muy poco, con un corredor donde podía haber veinte habitaciones, en cada una de ellas vivía una familia, en cada habitación. Y arriba había otras tantas en las que vivían otras familias de gitanos, y el que menos tenía cinco, seis o siete hijos. Había quien tenía nueve y diez.

**M. Curao** > ¿Cuántos erais vosotros?

**M. Morao** > Éramos seis de familia, yo tenía dos hermanos más y una hermana, y con nosotros vivían mi abuela y una tía. En esa casa, en el veinticinco vivirían, entre niños, niñas y mayores alrededor de ciento veinticinco personas, todos éramos gitanos y todos..., niños, viejos, viejas, unos mejores y otros peores, sabían cantar y bailar. En esa calle, en todas las casas, del uno hasta el treinta y tanto, allí sabía cantar y bailar todo el mundo. Por eso te digo que era un privilegio nacer en ese sitio de Jerez. Allí no había hora, allí el reloj no existía, los gitanos no teníamos relojes, porque el noventa y ocho por ciento de los gitanos de aquella época, vivíamos del campo. Allí las temporadas de faena a faena, que además se ligaban de una a otra, duraban meses. Y entonces los gitanos vivíamos de eso, del campo, porque en el campo se necesitaba mano de obra barata, humilde y noble, y no problemática. Los gitanos, aunque parezca una cosa rara, por lo menos los gitanos de Jerez de aquellas generaciones, teníamos esa condición.

## “JEREZ, JUNTO CON CÁDIZ Y TRIANA, ERA UNA DE LAS CUNAS MÁS IMPORTANTES DEL CANTE GITANO ANDALUZ”

**M. Curao** > Manuel, Jerez linda con la campiña, la sierra y los puertos...

**M. Morao** > La campiña de Jerez es muy grande, abarca y linda con muchos pueblos de la provincia de Sevilla, porque es la que está más cerca, y hay un trasiego de gitanos por ese trabajo del campo, mayormente de Lebrija, Trebujena, de Sanlúcar, los puertos, de la sierra, de gente de la sierra. Y entonces hay un trasiego grande de gitanos que iban de un lado a otro, tanto es así, que en Jerez hay muchísimas familias que proceden de Lebrija, está muy fundida la gente de Lebrija con la gente de Jerez.

**M. Curao** > Dice el cante por bulerías que en la Calle Nueva había un almacén donde vendían “arenques, mantequita y café”. ¿Existió de verdad esa tienda?

**M. Morao** > Claro que sí, se llamaba el almacén de Montero. De los poquísimos gachós que vivían en la Calle Nueva, uno era Montero, que tenía lo que allí llamamos un almacén, una tienda, y vendía manteca, azúcar y café. Allí íbamos todos los gitanos a comprar y cuando estaba la cosa mala, los inviernos malos de mucha agua, que había poco trabajo... Montero era un hombre de un corazón extraordinario, y les daba a los gitanos “fiao”, hasta que iban al campo, venían, y entonces le pagaban. Pero era un hombre que socorría mucho porque te aliviaba en el momento difícil.

**M. Curao** > Además del trabajo, el campo, la fragua, el mercado... ¿qué otras diferencias existen entre los barrios gitanos de Jerez?

**M. Morao** > Bueno, si nos remontamos al principio, en todos los pueblos de Andalucía, y sobre todo en Andalucía la baja, que es donde está el cante, había muchos gitanos. En cada pueblo y en cada ciudad hay un barrio de los gitanos, o una calle dedicada a los gitanos, donde estuvieron en principio, hace mucho tiempo allí marginados, era un ghetto, en realidad. Y en Jerez había solamente un barrio de los gitanos, que además, comprendía dos calles, que eran la Calle Nueva y la Calle Cantarería, que hacía una “T” con la Calle Nueva. Allí convivían todos los gitanos que estaban por fuera del recinto amurallado. Por fuera de la muralla estaba la iglesia de Santiago, que era una iglesia de caminantes y de peregrinos que iban y venían, y tenían allí un sitio donde descansar. Y por detrás de la iglesia es donde está el barrio de los gitanos, la famosa Calle Nueva. O sea, que eso de que hay dos barrios de gitanos, eso ha sido después, porque cuando Jerez estaba amurallado, estaba cerrado, los gitanos estaban en un lado solamente, el otro suburbio se agrega más tarde, cuando ya abren las puertas de la ciudad, y los gitanos entran y salen. Pero claro, no pueden hacer amistades ni pueden ligarse con la gente del centro de la ciudad, entonces se forma otro suburbio, fuera también de Jerez, que es San Telmo. Allí se congrega otro colectivo de gente de muy bajo nivel social, empiezan a trasegar, empiezan a ligarse y se crea otro barrio donde hay gitanos y no gitanos de muy bajo nivel. Pero los gitanos salen todos de Santiago. Y entonces lo del cante es una cosa igual, porque adonde viajaban los gitanos, viajaba el cante; porque eso era el cante gitano, que son, como sabemos todos, los cantes matrices, cuatro cantes sólo y exclusivamente, no más.

Pero claro, Jerez tiene una cantera tan amplia y tan productiva de cante, que van creando modismos, por la cantidad de artistas e intérpretes creadores de esas músicas. Y entonces qué pasa, que hay una cantidad de música y de cantes, por los intérpretes que han creado esas músicas, que luego más tarde se dividen en dos barrios. Pero no son dos barrios de gitanos, solamente hay uno, los gitanos de Santiago, de donde salen todos los gitanos de Jerez. Y de ahí, uno de los cantes más difíciles que han creado los gitanos de Jerez, la bulería por soleá.

**M. Curao** >¿Bulerías por soleá, o soleá por bulerías?

**M. Morao** > Yo entiendo que es bulerías por soleá, porque la base del cante gitano, la base del flamenco es el cante; entonces, la medida es soleá pero el cante es bulería. Es una creación de los gitanos de Jerez, porque no se cantaba eso en otro sitio. Y ya ves si era rico Jerez en música de cante que en un mismo barrio, en el barrio de Santiago, había dos escuelas de bulerías por soleá.

**M. Curao** > Que eran...

**M. Morao** > Pues el cante de las Pompis, hermanas de El Gloria, de la familia de los Ramos. Y luego hay un cante de bulerías por soleá, que era de Antonio la Peña, que una de las mejores intérpretes de ese cante ha sido la Moreno, que aunque era de Jerez, vivió en Sevilla casi toda su vida.

**M. Curao** > Por cierto, llegó usted a tocarle al Gloria y a las Pompis...

**M. Morao** > Y a la Moreno también, yo era un chiquillo cuando le toqué.

**M. Curao** > En el barrio erais todos casi familia y entre ellos nos encontramos a Fernando Terremoto.

**M. Morao** > Sí, la familia de Fernando vivía en la Calle Nueva, luego, algunos se fueron a San Miguel, por eso están también emparentados con gente de allí, como los Valencia... Por eso el célebre Juanito Mojama era también familia de Terremoto... Yo viví allí en la Calle Nueva hasta los seis años, luego a mi madre le tocó la lotería, catorce o quince mil pesetas, y compró una casa en la calle Marqués de Cádiz, al lado de la calle La Sangre, que está como a cincuenta metros de la Calle Nueva. La familia de Fernando vivía un poquito más arriba que nosotros pero la convivencia era total. Nosotros salíamos muy poco del barrio, siempre estábamos juntos allí. Todos los chiquillos íbamos a la escuela pública de Carmen Benítez, al lado de la calle Marqués de Cádiz, a veinticinco metros de la plaza de Santiago, allí íbamos todos. De cualquier manera, si escarbas un poquito, la tercera generación nos emparenta a casi todos. Luego, Fernando se casó con una hermana de mi mujer y entonces estrechamos aún más la relación... Éramos familia.

**M. Curao** > El Terremoto famoso era su hermano, el primer Terremoto, que era bailar...

**M. Morao** > El Terremoto famoso era el hermano, al que nosotros llamábamos Canilín.

**M. Curao** > ¿Canilín?, ¿y eso?

**M. Morao** > No sé por qué... Los gitanos tenemos todos un mote, eso es herencia de donde venimos, porque los gitanos, antes de estar registrados en el Registro Civil, se conocían por castas, igual que en la India, de donde nosotros venimos. Y entonces esa tradición sigue, yo no me llamo Morao de apellido...

**M. Curao** > ¿De dónde viene lo de Morao?

**M. Morao** > Pues no lo sé, porque no hay un motivo concreto. A veces, se conoce el motivo de haber puesto un apodo, y otras veces no, lo de Morao no sé de dónde viene y tampoco por qué le llamaban Canilín al hermano de Terremoto, pero fue un niño prodigio porque salió a bailar al montar espectáculos de variedades y llevaba muchos flamencos. Entonces Canilín bailaba para comérselo y salió a bailar con esta troupe, donde iba Caracol, La Niña de los Peines, Custodia Romero y Rafael Ortega. Canilín con siete u ocho años formaba unas peloterías cuando bailaba que le pusieron El Terremoto. Ese fue el que salió con el nombre artístico de Terremoto, luego ya Fernando, que fue el más chico de la dinastía, se puso Terremoto en recuerdo de su hermano que se fue a América.

**M. Curao** > Pero para terremoto usted, que cada dos por tres aparecía con un brazo roto. Y esa endebles en los brazos que le dificultaba para trabajar en el campo es decisiva para su dedicación a la guitarra.

**M. Morao** > Sí, ese fue el motivo. Yo cuando pequeñito, te digo de seis, siete años, como todos los chiquillos jugábamos en la calle, porque estábamos casi todo el día en la calle, no es como ahora que tienen sus ordenadores, están en su casa..., entonces salíamos a jugar a todos los juegos que jugaban los chiquillos en la calle. Entonces, me rompí un brazo



y al poco tiempo me rompí el otro, luego volví a rompérmelo... Total, que me rompí los brazos tres veces.

**M. Curao** > Los brazos y la guitarra... Su padre deja el campo y decide dedicarse, vamos a llamarle así, a la hostelería...

**M. Morao** > Mi padre, luego, cuando el trabajo del campo se pone malo empieza a trabajar en la ciudad, en lo que puede; trabaja en un tabanco, que era una de las universidades del cante, puesto que las reuniones que se formaban allí era para cantar y bailar. Y los chiquillos estábamos allí viendo el cante y el baile. Mi padre tuvo un tabanco y allí paraban todos los gitanos de Jerez que cantaban bien. Luego tuvo otro en el otro barrio, al que tú te refieres, donde aparecían también todos los gitanos que cantaban y bailaban, que vivían en aquella parte.

## “UNO DE LOS CANTES MÁS DIFÍCILES QUE HAN CREADO LOS GITANOS DE JEREZ ES LA BULERÍA POR SOLEÁ”

**M. Curao** > Su padre cantaba bien.

**M. Morao** > Mi padre cantaba muy bien... Cantaba bien, como había cincuenta gitanos en Jerez que cantaban bien, aparte los que cantaban peores, y los que eran aficionados solamente y echaban su canticito.

**M. Curao** > ¿Cómo llega usted a la guitarra?

**M. Morao** > A consecuencia de las roturas que había tenido estaba muy endeble de brazos, y mi padre decía que no iba a ser posible que yo pudiera trabajar en el campo y en trabajos duros. Entonces, en el barrio de Santiago había una barbería que era muy popular, la barbería de Don Guindo, que era un hombre medio gitano y medio gachó, muy buena persona, era un manitas y lo mismo hacía asientos de rejilla, una cosa de total artesanía, que “costillas” para coger pajaritos...

Aquella barbería era una especie de casino donde paraban todos los gitanos, un centro de reunión donde se hablaba de todo, de los problemas familiares, de los problemas económicos, de los problemas del barrio, y cómo no, se hablaba de cante y de baile; porque el cante y el baile siempre estaban presentes. Entonces don Guindo era aficionado a la guitarra, como la mayoría o como muchísimos barberos de Andalucía y él tenía un “guitarrillo” allí que cuando yo iba, lo cogía y empezaba a rasguear y me tocaban las palmas. Yo ni sabía poner la mano izquierda, no sabía dónde ponerla, pero la mano derecha sí me funcionaba muy bien porque el ritmo lo llevaba perfectamente. Y entonces como veían que yo le echaba mano a la guitarra, pues le decían los gitanos a mi padre: “¿por qué no lo pones a tocar la guitarra?”. Y entonces

mi padre decía, “pues sí, porque este niño no puede ni trabajar con los brazos torcidos”. Y le compró a don Guindo la guitarra, que le costó un duro, y me llevé yo el “guitarro” a mi casa.

**M. Curao** > ¿Y qué hacía, Manuel?

**M. Morao** > Con la mano derecha tocaba por bulerías sin nada más. Yo ponía las manos donde me parecía pero la mano derecha funcionaba, que es para mí lo importante. Para el toque gitano, para cantar y para bailar, la mano derecha es la importante..., lo que hacía era ruido, pero el ruido iba a compás. Don Guindo me enseñó dos tonos de la mano izquierda, “la” y “mi”, y con esos dos tonos ya me aviaba... A mi padre, allí en el tabanco, cuando estaban reunidos los gitanos cantando le decían: “oye, me han dicho que tú tienes un niño que toca la guitarra”. Porque entonces había muy poca gente que tocaba la guitarra, y gitanos menos. Después de Currito de la Jeroma, que fue anterior a mí, no toca ningún gitano la guitarra hasta que llegué yo. Así que cuando empezaban a cantar me llamaba mi padre, “tráete la guitarrita”, y me iba yo al tabanco, y les tocaba a los gitanos para cantar y bailar...

**M. Curao** > Y llega el momento de buscar un maestro en condiciones...

**M. Morao** > Así fue, gracias al padre de El Borrico que frecuentaba la reunión, le llamábamos tío Tati y era hermano de tío Juanichi, el Manijero. Entonces tío Tati estaba sentado un día en la reunión esa y le dice a mi padre: “¿por qué no llevas a tu hijo a un profesor que le dé clases?”. Mi padre le dijo que no conocía a ninguno. Y le dice: “mira, yo tengo amistad con Javier Molina y te lo voy a llevar a casa para que le enseñe al niño”. Como a los dos o tres días tío Tati se cuela en mi casa con Javier Molina que era ya mayor, tendría cerca de setenta años. Empecé a tocarle y le hizo gracia cómo tocaba la guitarra con la mano derecha, porque tocaba ya por bulerías con unas pretensiones, con unas ideas, un ritmo avanzado... Accede Javier Molina a darme clases durante casi tres años. Es de la mano de Javier Molina mi entrada en la guitarra.

**M. Curao** > ¿A partir de aquí empieza a tocar la guitarra de una forma más o menos profesional?

**M. Morao** > Yo salí del colegio con diez u once años, entonces mi padre trabajaba en un tabanco en la Plaza del Arenal, y yo estaba allí con él, lavándole las copas y los vasos. Por aquel tiempo montaban una pequeña feria en la Alameda Vieja y viene un tío de la Paquera, un hermano del padre que se llamaba Eduardo, que cantaba muy bien, era un poquito mayor que yo pero era amigo mío. Total que viene a buscarme y me dice: “¿tú quieres trabajar, que vamos a formar un cuadro...?”. El cuadro flamenco era este amigo, tío de la Paquera, un hermano de Juan Jambre que se llamaba Salvador y le decían El Peste, que trabajaba de mozo de pescado en la plaza, que cantaba; bailando venía Luisa la de Torrán; venía bailando también un gitano que era pescadero que se llamaba Fernando Bulla; ese era el cuadro flamenco que contrató este hombre. En ese tablao, primero trabajaba una murga y luego nosotros.

**M. Curao** > ¿El Peste?, ¿este tiene algo que ver con uno que habla Chano Lobato, de Cádiz?

**M. Morao** > No, era otro Peste. El Peste ese de Cádiz, que yo también lo conocí, no era gitano, ese era gachó.

**M. Curao** > Entonces podemos decir que el debut fue en la Alameda Vieja, con un cuadro...

**M. Morao** > Así fue..., salía primero la murga y detrás el cuadro flamenco. Y allí empecé a trabajar al público, con doce años. Yo tenía unos pantalones cortos y entonces le dije a mi madre que me daba vergüenza salir a tocar la guitarra con los pantalones cortos y me compró un trajecito con los pantalones largos, me daban un duro, cada uno cobrábamos cinco pesetas.

**M. Curao** > ¿Ya no da más clases?

**M. Morao** > No, no, ya no di más clases, yo di clases con Javier Molina dos años o tres, y luego lo que iba pillando cuando coincidía con los guitarristas y les preguntaba. Había entonces un muchacho que tocaba muy bien también, que era de mi edad, y a ese le daba clase Rafael del Águila, y le llamaban El Lápiz y de él cogía lo que podía.

**M. Curao** > ¿No dio clases con Rafael del Águila?

**M. Morao** > No fui a Rafael del Águila, quizás sea el único guitarrista de Jerez, que existe hoy, que no pasó por las clases de Rafael del Águila.

Inclusive cuando yo iba a las ventas a buscarme la vida, me encontré en ocasiones con Rafael del Águila, también venía un tal Morales, otro que se llamaba Espinosa, otras veces Sebastián Núñez, esos eran los guitarristas que iban allí. Los veía estudiar, les preguntaba y aprendía sobre la marcha lo que podía. Pero mi gran maestro fue Javier Molina.

**M. Curao** > ¿Cómo fue su salto profesional a Sevilla?

**M. Morao** > Entonces había un gitano en Jerez que se llamaba Diego Fideíto, que era gallero, criaba gallos de pelea y los llevaba a América, y un hijo de Diego Fideíto era amigo mío y ellos tenían un pariente en Sevilla, que era un representante artístico que montaba espectáculos. Se llamaba Diego Gálvez, era gitano y mi amigo Fideíto, de Jerez, me dio una carta de recomendación con la que fui a buscar a Diego Gálvez, y me dice "hombre, pues viene bien, porque estoy montando un espectáculo...". Entonces no había cines de verano, se actuaba en las plazas de toros. Y este hombre montó un espectáculo en el que iban Antonio Mairena y Pepe el Culata, también iba Manolo Fregenal y una gitana bailaora de Alcalá que le llamaban la Paula; iba Carlos Franco, que era un gitano cómico que tocaba, cantaba, bailaba y contaba chistes; venía otro cómico que se llamaba Macuto, que era un enano de Sevilla que contaba chistes. A mí me contrató este para tocarle al Carbonerillo y a Manolo Cantón. No era el célebre Carbonerillo, sino un chaval de Triana que se puso ese nombre, y el otro se anunciaba así, El Sevillanito, porque imitaba al Sevillano.

**M. Curao** > Pero también hay un contacto importante con la casa de los Pavón, con Pastora, con Tomás...



**M. Morao** > Por supuesto, pero eso ya viene después... A La Niña de los Peines la conozco en el Charco La Pava, donde tomo contacto con su hermano. De ese entorno yo ya conocía a El Gloria, que iba mucho a Jerez, lo mismo que su hermana Luisa la Pompei, que iban a ver a la familia.

**M. Curao** > ¿Qué había allí, en el Charco La Pava?

**M. Morao** > El Charco La Pava era una venta donde iban los artistas flamencos, a “buscar la vida”. Se servían comidas, bebidas, y tenía unos reservados donde iban los señoritos a escuchar cantar, porque con todo lo que se ha criticado a los señoritos, los había que eran grandes aficionados aunque resaltaban los “metepata” de siempre, pero había señoritos que eran muy buenos aficionados.

**M. Curao** > Un paréntesis, a propósito de esto, se habla de Don José Cantos y Roperero como un señorito muy buen aficionado de Jerez y una persona muy especial con los artistas.

**M. Morao** > Don José Cantos, que fue amigo mío, era de Ronda y era labrador, su padre se vino de Ronda a Jerez y empezaron a labrar en Jerez. Don José Cantos fue un hombre tosco que lo único que le gustaba era el campo y el cante. Cuando llegó a Jerez y vio lo que aquí había se volvió loco porque le gustaba muchísimo. Fue un gran aficionado, no un gran entendido, pero un aficionado muy bueno. Y le gustaba el cante de los gitanos, los gachós no le gustaban cantando. Y todos los amigos y toda la gente que tenía siempre a su alrededor eran los gitanos que cantaban.

**M. Curao** > Cerramos el paréntesis. Volvamos a Sevilla, ¿a quién más conoció en la Alameda?, ¿a Manuel Torres le dio tiempo a conocerlo?

**M. Morao** > No, a Manuel Torres no. Cuando murió era yo chico. De esa familia conocí a Pepe Torres, a Tomás; conocí al hijo de Manuel Torres, que era íntimo amigo de Antonio Mairena y a Pepe, otro hijo de Pepe Torres. En esos años tomé contacto con toda la gente de La Alameda y los alrededores; como la Moreno, la Perla de Triana, inclusive conocí a la Macarrona y a Malena, porque con Malena estuve en el teatro en lo que se llamaba el Casino de la Exposición. Y de ahí tomé yo contacto con todos los artistas de Jerez y de Sevilla que había entonces.

**M. Curao** > ¿Y de guitarristas?

**M. Morao** > Bueno, en el espectáculo primero que me buscó el tal Gálvez, venía un guitarrista que se llamaba Pepe Gutiérrez, que le tocaba a Mairena y a Pepe el Culata, tomé contacto con él, y a partir de ahí, con Esteban de Sanlúcar, su hermano Antonio de Sanlúcar, estaba Pepe España, Eduardo de la Malena, Niño Ricardo, Melchor; pero esta gente siempre andaban de gira... No se me puede olvidar. También Pepe la Flamenca, un gitano con el que conviví mucho, que tocaba muy bien y además era una gran persona.

**M. Curao** > Manuel, por cierto, ¿cómo toma contacto con Manolo Caracol? Porque ya a partir de ahí, de esa fecha,

empieza a buscarse la vida no solamente en el entorno de la Alameda y en algunos de esos bolos, sino que ya aparece en el año cuarenta y ocho, entre el cuarenta y ocho y el cincuenta y uno, figura el nombre de Manuel Morao en discos con Manolo Caracol.

**M. Morao** > Mi contacto con Caracol es anterior inclusive al de Antonio Mairena. Caracol se casó con una gitana de Jerez, que se llamaba Luisa Gómez Junquera, entonces venía mucho a Jerez y le tenía un respeto enorme, porque Caracol aprendió muchísimas cosas en Jerez, fue amigo de todos los gitanos de Jerez que cantaban, porque le gustaba; aparte de ser un gran artista, era un gran aficionado... Caracol tenía mucha amistad con mi padre, porque cada vez que iba a Jerez, iba a buscar a mi padre y a Domingo Rubichi, que era el padre de Diego Rubichi, que cantaba muy bien. Entonces Caracol se moría con ellos, porque cantaban muy bien los dos. Y también tenía mucha amistad con mi tío Parrilla, el padre de Manolito, que en paz descanse...

Y ya te digo, él venía mucho a Jerez, y cuando yo empezaba, le tocaba la guitarra... Él paraba mucho en casa de Antonio Gallardo, tío de este Gallardo compositor, que era carnicero y compadre de Caracol y estaba bien de dinero. Fíjate, me acuerdo porque una de las veces que vino Caracol a Jerez, a casa de este gitano, de Antonio Gallardo, todavía eran los años en que había hambre y escasez; por eso te digo que era antes de conocer yo a Mairena, en los años cuarenta. Entonces yo estaba en la fiesta esa, tres días de juerga sin salir de la casa. Allí tomé yo contacto con Caracol, y entonces yo le hacía tanta gracia, que decía: “tú cuando seas mayor te vas a venir a trabajar conmigo”. Y efectivamente, en el año cuarenta y seis, me lleva Caracol en su compañía.

**M. Curao** > Sí, en el cuarenta y seis, pero fue estando usted en Barcelona.

## “MI CONTACTO CON CARACOL ES ANTERIOR INCLUSIVE AL DE ANTONIO MAIRENA”

**M. Morao** > Coincidimos en Barcelona... Fue la primera vez que salí lejos de Jerez con un cuadro en el que venía Sernita y un hermano de Tío Parrilla, Gregorio, que era tío mío. Fuimos contratados para actuar en una casa de vinos que se llamaba La Macarena, que era de un señor de Sevilla. Eso fue en el año 1946. Y allí coincido con Caracol y Lola Flores, que estaban haciendo la película “Embrujo”. Entonces, se enteran que había un cuadro de chiquillos de Jerez en la casa esa de vinos y allí nos encontramos. Ellos estaban terminando la película y luego se iban a Madrid a montar el espectáculo “Zambra”, que se convirtió en una serie de varios años. Allí me contrata Caracol y me dice: “tú te vas a venir conmigo, ¿te acuerdas lo que te dije en Jerez?, pues ahora te vas a venir conmigo a trabajar”. Y efectivamente, nos contrató a mí, a mi tío Gregorio porque bailaba muy bien. Entonces nos fuimos a Madrid y fue el primer año que trabajé con Caracol, en el “Zambra 1946-47”, ya no dejé de trabajar con él, ya seguí con “Zambra 1948”, hicimos la película “La niña de la venta”.

**M. Curao** > Que fue la última que hicieron, ¿no?

**M. Morao** > Efectivamente, primero hicieron “Embrujo” y luego hicieron “La niña de la venta”, y después se disolvió la pareja. En el espectáculo tocábamos Paco Aguilera y yo, que iba de segundo guitarrista. Lola Flores tira de Paco Aguilera y Caracol tira de mí, que es cuando sacó a su hija Luisa Ortega.

**M. Curao** > Manuel, se ha remarcado mucho la personalidad soberbia de Caracol, ese “pronto” descompensado...

**M. Morao** > Sí, era un hombre con mucho carácter. Caracol era un hombre prepotente porque en aquel tiempo era una figura a nivel nacional y era un artista muy poderoso, un artista muy agasajado; y se convirtió en un hombre, o era él de esa condición, soberbio y prepotente. Pero también valoraba mucho el arte porque era un gran artista...

**M. Curao** > Manuel, ¿cómo se puede navegar entre Antonio Mairena y Caracol, cómo navegó usted?

**M. Morao** > Cuando se es honrado y se va con la verdad, es fácil, aunque yo también tenía mi amor propio y llegué a discutir con Caracol, y fui yo el que corté con él y me fui... Hice con él la primera temporada, en la que sacamos a Luisita, que duró dos años, se le daba la vuelta a España, se daban dos vueltas a España. Cuando se terminaba, había un intervalo para sacar el otro espectáculo de tres o cuatro meses, y entonces los artistas ganábamos muy poco dinero...

**M. Curao** > ¿Cuánto se ganaba en una compañía como la de Caracol?

**M. Morao** > Quiero recordar que la primera vez que actué con Caracol creo que ganaba diez duros, y de ahí me tenía que pagar la comida, pensión y demás, a excepción de los viajes. Ya después, en el espectáculo siguiente, ganaba veinte duros pero se ganaba muy poco y no se ahorra casi nada. Yo ya estaba casado, tenía dos hijos, en la segunda vez que me agregué a Caracol estaba haciendo el servicio militar, y ya tenía dos hijos... Yo lo hice todo muy ligero, salí de profesional a los doce años y a los diecisiete me casé.

**M. Curao** > Volvamos a la relación artística con Caracol, la situación que le llevó a romper con él.

**M. Morao** > Yo ya estaba casado y no podía esperar tanto tiempo, era muy joven y ya empezaba a despuntar como guitarrista a unos niveles considerables, y me quedé en Madrid trabajando en Villa Rosa, en el colmado de la plaza Santana y los jardines de Villa Rosa, que era una sala de fiesta al aire libre que el dueño, Don Tomás Pajares, había convertido en la mejor sala de fiesta que había, y además era famosa en toda Europa. Allí no subía ningún flamenco a buscar la vida, allí subía muy poca gente, de guitarristas me acuerdo que subía Perico el del Lunar, el padre, y Manolo de Badajoz, Pepe el de Badajoz, y Luis Maravilla. Y de cantaores subían muy pocos a la Ciudad Lineal, me acuerdo de Bernardo el de los Lobitos, Luis el de las Marianas, que era el padre de Luis Maravilla, y Manolo Manzanilla... Me quedé aquella temporada trabajando con Manolo Manzanilla y formamos un cuadro flamenco con Rosita Durán, Mariquilla Heredia, Manzanilla y yo. Estuvimos allí todo el verano y cuando me llamó Caracol estaba trabajando allí

y le dije que no, no me acuerdo cuánto le pedí, cuarenta o cincuenta duros, y me dijo que qué me había creído. Entonces fue cuando entró Melchor de Marchena.

**M. Curao** > En relación con Melchor de Marchena, hay quien dice que Manuel Morao copia a Melchor, que sigue su forma y también quien dice todo lo contrario.

**M. Morao** > Eso tiene una aclaración total. Melchor era un guitarrista que tocaba muy gitano, de los pocos gitanos que han tocado gitano la guitarra. A veces los artistas coincidimos en el concepto, pero en el fondo somos distintos, porque aunque aparentemente sean parecidos se distingue la diferencia, ni mejor ni peor, pero se conoce quién es uno y quién es otro y eso pasa con Melchor y conmigo. Aquí no copia ni él de mí, ni yo de él, pero sí coincidimos en el concepto y creamos escuelas paralelas.

Lo que voy a decir ahora lo ha descubierto muy poca gente y es que Melchor concibe el concepto del toque de Miguel Borrull. Si se oyen los discos que este guitarrista tiene con Manuel Torre, podemos apreciar los conceptos coincidentes con Melchor, y ya ves, no era ni de su época, ni de su tierra, ni coincidía con él. Y eso es lo que pasa conmigo, que también coincidí en el concepto, porque Melchor por bulerías no se parece a mi toque por bulerías en nada, la mano izquierda no coincide, quizás la mano derecha. Y esa concepción también la tenía Miguel Borrull... Para analizar esto hay que tener mucho conocimiento de la guitarra.

**M. Curao** > ¿Juega algún papel ahí Manolo de Huelva?

**M. Morao** > Un papel muy importante porque influye tanto en mí como en Melchor y en el Niño Ricardo. Sin lugar a dudas, Manolo de Huelva fue uno de los guitarristas más grandes de la época, y su toque quedó para siempre como una de las grandes figuras de la guitarra de este país.

**M. Curao** > ¿Cómo situamos a Niño Ricardo?

**M. Morao** > Ricardo fue un artista extraordinario, tanto es así que creó una escuela, quizás más amplia porque cogió una época en la que la guitarra creció en afición. De la escuela de Ricardo han bebido muchísimos guitarristas.

**M. Curao** > ¿Y Sabicas?

**M. Morao** > De Sabicas se sabía mucho menos que del Niño Ricardo. Sabicas era famoso como gran ejecutante, no como un gran artista de flamenco, era famoso por su virtuosismo, porque Sabicas aprendió de Ramón Montoya, que era el artífice de todo porque incluso lo que se toca hoy viene de Ramón Montoya que ha sido el mejor y más amplio guitarrista y creador.

**M. Morao** > Aquí está Borrigo, en esta reunión y tía Malena Pantoja que se llamaba Pantoja Carpio, igual que mi mujer. Esta es una familia de tío Vicente Pantoja y de los Carpio de Jerez.

**M. Curao** > ¿Cómo se buscaba un artista flamenco la vida en aquellos primeros tiempos suyos?

**M. Morao** > Al principio en las fiestas particulares, las ventas, incluso en los cabarets y hasta en las llamadas “casas de tratos”. Ese era el campo de acción que nosotros teníamos además de las ferias, que eran muy importantes, porque en todos los pueblos había feria y en todas las ferias había cante. Nosotros nos buscábamos la vida en todas las de aquí alrededor, la principal era la feria de Sevilla, sin embargo, la primera era la de Mairena del Alcor.

**M. Curao** > Allí coincide con Antonio...

**M. Morao** > La amistad con Antonio Mairena arranca en aquella tournée que me buscó Gálvez, a la que al año siguiente volvimos para hacer el mismo espectáculo más o menos con Antonio Mairena, Pepe el Culata, Antonio el Sevillano que se incorporó... Y ahí tomamos amistad. Bueno, Antonio en aquellos tiempos se había ido a vivir a Carmona, y andaba también por ahí buscando la vida y coincidimos en su pueblo, con sus hermanos Juan y Curro y Diego de la Gloria. De allí nos fuimos a la feria de Sevilla y luego a la de la Virgen de Gracia de Carmona. Total, que anduvimos juntos por ahí.

**M. Curao** > ¿Antonio en aquellos tiempos conocía ya el ambiente flamenco de Jerez?

**M. Morao** > Antonio conocía un poco porque un pariente suyo hizo allí la mili, Juan el Sastre; le decían también Juan el Tanque porque era muy grande... Mairena va a Jerez en aquella época a visitar a este pariente suyo que también era buen aficionado pero conoce a muy poca gente. Al único al que él se refiere y que conoce es a Juan Jambre, un gitano que cantaba muy bien, que luego perdió la voz. Antonio ya no frecuentó más Jerez, él iba mucho a Utrera, inclusive estuve con él al principio cuando conocí a Fernanda, Bernarda, Perrate y a todos los artistas de Utrera. Como he dicho antes me fui a la feria de Carmona con él que vivía allí entonces con sus hermanas y estuve tres o cuatro días... Lo invité a la feria de Jerez porque mis padres montaban allí una caseta que era muy popular, por allí pasaban todos los gitanos del barrio de Santiago y se formaba una fiesta desde que empezaba la feria hasta que acababa, lo mismo de día que de noche, te estoy hablando de los años cuarenta. Entonces cuando lo invito fue cuando por primera vez conoció a mi gente, a mi familia y a los gitanos de Santiago, cuando él vivió aquello se rompió, como se dice vulgarmente, porque nunca había visto esta forma de cantar y de bailar..., entonces en Jerez había cosas muy importantes. Se llevó toda la feria de juerga y ya no faltó ningún año. Ahí aprendió mucho.

**M. Curao** > Siguiendo con esta línea de relación y amistad, Antonio Mairena fue además quien le recomendó a usted para la compañía de Antonio el bailarín, ¿verdad?

**M. Morao** > Sí, sí, cuando rompo con Caracol y me instalo en Madrid, Antonio Mairena estaba allí trabajando en Villa



Rosa y lo contrata Antonio para su compañía que andaba buscando también un guitarrista, entonces fue cuando Mairena le habló de mí y me fui con él.

**M. Curao** > Fueron once años, de 1953 a 1964, fue la primera etapa con el ballet de Antonio, ¿qué le aportó?

**M. Morao** > Por un lado me benefició mucho pero también me perjudicó, porque en esa época ya despuntaba como un guitarrista joven y me restó mucho tiempo para haber hecho cosas importantes aquí, como grabar con todos los que había entonces que querían contar conmigo. Tampoco pude ir en otros espectáculos importantes ni grabar más cosas para la televisión que ya empezaba a funcionar en ese tiempo. Pero gracias al ballet de Antonio me di a conocer dentro y fuera de España porque era la compañía más importante que había entonces... Nosotros íbamos a Londres y estábamos dos meses en cartelera; y por América estábamos de gira también tres o cuatro meses... Me aportó conocimientos teatrales, del espectáculo, a nivel de montaje, de luminotecnia, de escenografía, todo eso lo adquirí porque era una compañía de primera categoría a nivel mundial. Pero me restó tiempo y presencia en otros circuitos que se daban aquí.

**M. Curao** > Claro, hay quien se pregunta que siendo tan amigo de Antonio Mairena, ¿cómo es que Manuel Morao no está en la mayoría de sus discos?

**M. Morao** > Ya digo que me perdí muchas cosas. Cuando Mairena hizo la gran antología para la firma Columbia, que quizá sea de las cosas más importantes que se han hecho a ese nivel, yo estoy ahí, con Melchor, mi hermano Juan y Antonio Arena pero el peso de casi todo lo llevo yo... Luego, Antonio Mairena deja la compañía y se viene aquí a España y lo que graba entonces es el fruto del trabajo que yo había hecho con él. Es más, hicimos un disco en Londres que no se comercializó, que lo pagó el cónsul de Argentina que era amigo nuestro para regalarlo. Y allí montamos nosotros toda la discografía que luego grabó Antonio Mairena aquí con Melchor. Gran parte de ese trabajo lo tenía que haber grabado yo, porque lo montamos juntos cuando estábamos en la compañía de Antonio. Una de las pruebas de todo lo que vino después fue ese disco de Londres. De cualquier manera el que mejor le iba a Mairena, al no estar yo aquí, era Melchor, no cabe duda, porque era un gran artista y tocaba la guitarra para comérselo.

**M. Curao** > Con Caracol, ¿también pasó lo mismo?

**M. Morao** > Lo que hizo Caracol con el Niño Ricardo y con Habichuela, esos dos discos los tendría que haber hecho yo, porque Caracol me habló para hacer los discos pero cuando llegó el momento tampoco estaba yo por aquí. Lo mismo pasó cuando Caracol montó el tablao Los Canasteros, que antes de buscar a Melchor estuvo hablando conmigo, precisamente en casa de La Paquera. Yo vivía en Madrid con mi familia y vino a ofrecerme que me fuera de guitarrista a Los Canasteros, pero yo era mucho más joven, estaba en la cresta de la ola viajando y ganando mucho dinero y le dije que no. También influyó las cosas que tuve con Caracol, aquellas discusiones y el temor a que volvieran a ocurrir.

*SEGUNDA REFERENCIA AUDIOVISUAL: PAQUERA Y LA PERLA.*

**M. Curao** > Siguiendo el orden cronológico hay dos figuras importantes que confluyen en la vida artística de Manuel Morao, La Paquera y La Perla de Cádiz. ¿Qué significaron para usted y qué importancia tienen en el mundo del flamenco?

**M. Morao** > La Paquera empezó más bien con mi hermano Juan porque ella era más chica que yo y coincidió al principio más con él porque yo siempre estaba viajando. A veces pienso que me equivoqué al andar tan despegado de ciertos ambientes y circuitos. La Paquera al principio cogía las ocasiones en que yo estaba aquí y grabamos los primeros discos con mi hermano Juan, después ya hice grabaciones con ella sólo.

## “LA PAQUERA EMPEZÓ MÁS BIEN CON MI HERMANO JUAN, ELLA ERA MÁS CHICA QUE YO”

**M. Curao** > Esas vueltas después de varios meses de gira con la compañía, ¿cómo se las planteaba?

**M. Morao** > Yo echaba mucho de menos mi tierra, mi familia, mi gente..., y a mí Madrid no me gustaba para vivir, echaba de menos Jerez, así que cuando tenía un mes de vacaciones me venía para Jerez y aprovechaba las ocasiones para trabajar en lo que podía y coincidí con La Paquera en algunas tournées y participé en la discografía de toda esa primera etapa que se grabó en Philips. Con ella se fue una forma muy singular de cantar.

**M. Curao** > ¿Y con La Perla?

**M. Morao** > Con La Perla me pasó más o menos igual. Trabajé mucho con ella en los festivales y casi todos los discos que tiene los grabó conmigo, aunque guardando las distancias también fue una gran artista.

**M. Curao** > Usted ha dicho en alguna ocasión que la única saga de guitarristas que ha dado Jerez ha sido la de Los Moraos que empieza con usted.

**M. Morao** > Bueno, la primera... Primero salí yo, luego mi hermano Juan que se aficiona y llega a tomar clases de Javier Molina, luego vino mi hijo que falleció y mi sobrino Moraíto, después su hijo Diego y ahora un nieto mío que también está tocando la guitarra. El origen de todo esto es la misma escuela aunque cada uno tome distinto camino y aporte su personalidad.

**M. Curao** > Siguiendo con una cierta cronología el apartado de premios y galardones nos encontramos con que en el año cincuenta y cuatro recibe el premio Giralda de plata en el primer certamen de música y danza de Sevilla. ¿Cómo fue aquello?

**M. Morao** > Ese premio lo otorgó el Ayuntamiento de Sevilla con motivo de los “Festivales de España” que entonces se hacían. Así, de entre todos los espectáculos de flamenco que en aquella época pasaron por el escenario de la Plaza de España, le concedieron el premio de baile a Antonio, el de coreografía creo a Pilar López, a Sernita el de cante y a mí la Giralda de plata al mejor guitarrista.

**M. Curao** > Por cierto, Sernita sigue siendo un gran desconocido, en el cante no se le ha dado su sitio.

**M. Morao** > Bueno, Sernita en realidad murió joven y en una época que esto empezaba a tomar cuerpo, los festivales, el tema del flamenco a nivel marketing y a nivel de producto, de apertura a otros mercados... Sernita se murió cuando esto empezaba a despegar. Trabajó mucho en los tablaos de Madrid, y de ahí lo llevé a la compañía de Antonio, porque cuando estábamos en Londres hizo falta un cantaor y llamé a Sernita que estaba en el tablao El Duende de Madrid... Fue un gran cantaor.

**M. Curao** > En la compañía de Antonio estaba también Chano Lobato...

**M. Morao** > Cuando se fue Antonio Mairena se queda Chano de segundo cantaor. Se descubrió ya muy mayor cuando empezaron a desaparecer los artistas, digamos, más importantes. Chano tenía una gran condición, que era muy amoldable cantando para bailar, como todos sabemos; conocía el ritmo, el compás y era muy adaptable, con Antonio estuvo mucho tiempo. Él siguió muchos años después de que yo me viniera. También trabajó mucho en los tablaos y se hizo un sitio en los cantes de Cádiz que los hacía con muchas gracias, además era muy buena persona. Pero tengo que decir sin ánimo de ofender, porque lo quería muchísimo, que no era de la talla de un cantaor grande. Fue un cantaor bueno...

**M. Curao** > Volviendo a los premios, a mediados de los sesenta gana el Concurso Nacional de Córdoba y se instala en Jerez, donde pone en marcha una iniciativa que sirvió para conocer la cantera de artistas que había en su tierra. Pero también la vida le castiga de forma dramática con la muerte de su hijo, su heredero.

**M. Morao** > Con lo de mi hijo yo me quedé en fuera de juego, porque cuando se pierde a una persona tan entrañable y en las circunstancias en las que yo perdí a mi hijo, me quedé hundido y me tuve que retirar, eso lo sabe sólo el que pasa por ese trance.

**M. Curao** > La muerte trágica de su hijo no fue sólo el motivo de su retirada, ¿verdad? Hasta ahora no ha contado que detrás de esto existía otro motivo.

**M. Morao** > Así es, hasta ahora no lo había hecho público que arrastraba una enfermedad desde el año sesenta y cuatro y trabajando en Nueva York en 1966 se manifestaron unos síntomas de una enfermedad que no supieron decirme a ciencia cierta cómo se llamaba ni cómo se curaba, lo cierto es que a mí me tenía preocupado porque cada vez eran más intenso los agarrotamientos y contracciones de músculos y dedos. Me salvaba las facultades y la técnica que yo había

desarrollado. Me fui a Londres en busca de un amigo médico que me tuvo en su casa haciéndome pruebas y curas dos meses y vine mejor, pero no estaba curado. Entonces entre este tratamiento, la técnica que tenía y la fuerza de voluntad pude seguir sin que se me notara el grave problema que hasta ahora no he desvelado y que fue la causa principal por la que poco a poco me quité del mundanal ruido de los escenarios.

**M. Curao** > Sí, pero en el setenta vuelve a la compañía de Antonio otra vez.

**M. Morao** > Vuelvo siendo consciente de la enfermedad y porque podía vivir de las rentas de esas facultades, que para trabajar en una compañía era más que suficiente, porque la enfermedad lo que no me dejaba era avanzar y ese era mi problema, porque me sentía joven y era lógico que quisiera evolucionar.

**M. Curao** > A pesar de los pesares, consigue los tres mil duros y el diploma que acredita el premio del Concurso Nacional de Córdoba, ¿cómo se le ocurre en esas circunstancias de merma ir al Concurso de Córdoba?

**M. Morao** > Porque la enfermedad no estaba generalizada y seguía en la brecha, tan es así que estaba trabajando en el teatro Calderón con Dolores Vargas La Terremoto y recibo una llamada de Ricardo Molina para que participe. Yo le manifesté que estaba trabajando y que a estas alturas participar en un concurso era un riesgo. Y me dice Ricardo: “no, Manuel, si nosotros ya te hemos adjudicado el premio...”. Lo mismo pasó ese año con el bailar Paco Laberinto, que también tenía el premio de antemano, y eso pasa en muchos concursos, como también pasó con la Llave de Oro del Cante con Antonio Mairena.

**M. Curao** > Lo de la Llave de Oro lo vivió usted de cerca.

**M. Morao** > Sí porque yo le toqué a Fosforito y Melchor le tocó a Mairena. Aquello se planteó como un supuesto concurso donde participaron además Chocolate, El Platero de Alcalá y Juan Varea. Todos los que estábamos allí sabíamos más o menos que la Llave era para Mairena, y luego el tiempo demostró que no se equivocaron, yo lo vi bien y siempre lo he defendido.

**M. Curao** > Por cierto, y hablando de premios, la Cátedra de Flamencología tardó en reconocerle su maestría, ¿algún motivo?

**M. Morao** > Aquí se cumple el dicho de que nadie es profeta en su tierra... Lo que pasa es que la Cátedra de Flamencología que es la que otorga los premios se montó como un negocio particular de Juan de la Plata, que no sé de dónde le viene la afición al flamenco, porque en su juventud no se juntaba con los aficionados, quizás porque su padre tenía unos discos de pizarra. Lo que sí es verdad que vio en esto una fuente de ingresos y aprovechando su buena relación con el ayuntamiento crea con unos cuantos la famosa Cátedra de Flamencología de Jerez. Llegó un momento que los premios desaparecieron, a mí tardó, por lo que sea, bastante tiempo en otorgármelo y ahora me ha vuelto a dar otro, el de la maestría... En fin, todo el mundo sabe que involucra a las casas de discos, a los periódicos y hasta a los que

hacen peineta.

**M. Curao** > Veo que no ha mejorado la relación con Juan de la Plata.

**M. Morao** > No, no la tengo porque nunca he comulgado con las ideas de este hombre y por eso tardó tanto tiempo en darme un premio.

**M. Curao** > Bueno, vamos a hablar ahora de “El Concierto de Jerez”, que se cataloga como una obra histórica estrenada por la Orquesta Sinfónica de Jerez. Supongo que tendrá su película.

## “FAVORITO PARA MÍ ERA TODO EL QUE SONABA AL CANTE QUE YO TENÍA CONCEPTUADO”

**M. Morao** > Este concierto nace estando en la compañía de Antonio, porque en el espectáculo iba entre otros un director de orquesta que se llamaba Benito Laurel, era de Murcia, ya ha muerto por cierto, coincidíamos mucho compartiendo camerino y mientras se preparaba para salir me escuchaba tocar y una de las veces me dice: “bueno Manuel, muchas gracias por el concierto”. Aquello de concierto se me quedó dándole vueltas en la cabeza, hasta tal punto que le propuse hacer un concierto. A partir de ese momento nos poníamos por la tarde en el teatro a trabajar, yo tocaba y él escribía en pentagrama, luego lo orquestó para cámara y sinfónica y se escribió con el título de “Concierto de Jerez”.

**M. Curao** > Háblenos ahora de la idea que dio pie al proyecto de “Los Jueves Flamencos”. Por “Los Jueves Flamencos” pasó prácticamente todo Jerez, ¿algún favorito?

**M. Morao** > Favorito para mí era todo el que sonaba al cante que yo tenía conceptuado. Y todo el que ha sonado así ha contado con mi ayuda, después cada uno ha hecho lo que le ha parecido. Para aquel proyecto, tengo que decirlo, conté con la colaboración de una persona, Manuel Fernández Peña, que era un gran locutor que estaba en Radio Jerez y me ayudó en muchas cosas, entre otras me daba promoción en la emisora y hacía de presentador en los espectáculos.

**M. Curao** > Antes de formar la compañía “Manuel Morao y los gitanos de Jerez” que se monta en 1987, un año antes, en 1986, ingresa de número en La Academia de San Dionisio de las Ciencias, las Artes y las Letras de Jerez. ¿Qué supuso ese salto para Manuel Morao?



**M. Morao** > Para mí fue muy importante, no me esperaba merecer una cosa así, nunca pensé que me pudieran nombrar miembro de la Academia de San Dionisio. Me dieron la noticia en Estados Unidos donde andaba de gira con un grupo que hice que se llamó “Manuel Morao y Jerez por el mundo”, donde venía mi hermano Juan, Luis de Pacote, también dos muchachitas bailando, Manuela Carpio y Ana María, venía también El Mono y Ripoll.

**M. Curao** > Hablando de grupos y de Estados Unidos, Nueva York es el punto de partida y el origen de uno de los espectáculos más celebrados de su carrera, “Flamenco, esa forma de vivir”, que luego se convertiría en “Pasión gitana”.

**M. Morao** > Así es, “Pasión gitana” se llamaba antes “Flamenco, esa forma de vivir”... En Nueva York tomé contacto con un señor de Sevilla que estaba allí de responsable cultural en el consulado, era muy aficionado al flamenco y al teatro y estreché con él una gran amistad que todavía mantengo. Este señor escribió el guión del espectáculo “Flamenco, esa forma de vivir”, y me lo ofreció. Por sus relaciones a nivel empresarial y cultural montamos ese espectáculo que por cierto lo estrenamos en Córdoba y después giramos por América, Europa y muchos teatros de aquí. Después le hice una serie de modificaciones y lo llamé “Pasión gitana”. Por cierto, aprovecho que estoy en la Universidad Internacional de Andalucía, para agradecer una vez más a su Rector Juan Manuel Suárez Japón, que entonces era consejero de cultura de la Junta de Andalucía, el apoyo que me ofreció para ir a Nueva York, donde tuvimos un éxito fuera de lo común, con una de las mejores críticas que se le han hecho a un espectáculo de flamenco allí.

**M. Curao** > En esos espectáculos salía usted cantando.

**M. Morao** > Sí que cantaba, salía con la guitarra en la mano apoyada como si fuera un bastón y cantaba. Porque en el primer espectáculo “Flamenco, esa forma de vivir” venía conmigo tío Juane, con la fragua y él hacía ese cante, después cuando hice la renovación vino Manuel Moneo, y como no quería salir en la presentación por delante de las cortinas cantando por tonás, salía yo. Inclusive en París tuve que cantar el polo que bailaban Sara Baras y El Pipa porque el que lo cantaba era El Torta, que se lo enseñé yo, pero en este viaje se quedó en Jerez y para sustituirlo me llevé a un muchacho de Chiclana que se llamaba Silverio Heredia con tan mala suerte que se puso enfermo, entonces se lo ofrecí a Manuel Moneo que me dijo que no sabía cantarlo bien, total, que acabé yo cantando el polo.

**M. Curao** > Hay que pararse en el año 1994 en la séptima Bial de Sevilla porque ahí estrena “Jondo, la razón incorpórea”, que sirvió para poner en valor las formas distintas de cantar de su tierra, de Jerez. Un espectáculo de bastante significado.

**M. Morao** > Yo tengo un gran recuerdo de ese espectáculo que dirigió desde el punto de vista teatral Simón Suárez y que estrenamos en el Teatro Lope de Vega con gran éxito, por lo que lo recuerdo con mucha alegría, y al mismo tiempo mucha pena porque es de lo mejor que yo he montado y duró muy poco. Estaba inspirado en esa frase que decía Antonio Mairena “la razón incorpórea” y el argumento era muy sencillo pero extraordinariamente original, lo que aportaban los dos barrios gitanos de Jerez por antonomasia al cante. Sin ánimo de presunción se demostraba de alguna manera que Jerez ha sido la cantera más importante que ha dado el cante.

**M. Curao** > ¿Quiénes iban en el elenco?

**M. Morao** > Venía Joselito Valencia, que lo saqué yo en ese espectáculo, venía Lorenzo Gálvez, Juanita la del Pipa y bailando su sobrino Antonio, Concha Vargas y una chiquilla que podía haber sido la bailaora más importante de España, Patricia Valdés, pero lo que suele ocurrir la mayoría de las veces, se casó, tuvo hijos..., y ahí se acabó la carrera.

**M. Curao** > Dando un repaso al menos para que quede constancia de otros trabajos que lleven el sello de Manuel Morao, no podemos obviar títulos como “Aire y Compás” que estrenó en la Expo’92 en el Pabellón de Andalucía, “Jerez a compás”; una larga producción relacionada con las zambombas de navidad y producciones de videos didácticos como “El baile por bulerías en compás de origen”, “Nochebuena flamenca”, “De Jerez a los Puertos”, “El llanto de un cante”, una evocación a Fernando Terremoto, espectáculos como “Jerez a compás”, “La mujer y el cante”, “Sentir gitano”, por cierto, dedicado a la memoria de Simón Suárez, ¿verdad?

**M. Morao** > Exactamente.

**M. Curao** > También “Caballo y flamenco” y una serie de películas relacionadas con la etapa del ballet de Antonio.

**M. Morao** > Yo participé en algunas películas, las más importantes con Antonio el bailarín. Participé en el año cincuenta y tres en “Noche Andaluza” y en la obra “Llanto por Manuel de Falla”, de Vicente Asensio. En el cincuenta y cinco “Todo es posible en Granada” de José Luis Sáenz de Heredia, así como “Carrusel napolitano” donde Antonio baila la tarantela con Rosita Segovia. En el cincuenta y ocho figuro en la película “Pan, amor y Andalucía” de Javier Setó, y con Antonio y Carmen Sevilla en “Luna de miel” de Michael Powell. Mi papel nunca pasó de ser un guitarrista acompañante en un plano más que secundario, vayan a creer ustedes que yo roneo de cine.

**M. Curao** > Vamos a ver ahora una serie de vídeos que van a dar pie a distintas cuestiones, pero antes que nada me gustaría que dijera cómo ve el mundo flamenco en general y en Jerez en particular.

**M. Morao** > En el mundo hay un afán desmedido por globalizar todo, yo no sé si esto es bueno o es malo, pero para el arte y el cante gitano andaluz lo que se está haciendo es malo, ese afán por globalizar no es positivo para el cante. Se ha generalizado y se ha fusionado, todo el mundo tiene derecho a ser figura de esto y la verdad es que los niveles han bajado muchísimo al agrandarse el mercado de esta manera, y es lógico porque para cubrir tanta demanda el nivel baja, cualquiera vale.

**M. Curao** > ¿Es más fácil hoy ser artista profesional que antes?

**M. Morao** > Lo que está claro es que los niveles artísticos han bajado, noto una gran diferencia de lo de hoy a lo que había antes, hay menos artistas de categoría porque esto va por ciclos y estamos en un ciclo un poco pobre. Estamos en una época en la que la técnica ha avanzado muchísimo y es mucho más fácil ser profesional, porque hoy hay mucha

facilidad para aprender, trabajar y ganar dinero. Podemos decir que hoy hay muy buenos profesionales pero muy pocos artistas. Y como lo que yo admiro es el arte en el cante gitano ahora hay muy poca gente que me guste.

**M. Curao** > ¿Quién le gusta?

**M. Morao** > A mí me gusta uno que tiene muy poca popularidad y además muchos enemigos por su forma de ser, se llama Manuel de los Santos Agujetas. Para mí ese es el que canta gitano hoy, los demás cantan más o menos, unos con más profesionalidad, otros con menos, con más o menos eco. Yo los respeto a todos, pero para mí Agujetas está por encima de todos.

**M. Curao** > Manuel, en el caso de Agujetas, ¿le gusta más el hijo que el padre?

**M. Morao** > A mí particularmente me gustaba más el padre.

**M. Curao** > Antes de ver el vídeo de Agujetas, hablemos de Paco de Lucía y Manolo Sanlúcar, máximos exponentes de la guitarra contemporánea o moderna.

**M. Morao** > Estoy convencido de que son unos grandes profesionales y unos grandes artistas y los respeto mucho.

*TERCERA REFERENCIA AUDIOVISUAL: PROGRAMA "RITO Y GEOGRAFÍA DEL CANTE". T.V.E. AGUJETAS EL VIEJO, GUITARRA MANUEL MORAO.*

**M. Curao** > Se le ve que disfruta acompañándolo, sin embargo, no es fácil tocar la guitarra a cantaores tan anárquicos.

**M. Morao** > A mí no me costaba trabajo porque lo conocía muy bien y me gustaba mucho.

**M. Curao** > ¿No le gusta cantando nadie que no sea gitano?

**M. Morao** > Claro que me gusta... Me gusta muchísimo los cantaores gachés cuando cantan por tarantas, granaínas, fandangos, en fin todo eso que pertenece al flamenco, pero que viene del folclore andaluz y que tiene una gran calidad musical; eso sí, sin dejar de reconocer que el cante de los gitanos, que se está perdiendo, me gusta más. Los gachés no pueden cantar gitano, ni todos los gitanos cantan gitano, porque además de cantar hay que sonar.

**M. Curao** > ¿Por qué no pone algún ejemplo de esos gachés que le gustan a usted?

**M. Morao** > Me gusta todo lo que he oído de Don Antonio Chacón, me gusta como cantaba Vallejo, que era muy largo, escuché cantar muy bien a Antonio Rangel por fandangos y a Paco Isidro y a Toronjo.

**M. Curao** > Volviendo a guitarristas singulares, ¿qué opina de Diego del Gastor?

**M. Morao** > Diego del Gastor era un hombre con una personalidad extraordinaria, su guitarra era inconfundible y eso tiene un gran mérito, yo lo admiraba muchísimo, además, era un gran aficionado al cante.

**M. Curao** > Vamos a ver y a escuchar a Terremoto con la guitarra de Manuel Parrilla, recientemente desaparecido. He escogido esta grabación porque me gustaría que aclararas si había una competencia irreconciliable entre Parrillas y Moraos.

**M. Morao** > No, no había competencia, nosotros éramos familia, yo para Parrilla fui el espejo donde se miró en sus comienzos, porque yo era mayor y creé mi propia escuela que él siguió.

*CUARTA REFERENCIA AUDIOVISUAL: PROGRAMA “RITO Y GEOGRAFÍA DEL CANTE”. T.V.E. TERREMOTO, GUITARRA MANUEL PARRILLA.*

**M. Curao** > ¿Fernando Terremoto era punto y aparte?

**M. Morao** > Fernando era un gran artista y los artistas no se pueden comparar unos con otros, así como profesionales los hay mejores y peores, los artistas son artistas, simplemente dicho, porque son originales y únicos, y ese era el caso de Fernando.

**M. Curao** > Me contó una historia en relación con una grabación de Fernando Terremoto acerca de cómo las producciones discográficas no siempre entienden bien ni al flamenco ni la personalidad de los artistas. Tuvo usted que parar la grabación y rehacerla.

## “ESE AFÁN POR GLOBALIZAR NO ES POSITIVO PARA EL CANTE”

**M. Morao** > Eso fue en Hispavox. Tenemos que partir de la base de que los artistas y sobre todo nosotros los gitanos teníamos muy poca preparación para grabar un disco, la mayoría estaba improvisado. Hoy, sin embargo, para grabar un disco se llevan más de un año, nosotros lo hacíamos en una tarde, todo era directo, se rectificaba y se repetía muy poco. El gran problema de estas situaciones es que el artista a veces está inspirado y sale y otras que no.

La historia que tú me recuerdas fue de la siguiente manera, Fernando estaba trabajando en el tablao Las Brujas de Madrid y yo estaba en Jerez; a mí me llamaron de un día para otro y cuando llego a Madrid me encuentro con Blas

Vega que era el director en Hispavox y que hoy se ha convertido, por lo visto, en uno de estos flamencólogos que saben mucho, y también estaba de asesor Manolo Río Ruiz, otro flamencólogo que también sabe mucho. Teníamos muy poco tiempo, así que nada más llegar nos pusimos a grabar, Fernando cantando y yo tocando y Sordera y su hijo Vicente colaboraban tocando las palmas. Aquello no me sonaba bien y no me gustaba cómo estaba saliendo, pero como había tanta prisa pretendían dejarlo así, entonces yo me opuse, porque a ellos les parecía bien tanto al asesor como al director, decían: “bueno, vamos a repetir”, y cuanto más repetía, peor salía. Total, que estuvimos casi toda la noche allí grabando y aquello no funcionaba. Yo no quería que saliera el disco así, pero ellos empeñados en que lo dejáramos como estaba, los convencí para parar y continuar al otro día. Y lo que son las cosas, llegamos y empezó Fernando a cantar un número detrás de otro sin tener que repetir para nada, se hizo el disco del tirón, lo que demuestra el grado de improvisación y la capacidad de los propios artistas. Me preguntaron Blas Vega y Manolito Ruiz que qué hacían con lo que se había grabado el día anterior que estaba tan malamente y le digo muy serio, que era como había que decirlo: “eso es para tirarlo, hombre, para tirarlo”.

**M. Curao** > Manuel, de todo lo que ha grabado, ¿qué es lo que más le gusta?

**M. Morao** > Siempre acaba uno poniéndole un pero a todo, nunca estoy del todo satisfecho, pero lo que a mí más me satisface es que el compendio de todo da el resultado de una fuente muy importante que es la del maestro Patiño y que yo aprendí directamente de Javier Molina. Y en ese compendio se ve un tipo y una manera de tocar la guitarra que es mi propia escuela.

**CUARTA REFERENCIA AUDIOVISUAL: PROGRAMA “RITO Y GEOGRAFÍA DEL CANTE”. T.V.E. ANTONIO MAIRENA. SOLEÁ.**

**M. Curao** > ¿Cómo sabe un guitarrista lo que mejor le va a un cantaor en el acompañamiento? Porque no debe ser igual tocarle a Caracol, a Terremoto, a Agujetas o este cante por soleá de Antonio Mairena que acabamos de ver.

**M. Morao** > Para saber esto hay que ser muy buen aficionado y conocer bien el cante, luego tienes que conocer muy bien al artista y por último, conocer también muy bien la guitarra y la misión que tiene en cada cante.

**M. Curao** > ¿Para usted quién ha sido el mejor guitarrista de acompañamiento?

**M. Morao** > El padre de los guitarristas ha sido Ramón Montoya, que nos descubrió el toque. Le sonaba la guitarra de una manera especial porque era un gran artista y fue el que creó los mecanismos para desarrollar la guitarra que hoy existe, no hay más.

**M. Curao** > A propósito de cantes por soleá, ¿qué tiene usted que decir sobre la polémica que se levantó en su momento en relación a la soleá que Antonio Mairena dedicó a Charamusco en el disco “El calor de mi recuerdo”? ¿Quién fue ese Charamusco?

**M. Morao** > Yo fui testigo del origen de esta historia. Charamusco era de los gitanos que peor cantaban de Jerez, ni sabía de cante ni nada, él era alambriista, se dedicaba a los vallados y a los cercados... Sin embargo, sí había un Charamusco que se llamaba Curro, primo de este y suegro de El Sernita, que ha sido el gitano que yo he visto bailar con más gracia del mundo, y mira que yo he visto baile, pues como este Charamusco no he visto yo a nadie.

**M. Curao** > Entonces, ¿cómo fue aquello que dio pie a la soleá?

**M. Morao** > Esto fue de la siguiente manera, una de las veces que vino Antonio Mairena a la feria de Jerez habíamos estado hasta por la mañana de juerga y mi padre paraba en un tabanco y allí fuimos, estaba en la calle Ancha, al lado del arco de Santiago, Canalejas se llamaba. Aquella mañana Charamusco también venía de la feria y venía medio puesto, como nosotros, y como te he dicho de los gitanos que peor cantaba de Jerez, este era uno de ellos, pero comprometió a Antonio y lo hizo cantar; luego salió Charamusco a su manera haciendo un cante que a Antonio le resultó especial y como era tan buen aficionado se lo hizo repetir por lo menos veinte veces; cada vez Charamusco cantaba peor aunque la música sí la llevaba y se le quedó a Antonio en el sentido, pero ni Charamusco cantaba, ni esa soleá era de él, ni nada de lo que después se ha dicho.

**M. Curao** > Entonces, ¿de dónde viene ese cante?

**M. Morao** > El origen de ese cante es de Frijones y el que lo transmitió a su manera fue tío Juanichi el Manijero, que era el padre de tío Parrilla y hermano de El Tati, padre de El Borrico. Juanichi fue un gran seguidor de la escuela de su tío Frijones, pero con una variante propia porque de Frijones han existido muchas versiones, como por ejemplo, la que dejaron Tomás Pavón y Pepe Torre. Y así llega a Antonio Mairena, a través de tío Juanichi, de la mano de uno de los gitanos que peor ha cantado en Jerez, Charamusco.

**M. Curao** > Es evidente que Antonio Mairena reinventó mucho de los cantes que atribuye a otros personajes y grandes maestros, incluso recreó estilos como este del que hemos hablado, pero la figura de Mairena es decisiva y fundamental para el orden de los cantes. ¿Estamos de acuerdo?

**M. Morao** > Antonio Mairena es el gran investigador de los cantes gitanos, en su trabajo es evidente que recreó muchísimos cantes, entre otras razones por sus facultades y sus condiciones de voz, pero fue fiel hasta lo que pudo y a él debemos un legado que resulta imprescindible para el cante.

**M. Curao** > De esas condiciones, ¿cuál era para usted la más valiosa de Antonio Mairena?

**M. Morao** > Para mí, quizás lo más valioso fue eso, la gran dote de investigación que tuvo, la gran paciencia, la gran afición; y luego la gran capacidad para poder recrear y al mismo tiempo conservar las músicas que oyó.

**M. Curao** > Usted que compartió tiempo y espacio con Mairena y Caracol, ¿estaban tan enfrentados?

**M. Morao** > Bueno, había algo, no sé por qué motivo pero había una controversia ahí. En el fondo se admiraban, aunque no lo dijeran públicamente; se admiraban porque eran grandes artistas, no es lógico que los grandes artistas no se admiren unos a otros. No lo decían públicamente, pero en el fondo se admiraban porque los dos eran dignos de admiración... Después ha sido más una cuestión de forofos y seguidores que de ellos mismos.

**M. Curao** > Manuel, antes de dar la palabra a los alumnos, tengo aquí una batería de preguntas que requieren una respuesta rápida. Primera de ellas, ¿prima o bordón?

**M. Morao** > Bordón.

## “PODEMOS DECIR QUE HOY HAY MUY BUENOS PROFESIONALES PERO MUY POCOS ARTISTAS”

**M. Curao** > ¿Picado o pulgar?

**M. Morao** > Pulgar.

**M. Curao** > Un cante.

**M. Morao** > Seguiriya.

**M. Curao** > Un cantaor, una cantaora.

**M. Morao** > Manuel Torre.

**M. Curao** > ¿Tío Pepe o La Ina?

**M. Morao** > La Ina.

**M. Curao** > Un escenario.

**M. Morao** > A mí el escenario que más me ha gustado, uno de los que más me han gustado, ha sido el Teatro San Fernando de Sevilla, que ya desapareció.

**M. Curao** > ¿Un rincón de Jerez?



**M. Morao** > La Calle Nueva.

**M. Curao** > ¿Un color?

**M. Morao** > Verde.

**M. Curao** > ¿Un bailaor o una bailaora?

**M. Morao** > Un bailaor, Curro Charamusco; y una bailaora, la Macarrona.

**M. Curao** > ¿Berza o gazpacho?

**M. Morao** > Gazpacho, la berza es muy indigesta.

**M. Curao** > Un guitarrero.

**M. Morao** > Domingo Esteso.

**M. Curao** > Un guitarrista.

**M. Morao** > Hay más de uno, mis guitarristas preferidos son Ramón Montoya, Javier Molina, Manolo de Huelva, Melchor de Marchena y Diego del Gastor.

**M. Curao** > Por último, ¿tiene una letra de cante que le dé vueltas en la cabeza?

**M. Morao** > Muchas, porque la poesía de los cantes gitanos, es la poesía más profunda que tenemos en Andalucía. Más profunda inclusive que la de García Lorca. Lo que dice un gitano, cantando por seguiriya en cuatro versos, no lo puede decir García Lorca, ni ningún poeta, en todo un romance. Hay un cante por seguiriya que dice:

*“En este rinconcito dejadme llorar  
porque se ha muerto la madre de mi alma  
y no la veo más”.*

**A PARTIR DE ESTE MOMENTO SE ABRE EL TURNO DE PREGUNTAS, DE LAS QUE SELECCIONAMOS LAS SIGUIENTES:**

**Alumno** > ¿Teme que en algún momento pueda desaparecer la expresión cante gitano andaluz?

**M. Morao** > Bueno, de hecho ya se oye muy poco y está desapareciendo. Inclusive el cante está desapareciendo

también.

**Alumno** > Cuando usted recibe todo ese legado, que para nosotros es fundamental, ¿de dónde le llega el toque de Patiño y cuál es su aportación como cabeza de la dinastía de los Morao, que llega hasta hoy?

**M. Morao** > La escuela de Patiño la difunde Javier Molina y llega a mí, pero no solamente a mí, sino que llega al niño Ricardo, a Manolo de Huelva y Currito de la Jeroma, porque Javier Molina vivió mucho tiempo en Sevilla, trabajando en los cafés cantantes. Y todos bebemos de esa fuente, después cada uno crea su propia escuela.

El Niño Ricardo creó luego su escuela, una escuela extensísima; Manolo de Huelva creó también su escuela, más corta, porque es un hombre que se prodigó muy poco. Y yo creé también mi escuela, partiendo de la escuela de Patiño, a través de Javier Molina. Creé mi escuela, porque como yo empecé a rasguear por bulería, no se rasgueaba antes, ni Patiño, ni Javier Molina, ninguno, igual que mi toque de pulgar, que era distinto.

**Alumno** > Maestro, hay un guitarrista maravilloso, de la escuela de Ramón Montoya, que nos hemos olvidado de él y me parece que no es justo, que se llamaba Pepe Martínez, ¿usted qué opina de ese guitarrista?

**M. Morao** > Pues tocaba muy bien, además fue compañero mío, y toqué mucho con Pepe Martínez. Recuerdo una anécdota cuando se le hizo un homenaje a la Niña de los Peines en Córdoba. Pepe Martínez fue al homenaje a tocarle a la Niña de los Peines y a Pepe Pinto en ese espectáculo. Y yo iba tocándole a Mairena, Terremoto, Juan Talega, la Perla de Cádiz y María Vargas. Se acabó el espectáculo, se le hizo el homenaje; y luego, el alcalde de Córdoba que era Cruz Conde, nos invitó a cenar en el Museo Taurino, que es un sitio muy bonito. Había distintas mesas, en la presidencia estaba el alcalde con las autoridades, la Niña de los Peines, Pepe Pinto y Antonio Mairena. Y en otra mesa estábamos Juan Talega, la Perla, Paco Laberinto, Terremoto y yo. Al final empezó a cantar la Niña de los Peines, que llevaba mucho tiempo sin cantar y la pobre no tenía la voz muy segura y la verdad, no estuvo muy bien. Lo cuento como anécdota sin querer ofender a nadie. Entonces Mairena, que estaba junto a ella le dice: “Bueno, Pastora, canta esto y aquello...”.

Juan Talega, Terremoto y la Perla, estaban rabiando por cantar, y entonces Juan Talega, que era un hombre muy serio pero muy cabal, que tenía su amor propio, se levantó y dijo: “señores, yo tengo que decir una cosa, nosotros venimos aquí a homenajear a mi prima Pastora, pero sepan ustedes que nosotros también sabemos cantar, nosotros queremos cantar”, y empezaron a cantar ellos, Talega, Terremoto, la Perla, y se molestó El Pinto y se encaró con Juan Talega y le dijo que no podía hacer lo que había hecho, que no había derecho... Pero allí no echaba cuentas nadie de nadie, y parecía que allí no sabía cantar nadie nada más que ella, la pobre, que estaba mal aquella noche, le tocó Pepe Martínez.

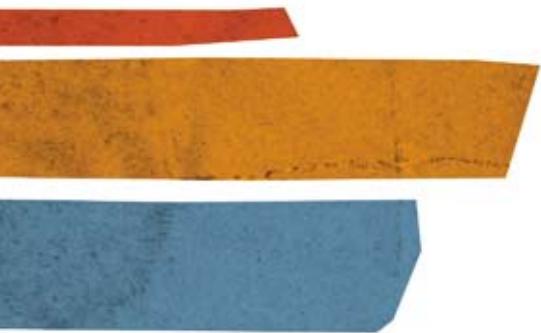
**Alumno** > Hemos visto en una de las grabaciones que llevaba una guitarra con una especie de autógrafo en la tapa...

**M. Morao** > Esa es la firma de Picasso. Resulta que cuando cumplió los setenta años se le dio un gran homenaje en Niza, organizado por el Partido Comunista y donde acudieron artistas de todo el mundo, entre ellos Antonio el bailarín

con un cuadro flamenco en el que íbamos Carmen Rojas bailando, Salvador que era hermano de Antonio el Chaqueta cantando y yo tocando. Pero el día antes, Picasso nos llevó con otros amigos suyos a su casa a almorzar y allí se formó una pequeña fiesta flamenca, al final empezó a firmar abanicos y pañuelos de las mujeres que allí estaban y yo aproveché y me firmó la guitarra que habéis visto, una guitarra de Esteso.

*Manuel se despide después de una jornada larga de conversación y de atenciones que el maestro jerezano agradece a la Universidad Internacional de Andalucía y de forma muy entrañable a su rector Juan Manuel Suárez Japón, con quien le une una vieja amistad.*











**CAPÍTULO II**

**MARIQUILLA**  
**Y MARTA CARRASCO**



# MARIQUILLA Y EL CAUCHÍ

MARTA CARRASCO

En el flamenco los protagonistas son cientos, porque afortunadamente este arte nuestro y de todos por su universalidad, ofrece una gran oportunidad a que la historia señale nombres propios de categoría. Pero muchas veces, la generosidad del artista en el escenario nos impide conocer lo que hay más allá de las bambalinas, lo que existe en la chácena de cada carrera que, iniciada en la mayoría de los casos a temprana edad, ha tenido luces y sombras, como todo en la vida. La Universidad Internacional de Andalucía a través del ciclo “Los Flamencos hablan de sí mismos”, ofrece la oportunidad de enfrentarse cara a cara con esas luces y esas sombras. Es un hermoso desafío para quien, desde la siempre impagable protección del papel impreso o el micrófono, no ha tenido que usar un escenario para poder expresarse, como es mi caso. Así que ahí estaba María Guardia Gómez, Mariquilla, la gran maestra y bailaora de Granada para cuatro horas ante el “peligro” de hablar de uno mismo.

Mariquilla es una mujer de intensa mirada, pelo negro, vivos ademanes y una expresión en su mayoría alegre, que a veces se torna triste, casi melancólica, cuando recuerda algunos episodios de vida. Durante las cuatro horas que compartimos ante un público ávido por saber de ella lo más posible, es decir, por desnudar el mito y quedarnos con la mujer, descubrí una bailaora racial, con una férrea y temprana vocación, tal es así, que ahora creo firmemente que Mariquilla no hubiera podido ser otra cosa que bailaora, su cuerpo y su espíritu hubieran estado ausentes sin el baile.

Otra de las reflexiones que debo compartir en estas líneas se refiere a la generosidad. No es fácil ser generosos con los recuerdos, porque a veces uno quiere mantener la vida privada en lo que es, en privado, y debe respetarse como tal. Pero los artistas, por el mero hecho de serlo, dejan de poseer el dominio de su privacidad, porque la admiración del público hace que ellos formen parte de los recuerdos y mitos de cada universo personal. Mariquilla fue generosa y eso es de agradecer. Compartió hasta lo más emotivo y personal con todos quienes pudimos asistir a su comparecencia en la Universidad Internacional de Andalucía. Habló de su niñez, de su juventud, de sus amores y desamores, de sus compañeros, de sus desvelos y de sus triunfos, no dejó nada atrás, pero eso sí, con elegancia y sin rencores; nos desgranó su creatividad a través, no sólo del baile, sino de sus poemas, y descubrimos una mujer llena de humanidad, con una prodigiosa memoria para los datos, nombres, cifras y sobre todo, para brindarnos anécdotas de su vida y obra en el flamenco. Y junto a ella, Luis Javier Garrido, “que hace cuarenta años me robó el corazón”, afirma aún con gesto de adolescente. Dicen que quienes se suben al escenario tienen ese puntito de locura que hace falta para vencer el pánico del último minuto. Que poseen el don de poder contagiar a los demás la emoción de un simple instante de arte; que además, tienen la generosidad de compartir lo que sólo ellos saben hacer. Con Mariquilla compartimos cuatro horas de vida a través del flamenco, y eso, en los tiempos actuales, no sólo es un importante patrimonio sino que es un trocito impagable de historia.

*“...Si hablara aquel cauchí del Sacromonte, Mariquilla”.*

**MARIQUILLA**  
**Y MARTA CARRASCO**

**M. Carrasco** > Para una periodista, enfrentarse –enfrentarse entendido desde el mejor de los sentidos de la palabra– a un personaje con el que ha convivido un poco más desde lejos que desde cerca, es siempre apasionante. Apasionante por la sencilla razón de que uno va descubriendo, a la misma vez que el personaje, en una especie de revelación conjunta, la vida que queremos plasmar aquí.

Vamos a empezar en una España sumida en plena posguerra, un país y un momento en el que el flamenco era considerado como algo a usar para difundir una imagen equívoca de España. Inmersas en todo ese contexto, digamos, desfavorable, se han tenido que mover las carreras de muchos artistas flamencos, entre ellos la carrera de Mariquilla, que luego ha derivado hacia donde ella ha querido que derivara. Remarco lo de contexto, porque muchas veces creemos que el flamenco ha devenido como si fuera un ente abstracto, independientemente de la vida de este país, y nunca jamás es algo tan erróneo. La vida de este país y el flamenco van parejos.

Pero hablemos de Flamenco y de sus protagonistas, como Mariquilla. Quiero que ustedes se centren en que estamos en los años cuarenta, momento en el que ella nace en Granada, exactamente en 1943, en las Cuevas del Sacromonte, y las Cuevas del Sacromonte en los años cuarenta, Mariquilla, no eran las Cuevas del Sacromonte de ahora precisamente, ¿verdad? Porque tú naciste allí, vivías en un sitio que se llamaba la Vereda de Enmedio. Cuéntanos...

**Mariquilla** > En primer lugar, buenos días. Estoy muy feliz de estar aquí en la UNIA. Es la segunda vez que me proponen hacer una conferencia, estoy un poquito así como, ¿cómo se dice?, con un poquito de nerviosillo por dentro, pero la idea siempre me ha gustado, como bailaora claro, porque conferenciante es diferente, nosotros sabemos bailar, y hablar un poquito menos. Pero dado el caso, he venido con mucho cariño, con mucha ilusión, a pesar de que tengo una parte de la espalda hecha pedazos, no me he negado a venir para estar con todos ustedes. Primeramente, con tres años, mi madre me puso el primer vestido de gitana, icon tres años!, y no me lo quería quitar. Me metía debajo de la cama (mi madre evidentemente tenía que lavar el vestido), pero yo me metía debajo de la cama, y con una escoba, ella intentaba sacarme de allí para poder lavar el vestido. Empecé mi carrera artística con seis años, ya profesionalmente, ganaba dinero con seis años, en las Cuevas del Sacromonte, y después estuve en el Albaicín viviendo muchos años, así que soy sacramontana y albaicinera.

**M. Carrasco** > Tu madre era Carajarapa.

**Mariquilla** > Mi madre era Carajarapa y mi padre Pataperro. Era cantaora y bailaora, y mi padre guitarrista, y el entorno que tenía en el Sacromonte era gitano puro, es decir, que yo lo que he aprendido, o he visto, porque yo nunca he tenido maestro, he sido autodidacta, pues ha sido el baile puro, puro flamenco...

**M. Carrasco** > Pero tus padres no eran gitanos, ni vosotros...

**Mariquilla** > No. Tampoco, pero vivían allí.

**M. Carrasco** > ¿Pero vivíais muy a gusto los gitanos y los payos en el Sacromonte?

**Mariquilla** > Totalmente, una familia.

**M. Carrasco** > No había problemas...

**Mariquilla** > De ninguna cosa, ni de racismo ni de nada. Todo era como abrir la puerta y cuando se me apetecía iba a la casa del vecino y comía allí, es decir, que no te catalogaban como si fuese una paya ni una gitana.

## “MI MADRE ERA CARAJARAPA Y MI PADRE PATAPERRO. ERA CANTAORA Y BAILAORA, Y MI PADRE GUITARRISTA, Y EL ENTORNO QUE TENÍA EN EL SACRAMONTE ERA GITANO PURO”

**M. Carrasco** > Dime una cosa Mariquilla, ¿cómo era la vida en el Sacromonte, era muy penosa, o tú recuerdas una infancia feliz? ¿Tenías, por ejemplo, agua corriente, electricidad?

**Mariquilla** > Sí, claro que teníamos agua corriente, electricidad..., yo tenía una bicicleta y un abrigo blanco de piel muy bonito. Mi spadres vivían para mí, soy hija única, y la verdad es que todo lo que pillaban mi padre y mi madre se lo gastaban en mí. No he tenido pena ninguna, necesidades tampoco, de hambre me refiero, no he pasado hambre jamás.

**M. Carrasco** > ¿Es verdad que amenazaste a tu padre con dejar de comer si te quitaba el baile?

**Mariquilla** > Claro, porque yo estaba como una espichá, como una sardina, muy sequilla muy sequilla, entonces mi madre dijo: “esta niña se nos va a morir”, y mi padre decidió: “te quitamos de bailar”. Yo repliqué: “¿ah sí, me vais a quitar de bailar?, pues dejo de comer y me muero”, y me puse a los siete años en huelga de hambre.

**M. Carrasco** > Vamos a volver al Sacromonte, porque yo quiero que te acuerdes de la Cueva La Pitirila, ¿no?, se llamaba La Pitirila la cueva, ¿verdad?

**Mariquilla** > Sí. Allí empecé, con seis años.

**M. Carrasco** > ¿Y qué hacías?

**Mariquilla** > Pues bailar lo que me salía, porque como allí no había escuela..., en aquellos tiempos no había ninguna escuela, bailaba con la intuición, y bailábamos en suelo, no en madera, es decir, que rompíamos las losetas de la fuerza que cogíamos en las piernas. Primero la Pitirila, y luego La Golondrina.

**M. Carrasco** > ¿Y para quién bailabais, para los turistas, o cómo funcionaba eso?

**Mariquilla** > Para todo el mundo.

**M. Carrasco** > ¿Los captaban, o cómo era eso?

**Mariquilla** > Pues sí, había unos muchachos, que los mismos capitanes tenían uno o dos, buscando turistas, buscando gente.

**M. Carrasco** > ¿El Oreja se llamaba al que hacía eso?

**Mariquilla** > Sí, le decían El Oreja, en vez del guía.

**M. Carrasco** > ¿Qué te pagaban?

**Mariquilla** > Una peseta y dos reales, por bailar todo el día.

**M. Carrasco** > O sea, menos de un euro, ni siquiera un céntimo de euro...

**Mariquilla** > Así es.

**M. Carrasco** > ¿Pero tú ibas a la escuela?

**Mariquilla** > Sí, yo estaba en la escuela del Ave María, estudiaba allí, pero no he jugado como todos los niños en el colegio, la media hora de recreo, tenía como un poquillo de gancho con las maestras, porque había una señora, cuando había trabajo en la Zambra, que se ponía por todo el Sacromonte “¡que hay danza, que hay danza...!”. Yo subía, me vestía corriendo, bailaba, y bajaba corriendo otra vez a la escuela. Es decir, mi vida ha sido bailar, hasta estudiando en la escuela del Ave María. Había una percha en las Cuevas, me ponía los trajes y me quitaba el uniforme y luego me volvía a cambiar y volvía al colegio. Esa era mi vida.

**M. Carrasco** > ¿Qué era ensayar en el cauchí? ¿Era una cosa extraña, no?

**Mariquilla** > Sí, era una cosa extraña, pero en aquellos tiempos no había escuela de danza en Granada, ni había espejo, ni había tarima, ni barra..., yo para escucharme los pies, y tenerlos con claridad y agudizar si lo hacía bien o mal,

empezaba a zapatear encima del cauchí, que así se le dice al registro del agua que hay en las calles, y dependiendo del sonido decía “eso está sucio, eso está mal, eso no tiene buen sonido, eso está muy malamente”, y otra vez al zapateo, así ensayaba en el cauchí. Hasta que un día le dije a mi padre en el Albaicín, ya me había cambiado del Sacromonte al Albaicín, le dije: “papá, cómprame un cachito de madera...”, pero claro, mi casa era muy pequeña y allí no podía meter el cacho de madera, así que le dije “pónmelo en la plaza y yo ensayo en la plaza...”. Total, las mujeres compraban tomates, pimientos, cebollas..., y Mariquilla estaba bailando; y muchas veces, cuando me ven ahora, dicen “anda que nos has bailado sin pagarte ni una peseta, estabas todo el día bailando”, y yo decía: “era mi obligación, lo que yo quería”. Desde chica quería ser bailaora, lo tenía clarísimo, y la verdad es que me ha hecho muy feliz el baile flamenco.

**M. Carrasco** > O sea que tú bailabas en el cauchí, en un registro, cuando Vicente Escudero, en otro lugar de España estaba bailando encima de una placa metálica, fíjate la coincidencia...

**Mariquilla** > Seguramente, pues las necesidades de cada sitio, de cada persona...

**M. Carrasco** > Pero que tú eras una niña, y él ya era un hombre hecho y derecho en el baile, o sea que, fíjate el instinto tuyo...

**Mariquilla** > Con los seis años yo ya sabía lo que quería.

**M. Carrasco** > Claro. Queríamos bajar de las cuevas al Albaicín, ¿tus padres se mudan, no?

**Mariquilla** > Sí, nos vamos al Albaicín, desde el Sacromonte bajamos y allí me quedé pues desde los cinco años hasta diez años después. Pero iba a las Cuevas del Sacromonte a bailar, y entonces contrataron a toda la Zambra, que era la Zambra de la Golondrina, para bailar en el hotel Alhambra Palace, que tenía un pequeño teatro y sigue aún teniendo. Me vieron bailar ahí en el Alhambra Palace y me contrataron para El Neptuno.

**M. Carrasco** > Los Jardines de Neptuno, que ahora mismo ya no existen en Granada, ¿había una piscina allí, no?

**Mariquilla** > Una piscina olímpica. Veinte mil metros cuadrados, por cierto, que era de la familia de mi marido, allí lo conocí, era nadador y estudiaba, y lo conquisté. (Risas).

**M. Carrasco** > Ya estamos en los años cincuenta y tantos...

**Mariquilla** > Bueno, estuve un año allí, en los Jardines de Neptuno, y ahí me hice un poquito más bailaora.

**M. Carrasco** > Vamos a seguir con los bailes. Entonces conoces a Merche Esmeralda y te quedas allí un año, ¿cómo es eso?



**Mariquilla** > Sí, un año, con ella y con Rafael de Sevilla, Joaquín Fajardo, Manuel Cortés y Ataúlfo de Granada, entre otros. Y después ella dijo “yo necesito volar, yo no me puedo quedar aquí toda la vida”. Ella se fue y yo me fui con uno de los dueños, estuve bailando seis meses... y fui a Madrid.

**M. Carrasco** > Te fuiste con tu madre.

**Mariquilla** > Me fui con mi madre, como la Pantoja, iba con mi madre a todos lados... Mi marido estaba estudiando entonces en Madrid. Total que me fui a Madrid a buscarme otro sitio, y un día Güito le dijo a Manolo Caracol, que Güito estaba en relación con la hija de Manolo Caracol, “mira, hay una niña allí en Granada que baila muy bien y tiene una fuerza..., ¿por qué no la metes?”

**M. Carrasco** > Los Canasteros era, junto con El Duende, uno de los grandes tablaos de Madrid. Manolo Caracol regentaba Los Canasteros, y El Duende lo regentaban Pastora Imperio y Gitanillo de Triana. Por ahí han pasado todos los grandes artistas del flamenco.

**Mariquilla** > Yo entré en Los Canasteros, en el cuadro.

**M. Carrasco** > ¿Dónde vivías en Madrid?

**Mariquilla** > En una pensión, Echegaray se llamaba, donde estaban todas las “pilinguis”, pero como era el sitio más barato, pues no tenía más remedio, ganaba setecientas pesetas y encima tenía que pagar la comida y todo..., pero yo quería estar en Madrid. Total, que un día, Caracol con una voz ronca me dijo: “la niña de Granada, que venga para acá”...

**M. Carrasco** > ¿Y a ti te temblarían las piernas, no?

**Mariquilla** > Claro, digo “ya está, ya me va a echar, ya me va a dar pasaporte”, y entonces me dijo “ve mañana a un sastre de hombre, González, y hazte tres trajes de hombre”, y fue el que me puso a mí a bailar de hombre.

**M. Carrasco** > Que lo había hecho Carmen Amaya, pero claro, ¿tú no lo habías hecho nunca, no?

**Mariquilla** > Mucha gente dice que son ellas las primeras que han bailado de pantalón; yo con diecisiete años bailaba ya de pantalón, porque Manolo Caracol me había dicho que me hiciera tres trajes de hombre y me dijo que me iba a sacar de figura, mira, la alegría más grande del mundo, yo decía “¡voy a ser figura!”, eso es lo que yo quería, ser figura. Entonces bailaba con bata de cola, vestida de hombre, y vestido corto, tres bailes que me mataban todas las noches.

**M. Carrasco** > ¿Y con quién bailabas entonces, en aquella época?

**Mariquilla** > Toda la familia de Caracol.

**M. Carrasco** > ¿Todos los Ortega, no?

**Mariquilla** > Sí, y estaba Cepero, estaba Curro Vélez, su mujer; estaba María Vargas, estaba Perla de Cádiz, Alejandro Vega... y ya, la artista de figura, era Rocío Jurado, que cantaba “El chogüi” y dos fandanguitos, que era su actuación, esa era la figura, iba la gente a verla, porque entonces despuntaba como una estrella. Un año estuvimos juntas, Rocío Jurado y todos los compañeros, y su madre conmigo se portó maravillosamente...

## “GANABA SETECIENTAS PESETAS Y ENCIMA TENÍA QUE PAGAR LA COMIDA Y TODO”

**M. Carrasco** > ¿Y qué pasaba en Los Canasteros cuando llegaba Lola Flores?

**Mariquilla** > ¡Uy!, madre mía, era muy fuerte...

**M. Carrasco** > Porque Lola Flores estaba ya separada de Caracol, pero cuando llegaba allí...

**Mariquilla** > Pero cuando le entraba el gusanillo iba a verlo, y cuando aparecía “iya está aquí, ya está aquí Lola Flores!”, a ella le entraba una cosa por el cuerpo, y sin llamarla nadie, subía al escenario y empezaba a bailar; el otro, que estaba en la puerta, Manolo Caracol, se subía a cantarle a Lola Flores. Las niñas le decían... bueno, las cosas que le decían, las palabras no las quiero repetir, le decían de todo, pero ellos, enzarzados bailando y bailando, se volvían locos...

**M. Carrasco** > La temperatura subía...

**Mariquilla** > Era un espectáculo arriba y abajo y la Luisa le decía...

**M. Carrasco** > ¿Luisa Ortega, no? La hija mayor...

**Mariquilla** > La hija mayor sí, ¡uy!, lo que le decía a Lola Flores... Pero a Lola le entraba por un oído y le salía por el otro; ella quería bailar con Caracol y Caracol le quería cantar a ella, y aquello era que se te caía la baba, porque ese temperamento y esa forma...

**M. Carrasco** > Y te contrataron desde los Canasteros a Francia.

**Mariquilla** > Sí. Yo estaba en Los Canasteros entonces, y apareció un francés al que le gustó bailando y me contrató para ocho días, para los casinos de Deauville y Vittel. Entonces fui con un compañero mío de Granada, y mi padre. Voy

al casino de Deauville y yo: “pero bueno, tres personas, con este pedazo de teatro, ¿qué hacemos nosotros aquí?, nos perdemos y yo tan chiquitilla...”, y digo “¿no tienes otra cosa que yo esté más cerca del público, y que pueda transmitir y echarle un poquito de tú a tú?”, y dice “mira, ahí tenemos una pista que se eleva”, digo “esa, me la sube, y así yo estoy más cerquita del público, el contacto de más cerca es más importante”. Bueno, pero una de las veces que estoy bailando, y el cantaor me está tocando las palmas, y de buenas a primeras no siento nada, niña, no siento nada, y vuelvo la cara y digo “¿pero dónde está el cantaor?”, se había caído... (Risas).

**M. Carrasco** > ¿Se había caído del practicable, no?

**Mariquilla** > Y así con las manos trepaba... (Risas). Yo llevaba en aquellos tiempos pestañas postizas, me quité las pestañas y me las puse aquí (en el pecho), porque las lágrimas eran de muerte, y entonces yo decía “¿y cómo le doy la mano si tengo que seguir bailando?”, mira, si vierais a mi amigo, el pobrecito las fatiguitas que pasó para subirse otra vez al escenario y seguir cantando... Y mi padre tocando la guitarra así, y llorando (risas), y yo llorando, y aquello fue, bueno, no te lo puedes ni imaginar.

**M. Carrasco** > ¿Y volviste a Madrid, no?

**Mariquilla** > Volví a Madrid, fue cuando me metí en El Duende, el de Pastora Imperio y Gitanillo de Triana.

**M. Carrasco** > ¿Y conociste a Pastora?

**Mariquilla** > Claro.

**M. Carrasco** > ¿Y cómo era?

**Mariquilla** > Pues, ¿cómo te diría?, se sentaba, con una pose como si nada le gustara, como si nada fuera más grande, la más grande era ella, como que todo lo demás no tenía importancia. Un día estaba bailando, me cantaba Terremoto de Jerez, y el Morao a la guitarra.

**M. Carrasco** > Vaya acompañamiento.

**Mariquilla** > Sí, y Terremoto de Jerez, que estuvo seis meses, que me cantaba por seguiriya y yo ya no sabía si estaba bailando o no, yo estaba soñando, porque era un gitano tan bueno, tan bueno cantando por seguiriya, y después me cantaban por tangos... un día, termino de bailar, y El Duende es, imaginaos, este es el tablao (representa), aquí hay una puertecita que hay que dar la vuelta, y aquí está la entrada para las personas que estaban viendo el espectáculo. Yo termino de bailar, me voy, y dicen: “que está ahí Lola Flores, que está ahí Lola Flores”. Y yo, como las locas, para saludarla, me cambio corriendo, salgo, y miro en el suelo, y había un abrigo de leopardo tirado en el suelo, y hago así para apartarme y me dijo: “no, no, no, mi alma, tú pisa el abrigo, que yo quiero tener las huellas de tus pies puestas en

mi abrigo”; no me digas tú a mí que eso no tiene arte; tuve que pisar el abrigo...

**M. Carrasco** > Miles y miles de pesetas en aquella época.

**Mariquilla** > Y otra anécdota con Lola. Una vez me dice: “vámonos al cuarto de baño, que me tienes que explicar una cosa”. Digo “¿qué quieres que te explique?”, y me dice: “las dos ballenas que llevas aquí (la cintura), las ballenas, unas bragas con ballenas”, y yo digo: “pero si yo no llevo ballenas, si estas son mis bragas normales”, “no, no, no, que tú estás así, y eso lo quiero saber yo, cuáles son para comprármelas”, digo: “que no ,Lola, por Dios, que son los huesos míos”, que yo estaba así de delgadilla y así de bonita, y por tripas quería que le enseñara las bragas...

**M. Carrasco** > Para ir a comprarse las dos ballenas...

**Mariquilla** > Claro, para hacerse mejor tipillo, porque ella ha sido siempre muy presumida...

**M. Carrasco** > ¿A todo esto, estabas ya casada?

**Mariquilla** > No, yo me casé con veintiocho años, tuvimos diez años de relaciones, diez años, ¿eh?, que es fuerte; yo quería seguir trabajando y él estaba enamorado de mí, yo decía que quería seguir todavía en este lío.

**M. Carrasco** > Bueno, y estando en Madrid conoces a uno de los grandes promotores del mundo del flamenco, muy conocido en el mundo del flamenco, ya fallecido, que es Antonio Pulpón...

**Mariquilla** > Allí me vio, en Madrid, y me dijo: “niña, ¿tú quieres que yo te represente?”, le dije: “pues sí, ¿por qué no?”; y me llevó a Rota, al Cristina.

**M. Carrasco** > El Cristina era un hotel de Sevilla, convertido en un edificio de pisos, enfrente de la Torre del Oro. Y allí había un tablao, una sala de fiestas, que se llamaba La Parrilla del Cristina, por cuyas tablas han pasado grandes artistas del flamenco, Manuela Vargas, Merche Esmeralda, Manuela Carrasco, Matilde Coral, y Mariquilla, entre otros.

**Mariquilla** > Y entonces Pulpón me llevaba para un lado, me llevaba para otro, y dio la casualidad que, después del Carihuela, después de toda la costa...

**M. Carrasco** > Hicisteis toda la Costa del Sol...

**Mariquilla** > Sí, toda la Costa del Sol. Bueno, había un tablao que se llamaba El Jaleo, en Torremolinos, allí me mandó para quince días. El dueño era judío, se llamaba Charles Coy, el pobre hombre no entendía de flamenco ni papa, y los artistas se reían de él, le amargaban la existencia, como se dice, le amargaban la vida todos los días, porque claro, él no entendía nada. Y me vio bailar y llamó a Pulpón, después de los quince días le dice: “oye, quiero hablar contigo,

Mariquilla no se puede ir de aquí”, “¿cómo que no se puede ir de aquí, si yo te la he mandado sólo para quince días?”. Y le contestó: “no, tú te llevas todo lo que quieras, te llevas a toda la gente, pero a mí me dejas a Mariquilla”. Nos vio, cómo éramos, cómo trabajábamos, y nos dijo, al cabo de un mes o dos, “yo quiero alquilaros El Jaleo, pero como sois tan buena gente, con opción a compra”, y nosotros, “pero si yo soy una pobre bailaora, mi marido está estudiando, ¿dónde nos vamos meter?”, teníamos que pagarle todos días, ¡mil trescientas pesetas!

## “NADIE PUEDE DISCUTIRLO, EL JALEO SE CONVIRTIÓ EN UN ACONTECIMIENTO EN EL MUNDO DEL FLAMENCO DURANTE MUCHOS AÑOS”

**M. Carrasco** > Todos los días...

**Mariquilla** > Todos los días... y yo decía: “¿cómo lo vamos a hacer, lo que yo estoy ganando se lo voy a dar a él?”

**M. Carrasco** > Tu marido estaba estudiando perito agrónomo, nada más alejado del flamenco... y este episodio de El Jaleo, es decisivo en la vida de Mariquilla y de su familia, porque les cambia la vida totalmente.

**Mariquilla** > Bueno, le dijimos a este señor, “mire usted, nosotros no tenemos, no podemos”, y nos dijo, “bueno, pues pedid un aval, o que firme alguien”. Entonces le dije a mi marido, “Luis Javier, ¿a quién vamos a...?”, y él me contestó, “como no sea a mi madre”. Su madre era la dueña de El Neptuno, y era una persona muy responsable y bueno...

**M. Carrasco** > Y de una familia bien y con dinero de Granada... (Risas)

**Mariquilla** > Sí, su abuelo era Rector de la universidad, médico del Rey... bueno, uno de los grandes de Granada. Entonces digo, “que tu madre nos avale, no va a pagar ella nada, que nos avale, y ya con ese aval, ya por lo menos él sabe que en cualquier momento va en busca de mi suegra, y lo puede pagar”. Cinco años nos puso para pagarle El Jaleo pero se lo pagamos en tres porque trabajábamos como fieras. Yo me he partido el alma, no me extraña que esté hecha pedazos, veinte años sin descansar un solo día...

**M. Carrasco** > Ahora yo les voy a leer a ustedes lo que ha sido El Jaleo, es decir, les voy a nombrar a ustedes los artistas que pisaron aquellas tablas: Adela La Chaqueta, Agustín El Gitano, Albea Guzmán, Pepe el de la Argentina, Ataúlfo de Granada, El Boquerón, Camarón de la Isla, Antonio Campos, Juan Cantero, la Cañeta, Carajarapa (su madre), Carmelilla, Cobitos, Manolo Cortés, El Chaleco, Chaquetón, EL Chino, Chiquito de Osuna, Eva Durán, El Indio Gitano, Enrique el Extremeño, Antonio Fajardo, Rafael Fajardo, Rafael Fernández, Luis Fernández, Fosforito, Gaspar de Utrera,



Gitanillo de Ronda, Gitanillo de Vélez, Gómez de Jerez, Rafaela Gómez, Juanillo El Gitano, Jarrito, Mariano Jiménez, Chonchi Heredia, la Perla de Cádiz, El Lebrijano, Manolo Limón, Carmen Linares, Chano Lobato, Pepe de Lucía, Antonio Mairena, Joselillo Maya, Maite Maya, Toni Maya, Juan Montoya, Pedro Montoya, Morenito de Ilora, Enrique Morente, Naranjito de Triana, La Negra, Nene de Santa Fe, Manolo Osuna, Pan Sequito, Parrita, Jaime Parrón, El Piqui, El polaco, Enrique Román, José Solea, el Sordera, Terremoto de Jerez, el Torta, El Turronero, María Vargas, El Veneno, El Yunque, y añado, Beni de Cádiz.

Y tocaores, pues, vamos a hacer la lista también: Enrique Abadía, Paco Aguilera, Manolo Amaya, Pepe Amaya, Vicente Amigo, Manolo Brenes, Paco Cepero, Miguel Ángel Cortés, Paco Cortés, Paco del Gastor, Francisco Manuel Díaz, Manolo Domínguez, Juan el Africano, El Reina, Pepe España, Antonio González, Juan Habichuela, Luis Habichuela, Pepe Habichuela, Reina, Manuel Heredia, Perico Jero, Joaquín Lozada, Paco de Lucía, Luis Mariano Marote, Pepito Maya, Ricardo Miño, José Luis Montón, Manuel Montoya, Manuel Morao, El Nani, Miquel Ochando, Paco de Antequera, Pataperro (su padre), Pepe el hijo de Dolores de Córdoba, Manuel Santiago, Rafael Santiago y Antonio Solera.

Nadie puede discutirlo, El Jaleo se convirtió en todo un acontecimiento en el mundo del flamenco durante muchos años, y pasaron generaciones y generaciones de cantaores, de guitarristas y de bailaores contratados por Mariquilla. Y pasaron también muchos famosos...

**Mariquilla** > Sí, claro, por allí pasaron Gabriela Ortega, la Susi, María Jiménez estuvo año y medio, la Paquera de Jerez, Farruco, Güito, Manolete..., es incalculable la gente, El Habichuela, Turronero, Fosforito también mucho tiempo, El Lebrijano año y medio..., Chiquito de la Calzada toda la vida, es decir...

**M. Carrasco** > Sí, Chiquito de la Calzada se hizo flamenco en tu tablao...

**Mariquilla** > Sí, era mi cantaor, y palmero también. Manolo Limón estuvo años. Todos los que hemos nombrado se tiraban años y años; y bailaoras como Trini España.

**M. Carrasco** > Trini España, que precisamente ha muerto hace dos meses, antes del verano ha fallecido, estaba muy malita y falleció antes de verano.

**Mariquilla** > Manuela Carrasco, con su madre se fue a la Costa del Sol, con trece años, porque quería estar conmigo, su madre fregaba platos en los hoteles, y ella estaba en mi tablao, no tenía ni zapatos ni vestido. Le regalé los zapatos y el vestido, y tenía mucha gracia. Ella cuenta en su biografía que la persona que más le ha ayudado en su carrera, en su vida, he sido yo, estoy orgullosísima porque la quiero mucho y la respeto, es un punto. Se iba dos horas antes, pero ni se sabía pintar, con trece años es normal..., yo le decía: “pero Manuela, ¿cómo te estás pintando, hija mía?, quítate todo eso que tú eres muy jovencita y eres muy guapa”. Y un día estaba en el tablao bailando, y de buenas a primeras saca del pecho un ventilador pequeñito, de esos de bolsillo, y hace así (ademán de airearse), y yo decía: “ipero eso no puede ser en un tablao!”, “es que tengo mucha calor”, y yo: “pero mujer, que es que eso no puede ser, tú piensas que si lo sacaran las seis

o siete mujeres que están bailando en el tablado ¿cómo nos iban a llamar?”. Era bellísima. Después hemos coincidido en muchos sitios y he ido a verla muchas veces. Yo la quiero mucho, esa es la verdad.

**M. Carrasco** > Estamos hablando de los años sesenta, que es una década donde el flamenco en la Costa del Sol tiene su importancia, porque luego ha degenerado mucho en cuanto a propuestas escénicas, y sin embargo, tablaos como El Jaleo, llevaban grandes figuras del flamenco. Luego el flamenco en la Costa del Sol se ha quedado para los hoteles en plan guiris.

**Mariquilla** > Así ha sido, pero me siento muy orgullosa de lo que fue El Jaleo en su tiempo.

**M. Carrasco** > ¿Bueno, cuando te casas entonces?

**Mariquilla** > Pues, en el setenta y uno.

**M. Carrasco** > En el setenta y uno te casas por fin.

**Mariquilla** > Sí, me caso por fin, porque llevaba diez años de relaciones, y digo “yo me voy ahora seis meses y cuando venga, este se ha echado otra”.

## “TENGO TRES HIJOS, SÍ, SÍ. TATIANA, QUE BAILA, LUCÍA, QUE BAILA TAMBIÉN, Y UN NIÑO, JAVI, QUE ES INFORMÁTICO”

**M. Carrasco** > Que te ibas a Japón entonces...

**Mariquilla** > Sí, me contratan a Japón. Yo no quería ir a Japón por las comidas, y digo “nos casamos antes, y entonces sí me voy yo a Japón pero con la condición de que después te tienen que pagar a ti el billete y que estemos por lo menos una semanita...”. Porque fue a los tres días de casarme cuando me tuve que ir, no hubo casi nada de...

**M. Carrasco** > De viajes de novios, ni nada...

**Mariquilla** > De nada. Ya anteriormente cuando fui, que estuve trabajando allí, aprendí a hacer de comer, porque me iba a morir, yo estaba acostumbrada a otras comidas y a otras formas, y le digo a mi padre “por favor, mándame algunas especias”, y todas las semanas me mandaban, en un tebeo, pimienta molida, azafrán en pelo, todas nuestras cositas que

huelen a gloria, y allí empecé yo a hacer ya habichuelas con arroz, lo uno, lo otro; ya hasta el dueño decía: “María, ¿será posible habichuelas con arroz?”, y aprendí a hacer de comer allí. Tenía todo mi apartamento con todas mis especias, y ya por lo menos comía a mi gusto, porque era imposible comer allí.

**M. Carrasco** > ¿Te obligaban a trabajar mucho, María?

**Mariquilla** > Yo tenía tres pases, pero nunca llegué a hacer tres pases. Hice dos nada más. Viendo como yo bailaba, terminaba agotadita, agotadita. Y entonces hacía dos pases.

**M. Carrasco** > ¿Y ganabais dinerito, verdad?

**Mariquilla** > Sí, me pagaron bien.

**M. Carrasco** > Ahora ya no, ¿Japón ya no es lo que era, no?

**Mariquilla** > No, no, para nada.

**M. Carrasco** > ¿Y allí cómo se aceptaba? ¿Entendían lo que estaban viendo o no?

**Mariquilla** > Yo he aprendido tres palabras en japonés, porque todos hablábamos nuestro idioma, y después en cuanto íbamos a algún sitio teníamos un intérprete...

**M. Carrasco** > ¿Pero el flamenco a ellos les gustaba? ¿A los japoneses?

**Mariquilla** > Sí, sí.

**M. Carrasco** > ¿Y lo aceptaban, lo respetaban?

**Mariquilla** > Sí, sí. Por cierto, si alguna vez vais a Japón, el sitio más bonito de Japón es Kioto, Tokio no. Tokio es un sitio igual que otro, como si fueras a Nueva York, a Londres. En Kioto sí está el sabor y lo bueno, y la escultura, los jardines, todo. Bueno, y se portaron conmigo divinamente.

**M. Carrasco** > Y te volviste, y ya luego empezó todo el tema, te volviste embarazada...

**Mariquilla** > Nooo...

**M. Carrasco** > ¿No?, a ver, ¿cuándo fue lo de tu primera niña?

**Mariquilla** > Nada más llegar aquí. A la primera falta digo “Luis, que ya estoy embarazada”...

**M. Carrasco** > Ah, bueno, casi, tienes tres hijos, ¿no?

**Mariquilla** > Tengo tres hijos, sí, sí. Tatiana, que baila, Lucía, que baila también, y un niño, Javi, que es informático, que ese tiene una orientación informática, todo no puede ser flamenco.

**M. Carrasco** > Y eso de combinar el embarazo, la maternidad y el baile, debe ser un poquito complicado.

**Mariquilla** > Lo peor fue que estuve bailando hasta que iba a dar a luz. He bailado en una iglesia, con siete meses, para sacar dinero para Managua, y Tatiana se subía para arriba, y para abajo, y para arriba, y para abajo, y yo decía: “aquí voy a dar a luz”. Entregaron un premio en Madrid, y fui para allá, tuve que firmar un papel porque no se hacían responsables si daba a luz en el avión. Dieron un premio a Rocío Jurado, y a aquel nadador que tenía siete medallas...

**M. Carrasco** > A Mark Spitz.

**Mariquilla** > Sí, Mark Spitz, a Rafael, a mucha gente, y todos me decían: “pero Mari, ¡cómo vienes!...”. Estuve bailando de mis tres niños, con Javi, cinco y medio; con Tatiana más, y con Lucía, hasta los siete una cosa así. Así que tenían que nacer bailaoras a la fuerza, porque es que los botes que yo daba, no eran de paseo.

**M. Carrasco** > ¿Y te retiraste después de cada parto?

**Mariquilla** > Es que los tuve muy seguidos; dos años y dieciocho meses los otros, o sea, se llevaban muy poquito tiempo, entre que lo amamantaba y lo otro, otra vez me quedaba preñada. Estuve siete años retirada, a los siete ya cogí carrera, y ya dije “ya no me quedo más preñada”. Y ya se acabó.

**M. Carrasco** > Si te parece, vamos a volver un poquito a Torremolinos, a El Jaleo, a aquella época...

**Mariquilla** > Pero yo quiero volver a una cosa, quiero volver porque estoy muy a gusto. Voy a recordar una cosa que tengo en mi biografía: tengo un sueño de cuando pequeña, cuando yo vivía en el Camino del Monte, en la Verea, que todos los días miraba El balcón de la Reina y me inspiró a hacer un poema, y lo titulé: “Soñaba con una reina”. Vamos a ver si me acuerdo bien:

*Quando era muy pequeña, y en las cuevas yo bailaba,  
Miraba hacia la Alhambra, y un balcón se contemplaba,  
Era el Balcón de la Reina,  
La reina que yo soñaba,  
que un día me llamaría, para que a ella bailara.*

*Pasaron días y días, y nunca dejé de pensar,  
que esa reina allí estaría, para verme a mí bailar.  
Cuando cumplí quince años, Manolo Amaya me dijo  
“niña, ya puedes dejar la cueva”, me abrazó y me bendijo.  
Bajé corriendo el camino, y hacia la Alhambra subí,  
y cruzando por sus bosques, en un teatro me vi.  
Allí me puse a bailar esperando que llegara,  
esa reina que de niña,  
noche tras noche soñaba.  
Bailaba, bailaba con todas mis fuerzas para ver si conseguía,  
que mi reina apareciera en el teatro algún día.  
Pero al ver que no ocurría, de pronto, rompí a llorar,  
y una mujer que allí estaba  
me quiso a mí consolar.  
Ella se vino hacia mí, me miró con ojos fijos,  
y abrazándome muy fuerte,  
con voz pausada me dijo,  
“sé que esperas a tu reina, pero no podrá venir,  
pues se marchó para siempre, y en su muerte pensó en ti,  
me rogó que te dijera que en ese cielo que brilla,  
tu nombre estará marcado,  
te llamará Mariquilla”.*

**Mariquilla** > Está reflejado en el libro.

**M. Carrasco** > Hay muchos poemas para otros artistas... Hay otro también para Camarón, para Carmen Amaya, son muchos poemas...

**Mariquilla** > Para Pilar López, para Marifé de Triana que es íntima amiga mía, para muchísima gente, para muchos más flamencos...

**M. Carrasco** > Y Omar Sharif, ¿qué te pasó con Omar Sharif?, ¿y qué te pasó con el Barón de Rothschild ?, porque ahí hay algunas historias estupendas y con Onassis también...

**Mariquilla** > Bueno, estaba bailando, y por El Jaleo pasó un señor en silla de ruedas, el barón de Rothschild, venía casi todas las noches a verme bailar; vivía en la costa, con su señora, y venía con su carrillo, por cierto, los camareros, cada vez que venía se les ponían los ojillos de bolilla, porque les endiñaba mil pesetas de propina, y mil pesetas era como un



sueldazo. Todos los días venía a verme bailar, pero un día apareció otro señor, y digo “¡uy!, a ese lo conozco yo, ¿quién es?”, era Onassis, que también iba mucho por la costa. Terminó de bailar y Onassis me dice: “venga, Mariquilla, que quiero conocerla personalmente”, se sentó conmigo y el otro ya mosqueado porque claro, como iba todas las noches, habíamos entablado una amistad, y digo: “y ahora qué hago yo, con estos dos pedazos de personajes aquí...”. “Mire usted”, le digo a Onassis, “¿no le importaría venirse usted allí, que tengo otro gran amigo mío, y así estamos todos juntos?”, y dice “que venga aquí”, y le digo “mire usted, es que está paralítico”. Se levantó enseguida, y nos sentamos con él, en una charla amena, y de buenas a primeras, empiezan a hablar los dos, y digo “bueno, ¿y qué hago yo aquí?”, y estaban haciendo un contrato, el más grande de la historia, de telefónica; y ya después digo “¿pero qué es lo que pasa?”, le digo al barón de Rothschild, “que no sé lo que hablan”, y él “te vamos a regalar un viaje a Montreal, porque nos hemos puesto los dos de acuerdo, y te vamos a regalar un viaje a Montreal, con todos los gastos pagados y todo lo que tú quieras, porque hemos hecho el negocio del siglo”.

**M. Carrasco** > O sea, que los negocios también se hacían en los tablaos, claro. Bueno, y ¿cuándo vas a Norteamérica?, ¿cuándo vas a actuar al Chateau Madrid?

**Mariquilla** > El Chateau Madrid era una sala de fiestas por la que había pasado la Argentinita, Antonio Triana, Sabicas, había pasado lo más grande del flamenco...

**M. Carrasco** > Entonces, ¿a ti te llevan al Chateau Madrid, verdad?

**Mariquilla** > Sí, dos meses estuve en el Chateau Madrid, y fue cuando conocí a Tarzán, a Johnny Weissmuller, y conocí a Ava Gardner, que se enamoró de mis dos guitarristas. Iba todos los días a verlos, y después de terminar, había en el Chateau Madrid una especie de barecito pequeño, y charlábamos, nos tomábamos una copita, pero ella cogía unaaa, que para qué, acababa doblaíca. Pero un día, ya cansados, nos hicimos así (gestos).

**M. Carrasco** > Que nos vamos, ¿no?

**Mariquilla** > Y nos fuimos uno a uno, y la dejamos más sola que la una. Al otro día nos enteramos que había hecho el bar pedazos. A botellazos rompió todo el bar, y ya no volvió más.

**M. Carrasco** > ¿Con quién bailabas tú allí?

**Mariquilla** > Yo llevaba mi propia compañía, llevaba a Lebrijano, Juan Montoya, Manuel Montoya, a Manolo Limón, y a los tres guitarristas, que eran los más guapos de la historia.

**M. Carrasco** > De los que se enamoró la Gardner.

**Mariquilla** > Sí, estaba flipando con los guitarristas.

**M. Carrasco** > Tú conoces allí también a gente como Liz Taylor, Richard Burton, y toda esta gente que te van a ver. A Rudolf Nureyev...

**Mariquilla** > Eso ya fue en un premio, en el Waldorf Astoria. La asociación de críticos norteamericanos e hispanos, me vieron bailar, y entonces dieron unos premios en ese hotel. Uno a Anthony Quinn por “Las sandalias del pescador”, Nureyev como primer bailarín del mundo, a Liz Taylor por “La pareja”, a Jerry Lewis el cómico, y a mí. Era una especie de Oscar. Lo tengo con mucho gusto en mi casa puesto, porque es muy bonito, y además, verme yo, con esos personajes tan importantes, que yo decía: “¿estoy soñando?”, porque cuando vi a ese Nureyev, esos ojos de la Liz..., flipé con esos ojos, y el marido también era muy guapo. El que era más feo era Jerry Lewis, que parecía un muñeco articulado. Eran unos grandes actores, en aquel momento me sentí como una estrella.

**M. Carrasco** > Y esa estrella se viene luego a España, ¿actuaste en muchos festivales flamencos?

**Mariquilla** > Sí, el primero fue el Festival de Música y Danza, en el Paseo de los Tristes, en Granada. Éramos muy jovencillos, con diecisiete años bailé, y me hicieron un vestido muy bonito, fíjate, amarillo con los lunarillos por dentro negros, hasta dijo el periódico que me habían hecho un vestido de Christian Dior...

Mira, me entró un dolor de barriga antes de salir a bailar, que digo “aquí me cago yo”, porque es que estaba en el escenario, así con esos nervios de la primera vez, con esa responsabilidad, y yo decía “que no puedo, que no puedo...”. Pero me entró aquello que me entraba a mí cuando yo decía “aquí estoy yo”, maravilloso. Después, he actuado más veces, me ha cantado Antonio Mairena debajo de la Alhambra, que hay un río, el Darro, ahí ponían el escenario, y después en el Albaicín.

**M. Carrasco** > ¿Te trajiste a Antonio Mairena?

**Mariquilla** > Sí, sí, en dos ocasiones, en una lo contrató el festival de El Albaicín, y en otra lo contraté yo, en el Paseo de los Tristes.

**M. Carrasco** > ¿Y por soleá te cantaba Antonio Mairena para bailar?

**Mariquilla** > Y por bulerías. Me sacaba aquello del pañuelito, lo sacaba y yo lo cogía, y lo marcaba, y lo esperaba, y ya se ponía para mí..., como Lola Flores y Caracol, más o menos pero por bulerías; era algo... lo que tengo yo dentro como persona, con la gente que me ha tocado, soy muy rica, soy una mujer riquísima, porque esa sabiduría de esa gente, ese buen hacer, ese contacto de ese arte flamenco que es el que yo he vivido y sigo viviendo, para mí ha sido un regalo.

**M. Carrasco** > Sin embargo, en tu libro, dices una frase que a mí se me ha quedado, y es que dices que “en la dictadura de Franco, había un abuso de los artistas”.

**Mariquilla** > Claro...

**M. Carrasco** > Se abusaba de los artistas...

**Mariquilla** > Y se utilizaban. Franco, por cierto, cuando me dio la mano, yo pensé que se la estaba dando a un muerto, y eran las doce de la noche, digo “a este se le ha ido la cabeza...”, porque fue en El Pardo. Otra vez fue en Granada, fue el alcalde el que me dijo: “que tienes que ir a bailar”.

**M. Carrasco** > Estamos hablando de los años sesenta...

**“DILE A LA PRINCESA  
QUE LE VA A HACER  
EL MOÑO SU MADRE,  
SU PADRE Y SU NACIÓN,  
Y QUE SI NO ME QUIERE  
PAGAR QUE NO ME PAGUE,  
QUE A ESA NO VENGO YO  
A HACERLE EL MOÑO”**

**Mariquilla** > Sí. Tenías que ir a bailar, yo estaba más preparadita porque tenía a mi marido que sabía más pero mi amiga dijo que no iba y la metieron tres días en el calabozo, se puso enferma de los nervios a raíz de eso, y sigue enferma porque no comprendía por qué estuvo metida tres días en el calabozo. Y eso era un abuso, un abuso increíble, porque tú no puedes llegar así porque ni te pagaban en ese momento, te pagaban al cabo de los dos o tres años, cuando a ellos les daba la gana. “Es que no se ha librado el dinero”, decían. Y yo fiestas y fiestas, pero los dineros no los he visto.

**M. Carrasco** > Y también tuviste un problema con un moño y un árabe.

**Mariquilla** > Eso sí, ese fue un malaje. Me llamaron en la costa para actuar en un palacio que nada más llegar te registraban, y yo decía “pero si yo vengo a bailar, para qué me registran”, pero bueno, esas cosas que ocurren. Allí había seis o siete personas, le dieron a un botón, se abre una plataforma, y había un lago abajo, y digo “aquí el que se enfade lo meten y si hay cocodrilos, se lo comen y no te enteras”, una cosa muy extraña.

**M. Carrasco** > Eso en un palacio de un árabe de estos en Marbella, ¿no?

**Mariquilla** > Sí, de Marbella, exactamente. Entonces llega la hora de la actuación, no allí, sino en un teatro chiquitito,

porque la casa tenía de todo, hasta un helipuerto. Y estoy bailando, y no me hacían ni caso, venga a moverse... me había hecho un moño muy bonito sin horquillas y sin nada... Yo cogí un mosqueo de muerte, y me llama el representante y me dice: “no, es que esta gente son así, pero dice la princesa que mañana vayas a hacerle el moño”, y digo: “dile a la princesa que le va a hacer el moño su madre, su padre y su nación, y que si no me quiere pagar que no me pague, que a esa no vengo yo a hacerle el moño”.

En otra ocasión, también en la costa, una cosa de bancos, gente importantísima. Y el principal, el director de todos los banqueros, estoy bailando, se levanta y se lleva a siete u ocho, y pienso “¿esto qué es?”, y digo “eh, un momento, ¿sabe usted qué le digo?, que tiene usted muy poca vergüenza, tendrá usted mucho dinero, pero usted no vale un duro”. Después me mandó ramos de flores, me mandó de todo, y yo le devolví los ramos de flores, le dije “usted no da ejemplo a toda la gente que hay aquí, porque usted no es nadie para que cuando un artista esté bailando, levantarse y coger a todos los suyos y marcharse”, lo cogí allí en la escalera, me bajé del escenario, que había cuatro o cinco escalones y casi los salto de una sola vez, y lo puse a caldo y a quina, digo: “¿este me va a hacer a mí un feo, que yo me estoy matando y que además vengo con la ilusión y con ganas?”.

**M. Carrasco** > Lo peor que pueden hacerle a un artista, el levantarse, hablar, ¿es lo peor?

**Mariquilla** > Tú piensas que un banquero tiene que tener una educación, y yo que soy una bailaora que se supone que no tengo estatus o lo que sea, aunque lo tengo más que él de aquí a Lima, me demostró que no valía un duro; ese señor, que es un ejemplo para todos los demás, ¿me va a hacer un feo de esa clase?

**M. Carrasco** > Tú por ser una artista flamenca ¿te has sentido peor tratada que otros artistas de otras disciplinas?

**Mariquilla** > No, eso ha sido en un par de ocasiones, pero para nada, al contrario.

**M. Carrasco** > Y en el extranjero todo lo contrario, ¿no? Porque tú has hecho mucha carrera en el extranjero...

**Mariquilla** > En el extranjero te adoran, te miman, en el extranjero le dan un valor tan grande a lo nuestro, que a nosotros mismos nos sorprende, porque es que yo termino de bailar, y que un teatro que está esperando media hora que tú te termines de arreglar, de hacer las maletas, de ponerte unos pantalones vaqueros para salir de viaje, y de buenas a primeras están en la puerta, aplaudiendo, con ramos de flores... entonces dices “te valoran”.

**M. Carrasco** > Hay una gran devoción por el artista, ¿no?

**Mariquilla** > Un amor al flamenco, algo fuera de lo normal. Y además, no creas que no entienden, se saben los cantes, porque cogen los libros. Yo les llamo estudiosos de libros, es normal, no de bailar; pero reconocen el valor del guitarrista, del cantaor, hasta del que pone las luces y todo. El amor que le tienen es algo fuera de lo normal, no te lo puedes ni imaginar.

**M. Carrasco** > Háblame de la Cumbre Flamenca.

**Mariquilla** > Yo tenía ahí cincuenta años y vino Paco Sánchez en busca mía, porque llevaba la Cumbre Flamenca hacía mucho tiempo... Y tenía a la Chana, una bailaora de muerte, de Barcelona, que metía los pies y eran bombas, esta gitana tuvo un percance con él, tuvieron un disgusto, y ella ya no trabajó. Y me llamó por teléfono y se presentó en mi casa: “Mari, vengo en busca tuya”, digo: “¿para qué?”, y él dice: “para que te vengas a la Cumbre Flamenca”, digo “Paco, por Dios, ¿tú sabes la edad que tengo yo?, ¡ya tengo cincuenta años!, ¿tú sabes lo que hay ahí?, Juan Maya, Toni Canales, Cristóbal Reyes, que son fieras, y yo puedo ser la madre de todos...”.

**M. Carrasco** > Y te pagaba muy bien.

**Mariquilla** > Yo no soy mucho de dinero, me da igual el dinero, pero reconozco que en aquel tiempo me dio mucho dinero, y entonces acepté, pero me tenía que aprender la obra en tres días, en tres días, ¡madre mía! Le digo “¿pero qué me estás dando, Paco?, si estas llevan meses, te has puesto a montar cosas que han durado tres meses, que yo lo sé, y a mí me lo das para tres días”, “Mary, es que tenemos el contrato”. Un mes en Londres, en el Sadler’s Wells, que es el teatro de la danza.

**M. Carrasco** > El Sadler’s Wells de Londres, que es donde actúan todos los grandes.

**Mariquilla** > Claro, yo asustada, porque la Chana tenía un nombre en Londres de tres pares de narices, una cosa increíble, formaba en Londres lo más grande, y yo la sustituía. Y fíjate que esa noche, antes de bailar, no dormí nada, sentada en una silla, por mi responsabilidad como artista, “Dios mío que me des fuerzas, ayúdame, ayúdame...”. Ya por la mañana, bailo, se me pone el público de pie, parriba, pabajo, pero hay que esperar la crítica, que había una tablilla, y pinchaban lo que había salido. Y me dice uno de ellos: “bailaora de edad incierta, pone el piloto automático, y es capaz de dar luz a la ciudad de Londres”. Y Paco “Mari, muy bien, Mari”, y yo “Paco, ya está, ya está, no me digas más nada, que no he dormido en toda la noche, que me voy a dormir”.

Y otra noche, en Miami, me da un dolorcito en el dedo gordo del pie, y digo “si yo no tengo gota, ni fumo, ni bebo, ¿esto cómo es?”. Y Paco, “que te toca, Mari, que te toca”, y le digo: “Paco, si es que estoy rabiando (llorando), Paco si es que estoy que no puedo ni meterme el zapato, búscame un cubo de hielo ahora mismo, pero machacado”, tres o cuatro minutos antes, no sé exactamente, metí mi pie en el cubo de hielo y me dije “ahora vais a ver bailar por alegrías”, un pie que lo sentía y el otro pie que no sabía de quién era, y bailando por alegrías. Cuando acabé, Paco Sánchez me dijo “Mari, lo que tú haces, otro no hubiera...”.

Voy a contar otra anécdota...

**M. Carrasco** > Cuenta, cuenta, que hay muchas historias y anécdotas.

**Mariquilla** > Estando en Londres, yo siempre me vestía muy rápido para ver a mis compañeros, porque yo soy una enamorada del arte, y yo iba detrás de Canales, que eso era otra, cuando cogía Canales el baile decía “María, agarra bien los machos, porque aquí te tienes que jugar el tipo todos los días”. Bueno, me visto, y estoy viendo a Canales, y no sé qué pasó que se cierra la puerta, era una puerta de esas que te tienes que saber la clave, y ¡ay María!, comencé a hacerle señas a los cantaores, y los cantaores no me veían, ni los guitarristas tampoco... y María sale corriendo para un lado, para abajo, porque el Sadler’s Wells tiene otros teatros, llegaba a uno, con candado, llegaba al otro, cerrado, y digo: “¿María, qué hago?, ¡está terminando Canales!”, me fui a la calle, vestida de gitana, entré por la calle, me metí por allí, me metí por todos lados y salí a bailar con los sudores de la muerte y el cantaor ya con palmas, entré bailando por la calle, con los sudores y Pedro Montoya haciéndome señas, y le digo: “¡cállate ya, que después te lo cuento!”. ¡Me quería morir! (Risas). Me recorrí dos o tres teatros, corriendo. Yo decía “Dios mío, que no llego, que no llego...”.

**M. Carrasco** > ¿Y otra vez qué pasó con el vestuario en Puerto Rico?

**Mariquilla** > Eso no fue culpa mía, llevábamos todos los baúles, y el de la aduana decía que tenían medidas más anchas de lo que se permitía, y que los baúles no entraban. Paco Sánchez intentó convencerle: “mire usted, que tenemos que trabajar en el Teatro Tapia”. En el teatro estaba todo vendido. Total que no nos dejaron los tíos, los baúles, menos mal que yo siempre llevo mi maletín, porque es sagrado, porque ya me ha pasado dos o tres veces. Yo llevaba una faldita de ensayo, muy finita, y mis zapatos; y los demás, nada. Y ahora, nos presentamos todos, nos pusimos en el escenario, y Paco explicó el motivo “no nos han dejado los trajes, si ustedes quieren que hagamos el espectáculo, lo tenemos que hacer como venimos, tal cual”, y el público “¡Sí, sí!”. El día que mejor hemos bailado en los cuatro años que hemos estado con la Cumbre Flamenca. Ese día bailamos mejor, con mi faldita, yo terminaba de bailar, se la ponía la Juana, bailaba yo, me la ponía yo, y Ángela Granados, era para las tres, y los hombres con vaqueros; bueno, la gente lloró de vernos. Me decía Paco: “has bailado por bulerías mejor que en toda tu vida”, y era una faldita de calle, que no era lo mismo. Y salió el espectáculo para llorar.

**M. Carrasco** > ¿Cuándo montas tu primera escuela? ¿Por qué?

**Mariquilla** > Fue en el ochenta y dos. Mira, el motivo es que yo estaba en Torremolinos que es un sitio de paso de extranjeros, y entonces yo no quería montar mi trabajo para los extranjeros y que se fueran para su casa, y no por despreciar al extranjero, sino porque tu trabajo vuela, no queda en Andalucía, en tu sitio. Vivíamos en Málaga y le digo a mi marido: “mira, Luis Javier, yo quiero montar una escuela, porque yo ya tengo conocimiento y me da mucho coraje últimamente, que las niñas con diecisiete o dieciocho años, montan escuelas sin tener capacidad. Porque primero, tienen que saber respetar al cantaor, al guitarrista, respetar los silencios, no todo como si fuera un motor, tienes que tener tu sentido común para saber lo que vas a montar, lo que vas a hacer; los tercios del cantaor, cuando te hace un tercio más largo, más corto”. Eso mucha gente joven no lo sabe. Entonces yo ya tenía una edad suficiente, porque había tenido la experiencia de tanta gente, y digo “Luis, me hace ilusión montar una escuela, pero no la quiero montar en Torremolinos, quiero montarla en Granada, voy dos veces en semana, y ya me vengo otra vez a la casa”. Monto la escuela, y no me han dejado nunca irme de Granada, porque fue algo increíble. Niña, diez horas diarias de clase, y sola. Un día me miré al

espejo, y digo: “María, qué fea estás, ¿qué te pasa?”, se me habían caído las pestañas de los ojos, de lo que sudaba, de lo que trabajaba. Diez horas diarias, eso es muy fuerte. Total que ya empecé a montar en Granada la escuela... vinieron todas las de Granada...

**M. Carrasco** > Beatriz Martín, Eva la Yerbabuena...

## “TRES O CUATRO MINUTOS ANTES, METÍ MI PIE EN HIELO Y ME DIJE ‘AHORA VAIS A VER BAILAR POR ALEGRÍAS’, UN PIE QUE LO SENTÍA Y EL OTRO PIE QUE NO SABÍA DE QUIÉN ERA, Y BAILANDO POR ALEGRÍAS”

**Mariquilla** > Beatriz Martín, Eva la Yerbabuena, más tarde Rocío Molina, después bailaoras como Juan Andrés Maya, Rafael Amargo, gente que han sido figuras, que para mí es una satisfacción. Y guitarristas lo mismo, porque yo he tenido que enseñar a muchos guitarristas y a muchos cantaores. Por ejemplo, vamos a montar jaleos y ellos “¿qué cosa es un jaleo?”, y les enseñaba lo que son los jaleos bailados, los fandangos del Albaicín, todas esas cosas, que son bailes no usuales. Ahora bailan por alegrías, por tangos, por farruca, por seguiriyas, tarantos..., que es lo que más está usando la gente, pero bailes así un poquito extraños, no estaban en el conocimiento de mucha gente. Monté unas galeras y decían “¿y qué es una galera?”, que hasta Mario Maya vino a verla.

Y allí monté en Granada la escuela. Y estando la escuela, vino una amiga mía de Alemania, con otra alemana que era directora de una clínica, ganaba mucha pasta, se enamoró del flamenco, le enseñé un poquito de flamenco, y dice: “¿por qué no ponemos entre las dos la escuela en Alemania?”, y hace veintitantos años que abrimos en Mannheim. Y después tengo otra amiga en Brasil, en Belo Horizonte, también desde hace muchos años, y no te puedes imaginar, cada dos por tres tengo que cruzar el charco, o irme a Alemania. Lo último que he hecho en Alemania ha sido sesenta mujeres con bata de cola, isesenta!

**M. Carrasco** > Dos cosas que yo quería que ustedes también conocieran, dos espectáculos en los que ella participó, uno “Diquela de La Alhambra”, y el otro “Macama Jonda”, que contó, en su día, con la participación de uno de los grandes divos de la danza española, que es Antonio Ruiz Soler. ¿Cuál fue el primero, “Macama Jonda”?



**Mariquilla** > Sí, me llamó Pepe Heredia para que participara, porque en principio iba a ir Carmelilla, de la familia de los Montoya, y tuvieron alguna cosita. “Macama Jonda” era el casamiento de un gitano y una muchacha árabe. Después de estar ella ensayando una pila de meses, pues cuando se disgustaron me llamaron a mí, y en tres días me tuve que raspar el espectáculo entero. Horrible, horrible, esas cosas me han pasado un par de veces. Y me llamó, y yo tenía que cantar porque conozco los temas, los cantes, pero ahí tenía que cantar junto con La Negra.

**M. Carrasco** > La madre de la Lole...

**Mariquilla** > La madre de Lole, hacíamos como un amanecer, y empezaba muy bonito el espectáculo, una maravilla. Después estuve mucho tiempo en el espectáculo, y al final me quedé como empresaria. Quiero decir, iba Checkara, Enrique Morente, Manolete, Luis Alonso, había una niña de Madrid que era la que hacía la parte de mora, bailaba muy bien, y El Polaco, los guitarristas..., en fin, que era un espectáculo muy bonito, muy bonito. Yo me sentí muy feliz con ese espectáculo, hasta que Pepe Heredia, viendo cómo nosotros somos, nos dijo “¿queréis quedaros con el espectáculo?”, y le dije a Luis Javier, “sí, nos quedamos con el espectáculo”.

**M. Carrasco** > Y te quedaste con el espectáculo.

**Mariquilla** > Sí, ya como empresaria.

**M. Carrasco** > ¿Y cuánto tiempo lo llevaste?

**Mariquilla** > ¿Cuánto tiempo fue?... Dos años, dos años con el espectáculo.

**M. Carrasco** > Y luego hay otro espectáculo muy importante que es “Diquela de La Alhambra”, ¿no?

**Mariquilla** > “Diquela de La Alhambra”, sí. Con ese recorrimos toda Italia, la verdad que sí, y tuve como artista invitado al gran Antonio el bailarín, es decir, como embajador, lo llevamos allí a Italia, y lo tuvimos allí.

**M. Carrasco** > Que te costó un dineral en aquella época, ¿no?

**Mariquilla** > Pues sí, en aquella época me pidió por tres días, con el hotel, aparte viaje, aparte de todo, le tuve que dar por tres días dos millones de pesetas. Es decir, que me costó bastante para una bailaora que se ganaba la vida dando zapatazos, pero yo quería que mi embajador fuera Antonio el bailarín, y me sentí muy feliz. Estaba un poquito mayor, con su gorrito, con sus medallas el primer día, con aquellas medallas que llevaba de oro, aquellas cosas..., tengo unas fotos maravillosas bailando con él.

**M. Carrasco** > Tú has bailado con Gades, has bailado con Güito, has bailado con Antonio, con Manolete, has bailado con José de la Vega, con Curro Vélez, pero ¿por qué le tenías tanto miedo a Antonio Gades?

**Mariquilla** > Porque cada vez que venía a mi tablao se llevaba todo lo mejor que tenía. Claro, todo el mundo ilusionado para irse con Antonio Gades. Y yo decía: “ya está aquí, Luis Javier, ya está aquí, ya se lleva a alguien”. Me quitó a Antonio Solera, a Gómez de Jerez..., es decir que él cuando iba, iba para trincar, y lo que me trincaba era a toda mi gente buena, y se los llevaba, claro, evidentemente, porque estar con Antonio Gades por todos los teatros del mundo, gente que no había salido en tournées grandes, pues les hacía ilusión y me decían: “Mari, mira...”, y yo “que no te preocupes, que lo entiendo, que yo tengo mucha gente, que no te preocupes”, pero que me fastidiaba, sí. Lo digo de verdad, me quitaba a los mejores.

**M. Carrasco** > ¿A quién has admirado tú dentro del mundo del baile flamenco?, porque claro, cuando vivías en el Sacromonte, tú no tenías referencias.

**Mariquilla** > No, no, no había referencia de ninguna clase. Bueno, pero es que hoy en día baila tanta gente bien...

**M. Carrasco** > Y después, cuando te hiciste mayor, ¿quién te fascinaba?

**Mariquilla** > Mira, a mí me fascina la persona que baile bien. En hombres hay tantos que me gustan bailando...

**M. Carrasco** > Pero a ti Carmen Amaya sí te ha fascinado, ¿no?

**Mariquilla** > Hombre, fíjate, si es que cuando ya tuve la oportunidad de verla en vídeo cuando fue lo de Hispamel Films, que me hizo un contrato para cinco películas. La primera era “Carmen Amaya”, y mis partenaires eran Omar Sharif y George Chakiris, pues yo digo aunque no me paguen un duro, esa película tiene que ser. Después ellos, los grandes actores y artistas, pidieron demasiado dinero; en aquellos tiempos, uno creo que pidió cien millones y el otro ciento cincuenta millones de pesetas. La música era de Carlos Montoya, y no hubo dinero. No tenían dinero. Y entonces se vino abajo, y ya le dije: “mira, a mí la que me interesaba era Carmen Amaya, si no hago la vida de Carmen Amaya...”. El guión era para llorar, el final era Carmen Amaya muerta, y yo, de la cara de Carmen Amaya salía bailando por alegría, vestida de hombre. Tú te imaginas, yo en los cielos, con la..., ¡ah!, eso era... yo no quería ni cobrar, te lo digo de verdad que yo no quería ni cobrar. Pero se fue a pique, y dije que las demás no me interesaban.

Tengo ahora por cierto un guión muy bonito que se llama “Sacromonte, la voz de Federico”, y estamos esperando, porque la familia Lorca, ya sabes cómo es... no quieren más que money, money..., están ahí debatiendo, y vamos a ver si se puede, o no se puede hacer. Con Juan José Porto, que hizo “El último guateque”, un señor que es también director de cine, y está luchando el hombre, a ver si coge millones para poder hacer la película.

**M. Carrasco** > Tú nunca has bailado en la Bienal de Flamenco, pero sí has estado en Sevilla, ¿crees que en Sevilla se conoce el baile de Granada, o el baile de Granada todavía es ese gran desconocido? ¿Qué diferencias verías tú?

**Mariquilla** > Ahora se baila igual por todos lados, ahora con tantos vídeos, con tantos sitios, que vas a Sevilla, que vas

a Madrid, que vas donde sea, ahora se baila igual en Granada que en todos los sitios. Pero en aquellos tiempos era lo que había, la zambra del Sacromonte, y eran unos bailes muy cortitos, de la cachucha, de la mosca, del primer tango, de los fandangos... es decir, que eran bailes de dos o tres minutos. Hay tangos más que en ningún sitio, hay letras de tango, tangos diferentes, más que en ningún sitio, porque se han especializado en los tangos: tango parado, tango falseta, tango de esto, de lo otro; y en los cantes lo mismo. Eso era lo que existía allí en aquellos tiempos, ahora no, ahora lo mismo te bailan por seguriya, por soleá, por tangos. Incluso, toda gente que yo le he enseñado a bailar, les he enseñado primero, para que no se perdieran, los bailes del camino, y luego les he enseñado por seguriya, por soleá, por tangos. Les he enseñado a bailar con bata de cola; en la cueva no puedes bailar con bata de cola porque tienes a la gente pegada ahí, les pega una bata de cola en la cara y la mata, tiene que ser reducido, y además los bailes muy cortitos.

## “TENGO AHORA POR CIERTO UN GUIÓN MUY BONITO QUE SE LLAMA ‘SACROMONTE, LA VOZ DE FEDERICO’, Y ESTAMOS ESPERANDO, PORQUE LA FAMILIA LORCA YA SABES CÓMO ES...”

**M. Carrasco** > ¿Tú crees que esos bailes todavía necesitan un poquito más de promoción, esos bailes antiguos?

**Mariquilla** > Sí. Me da coraje, porque se están perdiendo. Porque no los están bailando ni en las mismas cuevas, hacen uno nada más, y después ya bailan por alegrías, por bulerías, porque por la inquietud de la gente joven, ya no quieren hacer los bailes antiguos, ¿por qué?, porque son demasiados cortitos, y ya ellas no se lucen. Y los bailes del Camino del Monte son más, que no es una persona sola, pues lo único que es sola son los tangos, y eso nada más en un espectáculo no lo va a bailar siempre...

**M. Carrasco** > ¿Ahora se baila muy largo?

**Mariquilla** > Algunos sí, y algunas bailan de kilómetros. Te aburres.

**M. Carrasco** > Se repite un recurso, y otro recurso...

**Mariquilla** > Para mí, baile, dentro de las normas, nueve o diez minutos. Ahora, veinte o veinticinco minutos paseándote por el escenario, eso no puede ser. Yo no critico a nadie, de verdad, pero un baile con diez u once minutos, tiene bastante, porque hay una subida, una bajada, has dado el pulmón, has dado las asaduras, pero veinticinco o treinta minutos, ¿qué quieres más, hacer el espectáculo solo?, no puede ser. Y eso lo debían, por lo menos, intentar bajar un

poquito, unos minuticos.

**M. Carrasco** > ¿Te has arrepentido de algo que has hecho en tu vida artística?

**Mariquilla** > No, para nada. El baile a mí me ha hecho muy feliz, cómo me voy a arrepentir, no me arrepiento de nada, no me arrepiento ni de cuando vivía en el Camino del Monte y me limpiaba el culo con una piedra. ¿Cómo me voy a arrepentir?, eso me ha dado la vida, eso me ha dado lo que soy. Yo he estado en Madrid, he salido en todas las revistas, he triunfado en Canasteros, en El Duende..., he recorrido los mejores teatros del mundo, el Albert Hall de Londres, la Filarmónica de Berlín, la Ópera de Frankfurt, he trabajado en los mejores teatros del mundo... El baile me ha dado la vida, me ha dado lo que soy, una persona feliz...

**M. Carrasco** > ¿Tú querías leer algo?

**Mariquilla** > Sí, voy a leer una cosita. Tengo dos o tres cosas, porque, entre ellos cada día escribo más fandangos, me gusta. Voy a hacer un pequeño DVD con poesía, porque ya me lo ha pedido mucha gente. En el libro vienen poemas para Carmen Amaya, para Pilar López, para Marifé de Triana, para Enrique Morente. Vienen cosas bonitas, y aquí hay una pequeña, una cosita pequeña, que es muy cortita, y me gustaría leerla. Se titula “Éramos ocho personas”, ocho personas porque había un festival en Granada, y cuando terminó el festival nos quedamos ocho personas, y nos sentamos en Los Chapiteles, debajo de la Alhambra, que es un sitio precioso, y ya pues empezamos a tomar unas cervezas, y ocurrió lo siguiente:

*Éramos ocho personas  
Tocaba Vicente Amigo, cantaba Enrique y Estrella,  
Y la Alhambra era testigo.  
Sonando aquella guitarra, las fuentes de aquel lugar,  
Comenzaron a dar agua.  
Por la gloria de mi madre que lo hacían a compás.  
Y ese padre, y esa hija, mano a mano en ese carmen  
Me inspiraron de tal forma que ya no pude aguantarme.  
Contemplando tanto arte, yo me puse a bailar  
Una soleá tan pura, que jamás puedo olvidar.  
Allí, allí apareció el duende, pues me dicen que lo vieron  
Rajándose la camisa y marchando hacia los cielos.*

**A PARTIR DE ESTE MOMENTO SE ABRE EL TURNO DE PREGUNTAS, DE LAS QUE SELECCIONAMOS LAS SIGUIENTES:**

**Alumno** > Yo primero que nada quiero darle las gracias por lo que usted ha contado, y sobre todo por haber sido una esponja, donde usted ha sabido coger del arte lo mejor, que eso es muy difícil, porque se puede bailar bien, pero

transmitir es muy difícil. Ya que la tengo delante quería aprovechar algo, porque tengo un poco de oído, pero ya que la tengo a usted, quiero que me lo diga. Yo he sido amiga de Pepe Heredia, este gitano catedrático, un gran literato, un gran hombre que hizo una obra, importantísima, que parece que el mundo del flamenco ha olvidado, que es “Camelamos Naquerar”.

**M. Carrasco** > “Camelamos Naquerar”, que hace Mario Maya.

**Mariquilla** > Sí, maravillosa.

**Alumno** > Yo recuerdo que cantaba El Piqui, que era único. Un día, en una reunión, estaba con mi primo Pepe Heredia, y me dijo “he buscado a una mujer que tiene un temperamento único para que me baile en ‘Camelamos Naquerar’, ¿fue usted, verdad?”

**Mariquilla** > Sí, yo empecé a ensayar “Camelamos Naquerar”, con Pepe, y con Mario, porque Mario, estaba siendo pareja en mi tablao, yo he tenido la suerte de haber contratado a Mario Maya mucho tiempo en mi casa, y después nos fuimos a Madrid. Pero dio la casualidad que no pude seguir con “Camelamos”, porque me quedé preñada y no pude bailar.

**Alumno** > Cuéntanos algo de Manuela Vargas.

**M. Carrasco** > Sí, tú has bailado con Manuela Vargas, ¿no?

**Mariquilla** > Seis meses. Hemos bailado juntas en Granada, en Jardines Alberto. Manuela era muy elegante.

**Alumno** > ¿Cómo era como persona?

**Mariquilla** > Como persona buenisima y como bailaora lo que le fallaba más eran los pies, pero salía con esa bata de cola, con ese empaque, movía los brazos, y ya está. Yo era todo lo contrario.

**Alumno** > ¿Y aquí en Sevilla no se le ha reconocido?

**Mariquilla** > Sí, un poco sí, le han dado una medalla... pero se merecía más porque ha montado espectáculos grandiosos y ha llevado a los mejores artistas... Lo que pasa es que lo que más flojito tenía era los pies, pero hay una cosa, y es que antiguamente, la mujer no metía los pies tanto como ahora, era más los brazos, se hacían las llamadas de alegrías con los brazos, en vez de con los pies. Y eso era lo que había. Pastora Imperio bailaba de cintura para arriba, con su arte, con su mantón, con todo, pero tenían que hacerle las falsetas los guitarristas, porque ella no podía meter bien los pies. Hoy se baila como motores, por eso precisamente, porque las mujeres nos hemos propuesto bailar también como hombres. Si tenemos dos pies, los tenemos que aprovechar también, las que puedan...



Pero Manuela salía a bailar y había que comérsela, porque salía arreglada, con sus buenos pendientes, sus peinas, como debe ser una bailaora. Ahora salen con perlas, con el pelo que parecen ratas que se ponen aquí una cosa en lo alto, pero bueno... ¡qué imagen estamos dando del flamenco! Un buen mantón de Manila, como esta señora cuando la vi en el programa del Café de Chinitas, en Granada, que salió que digo “Dios mío, pero si estoy viendo a la Macarena andando”. ¡Eso es el flamenco!

**M. Carrasco** > Y la niña de Enrique Morente, Estrella, también lleva los mantones...

**Mariquilla** > Sí, últimamente, pero la niña de Enrique salía muy malamente vestida, que se lo digo yo. Y dice “¿ya me vas a echar la bronca?”, y le digo “claro, si tienes un buen mantón de Manila, no saques un pañuelillo que lo puedes comprar en los veinte duros, cuando tienes mantones...”.

*ENTRE LOS ASISTENTES SE ENCUENTRA LA CANTAORA ESPERANZA FERNÁNDEZ, QUE INTERVIENE:*

**Esperanza Fernández** > Me acuerdo cuando yo era muy chiquitita, lo que más me fascinaba cuando mi padre me llevaba y veía arreglarse a las mujeres en los camerinos, era lo que más me fascinaba, cómo se arreglaban las mujeres, que es lo que se manifiesta que se ha perdido ahora, ¿no? Realmente, yo creo que, aparte de ser muy buena artista, sobre todo, la presencia en el escenario, es lo que más te llama la atención. Y es lo que yo echo muchísimo de menos a la hora de...

**M. Carrasco** > Pero fíjate, Esperanza, que, vuelvo a insistir, eso pasa también en la vida normal, es decir, antes la gente se arreglaba para el teatro. El artista en el escenario estaba arreglado, pero la gente, en el patio de butacas también. En cualquier tipo de teatro. Pisar un teatro significaba un cierto protocolo, tú no ibas igual al teatro, que ibas por la mañana a trabajar, o ibas al mercado, o atendías a tus niños en el colegio.

**Esperanza Fernández** > Eso se ha perdido. Aparte de que seas buena artista, hay que tener un respeto también al público, no se puede salir al escenario de cualquier manera, es como dice ella, en muchas ocasiones me ha echado bronca, cuando yo ni sabía siquiera peinarme, y me decía: “tú tienes que salir muy bien peinada, y con tu moño...”, porque a lo mejor uno lo hace de cualquier manera, y realmente no es así, hay que tener un respeto al público cuando uno se sube al escenario, eso es lo más bonito del mundo. Y ella, Mariquilla, eso es lo que mejor hace en el mundo, aparte de bailar bien, cómo se expresa en el escenario. Si es que da gusto cuando una persona sale, y ya nada más que verla sentada en la silla se te escapa un ole y un aplauso.

**M. Carrasco** > Eso decían de Antonio Gades, aunque a ti te quitara los artistas, decían que verlo cruzar el escenario y plantarse en medio...

**Esperanza Fernández** > Eso no existe ahora y a mí me da muchísima rabia, lo mismo que a ella le tiene que dar, porque ella, sabiendo y habiendo visto tan buenas artistas, eso se echa mucho de menos.

**M. Carrasco** > Tú querías contar una anécdota.

**Mariquilla** > Mira, media Alemania tiene el pelo pintado de negro, todas las que les gusta bailar, porque les digo yo: “¿cómo te voy a enseñar por soleá con esa cabeza que parece una panocha? (Risas), pero cómo crees que yo me puedo inspirar, porque encima que tienes la carita blanca de no ver el sol, ahora estás rubia como una panocha”. Hija mía, tengo hasta mis alumnas, en el Sacromonte, que la mitad están rubias, y les digo que la próxima vez les pinto el cabello con la crema de los zapatos.

## “YO HE TENIDO LA SUERTE DE HABER CONTRATADO A MARIO MAYA MUCHO TIEMPO EN MI CASA, Y DESPUÉS NOS FUIMOS A MADRID”

**M. Carrasco** > ¡Mira, Esperanza agachando la cabeza para que no le veas las mechas! (Risas)

**Mariquilla** > Pero Esperanza, cariño mío, si ya hay unas lacas que son negras, porque ya estamos más modernas, y hay una laca que es negra, y te pones de morena, que tú tienes la cara más gitana del mundo, porque eres gitana pura, y entonces tu imagen ya lo es, pero si encima te echas tu laquita...

*REFERENCIA AUDIOVISUAL: LA SESIÓN TERMINA CON LA PROYECCIÓN DE UN MONTAJE AUDIOVISUAL SOBRE MARIQUILLA QUE REPASA GRAN PARTE DE SU VIDA ARTÍSTICA.*

**M. Carrasco** > Empieza cuando a ella le dan la Cátedra de Flamencología de la Universidad de Granada. Además sale un amigo mío que falleció, Juan José Ruiz Rico, que era vicerrector. Entonces hay una cosa muy breve, al principio, sale José Manuel Caballero Bonald, que dice una frase que yo llevo reivindicando toda mi vida, y supongo que otras personas también, porque habla de danza flamenca; y me parece muy bien que se hable de danza flamenca, porque aunque nosotros decimos baile flamenco, esa especie de prurito de quitarlo de la danza ha quitado al flamenco de muchos foros donde debería haber estado, y muchas subvenciones, y muchos programas y mucho teatros. Danza y baile, baile y danza, baile clásico, danza clásica, baile flamenco, danza flamenca... quien crea que hay un divorcio, se equivoca, es exactamente lo mismo, por eso me parece muy bien que Caballero Bonald lo haya reivindicado, porque es una personalidad incuestionable.

Bueno Mariquilla, pues ya con esto terminamos, ¿te has encontrado a gusto?

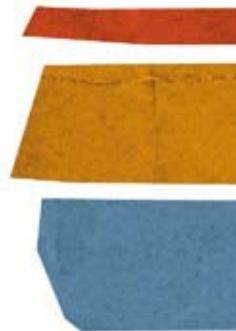
**Mariquilla** > La verdad es que yo estaba asustada, porque cuatro horas de conferencia, estaba que no me caía, fijate si no me caía, que me he caído esta noche de la cama y todo, de lo mala que estoy. De veras me he caído de la cama, y vengo partía, pero quería estar aquí. Hombre, tengo las vértebras machacadas, y entonces he venido con ilusión, y se me está pasando el tiempo, y le he preguntado a ellos si estaban aburridos, y me dicen que no, que están a gusto, pues para mí es una satisfacción.

**M. Carrasco** > Agradecerle a Mariquilla que haya venido enferma como estaba, pero habéis visto que la enfermedad a los artistas les dura poco. Agradecerle mucho también a la Universidad Internacional de Andalucía que nos haya dado la oportunidad de conocer un poco más de cerca a los artistas que vemos en los escenarios, que siempre es bueno, es saludable, es sano, y se descubren muchas cosas. Agradecerle también a todos ustedes la asistencia.

**Mariquilla** > Yo quiero darle las gracias nuevamente, como tú has dicho, a la UNIA por acordarse de mí, habiendo tantísimos artistas, y sobre todo también al Rector, que ha tenido la gentileza de presentar esta ponencia. Agradecerles a ustedes el cariño de todo corazón con el que me tratáis.











**CAPÍTULO III**

**ANTONIO DE CANILLAS**  
**Y JOSÉ LUIS RAMOS**



**TRABAJANDO EL DUENDE**  
JOSÉ LUIS RAMOS

Antonio de Canillas mantiene intacta su fecunda memoria, llena de tantos momentos y personajes importantes, de tantas letras y cantes, y eso le da una dimensión mayor a sus 80 años de vida. Nace el veintiuno de agosto de 1929 como Antonio Jiménez González, en la axárquica localidad de Canillas de Aceituno. Siendo todavía un niño empezó a “buscarse la vida” y con siete u ocho años ya trabajaba en un cortijo para llevarse un algo a la boca porque “había días que sólo comía mendrugos de pan duro”. Por los bares y tabernas intentaba repetir aquellos cantes de mostrador que le sirvieron como primera guía para, en la actualidad, ser el cantaor decano de Málaga, reconocido en el mundo del flamenco con la referencia de los cantes vernáculos malagueños y *“El mas largo en los cantes de aquí”*.

Es un trabajador incansable del cante al que llegó como “el hijo del carbonero” y es ahora “el guardián de las formas antiguas” de unas formas de cantar por Málaga que, muy posiblemente, se hubieran perdido de no ser por su voz y su memoria. Su humildad y su “bonhomía” han colocado su domicilio, en la malagueña calle Alderete, en la ruta del duende y de camino le han servido para sacar adelante a su familia. A pesar de los años vividos sigue manteniendo esa “niñez” en sus formas que le hace ser buen conversador, ameno contador de anécdotas y doctor en una enseñanza cifrada en cientos de escenarios y actuaciones. Su paso por la compañía encabezada por el gran Manuel Vallejo recorriendo toda Andalucía, cantar una saeta “al primero que se encuentra en una callejuela, al Señor del Huerto” en la Semana Santa de Vélez-Málaga, formar un cuadro flamenco para actuar de hotel en hotel, llevar Andalucía por los escenarios de medio mundo desde una catedral al más humilde salón, son algunos de los datos que llenan su cuaderno de bitácora, donde también hay sitio para las distinciones: Saeta de Oro en Sevilla, los quince años premios consecutivos en el Concurso Nacional de Saetas de Málaga y la Lámpara Minera del VI Concurso del Cante de Las Minas de La Unión (Murcia).

Sus catorce trabajos discográficos y sus participación en varias antologías lo consolidan como un referente en los cantes malagueños y de Levante. Su nombre figura, con todo merecimiento, en las obras: “Rito y geografía del cante”, “Magna antología del cante flamenco” y “Cultura jonda”. En su dilatada carrera ya han pasado aquellos tiempos de las “fatiguitas” y el hambre. Ya no tiene la necesidad de “rifar” un crucifijo para sacar algo de dinero de las actuaciones en recónditos pueblos donde, a veces, había que llegar a lomos de las bestias por falta de caminos. Ahora es tiempo de cosecha y reconocimiento. Es tiempo de contar y enseñar lo vivido, lo cantado.

*Al pie de sierra “Tejeda”  
está Canillas de Aceituno que es mi pueblo.  
Entre dos pilares me han hecho un busto  
para que siempre esté con la gente que yo más quiero.*

**ANTONIO DE CANILLAS**  
Y JOSÉ LUIS RAMOS

**A. de Canillas** > Trabajando el Duende.

**J. L. Ramos** > Antonio nace en una familia, curiosamente, donde no hay ningún antecedente de cantaores ni cantaoras, que no es una familia que tenga una musicalidad que él pueda heredar. Y además, tiene una infancia difícil, porque su madre muere de peritonitis cuando Antonio tiene dos años. Su padre se vuelve a casar, no había química con su madrastra, no había una buena relación, y eso hace que Antonio viva la vida un poquito separado de la familia. En los primeros tiempos acompaña a su padre, que como su abuelo era carbonero. Estamos en los años treinta, los momentos previos a la Guerra Civil; y Antonio se dedica a trabajar en el campo.

**A. de Canillas** > Sí, bueno, en un cortijo al que fue mi padre a trabajar, a hacer carbón, algarrobos, olivos. Estuvimos lo menos dos años, y yo llegué allí al cortijo y la verdad es que antes de ir al cortijo estaba la cosa muy mala, yo estaba con mi abuela, la madre de mi padre porque la madre de mi madre vivía en Vélez; y este pueblo está por lo menos a treinta kilómetros de Vélez, Canillas de Aceituno, que está a pie de sierra de Tejada, la Axarquía de Vélez. Y llego allí. La señora María, que tenía dos hijos, una hija y un varón, del cortijo de Manuel Torres, le dijo a mi padre: “¿Por qué no deja al niño con nosotros?, deja a Antonio con nosotros”. Ya me quedé allí, y de allí pues estuve hasta la edad de dieciocho años. Hice de todo: cavé, guardé cabras, todo lo que había que hacer en el campo. También tenía una borriquilla y me decían: “llévate estas naranjas pá Vélez que estaba a unos veinte kilómetros”..., y esto y lo otro.

Y ahí estuve hasta que me fui a Melilla. Y estando yo en la feria de mi pueblo, Canillas, se presentó José Márquez, un sargento de Regulares que era familia de mi madre, y entonces estuvimos allí cantando, el propio sargento cantaba muy bien por Marchena.

Yo tenía muy buen oído y les cantaba lo que sabía, lo que había escuchado de aquellos cantaores que había en aquellos tiempos.

José Márquez me dice: “¿y tú, por qué no te vienes a Melilla?”, y dije: “qué voy a hacer yo allí?”. Me dice “vente a Regulares que ahí te voy a buscar un destino, y verás como allí vas a ganar dinero y te vas a ganar bien la vida porque la gente de Melilla es muy cariñosa”. Y así fue, porque la gente de Melilla es muy cariñosa.

Y la verdad es que empecé allí a ganar dinerillo. Me encontraban reuniones que me escuchaban, se reunían y me daban regalitos; y empecé yo a tomarle cariño al flamenco, allí en aquella tierra. Me destinaron de asistente de un teniente que era de Salamanca, Marino Gómez Bernal. Y la verdad es que estuve con él tres años. Me regaló dos trajecitos, pues le gustaba el cante al hombre...

**J. L. Ramos** > En tu casa nadie cantaba profesionalmente pero según decían algunas vecinas tuyas, tu madre se canturreaba bien.

**A. de Canillas** > En la casa donde yo nací, que tendrá unos cinco o seis metros de fachada en la entrada, mi madre siempre estaba blanqueando aquello y dicen las vecinas que cantaba muy bien. Además por la parte de mi madre y casi toda la familia, menos mi abuelo que era muy malo cantando; los demás cantan casi todos. No se han dedicado a eso, pero canturreaban.

## “EN LA CASA DONDE YO NACÍ, QUE TENDRÁ UNOS CINCO O SEIS METROS DE FACHADA EN LA ENTRADA, MI MADRE SIEMPRE ESTABA BLANQUEANDO AQUELLO Y DICEN LAS VECINAS QUE CANTABA MUY BIEN”

**J. L. Ramos** > Para que os hagáis una idea, a Canillas de Aceituno, en pleno siglo XXI cuesta trabajo llegar, imaginaos como sería en los años treinta. Había un tren que llegaba hasta las ventas de Zafarraya; que es un paso natural que hay entre la zona de Málaga, la Axarquía, y Granada. Es un tren de esos de montaña que lleva un engranaje para subir, porque es una pendiente muy pronunciada. Él se montaba en el primero, y el tren iba tan sumamente lento subiendo que le daba tiempo a bajarse, meterse en una viña, coger unas uvas, volver a subirse y comerse las uvas durante el viaje.

**A. de Canillas** > Me daba tiempo a mí, y a muchos de los que iban en el tren. Es que estaba rodeado de viñas. Esa parte de la Axarquía de Vélez ha sido todo de viñas, almendros, olivos...

**J. L. Ramos** > Antonio Jiménez, el Canillero, el niño de Canillas, hasta llegar a Antonio de Canillas. Una de las ventajas de tener ochenta años y estar pleno de facultades como está Antonio, es que, en este caso, toda la historia reciente del flamenco, él la ha vivido. Esa historia que hemos escuchado de las fiestas particulares, de los cafés cantantes, de las troupes de artistas que iban por los pueblos, de los festivales flamencos, hasta la evolución lógica que ha tenido el mundo de la televisión y la radio, y también de la universidad. Antonio ha vivido toda esa época, y ha cantado prácticamente con todos, ha visto el nacimiento de muchos, ha visto a un “Camarón” muy pequeño cuando Miguel de los Reyes se lo trae a Málaga a la Taberna Flamenca y ha cantado con él... Y todo empieza en Melilla.

**A. de Canillas** > Sí, sí. Había unos señores que estaban en intendencia, que no eran militares, trabajaban allí en intendencia, y trincaban bien, no sé cómo, pero tenían dinerito; y alguno me llevaba a su casa, “vámonos, vente, hoy te vas a venir a comer a mi casa”. Y todos los sábados me reunían algo... Yo estaba rebajado del rancho, el trabajo mío era ir a la representación, a la hípica acompañando al teniente. Le limpiaba el traje, me decía “Antonio, tráete el alboroz”,

y yo le saqué una toalla, pero es que yo no había visto nunca ni un albornoz ni una toalla...

**J. L. Ramos** > Ahí podemos recordar nombres como Juanito Varea, Canalejas, Vallejo, el Niño León, que es un poco el referente que tú tenías en aquella época para aprender a cantar...

**A. de Canillas** > Sí, sí. Valderrama, Marchena, toda esa gente, Canalejas, toda esa gente y El Gloria, al que no conocí pero escuché alguna vez. Lo escuché y tengo discos de él, y canto cantes de él.

**J. L. Ramos** > ¿Y es verdad que cortaste una vez una calle en Melilla cantando?

**A. de Canillas** > No, una vez no, muchas. Te ponías a cantar en una tabernilla, y la gente se paraba en la puerta a escuchar. Pero eso me ha pasado en Málaga también, porque el flamenco, antes era de la casa, de las reuniones en los bares; luego después fue evolucionando y lo llevaron al teatro, los cafés cantantes, ha ido a las iglesias... Pero el flamenco era familiar, era casero, como yo le digo. El flamenco antes era muy de los amigos y de tirarte todo el día cantando, con tus copas, y te vas a animando, y cada vez que vas cantando te vas inspirando más.

Porque la bebida tiene eso, hasta que te hartas, te esfuerzas demasiado y al otro día estás mudo. En los festivales, hay muchos que cuando van a cantar tienen agua, pero antes se bebía whisky, mayormente vino, para irse animando y para irse preparando la garganta. Empezaba el festival y para no enfriarte la copita y la copita, y cuando salías, salías borracho. Eso ha pasado mucho, y la verdad es que era un desastre. Hoy en día hay un orden muy bueno en los festivales y en todo, para que uno no se salga del tiesto.

**J. L. Ramos** > Bueno Antonio, termina la mili y te vuelves para Vélez-Málaga.

**A. de Canillas** > Me vengo a Vélez, y allí estaba la abuela, la madre de mi madre que seguía teniendo la carbonería. Seguí con el abuelo haciendo carbón, arrancando olivos, que me hice un callo, aquí están las señas, mira (muestra la mano). Y me acuerdo que me dieron de baja, el dueño de la finca aquella, y me daban tres duros diarios, yo digo “abuelo, yo no voy más”. Me daba dos duros y la comida; la comida era un arenque y un pedazo de pan, lo que podía la abuela, que también tenía sus problemas; vendía su carbón pero el dinerillo se perdía porque tenía un hijo en la cárcel, por estas cuestiones de la guerra y el extraperlo y todo lo que pillaba era para su hijo. Era una santita. Pero yo ya salía de noche a buscar la vida, la gente de Vélez te reunían, hacían fiestas y ahí siempre te dejaban algo de regalo.

**J. L. Ramos** > Y un cura que había en Vélez, José Ariza...

**A. de Canillas** > El cura no te daba ná, que estaba en San Juan y lo que hacía eran homenajes, pero eso te venía bien porque salía al teatro, se llenaba el teatro, e hicimos muchos beneficios para la Iglesia. El cura que luego terminó en la Iglesia del Sagrario en Málaga.

**J. L. Ramos** > Y hay un momento en que aparece un circo en tu vida.

**A. de Canillas** > Llevaba dos días cantando en una feria y uno de los días me toca un señor en la espalda y me dice: “¿y usted de dónde es?”, dije yo: “de Canillas de Aceituno”, a lo que él me respondió: “y a usted, ¿le interesaría venirse con el Circo Imperial?”, y digo: “pues depende... yo qué sé... ¿qué me vais a dar?”, “te vamos a dar veinte duros los días que se trabaje, los días de montaje, no”. Y entonces dije: “bueno pues sí, me voy”. Y me fui sin guitarra ni nada. Ese hombre se llamaba Pepe Cristóforo Cristo, el padre de Ángel Cristo. Precisamente Angelito tenía entonces unos siete años. Siempre me estaba pidiendo dinero para caramelos, para chucherías. Y Cristina que era la hija, ya más mayor, era la que presentaba el espectáculo. El guitarrista lo cogieron en Córdoba. Ya cuando llevaba un par de días sin guitarra me buscaron un guitarrista, Rafael de Córdoba. Y estuve todo el verano por la provincia de Córdoba, después a Jaén, que las ferias son más tardías. Y terminamos en San Fernando, que tenían ellos una casa, y el almacén para el material.

**J. L. Ramos** > Es un poco el preámbulo de lo que vino después, la tournée flamenca, pues ya después te vienes a Málaga y te contrata el padre de Antonio Rodríguez, ¿no?

**A. de Canillas** > En Málaga ya yo me había dado a conocer un poquito con un representante, Manolo Rodríguez, padre de Antonio Rodríguez, de Espectáculos Mundo y hacíamos bolos por allí por Málaga, y le gustaba a la gente, iba yo tomándole cariño a aquello. Estaba en una pensión al lado del Central que es donde venían a buscarnos. Me costaba diez pesetas, y el dueño era de Periana, de al lado de Canillas. Y cuando no tenía las diez pesetas decía: “tú no te preocupes, ya me las pagarás”. Allí conocí yo a Antonio Fosforito.

**J. L. Ramos** > Bueno, ahí podemos recordar nombres como el Gitanillo de Bronce, Emilita Pendón, sobrina de Manolo el Malagueño, Pepe de la Isla, un gran amigo tuyo, el guitarrista Antonio Vargas, El maestro Cómitre, también a la guitarra, Morenito de Córdoba...

**A. de Canillas** > Sí, llevábamos dos mujeres, un cómico, un guitarrista, y un par de cantaores. Íbamos a pueblos en los que no había ni carreteras porque en Los Romanes (zona escarpada de la Axarquía) íbamos en bestias y siempre dábamos hasta dos funciones en las fiestas locales. No había escenario, tenían que montarlo, ni sillas. Las sillas las llevaba la gente. Y en Arroyo Coche igual, que está ahí cerca de Málaga por Almogía. Me acuerdo que en una de las ocasiones iba Cómitre con la guitarra, Cómitre era muy alto también, y le dieron un mulo, un mulo que era muy viejecito e iba con las orejas así, y se subió en el mulo, y la guitarra. Porque yo iba en un caballo, y una muchacha cogida a mí, y el dueño que nos llevaba, llevaba también a la madre de la muchacha. Antiguamente, las mujeres, casi todas, llevaban a su madre, las acompañaban, no las dejaban solas, pues decían que las artistas tenían muy mala fama. Las había muy honradas...

**J. L. Ramos** > Antonio, te decía y me contabas que muchas veces los artistas llegaban a un sitio, a lo que ellos llamaban el salón, que era me imagino una especie de salón parroquial, y tenían que limpiar el sitio para poder ofrecer el espectáculo que tenían preparado y cada uno se traía su silla de la casa para ver el espectáculo. Sitios donde no había luz,



donde no había escenario y había que cantar en los olivos.

**A. de Canillas** > No había, no había. Bueno, eso era en Arroyo Coche. La cosa era que en Arroyo Coche, un motor de gasoil era el que daba la luz. José Cabello se llamaba, el que tenía el saloncillo...

**J. L. Ramos** > Cuéntanos lo de Fornes.

**A. de Canillas** > Allí iban los Paquiros, no los Paquiros de Sevilla, el bizco y el Andrés, no. El Andrés se vino a Málaga porque se disgustaron los dos, y se vino a Málaga, y cogía cuando le parecía a uno que se acoplara con él, y eran los Paquiros. Tuvo una pila de Paquiros el Andrés. Él ya ha muerto.

Y me acuerdo que venía también a Fornes con el espectáculo Pepe el de la Isla y yo. Estuvimos todo el día arreglando el salón y limpiándolo, pero sillas no había; hablamos con el alcalde, no llevábamos permiso... El cura vivía al lado, un cura muy grande, que había estado en Venezuela, con Don Miguel Rojo el de las misas; y estuvo viendo la pechá de trabajar que nos dimos. Pero aquella noche, le dio a la gente por venir, todos con sus sillas, y se llenó aquello. Llegó el cabo de la Guardia Civil, y no tenía donde sentarse. Dice: “¿no han guardado sillas para mí?”; “pero si cada uno trae la suya”, le dijo el que tenía el salón. Y entonces, dice: “Esto se suspende”. La que se lió allí, el cura que estaba escuchando dice: “mira, cabo, te digo una cosa, yo me quito la sotana y me mato contigo, ¿tú no ves lo que han padecido esta gente aquí hoy?”. Eso pasó así. Y total que se dio la función y ganamos dinerito esa noche.

Los salones eran casi todos parroquiales. Yo estuve cantando en el seminario, que Don Miguel era administrador de las misas flamencas, y yo hice una pila de misas flamencas. Y estuve cantando en el seminario. Yo creo que había unos quinientos seminaristas en aquel tiempo. Y me acuerdo cuando salimos una vez, por las serranías de Ronda, llevábamos un espectaculillo con la mujer de Pepe de la Isla, un guitarrista, yo, y otra niña más. Íbamos en un Seat 600. Dondequiera que íbamos nos dieron sitio, unas veces nos cobraban, si hacíamos dinero, nos cobraban algo. En la mitad de los sitios no nos cobraban el salón.

**J. L. Ramos** > En Málaga hay un sitio, en la plaza de la Constitución, en pleno centro de Málaga, calle Larios, que es el Café Central, que ha funcionado durante mucho tiempo como una empresa de contratación de flamencos, cuando un flamenco tenía, como decía Antonio, que buscarse la vida, iba al Café Central. Y allí me imagino, Antonio, que te habrán salido muchos trabajitos. ¿Tú ya eras una persona reconocida en Málaga?

**A. de Canillas** > Sí, y además es que la gente de los pueblos se venía al Central a buscar a los artistas, y es que allí es donde estaban los representantes. Estaba Manolo Rodríguez, estaba Arturo Caracuel, el padre de Antonio Rodríguez que se dedicó siempre a llevar a La Niña de la Puebla y a Luquitas de Marchena, que era el marido.

**J. L. Ramos** > Y ahí aparece también otro personaje malagueño, que es Antonio Mata, ¿no?

**A. de Canillas** > Antonio Mata era farmacéutico. Hacía letras... él no las hacía, las compraba. Él no tiene letra ninguna, porque él no sabía, no tenía cabeza para eso. Y las que había antiguas, cambiaba a lo mejor una frase, y con eso nada más decía que eran propiedad de él.

**J. L. Ramos** > ¿Y la registraba?

**A. de Canillas** > Sí, y decía que sus abuelos habían sido los autores y que él era heredero. Y se quedó con todas las antiguas. Yo le he grabado muchas cosas antiguas que vienen a nombre de Antonio Mata Gómez.

## “ANTONIO MATA ERA FARMACÉUTICO. HACÍA LETRAS... ÉL NO LAS HACÍA, LAS COMPRABA. ÉL NO TIENE LETRA NINGUNA, PORQUE ÉL NO SABÍA, NO TENÍA CABEZA PARA ESO”

**J. L. Ramos** > Antonio Rodríguez y Antonio Mata Gómez organizan la gran Tournée Flamenca.

**A. de Canillas** > Antonio Rodríguez padre organizó una compañía con la Niña de la Puebla y estuvieron un tiempo en Tournée y entonces le hablaron a Antonio, y Antonio Mata estaba de farmacéutico en Jimena de la Frontera donde se casó con la hija del médico que era veinte años menor que él. Él ha muerto, y ella está todavía guapísima, más buena gente que es. Le dio setenta y cinco mil pesetas al padre de Antonio Rodríguez y a la Niña de la Puebla para que hicieran el espectáculo y lo pusieran en los autores.

**J. L. Ramos** > Y ahí ya hay un cambio en el mundo flamenco, y aparecen las plazas de toros y las plazas de los pueblos y te vemos con gente como Porrina de Badajoz.

**A. de Canillas** > Sí, eso lo organizó Antonio Mata Gómez en Málaga.

**J. L. Ramos** > Gordito de Triana, Perlita de Huelva, Manolo Fregenal, Morenito de Córdoba, Manolo el niño de la Ribera, el Templeque y su cuadro flamenco.

**A. de Canillas** > Lo primero que se hizo en Málaga, la plaza se abarrotó; y luego salimos en ruta, nos metimos para la parte de Extremadura y era raro el sitio que no se llenaban los salones de verano. La plaza de Toros de Badajoz la tuvimos dos días a tope, Castellón a tope, Valencia a tope. Se llamaba Flamencada.

**J. L. Ramos** > ¿Y ahí qué se cantaba, Antonio?, ¿ahí qué cantabas tú? ¿Cantes de Málaga?

**A. de Canillas** > Cantaba cantes de Málaga y cantaba milongas, y cantaba cuatro cositas... Eso es lo que pasó en la Plaza de toros de Valencia, que nadie cantó por seguiriyas ni por soleá, creyendo que no estaban muy metidos en el flamenco.

Y en el periódico salió, que tenía un nombre de flamenco y que “vienen con este nombre, y no ha habido quien cante un cante por derecho, todo fiesta” y nos criticaron bastante.

**J. L. Ramos** > Ahí también te hizo muy popular una nana, ¿no?

**A. de Canillas** > La Nana de Reyes, sí. Eso lo grabé yo, lo primero que grabé con Manolo Sanlúcar.

**J. L. Ramos** > ¿Te acuerdas cómo era eso?

**A. de Canillas** > Eso es muy largo, eso lo he grabado yo en Canal Sur. Lo que pasa es que es muy largo, es muy largo:

*Quando la nana está en la celosía  
Una madre canta y a su niña mece  
Un hombre se para atrás de los cristales  
Imagen de llanto su cara parece  
Es noche de Reyes y la madre canta  
Un cante de pena y de amargura  
Un nudo la aprieta sobre su garganta  
Mientras que sonríe la tierna criatura*

*Mi niña no tiene. Reyes  
Porque le falta su padre  
Está cumpliendo con las leyes  
Por defender a su madre.  
Duérmete, mi niña, duerme  
Mientras te canto la nana  
Verás como el padre viene,  
Viene a besarte mañana...*

Y luego viene una parte igual que esta ahora, pero eso con la guitarra vas respirando, y vas cogiéndola a tono, y yo he cogido un tono más bien bajo... ¿les digo la otra parte? Es que me gusta cantar, es lo que más me ha gustado en la vida, cantar flamenco. Y estoy orgulloso de cantar flamenco. Me ha gustado mucho el cante siempre:

*El padre despacio sin hacer ruido  
Se sienta en la cuna que la madre mece  
De nuevo a la madre le brota un quejido  
Con mucha alegría los dos estremecen.  
La madre meciendo la cuna le canta  
De nuevo otro cante con más alegría,  
Mientras que su padre contento la abraza  
Cuando ya amanece las claras del día.*

(Aplausos)

**A. de Canillas** > Gracias. Por la mañana, y sin guitarra ni nada... Para mí la alegría más grande es que los que hay aquí salgan contentos, soy alérgico a la tristeza. Me da mucha alegría ver a la gente contenta.

**J. L. Ramos** > Antonio de Canillas es el heredero de la escuela malagueña de cante, creada por el Canario, y seguida por cantores muy significativos en la historia del flamenco, como Sebastián el Pena, Diego el Perote al que tú conociste, Juan el de la Loma, tu amigo Ángel de Álora y Pepe el de la Isla, también muy amigo tuyo.

**A. de Canillas** > Y Manolillo el Herrador, que fue el que, digamos, el que recordó los cantes del Piyayo.

**J. L. Ramos** > Nos situamos en un tiempo en que Antonio era conocido por la gente, y ya tenía su propia forma de cantar, y era requerido por gente, desarrollas tu vida flamenca, con cuadros flamencos y con actuaciones ya en solitario.

**A. de Canillas** > Sí, sí. Llevamos un cuadro flamenco y trabajaba allí en el Pino Rojo, en los pinares de San Antón. Llegaban grupos de turistas, y con el cuadro de allí me iba a los hoteles, media hora en cada hotel. Había veces que trabajaba en tres sitios.

**J. L. Ramos** > Estamos hablando de una época en la que el flamenco en Málaga se acerca mucho al turismo, en el sesenta y tantos, donde lo importante no era la capital, sino era Torremolinos, en plena euforia de la Costa del Sol. Las suecas, los bikinis, Fernando Esteso, Alfredo Landa y todo esto. Y la verdad es que esa es una época donde los artistas malagueños trabajaron mucho en la costa...

**A. de Canillas** > Malagueños y de todos los sitios, porque había mucho trabajo y muy buen ambiente. Aquí hubo temporadas que se juntaron los mejores artistas de España.

**J. L. Ramos** > Y llega un momento importante, Antonio, porque ganas la “Lámpara Minera”, el máximo galardón del concurso de La Unión, con los cantes de Levante que siempre se te han dado muy bien.

**A. de Canillas** > Cuando tenía el cuadro yo, si tenía que ir a un concurso, yo buscaba a un cantaor que fuera con ellos,

y yo iba dondequiera que había un concurso que valiera la pena iba, y así pude participar en La Unión.

**J. L. Ramos** > Los cantes de Levante tienen cierta relación con Málaga, ¿no?

**A. de Canillas** > Son, o dicen que son, oriundos de Málaga. En muchos concursos hay un premio para los cantes de Levante, donde han metido a la granaína y la malagueña, eso quiere decir que los cantes de Málaga son del Levante, cuando es evidente todo lo contrario.

## “ESTUVIMOS EN FILIPINAS HACIENDO MISA FLAMENCA. HE HECHO MISA FLAMENCA CON D. RAMÓN BUXARRAIS”

**J. L. Ramos** > Antonio, es una época donde tú ganas dos premios importantes como la “Saeta de Oro”, de Sevilla, y en Málaga también, cantando saetas todo el tiempo, y ganando en todos los concursos que se han hecho.

**A. de Canillas** > Diez años estuve llevándome el primero, hasta mis compañeros decían “yo no voy, porque se lo lleva el Canillas”. Y entonces me hablaron y me contrataron de artista invitado, mientras el jurado deliberaba. Además he ganado en Córdoba, en Aguilar de la Frontera, en Lucena, en Melilla... A Melilla fuimos un cantaor de saeta de cada provincia. Cantamos todos, pero no sabíamos que había un jurado para dar un reconocimiento a la mejor saeta. A la mañana siguiente leímos el periódico, salió el titular “Primer premio: Antonio Canillas”. Y en Almería fui también, estuve cantando jueves y viernes, y tampoco sabía yo que había un jurado observando a los cantaores. Íbamos cinco cantaores y también me llevé el primer premio.

**J. L. Ramos** > Y ahí aparece el padre Rojo, que hace una misa flamenca que prácticamente cantaron en todo el mundo. ¿Cómo surge esta historia?

**A. de Canillas** > En la misa flamenca había un médico que era D. Pablo Mártir, que tenía la consulta en la Plaza de la Constitución. “El Pato” era una finca de este médico y tenía una ermita y como a él le gustaban las coplillas y a Don Miguel también, pues se pusieron manos a la obra. Hicimos una misa flamenca el cura, el guitarrista, Manolo Cómitre y yo. Eso se hizo por cantes de Málaga y de ahí surgió Don Miguel con la misa flamenca, porque se la ofrecía a todo el mundo; decía: “mis mariachis vienen”, nos llamaba “mis mariachis” (risas). Muchas veces decían: “mira, han dado poquito”, y no es que era poquito, es que lo pagaba él. Hicimos muchas misas.

**J. L. Ramos** > Antonio vive en calle Alderete, en Málaga, en el barrio de Molinillo, muy céntrico. Y tiene justamente al lado la capilla donde se encuentra “La Piedad” de un escultor antequerano, Francisco Palma García. Y lo digo por permitirme el dato, esa imagen se quemó durante la guerra civil. Se quemó pero se dejó un molde y Palma García,



el hijo del escultor, también escultor en Málaga de muchas imágenes devocionales de la Semana Santa, la hizo de nuevo. Y justamente cuando se sale de casa de Antonio está la capilla de La Piedad, con la que Antonio tiene mucha relación. Es una Piedad modernista, si tenéis oportunidad hacédle una visita y podéis apreciar esto que digo.

**A. de Canillas** > Ya ves, siempre el párroco en la puerta, todos los días tengo que pasar, y entro y voy a verla. Ha estado mucho tiempo en Úbeda, que la han estado restaurando.

**J. L. Ramos** > Volviendo a la misa flamenca, allí cantaba hasta el cura..., ¿o el cura no cantaba?

**A. de Canillas** > Sí, claro que cantaba. Cantaba el prefacio y otra cosa por El Piyayo, cantaba cuatro o cinco cantes. Él era aficionado, lo que pasa es que tenía la voz regular, pero amoldaba los canticillos. Él ponía música, y tocaba el piano un poquillo, y el órgano. Cantaba, sí, cantaba. El disco que hicimos amoldamos la misa a los cantes de Málaga... Estuvimos en Filipinas haciendo la misa flamenca. Yo he hecho misa flamenca con Don Ramón Buxarrais. También en el pilar de Zaragoza donde salió preciosa, la verdad, le gustó mucho a la gente.

**J. L. Ramos** > Me contaste que en Filipinas estuviste cantando para Marcos e Imelda. Y que Imelda se entonaba.

**A. de Canillas** > Sí, cantaba muy bien. Estuvimos en una cena, en el palacio, y entonces cantamos para ellos, y ella para nosotros. Yo tengo fotos allí en la casa.

**J. L. Ramos** > ¿Qué pasó una vez que fuiste a Castilblanco de los Arroyos a cantar la misa flamenca?

**A. de Canillas** > Era una romería, y la misa la hacían en el campo, unos chaparros, aquello era precioso. Y se veía que la gente llevaba sus bebidas y sus cosas, y llegamos allí cerca de una hora antes, la copilla de aguardiente, otra copilla de aguardiente. Total, que a Don Miguel le gustaba mucho, como te descuidaras, se bebía las de todos (risas). Murió con setenta y dos años, y murió de eso. Llegó la hora de la misa, y se puso a predicar, que si esto que si lo otro, porque si “San Sebastián es el mejor del mundo, y el más milagroso, el patrón”; y el cura de allí dice “que no es San Sebastián, es San Benito...” Y Don Miguel dice: “¡San Sebastián es una mierda a la vera de San Benito!”. Y la gente claro, se reía y ya está. (Risas). Don Miguel era un buen hombre, era uno de los curas que no tenía nada suyo, todo lo que pillaba lo regalaba, iba por el mundo haciendo favores, esa es la verdad.

**J. L. Ramos** > Yo reconozco que te descubrí como artista cantando saetas en el balcón que había cuando salía la cofradía de Jesús Orando en el Huerto, en Málaga, en la Plaza de los Mártires. Había una vecina que nos dejaba el balcón a los medios de comunicación para que lo contáramos, y siempre estaba allí Antonio.

**A. de Canillas** > Cincuenta años llevo cantándole a la cofradía del Huerto.

**J. L. Ramos** > Me voy a remitir a un texto de Eugenio Chicano, pintor y flamenco, estudioso, que dice de Antonio:

“La saeta, es la saeta donde Antonio hace una verdadera aportación de fuerza, conocimiento y buen gusto en la interpretación de este delicado palo flamenco. Antonio arranca tradicionalmente por seguriya, quitándole el pellizco y el golpe, y dejando ad líbitum este gitano cante. Sus facultades endulzan y alargan los tercios, llevando la copla a cotas de interesantísimo contenido; cambia por martinete al final de la seguriya, haciendo este martinete sin golpe de fragua, ritmo, ni sonidos negros. Su martinete es poderoso, tremendamente íntimo, meloso y tierno, para acabar, en un último tercio, con perfumes de saeta bíblica de Manuel Hierro de Puente Genil. Un compendio de gran dramatismo religioso, en una comunicación bella, apacible, y melódicamente impecable. Un cura se acercó un día a Antonio y le dijo: ‘tú no has cantado la saeta, tú la has rezado’.

**A. de Canillas** > Yo les quiero cantar, lo que es el martinete, que es lo que yo agregaba a la seguriya. El martinete que aquí se está haciendo mucho también.

**J. L. Ramos** > ¿Qué te parece si retomamos con unos cantes de El Piyayo?, que eso es una especialidad tuya, ¿no? Me tenía que haber traído la guitarra para tocarte.

**A. de Canillas** > Decir que los cantes de El Piyayo, es el tango de Málaga. Dicen que se trajo de Cuba el cante. El Piyayo que estuvo allí, estuvo en la mili. Pero yo he estado allí, estuve nueve días cantando allí con Gabriel Cabrera, yo no he escuchado nunca allí nada de eso. Un poco aguajirado sí se escuchan allí algunos cantes. Pero el Piyayo lo que vino a Málaga y se basó en el tango de Málaga, que lo cantaba el “Rabúo” y La Pirula, y entonces El Piyayo se basó en él. O sea, el cante de la Pirula y el tango de Málaga eran de esta manera. Lo voy a decir de una forma, y luego como lo cantaba El Piyayo:

*Adiós patio de la cárcel  
Rincón de la barbería  
El que no tiene dinero  
Lo afeitan con agua fría...*

El Piyayo, que llevaba una guitarra con tres cuerdas, y unos calcetines que los vendía también, era muy gitano que andaba por Málaga. Y cantaba estos cantecitos. En aquel tiempo no le hacía nadie caso, yo le saqué esta letra:

*Ay, cuando, cuando, cuando El Piyayo cantaba  
Ay, cuando El Piyayo cantaba por las calles malagueñas  
Cuántas fatigas pasaba  
Y hoy tiene en todito el mundo  
Muchas casas y muchas peñas  
Si tu boquita fuera aceituna verde,  
Todas las noches estaría  
Muele que muele, muele que muele*

*Si tu boquita fuera terrón de azúcar  
Toda la noche estaría  
Chupa que chupa, chupa que chupa...*

**A. de Canillas** > Gracias, gracias... Cantar sin guitarra es difícil porque cuando yo empezaba lo mismo me daba guitarra que sin guitarra, tenía aquella fuerza pero la guitarra te da mucho sitio.

**J. L. Ramos** > Un cante de los llamados cantes malagueños difíciles es el jabegote, ¿no?

**A. de Canillas** > Sí, el jabegote es un verdial, es de los cantes de la gente de la mar, de los que van a pescar.

**J. L. Ramos** > El jabegote es un cante muy duro y los cantaores flamencos le dan de lado...

**A. de Canillas** > Por un tercío que tiene en medio. Es un verdial más, como en la rondeña, como el cante de Juan Brea:

*Se me mojaron las velas  
Estando la mar en calma  
Se me mojaron las velas, y fue de las puras lágrimas  
Y que yo derramé por ella  
Que yo derramé por ella...*

Las letras del flamenco son muy bonitas y también las hay más duras. Fíjate lo que cantaba Juan Brea, por cantes abandolaos, es otro verdial más, pero más lento:

*Se siembra y vuelve a nacer  
Se corta una rama verde  
Se siembra y vuelve a nacer  
Pero una madre se muere  
Y no se vuelve más a ver  
Cosa que tanto se quiere...*

**J. L. Ramos** > Antonio, a Juan Brea es difícil imitarlo, es un cantaor muy especial.

**A. de Canillas** > Es difícil hacer la voz de Juan Brea. La soleá, el jabegote, el verdial de mi pueblo, Canillas de Aceituno y el cante del maestro Jara, una malagueña. Son difíciles.

**J. L. Ramos** > Decía el poeta que era un hombre con cuerpo de gigante y voz de niño.



**A. de Canillas** > Era muy grande, de Velez-Málaga y le pusieron Juan Breva, porque la gente decía “hay que ver, Juan, cualquiera coge brevas detrás de Juan”.

**J. L. Ramos** > Hay otro cante malagueño muy bonito. En el barrio de la Trinidad de Málaga estaba el huerto de María Tacón donde estaban unas hermanas que hacían un pregón vendiendo las “jabas” (habas), de donde viene el cante de jibera que es otro verdial.

**A. de Canillas** > Sí, otro verdial pero ya más lentito, otra música; y es duro también:

*Hay dos hermanas, dos gemelas  
Del barrio La Trinidad  
Hay dos hermanas, dos gemelas  
Que crearon las jiberas  
Ese cante magistral  
Canta la afición entera...*

**J. L. Ramos** > Antonio, ¿cómo ves el flamenco ahora?

**A. de Canillas** > El flamenco bien, bien. Pero la juventud no lo conoce. Yo creo que tendrían que promocionar el flamenco un poquito más, se está desviando un poco con letras aflamencadas, han metido todo por fiestas, y se están olvidando de cantes como la seguriya, la soleá, la serrana, caña, deblas, toná, malagueña, levante, media granaína. Es que no lo escuchas en la radio ni en ningún lado, no se oyen, no se promociona. Tú vas a cantar donde hay quinientas personas y te das cuenta de que puede haber ocho o nueve jóvenes. No ves más.

**“SE ESTÁN OLVIDANDO  
CANTES COMO LA SEGUIRIYA,  
LA SOLEÁ, LA SERRANA,  
CAÑA, DEBLAS, TONÁ,  
MALAGUEÑA, LEVANTE,  
MEDIA GRANAÍNA...”**

**J. L. Ramos** > Pero de todos modos, la vida de los artistas flamencos es mejor que antes, ¿no?

**A. de Canillas** > Los jóvenes hoy salen cantando y en cuanto pegan un poquito empiezan a ganar dinero y bien. Han aprendido, han escuchado, y los han promocionado. Y hay mucha gente que sí, que empieza a ganar dinero desde primera hora. Yo pasé fatiga antes de coger un sueldo en un teatro. Vivía de las fiestas y de lo que había, y al terminar la

guerra nadie tenía un duro tampoco. Y el cante estaba casi olvidado, con la guerra se olvidó. Eso de las jaberas y todo eso no lo conocía nadie. Yo por lo menos no lo escuché nunca. A lo mejor los antiguos sí. Hoy en día salen como en la copla de Canal Sur, que ha promocionado a muchos jóvenes como Antonio Cortés... A Antonio se lo trajeron a Canillas y le dieron una fiestecita, y me llamaron a mí. Él dijo: "A ver si llamáis a Antonio porque yo quiero saber cómo canta la saeta, y que se traiga un disco". Así fue y estuvimos allí cantando y se llevó el disco. La mañana del Lunes Santo en el traslado de la cofradía del Cautivo, Antonio cantó la saeta esa que yo he cantado tantas veces:

*Cautivo lo llevaban  
mientras su madre sufría  
Cuántas fatigas pasaba la trinitaria mía...*

La cantó maravillosamente, y fue un éxito para él.

**J. L. Ramos** > Me gustaría conocer tu opinión sobre algunos artistas de este mundo apasionante del flamenco. Manuel Vallejo, ¿cómo cantaba Manuel Vallejo?

**A. de Canillas** > Fabuloso, cuánta gente hay comiendo todavía del cante de Manuel. Muchos, y famosos. Vallejo le gustaba a todo el mundo; ha sido una fuente para aprender muy buena pero hay que tener buena voz.

**J. L. Ramos** > La Niña de los Peines.

**A. de Canillas** > Fue única y dejó un repertorio del que han bebido y beben la mayoría de los artistas... Y su marido El Pinto también cantaba un fandanguito muy bueno, como también hay que acordarse de El Gloria.

**J. L. Ramos** > Porrina de Badajoz.

**A. de Canillas** > Bueno, en aquellos tiempos Porrina era una figura un poquito especial. Compartí una gira de éxito con él. Iba muy bien, porque había tenido una enfermedad, una cirrosis, y no bebía. Era muy llamativo vistiendo, sus gafas puestas... ¿Tú sabes por qué se ponía gafas?, porque tenía los ojos feos y no tenía pestañas por una enfermedad que tuvo cuando chico. Estuvimos juntos por Málaga y más tarde hicimos toda la parte de Extremadura, Granada, hicimos Levante, y se ganó mucho dinero, mucho dinero con aquel espectáculo.

**J. L. Ramos** > Canalejas de Puerto Real.

**A. de Canillas** > Canalejas era fabuloso, me ha gustado mucho cantando. Yo he cantado con él. Lo que le pasaba a Juan es que era muy trincón y decía que el dinero costaba mucho ganarlo para gastarlo.

**J. L. Ramos** > La fama de los artistas de aquellos tiempos.

**A. de Canillas** > Los cantores flamencos siempre hemos tenido mala fama, que si las fiestas, que si teníamos que vivir en casas de señoritas, en fin. Y es verdad, teníamos que vivir allí, y además, nos ayudaban. Sin embargo yo lo que he visto son gente fabulosa para sus casas y sus familias.

**J. L. Ramos** > Gordito de Triana.

**A. de Canillas** > Cantaba muy bien, era cortito, porque cantaba sus fandangos, su milonguita... pero lo que cantaba era muy bonito.

**J. L. Ramos** > Diego el Perote.

**A. de Canillas** > Tengo una foto con él que guardo como un tesoro porque Diego me enseñó muchas cosas. Fue mi maestro. A mí los cantes de Málaga me han gustado mucho y los llamados de media granadina, todos esos cantes me han gustado mucho, además me van muy bien con mi voz.

**J. L. Ramos** > Son cantes que no puede cantar todo el mundo...

**A. de Canillas** > No, no, son cantes que hay que cantarlos con sentido, y tener buena garganta. La mayoría de los cantes son una partitura, tú no te puedes salir de ahí. Y cantar por malagueña, cantar los cantes de levante, la media granadina, el fandango, es más difícil que por seguriya, y que cantar por soleá. ¿Sabes por qué?, tú empiezas por seguriya, y dice:

*Maldigo el momento que te conocí...*

La guitarra puede hacer ahí dos o tres falsetas, como va a compás, esperas al compás siguiente, y sales con el otro tercio. Es más duro el fandango, los cantes de Málaga, los de levante, y la media granadina, van ad libitum y la guitarra va detrás. Además para las voces recias que hay, un poquito ronquitas, esos cantes no los pueden cantar bien.

**J. L. Ramos** > ¿Y Ángel de Álora?

**A. de Canillas** > Cantaba muy bien. Ángel no salió de Málaga. Ángel era un cantaor que estaba al lado de Manolillo el Herrador, cuatro fiestecitas, cuatro cosas, pero él no salió de Málaga. Era cortito también, cantaba por El Piyayo muy bien, cantaba por soleá, pues aprendía de Diego. Y era cortito, pero lo que cantaba lo cantaba muy bien.

**J. L. Ramos** > ¿Y tu amigo Pepe de la Isla?

**A. de Canillas** > Pepe de la Isla era muy buen cantaor y tenía un oído muy bueno. Como le cogiera bien era terrible y había que amarrarse. Cantaba muy bien, muy bien.



**J. L. Ramos** > Quería comentarles el hecho de que a Antonio, en la juventud, le gustaba la música mexicana.

**A. de Canillas** > Yo escuchaba aquella música, cuando tenía entre quince y diecisiete años. A mí me gusta toda la música, me acuerdo que cantaba Jorge Negrete, y yo me entonaba en el campo muchas veces, cuando estaba allí en el cortijo. Y también escuchaba esta que dice:

*Guadalajara en un llano  
México en una laguna  
Donde se bañan las feas,  
Donde se bañan las feas,  
Donde se bañan las feas,  
Porque guapa no hay ninguna...*

Un día acostado; sin dormir porque duermo menos que un gorrión, dando vueltas y pensando, “la colombiana, que dicen que es cante de ida y vuelta, ¿de dónde la habrán sacado?”. Y me puse yo a tararear, y mi mujer me dice: “Antonio, ¿qué te pasa?”, digo “no, que estoy ensayando una cosa”. Y es el cante de colombiana, y me acordé de esta letra:

*Guadalajara en un llano  
México en una laguna  
Donde se bañan las feas,  
Donde se bañan las feas,  
Donde se bañan las feas  
Porque guapa no hay ninguna...*

Yo creo que el cante de colombiana, está sacado de esta música, porque es lo mismo. Al final son casi iguales.

**J. L. Ramos** > Los cantes de ida y vuelta... Tú has cantando mucho esos estilos.

**A. de Canillas** > La milonga, sí, y la vidalita. La milonga es larga, es como la nana, pero la música de la milonga no la he escuchado yo por ningún lado. Ahí tienes a El Niño de la Huerta con “La romería loreña”, que no creo que eso venga de ningún sitio, eso es del pueblo. La milonga esa es más difícil de lo que parece.

Dicen que los cantaores de flamenco han sido ladrones de oído, que han escuchado una música, la han amoldado a su cante y han creado cosas. Todo lo que hay es creado por los cantaores antiguos pero de dónde viene la milonga no lo sé. Creo que la milonga puede venir del tango.

**J. L. Ramos** > La malagueña es un cante de referencia para los cantaores, pero tampoco todo el mundo puede cantarla bien.

**A. de Canillas** > La malagueña no es fácil. Es una partitura, y todos los cantes ad libitum son una partitura. Si te sales de la música, ya la has estropeado, y si te paras a respirar, la has estropeado también. Sin embargo por seguiriya, soleá y bulerías, no.

La Asociación Flamenca de Almáchar, que está en Barcelona, hace un concurso todos los años, y este año, quieren dedicárselo a una cantaora de Málaga, a la Chilanga. Su cante me lo enseñó a mí Diego; yo lo grabé, no se había grabado nunca y de ahí lo han aprendido muchos. La Chilanga cantaba una malagueña muy bonita que dice así:

*Y me dio la absolución  
A un cura me confesé  
Y me dio la absolución  
Los pecados cometidos  
¡Ay! no tenían comparación  
Que lo que yo había sufrido...*

*A PARTIR DE ESTE MOMENTO SE ABRE EL TURNO DE PREGUNTAS, DE LAS QUE SE SELECCIONAN LAS SIGUIENTES:*

**A. de Canillas** > La verdad es que malagueñas conozco muchas.

**Alumno** > ¿Y el fandango de Vallejo?

**A. de Canillas** > Me gusta mucho y me viene muy bien la voz, pero yo no he cantado así por nadie, más bien he cantado a mi manera. Pero lo primero, cuando yo empezaba he cantado hasta por Antonio Molina, yo cantaba El Macetero con unas facultades enormes, cuando iba en el circo, entonces tenía veintiún años. Pero el cante de Vallejo es fabuloso.

**J. L. Ramos** > Pero tú siempre has tenido tu estilo...

**A. de Canillas** > Yo empecé cantando los fandangos a mi manera, que yo creo que ha sido creación mía. ¿Quieres que diga uno? Como me quedé sin madre con dos años, ya lo han visto ustedes, que con mi madrastra no me llevaba bien, saqué este fandango:

*Esta no es la madre mía,  
Papaíto de mi alma  
Esta no es la madre mía  
Si mi madre está en el cielo  
Llévame con ella un día  
esta mujer yo no quiero...*

**A. de Canillas** > Muchas gracias. Ahora he sacado un fandango, a las mujeres. A mí me gusta cantar a su favor, a mi manera, porque yo no he ido a la escuela nunca, pero con la mijilla que he aprendido, lo que siento, lo digo:

*A la mujer hay que quererla y respetar  
Tenemos que mirar por la mujer  
Nos llevan nueve meses en la barriga  
Después nos tienen que criar  
Ellas nos dan la vida...*

El cante siempre ha sido mucho de reuniones, en las casas, el flamenco es muy familiar...

## “DICEN QUE LOS CANTAORES DE FLAMENCO HAN SIDO LADRONES DE OÍDO, QUE HAN ESCUCHADO UNA MÚSICA, LA HAN AMOLDADO A SU CANTE Y HAN CREADO COSAS”

**Alumno** > Antonio, yo quería preguntarle sobre un artista en el que estoy muy interesada, por sus relaciones con Málaga, que es Antonio el Chaqueta. Si lo conociste...

**A. de Canillas** > Antonio Fernández El Chaqueta era de La Línea, estuvo en Málaga mucho tiempo con Adela, la que era su mujer, y un niño que tenían. Vivían también allí en Molinillo, donde vivo yo. Al Chaqueta lo conocí, iba allí a la peña Juan Brevia a dar lecciones de flamenco.

**Alumno** > Pero perdió voz. La calidad de las grabaciones que hizo en los años cincuenta era fantástica. Pero en los años sesenta fue perdiendo voz.

**A. de Canillas** > Es que de voz no estuvo muy bien nunca, de compás bien, mucho compás:

*No te ha dado la gracia del cielo  
María Dolores, ole, ole  
Te mueves mejor que las olas,  
Mujer española...*

Y cantaba esas cosillas, pero no se salía de ese tono, tenía mucho compás. Y la Adela, que la llevé yo una vez a Lucena,

a cantarle a Jesús de Nazareno, que sale a las seis de la mañana. Ya ves, terminaba cantando a lo mejor a la Zamarrilla a las tres en Málaga, cogía el coche y me iba a Lucena para que cantara. Nos tomamos mientras una copilla, a mí me cae muy bien la copilla de aguardiente, y ella se tomó dos o tres, para animarse. Cuando echó mano a cantar no podía, y se pegó una pechá de llorar. Y dijo el hombre que nos llevó “no se preocupe, si no tiene usted que cantar, que cante Antonio un poquito más, que va a cobrar, no se preocupe”.

**Alumno** > La que más me ha emocionado del cante de Málaga flamenco ha sido la “Cañeta” de Málaga, que es una gran desconocida.

**A. de Canillas** > La Cañeta, que ahí está todavía cantando con su marido Salazar.

**Alumno** > Para mí es muy diferente el cante, la musicalidad perfecta de un cante de Málaga y el pellizco, son dos cosas distintas... La gente desconocemos el cante de Málaga, ese pentagrama que usted decía, ¿es por eso o porque no se ha dado promoción?

**A. de Canillas** > Porque no se promociona, no lo promocionan, casi nadie los canta. Los cantes por malagueña se resumen a La Peñaranda y a Enrique el Mellizo, de ahí no salen, no promocionan los cantes de Málaga. No sé. Porque en La Unión llevan una pila de años haciendo concursos, y todos hemos aprendido para ir allí, tienes que aprender de la minera, la cartagenera, la murciana..., para traerte un premio.

Si en Málaga se hicieran concursos, pero no se exigen los cantes de Málaga, tres malagueñas como menos, y luego los cantes de Juan Breva, las jaberas, jabegotes... Y verías cómo la gente lo iba aprendiendo y lo cantarían en todos lados. Tengo un disco que la Diputación lo ha promocionado de cantes antiguos, donde hay recogidos treinta y cuatro cantes.

**J. L. Ramos** > Yo creo que ha habido un vacío entre la generación de Antonio y la que puede empezar a ser la nueva generación formada por Antoñita Contreras, Virginia Gámez, Bonela hijo... También hay un corte muy grande en los estudiosos en la crítica flamenca malagueña. Sólo te puedo nombrar una persona de la yo me fie, Lourdes Gálvez del Postigo, que es hija de cantaor y que sabe escribir de lo que está escuchando y diciendo. Reconozco que el problema que tiene Málaga es que no hay una escuela de cantes malagueños. Aparte yo creo que en Málaga también hay una gente que se ha apropiado de los cantes malagueños, hay gente que dice que los cantes malagueños son suyos, ellos dictan la ortodoxia y la norma; y si ellos no lo ven bien, no están bien hechos. Y eso ha hecho mucho daño.

**A. de Canillas** > La malagueña del Mellizo es la que más se ha cantado, pero los demás cantes que hay en Málaga, que además los cantó Chacón, la Trini, la Niña de los Peines... Todo el mundo en aquellos tiempos cantaba por malagueña, y hoy casi nadie canta por malagueña, porque los cantes de Málaga los ignoran, no saben lo que es...

**Alumno** > De una forma más personal usted hablaba de Porrina de Badajoz que para mí entender fue genial, me encanta.

**A. de Canillas** > Yo he trabajado con él. En Extremadura ha sido un ídolo y fue quien difundió los cantes extremeños, los jaleos.

**J. L. Ramos** > La feria de Málaga, esto me lo cuenta Gonzalo Rojo, que es uno de los que mejor conoce el flamenco malagueño, y fuimos compañeros en la radio. Gonzalo con Porrina, el hotel Málaga Palacio, donde paraba y al aparecer Porrina llegó impolutamente vestido de blanco. Y la gente iba de la Feria a los toros, “adiós, Gonzalo”, “Gonzalo, que voy a los toros”. Y nadie reconocía a Porrina. De pronto desaparece Porrina y vuelve saliendo del hotel con un traje rojo con un pañuelo verde, una corbata de lunares. Y a partir de ese momento todo el mundo: “Adiós, Porrina”, “mira, ahí está Porrina”.

Porrina era un ser especial, nada más que tienes que verlo en cualquier foto. Es un hombre que uno dice “¿y ese de las gafas quién es?”, y es Porrina.

**A. de Canillas** > Un artista grande que se vino a vivir a Málaga y aquí asentó a su familia fue la Niña de la Puebla, su hija Adelfa y su hijo Pepe, artistas muy buenos también olvidados. El caso de Adelfa es también de esos artistas que están ahí olvidados injustamente.

**J. L. Ramos** > En Málaga el problema es que esa globalización de la que tanto se habla ahora llegó en los años sesenta. Lo único realmente auténtico que hay en Málaga son los verdiales. Bueno, en los verdiales hay un salto generacional con gente muy mayor y gente muy joven. En Málaga ha pasado como en Madrid, tú vas a Madrid y no encuentras un madrileño de cuatro generaciones. Málaga es una ciudad de chispazos; somos capaces de tener a Picasso, somos capaces de tener a Antonio Banderas, ahora a Antonio de la Torre, pero hemos tenido a uno de los copleros más grandes que ha dado la historia que ha sido Miguel de los Reyes y ha muerto casi pobre y olvidado.

**A. de Canillas** > En Málaga hay mucha gente que no son malagueños. Mucha, mucha, mucha, y además se les trata con cariño, y a la gente les queda eso, y los que llegan a Málaga casi ninguno se va. Y le llamaban Málaga cantaora porque creo que era donde más cafés cantantes había en sus tiempos...

**Alumno** > Yo veo que Málaga ha tenido grandes cantaores, y creadores, pero no se reivindican. Por ejemplo, Juan Brevia fue el artista de finales del siglo XIX, principios del XX con más éxito. Tiene diez cantes grabados, para mí mejores que los que llegó a grabar Chacón, pero lo que ha quedado grabado de Juan Brevia es mejor que lo que ha quedado grabado de Chacón. Málaga es creadora de cantes, todos los estilos de malagueñas; todos los cantes de abandolaos... Hay una gran antología del cante de Málaga, para mí, después de la antología de Hispavox del año cincuenta y cuatro, es lo mejor que se ha recopilado sobre los cantes de Málaga, se llama “Café de Chinitas”, y está Antonio de Canillas, Ángel de Álora, está Juan de la Loma, Pepe de la Isla y está Jimena de Coín...

**J. L. Ramos** > ¿Tú has estado en los verdiales?



**Alumno** > Mira, a mí los verdiales me conmueven. Aparte del color, la vida que tienen, esa gente con esas manos, con esas hechuras de tanto trabajar, parece mentira que sean capaces de transmitir tanto, con ese violín aquí puesto en la oreja... porque eso es algo que te transmite mucho. Lo que no entiendo son los sonidos ni sé distinguirlos, puedo entender lo que es una panda...

**J. L. Ramos** > Una panda es una liturgia.

## “LA MALAGUEÑA NO ES FÁCIL. ES UNA PARTITURA, Y TODOS LOS CANTES AD LÍBITUM SON UNA PARTITURA”

**Alumno** > ¿Y uno que va con un bastón?

**J. L. Ramos** > Ese es el alcalde. El tema de los verdiales me apasiona, porque he descubierto una gente maravillosa dentro de ese mundo. Cuando se grabó la obra “Flamenco por Andalucía, España y la humanidad”, la versión del himno de Andalucía que corresponde a Málaga se hizo por verdiales. Y ahí aparece Pepe Molina que es el mejor violinero que hay en estos momentos y Carlos Fernández, para mí el que mejor canta, el número uno de estos momentos. Mucha gente ha descubierto esta música gracias a este trabajo que dirigió Manuel Curao y para lo que contó con la extraordinaria colaboración como director de Isidro Sanlúcar, que quedó prendado como músico de la riqueza de melismas de este fenómeno protoflamenco.

Hay muy pocos cantaores de flamenco que puedan cantar verdiales, porque está fuera de su tesitura. Antoñita Contreras, Antonio, muy pocos. Porque es muy difícil y no es un arte folclórico, musical, de escenario.

Para saber algo del verdial tienes que meterte en el círculo, una vez que estás en el círculo formas parte, podéis cantar, no cantar, tocar, no tocar, pero siempre puedes escuchar. Y una vez que estás dentro del círculo, formas parte de la liturgia. Y eso es lo verdaderamente maravilloso que tiene mi tierra, como también es evidente la dejadez.

**A. de Canillas** > Yo los cantes de Málaga los he llevado como bandera, porque me han gustado y además los he aprendido bien, no los mezclo. Hay muchos que aprenden cantes por malagueña y los mezclan, y entonces ya no va bien. Es que eso es una partitura, y como lo has escuchado del creador, así lo tienes que cantar. Con tu voz, que le agregues cualquier cosita, como la Trini, la Trini por ejemplo, tenía un final muy cortito, y ella no grabó, grabó el Pena Padre; la Trini fue una cantaora de Málaga fabulosa, que es la única malagueña que no se parece a ninguna:

*iAy! el camino de la vida,  
Regando voy con mi llanto  
iAy! el camino de la vida  
Son tan grandes mis quebrantos  
Que tengo la fe perdida  
iAy! el mundo me causa espanto...*

El Pena Padre fue el que mejor sabía cómo cantaba la Trini, porque tenían un bar los dos, y yo creo que era el que mejor cantaba. A mí me la cantaba Diego el Perote, pero ya este hombre tenía cerca de noventa años, cantaba muy bien, pero se comía muchos tercios. Luego escuché al Pena, y digo, esta es la verdad de la Trini, pero Diego no podía, porque tiene unos tercios arriba, hay que llevarlos a su sitio, de lo contrario, echas a perder los cantes. Los cantes de Málaga son muy delicados. Y el verdial de mi pueblo, porque dicen que la madre de Juan Breva fue de Canillas de Aceituno, de mi pueblo, es un verdial muy bonito. Dice así:

*Espuma que lleva el río  
Eres nata del agua  
Espuma que lleva el río  
Eres niña más bonita  
Que el mundo he conocido  
Eres la nata del agua...*

**A. de Canillas** > Este fandango que yo he cantado está en la grabación de Café de Chinitas. Yo hice allí dos cantes. El disco fuimos a Madrid a grabarlo y precisamente empieza con una panda de verdiales. Yo tenía firmado contrato con el sello Zafiro, entonces les pedí permiso para poder cantar dos cantes y canté el fandango este de Canillas y canté la malagueña del Perote con Melchor de Marchena.

**Alumno** > ¿Y la Peñaranda que era de Málaga?

**A. de Canillas** > No, esa es de Levante, esa era murciana me parece... Es que Piñana, el cantaor este que era de Cartagena, ha sido el que ha enseñado a mucha gente para que pudieran cantar ahí en el concurso, decía “fueron los grandes puntales de los cantes cartageneros, la Peñaranda, Chilares y el Rojo el Alpargatero”. Y entonces dice la Peñaranda, porque debe ser de allí.

**J. L. Ramos** > Antonio cantó el otro día una hora y media en un escenario en Málaga, el día de su cumpleaños, y está cantando como cantaban los antiguos. El hecho de que se haya sacado el libro de su biografía y se hayan reunido esos discos es importante porque ahí están todos los cantes de Málaga, cantados por uno que escuchó cantar a los antiguos. Es la verdadera importancia de todo esto. ¿Cuántos discos has grabado?

**A. de Canillas** > He grabado en Zafiro, Montilla, Belter, Movieplay, Columbia, Hispavox... Grandes unos doce tengo en mi casa, y luego de los otros, cada LP tiene cuatro discos de esos chicos, los tengo ahí que voy a ver si los puedo recopilar. Yo tengo un tocadiscos, a ver si me entretengo en eso, es que soy muy dejado, pero tengo una pila de cosas grabadas. Yo vendí muchos discos cuando iba con el cuadro flamenco, yo los llevaba a los hoteles, a las peñas y a todos lados; a las niñas del cuadro les daba una parte de lo que ganábamos y había noches que vendía hasta cincuenta discos.

En todas las partes del mundo tienen discos míos. A Holanda he estado yendo lo menos siete años cantando para promocionar la Costa del Sol, íbamos subvencionados por Turismo... Había veces que me llevaba para Holanda cuatrocientos o quinientos discos y pocos me traía de vuelta, los vendíamos todos.

**Alumno** > Y otra cosa, en la paradigmática serie de televisión, para mí la mejor, que es “Rito y geografía del cante”, eres el único cantaor malagueño que tiene capítulo individual, de media hora...

**A. de Canillas** > ¿Sí?, no lo sabía, no me acordaba, ya he dicho que soy un desastre para estas cosas.

**Alumno** > Yo he pensado, por mi ignorancia, que en Málaga, quitando al personaje de Chiquito de la Calzada, la Cañeta y el Chaquetón, no había más...

**J. L. Ramos** > Chiquito ha sido cantaor de atrás, con una gracia proverbial. Vamos, Chiquito si no llega a ser por Tomás Summer, que lo lanzó a la televisión, no lo hubiera conocido nadie fuera de Málaga. Chiquito era el que presentaba en la caseta que montaba Juan Brea en la plaza de la Constitución. Chiquito era el que presentaba con esa gracia, esa poca vergüenza que tiene, el “fistro pecador”. Pero Chiquito iba allí gratis, con todo el orgullo que me supone haberlo conocido en esos ambientes, que no lo digo con ningún tono despectivo.

**A. de Canillas** > ¿Gratis, gratis? ¿De verdad?

**J. L. Ramos** > Bueno, el Chiquito gratis, gratis...

**A. de Canillas** > Chiquito sí llevaba la cosa muy bien, porque estaba cantando para bailar, y era muy ahorrativo, y terminaba el baile y sí, se iba de fiesta, y llegaba a su casa de madrugada, o llegaba a las diez de la mañana, pero después de haber estado en el Jaleo, el tablado de Mariquilla, o después de haber estado en un tablado en Marbella, y se llevaba otro dinero para la casa. Chiquito tenía dinero cuando empezó con los chistes, eso lo sé yo de buena tinta, porque metía un duro en el monedero y no sacaba por lo menos en veinte años. (Risas). Estábamos en Málaga Pepe de La Isla, Cándido de Málaga, Pepe de Campillos, porque íbamos allí por los bares aquellos donde estaban los señoritos y a veces surgían algunas reuniones, surgían fiestas, y otras la verdad es que no nos salía nada, y entonces pagábamos una copita cada uno, pero Chiquito se ponía negro cada vez que veía que le tocaba pagar. (Risas). Él no tiene hijos, o sea, que lo que gana lo guarda... y hace bien. Pero es muy buena gente y muy buen compañero.

**J. L. Ramos** > Con Antonio tengo una escuela, que es la de la humildad. Anoche descubrí una palabra, que yo voy a poner en valor, la dice Salvador Pendón, presidente de la Diputación de Málaga, que es otro de los malagueños que está haciendo mucho porque el flamenco y los verdiales tengan la proyección que merecen. Y dice: “Conocer a Antonio de Canillas es tener la oportunidad de disfrutar de quien aún a la doble condición de artista y buena persona, el artista que carece de bonomía es incapaz de transmitir sensaciones...”.

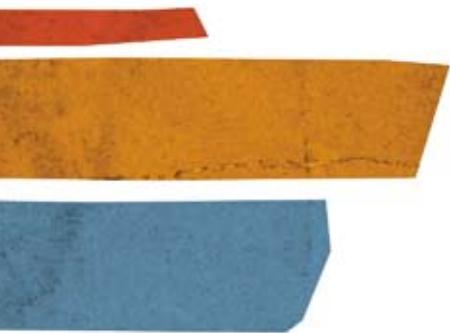
Pues esa es una de las cualidades de Antonio que yo aprecio, aparte de su longevidad y de todo lo que me pueda enseñar de lo que ha sido Málaga en los últimos sesenta años. Así que yo creo que, si no le parece mal al maestro, lo que nos queda por hacer es cantar saeta, tu saeta.

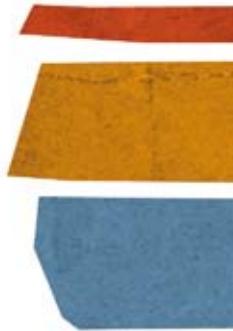
**A. de Canillas** > ¿A quién le canto?, porque yo le he grabado al Cachorro, y a la Macarena también. Y ahora he grabado dos saetas, una de ellas a la Virgen, la Esperanza de Málaga. Pero me voy a despedir cantando un fandango de Huelva que viene muy bien para la ocasión:

*Aunque me voy, no me voy  
Aunque me voy no me ausento  
Aunque me voy, no me voy  
Aunque me voy de palabra,  
Pero no de pensamiento  
Aunque me voy, no me voy...*

**A. de Canillas** > Muchas gracias. Que Dios os dé salud para escuchar mucho cante flamenco, y que yo os vea muchas veces.

**J. L. Ramos** > Quiero agradecer a la Universidad Internacional de Andalucía la oportunidad que nos ha brindado para difundir el flamenco y la cultura malagueña, y en especial la vida y la obra de uno de sus artistas decisivos para conocer el flamenco moderno, Antonio de Canillas.











**CAPÍTULO IV**

**ARCÁNGEL**  
**Y ÁNGEL FERNÁNDEZ**



**CANTAOR**  
**DE LOS NUEVOS TIEMPOS**  
MIGUEL ÁNGEL FERNÁNDEZ

Concluía la crónica del *New York Times*, cuando actuó allí en febrero de 2009, que “Arcángel es un cantante con mando y apasionado; pertenece a la nueva generación de maestros del cante flamenco... Es un cantaor grande”. Aquí ya lo sabíamos, pero está bien esa valoración desde una mirada más distante. El flamenco, patrimonio cultural inmaterial de la humanidad de hecho, es apreciado en cualquier lugar del mundo, y sus intérpretes considerados al nivel de las figuras de las grandes músicas.

Sí. Estamos ante un cantaor grande, aunque tenga sólo treinta y dos años ahora; un artista con una personalidad cantaora bien definida y dotado de unas facultades formidables. La voz de Arcángel es cristalina, limpia, fluyente como el agua, capaz de cruzar los espejos, que diría el poeta.

Conozco a seguidores de su cante que lo adoran, que se emocionan nada más lanzar un “ay”, porque su voz les cautiva y atrae como los minerales de la tierra donde están sus genes cantaores, que es el Andévalo, Alosno por más precisar.

Lo veremos crecer mucho todavía en los años venideros. Arcángel posee una técnica, un compás, una afinación y una dosificación extraordinarias. Y emociona: cosa curiosa, porque los cantaores muy técnicos suelen flojear en espontaneidad, en pellizco. Pero, como se dice en Huelva, este niño “sabe más que *Briján*” (referido al doctor o’Bryan, que era un médico traumatólogo británico de las Minas de Riotinto, muy reputado por sus conocimientos, al que el habla popular de la tierra rebautizó).

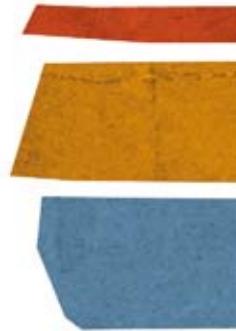
Estamos ante un cantaor que conoce su responsabilidad ante los aficionados, que experimenta, que innova... sin desplazarse un milímetro del espíritu que anima al cante. Experimenta, sí, y está en su derecho, porque Arcángel no traiciona la esencia; busca aire nuevo sin salirse de la emoción antigua que lo sustenta. Crea, ilustra, abre puertas nuevas, sí, pero respeta la horma. Durante la charla, le escuché en varias ocasiones apelar a la libertad dentro del flamenco, como quien se siente presionado y reclama su aire.

Arcángel trabaja con los mismos planos de los cantaores legendarios, que fueron erigiendo el afortunadamente inconcluso edificio del flamenco hasta hoy. No es un revolucionario ni un transgresor, sino un neoclásico que aporta y enriquece.

La estructura del edificio del cante es una y se respeta, pero el diseño de los habitáculos que lo componen admite y necesita nuevos aportes estéticos. Y en esa tarea está Arcángel, como están otros de su espléndida generación. No hay que obsesionarse con extremosidades de fusiones ni de ortodoxias, que los tiempos están cambiando a velocidad de

vértigo. ¿Saben de dónde parte, a qué fuentes viaja permanentemente a beber el onubense? A los clásicos. A Chacón, a la Niña de los Peines, a Caracol, a Pepe Marchena, a Camarón... Y de ahí extrae las mieles con que nos deleita cuando canta.

Y una reflexión final, si se me permite... En general, se percibe en los flamencos jóvenes que viven en un contexto bien diferente al de ayer; queda en el aire como un estertor de lo que fue y está dejando de ser... Algo se está perdiendo y algo nuevo emerge. ¡Aquel Romanticismo, abono y cobertera natural del flamenco... Los artistas viejos cantaron conforme a la manera y la sociedad en que vivieron; hoy, el espíritu flamenco se mantiene, pero se vive y se expresa de otro modo. Tanto influye el ambiente en la obra del artista popular... Es ley de vida. Así fue siempre la evolución: lo nuevo, sobre lo viejo, y para mantener lo viejo, la memoria. Esperemos que nunca el olvido.



**ARCÁNGEL**  
**Y MIGUEL ÁNGEL FERNÁNDEZ**

**M. A. Fernández** > Señoras y señores, aquí está Huelva. Aquí está Huelva representada por su mejor embajador flamenco en este momento, no solamente en Andalucía, sino en el resto del mundo. Arcángel ha actuado en más de cincuenta países, incluso de África, porque también a África va el flamenco... Arcángel es una rama nueva del árbol frondoso del flamenco. Quiero decir que con él estamos en un tiempo nuevo para el flamenco, un tiempo de enlace, que proviene de la herencia. Pertenece a un grupo de artistas flamencos que se hace y crece sobre la savia de lo anterior. Pero ellos están alumbrando un contexto diferente, como corresponde a un tiempo distinto. De tal manera que aquí está Francisco José Arcángel Ramos, nacido para la vida y para el cante en Huelva, el veinticinco de marzo de mil novecientos setenta y siete.

**Arcángel** > Efectivamente.

**M. A. Fernández** > Arcángel, que tiene padres alosneros; por lo tanto, tiene un añadido a su pedigrí cantaor, porque ser alosnero en Huelva significa ser de la cuna, del crisol de donde el fandango sale. Huelva es muy rica en su fandango, porque tiene treinta y tantos estilos. Santiago Salguero le añade los huérfanos, los que no reclama ningún padre como autor. En fin, pues aquí tenemos a Arcángel. Tú comienzas muy pequeño a cantar, ¿verdad?

**Arcángel** > A cantar como profesional, no hace tanto. A divertirme con el cante, hace mucho tiempo, porque cuando uno es niño se dedica a hacer lo que le gusta, simplemente; a divertirme con aquello que te entusiasma y que te llama la atención de manera distinta a otras cosas... Pero, claro, con siete u ocho años recuerdo que ya empezaba yo a divertirme con esto.

**M. A. Fernández** > ¿Te viene de familia el cante?, ¿en tu familia hay un ambiente flamenco?

**Arcángel** > No, aunque a mí hubiera gustado vivir ese ambiente en mi casa. Pero, por otra parte, creo que me ha beneficiado no tenerlo. Soy consciente de que hay mucha gente que cuando tienen en su casa una rama importante de flamenco, no actúan con la misma libertad; están siempre con un canon preestablecido que lo tienen muy cerca, son tus padres, y la educación que recibas de tus padres es lo que vas a hacer el día de mañana. Así que tiene sus pros y sus contras. Pero, evidentemente, a mí me hubiera gustado tener en mi casa ese ambiente.

**M. A. Fernández** > ¿Tú qué cantaores escuchabas cuando eras chico, Arcángel?, ¿qué cantaores te llamaban la atención?

**Arcángel** > Pues a casi todos los de mi generación. El primero que nos sorprende es Camarón, porque era una forma de entenderlo o quizás lo que más se acercaba a nuestra época. A partir de ahí, cuando ya uno va cumpliendo años, te interesan otros más. Y te interesa, sobre todo, el flamenco más tradicional, porque creo que ahí está la fuente donde uno tiene que beber, y a partir de ahí cada uno que amplíe sus conocimientos.

**M. A. Fernández** > En Huelva se están viendo ahora los frutos de la enseñanza del flamenco... Durante los últimos doce, quince años, Huelva ha tenido academias de enseñanza del flamenco y gente interesada en que los chicos lo aprendan. Y han salido muchos chiquillos de ellas que saben cantar, ¿verdad?

**Arcángel** > Sí, la verdad es que de un tiempo a esta parte la gente parece que... Huelva ha sido una provincia donde se cantaba más el fandango que el resto del flamenco, aunque también estuviera presente, por supuesto. Pero la forma de aprendizaje que había anteriormente, escuchando y colándote en algunas fiestas y alguien que te quisiera explicar un poco de lo que iba el tema está ya superada. Gracias a Dios, hoy tenemos la suerte de que podemos ir a sitios para formarnos.

## “SER A LOS NEROS EN HUELVA SIGNIFICA SER DE LA CUNA, DEL CRISOL DE DONDE EL FANDANGO SALE”

**M. A. Fernández** > De hecho, tú eres profesor: educas, das clases...

**Arcángel** > Bueno, yo intento transmitir los conocimientos que creo que a través de la experiencia y del tiempo he adquirido en la profesión, e intento transmitírselo a los chavales que están empezando, que me parece que puede ser una aportación interesante para ellos; sobre todo, porque es una experiencia de verdad. Yo lo vivo día a día, como profesional que soy del mundo del flamenco y que tengo mi vida planteada alrededor del flamenco. Y creo que el testimonio de alguien cuya primera inquietud es el arte flamenco, aportará algo de interés.

**M. A. Fernández** > Sin duda... Ganas el primer concurso cuando tienes diez años, en la Peña Flamenca La Orden. Concurso de fandangos. Y luego lo vuelves a ganar dos años más, ¿verdad?

**Arcángel** > Sí, varios años seguidos. Se me ha olvidado decir, cuando hemos hablado antes de academias, que es verdad que la Peña La Orden ha hecho una labor muy importante para que la gente aprendiera: te ponían un profesor al que tú podías ir un par de veces por semana a ensayar, en general todos los estilos de los fandangos de Huelva, y en particular los fandangos que se iban a interpretar en el concurso. Hicieron una labor muy importante, en aquella época.

**M. A. Fernández** > La Peña La Orden, y la academia de la malograda Mar Correa, y las otras peñas flamencas... ¿Tuviste claro desde niño que querías ser cantaor, o igual podías haber sido ser veterinario, ingeniero o cualquier otra actividad en la vida?

**Arcángel** > Yo tenía claro lo que me gustaba, pero no creo que alguien con once o doce años tenga la conciencia tan clara y tan precisa como para decir “voy a ser esto”. Yo tenía claro que me gustaba cantar; ahora bien, que eso se

convirtiera en mi profesión y en la fuente de vida que tengo, fue años más tarde, cuando uno se atreve a dar ese salto y a plantearse el vivir seriamente de esto.

**M. A. Fernández** > Porque no es el caso, por ejemplo, de un Fernando Alonso, que su padre, desde que es un niño de tres años, lo pone a correr en karts, o de los tenistas que desde los cuatro y cinco años están pegando raquetazos y luego a los veinte son unas grandes figuras. Profesionales haciéndose desde pequeños. No es tu caso, dices...

**Arcángel** > Bueno, yo era bastante pequeño cuando empecé, pero lo hacía porque me gustaba. Yo no buscaba nada más allá de eso. Ahora, estaba claro que a mí el cante flamenco, o la música flamenca, me llamaba la atención por encima de todas las cosas.

**M. A. Fernández** > Lo primero es el fandango. Al primer estilo de cante que te enfrentas es el fandango...

**Arcángel** > Vengo –venimos, tú también– de una tierra de eso y, claro, el referente más claro y más cercano que tenemos es el fandango... Comienzo con el fandango que, además, también es –quizás– un cante para abrir boca a los aficionados, un cante un poco más agradecido, porque entender estructuras como la soleá o la seguiriya de primera mano, así para empezar, pueden resultar un choque más fuerte. Es que yo el fandango lo tenía de la mano; en mi casa sí que he escuchado algún que otro fandango de mi padre, o de mi madre, o de mis tíos, eso sí.

**M. A. Fernández** > ¿El fandango sigue teniendo para ti el mismo valor que cuando empezaste a cantar?, ¿le sigues dando el mismo aprecio y la misma consideración?

**Arcángel** > Tiene más todavía, porque a la vez que he ido conociendo otros estilos del flamenco, me doy cuenta de cuánto tiene que ver el fandango en ellos y que hay una influencia muy importante del fandango en el flamenco. Yo creo que el fandango tiene una riqueza melódica y armónica que no es que no se dé en otros cantes, pero es que su variedad de estilos, la capacidad de síntesis que tiene el fandango..., en una estrofa de cinco versos explicar toda una historia..., la vigorosidad que eso conlleva..., que es un cante menos aliviado, porque no te da espacio para parar entre una estrofa y otra y tú tienes que ligarlo... En fin, tiene un montón de condiciones que lo hacen muy difícil de ejecutar; de hecho, ha quedado casi arrinconado allí en Huelva y son pocos los cantaos profesionales que lo ejecutan.

**M. A. Fernández** > ¿Y quién habrá tenido la culpa de eso, Arcángel, habiendo tenido un cantaor tan grande de fandangos, tan desgarrado y emocionante como Paco Toronjo?, del que ahora hablaremos, si te parece. ¿Quién o qué tiene la culpa de que el fandango –que, como tú decías, es una estructura presente en muchos cantes; en la malagueña, la granaína, la rondeña, la murciana, en el taranto..., en una amplia madeja de estilos flamencos– haya sido arrinconado? ¿Por qué vive esa situación el fandango?

**Arcángel** > Pues yo imagino que por los complejos que muchas veces tenemos. A los flamencos, que no hay quien los entienda (ríe).

**M. A. Fernández** > ¿Los flamencos... o los flamencólogos?

**Arcángel** > Yo creo que ambas partes. Los flamencos quizás con más razón, porque son los que ejecutan profesionalmente el arte, y los flamencólogos son gente que está al lado, mirando, y la mayoría de ellos quizás no saben ni cantar, ni bailar ni tocar, ¿no? Evidentemente, no digo que no tengan derecho a emitir una opinión, pero para mí su opinión no es la misma que la de un profesional, no tiene el mismo valor. Yo creo que ni para mí ni para nadie del flamenco eso es lógico. Creo que entre los flamencos y los flamencólogos, entre todos hemos denostado el fandango, y no sé por qué razón. Porque, sobre todo en la primera mitad del siglo pasado –en los años treinta, los cuarenta...–, no había ningún cantaor que no cantara el fandango. Y, además, el que no sabía cantarlo parecía que no era ni cantaor flamenco... De buenas a primeras, se empieza a renegar de esos estilos, se le acaba llamando la “ópera flamenca” y comienza a surgir otra serie de corrientes, que a mí me parecen estupendas y que me gustan y las respeto, pero que suponen una ruptura con lo anterior. Eso es algo que nunca he entendido.

**M. A. Fernández** > Respecto a la consideración sobre el fandango, yo creo que se trata de una marginación provocada, no de un debate entre aficionados o seguidores del cante. Y supongo que tú lo percibirás desde el escenario. Cuando tú cantas un fandango, arrancas el “olé” y la emoción del público con más facilidad que si cantas una taranta, por ejemplo, aunque la hayas cantado fantásticamente bien...

**Arcángel** > Eso, seguro.

**M. A. Fernández** > Quiero decir, que el fandango sigue manteniendo para el público un valor emocional y una receptividad muy intensos. Así que no creo que sea el público quien lo haya arrinconado. El público sigue manifestando su gusto igual que lo hizo siempre.

**Arcángel** > El fandango es un estilo difícil de dominar. Quizás, la corriente que vino luego no se identificaba con esa forma de cantar y quiso –erróneamente para mí– destruirlo. Pero la historia no se hace destruyendo al de enfrente; hay que respetar las cosas buenas que tiene, ser inteligente y luego, si tú ganas la guerra pero te has quedado con dos o tres reliquias del de enfrente, pues mucho mejor. Entonces, creo que esto ha sido así por ese tipo de cuestiones, por complejos quizás, simplemente complejos. Esto es algo que, desgraciadamente, persigue al flamenco durante toda su historia, y así estamos, siempre inmersos en guerras que si nosotros mismos, que estamos dentro, no las entendemos, ¿cuál es la imagen que damos a los de fuera, a gente que está viendo el flamenco en un escaparate y que puede percibir que nos estamos peleando todo el día?

**M. A. Fernández** > Volviendo a tus escenarios vitales, ¿Alosno qué significa para ti?

**Arcángel** > En el Alosno me he criado. Realmente, aunque yo soy de Huelva, vivo en Huelva y nací allí, mis padres eran alosneros; sobre todo mi padre, que en paz descansa, que cada vez que salía de su trabajo, normalmente los viernes a las cinco de la tarde, nos montaba en el coche y nos íbamos para Alosno. Bueno, vacaciones, tanto Semana Santa como fines



de año, o el verano... En fin, mi infancia, hasta que he tenido quince, dieciséis años, la he vivido allí. Significa que allí me he formado como persona, realmente.

**M. A. Fernández** > Arcángel pertenece a una generación de gente del Andévalo. El Andévalo es una tierra pobre y rica –según en qué–, y cuando cerraron las minas se quedó con muy pocas ocupaciones para trabajar. Así que la gente que está en edad de hacerlo, se marcha a Huelva, a buscar futuro. Pero el Andévalo ejerce una atracción especial sobre su gente. Los niños de padres andevaleños, que ya han nacido y se están criando en Huelva, pero que regresan los fines de semana, como decía Arcángel, a su pueblo, si le preguntas en los colegios a donde van en Huelva “¿tú de dónde eres, niño?”, pues te responden “yo soy de Calañas, o de Cabezas Rubias, de Paymogo...”. Pero no, tú eres de Huelva, de barriada de La Orden, porque has nacido en esa barriada –que es donde vive la mayoría de la gente que emigró a la capital desde los pueblos–. Y estos niños siguen diciendo que son del pueblo de sus padres. Ahí se ve que hay un poder de atracción, no sé si telúrico, cultural o cualquiera que sea su origen, del Andévalo sobre su gente, estén donde estén.

## “EL FANDANGO ES MUY DIFÍCIL, ENTRE OTRAS CUESTIONES, PORQUE HAY MUCHA VARIEDAD DE ESTILOS, Y EN CUANTO TE DESCUIDAS EN UN TERCIO TE ESTÁS METIENDO EN OTRO ESTILO”

**Arcángel** > Es que yo creo que les ha marcado la vida. Yo, por ejemplo, los amigos que recuerdo y que tengo desde niño son los tres de mi barrio. Pero la mayoría, con los que luego perdí el contacto al venirme a la ciudad y empezar a viajar, eran mis amigos del pueblo; es que yo no he conocido otra cosa. Yo me iba allí y hasta los dieciséis, diecisiete años, lo que conocí fue aquello, el Alosno, yo no sabía lo que era ir a una discoteca ni a un pub ni cosas de estas...

**M. A. Fernández** > O sea, que “cuántas veces te han tapado las piedras de sus paredes, las tejas de su tejado”, como dice el fandango alosnero... La “Calle del mal pago”... El fandango... Por cierto, hay que mencionar, para reconocerla, la “Historia Antológica del Fandango de Huelva” de Antonio el Raya. ¿Qué te pareció esa obra?

**Arcángel** > Me parece que dar a conocer los estilos de los fandangos de Huelva, y hacer algo en pro del fandango es algo muy beneficioso para la difusión y el conocimiento de ese cante que, como hemos dicho antes, aun teniendo tanta presencia en otros palos del flamenco, es el gran desconocido, creo, de todos los cantes del flamenco.

**M. A. Fernández** > El fandango es muy difícil, entre otras cuestiones, porque hay mucha variedad de estilos, y en cuanto te descuidas en un tercio te estás metiendo en otro estilo... Que lo de mantener la pureza de los estilos de fandangos se cuida en Huelva con mucho celo y con mucho mimo, ¿verdad?

**Arcángel** > Sí, pero para mí la dificultad está sobre todo en la ejecución, porque también hay mucha variedad de estilos de soleá, de seguiriyas, de cantiñas... En fin, que variedad de estilos hay en el flamenco, porque tenemos muchísima, que yo creo que es lo que atrapa a la gente del flamenco, esa variedad que existe de expresiones y de melodías distintas. Pero lo complicado es la ejecución, porque el fandango es un cante que te deja muy poco margen; o sea, que no es una soleá, que tú puedes pararte en un tercio y esperar tres compases, o una seguiriya que la haces más reposado. El fandango te obliga a un esfuerzo importante, porque son cinco estrofas que tienes que decir una detrás de otra y donde tienes que medirte muy bien cuando lo estás ejecutando. Eso es lo complicado para mí. Las melodías se aprenden; es verdad que son melodías con cierto arraigo popular y a los flamencos se les escapan un poco. Cuando nosotros los profesionales cantamos, el deje flamenco (que no es otra cosa que el acento o la pose que la voz toma cuando se canta flamenco, y que por eso a cualquier cantaor flamenco lo puedes escuchar cantando un tango argentino y siempre se nota ese deje flamenco, porque es la pose...), el deje flamenco –decía– es a lo que estamos acostumbrados: cómo colocamos la voz, cómo expresamos la música que representamos.

**M. A. Fernández** > Vamos a escucharte cantando cuando tenías catorce años...

**Arcángel** > Venga...

*PRIMERA REFERENCIA AUDIOVISUAL: CD "HISTORIA ANTOLÓGICA DEL FANDANGO DE HUELVA".  
CORTE 25, ARCÁNGEL CON 14 AÑOS, CANTANDO POR ALOSNO. GUITARRA SILVESTRE MORÓN.*

**M. A. Fernández** > Lo siento. Sé que no te gusta escucharte ni verte, pero hoy el público asistente merece que podamos hacerlo en algunos fragmentos de tu obra. Así que hazlo por nosotros...

**Arcángel** > No me gusta nada, la verdad, para qué te voy a mentir (risas). Pero, bueno, era algo que no escuchaba desde hace mucho tiempo y me hace gracia.

**M. A. Fernández** > ¡Qué medido, qué ajustado al canon ese fandango! Sin concesiones... La horma justa...

**Arcángel** > Imagínate, un niño de catorce años..., que el aprendizaje que tiene es el que le inculcan de que haga bien los fandangos, que no mezcles un estilo con otro, que esto tiene que sonar a Alosno, que esto tiene que sonar a Huelva... Claro, tú te crías en eso y es lo que vas respetando; hoy día, disfruto mucho más cargándomelo que respetándolo, fíjate.

**M. A. Fernández** > Pero eras un niño de catorce años que parece que se había comido un viejo, porque tú el fandango lo dominabas muy bien desde chico...

**Arcángel** > Yo es que me crié con eso, ya te digo...

**M. A. Fernández** > ¿Tú hacías prácticas “rituales” también cuando ibas a Alosno? Me refiero a salir con un grupo de amigos, chavales con la botella de aguardiente y la “cavaera” (la guitarra) al hombro. ¿Lo has practicado también? En los pueblos andevaleños se hacía eso antes; era un ritual necesario para cantar, para la juerga... No sé si ahora se sigue haciendo así, aunque me temo que esto habrá cambiado... Ahora, a mí me llama la atención, por ejemplo, que cuando Arcángel y los cantaores de su generación salen al escenario ponen una botellita de agua al lado de la silla; los cantaores de antes ponían el vaso de whisky. En esto hay un cambio también: no es sólo un gesto, es un signo que me parece que tiene un valor de cambio también...

**Arcángel** > Evidentemente.

**M. A. Fernández** > Por eso pregunto si tú también practicabas lo de salir por las madrugadas con la botella de aguardiente –el botellón del aguardiente aguado– y la guitarra, por ahí, de ronda.

**Arcángel** > Hay una fiesta en el pueblo –que es la que más me gusta–, que no es que sea exclusiva de Alosno. Son las Cruces de Mayo. Y sí, en Alosno tienen una forma de celebrarse las cruces un poco especial. Consiste en que los hombres vayan rondando a las mujeres que están sentadas, esperando a que el hombre llegue y las saque a bailar, y los hombres van rondando por la calle con la botella de aguardiente y la “cavaera”. En eso consiste la fiesta. A mí me encanta...

**M. A. Fernández** > La “cavaera” alosnera es la guitarra en jerga flamenca alosnera, para quien no lo entienda. Guitarra para acompañar, que no hace grandes lucimientos, sino que se limita a acompañar el cante...

**Arcángel** > La guitarra ha cambiado mucho.

**M. A. Fernández** > ¡Qué tesoro musical tiene el Andévalo!, ¿verdad?

**Arcángel** > Yo creo que el mayor tesoro es que es auténtico.

**M. A. Fernández** > Que se mantiene todavía intacto, es lo que quiero decir. La cantidad de fandangos que tiene, de folclore... Seguramente, se conserva tan intacto porque es una zona pobre, y por eso no se ha contaminado. La gente sigue practicando sus tradiciones como hace siglos.

**Arcángel** > Esto es como todo. La música da el perfil de la gente que la ejecuta y que vive en ese entorno, y el Andévalo es recio, el Andévalo es bravío, y por eso el fandango, tanto de Alosno como el de Valverde, o el de Calañas, Santa Bárbara..., tienen dotes de fandango con garra. Son profundos, pero a la misma vez son impulsivos; son fandangos que transmiten una gran fuerza, porque el carácter allí es recio...

**M. A. Fernández** > ¿Quieres hablarme de Paco Toronjo?

**Arcángel** > Sí, me encantaría.

**M. A. Fernández** > Ya Paco se nos fue, pero tú conoces toda su obra, lo conocías a él personalmente. ¿Qué ha significado para ti Paco Toronjo? ¿Y qué ha significado en el panorama del cante de Huelva?

**Arcángel** > Para mí, sobre todo –y yo creo que para todo el mundo del flamenco–, en Huelva significó la libertad. Esa es mi percepción. Paco Toronjo, por su experiencia y por su vivencia, llega a una conclusión en su vida y tiene la suerte y el buen hacer de reinventar una manera de cantar el fandango de Huelva totalmente personal, auténtica, intransferible, que era de él y que mejor que él no la ejecutaba nadie; que, además, ha creado una escuela importantísima con un montón de seguidores. Y para mí eso no significa otra cosa que libertad. Paco fue capaz de abstraerse del encorsetamiento que tenía el fandango, extensible a todos los estilos del flamenco y a lo que ocurre, u ocurría –gracias a Dios, ya menos–, en la escena flamenca. Y para mí eso es algo muy importante, muy importante, porque eso me enseñó a que ¡cómo no!, hay que respetar la tradición, conocerla, pero a partir de ella, cada uno tiene que aportar su granito de arena y su visión de las cosas, y tienes que intentar hacer las cosas como tú las sientas. Eso es importante.

**M. A. Fernández** > Antes, la gente cantaba imitando a Paco Toronjo, porque la música es un arte muy imitativo, y el flamenco lo es muchísimo. Antes, la gente cantaba imitando a Paco Toronjo... Y ahora, la gente más joven canta imitando a Arcángel. Esto es así; es una observación que hago desde el conocimiento de estar en la calle y de escuchar a la gente joven cantar. Eso en Huelva es así.

**Arcángel** > Bueno, ¿qué te voy a decir?

**M. A. Fernández** > No, no me digas nada. Sólo describo lo que percibo. No es que se haya dejado de cantar imitando a Paco Toronjo, ¿eh?, pero la gente más joven canta imitando a Arcángel. Y esto sólo ocurre con los maestros. El pueblo tiene muy buen instinto para saber lo que es bueno y lo que es malo en el flamenco.

**Arcángel** > Mira, otra cosa que nos enseñó Paco... En Huelva, la gente era bastante reticente y no se convenía de que se podía ser profesional del cante, que alguien podía ganarse la vida dignamente cantando flamenco. Entonces, aparece cierta gente que, mejor o peor, cada uno con su calidad y haciendo las cosas como puede, irrumpen en la escena del flamenco y se hacen profesionales. Y es lógico que la gente nueva que vaya surgiendo se vaya fijando en la figura de referencia que tiene más cerca, que la tienes al lado de tu casa.

**M. A. Fernández** > Esto que estás apuntando, Arcángel, me lleva a una consideración: el auge flamenco que está teniendo Huelva en los últimos años. Huelva tiene sitio y referencia en el panorama del flamenco; no es un rincón en donde solamente se cantan fandangos. Están saliendo figuras como Argentina, Rocío Márquez... gente muy interesante...

**Arcángel** > Pienso que es por eso. Desde luego, ellos tienen mucha calidad y lo hacen muy bien. Pero es importante que alguien rompiera el hielo de esa frialdad que había en Huelva, porque no había profesionales del flamenco; había muchos aficionados, pero no profesionales.

## “MI GENERACIÓN NO HA TENIDO LA OPORTUNIDAD QUE TUVIERON LAS GENERACIONES ANTERIORES DE VIVIR EN PRIMERA PERSONA LO QUE FUE UNA ÉPOCA DORADA DEL FLAMENCO”

**M. A. Fernández** > ¿Y por qué se ha roto ese hielo?, ¿cómo ha ocurrido?

**Arcángel** > Se rompe porque aparecen, como te digo, varios profesionales. Ahí están, por ejemplo, guitarras como las de Juan Carlos Romero, de José Luis Rodríguez... No hablo ya de que sean espejos donde mirarse porque te gusten o te dejen de gustar, sino que los tienes como referencia de que son profesionales que viven de lo que les gusta, que es el flamenco. Fíjate, en un tiempo no muy lejano, hace veinticinco años, estaba casi mal visto ser artista. Yo recuerdo cuando, por ejemplo, llegó la época en que los teléfonos móviles irrumpieron en el mercado, y tú ibas a comprarte un teléfono móvil, te pedían datos personales... ¡y a mí me daba vergüenza decir que era cantaor flamenco cuando la tía me preguntaba la profesión! Yo empezaba a darle vueltas... Y era porque la sociedad así lo consideraba también. Y hoy en día incluso. Tú te presentas a alguien y dices que eres cantaor flamenco y si no les suena tu cara se quedan como diciendo “¿y quién es este?”. Eso era un poco lo que teníamos.

**M. A. Fernández** > Aprovecho que has apuntado las nuevas tecnologías. Las nuevas tecnologías ahora permiten que se pueda aprender a cantar flamenco en Nueva Delhi, en Pekín, en Boston o en California.

**Arcángel** > Sí, son un avance importante. Yo creo que las nuevas tecnologías, bien aplicadas, por supuesto, son importantísimas, claro que sí.

**M. A. Fernández** > Pero ¿y la vivencia? ¿El barniz, la gracia propia la da el hecho de estar en su sitio, de ser de la tierra donde se canta... o eso se aprende en cualquier parte?, ¿tú qué crees?

**Arcángel** > Mi generación no ha tenido la oportunidad que tuvieron las generaciones anteriores de vivir en primera

persona lo que fue una época dorada del flamenco, donde estaba ya Caracol en su última época, estaba Lebrijano, estaban Fernanda y Bernarda, Terremoto... Claro, ahí había y se formaba algo que era importante y bonito vivirlo. Nosotros no lo hemos vivido, así que lo tratamos de revivir en nuestra mente a través de las grabaciones que nos han llegado. Pero, mira, tampoco significa esto que nosotros no tengamos la misma afición que tenían antes. Ahora hay otro modo de aprendizaje, en el cual las nuevas tecnologías tienen mucho que ver. También es verdad que antes tú tenías que pillar los cantes recordando en tu mente lo que el otro había cantado, y tenías que escuchárselo muchísimas veces, una vez y otra vez... Evidentemente, el cantaor no era una máquina, que tú le dabas al play y te cantaba veinte veces lo mismo, ni nunca te lo cantaba igual. En un disco, sí, y esa oportunidad también la tenemos nosotros; nosotros podemos ahora escuchar la grabación de la misma cosa dicha de la misma manera para que un giro se te quede y para que tú puedas aprenderlo. Los de antes no tenían esa oportunidad. Ahora bien; esto es una forma de cortar un poco la creatividad. Y no quiero decir que haya menos creatividad ahora, pero antes se era más libre. Es decir, cuando el arte se transmite oralmente y tú tienes que escucharlo en primera persona, no creo que nadie sea capaz, ninguna mente humana sea capaz, de reproducir cinco minutos más tarde exactamente lo mismo que una persona ha cantado. Entonces, eso enriquecía también el cante flamenco. Hoy lo queremos hacer, pero vienen los de la guadaña y te dicen que no, ¿qué vamos a hacerle?

**M. A. Fernández** > Luego hablaremos de “los de la guadaña”, como tú les llamas... Arcángel, ¿el compás dónde se aprende?

**Arcángel** > ¡Uf, esa es una pregunta difícil!

**M. A. Fernández** > Bueno, mientras tú te lo piensas, te voy a contar mi teoría de andar por casa sobre el compás, que me temo que ya no funcione, pero antes era así. Verás. El sentido del compás es directamente proporcional a la distancia que hay desde donde se canta hasta Jerez. Jerez es el epicentro del compás, donde más compás hay, y de hecho, fíjate que los cantes de compás están en Jerez o cerca de Jerez. Pero cuando te vas a Córdoba, a Almería, o a Málaga incluso, a Granada, a Huelva..., los cantes no tienen el compás que tienen los de Jerez. Compara y verificarás lo que te digo: cuanto más cerca de Jerez, más compás y viceversa. Y los cantaores de estas provincias, más alejadas de Jerez, pues no tenían –digo “tenían”– el mismo sentido del compás. Pero esa ley se cumplía antes; ahora los cantaores, con los iPods y otras tecnologías, aprenden donde los pongas. Por eso te preguntaba que dónde se aprende el compás...

**Arcángel** > Es que, verás... Ahí siempre me gusta hacer una puntualización, porque yo diferencio entre compás y ritmo. Para mí el compás es un compás de 3 por 4; por ejemplo, un 4 por 4, un 7 por 8, lo que quieras... En definitiva, el compás son golpes que uno da con determinada velocidad, entre los cuales hay una misma distancia de tiempo. Para mí eso es el compás. Ahora, el sentido del ritmo es otra cosa distinta, y es verdad que en Jerez hay un sentido del ritmo distinto; pero no es menos verdad que los cantes que se ejecutan también son prácticamente sólo de ritmo, y que no es que el cante que no esté apoyado en un compás, como puede ser una bulería o una alegría, no tenga ritmo: claro que lo tiene interiormente. Además, el ritmo más importante que para mí existe es el ritmo de la palabra. Para mí es muy importante, y creo que eso los antiguos lo hacían muy bien y el flamenco tradicional lo hace muy bien, es el ritmo

de acercarse el canto lo más posible a la palabra. Yo no conozco a nadie que vaya a un estanco y le diga al que está allí vendiendo “de...mece us...ted un paquete de Marl...boooo...ro”. Eso yo no lo he escuchado en mi vida; entonces, para mí el canto debe ir muy cercano a la palabra. Tampoco he escuchado a nadie... ni he visto a nadie que dé cuatro pasos para adelante, medio p’atrás, siete para un lado...

**M. A. Fernández** > Bueno, hablas así porque tú lo dominas, pero hay gente que se hace unos líos importantes con el compás.

**Arcángel** > Lo que quiero decir es que el ritmo está en todo en la vida; el corazón nos late con un ritmo, con una cadencia, no da tres golpes y pa-pa, pa-pa-pa... Todo es una cadencia, hablamos con una cadencia, todo es a ritmo. Entonces, eso es distinto al compás.

*SEGUNDA REFERENCIA AUDIOVISUAL: ARCÁNGEL CANTA POR ALEGRÍAS. GUITARRA MIGUEL ÁNGEL CORTÉS. CANAL SUR TV.*

**M. A. Fernández** > Vamos a hablar ahora de tu trayectoria. Tú comienzas tu vida profesional como cantaor de atrás, como cantaor de acompañamiento para el baile. Primero, fuiste con Niño de Pura y con José Joaquín, con su hermano...

**Arcángel** > Sí, es lo primero porque, como bien has dicho, yo empecé en la Peña La Orden de Huelva, y los profesores que estaban, tanto de la escuela de guitarra, como de baile, eran ellos, así que comencé en el mundo profesional con ellos, cuando tenía trece o catorce años.

**M. A. Fernández** > Luego, colaboras también con Pepe Roca en el espectáculo de “La Parrala”.

**Arcángel** > Efectivamente, en el año noventa y seis, si no recuerdo mal.

**M. A. Fernández** > ¿Cómo fue esa experiencia?

**Arcángel** > Para mí fue muy importante, porque era la primera vez que me subía, ya de otra forma, al escenario. Tuve la suerte de compartir cartel con una gran figura, como es Carmen Linares, que era la protagonista de la obra; participaba Antonio El Pipa. En fin, que aquello ya era un gran espectáculo. Hicimos una gira por Castilla-León, hicimos tres días en el Lope de Vega de Sevilla... Ya eran otros tipos de escenarios los que estaba empezando a pisar.

**M. A. Fernández** > Pero todavía te mueves por la geografía española, hasta que te vas con Mario Maya...

**Arcángel** > Claro, sí. Ahí empieza.

**M. A. Fernández** > Y lo de acompañar a Mario Maya ¿cómo surge? Porque esa relación fue un poco casualidad, ¿no?



**Arcángel** > Surge, precisamente, en el estreno de “La Parrala”, en Huelva. Mario se acerca a ver la actuación y recuerdo que cuando termina, pasa al camerino a saludar a la gente. Me saluda, me dice que me va a llamar, me da su número de teléfono y yo pensé lo que todo el mundo pensamos: “este no me va a llamar para nada..., no me llama..., me ha dado coba”. Pero, efectivamente, a los cinco meses me llamó, y lo primero que hice fue un espectáculo que se titulaba “Los flamencos cantan y bailan a Lorca”, y la primera gira que hicimos fue en Israel... Yo tengo un recuerdo gratísimo de Mario Maya... Luego, hice algunas cosas más y tuve la suerte de cantarle en las últimas veces que se subió a los escenarios; ya, poco después de ahí, se retiró hasta que falleció, desgraciadamente, hace poquito tiempo.

**M. A. Fernández** > ¿Qué aprendiste al lado de Mario Maya, que tenía fama de ser un gran maestro del baile y un gran pedagogo?

**Arcángel** > Pues, sobre todo, aprendí la rectitud, y aprendí que las cosas hay que trabajarlas, que las cosas no salen solas. Evidentemente, el que tiene el don de hacer, no sólo para la música, sino cualquier cosa, pues lo tiene y punto; pero si no lo cultiva, las cosas no salen de la misma manera. Y él era una persona muy metódica. Date cuenta que cuando trabajé con él, Mario era un hombre que estaba casi en el ocaso de su carrera, que tenía una experiencia vital larga, era una persona más tranquila. Cuando somos jóvenes, somos todos como más terremotos, locos por un porvenir y por hacer muchas cosas; y él tenía mucha templanza. Se respiraba maestría a su lado, esa es la palabra.

**M. A. Fernández** > Has acompañado también a grandes figuras del baile. Estuviste con Javier Barón, con Cristina Hoyos, con Israel Galván, con Pepa Montes. Pero sé que tienes una consideración especial para Eva la Yerbabuena, a quien acompañaste también.

**Arcángel** > Es que a mí Eva me parece una figura del flamenco muy importante, por muchas cosas. En el contexto en el que Eva irrumpió en el flamenco, el baile iba por otros derroteros totalmente distintos. Y ella ha sabido, a través de su arte, respetando su profesión, y estudiando muchísimo y currándose mucho, crear una forma de bailar que, además, ha hecho escuela. Y ha conseguido llevar al flamenco, al flamenco tradicional de toda la vida, a las más altas cotas. Hoy día, es una de las bailaoras más prestigiosas que tenemos. Esto, aparte de la afinidad personal y los momentos que hemos vivido, pues yo he estado con ella cuatro años y son muchas horas juntos en distintas situaciones, unas agradables y otras menos y, claro, se establecen unos vínculos... A todos los demás les tengo, por supuesto, un respeto y admiración por lo que hacen, pero el vínculo personal con el artista es muy importante también.

**M. A. Fernández** > Tú eres muy elástico en esto de la música, tienes muchos registros. Más que un cantaor al uso, eres un músico en el sentido amplio de la palabra. También has colaborado con Mauricio Sotelo, que es un compositor de música clásica contemporánea; has hecho varias obras con él.

**Arcángel** > Cinco o seis obras hemos hecho, sí. Es una inquietud que uno tiene, te planteas abrirte a conocer otros terrenos, echar fuera los fantasmas y, sobre todo, nutrirte de lo bueno que tienen otras músicas. Yo creo que la música clásica tiene muchísimas cosas buenas, entre otras tiene una tradición importante y una historia importantísima, y es

algo a lo que los flamencos no podemos darle la espalda. Que ellos sí nos la han dado un poquito a nosotros, pero bueno, se lo perdonamos.

**M. A. Fernández** > ¿Y el “Cuscús Flamenco” qué fue?

**Arcángel** > Eso fue... Pues eso: cuscús con los flamencos. Aquello fue un espectáculo...

**“ME PARECE IMPORTANTE QUE EN EL FLAMENCO HAYA BUENOS TEXTOS, COMO ME PARECE IMPORTANTE QUE, A LA HORA DE QUE UNO SE PLANTEE MUSICAR A UN POETA, TE PUEDAS TOMAR UN CAFÉ CON EL AUTOR Y TOMAR DECISIONES JUNTOS”**

**M. A. Fernández** > Estuviste con Segundo Falcón...

**Arcángel** > ...Sí, con Segundo Falcón. Se creó con la orquesta Chekara de Tetuán, hace bastante años, y trataba de algo que ya habían hecho otros anteriormente, sobre todo en el espectáculo de “Macama Jonda”, Lebrijano en el disco “Persecución”... Y es hermanarse un poco más con la cultura marroquí, diría yo, con una cultura árabe.

**M. A. Fernández** > ¿Qué conclusión sacaste de esa experiencia? ¿Ellos conocen el flamenco, o tienen ese toquecito que a nosotros nos suena a flamenco porque lo aprendieron de nosotros, o habrá sido al revés...? ¿Esto cómo es?, ¿tú cómo lo has visto?

**Arcángel** > La verdad es que no lo sé. Yo lo que sé es que ellos estuvieron aquí antes que nosotros, es lo único. Ahora, imagino que será una mezcla de unos con otros. La verdad es que cuando se les escucha cantar, recuerdan muchísimo al flamenco; luego, las melodías, las escalas, los patrones rítmicos son totalmente distintos, pero...

**M. A. Fernández** > Mediterráneo completo, ¿no?

**Arcángel** > Claro, claro. No es exclusivo ni nuestro ni de ellos.

**M. A. Fernández** > Probablemente, parte del flamenco derive de la música bizantina, o tenga una de sus fuentes importantes en la música bizantina. Eso dicen...

**Arcángel** > Esas son algunas teorías. Pero lo que es con el norte de Marruecos tenemos bastante afinidad. Y es lógico: nos separan muy pocos kilómetros, hay mucha relación histórica y es lógico que se nutran unos de otros.

**M. A. Fernández** > Oye, tú cantas, enseñas flamenco... ¿Investigas?...

**Arcángel** > ¿A qué te refieres...?

**M. A. Fernández** > Si investigas sobre el flamenco. ¿Te preocupas por conocer los orígenes de la música que haces? Porque del flamenco quedan muchas cosas por conocer... Mira, hace poco parece haberse descubierto que la petenera proviene de Méjico, de un canto folclórico mejicano. Cada vez van surgiendo nuevos descubrimientos, nuevas teorías sobre el flamenco... Por eso te pregunto si te interesa investigar, si te ha dado la tentación...

**Arcángel** > Yo, la investigación y la tentación que tengo es la musical. Luego, lo otro se lo dejo mejor para otra gente, la verdad.

**M. A. Fernández** > Volviendo a tu carrera... Hay un año en tu vida artística, el 2002, que es un año muy importante, porque es el del reconocimiento a tu labor. Es el año en que ganas la Bienal, cuando ya está tu primer disco en el mercado y das una sorpresa enorme a la gente cantando solo en la primera línea del escenario. En 2002, tienes veinticinco años. A ver, cito: Premio Andalucía Joven 2002, Giraldillo al mejor cantaor de la X Bienal; Premio Nacional de Flamenco activo, de Úbeda; trofeo de la Peña El Taranto; Venencia Flamenca del Festival de La Mistela; Medalla de Oro a las Artes, de Huelva...

**Arcángel** > Un año bonito, en el que suceden varias cosas que son agradables, desde luego... Lo que pasa es que yo intento no echarle mucha cuenta a esas cosas. Yo, mi guerra la llevo por otro lado. Claro que agradezco cada vez que hay una distinción o un premio; eso es digno de agradecer toda la vida. Pero mi guerra la tengo en otra parte. Ahora, que 2002 es un año importante, por supuesto.

**M. A. Fernández** > Vamos a ver un vídeo cortito, que es el momento de la entrega del Giraldillo. Son unas imágenes en las que aparece Manuel Curao presentando el acto y tú recogiendo el premio.

*TERCERA REFERENCIA AUDIOVISUAL: GALA ENTREGA DE LOS GIRALDILLOS. BIENAL 2002. TEATRO LOPE DE VEGA. SEVILLA. PROGRAMA ESPECIAL DE CANAL SUR TV.*

**M. A. Fernández** > Y ahí quedó ese brindis emocionado a tu padre.

**Arcángel** > Sí, no pude terminar...

**M. A. Fernández** > Así es la vida, Arcángel. La vida te da y te quita...

**Arcángel** > Sí, hacía escasamente un año que había fallecido mi padre. Como tú has dicho, la vida nos da y nos quita; nos pasa a todos. Cuando vamos cumpliendo metas y vemos que, a la vez que las conquistamos se nos queda gente tan querida por el camino, te planteas “qué lástima, qué pena que no lo disfruten conmigo”. En aquel momento era bastante reciente y quería agradecerle a mi padre cómo había sido conmigo, simplemente.

**M. A. Fernández** > Me llama la atención que siempre te has rodeado de gente muy importante del flamenco, gente de primera fila. ¿Eres muy exigente?, ¿lo has buscado tú siempre o ha surgido así?

**Arcángel** > Yo creo que ha sido más bien por azar, o porque los caminos se encuentran, porque están destinados a encontrarse. Es que cuando la gente tiene la misma forma de pensar y tiene afinidades, no sólo artísticas y musicales, sino personales, los encuentros son más fáciles.

**M. A. Fernández** > Niño de Pura, José Joaquín, Vicente Amigo, Juan Carlos Romero, Israel Galván, todos los bailaores que mencioné antes, la familia Morente –que son muy amigos tuyos–, Ricardo Miño y Pepa Montes, la factoría Sanlúcar –que ahora veremos cuando hablemos de tu obra–... ¡Y qué bien salen las cosas cuando se trabaja con los mejores, ¿verdad?

**Arcángel** > Ellos son fuentes, y uno tiene que aspirar siempre a trabajar con los mejores; sin entrar en las competiciones, que es una cosa que odio dentro del arte flamenco y dentro del compañerismo; la competición es para las motos y para Fernando Alonso y eso... Yo intento pasármelo bien, respetar a los demás y, evidentemente, cuando uno sale a un escenario lo que quiere es dar el máximo.

**M. A. Fernández** > Estás preparando un disco con poemas de Juan Cobos Wilkins...

**Arcángel** > Sí, es un acercamiento a la literatura de este poeta, porque me gusta lo que escribe, es profundo... Me parece importante que en el flamenco haya buenos textos, como me parece importante que, a la hora de que uno se plantee musicar a un poeta, te puedas tomar un café con el autor y tomar decisiones juntos. Eso es un privilegio que no se tiene todos los días. La gente que ha musicado a Lorca es imposible que le haya podido preguntar qué le parece, si estaba de acuerdo o si podía cambiar una palabra porque no encajaba bien en una frase al cantarla, ni siquiera porque un poema pudiera aparecer inconcluso añadirle una estrofa; entonces, es un privilegio el que yo voy a tener al poder pedirle al propio poeta que haga un traje a medida.

**M. A. Fernández** > Adaptar la poesía, la poesía culta al cante no es tarea fácil.

**Arcángel** > Es complicado, sí. Te tienes que plantear otro tipo de disco. Sería absurdo por mi parte intentar someter la poesía de Cobos Wilkins a un estilo cerrado, como una soleá o una seguriya. Yo creo que tiene que ser un disco ambientado en el flamenco y con el lenguaje del flamenco, pero sin ajustarse a hacer palos concretos, porque la propia estructura de la poesía que estás tratando ya no se ajusta a eso.

**M. A. Fernández** > Un palo por fandango sí que va a ir en el disco, ¿cierto?

**Arcángel** > Sí, pero serán unos fandangos también de aquella manera, como yo digo, ¿no?

**M. A. Fernández** > ¿Dedicados a Paco Toronjo?

**Arcángel** > Sí, la letra es muy bonita, y espero que yo sepa plasmarla cantando. Vamos a ver...

**M. A. Fernández** > Ahora vamos a hacer un recorrido por tu obra discográfica, si te parece, y entramos también en espectáculos. Tienes tres discos en la calle: “Arcángel”, “La calle perdía” y “Ropa vieja”. El primero, “Arcángel”, de 2001, fue una salida espectacular. La gente te conocía como cantaor para bailar, pero con ese disco avanzas hasta la primera línea del escenario y cantas sin la presión, sin las servidumbres que tiene el baile...

**Arcángel** > Sí, pero con otra presión que es peor...

**M. A. Fernández** > Claro, es que ahí sales sin red...

**Arcángel** > En el baile estás allí, arrinconado, detrás y nadie te echa cuenta. Pero cuando estás solo... (Risas).

**M. A. Fernández** > En ese primer disco haces alegrías, tangos, bulerías, fandangos, seguriyas, soleá... Hay temas de Juan Carlos Romero. ¿Son todos de él?

**“EN EL BAILE ESTÁS ALLÍ,  
ARRINCONADO, DETRÁS  
Y NADIE TE ECHA CUEN-  
TA. PERO CUANDO ESTÁS  
SOLO...”**

**Arcángel** > Sí, la mayoría son de él. Menos los tradicionales, la mayoría son de Juan Carlos. Este era un disco importante, porque marca tu perfil y marca lo que tú vas a hacer durante tu carrera. De hecho, los otros discos, aunque diferentes, tienen más o menos el mismo hilo conductor. Yo ahí aposté, hice una apuesta súper arriesgada, porque eso

es algo que me persigue, el riesgo es una constante en mi vida. Entonces, asumí el riesgo de incluir una soleá, porque está en ritmo de soleá y porque más o menos recuerda a la soleá, pero con melodías nuevas, más algún que otro texto comprometido... Y una serie de riesgos que uno, con veintitrés años, quizás tome innecesariamente; pero, como digo, es que no lo puedo evitar, es que el riesgo y mi espíritu –no revolucionario, pero sí contestatario– me lo dictan... Mira, yo soy una persona que digo lo que no me gusta; con respeto, desde luego, porque no quiero faltarle al respeto a nadie. Soy una persona que cree profundamente en el respeto mutuo, y a menos que me falten al respeto, ya de una manera hiriente, no suelo faltarle el respeto a nadie. Nunca jamás. ¡Pero lo que pienso, lo digo!

**M. A. Fernández** > (Dirigiéndose al público asistente). Habla Arcángel del atrevimiento... Él, que no es un revolucionario, que es un reformador, ¡pero qué reformador! En ese disco, se atreve a decir en la letra de una bulería algo que a los aficionados veteranos nos sonó un poco a chulería: “¡Pero este niño, ¿de qué viene...?!” Dice la letra:

*“Que si el cante de hoy,  
que si el cante antiguo.  
Yo conozco las raíces  
y también lo de ahora mismo  
y sólo digo una cosa:  
el que la lleva, la entiende.  
No nos hemos vuelto locos.  
Que nadie me dé consejos,  
que yo me equivoco solo”.*

Y uno dice, escuchando esto de un chaval tan joven: “¡Pero, bueno, ¿esto qué es?...!”

**Arcángel** > Más chulo que la mar...

*CUARTA REFERENCIA AUDIOVISUAL: ARCÁNGEL POR BULERÍAS “EL QUE LA LLEVA LA ENTIENDE”.  
DISCO: ARCÁNGEL. GUITARRA: JUAN CARLOS ROMERO. AÑO 2001.*

**M. A. Fernández** > ¿Qué querías decir con eso de “que nadie me de consejos, que yo me equivoco solo”, con veintitrés años?

**Arcángel** > Bueno, lo primero hacer dos aclaraciones. Una, que la letra no es mía; el tema es del autor, que es Juan Carlos Romero, aunque, claro está, yo secundo su opinión y por eso lo canto, porque me apetecía... Pero si eso fue entendido como jactancioso o como algo petulante, pues perdón por la mancha, como se dice; nada más lejano de mi voluntad. Ahí lo que hay es simplemente una reivindicación, que sigo haciendo hoy día, y es que a los flamencos los propios complejos que tenemos nos han hecho olvidar la creatividad. Creo que han tomado como escudo y como arma arrojadiza al conocimiento, y el conocimiento es importante en el flamenco y en todos los ámbitos de la vida; el tener

conocimiento de lo tradicional es importantísimo en el flamenco. Pero esto no quiere decir que lo usemos en contra del propio flamenco, que es que han hecho del conocimiento de lo tradicional y de la defensa de lo tradicional un muro de defensa, o esconden detrás de eso su desconocimiento y sus pocas ganas de querer ponerse “a la altura de”. Una comparación para que se entienda: hubiera sido una tremenda debacle, para toda la generación de gente que ahora tienen sesenta, sesenta y cinco años y que les ha pillado por medio la aparición del teléfono móvil, del ordenador, del e-mail, de los iPods..., si esa gente se hubieran negado a reconocer todo esto, el mundo se les habría parado. No tiene sentido negar la evolución. Pues esa es la sensación que tenía en aquel entonces con el flamenco, con los flamencos más reticentes y, desgraciadamente, sigo teniéndola hoy. En fin, que no era petulancia, era un poco a modo de enfado, porque no entendía ni entiendo por qué la gente no respeta lo de los demás, simplemente.

**M. A. Fernández** > De todas maneras, como en la tragedia griega, después de la rebeldía del príncipe de la obra, viene el coro detrás, como una conciencia que se manifiesta, y dice: “quien deja camino pa coger vereas, no adelanta, que arrodea” (risas).

**Arcángel** > Eso es muy verdad. Pero insisto en que no me alegro si eso ha dado de mí un perfil de persona petulante, porque creo que soy todo lo contrario, huyo de esa estética totalmente. Aunque sí creo que a veces a los flamencos parece como si nos diera miedo decir las cosas, y yo creo que diciéndolas con respeto no hay que tener miedo a decirlas.

**M. A. Fernández** > Hay que decir que estamos conversando en una capilla del monasterio de La Cartuja. Esto es una iglesia. No podíamos haber venido a mejor sitio, porque el flamenco se ha entendido durante mucho tiempo como una especie de secta en la que los que somos militantes y creyentes nos complacemos en su oficio. No sé si hemos llegado ya al tiempo en que el flamenco deje de ser una secta para ser algo compartido universalmente, como en un mercado, a todos los niveles y desde otra manera distinta. Pero durante un tiempo, sí que éramos pocos.

**Arcángel** > Yo creo que ahora el flamenco está cercano a todo el mundo, y todo el mundo tiene acceso a él y tiene una gran importancia y una gran aceptación en cualquier sitio donde lo expongan.

**M. A. Fernández** > “La calle perdía” fue tu segundo disco. Un disco donde hicisteis un buen tándem Juan Carlos Romero y tú otra vez, los dos onubenses. Y no puedo por menos que insistir en que está emergiendo una Huelva potente en el cante y en el toque.

**Arcángel** > Sí, nos juntamos dos personas que teníamos la misma forma de ver las cosas, uno con más años de experiencia, yo más jovencito, empezando..., y por eso surgían las letras que hemos estado comentando. Es una misma visión, intentar que el flamenco crezca como música y que los flamencos crezcamos como personas. Simplemente. Ese es nuestro intento y esa es nuestra premisa. Para nosotros, el crecimiento musical es muy importante. A mí no hay otra cosa que me agrade más ni que me mueva más que esa, a mí lo que me interesa es crecer musicalmente, crecer como persona, pero como flamenco.

**M. A. Fernández** > “Ropa vieja” es el tercer disco, que es de 2007. Este es un disco producido por Isidro Muñoz. Entrás en la “factoría Sanlúcar”. Ahí hay mucha riqueza creativa, amigo...

**Arcángel** > Pues sí, porque ellos tienen un sello propio, una forma de componer y de entender las cosas que a mí me gusta mucho. Me gusta mucho el tratamiento que hacen del flamenco, de la música y el tratamiento que tienen con los textos. Yo creo que tienen la gran virtud de, a través de un lenguaje coloquial, de un lenguaje del pueblo, expresar cosas muy profundas y la capacidad de sintetizar bastante el mensaje, de manera que se ve claramente, se palpa casi lo que se está queriendo explicar.

**M. A. Fernández** > Luego, hay otra obra, “De dónde venimos, a dónde vamos”, que haces con Cañizares, el guitarrista de Sabadell, que estuvo con Paco de Lucía mucho tiempo. Un tipo espléndido Cañizares. ¿Qué recuerdos guardas tú de este espectáculo?, ¿era un espectáculo con intención pedagógica?

**Arcángel** > Bueno, era juntar dos mundos. Básicamente, el mundo sonoro de Cañizares y la voz mía, y nos ayudó Mauricio Sotelo a este menester. Juntar dos mundos, dos formas de ver el flamenco, diferentes pero que confluyen en algunos puntos y eso es lo que hicimos, alimentar y proseguir con esos puntos donde teníamos coincidencia.

**M. A. Fernández** > ¿Qué hicisteis, mezcla o fusión? Y entramos en un asunto en el que sé que te interesa fijar posición y aclarar cosas...

**Arcángel** > Mezcla. Mezcla, porque la fusión para mí tiene un matiz diferenciador. Cuando dos cosas están totalmente cohesionadas, por lo tanto, para fundirlas tienen que encajar perfectamente y el encargado de fusionarlos tiene que ser alguien que conozca bien ambos mundos. En cambio, la mezcla es andarse un poco más por las ramas, unos con más profundidad que otros, que es lo que más o menos hace el flamenco y casi toda la música en general. La fusión lleva implícita la pérdida de caracteres importantes de una de las dos, mientras que la mezcla sigue conservando la esencia de cada una de las partes y hay una exposición de esos dos mundos musicales, que en ese momento, circunstancialmente, se han unido.

**M. A. Fernández** > ¿A ti te interesa la fusión?

**Arcángel** > A mí me interesa enriquecerme con otras músicas, claro que sí. Y no sólo debería interesarme a mí, sino que deberíamos interesarnos todos los flamencos. Yo creo que el flamenco tiene que estar siempre al lado de la riqueza musical, de aprender nuevas estructuras, nuevas melodías. Y, eso sí, adoptarlas y sacarles su jugo para luego expresarlas de manera flamenca. Yo creo que por ahí va el mundo.

**M. A. Fernández** > Sácame de dudas. Esto que se habla del nuevo flamenco y la fusión, ¿son la misma cosa o son diferentes?

**Arcángel** > Yo es que no entiendo ni el nuevo flamenco ni la fusión. No sé lo que significa. Estamos muy acostumbrados a ponerle etiqueta a las cosas, y desde luego, la del nuevo flamenco no es para nada acertada porque ¿qué es nuevo flamenco? El flamenco es flamenco; no hay un flamenco viejo y un flamenco nuevo, ni personas que sean nuevos flamencos porque hacen un estilo determinado, sino gente que hacen un estilo que es adyacente del flamenco, que surge a partir del flamenco, pero que es una música que tiene su importancia, cumple su función, tiene su éxito, y como digo, está apoyada en el flamenco. ¡Pero no tiene nada que ver con el flamenco! La estructura del flamenco es bien distinta a todo eso.

Y no lo digo en tono peyorativo, sino que quiero diferenciar una cosa de la otra, simplemente.

**M. A. Fernández** > Cuando escuchas a Navajita Plateá o a Pitingo, ¿te dices “yo estoy próximo a esta gente”, o piensas “esta gente está próxima a mí”? ¿Cómo lo ves?, ¿cómo te situas ante ese tipo de música?

**Arcángel** > No es lo mismo lo que hacemos, aunque creo que el hilo argumental sí es el mismo, que es el flamenco, cada uno expresado a su manera y a su forma. Yo respeto todas las fórmulas y las formas de expresión de cada uno; luego, me puede gustar más o menos o me puedo sentir más o menos cercano a eso, pero creo que cada uno tiene su función y cada uno cumple un papel... Verás, para mí ya es justificable que a raíz de este tipo de tendencia, aunque uno entre en el flamenco digamos que por otra puerta, lo importante es que al final derivemos en comprarnos un disco de La Niña de los Peines o de Antonio Chacón. Y, de hecho, creo que este tipo de música acerca a mucha gente al lenguaje del flamenco, que luego el que tiene la capacidad de entender el flamenco, la inquietud de investigar sobre el flamenco, acaba introduciéndose de lleno en este mundo. Ya, para mí eso está justificado de más. Hay mucha gente que hacen flamenco tradicional y a lo mejor no aficionan a nadie a que les guste el cante flamenco... Más bien los espantan, o sea que...

**M. A. Fernández** > El flamenco está lleno de experiencias de mezclas y de fusiones; tampoco sería la primera vez que se da esto...

**Arcángel** > Sí; yo creo que es una equivocación que tenemos los flamencos. Utilizamos mucho el concepto de la pureza... Bueno, la pureza hasta cierto sentido. El flamenco tiene reminiscencias de otras músicas y surge de las mezclas con otras músicas también, y no pasa nada; el problema es cuando se quiere crear una estructura inamovible, y en el arte yo creo que eso no es posible.

**M. A. Fernández** > ¿Tú crees que lo que quieren los puristas es conservar el flamenco como si fuera arqueología y no moverla?, ¿cómo entiendes su posición?

**Arcángel** > Yo los entiendo como gente que utiliza la pureza para defenderse de la falta de conocimiento. Esa es la impresión que me da, y me explico. Yo soy amante y defensor de la tradición, pero no puedo utilizarla para que suponga una ruptura con el flamenco que se hace hoy, ambas son válidas, cada una dentro de un contexto y cada una interpretada



con más o menos acierto por los artistas y por la gente que están en el momento. Ahora, no entiendo a aquella persona que simplemente porque tiene unos conocimientos y porque tiene unos cánones se cierra al conocimiento de otras cosas nuevas. Yo eso no lo puedo entender, porque entonces se está violando una premisa importantísima que tiene esta música, que es que flamenco significa libertad de expresión, libertad en todos los aspectos. Entonces, me parece un contrasentido grande y grave que esa libertad de expresión queramos coartarla. O sea, que propugnamos la libertad, pero en el momento en que alguien hace algo que nosotros no entendemos, la rechazamos. Entonces, ¿de qué libertad estamos hablando? Este es un debate que para mí no tiene sentido. Hay gente que se denominan puristas y que se autoproclaman defensores de la tradición, que son capaces de emocionarse y de entender el flamenco que se hace ahora, pero hay otros con una postura totalmente excluyente, que creo que no beneficia en nada al flamenco.

## “CONSERVAR NO SIGNIFICA CERRAR. SI TÚ TIENES QUE CONSERVAR UNA COSA, MANTENLA”

**M. A. Fernández** > En una entrevista que hice en una ocasión a un cantaor prestigioso, le planteé este tema y se preguntaba retóricamente: “¿A alguien se le ocurriría modificar la Sexta sinfonía de Beethoven? Pues que nadie toque la soleá, o la seguriya porque son cantes que están hechos y no se les debe tocar”.

**Arcángel** > Conservar no significa cerrar. Si tú tienes que conservar una cosa, mantenla, pero no quiere decir que los demás tengan que hacer exactamente lo mismo que tú y, por lo tanto, tener que repetir lo mismo. Yo entiendo el arte como la repetición de algo que has aprendido, pero con tu libertad de expresión y tu impronta. Para tocar la Sexta de Beethoven, aunque no se cambia porque está escrita y se tocan las notas que ahí están escritas, también interviene la interpretación del músico, por supuesto... Pero hay otra cosa bastante más importante que eso, y es que el flamenco, y sobre todo en el cante, nosotros estamos supeditados a un instrumento, que es la garganta, y la garganta mía no es igual que la garganta de nadie; cada uno tiene que jugar con las condiciones que tiene. Ya partiendo de ahí, el cante no puede sonar lo mismo en una voz que en otra.

**M. A. Fernández** > El cante ha evolucionado. No se cantaba lo mismo en los años veinte o treinta, que se cantó luego en los años cincuenta y sesenta o que se canta ahora...

**Arcángel** > Además, si alguien modificara la Sexta de Beethoven y la mejorara, ¡ibendito sea! Es que yo no creo en las estructuras inamovibles. Las cosas son susceptibles de cambio, y si se mejoran, tanto mejor. Otra cosa es que te la cargues... Tampoco se trata de cambiar la estructura de nada, sino de recrear a partir de lo que hay, que es lo que hacían precisamente a principios de siglo; tú podías escuchar la misma soleá de Alcalá en la voz de Tomás Pavón, de Juan Talega, de La Niña de los Peines, de Caracol, y era una cosa tan distinta... Entonces, ¿cómo no vamos a estar al lado de la libertad de expresión? Yo es que eso no lo entiendo. Sí puedo compartir que no se cambien las estructuras de las cosas...

Ah, mira, se me ocurre una imagen para que se entienda: por ejemplo, se supone que una silla, que cumple la función de que tú te sientes y no te caigas, en esencia lo que tiene que conservar es precisamente eso, su función, que una persona se pueda sentar y no se caiga; ahora, a mí me da igual que tenga tres patas, cinco, que dos, que una p'allá y otra p'acá, siempre que el principio básico lo esté cumpliendo. Yo creo que en el flamenco es exactamente lo mismo: mientras que tú cumplas las normas y la estructura básica, que son cuatro o cinco notas, ¿por qué entre una y otra no voy a meter cosas que, si tengo la posibilidad y tengo la capacidad de hacerlo, me apetezca hacer? ¿Me he explicado, más o menos?

**M. A. Fernández** > Yo te he entendido, sí. Este debate entre puristas y heterodoxos se mantiene muy presente, y en los últimos años de una manera especialmente caliente. Recordarás el Manifiesto de un buen número de prestigiosos flamencos en contra de lo del “nuevo flamenco”, denominación que surge de un nombre comercial, de una discográfica que lo utilizó como reclamo para vender más discos, por cierto, ¿a ti te afecta mucho?, ¿te preocupa este debate?

**Arcángel** > Intento que no me preocupe, porque creo que es un debate que ya está obsoleto y que debía de haber desaparecido de la escena del flamenco. Pero entiendo también que no se puede ser tan intransigente, ni yo con mi postura, ni los puristas con la suya. De hecho, te digo, estoy más cercano a los puristas que a los heterodoxos; digamos que me quedo con conceptos de cada uno. Yo lo que sí soy es totalmente respetuoso y admirador de la tradición, eso lo tengo clarísimo; ahí es donde está la fuente y de ahí es de donde hay que ir a beber, y a partir de ahí, cada uno con sus cualidades y sus conocimientos que haga lo que pueda. Ahora, no le puedo dar la espalda a la evolución, no entiendo eso.

Por poner otra imagen, me parece injusto que queramos encarcelar al flamenco y meterlo en una urna donde nadie lo toque, cuando nuestras circunstancias de vida han cambiado enormemente. Antes, la gente se desplazaba en burro, y hoy tenemos unos coches que son magníficos. Antes, tenía televisión el que podía y ahora todo el mundo tiene, no un televisor, sino veintisiete; antes se pasaba mucha hambre y hoy, a Dios gracias, es muy poca la gente que la pasa en nuestro país. Las circunstancias, la vida ha cambiado... El flamenco lo hacen las personas: el que canta, el que toca o el que baila son personas que traducen y reflejan las circunstancias en las que viven. Entonces, es imposible que yo me traslade a los años veinte, cuando cantaban en el café de El Burrero, porque yo esa época y esas circunstancias no las he vivido.

**M. A. Fernández** > Pues ya que estamos hablando de lo viejo y de lo nuevo, un buen ejemplo puede ser escuchar un poquito de tu actuación en “Zambra 5.1”, que es un espectáculo del año 2008, dedicado a Manolo Caracol. Vamos a escuchar un poquito.

*QUINTA REFERENCIA AUDIOVISUAL: DEL ESPECTÁCULO “ZAMBRA 5.1”. SOLEÁ. ARCÁNGEL. GUITARRA MIGUEL ÁNGEL CORTÉS.*

**M. A. Fernández** > ¿Te miras en el espejo de Manolo Caracol para cantar?

**Arcángel** > Sí, por supuesto. Me parece uno de los cantaores más importantes de la historia, sin duda alguna.

**M. A. Fernández** > Vamos con un cuestionario de preguntas y respuestas breves. ¿Cómo te gusta salir al escenario?, ¿cuidas tu puesta en escena?

**Arcángel** > Voy por épocas. Hubo una en la que uno era un poco más hippie y daba igual una camiseta blanca que verde con unos zapatos color pistacho; luego, otra en la que el clasicismo se apodera de ti y quieres vestirme clásico; otra época en la que salía a cantar con pantalones vaqueros, que me criticaban mucho; y ahora he vuelto otra vez al traje, con mi corbata, y en fin, salir todo lo “maqueao” posible.

**M. A. Fernández** > ¿Qué bebes antes salir a cantar?

**Arcángel** > Normalmente, agua. No estoy acostumbrado a beber.

**M. A. Fernández** > ¿Hay algún escenario que sea especial para ti, por alguna razón?

**Arcángel** > No; yo creo que el escenario especial es cuando tú te sientes bien. Cuando ese día estás bien, estás inspirado, con ganas de cantar, da igual que te pille en una barbería que en el Carnegie Hall. A mí me da exactamente lo mismo.

**M. A. Fernández** > Si no hubieras sido cantaor, ¿qué hubieras sido, qué hubieras estudiado?

**Arcángel** > Si no hubiera sido cantaor, seguramente y por lo que me gusta, hubiera sido futbolista si hubiera tenido condiciones. Me encanta el fútbol.

**M. A. Fernández** > Del Recreativo de Huelva, del decano...

**Arcángel** > Bueno, sí; eso, por supuesto. Es mi equipo.

**M. A. Fernández** > ¿Qué se encuentra siempre en tu camerino?

**Arcángel** > Normalmente, la ropa que me voy a poner, mi guitarrista y poco más. No tengo ninguna manía... Fumarme un cigarrillo antes de salir al escenario, porque eso me relaja. Dicen que hace el efecto contrario, pero a mí me relaja.

**M. A. Fernández** > ¿Juegas a las maquinitas?, ¿te entiendes bien con las nuevas tecnologías? Ordenadores, la Wii...

**Arcángel** > Sí, juego de vez en cuando. Vivo con mi tiempo y, si se saben utilizar, estas cosas tienen una parte muy gratificante.

**M. A. Fernández** > ¿Qué música llevas en tu coche?

**Arcángel** > Flamenco. Escucho otras cosas también, pero normalmente, flamenco. En el coche es donde más música escucho, porque casi siempre viajo solo. Y me gusta escucharla con mucha atención.

**M. A. Fernández** > ¿Tocas la guitarra?

**Arcángel** > Un poquito.

**M. A. Fernández** > ¿Eres religioso, rezas, tienes alguna inquietud religiosa?

**Arcángel** > A mi manera, sí. Religioso, a mi manera; tengo mis creencias, pero, como decía Juan Cobos Wilkins el otro día: ‘amar a Dios sobre todas las cosas...’ ¡hombre, yo no digo que un poquito, pero más que a todo...’, es complicado. Más que a tu padre y tu madre...

**M. A. Fernández** > ¿Te interesa la política?

**Arcángel** > Sí.

## “LA LECTURA LA VEO COMO UN ACTO QUE TE AMARRA MÁS, MÁS RELIGIOSO, REQUIERE UN POCO DE MÁS LITURGIA”

**M. A. Fernández** > ¿Tienes una visión más conservadora, más progresista de la vida?

**Arcángel** > Creo en el progreso, pero con un matiz de conservadurismo. Quiero decir, que no creo en el progreso alocado, sino en el progreso ordenado.

**M. A. Fernández** > ¿Qué temas sociales son los que te interesan?

**Arcángel** > Pues me interesa, sobre todo, la justicia. Todos los conceptos a los cuales se les pueda aplicar la justicia, porque yo creo que ese es el motor del mundo, la justicia en todo. Creo que lo justo es lo que todo el mundo deberíamos buscar. Sé que es complicado, porque a veces, cuando se es justo no se es políticamente correcto... Cuando se dicen cosas que pueden herir la sensibilidad de alguien, por más razón que se lleve, no están bien vistas... Creo en el sentido profundo de la justicia. Yo entiendo que cada uno tiene que recibir lo que ha peleado, y lo que se ha ganado y para lo que

se ha cultivado.

**M. A. Fernández** > ¿Eres más de leer, del vídeo, de la televisión...? ¿Qué haces más?

**Arcángel** > Yo prefiero la información de manera auditiva. Será que es lo que tengo cultivado. La lectura la veo como un acto que te amarra más, más religioso, requiere un poco de más liturgia; la escucha se puede hacer en otros momentos, mientras estás conduciendo..., no sé. Te permite hacer otras cosas.

**M. A. Fernández** > Fumar, sí fumas, me has dicho...

**Arcángel** > Intento fumar poco, pero fumo.

**M. A. Fernández** > Ya te llegará la edad de dejarlo. ¿Qué cuidados le das a tu voz?

**Arcángel** > Ninguno especial. Si tengo que cantar mañana, pues no me acuesto a las siete de la mañana, como es lógico. O si me acuesto, duermo nueve horas...

**M. A. Fernández** > ¿Eres mitómano?

**Arcángel** > Sí, claro. Yo creo que todo el mundo lo es.

**M. A. Fernández** > ¿Cuáles son tus ídolos?

**Arcángel** > Mis ídolos son las personas que son capaces de hacer grandes cosas en distintos ámbitos de la vida.

**M. A. Fernández** > ¿Dirías que eres más individualista o que eres más persona de equipo?

**Arcángel** > De equipo.

**M. A. Fernández** > Te iba a preguntar que nos contaras alguna anécdota que te hubiera ocurrido con tus admiradoras, pero...

**Arcángel** > ¡Uy, uy, uy...!

**M. A. Fernández** > ¿Qué personas han sido o son más determinantes en tu vida?

**Arcángel** > Yo creo que, sobre todo, la familia y la gente que admiras, que son los que van forjando tu personalidad y es a los que tú quieres parecerte.

**M. A. Fernández** > ¿Te han propuesto hacer cine alguna vez?

**Arcángel** > No. ¡Ojalá!

**M. A. Fernández** > La experiencia de muchos cantaores con el cine no ha sido muy satisfactoria. Recuerdo una conversación con Juanito Valderrama, que no le gustó, aunque hizo varias películas; otra, con Marifé de Triana, que también hizo alguna película y tampoco le satisfizo...

**Arcángel** > Yo es que ni me planteo el sentirme bien. Es que no sé si estaría preparado. Tengo un sentido muy acusado del ridículo, y no sé si yo me atrevería... Creo que esa es otra profesión y que “zapatero a tus zapatos” y vamos a dejarnos de líos...

**M. A. Fernández** > Bueno, vamos a escuchar una grabación tuya cantando fandangos, para que podamos comparar cómo ha cambiado tu voz. Es Arcángel cantando en el Gran Teatro de Huelva, con Paco Cruzado a la guitarra.

*SEXTA REFERENCIA AUDIOVISUAL: FANDANGOS. GUITARRA: PACO CRUZADO. GRAN TEATRO DE HUELVA. AÑO 1996.*

**M. A. Fernández** > Ahora tienes la voz más fina y más hecha que entonces. Tenías la voz más grave aquí...

**Arcángel** > Sí, es curioso.

**M. A. Fernández** > Vamos a hablar ahora del flamenco en el extranjero, según tu propia experiencia. He comentado antes que has actuado en más de cincuenta países. ¿Cómo se valora el flamenco fuera de España?

**Arcángel** > Mejor que aquí. Pero esta es una cuestión que yo creo que es histórica. A los humanos nos cuesta reconocer una virtud en el que tenemos al lado y lo vemos todos los días; es una cosa que no podemos soportar, que el vecino de arriba sea un gran compositor... ¡Uf!, eso nos suele caer regular, la verdad. Entonces, empezamos a cuestionarnos: “pero cómo va a ser esto, pero si yo lo conozco de chiquitito y no...”. Pues sí, el hombre es un fenómeno en lo que hace... Cuando nosotros vamos a países extranjeros, la verdad es que al flamenco lo reciben con un respeto impresionante y, además, pasa una cosa curiosa: cuando te encuentras a un extranjero que se ha acercado a los flamencos de aquí y ahora te ven por allí por su tierra, resulta que como te tomes una copa con ellos en un bar, encima te dan lecciones de cómo tienes tú que hacerlo. Quiero decir, que aprenden lo que no deben aprender, que es a cuestionarse una serie de cosas que no tienen sentido. Esto pasa muchas veces en el extranjero.

**M. A. Fernández** > Has cantado en países como Estados Unidos, Japón, Cuba, Finlandia... en países de Oriente Medio...

**Arcángel** > Sí, en el Líbano, que me impactó bastante.

**M. A. Fernández** > ¿Algún país donde se pueda decir que te has sentido especialmente bien entendido cantando?

**Arcángel** > Hay países que su cultura entronca más con la nuestra. Curiosamente, en Japón te sientes muy bien, porque la gente escucha con atención, se lo pasa bien... La gente va a aprender. A mí es un país que me gusta muchísimo.

**M. A. Fernández** > En Tokio hay más establecimientos de flamenco que en toda España junta...

**Arcángel** > Sí, aquello es impresionante. Impresiona muchísimo cómo ellos sienten el flamenco. Pero creo que es por una cuestión sencilla, aunque todo el mundo le da muchas vueltas a cómo una cultura tan distinta se interesa por esto. Creo que sus convicciones, su forma de entender la vida es a través de cosas muy profundas, y aunque sean en materias distintas, la profundidad del flamenco está en esa línea suya, la forma de expresarse a través de la música.

**M. A. Fernández** > Chano Lobato, El Poeta, Naranjito de Triana..., contaban anécdotas divertidas que les habían ocurrido en Japón.

¿A ti te ocurrió, por ejemplo, encontrarte con un cantaor japonés que se llamara Arcángel, o Fosforito o Meneses...?

**Arcángel** > Sí, sí, es que allí se ponen nuestros nombres de cantaores, de bailaoras... Y conocí a uno que se llamaba Juan José Amador, y que le encanta y se sabe todos sus cantes y es fan de él a muerte. Y otro que se llama Enrique el Extremeño, de verdad.

**M. A. Fernández** > ¡Y que es capaz de arrancarse por tangos extremeños como Enrique...!

**Arcángel** > Sí, sí, yo me acuerdo que estábamos en Osaka, que fuimos con Enrique, precisamente. Sentaron a siete u ocho japonesas y un director de orquesta, y se ponía allí todo el mundo a cantar "las Islas Baleares se me han perdido". Claro, en su idioma, pero perfectamente afinados. Además, la última vez que estuve fui a dar tres conciertos, y el último día daba una master class, y yo me temía: "verás la que voy a pasar yo aquí para explicarle a esta gente ahora". Imagínate. Total, que pedí una pizarra para escribir las letras, trato el fandango de Huelva, preocupado, y cuál no fue mi sorpresa que había veinticinco alumnos, me pongo a hacer compás en la mesa y todo el mundo perfecto, afinados y perfectos. Les puse el fandango de Rengel, que es un fandango que hay que saber cantarlo, y los veinticinco iban a tono perfecto. Vamos, yo me quedé impresionado, de verdad.

**M. A. Fernández** > ¡Lo que te pagarían como profesor en Tokio, en un país en el que las uvas se venden por unidades!

**Arcángel** > Sí, pero está muy lejos.

**M. A. Fernández** > Dicen que en Finlandia hay también una especial receptividad hacia el flamenco.



**Arcángel** > Sí, muchísima. Organizan varios festivales al cabo del año. Hay muchas finlandesas y finlandeses que vienen aquí a aprender, tanto guitarra como baile, principalmente. Bueno, es entendible que en el extranjero lo primero que intentan aprender es la guitarra y el baile. Lógicamente, el idioma es una traba muy importante para el cante, porque los acentos se notan siempre.

**M. A. Fernández** > Los finlandeses deben tener una gran afición a la música, porque el tango también tiene allí una representación enorme.

**Arcángel** > Sí, eso también va ligado a la cultura musical de cada pueblo. Yo he actuado en Finlandia varias veces y he visto chavalas bailar por bulerías que...

## “CUANDO VAMOS A PAÍSES EXTRANJEROS, LA VERDAD ES QUE AL FLAMENCO LO RECIBEN CON UN RESPETO IMPRESIONANTE”

**M. A. Fernández** > Me han contado que una de las veces que estuviste actuando en Cuba, te vieron por los bares cantando con la gente cubana...

**Arcángel** > Es que era muy bonito, porque tú ibas –recuerdo– por las calles principales de La Habana Vieja y te encontrabas un montón de grupos de gente joven y de gente mayor, con un ambiente... Unos, haciendo sonar una lata de Coca-Cola, otros con instrumentos hechos de lo que tenían, los pobres..., y tenían un son tan bueno, que a nosotros lo que nos salía era tocar con ellos! Y ya nos poníamos a cantarle por bulerías, por tango o por lo que fuera y echábamos unos ratos extraordinarios... Lo disfruté muchísimo, y ellos también, que son muy agradecidos y gente que, con toda la penuria que pasan, cualquier detalle lo engrandecen. Las dos o tres veces que he ido a Cuba, lo he pasado muy bien.

**M. A. Fernández** > ¿Y en Estados Unidos? Allí también hay una afición al flamenco muy interesante; de hecho, todos los años se celebra un festival en Nueva York. Tú participaste en ese festival en febrero pasado.

**Arcángel** > Sí, es un festival importante, que tiene bastante repercusión, tanto allí como aquí en España. No sólo se hace en Nueva York, se hacen también en Washington, Boston, Cleveland... Sobre todo, es abrir la puerta al flamenco allí en la capital del mundo, por así decirlo; allí se mueve todo, eso está clarísimo.

**M. A. Fernández** > He encontrado en el *New York Times*, el periódico más prestigioso del mundo occidental, una

crónica sobre una de tus actuaciones, cuando le cantaste a Isabel Bayón, que fue una intervención de casualidad, porque no eras tú quien iba a acompañarla, ¿verdad?

**Arcángel** > Fue casual. Un compañero estaba enfermo, no le daba tiempo a llegar, entonces, Isabel, que es buena amiga y que la conozco desde hace muchos años y he trabajado mucho con ella, me pidió el favor y le canté...

**M. A. Fernández** > Pues escucha. Esta es la crónica del *New York Times*, del día 15 de febrero de 2009 sobre la actuación de Isabel Bayón, que no la pone muy bien el cronista, por cierto, y el cante de Arcángel. He procurado hacer una traducción lo más cercana posible a la literalidad para que se vean los matices de las impresiones del cronista. Te leo algunos pasajes. Dice: “Así que el recital se acercó a la condición de un monólogo de Isabel Bayón, tanto más cuanto que comenzó y terminó con su baile con música grabada. Tocaron los músicos y se notó su placer cuando en un momento del baile intervino el cantaor principal de la noche, Arcángel, joven y soberbia su actuación. Al final yo no estaba entre los que se levantaron para aplaudir a la señora Bayón, que es una bailarina totalmente eficaz y con estilo, pero con escasa convención espontánea. Aun cuando sus pies se mueven rápido, su silueta es rizada (¿) y los hombros están temblando, hay un aire de contención y en su movimiento no asume riesgos. Me puedo imaginar otro artista hacer un drama serio de esta alternancia de música en vivo y grabaciones antiguas, pero es una fórmula peligrosa. Hace veinte años oí decir que el flamenco con la música grabada no es flamenco de verdad. La señora Bayón refuta esta frase. Incluso su forma de cambiarse de ropa y las pausas entre baile y baile se convirtieron en irritantes poses artísticas; de vez en cuando floreció un brazo tras un acorde, pero estuvo más preocupada de la fijación de sus pendientes que de dar vueltas sin rumbo fijo. Arcángel, que había aparecido en la noche anterior en el recital de apertura del festival con el pianista Dorantes, me cambió el pulso en cuanto comenzó a cantar, muy al contrario de la señora Bayón, que me mantuvo frío desde el principio. Con la tensión que caracteriza a los grandes artistas, Arcángel cantó con un impresionante ataque de emoción y con una variedad rítmica y una coloratura de voz fascinantes. Sus modales son impecables, siempre se dirigió a ella, a la bailaora, cuando estaba en primer plano. Él es un cantaor grande”.

**Arcángel** > A ella no la podía ni ver, ¿eh? (Risas).

**M. A. Fernández** > Ya ves... A mí me llaman la atención algunas cosas en las que se fija, como lo de “su silueta es rizada y los hombros están temblando, hay un aire de contención y en su movimiento no asume riesgos”. Bueno, qué curioso cómo entiende el cronista Alistair Macaulay el baile y a la bailaora...

**Arcángel** > En una edición anterior de ese festival de Nueva York me ocurrió una de las anécdotas más curiosas que recuerdo. Yo iba haciendo un espectáculo de un disco que se llamaba “Territorio flamenco”, donde cantaban La Susi, José Mercé... Se trataba de versionar canciones de toda la vida. Total, que la compañía era: Carmen Linares, Diego Carrasco, Israel Galván, Miguel Poveda, La Susi, los guitarristas y yo. Nosotros debutábamos en Washington al día siguiente y me llaman para decirme, a las tres de la tarde, que Maite Martín se había puesto enferma y que tenía que sustituirla en el Carnegie Hall. Cojo el teléfono y pregunto “¿y qué tengo que hacer?”. Me dicen, “sale un tren a las cuatro menos cuarto de la estación”. “¿A las cuatro menos cuarto? Pero si son las tres y cuarto!”. Me voy corriendo al hotel,

cojo lo imprescindible, voy corriendo para la estación, llego y hay una cola... Digo: “uf, yo pierdo el tren, fijo...”. Con mi “spanglish”, cojo mi billete y me meto en el tren. Y cuando estoy dentro, me doy cuenta que no llevo dinero ni teléfono, que me lo había dejado en el hotel con las prisas. Soy una persona indocumentada en un tren que tenía que hacer cuatro horas hasta Nueva York, sin saber adónde iba y con un “spanglish” sospechoso. Y no tenía forma humana de avisar de que, efectivamente, había cogido el tren y que iba para allá. Lo único que llevaba era una tarjeta de prepago de esas que compras allí en Nueva York –porque llamar es carísimo y con esas tarjetas marcas unos códigos y puedes llamar– y me fui para una cabina, pero sólo servían monedas. Entonces, había una chavala sentada al lado mío, vi que sacó el teléfono móvil y le digo, con mi medio inglés-medio español y una imagen poco presentable (despeinado, con la barba), “Mira, que yo voy a cantar en el Carnegie Hall esta noche, y necesito que me dejes tu móvil para llamar”. Imagínate, como si tú vas para Madrid y se te sienta un espantapájaros en el AVE y te dice que va a cantar en el Teatro Real esa noche y que “déjame el teléfono...” No sé cómo lo hice, pero la chica me dejó el teléfono y pude confirmar que llegaría, “oigan, señores, que voy para allá”. Cuando llegué a la estación, la chavala me metió en un taxi, me mandó al teatro, llegué a las ocho y cuarto, entré en el camerino y... aaah! Mientras uno de los músicos de Maite me ponía los botines y otro la camisa, ensayé allí en medio lo que pude y ¡a las ocho y media estaba el tío en lo alto del escenario para hacer hora y media de concierto! Y recuerdo –fíjate si llevábamos prisa–, que cuando terminamos la actuación me veo en el camerino una bufanda muy fea y digo “esto no es mío; esto ¿de quién es?”. Y era que el que fue a ayudarme el pobre, con la prisa, cogió todo lo que había detrás en el taxi, incluida la bufanda del taxista y dos o tres libros, se lo llevó todo. A la muchacha la invité para que fuera a verme; le dejé sus dos entradas, porque me contó que iba a ver a su novio. Miguel Mora escribió un artículo en *El País* y refirió todo esto.

**M. A. Fernández** > Arcángel, ¿a ti qué flamenco es el que te interesa?

**Arcángel** > ¿A mí? El bueno. Me da igual de dónde venga. Me interesa la buena música, me interesa el flamenco que es arriesgado, que expresa cosas, que es comprometido con el arte... El flamenco que tiene un concepto de una afinación, de un ritmo. La buena música, en definitiva.

**M. A. Fernández** > No haces distinciones sobre la comercialidad, las ventas, si para minorías o para mayorías...

**Arcángel** > Ni el minoritario ni el que vende más: me interesa el bueno. Si el comercial es bueno y vende, alabado sea el Señor; si es minoritario, pues también.

**M. A. Fernández** > ¿Tú eres más de Mairena o de Marchena?

**Arcángel** > Soy más de Marchena. Reconozco la labor de cada uno; los dos son grandes maestros. Uno, Antonio Mairena, más cercano a mi época, hizo una labor importantísima de acercar a mucha gente al flamenco y de trasladarnos en su voz, muy clarito, lo que eran los palos del flamenco. Pero me quedo con Pepe Marchena porque para mí era más creativo, un hombre más arriesgado, quizás, en su concepto de la música. De hecho, tuvo muchísimos problemas. Hubo una época en que lo denostaron, porque él barajaba otro concepto y tenía otras cosas en su mente. No sé si era más

emprendedor, pero entroncó más con esa forma de ver el flamenco. En fin, admiro a ambos y reconozco que los dos son la tradición y la memoria importantísima del flamenco.

**M. A. Fernández** > “El maestro de maestros”, que se autocalificaba él... “Tientos de los Montes de Toledo por el maestro de maestros Pepe Marchena”. ¡Qué “guasa” tenía Pepe Marchena también...! ¿A ti te obsesiona ser original, no parecete a nadie cantando?

**Arcángel** > No, yo creo que eso no hay que buscarlo; es algo que si surge, surge, y si no, pues te aguantas con lo que tienes.

**M. A. Fernández** > ¿El flamenco es un espíritu, al que se le van añadiendo cantes, estilos, creaciones, que admite o rechaza?

**Arcángel** > Totalmente. Así lo creo. Para mí, sí.

**M. A. Fernández** > Tú sabes que algunos aficionados se contrariaron mucho cuando José Mercé habló en uno de sus cantes de “las pilas alcalinas”...

**Arcángel** > Sí; pero oye “pilas alcalinas pa mi corazón cansao” tampoco me parece ninguna aberración. Hay gente que canta cosas mucho peores.

**M. A. Fernández** > Sin duda, sin duda. Lo que ocurre es que a los grandes se os exige que mantengáis el tipo y el mito, que mantengáis el flamenco como una sacristía... Hemos hablado antes de la pureza...

**Arcángel** > Bueno, me parece bastante frío y calculador que se quiera mandar en los sentimientos de los demás. Estoy cansado –y creo que es lícito de que la gente se canse– de hacer siempre lo mismo. Es justo y es humano que me pueda cansar, no sólo yo sino mucha gente, de repetir siempre lo mismo, de sintetizar mi existencia en el mundo a tener que hacer miméticamente y exactamente lo que otros han hecho, y que además lo hacían mejor que yo. ¡Es que yo no quiero que mi vida sea eso! Tampoco le pongo a nadie una pistola en el pecho para que le guste lo que yo hago, pero tengo bien claro lo que me gusta y lo que quiero hacer. Yo pienso que ellos ya lo hicieron y lo hicieron muy bien; nosotros tenemos que, a través del legado que ellos nos han dejado, argumentar nuestro concepto. No podemos convertirnos en meros imitadores. Yo creo que eso no lleva a ningún sitio. Creo que es una transgresión y una aberración lo que se haría con la creatividad. Es que me parece que es un contrasentido que siempre se ha premiado a la creatividad y ahora queramos premiar al que mejor imita. Es algo que no va con mis principios. Evidentemente, tenemos que tener una referencia y unos cánones que ahí están, los respetamos –cosa que algunos todavía no se han enterado, de que los jóvenes respetamos la tradición–, pero tenemos otra forma de ver las cosas: por lo que sea, por nuestras circunstancias, porque hemos avanzado en otros conocimientos, la vida va por otros lados, yo qué sé... Tenemos otras inquietudes y eso hay que respetarlo, porque encajonar a la persona a que imite lo que está haciendo el de enfrente, no lo entiendo.

**M. A. Fernández** > ¿Qué debe aprender el flamenco de otras músicas?

**Arcángel** > Bastante cosas, creo. Lo que pasa es que el flamenco tiene un arma que es la más poderosa, su capacidad de transmisión y de emoción. Ahí creo que le tenemos la batalla ganada a unas cuantas de músicas; no voy a decir a todas, pero la capacidad de emoción y de transmisión que tiene el flamenco es difícil de conseguir en otro tipo de música. Ahora bien, debemos aprender a tener un orden, debemos aprender a ser más profesionales, debemos aprender a vender nuestro arte bien, porque esto es un negocio; nos tenemos que dar cuenta los flamencos de que esto se ha convertido en un negocio, que por un lado va el talento, la tradición, la afición, y por otro lado va el negocio del flamenco, del cual viven muchas familias y es un negocio del que todos formamos parte. Debemos, creo también, ampliar nuestra formación, sobre todo nuestra formación cultural, nuestra formación para otro tipo de cuestiones. El tejido empresarial tiene que ser mucho mejor, las instituciones tienen que hacer bastante mejor las cosas por el flamenco –antes estábamos charlando con el rector de la Universidad y hablábamos de eso, ¿flamenco, música subvencionada? Sí, claro; evidentemente, pero bien utilizado el dinero. O sea, esto es como todo. Entonces, el flamenco debe aprender de muchas cosas.

## “LA CAPACIDAD DE EMOCIÓN Y DE TRANSMISIÓN QUE TIENE EL FLAMENCO ES DIFÍCIL DE CONSEGUIR EN OTRO TIPO DE MÚSICA”

**M. A. Fernández** > Se cumplen ahora cien años del nacimiento de Antonio Mairena. ¿Hay un cante gitano y un cante payo?

**Arcángel** > Evidentemente, porque hay gitanos y payos.

**M. A. Fernández** > ¿Y cómo es tu relación con los cantaores gitanos?

**Arcángel** > Buena, admiro su forma, y espero que ellos admiren la nuestra. Históricamente, ha habido sus peleñas, pero creo que ya es una distancia salvada. Hoy día, se convive perfectamente. Y es lógico, porque cada uno tiene unas condiciones de vida distintas y cada uno traslada en el cante su vivencia personal; cada uno tiene una forma de ver las cosas. Ahora bien; que esté de acuerdo con que nos han hecho creer durante mucho tiempo que el flamenco era exclusivamente de los gitanos, pues no estoy de acuerdo. ¿Que son una parte importante? Importantísima. Ahora, que sea exclusivo de ellos, pues no. Yo creo que el flamenco es de todos; que ellos lo hagan con una expresión, que yo soy el primer admirador y me gusta, evidentemente que sí, pero de ahí a afirmar que el cante o el arte flamenco es solamente de los gitanos... Bueno, a la vista está: hay muchos cantaores que han sido de los más importantes que no eran gitanos,

Antonio Chacón; Paco de Lucía, en la guitarra... Bueno, la guitarra es una cosa casi de..., no voy a decir de payos, pero, Vicente Amigo, Manolo Sanlúcar... O un montón de bailaores. Yo creo que el flamenco es de todos, cada uno con su expresión y cada uno con su forma de ver las cosas.

**M. A. Fernández** > A partir de la adjudicación de la Llave de Oro del Cante a Antonio Mairena, y de “Mundo y formas del cante flamenco”, que escribió con el poeta cordobés Ricardo Molina, se produce un énfasis en el papel de los gitanos en el flamenco. Hay flamencólogos que le adjudican a lo gitano la supremacía en el flamenco, sobre todo en el cante. Por esto te pregunto. Y tú dices: “creo que eso ya está superado”...

**Arcángel** > Mira, a mí no me parece mal que se defiendan los derechos de cada cual. El problema es cómo lo entiende la gente. Verás, que se defienda la importancia del gitano andaluz no me parece mal, el problema es que el de enfrente lo entienda mal y lo entienda de manera que eso signifique que tenga que ir en contra de los payos. Ahí es donde está el error, en mi opinión. O sea, que se dicen muchas cosas, pero depende de la interpretación de los demás. Yo creo que defender –que es una teoría, además, en la que en parte estoy de acuerdo–, que el gitano andaluz tiene un papel importante en el desarrollo del flamenco, está claro. Ahora, que eso quiera decir que los payos no tienen un protagonismo en el mundo del flamenco o que sean como de segunda división, pues no; y ahí es donde está el error, que hubo gente que interpretó que eso quería decir que el flamenco era exclusivamente de los gitanos y los payos no tenían absolutamente nada que ver.

O sea, yo creo que es peor el mal uso de las expresiones que las expresiones en sí. Cada cosa está ordenada en su sitio, se le da la categoría que tiene y significa lo que significa.

*SÉPTIMA REFERENCIA AUDIOVISUAL: SEGUIRIYAS. ÁRCANGEL ACOMPAÑADO POR JUAN CARLOS ROMERO. PROGRAMA “LA TABERNA”, DIRIGIDO POR ONOFRE LÓPEZ. TELE ONUBA.*

**M. A. Fernández** > Se dice, Arcángel, que el cante que nos conmueve es el que duele al decirse; si el cantaor se duele, te llega más, te pellizca, te emociona más si se pelea con el cante. Pero en un cantaor con las características de voz que tú tienes, no podemos esperar esfuerzo ni pelea...

**Arcángel** > Bueno, lo importante es la capacidad de transmisión. A Enrique Morente le preguntaron una vez: “¿a ti qué cante es el que te cuesta más trabajo, cuál es el más difícil para ti de ejecutar?”, y Enrique respondió: “pues el que peor se me da”. Ni más ni menos, ese es el más difícil; puede ser una seguriya, que es difícil, o puede ser una guajira. Quiero decir, que cada uno tenemos unas condiciones vocales, y a cada uno nos cuesta trabajo una cosa, por mucha facilidad o menos facilidad que tú tengas; hay gente a la que le puede costar trabajo hacer vibrar la voz, hay gente a la que le cuesta afinar en determinados tonos, hay gente que le cuesta más cantar a media voz, más por abajo o más por arriba... Cada uno tenemos nuestras limitaciones. Pero las dificultades, evidentemente, siempre las hay.

**M. A. Fernández** > Decía Ramón Montoya que “cuando no toco un día la guitarra, lo noto yo; cuando no la toco dos

días seguidos, lo noto yo y el cantaor, y cuando me llevo tres días sin tocarla, lo noto yo, el cantaor y el público”. ¿Tú cantas todos los días?

**Arcángel** > Yo canto todos los días, sí. Pero, aunque cante todos los días, la barrera del escenario es bien distinta, porque la sensación acústica te cambia, te cambia tu tensión... No es lo mismo. Por muchos años que llevemos subiéndonos a los escenarios, nos seguimos poniendo nerviosos, y creo que cada vez peor, porque cada vez la gente espera más de ti. Lo que pasa es que uno aprende a controlarlo un poco y a disimular para que no se te note.

**M. A. Fernández** > ¿Tú sientes el miedo escénico ese que decía Jorge Valdano que le entra a los equipos rivales en el estadio Bernabéu?

**Arcángel** > Por supuesto, pero no miedo escénico por la gente, sino por mí mismo. Yo soy una persona bastante consecuente con eso, y egocéntrica –que no es egoísta– en ese sentido. Cuando me subo a un escenario, intento primero pasármelo bien yo y trasladarle ese ánimo a la gente. Esa es mi opinión. Realmente, la lucha la tienes contigo mismo, y si ganas esa batalla tienes muchas posibilidades de que los demás entiendan lo que estás haciendo.

**M. A. Fernández** > ¿Qué opinión tienes de las peñas flamencas?

**Arcángel** > Para mi punto de vista, mantienen latente la llama del flamenco. Son escenarios a los que la cantera acude para darse a conocer, para aprender. Pero creo, en lo que respecta al aprendizaje, que se han quedado un poco atrás, porque han reducido esa reunión, no para el aprendizaje, a una actuación cada viernes, que se reúnen a tomar una copa, que a mí me encanta también y voy, pero para hacer cantera se necesita algo más que eso. Creo que el objetivo se ha quedado en ver actuaciones en vivo y eso es muy importante, pero conozco muy pocas peñas que organicen audiciones, charlas, excursiones para ver exposiciones, que se interesen por la investigación del flamenco... No lo veo. Creo que es algo en lo que se tienen que poner las pilas, si son alcalinas mejor.

**M. A. Fernández** > ¿Eres partidario de que se haga pedagogía académica flamenca, que el flamenco esté en la universidad, que esté en todos los foros culturales donde se pueda llevar...?

**Arcángel** > No sólo soy partidario, sino que lo veo necesario. La pedagogía existe en la música y también tiene que existir en el flamenco. Cualquier persona en Finlandia, en Japón, en la China o en Corea del Norte tiene derecho a saber cómo es la estructura de una soleá de Alcalá, de una soleá de Lebrija, de Utrera, o de la seguiriya de los puertos, o del fandango de María la Conejilla.

Eso no lleva implícito que luego sea capaz de ejecutarlo, y además con talento; esos son dos caminos diferentes. Ahora, el flamenco, desde un punto de vista técnico es claro que se puede explicar, y es necesario que se explique. Porque, además, ocurre que las cátedras de flamencología que se dan, por ejemplo, en Córdoba y en Granada, están mirando el flamenco desde el prisma de la música clásica, que es un espíritu totalmente distinto al flamenco, que no tiene



absolutamente nada que ver. Así que creo...

**M. A. Fernández** > ¡A ver si lo vamos a meter en unos círculos tan eruditos que va a perder su condición de popular, que el flamenco es una música de la calle...!

**Arcángel** > Yo no lo creo, y si lo pierde, a eso nos arriesgamos. Yo soy bastante consecuente con las cosas. Aquí lo que no se puede es barrer para dentro siempre. ¿Estamos de acuerdo en que el flamenco sea un negocio y que haya profesionales del flamenco y que el flamenco vaya a los grandes teatros, y vaya al Carnegie Hall, y vaya al Maestranza y tenga repercusión?, todo el mundo dice: “sí”. ¿Estamos de acuerdo que eso lleve implícito que no se puede otra vez volver a la época de un reducto de cinco personas en un sitio escogido?, “no”. Entonces, estamos en un contrasentido. Una cosa lleva implícita la otra, eso es lógico: si hay un avance en un sentido, hay retroceso en otro. Ahora, que yo prefiero que el flamenco esté en los teatros que en muchos sitios donde la gente va a emborracharse, y a comer tortilla de patatas, y a ver a uno que está ahí en el escenario mientras charlo con el de al lado y me harto de reír. Pues mira, como músico y como flamenco que me siento y como representante de esta música, lo que quiero es lo mejor para ella. Y que cuando se esté ejerciendo, se le eche cuenta y ya está. A nadie se le pone una pistola en el pecho para que vaya al teatro; el que vaya, que esté atento a lo que hay.

**M. A. Fernández** > ¿Cómo crees que están tratando los medios de comunicación al flamenco actualmente?

**Arcángel** > Mal, mal... Es verdad que cada vez hay una aparición en cuantía un poquito más elevada, pero lo siguen tratando mal. De hecho, en nuestra cadena de televisión, que es la cadena autonómica de los andaluces, los programas de flamenco los ponen a la una y media de la madrugada, con lo cual está haciendo una restricción de público, totalmente. Ya quisiera yo que muchos de los programas del corazón, que los ponen a las cuatro de la tarde, los pusieran a las dos de la madrugada, a ver quién se levantaba a ver a esa gente criticar. El problema es que no competimos en igualdad de condiciones, está clarísimo.

**M. A. Fernández** > Como profesional de la televisión que soy, te digo que el flamenco se pone a esa hora porque no tiene audiencia suficiente para mantener una audiencia de “prime time”. También una televisión pública se debe a sus audiencias, Arcángel... La televisión también es un negocio, lo mismo que el flamenco, amigo...

**Arcángel** > Sí, pero la pública de Andalucía no debía de hacerlo, ¿no? Que es nuestra, que la pagamos entre todos. Pero, aparte de estas historias, creo que es una publicidad engañosa, porque no se compite en igualdad de condiciones. Usted me puede demostrar que a igualdad de condiciones, a la misma hora, en el mismo sitio, usted emitiendo un programa del corazón y un programa de flamenco, tiene mucha más cuota de clientes... Bueno, pues yo creo que sería infimo el porcentaje. Estoy completamente convencido.

A las cuatro de la tarde... Es que no hay que ser muy inteligente, a las cuatro de la tarde es cuando todo el mundo ha llegado del trabajo, ha terminado de comer y está en su casa con el mando, viendo la tele descansando un rato. Si tú la

única opción que tienes es Antena 3, programa del corazón; Telecinco, programa del corazón; La 2, los bichos, que me parece muy interesante, pero ¡coño!, a las cuatro de la tarde, acabado de comer con los bichos... ¡Ponlos a las siete! En Canal Sur, la novela venezolana... ¡Es que tampoco tienes otra opción! Ahora, que pongan el programa de flamenco a las tres de la tarde, verás como sube la cuota de audiencia. Vamos, yo creo que es que empiezan la casa por el tejado, y ya ellos parten de la base de que ¡como no lo van a ver...! Pues a la una y media de la madrugada. Y eso no es así. Entonces, yo creo que el tratamiento del flamenco en los medios no es el correcto.

*OCTAVA REFERENCIA AUDIOVISUAL: ÁRCANGEL POR FANDANGOS DE HUELVA, HACIENDO COMPÁS SOBRE UNA MESA CON LOS NUDILLOS DE LA MANO. PROGRAMA "LA TABERNA", DIRIGIDO POR ONOFRE LÓPEZ. TELE ONUBA.*

**M. A. Fernández** > Ahí cantabas, haciendo compás con Onofre López, que es el hombre que más sabe del fandango de Huelva, sin duda.

**Arcángel** > La verdad es que sí.

**M. A. Fernández** > ¿Cómo te llevas con los críticos flamencos?

**Arcángel** > Yo, bien. Hay algunos que no se llevan bien conmigo... Hombre, verás, evidentemente, como parte del negocio del flamenco, debo ser responsable de aceptar las críticas y de aceptar lo que de mí digan... Excepto, como ha pasado con una persona en concreto, que no viene al caso, que se me hiera personalmente. Yo no creo que nadie que se suba a un escenario tenga que estar expuesto a que te ofendan o se metan en aspectos personales de tu vida que nada tienen que ver con los artísticos. Artísticamente, de mí pueden decir lo que quieran; jamás he tenido ninguna diferencia con un crítico porque haya dicho algo de mí artístico. Acepto su opinión. Ahora, si te metes en lo personal, amigo, "con la iglesia hemos topado". Creo que ese no es el camino.

**M. A. Fernández** > En general, ¿dirías que el cantaor es respetado por el público y por la crítica, que goza de la consideración de otros músicos?

**Arcángel** > El público es bendito. El público, en general, acepta siempre de buen agrado lo que se hace en el escenario; te apoya y te da no sólo su consentimiento, sino su calor. Del público, ninguna queja, porque se merece todo.

**M. A. Fernández** > Unas preguntas para ir terminando ya. Mirando al futuro, ¿cómo pervivirá el flamenco, cómo crees que será el cante en el futuro?

**Arcángel** > Es muy difícil prever eso. Imagino que se irá apuntando al carro de nuevas tendencias que vayan surgiendo, porque el flamenco es así, el arte es así, está en constante cambio... Pero seguirá conservando su esencia y su espíritu, porque es lo que lo hace diferenciarse de otras músicas. Y seguiremos admirando la tradición, y sobre todo, algo importante será que la cuota de cantaores y de guitarristas y bailaores que hacen flamenco ahora, en el año 2009, pues

en el año 2080 serán parte de la tradición, cosa que parece ser que los flamencos no han entendido mucho, que las cosas que están pasando ahora mismo nos parecen transgresoras y novedosas, pero cuando pasen setenta años serán parte de la tradición.

**M. A. Fernández** > Sin duda, sin duda... ¿Te ves cantando dentro de veinticinco años como cantas ahora?

**Arcángel** > Dentro de veinticinco años, muy malamente cantaré ya, porque es que realmente la vida, si se me permite la expresión, es una putada: cuando vas adquiriendo conocimiento, te fallan las facultades. Es como ponerte el caramelito y quitártelo cuando lo vas a saborear.

*A PARTIR DE ESTE MOMENTO SE ABRE EL TURNO DE PREGUNTAS PARA LOS ALUMNOS, DE LAS QUE SE EXTRAEN LAS SIGUIENTES:*

**Alumno** > Pregunta sobre Pitingo. ¿Qué te parece? Yo no lo considero como un flamenco, con esas cosas que canta...

**Arcángel** > Siento contradecirte, pero Pitingo formará parte de la tradición del flamenco dentro de ochenta años. Creo que no me voy a equivocar. Otra cosa es que a ti o a mí nos guste. Yo creo que ese muchacho ha apostado por un tipo de música, que a él le parece la correcta, yo lo respeto, y lo que creo rotundamente es que su música está apoyada en el flamenco. Eso lo creo.

**Alumno** > Quería decirte que hay algo que me ha sorprendido, y es tu respuesta cuando te ha preguntado Miguel Ángel sobre lo del cante gitano andaluz y el cante payo. Yo discrepo ahí bastante. Tú, en la vida podrías cantar como cantas, con tu lamento, con esa facilidad que tienes, si no hubieran existido El Agujetas, Juan Talega; que es la esencia, la raíz, si la gente no se hubiera reunido en la fragua a cantar, a improvisar, a hacer ese compás del que hablabas antes... Eso no te sale solo de lo más profundo del corazón. Para mí, el flamenco es una pura transmisión de sentimientos, una filosofía de vida, que eres flamenco desde que te levantas hasta que te acuestas, que es algo que está en lo más profundo del corazón del ser humano. Eso se tiene que vivir. Algunos de tus cantes nos han llegado al alma, nos han emocionado, pero tú no hubieras llegado nunca a cantar así sin todos los que vivieron y cantaron antes que tú.

**Arcángel** > Pero, ¿en qué discrepas?

**Alumno** > Pues que a mí me ha desilusionado un poco al escucharte que te gusta más Marchena. Para mí no existe ni bueno ni malo, existe lo que me gusta. Entonces, lo que ahora se potencia más es... En fin... Hay una cantidad de artistas flamencos olvidados del mundo, que se van a morir de pena en una esquina, que es que pones cualquier emisión y solamente se escuchan cantar a tres cantaores flamencos, y me duele eso. Lo que quería decirte con todo esto es que tengas siempre buena memoria, que no olvides nunca de dónde ha venido el flamenco, que sigas creando y que sigas siendo tú mismo. Yo quiero decirte que no existe el cante del payo y cante del gitano, que la historia no la puedes cambiar, que la raíz del cante flamenco viene del pueblo gitano. Eso es lo que quería decirte...

**Arcángel** > Es que yo no he dicho lo contrario. Yo he dicho que el cante gitano andaluz o los gitanos andaluces han tenido mucho que ver en el flamenco, pero que no es exclusivo de ellos. Entonces, no se entiende cómo Antonio Chacón, que es uno de los primeros cantaores que consolidan el cante, tenga la importancia que tiene. Esa es mi opinión.

**Alumno** > ¿Cómo fue tu experiencia con Mauricio Sotelo, que hace una música muy diferente del flamenco?

**Arcángel** > La experiencia con una persona que lo que hace es música contemporánea, pues imagínate... El sonido es totalmente distinto, el acompañamiento casi inexistente, un acompañamiento a base de otras fórmulas, de crear unas armonías con los instrumentos... Creo que para el flamenco puede ser una vía de exploración importante, porque es un acercamiento a una música clásica que hoy interesa mucho en el mundo, como es la música contemporánea. Es importante que la persona que se dedica a cantar tenga, al menos, unas nociones básicas de la guitarra, para saber los tonos en que cantar, para abrir la armonía, porque la incorporación de la armonía al arte flamenco es importantísima, es de las aportaciones más importantes. Y hay otra, también importante, aunque parece que nadie le echa cuenta, y es el micrófono.

## “EL CANTE GITANO ANDALUZ, O LOS GITANOS ANDALUCES, HAN TENIDO MUCHO QUE VER EN EL FLAMENCO, PERO QUE NO ES EXCLUSIVO DE ELLOS”

**M. A. Fernández** > La ayuda de la técnica...

**Arcángel** > Parece sólo una cuestión de ayuda técnica, pero es bastante más; ¿cómo va a ser lo mismo para el cantaor lo de antes, que se tenía que expresar en una plaza de toros donde lo iba a escuchar todo el auditorio, que cuando tiene un micrófono, que te facilita tanto hacer llegar la voz a esa gente? La colocación de la voz, tu forma de expresar..., todo cambia. Y lo mismo para la guitarra. ¿Por qué los guitarristas no habían desarrollado una técnica importante?, porque era imposible que con esa tensión sonaran ciertos detalles y se pudieran hacer ciertas cosas en la guitarra. Hoy en día, con la incorporación de la sonorización, es posible. En fin, que trabajar con aportaciones nuevas, que traen al flamenco un sonido diferente respetando su raíz, me parece siempre interesante.

**Alumno** > ¿Qué cantes prefieres y en cuál te sientes más a gusto?

**Arcángel** > Pues, mira, te digo igual que Enrique Morente: el que más me gusta es el que mejor se me da. Y el que mejor se me da, no sé cuál es. A mí el flamenco me gusta en toda su extensión y toda la riqueza que tiene. Pero mis

preferidos son la soleá y la seguriya.

**Alumno** > Vamos a ponernos hace diez o quince años, cuando empezabas a cantar por soleá. El público sabía, aunque no entendiéramos mucho de flamenco, que ibas a cantar por soleá. Pero hoy día ese toque es de otra forma, no lo identificas, ¿qué es? ¿Es para darle posibilidades al cantaor o es simplemente flor de un día, una moda?

**Arcángel** > Una pregunta interesante. Cuando antes sonaba la guitarra por soleá, era un signo evidente de que eso era una soleá. Ahora hacen otra cosa, con otros acordes... Pues, oye, si está bien construido y tiene sentido, está bien. Ahora bien; si el que no tiene conocimientos flamencos quiere utilizar eso como argumento para decir que no tiene nada que ver, pues tampoco lo veo bien. A ver cómo lo explico para que se me entienda... Que el de enfrente no esté a la altura de conocimientos de ti o del que está tocando, no quiere decir que lo está haciendo mal; eso depende del conocimiento del interlocutor. Damos por supuesto que el interlocutor tiene un nivel musical y un nivel cultural bueno, y escucha una entrada por soleá que no se ajusta a los cánones antiguos. Mi opinión: tú puedes cambiar el decorado, pero cada cosa tiene que saber a lo que se está haciendo...

**M. A. Fernández** > Tú defiendes el derecho del artista a innovar, a crear...

**Arcángel** > Claro. Hay que mantener la esencia de las cosas. Tú puedes hacer algo con otra estética, pero el sabor y el resultado debe ser el mismo. Luego, hay gente que lo hace bien y hay gente que lo hace mal. No creo que sea flor de un día; más bien creo que por ahí va el camino. La gente experimenta... Imagino que debe ser frustrante para un guitarrista que ha tocado esa llamada de la soleá veintisiete o veintisiete mil, todas las veces que la ha tocado, tener que repetir lo mismo: una, para que el público se entere de que está tocando una soleá, y dos, para que nadie le pueda decir: “es que usted no respeta la tradición”. A mí me parece eso muy frustrante. Yo, como guitarrista si lo fuera –de hecho, como cantaor lo hago–, busco otros caminos. Es que a veces se toman decisiones y se hacen valoraciones demasiado a la ligera sobre lo que hacen los demás. Quizás para mí sea más fácil imitar a un cantaor que asumir el riesgo de poner mi cosita para que, cuando mi cosita la escuchen los demás, digan “eso vale” o “eso no vale”. Imitar, va a valer casi seguro, porque cuando tú imitas estás imitando un canon, y es mucho más fácil. Vas a poner de acuerdo a mucha más gente, vas a entroncar con mucha más gente que tiene tendencia a escuchar a ese cantaor. Ahora, cuando tú eres capaz de cambiar las tuercas de sitio, estás asumiendo un riesgo, y yo creo que ese riesgo hay que valorarlo y hay que premiarlo. Insisto: siempre con respeto a la tradición y partiendo desde ella, por supuesto.

**Alumno** > Mira, yo sé que cuando más a gusto se está en una reunión, se canta por bulería y todo lo que tú quieras, y cuando más fatiguita se tiene se canta con lo más profundo que se tiene en el corazón. Mi pregunta es: un artista de tu talla, ¿a qué se agarra cuando sube a un escenario y tiene que cantar por soleá o por seguriya, a qué se agarra para transmitir? Es que para mí lo fundamental del cante es la transmisión, sin eso no hay cante. Entonces, ¿en qué se agarra un chaval joven con tan buena hechura como tú cuando tienes que arrancarte por esos palos? Porque las fatiguitas que pasaron los cantaores viejos...

**Arcángel** > Evidentemente, las fatigas que pasaban los cantaores antiguos, nosotros no las pasamos. Ellos pasaban fatigas elementales como el hambre, problemas sociales de otra índole... Ahora hay otros problemas, que no porque no hayan sido como los de antes tienen menos importancia; a cada uno le duele lo suyo... Yo, sobre todo me agarro a una cosa que para mí es muy importante: no traicionarme nunca como persona. La sensación de que no cambias tu discurso a las primeras de cambio, de que estás luchando contigo mismo para superarte..., a eso es a lo que hay que acudir. Es verdad que a mí me hubiera encantado vivir esa época..., no he tenido la oportunidad, pero siento el flamenco igual. Creo que lo siento igual porque sería muy capaz de vivir sin muchas cosas de las que vivo, pero sería incapaz de vivir sin flamenco. Por lo tanto, no es algo que esté dentro de mi vida, sino que es mi vida propia. Cada vez que uno se sube a un escenario y se te presentan tus miedos, tus temores, el flamenco es el que te acompaña siempre. A eso es a lo que se recurre.

**Alumno** > Me alegra escuchártelo, porque la verdad es que pensaba “este chaval ¿por dónde andará?”, y es justo lo que yo me imaginaba.

**Alumno** > La palabra “duende” quizás esté obsoleta... En estos días no la he oído. Me parece haber entendido que te gusta más la actuación en un teatro que en un sitio pequeño, donde la gente pueda estar un poquito borracha y poco atenta. Me pregunto, ¿el duende sale con más facilidad en un teatro con una gente que está atenta o en un sitio de borrachos?

**Arcángel** > Vamos a ver, primero, el duende yo no sé lo que es. Sé que es algo que está en los cuentos. Pero si hacemos un paralelismo de la palabra “duende” con transmisión, entonces me lo empiezo a creer. Eso ya es otra película. Ahora bien, para mí, la máxima expresión del arte es el teatro, porque es donde la gente es plenamente consciente de lo que haces, tanto el que canta como el que escucha; en una fiesta, el que canta está borracho, tal vez, o está a gustito, y el que escucha, también. Pero estoy seguro de que muchas de esas fiestas, si las escucháramos fríamente, con otras predisposiciones, al otro día no nos dirían lo mismo. Por lo tanto, el arte es una consecuencia del estado de ánimo. ¿Dónde es mejor o qué foro es más favorable para expresarte si tú eres una persona tímida? Pues cuando estás de charla con los colegas, tus copitas, ahí está todo el mundo bien. Pero no nos olvidemos que esto se ha convertido, y lo he dicho antes, en un negocio. Y aquí ya no es el duende que no ha venido... El duende es que a las nueve de la noche tiene que estar usted en el Lope de Vega, muy bien vestido y muy bien peinado, y que hay mil personas que han pagado por ver su actuación; que quizás ha discutido con su pareja, porque ella quería ir a ver otra cosa y él se ha ido para allá, se sienta allí y lo que quiere es... “a ver, venga, a ver, ahora qué, larga...”. Me parece muy bien, pero hay que diferenciar una cosa de la otra. ¿Qué foro va a ser más cómodo y más favorable? Evidentemente, cuando estoy en una fiesta con mis amigos, que no tengo presión ninguna, que si canto y desafino no pasa nada y que interviene el otro y me echa una mano y nos reímos...

**M. A. Fernández** > Luego entonces, lo del duende flamenco...

**Arcángel** > Mira, esto es como todo. No es lo mismo que un torero cuaje un toro en Coria del Río que lo cuaje en La

Maestranza. La presión no es la misma, la atmósfera no es la misma, el ambiente es mucho más desfavorable... ¿Qué es lo que quiero yo para el flamenco?, ¿dónde es más difícil que salga el duende?, pues en un ambiente desfavorable. ¡Pero esa es la lucha que me gusta, superar esa barrera!

**M. A. Fernández** > El cantaor tiene que abstraerse y adentrarse en su mundo.

**Arcángel** > Sí, hay una cosa que a mí me gusta muchísimo, que es sentirme solo en medio de mucha gente. Esa es una sensación muy bonita... Cuando tú sales a un escenario y tienes dos mil quinientas personas delante, tienes que estar capacitado para entender que sólo estáis ahí el guitarrista y tú, que allí no hay nadie más, que tú estás solo. Solo con dos mil quinientas personas alrededor tuyo.

**M. A. Fernández** > Ahora sí terminamos ya. Veo que les hubiera gustado conversar mucho más con Arcángel, pero... Me voy con varias conclusiones de esta charla. Una, que he estado conversando con un cantaor que lo tiene todo muy claro, aunque tiene treinta y dos años todavía. Otra, que no hará falta que pasen veinte años para que se considere a Arcángel, sin discusión, como un clásico del cante. Y tres, que he podido confirmar el respeto y el apego que le tiene a la tradición, y eso a los aficionados viejos nos reconforta. Arcángel pertenece a la rama nueva del flamenco y es uno de los puntales más fuertes de la nueva época dorada que estamos tocando ya con las manos. Le quiero agradecer a Manuel Curao, director de estos cursos, el privilegio que me ha ofrecido de estar aquí y poder hablar con Arcángel estas horas, cuando en la radio una entrevista de media hora es casi impensable. Un privilegio, Arcángel. Gracias, flamenco...

**Arcángel** > Para mí también lo ha sido. Muchas gracias.

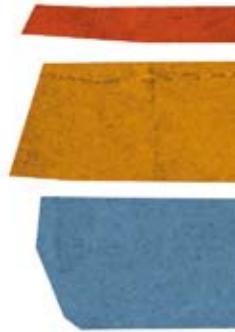
**M. A. Fernández** > Podemos ponerle un broche final a esta charla con un poquito de cante por soleá, un palo tan de tu gusto, Arcángel... Una grabación que...

**Arcángel** > ¡Ea, quita eso...! Venga, un apunte, un poquito por soleá... (risas).

*Arcángel hace compás con los nudillos en la mesa y se entona por soleá a palo seco. El público asistente, agradecido, lo despide con un fuerte aplauso.*









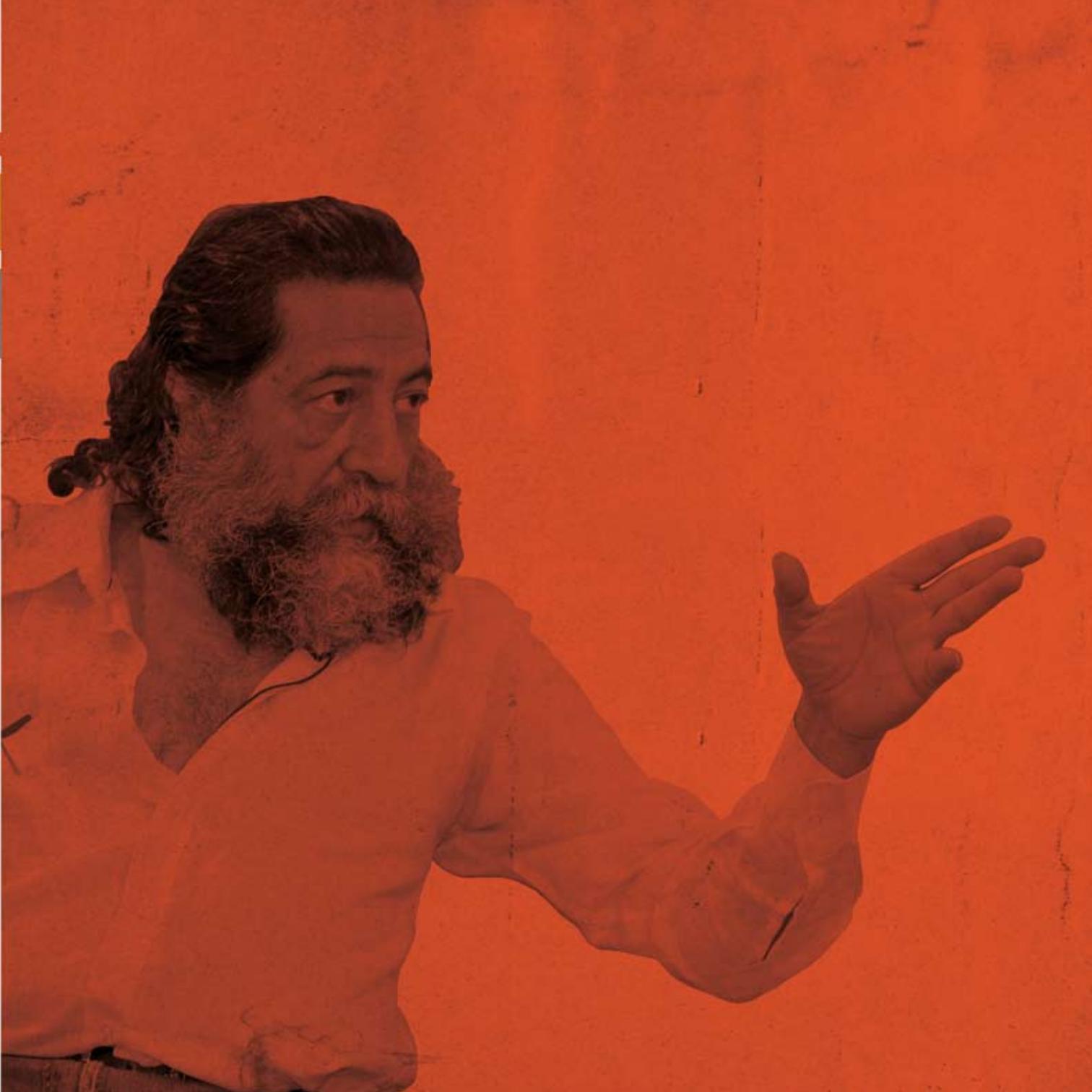




**CAPÍTULO V**



**MANUEL MOLINA**  
**Y ANTONIO ORTEGA**



**MANUEL MOLINA: ALMA LIBRE**  
ANTONIO ORTEGA

En el hambre de Manuel Molina, manda él. Aunque sea una frase hecha del romanticismo flamenco, en este caso, es una realidad que apostillo con conocimiento de causa. He presenciado momentos en los que me impresionó la reacción de lealtad que a sí mismo se tiene este poeta de lo jondo, rebelde siempre ante el poderoso que pretende comprar con dinero algo que para él no tiene precio. Molina no es un hombre de dobles fondos, es lo que se ve, y posee la virtud de ser capaz de habitar en la miseria sin que a su alrededor vuelen las pelusas del desaliento: “Yo sólo tengo una camisa blanca, pero salgo todos los días con ella puesta como si la estuviese estrenando, limpia y planchada, parece nueva, pero no lo es”. Esa concepción bohemia de la vida es quizá su mayor tesoro y seguramente también su carga más pesada, pero para él es algo irrenunciable, porque le “encanta el pan con manteca”. Me fascina, en los tiempos que vivimos, saber que quedan personas capaces de resistir ante suntuosas tentaciones materiales con tal de no perder la libertad de decidir. En este sentido, Molina es un ejemplo.

Cuando le propusimos participar en los cursos “Los Flamencos hablan de sí mismos”, el artista sólo puso una condición: hablar sin tapujos de su vida. “Yo no tengo nada que esconder, soy el resultado de los días que he vivido y estos están repletos de hermosas experiencias y aberrantes acciones”. De este modo, me dejó abierta la veda de la libertad para preguntarle lo que yo quisiera. Evidentemente, mi objetivo no era mirar debajo de la alfombra, sino repasar su trayectoria profesional, y aunque esta vaya unida a otros aspectos que se adentran en cuestiones más personales sólo tiré del hilo cuando él me invitaba a hacerlo. Pero confieso que a pesar de las tentaciones, que las tuve, huí de los archiconocidos colores con los que se visten algunos “estilos periodísticos”. Manuel es ya de por sí un yacimiento del que brotan titulares por doquier. Cada reflexión es una frase digna de ser enmarcada: no titubea, no se explica ni se excusa: dice lo que piensa y hace lo que siente. A veces roza el vértigo cuando tiene claro el mensaje: apunta, tira y atina, pero jamás pierde la calma. Confieso que esa valentía del entrevistado me facilitó la tarea para no caer en determinados recursos periodísticos que me ayudaran a mantener nuestro encuentro durante las cuatro horas que fija la sistemática de estos cursos sin que decayera el ritmo. Creo que lo logramos, pero insisto en que el mérito sólo fue suyo. Su vida, como él mismo anunció, ha dado mucho de sí: desde sus comienzos artísticos cuando sólo era un niño con Los gitanillos del Tardón, su paso por el grupo Smash (donde los tratadistas localizan el origen del flamenco fusión) y sobre todo su unión sentimental y artística con Lole Montoya en los coletazos del franquismo, han cultivado a un hombre que ha sabido saborear los gozos de la fama con la misma intensidad que la calma de la vida cotidiana, más contemplativa; que lo mimo disfruta de un botellín en la plazuela Santa Ana rodeado de colegas callejeros que de una copa de Dom Pérignon en un restaurante de lujo en compañía de distinguidas personalidades. Le da lo mismo, lo importante para él es siempre el momento.

Para mí fue un honor, un placer. Disfruté del desafío y me ratifiqué en mi convencimiento de que a Manuel Molina no hace falta rasgarle las vestiduras para que se despoje de ellas, porque es como su obra: alma libre.

**MANUEL MOLINA**  
**Y ANTONIO ORTEGA**

**A. Ortega** > Un periodista que lo sea de vocación sueña con ir alcanzando metas en su carrera, pero a veces, la distancia desdibuja tanto el camino, que convierte el anhelo en un hecho inalcanzable. Les confieso que entre mis sueños tenía como objetivo poder contar con la experiencia de sentarme un día aquí, entre tanta gente interesada por este arte y por el mundo que lo rodea, para asumir el reto de entrevistar durante cuatro horas a un personaje del flamenco. Estoy seguro de que pocas oportunidades como esta que hoy se me brinda, volverán a repetirse en lo que pueda dar de sí mi carrera profesional. Pero claro, para llegar a esta tribuna hay que hacerlo cogido de la mano de otro compañero de viaje que se preste a desgarnar su vida ante las persistentes y en ocasiones impertinentes preguntas de su entrevistador. Es cierto que el prestigio que han alcanzado estos cursos facilita la labor a sus organizadores, pero el tiempo que establece el formato, asusta. En el flamenco contamos con grandes oradores, pero también con artistas cuya genialidad sólo saben exponer a través de su arte encima de un escenario. Afortunadamente para mí, este no es el caso, porque voy a contar con la connivencia de un artista, que a pesar de que atesora valores humanos que agranden más si cabe su figura, es un poeta de fácil verbo cuya estampa habla por sí misma. Por eso antes de que comencemos nuestra conversación, quiero invitarles que vean el siguiente vídeo.

*PRIMERA REFERENCIA AUDIOVISUAL: "VIDA Y OBRA DE MANUEL MOLINA". MONTAJE AUDIOVISUAL DE GIRALDA TV. 2009.*

**M. Molina** > Muchas gracias. Como dice mi primo Antonio, es para nosotros un gran honor estar hoy aquí. Espero no defraudarles.

**A. Ortega** > He querido utilizar como presentación este vídeo, que no es más que un breve montaje que he extraído de un documental que le realizamos al maestro Giralda TV, porque al menos a mí me impresiona la forma que Manuel tiene de caminar, de mirar al cielo, de respirar el aire de su Triana y de Sevilla; su aspecto bohemio, de chamán hindú-gitano y ese rostro que trasluce haber atravesado todas las edades de su vida consumiendo hasta el final cada una de las experiencias vividas, muestran a uno de los poquísimos casos de artistas flamencos difícil de catalogar: cantaor, guitarrista, poeta, en definitiva, artista. Si le escuchan tocar la guitarra observarán que con lo básico, con un qué desnudo y sin virtuosismo, es capaz de traspasar los sentidos; si prestan atención a su cante, agónico, de voz rozada, expuesta siempre al límite de sus fuerzas, apreciarán que con lo poco es capaz de atravesar el alma; si leen sus poemas, deducirán que no es un virtuoso literato, pero sí un poeta en cuya sencillez radica su grandeza. En definitiva, un hombre sin dobles fondos, que se muestra tal cual es, bien sea caminando por la calle o bien sea encima de un escenario. Pero todo tiene un principio.

Manuel, tú naciste en Ceuta, en mil novecientos cuarenta y ocho, pero muy poca gente sitúa tu nacimiento en esta localidad, ¿por qué crees que ocurre esto?

**M. Molina** > Cuando alguien me pregunta que dónde nací, no tengo más remedio que decirlo, pero cuando alguien me pregunta de dónde soy, pues siempre digo que de Triana. Es una forma de sentir, más que de otra cosa, porque a pesar de no haber nacido en el arrabal, yo respiro trianero por todos los poros de mi piel. Triana es como el patio de mi casa,

allí nos conocemos todos. Un pueblo puede ser precioso arquitectónicamente hablando, pero si la gente no lo es, ese pueblo, a mi parecer, no vale un duro. Y Triana es Triana porque la gente es maravillosa. La Isla, como la llaman algunos nativos.

**A. Ortega** > Dicen que el primer pueblo del Aljarafe.

**M. Molina** > No, el primer pueblo del mundo.

**A. Ortega** > He preparado una serie de fotografías que me gustaría que fuésemos comentando. Empezamos por esa que ya vemos en la pantalla (*fotografía a pie de página, izquierda*).

**M. Molina** > ¡Oh!, sí, eso es ese en la feria de Algeciras y ahí aparecemos mi hermano Antón y yo, vestidos los dos iguales, porque antiguamente, aunque no fuésemos gemelos, nos vestían de forma idéntica. Es una fotografía entrañable.

## “MI PADRE TENÍA UN PUNTAZO, Y ADEMÁS ERA UN FILÓSOFO; DECÍA: LAS COSAS HAY QUE HACERLAS CON SERIEDAD, PERO NO ES NECESARIO PONERSE SERIO PARA HACER LAS COSAS...”

**A. Ortega** > Pero de Algeciras os trasladasteis a Ceuta, ¿qué os llevó hasta allí? Tu madre enfermó, ¿no?

**M. Molina** > Sí, mi madre estaba muy malita, tenía tuberculosis, en aquella época esa enfermedad era muy popular, pero sin embargo había pocos fármacos que pudieran contrarrestarla, y el médico aconsejó a mi padre que los niños no tuviésemos contacto con ella y que estuviésemos lo más alejado posible. Finalmente aquella enfermedad acabó con la vida de mi madre, que nos dejó cuando yo tenía sólo cinco años y mi hermano tres y medio. Fue muy duro.

**A. Ortega** > Esta otra fotografía (*fotografía a pie de página, derecha*) es una de esas que tienes marcada en tu memoria, ¿no?



**M. Molina** > Sí, porque costó hacerla. Me acuerdo perfectamente de ese momento. Fue también en Algeciras, en el colegio, y me acuerdo perfectamente de ese día porque mi hermano no se quería poner y se puso a llorar “esmoreció”, entonces lo pusimos allí por cojones, y estuvo llorando un rato hasta que se le quitó un poquito el llanto y ya pudimos hacerle la foto. Además si os fijáis bien, tiene cara de enfadado.

**A. Ortega** > Tu madre falleció en tu infancia, pero tu padre también lo hizo en otra etapa trascendental para cualquier persona: en los primeros años de tu adolescencia.

**M. Molina** > Sí, yo tenía por entonces quince años, cuando más falta me hacía, de alguna manera dicho, porque en aquel tiempo... Ahora con quince años se piensa de otra manera, pero en aquella época con quince años todavía se era un chaval y nos hacía muchísima falta para muchas cosas. La muerte no entiende de las necesidades de los que no se mueren y cuando va a por alguien lo hace sin compasión.

**A. Ortega** > Seguimos recordando tu vida a través de las fotografías. En esta que vemos a continuación (*fotografía a pie de página, izquierda*), ya apareces con una guitarra entre tus manos. ¿Fue tu primera guitarra?

**M. Molina** > Esa guitarra me la mandó mi padre no recuerdo ahora desde dónde, porque él por su profesión de artista viajaba mucho, pero yo pensaba que era suya, que se la había comprado para él y que la había mandado a la casa para no cargar con ella. Antiguamente, mandaban las guitarras en una jaula de madera que venía llena de virutas, y yo la dejé allí quieta, sin tocarla, porque aquello no era un juguete y en mi casa respetábamos mucho las cosas de mi padre. Cuando él volvió me dijo que era para mí. Fue curioso, porque de la misma alegría me puse un traje, cogí mi guitarra y me hicieron una foto. Con ella comencé yo a hacer mis primeros pinitos artísticos y cantar con Chiquetete.

**A. Ortega** > ¿Quién era el Encajero? (*Fotografía a pie de página, centro*).

**M. Molina** > El Encajero era el padre de mi padre. Los gitanos como son tan inteligentes no tienen jefes y se buscan la vida como pueden, precisamente para eso, para tener su autonomía. Mi abuelo, por ejemplo, vendía encajes y mi padre, por tanto, era el hijo del encajero, y yo soy el hijo del encajero, y así sucesivamente. De hecho, cuando yo hice el primer disco me quería haber puesto Manuel Molina El Encajero, pero no sé qué pasó que finalmente me anuncié con mi nombre y con mi apellido verdaderos.

**A. Ortega** > En la siguiente fotografía (*fotografía a pie de página, derecha*) aparece tu padre con dos compañeros suyos de trabajo. Formaban el grupo llamado Los Gaditanos, un trío que tuvo su renombre en aquellos años, ¿no es cierto?



**M. Molina** > Sí, finalmente no me encajaba lo de El Encajero... En efecto los de la fotografía son mi padre, el padre de Maribel (se refiere a Isabel Pantoja), y Florencio Lara, el único que vive de los tres, un personaje muy popular allí en Algeciras, que mucha gente lo conocerá. Ellos formaron Los Gaditanos. La canción que les hizo popular es hoy en día un clásico: “Qué bonita que es mi niña”; gozaron de fama al punto de llenar las plazas de toros en aquella época.

**A. Ortega** > En muchas ocasiones te he escuchado hablar de él de una manera apasionante. Debió ser un hombre muy especial.

**M. Molina** > Mi padre era muy místico y muy limpio. Vivía en un patio de vecinos y la gente decía que iba a ser mariquita de lo que se lavaba, de lo limpio que era, de lo pulcro que era. Por ejemplo esa guitarra que se ve en la fotografía la tengo yo todavía, y está nueva tal y como él la dejó. Mi padre era un tío con una personalidad arrolladora, muy guapo, como podéis ver. Y además tenía la habilidad de que sin ser el mejor guitarrista era el que más cobraba, incluso más que Niño Ricardo que ganaba un dineral en la época, que acompañaba a Antonio Molina. Mi padre cobraba tres veces más, porque era muy listo. Siempre utilizaba el mismo sistema y se ganaba la vida muy bien: creaba un grupo, componían una canción con soniquete, la canción acababa pegándose y no dejaban de trabajar. Después, con Paco Paquiro, creó el grupo Los Paquiros y más tarde Los Canasteros.

**A. Ortega** > Si no estoy mal informado el hermano de Enrique Montoya también pertenecía a ese grupo, ¿no?

**M. Molina** > Sí, y precisamente Manolo Caracol tuvo que pedirle permiso porque ese nombre estaba registrado y se lo quería poner a su tablao de Madrid, ese pedazo de tablao que es el más bonito que yo he conocido en mi vida, en la calle Barbieri, que se llamó así porque mi padre se lo permitió.

**A. Ortega** > Esa anécdota me la contó no hace mucho Tate Motoya. Da la impresión de que tu padre era un hombre adelantado a su tiempo.

**M. Molina** > Sin ningún tipo de dudas. Mi padre tenía un puntazo, y además era un filósofo. Yo todavía conservo muchísimas frases de él, como por ejemplo “Las cosas hay que hacerlas con seriedad, pero no es necesario ponerse serio para hacer las cosas” o “Piensa mucho lo que vayas a decir, y si finalmente no vas a aportar nada, no hables”. Era un tío muy, muy lindo.

**A. Ortega** > ¿Qué estamos viendo ahí, Manuel? *(fotografía a pie de página).*





**M. Molina** > Pues una fotografía hecha también en Algeciras, en Semana Santa. En ella aparecemos mi madre, que al poco tiempo se fue de esta vida, mi padre y yo. Me acuerdo perfectamente de ese día, porque yo no me quería sentar ahí dado que el sitio estaba muy sucio, y mi padre se sacó el pañuelo y lo puso sobre el poyete, no se me olvidará, para que yo me pudiera sentar.

**A. Ortega** > Él se volvió a casar con Carmela, una mujer a la que tú también quieres mucho.

**M. Molina** > Porque es una persona maravillosa que nos cuidó y nos trató como si fuéramos sus propios hijos. Con ella tuvo otros hijos, entre ellos mi hermano Jesús Molina, que es mi mano derecha. La verdad es que yo la quiero mucho, Carmela es un personaje, en la casa siempre ha sido una persona muy importante para nosotros.

**A. Ortega** > Hablando de personas importantes de tu vida no podemos olvidar a tu tata, una mujer que dejó su vida personal en el camino para cuidaros a vosotros.

**M. Molina** > Lo significó todo. Era la mujer más buena del mundo. Mi tata era la hermana de mi padre, y lo quería tanto, tanto, que cuando se murió mi madre, ella se dedicó a criarnos a nosotros hasta el punto de que nunca tuvo novio y cuando le salía algún pretendiente, pues ella le decía que tenía dos niños y el pretendiente salía corriendo, claro. Pero ella aguantó la vara, y se murió al lado de nosotros. Era una persona muy particular en mi vida, es mi madre, de alguna manera dicha.

**A. Ortega** > La llegada a Sevilla también tuvo su anécdota que, narrada coloquialmente parece increíble; un día, en una fiesta, el gobernador de la ciudad, les regaló a tu padre y al padre de Isabel Pantoja un piso en la barriada del Tardón, como si los pisos fueran de su propiedad. Y así se produjo tu llegada a Triana.

**M. Molina** > Tal cual lo cuentas, porque en aquellos años las cosas se hacían así, aunque parezca mentira. Ellos cantaron en una fiesta y el gobernador les dijo: “bueno, ¿qué es lo que queréis?, ¿cuánto me vais a cobrar?”, y mi padre miró a Chiquetete: “tú me dejas a mí hablar”, y con descaro le contestó al gobernador: “no le vamos a cobrar nada, queremos un piso en Sevilla”. Y se lo concedió. Pero ahí no finaliza la historia, porque primero le concedió un piso en la calle Antonio Machado, pero por lo visto a mi padre no le gustó, a él le gustaba la calle Juan Díaz de Solís, y hasta que no lo consiguió no paró. Y así nos vinimos al Tardón. Una calle por cierto que ha dado numerosos artistas, como los Morancos, Isabel Pantoja, Lole Montoya o mi primo Chiquetete, porque el de su padre también entró en la negociación, y se lo dieron en mi mismo bloque; a ellos en el tercero y a nosotros en el principal.

**A. Ortega** > Y os hicisteis amigos íntimos. Una amistad que propició el nacimiento de tu primer grupo artístico: Los Gitanillos del Tardón.

**M. Molina** > Primero nos llamamos Los Algecireños, pero mi padre dijo: “Chiquetete (se refería al padre de Isabel Pantoja) y Molina son dos personajes y vosotros sois los sucesores, así que por qué no os llamáis Chiquetete y Molina”, y

en Chiquetete y Molina se quedó. Pero se nos unió a nosotros mi compadre Manuel Domínguez El Rubio y pasamos a llamarnos Los Gitanillos del Tardón, y ahí nos quedamos.

**A. Ortega** > Y aquellos Gitanillos del Tardón qué cantabais, ¿rumbas y sevillana?

**M. Molina** > Pues cantábamos las cosas de Los Gaditanos, las cosas de Los Paquiros, más lo que yo me inventaba, porque yo ya inventaba en aquella época; cogíamos cuplés, canciones mexicanas, y las metíamos por bulerías o por tangos; ya nos mojábamos haciendo cosas diferentes a las que hacían otros grupos.

**A. Ortega** > Chiquetete ha sido una persona también importante en tu vida, ¿no, Manuel?

**M. Molina** > Muy importante, Chiquetete y yo nos llevamos cuatro días de diferencia. Yo nací el veintiuno de julio y él el veinticuatro, o sea que me debe un respeto porque yo soy mayor que él. Siempre hemos estado juntitos. Mi padre era para Chiquetete el patriarca, porque él se quedó sin padre recién nacido y mi padre ocupó de alguna manera aquel vacío.

**A. Ortega** > Por tu culpa Chiquetete es cantaor, porque él quería ser futbolista...

**M. Molina** > Sí, él quería el fútbol por cojones, y yo quería que cantara porque tenía cualidades, pero era muy tímido. Así que, de alguna manera, me debe a mí que hoy día sea cantaor. Recuerdo que cuando dejamos de ser Los Gitanillos del Tardón él volvió a pasar del cante. Pero Pastora Molina, una bailaora guapísima, necesitaba un cantaor, y yo le recomendé a mi primo Antonio. Por entonces él sólo sabía cantar las cosas nuestras, pero apuntaba maneras porque tenía en la memoria el cante de su abuelo. Antonio no sabía cantar bien ni por alegrías, ni por soleá, tenía una vaga idea del cante por alegrías, que para bailar es distinto: hay una parte en las alegrías que se llama el paseillo, y eso no lo sabía él, y se lo tuve que enseñar, lo aprendió y finalmente se fue con Pastora Molina.

**A. Ortega** > Volvemos al álbum fotográfico que hemos preparado: ¿la imagen proyectada está realizada en el barrio del Tardón? (*fotografía a pie de página*).

**M. Molina** > En efecto. Ese es mi hermano Antón, y mi querido padre.

**A. Ortega** > Volvamos un momento atrás porque me gustaría que nos contaras cómo era el guitarrista Manuel Domínguez El Rubio, dado que aquí tenemos con nosotros a muchos jóvenes que seguro desconocen la talla de este tocaor.



**M. Molina** > Para mí, era el mejor guitarrista para bailar que ha existido, y no creo que haya nacido hasta ahora otro como él. Porque tenía unos reflejos incomparables; llenaba, le sonaba la guitarra maravillosamente, además, se inventaba cosas. Traslataba melodías de los tangos argentinos y los metía en el paseíllo de las alegrías, por ejemplo, cosa que a nadie se le ocurría, y si no que se lo pregunten a Matilde Coral, que para mí es una de las bailaoras más importantes que ha dado la historia del baile. Preguntadle qué le parece Manuel Domínguez, y seguro que te dirá que era el mejor.

## “UNA CALLE QUE HA DADO NUMEROSOS ARTISTAS, COMO LOS MORANCOS, ISABEL PANTOJA, LOLE O MI PRIMO CHIQUETETE”

**A. Ortega** > ¿El grupo cuántos años duró?

**M. Molina** > Los Gitanillos del Tardón estuvimos por lo menos ocho años juntos. Desde que teníamos diez años hasta los dieciséis o dieciocho años.

**A. Ortega** > ¿Y qué hacíais, fiestas privadas?

**M. Molina** > Sí, bueno, y hacíamos muchos homenajes. Por ejemplo, cuando venía Manolo Caracol al Lope de Vega, o al Álvarez Quintero, pues el último día se le hacía un homenaje, y entonces venían artistas que no tenían nada que ver con el espectáculo a cantar esa noche, que duraba aquello hasta altas horas de la madrugada. Y en esos espectáculos, nos metía mi padre a nosotros. No lo hacíamos por el dinero, lo hacíamos porque nos encantaba salir al escenario.

**A. Ortega** > ¿Qué recuerdos tienes de aquella infancia? Con un padre artista vuestra casa acogía momentos memorables, ¿no?

**M. Molina** > Mi padre paraba en el bar de El Pinto y allí se liaban de fiesta hasta las tantas, luego cogían dos o tres taxis, y se iban a mi casa a rematar la juerga. Por mi casa aparecían con mi padre los toreros Curro Romero y Diego Puerta y otras personalidades como La Perrata, la madre de El Lebrijano, con su marido Bernardo, que era un gran aficionado, Juan Talega, Antonio Mairena o Bernarda de Utrera. Traían pescado frito y tapitas, y venga vino. Mi padre no bebía casi nada, pero le gustaba mucho Tío Pepe muy frío o el Solera 47, que de ese te tomabas dos copas y cogías una borrachera tremenda.

Eran otros tiempos y no ocurría lo que sucede ahora, que los vecinos se quejan cuando hay jaleo en una casa; todo lo

contrario, en esa época no se quejaba nadie ya que los vecinos se unían a la juega. La vecindad se quejaba de las peleas, pero nunca por las fiestas, porque era algo natural en este bendito barrio.

**A. Ortega** > ¿Qué recuerdos tienes de tu infancia o de tu adolescencia, esos que quedan en la memoria y no se olvidan?

**M. Molina** > La muerte de mi padre. Mi padre anunció su muerte. Mi padre era muy devoto del Corazón de Jesús, él tenía ese rollo, y decía: “Yo me voy a morir el Jueves Santo”, o sea, el Viernes Santo por la mañana cuando se muere Cristo, y así fue: falleció el Viernes Santo a las ocho de la mañana. Ese hecho, rodeado de las circunstancias que he narrado, me impactó. No me lo podía ni creer. Por cosas como esta digo que era un tipo muy especial.

También me acuerdo de la muerte de mi madre, porque me decían que estaba dormida, y yo como un niño que era, pues quería hablar con ella y no me dejaban, me decían: “Es que está dormida, es que está dormida”, y me acuerdo que fue la madre de Isabel Pantoja, Ana María, que era guapísima, la que me dijo que mi madre se había muerto, que ya no volvía más. Esos dos momentos me han hecho mella.

**A. Ortega** > No es para menos. Bueno, pues si te parece cambiamos de asunto y dejamos las penas. A ti, ¿quién te enseñó a tocar la guitarra, tu padre?

**M. Molina** > Mi padre me compró la guitarrita y yo me la llevaba al Teatro San Fernando, que ya no existe, un teatro maravilloso que había en la calle Tetuán, el teatro más bonito que yo he visto en mi vida, era grandioso. Allí me iba a ver a mi padre y luego me ponía en el camerino a imitar las músicas que escuchaba en el espectáculo. Mi padre, sin embargo, me decía que yo nunca iba a ser un buen músico, aunque a sus amigos les decía lo contrario. Repito que no era un gran guitarrista.

También recuerdo que me iba al barrio Máquina, que estaba frente al Tardón, donde nació Manuela Carrasco. Le llamaban así porque era un barrio de chabolas ilegales y la policía iba todos los días a tirar las casas, pero al día siguiente otra vez estaban todas en pie, como por arte de magia. Con los gitanos que allí vivían aprendí muchos tonos, y muchas melodías, a tal punto que cuando mi padre ensayaba con Los Paquiros yo les enmendaba los tonos y me decían: “Coño, con el niño”.

**A. Ortega** > ¿Porque en el grupo él sólo tocaba la guitarra o también cantaba?

**M. Molina** > Sí, él sí cantaba. Pero además fue el primer guitarrista que se puso de pie con la guitarra, era el que hablaba con el público. Tenía mucha parla, hasta tal punto que cuando él estaba malo, la gente lo echaba mucho de menos.

En esa fotografía (*fotografía a pie de página, izquierda*) vemos a un señor que era de la radio al que llamaban Macareno. Está hecha en la velá de San Juan de la Palma. Ese día cantaba Macarena del Río, y mi padre me llevó para que yo la conociera. El caso es que ella me sacó al escenario sin estar previsto, y recuerdo que canté “La niña de puerta oscura”, por bulerías.

**A. Ortega** > ¿Entonces tú cantabas y tocabas la guitarra desde el principio?

**M. Molina** > Sí, pero bueno, cuando cantaba me acompañaba mi padre porque hacer las dos cosas a la vez es muy difícil y en aquellos años aún me costaba coordinar las dos cosas.

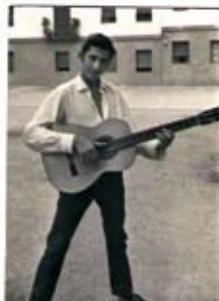
**A. Ortega** > ¿Entonces comenzaste cantando?

**M. Molina** > Exactamente. A mí lo que me gustaba era cantar. Mi padre me decía: “niño, escúchame, cantar solamente, no; tienes que lograr dominar las dos cosas, porque después la voz cambia y a lo mejor ya no vales”. Y así fue. Ese consejo de mi padre me hizo tomarme más en serio el toque. Y así fue como me hice tocaor.

**A. Ortega** > Por todo lo que nos cuentas, creo que de vivir en esta época se hubiese merecido tener un día en este ciclo, aprenderíamos mucho del arte y de la vida.

**M. Molina** > No te quepa la menor duda. Mi padre era lo más, un ejemplo a seguir. Para él su hermana, mi tata, y su madre, eran de las personas más importantes de su vida. El respeto lo repartía en el siguiente orden: su madre, su hermana y luego sus hijos. No concebía, por ejemplo, que un hombre llevara a su madre al geriátrico, eso a él no le cabía en la cabeza. Decía: “Tu madre contigo toda la vida”. Y tampoco concebía que dos hermanos se pelearan, por eso nosotros, los hermanos, nos llevamos tan bien, porque mi padre nos inculcó. “Tu hermano antes que nadie, antes que todo”, era su mensaje más contundente. Otros aspectos que yo destacaría de él son el sentido de la honestidad, la educación, la elegancia, el don de gentes, su atractivo era infinito. Hoy en día sería como un chamán para el pueblo gitano. Pero con una magia natural, sin falsear sus formas. Llenaba los sitios. Llegaba a los bautizos, a los entierros, a donde fuera, y se ponía a hablar y cuando se iba se quedaba aquello como vacío, absolutamente solo.

**A. Ortega** > En esta otra fotografía (*fotografía a pie de página, derecha*), apareces posando en una postura muy rockera, ¿ya te delataban tus otros gustos musicales?



**M. Molina** > Esa es ya la guitarra de mi padre, que como he dicho aún conservo. Por aquellos años mi padre se puso serio conmigo porque yo no terminaba de cuajar en los estudios. En una ocasión se plantó firmemente y fue contundente: “¿tú vas a estudiar o no?”, y le respondí no, que quería ser artista. Recuerdo un día en el que mi padre, en pijama, se puso de rodillas delante de mí para pedirme que estudiara, pero yo ya lo tenía muy claro y le contesté que no, que quería vivir del arte. No olvido sus miradas, porque fueron muy explícitas. Entonces, se levantó y se fue; al rato volvió y me dijo: “Coge la guitarra, que te vas a trabajar, ¿tú no quieres trabajar?, pues venga, a trabajar”. Aquella noche me mandó con la Niña de la Puebla a Pozoblanco, a una especie de velá que allí había. Yo me subí al escenario con la cantaora temblando de los nervios y entonces dice ella: “Queridísimo público, ahora voy a cantarles por guajira”. Y digo yo: “Señora, ¿qué es guajira?”. Estaba pegadísimo. Pero ella, que era muy dulce y muy amable, me dijo: “tranquilo, Manolito...”, y comenzó a tararear la melodía: “tarararirorareiroooo”, “tarararirorareirooo”... Con esas indicaciones me dispuse a acompañarla, pero yo sólo tocaba eso, sin falsetas ni nada. Así estuve durante todo el cante. No tenía yo ni idea. La fotografía me la hice antes de irme a Pozoblanco. Me volví loco con la guitarra de mi padre y quise immortalizar aquel momento.

**A. Ortega** > Con lo cual, tú en aquella época lo que sabías tocar era por rumba y poco más...

**M. Molina** > Y un poquito por soleá. Mi padre me cantaba por malagueña y cuatro cosas más, pero claro, por guajira... Esa guitarra es una guitarra de Esteso, y hoy en día puede costar diez o doce kilos de billetes, aunque yo no la vendo por nada del mundo. La tengo exactamente como ustedes la están viendo ahí: nueva, flamante, en su funda guardada.

**A. Ortega** > Por tanto no es de uso diario.

## “A LOS GUITARRISTAS MODERNOS LES DAS UNA GUITARRA DE CLAVIJERO DE PALO Y SE PIERDEN”

**M. Molina** > La utilizo poco, porque mi padre tenía mucha fuerza, y es una guitarra con mucha pulsación. La cojo para los discos, para algunos discos donde tengo que tocar suavito y eso, porque es muy agradecida, suena que es un cañón.

**A. Ortega** > Una apreciación que resulta de las fotografías tuyas que he podido ver es que siempre has utilizado guitarras con clavijeros de madera.

**M. Molina** > Me he acostumbrado a ellas. Eso me viene bien para no dejarles la guitarra a los demás guitarristas, pero no lo hago por eso; lo hago porque a mí me gustan mucho más que las de clavijero mecánico; pesan menos y para mí al menos son más cómodas. A los guitarristas modernos les das una guitarra de clavijero de palo y se pierden, no saben

apretar con precisión para lograr la justa medida que requiere para su afinación.

**A. Ortega** > Pero se desafinan con mucha facilidad.

**M. Molina** > Sí, para eso son delicadas; con un toquecito de nada, se desafinan y te pueden dejar vendido en un escenario, cosa que a mí no me ha ocurrido en la vida, pero ocurre.

**A. Ortega** > Ahora te vemos con Pepe Habichuela (*fotografía a pie de página, izquierda*).

**M. Molina** > Ayer estuve con él precisamente, en Barcelona. Esa fotografía tiene también su historia. Eso es en Amsterdam, Holanda. A los dos nos gustaba ronear y los dos nos pintamos para ver quién salía más guapo al escenario.

**A. Ortega** > He querido incluir esta fotografía porque en ella ya se aprecia cómo Manuel Molina ya comenzaba a llevarse hasta el oído la caja de resonancia de la guitarra, una forma muy característica que él tiene de tocar como vemos desde sus principios y que ha mantenido aunque puede parecer la menos cómoda. Manuel, ¿tú cuándo fuiste consciente de que tocabas así?

**M. Molina** > Eso se ha ido subiendo cada vez más para arriba con el paso del tiempo. Me acuerdo un día que me dice Matilde Coral que le gustaba mucho cómo yo cogía la guitarra y yo le contesté: “¿y cómo cojo la guitarra, Matilde?”, y me dice: “¿todavía no te has dado cuenta de cómo coges la guitarra?”. Es decir, que para mí era tan normal que ni siquiera había reparado en ello. Así que fui consciente de ello gracias a Matilde.

**A. Ortega** > Para aquellos alumnos que no lo sepan os informo que en tiempos pretéritos, los tocaores preferían las guitarras con clavijeros de madera para aligerar el peso, dado que solían tocar de pie, con la cabeza del instrumento apuntando de forma inclinada hacia arriba, igual que lo hace Manuel. Nuestro protagonista de hoy, con esa nostalgia constante que tiene de lo antiguo y casi sin darse cuenta, ha recuperado una estampa del pasado.

**M. Molina** > Tienes toda la razón: sin darme cuenta. Es una cosa curiosa.

**A. Ortega** > Nos dices que se da cuenta de ello Matilde Coral porque tú le tocaste también a ella.

**M. Molina** > Les he tocado a todos o a casi todos. Le he tocado a Mairena, a Caracol, le he tocado a la Niña de los Peines, porque como no quería estudiar... Había momentos en que yo cobraba veinticinco pesetas y mi padre, sin que yo





lo supiera, le mandaba dinero al representante, que era Pepe Casas, para que yo pudiera seguir viviendo. O sea, que no es que él quisiera que yo ganara dinero, sino que quería que trabajara para que yo me buscara la vida, para que aprendiera a tocarle a la gente. Ah, y le he tocado a Camarón, con el que me he criado y del que fui amigo durante toda la vida.

Durante aquel tiempo en el que ejercí más de guitarrista, tuve la oportunidad de tocarles a casi todos, a los más grandes.

**A. Ortega** > ¿Crees que los aficionados conocemos bien cómo era Camarón?

**M. Molina** > ¿Si lo conocéis bien ustedes? No, no tenéis ni puta idea. Camarón era un tío, bueno, Camarón era tan sencillamente sencillo, que había veces que me decía: “Chiquillo, ¿qué miras?”, y yo decía: “que voy a mirar, José, que eres Camarón”, y él contestaba: “Ah, hostia, que no me acordaba”. Que no me acordaba decía... Camarón era muy humilde, no se gustaba cantando. Dudaba siempre. Cuando grababa algo nos preguntaba: “¿está perita?”, perita para él era que si estaba bonito. Y yo le decía: “pues claro que está perita, no va a estar perita si eres el mejor”, algo que él no se creía. Le encantaba La Perla, y El Chaqueta, eran sus artistas preferidos. Fíjate si éramos amigos que hasta la primera novia que tuvimos, la tuvimos juntos, quiero decir que él le hablaba a la Chispa, que luego fue su mujer, y yo a otra...

**A. Ortega** > Ah, nos estábamos pensando que tenáis una misma para los dos...

**M. Molina** > Quería decir, que nos buscábamos la vida y las novias juntos. Él le hablaba a la Chispa, y yo le hablaba a la hija de Jarrito, del cantaor.

**A. Ortega** > Quizás esa sencillez de Camarón fue lo que le condujo a llegar a ser considerado un Dios para los gitanos, incluso algunos, aún hoy, llevan su imagen colgada en un cordón, a modo de relicario. Esto que cuento es costumbre gitana, pero con los muertos de su familia. El hecho de que lleven a Camarón, de que se gasten el dinero en engarzar una fotografía del cantaor, demuestra la trascendencia espiritual de este genio del cante.

**M. Molina** > Yo he presenciado cómo las gitanas se acercaban con sus niños enfermos para que Camarón los tocara, como si con ese gesto se fueran a curar. Pero además la cosa llega más lejos aún, porque no son sólo las medallas, si no también los cuadros de él presidiendo el salón comedor de muchas casas o una escultura de yeso que venden en algunas tiendas. Sí, sí, Camarón era un Dios para todos ellos, y lo sigue siendo, no cabe duda.

**A. Ortega** > Has hablado que de los gustos de Camarón, destacaban La Perla y El Chaqueta, ¿y los tuyos, cuáles son?

**M. Molina** > La Perla a mí me fascinaba, pero también me gustaba mucho Enrique Montoya. De hecho, la forma mía de tocar y cantar son de él.

**A. Ortega** > En Fa sostenido, en tonos del taranto, donde tú te llevas tus bulerías, ¿no?

**M. Molina** > Exactamente. Eso lo he copiado yo, y lo digo con orgullo, de Enrique Montoya. Fue un día, en un cumpleaños de la mujer del maestro, que se sentó, cogió su guitarra, empezó a tocar en ese tono y a cantar, y yo me dije: “¡Hostias!, que forma más bonita...”, y desde entonces toco yo en ese tono. O sea, que eso yo no me lo he inventado, lo habré hecho popular, pero eso es del gran Enrique Montoya, y gloria bendita para él.

**A. Ortega** > Y de ahí has creado tu universo musical, porque prácticamente por esos tonos se mueven la mayoría de tus creaciones, bellísimas por las letras, pero también por las melodías.

**M. Molina** > También me gustaba mucho doña Concha Piquer y Marifé de Triana, que me hacía llorar. Yo me iba al teatro y me ponía entre bastidores, que es el lugar que más me ha gustado para ver a un artista, y había ocasiones que no podía soportar las interpretaciones de Marifé, me tenía que volver, era superior a mí, me llegaba a lo más hondo de mi alma.

**A. Ortega** > Partiendo de unos años determinados, coincidentes con la ebullición de la etapa neoclásica del flamenco, empieza a haber unos enfrentamientos muy absurdos entre gitanos, sin embargo, por lo que nos cuentas, tú no has tenido, ni tienes, prejuicios de este tipo. ¿Tiene eso que ver con el barrio donde te criaste, Triana, donde la gente no hacía distinciones entre unos y otros?

**M. Molina** > En Triana todavía sigue diciendo la gente: “Yo creo que mi abuelo era gitano”, o sea, en Triana un gitano y un payo es lo mismo, es exactamente lo mismo. En Jerez también ocurre eso. De todas formas, en mi casa, nunca ha habido ese rollo de ser gitano y no serlo, o eso de que este es gachó y este otro es gitano; en mi casa nos han criado de otra manera, y de hecho yo, siempre que puedo, reivindico eso en mis canciones; yo tengo una letra que dice: “qué más da gitano, payo, blanco, negro o amarillo, la belleza es respetarnos con amores más sencillos”.

**A. Ortega** > Pero eso también viene de tu padre, ¿no?; él tras enviudar, se casó con una mujer no gitana.

**M. Molina** > Porque a él le daba igual. A él le gustaba ser gitano, pero no tenía nada en contra del que no lo fuera, ningún hombre es más que otro por su condición étnica.

**A. Ortega** > Te iba a preguntar si tú has trabajado en otra cosa que no sea el arte, pero voy a cambiar la pregunta: ¿tú has trabajado en tu vida?

**M. Molina** > Cómo me conoces, canalla... Yo no he trabajado en mi vida, Antofñito mío. Yo cuando más trabajo es en los aeropuertos, en los aeropuertos es donde más trabajo.

**A. Ortega** > ¿Por qué?

**M. Molina** > Porque no me gustan nada: las esperas, los aviones, no me gustan nada. Ahí soy gitano total. Pero yo

después, a mí me encanta, por ejemplo, cuando yo voy a cantar en algún sitio cuya actuación está fijada, pongamos por caso, a las once, pues yo me voy al teatro a las seis de la tarde, porque a mí me encanta estar en el teatro, y en el camerino, me gusta ir al bar y tomarme el cafelito y volver, y coger mi guitarra, afinarla, ponerme mi batín, esa parafernalia..., para mí, mi trabajo es mi forma de disfrutar de la vida. Por lo tanto, es una pena llamarlo trabajo, hay que llamarle de otra manera. Donde yo digo: “Mañana canto”, otros dicen: “Mañana trabajo”. Pero a mí no me gusta ponerle esa palabra a mi forma de vivir, a lo que es mi pasión, mi vida. Trabajar es trabajar y disfrutar es otra cosa bien distinta.

**A. Ortega** > Estas horas en las que nos han citado aquí estos señores, son unas horas muy poco gitanas...

**M. Molina** > A estas horas me acuesto yo muchísimos días. Son muy poco flamencas. A las nueve de la mañana no se puede cantar, ni se puede bailar, a no ser que no te hayas acostado: si no te has acostado es la mejor hora. Pero como ya me había llamado Manuel Curao, y ya le había dicho que sí, pues no podía faltar a mi palabra.

**A. Ortega** > A ti la noche te encanta, ¿verdad?

**M. Molina** > Es que el día a mí me gusta para dormir, a mí no me gusta el día para vivir, a mí me gusta la noche para vivir. No sé por qué, pero seguramente es una costumbre, porque cuando mi padre llegaba de madrugada, yo me despertaba siempre. Me acuerdo que mi tata le tenía su pescado frito y sus pimientos aliñados, las cosas que le gustaban, y yo me levantaba y me sentaba allí, junto a él, mientras cenaba. Te estoy hablando de altas horas de la madrugada, y sin embargo después me levantaba para el colegio, y es que me gustaba la noche. De hecho, sigo viviendo de noche, aunque me tenga que levantar temprano, yo no me acuesto antes de la cinco de la mañana.

**A. Ortega** > Porque no sabes crear de otra manera que no sea en la madrugada...

**M. Molina** > Es que no sé, es que de día no me gusta, no me gusta. El día no me gusta para nada, sólo para dormir.

**A. Ortega** > Y cuando duermes de noche, sueñas con poemas.

**M. Molina** > Sí, eso es otra cosa, que mi mujer me ha comprado los aparatos más sofisticados que te puedas imaginar para que yo no trabaje tanto, y no soy capaz, tengo que memorizar las letras en la almohada, se lo tengo que contar a la almohada, y por la mañana lo escribo. O sea, por la noche antes de acostarme, me pongo a memorizar todo lo que he hecho, pero mientras lo he tenido que preparar. Te juro por Dios que el noventa por ciento de las cosas que he hecho, han sido con los ojos cerrados y la cabeza en la almohada, el noventa por ciento de casi todo lo que yo he hecho. Te doy mi palabra de honor.

**A. Ortega** > ¿Y no te ha traicionado nunca la memoria?, ¿recordabas posteriormente esas letras?

**M. Molina** > Sí, a veces sí se perdieron en la memoria, pero mi mujer me dice: “Está ahí, no te preocupes que sale”, y

yo me lo creo.

**A. Ortega** > ¿Y sale?

**M. Molina** > Sí que sale...

**A. Ortega** > ¿Qué tiene la noche entonces?

## “TODO LO BUENO SE HACE DE NOCHE: EL SEXO, EL AMOR, LAS FIESTAS”

**M. Molina** > La noche es mágica. En el día es más rápido todo, mucha prisa por todos lados; la noche es otra cosa: te ayuda a pensar, a vivir, a serenarte, todo lo bueno se hace de noche: el sexo, el amor, las fiestas...

**A. Ortega** > Estudiaste en los Salesianos de Triana, y allí había un profesor que dejó una huella en ti.

**M. Molina** > Don José Corredera. Ese tío no era un profesor, era un maestro de maestros, y además, cómo disfrutaba él enseñando a los niños, y la letra que tenía, y cómo dibujaba. Él decía que cuando mejor lo pasaba era en los tres meses de verano, que no trabajaba, y entonces se ponía a dar clases particulares gratis, porque para él enseñar y estar con los niños era lo más importante, y se le notaba, se le veía que eso era verdad, lo vivía.

**A. Ortega** > Tengo entendido que le gustaba trabajar mucho la caligrafía con los alumnos, ¿no es cierto? La tuya es preciosa y creo que es un reflejo de tu personalidad. Sé que a ti te gusta más escribir a mano que a máquina, incluso vas a publicar un libro manuscrito con todas las letras que has ido creando a lo largo de tu vida. Sé también que escribes en los sitios menos imaginables...

**M. Molina** > Sí, el “Cabalgando”, una de mis creaciones más conocidas, por ejemplo, está en papel higiénico. En cuanto a mi maestro, lo que cuentas es cierto, nos ponía ejercicios caligráficos para que perfeccionásemos nuestra escritura. Decía que la letra de un hombre dice cómo es. Nos pasábamos las horas escribiendo y repitiendo una y otra vez los copiados hasta que él veía que el texto estaba perfecto. Ahora no soy capaz de escribir de cualquier forma, y cuando no me gusta cómo he plasmado un poema, cojo el papel y lo rompo. He llegado a repetir más de veinte veces una copla por bulerías. Yo no tengo borradores guardados con tachones: cuando me equivoco, aunque vaya casi por el final, vuelvo otra vez al principio, hasta que el papel está impoluto.

**A. Ortega** > Eso es herencia escrupulosa de don José Corredera.

**M. Molina** > Sí, de Don José Corredera y de mi padre, que me enseñó a escribir. Mi padre llegó un momento en que en vez de escribirle él a la gente, pues lo hacía yo. Él llevaba la organización de los grupos y me enseñó el protocolo del tratamiento que existía antes y que se está perdiendo: “Señor mío”, “Su seguro servidor”, “Apreciado compañero”, etc.

**A. Ortega** > ¿Y cuál de tus canciones pertenece a aquella época de los Salesianos de Triana? ¿Llegaste a grabar alguna letra que perteneciera a tu infancia?

**M. Molina** > El “Dime”, ejemplo es de aquella época. Esa canción la compuse un día en el que me encontraba muy triste y me fui a la puerta del colegio, me senté en la puerta y la escribí.

**A. Ortega** > Me consta, porque yo he visto ese original. No nos hemos traído ninguno de esos manuscritos, pero me habría encantado que ustedes vieran los apuntes tan curiosos que Manuel Molina hace en las esquinas de los papeles en los que escribe. Recuerdo un poema en el que se lee la siguiente anotación: “Resitur, un día muy malo de mi vida”. Alude al conocidísimo apartahotel de Los Remedios en Sevilla. ¿Haces esas anotaciones para no olvidar el lugar donde se escribió la letra?

**M. Molina** > No, más bien para que no se me olvide ese momento. Por eso me gustan tanto las fotografías, porque todas congelan un momento único. Hoy gracias a este curso estoy rememorando secuencias de mi vida que me sobrecogen y me emocionan.

**A. Ortega** > Pues ahora vamos a pasar de la fotografía al vídeo. Estamos hilando contigo tu vida y ahora nos vamos a situar en otro momento significativo para ti. Mira este documento porque lo protagonizáis un grupo de músicos que marcasteis un hito en la historia de la música. Eres un crío, desde que naces, cómo aprendes a tocar la guitarra, cómo se te despierta el amor por el arte; pero llega una fecha que yo creo que es fundamental para la historia, que es esta.

*SEGUNDA REFERENCIA AUDIOVISUAL: DEL DOCUMENTAL “UNDERGROUND, LA CIUDAD DEL ARCO IRIS”, DE GERVASIO IGLESIAS, 2007, DEDICADO AL GRUPO SMASH. DE FONDO SUENA UNO DE LOS TEMAS CUMBRES DE LA FORMACIÓN: “EL GARROTÍN”.*

**M. Molina** > Qué bárbaro. Gracias por traerte este vídeo. Qué música más buena...

**A. Ortega** > Y eso era música experimental, ¿eh? ¿Cómo surgió la idea de que te incorporaras a los Smash? ¿Tú estabas haciendo la mili?

**M. Molina** > Sí, yo estaba haciendo la mili y viene Ricardo Pachón y me dice: “Oye, Manuel, ¿tú quieres hacer un disco con Smash?”, digo yo: “No”, y contesta él: “¿y si te saco de la mili?”, y entonces le dije: “Ahora mismo. Si me sacas de la mili hago un disco con quien tú quieras, Ricardo”. “El Garrotín” surgió en el mismo avión en el que viajábamos a Madrid. Julio Matito llevaba la guitarra desenfundada y se puso a tocar una melodía sobre la que se me ocurrió cantar el garrotín. Cuando llegamos a Madrid lo grabamos y fue número uno.

**A. Ortega** > ¿Y no había nada premeditado?

**M. Molina** > Nada premeditado, si yo ni los conocía, prácticamente. Los conocía de la Plaza de los Lotos, del parque María Luisa, de fumar hierba, porque el hachís no se estilaba en aquella época. A estos sitios se iban los hippies a fumarse los porritos mientras tocaban las guitarras y cantaban. Yo me iba a escucharles, porque en torno a la maría se reunían unos pedazos de músicos que alucinabas; y de eso los conocía. Pero estaban muy lejos de lo que yo hacía, por eso digo que grabé ese disco para no hacer la mili.

**A. Ortega** > ¿Qué tiempo estuviste en el ejército?

**M. Molina** > Nada, tres meses, hasta que llegó Pachón y me sacó de allí. No me preguntes cómo lo hizo...

**A. Ortega** > Un gitano como tú en la mili, privado de libertad lo pasaría regular, ¿no?

**M. Molina** > No tan mal, porque la verdad es que estaba bastante bien, ya que me ligué a un comandante médico...

**A. Ortega** > Explica bien lo de “me ligué”, que suena muy raro...

**M. Molina** > Bueno, quiero decir que como al tío le gustaba la guitarra, pues que me lo camelé... Tenía que buscar la manera de arreglar aquello: me levantaban a la siete de la mañana y me ponían a picar una zanja. Yo lo estaba pasando fatal, hacía un frío tremendo, las manos las tenía heladas a pesar de que me había puesto unos guantes, y no dejaba de preguntarme qué hacía yo allí. En uno de esos momentos, veo delante de mí unas botas muy brillantes, que eran del comandante de marras. Y va y me dice: “Gato con guantes no caza ratones, ¿por qué tienes puestos guantes?”, y le contesté que porque era guitarrista, a lo que él respondió: “Pues vente conmigo”. Yo me creía que me iba a meter en la pavera, pero no fue así: me llevó hasta el sitio donde él vivía dentro del cuartel y me sacó una guitarra. La guitarra era la más mala del mundo, pero yo le dije: “Mi comandante, qué peazo de guitarra”, entonces él me animó a que la afinase y la tocara. Luego me preguntó que qué me había pasado y le conté que yo era artista y que a las siete de la mañana no era hora de levantarse. Se ve que le caí bien porque me dijo: “Bueno, tú te acuestas a la hora que quieras y te levantas a la hora que te dé la gana, y cuando te castiguen pues te vienes para acá, a tocar la guitarra”, y así estuve tres meses en la gloria, con el comandante, pero sin mamoneo...

**A. Ortega** > Y en ese transcurso llega Ricardo Pachón y te saca de aquel cautiverio. ¿Cómo fue aquella fusión de estilos de dos músicas tan diferentes? Fue cuando se comenzó a utilizar las denominaciones de flamenco pop, flamenco y blues.

**M. Molina** > Pero los que componíamos en realidad éramos Julio Matito y yo, pero de una manera muy desordenada, y Antónito era el que se quedaba con la copla para que luego entre todos le diésemos forma. Aquello era una odisea, música experimental de pies a cabeza. Yo tenía que escuchar a Cream y ellos a Fernanda y Bernarda y a Camarón. O sea que nos habíamos cambiado los papeles, la cosa estaba grave. Pero entonces yo le decía: “Mira, bulería es en el tercer

tema del primer disco de Cream, eso es blues, pero es bulería, lo que pasa es que el blues es así y la bulería de esta otra forma”. Después de muchos días en los que todos estábamos majaretas, se le cogió el rollo. Lo que hicimos los Smash no fue unir dos músicas ni dos culturas, aquello fue fundir dos culturas: nosotros fundíamos, no fusionábamos. De hecho, sin ánimos de desacreditar a nadie, eso no lo hizo nadie, ni siquiera Triana. Nuestra música tenía la virtud de que sonaba acorde al oído que nos escuchaba. Pero nos engañaron, se llevaron los instrumentos y todo se fue al garete. La aventura no duró más de cinco o seis años.

**A. Ortega** > Me contó Gualberto, otro de los componentes del grupo, que la forma de grabar vuestra era peculiarísima. Me dijo que llegabais al estudio sin saber qué ibais a grabar, que todo salía de la improvisación del momento.

**M. Molina** > Primero nos llevábamos todo el día en Playa de Aro, donde teníamos una discoteca a nuestra disposición, una discoteca que sólo abría un par de noches a la semana, por lo que el tiempo restante lo teníamos para nosotros. Aquello era de bohemia total: nos íbamos para la playa a tomar sol y nos llevábamos la guitarra; luego volvíamos al estudio todos juntos, no como ahora que cada músico se mete en una cabina para grabar y luego se mezcla: nosotros tocábamos en directo. Sonaba peor, sí, pero también más auténtico. El técnico decía: “Es que se mete la guitarra con la batería”, y yo contestaba: “Y qué, tío, si la batería va como tiene que ir no importa que se meta. Los productores de aquella época no concebían nuestra forma, pero a nosotros nos daba igual: ¿y el Sgt. Pepper de The Beatles?, eso se grabó en la habitación de un hotel, con una maleta, por qué Smash no podía hacer lo mismo...”

**A. Ortega** > Has nombrado a un personaje que a mí me parece de otro tiempo, un músico genial que sigue firme en la idea de lo que para él es la música: me refiero a Antoñito Smash, un hombre que nos cuenta así cómo se produjo vuestra fusión musical. Mira este vídeo.

**M. Molina** > Sí, ese es un monstruo.

*TERCERA REFERENCIA AUDIOVISUAL: ENTREVISTA A ANTOÑITO SMASH. CRN GIRALDA TV, PROGRAMA COM.FLAMENCO. EXTRACTO DEL DOCUMENTAL REALIZADO EN HOMENAJE A MANUEL MOLINA. SEVILLA 2009.*

*“Cuando entra Manuel en el grupo, se dice y pienso que es cierto, que fuimos los que provocamos la fusión con el flamenco. Lo que nosotros hicimos, que nos lo tomamos de manera experimental, ha dado pie a muchas cosas que se han producido después. Con Manuel hubo química. Quiero decir, que lo que se hacía, no fue de manera forzada, aunque Smash venía de una forma de música y Manuel de otra, la fusión se dio de manera natural, o sea, nos caímos bien de forma recíproca. Manuel aportó al grupo enjundia. Hizo que conociésemos más a fondo lo que era el flamenco. Al conocerle, yo empecé a escuchar flamenco de una manera más concentrada, más atenta, ya que no era solamente escucharlo a él como artista, sino que nos enseñó a la Fernanda, a la Bernarda o Camarón de la Isla, y todo eso se lo debo a él. Y él, al mismo tiempo, él bebió de las fuentes nuestras, de la música que nosotros escuchábamos: se enamoró del disco blanco de The Beatles, de Jimi Hendrix y fue entonces cuando empezamos a participar de los conocimientos y de las experiencias que cada uno teníamos...”*



**A. Ortega** > Qué buen rollo había en aquella época.

## “LO QUE HICIMOS LOS SMASH NO FUE UNIR DOS MÚSICAS NI DOS CULTURAS, AQUELLO FUE FUNDIR DOS CULTURAS: NOSOTROS FUNDÍAMOS, NO FUSIONÁBAMOS”

**M. Molina** > Se me ponen los pelos de punta... Este tío es un músico que te mueres. Yo me acuerdo del disco blanco de The Beatles, que para mí The Beatles eran cuatro melencidos. Y un día me dice Julio Matito: “ven para acá, gitano, siéntate ahí, fúmate este porro y siéntate a mi lado”, y me puso el disco blanco de The Beatles, y me enamoré, me enamoré, me decía: “Escucha el bajo, mira qué sencillo, mira cómo está puesto y donde está puesto, escucha esto”, y yo me quedaba como tonto y pensaba en cuántas cosas me había perdido por mis prejuicios. A partir de aquel momento, me los bebía, me escuché toda la discografía de The Beatles, de Pink Floyd, de Bob Dylan, de Joan Baez, de Jimi Hendrix... Pink Floyd me encantaba.

**A. Ortega** > Traffic también te gustaba, creo.

**M. Molina** > Traffic, sí. Ya después, Led Zeppelin, Chicago, o sea, te estoy hablando de cosas importantes para mí. Y eso es lo que a mí me ha ayudado a ser honesto conmigo a la hora de poner una batería a un disco de la Lole. Porque yo la batería que le haya puesto a un disco de la Lole no se la he dejado a un productor, era yo el que le decía al batería dónde tenía que pegar los porrazos.

**A. Ortega** > Pero tú no estudiaste solfeo, ¿cómo lo hacías, reproducías el sonido con la boca?

**M. Molina** > Con la boca, exactamente. Porque yo no sé escribir pero yo tengo mi idea, y entonces eso es lo mismo que los violines, yo voy al primer violinista y le digo: “Tarárá, tirirí”, y el tipo me dice: “Pero escríbame”, y digo: “coño escríbelo tú, que eres el que sabe, sólo tienes que plasmarlo como yo te he dicho”. Los vuelvo locos, pero me entienden. Siempre he trabajado así, porque de lo contrario no te queda más remedio que coger a un productor y conformarte con los arreglos que él le ponga y si no me gusta, que es lo más posible, pues sufro mucho. Trabajo muchísimo más, pero al final sale como yo quiero que salga, y eso se lo debo a Smash.

**A. Ortega** > A ellos les debes entonces que te abrieran las fronteras de un universo musical que desconocías.

**M. Molina** > Totalmente. Yo me sentía ya un músico libre. Sentía que nada en la música es más importante que otra

cosa, sino que todo tiene la misma importancia. Aprendí a valorar el silencio y a entender que cuanto más suave y más sencillo, mejor.

**A. Ortega** > Gualberto, que fue otro de los componentes de Smash, asegura al igual que Antoñito y Manuel, que ellos no eran consientes de la música que estaban haciendo en aquel momento, ni de la importancia que iba a tener la música que estaban creando. Pero esta formación marcó una época.

**M. Molina** > Smash siempre será Smash, lo mismo que Lola Flores será Lola Flores, como decían de ella: “No sabe bailar ni sabe cantar, pero no te la pierdas”. Julio Matito no se podía aguantar cómo tocaba el bajo, y cómo componía y cómo cantaba; Antoñito ya sabemos la talla que tiene; Gualberto, se morirá siendo una figura; Henrik, era un genio, tocaba el violín, la guitarra, el piano, el sitar... Cómo no iba a quedar para la historia.

**A. Ortega** > Vamos a continuar el camino de la estela de los Smash: vemos que en las carátulas de aquellos discos se anunciaba vuestro estilo con frases como “Flamenco y pop”, “Flamenco y blues”, es decir flamenco fusionado con otras músicas. ¿Tú qué piensas de las fusiones?

**M. Molina** > Todo lo que se haga con honestidad, con cariño y con dedicación está bien hecho y tiene su razón de ser. Yo lo que no concibo es eso del flamenquito; odio esa palabra, no me gusta nada. La palabra flamenquito me suena a una tapa de flamenquín. Pero la fusión ya es otra cosa, para hacer la fusión hay que tener conocimiento de lo que tú no has vivido, aprender de lo que tú no sabes, y entonces sí se puede llamar fusión. A mí me parece muy bien que se investigue y que se mezclen las culturas, ¿por qué no?, pero hay que hacerlo con mucha honestidad y mucha vergüenza, con vergüenza torera, que se llama. Fusión le llaman a lo que te hace otro. Yo no veo que nadie de los que se venden bajo esa denominación, que fusione una soleá o una seguiriya, por ejemplo, con otra música; todo lo hacen por tangos o por bulerías, y por bulería entra todo, hasta la menor duda.

Ahora, sale un artista y este lo que hace es buscarse a un productor que le arregla el tema. Le pone la música, le retoca la voz, le corta y le pega con el programa de edición del ordenador y cuando el tema sale por la radio el cantante ni se reconoce, porque lo que ha hecho el productor es desarreglar. Para mí eso es una forma de engañar a la gente descaradamente.

Es lo mismo que si tú dejas embarazada a una mujer y conoces a ese niño a los veinte años; ni ese es tu hijo, ni tú eres su padre, ni ahí hay una relación, ni conoces la vida de ese niño, ni tú le has educado... Lo único que has hecho es poner la simiente y se acabó: lo mismo que hace el tío que pone sólo la voz en un disco. Pero ¿qué es lo que ha ganado con ello?, pues muy sencillo: grabar. Pero desconoce hacia dónde va y cuál es el camino. La música de ahora es como el padre que deja a la madre con una barriga.

**A. Ortega** > ¿Y dónde radica la diferencia de lo que hacían los Smash?

**M. Molina** > Pues la diferencia es que lo vivíamos desde el principio, lo saboreábamos desde el principio, y nosotros éramos nuestros propios productores aunque rezara otro, rezaba como productor Alain Milhaud, pero la producción era nuestra, porque la habíamos hecho nosotros. Nosotros estábamos en las mezclas y controlábamos todo el proceso. Es más, cuando algo no nos parecía acorde al sentido de nuestra música, decíamos que no sin reparos. O sea, hacíamos al niño, lo educábamos más bien o más mal, pero esa criatura no podía decir que era de otro.

**A. Ortega** > ¿Qué decían los gitanos cuando te veían a ti metido dentro de ese grupo?

**M. Molina** > Pues los gitanos me criticaban hasta matarme, pero después pasaban por la taquilla.

**A. Ortega** > ¿A ver a los Smash?

**M. Molina** > Exactamente. Y decían olé. Lo que pasa es que yo entiendo que claro, los prejuicios, volvemos a lo mismo, pues los prejuicios te matan y te hacen daño hasta que te das cuenta de que hay que abrirse un poquito y dejar que pasen aires nuevos.

**A. Ortega** > Bueno, pues pasaron aires nuevos y llegó esta mujer a tu vida, ¿no?

**M. Molina** > Pues sí, esta mujer la conozco yo desde que nació, desde que estaba en la barriga de su madre.

#### **CUARTA REFERENCIA AUDIOVISUAL: ACTUACIÓN DE LOLE MONTOYA Y SU FAMILIA.**

**A. Ortega** > ¿Cómo surgió la relación artística con Lole Montoya?

**M. Molina** > Como vivíamos en la misma calle, ella en el número veintidós y yo en el número cincuenta y cuatro, pues los días de Nochebuena, por ejemplo, la primera familia que yo visitaba era la de La Negra, y me daban una copita de aguardiente y un alfajor, que era lo que a mí me gustaba. Luego cogíamos ya una guitarrita que yo tenía chiquitita, de esas que parecían de juguete pero que sonaba como una guitarra grande, y nos íbamos ya a las casas de las distintas familias gitanas a cantar y a bailar por todas las calles. Lole ya cantaba y todo surgió de una manera muy natural: un día pasaba Lole por debajo de mi balcón y al verla le pedí que subiera a mi casa porque había escrito una canción y quería escucharla con su voz. Era el tema “Todo es de Color”. Aquello se olvidó. Más tarde los dos coincidimos trabajando en el tablao de Lola Flores, en Marbella. Y fue en los camerinos donde un día, con la guitarra en la mano, le dije: “Lole, ¿a ti te gusta esto?, y le canté otro de los temas que luego me fueron más reconocidos; “La Mariposa”. Al día siguiente ya se la sabía perfectamente, pero había que estructurarla, y así fue como comenzamos a quedar. De ahí nació Lole y Manuel.

**A. Ortega** > La primera vez que actuasteis juntos fue en La Trocha, de hecho fue Gabriel, el gerente de esta sala, el que os puso “Lole y Manuel”, porque no teníais claro cómo anunciaros en aquel momento.

**M. Molina** > Yo le puse “La Lole del Manuel”, “Lole Montoya”, pero no nos sonaba bien; en efecto, fue Gabriel el que dijo: “Lole y Manuel, tío”. Y yo dije: “pues vale”.

## “ESTA MUJER LA CONOZCO YO DESDE QUE NACÍÓ, DESDE QUE ESTABA EN LA BARRIGA DE SU MADRE”

**A. Ortega** > ¿Y qué pasó en la Trocha, en aquella primera actuación?

**M. Molina** > Me acuerdo la primera noche, que a la Lole le dejó un traje la mujer de Ricardo Pachón, porque no tenía ni para comprárselo, y llegamos allí y teníamos que hacer dos pases, uno a las diez de la noche y otro a las dos de la madrugada. El caso es que salimos a actuar, actuamos y nos volvimos al camerino, porque yo tenía muy presente el consejo que un día me dio mi padre: “Manuel, cuando un artista va a cantar, la gente no te debe de ver fuera del escenario, que no te vea nadie hasta que no salgas al escenario, eso es importante”. Así que entre la primera y la segunda función mandamos a pedir un bocadillo para no salir del camerino. Nuestra sorpresa fue mayúscula cuando comprobamos que a las dos de la mañana nadie se había ido y que estaban los mismó que nos habían visto en el primer pase de las diez. ¿Y saben el porqué? Pues porque no se habían enterado de nada. Cuando salió esa gitana cantando aquello de “Sueña con ser bailaora”, la gente se miraba y se preguntaba qué era aquello. No se me olvidará en la vida, fue un momento acojonante. Además, tampoco sabíamos ni cómo íbamos a salir: si de pie o sentados, y fue también Gabriel el de la Trocha quien dijo: “Así como estáis; los dos sentaítos”, y formamos un lío. Y al día siguiente no se cabía en la Trocha, se había corrido la voz y se formó una revolución inesperada, la cola llegaba hasta la otra esquina. Nuestra popularidad fue producto del boca a boca, al punto de que cuando hicimos nuestro primer disco no tuvo nada de promoción, absolutamente ninguna promoción, y fijate lo que formó.

**A. Ortega** > ¿Qué fuisteis antes, pareja artística o pareja sentimental?

**M. Molina** > Bueno, primero éramos dos gitanos que se conocían de la misma calle, y después ya me enrollé con ella y comenzamos a salir juntos. Pero fue todo casi a la misma par. Yo recuerdo que estábamos ensayando en mi casa y llegaba La Negra para decirle que Pulpón le había llamado para una fiesta y que las esperaba en el Bar Iberia, y Lole ese día no podía ir porque estaba ensayando. Se lo tomaba muy en serio, porque creía en el proyecto. La Negra se ponía mala: “Bueno, ¿y qué comemos, ensayo comemos?”. Pero los dos sabíamos que Lole y Manuel iba a resultar.

**A. Ortega** > Vuelvo a lo mismo, ¿qué decían los gitanos cuando escuchaban vuestra forma de cantar por bulerías?

**M. Molina** > Alucinaban, simplemente, porque aquello estaba hecho por dos gitanos que cantaban y tocaban a compás. Les sorprendía porque aquello no se parecía a nada de lo que se había hecho hasta entonces. Con nosotros se acababa

lo de las penas, lo de los cuernos y lo de la cárcel. Nosotros empezamos a cantarle a la naturaleza, a la alegría y a Dios. “Todo es de color” es una plegaria. Y la gente alucinaba.

Los flamencos también alucinaban, criticaban al máximo, pero todos pasaban por la taquilla, todos iban a vernos, entre ellos Antonio Mairena, que en los festivales se ponía en primera fila para ver a Lole y Manuel, y eso lo he visto yo, no me lo ha contado nadie. Chocolate, por su parte, decía: “estos niños me confunden, me tienen confundido”.

**A. Ortega** > Pero vosotros hicisteis muy pocos festivales tradicionales en aquella época, porque se os tenía considerados unos modernos. Os censuraron.

**M. Molina** > Hicimos muy pocos, poquísimos. Nos daban por todos los lados, pero insisto en que luego iban a vernos a la plaza de toros de San Fernando o a la plaza de toros de Córdoba, porque las llenábamos los dos solitos, no nos hacía falta absolutamente nadie, y los flamencos estaban allí.

**A. Ortega** > ¿Y los críticos, qué decían?

**M. Molina** > Los críticos no tenían más remedio que decir que eso era por derecho, que les gustara o que no les gustara era distinto, pero no podían dejar de reconocernos el mérito, hacíamos algo nuevo, vale, pero era flamenco y muy bien cuadrado, con letras y melodías diferentes.

**A. Ortega** > Y ese éxito os posibilita que en el año setenta y cinco marcáis un hito en la historia del flamenco al grabar el disco “Nuevo Día”, donde las canciones hablaban de amor, de la naturaleza y de Dios, pero también estaban repletas de mensajes sociales y de reivindicaciones. Letras que también firmaban poetas como Humanes o Juan Manuel Flores.

**M. Molina** > Juan Manuel Flores era el mejor poeta que yo he conocido en mi vida. También conté con productores de la talla de Alain Milhaud, que en aquella época era el mejor.

**A. Ortega** > Algunos teóricos aseguran que la denominación “nuevo flamenco” surgió con vosotros, porque para “La Leyenda del Tiempo”, de Camarón, se tomó muchas referencias de lo que vosotros estabais haciendo.

**M. Molina** > Sí, además Camarón en ese sentido era muy cobarde, a él le daba miedo, porque él era muy purista y le daba mucho miedo, de hecho fue Ricardo Pachón el que le metía baza, decía: “La Ricarda esta me tiene complicada la vida”, le decía Ricarda. Pachón le decía: “Hombre, pero hay que inventar y mojarse”, y Camarón le contestaba: “Sí, pero a mí me gusta cantar por soleá, por seguiriya...”. Pero en realidad no quería.

**A. Ortega** > Bueno, tú nos decías antes, que en la puerta del colegio de los Salesianos, un día cualquiera, te fuiste allí a escribir el tema Dime.

**M. Molina** > La difícil sencillez...

**A. Ortega** > ¿Cómo era ese tiempo? ¿Cómo trabajabas con Lole? En una ocasión me contaste que ella guisaba mientras tú la perseguías cantándole con la guitarra.

**M. Molina** > Lole es muy estudiosa, pero yo soy muy camastrón. Lole se iba al baño y yo la seguía, se iba a la cocina a freír pescado, y yo me iba tras ella. Como a mí me encantaba cómo lo hacía, porque cantaba para comérsela, la verdad es la verdad, pues necesitaba escucharla en su voz. Lole enriquecía todo lo que yo pensaba, a lo mejor a mí me parecía que era una porquería pero después lo escuchaba a través de ella y decía: “Coño, yo soy un fenómeno, tío, ¿esto qué es?”. Entonces todo eso me invitaba, y siempre estábamos liados, siempre, a todas las horas, siempre tenía la guitarra en la mano. Siguiendo un consejo de Manolo Sanlúcar, dejaba dos o tres guitarras desenfundadas: una en el sofá, otra en el dormitorio... Lole tenía una retentiva absoluta, yo me acuerdo que un día, viendo a la Virgen de los Gitanos, un Jueves Santo, por la noche, de Madrugá, le digo: “Mira, Lole, se me acaba de ocurrir una cosa”, y me pongo a cantársela sin que ella me prestara atención. Al mes o al mes y medio le digo: “Oye, Lole, ¿tú te acuerdas de lo que te canté yo el día que estábamos viendo la Virgen de los Gitanos?”, y comenzó a cantar: “Aquella tarde de abril/ te dije veinte conmigo/ y no quisiste venir”. Todo eso a mí me anima a seguir. Eso sí, después, hacíamos un disco cada tres o cuatro años. Me llevaba hasta tres meses sin salir del estudio.

**A. Ortega** > Estamos en el año setenta cinco, España vive un proceso sociopolítico importante, Franco fallece, el Rey jura como Jefe de Estado y se inicia una transición. “Nuevo día”, vuestro primer disco, mandaba muchos mensajes.

**M. Molina** > Muchos mensajes. Tú sabes la alegría que me da a mí cuando la gente me dice: “yo me peleé con mi mujer e hice las paces con ella escuchando una canción tuya”, ¡qué gusto! O por ejemplo, cuando he estado en un aeropuerto cualquiera de España sacando mis billetes y ha venido un niño de cuatro o cinco años y se ha puesto a cantarme “La Mariposa” para que yo supiera que sabía que me conocía. Esas cosas me ponen los vellos de punta...

**A. Ortega** > “El aire huele a pan nuevo”, portaba un mensaje esperanzador en aquel momento.

**M. Molina** > ¡Qué maravilla! La letra de ese disco la teníamos ya hecha, pero lo cambié. “El sol joven y fuerte ha vencido a la luna que se aleja impotente del campo de batalla”. Precioso tema. Pero surgió dormido. Lo soñé. Le dije a Lole que me diera una guitarra y lo terminé de escribir. Luego ella como siempre lo enriqueció con esa magnífica voz y esa capacidad que atesora para afinar, porque como afina esa no afina ninguna, y dimos el pelotazo. Fue un éxito.

**A. Ortega** > Después llegó “Pasaje del agua”, ¿no?

**M. Molina** > Sí, se llamó así porque compramos una casa en el barrio de Santa Cruz, precisamente en el Pasaje del Agua.

**A. Ortega** > Vosotros ganasteis mucho dinero.

**M. Molina** > Sí, ganamos mucho dinero, mucho.

## “NOS LLEVÁBAMOS UNA ALFOMBRA DE CASA PARA PONERLA EN EL ESCENARIO”

**A. Ortega** > ¿Puedes contar cómo adquiriste aquella casa?

**M. Molina** > Pues estaba un día yo con Ricardo Pachón y digo: “me gustaría comprarme una casa, pero no tengo mucho dinero”, y me dice uno que estaba con nosotros: “¿Cuánto dinero tienes?”, y le digo: “trescientas mil pesetas”, y dice: “Pues ya tienes la casa”, y me la vendió él, que precisamente era el suegro de Silvio, el cantante. Al principio, sólo teníamos un colchón en el suelo y un cuchillo y un jamón que nos regaló el dueño de Los Rosales. Me retrotrae buenos y malos recuerdos, el Callejón del Agua, pero era el mejor sitio de Sevilla.

**A. Ortega** > Al principio teníais poco dinero, pero luego fuisteis comprando todas las viviendas que estaban a vuestro alrededor y os quedasteis con todo el edificio.

**M. Molina** > Sí. Yo después quería hacer un restaurante-bar-snack, y me puse a comprar todo lo que estaba alrededor de mi casa. Compré muebles antiguos para adornar el local, al que le iba a llamar El Mantón de Manila, por el bar El Mantoncillo, que se llama así, porque era como iba a llamar el snack se llamaba. La idea era que todas las mesas llevaran un mantón de Manila en lugar de un paño. Una cosa maravillosa que se me ocurrió, pero aquello no se materializó porque a Lole se le quitó el rollo de la cabeza, y como las mujeres son las que mandan, pues se fue al garete.

**A. Ortega** > Para los alumnos que no conozcan el sitio al que no referimos, os informo que la casa de Lole y de Manuel está ubicada en un lugar, cuyos aledaños hacen una media plazaleta, por cierto que Manuel incluso llegó a cercar para privatizar totalmente el recinto.

**M. Molina** > Llegué a cerrarla. Precisamente el arquitecto mantenedor de todo aquello, me decía que aquello no se podía cerrar, y yo le decía: “bueno, pues ya te morirás”, y se murió, y yo lo hice.

**A. Ortega** > Tenías una habitación llena de cojines.

**M. Molina** > Repleta de cojines. Llegabas a la habitación y te tirabas. La sensación era maravillosa. No se me olvidará en la vida. Menos el suelo, el techo y las paredes, todo lo demás eran cojines, una delicia. Los traíamos de lugares muy remotos y aquello parecía un museo.



**A. Ortega** > ¿Pero eso a qué respondía? ¿A las excentricidades de un grupo que estaba pegando un pelotazo en aquella época? ¿O a que os juntasteis dos personas bohemias que vivíais en constante inspiración y se os ocurrían estas cosas?

**M. Molina** > De todo un poco. A Lole siempre le ha gustado estar en el suelo, Lole es muy mora, muy árabe, a ella le encanta el rollo ese, bueno de hecho, canta árabe a la perfección. Y a ella le gustaba mi rollo y mis excentricidades, aquello era una sensación total, ella se pasaba horas en aquella sala, con las piernas cruzadas, meditando.

**A. Ortega** > Vuestra carrera se desarrollaba por otros derroteros muy diferentes a los del flamenco. Fuisteis los primeros en tener un manager personal, en tener vuestra propia oficina de representación que gestionaba vuestros contratos, un contrato tenía membrete personalizado del dúo, equipo de sonido propio... También fuisteis pioneros en el flamenco en utilizar la palabra “Concierto”, para anunciar vuestros recitales, incluso teníais un furgón propio rotulado que decía: “Lole & Manuel en Concierto”. Vaya, que el marketing era similar a las estrellas del rock.

**M. Molina** > Mi hermano Jesús era el ingeniero de sonido, y el manager personal de Lole y Manuel, y otro hermano mío, nuestro chófer. Éramos gente rara, pero como nosotros nos habíamos desembarazado de muchísimos prejuicios... Nos gustaba cómo iban The Beatles, cómo iban los Rolling y tratábamos de imitarlos, de alguna manera dicho. Los Rolling llevaban equipos JBL, pues nosotros, también. Teníamos contratadas a cuatro o cinco personas, y nos costaba el dinero a nosotros, pero preferíamos llevarlo nosotros. El equipo aquel de sonido, lo hemos vendido hace poco a Parada, y estaba flamante. Éramos muy exigentes con los contratos. Cuando mandábamos las condiciones del contrato, decían: “¿Pero esto qué es?”, porque cuando estábamos en el tajo y veían que sólo éramos dos personas sentadas en dos sillas, una voz y una guitarra, sin más orquesta que la voz de Lole y mi guitarra, pues no entendían aquello del técnico de sonido, de la mesa y del equipo. Por cierto, que las sillas eran siempre las mismas, y se pintaban de nuevo para cada concierto. Otra curiosidad es que también nos llevábamos una alfombra de casa para ponerla en el escenario. Parece una tontería pero psicológicamente es maravilloso, porque claro, tú coges tu guitarra en tu casa cuando estás ensayando y estás viendo los dibujos de la alfombra, y cuando estás en el escenario, sigues viendo los dibujos de la alfombra, por lo que te metes en un clima más relajante, parece que estás en tu casa. Las sillas eran blancas y la alfombra era azul marino con dibujos dorados, preciosa. Para nosotros era una manera de dignificar el flamenco, de que nos pusieran a la misma altura que cualquier otro artista de prestigio.

*SEXTA REFERENCIA AUDIOVISUAL: LOLE Y MANUEL INTERPRETAN EL TEMA “LA MARIPOSA”.  
PELÍCULA “FLAMENCO”, DE CARLOS SAURA.*

**A. Ortega** > ¿Qué recuerdos tienes de esa canción?

**M. Molina** > Esa canción está hecha a medias con Juan Manuel Flores, la primera parte es suya, y como era muy cortita, o se hacía muy cortita, pues entonces yo cogí un trozo de una cosa que yo tenía y se la adapté. Y me acuerdo que a esa canción Lole le cogió tirria y no quería cantarla porque yo le insistía en que tenía que contarla como si fuese un cuento. El caso es que la saturé y dijo que ya no la cantaba. Y entonces me acuerdo que cuando fuimos a hacer el disco,

como antiguamente el casete había que compensarlo porque si no se quedaba un trozo de cinta en blanco, y eso no podía ser, pues la convení para que la grabara. Hacía dos años que no la cantaba, pero aceptó. La grabamos sin ensayarla, y la primera vez no le salió, por lo que se volvió a cabrear con el tema, pero finalmente dijo: “Lo intentamos una vez más, si no sale, se queda fuera”. Y le salió. Menos mal, porque vaya la que lió esta canción, que ya es un clásico.

**A. Ortega** > Después llegaron otros discos como “Lole y Manuel”, “Al alba con alegría”, y “Casta”, grabada con la Orquesta Sinfónica de la RTVE, pero vuestra carrera discográfica fue corta, ¿qué pasó realmente con el dúo, Manuel? ¿Por qué se deshizo?

**M. Molina** > Sí, la verdad es que cuando dejamos de ser pareja, deberíamos haber tenido capacidad para seguir siendo primos... Porque había una relación maravillosa con la familia, yo tenía un rollo con Lole y con su familia maravilloso. Pero claro, cuando se mezcló todo comenzó el “por qué llegas tarde”, el “dónde has estado”... Y tanto el uno como el otro contribuimos a romper la relación matrimonial y con ello la profesional.

**A. Ortega** > Los celos, lo estropearon todo...

**M. Molina** > Sí, porque ya se metía la pata: “¿Adónde vas?”, “¿De dónde vienes?”, “a ti qué te importa”. Esas fueron las cosas que pasaron. Nos casamos muy jóvenes, ella era una niña absolutamente, dieciséis años, y yo tenía veinticinco, y creo que nos precipitamos un poquito. Pero no me arrepiento absolutamente de nada, entre otras cosas porque nació mi hija Alba...

**A. Ortega** > Alba dices que es tu mejor canción...

**M. Molina** > Esa es mi mejor canción, sí señor.

*SÉPTIMA REFERENCIA AUDIOVISUAL: MANUEL MOLINA Y ALBA. TEATRO GRAN VÍA, MADRID. TEMA: “DIME”. AÑO 2007.*

**M. Molina** > Alba Molina, la adoro.

**A. Ortega** > ¿Cómo es Alba?

**M. Molina** > Alba es muy humilde, muy linda, muy gitana, le gusta mucho una fiesta, es muy cariñosa y quiere mucho a su hija, a sus padres, y eso es lo único que yo le puedo exigir a una persona, que quiera mucho a sus padres y a su hijos, y que sea humilde, y ella lo es.

**A. Ortega** > ¿Desde cuándo sabías tú que Alba cantaba?

**M. Molina** > No, qué va, a la Alba le daba siempre mucha vergüenza cantar, mucha vergüenza, hasta que un día dijo

que quería cantar y digo yo: “¿Que quieres qué?”, y empezó a cantar. Afina muy bien, no estoy diciendo que cante mejor que Lole porque además sería una tontería decir eso, pero afina de una manera, como un instrumento, vamos, yo no he visto afinar mejor en la vida, tiene un oído exacto para la afinación; de hecho, en lo del grupo Las Niñas, la mayor de las voces que se hace en el disco, la hace ella, las otras cantan mucho mejor, pero para afinar es un fenómeno. Ella tenía muy claro que tras su primer disco en solitario, “Despacito”, aprendería mucho con el grupo. Y como es una esponja...

**A. Ortega** > Es también muy bohemia, va a su rollo, ¿no?

**M. Molina** > Está muy loca, pero a mí me gusta. A mí me gusta así. Tú ya la conoces, ¿no?

**A. Ortega** > Tú tienes más hijos, Manuel. ¿Qué significa ser padre?

**M. Molina** > Ser padre es una responsabilidad que hay que acatar, hay que ser consciente de ello. Y educar, la palabra educar no me gusta nada, yo prefiero aprender de mis hijos para saber por dónde tengo que ir, porque educador no soy, ni muchísimo menos, soy amigo de mis hijos.

**A. Ortega** > ¿Cuántos hijos tiene Manuel Molina?, ¿se puede decir?

**M. Molina** > Pues por lo menos once. Tengo hijos por todos lados. En Japón, en Barcelona, en Cádiz, en Huelva, en todos lados.

**A. Ortega** > Pero ¿mantienes relación con todos?

**M. Molina** > Sí, totalmente. Hace poco se me casó uno con cuarenta y cuatro años que se llama Jesús. Tengo a mi hijo Manuel, de mi relación actual y a otros Manueles más...

**A. Ortega** > Otra persona significativa en tu vida es tu hermano Jesús Molina, fruto de la segunda relación de tu padre, pero con el que estás muy unido desde siempre.

**M. Molina** > Toda la vida y no me gustaría separarme de él jamás, hasta que la muerte nos separe. Es mi mano derecha, mi manager, mi amigo, mi hermano...

**A. Ortega** > Fue fundamental en la época de Lole y Manuel, incluso para estirar el grupo todo lo que se pudo.

**M. Molina** > Pues la verdad es que sí, era el intermediario y cuando las cosas se ponían feas mediaba entre los dos. Ha mentido mucho por mí, por Lole, para que no sufriera, y por el grupo. Sin él no me muevo. Para aguantarme a mí hay que tener mucha paciencia y sabiduría.

**A. Ortega** > Has hablado de más Manueles, pero hay uno en tu vida muy especial.

## “PARA AGUANTARME A MÍ HAY QUE TENER MUCHA PACIENCIA Y SABIDURÍA”

**M. Molina** > Mi niño, el más pequeño, mi Manuel, fruto de mi relación con Lola, con la que ya llevo veintiséis años. De ella he aprendido mucho, la admiro y la quiero. Es la única persona que sin gritar, sin decir nada que se salga del tiesto, me pone firme. La Lola es una persona que no se me olvidará en los restos de mi vida. Mi niño es muy especial, le gusta la música, pero además le encantan las maquinitas, la fotografía, la informática y todo lo que tiene que ver con la tecnología. Su memoria es alucinante, se acuerda de las fechas con una precisión poco habitual. Lo amo.

**A. Ortega** > Pues ahí en esta fotografía vemos a Lola con un personaje muy popular (*fotografía a pie de página, izquierda*).

**M. Molina** > Sí, está poniéndole la castañuela a Morante de la Puebla en la Feria de Sevilla. Lola es ATS y ha estado con los terapéuticos trabajando en los hospitales dando masajes. Ella era especialista con los niños con síndrome de Down, en San Juan de Dios. Ha llegado a conseguir que niños que estaban imposibilitados absolutamente, consiguieran caminar. A Morante también le ha dado masajes.

**A. Ortega** > ¿Cómo es ella?

**M. Molina** > Ella es una persona encantadora, es una mujer como todas, no cabe duda, es la que manda en mi casa, tampoco cabe duda, pero yo me alegro de haberla conocido. Yo tengo un poema hecho para ella que dice:

*Es mi novia, mi mujer  
mi amante, mi compañera  
es mi amiga cien por cien  
es mi niña y mi maestra  
no es mi madre  
pero a veces me regaña  
de una forma que sin ser  
me lo parece.*



Lola, un nombre maravilloso, para una excelente persona.

**A. Ortega** > El grupo Lole y Manuel se deshace, pero después os volvisteis a unir...

**M. Molina** > Es como el Guadiana, salimos, nos escondemos, volvemos a salir...

**A. Ortega** > Grabasteis el disco titulado “Alba Molina”, y “Una voz y una guitarra”, una grabación realizada en directo desde el Teatro Monumental de Madrid bajo la dirección musical de Évora, “Lole y Manuel le cantan a Manuel de Falla”.

**M. Molina** > Es lo que nos gustaba, y es de sabios darse gusto. Por ello cuando teníamos necesidad, pues nos buscábamos el uno al otro, porque no tenemos ningún problema para ello, incluso mi actual mujer, Lola, me anima a cantar con Lole. Eso te ayuda, te da libertad y no había ningún problema nunca, pero ahora llevamos una temporada que estamos un poco parados en ese sentido y eso no quiere decir que hayamos sacado el hacha, no; en cualquier momento surge y se hace.

**A. Ortega** > ¿Tú mandas en tu hambre?

**M. Molina** > Sin lugar a dudas. Siempre. A mí me encanta el pan con manteca. Por eso no me vendo a nadie por dinero y lo he pasado muy, pero que muy mal. El caviar está bueno, pero si tengo que pasar por la vara prefiero el pan con manteca. Jamás me he vendido por nada. Nunca jamás. El dinero para mí tiene la importancia que debe tener, que no es ni más ni menos que darles de comer a mis hijos, teniendo para eso y para comprar las cuerdas de la guitarra el dinero no me preocupa. Lo estoy diciendo delante tuya, que me conoces muy bien y sabes que es verdad lo que digo.

**A. Ortega** > Yo he presenciado cómo le decía a un empresario, en una reunión privada en la que se estaban negociando las condiciones de un contrato y en la que había mucho dinero de por medio, que si no se hacían las cosas como él decía, el proyecto no se llevaba a cabo. Manuel se encontraba en una situación económica delicada, pero para él era mucho más importante su obra que el dinero. Le dijo literalmente al empresario: “Yo soy como Gaudí: a este arquitecto le encargaban una obra, un edificio, y luego, en su viva creatividad le iba incorporando cosas nuevas hasta llegar a poner en pie la obra que él quería. Al final le costaba el dinero, pero para Gaudí su proyecto artístico no tenía valor económico. Yo soy igual: si hace falta pongo dinero, pero mi obra se hace como yo digo”. Jesús Molina también es testigo de lo que les cuento.

**M. Molina** > Y delante de mi mujer... Eso fue en la negociación para la publicación de mi libro, cuya edición ha coordinado mi primo Antonio Ortega. Y él sabe muy bien cómo estaba mi cuenta bancaria. Vivía un momento muy delicado. Pero para mí es fundamental contar con alguien que te apoya incondicionalmente y que te diga: “Ole tus cojones”, cuando podía haber dicho: “Pues a ver cómo nos comemos tu obra con papas mientras vemos cómo nos quitan la casa”. La casa de mi familia, donde vive mi hijo, ¿eh?

**A. Ortega** > Finalmente llegamos a buen puerto, y el libro saldrá en fechas próximas. Creo que el empresario hoció porque le sorprendieron los valores de Manuel Molina.

**M. Molina** > Claro. Eso es ir con la cara por delante, con la cabeza alta, “esmayao”, pero con la conciencia tranquila, porque si hago lo contrario me sentiría un infeliz, con dinero, sí, pero sin poder dormir de la angustia que me provoca no hacer las cosas como yo creo. Porque cómo se le puede dar valor material a algo que es mi historia, mi obra.

**A. Ortega** > Dices que no te has vendido nunca, ¿se está prostituyendo el flamenco?

**M. Molina** > No se está prostituyendo, está prostituido. Están haciendo con él barbaridades. Es una vergüenza, la verdad. Y es porque los artistas no tienen vergüenza, entre otras cosas. Y el hambre no es motivo suficiente, aunque sea el motivo esencial. Te dicen: “Ponga usted la voz aquí”, y va uno y la pone. Pero ¿de qué va esto, tío? ¿En qué nos estamos convirtiendo los artistas, coño, que somos artistas, joé? Yo paso de eso, porque al fin y al cabo, yo siempre les digo a mis hijos que hagan lo que quieran, pero que procuren arrepentirse lo menos posible. Arrepentirse no vale para nada, sólo vale para hundirte, para autodestruirte.

**A. Ortega** > ¿Reflexionas así porque no te gusta el flamenco que ves?

**M. Molina** > Pues lo que no me gusta es eso precisamente, que no tienen personalidad, que no se mojan, y que les temen a los empresarios, a las casas de discos, a los productores y todo lo hacen por el maldito rey dinero.

**A. Ortega** > Lo odias.

**M. Molina** > Lo odio.

**A. Ortega** > Cuando no estás creando, cuando no estás trabajando, aunque tú dices que no trabajas, ¿qué hace Manuel Molina en un día normal?

**M. Molina** > Siempre estoy con mi lápiz, lo que me gusta es escribir y siempre hay un motivo para escribir y para cantar, siempre estoy cantando, siempre, yo no paro. Cuando dejo de hacer esto, me dedico a estar tranquilo en mi casa con mi mujer y mis hijos. Yo pongo la televisión pero no la veo, o sea, en mi casa no se apaga la televisión, siempre está funcionando, pero después tú me preguntas qué he visto y no te puedo contestar porque no le he prestado atención. Siempre le estoy dando vueltas a la cabeza, en mi casa siempre hay muchos papeles, a la Lola la traigo ya hasta la coronilla: “¡Estoy harta de cables y de papeles!”, me dice; y yo le contesto: “Pero, chiquilla, si eso es lo que te da de comer, cómo vas a estar harta de cables y de papeles”. La Lola se queja, pero luego me compra los mejores cuadernos y las mejores plumas. Es capaz de gastarse hasta cuarenta mil duros en una pluma y a lo mejor no tenemos ni para pagar la luz. Así somos en mi casa.

**A. Ortega** > ¿Qué es ser gitano, Manuel?

**M. Molina** > Ser gitano es tener la suerte de tener la facultad de buscarte la vida sin jefes, entre otras cosas.

**A. Ortega** > ¿Es más gitano un gitano cuarterón que lo sienta, que un gitano puro que no se sienta?

**M. Molina** > Por supuesto que sí. Si no te sientes, no vale para nada. Yo prefiero ser cuarterón, que no lo soy, y sentirme gitano, que serlo y no sentirme gitano. Renunciar es un pecado mortal. Yo no soy racista ni muchísimo menos, ni quiero que el payo quiera ser gitano, ni entiendo que el gitano no quiera serlo, yo creo que hay que llevar a cabo lo que se tiene y llevarlo con dignidad y con mucha vergüenza, porque lo primero que hay que ser, o procurar serlo, es persona. No quiero decir que alguien que no lo sea tenga menos importancia que yo, ni muchísimo menos, jamás he mirado a nadie por encima del hombro por su condición étnica, aunque a mí se me ha mirado con muy malos ojos por ser gitano.

**A. Ortega** > ¿Qué le criticas a la cultura gitana?

**M. Molina** > La verdad es que hay pocas cosas en las que yo no esté de acuerdo con la cultura gitana, pero lo que más admiro de los gitanos es que quieren mucho a sus padres, que ningún gitano, o casi ningún gitano lleva a su padre al geriátrico, por ejemplo; eso para mí es muy importante. Yo no conozco ningún geriátrico donde haya un gitano metido, un viejo ni una vieja. Cuando algún gitano se pone enfermo, los hospitales se llenan de gitanos, esa unión me encanta. Se nos critica que somos machistas porque no nos conocen, porque inclusive a la gitana le gusta que el marido vaya delante y ella detrás...

**A. Ortega** > Es cierto, se critica lo que se desconoce. Los gitanos son machistas en la misma medida que los no gitanos; se les critica que lleven los dientes llenos de oro y estén pidiendo por las calles; se les critican los anillos, los zarcillos, las cadenas, pero el peor de los necios es el inculto que discute desde la ignorancia. Mucha gente desconoce que algunos de los aspectos que hemos mencionado forman parte de códigos sociales y culturales vigentes en este colectivo. La mujer gitana, por ejemplo, siempre va detrás del hombre para cubrirle las espaldas, puede parecer un machismo, pero en realidad no es más que un signo de autodefensa necesario, porque el pueblo gitano ha estado siempre muy perseguido.

**M. Molina** > Eso es exactamente así. Y el oro es estatus dentro de la tribu, y los corales quitan el maleficio. La mujer gitana es un elemento muy importante dentro del pueblo gitano, a ella se le encomienda la transmisión de los valores de nuestra cultura. Un padre gitano no se dirige a su hija para decirle: “Cuidafto con lo que haces”, eso se lo dice su mama, que además es la que manda en la casa.

**A. Ortega** > Es un pueblo que viene herido desde hace siglos. Han sido muchos años de persecuciones.

**M. Molina** > Efectivamente. Son heridas que están ahí, con las que no pretendo justificar nada, pero que sí quiero que se tengan en cuenta.



**A. Ortega** > Es necesario que la sociedad mayoritaria sepa que desde que los Reyes Católicos crearon la primera pragmática anti-gitana en Medina del Campo en 1499, hasta que se firmó la Constitución española en 1978, ser gitano era delito. Incluso estaba tipificado como tal en el código interno de la Guardia Civil. Al pueblo gitano se le obligó a ser nómada, por eso me parece injusto que hoy en día se le siga pidiendo alcanzar los mismos niveles educacionales y académicos que a los no gitanos.

## “SI YO DEJO DE CANTAR Y DE TOCAR, YA NO HAGO AQUÍ NADA. NO, NO QUIERO”

**M. Molina** > Sí. Es otra manera de pensar, de ser, de llevar la vida a cabo...

**A. Ortega** > Un gitano como tú, ¿puede vivir sin el escenario?

**M. Molina** > No, yo no quiero vivir sin el escenario. Es más, prefiero morir. Yo tengo una letra que dice:

*“Si me dieran a escoger  
yo escogería morirme  
cantando al amanecer”.*

Si yo dejo de cantar y de tocar, ya no hago aquí nada. No, no quiero.

*OCTAVA REFERENCIA AUDIOVISUAL: MANUEL MOLINA CANTA EL TEMA “TODO ES DE COLOR”. FESTIVAL “ANDALUCÍA FLAMENCA”.  
TEATRO GRAN VÍA, MADRID. AÑO 2007.*

**A. Ortega** > ¿De dónde te sale cantar de ese modo? Porque, técnicamente se te pueden reprochar muchas cosas, pero el flamenco no es sólo técnica, ¿no?

**M. Molina** > Me cuesta muchísimo trabajo cantar porque me pongo histérico, esa es la verdad. Para mí, salir al escenario para cantar es como someterme cada vez a un juicio diferente por una causa distinta. Me descompongo. Además no tengo una garganta portentosa y sufro, canto siempre al límite, pero lo importante es transmitir.

**A. Ortega** > Durante mucho tiempo se pensó que la separación de Lole y Manuel sería el final de ambos, sin embargo, os habéis sabido reciclar y reconducir vuestras respectivas carreras cada uno por vuestro camino.

**M. Molina** > Sí, así ha sido. Ella es una pedazo de artista y siempre tirará para adelante, al igual que yo. Tenemos la satisfacción de haber dejado ahí algo importante para el público y para nosotros mismos.

**A. Ortega** > También para la historia...

**M. Molina** > Sí, también, pero sobre todo para nosotros, porque es algo que nos alienta para continuar. Eso y el saber que, cuando nos subimos a un escenario, la gente sabe quiénes somos.

**A. Ortega** > Estamos entrando en la recta final de esta entrevista, nos quedan apenas unas cosas, pero yo quiero que veas este vídeo.

*NOVENA REFERENCIA AUDIOVISUAL: JUAN MANUEL FERNÁNDEZ MONTOYA, FARRUQUITO. ESPECTÁCULO “PURO”, AUDITORIO ROCÍO JURADO. XV BIENAL DE FLAMENCO DE SEVILLA.*

**A. Ortega** > ¿Tú sientes predilección por ese niño, verdad?

**M. Molina** > Absolutamente.

**A. Ortega** > En este espectáculo, tú haces de juglar, tu papel desarrolla el hilo conductor de la historia. Vestido de blanco, con esa barba de chamán..., ¿cuánto hace que no te afeitas?

**M. Molina** > Treinta y tantos años.

**A. Ortega** > Siente, admiración por Farruquito...

**M. Molina** > Sí, y él por mí. Recuerdo que siendo él un chiquillo, me lo encontré en Los Gallos con su madre y le dijo: “Farruca, Farruca, he visto a Dios”. Y Dios era yo, vestido de blanco, con la barba. Desde entonces siempre hemos estado juntos. Hay que tener en cuenta que su padre se crió conmigo. Yo vivía en Umbrete y él en Benacazón. A mí siempre me han gustado los trabajos manuales y tenía un taller de carpintería en casa en el que Juan El Moreno se pegaba todo el día. Mi relación con su hijo es como la guinda del pastel. Siempre nos hemos querido mucho y estamos enamorados el uno del trabajo del otro. Existe esa admiración mutua.

**A. Ortega** > Descríbelo como bailaror.

**M. Molina** > Ya no se puede bailar mejor. Es que lo que él hace no es bailar, es dibujar el aire.

**A. Ortega** > Hubo una etapa muy delicada para él en la que mucha gente le dio la espalda y tú, sin embargo, te mantuviste a su lado.

**M. Molina** > Sí, él cometió un tremendo error que si llega a estar conmigo ese día, no hubiese cometido. Pero el miedo pudo con él y con su juventud, estuvo mal aconsejado por la policía..., en fin, muchas cosas. Yo no le estoy justificando,

porque lo que hizo estuvo mal, pero la vida no se le puede devolver a ese hombre y Juan tenía que continuar. No creo que pase un día sin que piense en lo que pasó porque es un chico muy sensible. Además, la sociedad aprovechó su fama para ponerlo como ejemplo. Pero lo cierto es que es una excelente persona, lo que se dice un niño bueno.

**A. Ortega** > Y cuando te veíamos en todas las televisiones acompañándolo a los juicios, posicionándote de algún modo al otro lado de la sociedad, ¿no pensabas que aquello podría perjudicarte?

**M. Molina** > Yo no estaba en contra de la sociedad, yo estaba apoyándolo a él para que no se hundiera. Le faltó poco para meterse en la cama, taparse la cabeza y no salir más. Pero tenía que seguir y salir a flote. Por eso yo nunca pensé que aquello me pudiera perjudicar, yo sólo trataba de ayudar y alentar a una persona a la que quiero.

**A. Ortega** > Una gran demostración de amor.

**M. Molina** > Es que lo suyo fue una combinación de mala fortuna y de miedo. Se compró un coche, lo estaba probando y se pasó con la velocidad con tan mala suerte que arrolló a ese pobre hombre en el camino. Lo que vino después fue producto del susto y la inexperiencia. Ahora él está cumpliendo su condena, pero cuando la concluya Juan Manuel Fernández Montoya tiene que seguir viviendo.

**A. Ortega** > En fin, Manuel, cosas que pasan en la vida, que ojalá que a nadie le toque vivir. Vamos a ir terminando, después cederemos la palabra a los amigos que hoy nos acompañan que, seguro, tendrán curiosidad por saber más cosas de ti. Pero te voy a hacer un test de preguntas para que las contestes rápido. ¿De qué cualidad te sientes más orgulloso?

**M. Molina** > De la de cantar.

**A. Ortega** > ¿Cuál es tu defecto menos reconocible?

**M. Molina** > Que me gusta mucho dormir. Pero es que me hartó de trabajar...

**A. Ortega** > ¿Qué manía tuya desespera más a tu familia?

**M. Molina** > Fumar.

**A. Ortega** > ¿A qué dedicas el tiempo libre?

**M. Molina** > A hacer arte, arte. Dibujando, escribiendo, tallando en madera...

**A. Ortega** > ¿Qué otras aficiones tienes?

**M. Molina** > No tengo.

**A. Ortega** > ¿Una fecha clave en tu vida personal?

**M. Molina** > El día que se murió mi padre.

**A. Ortega** > ¿Una fecha clave en tu vida profesional?

**M. Molina** > El día que salió el primer disco de Lole y Manuel.

**A. Ortega** > ¿Una fecha clave en la historia?

**M. Molina** > El día que se murió Franco. Me dio mucha alegría.

**A. Ortega** > ¿Tu personaje histórico favorito?

**M. Molina** > Federico García Lorca.

**A. Ortega** > ¿Tu cita de cabecera?

**M. Molina** > Yo tengo un poema que dice:

*Sólo sé que no sé nada  
no me acuerdo quién lo dijo  
pero qué razón llevaba.*

**A. Ortega** > ¿El libro que más te ha influido?

**M. Molina** > La Biblia.

**A. Ortega** > ¿La canción de tu vida?

**M. Molina** > Me encanta "Ojos verdes".

**A. Ortega** > ¿Qué te pierde?

**M. Molina** > El tabaco.

**A. Ortega** > ¿Crees en Dios?

**M. Molina** > Soy ateo, gracias a Dios.

**A. Ortega** > ¿En qué crees?

**M. Molina** > En mi familia, en mis amigos y en la música.

**A. Ortega** > ¿Eres supersticioso?

**M. Molina** > Sí, mucho, pero lo disimulo.

**A. Ortega** > ¿Qué es la educación?

**M. Molina** > Saber que el respeto comienza por uno mismo y luego se va sembrando por el camino.

**A. Ortega** > ¿Qué opinas de la televisión?

**M. Molina** > Que es una forma de manipulación con muy poca vergüenza.

**A. Ortega** > ¿Qué has dejado en el camino?

**M. Molina** > Muchas cosas. Me hubiera gustado ser sastre, haber hecho trajes.

**A. Ortega** > ¿Ha merecido la pena?

**M. Molina** > Sí.

**A. Ortega** > ¿De qué te ríes?

**M. Molina** > De mí mismo para poder hacerlo de los demás. Si no, no vale la pena. No tiene sentido.

**A. Ortega** > ¿Qué te aterrera?

**M. Molina** > Las guerras, el maltrato infantil..., eso me pone muy malo.

**A. Ortega** > ¿Qué te hace llorar?

**M. Molina** > La impotencia que a veces siento cuando no se pueden arreglar las cosas. Y no me refiero a los problemas propios, sino a los ajenos.

**A. Ortega** > ¿Por qué te gustaría que te recordaran cuando ya no estés?

**M. Molina** > Me gustaría que mis hijos me recordaran siempre por ser un buen padre y un gran amigo.

**A. Ortega** > ¿Qué frase te inspira este momento?

**M. Molina** > Me alegro de conoceros.

**A. Ortega** > Pues seguro que los alumnos que están compartiendo con nosotros estos momentos también se alegran de haberte conocido. Por ello les vamos a proponer que en este último tramo sean ellos los que participen ahora directamente con sus preguntas.

**Alumno** > ¿Qué recuerdos tiene de aquella noche mágica de la Bienal de 1984?

**M. Molina** > Es que he estado en casi todas las Bienales, pero aquella en el Patio de la Montería no se me olvidará en la vida. Hacía poco que había conocido a la Lola y estaba muy ilusionado. Ella me compró la ropa para el estreno y antes de salir al escenario, me dio un beso en la boca. Aquello fue un éxito, y unos detalles unidos a otros forman un todo maravilloso. La gente estaba encantada, el patio sonó de ole porque cambiamos de sitio el escenario.

**Alumno** > ¿De dónde eran tus padres?

**M. Molina** > Mi padre nació en Algeciras y mi madre en La Línea, a veinte kilómetros el uno del otro; y yo en Ceuta.

**Alumno** > ¿Hubiera podido sustituir alguien a Lole en el dúo que formaron durante tantos años?

**M. Molina** > Seguro que no, porque no era sólo cantar sino aprender lo que yo estaba maquinando y hacerlo mejor. Y eso sólo era posible en alguien que creyera rotundamente en mí, como lo hacía Lole. Porque ahora parece muy fácil, pero eso había que digerirlo y sacarlo de dentro. Teníamos unas peleas... Para una canción discutíamos treinta veces porque ella decía que no podía, que no podía... y yo sabía que sí. Claro, de cantar por la Paquera al siete por medio a empezar conmigo al dos por medio, era un despiste total. Y como Lole ha creído en mí, no ha creído nunca en nadie, esa es la verdad.

**Alumno** > ¿Qué recuerdos tienes de El Chaqueta?

**M. Molina** > Era yo muy joven, pero ya le hablaba a la niña de Jarrito y había una caseta en la feria de La Línea a la que vino El Chaqueta a cantar. Me pidieron que le tocara yo por bulerías a él y a Argentina Coral. El Chaqueta era un pedazo de artista de los pies a la cabeza. Conocía todos los cantes y no le hacía falta la voz para nada. Tenía un tono desagradable para mucha gente, pero para mí era magnífico.

**A. Ortega** > A ti cómo podemos definirte: como guitarrista, como cantautor, como poeta o, simplemente, como artista, que es una palabra más genérica.

**M. Molina** > No lo sé, defíneme como tú quieras...

**“LA PUREZA ESTÁ EN NO  
PROSTITUIR EL ARTE  
NI CONTAMINARLO  
CON PORQUERÍA. CADA UNO  
DEBE PONER ALGO SUYO  
A LO QUE YA EXISTE.  
PARA MÍ ESO ES LO PURO”**

**A. Ortega** > Notamos tu voz siempre al límite y parece que haces un gran sacrificio cuando cantas.

**M. Molina** > Nadie sabe que estoy por dos veces operado de garganta. Debería dejar de fumar y dedicarme sólo a cantar, pero como te he dicho, es mi peor vicio.

**Alumno** > ¿Qué piensa del purismo en el flamenco?

**M. Molina** > Para mí todo lo que esté hecho con respeto está bien, porque ser puro no significa estancarse. Todo el mundo no tiene por qué cantar como Mairena o como Caracol. La pureza está en no prostituir el arte ni contaminarlo con porquería. Cada uno debe poner algo suyo a lo que ya existe. Para mí eso es lo puro.

**Alumno** > ¿Cuál va a ser el futuro del flamenco?

**M. Molina** > Yo creo que corre mucho peligro. A mí, eso de que lo llamen flamenquito me pone malo. Está en un momento delicado, por eso tenemos que cuidarlo mucho. Hay que mimar las horas de emisión de los programas de flamenco en televisión, procurar mejorar su difusión, aumentar las apuestas desde las discográficas. El flamenco es más importante porque habla de muchas cosas importantes. Hay personas verdaderamente preocupadas por su posible desaparición. Todo depende de nosotros. En Barcelona, por ejemplo, hay mucha afición joven y eso a mí me toca dentro y me anima a continuar. Los artistas están demasiado preocupados por el dinero. Yo eso no lo aguanto. Yo vivo por el flamenco, y cuando Lole canta “La Mariposa” lo hace por bulería. Lo que yo hacía con Lole era flamenco puro, se pongan como se pongan, pero lo que hace Mercé ahora no lo es.

**Alumno** > ¿Cuál es su idea del baile?

**M. Molina** > Las bailaoras que más me han gustado siempre han sido Trini España, que manejaba la bata de cola de maravilla, y Matilde Coral. Y de los hombres, Farruco, Antonio Gades y Farruquito. Entre las bailaoras actuales no me gusta ninguna especialmente, están estancadas. Manuela Carrasco me gusta, porque su sola presencia ya es para morirse.

**Alumno** > ¿Qué es el flamenco para usted?

**M. Molina** > El flamenco es mi vida, mi cultura y con lo que yo me desahogo, en el amplio sentido de la palabra. Y con lo que les doy de comer a mis hijos.

**Alumno** > ¿Cuál es el daño mayor que se le está haciendo al flamenco?

**M. Molina** > Primero, llamar flamenquito a lo que no es flamenco. Están haciendo barbaridades con las letras y las músicas. Se fusiona sin sentido y se destroza la esencia. Es un pecado lo que se está haciendo con el flamenco. Se le debería tener más respeto.

**Alumno** > ¿Qué destacaría de sí mismo?

**M. Molina** > Que no soporto la impuntualidad. Y mi estética. Siempre me ha gustado la estampa del gitano con su chalequillo, su camisa abrochada hasta arriba y sin corbata. Yo jamás la he usado, excepto en el colegio.

**Alumno** > ¿Cuál es el problema de la fusión en la actualidad?

**M. Molina** > Todo aquello que lo conforma para luego poder optar a la fusión. Pero así, como lo hicimos en la época de los Smash, no como se está haciendo ahora.

**Alumno** > ¿Qué es más importante en el flamenco, la técnica o la capacidad de transmisión?

**M. Molina** > Yo creo que las dos cosas. La técnica puede estropear la belleza de un momento. Cuando un artista transmite se te olvida la técnica, cuando no, te fijas en ella por necesidad. La técnica para mí es como el que lleva un Porche y va siempre a doscientos kilómetros por hora: a esa velocidad, no le da tiempo de ver el paisaje. La técnica hay que tenerla, pero no abusar de ella. Hay que saber dónde poner el silencio para que quede bien.

*Manuel y Antonio se despiden con un cariñoso aplauso de los alumnos y del público que ha acudido en franca tertulia.*











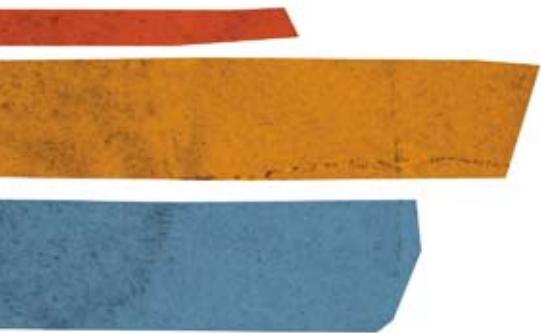


**ANEXO**

**CONFERENCIA SOBRE  
LA PRODUCCIÓN  
DISCOGRÁFICA DE LOS AÑOS  
SETENTA Y OCHENTA,  
EL FLAMENCO  
Y SU EVOLUCIÓN  
(EXTRACTO)**

**GONZALO GARCÍA-PELAYO**





Es necesario comenzar definiendo el término “productor”, que tiene diferentes significados y cometidos, dependiendo de si hablamos de un productor de cine, un productor musical...

Bueno, el productor es el hombre que intenta poner de relieve aquello que cree que es lo mejor de un artista; tiene que buscar los elementos que mejor le vengan, normalmente en el flamenco la guitarra y percusión, aunque nos vamos a encontrar con un flamenco de orquesta, violines y toda una serie de elementos que hay que intentar suenen lo más flamenco posible, no desproveer al tema de su sentido de raíz. Un productor debe tener conocimientos musicales, aunque no tiene que ser necesariamente músico, porque hay un error generalizado encargándoles los discos como productores a los arreglistas.

La labor del productor es borrarse, no ponerse por encima del artista. Hay productores que se ven mucho, como Phil Spector, que creó el famoso sonido que se conoce con su nombre, él no arreglaba; la idea sí era suya y se la transmitía a un equipo de arreglistas y así sonaban esos temas con esas grandes orquestas de fondo; ahí están también los productores de The Beatles, que son capaces de meter un cuarteto de cuerda en “Yesterday”... Esa labor del productor es siempre muy importante, y en mi opinión, mientras más tapada esté mejor. También es cierto que muchas veces el artista no cree que la propuesta del productor sea la más brillante, puedo poner el ejemplo del primer disco de María Jiménez, que la conocí en el tablao Los Gallos cantando rancheras por bulerías y versiones tipo rumbas y me quedé fascinado, pero cuando fuimos a grabar dice: “bueno, pero grabaremos temas de Manuel Alejandro...”, y digo: “no, María, vamos a grabar lo que tú cantas en Los Gallos, lo que yo veo que a la gente le gusta, lo que a mí me ha fascinado”.

El productor debe vigilar todos los aspectos del sonido, y en el flamenco, cuando yo llegué nadie se había fijado en las claves del sonido, era una cuestión, la voz y la guitarra, no había concepto de producción. En este sentido me sorprende Antonio Mairena, que hizo los discos siempre solo, y supo encontrar los mejores sonidos de guitarra, los mejores palmeros, la mejor afinación..., sin embargo, los discos de Caracol están mal producidos a ese respecto. Caracol, que era un cantaor que me maravillaba, de mis favoritos, le sacaron discos desafinados, y eso es un crimen, Mairena jamás. Parece mentira que un artista del nivel de Caracol no tuviera a nadie que le supervisara este tipo de cuestiones. Sin embargo, los discos que hizo en Philips fueron magníficos, claro que ahí estaba su yerno Arturo Pavón, que era músico y que participó en parte de sus grabaciones.

Un aspecto fundamental es la elección del repertorio. Hay veces que ya está elegido de antemano por el artista, ponemos el ejemplo de Triana, que cuando va a grabar ya tiene el disco preparado, y no hay mucho más que decidir en relación al repertorio. Pero hay otros casos donde hay que elegir los temas desde el principio, tengo como ejemplo el disco que le he producido a María Jiménez con las canciones de Sabina. Le doy veinticinco o treinta temas a María y vamos viendo los que entran mejor, los más flamencos, y los que tienen mejor viso para meterlos por bulerías o por rumbas, y así se hace la selección del repertorio... Y eso me pasó también con Bambino, al que le gustaba menos experimentar y siempre me decía: “es que esto no es lo mío, yo no me siento, esto sí, aquello no...”. De pronto en el estudio me canta una cosa antigua, de lo primero que hizo en Philips, y digo: “hombre, esto es una maravilla, vamos a grabar esto”, y me dice: “sí, podemos hacer como una especie de popurrí...”; fue lo mejor del disco, quedó un popurrí de rancheras por bulerías antológico. En este caso, es el artista el que está proponiendo.

Yo he tenido discos donde prácticamente he estado tapado y mi labor ha sido decir que sí a todas las buenas ideas del artista, también es verdad que si el artista no tiene esa capacidad, mi labor es mucho más intensa y se ve más, lógicamente. Hay casos en los que incluso hay que intentar aproximar el artista al público, casos en los que no se conoce tan bien a sí mismo y sus posibilidades. Incluso posteriormente a la grabación hay que intentar que esté en los foros en los que esa música crees que puede tener repercusión. Recuerdo, después del primer disco de Lole y Manuel, conseguimos que fueran a un festival de rock en Cataluña, el Canet Rock, y en primer momento hubo un rechazo por parte del público que incluso llegó a silbar porque entendía que nada tenía que ver el flamenco con el rock, además nada que ver con Cataluña. Sin embargo, salió Lole cantando con esa voz tan hermosa en el momento en el que amanecía y cantó el tema “Nuevo día”. Fue providencial, esa letra hablando del amanecer, todo el mundo ya un poquito puesto..., fue un éxito tremendo, la gran novedad del festival, y al día siguiente todo el mundo hablaba del descubrimiento, así arrancaron en Cataluña con una fuerza tremenda. Probablemente el artista no hubiera tenido la intuición de buscar ese sitio, y en este caso ya no es ni siquiera labor de producción, pero sirve como ejemplo de la búsqueda de aproximación del artista y su mensaje con el público.

Me he permitido pormenorizar conceptos y ejemplos porque normalmente la gente, y más de un crítico, creen que el productor sólo es el que va a pagar a los músicos, labor que también hay que hacer y que cuando se trata de flamencos hay que hacerlo con sumo tacto y cuidado, porque es un mundo con un mercado irregular.

Mis comienzos en la producción discográfica abarcan diferentes géneros, la música latinoamericana con un disco maravilloso de Olga Manzano y Manuel Picón titulado “Fulgor y muerte de Joaquín Murieta”, basado en la obra de Pablo Neruda; el rock andaluz, grabamos el primer disco de Triana; flamenco pop, se puede denominar al primer disco de María Jiménez y el flamenco joven de Lole y Manuel. Todo esto es a finales del setenta y cuatro, principios del setenta y cinco, situándonos en los últimos momentos de la dictadura. Franco muere en noviembre de 1975 y ya todos esos discos están en la calle. Quiero agregar aquí dos apartados importantes en mi vida de productor, las grabaciones de los flamencos viejos como El Negro del Puerto y Joselero de Morón, y muchos cantautores que levantaron una auténtica pasión en España y voces representativas de Hispanoamérica, Luis Pastor, Benito Moreno, Carlos Cano, Labordeta, Hilario Camacho, Víctor Jara, Silvio Rodríguez, Pablo Milanés, Carlos Puebla, etc.

En referencia al flamenco, me dedico a una línea de contenido e intérpretes añejos en su esencia, sin darle ningún tipo de retoques, sino simplemente poniéndolos en primer plano de lo que es el ambiente social de ese momento. Luego, intento meterme en producciones de flamenco nuevo, un poco rompedoras, me meto también en unos niveles de rock nuevo y fundamentalmente aquí en Andalucía, porque también grabo a catalanes y a madrileños, pero me centro mucho en lo que es el concepto de rock andaluz. Se trata de una fusión de dos elementos fundamentales, la generación mía de aquel momento con sus sonidos, con su tiempo que intento y conseguimos mezclar con el espacio. Vamos a mezclar los sonidos jóvenes de los años setenta, el rock, con nuestro espacio, ¿cuál es nuestro espacio?, evidentemente Andalucía, el flamenco, y nace el rock andaluz.

Esos movimientos se han producido también en otros países y en otros territorios, incluso españoles, pero ninguno con la profundidad que tuvo el rock andaluz, primero porque no tenía un sustrato musical tan enraizado como el flamenco, y segundo porque no tuvieron los músicos que en aquel momento tuvimos en Andalucía y muy especialmente en Sevilla. Toda la época de Smash, Gualberto... y sobre todo, la consagración de este sonido con Triana, donde Jesús de la Rosa coge el testigo de una manera genial. Jesús era un hombre profundamente enraizado en Sevilla, con todos los elementos de su barrio de la Macarena, porque aunque el grupo se llame Triana, sobre todo porque era más llamativo el nombre, era más macareno que trianero. Lo que se consigue en definitiva era unir el tiempo con el espacio, pura y simplemente. Triana tenía un enorme fondo, no solamente musical sino también poético, de visión del mundo, toda la poética hippie de la época la traducían perfectamente... Mi labor como productor aquí era transmitirlo y ponerlo en valor.

Así se crea un ambiente muy cercano de una generación que inmediatamente reacciona y antepone nuestra propia música a la música americana, produciendo una auténtica revolución en el panorama musical español. Un ejemplo claro es “Todo es color”, un tema que se grabó dos veces, primero lo grabó Triana y luego Lole y Manuel; no se me olvidará nunca que lo terminamos de hacer la mañana que empezaba la primavera de 1975, fue pura magia... un tema de Manuel Molina completamente hippie.

Pocos meses después grabamos el mismo tema con Lole y Manuel, y aquí nos acercamos a Pink Floyd. O sea, teclados, ambientes, con efectos de fundidos... ningún hippie me dijo nunca que esto no fuera igual de hippie que todas las cosas de California... ya nos habíamos acercado a un público completamente alejado del flamenco, aunque fuera territorio flamenco. No era Antonio Mairena pero estaba cerca de ese territorio. Labor parecida hicieron luego Ricardo Pachón y otros productores con gente como Camarón.

Cambio completo. Voy a lo más puro que he grabado, sin ningún aditamento: los romances de El Negro del Puerto. Me habían hablado de él y me pareció un hombre de la Edad Media, que nada tenía que ver con lo que se estaba haciendo en ningún aspecto; sabía que Mairena lo respetaba y que había ido en su búsqueda en su afán de aprendizaje, había grabado ya algo en alguna antología. En ese momento yo tengo carta blanca para grabar lo que quiera, incluidas las cosas menos comerciales como esta, porque evidentemente esto fue un sonoro fracaso, no le interesó a nadie, ni siquiera a la crítica flamenca. Mi labor como productor aquí comienza por localizar en el Puerto de Santa María al personaje, fuimos preguntando por los bares hasta que lo encontramos. Yo iba con Benito Moreno, porque también le interesaba mucho conocerlo y retratarlo, nos fascinaba hablar con él; lo cito para grabar en Sevilla porque era arriesgado llevarlo a Madrid. Y había que buscar también al guitarrista que trabajaba con él, que era el único con el que se entendía... El Negro del Puerto era un hombre como los de las cavernas.

Mi relación con él fue una maravilla, conocí a un hombre que me marcó, en mi casa desde entonces hay una foto de El Negro porque me pareció que era un encuentro con mis ancestros. Aquí la producción se limitó simplemente a ponerlo en el mejor plano posible y grabar. Llegué a cogerle tanto cariño que lo introduje como descanso en una película erótica que hice, “Frente al mar”, en medio de la película salía El Negro cantando un romance y llorando al mismo tiempo.

Otro hombre muy puro, muy clásico, fue Joselero de Morón, que venía de la escuela de Diego del Gastor, un guitarrista

muy original y un personaje singular. En Morón había una base militar americana y en torno a Diego se originó un movimiento con gente muy hippie, muy majareta, al margen de todo lo que era el flamenco oficial en aquel momento, que inunda Morón y forma una especie de gran academia. Joselero era cuñado de Diego, casado con su hermana, y le tenía un gran cariño y respeto como artista y como persona; el rasgo principal de Joselero era su sencillez, su humildad y su bondad.

Lo único que cambió en relación con la grabación de El Negro del Puerto fue, en el caso de Joselero, la utilización del sonido. Creo que ningún disco de cantaor viejo clásico, tiene el sonido de guitarra que le conseguí poner a Joselero. Porque descubrí que el flamenco está tan bien hilado y compuesto que cuando el cantaor interviene, la guitarra apenas suena, suena justamente en los espacios de silencio, sobre todo en los cantes que tienen mayor complejidad rítmica: bulería, soleá, alegrías, etc., de manera que si la guitarra está muy fuerte puede estar tapando la voz del cantaor. Sin embargo, me di cuenta de que cuando ponía la guitarra más fuerte en las bulerías sino que completaba los silencios que se estaban produciendo.

Se puede decir que la primera aportación que hago al mundo del flamenco clásico es grabar la guitarra muy fuerte y buscándole un sonido muy particular. El truco consistía en poner dos micrófonos a la guitarra, uno lo ecualizamos totalmente grave, y otro totalmente agudo, casi sin cuerpo, de tal manera que por separado cualquiera de los dos suenan horrorosamente mal, pero si se mezclan bien los volúmenes de ambos se consigue una dimensión que te deja ponerle mucho eco solamente al agudo, y no a la guitarra entera, porque bien es sabido que el eco le va muy mal a los graves.

Claro, todo esto para un hombre como Joselero resultaba absolutamente novedoso. Recuerdo una respuesta suya en un concierto después de decirle: “bueno, Joselero, no hay mucha gente, pero mira qué bien suena”, y entonces, el único comentario que me hizo fue: “¡qué buenos micros!”, como si todo estuviera en el micro. El sonido que le sacamos a la guitarra de su hijo Diego que era quien le acompañaba, con esa fuerza y esa técnica, no tenía nada que ver con lo que sonaba en los discos del momento.

Otro disco del que quedé muy contento fundamentalmente por el sonido, es uno que hice posteriormente con Paco Taranto, un cantaor que no ha tenido la repercusión que merecía, porque a mí me parece de primerísima línea. En este disco toca Paco Cepero y Enrique de Melchor, que son dos guitarristas que yo he utilizado en muchos de los trabajos que

he producido y dirigido. En este disco de Paco Taranto es en el que más he utilizado eso del estéreo que comentaba con las dos guitarras.

Siguiendo la estela de la pureza y la guitarra de aquellos tiempos, vamos con Dieguito de Morón, disco que produzco con los arreglos de Triana. El famoso tema de las bulerías de Diego del Gastor, de su tío, lo volvemos a grabar con acompañamiento de percusión y doblando las guitarras. En este tema, el que toca la batería es Tele, el de Triana.

En esta primera etapa como productor, el disco con el que quedé más satisfecho en lo que se refiere al aspecto de producción es el de María Jiménez. Aquí improvisamos, trabajamos en el estudio, pues fue un disco que me planteé con músicos que yo adoraba, que me parecía que eran los mejores del momento, ya lo he dicho, Enrique de Melchor y Paco Cepero, y con los mejores palmeros que he grabado, la familia de Enrique Pantoja, su mujer, su cuñada y Pepín Cabrales, un bailar gaditano que desgraciadamente murió. Tenían una transmisión y un trato de cariño con María que para mí era muy importante. Pues bien, en este disco me propuse investigar mucho..., quería buscar esa fuerza que tiene el rock and roll con esos cortes en los que te quedas completamente en el aire, y bum... vuelve a tocar; ese Jerry Lee Louis, Chuck Berry que les fascina tanto a The Beatles, a los Rolling Stones, las maravillosas versiones que hacen de ellos el Roll Over Beethoven, Rock and Roll Music...

El concepto de la rumba, parte muy importante en María Jiménez, se aproxima mucho al rock and roll en su esquema. Muchos lo consideran un palo menor, apenas flamenco, pero cuando la rumba tiene sabor de ida y vuelta, de Cádiz y de Cuba, es tan flamenco como las colombianas y las alegrías. Me estoy refiriendo a esa rumba que se aproxima mucho, no sólo al rock sino también a otra música negra maravillosa, el reggae, que también es una música de corte, de ritmos, de riff, que repite de forma machacona una misma idea.

Yo quería trabajar la rumba con esas ideas, contando principalmente con guitarra, pero también veía que era necesario poner algo más de graves, porque la música popular siempre tiene la habilidad de buscar el rango sonoro, entonces, había que meter un bajo eléctrico. Así conseguía la repetición machacona de ese ritmo que yo pretendía; también venía bien algo de percusión, en este caso, percusión leve, unos bongoes. Ya en otro disco de María metimos directamente una batería que por cierto tocaba Antonio Tacita, uno de los músicos más importantes de la evolución del flamenco en España.

También tenía claro que con María no se podía grabar como se hace hoy día por partes. Con estos guitarristas fundamentales del flamenco, un gran bajista, un gran percusionista y esos palmeros en vivo y María tirando de ellos, con esa fuerza, el éxito estaba asegurado. Y aquí, aunque poníamos claqueta, María entraba en la medida que le correspondía o esperaba un ciclo entero de compás para entrar en el siguiente. Sí, iba a claqueta porque creía que era muy importante que la rítmica estuviera absolutamente segura, absolutamente clavada. Era otro experimento, grabar flamenco con claqueta no se había hecho nunca o en muy pocas ocasiones.

Bien, nos metemos en el estudio y empezamos a grabar los temas que María cantaba en el tablao y habíamos decidido fueran los estrellas del disco: “Golpes de pecho” y “Vámonos”. Venían como locos todos... “Gonzalo, ¡cómo suena esto, cómo ha quedado!, una maravilla”, y también decían: “No creíamos que fuéramos capaces de hacer esto”. Es una de las labores más importantes de un productor, sacar lo mejor del artista, incluso lo que ellos desconocen que puedan dar.

En esa época Paco y Enrique grabaron discos buenísimos, no hechos por mí, pero buenísimos, discos de la misma compañía que los grababan en el mismo estudio y además suenan muy bien pero no le daban la dimensión de la que hemos estado hablando.

En una grabación de flamenco se entraba por la mañana y se salía por la tarde con el disco hecho, pues a este disco le dedicamos tres días, todo un logro, y lo que es inaudito, se mezcló en una tarde cuando lo normal es todo lo contrario, en un par de días.

Con María hicimos también otros experimentos de producción, por ejemplo unas bulerías a gran orquesta con arreglos de José Miguel Évora y César Isella, que hizo “Canción para todos” y le pareció también increíble que se adaptara al flamenco por bulerías. ¿Por qué la gran orquesta? Inevitablemente, a todas las músicas populares les llega un día que piden mezclarse con la música sinfónica y utilizar la gran orquesta. Una música tan absolutamente marginal durante tantos años como fue el jazz, llegó un momento en que los productores más importantes se inventaron una fórmula que se denominaba comúnmente With Strings, con cuerdas, que fue un rotundo éxito. Todo el mundo hizo su disco de With Strigs; así te encontrabas al saxofonista Stan Getz, With Strings, Chet Baker, un disco famosísimo, With Strings. Y el gran público entró como nunca había entrado en el jazz, porque era la sensibilidad popular que todo el mundo tiene por la música clásica. Esta fue la idea, inevitablemente el flamenco tenía que ser un flamenco With Strings, un flamenco con

cuerdas porque era una línea de producción ya conocida, digamos de libro. Aprovecho para decir que la idea de lo que es un productor y de cómo se trabaja, el único sitio donde se ha tenido en cuenta ha sido en Estados Unidos, referente inevitable de todos estos temas.

He redescubierto hace poco un tema que produjo con una gitana que se llamaba La Venta, poco conocida actualmente porque ella enseguida se casó y dejó la vida artística. Le hicimos tres discos y en uno de ellos metimos un tema con letra de Miguel Hernández que me pareció mágico; lo utilicé en una película mía y ahora me lo ha reclamado Fernando Lucini, un conocido autor que está haciendo un recopilatorio de todo lo que se ha grabado de Miguel Hernández. La historia es que Pepe de Lucía coproduce el disco conmigo, en ese momento está muy enganchado con Miguel Hernández y cogió el poema “Casi nada”, lejano del Miguel Hernández político, reivindicativo, rebelde, y lo adapta por bulerías, con arreglos de Diego Carrasco, buscando efectos en ese momento modernos de lo que se podía llamar New Age.

Vamos ya con las cuestiones más características del rock andaluz y de la evolución de la producción en el mundo flamenco. Hubo un tema del primer disco de Triana, de “El Patio”, que fue un tema single que lo utilicé también para un baile en mi película “Manuela”, se trata de una secuencia en la que aparece una bailaora taconeando en una tumba, encima de la lápida de un canalla; son unas bulerías con sonido de King Crimson, y Pink Floyd, o sea, el ambiente de Triana, con una guitarra que viene detrás creciendo. Es evidente que estamos ante la cumbre de la fusión, esta es la generación del rock pero esto ya no tiene nada que ver con ninguna música inglesa o americana a pesar de toda la influencia. Y es puro rock porque es sonido de guitarra, batería...

Vamos a prestar atención a un grupo que también me parece muy importante, Alameda. En este caso más que con el flamenco sería la fusión con la canción andaluza, la copla o la llamada también canción española que tiene mucha concomitancia con el flamenco, porque a muchas figuras del cante lo que más les gusta es cantar una copla por bulerías.

El grupo Alameda contaba con una gran voz, Pepe Roca, que cantó un tema que ha sido el que más les ha gustado a todos los flamencos que yo conozco, porque no había tablado en el que se entrara que no se cantara esa noche, se trata de un tema absolutamente de rock, y más de canción española que de flamenco: “Aires de la Alameda”, la gente cantaba “quejío” que era el estribillo del tema porque estaban todos los flamencos enamorados de esta canción.

No quiero pasar por alto cómo Tarantino incluye en una película unas bulerías, una nana del primer disco de Lole y Manuel, “Todo es de color”, también la utilizó Saura, y yo también lo utilicé en una película mía, pero al final Tarantino nos ha quitado del mapa a todos.

El grupo que de verdad inventa la fusión es Smash, aunque no de manera rotunda ni con el éxito que llegó a tener Triana. Pero la primera vez que se hace fusión, y es una cuestión histórica y no quiero ninguna medalla, la encontramos en una producción mía donde aparece un tema que resulta extraño, de Gualberto con Juan El Lebrijano, que se presta perfectamente al experimento. Gualberto es el mejor músico que ha habido en Sevilla y me atrevo a decir en Andalucía, en mucho tiempo. El tema del que hablo se llama “Behind the stars”, desconocido completamente, fracaso total y nadie le dio importancia.

*AL FINAL DE LA SESIÓN SE ABRIÓ UN TURNO DE PREGUNTAS DEL QUE EXTRAEMOS LAS SIGUIENTES:*

**Alumno** > ¿Cómo fue su trabajo de productor al principio?

**García-Pelayo** > Yo consigo que Fonomusic me dé carta blanca para grabar lo que yo quiera, así consigo hacer el disco de El Negro del Puerto. Cuando los discos empiezan a ser un tremendo fracaso económico y pierden interés me dijeron que no grabara más. En ese momento estoy terminando el primer disco de Lole y Manuel pero no se había firmado todavía, resulta que el disco es un gran éxito pero ya se habían ido de Fonomusic, por lo que el siguiente ya lo hacen con CBS; los de Fonomusic se equivocaron dejándolos ir, creyendo que no merecía la pena, no tuvieron paciencia. Luego, trabajé para CBS y estuve de director artístico en Fonogram. No he mencionado nada de esa época pero hay un disco importante de Camarón que coordiné como director artístico que fue “Calle Real”, y otros muchos artistas como Miguel Ríos.

**Alumno** > ¿Cómo se desarrolló el éxito discográfico de estos grandes artistas?, ¿fue de la misma manera en todos los casos?

**García-Pelayo** > No, no, cada uno tuvo un desarrollo distinto. Por ejemplo, el primer disco de Triana no le interesó a nadie, vendió quince ejemplares en los primeros seis meses, luego pasó de los doscientos mil y la totalidad de Triana

superó los dos millones. El único disco que tuvo un éxito inmediato fue el de Lole y Manuel, el primero de María Jiménez también fue un exitazo pero después de seis o siete meses, de dura lucha. En el caso de Triana, el primero rompe cuando el segundo empieza a subir, es entonces cuando la gente se interesa por el primero y el grupo llega al máximo con el tercero que es el tirón definitivo. Alameda también tiene un gran éxito cuando sale el primer disco grabado con CBS, que era una compañía muy agresiva en cuanto a promoción y marketing. El último disco de María Jiménez de las canciones de Sabina, de salida pasó ya de los cien mil ejemplares. Hay que tener en cuenta que en estos tiempos están dando discos de platino con sesenta mil. María cerró este disco con trescientos cincuenta mil.

Ya lo he dicho en alguna ocasión, que existe una obsesión por la calidad. Yo tengo obsesión por la cantidad, porque a más cantidad, mayor probabilidad de calidad; yo pido que me dejen grabar diez discos y les garantizo seis fracasos.

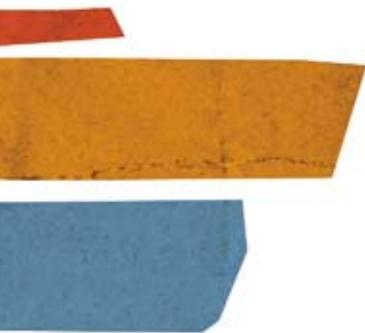
**Alumno** > En relación con lo que se está hablando, se ha dicho que la base americana de Morón tuvo mucho que ver en la evolución y creatividad de los músicos sevillanos de ese tiempo.

**García-Pelayo** > Sí, tuvo mucho que ver, yo mismo compraba continuamente discos allí. Gracias a esta situación la gente escuchaba aquí a Jimy Hendrix y Pink Floyd antes que en ningún sitio y teníamos acceso a discos prohibidos y fuera del mercado nacional. Por ejemplo toda la cultura musical de Jesús de la Rosa pasa por ahí; donde primero hay una afición considerable a los Rolling Stones es en Sevilla y Pink Floyd es un grupo sevillano por antonomasia. Aparte de esto, la proximidad de la base permite la relación con músicos americanos hijos de soldados que llegan a cruzarse con músicos sevillanos. Gualberto tocó con músicos americanos como Willy Trujillo, ejemplo de lo que estamos hablando porque Gualberto es como el músico de Hamelín, los músicos van detrás de él, hizo un disco cantado en inglés impresionante.

**Alumno** > ¿Qué opina del uso del Pro Tools y de otras técnicas avanzadas en las grabaciones?

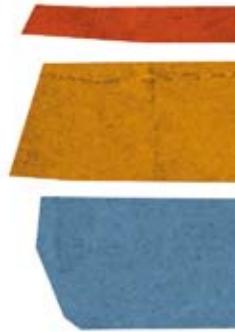
**García-Pelayo** > Pro Tools es un mecanismo que revoluciona la técnica de grabación en el estudio, por cierto que de todos los discos que yo he hecho sólo he utilizado el Pro Tools en el último disco de María Jiménez con los temas de Sabina. Resulta maravilloso poder mover las cosas de sitio y encajarlas perfectamente. Antes lo que podíamos hacer es sobre una cosa echar otra, pero no mover lo que había y lo que tú echabas tenía que estar en su sitio, no se podía mover.

Hay cosas también ahora que ya no son secreto y por eso se puede hablar de ellos, aparatos de reafinación del disco entero, centésima de todo a centésima de todo, y bueno, el resultado es espectacular. Se trata, desde luego, a gente que canta bien, a alguien que desafina un tono no lo va a arreglar. Los únicos cantantes que tienen una afinación perfecta son los indios, los demás, incluidos los flamencos, tienen fluctuaciones en el timbre de la voz. Y ahora esos aparatos hacen que esas fluctuaciones se encajen perfectamente.









**SEVILLA, MAYO DE 2010.**

