



Música oral del Sur

Revista Internacional

Nº 12 Año 2015

ESPAÑOLES, INDIOS, AFRICANOS Y GITANOS.
EL ALCANCE GLOBAL DEL FANDANGO EN MÚSICA, CANTO Y DANZA

SPANIARDS, INDIANS, AFRICANS AND GYPSIES:
THE GLOBAL REACH OF THE FANDANGO IN MUSIC, SONG, AND
DANCE

CONSEJERÍA DE CULTURA

Centro de Documentación Musical de Andalucía

Actas del congreso internacional organizado por The Foundation for Iberian Music, The Graduate Center, The City University of New York el 17 y 18 de abril del 2015

Proceedings from the international conference organized and held at The Foundation for Iberian Music, The Graduate Center, The City University of New York, on April 17 and 18, 2015

Depósito Legal: GR-487/95 **I.S.S.N.:** 1138-8579

Edita © JUNTA DE ANDALUCÍA. Consejería de Cultura.

Centro de Documentación Musical de Andalucía

Carrera del Darro, 29 18010 Granada

informacion.cdma.ccul@juntadeandalucia.es

www.centrodedocumentacionmusicaldeandalucia.es

Facebook: <http://www.facebook.com/DocumentacionMusicalAndalucia>

Twitter: <http://twitter.com/CDMAndalucia>

Música Oral del Sur es una revista internacional dedicada a la música de transmisión oral, desde el ámbito de la antropología cultural aplicada a la música y tendiendo puentes desde la música de tradición oral a otras manifestaciones artísticas y contemporáneas. Dirigida a musicólogos, investigadores sociales y culturales y en general al público con interés en estos temas.

Presidente

ROSA AGUILAR RIVERO

Director

REYNALDO FERNÁNDEZ MANZANO

Coordinación

K. MEIRA GOLDBERG

ANTONI PIZÀ

Presidente del Consejo Asesor

JOSÉ ANTONIO GONZÁLEZ ALCANTUD

Consejo Asesor

MARINA ALONSO (Fonoteca del Museo Nacional de Antropología. INAH – Mexico DF)

ANTONIO ÁLVAREZ CAÑIBANO (Dir. del C. de Documentación de la Música y la Danza, INAEM)

SERGIO BONANZINGA (Universidad de Palermo - Italia)

EMILIO CASARES RODICIO (Universidad Complutense de Madrid)

TERESA CATALÁN (Conservatorio Superior de Música de Madrid)

MANUELA CORTÉS GARCÍA (Universidad de Granada)

Ma ENCINA CORTIZA RODRÍGUEZ (Universidad de Oviedo)

FRANCISCO J. GIMÉNEZ RODRÍGUEZ (Universidad de Granada)

ALBERTO GONZÁLEZ TROYANO (Universidad de Sevilla)

ELSA GUGGINO (Universidad de Palermo – Italia)

SAMIRA KADIRI (Directora de la Casa de la Cultura de Tetuán – Marruecos)

CARMELO LISÓN TOLOSANA (Real Academia de Ciencias Morales y Políticas – Madrid)

BEGOÑA LOLO (Dir.^a del Centro Superior de Investigación y Promoción de la Música, U. A. de Madrid)

JOSÉ LÓPEZ CALO (Universidad de Santiago de Compostela)

JOAQUÍN LÓPEZ GONZÁLEZ (Director Cátedra Manuel de Falla, Universidad de Granada)

MARISA MANCHADO TORRES (Conservatorio Teresa Berganza, Madrid)

TOMÁS MARCO (Academia de Bellas Artes de San Fernando – Madrid)

JAVIER MARÍN LOPEZ (Universidad de Jaén)

JOSEP MARTÍ (Consell Superior d'Investigacions Científiques – Barcelona)

MANUEL MARTÍN MARTÍN (Cátedra de flamencología de Cádiz)

ANTONIO MARTÍN MORENO (Universidad de Granada)
ÁNGEL MEDINA (Universidad de Oviedo)
MOHAMED METALSI (Instituto del Mundo Árabe – París)
CORAL MORALES VILLAR (Universidad de Jaén)
MOCHOS MORFAKIDIS FILACTOS (Pdte. Centros Estudios Bizantinos Neogriegos y Chipriotas)
DIANA PÉREZ CUSTODIO (Conservatorio Superior de Música de Málaga)
ANTONI PIZA (Foundation for Iberian Music, CUNY Graduate Center, New York)
MANUEL RÍOS RUÍZ (Cátedra de flamencología de Jerez de la Frontera)
ROSA MARÍA RODRÍGUEZ HERNÁNDEZ (Codirectora revista Itamar, Valencia)
SUSANA SARDO (University of Aveiro)
JOSÉ MARÍA SÁNCHEZ VERDÚ (Robert-Schumann-Musikhochschule, Dusseldorf)
FRÉDERIC SAUMADE (Universidad de Provence Aix-Marseille – Francia)
RAMÓN SOBRINO (Universidad de Oviedo)
Ma JOSÉ DE LA TORRE-MOLINA (Universidad de Málaga)

Secretaria del Consejo de Redacción

MARTA CURESES DE LA VEGA (Universidad de Oviedo)

Secretaría Técnica

MARÍA JOSÉ FERNÁNDEZ GONZÁLEZ (Centro de Documentación Musical de Andalucía)
IGNACIO JOSÉ LIZARÁN RUS (Centro de Documentación Musical de Andalucía)

Maquetación

ALEJANDRO PALMA GARCÍA
JOSÉ MANUEL PÁEZ RODRÍGUEZ

Acceso a los textos completos

Web Centro de Documentación Musical de Andalucía

<http://www.centrodedocumentacionmusicaldeandalucia.es/opencms/documentacion/revistas>

Repositorio de la Biblioteca Virtual de Andalucía

<http://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/catalogo>

EL FANDANGO EN MÁLAGA: DEL CANTE BAILADO AL CANTE DESGARRADO

Ramón Soler Díaz

Profesor de Matemáticas e Investigador de Flamenco

Resumen:

El fandango en Málaga se manifiesta de muy diversas formas: como verdiales, interpretados por agrupaciones llamadas pandas, que incluyen cante y baile y están acompañadas de guitarras, panderos y platillos; como fandangos abandolaos, que se cantan solo con guitarra y ritmo ternario y desvinculados del baile; como malagueñas, derivadas de los anteriores pero sin ritmo; y como fandangos personales, estilos surgidos a partir de la década de 1920, en la llamada Ópera flamenca, y que son de gran aceptación por el gran público. Desde la figura de Juan Breva (1844-1918) hasta el actual Álvarez (1947–), de quien se ha rodado una película recientemente, el fandango ha sido unos de los estilos folklóricos y flamencos más cultivados en Málaga.

Palabras claves:

Flamenco, verdiales, abandolaos, malagueñas, Estébanez Calderón, Eduardo Ocón, Juan Breva, Cojo de Málaga, Álvarez, Vicente Pérez Herrero.

The fandango in Malaga: from 'cante bailado' to 'cante desgarrado'

Abstract:

Málaga—both the capital and the province—occupies a place of singular importance in the birth of flamenco, a musical genre that began to develop in parts of Andalusia from earlier musical traditions in the mid-nineteenth century. The fandango in this southern Spanish province manifests in a diversity of forms unknown in other regions. Its oldest variants are still practiced—with great vitality—in the pandas de verdiales, groups with guitars, tambourines, cymbals, song, and dance. They originate in the agrarian regions of the Málaga countryside, growing out of the roots of pre-Christian fertility rites. Around 1860 the music of these danceable fandangos slowed down and lost their orchestration, to become, with only guitar accompaniment, what are now called: fandangos abandolaos, one of the first forms of flamenco song of which we have notice. At the end of the nineteenth century the fandangos definitively lost their basic rhythm and the personal fandangos were born, reaching the height of popularity until the end of the *café cantantes* (the music halls where flamenco was born), in the decade of the 1920s. Both the fandangos abandolaos and also malagueñas make up the customary repertory of *cantaores*—flamenco singers—of today. The 1920s saw the birth of the era of “Flamenco Opera”—an era in which many singers created numerous styles of fandangos, the earliest of which were elaborations of folkloric fandangos. In Málaga these fandangos, the *fandangos personales*, were

widespread and popular. Today there lives in the city of Málaga the greatest living representative of fandangos personales, El Álvarez (b. Málaga, 1947), a singer of great expressivity who, despite never having worked professionally, has been admired by figures like Chano Lobato, Camarón, Luis el Zambo, and Duquende. In 2010 a full length documentary film directed by Vicente Pérez Herrero, titled *Válgame Dios, qué alegría tiene esta gente qué fatigas tengo yo*, was released by RTVE, a portrait of El Álvarez's life and singing.

Keywords:

Flamenco, verdiales, abandolaos, malagueñas, Estébanez Calderón, Eduardo Ocón, Juan Brea, Cojo de Málaga, Álvarez, Vicente Pérez Herrero.

Resumen Curricular:

Ramón Soler Díaz (Málaga, 1966) teaches Mathematics and is the author of:

Books: *Antonio Mairena en el mundo de la siguiriyá y la soleá* (1992) (co-author: Luis Soler Guevara); *Los cantes de Antonio Mairena (comentarios a su obra discográfica)* (2004) (co-author: Luis Soler Guevara); *Antonio El Chaqueta: pasión por el cante* (2003); *Lírica acuática (coplas sobre el agua en la lírica tradicional y el flamenco)* (2010); *La Repompa de Málaga* (2012) (co-authors: Paco Roji y Paco Fernández); *La Cañeta de Málaga, José Salazar y la Pirula* (co-author: Paco Roji).

Articles: "Del origen cubano de algunas letras flamencas" (1998, *Candil*); "La modernidad cantaora de Juanito Mojama" (*Candil*, 2000); "El campo semántico del 'desafecto' en el *Cancionero popular* de Emilio Lafuente y Alcántara (1865)" (2008, *Culturas populares*, Univ. Alcalá). ; "La poesía de tradición oral en Málaga: antecedentes y devenir contemporáneo" (2012, *Música Oral del Sur*); "Antonio Mairena: seis modos de elegir las letras para sus cantes (2014, *La Madrugá*, Univ. Murcia); "El agua en la lírica tradicional" (2015, *Litoral*).

Soler Díaz, Ramón. "El fandango en Málaga: del cante bailado al cante desgarrado". *Música Oral del Sur*, n. 12, pp. 199-216 , 2015, ISSN 1138-8579

En este artículo me centraré en la vertiente flamenca del fandango que se cultiva en Málaga, en sus antecedentes folklóricos y en las versiones más elaboradas, y también en algunos de sus principales intérpretes.

Los estudios que sobre el flamenco empezaron a editarse desde principios de los años 1960 –con *Mundo y formas del cante flamenco* (1963) a la cabeza, de Ricardo Molina y Antonio Mairena– establecieron un tipo de clasificación de los cantes que ha estado vigente hasta hace bien poco. Dicha taxonomía consideraba como «cantes flamencos básicos» a las tonás, siguiriyas, soleares y tangos. Pero es evidente que si hay un cante

básico, en el sentido literal de la palabra, es el fandango pues de él deriva una gran cantidad de estilos distintos, como malagueñas, granaínas, rondeñas, jaberas, tarantas, tarantos, murcianas y cartageneras, por citar unos cuantos.

Algunas variantes del fandango ya formaban parte del repertorio de los primeros cantantes que podríamos llamar flamencos –o sea, ‘cantaores’– aunque el término ‘flamenco’ todavía no se usaba en ese contexto. Estébanez Calderón (Málaga, 1799-Madrid, 1867) ocupó un alto cargo político en Sevilla en 1838 (Estébanez 1985: 28), ciudad en la que vivió varias fiestas con cante y baile. A raíz de ello publicó sus *Escenas andaluzas*. Una de estas escenas se titulaba «Asamblea General de los Caballeros y damas de Triana y toma de hábito en la Orden de cierta rubia bailadora» y vio la luz por primera vez en 1845 en la revista *El Siglo Pintoresco*. En ella Estébanez nos habla de una cantaora gitana conocida por La Dolores:

Entre las cosas que cantó, dos de ellas sobre todo fueron alabadas. Érase una la *Malagueña* por el estilo de la *Jabera*, y la otra ciertas coplillas a quienes los aficionados llaman *Perteneras* [sic]. Cuantos habían oído a la *Jabera*, todos a una la dieron en esto el triunfo, y decían y aseguraban que lo que cantó la gitanilla no fue la *Malagueña* de aquella célebre cantadora, sino otra cosa nueva con diversa entonación, con distinta caída y de mayor dificultad, y que por el nombre de quien con tal gracia la entonaba, pudiera llamársela *Dolora*. La copla tenía principio en un arranque a lo malagueño muy corrido y con mucho estilo, retrayéndose luego y viniendo a dar salida a las desinencias del *Polo Tobalo*, con mucha hondura y fuerza de pecho, concluyendo con otra subida al primer entono: fue cosa que arrebató siempre que la oyó el concurso.

En esos años el flamenco era un género que se estaba configurando y al que le faltaban pocas décadas para tener una entidad bien definida. Del texto podemos deducir algunas cosas que nos interesan. Lo primero es que en esa época se interpretaban unos cantos llamados malagueñas. Recordemos que tanto las malagueñas como las jaberas son estilos flamencos derivados del fandango. Por lo escrito podemos además inferir que había varias modalidades de malagueñas, una de las cuales era la jabera. También se desprende del texto que dichos cantes no eran *estáticos*, sino que evolucionaban gracias a la personalidad de su ejecutante, como es consustancial al cante flamenco y no tanto al folklore.

Pero esa no es la primera noticia que tenemos de un canto llamado malagueña, sino de siete décadas antes, en el sainete anónimo *El maestro de música*, de 1774 (Subirá, 1928: I, 75)¹⁾. En él leemos:

¹⁾ Subirá aclara que el instrumento referido es la guitarra. La fecha la proporciona Faustino Núñez (2008: 669).

Señor, yo quiero un maestro
que sepa hablar en mi lengua,
que agarre aqúeste instrumento
que me enseñe a cantar coplas
de caballo, malagueñas
o gaditanas, tonadas,
siguidillas y jopeos.

No sabemos bien cómo sería esa malagueña a la que se refiere el sainete pero debía ser un fandango folklórico preflamenco que, según se indica, se acompañaba con guitarra.

En 1865 ve la luz el *Cancionero popular* de Lafuente y Alcántara. Este hijo ilustre de Archidona incluye en esa recopilación cuatro coplas en las que se habla de la malagueña como canto y en dos de ellas también de la rondeña. En esa época el flamenco empieza a consolidarse como un género particular a partir de una base folklórica que sus mejores intérpretes personalizan, como bien describe Estébanez Calderón. En el *Cancionero* de Lafuente (1865: II, 180 y 410) encontramos:

Si tuviera el pecho claro,
te cantara la Rondeña;
pero como no lo tengo,
te canto la Malagueña.
La rondeña malagueña
nadie la sabe cantar,
sino los malagueñitos,
que tienen sandunga y sal.

Lafuente (1865: 409-410) hace además dos referencias a la «malagueña nueva»:

La malagueñita nueva
ha venido de Madrid;
desde Madrid vino a Cádiz
y desde Cádiz aquí.
La malagueñita nueva
nadie la sabe cantar,
sino los zapateritos,
que están en la Puerta Real.

De estas coplas también se pueden obtener algunas informaciones. Una es que a mediados del siglo XIX la malagueña era un canto con cierta aceptación que se conocía ya desde hacía tiempo y que está en continuo proceso de cambio. Otra es que la malagueña había salido de

la provincia en que nació y que se cantaba con seguridad en Madrid, Cádiz y Granada (aclara Lafuente que la Puerta Real es un paraje granadino).

Son muchas las fuentes documentales del siglo XIX en las que se habla indistintamente de fandangos, malagueñas y rondeñas, y se señala que se hacían acompañar con guitarras. En muchas ocasiones los tres términos vienen a significar lo mismo. Así, en 1850, el músico belga François Auguste Gevaert, en su tratado *La musique en Espagne*, al hablar de las rondeñas dice que son «aires de danza, que se denominan, según la localidad, fandangos, malagueñas o rondeña» (Rioja, 2013: 16-17). De estas primeras malagueñas y rondeñas hace un excelente estudio Eusebio Rioja (2013: 13-14), que escribe:

Las rondeñas y las malagueñas son dos géneros que gozaron de fortuna en el siglo XIX, son los cantos y bailes andaluces *preflamencos* o *protoflamencos* que conquistaron mayor popularidad. Aparecen citadas repetidamente en la literatura, en la prensa y en la música. La primera vez que encontramos referidas las rondeñas, es en la *Gazeta de Madrid* en 1807 donde se anuncia un almacén de música sito en la Carrera de San Jerónimo, en cuyo catálogo de obras a la venta figuraban *las canciones gitanas para guitarra*: la rondeña y la caña entre otras más, obras que también eran anunciadas vertidas para piano.²⁾

En 1874 Eduardo Ocón publica *Cantos españoles*. Se trata de una recopilación de cantos populares que el compositor y músico llevó a cabo entre 1854 y 1867 (Picó Pascual, 2004:83-85)³⁾. Entre estas transcripciones incluye varias malagueñas y fandangos. Al hablar de los fandangos escribe:

Bajo la denominación de Fandango están comprendidas la Malagueña, la Rondeña, las Granadinas y las Murcianas, no diferenciándose entre sí más que en el tono y alguna variante en los acordes. Además de ser un canto popular español, es uno de los bailes más antiguos y aún se usa en nuestros días, especialmente en los barrios y campos. Los instrumentos que se emplean son: la guitarra, castañetas, triángulo, platillos pequeños y algunas veces el violín. Este baile se ejecuta generalmente por una pareja compuesta de personas de distinto sexo.

Eduardo Ocón nació en 1833 en Benamocarra, pueblo de la comarca malagueña de la Axarquía. Debió conocer una de las manifestaciones más singulares de la cultura popular española que sigue teniendo gran vitalidad, los verdiales. Son unos fandangos caracterizados por un ritmo trepidante y por una música que podríamos denominar

²⁾ El nombre 'rondeña' alude tanto a canción de ronda, esto es, para rondar, como perteneciente a Ronda.

³⁾ La obra se publicó en Leipzig debido a que Ocón se casó con la alemana Ida Borchardt y Odendahl (Colonia, 1836- Málaga, 1934).



Eduardo Ocón, Parque de Málaga. Fotografía: Victoria Soler Roca.

minimalista por su mezcla de aparente monotonía e hipnotismo. Los verdiales se cantan con coplas compuestas por poetas populares que bebieron en fuentes tradicionales. Su ámbito natural se circunscribe a un área geográfica muy pequeña: los montes que rodean Málaga capital y una parte de la vecina comarca de la Axarquía. Lo ejecutan agrupaciones conocidas como ‘pandas’, que incluyen percusiones (platillos y panderos), guitarra, violín y, en algunos casos, laúd. Quienes cantan las coplas suelen ser los instrumentistas e incluso algunas personas que se acercan al círculo que forma la panda. También el verdial se baila en pareja o entre tres. En la fiesta de verdiales cabe distinguir dos tipos de prácticas. Una es más ocasional y tiene como marco algunas celebraciones del santoral y durante acontecimientos familiares o sociales. Hay otra más ritualizada que está ligada a los solsticios. La de verano se celebra por San Juan y la de invierno está vinculada a la Navidad y tiene su día grande en la festividad de los Santos Inocentes, el 28 de diciembre. El uso ceremonial del espectacular sombrero de los fiesteros está reservado para esa fecha,

la única en que los integrantes de las pandas de verdiales son llamados ‘los tontos’⁴⁾. Es inevitable aquí pensar en antiquísimas ceremonias al estilo de las Saturnalia romanas, oficiadas en la misma época del año que los verdiales y que pertenecen al tipo de fiesta ritual con las que se pretende dar comienzo a un ciclo nuevo representando el caos primordial (Eliade, 1984: 141-147). Antonio Mandly (1996: 36-39) destaca la vieja simbología solar que en ella ha sobrevivido y que la vincula a cultos agrarios muy primitivos.

Una fiesta de verdiales podía durar desde unas cuantas horas a varios días, cuando las pandas iban itinerantes por los campos hasta llegar a los lagares –casas de campo de la zona– que les daban cobijo y alimento mientras ellos alegraban a los moradores con su



Paco Maroto y Pepe Molina, en una fiesta de verdiales en Comares, 2007.

Fotografía Ramón Soler Díaz.

fiesta. El cómo sentían la fiesta hace varias décadas lo refleja esta pequeña anécdota: el abuelo de mi amigo Adolfo la Jaba era fiestero –así se conoce a los componentes de una panda– y una vez que fueron a buscarlo para irse de fiesta dijo: «Yo *pa* menos de tres días no salgo». Los verdiales que se interpretan en una panda han sufrido pocas alteraciones desde que tenemos documentos sonoros de ellos, y sorprendentemente hace bien poco. El primer registro que tenemos es cinematográfico, en la película *Duende y misterio del*

⁴⁾ Sobre las relaciones de este vistoso sombrero con otros atuendos de distintas culturas y épocas es de gran interés el artículo de Roca Barea (2010). En este número –que puede consultarse en red– hay una amplia visión de todo lo que rodea a la fiesta de verdiales de la mano de solventes investigadores.



Monumento (de Miguel García Navas) al fiestero en el parque de Málaga.

Fotografía Victoria Soler Roca.

flamenco (1952), del director Edgar Neville⁵⁾. Por tradición oral sabemos que desde un siglo atrás los verdiales eran bastante parecidos a lo que hoy conocemos (la descripción del fandango que hemos citado de Eduardo Ocón parece ajustarse a la instrumentación actual de los verdiales), y que acusaron poco el paso del tiempo debido a que los espacios en los que se desarrollaban estaban muy apartados de los núcleos urbanos.

Pero estos rudos fandangos fueron también generadores de cantes ya propiamente flamencos. En esto la figura crucial fue Juan Breva. De nombre real Antonio Ortega Escalona, nació en Vélez-Málaga, capital de la Axarquía, y falleció en Málaga en 1918. Afortunadamente en 1910 grabó diez registros sonoros, cuatro de los cuales se titulan ‘Malagueña’, ‘Malagueñas-fandanguillos’, ‘Fandanguillos’ y ‘Verdiales’. En ellos canta a la forma flamenca diversas melodías de fandangos que él adaptó del folklore de su

⁵⁾ Conviene hacer constar que aunque algunas grabaciones en discos de pizarra aparecen tituladas como ‘Verdiales’ lo que se canta es ya propiamente flamenco, esto es, con el solo acompañamiento de guitarra y no con el de una panda. En la década de 1960 empiezan a grabarse fiestas de verdiales en discos de microsurco.



Juan Brevia. Archivo Peña Juan Brevia.

tierra y a las que dotó de tal singularidad que se tiene a Juan Brevia por el primer gran cantaor de malagueñas.

En esas grabaciones prescinde –como cabía esperar en un cantaor flamenco– de la orquestina tradicional de la panda, para hacerse acompañar de dos guitarras: la de él mismo y la del gran Ramón Montoya. En algunas de las letras que grabó Juan Brevia se nota todavía la presencia verdialera como en ésta, puesta en boca de mujer:

Mi mare me llevará
en la Cala hay una fiesta
mi mare me llevará
yo como voy tan compuesta
me sacarán a bailar
llevando mis castañetas.

Juan Brevia dejó gran huella en el flamenco y tuvo bastante fama en su época hasta el punto de que cantó con frecuencia ante los reyes Alfonso XII y Alfonso XIII. Sus malagueñas y fandangos los grabaron antes que él cantaores como El Mochuelo, Manuel el Sevillano y El Diana en los años finales del siglo xix y primeros del xx en cilindros de cera. No

obstante ya sabemos que Juan Brea no fue el primero en suprimir los demás instrumentos a los fandangos y malagueñas pues, como deja claro Rioja en su artículo, muchas de las malagueñas decimonónicas se acompañaban solo con guitarra. La primera malagueña cuya música conocemos es la compuesta por el guitarrista granadino Francisco Rodríguez Murciano (1795-1848)⁶, muy admirado por el padre del nacionalismo musical ruso, el compositor Mihail Glinka.

Los fandangos y malagueñas de Juan Brea conservaban el ritmo ternario pero habían perdido ya el carácter bailable de los verdiales. El toque de guitarra con que se acompañaba Juan Brea era el típico del fandango que conocemos desde el siglo XVIII y que en Málaga, desde la década de 1960, empezó a llamarse ‘toque abandolao’ en el entorno de la Peña Flamenca Juan Brea. Dicha denominación fue afortunada pues fue ampliamente aceptada por aficionados y estudiosos del flamenco. Pero la malagueña fue evolucionando en las dos últimas décadas del siglo XIX. Así, después de Juan Brea cabe destacar a dos grandes creadores de malagueñas: Juan Reyes Osuna ‘El Canario’, de Álora (Málaga), y el gitano gaditano Enrique Jiménez ‘El Mellizo’. Más jóvenes que ellos fueron Juan Trujillo ‘El Perote’, de Álora, Trinidad Navarro ‘La Trini’, el Maestro Ojana y Baldomero Pacheco, los tres de Málaga capital; el gaditano Francisco Lema ‘Fosforito’, y el jerezano don Antonio Chacón, que llevó la malagueña a sus más altas cotas al redondearla melódicamente gracias a su prodigiosa creatividad y facultades. Fue además el único de los citados que grabó. Como podemos comprobar en sus registros sonoros Chacón terminó de suprimirle el ritmo ternario a las malagueñas para convertirlas en un estilo *ad libitum* y en esto fue fundamental la colaboración de Ramón Montoya, artífice de la moderna guitarra flamenca. También fueron magníficos intérpretes de malagueñas Paca Aguilera, Niño de Cabra, Niño de la Isla, El Pena, la Niña de los Peines, Luisa Requejo y Manuel Vallejo⁷.

Lo que hoy conocemos como malagueña nueva –que no es lo que en 1865 recoge Lafuente y Alcántara– es la que surgió después de Juan Brea, aproximadamente entre 1885 y 1910. La malagueña vivió su época de esplendor hasta la década de 1920, coincidiendo con el ocaso de los cafés cantantes, locales en los que este tipo de fandango era uno de los estilos más solicitados. Posteriormente el cante por malagueñas evolucionó poco. Aun así, dada su

⁶ Dispongo de una grabación en la que el cantaor Juan Casillas interpreta acompañado a la guitarra por Ángel Luis Cañete la malagueña de Rodríguez Murciano con los giros propios del flamenco pero a partir de la partitura, y suena como un estilo de malagueña más. La letra es: «Los ojos de mi morena (bis) / son lo mismo que mis males / grandes como mis fatigas / y negros como mis males, / los ojos de mi morena». Esto se hizo para ilustrar la conferencia La guitarra en los primeros tiempos del cante, que pronunció Eusebio Rioja en el Ateneo de Madrid el 14 de febrero de 1989.

⁷ El estudio más exhaustivo escrito sobre las malagueñas se debe a Jorge Martín Salazar. El texto completo se puede leer en internet. Martín Salazar (1998: 31) cita una letra que da idea del cambio de modos que se produjo en este estilo flamenco entre Juan Brea y Chacón: «En el Café de Chinitas / le dijo a Chacón Juan Brea: / cantas tú mejor que yo / la malagueñita nueva».

gran belleza y variedad melódica, está en el repertorio de prácticamente todos los cantaores. Actualmente, cuando un cantaor decide cantar por malagueñas, interpreta una o dos de las variedades *ad libitum* y suele cerrar con un cante abandonao, esto es, uno de aquellos fandangos –o malagueñas– que conservan el primitivo ritmo ternario y de los que Juan Brea fue su máximo representante.

Pero el fandango siguió su andadura hacia una personalización cada vez más acusada, con el subsiguiente desprendimiento del carácter local y folklórico. En la discografía flamenca los primeros fandangos que aparecen atribuidos a una persona –y no como cante genérico– datan de la primera década del siglo xx. Que sepamos son los que graba en octubre de 1908 Sebastián Muñoz Beigveder ‘El Pena’ (Álora, 1876-Málaga, 1956) con el título de ‘Fandanguillos del Pena’, aunque realmente no son una creación personal pues se trata de unos fandangos de la localidad cordobesa de Lucena, que se interpretan también a ritmo abandonao. Dos meses después Antonio Cordero ‘El Diana’ registra unos ‘Fandangos de Juan Brea’ en los que canta dos letras correspondientes a una malagueña y un fandango de Juan Brea.

Lo visto hasta aquí nos muestra que la primera gran figura que tuvo el fandango flamenco fue Juan Brea, cantaor de una enorme trascendencia en su época y en la generación posterior. Su fallecimiento en 1918 cierra una etapa e inicia otra en la década de 1920 que ve cómo el fandango toma nuevos bríos. Coincide con el inicio de la llamada Ópera flamenca, etapa que comprende aproximadamente desde la decadencia de los cafés cantantes hasta mediados de los cincuenta, cuando se abren los primeros tablaos y surgen los festivales flamencos. Esta vez Sevilla será el laboratorio donde los nuevos fandangos empezarán a germinar. Pero antes de esta gran profusión de fandangos hay que destacar a un cantaor gitano, Joaquín Vargas Soto ‘El Cojo de Málaga’ (Málaga, 1880-Barcelona, 1940). Aunque se hizo famoso gracias a su interpretación y creación de muchos estilos levantinos (tarantas, murcianas, levanticas y cartageneras, derivados todos del fandango) también imprimió su fuerte personalidad a varios tipos de fandangos, algunos de los cuales están en la base de lo que conocemos hoy como rondeñas y granaínas (como el fandango con sabor de granaína que interpreta con la letra «Rubia la mujer primera / hizo Dios como un ensayo / rubia la mujer primera / y como no le gustó / la tuvo que hacer morena / y morena es la que quiero yo»).

En su discografía –casi toda registrada durante la década de 1920– aparece en varias ocasiones fandangos que se adjudica él mismo⁸⁾. El Cojo de Málaga fue un artista que por edad y estética se encontraba en medio de dos modas: la de los creadores de malagueñas (Chacón, El Perote, La Trini, Fosforito...), mayores que él unos 15 ó 20 años, y la de los artífices de los modernos fandanguillos, más jóvenes que él unas dos décadas. La

⁸⁾ En esa época, concretamente en 1922, Manuel Centeno (Sevilla, 1885-Cartagena, 1961) graba sendas series de fandangos que atribuye a dos cantaores: Pérez de Guzmán y Juan María.



Cojo de Málaga. Archivo Peña Juan Brea.

influencia del Cojo de Málaga se deja sentir en algunos cantaores posteriores, sobre todo en Angelillo (Madrid, 1908-Buenos Aires, 1973) y en dos grandes creadores de fandangos: José Cepero (Jerez de la Frontera, 1888-Madrid, 1960) y Manuel Vallejo (Sevilla, 1891-1960).

Otra cantaora crucial para entender el éxito que tendría el fandango en la primera mitad del siglo xx fue la onubense Dolores la Parrala (Moguer, 1845-Sevilla, 1915). Parece ser que ella difundió en la provincia de Huelva los fandangos malagueños que sirvieron de base para que creadores de esa tierra como José Rebollo (Moguer, 1895-Sevilla, 1938), Paco Isidro (Huelva, 1896-1960) y Antonio Rengel (Huelva, 1904-Sevilla, 1961) desarrollaran sus respectivos estilos de fandangos. Ellos dieron a conocer los modernos fandangos de Huelva en Sevilla y de ahí irradiaron hacia otros lugares. A partir de estos tres cantaores onubenses así como del Cojo de Málaga y del trianero Rafael Pareja (Sevilla, 1877-Gibraltar, 1965) entre otros, construyó sus estilos personales la siguiente generación de fandangueros, la que iniciaron los ya citados Cepero y Vallejo, con Enrique el Almendro (Sevilla, 1892-1959) y el Niño Gloria (Jerez de la Frontera, 1893-Sevilla, 1954), y continuaron Macandé, Niño de Marchena, Pepe Pinto, Carbonerillo, José Palanca y Corruco de Algeciras, por citar unos cuantos de los más destacados, que crearon sus respectivos estilos antes de la Guerra Civil (1936-1939). A los fandangos que cantaban se les suele conocer actualmente –ciertamente con poco rigor– como fandangos naturales, personales o artísticos.

Esta nueva eclosión fandangueril se hizo además con la ayuda de unos letristas que escribían para estos creadores, y entre los que cabría citar a Emilio Mezquita, Nicolás Callejón, Hilario Montes, Francisco de la Obra y Fernando Mourelle. También cantaores como José Cepero –apodado como El Poeta del cante– y Pepe Pinto componían letras para ellos mismos. Estos cantaores intervenían en espectáculos de Ópera flamenca y en fiestas privadas entre las que destacaban las que se desarrollaban en la Alameda de Hércules de Sevilla, uno de los focos principales del flamenco entre los años 20 y los primeros años 50⁹⁾.

En las décadas de 1920 y 1930 el acompañamiento de guitarra de esos fandangos personales también será distinto: ya no se hará con el toque abandolao típico de los fandangos malagueños, que era el heredero directo del antiguo bolero, sino a ritmo de fandango de Huelva, también ternario pero con otros acentos. La nueva forma de acompañar el fandango se llevó a cabo gracias a las aportaciones guitarrísticas de tocaores como Manolo de Huelva, Manolo de Badajoz, Niño Ricardo, Ramón Montoya y Sabicas. Este acompañamiento se irá atenuando después de la Guerra Civil para perder su ritmo originario –gracias principalmente a la genialidad del tocaor Niño Ricardo–, lo que permitirá al cantaor mayor libertad para desarrollar nuevas líneas melódicas. Desde luego que los cantaores que siguieron en activo y en continua evolución –caso de Marchena, Pepe Pinto y Palanca– también coadyuvaron a esta ralentización del ritmo. Se les sumó una nueva hornada de fandangueros, casi todos nacidos en la segunda década del siglo XX, que terminaron de configurar el fandango flamenco tal como lo conocemos hoy. Entre ellos destacaron Manolo Caracol, Canalejas de Puerto Real, Antonio el de la Calzá, El Sevillano, Juanito Valderrama, Pepe Aznalcóllar, Niño León y Porrinas de Badajoz, algunos de ellos también compositores de muchas de las letras que cantaban ellos mismos, caso del Sevillano y Valderrama.

Entre estos últimos habría que destacar a Antonio el de la Calzá. De nombre real Antonio Tovar Ríos (Sevilla, 1913-1981), fue admirado por todos sus coetáneos y por las generaciones que vinieron después ya que llevó el fandango a sus más altas cotas de emotividad. Para ello le incorporó ecos de otros cantes (soleares, siguiiriyas y cañas), añadió bastantes más sílabas en algunos versos e incluso amplió en algunas de sus interpretaciones los versos cantados, pasando de los seis habituales a siete. Antonio el de la Calzá vivió en Málaga después de la Guerra Civil hasta principios de los años cincuenta. Allí se buscaba la vida en las fiestas privadas y en las ventas que había fuera del casco

⁹⁾ Habría que exceptuar a Gabriel Díaz Fernández ‘Macandé’, cantaor gitano (Cádiz, 1897-1947) que apenas participó en espectáculos ante grandes públicos. Su tormentosa vida personal hizo que acabara sus días en un manicomio. Recordemos que ‘macandé’ es palabra gitana y significa ‘loco’. Macandé vivió antes de la Guerra Civil en Málaga y de él aprendieron su estilo algunos cantaores locales.

urbano –principalmente en Ciudad Jardín y los Montes– con artistas locales como los bailaoras Juan el Porrilla, La Pirula –también cantaora, especializada en tangos y bulerías– y La Paula, y los cantaores Agustín el Gitano, El Galleta, Ángel de Álora, Agustín el de las Flores, Chato de Málaga y Antonio de Ceuta, grandes intérpretes de fandangos personales que tuvieron a Calzá como uno de sus principales referentes.

Después de la generación de fandangueros que representaba Calzá vino otra con menos creadores, nacidos entre 1925 y 1935, a caballo entre la Ópera Flamenca y la que inició la llamada etapa de revalorización del cante o época neoclásica, que los estudiosos del género hacen coincidir con la edición de la *Antología del Cante Flamenco*, de 1954. Ahí habría que destacar a Gordito de Triana, Chiquito de Camas, Antonio Carmona ‘El Rubio’, Antonio Núñez ‘Chocolate’ y Paco Toronjo, si bien el repertorio de este último estaba centrado en los fandangos de Huelva.

Hasta ahora hemos visto cómo el fandango flamenco fue cambiando su forma de cantarse y su acompañamiento. Si Juan Brevia despojó a los agrestes verdiales de platillos, panderos y violines para convertirlos en fandangos y malagueñas a ritmo abandonao, las malagueñas posteriores ganaron en melodía y perdieron definitivamente el ritmo. Luego llegaron los fandangos personales cuyo toque se hacía igual que los de Huelva y les ocurrió igual: fueron atenuando el ritmo y se hicieron más ornamentados.

El escenario en que se cantaban los fandangos tampoco fue siempre el mismo. Los cafés cantantes decimonónicos cedieron paso a los grandes espacios de la Ópera flamenca (como plazas de toros y teatros), que convivían con las fiestas privadas. Ya citamos antes las que tenían lugar en la Alameda de Hércules. Este lugar de Sevilla empezó a perder pujanza como centro cantao después de la Guerra Civil en pos de otro lugar, un pueblo fronterizo con la colonia británica de Gibraltar: La Línea de la Concepción. En esta localidad gaditana el dinero fluía con rumbo gracias al contrabando –tan necesario para cubrir las imperiosas necesidades de la posguerra– y a los acaudalados *llanitos* –habitantes de Gibraltar–, que solían ir a La Línea en busca de diversión. Grandes fandangueros de fuera como Marchena, Rafael Pareja, Palanca, Valderrama, Niño de la Huerta, Juanito Maravillas y Antonio de la Calzá pasaron largas temporadas o se instalaron definitivamente en la zona al socaire de las fiestas flamencas. Dada su cercanía los flamencos de Málaga también iban con frecuencia a La Línea. Cantaores locales como Chato Méndez, Antonio el Rubio y su primo Joaquín El Limpia aprendieron mucho de los foráneos y perfeccionaron sus formas cantaoras. Proliferaron bares con reservados y cabarets, en los que las juergas flamencas se desarrollaban en un ambiente donde también se ejercía la prostitución, como ya había pasado en la Alameda de Hércules. El fandango en estos ambientes se hacía de una manera más desgarrada y dramática y la temática de las coplas sufrió también un cambio sustancial. El corpus de letras giró después de la Guerra Civil hacia ‘la mala vida’ y comienzan a perder protagonismo aquellas otras en las que aparecían mujeres lozanas

encima de caballos, hay menos letras camperas y de cacería que antaño y ya no tienen tanta importancia las que piropean a las novias, a las patrias chicas y santos locales. El candor había desaparecido para dar paso a unas coplas de fandangos en las que el desamparo campa a sus anchas. La invocación a la madre será cada vez más frecuente, también abundarán en las nuevas coplas las mujeres *de la vida*, niños abandonados, hijos que pegan a sus padres, padres que maltratan a sus esposas, personas que ahogan sus amarguras en una botella, mujeres en manicomios que dan el pecho a muñecas de trapo y otras lindezas. Aunque la mayoría de las nuevas letras no tendrán gran calidad literaria el modo en que se interpretarán será de un dramatismo desconocido. Así, si en las coplas tradicionales eran frecuentes los motivos campestres y los amorosos, como en esta que grabó Rengel en 1929:

Me quiero comprar una jaca
 mare, dame usted el dinero
 que quiero comprar una jaca
 pa meterme a bandolero
 con trabuco, manta y faca
 por una mujer que quiero,

las que predominaron a partir de los años 1940 seguían una clara estética truculenta. Antonio el de la Calzá fue el mayor representante de esta nueva corriente. Para percatarse de ello no hay más que escucharle cantar fandangos como éste:

Se le caía,
 mira si ella estaría borracha
 que hasta la copa de vino que tenía en las manos se le caía;
 no maltratadla por Dios
 porque yo también tengo una hermana en la vía
 y eso son desgracias que nos manda Dios,
 eso son desgracias que nos manda Dios.

El último gran emporio del fandango, La Línea, vino abajo de la noche a la mañana con el cierre de la verja que la separa de Gibraltar por orden del gobierno de Franco en 1969, cumpliendo a rajatabla lo que se firmó en 1713 en el Tratado de Utrecht. Ya nada volvió a ser lo mismo, como reflejaron Camarón de la Isla y Pansequito –el primero nacido en La Línea y el segundo residente allí después de su casamiento– en un fandango cuya letra escribió un cantaor apodado El Sheriff:

Me dio ganas de llorar,
 el otro día fui a La Línea
 y me dio gana de llorar:

los bares estaban vacíos,
a La Línea no voy más
con lo que La Línea ha sío.

Por su parte, el flamenco en Málaga había vivido una época de depresión desde la desaparición de los cafés cantantes, locales de los que hubo gran cantidad en la ciudad. Esto cambiará gracias al turismo desde finales de la década de 1950. En Málaga y su litoral occidental –la llamada Costa del Sol– se abrirán una gran cantidad de tablaos. Será una nueva época dorada para el flamenco en Málaga. En esta ciudad el tablao más representativo fue la Gran Taberna Gitana, abierta desde 1963 hasta principios de los ochenta. Por allí y por los tablaos de Torremolinos y Marbella pasaron los mejores cantaores de la época y entre ellos muchos de los fandangueros citados hasta ahora.

A principios de los años sesenta el flamenco que había en Málaga se desarrollaba principalmente en las fiestas privadas de algunos barrios populares (Cruz Verde, Perchel, Trinidad, El Ejido y El Palo), y en las que se hacían en las ventas, además de los espectáculos de los primeros tablaos. En este ambiente, entre privado y público, creció artísticamente un joven llamado Antonio Álvarez Rosales (Málaga, 1947), al que conocían como el Niño del Sombrero. Lo mismo escuchaba a Porrinas de Badajoz y José Palanca en la Taberna Gitana que acudía a las fiestas flamencas de madrugada que había en las ventas de las afueras de Málaga, poco recomendables para un niño. En estos lugares era frecuente que señoritos chulos pagaran a los flamencos y a mujeres de mala reputación. El joven, que con el tiempo será conocido como El Álvarez, aprendió en todos estos ambientes de los cantaores mayores –su padre y hermano incluidos– una gran variedad de fandangos de creadores citados anteriormente. Todos los personalizó de tal manera que creemos no errar si decimos que El Álvarez es uno de los mejores intérpretes que ha dado la historia del



El Álvarez en una reunión en la Peña Juan Brea, 2013. Fotografía Ramón Soler Díaz.

fandango. Este cantaor imprime un inusitado dramatismo a los fandangos a la vez que los interpreta con absoluta afinación y conocimiento, lo que hace que suenen de una manera distinta. El Álvarez tiene la rara virtud de engrandecer la mayoría de los fandangos que interpreta, que son además de una amplia variedad estilística, con especial predilección por los de Antonio el de la Calzá. Sus dotes cantaoras llegaron al conocimiento de primeras figuras como Camarón, Juanito Villar¹⁰, Remedios Amaya, Duquende, Luis el Zambo y otros muchos, que han acudido y siguen acudiendo a escuchar a este cantaor singular que nunca ha querido profesionalizarse.

La fuerte personalidad del Álvarez se ha recogido en un documental de larga duración del director Vicente Pérez Herrero titulado *Válgame Dios qué alegrías tiene esta gente qué fatigas tengo yo (Flamenco de raíz)*, de 2011. Un grupo de amigos del Álvarez asesoramos al director para la realización del documental. José Rodríguez Jiménez y quien esto escribe colaboraron además en la producción del film. Pero lo que iba a ser un largometraje dedicado enteramente a esta *rara avis* del flamenco tuvo que transformarse por problemas presupuestarios en otra cosa pues se incluyeron filmaciones en academias de baile de Madrid. No obstante se recogen momentos memorables del Álvarez cantando por fandangos y contando vicisitudes de su vida.

Desde la época preflamenca, cuando ya circulaban malagueñas derivadas de los fandangos, pasando por Juan Breva que convirtió malagueñas y fandangos bailables en cantes plenamente flamencos, hasta el actual Antonio Álvarez, Málaga ha jugado un papel de primer orden en la creación y difusión de fandangos y cantes derivados de él. Así actualmente podemos sucumbir al encanto primario que transmite una panda de verdiales al cantar letras sencillas como ésta:

La madre de esa doncella
 qué contentilla estará
 la madre de esa doncella
 estando el cielo tan alto
 tiene en su casa una estrella,
 tiene en su casa una estrella.

O podemos emocionarnos, como lo pueda hacer la más dramática siguiirya gitana, con El Álvarez cuando repite hasta la extenuación la primera palabra de este fandango:

Siempre preguntan por ti
 los niños cuando se acuestan

¹⁰ En una entrevista que Javier Osuna le hace a Villar para un ciclo de la Universidad de Cádiz el cantaor gaditano tiene palabras muy elogiosas para El Álvarez. Puede verse en <https://www.youtube.com/watch?v=e6chAB1lvEM>, a partir del tiempo 39:35”.

siempre preguntan por ti
tú no sabes el trabajillo que a mí me cuesta
el tenerles que mentir
y decirles que tú estás muerta.

Entre un fandango verdial y uno interpretado por El Álvarez media un abismo: el que hay entre las formas preflamencas de hace siglo y medio y las más depuradas esencias flamencas. Ambos conservan el nombre y el número de versos pero son absolutamente diferentes. En esto radica la grandeza del fandango, que más que un canto homogéneo es todo un sistema que ha trascendido las fronteras españolas y que hunde sus raíces en el tronco de una secular tradición.

BIBLIOGRAFÍA

Eliade, Mircea, *Mefistófeles y el andrógino*, Barcelona: Labor, 1984.

Estébanez Calderón, Serafín, *Escenas andaluzas*, Alberto González Troyano ed., Madrid: Cátedra, 1985.

Lafuente y Alcántara, Emilio, *Cancionero popular: Colección escogida de seguidillas y coplas recogidas y ordenadas por...*, Madrid: Imp. de Bailly-Bailliére, 2 vols., 1865.

Mandly Robles, Antonio, «Echar un revezo», *Cultura: razón común en Andalucía*, Málaga: Servicio de Publicaciones de la Diputación de Málaga, 1996.

Martín Salazar, Jorge, *Las malagueñas y los cantes de su entorno*, Motril: Asociación Cultural Guadalfeo, 1998.

Núñez, Faustino, *Guía comentada de música y baile preflamencos (1750-1808)*, Madrid: Carena, 2008.

Picó Pascual, Miguel Ángel, «Cancioneros españoles del siglo xix editados en Europa. La obra de A. Fouquier», *Revista de Folklore* 279 (2004).

Rioja, Eusebio, «La malagueña o rondeña para guitarra de Francisco Rodríguez Murciano», *Sinfonía Virtual* 25 (Julio 2013). Disponible en red.

Roca Barea, María Elvira «De las ínfulas de Apolo al sombrero verdial», *Jábega* 103 (Mayo-Agosto de 2010), págs. 113-123.

Subirá, José, *La tonadilla escénica*, Madrid: Tipografía de Archivos, 3 vols., 1928.