

"El Flamenco visto por
Camaron"

Ángel Álvarez Caballero

Ciertamente *José Monje Cruz* [San Fernando (Cádiz), 1950 - Badalona (Barcelona), 1992] nunca fue un gran hablador. No sé en la intimidad del hogar, o en las reuniones distentadas con los amigos en quienes confiaba —que nunca fueron muchos—, pero desde luego de cara al exterior, al mundo a que con frecuencia debía asomarse por su condición de hombre público, su escasa capacidad de comunicación era manifiesta. Rehuía a los medios, y cuando no le quedaba más remedio que afrontarlos sus respuestas eran siempre breves, lacónicas y no demasiado explícitas. Lo propio de una personalidad básicamente tímida.

Por ello no es fácil seguir a través de sus manifestaciones una línea de pensamiento definida sobre el flamenco. En este sentido, *Camarón* nunca fue fácil para periodistas y compañía, ni para los estudiosos que acudían a él con deseo de documentarse, porque mientras otros cantaores con una sola insinuación te sueltan un curso de flamencología —más o menos fiable, por supuesto, según los casos—, el rubio de San Fernando guardaba silencio o se despachaba con alguna evasiva que no le comprometiera.

Pero unas cuantas cosas sí las tenía claras, muy claras, *Camarón de la Isla*. Habiendo mamado el cante desde la cuna, o antes, como toda esa raza de cantaores y bailaores y tocaores que vienen oficiando lo jondo desde generaciones, su primera convicción era que el cante es de los gitanos. Decía:

En mi casa todos han cantao y bailado, aunque no fueran artistas. Mi padre, mi madre, mis hermanos. Mi padre era herrero, pero cantaba muy bien por siguiriyas, por soleá... Macandé, Vallejo, Caracol, venían a oírle. Cuando llegaba una familia de flamencos a mi pueblo paraban en casa. Yo me despertaba y a lo mejor estaban allí cantando, y yo lo escuchaba todo y me iba quedando con cosas. Yo de quie-

nes he aprendido en realidad ha sido de los viejos. Tengo mucha discografía antigua, aquellas placas de pasta, tengo muchas desgastadas de tanto oírlas, incluso rotas y pegadas.

Viejos discos y el cante de los suyos, pues, marcaron decisivamente el aprendizaje de quien con el tiempo sería el cantaor más emblemático de su época. En 1970 declaraba a Enrique Montiel:

Yo recuerdo que cuando era chico mi madre me cantaba, y lo hacía de tal forma que hasta el sueño perdía. Después esos cantes los grababa en mi memoria y los cantaba por todas partes. Todavía canto algunos de ellos. Mi padre también cantaba. Para mí el cante es una cosa que se lleva dentro, sólo hay que descubrir que uno lo tiene. Yo lo llevo en la sangre como mis padres lo llevaban en la suya.

Él también creía, pues, en la herencia del cante dentro de determinadas familias gitanas como la suya, la cultura en la sangre de que García Lorca había hablado refiriéndose al genial *Manuel Torre*. Y sobre estos temas insistió en más de una ocasión, dándose así la contradicción de que un cantaor que vendría a revolucionar el flamenco afirmase antes que nada su veneración por los viejos que le habían precedido y de quienes había aprendido un arte que él siempre consideraría antiguo.

Contaba mi padre que hasta Macandé, cuando venía por aquí vendiendo caramelos, se paraba con él. Compraban un besugo, lo preparaban en la fragua y se ponían moraos de beber y cantar. Cuántas noches he pasao en vela escuchando a unos y otros, fijándome en los detalles. Lo mismo he hecho toda la vida: aprender de los viejos, mamar de las fuentes.

Eran los tiempos de la inocencia. Esa inocencia tantas veces conmovedora con que los niños y las gentes sencillas afirman cosas tremendamente sabias con el único fundamento de la intuición, e incluso la fe. Y conste, que para nada estoy cues-

tionando la creencia de Camarón en el gitanismo original del cante.

Tampoco debe extrañarnos que los gitanos, a quienes históricamente tanto se les ha venido negando, reivindicquen como propio un arte en cuya invención ellos evidentemente dejaron mucha huella. *Camarón* no fue el primero, ni será el último. El viejo *Perrate de Utrera*, que era un soñador y pasó los últimos años de su vida prácticamente en una silla de ruedas, aseguraba que Dios le había dado “el color moreno” al cante:

Yo lloro tós los días. Y canto toas las noches. Pa mí. Cuando me desvelo por las noches, canto por soleá. Y en sueños hago las siguiriyas, la soleá y las bulerías pa escuchar, que son los cantes de los gitanos (...) Los de color moreno tenemos una cosa que Dios nos ha mandao, y eso es el duende. Dios le dio el color moreno al cante (...) Ser gitano es sentirlo y llevarlo en la sangre...

Camarón entendía como fundamental ser y sentir gitano para cantar bien flamenco. Como para torear bien. Fundía, instintivamente, el toreo y el cante en un solo mundo vinculado a los gitanos. Quiso, incluso, ser torero antes que cantaor, y casi niño todavía anduvo por ahí intentando aprender las artes del toreo, pero en cuanto un bicho con dos cuernos —o dos proyectos de cuernos— le dio unos cuantos revolcones comprendió que lo tenía más fácil en el cante. Aunque nunca abandonaría su gusto por los toros, haciendo su ídolo a un gitano, como él, de leyenda: Curro Romero. En quien decía encontrar

el mismo sentimiento y la misma verdad que yo busco en el cante.

Lo que no quiere decir, en absoluto, que *Camarón* estableciera alguna suerte de discriminación hacia los no gitanos a la hora de cantar para una audiencia. Es cierto que en su primera juventud le daban mucha rabia los desprecios —reales o

que a él se lo parecían— de que podía ser objeto por su condición de gitano, pero cuando ya tenía el status de figura indiscutible esos desaires raramente se produjeron. Entonces decía que él cantaba para todo el mundo, para payos y para gitanos, y que cuando estaba inspirado se sentía a gusto interpretando cualquier cante. Aunque es bien cierto que, sobre todo al final de su carrera, el palo que más frecuentaba era el de las *bulerías*, porque decía él que es uno de los cantes más alegres y que gustaba a todo el mundo.

Puede decirse que *Camarón* comenzó su vida profesional en los tablaos, como todos los de su generación. Cantando para bailar. Es un trabajo duro, que no podía gustar a un artista frágil como siempre fue el cantaor. En Torres Bermejas, el primer tablao que lo contrató en Madrid, ganaba al principio 700 pesetas por noche, y 2.500 al final, cuando ya le dejaban hacer unos cantes solo.

Cada tarde me hacía dos o tres cuadros cantándoles a diez niñas, no veas. Por la noche, otros dos para los guiris de primera hora. Los españoles se dejaban caer hacia las dos o las tres de la madrugada. Entonces podía cantar solo. Todavía coleaba algo lo de los señoritos. Te invitaban al chalé y luego te echaban de una patada.

Le gustaban las audiencias sosegadas, donde podía desarrollar su cante con tranquilidad y la atención a que todo buen cantaor aspira. En los últimos años, los de la fama delirante, hubo de acostumbrarse a cantar para auténticas masas de gente, pero eso no le hacía feliz.

El flamenco hay que oírlo cómodo, tranquilo y uno debe estar centrado para cantar. Tienen que dejarte, porque si no sale todo muy disparatado. Entre el público rockero y el flamenco yo me siento mejor con el que me haga responsabilizarme más. Cada uno me respeta a su manera. Eso es bueno y malo, pero siempre hay que jugársela. Como Curro Romero, mi ídolo.

Camarón de la Isla fue, como todos los genios, cuestionado en algunos momentos, sobre todo desde que comenzó a introducir en sus interpretaciones ciertas innovaciones estilísticas que rompían los moldes acuñados por la tradición. Pero él creía que esas cosas atraen a los jóvenes, a la gente que si no pasaría del flamenco, y que en algunos casos a partir de ahí puede ir metiéndose más en lo jondo. Me dijo en una ocasión:

El flamenco está hecho, pero sobre lo hecho se puede seguir creando sin engañar, sin mixtificar. ¿Por qué tenemos que hacer todos la soleá exactamente igual, como si fuéramos un disco? Si yo puedo añadirle algo propio, enriquecerla, sin desvirtuar lo que es el cante por soleá, ¿por qué no voy a hacerlo?

Tenía razón, aunque en ese sentido cada uno da el alcance que quiere a la heterodoxia —real o presunta— de nuestro cantaor. Valga como ejemplo lo escrito por el poeta arcense Antonio Hernández a raíz de su muerte, en el sentido de que había sido

un innovador, un revolucionario en la epidermis con las vísceras ancladas en los clásicos que nunca dejaron de ser respetuosos con lo incontrovertible del rito y del canon.

El cambio estilístico de *Camarón* hacia unas nuevas formas de expresión comenzó a producirse en 1979 con el disco “La leyenda del tiempo”, título de singular trascendencia, tanto por su valor objetivo como por lo que representó en la evolución del flamenco. *Camarón* cantaba sobre textos de distintos poetas, en primer lugar Federico García Lorca, y la producción la desempeñó por primera vez con él Ricardo Pachón, hombre que sin duda influyó mucho en las nuevas tendencias del cantaor; también fue la primera vez que *Tomatito* le acompañaba en una grabación. *Camarón* declaró sobre esta obra:

Conocí a Kiko, Raimundo y Rafaelillo, me hicieron el “Volando voy” y empezamos a funcionar con ellos; pero luego iban

las cosas un poquito raras... que el uno tenía un problema, que el otro tenía más y no estaban las cosas muy centradas... Yo también estaba en un momento difícil, porque era un cambio brusco para mí, pero pensé que ya en el camino había que tirar para delante...

Él fue consciente de que con aquel disco vivía un momento singular en su carrera y en su propia estética del cante, y que incluso estaba asumiendo un riesgo inhabitual. Incluso pensaron en llevar "La leyenda del tiempo" al escenario, pero finalmente se desistió del proyecto porque

lo que pasa es que el público de masas no sabe, muchas veces, ni lo que oye, no distingue ni selecciona, sólo quiere que le den ritmo y marcha. Y hay que tener cuidado con lo que se hace, no salirse de los límites del flamenco, que los tiene. Habría que encontrar una raíz musical pura, y el flamenco es lo más antiguo de todo.

Lo que debemos tomar, por supuesto, con las debidas cautelas en lo que respecta a la antigüedad real del flamenco, que no era tanta como el cantaor creía.

Es curioso constatar como *Camarón*, en los últimos años de su vida, cuando era el cantaor más admirado del mundo del flamenco y hubiera podido instalarse confortablemente en el estatus de ídolo máximo, tenía una clara conciencia de la necesidad de arriesgar artísticamente y no quedarse anclado en lo ya hecho por los demás y por él mismo.

Hace falta imaginar, experimentar cosas y cambiar algo. Hace falta arriesgarse. Lo que yo no puedo hacer es una cosa que no salga de mí. Una vez me preguntaron si lo que yo hacía era rock o flamenco o no sé qué. Yo hago flamenco, porque soy gitano y el flamenco lo tengo que llevar dentro necesariamente. A mí me gusta lo árabe, sí, pero también lo griego. Los árabes y los griegos dejaron muchos matices flamencos aquí.

Los griegos, mejores cosas todavía, porque los árabes son más monótonos. Pero cante lo que cante, yo lo hago en gitano. Lo llevo dentro.

En alguna otra ocasión volvió Camarón a tratar de explicar las razones de su cambio, de su gusto cada vez más evidente por otras músicas de las que siempre quedaba algún rastro en la suya propia. Eran los años en que la leyenda de Camarón comenzó a crecer a ritmo vertiginoso, y sin él quererlo —pues yo creo que José Monje nunca buscó la extremada notoriedad a que parecía destinado, que se le dio por añadidura sin que él fuera muy consciente de lo que estaba ocurriendo, puede ser que incluso a pesar suyo— se convirtió en el eje de dos espirales en cierto modo opuestas: la de su fama, imparable, que le convirtió en el ídolo que más multitudes ha arrastrado en la historia del flamenco y en una especie de líder espiritual del pueblo gitano, y la de los puristas intransigentes que le reprochaban su “traición” a la ortodoxia. Era lógico, pues, que los medios cuando le entrevistaban le plantearan el tema, pero en este punto el cantaor tenía las ideas razonablemente claras:

Aunque metas cosas de rock, de reggae o de lo que sea, el flamenco será siempre flamenco y el rock será siempre un rock aunque intercale una falseta de bulería. Creo que no hay que quedarse estancado, permanecer fijo e inmóvil. La música es una forma más de expresar lo que sientes, todo lo que pasa alrededor. En un momento determinado me ha apetecido hacer otras cosas, incorporar a mi música elementos nuevos y simplemente lo he hecho. Esto no quiere decir que abandone el flamenco puro, porque lo llevo dentro y lo vengo haciendo desde chiquillo. Son dos formas musicales con unas raíces comunes y ambas me parecían válidas.

En última instancia, lo que le preocupaba sobre todas las cosas era ser siempre él en aquello que hacía. Así cuando grabó el disco “Soy gitano”, en el que se introducía en algún tema a la Royal Philharmonic Orchestra de Londres, hizo unas declaraciones

en que trataba de dejar bien claro la prioridad de su personalidad sobre cualquier otro aspecto de una grabación que antes de ver la luz ya se presentaba como polémica:

El disco lo hemos grabado en Sevilla, ponemos la voz en Madrid y lo mezclamos en Londres porque quieren meter una Filarmónica. El disco será mitad comercial y mitad a mi manera, pueden meter lo que quieran, pero yo tengo que ser yo.

Después de terminada la grabación de un nuevo disco, *Camarón* raramente volvía a escucharlo, según ha revelado *Tomatito*. En general no le gustaban sus grabaciones y se mostraba extremadamente autocrítico con ellas. A lo más que llegaba era a decir “eso está bien” cuando algo le gustaba, pero esto ocurría en contadas ocasiones. Desde los tiempos en que era todavía un artista sin una gran experiencia se mostró escéptico y poco amigo de autocomplacencias que no le parecieran justificadas. A raíz de su primer disco con *Paco de Lucía*, por ejemplo, declaró para el programa de televisión “*Rito y Geografía del Cante*”:

Tiene éxito comercial como han tenido éxito muchas cosas que no valen nada... Hay muchos discos por ahí que no valen nada y la gente se vuelve loca con ellos. Sale un disco y les puede gustar una cosa, porque les suena al oído, sin embargo hay otra cosa que es muy buena, muy buena, y no la entienden, no saben catalogarla.

A medida que avanzaba su deterioro vital era cada vez más problemático grabarle. “*Te lo dice Camarón*” fue uno de los especialmente difíciles. Polygram pagaba al cantaor dietas por día de grabación y el hotel, y según noticias fidedignas fueron setenta días los que hubo de abonar. Prácticamente todos los cantes están hechos a trozos. Antonio Humanes fue el productor de este disco, cuyos ocho temas eran de su autoría aunque el cantaor la firmaba junto a él. Fue el primer disco de un nuevo contrato por el que *Camarón* recibió —escribe Andrés Rodríguez en su libro “*Cama-*

rón de la Isla. Se rompió el quejío” — once millones de peseteas y se comprometía a grabar tres volúmenes.

En 1987 Tomatito grabó su primer disco en solitario, donde Camarón cantaba un tema. Según contó Ricardo Pachón a Francisco Peregil para su libro “Camarón de la Isla, el dolor de un príncipe”, costó más grabar ese tema que el resto del volumen:

Estaba él en Madrid en unos apartamentos con la mujer y fuimos por la mañana a buscarlo. La mujer nos dijo que estaba dormido. Se había tomado un cóctel de esos que se hace él de Rohipnol y otros calmantes. “Lo voy a dejar dormir y esta tarde va para allá”, decía la Chispa. Bueno... pues nada... comemos, y por la tarde nos acercamos allí. “Está dormido”, decía la mujer. Siguió dormido la noche esa entera, el día siguiente entero, la tarde siguiente entera, la otra noche entera... Después de estar muy arriba, se había tomado un montón de calmantes para descansar y no había quien lo despertara.

“Potro de rabia y miel” costó un triunfo terminarlo, y puede decirse que su grabación se extendió a lo largo de catorce meses. Al final lo consiguieron poniendo a contribución todos los artilugios posibles en un estudio de grabación, que son casi infinitos. Escribe Peregil:

Camarón por momentos se quedaba casi inconsciente, y ya no había quien lo hiciera reaccionar. El cantaor iba al estudio sin saber lo que tenía que cantar, le colocaban una hoja delante con una estrofa en letra grande y trataba de memorizarla (...) Llegaron a grabar las coletillas finales por separado, y después las unieron al cuerpo de la canción. Grababan una O, la cantaba Oooooo, y se mezclaba después con el resto de la bulería. Paco le repetía veinte veces la base de la canción, y veinte veces fallaba Camarón. “Otra vez, otra vez”, le pedían. De nuevo la volvía a cantar mal. Cuando todos, los técnicos de sonido, los hermanos Lucía, los músicos y hasta los limpiadores del estudio creían que Camarón no sería capaz de cantar-

la, el de la Isla soltaba una entonación que no era ni la que Paco ni la que Pepe le habían cantado, pero superaba a todas en belleza y tensión rítmica.

El cantaor era también muy severo, en el plano puramente artístico, con sus colegas, y había pocos que le satisficieran. Si atendemos a sus propias declaraciones, en algún momento consideró a *Manolo Caracol* maestro indiscutible en el cante, pese a la anécdota rigurosamente cierta de que al viejo cantaor no le gustó cuando oyó cantar por primera vez a *Camarón* niño en la Venta de Vargas. Y así, refiriéndose a *Caracol*, siempre manifestó su admiración por él aunque jamás quisiera cantar en Los Canasteros:

Era una fuente muy buena. Cantaba bien por todo. Era un hombre de inspiración,

declaró a Alfonso Eduardo en el programa de Televisión Española “Música Galfa”, en diciembre de 1988.

Pero hubo otros dos cantaores por los que sentía verdadera devoción, seguramente más que por ningún otro flamenco. No fueron estrellas de relumbrón, sino casi modestos: *la Perla de Cádiz* y *Antonio el Chaqueta*. A ambos les homenajéo en las coplas de dos de sus cantes. De *la Perla* dijo:

Ella se lo llevó. Se fue con ella arriba. Nadie después ha podido seguirla, ni siquiera imitarla. Para mí ha sido algo muy grande. La mejor.

Y le cantó:

El cante por bulerías / como lo decía La Perla / no se oirá más en la vía (...) A mi Perla yo le canto / le canto porque lo siento, / estas cantiñas de Cái / que salen de mis adentros.

Hacia su otro ídolo, *Antonio el Chaqueta*, manifestaba parecida admiración:

Nadie se acuerda de él y ha sido el más largo de todos los cantaores del flamenco, ha conocido más palos que todos y se ha muerto sin pena ni gloria y sin ganar un chavo. Yo le hice así, a soniquete dando en una mesa del colmao, sin guitarra ni na, un homenaje (Chaqueta está en el cielo / y la soleá de Cádiz / con Antonio fue muriendo... Qué penita más grande / que esa peña flamenca / no tenga un cacho foto / ni tuyo ni de la Perla...).

De los más contemporáneos suyos, cuando yo le pregunté qué le interesaba de lo que se podía escuchar en aquellos momentos —últimos años 80—, me respondió sin pensárselo mucho:

Algunas de las cosas que hace Pansequito.

Camarón creía en los duendes de lo jondo, aunque no sabía explicar muy bien lo que esto es. Desde los comienzos de su carrera tuvo conciencia de ese algo especial que a él le asistía con frecuencia cuando cantaba:

Sé que tengo algo, pero es un duende que viene y se va. Y ni yo mismo sé por qué.

Pero sí tenía la certeza de que los gitanos son aquéllos a quienes los duendes privilegian de manera preferente:

Yo creo que el duende puede darse en todos los oficios, aunque quizá más en lo nuestro, en lo de los gitanos. Pero no se puede explicar. Yo, de pronto, hago cosas en el cante que nunca he hecho, y que nunca voy a volver a hacer porque no sabría repetirlas.

Gitano y andaluz. Su sentimiento de patria, de pertenecer a un pueblo llamado Andalucía que era el suyo y que de alguna manera había marcado su vida, estuvo siempre en él con firmeza, como elemento inalienable y principal de su propia estimación.

Este hombre que nunca se significó por algo que en el flamenco y los flamencos es casi una enfermedad, la vanidad y el autobombo, daba un valor de primer rango a su condición de andaluz, y se mostraba especialmente orgulloso de ello:

Andalucía es mi pueblo, todo para mí. Soy parte de su gente, del paisaje, de una forma de vida. Mi música tiene razón de ser porque soy de aquí.

Su falta de vanidad no le impedía, sin embargo, ser consciente de su propia dimensión artística. No quería a los flamencólogos, llamándoles con guasa —como han hecho y hacen tantos otros artistas del género— “flamencólicos”, y en ocasiones se permitió alguna crítica a opiniones en que no se había sentido bien tratado:

No soy nada purista, y no tengo la culpa de que donde otros ponen un “ay”, yo sea capaz de hacer tres. Creen que los cánones y los compases son algo cerrado... vamos, que si en un momento dado yo puedo tener en un compás dos, pues viva yo que lo hago, y que venga otro a hacerlo si puede. Mira, para los primitivos ya tenemos a los cantaores puros, de esos que están aún salvajes cantando, sin salirse de nada... y los tienes para ellos. A los más jóvenes no nos dejan avanzar. Y no comprenden que el flamenco que se haga bien y se haga flamenco, ya le puedes meter lo que le metas que no cambia. El flamenco sólo tiene un sí o un no. Depende cómo se haga.

Cuando comenzó a tener problemas serios con las drogas, si se paraba a pensar en ello se mostraba seriamente preocupado por el mal ejemplo que pudiera dar. Porque sus niños iban al colegio, y ya sabemos que los niños son cajas de resonancia de todo lo que oyen a su alrededor, y a veces les decían cosas a los hijos del cantaor. Esto rebelaba al artista, quien en más de una ocasión declaró sin reticencias su propósito de rectificar en este plano:

Hay que dar ejemplo a la juventud y no puedes drogarte. Muchos chavalines me siguen porque dicen que les canto muy bien y

me tienen como una cosa suya. Eso es señal de que debes tener cuidado con lo que dices. Lo de cuidarse entra dentro de la responsabilidad propia y el respeto a los demás.

Cantaor. Única y exclusivamente cantaor de flamenco. Ni sabía ni, probablemente, quiso nunca hacer otra cosa. En el cante hallaba todo lo que necesitaba para vivir. Le aliviaba las penas —según confesión propia—, le quitaba las cosas que en los malos momentos se le metían en la cabeza, cogía una guitarra, se enrollaba con ella y así se le pasaba el mosqueo que pudiera tener.

Antes de salir a un escenario me tiembla el cuerpo, estoy que no conozco a nadie, pero arriba se me pasa cuando siento al público contento con un sonido bueno. Yo no hago ná que sea solamente mío, pero pongo mi alma y mi personalidad y sale como lo siento. El flamenco es para mí un misterio, son unos sonidos negros que no sé definir, inspiraciones que no sé...

No sabía. Y llegado el caso no tenía inconveniente en manifestarlo así de claro, sobre todo cuando los medios de comunicación y los “enterados” de turno le acosaban con preguntas con frecuencia impertinentes. Otras veces despachaba la cuestión por la vía rápida, pero de manera efectiva, como en cierta ocasión en que, siendo él muy joven aún, una periodista le preguntó qué era lo jondo y respondió, sin más:

¿Lo jondo?... ¡Ojú, qué difícil!

ÁNGEL ÁLVAREZ CABALLERO

Nacido en Valladolid, es Licenciado en Ciencias de la Información por la Universidad Complutense de Madrid, ejerce la crítica de arte flamenco en el diario madrileño "El País".



Reconocido flamencólogo, ha desempeñado una ingente labor como conferenciante, articulista, ensayista, profesor y miembro jurado en diversos concursos y certámenes de cante, interpretación y baile flamencos.

Tiene publicados numerosos libros:

"Historia del Cante Flamenco" (Madrid, 1986); *"Gitanos, payos flamencos en los orígenes del Flamenco"* (Madrid, 1988); *"La máscara de lo jondo"* (Madrid, 1992); *"El Cante Flamenco"* (Madrid, 1994); *"La discoteca ideal del Flamenco"* (Madrid, 1988); *"Pilar López: Una vida para el baile"* (La Unión, 1997).

Y en fascículos y con grabaciones, *"Flamenco"* (Madrid, 1988) y *"Arte Flamenco"* (Barcelona, 1994). Del mismo modo ha colaborado en la obra colectiva de Editorial Planeta *Gran Discoteca Familiar* (1991) y en trabajos discográficos para EMI, Hispavox y Polygram.

Ha impartido cursos de verano sobre flamenco celebrados por la Universidad Complutense de Madrid (1990, 1991 y 1995) y la Universidad del Mar de Murcia: 1995, 1998) y es miembro de número de la Cátedra de Flamencología de Jerez de la Frontera.

En definitiva, una brillante trayectoria profesional galardonada con importantes distinciones como el “*Castillete de Oro*” de La Unión.



Diego "El Cigala"