

El fandango de Herrera: su relación con el zángano de Puente Genil y posible origen del atribuido a Pérez de Guzmán

Salvador Arjona Díaz

Miembro de la Junta Directiva de la Peña Flamenca “Sentir Flamenco”

En la localidad sevillana de Herrera se tenían noticias de un fandango local, ya prácticamente olvidado, el cual, se sospechaba, pudiera guardar similitudes con el conocido como “zángano de Puente Genil”, localidad vecina con la que compartió este tipo de bailes, cuyos cantes eran todavía fandangos de naturaleza folclórica. El único cantaor que lo recordaba era Pedro de la Timotea que, por fortuna, lo dejó registrado en una grabación casera. Analizada en detalle, se comprueba que su melodía coincide en gran medida con la del fandango atribuido a José Pérez de Guzmán, lo que plantea la hipótesis de que este se hubiera basado en la melodía del fandango herrereño para crear el suyo.

Palabras clave: Fandango de Herrera; fandango de Pérez de Guzmán; fandango abandolao; zánganos de Puente Genil; Pedro de la Timotea; el Mochuelo; el Cojo de Málaga.

In the town of Herrera (Sevilla), there was news of a local fandango, practically forgotten, which, it was suspected, could bear similarities with the one known as “zángano de Puente Genil”, neighboring town with which he shared this type of dance, whose songs were still fandangos of a folkloric nature. The only flamenco-singer who remembered him was Pedro de la Timotea who, fortunately, recorded it on a home recording. Analyzed in detail, it is found that its melody coincides to a great extent with that of the fandango attributed to José Pérez de Guzmán, which raises the hypothesis that he was based on the melody of the fandango from Herrereño to create his own.

Keywords: Fandango de Herrera; fandango de Pérez de Guzmán; fandango abandolao; zánganos de Puente Genil; Pedro de la Timotea; el Mochuelo; el Cojo de Málaga.

1. Introducción

Referente a la localidad sevillana de Herrera, se ha hablado tradicionalmente de la existencia de un fandango local de ritmo abandolao, con el que en otro tiempo se acompañaban los bailes de palillos o castañuelas. Ya en la segunda mitad del siglo pasado, el único cantaor que lo conservaba en su repertorio era Pedro Gómez Moreno Pedro de la Timotea (1896-1984).

Artista aficionado, que participó en alguna gira como niño prodigio, Pedro de la Timotea fue un cantaor extenso, como lo demuestran las grabaciones que de él se conservan, entre las que figuran hasta 24 estilos diferentes, incluida una rareza: una asturianada flamenca¹. Creó incluso una malagueña, palo que dominaba a la perfección: de hecho, también se lo conocía como Pedro

¹También etiquetado como praviana, este cante aparece entre las grabaciones de Encarnación Santisteban la Rubia, el Niño de la Isla, la Niña de los Peines, el Cojo Luque o Sebastián el Pena; cf. Gamboa y Núñez (2007, p. 45).

el de las malagueñas.

No quiso nunca hacerse profesional, a pesar de que se lo propusieron en diversas ocasiones, y participó en 1956, por distintas categorías, en el Concurso Nacional de Córdoba. Devoto de Chacón, cantó con Antonio el Sevillano, Vallejo, Cepero, Marchena y Pastora Pavón (Arjona 2012). En recuerdo suyo y como homenaje, cada verano se celebra en Herrera la “Noche Flamenca Pedro de la Timotea”, que en 2023 alcanzó su XXXIV edición.

Se conservan de él unas cuantas grabaciones caseras, procedentes de unas citas casete que guardaba con esmero su nieta Encarna. Realizadas a una edad avanzada, las registró en su mayoría sin acompañamiento de guitarra. Desafortunadamente, no existen filmaciones suyas². Con relación al tema de nuestro interés, el fandango de Herrera, personas de su entorno afirmaban que él lo cantaba y que, una vez fallecido Pedro de la Timotea, no volvió a escucharse en la localidad. En cuanto a la melodía de este cante, era un enigma, si bien dos aficionados próximos al cantaor herrereño sostenían que guardaba cierto parecido con el fandango atribuido a José Pérez de Guzmán³. De las grabaciones contenidas en las mencionadas cintas casete, uno de los cantes se identificó como el fandango de Herrera por parte de ambos aficionados, que afirmaban haberlo escuchado en diversas ocasiones al ya fallecido cantaor, y que afirmaban asimismo que este se refería siempre a dicha melodía como fandango de Herrera. Pedro de la Timotea lo interpreta con esta letra:

*Yo no me voy de esta tierra
porque no me da la gana:
estoy viviendo en la sierra
con mi jaca cartujana,
mi escopeta y mi perra⁴.*

Lo grabó en el transcurso de una reunión familiar en 1972, cuando el cantaor tenía 76 años. Escuchada con atención, pudimos comprobar que, efectivamente, su melodía tenía un claro parecido con la del fandango atribuido a José Pérez de Guzmán. Poco tiempo después, en colaboración con el Ayuntamiento de Herrera, pudimos coordinar la edición de un CD recopilatorio con una selección de grabaciones de este cantaor, que se presentó con el título Pedro de la Timotea, selección de cantes, indicando al pie de la carátula que se incluía en él la «primera grabación del fandango de Herrera» (Figura 1)⁵. Se presentó en la Casa de la Cultura de Herrera el 16 junio de 2011 aunque, por desgracia, sin el concurso de la prensa especializada, como hubiese sido de rigor, máxime teniendo en cuenta que se ponía de nuevo en candelerio un estilo local ya casi desaparecido⁶. En este sentido, dicho trabajo discográfico tiene el valor de contener la primera

²Según comunicación personal del aficionado herrereño Manuel Carmona, participó, junto a cantaores ponteños, en una grabación para el programa de TVE Rito y geografía del cante, aunque la misma no se incluyó en la edición final. A finales de los años 70, actuó también, al parecer, en el programa televisivo dirigido por Fernando Quiñones, grabación que tampoco ha podido ser localizada.

³Dicho aficionado era Manuel Carmona, infórmate principal para la investigación que hemos llevado a cabo y al que nos referiremos después.

⁴La grabación puede escucharse en este enlace: <https://youtu.be/95qjEoU-p2o>.

⁵El CD –en el que colaboró económicamente el Instituto Andaluz de Flamenco y contó además con el asesoramiento de Segundo Falcón, a quien estamos muy agradecidos– comprende en total 39 cortes, que se hacen en su mayoría cortos al ir sin acompañamiento de guitarra. En el caso del fandango de Herrera se optó por añadir el acompañamiento de este instrumento, que se realizó con el característico ritmo abandonao, con el que se acompaña «buena parte de los fandangos de las provincias orientales de Andalucía, cuya rítmica corresponde a la del acompañamiento del bolero español» (Gamboa y Núñez, 2007, p. 4).

⁶En dicho acto, un cantaor aficionado herrereño, José Ramón Jiménez, interpretó por primera vez en un escenario este cante, tantas décadas olvidado. Le acompañó el guitarrista Joselín Valdez, que colaboró también añadiendo su guitarra en algunos de los cortes del CD.



y probablemente única grabación del fandango de Herrera, consiguiendo al tiempo divulgar el patrimonio cantaor de un artista muy querido en su localidad. El objetivo que nos proponemos en este artículo es, pues, dar a conocer una variedad de fandango local que ha estado en serio trance de desaparición y analizar, al tiempo, su relación con el estilo de fandango atribuido a Pérez de Guzmán, y con los zánganos folclóricos de Puente Genil. Planteamos además la hipótesis de que el fandango herrereño pudiera haber sido el modelo en el que se basó el artista extremeño para forjar el suyo. Comenzaremos, hablando de la relación existente entre el primitivo fandango de Herrera y los llamados zánganos de la localidad vecina de Puente Genil.

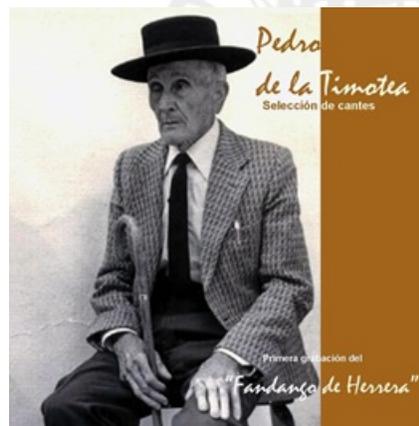


Figura 1. Portada del CD en el que se incluye la grabación del fandango de Herrera

2. El fandango de Herrera y el zángano de Puente Genil

La primera mención que tenemos del fandango de Herrera se debe a Fernando Rodríguez el de Triana quien, en su conocido libro *Arte y artistas flamencos*, dice así:

En Herrera, de Sevilla, también tenían un fandango de besana que era cosa preciosa, y digo tenían, porque con estas transformaciones no sé si lo conservarán. Entre los cantaores no profesionales que había en el pueblo sobresalía un tal Carlillo (así lo llamaban) (Triana, 1935/2009, p. 270)⁷.

Domingo Manfredi Cano, en su libro *Geografía del cante jondo* (1966), señala por su parte: «Hay un fandanguillo en Herrera, junto al Genil, de Granada» (pp. 147-148). En cuanto a Antonio Mairena y Ricardo Molina, en *Mundo y formas del cante flamenco* (1963/2004), dan la impresión de considerarlo una variante de los fandangos de Lucena:

¿Cuándo nació el fandango de Lucena? No podemos asegurar nada respecto a la época de su formación. Lo cierto es que en la comarca hay diversas modalidades del mismo cante, tales como los “zánganos” de las huertas del Genil y los fandangos, ya casi perdidos, de Herrera (prov. De Sevilla) (p. 288)⁸.

⁷Según nos manifestó el investigador herrereño Francisco Jurado, el nombre del tal Carlillo es Carlos Granado Baena, nacido en Herrera en 1843 (comunicación personal, 2012).

⁸Es llamativa la falta de rigor que a veces se evidencia en esta obra. Consideran sus autores los fandangos de Puente Genil y de Herrera como modalidades del fandango de Lucena, pero sin argumentos: ¿tal vez por el

En fechas más cercanas, Ricardo Rodríguez Cosano (1994, p. 37), tras entrevistar a Pedro de la Timotea, último cantaor local que lo conservó en su repertorio, informa de que el fandango de Herrera tuvo dos melodías, pero sin precisar más.

En cuanto a nosotros, una vez localizamos la mencionada cinta casete, llevamos a cabo un estudio del cante identificado como fandango de Herrera, que incluimos en el libreto que acompañaba al CD (Arjona, 2012), volviendo a tratar sobre este cante en un artículo posterior (Arjona, 2013 y 2014). A este respecto, tenemos que resaltar la importancia de las informaciones que, vía oral, nos transmitieron tiempo después los hijos de Pedro de la Timotea, el folclorista Juan Carlos Navarro Suárez⁹, Antonio Mendoza, presidente de la peña flamenca de Herrera y, en especial, Manuel Carmona, un aficionado que durante más de 20 años fue fiel acompañante de Pedro de la Timotea¹⁰.

El fandango de Herrera, al menos en su versión folklórica y, por tanto,ailable es de suponer que existiera ya en la segunda mitad del siglo XIX, pues el tal Carlillo, al que escuchó Fernando el de Triana, nació en 1843¹¹.

En la década de los 90 del pasado siglo, el folclorista Juan Carlos Navarro entrevistó a varios herrereños ya ancianos, los cuales le manifestaron que dicho fandango se bailaba y cantaba sobre todo al terminar las tareas agrícolas. Otros escenarios serían las celebraciones¹². Por desgracia, en sus entrevistas no se recogieron melodías folclóricas, que tampoco nosotros hemos podido localizar.

El baile era a tres: participaban dos mujeres y un hombre, como el propio Pedro de la Timotea reveló en una entrevista a la revista *El Paleto* (1981)¹³.

Por tanto, estamos hablando del baile denominado *zángano*, popular, además de en Puente Genil, en otras localidades de Andalucía oriental como Álora, Motril, Vélez o Málaga¹⁴. Y también en Herrera, solo que en esta población, según Navarro, se lo nombra principalmente como uno de los *bailes de palillos*¹⁵. En Puente Genil se bailaba el zángano en las riberas, en determinadas fechas religiosas y en la recogida de maíz y otros cereales¹⁶. Esta localidad cordobesa dista solo 7 km. de Herrera y respecto a la vecindad entre ambos pueblos, los ancianos entrevistados por Juan Carlos Navarro contaban que

con frecuencia, tras las faenas de campo, a un lado o a otro del Genil, jornaleros de ambos pueblos compartían tras la jornada los bailes de palillos, y mientras una minoría de los entrevistados manifestaba que eran propios de Herrera, el resto defendía que eran cantes y bailes compartidos por ambos pueblos¹⁷.

ritmo abandonao con el que suelen acompañarse todos ellos? Lo curioso es que Ricardo Molina era precisamente de Puente Genil.

⁹Navarro Suárez tiene amplio recorrido en investigación de folclore, principalmente en Andalucía Oriental. De él pueden consultarse su blog (<http://folclorejuannavarro.blogspot.com.es/>) y su página web (<https://www.juannavarro.es/member/juan-navarro/>).

¹⁰Manuel Carmona López (1955-2015) fue durante 20 años asesor del festival flamenco de Herrera.

¹¹Véase nota 7.

¹²Sobre la presencia del flamenco en los momentos de ocio tras las tareas agrícolas, véase Estela Zatanía (2007).

¹³La entrevista completa puede verse en: <https://youtu.be/05S06XHHYm4>.

¹⁴Véase Gurrea Chale (1992). En este enlace puede visionarse el tipo de baile al que nos referimos: <https://youtu.be/opqXJUo9Mtw>.

¹⁵Juan Navarro, comunicación personal (2010).

¹⁶Guerra Valdenebro (1986, p. 64). Véase la extensa revisión del zángano ponteño que realiza Álvaro de la Fuente en *Flamencum revolutum* (2020).

¹⁷Juan Navarro, comunicación personal, 2010. La expresión “a un lado u otro del Genil” significa que ocurría tanto en los tajos agrícolas de Herrera como de Puente Genil, pues el Genil pasa entre ambas localidades. Otro argumento de que era folclore común es que se usa con frecuencia la expresión “zánganos de las huertas del



La cercanía entre ambos pueblos –distan entre sí 7 kilómetros– y las identidades compartidas en lo agrario, lo gastronómico, la fonética o lo enológico¹⁸, debieran ser tenidas en cuenta a la hora de considerar que los fandangos bailables de ambos pueblos pudieron responder también a una manifestación folclórica compartida, posiblemente comarcal, si bien se nombraban de modo diferente en Herrera y Puente Genil¹⁹. Los entrevistados lo confirman al asegurar que los escenarios de estos bailes (los tajos agrícolas) eran comunes. Esto lo entendemos compatible con que algunas melodías fuesen similares y otras, propias de una u otra localidad o que las fechas más relevantes variaran de uno a otro pueblo. Por desgracia, en Herrera no se conservan grabaciones que pudieran dar luz sobre cómo eran las melodías con las que se acompañaban los bailes a tres. Por otra parte, en Puente Genil se cuenta solo con las grabaciones de la agrupación local de Coros y Danzas de Falange Española El Zángano, de la década de los 40, cuyas melodías no hay seguridad de que fuesen las originales²⁰. Antonio Díaz Fernández *Fosforito* grabó en repetidas ocasiones un cante –al parecer, creación personal– que presentó como *zángano de Puente Genil*, una adaptación flamenca no basada, según el propio cantaor, en melodías tradicionales de su tierra, sino en otros cantes²¹. En efecto, sus tercios primero, tercero y quinto se corresponden, según Álvaro de la Fuente (2020, pp. 367-369) con la melodía del primer tercio de un fandango de Lucena grabado por Cayetano Muriel Niño de Cabra, que lo canta con la letra “Se lo cuentan a mi madre”²². Por otra parte, el segundo tercio es similar al mismo tercio de la rondeña grabada por Jacinto Almadén con la letra “Navegando me perdí”²³. En nuestro primer acercamiento al fandango de Herrera (Arjona, 2012 y 2013), creímos apreciar similitudes entre la grabación realizada de este por Pedro de la Timotea y el zángano grabado por Fosforito. Hasta no hace mucho no conocíamos que el zángano grabado por Fosforito era creación personal, pues nada se había publicado al respecto. Etiquetado simplemente como *zángano de Puente Genil* concluimos –evidentemente de modo precipitado– que debiera basarse en una melodía anterior ligada a dicha localidad y, dado que esta y Herrera compartían bailes y músicas, dimos por hecho que, de bailes y melodías folclóricas compartidas, habrían surgido sendos fandangos con algunas similitudes entre sí. Obviamente, no podemos ya mantener dicho supuesto, al que llegamos seguramente mediatizados por la opinión de Pedro de la Timotea con respecto a la “creación de Fosforito”:

Porque aquí, en Herrera ha habido de siempre mucha afición y se han cantado cosas que están perdidas en otros sitios y que casi eran de aquí. Fosforito ha sacado un fandango que él

Genil” y, por otra parte, una parte menor de esas riberas y huertas son de Herrera. Por desgracia las cuestiones identitarias intervienen (Puente Genil es de Córdoba y Herrera de Sevilla). Según nos decía el folclorista, los límites provinciales eran de mayor importancia comentando el empeño que mostraban algunos entrevistados por adjudicarse como exclusivamente de Herrera dichos fandangos.

¹⁸Además de compartir comidas, acento o vinos amontillados, la relación de Herrera con Puente Genil es intensa, siendo frecuente, antes y ahora, que los herrereños vayan de compras o de gestiones a La Puente.

¹⁹El trasiego de gañanes entre cortijos se daba incluso entre distancias notables. Según Dolores, hija de la Timotea, su padre iba andando con otros jornaleros desde Herrera hasta un cortijo de Écija, situado a unos 30 km de distancia.

²⁰Las dos variedades presentadas como *zángano de Puente Genil* pueden escucharse en: <https://shre.ink/19pq>. Álvaro de la Fuente (2020) concluye que no es seguro que fuesen tomadas de informantes (hortelanos o personas del entorno) pues, aunque Coros y Danzas de Falange recuperaba bailes y cantos tradicionales, la cierta profesionalización que alcanzaron las agrupaciones al participar en concursos entre localidades, pudo llevar a que recrearan las melodías originales, a que inventasen otras o, incluso, que se copiasen de tal o cual grupo local. Apunta también que el *fandango de la Puente* de Juan Hierro pudiera basarse en una de las melodías populares originales, dada su similitud con una de las dos de Coros y Danzas, opinión que compartimos plenamente.

²¹Puede escucharse en: <https://youtu.be/8p3FJbZGRF8>. Gamboa y Núñez (2007) la definen así: «Modalidad de fandango folklórico para baile de la localidad cordobesa de Puente Genil» (p. 608).

²²La grabación puede escucharse en: <https://youtu.be/zEW9RQ7K0y0> (minuto 2'07”).

²³Puede escucharse en: <https://youtu.be/OuNzoJ-26vA>.

le dice el Zángano de Puente Genil, pero ese fandango se ha cantado aquí antes. Y se bailaba entre tres personas. Y lo cantaba mi madre y lo he cantado yo, y se le ha achacado el ser de aquí, pero ese fandango se ha cantado en muchas partes, variado, pero es el mismo²⁴.

De las palabras del de la Timotea no hay que colegir que el fandango de Puente Genil y el de Herrera tuvieran exactamente la misma melodía, sino que existían muchas similitudes entre ambos: dicho de otro modo, que lo que se cantaba en ambas localidades era un cante abandonao que se bailaba a tres. Nuestro cantaor va a lo que quiere resaltar, que esos cantes alegres, antes bailables, no los ha inventado Puente Genil ni Fosforito, sino que en Herrera también había fandangos bailables de ese tipo y que también, más o menos variados, se cantaban en otras partes.

Como aconteció con otros cantes folklóricos, el de Herrera se aflamencó con el tiempo, desapareciendo los palillos y siendo sustituida la antigua bandola por la guitarra flamenca, a la vez que los artistas incorporarían en él los característicos melismas fuertemente expresivos del cante flamenco, ralentizando también el tempo²⁵. Respecto a esto último, tenemos el testimonio, si bien indirecto, del propio Pedro de la Timotea en el sentido de que él cantaba más lento ese estilo que tantas veces escuchó cantar a su madre, Carmen de la Timotea²⁶.

Fernando el de Triana recuerda que el fandango de Herrera lo interpretaba el tal Carlillo; Pedro de la Timotea aseguraba, por su parte, que su madre lo cantaba en las ferias y que él mismo ya lo hacía, siendo todavía niño, en torno a 1904. Por tanto, entre finales del siglo XIX e inicios del XX, hay al menos tres intérpretes que lo cantaban a solo, lo que parece apuntar a su aflamencamiento y desligado, además, del baile.

La mecanización agrícola acaecida hacia la segunda mitad del siglo XX, junto con la desaparición de los momentos en que los fandangos folklóricos se mantenían vivos entre los trabajadores del campo, asestó a estas músicas y bailes un golpe mortal, y en Herrera, perdidas ya las melodías folclóricas, según avanzaba el siglo XX quedó solo la de un cante, ya flamenco, derivado de estas. Por desgracia, no hubo profesionales que lo grabasen.

En relación con esto último, Antonio Bermúdez Arjona *Antonio el Monino* (1921-2013), único cantaor herrereño parcialmente profesional durante algunos años, decía no conocer el fandango de Herrera²⁷. De modo que, cuando Pedro de la Timotea falleció en 1984, a los 90 años, este estilo estuvo en serio trance de desaparecer. Situación que lógicamente había empeorado en 2006, cuando comenzaron nuestras pesquisas, pues hacía ya 22 años que el de la Timotea había muerto. Si a esto sumamos que solo fuimos capaces de encontrar a dos aficionados que pudiesen identificar el antiguo fandango de Herrera, con la única pista de que «tenía un aire al fandango de Pérez de Guzmán», puede entenderse que el panorama era realmente alarmante, pues se corría el peligro cierto de que este cante se perdiera de la memoria colectiva del pueblo²⁸.

²⁴De la entrevista concedida a la revista *El Paleta* (1981); véase nota 13.

²⁵Sobre el proceso de aflamencamiento de un cante folklórico, véase Hurtado Torres (2009, pp. 126 y 127).

²⁶Información transmitida por Manolo Carmona. Según José y Dolores, hijos de Pedro de la Timotea, la madre de este, Carmen de la Timotea, fue cantaora no profesional y profesora de guitarra.

²⁷Comunicación personal del propio cantaor, corroborada a su vez por nuestro informante Manuel Carmona. En opinión de este último, que yo comparto, pudo haber cierta actitud “de competencia” del Monino hacia Pedro el de la Timotea lo que le llevase a negar su existencia. Hubo otros herrereños cantaores aficionados, Manuel Favores el Guerra y Juan El Beato, así como un guitarrista, Morenito de Herrera, pero de los que no tenemos información al respecto.

²⁸Solo Manuel Carmona y Antonio Mendoza, acompañantes habituales de Pedro de la Timotea, recordaban vagamente la melodía, en la que percibían los aires del fandango atribuido a José Pérez de Guzmán. En junio de 2021 Antonio Mendoza volvió a corroborarme en comunicación personal que solo él y Manuel Carmona estaban al tanto de la existencia de dicho cante local.

4. El fandango de Pérez de Guzmán

Bien conocido y apreciado por los aficionados, se trata de una variedad de fandango que destaca por la valentía de su melodía. Tiene, además, la particularidad de ser el único considerado de Huelva que se acompaña con el ritmo abandolao característico de los fandangos malagueños y no con el toque de los fandangos huelvanos. Esto ha originado una cierta polémica en lo que atañe a su origen, como expresa Luis Soler: «Este fandango [...] lleva la penitencia de no poder conocer del todo sus raíces, y al mismo tiempo evitar verse contaminado por un mestizaje geográfico que le ha impuesto un ritmo ajeno» (Soler et al., pp. 408- 409).

Su creación se atribuye a José Pérez de Guzmán Urzáiz (Jerez de los Caballeros, 1891-Lucena del Puerto, 1930), un aristócrata y cantaor aficionado que, aunque pacense, vivió la mayor parte de su vida en Huelva, donde llegó a ser una figura relevante³². Las grabaciones de referencia de este cante se deben en su mayoría a Joaquín Vargas Soto *el Cojo de Málaga* (1880-1940), que lo grabó hasta en 9 ocasiones.

La primera fue en 1921, en un registro para el sello Gramófono, presentado en el catálogo como *fandangos de Alosno*. En el mismo, lo interpreta con tres letras, siendo la más conocida la que comienza con el verso “Con cuatro jacas castañas”³³. Volvió a grabarlo en 1922, en esta ocasión para el sello Odeón, ahora como *fandangos de Huelva*. De nuevo, en 1923, para el sello Pathé y, otra vez, para la casa Gramófono, como *fandangos de Alosno*. Y también para esta última, como *fandangos de Málaga*. En 1924, lo hizo una vez más, en esta ocasión para la casa Regal, en cuyo catálogo figuran simplemente como *fandangos n.º 4 y n.º 5*. En todas las grabaciones, la guitarra acompaña con el característico ritmo abandolao.

También en 1922, grabó este cante para el sello Emi-Odeón el sevillano Manuel Centeno (1865-1961). Lo hizo en compañía del guitarrista onubense Manolo de Huelva (1892-1976), que por primera vez acompaña este cante con el ritmo típico de los fandangos huelvanos. Y también por vez primera, el cante se etiqueta en el catálogo como *fandango de Pérez de Guzmán*³⁴.

Posteriormente lo grabaron el Niño de Marchena, Pastora Pavón, Manuel Pavón, Toronjo, Menese y un largo etcétera de artistas. Exponemos, a continuación, un breve resumen de lo escrito sobre esta conocida variedad de fandango³⁵.

Uno de los primeros autores en referirse a este cante fue José Carlos de Luna. Lo hizo en su libro *De cante grande y de cante chico* (1926), estando aún en vida José Pérez de Guzmán. Dirigiéndose a él, destaca de este cante su origen onubense y su valiente melodía:

Sé que no va a gustarte, Pepe Pérez de Guzmán, que se hable de ti [...] Has hecho del Fandanguillo chiquitín del Alosno un fandango grande, lleno de retadora gallardía; que comienza con un tercio luminoso, enorme y fanfarrón que parece insuperable, y apenas se remansa un momento en el segundo, vuelve a la pujanza y gentileza de aquél que aviva el último verso, como deseoso de entrar de lleno en el tercio de remate, con una acometividad, con un alarde de matices, con una bravura ciega [...] ¡Y este cante lo creaste tú, Pepe! Nadie se acuerda de Huelva ni del Alosno. Con razón lleva tu nombre y apellido (Luna, 1926/2007, pp. 99-100).

³²También lo fueron algunos de sus hermanos, que jugaron incluso en el Recreativo de Huelva. Todavía más, su hermano Francisco, que fue presidente de la diputación de Huelva. Como señala Zambrano (2008), José Pérez de Guzmán se relacionó con muchos cantaores y toreros de su época.

³³Puede escucharse en este enlace: <https://youtu.be/MFMX283Yr6E>.

³⁴Sobre las grabaciones de esta variedad de fandango, véase Yerga Lancharro (1989), Rojo (1994), Zambrano (2008) y Soler et al. (2020).

³⁵Para profundizar sobre sus grabaciones, referencias bibliográficas y argumentaciones sobre su origen, ver la obra biográfica de Francisco Zambrano sobre José Pérez de Guzmán.



Antonio Mairena y Ricardo Molina, en *Mundo y formas del cante flamenco* (1963/2004) apuntan lo siguiente: «En Huelva se cantan varios fandangos diferentes que reclaman para sí el honor de haber nacido allí [...] Su prototipo pudieran muy bien ser los fandangos de José Pérez de Guzmán» (p. 282).

Posteriormente, se refirió también a él Domingo Manfredi Cano en *Geografía del cante jondo* (1966): «El artífice máximo de este cante [...] fue Pepe Pérez de Guzmán, creador de un fandanguillo característico: un primer tercio con una gran explosión de fuegos de artificio [...] que difícilmente podría nadie quedar impasible» (pp. 147-148).

José Luque Navajas, en *Málaga en el cante* (1988) afirma: «la influencia de los cantes abandonados llega hasta Huelva, donde Pérez de Guzmán recrea y hace suyo un fandango de Alosno amoldando al gusto y al toque malagueño» (p. 57).

En una obra más reciente, *Huelva: tierra de fandangos*, se destaca su peculiar encaje en la provincia onubense, tratándolo en el apartado de fandangos singulares (Soler et al., 2020, p. 402).

Pero es Francisco Zambrano quien, en el libro *José Pérez de Guzmán y su fandango* (2008), le ha dedicado mayor atención. Entre otras cuestiones, argumenta que el hecho de que se cante con un acompañamiento de ritmo abandonado no es razón para poner en duda el origen onubense de este cante pues, según arguye, en las primeras grabaciones por fandangos, todos solían acompañarse de este modo, como lo demuestran las grabaciones de Antonio Rengel. Zambrano lleva a cabo una amplia revisión de todo lo escrito a propósito del fandango atribuido a Pérez de Guzmán. Nosotros nos centraremos en las tres teorías más difundidas³⁶.

Según Romualdo Molina, el fandango de Pérez de Guzmán «tuvo su origen en el gran cantaor sevillano Rafael Pareja, extraordinario malagueño finisecular» (Espín y Molina, 1986, p. 86). Este mismo autor, en otra obra –comentando la grabación que de este cante hizo el Niño de Marchena en 1925, en compañía del guitarrista Carlos Verdeal, para el sello Odeón (13680)—, señala que se habla del fandango de Pérez de Guzmán por «comodidad» pero que no habría que obviar la «participación de Rafael Pareja, sevillano que compitió con Chacón y Fosforito en malagueñas» (Molina, 2022, p. 84)³⁷.

Mayor atención ha merecido la hipótesis de que esta variedad de fandango se debe a Joaquín Vargas Soto *el Cojo de Málaga*. Su primer exponente, Juan Gómez Hiraldo –al que apoya Blas Vega (2007)—, afirma lo siguiente:

Pérez de Guzmán compró en compañía de su hermano Luis la finca El Juncal en el término de Antequera (Málaga). De sus andaduras por aquella provincia, vino su conocimiento de Joaquín Vargas, cantaor de aquellos pagos conocido como el Cojo de Málaga. El Cojo tenía un cante melodioso y largo, amalagueñado, naturalmente, y a Pérez de Guzmán le iba este cante, ese estilo para su propio fandango. Y tanto se impregnó de él, que abandonó la guitarra para cantarlo y, sin perder su aire choquero, le dio una grandeza y fuerza que aún lo hacen el cante, el fandango más brillante y poderoso de la gama de los cantes de Huelva (cit. por Blas Vega y Ríos Ruiz, 1988/1990, p. 593).

Zambrano, sin embargo, no está de acuerdo con este aserto, aunque reconoce que el Cojo de Málaga fue el principal divulgador de este cante y uno de los primeros en grabarlo. Como argumento, echa mano de una entrevista realizada por Yerga Lancharro al hijo del cantaor malagueño en la que este afirma: «Mi padre nunca me dijo que hubiera creado ningún cante, ni creo que se

³⁶Un repaso de lo dicho a propósito de este cante puede verse también en Soler et al. (2020).

³⁷Otros autores, como Roberto Ferrada (2004), siguen esta teoría: «El fandango [...] que hoy se conoce como Pérez de Guzmán, tuvo su origen en el gran cantaor sevillano Rafael Pareja» (p. 110).

lo dijera a nadie»³⁸.

Gonzalo Rojo (1994, pp. 36-37) defendió otra teoría, según la cual, una grabación de Antonio Pozo el Mochuelo podría ser el origen de este cante. Esta posibilidad tiene varios defensores y quien más la ha desarrollado ha sido precisamente el propio Zambrano.

Sostiene este autor que el cante transmitido por el cantaor sevillano es folklórico y bailable. Sería Pérez de Guzmán quien lo aflamencaría, remarcando lo valiente de su melodía: «El fandango de Pérez de Guzmán siempre fue considerado un fandango personal dentro de los de Huelva, por sus orígenes claros, enraizados en el fandango primitivo, folclórico, bailable de Huelva, y por las vivencias de su autor que pasó prácticamente toda su vida en Huelva capital» (Zambrano, 2008, p. 26).

Según puntualiza Zambrano (2008, p. 153), la grabación realizada por el Mochuelo se etiqueta como *fandangullo de Huelva n.º 1*. Siempre con la misma melodía, Antonio Pozo interpreta varias letras, comenzando con la siguiente:

*Quítate de esa ventana,
hombre necio y atrevío,
que si, como estoy despierta,
estuviera mi marío,
ya estaba la fiesta hecha*³⁹.

Zambrano se apoya en el etiquetado de la grabación para concluir que el fandango atribuido a Pérez de Guzmán tiene un origen onubense.

Con respecto a esta grabación del Mochuelo, Romero Jara señala lo siguiente:

Una audición atenta de estos fandangos nos va a permitir su identificación en el estilo que hoy se conoce como “Fandango de P. de Guzmán”, aunque ejecutado con menos poderío, como si estuviéramos ante una versión primitiva, casi folclórica⁴⁰.

También Luis Soler considera este registro del Mochuelo como la primera grabación que se hizo del fandango atribuido a Pérez de Guzmán, añadiendo que «lo que posiblemente, no con mucha fidelidad hizo dicho cantaor [...] no es otra cosa que un fandango antiguo de Alosno»⁴¹.

Por su parte, Faustino Núñez estima que la grabación del Mochuelo no es bailable ni folclórica, pues lo clasifica en el apartado de fandangos flamencos, y no en el de folclóricos antiguos⁴². Coincidimos plenamente con Núñez en que se trata de un fandango ya aflamencado, por lo que finalizaremos este apartado concluyendo que ello supone buscar una explicación alternativa a la que defiende Francisco Zambrano sobre el origen del estilo que grabó Antonio Pozo el Mochuelo y posteriormente el Cojo de Málaga, el conocido como fandango de Pérez de Guzmán⁴³.

³⁸Zambrano (2008, pp. 148-149) recoge un amplio resumen de la entrevista de Yerga Lancharro (1989) a Joaquín Vargas, hijo del Cojo de Málaga.

³⁹Puede escucharse en este enlace: <https://youtu.be/odb0YrNqzGs>. Años más tarde, Teresa España grabó con alguna variante esta misma letra con la misma melodía con que la canta el Mochuelo, en una grabación para el sello Gramófono (AE 640), probablemente, acompañándose ella misma a la guitarra. La interpreta así: *A mi ventana llamaste, / hombre y necio y atrevío, / a mi ventana llamaste; / si, como yo estoy despierta, / estuviera mi marío, / ya estaba toíta la fiesta*. Puede escucharse en este enlace: <https://youtu.be/75riVWbEpg>.

⁴⁰Soler et al. (2020, p. 290).

⁴¹Soler et al. (2020, p. 416).

⁴²Soler et al. (2020, p. 524). Si bien, en sus grabaciones, el Mochuelo interpreta el cante con un aire más vivo de lo que se acostumbra en la actualidad, la presencia de largos melismas en sus tercios no deja lugar a duda de que dicho cante tiene ya entidad flamenca.

⁴³En consonancia con lo dicho, en la referida revisión de fandangos de Huelva (Soler et al., 2020), la más completa hasta la fecha, no aparece, en la sección de fandangos folclóricos antiguos, melodía alguna que guarde algún parecido con la del Mochuelo.



5. Otro posible origen del estilo atribuido a Pérez de Guzmán: el fandango de Herrera

Una escucha atenta de las grabaciones mencionadas hasta ahora, incluida la realizada por Pedro de la Timotea, permiten corroborar que, salvo ligeras variantes, se trata siempre de la misma melodía. Si damos por cierta la información proporcionada por Pedro de la Timotea, a través de Manuel Carmona, de que esta se corresponde con el antiguo fandango de Herrera, caben dos explicaciones: o bien que esta localidad hubiera hecho suya una melodía popularizada por el Mochuelo o por el propio Pérez de Guzmán o bien la contraria, esto es, que Antonio Pozo *el Mochuelo* o Pérez de Guzmán se habrían basado en una melodía popular herrereña para crear o recrear su fandango. Esta segunda posibilidad ya le hemos defendido en trabajos anteriores (Arjona, 2013 y 2014) y, con posterioridad a nosotros, también lo hizo Rodríguez Cosano (2014).

Sabemos que tanto el Mochuelo como José Pérez de Guzmán estuvieron en Herrera, donde pudieron haber conocido este cante. En el tránsito del siglo XIX al XX, por esta localidad sevillana pasaron muchos cantaores de renombre⁴⁴. Además de Fernando el de Triana, destacan, por ejemplo, las reiteradas visitas de Manuel Vallejo, hasta el punto de que la bodega local etiquetó como “Anís Vallejo” uno de sus productos. Por su parte, el cantaor herrereño Antonio el Monino, entrevistado por Manuel Bohórquez (2010), asegura que en Herrera existió «el único y célebre salón flamenco de la comarca» que desde los años 20 tuvo gran actividad: «por aquí pasaron los más grandes, desde la Niña de los Peines hasta Pepe Pinto, pasando por Marchena, Pepe Palanca, el Niño de la Huerta, Canalejas y Tomás Pavón»⁴⁵. También Pedro de la Timotea, en su entrevista para la revista *El Paleta* (1981) se acuerda también del paso de otros cantaores por Herrera, como Juan Breva o y el Cojo de Málaga que, según nuestro artista, «cantó por seguirillas de una manera...». Y, dato muy a tener en cuenta, según nos informó Manuel Carmona, Pedro recordaba haber visto también en Herrera a Antonio Pozo *El Mochuelo*.

En cuanto a José Pérez de Guzmán, pudo haber oído directamente este fandango, pues su abuelo paterno, Francisco Pérez de Guzmán Sotomayor, se casó con María del Pilar Lasarte y Andrés de la Cámara, natural de Estepa, donde tenían importantes posesiones, como la hacienda Parchilena, situada a 5 kilómetros de Estepa y, a otros tantos, de Herrera. Según Zambrano (2008), la relación entre el Cojo de Málaga y Pérez de Guzmán podría haberse iniciado en estas tierras. Y otro dato a tener en cuenta es que, al morir el padre de Pérez de Guzmán en 1919, él se hizo cargo de las propiedades que la familia tenía en Estepa (Zambrano, 2008, p. 96). De manera que es de suponer que estuviera bastante vinculado a la localidad de Herrera.

Tenemos al respecto el testimonio del propio Pedro de la Timotea quien, en su entrevista a *El Paleta* (1981), se acuerda de los bolos que hacía junto a su hermano y comenta:

Después me llamaron los Pérez de Guzmán, que eran gente de Huelva que hicieron mucho dinero, y que cantaban bien, también. Fíjese usted que tenían en el cortijo a un guitarrista, también de Herrera, pagado nada más que para tocarles a ellos.

¿Cabe, por tanto, que José Pérez de Guzmán aprendiera del niño que era por aquel entonces Pedro de la Timotea el fandango herrereño? Obviamente, es una posibilidad muy a tener en cuenta.

⁴⁴La presencia de primeras figuras en Herrera está en consonancia con el auge cultural que experimentó la localidad por aquel entonces. Francisco Jurado, autor de *Apuntes históricos de la villa de Herrera y su entorno* (1997), nos ha informado verbalmente, por ejemplo, de que en el Archivo Histórico de Salamanca aparece como la única localidad con una logia masónica exclusivamente femenina en esos años. Por otra parte, fue el primer pueblo de Sevilla en proyectar una película sonora, y contó también con un teatro (transformado posteriormente en el Cine Suizo), en el que se ofrecían espectáculos de varietés y al que acudía público de pueblos vecinos.

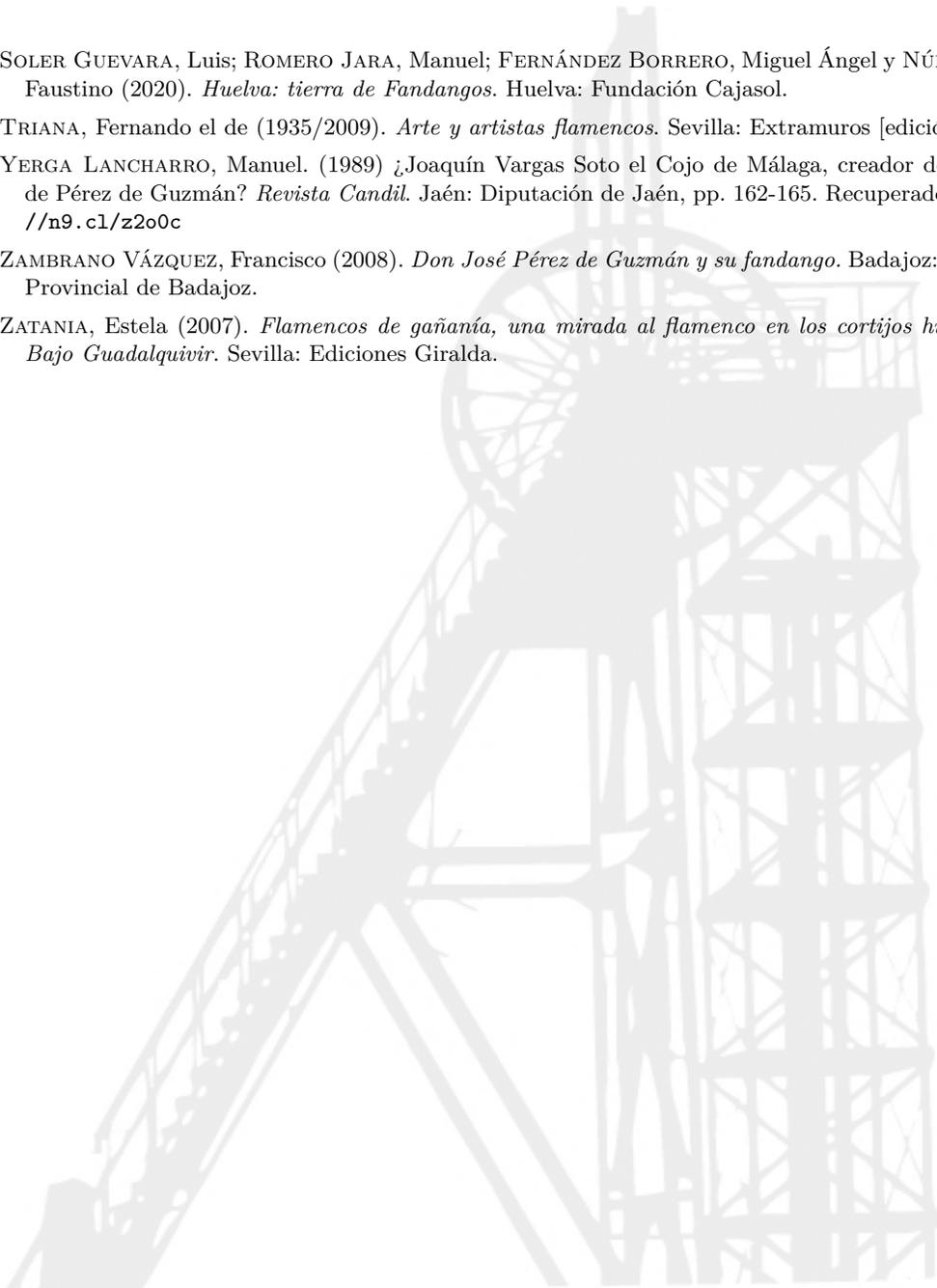
⁴⁵Alude al Salón de Manuel Arjona, del que el Monino era sobrino.

Bibliografía

- ARJONA DÍAZ, Salvador (2012). *Pedro de la Timotea: selección de cantes* (libreto explicativo). Herrera: Ayuntamiento de Herrera.
- ARJONA DÍAZ, Salvador (2013). Un fandango recuperado de la extinción: el fandango de Herrera, sus similitudes con el zángano de Puente Genil (I). *Revista Sevilla Flamenca*, nº 118. Recuperado de https://issuu.com/jacobovega/docs/sf118_digital.
- ARJONA DÍAZ, Salvador (2014). Un fandango recuperado de la extinción: el fandango de Herrera, sus similitudes con el zángano de Puente Genil (II). *Revista Sevilla Flamenca*, nº 119. Recuperado de https://issuu.com/jacobovega/docs/sevilla_flamenca_119_alta.
- BLAS VEGA, José y RÍOS RUIZ, Manuel (1988/1990). *Diccionario enciclopédico ilustrado del flamenco*. Madrid: Cinterco.
- BLAS VEGA, José (2007). *50 años de Flamencología*. Madrid: El Flamenco Vive.
- BOHÓRQUEZ, Manuel (2010). En Herrera vive el decano del cante jondo: El Monino. *El Correo de Andalucía*, 19 de agosto de 2010. Recuperado de <https://n9.c1/0b6x7>.
- DE LA FUENTE ESPEJO, Álvaro (2020). *Flamencum revolutum* (2.^a edición) Córdoba: Ediciones Saludos Flamencos.
- El Paleta* (1981). Pedro de la Timotea. *Revista El Paleta*, n.º 23. Recuperado de <https://youtu.be/05S06XHHYm4>.
- ESPÍN, Miguel y MOLINA, Romualdo (1986). *Homenaje a Juan Varea: rey sin corona*. Madrid: Ministerio de Cultura.
- FERRADA, Roberto (2004). *Me llamo Juan Varea*. Burriana: Ayuntamiento de Burriana.
- GAMBOA, José Manuel y NÚÑEZ, Faustino (2007). *Flamenco de la A a la Z: diccionario de términos flamencos*. Madrid: Espasa.
- GUERRA VALDENEBRO, Pepa (1986). *Así canta y baila Andalucía: raíces de su cultura folclórica*. Editorial Confederación Andaluza de Cajas de Ahorro.
- GURREA CHALÉ, Aurelio (1992). La Chacarrá. *Revista Aljaranda*, n.º 4. Tarifa: Servicio de publicaciones del Ayuntamiento de Tarifa.
- HURTADO TORRES, Antonio y David (2009). *La llave de la música flamenca*. Sevilla: Signatura Ediciones.
- JURADO MUÑOZ, Francisco Javier (1997). *Apuntes históricos de la villa de Herrera y su entorno*. Herrera: Excmo. Ayto. de Herrera
- LUQUE NAVAJAS, José (1988). *Málaga en el cante* (segunda edición). Málaga: Ediciones la Farola.
- MAIRENA, Antonio y MOLINA, Ricardo (1963/2004). *Mundo y formas del cante flamenco*. Sevilla: Bienal de Flamenco.
- MOLINA, Romualdo (2002). Fandangos naturales y personales. Navarro García, José Luis y Roperó Núñez, Miguel (Dirs.). *Historia del flamenco* (vol. V). Sevilla: Tartessos, pp. 81-105.
- LUNA, José Carlos de (1926/2007). *De "cante grande" y de "cante chico"*. Mairena del Aljarafe (Sevilla): Extramuros [edición facsímil].
- MANFREDI CANO, Domingo (1966). *Geografía del cante jondo*. Madrid: Bullón.
- RODRÍGUEZ COSANO, Ricardo (1994). El fandango de Herrera. *Revista Sevilla Flamenca*, n.º 94. Sevilla: Federación Provincial de Sevilla de Entidades Flamencas.
- RODRÍGUEZ COSANO, Ricardo (2014) El fandango de Herrera en los cantes abandolaos. *Revista La Flamenca*. Recuperado de <https://acortar.link/gE1eiY>.
- ROJO GUERRERO, Gonzalo (1994). *Joaquín José Vargas Soto "el Cojo de Málaga"*. Málaga: Federación Provincial de Peñas de Málaga.



- SOLER GUEVARA, Luis; ROMERO JARA, Manuel; FERNÁNDEZ BORRERO, Miguel Ángel y NÚÑEZ NÚÑEZ, Faustino (2020). *Huelva: tierra de Fandangos*. Huelva: Fundación Cajasol.
- TRIANA, Fernando el de (1935/2009). *Arte y artistas flamencos*. Sevilla: Extramuros [edición facsímil].
- YERGA LANCHARRO, Manuel. (1989) ¿Joaquín Vargas Soto el Cojo de Málaga, creador de los cantos de Pérez de Guzmán? *Revista Candil*. Jaén: Diputación de Jaén, pp. 162-165. Recuperado de <https://n9.c1/z2o0c>
- ZAMBRANO VÁZQUEZ, Francisco (2008). *Don José Pérez de Guzmán y su fandango*. Badajoz: Diputación Provincial de Badajoz.
- ZATANIA, Estela (2007). *Flamencos de gañanía, una mirada al flamenco en los cortijos históricos del Bajo Guadalquivir*. Sevilla: Ediciones Giralda.



Anexo

Que no me da la ga - na, yo
no me vo - y de es-ta tie -
rra por que no me da la ga - na:
yo es toy vi-vien - do en (en) la sie - rra -
(a)
con mi ja - ca car - tu - ja - na - y mi es-co - pe -
ta (a) (a)
y mi pe - (e) rra

Figura 3. Fandango de Herrera en versión de Pedro de la Timotea (transc. José F. Ortega)