

# Aspectos evolutivos de la guitarra flamenca en relación con el cante

Inmaculada Morales-Peinado

José Miguel Díaz-Báñez

## Resumen

La música flamenca, como música de tradición oral, está involucrada en un continuo proceso de evolución y cambio influenciado por el marco cultural donde se desarrolla. En este trabajo apuntamos varios casos en los que ha existido una interacción entre guitarra y cante –entre guitarrista y cantaor– que ha posibilitado cambios en los estilos o palos flamencos. Aspectos como la armonía, el ritmo y el compás, además de la propia melodía, son considerados para analizar algunos de los cambios observados en la primera mitad del siglo XX.

108

## 1. Introducción

En la bibliografía actual sobre flamenco podemos encontrar una cantidad considerable de trabajos sobre la guitarra flamenca, su historia, su evolución, así como estudios sobre los intérpretes que más aportaron a la consolidación del instrumento dentro del escenario flamenco<sup>1</sup>.

---

1 M. Cano, *La guitarra: Historia, estudios y aportaciones al arte flamenco*, Córdoba, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Córdoba/ Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, 1986; reed.: Sevilla, Giralda, 2006.

Norberto Torres, *Historia de la guitarra flamenca*, Almuzara, Córdoba, 2006.

M. C. Tamayo; E. R. Cano, *La guitarra: historia, estudios y aportaciones al arte flamenco*, Sevilla, Giralda, 2006.

Norberto Torres, *De lo popular a lo flamenco: Aspectos musicológicos culturales de la guitarra flamenca (siglos XVI-XIX)*, tesis doctoral, Universidad de Almería, 2009.

J. Suárez-Pajares, «Julián Arcas: figura clave en la historia de la guitarra española», *Revista de Musicología*, XVI, n. 6 (1993), pp. 3344-3367.

Es en un artículo aparecido en 2004<sup>2</sup> donde se plantea la posible aportación de la guitarra y, por ende, de los guitarristas flamencos en la creación o consolidación de los cantes. El presente trabajo supone una continuación de dicho artículo y pretende tomar el testigo en la investigación de ese aspecto concreto de la evolución del flamenco. De esta forma, formalizamos aspectos evolutivos de la guitarra flamenca particularizando en algunos casos notorios de tal interacción en el binomio guitarra-cante. Analizamos varios casos en la etapa de formación y consolidación de los estilos flamencos tal y como los conocemos actualmente.

En efecto, a principios del siglo XX nos encontramos con dos fuentes muy clarificadoras para lo que será el conocimiento y desarrollo musical y cultural del flamenco, y en particular de la guitarra flamenca: el método de Rafael Marín en 1902<sup>3</sup> y la aparición de las primeras placas sonoras. Estas últimas nos ayudarán a realizar un recorrido sobre algunos de los toques flamencos, viendo las distintas etapas de la guitarra flamenca, las influencias exteriores, el desarrollo y configuración de las tonalidades creadas, además de la armonía y cadencias que se han utilizado y siguen utilizándose en la actualidad. Todo ello viendo una aplicación al cante, pues como se ve desde sus primeros comienzos en el flamenco, el papel del guitarrista consiste en proporcionar acompañamiento al cante y al baile, es decir, producir acordes y ritmos que sustentan la melodía del cantaor. De este modo, se enfoca el tema de investigación que nos ocupa del tal forma que se resalte la influencia recíproca que hay entre la guitarra y el cante, en cuanto al aspecto armónico, rítmico y melódico, en donde ambos han ido de la mano en la consolidación de los cantes.

109

Reseñamos, a continuación, la estructura de nuestro trabajo. En la primera parte se analiza la evolución armónica que ha experimentado

---

E. Rioja; N. Torres, *Niño Ricardo. Vida y obra de Manuel Serrapín Sánchez*, Sevilla, Signatura de Flamenco, 2006.

2 José Miguel Díaz-Bañez; Francisco J. Escobar Borrego, «La guitarra flamenca en la evolución del cante: ¿Acompañante o creadora?», *Revista Candil*, 150 (2004), pp. 5551-5556.

3 R. Marín, *Método de guitarra (flamenca) por música y cifra*, Sociedad de Autores Españoles, Madrid, 1902.

la guitarra en la primera mitad del siglo XX, comparándola con el cante a través de una serie de estilos. A continuación, se ofrecen varios ejemplos en los que se examina la evolución del compás, el ritmo y su tempo para mostrar su repercusión en el cante. Finalmente, con respecto a los aspectos melódicos del cante, se apunta el papel del guitarrista en las facetas de creación/recreación de melodías.

## 2. De la armonía de la guitarra al cante

Desde principios de siglo XX podemos decir que la armonía de la guitarra se ha ido configurando y cristalizando en las diferentes modalidades que actualmente utilizamos como punto de partida y como referencia a la hora del acompañamiento al cante<sup>4</sup>. En este apartado se exponen varios ejemplos de dicha evolución a través de un análisis armónico-melódico previo de cada uno, además de las tonalidades en las que se ha interpretado.

110

### 2.1. La taranta

Vamos a tratar la evolución histórica de este género realizando una comparativa entre dos interpretaciones de la misma taranta en grabaciones de los años 1908 y 1910. Se aprecia que este periodo puede ser considerado como el momento justo de la evolución de este género, para lo cual realizamos un estudio de parámetros tales como los saltos interválicos, acordes, cadencias y escalas. Para ver un estudio del origen de la taranta podemos acudir al trabajo de Castro Buendía (2011)<sup>5</sup>. Nuestra aportación sobre este aspecto reside en el análisis más exhaustivo y comparativo de dos interpretaciones del mismo cante, que nos ayudan a ver con mayor precisión la evolución que este estilo ha sufrido en cuanto a la armonía, tanto horizontal como verticalmente.

---

4 M. Granados, *Armonía del flamenco: aplicado a la guitarra flamenca*, Beethoven, 2004.  
C. Worms, *Desde la guitarra: armonía del flamenco*, Acordes Concert S.L., San Lorenzo del Escorial, 2007-2010.

5 Guillermo Castro Buendía, «Origen del tono y toque de Taranta en la guitarra», *La Madrugá*, n.5, diciembre, 2011, pp. 109-116.

Antes de la definitiva consolidación de la taranta, se encuentran ejemplos que evidencian que los elementos característicos de este toque aún estaban por fijar. Tal es el caso, del acompañamiento del guitarrista Pepito Cilera, que acompañó al cantaor el Mochuelo en la taranta «Dime tú donde estaba la Virgen del Carmen»<sup>6</sup>. En esta interpretación podemos apreciar a este guitarrista acompañando en la tonalidad de «mi flamenco» o toque por arriba. Esta tonalidad, también conocida como «mi frigio», surge a partir de su relativo mayor, do mayor, una tercera mayor ascendente a partir de ésta. La misma tonalidad la podemos percibir en un tema de la misma obra discográfica, «A Gabriela», de Escacena y Román García, donde su toque por tarantas es muy rítmico y casi sin pausas en la ejecución.

Un poco posterior y con guitarristas más reconocidos como Miguel Borrull, Ramón Montoya<sup>7</sup>, Luis Yance, entre otros, se utiliza ya la tonalidad de fa # flamenco en el acompañamiento por tarantas, como lo podemos apreciar en «Soy la Piedra que en la terrera» con el Cojo de Málaga y Borrull<sup>8</sup>, «De noche y día» de Antonio Chacón, acompañado por J. G. Habichuela<sup>9</sup>, «A Gabriela» de Pastora Pavón y Ramón Montoya<sup>10</sup>, etc. Esta nueva tonalidad de fa# flamenco surge por la búsqueda de una nueva sonoridad o por la intención de innovar con respecto a la gran diversidad de grabaciones que existen en esta época. Fa# flamenco se basa en el transporte de la tonalidad de mi frigio o flamenco, una segunda mayor, y que tiene como relativo mayor a re mayor.

En esta época, la armonía de la guitarra se basa principalmente en acordes en estado fundamental, con séptima menor en la dominante y con escalas importadas del relativo mayor, en el modo flamenco. Con Ramón Montoya ya encontramos algunas escalas cromáticas y con el tercer

---

6 Antonio Pozo, El Mochuelo, Zonophone, 1907.

7 A Miguel Borrull junto con Ramón Montoya se les atribuye el toque actual por taranta.

8 *Great Interprets of Flamenco, Niño de Cabra y Cojo de Málaga, 1907-1927*, Musical Ark, 2011.

9 *Disco de Oro 1909: Antonio Chacón y J.G. Habichuela*, Odeón 68092 (78 rpm).

10 *Registros Sonoros 1, La Niña de los Peines 1910*, Zonophone X- 5- 53017.

y séptimo grado alterados ascendentemente, que nos darán pie a la siguiente generación de guitarristas. Además Montoya, al proceder de una guitarra clásica y flamenca, puesto que sus antecesores fueron Arcas, Parga y Damas, provoca una evolución técnica de la guitarra flamenca al incorporar efectos entonces no habituales como el trémolo y el arpeggio<sup>11</sup>.

Si seguimos avanzando en el tiempo, entre 1930-1950, con Manuel Vallejo, Tomás Pavón, o Manolo Caracol, podemos apreciar que el guitarrista acompañante posee un mayor conocimiento tanto de los cantes como de la guitarra, una evolución que afecta no sólo a su ejecución sino también a la complejidad de su toque. Así, vislumbramos que la guitarra pasa de ser un acompañamiento percutido de acordes a una búsqueda de un mejor y más adaptado acompañamiento a la melodía del cante, con el fin de recalcarla o guiarla. En este caso, podemos citar al toque de Paco Aguilera con Manuel Vallejo en el acompañamiento de la taranta «Tú la joya y yo el joyero»<sup>12</sup>. Otro ejemplo notorio es «A la derecha me inclino» de Manolo Caracol y Melchor de Marchena<sup>13</sup>.

112

En esta época se consolida el acompañamiento al cante en lo que atañe a la armonía y los acordes empleados y supone un punto de referencia a partir del cual los guitarristas de las siguientes generaciones comenzarán a evolucionar. Existe, por tanto, un desarrollo técnico muy avanzado donde el «picado» y las escalas adquieren mucho protagonismo, intentando imitar la velocidad de los giros de la voz en el cante, esto es, en los cantes libres se pasa de una guitarra percutida a una guitarra más melódica. Por otra parte, se utilizan nuevos acordes con segundas inversiones, además de notas añadidas como la séptima, la novena o la sexta (sol M, sol 7, sol 7/9).

Ya en la época de los 60-80 comienza una revolución en cuanto a la armonía, que será el origen del desarrollo armónico que tanto gusta in-

---

11 Norberto Torres, «El toque por Taranta, desde Ramón Montoya hasta la actualidad», *La Madrugá, revista de investigación sobre flamenco*, n. 5, diciembre, 2011, pp. 77-107.

12 Manuel Vallejo, *Y que tiene más salero el huerfanito*, *La Fuente del Flamenco*, 1920-1950.

13 Manolo Caracol, *Una historia del Cante Flamenco*, 1959, Hispavox HH-1663.

dagar y expandir en la actualidad. Los guitarristas de esos años se muestran más creativos, dejando de lado las falsetas de los grandes maestros y produciendo cada uno las propias. Es el momento de Paco de Lucía y su incorporación de nuevas armonías a la guitarra, utilizando escalas como la pentatónica, la hexátona, la disminuida..., con acordes de séptima mayor, quinta disminuida, y notas añadidas como la sexta o la cuarta. Éstas primero serán utilizadas en la guitarra de concierto para más tarde ser germen de un nuevo acompañamiento, como es el caso de «Se pelean en mi mente» de Camarón y Paco de Lucía<sup>14</sup>, y de «A mi tierra de Linares» de Juanito Valderrama y Paco de Lucía<sup>15</sup>.

A modo de arquetipo de esta evolución, observamos la comparativa de un mismo cante interpretado por dos cantaores, utilizando dos tonalidades flamencas distintas<sup>16</sup>. Hemos escogido dos grabaciones muy próximas en el tiempo aunque muy dispares en cuanto a armonía se refiere. La primera de Escacena de 1908 y la segunda de Pastora Pavón de 1910.

113

Desde un punto de vista horizontal, la mayor diferencia se encuentra en los saltos interválicos, que se producen en cada comienzo de tercío, pues como podemos observar, el intervalo que realiza Escacena es de tercera, y lo repite en muy pocas ocasiones, mientras que Pastora, realiza un salto de cuarta, que será tan característico en este tipo de estilo.

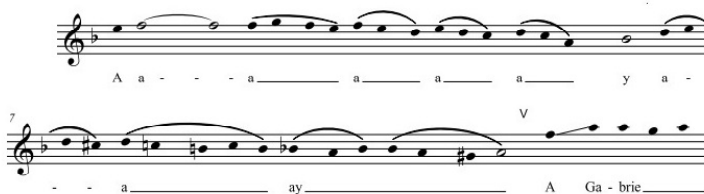


Figura 1. Transcripción de la interpretación de Escacena.

14 Camarón, *Soy Caminante*, 1974, Philips.

15 *Tributo Flamenco a Juan Valderrama*, 2004, BMG.

16 Véanse las transcripciones en el anexo.

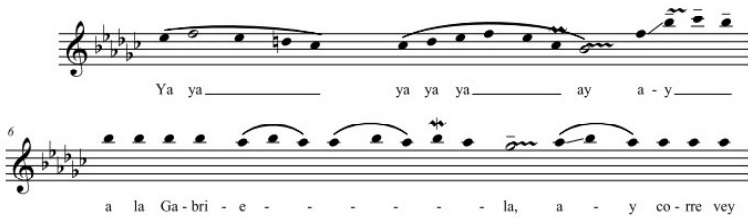


Figura 2. Transcripción de la interpretación de Pastora Pavón.



114

Observando la armonía desde un punto de vista más vertical, a partir de los acordes, vemos un mayor desarrollo de progresiones armónicas en los ayeos de la interpretación de Pastora en relación con la que hace Escacena, por lo que podemos vislumbrar que hay una mayor ornamentación en la melodía. En cuanto al acompañamiento del cante en cuestión, vemos cómo los acordes están mucho más reafirmados en la interpretación de Pastora, encontrándonos acordes de séptima menor y novena menor (esta última, rasgo propio del acorde de fa#flamenco, fa#-sol).

Tabla comparativa de los acordes del cante			
Taranta "La Gabriela"	Manuel Escacena 1908	Pastora Pavón 1910	
Ayeos	I - II - I (modo flamenco)	I - VI - II - III - II - I	
Primer Tercio	FaM (I Grado)	ReM7 V	SoM I
Segundo Tercio	SibM (IV Grado)		ReM IV
Tercer Tercio	DoM7 V/I	FaM I	SoM I
Cuarto Tercio	DoM (V Grado)		ReM7 V 7
Quinto Tercio	FaM7 V/I	SibM IV (II fl)	ReM7 V
Sexto Tercio		La fl I Grado Fl	SoM II fl
			Fa# fl I fl

En relación a las cadencias, debemos mencionar que la tan extendida cadencia andaluza o flamenca (IV-III-II-I), como actualmente se la deno-

mina, no se utilizaba en esta época, sino que más bien hay un predominio de una cadencia conclusiva perfecta, dominante-tónica (II-I), o, a lo sumo, una progresión que también recae en la tónica, pero que añade un acorde más (III-II-I), como hemos expuesto en la tabla siguiente:

Tabla comparativa de las cadencias de la guitarra		
Taranta "La Gabriela"	Manuel Escacena 1908	Pastora Pavón 1910
Acordes Introducción	I-II-I, I-II-I, I-II-III-II-I	P <sup>2</sup> -I <sup>2</sup> -II-VI-I-II V/III- III- II- P <sup>2</sup> .
Cadencias	I-II-I I-II-III-II-I	III-II-P

En lo referente a las escalas que se utilizan para los motivos melódicos de final de tercio, podemos decir que se recurre a la escala mayor de la tonalidad mayor (do mayor, en el caso de Escacena, y re mayor en el caso de Pastora), además de a una segunda escala que utiliza Ramón Montoya en el acompañamiento a Pastora en los tercios que remata a fa# flamenco. Es en esta escala donde el tercer grado está alterado ascendentemente.

Tabla comparativa de las escalas utilizadas por la guitarra		
Taranta "La Gabriela"	Manuel Escacena 1908	Pastora Pavón 1910
Escalas	Escala Mayor (FaM)	Escala Mayor (ReM) Escala flamenca 3ª alterada ascendentemente (Fa#f).

## 2.2. La granaína

Otro arquetipo que queremos mencionar es el de la granaína, el cual ha tenido un proceso más lento dentro de su evolución armónica, sobre todo en lo referente a la sonoridad o modo en el que se interpreta. Así, citaremos su avance en los distintos momentos históricos en los que se ha producido un cambio de interés.

Constituye la granaína otro caso particular que ha experimentado un claro desarrollo en cuanto a las armonías empleadas por la guitarra. En un principio se tocaba en mi flamenco (el Mochuelo, «Porque me gusta oír la campana»<sup>17</sup>), pero, en la búsqueda de nuevas sonoridades pasó a

17 Antonio Pozo, El Mochuelo, Zonophone, 1907 X-54.077.



tocarse en si flamenco (Antonio Chacón y Ramón Montoya, «Engarza en oro y marfil»<sup>18</sup>). Décadas más tarde, ya en los 80, consolidada esta última tonalidad, la granaína ha pasado a tocarse con una *scordatura* en la sexta cuerda que va de la nota mi a si, como se puede apreciar en Cañizares o Manolo Franco con Calixto Sánchez.

### 3. Aportaciones del compás, ritmo y el tempo de los estilos

En este sentido, para hablar de las aportaciones del compás, debemos distinguir entre tempo, compás (nos referimos estrictamente al término musical) y estructuras rítmicas (la acentuación que se realiza dentro de un esquema rítmico cíclico) que evolucionan hacia otras, las cuales nos ayudarán a diferenciar las diversas aportaciones que han tenido lugar en este campo.

#### 3.1. Tempo

116

Los estilos como las soleares, peteneras, o tangos son los que, a nuestro juicio, más han evolucionado en lo referente a este aspecto musical. En la primera etapa del siglo XX, primer cuarto de siglo, y a través de grabaciones del Mochuelo, Pastora Pavón, Manuel Torre, el Cojo de Málaga, Chacón..., podemos observar que, en cuanto al tempo, las interpretaciones de estos palos flamencos tienen carácter allegro o vivo. Aunque puede tener su causa en el formato de grabación, también es cierto que a medida que pasa el tiempo las interpretaciones de estos mismos cantaores se van desacelerando.

#### 3.2. Compás

##### 3.2.1. La petenera

Durante el periodo 1900-1930, la guitarra se torna más pausada en todos los estilos en general, incluso en algunos, pierde el compás en pos

---

18 Antonio Chacón, *Grabaciones discos de pizarra 1913-1930*, DiscMedi S.A.

de un ritmo más pausado para el lucimiento del cantaor. Es el caso de la petenera, que primitivamente es cantada en un constante compás de amalgama bien definido en la parte del cante («Me acuerdo de ti más veces», Mochuelo, 1904-1922) y acompañada por castañuelas<sup>19</sup>. Más tarde, con Pastora Pavón y Manolo de Badajoz («Quisiera yo renegar»<sup>20</sup>) observamos que este compás de amalgama se pierde en la letra, para dejar un ritmo casi libre o, en ocasiones, ternario. Este modelo de petenera, y sin la instrumentación percusiva anterior, será el que se desarrolle y sobre el que se evolucione, dándole cada vez un carácter más libre y pausado al cante.

### 3.2.2. Los tangos

En el caso de los tangos se produce el proceso de «binarización», pasando de un compás de subdivisión ternaria, procedente de los tanguillos, a uno de subdivisión binaria, ralentizando el tempo y utilizando el modo flamenco en la mayoría de las interpretaciones. Este proceso se puede comprobar a través del Mochuelo en «Tangos de los Maestros, todos los maestros»<sup>21</sup>, donde se percibe en el acompañamiento un ritmo de subdivisión ternaria; y en «Tengo el gusto tan colmao»<sup>22</sup>, perteneciente a la misma recopilación discográfica, donde ya se advierte ese cambio de ternario a binario. Con Pastora Pavón se produce la cristalización de este estilo en cuanto al compás se refiere. Posteriormente se mejorará la técnica del rasgueado y los cierres, que serán mucho más marcados y más ágiles que en la versión del Mochuelo.

117

### 3.3 Estructuras rítmicas

El compás de amalgama en las primeras soleares no está tan definido como actualmente se acostumbra, sino que está encajado como en un

---

19 Probablemente, con este instrumento de percusión tenga la petenera un valor más folklórico en esta época.

20 *Great Interprets of Flamenco, Niña de los Peines 3, 1927-1950*, Musical Ark, 2011.

21 Antonio Pozo, *El Mochuelo*, Zonophone, 1907.

22 Antonio Pozo, *El Mochuelo*, Zonophone, 1907 X-54.067.

compás ternario, es decir, los acentos no son tan marcados como en la actualidad. Ya a partir del Cojo de Málaga o el Niño de Cabra<sup>23</sup>, con guitarristas como Borrull o Ramón Montoya, el compás aparece mucho más definido y con la estructura rítmica con la que se empieza a aprender una soleá hoy en día. Andando en el tiempo, podemos ver cómo ese compás de amalgama consolidado, para otros estilos, desplaza la acentuación, produciendo nuevas estructuras rítmicas que se consolidarán por ejemplo en la bulería por soleá. Como ejemplo, reproducimos en la Figura 3 las variaciones que han acontecido en los patrones rítmicos ternarios del flamenco, desde el tres por cuatro hasta el conocido como «soniquete moderno».



118

Figura 3. Acentuaciones ternarias del flamenco.

#### 4. Creación vs. recreación

Desde los primeros archivos sonoros se hace presente lo que podríamos llamar la genialidad del cantaor o guitarrista, pues es sabido que hay una incesante actividad de innovación, creación o aportes personales desde los mismos orígenes del flamenco. Como ejemplo de esto que decimos, tenemos la gran variedad de fandangos o soleares que se atribuyen a cantaores concretos por el simple hecho de introducir un cambio melódico en alguno de los tercios. En este contexto de «necesidad creadora» nos preguntamos: ¿la guitarra es parte creadora de esas nuevas innovaciones melódicas o sólo recrea lo escuchado?

23 El Cojo de Málaga y Miguel Borrull: «Ándale y cuéntale esas quejas» y Niño de Cabra y Manolo Badajoz: «Mal fin tenga». *Great Interprets of Flamenco, Niño de Cabra y Cojo de Málaga, 1907-1927*, Zonophone.

A la vista de las grabaciones existentes podemos inducir que la guitarra tiene una doble función. Por una parte, ayuda a la evolución melódica del cante, en la que es parte fundamental de la creación, y por otra, recrea lo escuchado para adaptarlo a otro contexto o momento musical. Algunos ejemplos que avalan lo anterior los constituyen las diversas modalidades flamencas creadas desde principios del siglo XX, como los toques evolucionados de taranta, granaína, minera, rondeña..., que facilitan al cantaor un desarrollo melódico y vocal de mayores vuelos, influenciando en él con nuevas sonoridades, más allá de los típicos acordes de patilla y por arriba (la flamenco y mi flamenco). Como caso particular anotamos el de la taranta «Que me den espuelas»<sup>24</sup> interpretada por Manuel Torre y Borrull, realizando la cadencia de fa# flamenco o acorde de taranta.

#### 4.1. Del cante a la guitarra

En lo referente a la recreación, tanto cantaor como guitarrista muestran su memoria musical en el desarrollo de los estilos, influenciándose mutuamente, es decir, el cantaor recoge los restos melódicos interpretados por la guitarra que han quedado impregnados en su memoria y los convierte en un motivo melódico a desarrollar en su cante; viceversa, los restos melódicos del cante memorizados por el guitarrista le sirven como células o incisos melódicos para el desarrollo de una falseta.

119

Este trasvase musical se da claramente en la primera mitad del siglo XX, cuando el guitarrista no tenía aún la noción de autor o compositor, y para acompañamiento al cante se utilizaban a menudo falsetas populares. Así pues, quizás, la inquietud por innovar o desarrollar nuevas ideas propicia este trasvase musical entre cantaor y guitarrista. Algunos ejemplos notorios están en la falseta de introducción que realiza Manolo de Badajoz en la petenera «Quisiera yo renegar», acompañada para la Niña de los Peines<sup>25</sup> –es claramente una recreación de una letra de petenera

---

24 *La leyenda del Cante, Manuel Torre 1909-1930*, Sonifolk, 1996.

25 *Great Interprets of Flamenco, Niña de los Peines 3, 1927-1950*, Musical Ark.

(«Me acuerdo de ti más veces»)-, o en una frase musical que Melchor de Marchena interpreta, donde recoge esencialmente la melodía vocal que Pastora Pavón realiza en los fandangos de Huelva «Al cielo que es mi morada»<sup>26</sup>.

#### 4.2. De la guitarra al cante

En el caso de los cantaores vemos cómo el Mochuelo en «Tango de los Maestros», incluido en la recopilación antes citada, imita y recrea la melodía que produce el rasgueado de la guitarra en el compás. También otro ejemplo de ello sería la melodía que ejecuta Pepe Marchena en la taranta «Puerto Lumbreras»<sup>27</sup>, que se corresponde con la técnica melismática realizada por Ramón Montoya en su creación «Convento de la Marías»<sup>28</sup>.

### Conclusiones

120

En este artículo hemos trabajado bajo la hipótesis de que el flamenco evoluciona a través del intercambio musical entre los diferentes elementos que lo componen. La música flamenca, en su génesis, se ve sometida a un proceso de contaminaciones que va creando o recreando estilos flamencos y que se concreta en la evolución y aportación que realiza la guitarra en una suerte de ampliación armónica, de transformación de compás, ajuste del tiempo y su consecuente trasvase al cante.

Tras el análisis de una parte de la discografía flamenca de la primera mitad del siglo XX, podemos destacar algunos hechos relevantes relativos a casos concretos. Destacamos que tal evolución depende de la predominancia temporal de los estilos o palos. En efecto, según la etapa del flamenco proliferan más unos estilos que otros. Así, en la época del Mochuelo, Chacón, el Niño de Cabra, el Cojo de Málaga, hay un predominio de los cantes de Levante, malagueñas, granaínas, tarantas...; en cambio,

26 La Niña de los Peines, *Grabaciones discos de pizarra 1930-1940*, DiscMedi S.A.

27 *Great Interprets of Flamenco, Niño de Marchena 2, 1927-1946*, Musical Ark, 2011.

28 Niño de Marchena, *Los cuatro muleros*, La fuente del flamenco 1920-1950.

en la época de Manuel Vallejo o Caracol, estos estilos no se cultivan tanto, teniendo mayor predominancia la soleá, la seguiriya y los tangos.

También es en la primera mitad del siglo XX cuando se da una contaminación de estilos, mezclándose la taranta con la malagueña (Caracol y Melchor de Marchena), la soleá también con la malagueña (Pepe Pinto y Melchor de Marchena, «El cante llora su pena»), o las colombianas acompañadas a ritmo de bulería al golpe (Carbonero y Sabicas, «Sevilla de la tierra mía», 1932).

En lo que concierne al compás y al tempo de ejecución de cada uno de los estilos, podemos afirmar que del primer al segundo cuarto del siglo XX se tiende a ralentizar el tempo en pro del embellecimiento melismático de las melodías. El compás se va configurando y adaptando a este nuevo contexto rítmico, observándose un claro dominio de la técnica ya en el segundo cuarto de siglo.

Finalmente como ha quedado expuesto en los ejemplos mencionados, la guitarra se muestra innovadora en la armonización de los cantes así como en su progresiva expansión por el mástil, en una búsqueda por la nueva sonoridad y la tensión; pues la música flamenca, desde su génesis, busca la disonancia, la angustia o incertidumbre, en definitiva, la tensión. De este modo, pasa de ser una guitarra anónima o en segundo plano (en lo que se refiere a la creación de falsetas para el cante) a ser una guitarra que crea/recrea en perfecta «colaboración» con la melodía cantada.

121

En este trabajo se han mostrado tan sólo unos cuantos ejemplos, pero no se ha llevado a cabo una profunda recogida de datos ni de comparación de melodías transcritas o de las relaciones entre los intérpretes. Es por ello que puede considerarse simplemente el primer paso de un estudio que pretendemos acometer con mayor profundidad. Como también nos proponemos analizar la evolución que ha experimentado la guitarra en su relación con el baile, lo cual será objeto por nuestra parte de futuras investigaciones.

# Anexos

## Taranta "La Gabriela"

Inma Morales

Manuel Escacena, R. García,  
1908

122

A a - - - a a a a y a -

7 - - a ay A Ga - brie

12 - la, yo ten - go que de - cir - lea Ga brie la - - -

17 V Que voya la he - rre - ría a, que duer may no

22 ten - ga pe - - - na, a - y que has ta que ven - ga el di a

28 V que vo ya fá - bri - car ca ne la

A Gabriela,  
yo tengo que decirle a Gabriela,  
que voy a la herrería,  
que duerma y no tenga pena,  
que hasta que venga el día,  
voy a fabricar canela.

## Taranta "La Gabriela"

Inma Morales

Pastora Pavón, R. Montoya,  
1910

Ya ya \_\_\_\_\_ ya ya ya \_\_\_\_\_ ay a - y \_\_\_\_\_

6 a la Ga - bri - e - - - - - la, a - y co - rre vey

11 di - lea mi Ga - brie - - - la \_\_\_\_\_ ay que, que vo -

16 y \_\_\_\_\_ a la he - rre - ri \_\_\_\_\_ a, que duer - may no ten - ga

21 \_\_\_\_\_ pe - na \_\_\_\_\_ a ay que vuel - vo ma - ña - na de dí

26 a ay \_\_\_\_\_ ay \_\_\_\_\_ ay \_\_\_\_\_ que vo - ya fa

31 bri car \_\_\_\_\_ ca ne la ay que.

123

A la Gabriela,  
corre ve y dile a mi Gabriela,  
que voy a la herrería,  
que duerma y no tenga pena,  
que vuelvo mañana de día,  
que vaya a fabricar canela.