



UNIVERSIDAD DE SEVILLA

Estudio melódico de la taranta minera

**Memoria de investigación que presenta
Doña María José Sánchez Garrido
para la obtención del grado de Doctor**

Director: Dr. Joaquín Mora Roche

Septiembre de 2015

**Programa de doctorado:
El flamenco: acercamiento multidisciplinar a su estudio.**

A Naranjito de Triana.

Agradecimientos

La presente tesis doctoral es fruto del esfuerzo compartido entre varias personas, sin cuya colaboración nunca habría podido materializarse. Deseo hacer pública por tanto mi gratitud al director de este estudio, Dr. Joaquín Mora, por regalarme innumerables horas de paciencia inquebrantable, enseñarme a trabajar con mayor rigor, y captar al vuelo mis intuiciones; a la Dra. Eulalia Pablo, por ser la espuela inicial de este proyecto, infundirme confianza y recordarme que nada es imposible; a Maxi Ramírez, por su oído, sus máquinas y su inconmensurable generosidad; a todas aquellas personas queridas que han convertido las veinticuatro horas del día en todas las que yo he ido necesitando; a mi padre, por enseñarme el fondo de las formas.

Índice

1. Introducción.....	1
2. Estado de la cuestión.	
2.1. Rasgos musicológicos definitorios de los cantes de las minas.	
2.1.1. La taranta: un tipo de fandango.....	9
2.1.2. Aspecto armónico.....	15
2.1.3. Aspecto melódico.....	16
2.2. Aspectos históricos y sociológicos: la ida y la vuelta minera.....	22
2.2.1. Linares. Breve esbozo de su historia minera.....	27
2.2.2. Almería. Breve esbozo de su historia minera.....	39
2.2.3. Murcia. Breve esbozo de su historia minera.....	52
2.2.4. El Camino Real y los cafés cantantes del Levante; nuevas formas de ida y vuelta.....	58
2.2.5. Rasgos propios del cante linarense, almeriense y murciano en la literatura flamenca	74

2.3. Cantes de <i>madrugá</i>.	
2.3.1. Malagueñas de <i>madrugá</i> primitivas.....	78
2.3.2. Los cantes de <i>madrugá</i> en la discografía flamenca.....	103
2.4. La cartagenera.	
2.4.1. Definición.....	112
2.4.2. Datos históricos de la cartagenera.....	114
2.4.3. La cartagenera en la discografía.....	117
2.4.4. Antecedentes musicales de la cartagenera: la malagueña murciana.....	120
2.4.5. Rasgos musicológicos definitorios de la cartagenera.....	129
2.5. La taranta.	
2.5.1. Definición.....	143
2.5.2. Etimología.....	146
2.5.3. Datos históricos de la taranta.....	149
2.5.4. La taranta en la discografía.....	152
2.5.5. El toque por tarantas.....	159
2.5.6. Rasgos musicológicos definitorios de la taranta.....	167
2.6. La minera.	
2.6.1. Definición.....	176
2.6.2. Uso del término ‘minera’ en el flamenco.....	178
2.6.3. Datos históricos de la minera.....	180
2.6.4. La minera en la discografía.....	181
2.6.5. El toque por minera.....	182
2.6.6. Antecedentes musicales de la minera.....	184
2.6.7. Rasgos musicológicos definitorios de la minera.....	189
2.7. El taranto.	
2.7.1. Definición.....	195
2.7.2. Etimología.....	197
2.7.3. Datos históricos del taranto.....	201
2.7.4. El taranto en la discografía.....	203

2.7.5. El toque por tarantos.....	204
2.7.6. Rasgos musicológicos del taranto.....	208
2.8. La levantica.	
2.8.1. Etimología.....	212
2.8.2. Datos históricos de la levantica.....	213
2.8.3. La levantica en la discografía.....	217
2.8.4. Definición y rasgos musicológicos de la levantica.....	224
2.9. La murciana.	
2.9.1. Definición.....	238
2.9.2. Uso del término ‘murciana’ en el flamenco.....	239
2.9.3. Datos históricos de la murciana.....	241
2.9.4. La murciana en la discografía.....	246
2.9.4.1. Malagueñas murcianas.....	246
2.9.4.2. Murcianas flamencas.....	255
2.9.5. Rasgos musicológicos definitorios de la murciana.....	258
3. Estudio empírico.	
3.1. Objetivos y Metodología.	
3.1.1. Objetivos.....	266
3.1.2. Metodología.	
3.1.2.1. Descripción del corpus.....	271
3.1.2.2. Instrumentos.....	273
3.1.2.3. Procedimientos.....	277
3.2. Resultados.	
3.2.1. Análisis musicológico cualitativo por tercios de mineras y tarantos.	
3.2.1.1. Introducción.....	290
3.2.1.2. Mineras y tarantos.....	300
3.2.1.3. ‘Mineras’ que llaman ‘tarantas’.....	366
3.2.1.4. La ‘media minera’.....	415
3.2.1.5. Conclusiones del análisis musicológico cualitativo.....	463

3.2.2. Análisis computacional de los cantes.....	471
3.2.2.1. Estrategias de análisis.....	485
3.2.2.2. Análisis descriptivo.....	486
3.2.2.3. Contrastes de medias grupales.....	508
3.2.2.4. Análisis de variables numéricas en el sistema mineras- tarantos-tarantas.....	511
3.2.2.5. Análisis de variables nominales en el sistema mineras- tarantos-tarantas.....	518
3.2.2.6. Análisis del sistema mineras-tarantos-tarantas.....	527
3.2.2.7. Conclusiones del análisis de variables.....	541
3.3. Conclusiones finales y trabajos futuros.....	544
4. Referencias bibliográficas.....	551
5. Anexos.	
5.1. Anexo I. Corpus en MP3.	
5.2. Anexo II. Transcripciones al formato MIDI.	
5.3. Anexo III. Salidas de los programas estadísticos.	

1. Introducción.

La investigación especializada del inmenso patrimonio de los cantes mineros emprendió su andadura desde la historiografía, la sociología y la flamencología de la mano de autores tan relevantes como José Blas Vega, José Luis Navarro, Génesis García, Cristina Cruces, Antonio Sevillano o José Gelardo, entre otros. Pero dicha investigación, fundamental y pilar básico de todo estudio sobre el cante minero, aún debía complementarse con un análisis musicológico dedicado a la descripción y análisis de sus estructuras musicales. Aparecieron entonces publicaciones sobre la taranta llevada al pentagrama por músicos como Miguel A. Berlanga, Guillermo Castro Buendía y Norberto Torres, por mencionar sólo algunos. Desde entonces hasta hoy, la bibliografía especializada sobre los cantes de las minas es tal que puede afirmarse que estamos ante uno de estilos que mayor atención ha concentrado en la literatura flamencológica.

Todos estos solventes estudios se han aproximado al fenómeno desde prismas diversos, arrojando luces y sombras; aportando hallazgos y sembrando dudas; pasando el testigo al fin a investigaciones futuras que disponen, desde entonces, de un número progresivamente mayor de datos fiables y contrastados y que pueden permitirse el lujo de concentrar el ámbito de su estudio en aspectos cada vez más aislados y específicos.

El interés de esta tesis doctoral responde a esta realidad y pone su empeño en el análisis estrictamente melódico de una de las submodalidades del cante minero de mayor variedad interpretativa: la taranta-minera. Dicho propósito estuvo al principio motivado por la fascinación ante el poder camaleónico de este subestilo, ante su naturaleza especialmente

versátil. Pero en pleno desarrollo de nuestra investigación, a dicha motivación le sobrevinieron otras, procedentes de la lectura inspiradora de dos estudios de reciente publicación que, como se verá, han sido fundamentales para el logro de los objetivos de la presente tesis doctoral: *Los Cantes Mineros en la discografía de pizarra y cilindros*, de Rafael Chaves y Paul Norman Kliman, y *Cantes de las minas. Cantes por tarantas*, de José F. Ortega. Obras que recibimos entonces con los brazos abiertos por diferentes razones.

La de Chaves y Kliman, obra colosal y hermosísima, aparte de constituir el mayor compendio de datos sobre los cantes mineros hasta ahora escrito, nos permitía abrir el horizonte referencial de los cantes “por mineras”; la integración en su corpus de la totalidad de registros de cantes mineros y/o de Levante de la fonografía flamenca (casi, el 85%) supuso para nuestro cometido un punto de anclaje decisivo. Obra inspiradora y esclarecedora, cuya cercanía al estatus de tratado también nos sirvió para incorporar en nuestra tesis algunas investigaciones algo inadvertidas y de diversa índole, rescatadas del olvido por sus autores. Sin embargo, como todo estudio que se precie de serio y documentado, presenta ciertos planteamientos problemáticos e hipótesis abiertas a la discusión. Estos, de nuevo, nos han servido de estímulo. Y aunque no hay espacio aquí para enumerarlos, hay algunos que sobresalen de manera especial y que pasamos a indicar brevemente con objeto de expresar el sentido impulsor del engranaje de esta tesis.

Seguramente, *Los Cantes Mineros a través de los registros de pizarra y cilindros* correrá la misma suerte que otra de similar envergadura y parejo nivel metodológico como es el estudio de Luis y Ramón Soler, *Antonio Mairena en el mundo de la seguriya y la soleá* (1992). Quizá ambas logren sentar las bases para el uso de un lenguaje común en el etiquetaje de múltiples variantes de estilos flamencos. Sin embargo, como ya advierten sendos autores en sus notas

preliminares, este logro no debe ser considerado como definitivo. Lo más valioso de sus aportaciones radica, entre otras cosas, en que tratan de establecer criterios ajustados de similitud melódica para realizar una cronología provisional de la evolución de los cantes. No obstante, pensamos que la catalogación o etiquetaje de gran parte de éstos ha intentado establecerse a través de razonamientos de orden biográfico que, a menudo, para algunos, y sólo para algunos, casi se convierten en “cuestión de fe”. Este necesario ejercicio de investigación y análisis conlleva por tanto un riesgo añadido, pues las hipótesis empleadas para filiar estilos, aunque planteadas desde la conjetura y la provisionalidad, quedan fijadas final e inexorablemente en el imaginario colectivo del aficionado y el estudioso, de forma casi dogmática, casi sin margen de cuestionamiento.

Pensamos que es ésta es una cuestión peliaguda que debe tratar de solucionar el historiador flamenco a través de arduas pesquisas. Pero cuando se trata de agrupar o aislar estilos, esto es, estructuras melódicas diversas, lo único importante es su contenido musical y debe tratarse desde la Musicología. Y aun así, el musicólogo se encuentra con barreras imponentes que dificultan la tarea y que derivan de la falta de consenso en el establecimiento de criterios teóricos y metodológicos comunes y en la aplicación sistemática de los mismos como, por ejemplo, la definición precisa de variante y de versión. El problema de la atribución de un estilo a un cantaor, basándonos en datos biográficos más o menos fiables es problemático. Pero lo es aún más el seguir ampliando, de forma arbitraria, la nómina de variantes del mismo, adjudicándolas nuevamente al genio creador de otros cantaores posteriores. De manera algo caprichosa, algunos registros son considerados meras versiones, interpretaciones no personales, de estilos, mientras que otros son bautizados con una nueva nomenclatura, cuando en realidad todos contienen un grado similar de aportación personal.

Observamos que en la bibliografía flamenca este procedimiento casi nunca obedece a un criterio riguroso, objetivo ni sistemático. Los motivos ocultos en la selección de unos cantaores en detrimento de otros a la hora de ser coronados con su estilo propio son de diversa índole según qué autores y casi siempre subjetivos.

En las notas preliminares de *Los Cantos Mineros a través de los registros de pizarra y cilindros*, Rafael Chaves expone una serie de advertencias y precauciones en relación al proceso de filiación de estilos. Afirma que los conceptos de “creación” y “atribución” han sido siempre aplicados siguiendo parámetros subjetivos y que no reflejan la distinción entre lo aprendido y lo aportado (13). Propone entonces el uso de un concepto teórico propio de los estudios de la oralidad como es el de ‘recreación’ (Frenk, 1987. Ong, 1987. Zumthor, 1991. Goody, 2010) mucho más ajustado a la realidad del proceso de transmisión del Flamenco. Pero defiende el autor, junto a Ramón Soler Díaz, que la evolución de un estilo no es un proceso caótico ni azaroso, sino que responde a unas líneas de actuación que van definiendo una cadena de transmisores de un cierto estilo o melodía de cante.

No estamos tan seguros de si los investigadores seremos algún día capaces de reconstruir dichas líneas de actuación de manera suficientemente ordenada y rigurosa. Cada línea de actuación y cada cadena de transmisión, sujetas a los factores de la oralidad, suele multiplicarse en más de una dirección, con un comportamiento diferente en cada una de ellas y presentando a menudo vacíos, eslabones perdidos, que ‘la tradición’ no ha recogido. Muchas de las líneas de transmisión propuestas en la literatura flamenca deben su razón de ser a informantes que testimonian oralmente anécdotas cuya verificación es irrealizable y nunca satisfará el ansia de rigurosidad de todos; testimonios en definitiva en los que muchos tenemos que esforzar nuestra fe. Hay que recordar además que cada vez son más frecuentes

las presunciones en las cadenas de transmisión a partir de datos concretos objetivos, pero insuficientes. Por ejemplo, a menudo se sugiere una línea de transmisión entre dos cantaores por el simple hecho de que figuran juntos en el programa de actuación de un determinado Café Cantante. Esto no deja de ser lo que es, una sugerencia. O que determinado artista fue el responsable del trasvase de un estilo concreto de una región a otra. Por declaración expresa del propio cantao, sabemos que Naranjito de Triana aprendió la seguriya de cambio trianera del “Sermón de Cagancho” en Barcelona, donde tuvo la oportunidad de encontrarse con Eduardo Durán, un viejo gitano de Triana apodado “El Guapito” (Navarro & Trigo 1993: 173). De no ser por la revelación directa de Naranjito, hoy asumiríamos muchos que lo probable, lo lógico, lo de sentido común, es que la aprendiera de su tío Naranjito El Viejo, o quizá de El Titi el Viejo, a quien conoció, o de su hijo El Titi de Triana, con quien compartía escenario en la célebre Parrilla de El Cristina de Sevilla. Y esto, por muy verosímil que parezca, no casa con la realidad. Se establecería una línea de transmisión totalmente falsa.

Por todo ello, la presente tesis no atenderá a cuestiones de filiación, ni entrará a discutir la validez de las ya propuestas. Sin embargo, emplearemos la nomenclatura propuesta por Chaves y Kliman por una cuestión estrictamente práctica: nuestro corpus está basado en los registros publicados en su obra. Proceder de otro modo daría lugar a confusiones. Pero el uso de este etiquetaje en la presente tesis no implica nuestra conformidad o la aceptación de dicha nomenclatura.

Por último, como indicamos al principio, otra de las motivaciones de nuestra investigación surge de la publicación de la obra *Cantes de las minas, cantes por tarantas*. El poder disponer de las transcripciones simplificadas del contenido melódico de algunas tarantas, realizadas por musicólogo José F. Ortega, ha supuesto de nuevo otro punto de amarre. Estas,

junto al planteamiento más o menos organizado de pautas musicológicas definitorias para cada modalidad del cante minero, han facilitado el cotejo y verificación de algunas de nuestras notaciones, ayudándonos a alcanzar un mayor grado de legitimación.

Cantes de las minas, cantes por tarantas trata de huir de las a menudo injustificadas filiaciones tradicionales de los cantes mineros, pero finalmente este imprescindible estudio no escapa del problema que venimos analizando: el de la arbitrariedad. Esta vez no en forma de etiquetaje, sino en forma de propuesta del registro más canónico (y definitorio) de cada estilo minero. La arbitrariedad aquí se nos cuele desde otro frente: la determinación de cada patrón melódico básico adolece de un estudio estadístico que incluya un número de registros lo suficientemente representativo de cada una de ellos, a lo largo de la historia. Por contra, las definiciones de los estilos se establecen desde el análisis de grabaciones modernas. El punto de referencia para José F. Ortega es el presente flamenco. Y por ello, el autor considera los registros de Antonio Chacón, Manuel Torre, El Cojo de Málaga, Manuel Escacena, Pepe Marchena, etc., como simples “antecedentes” de los estilos que analiza, destronándolos de este modo de su condición tradicional de canónicos.

A diferencia de la obra de Chaves y Kliman, no se consigue en *Cantes de las minas, cantes por tarantas* una descripción íntegra y global de los cantes mineros pues, entre otras cosas, la rica, compleja e imprescindible escuela de Linares está práctica e infelizmente ausente en sus páginas, fijando así Ortega las fórmulas y pautas musicológicas del género principalmente desde las grabaciones del cantaor Antonio Piñana y desde las recreaciones estilísticas que impulsó en sus inicios el Festival de Cante de Las Minas de La Unión. Es mayormente el maestro cartagenero y sus paisanos, adláteres y discípulos (Curro Piñana, Encarnación Fernández, Pencho Cros, Manolo Romero... etc.) quienes se convierten en

puntos de referencia básicos desde los que el autor se mueve hacia atrás en el tiempo para analizar registros que todos los flamencólogos consideran clásicos y definitorios de estilos. Y por ende, al lector le queda la impresión de que el maestro primitivo más trascendente, transmisor de las primigenias tarantas flamencas fue casi exclusivamente Antonio Grau, el hijo del Rojo El Alpargatero. Esta circunstancia conlleva como consecuencia una selección parcial y arbitraria del corpus y empaña un enorme y admirable esfuerzo por parte de José F. Ortega de transcripción y observación de patrones y hábitos melódicos característicos de los *cantes de las minas*.

En definitiva, creemos que ambas investigaciones se complementan y realizan valiosas aportaciones al estudio de las tarantas. Y han sido tanto sus aciertos como sus vacíos metodológicos los que mayormente han servido de espuela en la presente tesis. Trataremos de centrar nuestro análisis en el universo melódico de las mineras, a través del uso de una metodología que contribuya a saltar dichos vacíos y que, a su vez, sirva de complemento e incluso ayude a salvar las barreras impuestas por el tecnicismo del lenguaje musical.

La novedad de nuestro estudio radica en sumar al análisis descriptivo de las líneas melódicas de las mineras el uso del cálculo estadístico así como de mediciones computacionales, por medio de programas informáticos, de manera que la subjetividad quede excluida al menos en alguna etapa de la investigación. Pensamos que esta es una de las vías más provechosas cuando lo que se pretende es estudiar la melodía de la minera dejando que hablen los registros.

2. Estado de la cuestión.

2.1. Rasgos musicológicos definitorios de los cantes de las minas.

2.1.1. La taranta: un tipo de fandango.

José Luis Navarro ya propuso en su día una impecable definición del cante de las minas:

[...] cantes que se hacían en las tabernas de las cuencas mineras del sureste español y en los cafés de cante de Almería, de La Unión y Cartagena, de Linares, de Jaén y de La Carolina (...). Son las tarantas, las cartageneras, las murcianas, la levantica, las mineras y los tarantos” (Navarro, 1989: 11)

El problema surge a la hora de definir un taranto o una cartagenera. ¿Tiene el taranto alguna característica determinante, aparte del compás, que lo diferencie del resto de los cantes de las minas? ¿Cuántas variantes de tarantos existen? ¿Es el taranto clásico el cante matriz de Almería¹? ¿Guardan la cartagenera alguna relación con otras tarantas o con las mineras? ¿De qué tipo?

Génesis García (1993) nos recordaba que la musicología viene defendiendo como germen del cante flamenco oriental las coplas de acompañamiento al baile de los fandangos moriscos. Pero, motivada por la riqueza modal, tonal y cromática de los cantes mineros, la socióloga indica además la influencia de otros estilos no bailables de tipo salmódico y con estructura de melopea *ad libitum*, es decir, melodías sin acompañamiento musical propias de las “músicas naturales”, donde la voz se adapta al ritmo de las faenas de trabajo en el campo (1993: 35). No ve García presencia de tales complicaciones musicales en los primitivos verdiales, pero

¹ Piñana denominó cante matriz a lo que hoy día llaman Cartagenera chica, Taranta-Cartagenera o Cartagenera de El Rojo. Pero nosotros usamos el término “matriz” en su sentido general de original, inicial y fuente de numerosas variantes.

más tarde se han publicado estudios musicológicos acerca del fandango que acreditan dicha variedad cromática (Berlanga, 2000. Castro, 2011a).

Los criterios de clasificación de los cantes de Levante son de lo más variado y, a veces, arbitrarios. Génesis García intenta señalar algunos de ellos, entre los que destacamos la denominación de “cantes mineros” como un subgrupo diferenciado de los cantes de Levante, “vecinos” estos (no hijos) de fandangos y malagueñas (García 1993: 250), que abarcan el taranto y las cartageneras. En este caso, la etiqueta genérica de Cantes de Levante contendría todos los fandangos y malagueñas de Andalucía oriental y por tanto, los cantes mineros, es decir, las cartageneras y el taranto poseerían unas características diferentes. Pero no entendemos por qué; la diferencia es ¿melódica? ¿Sólo temática? ¿Quedarían entonces fuera de los cantes mineros la murciana y la levantica? Si no están claros los rasgos definatorios de éstas, ¿quién y cómo puede aventurarse a proponer tal clasificación? ¿Es la Cartagenera grande un cante minero? La socióloga aduce que “los cantes mineros atarantados”, aunque guarden relación con los fandangos y malagueñas, no son estilos tan emparentados como generalmente se piensa, pues, según García, se diferencian musicalmente en lo siguiente:

Tal ocurre con los cantes mineros atarantados. Influidos por fandangos y malagueñas, son, sin embargo, musicalmente diferentes, ya que mientras éstos se cantan en la mitad más alta de la escala dórica, segundo tetracordio, aquéllos se desenvuelven en la más baja, en el primer tetracordio (García 1993: 251).

Esta distinción no parece muy acertada, puesto que los dos tetracordios de la escala dórica son idénticos y por tanto no será revelador que un determinado cante se interprete indistintamente en la mitad más alta o en la más baja. Aunque el cante esté transportado, la relación de intervalos será la misma.

Existen otras ordenaciones de índole geográfica donde lo minero es el cante almeriense y jiennense, y lo levantino el de Cartagena y La Unión. Clasificación esta que deja sin explicación el uso compartido de tarantas en las tres provincias y que Génesis García atribuye a la acción amalgamadora de los cantaores flamencos, pero que debió iniciarse mucho antes, cuando los trasvases migratorios entre los tres ejes territoriales mineros.

La más caótica y menos fiable es la codificación que ofrece la discografía antigua (y, a veces, también la actual), siendo además la más dañina por su popularidad y alcance en los medios de comunicación de masas. En las casas discográficas primitivas lo más idóneo era el uso de denominaciones generales como la de “cante por tarantas” que englobaban tarantos, murcianas o cartageneras; o la de “minera” o “murciana”, ambas empleadas también en un sentido abarcador.

Lo realmente revelador está en la conclusión a la que llegan tanto Génesis García como José Luis Navarro, quienes insinúan que la filiación de las tarantas es una empresa colosal y casi una utopía. Pero que lo más eficaz sería establecer familias de tarantas en función de sus semejanzas musicológicas, que “serían las únicas coherentes para clasificar grupos de cantes” y que se hallan aún sin estudiar (García, 1993: 251).

Una de las más completas definiciones del estilo la aporta Guillermo Castro (2011a), quien sin lugar a dudas considera los cantes mineros como un subgrupo claramente diferenciado de los fandangos y trata de explicar la aportación de Murcia a dicho subgrupo, aclarando el por qué de su especial sonoridad melódica.

Para empezar, las tarantas comparten el mismo tipo estrófico de las letras del fandango, esto es, la quintilla, donde para realizar los seis tercios característicos del estilo se hace necesario repetir alguno de los versos (normalmente el segundo, para volver al primero y

recorrer el resto). También es común el uso de la cuarteta, lo que obliga a repetir en este caso dos de sus versos. En su aspecto melódico, los cantes mineros se basan en el modo de *Mi* o *frigio*, transportado al tono de *Fa#* y presentan la utilización reiterada del V grado rebajado de *Mi* (*Sib*), bien como nota de caída de los tercios bien como nota de paso. En cuanto a la armonización, estos cantes se acompañan con la misma gama de acordes que se usan en los fandangos en su forma de malagueña de cante (no de acompañamiento al baile), “pero transportado al tono de *Fa# frigio/si menor*, con aparición de disonancias o notas añadidas a las armonías de los acordes principales” (Castro 2011a: 105)². Por último, no es necesario decir que la libertad rítmica en la ejecución de los cantes mineros es otro de sus rasgos definitorios, aunque no exclusivo, siguiendo la estela dejada por malagueñas y granaínas.

El musicólogo intenta demostrar que lo verdaderamente singular en los cantes mineros se halla en el acompañamiento y no tanto en su aspecto melódico, rítmico o estrófico. Si seguimos el rastro a partir de las primitivas grabaciones de tarantas a principios del siglo XX, que son las de El Mochuelo y El Garrido, nos encontramos con que el primer estilo minero registrado es lo que hoy conocemos como taranta-cartagenera o taranta de El Rojo³. Guillermo Castro asegura que, en su origen, la utilización del V grado rebajado no fue en principio exclusiva de los cantes mineros:

“Si escuchamos las grabaciones de El Mochuelo (1907) y El Garrido (1908), podremos darnos cuenta de que el estilo debió de nacer de algún cante con tipología de malagueña, con utilización del V grado rebajado del modo de *Mi* (*Sib*) como notas de caída en los tercios 1º y 3º, aunque con posible presencia en todos los tercios, siendo este intervalo seña de identidad de estos cantes llamados tarantas y por extensión de los minero-

² “El V grado rebajado en la voz (*do* natural), se armoniza con el acorde de D del II grado del modo (*Re7=DII*) donde *do* natural se convierte en la 7ª del acorde”. Op. cit. pág. 105.

³ Por la gran mayoría conocida como cartagenera de Chacón y en Murcia, a decir de Antonio Piñana, como “cante matriz” en la grabación “En Cartagena nació”, *Magna Antología del Cante Flamenco* de Hispavox, 1982. Vol.VIII.

levantinos. Hemos visto este intervalo en otros cantes de Murcia como la malagueña de la madrugá, malagueñas de la huerta y en la malagueña de Cartagena de Francisco Tamayo; pero también se practican en Málaga en fandangos llamados verdiales y malagueñas a compás como las de Juan Breva, y las flamencas como las de Chacón, la Trini o El Canario; igualmente lo veremos en los fandangos de Lucena” (Castro 2011a: 116).

Pero el paso definitivo hacia la aproximación de la definición de los cantes mineros lo constituyen la grabación de Antonio Chacón de la taranta-cartagenera de 1909⁴, donde aparece por primera vez el “tono de taranta” en la guitarra de Juan Gandulla Habichuela, aunque tengamos que esperar aún varios años para ver borrado el acompañamiento de malagueña a compás y asistir a un toque por tarantas totalmente configurado en las manos de Montoya (Castro 2011a: 114).

A diferencia de lo que piensa Guillermo Castro, José F. Ortega defiende que los *cantes de las minas* poseen, frente al resto de fandangos, una singularidad no sólo armónica, sino sobre todo melódica. Se alinea además el musicólogo murciano junto a Norberto Torres (2004) al referir que dicha singularidad es compartida en gran medida con el grupo de fandangos de Lucena, pues el paralelismo entre ambos se intensifica no sólo en la particularidad de los acordes que conforman el toque por tarantas, sino “por la gama de sonidos en la que se basan para su desarrollo melódico y los giros musicales que de ella surgen” (Ortega 23).

Así pues, para situarnos correctamente en el posicionamiento de Ortega respecto al grado de importancia que cobra lo melódico en los *cantes de las minas*, habría que insistir en que para él, en ausencia del acompañamiento de la guitarra, su organización melódica nos muestra un estilo perfectamente discernible y reconocible frente a otras modalidades del fandango. Es

⁴ *Tarantas N°2*, Odeón 68.101.

decir, que como elemento definitorio del estilo, la melodía del cante minero es tanto o más importante que su acompañamiento.

Nos dice Ortega que la dirección melódica general del estilo siempre es descendente, moviéndose hacia el grado I del *modo frigio*, la nota final. Y que otra de sus características más sobresalientes se halla en su aspecto armónico, donde el acorde que se construye sobre el grado I no es un acorde menor (...), sino un acorde mayor, lo que conduce a algunos investigadores como Pedro Ojesto (2008) o Lola Fernández (2004) a hablar del *modo frigio mayorizado*, *modo frigio mixto* o *modo flamenco* (32).

Son por tanto muchos los autores que han defendido el carácter bimodal del fandango; esa dualidad en la que mientras la musicalidad de la guitarra se mueve por la cadencia andaluza, esto es *Mi frigio*, la melodía de la copla se basa en el tono de Do Mayor (Rossy, 1966; García Matos, 1979). Pero si aceptamos el concepto de música bimodal para los fandangos, según Miguel Ángel Berlanga (2000), estaremos aplicando “criterios de análisis armónico convencional” a una música de naturaleza predominantemente modal. Y para Ortega, en aras de una aproximación a la definición musical general de los cantes mineros, hay que atender a su comportamiento melódico que sigue las pautas de la música modal, sin olvidarnos de las posibles implicaciones que se deriven del aspecto armónico. Esto es, de las consecuencias que hayan surgido de la dialéctica entre lo modal y lo tonal.

El apartado que Ortega dedica al establecimiento de los rasgos musicólogos generales de los cantes mineros no es buen reflejo del estudio posterior. Pues quizá se eche en falta en él la ordenación y explicación de todas las características musicológicas que el autor va a ir descubriendo admirablemente en su investigación y de las que trataremos de dar cuenta a lo largo de nuestro estudio.

2.1.2. Aspecto armónico.

Obviando las características básicas que lo circunscriben al ámbito del fandango, nos centramos en lo más trascendente del aspecto armónico de nuestro objeto de estudio, siguiendo el análisis de José F. Ortega.

Sabido es que los acordes que se usan para acompañar el cante flamenco se construyen sobre los grados de la *cadencia andaluza* y que lo mismo ocurre en el ámbito de los fandangos. Según Torres, la progresión de dicha cadencia se ejecuta habitualmente en dos posiciones bien conocidas: por arriba, con final en Mi M, o por medio, con final en La M. Más tarde, la cadencia se reconduce a Si M, que es el tono de preferencia que inicialmente aparece como acompañamiento de los cantes mineros, para por último, fijar el punto de reposo en Fa#, establecido ya como tono de Taranta. Las posteriores exploraciones armónicas darán como resultado el establecimiento del toque por Mineras (final en Sol #) y el toque por Rondeñas (final en Do #, con *scordatura* o cambio de la afinación tradicional de la guitarra: la sexta cuerda en Re y la tercera en Fa#), cuya primera manifestación, según Norman Paul Kliman, se da en un registro de 1928 del genial Ramón Montoya, acompañando las tarantas interpretadas por la cantaora Encarna Salmerón (Chaves y Kliman 315).

Recuerda Ortega que con la evolución del género, se ha ido fijando como especial característica del toque por tarantas la particular querencia a incorporar en los acordes sextas, séptimas, novenas u otras tensiones que aporten un universo enigmático de sonoridades (29). En este sentido, aparte de los cuatro acordes básicos anteriormente referidos, detecta el musicólogo murciano como acorde representativo del toque por tarantas otro de especial relevancia y que deriva del uso frecuente en la melodía del V grado rebajado de *Mi*, ya referido anteriormente:

Dada su morfología, se tiende a explicarlo como una dominante del II grado pues se trata de un acorde mayor con séptima menor, es decir, un acorde de cuatríada (...) que responde a la típica configuración del acorde de *séptima de dominante* de la armonía clásica. (...) Tal vez sería preferible hablar simplemente de una de las posibilidades que se nos ofrecen a la hora de construir el acorde de sobre el VI grado (Ortega 28).

La naturaleza menor de la séptima de este acorde se explica, según Ortega, por un uso peculiar del V grado de la escala en la melodía del cantaor, que a veces aparece en su estado natural y otras rebajado un semitono (27). Sobre el posible origen de este uso del V grado, y su relación con este acorde mayor con séptima, José F. Ortega construye una teoría que expondremos a continuación.

2.1.3. Aspecto melódico.

Desde la aparición de los estudios de Hipólito Rossy (1966) se viene defendiendo y debatiendo que, además del toque, lo que diferencia a los cantos de las minas, es el particular desarrollo de su línea melódica. El motivo de tal disposición melódica ya la encontraba por entonces el musicólogo sevillano en la gama de sonidos de la que se nutre el cantaor y en los giros que de ella surgen. Dicha gama de sonidos coincide con la sonoridad característica del *modo frigio*, donde la relación interválica que se establece entre el I y II grado y entre el V y el VI es de un semitono⁵. Pero lo realmente peculiar se halla en el uso que el cantaor hace de dicha escala, modificando su altura o afinación. Es decir, la melodía utiliza los grados de la escala bien en su estado natural, bien aumentados (*#*, sostenidos) o disminuidos (*b*, bemoles). Tras un rastreo sistemático de esta peculiaridad del canto minero, José F. Ortega encuentra

⁵ La progresión de la escala de Mi Frigio es la siguiente: **I** – Mi / **II** – Fa/III – Sol/IV – La / **V** – Si / **VI** – Do/VII – Re, donde entre la distancia entre Mi y Fa y entre Si y Do es de medio tono.

que ciertos grados de la escala permanecen con una afinación invariable, mientras que aparecen alterados preferentemente los siguientes (33):

GRADO	NATURAL	ALTERADO
<i>VII, grado:</i> (<i>En el registro grave</i>)	VII (Re)	VII< (Re #)
<i>II grado:</i>	II (Fa)	II< (Fa #)
<i>III grado:</i>	III (Sol)	III < (Sol #)
<i>V grado:</i>	V (Si)	V> (Si b)
<i>VI grado:</i>	VI (Do)	VI< (Do #)

Como ya se ha referido anteriormente, este uso de la escala no es exclusivo de las tarantas, pues los cantes de Lucena y algunas modalidades de malagueñas también lo hacen (Castro 2011a, Torres 2004). Pero el cromatismo “obligado” en la taranta está en el V grado –el V grado rebajado, V>- , y por ende, es el que adquiere principal protagonismo en todos los estudios musicológicos que se asoman a las tarantas. La presencia o ausencia de otros cromatismos lógicamente estará en función de las facultades y cualidades cantoras del intérprete. Concluye Ortega que el Cojo de Málaga, siguiéndolo de cerca Chacón, es sin duda el cantaor más dado al empleo de alteraciones de todo tipo en la escala; la paleta sonora de sus interpretaciones es quizá la más rica, compleja y exuberante de todas las registradas hasta hoy (34) y ello se confirma en nuestro estudio.

Explicado de forma precisa, nos dice Ortega que para entender el origen del uso rebajado de V, “habría que considerar la posibilidad de que se hubiera producido un trasvase de recursos del sistema tonal al modal” (39). Y dicho trasvase se produciría de la siguiente manera:

1. Hipólito Rossy destaca la enorme frecuencia con la que aparece el II grado (la nota *fá*) como cadencia de los tercios. Y ya señala que es dicha cadencia la responsable de la aparición del cromatismo del V grado.

2. José F. Ortega añade que para acompañar dicha cadencia en II, la guitarra introduce “una progresión de acordes C7-F (o D7-G, si lo vemos desde la perspectiva de Fa# frigio), que a nuestros oídos presenta unas claras reminiscencias tonales” (Ortega 38). Uno de los sonidos constituyentes de este acorde de Do Mayor (C7) es precisamente *Sib*.

En el análisis de las “murcianas de baile” que grabó Antonio Piñana (en el capítulo 6) ejemplifica Ortega su hipótesis sobre la aparición del V> en los cantes mineros. Explica el musicólogo murciano que a pesar de poseer este cante una organización melódica más propia de la estética folclórica que de la flamenca, aparece de modo ocasional el V>, por ejemplo, en el melisma de la cadencia del segundo y del sexto tercios. En el primer caso, aparece justo antes de la cadencia en el IV grado y en el último caso, cuando avanza la cadencia en el II:

“En ambos casos, el apoyo armónico viene dado por un acorde de Fa Mayor en la guitarra, por lo que ese V> (si *b*), puede explicarse como sonido constituyente de un acorde de Do séptima, paso previo (como dominante secundaria, diríamos desde una perspectiva tonal) hacia Fa Mayor” (Ortega 259).

La razón por la que el acorde C7 propicia la aparición de la nota *sib* en la melodía tiene que ver con la “lógica del empleo de las dominantes secundarias en la música tonal” (Ortega 39), pero el autor sugiere que aquí no se ha producido de manera consciente, sino intuitiva. Se pregunta Ortega, en este orden de cosas, si el “armazón armónico” de los cantes de las minas, que es casi siempre el mismo, se ha ido amoldando al cante o si por el contrario existía ya un modelo armónico previo que ha determinado la evolución de las líneas melódicas de los cantes. Para contestar a esta cuestión, sería muy interesante realizar un

rastreo pormenorizado, en los registros primitivos de tarantas, de la progresión de acordes usados por los guitarristas para cerrar la cadencia en el II grado.

La importancia que José F. Ortega le confiere a al carácter tonal de las tarantas se traduce en la identificación de fórmulas y pautas que aparecen de manera sistemática en los análisis musicales de los estilos mineros.

...la naturaleza modal de una música no sólo se explica por su pertenencia a una escala con una determinada organización interválica y una jerarquía dentro de sus grados, sino también por otros rasgos, como su desarrollo dentro de su ámbito melódico concreto o, muy importante, la utilización de giros o fórmulas características (Ortega 35).

Resumimos a continuación dichos rasgos distintivos; hábitos melódicos de los *cantes de las minas* que se repiten insistentemente en el corpus elegido por Ortega, revelando en efecto su carácter modal:

1. La prioridad de ciertos grados para funcionar como cadencia de los tercios, aparte del I grado, típico de los fandangos en general, sobre todo como cadencia final del cante: V>, el II y el III (este último alojado especialmente en la cadencia del cuarto tercio). La sistematización de las cadencias de los tercios de los subestilos de las minas las presenta Ortega de la siguiente manera:

	1° tercio	2° tercio	3° tercio	4° tercio	5° tercio	6° tercio
Taranta	V>	Ligado	II	Ligado	V>	I
Cartagenera	V>	IV	V>	III	II	I
Levántica	V>	Ligado	II	Ligado	V>	I
Murciana 1 ⁶	V>	IV	V>	IV	V>	I
Mínera	II	IV	II	III	II	I
Taranto	II	Ligado	II	III	II	I
Murciana 2	I	II	I	II	Ligado	I

⁶ Etiquetado como Taranta de Basilio 1 por Rafael Chaves y Norman Paul Kliman en su obra *Los Cantes Mineros a través de la discografía de pizarra y cilindros* (2011).

2. El uso reiterado del V>, “el *medio tono* genuino del género”, aparece detentando diversas funciones (Ortega 42):
 - Ornamental (adorno superior del IV grado).
 - Nota de paso en fragmentos de escala descendente que tienden al II o al IV grado.
 - Nota de la cuerda de recitado o eje melódico de algunos tercios (compartido con otro grado, normalmente el IV).
 - Cierre o cadencia del tercio.
3. Prioridad de ciertos grados para funcionar como notas eje de los tercios. En especial el IV y/o el V> como eje del segundo tercio de la minera y sus variantes.
4. La repetición de fórmulas melódicas en los tercios:
 - En el arranque de los tercios: la utilización de grados conjuntos para elevar la melodía hacia el VI grado, desde el III o el II.
 - En algún momento del desarrollo de los tercios: la utilización de grados conjuntos para elevar la melodía desde el III al VII, y retornar de nuevo al origen. La aparición más frecuente de dicha fórmula se da en todos aquellos cantes contaminados por el cuarto tercio de la taranta de La Gabriela (o de la Malagueña de El Canario), especialmente en la minera y el taranto.
5. Giros que suelen usarse como pasaje puente para ligar los tercios. El más frecuente es el que se produce como enlace entre segundo y tercer tercio de lo que Ortega llama la actual Taranta Clásica. Chaves y Kliman etiquetan este estilo como Taranta de El Carbonerillo y hay que señalar además que su uso se extiende mucho más allá, implantándose en un número significativo de variantes.

6. Fórmulas que insistentemente sobresalen como parte de la cadencia del tercio: se trata de melismas habituales, giros endémicos, que siguen progresiones melódicas concretas. Ortega señala algunos ejemplos:

- El melisma que cierra el segundo tercio de la taranta minera de Pedro El Morato en la versión de Don Antonio Chacón y también la Taranta Cartagenera del mismo: II, III y IV. Esta fórmula de cierre del segundo tercio es ya preceptiva en todas las variantes de las mineras de La Unión, donde normalmente se omite el tercer grado, produciéndose el cierre mediante un salto del II al IV.
- Otro muy frecuente es avanzar por grados conjuntos del VI grado al IV, antes de finalizar en V>, donde cadencia finalmente: VI, V>, IV, V>.

Los rasgos musicológicos observados por José F. Ortega son sin duda elementos de gran peso que ayudan en efecto a identificar un cante minero como subgrupo especial del fandango, aún sin la presencia diferenciadora de la guitarra. Esperamos queden corroborarlos, reforzados y ampliados en nuestro estudio, mediante la ampliación del corpus y la aplicación de una metodología estadística y computacional.

2.2. Aspectos históricos y sociológicos: la ida y la vuelta minera.

Antes de exponer las características musicológicas que, desde la Flamencología, se han tratado de instaurar como señas de identidad regional del cante linarense, almeriense o murciano, creemos necesario dedicarle una atención especial a las consecuencias que se derivan del trasiego de esta especial modalidad del fandango entre las cuencas mineras implicadas en su nacimiento y desarrollo. No trataremos obviamente de hacer un seguimiento concreto de trasvases de estilos, tarea por otra parte irrealizable en la mayoría de los casos, sino de reflexionar sobre la inestabilidad zonal que se observa en la etiquetación de estilos y extraer sus repercusiones metodológicas. Pensamos que dicha inestabilidad es una de las principales implicaciones que esconden no sólo la migración minera sino también parte de la actividad agrícola, en especial la destinada a la exportación, así como el carácter itinerante de las labores circunscritas en derredor de la mina. Realizamos por tanto un breve inciso en las cuestiones de índole musicológica para recalcar en otras de orden histórico y sociológico con las que los estudiosos han tratado de justificar algunos datos observables en el plano musical. En especial, el establecimiento de las características generales definitorias del cante linarense, almeriense y murciano o aquélla que acabamos de mencionar: la fluctuación en la filiación geográfica de los subestilos mineros.

La enorme variabilidad en las atribuciones zonales de un mismo estilo minero es patente sobre todo en la discografía, tanto en la primitiva como en la actual. Las razones que se vienen aduciendo se identifican normalmente con el confusionismo de las casas discográficas o con los avatares propios de la transmisión oral de los cantes entre profesionales. Pero los cimientos de esta inestabilidad en la demarcación geográfica de las diferentes modalidades de tarantas hay que situarlas más atrás en el tiempo, en la llamada

etapa 'popular' de los cantes mineros, y atender como decimos a cuestiones de orden histórico y sociológico.

Aunque todas las teorías flamencológicas acerca del origen de las tarantas admiten como contexto inicial el trasiego de cantes folclóricos entre las cuencas mineras del sureste español, no hay gran consenso en cuanto a la determinación del epicentro geográfico concreto de la génesis del estilo. La propuesta más extendida y aceptada quizá haya sido la defendida por José Luis Navarro, Génesis García, José Gelardo y Antonio Sevillano Miralles, que descansa básicamente en la idea de que los emigrantes alpujarreños almerienses son los creadores primigenios de la taranta en Linares y en La Unión (García, 1996:13). Pero hay quienes han preconizado que la adquisición de categoría estética flamenca en los cantes mineros sucede en la región murciana, como Pedro Fernández Riquelme, y estos se enfrentan por último a las aproximaciones más modernas al fenómeno del Flamenco levantino, caso de Rafael Chaves y Norman Paul Kliman, que despliegan todo documento posible por recóndito que sea para demostrar que la génesis de la taranta está en Jaén.

De cualquier modo, advertimos cierta tendencia entre los flamencólogos a simplificar en exceso los complejíssimos procesos migratorios derivados de la actividad minera del sur; atomizando temporal y geográficamente en demasía las crisis y reanimaciones del sector de la extracción de minerales en los puntos neurálgicos más conocidos, y pasando de puntillas por el gremio de las fundiciones y las tareas que de ella se derivan, por no hablar de las conexiones entre las labores del sector minero con el agrario que tan importantes fuentes folclóricas suministra. Por ejemplo, la idea de que el boom minero de la Sierra de Gádor en 1820 dio paso en la década de los cuarenta a los de Sierra Almagrera y Cartagena se refleja

en los textos de manera que pareciese que la actividad metalúrgica alpujarrense se esfuma por completo y para siempre. Y esto, como veremos, no ocurrió exactamente así.

Aparte de los significativos, aunque aislados, datos facilitados por José Blas Vega sobre los cantes de Levante, especialmente en su excelente biografía *Vida y cante de don Antonio Chacón* (1986), el primer estudio pormenorizado existente sobre este estilo lo realiza José Luis Navarro en su obra *Cantes de las Minas* (1989). En él, a modo de introducción y marco histórico y sociológico, y junto a una valiosísima relación cronológica de registros de la taranta-minera de Almería (entre otros subestilos mineros), el autor refiere la importancia de los flujos migratorios entre la parte oriental andaluza y las cuencas mineras murcianas.

Navarro sitúa en la provincia de Linares las explotaciones mineras más antiguas del sureste andaluz, los criaderos de *Arrayanes*, productivos desde mediados del siglo XVIII hasta los años veinte del XIX de mano de la Corona, y donde encontramos muchos condenados a trabajos forzados procedentes de la Andalucía occidental. Asegura Navarro que fue la implantación de la nueva legislación minera de 1925 la que desemboca en el cierre de los criaderos de *Arrayanes*, pues aunque por primera vez en la historia de la extracción del mineral peninsular se va a facilitar un tipo de explotación mixta en la que intervienen la Hacienda Pública y particular, la falta de planificación e inversión, así como la avaricia de los empresarios impidió que esta nueva fórmula diese sus frutos, teniendo que hacerse cargo de nuevo el Estado de tan poderosa y primitiva mina (Navarro, 1989: 9)⁷.

⁷ Las cuencas del sureste español son las primeras que se explotan de forma intensiva bajo las nuevas legislaciones de 1825 y 1849, que “liberalizaron el aprovechamiento de los recursos subterráneos (...) [su] organización productiva y empresarial tuvo que soportar la hipoteca de la limitada superficie permitida por dichas reglamentaciones (...) la tónica común fue el limitado tamaño y capacidad de las empresas dedicadas al laboreo” (Pascual, Pérez de Perceval y Sánchez 402). De este modo, las sociedades se multiplicarán y ello explica la falta de documentación existente de tipo empresarial y también la dificultad para el asociacionismo minero del sur de la península frente al norteño.

Pensamos que este periodo de la historia de Linares no recibe quizá suficiente atención por parte de los estudios flamencológicos, tampoco su sustrato folclórico, y mucho menos la posibilidad de que en esta zona ya se difundieran por entonces estilos mineros o “pre-mineros” (cantes de *madrugá* y otros fandangos primitivos). Suponemos que esto último se debe a lo prematuro del citado periodo con respecto a la fecha de codificación del flamenco, pero lo cierto es que la investigación histórica de los cantes de las minas se precipita directamente hacia el poniente almeriense de 1820; hacia sus depósitos de sulfuro de plomo o galena; hacia la época del esplendor minero de la Sierra alpujarreña de Gádor, que para los estudiosos Ángel P. Martínez Soto, Miguel A. Pérez de Perceval y Andrés Sánchez Picón es “el primer lugar de la península en conocer una explotación intensiva y privada, símbolo de la nueva etapa de la extracción española” (Martínez, Pérez de Perceval y Sánchez 406). Nosotros no queremos pecar de indiferencia ante la realidad minera linarense e intentaremos extraer los datos más relevantes sobre la misma a lo largo del siglo XIX, con la ayuda principal de los estudios de diversos especialistas, compilados en la obra *La Minería de Linares (1860-1923)*.

Pero antes de proseguir, tengamos en cuenta varios aspectos fundamentales:

1. Los yacimientos de plomo español se concentran en un área reducida del sureste peninsular, cuyo perímetro no sobrepasa los trescientos kilómetros: las provincias de Jaén (Linares y La Carolina), de Almería (Sierra de Gádor, que linda con Granada, y Sierra Almagrera, que linda con Murcia) y de Murcia (Cartagena-La Unión y Mazarrón) soportan el 90% de la producción de plomo en España. Pero para nuestro estudio, es fundamental no desatender la existencia de otros focos de explotación quizá no tan relevantes desde el punto de vista de la productividad de la industria

minera, pero sí desde el antropológico y musicológico: en Córdoba, Granada, Ciudad Real y Badajoz también se aprovecharon yacimientos plomizos y de otro tipo de minerales, con sus consiguientes flujos de población (Martínez, Pérez de Perceval y Sánchez 400).

Es ya casi un tópico considerar que la historia de la minería andaluza fue como una “carrera de relevos”, pero no debemos olvidar el carácter desorganizado y casi caótico de dicha carrera y que cada relevo provocó movimientos migratorios interiores de difícil estudio, convirtiendo la profesión del minero y demás oficios adláteres en un trabajo ambulante, al menos, generacionalmente (Pérez de Perceval 10). José Manuel Cuenca Toribio nos dice al respecto en su obra *Andalucía. Una introducción histórica* que no debemos considerar sólo el Levante pues:

“con la excepción gaditana, todas las provincias andaluzas atesoraron importantes yacimientos mineros, cuya explotación se vio determinada por una serie de circunstancias que, históricamente, se han concretado en la primacía de una comarca sobre las demás y la sustitución de esta cuando otras nuevas condiciones posibilitaron una explotación más provechosa. De esta manera, la carrera desordenada de la extracción minera andaluza fue siempre una carrera de relevo en directa relación con el agotamiento de los filones y la demanda exterior, variable según la distinta cotización de los metales y minerales en los mercados mundiales.” (Citado en Pérez de Perceval 9).

Cuando se habla del boom minero de una zona concreta, olvidamos que normalmente también se extraía al tiempo plomo y demás minerales de otros enclaves aledaños. En el caso de la Sierra de Gádor, apenas se tiene en consideración las explotaciones mineras de las sierras de Lújar y la Contraviesa y, aunque el volumen

productivo de las mismas no sea de la relevancia de la primera, en términos sociológicos y musicológicos pueden ser factores de notable relevancia.

2. No existen en fechas anteriores a 1820 estadísticas oficiales fiables de la producción minera andaluza y mucho menos de los censos de población, que se realizaron a partir de 1857. De las primeras han llegado hasta hoy algunas realizadas por particulares (como las de José de Monasterio) y los datos que de ellas se extraen sólo sirven como herramienta comparativa de relativo crédito. Las labores de inspección de las minas de la sierra alpujarrense por ejemplo, contaban con pocos medios, a pesar de convertirse Adra a partir de 1839 en centro administrativo del distrito minero de la zona, que englobaba a Granada y Almería (Pérez de Perceval 175).

2.2.1. Linares. Breve esbozo de su historia minera.

Según Julio Artillo González, las minas de Linares, y de forma particular el rico criadero de plomo de *Arrayanes*, conocen la explotación de minerales desde tiempos remotos (fenicios, cartagineses y romanos, dando vigor al poblado de Cástulo). Durante la Edad Media, se aprecia cierto abandono de la actividad minera en provecho de la agricultura; labor esta que en realidad nunca abandonará la comarca linarense y que constituirá la base de su economía junto a las labores de extracción. Pero si nos situamos en la modernidad, la revitalización de las zonas mineras jiennenses se evidencia en datos concretos como los que se extraen de la Real Cédula de septiembre de 1590, donde se autoriza la fundición de plata y cobre en Linares y la institución de la *Casa de las Cárdenas*, fábrica de monedas de cobre sita en la misma localidad, cuya actividad se dilató hasta un siglo después (Artillo et al. 20).

Ya en el siglo XVII, a pesar de que la propiedad de las minas peninsulares recaían en la monarquía, comienza a ensayarse el arriendo de las mismas a particulares (la primera subasta tuvo lugar el 2 de septiembre de 1652, acaeciendo la última a mediados del siglo XVIII (1746), momento a partir del cual, *Arrayanes* pasa nuevamente a manos exclusivas de la Corona por mor de la política centralista y absolutista de los Borbones, entre otros problemas de orden tecnológico que los particulares arrendatarios no supieron o pudieron subsanar tiempo atrás.

Así pues, bajo el auspicio de la Hacienda real, técnicos alemanes arriban a la provincia de Jaén para realizar mejoras en la extracción (mayormente destinadas a controlar el “problema de las aguas”, las inundaciones de las minas). Y finalmente, tras muchos intentos fallidos, *Arrayanes* brilla con todo su esplendor durante el reinado de Carlos III (1759-1788), produciendo semanalmente 30.000 reales (Artillo et al. 21).

Sin embargo, el gran problema endémico de la minería linarense lo constituirá el de la comercialización de su producción; factor que será más tarde decisivo para el despegue y prosperidad de otras zonas mineras con mejores y mayores condiciones de comunicación rápida y directa, como son los casos de Almería y Murcia, provincias costeras y con numerosos puntos de embarque. Esta cuestión es de vital importancia puesto que desde finales del siglo XVIII, en el marco de la Revolución Industrial, la exportación linarense se vuelve dependiente fundamentalmente de Inglaterra y es el mercado internacional de Londres el que marcará las oscilaciones en el valor de los minerales. De este modo, desde finales del siglo XVIII hasta principios del XIX se observarán fluctuaciones en el precio de los mismos, pero el periodo de mayor trascendencia económica tiene lugar a partir de 1820, que según Artillo son los años decisivos para la minería española, pues comienza la época de las

contratas (que perdurará hasta 1849); una época de fuerte vigorización del capitalismo industrial, que acompañado de los procesos de cambio legislativo, acabará con el monopolio de la monarquía sobre la producción minera⁸. El papel del estado quedará entonces reducido al de mero árbitro y coordinador general. Los Reales Decretos se suceden desde 1817 con las miras puestas en la liberalización del sector, siendo el más efectivo, y al tiempo más nefasto para la comunidad linarense, el promulgado en 1925 ya que “al facilitar la libre explotación de los plomos, se generara la competencia de las minas del SE andaluz (Gádor y Almagrera), cuyas facilidades y posibilidades de comercialización y exportación a través de Adra y Almería eran evidentes” (Artillo et al. 24).

Aquí comienza una etapa oscura en la historia de la extracción de minerales jiennenses, pues aunque, según informa Julio Artillo, se incrementó la productividad, dicho incremento se consiguió a través de un sistema de laboreo irracional, exento de previsión e inversión en mecanización. Se dieron cita además diversos factores exógenos a la actividad minera, como las consecuencias de la primera guerra carlista o las dificultades financieras del empresario catalán Antonio Puidellés Suralló, beneficiario de la contrata en este momento. Tal fue la magnitud de la crisis que la mina de *Arrayanes* permaneció prácticamente inactiva desde 1839 hasta 1845 (periodo en que pensamos debieron salir los mineros linarenses camino de Sierra Almagrera y Murcia). Es por ello que en 1849 la Corona, decidiendo no prorrogar el contrato con Puidellés, vuelve a tomar las riendas de la explotación de un criadero al que, aunque para muchos era considerado como “uno de los más grandes del Continente”

⁸ La primera contrata realizada en Linares recae sobre el empresario Luis de Figueroa, a quien se le concede desde 1923 a 1926 la venta y la comercialización del plomo de la comarca (Artillo et al. 25).

(opinión del ingeniero Gómez de Salazar, por ejemplo), los últimos años de explotación han dejado en un estado deplorable de ruina, con el conjunto de la mina inundada, y en desorden⁹.

Otra de las minas de renombre de la zona, la de *Pozo-Ancho*, que pertenece en este periodo al empresario Gaspar Remisa, corrió una suerte pareja y su producción permaneció paralizada durante cinco años, desde 1842. En la década de los cincuenta recobraría el esplendor de antaño, como veremos más adelante. Pero a la ruina de *Pozo-Ancho* hay que sumar los incesantes e improductivos esfuerzos por parte de diferentes sociedades para conseguir una rentabilidad notable otra de las célebres minas linarenses, la de *La Tortilla*; objetivo que sólo se alcanzó cuando la compañía inglesa *The Spanish Mines CO*, liderada en Linares por Thomas Sopwith, se hace cargo de la explotación (Artillo et al. 31).

En definitiva, este periodo circunscrito a la primera mitad del siglo XIX ofrece un panorama de actividad minera en Linares que, aunque prometedor en algunos casos, no llega a cuajar por culpa de la crisis minera de los años 30, el bajo precio de los minerales y las consecuencias negativas de la guerra carlista. La aplicación de prácticas irracionales de laboreo deja además como legado en algunas ocasiones criaderos inservibles. A esto hay que sumar que el campesinado jiennense está siendo azotado por una situación muy dura en la década de los años treinta, motivada por las desamortizaciones, las malas cosechas (con plagas como las de langosta en 1934 y 1937) y las epidemias (como la del cólera de 1834) que se traducen en una gran desaceleración en el crecimiento poblacional (López Cordero 2003).

⁹ El texto de este ingeniero es muy clarificador en relación a las condiciones infrahumanas a las que se exponían los doscientos trabajadores de este criadero y a la dejadez de la administración para aplicar las novedades tecnológicas a disposición de la minería en este periodo. “Dictamen sobre las circunstancias actuales y porvenir de la mina de Arrayanes, perteneciente al Estado, evacuado en 1846...” en *Revista Minera*, T. IV, 1853 (págs. 226-229).

Pero, en la década de los cincuenta y hasta mediados de la siguiente, el distrito minero de Linares va a revivir su dinamismo y experimentar un gran progreso gracias a la nueva legislación de 1849 y 1859, que favorecerá la presencia del agresivo capitalismo extranjero a través de grandes sociedades inglesas como *The Linares Lead Mining Co* o la ya mencionada *The Spanish Mines CO*¹⁰. La injerencia de estas poderosas empresas tuvo como consecuencia inmediata la modernización tecnológica de los sistemas de laboreo y, en especial, la implantación de una solución definitiva para el impedimento ya tradicional de la extracción de mineral en Linares: el problema de la inundación de las minas¹¹. Por supuesto, este boom linarense que por fin parece encontrar una salida satisfactoria para la explotación de sus infrutilizados recursos, también se va a advertir de manera espectacular en el crecimiento demográfico del núcleo urbano, que se duplica alcanzando una población de 15.000 habitantes, provenientes en su mayoría de otras zonas campesinas de la provincia jiennense, así como de mineros manchegos y del sureste andaluz (Artillo et al. 30). En este sentido, sirviéndose del Diccionario de Madoz para el año 1846 y de los censos oficiales de la población de España desde 1857 a 1930, nos muestra Antonio Moreno Rivilla una variación

¹⁰ Junto a las inglesas, que se sucedieron y multiplicaron en Linares a medida que se iban afianzando los éxitos en rentabilidad de la producción, diseminándose hasta Guarromán (mina *La Orejita*), Baños de La Encina (mina *El Centenillo*), Vilches (Minas *La Atrevida* y *La Perezosa*) y, ya entrado el siglo XX hasta La Carolina, también se asentarán otras empresas de diversa nacionalidad, como las francesas “La Cruz” de la casa Neufville y la Sociedad Scombreras Bleyberg (que trabajó los cotos *La Luz* y *María del Carmen*); la belga “Real Compañía Asturiana de Minas”; la alemana Stolberg y Westfalia, entre otras (Artillo et al. 68).

¹¹ Agustín Molina Vega, en su artículo “Dinamización de la actividad empresarial minera. La producción de mineral y la coyuntura de los precios”, pone en relieve que esta legislación fue el punto de partida de la llamada ‘colonización económica de Andalucía’, pues otorgaba plena libertad a las empresas extranjeras para hacerse con las riquezas minerales peninsulares a cambio de unos costes de producción muy reducidos (salvando la inversión inicial en mecanización) “como consecuencia del bajo precio de los salarios y una facilidad para llevarse el mineral en bruto a sus países de origen” (Artillo et al. 66). Los inversores españoles son los menos y su procedencia será principalmente Madrid, Barcelona y País Vasco junto a algún caso extraordinario y aislado de inversión local, como fue el caso de los herederos de M. A. Heredia (La Carolina) o San Diego de Alcalá (Linares) (Artillo et al. 69).

del número de habitantes extraordinaria, sobre todo en el enclave minero de Linares (Artillo et al. 139):

POBLACIÓN ABSOLUTA Y REALTIVA (1846-1930)						
Años	Linares		Jaén (capital)		Jaén (Provincia)	
	Nº Abs.	%	Nº Abs.	%	Nº Abs.	%
1846	6.567	-	17.387	-	238.835	-
1857	11.377	-	21.520	-	345.879	-
1860	12.342	100,0	22.938	100,0	362.466	100,0
1877	36.630	296,8	24.392	106,3	423.025	116,7
1887	29.692	242,8	25.706	112,1	437.842	120,8
1897	35.233	285,5	25.929	113,0	463.806	127,9
1900	38.245	309,9	26.434	115,2	474.490	130,9
1910	37.039	300,1	29.217	127,4	526.718	145,3
1920	40.010	324,2	33.444	145,8	592.297	163,4
1930	42.170	-	39.787	-	674.415	-

Que la población linarense se triplique desde 1860 a 1877 se explica porque de 73 concesiones productivas en los años sesenta, pasamos a casi 300 minas en activo en la década siguiente¹². Con anterioridad al boom minero linarense los datos de crecimiento de la población de Linares, de la capital jiennense y de la provincia muestran un ritmo de crecimiento casi nulo, según López Cordero (1992: 35-36):

Año	Linares	Jaén	Provincia
1792	5.669	17.349	206.949
1826	6.807	18.702	238.050
1840	6.126	16.044	235.312
1850	6.643	18.377	278.369

La desaceleración del crecimiento demográfico en 1887 viene dada, según recoge *El Eco Minero*, el 3 de mayo de 1890, por “la crisis minera que sufrió el precio del plomo en el

¹² Igualmente, “respecto al número de obreros ocupados en la actividad extractiva, su incremento en estos años es importante, multiplicándose prácticamente por cuatro desde 1861 en que contabilizan 2.600 mineros a 1873, año en que se alcanza la cifra de 10.300” (Muñoz 411-412).

mercado de Londres, por cuya causa emigraron algunos miles de mineros por haberse parado muchas minas”. Pero está claro que el vaciado y estudio de datos sobre la población emigrante jiennense o linarense aún no se ha realizado de manera precisa y es una tarea pendiente. En su informe de 1886, Enrique Naranjo de la Garza ya avisaba de que la emigración sólo queda registrada en las etapas de grandes crisis, pero en cambio, en periodos de normalidad o bonanza la inmigración es “constante, de donde nace el aumento de población. Es, pues, de condición tan variable como lo son las alternativas en los precios del mineral; mas partiendo de treinta años atrás el aumento de población ha llegado hasta triplicarse, continuando en esta marcha, exceptuándose los momentos de crisis” (Naranjo 1883: 188). En este sentido, Antonio Moreno Rivilla nos ofrece una serie de datos sobre los movimientos migratorios de Linares, que deberían ser completados para nuestro objeto de estudio con la revelación del destino y oriundidad de los emigrantes. Por ahora tenemos que conformarnos con saber que el saldo migratorio en Linares resulta negativo entre 1878 y 1887. También será ya entrado el siglo XX cuando emigren más linarenses (o residentes en Linares) que inmigrantes lleguen (Artillo et al. 148):

MOVIMIENTOS MIGRATORIOS					
Períodos	Crecimiento intercensal o real	Movimientos naturales			Saldo Migratorio
		Nacimientos	Defunciones	Crecimiento Vegetativo	
1858-1860	965	1.635	1.473	162	803
1861-1877	24.288	15.283	15.304	-21	24.309
1878-1887	-6.738	10.683	12.885	-2.202	-4.566
1888-1897	5.541	11.383	13.332	-1.949	7.490
1898-1900	3.012	3.855	4.136	-281	3.293
1901-1910	-1.206	15.327	14.088	1.239	-2.445
1911-1920	2.171	13.598	11.394	2.204	-31
1921-1930	2.160	13.644	9.803	3.841	-1.681

De cualquier forma, como se verá en páginas adelante, de forma similar a lo que ocurriría en Gádor, el sector obrero de Linares se nutre sobre todo de un campesinado acostumbrado a la migración, que contribuye a crear el peculiar perfil sociológico de la localidad. Hablamos de comprovincianos que no encontraban mejor salida a la situación ruinoso de la actividad agrícola de su población originaria:

Se trata de un proletariado industrial y minero que, en la mayoría de los casos, vive solo, sin familia, deambulante de acá para allá según la oferta laboral en las minas cercanas; un proletariado que, en otros casos, procede de una demasiada cercana emigración campesina, que por tanto aún no ha roto sus vinculaciones personales o psíquicas con el medio rural del que procede y que, poco a poco, empieza a integrarse en una nueva forma de vida (Artillo et al. 31).

En Linares, la dependencia de los sectores agrario, industrial y comercial respecto a la minería es total. Y es la actividad de la extracción de mineral la que determina el número y la estructura de su población, según los análisis de Antonio Moreno Rivilla (137).

El primer problema con el que se enfrentan los estadistas para computar el número de obreros mineros en los diferentes periodos de la historia minera linarense contemporánea es que los datos obtenidos pueden contener a los trabajadores de otros pueblos del distrito tales como La Carolina, Santa Elena, Baños de la Encina, Carboneros, etc. Según la investigación de M^a Dolores Muñoz, en las décadas de los sesenta y setenta trabajaron una media de más de 7.000 mineros al año (incluyendo mujeres y niños), diferenciándose algunos años señalados por un incremento considerable de obreros, por ejemplo, el año 1873, en el que se calcula la cantidad de 10.641 operarios; también el año 1876, con 10.240 y, finalmente 1881 con 11.347 mineros, siendo esta última cifra el máximo histórico del periodo decimonónico, sólo superado en 1913 (citado en Artillo et al. 164).

Así pues, de lo estudiado hasta ahora no se pueden extraer grandes conclusiones acerca de las migraciones de mineros linarenses hacia otras tierras, aunque sí se confirma la presencia en Linares de almerienses y granadinos desde su boom minero. Por ello, creemos que puede ser de utilidad indagar sobre las infraestructuras de comunicación y transporte provinciales e interprovinciales, ya que el cante minero no se circunscribe ni mucho menos al centro de la actividad extractiva, sino a aquellas otras derivadas de la misma, y en especial, a su salida comercial; en especial a la arriería.

En este sentido, a pesar de la riqueza de la materia prima linarense y de la modernización de los sistemas de explotación, el plomo linarense no tendría una salida rentable al mercado hasta que no se implantaron los nuevos tendidos ferroviarios; empresa que tardó no poco tiempo en gestarse y que fue la principal causa del retraso del repunte linarense respecto a las zonas costeras (Muñoz 410). Hasta entonces, **la salida del mineral linarense hacia el extranjero se realizaba “por los puertos de Sevilla, Adra o Almería, hasta donde eran transportados en carretas de tracción animal”** (Artillo et al. 94). He aquí la principal vía de transmisión posible de los cantes linarenses hacia las tierras almerienses y viceversa, de los almerienses a Linares, a través del primitivo sistema de acarreo de los arrieros; cuestión a la que apenas se le presta atención en la mayoría de los estudios flamencológicos.

Según las investigaciones que Isidro García Sigüenza despliega en su obra *Arrieros: historia de posadas, caminos, ferias y contrabandos*, el oficio del arriero era increíblemente versátil y siempre atento a la mejor ocasión y negocio por distante que éste estuviera:

“Desde ir a por vino a la Contraviesa para llevarlo a Granada, a bajar nieve de la sierra de Yuquera hasta Málaga; desde portear carbón de los alcornocales de Jimena al puerto de Algeciras,

hasta cargar castañas de los pueblos de la Sierra de Ronda y trocarlas luego por trigo en la campiña de Sevilla. Lo mismo transporté verduras hacia San Roque que subí pescado desde Estepona, lo mismo bajé a Los Barrios a por madera que fui a Ohanes a por uvas. También en mi vida he ejercido los oficios más diversos: desde calero a carbonero¹³, pasando por pañero, recovero, cosario o tratante; que, en oliendo alguna ganancia, lo mismo subía viajeros al Mulhacén que porteaba gatos a las minas de La Carolina” (García Cigüenza 45).

Las carreteras provinciales de esta época son muy penosas, aunque se dan algunos atisbos de modernización como la construcción de la vía pública que unió Jaén con Granada en 1840-50 o la que desde Linares y Úbeda llegaba hasta Albacete, abriendo por fin la ruta de comunicación entre Andalucía y el Levante español en 1849. Pero según se deduce del texto de García Sigüenza, el arriero avisado prefiere atajos montañosos, trochas imposibles y veredas maltrechas que acortaban distancias para ganar en tiempo y rendimiento y convertirse en fiera competencia de carros, trenes y camiones después¹⁴. Por lo que el oficio de la arriería andaluza no cayó en desuso tan pronto como llegó la modernidad:

“Una vez en el sitio, nuestro compromiso era llevarlas [las mercancías] a su destino antes que otros, por muy mecanizados que estuvieran. De esta manera, las minas, los cortijos aislados de la sierra, los molinos harineros situados en los barrancos de los ríos o las sacas del carbón, la madera y las corchas de los montes más ásperos, esos eran nuestros objetivos favoritos. Y cuanto más inaccesibles estuvieran, más trabajo hallábamos en ellos” (García Cigüenza 113).

¹³ La demanda de carbón vegetal llevó a muchos arrieros a ocuparse de su fabricación, levantando rudimentarios hornos de leña, y posterior porteo (García Cigüenza 49-51).

¹⁴ Además de los caminos y carreteras habituales, los arrieros y los pastores podían hacer uso de ciertas vías pecuarias y caminos de realengo (cañadas, cordeles, veras de herradura y coladas) con derecho a paso libre y donde solían encontrarse de tramo en tramo abrevaderos, pilares y fuentes, así como refugios para pernoctar (García Cigüenza 123).

Por otra parte, en cuanto a la infraestructura férrea de Jaén nos indica Julio Artillo que ésta posee una “funcionalidad mediadora”; las grandes líneas de ferrocarril construidas en el siglo XIX atravesarán las tierras jiennenses obedeciendo a intereses ajenos a la provincia y casi por una necesidad forzosa en el trazado, motivada por los accidentes geográficos. Por ello las localidades de las Sierras de Segura y Cazorla van a quedar aisladas, marginadas y condenadas sus incipientes economías, convirtiéndose muchos de los pueblos de esta zona en focos de emigración (Artillo et al. 93). El año 1866 será trascendental para la historia de las comunicaciones en Andalucía, pues se culmina el trazado de la línea que une Madrid con Sevilla que, realizado por la poderosa compañía M-Z-A, atravesará la provincia jiennense dejando aislada a la capital (el recorrido seguía el itinerario de Vilches-Linares-Baeza-Andújar-Córdoba). Esta enojosa circunstancia se intentó corregir en parte con la construcción del famoso “tren del aceite” que unía Linares-Jaén-Puente Genil¹⁵. Fue este un itinerario que incidía directamente en la economía agraria de la zona y sólo de manera indirecta en la minera, pues desde Puente-Genil el mineral linarense tenía salida hacia Córdoba-Málaga, abriéndose así en ruta hacia el Mediterráneo. La conclusión del proyecto se dilató no obstante durante una década, quedando finalizado su trayecto provincial en 1893 (Artillo et al. 102).

Pero el ferrocarril en la zona minera fue otra historia y de las complicadas además. La necesidad de comunicación directa entre las zonas de extracción jiennenses y la costa se venía debatiendo desde los años sesenta entre políticos y empresarios, y aunque a partir de los setenta empieza a construirse una red considerable de conexiones ferroviarias que se unen a la gran línea de la MZA, no será hasta la implantación del tendido Linares-Almería cuando realmente queden aseguradas las exportaciones del mineral de la provincia. El trazado de esta

¹⁵ Proyecto concedido a la Compañía de Andaluces (Artillo et al. 101).

línea sufrió diversas modificaciones en el arduo y complicado camino hacia su ejecución, pero tras sortear obstáculos y vicisitudes y conformarse con los recortes presupuestarios y amputaciones de tramos estratégicos para ciertas zonas deprimidas de Jaén, el ferrocarril Linares-Almería fue una realidad finalmente en 1904. Son pues más de quince años perdidos en el aprovechamiento de la actividad minera del plomo linarense (y del hierro de Alquife); muchos años de retraso del desarrollo comercial y minero de Linares (Artillo et al. 111). Pero sea como fuere, nos cuenta Antonio Sevillano Miralles en relación a los mineros almerienses que finalmente “con la inauguración del tren a Linares se incrementa notablemente el flujo de trabajadores hacia esa región minera (...). Mineros que van y vienen, trasegando coplas e influyendo estilos. Además es la vía de salida de innumerables cuadrillas de jornaleros que marchan a tierras de Andalucía, La Mancha y Castilla (Sevillano 33).

No olvidemos, sin embargo, que para la transmisión de estilos musicales, ya sean folclóricos o protoflamencos no es necesaria la existencia de una gran infraestructura de modernas vías de comunicación. El transporte de mineral de Linares, aunque a escala mucho menor, se dio desde el principio a lomos de caballería. Y eso es algo que no se explicita en las investigaciones que tratan sobre el fenómeno de “la ida y la vuelta” mineras. En general, detectamos cierto vacío en los estudios flamencológicos entorno a las posibles repercusiones de la minería jiennense del periodo anterior a 1850; vacío motivado seguramente por la falta de documentación que persiste en relación al trabajo de la arriería de esta provincia y los movimientos migratorios de la población de Linares, en especial, en épocas de crisis como la del mencionado periodo 1839-1845.

Profundizaremos más adelante en la cuestión de la llegada a las cuencas de Linares de un ingente número de obrero procedentes de tierras almerienses y granadinas.

2.2.2. Almería. Breve esbozo de su historia minera.

Por ahora, a falta de más pruebas, como declaraba José Luís Navarro en su estudio, hay que empezar por el despegue minero de Sierra de Gádor en 1820 (ya que fue la primera comarca que respondió a la liberalización del sector) y por el análisis del fenómeno migratorio que suscitó. En este orden de cosas y para situarnos claramente en el mapa almeriense, anotemos que las localidades más comprometidas con la explotación de los minerales de esta sierra se sitúan en el partido judicial de Berja¹⁶. Los núcleos de población más importantes, cercanos a las zonas de extracción de la sierra alpujarreña de Gádor, son Berja, Dalías y Adra, esta última ya en el litoral y con grandes facilidades para la exportación. Recordemos que fue precisamente este boom minero el que provocó la ruina de los criaderos linarenses por su estratégica situación comercial. El plomo alpujarreño tenía como destino fundamentalmente Francia (Marsella), no tanto Inglaterra ni los países del norte europeo, y su volumen de exportación dependía de las circunstancias políticas y comerciales galas. De tal modo era así que, según Álvarez de Linera, la Revolución francesa de 1848 bastó para paralizar las minas y fundiciones de la Sierra de Gádor durante bastante tiempo (Pérez de Perceval 93)¹⁷.

Aunque la riqueza mineral alpujarreña fue extraída desde la antigüedad (fenicios, romanos y árabes), no es hasta la segunda y tercera décadas del siglo XIX cuando podemos hablar de explotación a gran escala, significativa para la economía española. Según Pérez de Perceval, la ausencia de una industria minera en Gádor se debe principalmente a los

¹⁶ Ángel P. Martínez Soto, Miguel A. Pérez de Perceval y Andrés Sánchez Picón aseguran que alcanza un máximo de población en 1860, con 39.930 habitantes, mientras que al final de siglo baja casi un 26% su población (406).

particulares acontecimientos históricos de Las Alpujarras. Toda esta comarca ha sido pues, durante siglos, fundamentalmente campesina y posee, como se verá más adelante, un sustrato folclórico de suma importancia para nuestra investigación. Sin embargo, es preciso resaltar que se tienen noticias de que en el siglo XVIII tanto Berja como Dalías fueron núcleos de extracción mineral y éste se vendía a la Real Hacienda que lo fundía en las fábricas del Presidio de Andarax, de Baza, Alcora, Turón, Motril y Órgiva (Pérez de Perceval 19). Pero la cerrada actitud estatal de la época frenó el desarrollo minero de la Sierra de Gádor.

Nos parece fundamental referir que mientras perduró un sistema de laboreo de las minas alpujarrenses muy rudimentario, las fundiciones en contrapartida alcanzaron un nivel de sofisticación técnica muy elevado, así como de organización y planificación del trabajo. Al comienzo del periodo de explotación en Gádor aparecieron infinidad de pequeñas y rudimentarias fundiciones particulares que se extendieron por toda la sierra, especialmente por Berja y Dalías, y provocaron la quiebra de muchas fábricas de plomo nacionales. Se trataba de los llamados *boliches* y de los reverberos, que usaban como combustible material vegetal, especialmente atocha (tipo de esparto) y monte bajo (olivar, encina, lentisco o enebro). Esto da cuenta del considerable movimiento arriero que debió existir en esta época, pues desde las distintas fundiciones (un total de 75 fundiciones en la Sierra de Gádor, según estima Pérez de Perceval, en el periodo comprendido entre 1835 y 1837) se enviaban a los acemileros a los centros de extracción para recoger el mineral. Pero para el trasvase de estilos por esta sierra debe tenerse en cuenta también la industria del parral porque a menudo se aprovechaba para el acarreo de mineral el gran comercio de vinos y fruta existente en el sur de España en esta época. De hecho la industria metalúrgica tuvo bastante que ver en la

adopción de este tipo de cultivo en la Alpujarra y en el valle de Andarax, y en general provocó un aumento del consumo y cierta mejora en la agricultura en general¹⁸:

En esta transformación hay que ver, por una parte, el aporte que representó las utilidades producidas por el laboreo y beneficio del alcohol, que posibilitaron una inversión en el mejoramiento de los campos. Por otra parte, el plomo era exportado en casi su totalidad, creándose unos contactos regulares con los países europeos. (...) Su plantación [el cultivo del parral], que tenía como fin la venta de los productos en el exterior se extendió rápidamente en la segunda mitad del siglo XIX, y llegó a constituir la actividad agrícola esencial y casi única de esta comarca” (Pérez de Perceval 177).

Pensamos que en aras de un entendimiento cabal de los cantes de las minas, es fundamental atender a este aspecto de la historia socio-económica de la provincia almeriense, mucho más trascendente para nuestro cometido y más relacionado con el ámbito de la industria minera de lo que en principio pueda parecer. En la comarca del río Andarax (tanto en la cuenca alta, como en el valle medio: Ohanes, Canjáyar, Rágo1, etc.) y en la Baja Alpujarra almeriense (Berja y Dalías) se cultiva desde 1820 la uva de barco, la variedad Ohanes (resistente y de gran capacidad de conservación), y se exporta en barriles a los mercados europeos y norteamericanos, llegando a alcanzar el fruto precios muy altos y extendiéndose los parrales a lo largo de 6.500 hectáreas durante el primer tercio del siglo XX, según Bienvenido Marzo López ¹⁹.

Alrededor de 10.000 familias vivían del parral a finales del siglo XIX en régimen de minifundismo, aunque también hubo grandes propietarios, siendo el parralero el responsable

¹⁸ También se produjo un aumento considerable del cultivo de la caña de azúcar que terminó derivando en el desarrollo de una importante industria azucarera (Pérez de Perceval 177).

¹⁹http://www.juntadeandalucia.es/medioambiente/portal_web/agencia_andaluza_del_agua/participacion/publicaciones/rio_andarax.pdf

de la producción y de la comercialización del producto. Tras el envasado, la uva en barriles era remitida por el parralero a los mercados internacionales (especialmente Inglaterra) a través del intermediario o “consignatario”. En el cultivo del parral se recurría al trabajo asalariado durante los meses de faena, esto es, recolección, limpia y envasado del fruto. Por último, es interesante referir en relación a la simbiosis agricultura/minería que el cultivo del parral de uva de embarque se sirvió del mercado minero del azufre de Gádor (cuyas mayores cotas de producción se dieron en las dos últimas décadas del siglo XIX), pues se utilizaba para el tratamiento preventivo contra algunas plagas de la vid. No nos extrañe tanto pues identificar la misma base melódica de la taranta minera o del taranto clásico de Almería en la *arriera* de Dalías y en el Fandango de Laujar de Andarax.

De cualquier modo, volviendo al asunto de las fundiciones, las unidades productivas de reducido tamaño, de escasa capacidad productiva y de difícil inspección y control, dispersas a lo largo de la Sierra de Gádor perdieron fuerza ante la fortaleza y rentabilidad de los avanzados hornos ingleses de fundición que se construyeron en enclaves comercialmente más estratégicos de la Baja Alpujarra. Así, a la par que la minería, creció aquí una importantísima industria de fundición que seguiría activa incluso después de producirse el agotamiento de la riqueza mineral de sus filones (más bien, bolsadas), especialmente en el distrito de Adra²⁰. De entre las numerosas fábricas implantadas en dicha localidad, sobresale la Fundición de San Andrés²¹, célebre por su sistema inglés de fundición a base de carbón, lo cual liberaba el proceso del tratamiento de los minerales de la dependencia del combustible

²⁰ La industria de las fundiciones se hizo posible gracias a la prohibición vigente en aquel tiempo a la exportación de mineral en bruto (Pérez de Perceval 13). Fue tal la importancia de esta localidad que en 1839 se trasladó desde Berja a Adra la Inspección del distrito, que comprendía Granada y Almería (Pérez de Perceval 156).

²¹ La fábrica de San Luis, ubicada en las proximidades de Adra, junto al río también llegó a contar en 1832 con 230 trabajadores y 150 bestias de cargas. Destacan también la fábrica de Hortales, la de La Alquería y la de La Amistad, también en Adra y la denominada Fuente de Marbella, en Berja (Pérez de Perceval 55).

vegetal y de los gastos de transporte pues ya no era necesaria su ubicación en lugares cercanos a la materia prima combustible, que estaba siempre lejos del mar (en la sierra) y de su salida comercial. Esta fábrica emplea alrededor de cuatrocientos trabajadores y precisa más de mil bestias de carga para transporte de mineral en la década de los treinta (Pérez de Perceval 54).

Tuvo además el sector de las fundiciones la capacidad de adaptarse a los periodos de crisis de la extracción minera (especialmente en la década de los treinta) gracias a la inversión de capital industrial en la manufacturación del plomo; se hicieron grandes avances tecnológicos en el tratamiento y transformación de dicho mineral en planchas, tubos, perdigones, albayalde, minio, etc., como actividad complementaria a la de la fundición. De hecho, el descubrimiento del filón de plomo argentífero de El Jaroso, en Sierra Almagrera, tuvo como consecuencia el aumento de actividad de las fundiciones alpujarreñas que intensificaron las funciones de copelación de la plata (Pérez de Perceval 92). Por lo tanto, la Sierra de Gádor continuó su trabajo de fundición con los minerales de Sierra Almagrera.

La rentabilidad de los hornos ingleses frente a los artesanales boliches se hizo pronto tan evidente que estos terminaron por desaparecer, quedando concentrada la actividad a partir de la década de los cuarenta sobre todo en las grandes fábricas de Adra. La capacidad de los fundidores para adaptarse a las circunstancias de cada momento, uniendo sus fuerzas para la consecución de un fin común si era necesario, provocaron no pocos enfrentamientos con el gremio de los mineros que, desmembrados en pequeños minifundios que competían a menudo entre sí, lucharon en contra del monopolio de comerciantes y fundidores que lograban ejercer un control sobre el precio del mineral mediante la especulación y la aplicación de estrategias diversas de tipo comercial. De cualquier forma, se trata de dos tipos de actividad muy relacionadas entre sí, puesto que algunos de los mineros fueron propietarios

de boliches y algunos fundidores participaron en las labores de extracción. Y en cualquier caso, ambos dependían de la misma materia prima.

La única salida de los productos de la Sierra de Gádor era el mar. Los caminos y vías de comunicación de esta zona del sudeste andaluz eran paupérrimos; impedían el transporte de mineral en ningún tipo de carruaje y debía realizarse a lomo de caballería (cuando no se aprovechaba el cauce fluvial del río Andarax). Del elevadísimo número de bestias que acarreaban la producción, alrededor de ocho mil caballerías, surgía el problema de la falta de cebada para su alimentación. De nuevo tenemos convoyes que se dirigían a los puertos de Sierra Nevada en busca del aprovisionamiento de cereal necesario para las acémilas.

Sabemos por José de Monasterio que en 1854 los plomos que exporta Adra no proceden todos de la Sierra de Gádor, sino “de muchos puntos de la costa y del interior, ya para exportarlos en su estado, ya para someterlos a dulcificación, desplatación, etc.” (citado en Pérez de Perceval 156). Un ejemplo es la fábrica de Guadix que beneficiaba mineral del término de Gor, y cuya producción de plomo en barras se trasladaba diariamente hasta Adra y al puerto de Almería. Por el contrario, Dalías, que contaba con 56 fundiciones en funcionamiento en 1837, sufre una gran recesión en la década de los cuarenta y la actividad metalúrgica queda reducida a 19 talleres. Deducimos pues que debieron salir de este término municipal un ingente número de trabajadores a partir de ese periodo (o bien integrarse en el gremio agrícola del cultivo del parral), y con ellos sus célebres arrieras.

Miguel A. Pérez de Perceval estima que serían las localidades más próximas a los centros mineros las que mayor aumento demográfico vivieron, con una población que llegaba probablemente del Reino de Granada: Berja, Dalías y Adra (175). Y aunque los censos oficiales de población no se comenzaron a realizar sino a partir de 1857, para dar cuenta de

la ingente población trabajadora que se estableció en esta sierra basta con atender a los datos que en 1836 anota el escribano del inspector de las minas de Gádor²²:

El número de trabajadores que se ocupan hoy en la explotación de minas de Sierra de Gádor no bajará de doce á catorce mil. Las acémilas que están destinadas a conducir alcoholes de las minas á las fábricas de fundición y de estas á los puertos, agua y demás utensilios necesarios para el alimento de trabajadores, pasarán de seis mil, y las personas que se ocupan de este acarreo, serán por lo menos dos mil” (citado en Pérez de Perceval 51).

Tengamos en cuenta que estos datos se refieren a un periodo en que la producción ya ha descendido y que además no contienen otros que suelen ser olvidados al hablar de la minería: los referentes al sector de fundidores. El número de operarios y encargados de las fábricas de fundición y los encargados de transportar combustible a las mismas no bajaría de cuatro mil, según J. M. Márquez, quien concluye que “sin contar con los empleados de la Inspección o en la Real Hacienda y los encargados en los asuntos propios de aquella, viene a resultar que el estado actual de las minas y a pesar de su decadencia, se sostienen con sus productos más de veinte mil familias y ocho mil caballerías” (cit. en Pérez de Perceval 51).

Como ocurriera en Linares, el oficio del minero se alternaba con el de agricultor en periodos de crisis. En la década de los treinta, cuando la Sierra de Gádor se enfrentó a la dificultad de dar salida a los plomos por la recesión de la demanda en el mercado internacional, se tomó la decisión de suspender el trabajo en las minas durante cinco meses al año, reduciendo la producción a la mitad y provocando la subida de los precios del mineral. Los meses elegidos coincidían con los de mayor actividad agricultora, como la recolección

²² Contreras, Pedro Julián. *Opúsculo del estado actual de la minería de la Sierra de Gádor, algunas causas de su descendencia, y medios que contribuyen a su fomento, que presenta al Gobierno el escribano de la Inspección del distrito de Granada*. Impr. Viuda de Moreno, Hijos y Cía. Granada, 1836.

(Pérez de Perceval 72). En el caso concreto de Almería es interesante tener en cuenta que esta provincia estuvo dotada de una importante industria del esparto que se vio tan favorecida como quebrantada por la actividad minera: por un lado, la deforestación que provocó el consumo de atocha y monte bajo como combustible de las fundiciones artesanales o boliches tuvo que ser remediada a través de la acción gubernamental, pero por otro, la mayoría de los utensilios de los que se servía el minero en su laboreo estaba confeccionada con dicho vegetal²³.

En la carrera de relevos que supuso esta etapa de la minería del sureste peninsular, el siguiente flujo migratorio no se dirige de forma directa hacia Cartagena o La Unión desde la Alpujarra, sino primeramente hacia Sierra Almagrera, situada en el término municipal de Cuevas de Vera, que inicia su laboreo de extracción de plomo argentífero sobre todo a partir del descubrimiento del filón Jarosos en 1838 a tan sólo un paso, debemos decir, de la frontera con Murcia. El interés por la búsqueda de plomo y cobre se vio mermado por una auténtica fiebre de la plata. Nos dice Ezquerro que “en 1840, ya se contaban en más de 1.700 los agujeros abiertos en esta Sierra con el nombre de minas” (citado en Pérez de Perceval 119). Esta circunstancia da fe de lo superfluo que puede llegar a ser para los estudiosos de la taranta el tratar de establecer grandes periodos migratorios que supuestamente ayudan a comprender qué itinerario siguieron los cantes folclóricos y/o flamencos. En este sentido, las investigaciones flamencológicas suelen señalar el año 1840 como punto de arranque del boom de Almagrera, cuando la realidad es que fue comenzada su explotación, por lo que deducimos

²³ Las talas de mineros y fundidores para el consumo de leña como combustible también provocaron grandes perjuicios en el arbolado de Sierra de Gádor, puesto que se llevaba a cabo de manera indiscriminada y sin realizar ninguna labor de reposición. De este modo refiere Joaquín Ezquerro del Bayo las “ruinas de las almazaras o molinos de aceite que ya no tienen fruto que exprimir” (“Datos sobre la estadística minera de 1839”, *Anales de las minas*, Tomo II. 1841 págs. 322-346 [pág. 316] citado en Pérez de Perceval 118).

de la cita anterior, bastantes años antes. Esto, pensamos, debería ser considerado a la hora de analizar los posibles trasvases de cantes folclóricos o pre-flamencos de una región a otra.

En este sentido, no debemos olvidar que en la Sierra de Gádor durante la década de los treinta, aunque ya nunca recobraría el esplendor de la anterior, no cesó en su actividad de fundición, tratamiento y exportación de minerales. Insistimos en que las vías de comunicación desde la Baja Alpujarra hasta el mar próximo seguirían pobladas de arrieros que acarrear el mineral desde y hasta Sierra Almagrera (Pérez de Perceval 119): “La concentración de la producción aumentó, y de 1841 a 1849 las cuatro principales casas que actuaban en este distrito exportaron nada menos que el 73,5% de la totalidad del plomo salido, teniendo en cuenta que, en mayor o menor cuantía, aparecen justamente cien personas que se dedicaban a este comercio” (152).

Los verdaderos problemas para las fundiciones de la Sierra de Gádor tienen que ver con la liberalización de la exportación del mineral plomizo (argentífero o no) y, en concreto, con la actuación de la legislación francesa. En este sentido, en 1850 se eliminó el derecho de entrada de mineral de fundición abderitano, manteniéndose altas tasas, al tiempo que se disolvió la Inspección del distrito a través de la nueva Ley Minera de 1849, razón por la cual Adra deja de ser centro administrativo del ramo minero de esta zona. Las leyes favorecían desde entonces, la copelación en el extranjero, pero las fundiciones de la Sierra de Gádor siguieron en activo sin alcanzar siquiera en periodos de aumento de demanda el esplendor de antaño. Adra dejará de existir como centro señero de la industria metalúrgica a principios del siglo XX, pero en contrapartida se habían activado otros criaderos en esta parte occidental de

la provincia: por ejemplo, en 1850, las minas de plomo y zinc en la zona del Andarax, en la Solana del Río, Fondón y Almócita²⁴.

Pero en cuanto a Sierra Almagrera, nos informa José Luis Navarro de que el crecimiento que experimentan los pueblos diseminados por esta región es espectacular (Herrerías, El Arteal, Villaricos), tanto en sentido demográfico como económico. Al parecer,

[...] una avalancha de hombres jóvenes llega a las cuencas mineras almerienses dispuestos a correr la aventura de la plata. Pero no sólo hay un aumento demográfico importante, la forma de vida de estas poblaciones cambia radicalmente: en el campo se abandonan las labores peor remuneradas; en los pueblos el consumo, en algunos casos puramente suntuario, se dispara, el dinero se derrocha” (Navarro, 1989: 11).

Nos preguntamos si este movimiento migratorio podía o no contener también a los mineros que han sufrido el cierre de *Arrayanes* en Linares. Lo investigado hasta el momento nos hace pensar que la salida de los mineros de Linares no se produciría hasta que sus criaderos más potentes quedaran prácticamente inactivos: *Arrayanes*, desde 1839 y 1845 y el de *Pozo-Ancho*, desde 1842 a 1847. Dudamos de que se diera un movimiento migratorio desde Linares a Gádor o al menos, si lo hizo, de cualquier modo no quedó registrado en ningún documento oficial. Pero sí se conocen datos de la migración posterior, en 1840, de los mineros jiennenses a las minas de Murcia y, según Rafael Chaves, también a las de Sierra Almagrera y Bédar, aunque no aporta las fuentes concretas de dichos datos (Chaves y Kliman 223). De cualquier modo, lo más importante aquí quizá lo constituya el desempeño de la arriería desde Linares a tierras almerienses antes de la implantación del ferrocarril, pues debió ser una

²⁴ Indica Andrés Sánchez Picón que en 1880, se extraía hierro de los cotos mineros de Beires y Baños de Sierra Alhamilla, y se transportaba por cable hasta la estación de Doña María, en línea de ferrocarril Linares-Almería; en 1874 se descubre el azufre en las Balsas de Gádor, dentro de los términos municipales de Gádor y Benahadux...etc. (2010: 102)

empresa formidable a tenor de las enormes dificultades con las que se encontraba el mineral de esta provincia para su distribución y comercialización.

A diferencia de la linarense, la emigración almeriense ha sido objeto de investigaciones demográficas rigurosas. Los autores de “Itinerarios migratorios y mercados de trabajo en la minería española del siglo XIX. El mineral de plomo” certifican con datos demográficos la importante movilidad migratoria entre los distintos distritos mineros del sur peninsular y, en efecto, consideran a Almería como el principal núcleo emisor a lo largo del siglo XIX, aunque como se verá, este fenómeno migratorio no cesará hasta la segunda década del siglo XX. Hasta entonces es Almería la provincia que ostenta las tasas brutas nacionales de emigración más altas (Martínez, Pérez de Perceval y Sánchez 406) y, en particular, serán los emigrantes alpujarreños almerienses los que mayoritariamente pueblen no sólo las minas de Cartagena y La Unión, sino también las de Linares y La Carolina.

Aunque somos conscientes de que la información que aportan los registros de población es parcial, limitada y está sujeta a circunstancias tales como que los asentamientos mineros se improvisaban en zonas alejadas de los núcleos de población y que la actividad minera se caracterizaba por la eventualidad y el carácter estacional, se echa en falta no obstante en este estudio un análisis pormenorizado de la oriundidad de los trabajadores mineros en los primeros períodos de esplendor en la Sierra de Gádor y de Almagrera. Contamos con que se produjo un considerable desplazamiento interior de población desde la zona de la Alpujarra almeriense a la de Almagrera y otro exterior, hacia tierras jiennenses y murcianas, pero insistimos en que no está comprobado documentalmente el perfil de los pobladores que hace aumentar de forma tan considerable la población de la comarca de la

sierra de Gádor y de Almagrera pues, como hemos dicho, carecemos de censos de población para estos periodos.

Sea como fuere, José Luis Navarro encuentra en las circunstancias de la explotación minera en Almería el marco más idóneo para el desarrollo inicial del cante de las minas, a saber: el sufrimiento del minero derivado de las deplorables condiciones laborales; el consumo de bebidas en tabernas y ventas, locales donde al parecer el minero desahogaba las penas con sus cantes; la presencia en dichos locales de arrieros y tartaneros que contaban con un rico repertorio de coplas y que en sus idas y venidas sirvieron de transmisores de estilos.

Y estas circunstancias (necesidad de cantar para liberarse siquiera por unas horas del fantasma de la mina, dinero y ansias de vivir frenéticamente cada minuto de la noche y afición por el cante) se dan por primera vez en las cuencas mineras de Almería; por eso, aunque con las reservas lógicas que la falta de documentación al respecto inevitablemente imponen, creemos que fue allí donde nacieron los Cantes de las Minas. Es más estos cantes se conocen por tarantas y no olvidemos que se llamaban tarantos precisamente a los habitantes de esta provincia andaluza (Navarro 1989: 13).

Así pues, el autor, aún a sabiendas del vacío documental que más tarde será aprovechado en estudios posteriores para defender otras tesis, pone el acento no sólo en la región de Almería, sino en la etapa popular de la gestación del cante minero, más que en su periodo profesional posterior que acabará por definirlo. No podemos evitar formular la siguiente pregunta en relación a esto último: toda esa coyuntura favorecedora de la expresión del dolor de la opresión de la mina ¿no se daría también en Linares antes de 1850? ¿Por qué es exclusiva de la mina almeriense? ¿No vive oprimido el minero ya pertenezca la mina a la Hacienda Real, a una empresa extranjera o a sí mismo?

Tanto José Luis Navarro como Génesis García sitúan el periodo de auge minero más tardío del siglo XIX en tierras de la provincia de Jaén. Como ya hemos visto anteriormente,

Linares recobrará la actividad minera a partir de 1852, pero no será hasta la década de los ochenta cuando revivan el esplendor de antaño (Navarro, 1989: 17). Verdaderas riadas de emigrantes procedentes de las zonas mineras próximas reducen la falta de mano de obra en la zona, siendo la mayor parte procedentes de Almería y Granada. Según los datos que Navarro extrae del estudio de Juan Franco Quirós, *Una nueva sociedad andaluza: Linares, 1875*, sólo un 2 % de los emigrantes son murcianos, frente a un 35% de almerienses y un 40% de granadinos.

Los datos publicados en “Itinerarios migratorios y mercados de trabajo en la minería española del siglo XIX. El mineral de plomo” indican que en el Linares de 1868, la población procedente de Almería alcanza el 9%. Y que los granadinos emigrados le siguen en número muy de cerca (casi un 7%).

Distribución de la población de Linares en el padrón municipal de 1868 (Pascual et alt. 10)

Procedencia	Varones		Mujeres		Total	
	n�	%	n�	%	n�	%
Linares	4.093	50,1	4.271	57,6	8.364	53,6
Jaén y provincia	1.224	15,0	1.152	15,5	2.376	15,2
Almería	844	10,3	531	7,2	1.375	8,8
Granada	643	7,9	431	5,8	1.074	6,9
Resto de Andalucía	99	1,2	89	1,2	188	1,2
Ciudad Real	315	3,9	268	3,6	583	3,7
Albacete y Murcia	177	2,2	149	2,0	326	2,1
Castilla y Extremadura	196	2,4	131	1,8	327	2,1
Resto de España	554	6,8	387	5,2	941	6,0
Extranjero	26	0,3	12	0,2	38	0,2
TOTAL	8.171		7.421		15.592	

En *El Eco Minero* de Linares, en su edición del 3 de mayo de 1890, se puede leer lo siguiente en relación a la presencia de mineros almerienses y granadinos en la localidad jiennense:

Linares que estaba reducido á ocho o diez mil habitantes [en la década de los sesenta], se fue aumentando de una manera vertiginosa hasta llegar á 40.000 que tuvo: y si hoy no figuran en el censo oficial, es porque el movimiento de los mineros de las provincias de **Almería** y **Granada** es tal, que de un mes á otro **van ó vienen dos o tres mil mineros** de aquellas comarcas (citado en Artillo et al. 269).

Ya bien entrado el siglo XX, en 1927, situándonos en la mina de El Centenillo de La Carolina sí se puede apreciar en efecto que este porcentaje aumenta de manera espectacular y que se trata además de almerienses oriundos de la zona alpujarrense en su mayoría:

Origen de los trabajadores de interior de la mina “El Centenillo” (La Carolina, Jaén) en 1927 (Pascual et al. 10)

Origen		Nº	%
No andaluces		36	6,9
Almería	Laujar: 87	295	56,3
	Fondón: 69		
	Alcolea: 51		
	Gérgal: 15		
	Otras: 73		
Jaén		97	18,5
Granada		78	14,9
Resto de Andalucía		18	3,4
TOTAL		524	

2.2.3. Murcia. Breve esbozo de su historia minera.

Otra de las valiosas fuentes de las que disponemos los estudiosos de las tarantas es la que en 1993 ofrece Génesis García Gómez en su *Cante flamenco, cante minero. Una interpretación sociocultural*, amén de los artículos especializados que la autora ha publicado con posterioridad sobre el entorno musical del minero.

La investigadora murciana nos sitúa primero en el escenario de una minería española que renace a mediados del siglo XIX, a raíz de la pérdida del esplendor colonial de las

Américas, y que es impulsada por las nuevas leyes hasta convertirse, de forma tan espectacular como fugaz, en el primer sector de la economía nacional²⁵. Al igual que José Luis Navarro, apunta que este período de expansión provoca intensas migraciones entre las distintas regiones donde se emplazan las explotaciones mineras. Primero las inmediaciones de la sierra de Gádor y Almagrera²⁶, en Almería (1820), más tarde en Cartagena (1840) y por último en Jaén y Córdoba (1850). Este será el triángulo minero, propuesto anteriormente también por Navarro, que produzca las hibridaciones musicales de tan difícil filiación hoy día. Pero en esta lectura no aparece referencia alguna a la explotación que desde el siglo XVIII se viene realizando en los criaderos de *Arrayanes* ni a las repercusiones de sus periodos de crisis en la población minera linarense. Por otra parte, incluye a Córdoba, región que abre una nueva veta de exploración para la, en principio, sólo aparente relación taranto-fandango de Lucena.

El esplendor minero de Cartagena, nos cuenta Génesis García, ocupa varias décadas del siglo XIX (1860-90) y su trascendencia y repercusión en el mercado español del plomo es mucho mayor que el de otras zonas de producción del país²⁷. Los movimientos migratorios masivos provocan el crecimiento de aldeas y pueblos murcianos, antes campesinos o pescadores. Aquí es donde Génesis García sitúa la primera etapa de la evolución de los cantes

²⁵ Ya hemos visto en páginas anteriores que se favorece en un principio la propiedad sin control alguno y sin exigencias de explotación, lo cual favorece diferentes sistemas de arrendamiento y subarrendamiento que no incitan a la modernización ni a la especialización de los procesos industriales de extracción. Se trataba pues de una explotación sin técnica ni previsión, predestinada a la decadencia (García Gómez, 1993: 221-222).

²⁶ El descubrimiento del filón del Barranco del Jaroso (en Sierra Almagrera) supuso un cambio radical en las comarcas cercanas al mismo, especialmente, Cartagena, donde antes se importaban minerales para su fundición y desde entonces se buscan en la sierra de Levante (García Gómez, 1993: 214).

²⁷ “De los tres millones de toneladas de plomo que España produjo en la década de los sesenta, más de dos millones salieron de Cartagena. (...) El tesoro público ingresaba ingentes cantidades provenientes de los diversos impuestos con que se gravaba la producción” (García Gómez, 1993: 216).

mineros, su etapa de expansión popular, donde los cantes alpujarreños, los del este de la provincia almeriense, los campesinos de los pueblos murcianos y los mineros jiennenses más tarde, todos portadores de cantes y bailes folclóricos, sentarán las bases del cante flamenco levantino (García, 1993: 218). En relación a los prístinos moradores alpujarreños menciona de paso la investigadora, que sus cantos y bailes quizá no supusieran una novedad en tierras murcianas, pues pudieron haber llegado cuando, tras la guerra de Las Alpujarras, muchas esclavas fueron arrancadas de su lugar de origen y repartidas por la ciudad de Cartagena (1993: 218).

El agotamiento de los yacimientos almerienses (aquí hay que puntualizar que se trata de los de la Sierra de Gádor y no los de Almagrera), en 1840, coincide con el reinicio de la explotación minera de la Sierra de Cartagena, y Navarro subraya el ingente número de mineros procedentes de Almería que van a asentarse en los pueblos aledaños a las cuencas murcianas, sosteniendo que los recién llegados marcarán el habla y el folclore de la zona. Además, la relación comercial entre Almería y Cartagena/La Unión (fundiciones murcianas que importaban minerales almerienses) está documentada desde 1842, dato que quizá ayude a corroborar el testimonio del informante de Génesis García, el arriero José Zaplana, asegurando que los primeros arrieros que llegan a La Unión, lo hacen desde Almería (García, 1993: 243) y de todos es sabido que, en este oficio, la afición al trovo o fandango repentizado, uno de los estilos a tener en cuenta en el estadio primitivo de las tarantas, está más que demostrada.

Navarro puntualiza que en la conformación de las zonas mineras murcianas a los inmigrantes almerienses hay que sumar, y en mayor proporción, los campesinos de los pueblos y ciudades murcianos cercanos a la Sierra de Cartagena, que también se asentaron

en los nuevos centros mineros (Navarro, 1989: 14). En efecto, así lo revalidan los datos censales y los padrones de La Unión y El Beal:

Distribución de la población adulta (mayores de 17 años) de La Unión y El Beal por la provincia de nacimiento, en tantos por ciento²⁸

Provincia	La Unión		El Beal		
	1875	1894	1889	1894	1920
Albacete	1,0	0,7	0,9	0,4	0,1
Alicante	3,6	1,2	3,5	5,3	2,4
Almería	27,1	31,8	32,0	26,4	14,4
Granada	1,0	1,5	0,6	0,6	0,5
Murcia	64,0	62,4	61,5	65,8	82,0
Resto	3,2	2,4	1,6	1,4	0,6

A diferencia de Linares, el número de granadinos inmigrantes es mucho menor que el de almerienses. Nos resulta extraño, por otra parte, aunque somos conscientes de que los años que se analizan son aislados e insuficientes, que el linarense que ha salido de sus minas no aparezca representado aquí. ¿Hacia dónde se dirigió entonces?

Ángel Pascual, Miguel A. Pérez de Perceval y Andrés Sánchez Picón comparan estos datos con los parroquiales, en particular, con los de procedencia de los padres de los bautizados en las parroquias de El Beal hasta 1893 y se confirma más de un 50% procedente de Almería. Esto viene a demostrar la eficacia relativa de los registros oficiales como herramienta de documentación, pues la diferencia de porcentaje entre el padrón y las actas de bautismos es más que notable.

José Luis Navarro encuentra aquí que la situación que anteriormente se vivió en Almería vuelve a repetirse, pero a la nómina de tabernas, posadas y aguaduchos, donde

²⁸ Fuente: La Unión, Censo Electoral de 1875 y padrón de 1894 (Archivo Municipal de La Unión); El Beal, padrones de las fechas mencionadas (Archivo Municipal de Cartagena) (Martínez, Pérez de Perceval y Sánchez 409).

murcianos y almerienses parecen compartir sus cantes, se le une un nuevo escenario aún más propicio para la aparición de la forma flamenca del cante de Levante: el café cantante. Algo que, como veremos más adelante, es el clavo ardiendo al que se aferran los que defienden el origen murciano del cante flamenco minero.

Génesis García considera asimismo que el cante popular comienza su andadura hacia la especialización flamenca al final de cada jornada, al calor de los licores de las tabernas, ventas y mesones que se multiplicaron en el periodo previo a la aparición de los cafés cantantes, marco ideal donde los profesionales del cante llevan a cabo la culminación del proceso de flamenquización de este género. Ambos investigadores proponen por tanto un proceso que va desde la cotidianeidad a la profesionalidad y desde la ritualidad a la *performance* escenografiada y que ha sido impulsado por la nueva industria del ocio.

Génesis García llama “*populares del cante*” a los arrieros y tartaneros porque al menos los primeros son cantaores por tradición familiar; costumbre que parece derivar de la presencia antaño de un elevado número de moriscos dedicados a esta ocupación, y cuyo repertorio incluye las canciones de lírica popular tradicional (García 1993: 234). Ya referimos más arriba que los primeros arrieros que llegan a La Unión, lo hacen desde Almería, al igual que su afición al trovo. Un caso que parece encajar perfectamente dentro de esta afirmación es el del arriero Pedro el Morato, célebre trovero almeriense que hizo famosas sus coplas por la sierra minera de La Unión. Curioso es que muchos atribuyan a este arriero y no a un minero el prototipo básico del cante de las minas, la taranta o taranto de Almería. Este hecho es otro más a añadir a la lista de indicios que confirman que el cante de *madrugá* (su supuesto antecedente) no es ni mucho menos exclusivo del repertorio musical de los obreros de la mina.

No se trata, pues, de que los cantes mineros sean mineros *per se*, sino que lo fueron porque gentes que los cantaban se

convirtieron, un día, en mineros, y encontraron en ciertos cantos originarios un mundo expresivo que se desarrolló asociándose al mundo de la mina” (García, 1993: 249).

Pero en todo este periplo arriero desplegado por Génesis García se olvida la figura del arriero jiennense, que lleva décadas trasegando más que ningún otro el plomo de los aislados cotos mineros de su tierra, en busca de las costas y de su salida al mercado de Londres. No olvidemos que algunas de las fábricas metalúrgicas de Sierra de Gádor más lejanas al mar aprovecharon a menudo el mismo cauce del río Andarax como vía de transporte hacia el litoral, abaratando los costes de transporte significativamente y reduciendo el número de caballerías, en una época en la que Linares no contaba aún con las líneas ferroviarias que liberarían su producción. Creemos pues que no es totalmente acertado (o al menos ofrece una descripción incompleta) hacer aseveraciones en las que se considere a Linares (y a sus expertos operarios) como un centro de explotación minera desconocido, recién descubierto y casi neófito, cuando la realidad es, como hemos visto, justo lo contrario. Apuntamos a continuación una de estas aseveraciones: “el plomo y el cinc, beneficiado de galenas y blendas, se exportaba desde las sierras de Gádor y Almagrera, en Almería, y desde la sierra de Levante, en Cartagena. Más tarde, el plomo se extrae también del interior, sobre todo de Córdoba y Jaén” (García, 1993: 209). Más adelante, Linares queda de nuevo silenciada, olvidada, borrada en la ruta de los minerales del sudeste: “Por los caminos de Almería y Murcia, desde los campos de Cartagena, se desplazaba un enorme contingente de población que, en ruta hacia las minas, dio lugar al extraordinario aumento de población de las humildes aldeas de la sierra, entre los años cincuenta y sesenta del pasado siglo” (García 1993: 217). Ciertamente, el verdadero boom minero linarense tiene lugar una vez que se da la coyuntura idónea para la salida de su mineral (ferrocarril e inversión extranjera), pero no debemos

ignorar la veteranía de la actividad minera de Linares que se revitalizará en la modernidad al menos desde finales del siglo XVI (Artillo et al 20), por no hablar del incesante número de emigrantes alpujarreños que recorrerían los caminos desde Almería hasta la provincia de Jaén (camino olvidado) y la migración linarense a Almagrera y Murcia (migración silenciada).

2.2.4. El Camino Real y los cafés cantantes del Levante; nuevas formas de ida y vuelta.

De otra parte, incluso situándonos en los años de codificación y sistematización del flamenco (finales del XIX), advertiremos que aún persisten vacíos documentales que dificultan la obtención de conclusiones definitivas. Antonio Sevillano Miralles, en su obra *Almería por Tarantas. Cafés Cantantes y Artistas de la Tierra* (1996) se queja del agravio ejercido a golpe de indiferencia por gran parte de la flamencología hacia la actividad artística de su provincia y trata de demostrar con rigor cronológico y a través de documentación hemerográfica varios aspectos de dicha actividad, tales como la presencia de cantes y bailes preflamencos –fandangos y peteneras en su mayoría- en las fiestas populares de la capital; la proliferación de cafés cantantes y el alcance de los profesionales, tanto oriundos como foráneos, que actuaron en sus tablas. Sitúa Sevillano, en definitiva, el momento de la creación de la taranta en los escenarios de los Cafés cantantes almerienses de finales del XIX, documentando la flamenca cartelera de unos treinta, cuyos elencos artísticos son de una trascendencia innegable para el desarrollo de los cantes mineros o la transmisión de sus antecedentes. De esta forma, se confirma por ejemplo el paso de Juan Breva por los cafés

almerienses durante el periodo que va desde 1896 a 1913²⁹; las reiteradas actuaciones de Pepe El Marmolista y de El Rojo el Alpargatero³⁰, El Canario Chico y Antonio Giménez, El Osuna³¹, entre muchos otros afamados artistas del género flamenco.

Así pues, parece no ser sólo Murcia el enclave exclusivo donde surge un público aficionado al flamenco de los cafés, independientemente de si existe o no en ese momento un derroche económico propiciado por el auge minero. El Café Cantante es un fenómeno generalizado en toda Andalucía y el sustrato folclórico y artístico de cada provincia se refleja inevitablemente en sus programaciones. Es obvio por tanto que la fuerte actividad minera de la Almería de los años veinte, treinta y cuarenta dejaría huella palpable en sus cantes populares y en los preflamencos³².

La tesis de Antonio Sevillano se asienta en el “genuino fandango almeriense”, en su estructura rítmica y melismática, a las que considera germen de cartageneras, tarantos y mineras, tras la labor virtuosa y profesional de los grandes maestros flamencos. Aunque el investigador almeriense no especifica la línea melódica de tal fandango, ni siquiera su estructura rítmica o melismática, ni aporta el dato exacto de algún registro sonoro al que podamos acudir para escucharlo, menciona que posee un carácter singular frente al granadino o malagueño (fandangos estos que tampoco quedan definidos en su texto)³³. Para ello, se

²⁹ Antonio Sevillano afirma que su residencia en Almería desde 1911 hasta 1915 está documentada (Sevillano 1966: 47).

³⁰ En el Café Casino Almeriense, activo desde 1854.

³¹ En La Cervecería Inglesa en 1882 y en El Universal en 1887 (Sevillano 1966: 118 y 182).

³² Por otra parte, venimos defendiendo que probablemente existen muchos otros aspectos de igual repercusión en la realidad socio-económica de estas regiones que también deben ser valorados en este tipo de estudios, como la actividad portuaria y, cómo no, la agraria, incluyendo en esta última la tradicional y trascendental afición casi incondicional del señorito a los cantos y bailes populares.

³³ Aunque parece considerar que el “genuino fandango almeriense” es el que compuso el músico almeriense Gaspar Vivas, el famoso “fandanguillo de Almería”.

apoya en el texto de Fernando de Triana, que alude a la existencia de “un sistema” almeriense por fandangos:

“... Y ya que estamos en la costa, trasladémonos en un momento a Almería, cuna gloriosa del sin par cantador por Levante, Antonio Grau Mora “**Rojo el Alpargatero**”. En ésa simpática capital, siguiendo la tradición, se celebra todos los años la “fiesta del fandango” en la forma siguiente:

En el centro del Paseo del Príncipe se levanta un pequeño escenario, del que toman posesión varios cantadores y guitarristas; a la hora anunciada están preparadas las parejas de baile; alternan dichos cantadores y guitarristas, y a la voz de un sólo cantador he visto yo bailar a más de cien parejas en el hermoso Paseo; todas las mujeres con su par de palillos y solamente el ruido de tanta castañeta es capaz de apagar a un coro (Los bailarines son voluntarios) ¡Que fiesta más emocionante! ¡Así es el verdadero fandango, bailable! (...) El mejor cantador del **sistema de Almería es Pepe el Marmolista**” (Fernando de Triana 1935: 274).

Así pues, para Sevillano Miralles, el almeriense José Sánchez “El Marmolista”, así como el alicantino Antonio Grau Mora “Rojo el Alpargatero” - residente en Almería desde 1874 hasta 1878 (Gelardo 2007: 43-55)- son los principales artífices de la gama de estilos conocidos hoy como cantes mineros.

Otro de los razonamientos en los que Sevillano se basa para situar el origen de los cantes mineros en Almería tiene que ver con el significado del término *taranto*. Basándose en un relato publicado en el año 1908 de la escritora Carmen de Burgos Seguí, “Colombine” del que hablaremos en el capítulo dedicado al taranto.

Por otra parte, Rafael Chaves denuncia que muchos estilos eminentemente linarenses o almerienses se han nombrado o etiquetado en base a su adaptación a la zona murciana. Y ofrece una explicación para tal fenómeno que consiste principalmente en afirmar que, aunque fueron las de Linares las primeras tarantas flamencas (ver apartado “Cantes de *Madrugá*”),

éstas no comenzaron a denominarse de tal modo hasta la llegada de los mineros linarenses a las explotaciones de la Sierra de Almagrera (Almería) (227). Es aquí donde empieza a acuñarse la expresión “cantar a lo atarantao o minero” (ver apartado etimología del término ‘taranta’), según el autor. Esta migración minera linarense arriba en última instancia a las cuencas de La Unión y Cartagena, cuando ya los filones almerienses se han agotado, y es entonces cuando reciben su denominación específica última por mor de su asimilación al terruño murciano. Claro está que este posicionamiento entra en contradicción con lo que defienden Pedro Fernández Riquelme y José Luis Navarro (junto a los investigadores anteriormente señalados), quienes aseguran que la taranta adquiere carta de naturaleza flamenca en Murcia y Almería respectivamente. Pero si tomamos como cierto el planteamiento de Chaves, lo que de seguro ocurre posteriormente es que esa nueva nomenclatura murciana de los estilos estaría avalada e intensificada, ahora sí, por la intensa acción codificadora de los célebres y numerosos cafés cantantes de la provincia y el desarrollo de la industria discográfica:

“Aquí [en La Unión y Cartagena] los cantes se extienden con rapidez y se cantan con otros acentos. Tanto los mineros murcianos, como los propios linarenses, pasado el tiempo al retornar a su lugar de origen pudieron etiquetarlos de forma imprecisa con nombres poco acordes a su identidad musical. Así, los nombres de murcianas y levanticas, mintiendo en la oriundidad de una parcela de cantes linarenses, atendían al aporte melódico adoptado en aquellas tierras o al título que allí se les dio...” (Chaves y Kliman 136).

O sea que hasta los propios linarenses pudieron contribuir a tal “desaguisado”. No se trata sin embargo, de una cuestión similar a la adopción tardía del término ‘taranto’ en

Almería³⁴ (ver capítulo “Tarantos”). Lo que defiende aquí Chaves es la llegada de una taranta primitiva desde Linares a Almería y Murcia. Pero no se trata, asegura el autor, de un taranta en un estadio folclórico, aunque se denomine aún *cante de madrugá* y no *taranta*; no se trata ni siquiera de un cante de transición entre el fandango y la taranta, sino de un estilo ya flamenco, que aún no ha adquirido su configuración definitiva. Así pues, la taranta primitiva de Linares, una vez tamizada por su paso por Almería y codificada más tarde en el crisol de la región de Murcia, vuelve a su lugar de origen con un nombre, a veces también unas coplas y una serie de matices musicales, diferentes.

El autor basa este razonamiento en una circunstancia muy concreta: la estética flamenca de las gentes de la Baja Andalucía está presente en Jaén desde mediados del siglo XIX por mor de los circuitos profesionales del arte flamenco y el toreo, pues dicha región fue paso obligado en la ruta conocida como del “Camino Real”³⁵. Ya desde esta época, transitaban los artistas flamencos por la región jiennense para llegar a los escenarios de la capital de la Corte, haciendo parada y fonda, e incluso pernoctando, en los numerosos establecimientos que salpicaban el trayecto (227). Efectivamente, la documentación en la prensa madrileña anuncia y reseña funciones y conciertos de infinidad de cantaores andaluces de la etapa primitiva del flamenco que debieron atravesar sin duda el Camino Real al que hace referencia Rafael Chaves, siendo algunos de los más destacados El Planeta, La Nena, María Borrigo, Paquirri El Guanté y el mismo Silverio Franconetti entre otros, cuyo primer periplo hacia la capital española, en 1866, se interrumpe momentáneamente para realizar

³⁴ Adopción tardía de un término para denominar un estilo que siempre debió llamarse como al principio: Taranta-minera, según Rafael Chaves.

³⁵ Esta ruta andaluza del Camino Real se iniciaba desde Cádiz y Sevilla, cruzaba la provincia de Córdoba, pasaba por Andújar, Los Villares, Bailén, Guarromán, La Carolina, Santa Elena hasta el paso de Despeñaperros. Linares estaba comunicada con Guarromán (sólo a 10 kms) y con Bailén (Chaves y Kliman 227).

unos *bolos* en La Carolina (Chaves y Kliman 227). Parece encontrar Chaves además noticias que documentan el cultivo de *martinetes* y *tarantas* en Linares desde 1863, aunque no hallamos en el documentos referido por el autor la cita exacta o texto primitivo donde se mencionan tales datos (ver capítulo “La Taranta”)³⁶.

A esta trascendental circunstancia, añade el flamencólogo madrileño, otra no menos importante que ya adelantaba José Luis Navarro y que nos sitúa en 1848, en los antiguos asentamientos mineros de *Arrayanes*, enclave donde muchos andaluces occidentales sufren su condena a trabajos forzados y que constituye otro de los contextos del trasvase de sones flamencos a los pagos jiennenses a mediados del siglo XIX. Estos sones serán absorbidos y transformados en los cantes autóctonos, principalmente, fandangos cortijeros, rondeñas de paso y ‘malagueñas de la zona’, según Chaves (220). Asegura el autor que lo importado a Jaén desde la Baja Andalucía consiste principalmente en la tradición romancística, en las reglas cantaoras del fandango andaluz, en la cadencia andaluza y en cantes primitivos como la *Zarabanda*, que ya han caído en desuso en su lugar de origen.

Desgraciadamente, aunque el planteamiento que hace aquí el investigador madrileño tiene una base documental fuerte y es de suponer que efectivamente así ocurriera lo que plantea, no termina de acreditar que la taranta tuviera ya carta de naturaleza flamenca antes de su periplo por tierras almerienses y murcianas, pues los estilos folclóricos que los artistas han ido aflamencando a lo largo de la historia de este género artístico no han seguido un orden cronológico ordenado. Pensemos, por ejemplo, en la tardía incorporación de la *Bambera* al repertorio flamenco, estilo folclórico que adquiere estética flamenca en las voces

³⁶ Al parecer se refiere Rafael Chaves a un “bando de buen gobierno” fechado en 1863, hallado por Juan Sánchez Caballero y comentado en su artículo, “La vida cotidiana” de la obra *La minería en Linares (1860-1923)*. Pero, como decimos, no hallamos la referencia concreta a las tarantas en él (Artillo et al. 192).

de la Niña de los Peines, Pepe Pinto y Gracia de Triana (acompañado el estilo a la guitarra con el compás y la armonía de los fandangos de Huelva) y que no se registrará ya asimilado a las formas de la soleá por bulería hasta 1968, en la voz de Naranjito de Triana con la guitarra de Paco de Lucía (Navarro & Trigo 1993: 178).

Otra de las justificaciones que Rafael Chaves presenta para demostrar que la taranta tiene su origen en Linares tiene que ver con la forma en que evolucionan los fandangos alpujarreños almerienses, cuestión que hay que relacionar con dos tipos de fenómenos sociológicos: por un lado, la mencionada emigración de mineros de Linares a la Sierra de Almagrera y por otro, el transporte de mineral por el eje Berja-Dalías-Adra, desde la sierra a la costa almeriense, que comprende una dispersión de estas formas musicales a través de los pueblos diseminados por la ribera del río Andarax . Ejemplos claros de lo defendido por Chaves aquí serían las famosas *arrieras* del Campo de Dalías, registradas por Manolo de la Ribera (que principian con la letra: “*Como mi mula no hay una*” (RCA scl 1-2452) y el *Fandango del Parral*, de Laujar de Andarax. Dos cantes prácticamente análogos en los que vislumbramos la base melódica del cante de El Morato³⁷. Así pues, Chaves asegura que estos fandangos alpujarreños, aunque contienen un carácter *atarantado* de base, permanecerán aún en estado folclórico durante la primera etapa de explotación de las cuencas de la Sierra de Gádor, desde 1838 hasta 1845. Y se utilizarán principalmente como vehículo del trovo y como coplas de

³⁷ Es sobre todo la actividad relacionada con la industria de la uva de exportación de Almería la responsable de la llegada de este tipo de fandangos a la capital. Gaspar Vivas los tomará como base de inspiración para su famoso “Fandanguillo de Almería”, que coincide melódicamente con el registrado por Manolo de la Ribera con las coplas “*Pronto se hará popular...*” y “*Viva el reino de Almería...*” (Hispavox HH 16-368); y “*Lo conoce el mundo entero...*” (RCA scl 1-2452). Y que a su vez, como muy bien apunta Chaves es homologable al conocido como Pérez de Guzmán. Este estilo puede ser considerado, junto con la bandola del Brevia y alguno más, como uno de los fandangos primitivos fundamentales, extendidos por gran parte de la geografía andaluza y objeto de atribuciones zonales y filiaciones personales diversas.

acompañamiento de ciertos bailes (*catetos, robaos y mudanzas*, etc.). Pedro Fernández Riquelme asegura que aunque reciben diversas denominaciones según las localidades, el fandango en Almería y sus derivados poseen una línea melódica muy similar: el “Enreílo” en Fondón, las “Murcianas” en Albánchez y Lubrín, los “Robaos” desde Adra a Berja y toda la zona de Murtas (ya en la Alpujarra de Granada), las “Toreras” de Huécija (en Sierra de Gádor) y las “Parrandas” en Zurgena (en la frontera con Murcia)³⁸.

Chaves nos dice que no será hasta la llegada de la mano de obra linarense cuando adquieran entidad flamenca; que de toda esta dispersión del fandango alpujarreño, sólo existe un enclave en el que se convertirá en taranta, que es precisamente aquél donde vive el minero jiennense:

Estos giros fandagueriles propios pensamos van a sustanciarse definitivamente en los cantes de la Sierra de Almagrera y Bédar con la llegada del contingente de mineros linarenses que aportan mano de obra cualificada. Será (...) en esta zona, no en otra, donde se puede hablar propiamente de cantes mineros específicos de Almería: las mineras (223).

Suponemos que a esto se refiere Rafael Chaves cuando añade que los linarenses emigrados a Almería aportan una nueva intención al cantar el trovo, “más atarantada” (225). Los mineros jiennenses emigrados a Almería se encuentran sobre todo en las minas de plata y plomo (y más tarde hierro) del entorno de Sierra Almagrera, con Herrerías, Bédar, Cuevas de Almanzora, Vera, Garrucha, Turre; y Sierra Cabrera, y las localidades que van desde Carboneras hasta Níjar. Es este el razonamiento del investigador a la ausencia de cante

³⁸ A esto habría que añadir otros como el Parral de Laujar de Andarax y muchos otros que, trasplantados en Linares y Murcia, también sirvieron de cauce de los cantes del trovo alpujarreño y que la nueva situación socioeconómica, con todos sus agentes activos –arrieros, mineros, fundidores, campesinos, cantaores profesionales más tarde, etc.), irían modificando hasta materializarse en taranta.

minero propio en la capital, exceptuando el barrio de El Ciego de la Playa, Pescadería, donde se localiza la Fundición ‘Santo Tomás’ (152-153). Tanto El Marmolista como Chilares, aprenden sus estilos mineros en el entorno de aquellas poblaciones y triunfan en la ciudad de Almería con un tipo de cante que en principio no se cultivaba en el ámbito urbano. Es de vital trascendencia, además, asumir las consecuencias de su mayor proximidad con la frontera murciana y de la intensa red de conexiones existente entre los mencionados cotos mineros almerienses y la zona de Cartagena y La Unión.

La teoría que expone aquí Chaves es muy lógica y más que probable, pero desgraciadamente no hay pruebas fehacientes que la confirmen de forma categórica, entrando quizá a veces en contradicción con otros datos aportados en su libro. Por ejemplo, si le prestamos credibilidad al ya referido relato de Carmen de Burgos Seguí, “Colombine”, donde se aseguraba que ‘tarantos’ era la expresión que designaba a los mineros almerienses emigrados a la cuenca de Linares (Sevillano 74), ¿no es extraño que no empiece a usarse el término en dicha localidad referido a los cantes de los mineros, antes que en Almería?

De cualquier modo, todo esto demostraría, entre otras cosas, que si bien la migración es un factor determinante en la consideración de las tarantas como estilos de ‘ida y vuelta’, también lo es la actividad alrededor de la mina: arrieros, tartaneros, tratantes y marchantes que trasiegan entre cuencas, fundiciones y lavaderos de diferentes regiones, descansando en las posadas, tabernas, ventas y aguaduchos del camino y afinando su tradicional afición al trovo. Dice Chaves que esto explicaría por qué algunos estilos mineros que se consideran propios de una región determinada relatan en sus más letras tradicionales acontecimientos de otra (221). Y pone como ejemplos de este fenómeno, entre otros, las coplas clásicas de la “mal

llamada” murciana, las de la Taranta de La Gabriela y su antecedente, Taranta de El Nene de las Balsas.

Así es como se explica, por ejemplo, que el Nene de las Balsas cante la primera minera considerada puramente unionense (según nos informan los Cancioneros murcianos), precedente según Chaves, de la célebre Taranta de La Gabriela, y que algunas de sus coplas más clásicas no hagan referencia a sucesos acaecidos en Murcia, sino en Linares o Almería³⁹:

La máxima divulgadora de ambos cantes fue la Niña de los Peines, quien lo registró en tres ocasiones: (...) en todas con la siguiente letra: “*Siquiera por caría; / ¡para, para carretero!; / Llévame por caridad / a las Minas del Romero*⁴⁰, / *porque acaban de asesinar / al hermano que más quiero*”. Esto constata un claro trasvase de hechos noticiados en Linares a La Unión, que se divulgan a nivel popular por mineros, cantaores y troveros como el Morato, cantándose bajo otros sonos (241).

Complejo pues el sistema de relaciones que establecen las idas y venidas de los cantes y sus coplas y lo que es peor, difícil de constatar. Otro ejemplo de nomenclatura engañosa para Chaves es *el cante* de Pedro El Morato, pues “se sabe”, nos dice, que en Linares existía una modalidad de *malagueña de madrugá* (la *madrugá de Jaén*) de idéntica estructura melódica a la de El Morato, que cultivaron cantaores como el Tonto de Linares, y que se exportará fuera de la localidad, principalmente a Almería, de donde volverá reformulada por el acento almeriense y en la voz del propio Morato, que recaló en Linares (229). Pero nos resulta extraño que el autor no vuelva a reiterar este dato en los apartados específicos dedicados tanto

³⁹ Apunta también que la letra que graba el Niño de Las Marianas para su versión de la Taranta de El Nene de las Balsas: “*No se asuste usted, señora / que es un minero el que canta / con el polvo de la mina / tiene rota la garganta*”. Se trata de una variante proveniente de otra de los *cantes de madrugá* de Quesada, recogida por Vallejo Laso. Lo cual viene a corroborar de nuevo, según Chaves, el traslado de algunos repertorios de madrugás jiennenses a las cuencas de La Unión y Cartagena (251).

⁴⁰ La mina del Romero está en el camino de Arrayanes.

a la Minera como al Taranto de Pedro El Morato. Sí lo hace en cambio, en el apartado dedicado a la taranta de El Tonto de Linares donde, a raíz del testimonio facilitado por Rafael Romero “El Gallina”, lo considera depositario de la *madrugá de Jaén*, pero admitiendo la influencia de la estructura musical del trovero almeriense, El Morato.

Sustentar todo esto documentalmente exige un ejercicio de recopilación de testimonios orales y suposiciones tan notorio que al final difícilmente pasa de ser una hipótesis, por mucho que nos gustase que este proceso hubiese sido realmente así. El certificado de la estancia de Pedro El Morato en Linares se encuentra en los versos de una copla incompleta que aporta el testimonio oral de la familia Segura de Antas, familia de hortelanos de la localidad de Vera (Almería), de quien se supone fue pariente el célebre trovero (Torres 1995: 126). Y a pesar de ello, Rafael Chaves insiste en que la estancia de Pedro El Morato en Linares está suficientemente probada (327).

Por otra parte, sí documenta el investigador madrileño otros datos interesantes que confirman la existencia de nuevos vectores de difusión de cantes almerienses en Linares o, como dice el autor, de su “estética”: nos referimos a la lista de empresarios almerienses, dueños de cafés cantantes en Linares, como El Café de Marín (José Marín Casado, 1833-1901) o El Café de los Merelos, regentado por una familia oriunda de Almería (229). Ni que decir tiene que esto también implica que los artistas invitados a los cafés de esta localidad vuelvan a sus lares de origen con cantes linarenses aquí aprendidos.

Aprovechamos lo dicho para dejar claro que en Linares, entre 1868 y 1918, se abrieron diecisiete cafés cantantes, entre los que figuraban *El Recreo*, *el Café Minero*, *La Amistad*, *El León*, *El Industrial* y *El Novedades*, según nos informa Ana María Díaz Olaya en su tesis doctoral *Minería, flamenco y cafés cantantes en Linares (1868-1918)*. En 1886 se quejaba en su famoso

informe Enrique Naranjo de la Garza de la falta de interés en el proletariado por toda aquella manifestación cultural que no redunde en toreo y flamenco:

“No existen Ateneos; hay casinos de recreo, pero es el juego el exclusivo entretenimiento (...) y puede decirse que no hay diversiones públicas donde el obrero concurra, exceptuando las corridas de toros y los cafés cantantes, que siempre están llenos, prefiriendo a la música, comedia o zarzuela el llamado cante flamenco de los gitanos y gitanas (...)” (Naranjo 1886, citado en Artillo et al. 194).

Y aunque entre el vasto número de documentos analizados por Ana M^a Díaz Olaya, procedentes de la prensa local de Linares y de sus archivos municipales –que, sobre todo a través de la denuncia, describen con todo lujo de detalles las formas y lugares de diversión del minero-, no figura aún ni un solo nombre artístico reconocido en el mundo del cante flamenco. Si bien es cierto que ratifican una contundente presencia de aficionados anónimos al mismo:

Pero, ¿quién cantaba y bailaba en estos cafés? En ningún momento profesionales, sino gente de la calle, contratada y convencida por despiertos empresarios y llevada a los tablados a ejecutar lo que hasta ahora habían guardado recelosamente bajo la luz de un candil a cambio de comida caliente y algún real, en los mejores casos (96).

Sabemos que Linares era lugar de paso para todos aquellos artistas notables que en su viaje hacia Madrid hacían escala en la famosa ciudad jiennense y que allí tuvo lugar la transmisión de cantes de la tierra, por parte de los mineros aficionados de los que nos habla Díaz Olaya a los profesionales punteros que luego impresionaron las primeras tarantas de la discografía flamenca. Nos referimos a cantaores como Manuel Torre (Urbano 1982: 29), o el Cojo de Málaga, quien con dieciocho años estuvo en Linares y tuvo la oportunidad de aprender tarantas de dos maestros locales: el Grillo y

el Sordo (Navarro 1989: 81). También contamos con testimonios (algunos más fiables que otros) que sitúan la comunicación de tal herencia en el Madrid de los comienzos de la Ópera Flamenca, cuando los cafés cantantes entraron en decadencia y el cantaor profesional se vio de nuevo abocado a la subsistencia en la juerga privada de las ventas y colmaos. Este es el caso de Escacena y el mismo Manuel Torre, quienes alternaron allí con el cantaor linarense Basilio, emigrado a la capital española al desvanecerse el esplendor flamenco de su ciudad natal (Navarro 1989: 71)⁴¹.

Ana María Díaz Olaya afirma que fueron los almerienses los que acudieron en busca de trabajo a las minas de Linares, pero que existen indicios -no indica cuáles-, procedentes del siglo XVIII, que manifiestan la existencia de cantes mineros en el seno de las minas linarenses, no denominados tarantas hasta después de la mitad del siglo XIX. Suponemos que se refiere la investigadora al cancionero de Quesada y su repertorio de cantes de madrugá.

Puede que el esclarecimiento de este dilema pase por la investigación de las zonas mineras de Huelva, que recibieron la migración de mineros almerienses asentados en Linares hasta el cierre de sus minas y que sin embargo no dejaron la impronta de su cante por tarantas en el seno de la música popular onubense.

Conclusión

De forma general, detectamos cierto vacío en las investigaciones flamencas entorno a las posibles repercusiones de la minería jiennense del periodo anterior a 1850; vacío motivado seguramente por la falta de documentación que persiste en relación al trabajo de la arriería de

⁴¹ Antonio Mairena cuenta una anécdota acaecida en Los Gabrieles de Madrid – no es necesario decir que condimentada con grandes dosis de fabulación-, en la que tras escuchar cantar a Manuel Torre por tarantas, Basilio termina rompiéndose una botella en su propia cabeza y Chacón intentando arrojarle por un balcón (Mairena 1976: 76-77).

esta provincia y los movimientos migratorios de la población de Linares, en especial, en épocas de crisis como la del citado periodo 1839-1845.

Quizá algo que olvidamos y que deberíamos tener muy presente es la circularidad cíclica que implica la dialéctica de los cantes de ‘ida y vuelta’ en general; la libre circulación de las formas musicales es periódica y renovada; se produce más de una vez en cada región - en realidad, multitud de veces-, en diferentes épocas y a través de diversos vectores de transmisión. No creemos que sea posible establecer estas idas y venidas sólo en función de las fechas señaladas como inicio y fin de cada boom minero en diferentes regiones⁴². Suponemos además, que cuando se hicieron más notorios los avances de la modernidad, el aumento en la inmediatez, intensidad y periodicidad de la comunicación entre regiones y yacimientos a través de la implantación del ferrocarril, debió redoblar este proceso de circularidad de forma exponencial. De esta forma, como afirma Génesis García Gómez, “un mismo hombre pudo haber trabajado en todas las explotaciones mineras de Almería, Murcia y Jaén a lo largo de su vida (...)” (García, 1996: 9). Del mismo modo se posiciona Cristina Cruces, quien considerando el flamenco como unos de los rasgos identitarios de Andalucía, encuentra no obstante en los cantes mineros la síntesis de una experiencia laboral y vital compartida entre obreros, independientemente de su región natal:

Podemos y debemos hablar, así, de identidades étnicas diferentes en la situación de encuentro que se produjo al llegar los andaluces inmigrantes a la región minera murciana, aunque la situación de clase –y la identificación colectiva como obreros– fuera común para andaluces y unionenses. En este último sentido (identidad andaluza/identidad murciana) lo interesante del cante minero es que no quedó, como sucede en casos de

⁴² A partir de las fechas claves de las grandes migraciones se trata de establecer en orden cronológico los trasvases estilísticos en función de los migratorios. Cuando la realidad es mucho más compleja. No podemos olvidar que los cotos mineros de otras zonas almerienses comienzan a explotarse en periodos que coinciden con el auge minero de Cartagena, por ejemplo, las minas del valle del Andarax, entre otras.

emigración más recientes, como un elemento de diferenciación del grupo minero inmigrado, segregado del murciano. Por el contrario, el proletario andaluz y el oriundo de otras zonas de Murcia se encontraron en una misma situación de clase, y el cante minero sincrético resultante fue matrimonio pacífico de andaluces y no andaluces que coincidieron como clase en una situación histórica y espacial específica (Cruces 1993: 51).

Ya en el marco de los profesionales y aficionados del cante flamenco que intercambian y recrean *cantes de las minas* en escenarios de salones, cafés y teatros, en tabernas, fiestas privadas y demás contextos posibles de su difusión, se multiplicarán por decenas las ‘fuentes’ cantaoras, los maestros y los discípulos transmisores de tarantas y por supuesto, sus denominaciones.

De todos modos, aunque resulte algo kafkiano en lo que a materia flamenca concierne (la investigación flamenca a veces en efecto lo es), sabemos que estos datos sólo pueden unas veces arrojar sospechas, otras reforzar turbiamente hipótesis e incluso a veces confundir y derivarnos hacia conclusiones erróneas. No es fácil hacer una valoración de estos datos a menudo recogidos o sistematizados de forma bien incorrecta, bien incompleta. Pero aun cuando nos encontrásemos ante estadísticas absolutamente pulcras y objetivas, dicha valoración final puesta en el contexto del flamenco podría volverse en contra del flamencólogo. Pues, si adoptamos, como hacía Génesis García Gómez al estudiar el trovo, una perspectiva teórica opuesta a la defendida por Menéndez Pidal sobre la autoría colectiva de la poesía popular, esto es, apoyados en Gastón París y su teoría del autor individual (2004: 34), podemos asegurar que entre flamencos la sola presencia de un cantaor de fuerte personalidad, en el lugar y momento idóneos, puede contener el germen de toda una cadena de transmisión que aumenta exponencialmente la difusión de un estilo (en variantes). Por poner un ejemplo simple: con que Silverio Franconetti actúe en Córdoba dos o tres veces

(Salinas 170) tienen los aficionados y profesionales de la ciudad califal más que de sobra para sentar las bases de las variantes cordobesas por soleá de Triana. Fijémonos si no en la huella que dejó el trovero Marín en Cartagena, según Génesis García: un solo personaje, el gran José M^a Marín, sentando las bases de toda una tradición regional, la del trovo murciano, que se diferencia claramente de su antecedente alpujarreño en el academicismo del que hacía gala su mayor representante (García Gómez, 2011: 30).

¿Es por tanto la migración un factor que nos impide indefectiblemente encontrar la verdadera y primigenia pertenencia, zonal y/o personal, de cada subestilo minero? Pensamos que así es en efecto hoy por hoy. Rafael Chaves se arriesga y realiza un esfuerzo titánico de recopilación de datos y de reflexión sobre los mismos absolutamente necesario para avanzar en nuestro conocimiento profundo del fenómeno. Pero ¿acaso no nos limita la condición itinerante de estos cantes para establecer de manera taxativa a qué lugar ‘pertenecen’ los rasgos musicológicos definitorios de cada cante? ¿Es esto posible a tenor de la documentación de que disponemos? ¿No es además el flamenco un “continuum” musical que juega día a día entre la tradición y la innovación/contaminación? ¿No sería además necesario identificar y definir primero dichos rasgos musicológicos de forma aún más ajustada? Si no se afinan estos conceptos ni se condicionan temporalmente, tendremos que contentarnos con hablar de “uso compartido” entre tres o más provincias en la mayoría de los rasgos musicológicos propuestos como definitorios de cada zona. En los apartados subsiguientes exponemos con detalle los que la literatura flamenca ha referido, pero será a través de nuestro estudio estadístico y computacional como esperamos confirmar si hay alguno(s) que realmente se ajuste incontestablemente a la atribución zonal propuesta.

2.2.5. Rasgos propios del cante linarense, almeriense y murciano en la literatura flamenca.

Teniendo en cuenta todo lo expuesto hasta ahora, dudamos en algunos casos de la validez de planteamientos localistas a la hora de estudiar rasgos musicológicos. Como mucho, podríamos decir que dichos rasgos responden quizá a un momento más actual y evolucionado del género minero flamenco y que en muchas ocasiones no es posible encontrarle un uso local exclusivo. Estas son las características definitorias de la taranta de Linares propuestas por Chaves (231), que contienen supuestos rasgos del modo linarense de ejecutar las tarantas:

1. Cante “recio”, “dúctil”, “melancólico” y “difícil”, en líneas generales, aunque dependerá de las facultades cantaoras del intérprete el énfasis de una u otra cualidad.
2. Preferencia por el sostenido de notas, tratando de evitar las cadencias propias del fandango primitivo en el que se cimenta. Sospechamos que para Ortega esto es una característica compartida entre todas las escuelas cantaoras de los *cantes mineros*, pues en casi todos los subestilos aparece esa tendencia a jugar con los cromatismos de algunos de los grados de la escala *frigia*.
3. Desinencias muy semitonadas a modo de “leve mecido” en los tercios impares. Rasgo este compartido con La Unión, según el investigador (307). Nos asegura que dicha cadencia sin entonar pudiera provenir de las *tonás gañanas*, pues se asimila a un voceado, en la parte final del tercio, sustituto de las primitivas ‘llamadas de paso’ entre campesinos, arrieros o mineros. Más tarde, dichos voceados se enriquecerán con melismas, ya en un ámbito profesional del cante.

4. “Nota de paso y apoyo en la entrada del tercer tercio”. Se refiere aquí Chaves a una característica propia, aunque no exclusiva, de la Taranta de El Cabrerillo (para Ortega, “taranta clásica”) y que se contamina hacia otras modalidades. Describe Chaves su carácter funcional como “punto de inflexión al cante, manteniendo un componente de expectación”. Más adelante veremos que Ortega la incluye en la lista de características generales de los cantes de las minas; como uno de las fórmulas o giros que suelen usarse como pasaje puente para ligar los tercios segundo y tercero.
5. “Apéndice tonal escalado y ascendente al final del quinto tercio”. Se referirá frecuentemente a esta escala ascendente como “apéndice tonal linarense”: posible influencia del fandango lucentino etiquetado por Chaves como Dolores de la Huerta 3, donde aparece este apéndice de forma esquemática. Las versiones barrocas del mismo son más patentes en las grabaciones modernas. El autor contrasta este rasgo al “modo descendente carolinense”.
6. Realce especial de los semitonos contenidos en las melodías de los tercios impares dentro de un subgrupo específico de tarantas de Linares, -como la mal llamada “murciana”-. Es éste para Chaves su rasgo más distintivo.

Frente a esto, las cualidades musicológicas de tradición almeriense comienzan a ser expuestas en *Los Cantes Mineros a través de los registros de pizarra y cilindros* a raíz del análisis que su autor hace del viejo cilindro de Manuel El Sevillano, donde interpreta un estilo rebautizado por él como “Cartagenera de El Niño de San Roque”. Según Rafael Chaves, este cante posee un claro “sello” almeriense porque se cumplen los siguientes requisitos (80):

1. Austeridad melódica. El cante almeriense se caracteriza por contener tercios escuetos y recortados, frente a la expansión melódica linarense y unionense⁴³.
2. Alternancia simple de pregunta/respuesta musical en los tercios impares e impares respectivamente. Característica propia del fandango folclórico primitivo en general, que quizá se mantiene con más fuerza en la región almeriense precisamente debido a esa falta de recreación melódica apuntada en el punto anterior.
3. Desviación semitonada del arranque del primer tercio, ajustada a la forma quebrada del verso. José Ortega también considera (aunque sin mucha convicción) este rasgo como propio de Almería, o al menos se hace eco de este dogma, aceptado por la inercia reiterativa de lugares comunes a veces muy presente en la Flamencología. Nos dice Ortega que a veces, en su aspecto musical, el primer tercio anticipa esquemáticamente la melodía que luego aparecerá desarrollada en el resto de los tercios impares (26). Considera que las tarantas almerienses, aparte de ser de naturaleza más sencilla, se distinguen porque construyen su primer verso con el final del segundo y están tan próximas al taranto que a veces cuesta distinguirlas” (46).

⁴³ La opinión de Antonio Mairena a este respecto es totalmente opuesta: “En los tiempos de Manuel Torre había un gitano de la provincia de Jaén, Basilio, que, según decían, cantaba por taranto que era una maravilla. (...) En Jaén, en Linares, el taranto era más seco. El cante de Almería es un cante con más florituras, y en Linares se cantaba con menos melismas. Y estas opiniones se las oí a Manuel Torre, quien, como le he dicho, era un enamorado del taranto y se pasaba temporadas enteras por Jaén” (Urbano 1982: 83).

Pero lo cierto es que este rasgo formal, si bien es cierto que se observa en mineras y tarantos, no parece ser exclusivo de estas modalidades. Aparte de la malagueña de El Canario, el tercio quebrado está presente en otros lares de la tradición del fandango: en fandangos de Huelva (el Valiente de Huelva, el Cané de Alosno, etc), en la malagueña de El Mellizo...

4. Tendencia hacia la cadencia binaria. Chaves parece establecer un uso compartido de este rasgo entre Almería y La Carolina. Ello se evidencia en algunas de las descripciones comparativas con otros cantes que el investigador realiza, como por ejemplo en la de la Cartagenera de El Mochuelo, donde afirma que ésta posee “ciertos arrastres carolinenses por su marcada tendencia binaria” (103).

Al referirse a las características definitorias generales del cante linarense y del murciano, Rafael Chaves establece que las desinencias de los tercios impares de las tarantas pueden ser complejas, linarenses, o secas, unionenses (307).

Por último, José F. Ortega afirma que una de las características musicológicas de algunas cartageneras es la repetición del primer verso para formar el segundo y que puede ser considerada esta particularidad literaria como propiamente cartagenera (32).

Si observamos con detalle en qué registros de la muestra se da la aparición reiterada de todos estos rasgos, nos hallamos con que se trata de particularidades expresivas que el intérprete elige de manera opcional, normalmente en consonancia con sus facultades vocales y/o la fuente de la que aprende el estilo en cuestión. Y que no se cumplen de manera sistemática en las diferentes versiones de un mismo estilo. Determinar además cuál de estos rasgos es oriundo de Almería, Linares o Murcia es una tarea prácticamente imposible por la naturaleza itinerante de los cantes mineros y de sus antecedentes folclóricos.

2.3. Cantes de *madrugá*.

Actualmente no supone novedad alguna establecer una filiación directa entre las malagueñas de *madrugá*, el fandango de Lucena y la taranta. Pero si uno acude a las fuentes de que disponemos y reúne, contrasta y analiza todas las descripciones musicales que historiadores, periodistas, músicos e incluso cantaores, han hecho del cante de *madrugá*⁴⁴, descubre con gran desencanto que no sólo carecen de uniformidad, sino que en ocasiones hasta son contradictorias. Las características musicológicas que definen esta relación de procedencia no están aun perfectamente concretadas y creemos pertinente hacer memoria de lo publicado a este respecto.

2.3.1. Malagueñas de *madrugá* primitivas.

Hasta la publicación de *Los Cantes Mineros a través de los registros de pizarra y cilindros*, siempre hemos recurrido, para acercarnos a las primeras noticias documentadas sobre los albores del cante de *madrugá*, a tres fuentes fundamentales de finales del siglo XIX y principios del XX: las colecciones de cantes murcianos de Julián Calvo, Pedro Díaz Cassou y José Verdú. Sin embargo, Rafael Chaves intenta desplazar geográficamente a la provincia de Jaén, concretamente a la Sierra de Quesada, el foco de documentación más remoto sobre estos cantes protoflamencos y también trata de distanciarlos cronológicamente hacia finales del

⁴⁴ Aunque hoy día ya se conecta también con los cantes de laboreo en el campo y en la mar y con los “cantes de rondar”, lo común ha sido encontrar este cante relacionado con el minero, que solía finalizar su jornada de madrugada. Normalmente hacía dos entradas, o turnos. “El primero a las 8 de la mañana y el segundo a las 5 de la tarde, aunque era muy frecuente el “endoble” que consistía en hacer las dos entradas de un día (de 8 de la mañana a 2 de la madrugada), descansando el día siguiente y evitando perder gran cantidad de tiempo en los desplazamientos entre el trabajo y la casa. Hasta el primer tercio del siglo XX no se prohibió este tipo de jornada, quedando sólo admitido, para minas muy alejadas de las ciudades, el denominado “endoble cortado” que consistía en 8 horas de trabajo, con descanso de 4 horas y otras 8 horas de trabajo, descansando después un día. Consultado en http://www.proyectoarrayanes.org/cultura_y_sociedad.php, el día 16 de febrero de 2012.

siglo XVIII. El problema, no obstante, está en que no hallamos en el texto del flamencólogo madrileño ninguna referencia concreta a fuentes tan primitivas. En su lugar, se alude al actual alcalde de Quesada (desde 1993) Manuel Vallejo Laso, quien parece ser el encargado de recopilar las primitivas *madrugás* de su pueblo en un cancionero y publicarlo en 1991⁴⁵. Tenemos que decir, en honor a la verdad, que sin ánimo de poner en tela de duda que estas coplas pertenezcan al folclore de Quesada, no estamos ante un estudio ni riguroso ni exhaustivo (en palabras del propio autor); realmente no llega a la categoría de “estudio” pues no existe bibliografía ni referencia alguna a otras fuentes de investigación. Desgraciadamente nada en este cancionero lo ubica como documento valioso de demostración de hipótesis alguna. Manuel Vallejo Laso considera la *madrugá* de Quesada como una de las manifestaciones líricas que evolucionaron a raíz de las *moaxajas* y *jarchas* mozárabes. Está emparentado este género por tanto con las *cantigas de amigo* y las *cantigas de amor* galaico-portuguesas, entre otros subgéneros poéticos de la lírica primitiva popular andaluza como las *albadas*:

“canciones amorosas que trataban de la separación de los amantes con la llegada del amanecer tras haber pasado juntos la noche. Los enamorados son siempre mujeres casadas. Aparece como elemento esencial el ‘canto del vigilante’, que alerta a los enamorados de la llegada del nuevo día (sustituido a veces por el canto de un pájaro o gallo) y el adiós de los amantes” (1991, ¶ 4).

La pervivencia de muchos de los elementos propios de la lírica popular primitiva andaluza de temática amorosa se evidencia en casi todos los estilos flamencos; en el tratamiento del tema amoroso de forma general (Felkel 1988), y en concreto, en las *alboreás* que tan directamente beben de las baladas medievales castellanas. Sin duda, esta tradición

⁴⁵ Citado a su vez por Escribano & Varela 1991. 46-47.

poético-musical se perpetúa también en las *madrugás* o los cantes de rondar, que en 1888 el compositor José Izenga (1828-1891), consideró en su cancionero, *Cantos y bailes populares de España*, como “pieza obligada de los mozos para rondar a las mozas de su preferencia: novias o amigas”. Pero el cancionero de Vallejo Laso está exento de datos que permitan realizar una datación correcta de cada copla. Ni rastro de esa supuesta documentación que revalide algo que puede ser muy probable: que este repertorio de coplas o de cantes de la sierra de Quesada se cultivasen al menos desde finales del siglo XVIII. De hecho el propio Manuel Vallejo Laso asevera:

“Al parecer este cante [la *madrugá*] emana del Levante y hoy es prácticamente desconocido en nuestra localidad salvo en contadas ocasiones. Según Cesáreo Rodríguez Aguilera [1916-2006] ‘tenía acento propio de fandanguillo, pero con música de cante grande, áspera, sobria y viril. La cantaban los hombres cuando, solitarios a pie o con sus caballerías, se dirigían a los trabajos del campo, además de en algunas fiestas y con irónico juego gramatical’ (1991, ¶ 11)⁴⁶.

Hay que seguir buscando por tanto pruebas más contundentes y fiables de la más que probable existencia del cante de *madrugá* en tierras jiennenses.

Pero antes de proseguir con este supuesto papel generatriz de las primitivas *madrugás* de Jaén, veamos por qué viajamos a la Sierra de Quesada, puesto que sorprende cuanto menos la referencia a un enclave tan desconocido y alejado en principio de la demarcación territorial que marcan las explotaciones mineras del levante andaluz.

El itinerario de los cantes de *madrugá* desde los pueblos de la Sierra de Quesada hacia los cotos mineros lo explican Antonio Escribano y Rafael Valera, en su obra *Linares. Cuna del cante minero*: “Quesada fue una de las localidades a las que se enviaba a los mineros enfermos

⁴⁶ Tampoco revela Manuel Vallejo Laso la fuente exacta de la cita del conocido Cesáreo Rodríguez Aguilera.

de Linares, Centenillo y La Carolina para que se oxigenaran, en los meses de estío, debido en ocasiones a la suspensión del laboreo minero por mor de la descomposición de agua infiltradas en algunas minas y las infecciones consecuentes. Su traslado a la sierra restauraba o mejoraba los pulmones de los mineros” (Escribano & Valera 2009: 64-65). De esta circunstancia se presume que los operarios convalecientes, una vez rehabilitados, pudieron ser los agentes responsables del trasvase del primitivo repertorio de cantes de rondar de la Sierra de Quesada a Linares⁴⁷. Añaden además estos autores que el pueblo de Quesada, es decir, Jaén, se comunica con la zona de Baza a través del puerto de Tíscar. Este puerto, fronterizo con Granada en la parte que esta última se une a Almería y Murcia, y es por tanto el enclave a través del cual se establecería el lógico trasvase de mineros de Jaén a las provincias de Murcia, pues es el camino más corto para llegar a Cartagena y La Unión (260 citado en Chaves & Kliman 241).

El contenido del Cancionero de Quesada parece albergar las coplas que se usaban para entonar dichos antiguos cantes de rondar, y son casi todas alusivas a la madrugada y la alborada. *“en la madrugada vengo/ abre que soy el moreno/ y traigo tres puñaladas/ en el ala del sombrero”*, *“Agua bendita llueve, / pronto caerán las canales; / ábreme cielo la puerta/ si no quieres que me cale”*, *“Los pajaritos y yo/ nos levantamos a un tiempo. / Ellos cantan al alba. / Yo a llorar mis sentimientos”*. Algunas de estas letras de cantes protoflamencos se encuentran en cantes mineros jiennenses y otras se han registrado incluso por soleá y por fandangos de Lucena en discos de El Cojo de Málaga y El Niño de Cabra. Indica Chaves que este último cantaor fue amigo del popular arriero en Guarromán y Linares, Bartolomé Fariñas, también conocido

⁴⁷ Apunta también Chaves la posible presencia de oriundos de Quesada trabajando en las minas de Linares (235).

por su faceta de cantaor, de quien deduce el flamencólogo que El Niño de Cabra pudo haberla aprendido (234).

Si tomamos como cierto que los *cantes de madrugá* documentados más primitivos son los de la Sierra de Quesada de Jaén, percibimos aún un problema grave en esta argumentación que a nuestro modo de ver, radica en que no aporta ninguna información de carácter musical que refute el parecido melódico de estos cantes con las futuras tarantas flamencas, sino literario: “han sido documentadas como cantes de la sierra de Quesada al menos desde finales del siglo XVIII, presumiéndose en ellas **–merced a alguna de las letras de su cancionero recopiladas por Manuel Vallejo Laso–**, encuentros musicales evidentes con algunos cantes mineros jiennenses” (Chaves y Kliman 234). Y si bien es cierto que en la etapa primitiva del cante muchas estructuras melódicas solían identificarse por sus coplas más populares, no podemos eludir que en este planteamiento hay un salto de lo literario a lo musical que desgraciadamente no permite a Chaves ir más allá de lo hipotético.

Quizá por ello, el autor madrileño abunde en aportar el mayor número de documentos posibles que sumen a su argumentación y confirmen la antigüedad del cultivo de los cantes de madrugá en la provincia jiennense, sobre los que haremos un breve repaso a continuación. Pero antes, con la intención de salvar este vacío musicológico que deja el estudio de Chaves, nos parece fundamental traer a colación uno de los trabajos editados por Guillermo Castro sobre los fandangos de Jaén. En dicho estudio, se analizan los fandangos locales de Valdepeñas, en especial la serie compuesta de dos modalidades de fandango, también conocida como “El suelto”, a partir del *Cancionero popular de Jaén* de María Dolores de Torres. Guillermo Castro encuentra importantes encuentros musicales entre el primer cuerpo de éste y las malagueñas de madrugá murcianas que merecen ser comentadas de forma comparativa.

Por ello, volveremos sobre este aspecto para analizarlo con mayor profundidad un poco más abajo, cuando reseñemos los estudios folclóricos murcianos de finales del siglo XIX y principios del XX.

Volviendo a las fuentes documentales contrastadas por Rafael Chaves, para intentar paliar la ausencia de información de tipo musicológica sobre las madrugás de Jaén anteriormente comentada, destacamos por ejemplo la existencia de un valioso informe inédito, titulado *Linares. Documentos y apuntes de tiempos antiguos*, redactado en dos volúmenes que datan de 1892 y 1893 y cuyo autor es Francisco Ramírez. En este informe, descubierto por José Cabo Hernández, se menciona la costumbre establecida en Linares de rondar por la noche en las calles y se da cuenta además de un gran número de coplas del género que el autor ha hallado manuscritas por gente del pueblo (Chaves y Kliman 235). En este sentido, el minero (especialmente el recién emigrado y que proviene de otras ocupaciones como la agricultura), en principio, no se expresa sobre ninguna modalidad musical particular exclusiva de su cultura de trabajo, -aunque más tarde, aún en la etapa popular de las ‘tarantas’, en efecto se desarrolle una identidad laboral, expresada en formas literario-musicales-, sino sobre cantes folclóricos que son del dominio público. Lo que queremos expresar, en sintonía con Chaves (y García Matos) es que los cantes de *madrugás* eran manifestaciones populares comunes a todos los sectores proletarios de cada localidad. Y ello explica por qué no existe uno, sino varios cantes de *madrugá* y por qué, a diferencia de la levantica, la murciana o la minera, no existe una forma única de taranta (ver capítulo Taranta).

Aduce Chaves, en defensa de la configuración flamenca de la taranta en tierras jiennenses, que éstas “se cumplimentaron en su acabado flamenco con todo el acervo recogido de los cantes bajoandaluces que venían desde la provincia de Cádiz y Sevilla a su

paso por el Camino Real” (236). Y se apoya además en las investigaciones de José Cabo Hernández y en su artículo “Antiguos cantos de Linares”, donde se asegura que el fin de la etapa popular de los cantes mineros puede ser concretada en el año 1883, puesto que es esta fecha cuando el cultivo de estos cantes se propaga extralimitando el sector proletario de la mina.

Hacemos un breve inciso aquí para advertir de algo que analizaremos más detalladamente cuando hablemos sobre la naturaleza etimológica del término ‘taranta’. La hipótesis que defiende Chaves para casar la teoría de la *tarantela*, como baile terapéutico de los picados en la mina, con el cultivo de *cantes de rondar*, de *madrugá*, o *de relevo* por parte de los mineros consiste en que a éstos, frecuentemente afectados de la picadura de tarántula y otros insectos que atestaban las cuencas mineras, se les asociará la expresión de ‘atarantulaos’ o ‘atarantaos’ y, como consecuencia, se aludirá a cualquiera de las modalidades de malagueña de *madrugá* que interprete el minero como “malagueña atarantá”, “madrugá tarantá” o incluso “rondeña tarantá” (ver capítulo Taranta).

Así pues, Rafael Chaves inicia el proceso de expansión de estos cantes proto-atarantados desde Linares hacia las cuencas mineras de Almería en el momento en que los mineros profesionales linarenses acuden a las nuevas explotaciones de Sierra Almagrera (236). Defiende el investigador -quizá sin mucho respaldo documental en este aspecto concreto-, que más tarde, cuando en la década de 1860-70 se reinicien las labores mineras de Linares y La Carolina, los mineros jiennenses regresarán a su tierra de forma paulatina para su explotación, habiendo dejado ya en Almería un legado interpretativo “avanzado en el plano flamenco” (225).

Lo que parece sugerir Chaves, en definitiva, es que el flamenco “de verdad”, “el jondo”, el de los gitanos, es original de la Baja Andalucía. Desde aquí, a través del Camino Real, llegará a la “otra” Andalucía, la oriental, siendo inicialmente Jaén la receptora de este nuevo y revolucionario género artístico. Y es por ello que los jiennenses son los primeros en aflamencar sus *malagueñas de madrugá* y, por tanto, los responsables principales de dar el primer paso hacia la taranta. Pero sea como fuere, los almerienses son los segundos de la lista: los linarenses emigrados a los cotos mineros de Almería les transmiten estas formas atarantadas, siendo aquéllos los encargados de hacer el transvase último de los mismos a los aficionados murcianos, que quedan como postreros en la carrera hacia el nacimiento del estilo, pero justo en la coyuntura favorable de la aparición de los medios de comunicación de masas.

Para llegar a dilucidar esta cuestión sería necesario un agotador estudio, por rigurosamente ordenado cronológicamente sobre datos fiables, sobre el momento de cristalización de la estética flamenca en cada una de las provincias del levante andaluz. Pensemos por ejemplo en cantaores como José Yllanda, cantaor gitano linarense nacido a mediados del siglo XIX y afincado en Sevilla y Jerez, cuya notoriedad artística viene avalada por documentación escrita, así como sus recreaciones de soleares trianeras, de las cuales tenemos constancia a través de las grabaciones de Rafael Romero, El Gallina. Es curioso observar que las variantes de este cantaor presenten la particularidad de cromatizar los grados que componen algunos de los tercios de soleares trianeras de modo análogo o similar al que se usa en el Levante para alterar los de los tercios de las malagueñas en su proceso de reconversión hacia la taranta. Pudiera ser que el cantaor linarense no hace sino aplicar a otro palo flamenco, el de las soleares, una costumbre cantaora ya presente en la tradición cantaora

de su localidad. Las variantes de Yllanda por soleá de Triana quizá pudieran constituir un indicio de lo que Chaves viene defendiendo: que los cantaores jiennenses son receptores, si no inaugurales, sí tempranos de la estética flamenca en el Levante andaluz. No parece éste, en cualquier caso, un criterio muy sólido sobre el que cimentar una teoría.

Pero volviendo al itinerario que siguen los cantes de la *madrugá*, la investigación de Rafael Chaves presenta como constancia de la existencia de esta tradición folclórica entre los mineros de Almería documentos en los que no aparece explícitamente tal acepción, sino la alusión a “una manera particular y especial” de entonar canciones o fandangos. De 1850 (en su edición del 1 de julio) es la noticia que se publica en *La Gaceta de Madrid*, a propósito de la euforia minera de la Sierra de Berja y al descubrimiento de nuevos filones en la de Gádor: “...La natural alegría que en estos días se nota en la clase proletaria da mayor vida y animación a esta villa, en la que a todas horas recorren las calles considerables cuadrillas de jóvenes jornaleros, que al compás de sus guitarras y castañuelas entonan a ¡su manera! el alegre fandango y otras canciones andaluzas a que naturalmente son tan aficionados”.

Otro de los documentos aportados por el investigador madrileño es un fragmento del extenso artículo en el que un autor anónimo describe en 1874 cuanto acontece ante sus ojos en las minas del Llano de Las Herrerías (Sierra Almagrera), describiendo “las alegres coplas” que entonaban los mineros cuando se procedía a los relevos de los operarios. La temática de estas coplas hace referencia de forma concreta a los dilemas, temores y peligros a los que se enfrenta el minero a la entrada de la mina, o por el contrario, al alivio y entusiasmo del momento de la salida. Estos “cantes de relevo”, da a entender Rafael Chaves, se ubican en las mismas o similares formas folclóricas que se adjetivan con anterioridad como cantes de

rondar o coplas de *madrugá*⁴⁸. Es decir, que las *madrugás* hubieran podido ya recibir aquí la denominación de *mineras* a tenor de su nuevo contenido literario, pero reciben en cambio la de “cantes de relevo”.

De la existencia de este tipo de cantes folclóricos en la minería murciana, aunque sin recibir aún el nombre de cantes de *madrugá*, la referencia más antigua la hallamos en Cartagena, en un artículo publicado el 25 de mayo de 1841 en el Diario *El Minero*, que de nuevo alude a ciertos “cantos y voces de los trabajadores” en torno al laboreo de minería a cielo abierto (técnica de expurgo del escorial). Sospecha Chaves que seguramente se trate de antiguas malagueñas murcianas, trasladadas a la sierra pero de origen campesino. Y que el motivo de ausencia de la denominación de *madrugá* se deduce al estimar que eran cantados durante la jornada lógica para este tipo de extracción mineral, a pleno día. No será hasta 1860 cuando en Cartagena y La Unión se acometa la extracción con pozo maestro y galerías. Técnica aplicada anteriormente en Linares y Almería y llevada a cabo en Murcia por experimentados almerienses (237).

A finales del siglo XIX y principios del XX, la corriente folclorista murciana, influenciada por el Costumbrismo de origen romántico, se ocupó de la elaboración de una serie de cancioneros populares de gran trascendencia para nuestra investigación; compositores y académicos como Julián Clavo, José Izenga, Pedro Díaz Cassou y José Verdú se afanaron en la recopilación, análisis y transcripción musical de cantos y bailes populares murcianos, muchos de ellos abocados a la extinción, entre los que se encuentran nuestras malagueñas de *madrugá*.

⁴⁸ *El minero de Almagrera. Revista general de Minería*. “Cartas de un minero”. 16 de septiembre de 1874 (cit. Chaves & Kliman 237).

Alegrías y tristezas de Murcia, colección de cantos populares que canta y baila el pueblo de Murcia en su huerta y campo, es el estudio elaborado por el músico murciano Julián Calvo en 1877, donde asegura que la malagueña de la *madrugá* no pertenece en su origen al acervo folclórico murciano. De las malagueñas transcritas por este autor destaca Guillermo Castro aquellas que están en modo de Mi⁴⁹ y aunque no incluye el cante de *madrugá* en su colección, se nos informa acerca del cantaor supuestamente responsable de la introducción del estilo en Murcia en el año 1868, un tal Ginés Martínez, *el Osuna* (Castro 2011a: 99).

También se canta una malagueña que la llaman de la madrugada y no la hemos coleccionado por no ser murciana; la trajo a esta ciudad en 1868, un joven llamado *Ginés Martínez*, entendido por *Osuna*. Este canto lleva su mérito en su pesadez y la multitud de adornos que el cantor introduce; el ya mencionado Ginés Martínez la canta primorosamente, pero algunas veces hay que taparse los oídos para ciertos *cantaos y acompañantes*. Este Ginez Martínez estaba en el ejército y es natural de Murcia; en esta época vino a ver a su familia y, donde quiera que se sentaba con su guitarra a cantar la mencionada malagueña, acudía un inmenso auditorio a admirar su magnífica voz y su extraordinaria flexibilidad de laringe (Calvo 28)⁵⁰.

En 1888, el compositor José Izenga (1828-1891), estima estas malagueñas en su cancionero, *Cantos y bailes populares de España*, como “cante de ronda” o “pieza obligada de los mozos para rondar a las mozas de su preferencia: novias o amigas”. Aunque sólo presenta la notación musical de la malagueña de *madrugá* de la localidad huertana murciana de La Albatalla, diferente a la que aparece en el resto de cancioneros, señala la de la *madrugá* del resto de las malagueñas murcianas porque tiene un carácter melancólico y muy lento:

⁴⁹ Destaca Guillermo Castro las siguientes malagueñas transcritas por Calvo: “Malagueña que los mozos de la huerta y el pueblo cantan en las músicas con que obsequian a sus novias, N° 7”; “Malagueña que bailan y cantan en la huerta, N°8”; “Malagueña glosada por la bandurria, N°9”. En todas observa la presencia del V> (2011a 107).

⁵⁰ Notas que figuran en la página 28 del texto de Calvo.

Hay algunas variedades de la malagueña, diferenciándose esencialmente en estilo y movimiento la bailada de la cantada. Entre éstas existe una llamada de la madrugada porque su movimiento lentísimo, la melancolía de sus acordes arrastrándose perezosamente y la expresión lánguida y sentida de su copla, concuerdan perfectamente con el adormecimiento de la naturaleza en estas altas horas, que produce un efecto mágico cuando se escucha entre sueños a un cantador de estilo y buena voz (55 citado en Chaves & Kliman 238).

En idéntico sentido se expresa el célebre *Cancionero Panocho (Literatura popular murciana)*, escrito en 1900 por Pedro Díaz Cassou (1843-1902) y los maestros Antonio López Almagro (Profesor de la Escuela Nacional de Música) y Mariano García López (Maestro de Capilla de la Catedral de Murcia). Los autores de este cancionero transcriben en efecto la Malagueña de la *madrugá*, reiterando además la participación de Ginés Martínez, *el Osuna*, “licenciado del ejército” (Díaz Cassou et al. 1900: 6), y ampliando la nómina de cantaores notables del estilo a un gitano llamado Perico Giménez y un tal Víctor Fernández, dueño de una taberna madrileña⁵¹. Advierten, sin embargo, que la malagueña de *madrugá* reproducida en su volumen no alcanza a representar la calidad de la interpretación de *El Osuna*, cantaor a su parecer insuperable en este género. El musicólogo Guillermo Castro nos explica conceptos importantes respecto a la musicalidad de este ejemplo de Cassou, como la aparición del V grado rebajado de la voz (Sib) y la tonalidad de *Si frigio*⁵².

Entre la información aportada por el periodista José Martínez Tornel en su *Cantares populares murcianos*⁵³, todos los investigadores destacan una observación hecha por un amigo

⁵¹ Siguiendo la estela de las crónicas sobre las apariciones públicas de Ginés Martínez, El Osuna, supuesto introductor de este estilo en Murcia, descubriremos exiguos retazos, pinceladas difusas, descripciones al fin más o menos abstractas sobre el carácter musical de la malagueña de *madrugá*.

⁵² “con final en acorde de 7ª, que Ocón describe para los cantos llamados murcianas o granadinas” (Castro 2011: 109).

⁵³ Este breve volumen se distribuirá como obsequio a los suscriptores de El Diario de Murcia (Ayuso & García 7).

de aquel a través de una carta fechada en 1892, donde asegura que, junto al de cartageneras, ha presenciado el cultivo de la *madrugá* en cafés cantantes de Madrid, considerando esta última como “el canto clásico, característico de Murcia” (Martínez 48. Citado por Chaves & Kliman 239).

Finalmente, la obra de José Verdú, *Colección de cantos populares de Murcia* (1906), presenta grandes coincidencias con la obra de Cassou en cuanto a los datos sobre la gestación y popularización del estilo; reiterando el papel fundamental de *El Osuna*, pero asumiéndolo ya, al igual que lo hiciera el amigo corresponsal en Madrid de José Martínez Tornel, como un aire murciano que ha recibido múltiples transformaciones “hasta el punto de que muchos cantaores de *madrugás* lo entonaban de diversos modos estableciendo lo que se llaman estilos o especial manera que cada uno tenía para cantarlo, según las condiciones y facultades que poseían” (Verdú 1906: 13). Según nos informa Castro, la conexión musical entre los ejemplos de Cassou y Verdú es también muy fuerte, pero la *madrugá* transcrita por este último parece haber evolucionado más hacia la elaboración flamenca, pues entre otros aspectos, presenta tercios más desarrollados (especialmente el primero y el último). Los cinco tercios que componen la *madrugá* reproducida por Cassou se han ampliado en la de Verdú a seis, por repetición del tercero al comienzo del cante, aunque la melodía de caída sufra una leve transformación. Esta observación revelada por Castro en su estudio nos parece sumamente interesante, pues abre una nueva vía metodológica en el estudio musicológico comparativo de los cantes flamencos y los folclóricos:

A la hora de añadir tercios a cantos anteriores de cinco, no siempre que se añadiera un tercio al principio tuvo que salir a partir del 3º, pudiera ser que en los cantes mineros, como la taranta, se dejase como primer tercio el que contenía el V grado rebajado y se añadiese en otro orden, pues ese comienzo en la taranta ha quedado como seña de identidad (Castro 2011a: 110).

A nuestro entender, este proceso de engrandecimiento, ausente en la versión anterior del *Cancionero Panocho*, no favorece la tesis de que la malagueña de *madrugá* fuese ya introducida en Murcia a partir de la recreación de un artista flamenco como parece que lo fue El Osuna, aunque Cassou mostrase su insatisfacción ante su transcripción y advirtiera de que no hacía justicia a la interpretación del misterioso cantaor. Pues, como veremos, existen pruebas de la introducción de *madrugás* en estado folclórico en el acervo musical tradicional murciano (por ejemplo, la que editó el profesor García Matos).

Pedro Fernández Riquelme se pregunta por qué se le denomina *Malagueña* al cante de la *madrugá* en los textos, y atribuye tal denominación a su acompañamiento, similar al toque del fandango cortijero, es decir, *abandolao*. Pero lo que nos llama la atención es que asegure además que el Cante de la *madrugá* es la aportación unionense al cante flamenco levantino de origen almeriense (19).

Apuntamos, a tenor de lo expuesto, un comentario que aparece en el *Cancionero panocho*, de donde se deduce que la malagueña de la *madrugá* es un cante particular y diferente de la malagueña “común” murciana, que sólo se diferencia de la andaluza en que aquélla está desojada de adornos:

(...) En las páginas musicales, al fin de este librito, no figura más malagueña que la *madrugá*, por no haberse creído necesario transcribir la común, que sólo se diferencia de la andaluza, en que no suele adornársela (Díaz Cassou 1900: 21).

Esta cuestión resulta un poco confusa si se comparan los diferentes cancioneros murcianos, pues José Verdú sostiene unos años más tarde que el cantador de *madrugá* debe poseer buenas facultades vocales, pues “ha de sostener alientos muy largos y cuidar de no alterar el verdadero carácter que distingue este canto de sus similares en Andalucía” (4 citado

por Fernández 18). Según Verdú, la forma tradicional de entonar la malagueña de madrugá en las provincias andaluzas es recortada y sobria, frente al modo murciano que expande melódicamente sus tercios. La diferencia radica pues en el puro adorno, no en la base que es indudablemente la misma.

También es el poeta Eliodoro Puche es el pedestal sobre el que se basa la teoría de Fernández Riquelme sobre la aportación unionense al cante minero. En su artículo “Cantos y aires regionales. Aires de Levante”, que aparece publicado en 1928, en el ejemplar nº 38 de la Revista madrileña *Estampa*, menciona el cante de la *madrugá* como cante minero⁵⁴:

Pero lo más popular allí acaso es lo que llaman el “cante minero” —el de Mazarrón, La Unión y Herrería- y que también nombran de la madrugada (...) Es la hora en que estos trabajadores se dirigen a las minas cantando por el camino, llenando el aire libre, que han de dejar enseguida para convertirse en topos, con sus voces, que se persiguen, saltan, zigzaguean en el silencio de la noche, respondiéndose de diversos puntos, como brotando de la misma obscuridad indecisa que poco a poco va aclarando la aurora (...) Son canciones como éstas: *el lunes por la mañana/los pícaros tartaneros/les robaron las manzanas/a los pobres arrieros/que venían de Totana. Me llaman el barrenero/porque pongo la barrena/me llaman el barrenero/y soy el mejor minero/que ha nacido en Cartagena* (citado en Gelardo, 1985: 153).

Esta cita constata que el Cante de *madrugá* es “popular” en esa zona, mas no hallamos en él indicio alguno que documente que es originario y/o exclusivo de La Unión. Acaso indique no obstante que *posiblemente*, la que hoy se conoce como cartagenera grande o Cartagenera de El Rojo El Alpargatero fue un fandango muy extendido⁵⁵. Es decir, que los mineros pudieron atesorar entre sus cantos la actual cartagenera de El Rojo (su patrón más

⁵⁴ Advierte Rafael Chaves de que su informante es un bailaor que anduvo con El Rojo El Alpargatero, Chilares y la hija de éste: Juan Martínez Peñafiel a finales del XIX.

⁵⁵ Aunque en el flamenco primitivo el uso de una copla concreta puede aclararnos de qué estilo musical se trata, de sobra es sabido que en infinidad de ocasiones las coplas de los cantes flamencos se usan indistintamente en estilos diversos.

sencillo, claro está) como una forma más de ese supuesto Cante de *madrugá*. En palabras de Chaves y a tenor de las coplas que el poeta transcribe, esto es una prueba más de que el repertorio de malagueñas murcianas, a las que considera antecedentes de cartageneras, ya están por estas fechas en el ámbito minero. Por consiguiente, la pregunta que los investigadores suelen formular a continuación es ¿existe un único modelo musical para el cante de *madrugá*?

Está claro que no. En este sentido, Grau Dauset (hijo del Rojo) comenta a Piñana lo siguiente:

Entre 1850 y 1888 los cantecillos que se interpretaban indistintamente en el campo de Cartagena, en la ciudad y en la sierra minera, a todos sin distinción se los conocían como cantes de *madrugá*, y más tarde, al adquirir unas formas musicales más definidas, se llamaron cartageneras (...) que cuando su padre llegó a Cartagena y La Unión, le prestó mucha atención a todos estos cantecillos, y en especial aquellos que se cantaban en su posada de la Unión por la mañana y por las tardes a la salida de la mina. Estos soniquetes los canturreaban muchos mineros sin distinción alguna, y porque en aquella época era difícil que alguien no tarareara varias cancioncillas (...) en esa fecha (1888), en La Unión y Cartagena además de la cartagenera creada por La Peñaranda sólo se conocía el cante de la *madrugá*, que presentaba diversos giros musicales incompletos, es decir, sin ninguna estructura musical definida. De estos variados cantecillos, mi padre, Chilares y el Herrero, y otros, resolvieron la cuestión haciendo varias creaciones, dándoles a la primera de ellas el nombre de taranta cante matriz (Ruipérez Vera, 2005: 115).

Ello queda además avalado por el testimonio que recoge Juan Ruipérez Vera en 1977 de un trovero llamado José Quereda, asegurando que “la *madrugá* no era un cante sino varios cantecillos (...) que cantaban los mineros, pero también los labriegos y pescadores...” (69-70 citado por Chaves y Kliman 240). Esta variedad de líneas melódicas observables en el conjunto de *madrugás* también es aceptada por José Gelardo, quien además considera que el

cante flamenco minero más claramente incardinado en la tradición de las *madrugás* es la minera:

“El conjunto de esta documentación nos induce a pensar que estas malagueñas o cantes de la madrugá, primitivo canto folclórico, está en el origen de algunos de los cantes mineros de la Sierra Minera de La Unión-Cartagena y, desde luego, el cante denominado mineras, en sus diversas modalidades, sería el que más directamente procediera de la madrugá, como los cantes mineros de Pedro El Morato” (citado en Chaves y Kliman 239).

Por último, añadir que Rafael Chaves considera el cante rotulado como Zarabanda en el registro de La Rubia de Las Perlas de 1912⁵⁶, como otro ejemplo más de la diversidad de patrones melódicos de las *madrugás*, pues según el investigador sirvió de vehículo interpretativo del llamado cante de la *madrugá* de Jaén y en especial, en La Carolina, y pudo ser generador de cantes mineros (233).

Una vez aclarada la cuestión de la multiplicidad melódica (y nominal) del género de las *madrugás*, volvemos a las fuentes documentales de los cancioneros murcianos de principios del siglo XX con la intención de adentrarnos en el estudio de un personaje fundamental al parecer en el proceso de asimilación murciano de una de estas malagueñas.

Es José Verdú quien por vez primera suma al nombre del ya mencionado Ginés Martínez Osuna el de otro intérprete también vital para el rastreo de los orígenes del cante minero murciano: nos referimos a José María Celdrán, El Nene de las Balsas (1870-1907)⁵⁷, destacado cantaor de la malagueña de la madrugá:

En la época presente hay en Murcia un notabilísimo cantante muy conocido en toda la región; posee voz de tenor de dulcísimo timbre y extensión completa de re grave a do agudo, y sostiene

⁵⁶ Guitarra: Alfonso El Cordobés (Odeón A-135.290), con la copla “*Con paciencia lo llevé*”.

⁵⁷ En diversos libros y artículos se viene indicando como fecha de nacimiento la de 1869. La datación exacta de su nacimiento, un año después de lo que se pensaba, se debe a las pesquisas de José Luis Navarro, quien encuentra su partida de nacimiento (Blog *Flamenco de papel* entrada 4 de enero de 2013)

con un solo aliento periodos larguísimos. José María Celdrán Ibernón o el Nene de las Balsas como se le llama vulgarmente es considerado por el pueblo como el mejor cantante de madrugás (Verdú 19. Citado por Castro 2011a: 108-109).

Lo curioso es que Guillermo Castro asegura con rotundidad que el cante de El Nene de las Balsas no es de origen murciano, sino probablemente andaluz (2011:109): se supone que es la continuidad del que cultivara El Osuna, ya que las transcripciones contenidas en los cancioneros de Cassou y Verdú coinciden en lo esencial. Y sin embargo, trasciende todo lo contrario en la prensa local de la época, donde se llega a describir esta malagueña trascrita por Verdú como “bellísimo aire que se canta en la huerta y en la capital, la cual tiene muy pocas semejanzas con sus hermanas andaluzas”. Esta es la opinión del literato y músico Enrique Martí, publicada en *El Liberal*, el 18 de agosto de 1906, a raíz de la edición la obra del músico murciano (Ayuso & García 17).

Si recapitulamos, tenemos que, según lo propuesto en los cancioneros murcianos de finales del XIX, la malagueña de *madrugá* llega a Murcia hacia 1870 en la voz de un cantaor llamado José Martínez El Osuna, quien destaca por la flexibilidad y calidad de su voz. A partir de aquí, este estilo se aclimata en Murcia y se adorna a través de los notables recursos vocales de intérpretes como el mencionado Osuna o El Nene de las Balsas, olvidándose su origen andaluz ya a principios del siglo XX (desde el cancionero de Cassou, ya se ha convertido en un aire local). Y si alguno lo tiene en cuenta, serán este aderezo en la base melódica de la malagueña de *madrugá* importada de Andalucía (seguramente Almería, según

Chaves) y su “movimiento lentísimo” (según Cassou) las que se erijan como rasgos identitarios musicales de la región de Murcia⁵⁸.

Sabemos que el éxito de José María Celdrán, El Nene de las Balsas, no trascendió más allá de los límites de su tierra natal, Murcia. Y que allí participó en diversas representaciones de ópera y zarzuela, siendo contratado además para cantar en numerosas celebraciones populares de la provincia. La documentación existente sobre su actividad artística constata su especialidad en malagueñas así como su amistad y relación profesional con el músico José Verdú, a quien localizamos de pianista acompañando su canto en el teatro Romea, el 27 de abril de 1902:

El simpático y modesto cantante, acompañado como antes por el piano del Sr. Verdú (José), cantó entonces el número de salida del tenor en la zarzuela ‘Marina’, haciéndolo de admirable modo y siendo interrumpido a cada instante por atronadoras salvas de aplausos, que le obligaron a repetir el final de tan inspirado número (*El Correo de Levante*. 28 de abril de 1902. Citado en Ayuso & García 19)

Aseguran además María Dolores Ayuso y Tomás García que en las crónicas de tan señalada actuación se describe cómo el abarrotado público solicitaba la ejecución de “la malagueña”.

Sin entrar en la discusión sobre si este intérprete era tenor o cantaor flamenco, o las dos cosas, aportamos los últimos datos publicados en la web *Flamenco de papel...* sobre la

⁵⁸ A nuestro entender, dichos rasgos identitarios, si bien pueden entrar a formar parte de la tradición cantaora de una zona geográfica, no pueden considerarse exclusivos de la misma, puesto que son absolutamente dependientes de las facultades vocales de los intérpretes, independientemente de su lugar de procedencia. Dudamos de la idoneidad de atribuir un componente zonal a un rasgo vocal universal. Más lógico es considerar que la malagueña de la *madrugá* llega a Murcia justo en el momento de codificación de los cantes libres flamencos, una época que coincide además con la tendencia entre los cantantes líricos a interpretar piezas de carácter popular, como cañas, polos, rondeñas, etc., con las consecuentes transformaciones y enriquecimiento de sus melodías originarias (Lavaur 1999).

figura del célebre artista murciano y en especial la que indica su condición de alumno de la clase de canto de la Academia musical sostenida por la Sociedad filarmónica Fernández Caballero. Estos datos se extraen de la crónica sobre la gala inaugural de dicha sociedad publicada en *La Paz de Murcia*, el 6 de diciembre de 1892, en la que por su puesto actúa El Nene de las Balsas.

Más que lógico, es obligado suponer que este cantaor atesoraría en su repertorio varias modalidades de malagueña, y por ello sería del todo esclarecedor acceder a los registros en cilindro de cera que se sabe realizó en más de una ocasión. La primera en 1895, según informa Pedro Fernández Riquelme, en la tienda de música y pianos de los señores Verdú, sita en la plaza de Santo Domingo (Fernández Riquelme 25-26); también lo hará en 1986, con el fonógrafo que el Sr. José Navarro tenía instalado en la calle Platería (*Las Provincias de Levante*, 30 de mayo de 1896)⁵⁹. Ninguno de estos registros ha sido hallado aun desgraciadamente y desconocemos si dejó plasmada para la posteridad su famosa interpretación de la malagueña de la madrugá. Pero de ser así, su hallazgo nos ayudaría a constatar si la transcripción de la madrugá de Verdú se corresponde con la del cantaor murciano. Y si ésta guarda relación con la taranta que Rafael Chaves consigna como Taranta de El Nene de las Balsas, antecedente directo de la Taranta de La Gabriela.

Sorprendentemente, quien aporta otra pista esclarecedora sobre el cante de El Nene de las Balsas es el antiflamenguista Eugenio Noel en su novela *Martin el de la Paula en Alcalá de los Panaderos*, publicada en 1926, donde aparece mencionado el cantaor y su cante asociado

⁵⁹ Blog *Flamenco en papel* de Alberto Rodríguez entrada 22 de diciembre de 2012.

a una copla popular que aparece en los primeros registros de tarantas de la fonografía flamenca (Manuel Escacena, Niña de Los Peines, Rubia de las Perlas):

“...Y duro a recordar las coplas famosas: el ‘Daba el reloj la una’, de Chacón; el ‘Rosa, si no te cogí’ de Loriguillo el de Coín; el cante típico de Silverio: ‘Yo crié en mi rebaño una cordera’; el **‘Ay, que entre la ceniza muerta’, del Niño de las Balsas**; las malagueñas de Salvaorillo; ‘Salga la luna y alumbre’, de la Niña de los Peines; el ‘Cada flor tiene su espina’, de Juan Breva...” (Noel 1926: 18).

Es decir, el cante de madrugá de El Nene de las Balsas sería ya una taranta flamenca en toda regla, y a decir de Chaves y Kliman, el antecedente directo de una de las estructuras de tarantas más primitivas y sólidas del flamenco, la célebre taranta de La Gabriela. Aunque muchos la consideran como la primera manifestación de un cante minero de La Unión, Chaves sugiere una posibilidad de una posible filiación jiennense, merced a la copla con que la graba El Niño de Las Marianas en 1912: “*No se asuste usted señora / que es un minero el que canta / con el polvo de la mina / tengo rota la garganta*”, variante de una de las recogidas en el cancionero de los cantes de madrugá de Quesada (251).

Por último, al hilo de lo que venimos diciendo, hay otra noticia rescatada de la prensa murciana por Alberto Rodríguez que puede ser de gran interés, aunque no conduce más allá de la mera hipótesis: la posibilidad de que el compositor Enrique Granados se inspirase en las malagueñas de El Nene de las Balsas para arreglar las malagueñas murcianas de su ópera *María del Carmen* (1896). La estancia en Murcia del maestro catalán para documentarse en los aires locales de esta región está reflejada en la prensa, poco tiempo antes de la composición de dicha ópera. Durante este tiempo entabló amistad con Enrique Martí, quien relata con todo lujo de detalle que él y Granados “estuvieron en un huerto próximo a la capital, oyendo

cantar a nuestro célebre ‘Nene de las Balsas’ (*El Tiempo*, 13 de octubre de 1921)⁶⁰. Afirma Guillermo Castro que en dicha composición, se observa la presencia del grado V> en las cadencias finales de los dos primeros tercios. A continuación mostramos una relación de grabaciones primitivas de este modelo de taranta, siguiendo la catalogación de Chaves y Kliman en la nomenclatura y mostrando los grados que eligen los intérpretes para cerrar los primeros tercios, según el análisis de José F. Ortega y el nuestro:

Estilo	Cantaor	Copla	Tercio 1	Tercio 2
Taranta Gabriela	Escacena	<i>A nado</i>	VI	V>
Taranta Gabriela	Niña Peines	<i>A mi Gabriela</i>	VI	II
Taranta Gabriela	Niña Peines	<i>(Vienes) que yo te querré</i>	VI	V>
Taranta Gabriela	Rubia de las Perlas	<i>(Que ven aquí) y yo te querré</i>	IV	III
Taranta Gabriela	La Tempranica	<i>Cuando a ti nadie te quiera</i>	VI	V>
Taranta Gabriela	Niño Medina	<i>Un pañuelo me encontré</i>	VI	II
Taranta Nene Balsas	Escacena	<i>Te compraré un refajo</i>	IV	V>
Taranta Nene Balsas	Niña Peines	<i>Se mantiene a fuego vivo</i>	II	V>
Taranta Nene Balsas	Niña Peines	<i>Un pañuelo me encontré</i>	II	V>
Taranta Nene Balsas	Niña Peines	<i>Siquiera por caridad</i>	II	V>
Taranta Nene Balsas	Niña Peines	<i>El Señor murió en el árbol</i>	II	V>
Taranta Nene Balsas	Niño Marianas	<i>Que es un minero el que canta</i>	II	V>

Por otra parte, si antes mencionamos nuestro escepticismo ante la tesis que defiende que la malagueña de *madrugá* arraigó en Murcia a partir de la recreación ya flamenca de El Osuna (Cancionero Panocho de Cassou), nuestro recelo se refuerza ante el análisis del único registro sonoro que existe de la malagueña de *madrugá* murciana en su estado folclórico y que por ello hemos incorporado a nuestro corpus de estudio. Nos referimos a la que se publicó en la *Magna Antología del Folklore musical de España, interpretada por el pueblo español*, realizada por el profesor Manuel García Matos y cantada por un agricultor de la pedanía murciana de Santa Cruz a

⁶⁰ Blog *Flamenco en papel* de Alberto Rodríguez entrada 12 de enero de 2013.

finales de los años sesenta⁶¹. Nos enfrentamos aquí ante un cante de *madrugá* de línea melódica ajena al que venimos comentando de El Nene de las Balsas y más cercano a la famosa minera/taranto de Pedro El Morato, considerada por lo tanto de tradición almeriense; es pues un cante de *madrugá* de corte absolutamente popular, tanto en la voz como en el acompañamiento; de tercios breves y sencillos, alejados en principio del virtuosismo de la estética flamenca. Como viene siendo la pauta general de las versiones hasta ahora revisadas, la tonalidad de esta malagueña es de nuevo *Si frigio*⁶² y es frecuente el uso del V grado rebajado en la voz. En cuanto a su armonización, el guitarrista utiliza “los acordes típicos del fandango, en este caso en el modo de *Si frigio*, teniendo como característica la utilización del acorde de VI7 (*Sol7*) en los tercios impares, forma que está presente en las Tarantas” (Castro 2011a: 111).

Es aquí donde traemos a colación de nuevo el artículo de Guillermo Castro, “Los fandangos jienenses”, donde como ya adelantamos más arriba, su autor hace referencia a los fandangos locales de Valdepeñas, indicando que el primero de ellos guarda un fuerte parecido con la malagueña de la Huerta transcrita por Verdú⁶³ y con la malagueña de la *madrugá* editada en la antología del profesor García Matos. Recordemos que la fuente documental inicial de aquí es el *Cancionero popular de Jaén* que M^a Dolores de Torres Rodríguez de Gálvez (1901-1968) finalizó alrededor de 1955, pero que no se editó hasta 1972. Si bien la investigadora no indica en su estudio los acordes de armonización, señala una tonalidad que

⁶¹ Hispavox 7-99976-2, 1978. Vol. VIII, corte 30.

⁶² Recordemos que así lo constatan los datos aportados por Eduardo Ocón, en su libro *Cantos Españoles, Colección de aires nacionales y populares* (1874), quien confirma la práctica de esta tonalidad, a mediados del XIX, “con finalización de la tónica con acorde de 7^a de dominante en cantos como murcianas y granadinas” (Castro 2011: 112).

⁶³ José Verdú la transcribe en La Mayor e indica que es un tipo de fandango importado en el pasado a tierras murcianas, pero que ya a principios del siglo XX se haya completamente asimilado, formando parte del acervo popular folclórico de Murcia (Castro 2011 b: 2).

parece estar en Sol mayor, pero que según el musicólogo murciano podría armonizarse en Fa

#:

(...) No olvidemos que las melodías de los cantos han podido ser armonizadas posteriormente, adaptándose a una estructura musical previamente definida; y seguro que estas melodías parten de modelos más antiguos. En este caso, dos patrones melódicos –uno que parecería estar en Sol Mayor y el otro en si menor en forma de cadencia andaluza: Fa# frigio –parece que se han adaptado a una estructura de baile de galanteo a ritmo de fandango con Fa # frigio/Si menor como eje tonal, siendo Sol Mayor el II grado del modo frigio de Fa #, por lo que la vuelta a Fa# es totalmente natural, ésta podría ser una forma de armonización que parece ser la que escuchó M^a de los Dolores (Castro 2011b: 3).

En la transcripción de Guillermo Castro se se puede observar la presencia del cromatismo del V grado rebajado y su enorme parecido con la editada por el profesor Manuel García Matos. Esto podría venir a reforzar la tesis planteada por Rafael Chaves en relación a que el origen de las malagueñas de *madrugá* murcianas está, en última instancia, en Jaén. También confirmaría su periplo por tierras almerienses, pues pensamos que esta estructura básica también se corresponde con las rondeñas de arriería de Dalías y de Lujar de Andarax. Sin duda, este patrón también formaría parte del repertorio de cantes de los troveros y también, cómo no, de los mineros, muchos de ellos, originalmente huertanos reconvertidos a los trabajos penosos de la mina⁶⁴.

Insistimos pues en que este cante no es exclusivo del ámbito minero, pues su estructura básica se encuentra también en los cantes de arrierías y del trovo, y el agricultor que lo

⁶⁴ Suponemos que apunta en este sentido la afirmación de Chaves cuando sostiene que será alrededor de 1860, fecha en la que se instala la técnica de la extracción con pozo maestro y galerías en los cotos mineros murcianos, cuando una de las malagueñas atarantadas almerienses de temática propia de la madrugada (y de los relevos) se convertiría en la estructura melódica génesis de tantos cantes mineros murcianos: “A partir de aquí y no antes se debe ubicar el inicio de la tradición que en La Unión y Cartagena explicita un “cante de *madrugá*” propio que en su proceso de adaptación según las épocas acoge, como no podía ser menos, elementos musicales distintos” (Chaves y Kliman 237).

interpreta en el registro de la colección de García Matos constituye una muestra de la continuidad de este estilo en su hábitat primigenio y natural, apuntado ya en sus cancionero por José Izenga, Julián Calvo y Verdú: la huerta. De este modo, Rafael Chaves sostiene que estas malagueñas son llamadas de *madrugá* por mor de sus coplas. Pero tales coplas se apartan en esencia de otras que ya por fin podemos encuadrar dentro de las de *madrugá* de ámbito minero. Estas, según el autor, son importadas a tierras murcianas por operarios y braceros de Linares y Almería, como las que graba Chacón en 1913 con el nombre de *mineras* (238). Precisamente, con la misma copla y similar patrón melódico, la registrará muchos años más tarde Rafael Romero, El Gallina, con título de “Cantes de madrugá”.

Para los autores de *Los Cantes Mineros a través de los registros de pizarra y cilindros*, lo que interpreta el campesino murciano de la antología de García Matos es un verdial malagueño en clave almeriense; esto es acompañándose a la guitarra en un extraño tono ‘por Levante’ y con un extraño ritmo tendente a lo binario (sincopado). Es por lo tanto un vestigio de las malagueñas primitivas que llevaban consigo los emigrantes andaluces (almerienses y granadinos) (28). Nos sorprende que el investigador madrileño se refiera a este *cante de madrugá* cuando analiza el grupo de malagueñas murcianas que se convierten en Cartagenera (ver capítulo ‘Cartageneras’). A nosotros nos parece que sencillamente es esta una estructura musical que derivó en Minera, quizá a través de la personalidad de cantaores y troveros almerienses de gran popularidad como fueron Pedro El Morato, Chilares, José Castillo o Marín. Es decir, ni Chaves ni Kliman parecen reparar en la proximidad melódica del patrón básico de esta malagueña de *madrugá* al de las arrieras y las mineras. Tampoco repara en las similitudes que presenta el registro que denomina “malagueña murciana 1”, registrada por Sabastián Etcosta (que analizaremos más adelante); ni las del fandango de Valdepeñas. Esto

refuerza la idea, como veremos, de que la cartagenera como palo flamenco, no tiene parámetro musical alguno que aglutine las formas que actualmente se consignan bajo tal denominación; ni elementos rectores que la definan de forma clara y autónoma.

Como conclusión de este apartado, podemos afirmar que son firmes los paralelismos establecidos por Castro en relación a las características musicológicas de los cantes de madrugá y las tarantas y sirven, por tanto, para concretar la relación de procedencia existente entre ambos estilos: la tonalidad en *Si frigio*, el uso del V grado rebajado en la voz y una armonización que utiliza los acordes característicos del fandango (en el modo de *Si frigio*), pero que se sirve del acorde de VI7 (*Sol7*) en los tercios impares (Castro 2011: 111). En nuestra investigación trataremos de ampliar esta nómina de rasgos musicológicos con otras variables de orden melódico.

2.3.2. Los cantes de *madrugá* en la discografía flamenca.

Los estilos etiquetados con el título de “cantes de madrugá” en la discografía flamenca presentan lógicamente la misma disparidad de líneas melódicas de sus antecedentes folclóricos. Para nosotros, al contrario de lo que opina Gamboa, no son cantes conflictivos, pues responde su etiquetación al deseo de recuperar una denominación primitiva o a recordar su pasado folclórico. Estos registros flamencos son contemporáneos; todos grabados ya en microsurco.

El primero corresponde a la grabación realizada por Rafael Romero El Gallina en 1958 (BAM LD 361), que volverá a registrar en 1969 (RCA RK-35220), con la guitarra de Perico del Lunar, en tono de minera. En ellas ofrece una serie de dos cantes con las coplas “*Si acaso la necesito*” y “*El corazón (se me parte)*”.

Pedro Fernández Riquelme no presta atención a estos registros en su estudio de los cantes de las minas; apenas sugiere que el primero es una taranta de Pepe Marchena (que canta con la copla “*Si acaso la necesito*”) y que el segundo se corresponde con la minera de Chacón cantada con idéntica copla (28), comentando el grito de una jaleadora que alude al contenido triste de estas coplas: “¡Vivan los lamentos de la madrugá!”.

Según el propio Rafael Romero explicaba: “En Linares, donde estaba yo cuando era joven, les decían cantes de la madrugá por los relevos y yo me acuerdo de haber escuchado estos cantes en Linares por aquel tiempo al “Tonto Carica Dios”, que era un gitano aficionado que cantaba de maravilla” (Varela 21)⁶⁵.

Sea como fuere es que ambos estilos, a pesar de sus particularidades, presentan una clarísima afinidad con la base melódica de la taranta minera, o taranto de Pedro El Morato. Rafael Chaves, atendiendo a dichas particularidades, establece que los estilos que interpreta El Gallina en estos registros deberían consignarse preferiblemente como Minera de El Bacalao y Taranta de El Tonto de Linares, respectivamente.

Acerca de la minera de El Bacalao admite Chaves que se forma a partir de “cantes con arrastres musicales almerienses que podrían identificarse con los de El Morato” (165). Las diferencias entre esta supuesta minera de El Bacalao y su antecedente se explicitan en la confección del primer y quinto tercios, que parece sugerir la melodía de la media granáina de Chacón (“*Engarzá en oro y marfil*”). Sin embargo, según el análisis musicológico de José F. Ortega, en la interpretación de este estilo por parte del gitano de Andújar se observa cierto paralelismo melódico en los arranques de sendos tercios de la taranta cartagenera de Chacón

⁶⁵ Para mayor documentación sobre la vida de Rafael Romero: Expósito Martínez, Francisco. *Rafael Romero Romero en su centenario, 1910-2010. Vida y obra ilustrada*; Ed. Ediciones J. Carlos Toribio. Fuengirola. Málaga, 2010.

(los arranques buscan el VI grado). Los cierres de los tercios, en cambio, no coinciden: mientras el cantaor jerezano cierra siempre en el V>, el primer tercio de El Gallina posee la cadencia en el II grado y el tercero y el quinto reposan sobre el III grado.

La hipótesis de atribución del estilo por parte de Rafael Chaves a El Bacalao se evidencia al parecer en la versión ya mencionada que se registra en 1969, donde escuchamos una voz que jalea: ¡Vamos a acordarnos de El Bacalao! Perico Lunar acompaña en tono de minera (168)⁶⁶. Las grabaciones que Chaves y Kliman consideran como mineras de El Bacalao en su muestra de pizarra son las que siguen:

Nº registro	Cantaor/a	Año	Guitarrista	Copla
34	Cojo Málaga	1923	Borrull	<i>Se me partió la barrena...</i>
35	Niña Linares	1928	Montoya	<i>Por una estrecha y oscura galería...</i>
36	Chato Ventas	1932	Sabicas	<i>Y lo sabe el mundo entero...</i>

En el apartado dedicado a las tarantas linarenses y carolinense, el coautor de *Los Cantos Mineros a través de los registros de pizarra y cilindros*, asegura que es sabido que en Linares arraigó un tipo de *madrugá* relacionada con el “sistema de mineras” de Pedro el Morato y que transmitieron entre otros, el Tonto de Linares. Chaves afirma que el cante de El Morato es de origen jiennense, pero que este cante vuelve a Linares ya reformulado por el acento almeriense (229). Por ello, aduce, podrían ser etiquetadas como “madrugás de ida y vuelta” (nos preguntamos qué cante de las minas no lo es...). Independientemente de la veracidad de esta afirmación, lo cierto es que “la fuente” del segundo estilo que registra El Gallina como

⁶⁶ Sobre El Bacalao nos dice Chaves que debió nacer a mediados del siglo XIX en Linares y aporta provisionalmente su posible nombre completo: Juan Díaz Rojas. De este cantaor tenemos noticias a través del testimonio del rejoneador y aristócrata Julián Cañedo y González-Longoria, lo cual nos hace pensar que sólo se prodigó en fiestas privadas (Chaves y Kliman 167).

cante de madrugá puede ser atribuible según Chaves a “El Tonto de Linares” o “Tonto Carica Dios”⁶⁷.

Gracias a la valiosa colección de grabaciones del flamencólogo Luis Soler, Rafael Chaves ha podido observar que el cantaor Antonio el Chaqueta es el único que atribuye directamente este estilo a El Tonto. Al parecer lo hace en una reunión privada registrada de forma casera. Y en esto basa principalmente su hipótesis de atribución (330). Apunta además la posibilidad de que El Chaqueta lo aprendiera de El Gallina, en Madrid, o bien a través de El Bizco Heredia.

Reconoce el flamencólogo que se trata de un estilo de enorme versatilidad y que en las diferentes interpretaciones de su muestra no presenta una estructura formal fija, sí manifiesta una “coherencia melódica”. De este modo, los elementos comunes en todas las versiones que ofrece en su muestra de pizarra son: la ausencia de cadencia binaria; la omisión de los ayeos previos del segundo y cuarto tercios; la ligazón de los tercios segundo y tercero (según el autor, rasgo éste muy linarense) y el ornamento atarantado del tercio final (que, asegura, lo aleja de los modos almerienses). Este estilo será profundamente analizado en nuestro estudio.

Los registros representativos de este estilo en la muestra de Chaves y Kliman son:

Ref.	Cantaor/a	Año	Guitarrista	Copla
97	Angelillo	1928	Montoya	<i>(La taranta) Del verano...</i>
98 a	Marchena	1946	Montoya	<i>(Agua en la fuente) Del Pisar...</i>
98 b	Marchena	1946	Montoya	<i>En Cartagena se suena...</i>
99	Porrinas Badajoz	1956	Niño Ricardo	<i>(Yo le pedí) Un ramo de olor...</i>

⁶⁷ El Tonto de Linares fue popular en su localidad. Lo conocieron Rafael Romero El Gallina, Enrique Orozco y Juan Valderrama, coincidiendo todos ellos en la calidad de su ejecución de los cantes mineros (Chaves y Kliman 326-327).

En formato de vinilo, este estilo tendría continuidad en registro de Carmen Amaya, Luquitas de Marchena, Pepe El Culata, Enrique Orozco, Curro de Utrera, Camarón, Juan Luis de la Rosa, etc. Falta en la muestra de pizarra la grabación de la Niña de Antequera (que a pesar de su nombre artístico, era de Jaén) junto al guitarrista Antonio Peana, con la copla “A las minas de El Terrible”, en el año 1955 (Columbia R-18.62?) (Chaves y Kliman 328-331).

A tenor de las descripciones melódicas que José F. Ortega realiza en su estudio, llegamos a la conclusión de que la interpretación de Rafael Romero también recoge algunas influencias de la taranta minera de Antonio Chacón (además de emplear la misma letra), como la ejecución del cuarto tercio, que no se eleva al modo de Manuel Torre, sino que progresa por grados conjuntos desde el grado I hacia el IV. Para el musicólogo murciano, lo realmente inusual de la versión de El Gallina está en las sorprendentes desinencias del tercer tercio, el grado III, y del quinto, el grado I, así como en el salto de 5ª justa descendente articulado en la segunda sílaba de la palabra “partía” del tercer tercio.

Por último, queremos referir que la interpretación más ajustada a la fuente original de su re creador no es la de Rafael Romero, según Chaves, sino la de Pepe Marchena quien la registra al final de su carrera, año 1963, en sus *Memorias Antológicas del Cante Flamenco* (Belter 12.717), con las letras “*Almería, (quién te viera)*” y “*(Yo te voy a comprá) Un refajo*”. Volverá a grabarlo etiquetado como ‘murciana’, con la célebre letra “*Abre, que soy el Moreno*”; y como ‘taranta’ con la copla “*(Yo tengo recorría toa) La Francia*”. Lo único que aduce como explicación es que probablemente la aprendiera del cantaor José La Luz (330-331).

Por otra parte, El Niño de Barbate también registra sus “cantes de madrugá” en el año 1969 para la casa Phillips (552.320-4), con las coplas “*Entre Chinchilla y Bonete*” y “*El sombrero*”

a lo lorquino”. Para Chaves y Kliman, los estilos que interpreta el cantaor son de nuevo de corte jiennense: la minera de El Penene de Linares y la taranta de los Genaros respectivamente. Y en relación a ello aduce “Este aspecto más allá de contravenir a posibles intérpretes y valedores de tarantas, remite al papel generatriz que las *madrugás*, primigenias de Jaén, sin duda tuvieron en aquéllas” (236).

En el estilo de El Penene sí encuentra efectivamente Chaves una vinculación más directa con las arrieras cordobesas y el molde musical propio de los fandangos lucentinos, y en especial con el de Dolores de la Huerta 1. Curiosamente, apunta la posibilidad de que esta minera sea variante “sesgada”, esto es más recortada y sobria, de la minera anteriormente analizada, la de El Bacalao, o bien, su posible antecedente. La hipótesis de su atribución viene avalada en el testimonio de Canalejas de Puerto Real, quien le atribuye este estilo en una entrevista realizada por el escritor Manuel Urbano (1982b: 30) y lo graba con la letra “*Que he corrió El Garbanzal*”. Según los testimonios de aficionados linarenses, debió morir en los primeros años de la posguerra. Se llamaba Miguel y nace hacia 1865. La tradición oral lo sitúa como célebre trovero itinerante, que tuvo de lazarillo, ya en su última época, nada más y nada menos que a otro puntal del cante repentizado almeriense: José Castillo Rodríguez (1872-1958).

En la muestra de Chaves podemos escuchar la minera de El Penene de Linares en los siguientes registros:

Ref.	Cantaor/a	Año	Guitarrista	Copla
37 b	Marchena	1928	Niño Ricardo	<i>Que yo te encuentro llorando siempre...</i>
38 b	Juan Varea	1929	Montoya	<i>Que siempre te encuentro llorando ...</i>
39	Canalejas P. R.	1945	Niño Ricardo	<i>Se le puede llamar viuda...</i>

En la versión de El Niño de Barbate, es interesante que la copla elegida por el cantaor, “*Entre Chinchilla y Bonete*”, está muy enraizada en el ámbito de la arriería de Lucena, según explica Agustín Gómez, asegurando que éste no es el único ejemplo entre los cantos mineros y que la conexión se extiende, más allá de lo literario, a lo musical también (Gómez 3.156).

El primer tercio de este registro no se corresponde en realidad con el clásico de la minera de El Penene (ni con la de El Bacalao), pues no tiene la misma cadencia, realizando el cierre sobre el grado V>. El tercer tercio presenta una estructura muy similar a la del taranto, con un salto de 5ª justa en el arranque, desde el grado III al VII y cadencia II (Ortega 295).

En cuanto al segundo cuerpo de la serie presentada en este registro por El Niño de Barbate, se inicia con la copla “El sombrero a lo lorquino”, articulada sobre la que Chaves denomina taranta de Los Genaros. Se trata de un canto que se ha prodigado bastante en la década de los años veinte del siglo pasado, tal y como demuestra el corpus de Chaves y Kliman, aunque desde entonces ha quedado desplazada por su variante más inmediata, que es la taranta de El Fruto de Linares:

Ref.	Cantaor/a	Año	Guitarrista	Copla
94 a	Centeno	1922	Manolo Huelva	<i>Que me lo dio un molinero...</i>
94 b	Centeno	1922	Manolo Huelva	<i>Las llamas llegan al cielo...</i>
95	Vallejo	1923	Montoya	<i>El sombrero a lo lorquino...</i>
96	Cojo Luque	1929	Montoya	<i>Al más fuerte mineral...</i>
112 a	Vallejo	1925	Niño Pérez	<i>El sombrero a lo lorquino...</i>

Así pues, hablamos de un estilo de gran peso en la tradición de Linares, no sólo por ser la base de la taranta de El Fruto de Linares, frente a la cual presenta rasgos de mayor primitivismo, sino porque además guarda fuertes paralelismos con la murciana de El Cojo de Málaga, como por ejemplo, la desinencia de los versos impares y con los tercios impares de

la Levantica 2 de El Cojo de Málaga (ver capítulo “Levanticas”) (Chaves & Kliman 321). La hipótesis atribución de atribución planteada por Chaves recae en una familia gitana muy conocida en Linares, estilistas de la taranta primitiva: Los Genaros, a los que El Cojo de Málaga conoció (Navarro 1989: 47). También se apoya el flamencólogo en testimonios de Juanito Valderrama (entrevista Rafael Varela Espinosa en 1983: “He conocido a bastantes artistas (...) como aquél Frutos, el hijo de Genaro, que vivía en la calle Tetuán y cantaba la taranta aquella de “las llamas llegan al cielo” (citado en Chaves y Kliman 322). Manuel Urbano también corrobora en esta afirmación de Valderrama (1991: 143).

En la voz de El Niño de Barbate los tercios quedan recortados usando un recurso propio de uno de sus maestros, Enrique El Gitano; una forma “ahipada” de frenar la melodía de las frases melódicas (en vez desarrollarla de forma escalonada) ya bastante extendida en la actualidad (Chaves & Kliman 236).

Por último, la cantaora unionense Encarnación Fernández grabará en 1981, con las coplas “*Las coplas de madrugá*” y “*Los senderos de la sierra*”, un cante de *madrugá* que su tía-abuela Aurora, fallecida en 1950 a la edad de 112 años, escuchaba en La Unión por boca de los mineros que desde su trabajo se dirigían a la taberna (Chaves & Kliman 239, 240). Es curioso que a Rafael Chaves les resulten imprecisas estas tarantas a las que da en llamar “proto-mineras” de influjo almeriense, teniendo que recurrir a infinidad de estilos diversos para hacer un análisis musical comparativo de sus tercios.

En 1988 vuelve a registrar el primero de los estilos de *madrugás* que hizo para su grabación anterior, con el título “Oración-Cante de la madrugá” y la copla “*Antes de salir el sol*” (Luike-Motorpress MML-201). Versión ésta ya muy en la línea de la minera moderna.

A modo de conclusión de este capítulo, recordamos que muchos son los flamencólogos y musicólogos que se preguntan si todos estos cantes de *madrugá* flamencos deben ser considerados como tarantos, máxime cuando cantaores como El Niño de Barbate vuelven a grabar los mismos patrones melódicos ya bajo el rótulo de “taranto minero” (con las coplas “*Me están haciendo un farol*” y “*De Cartagena a La Unión*”). La respuesta a nuestro modo de ver es bien sencilla. La denominación de un estilo flamenco se consolida mucho después de que éste haya recorrido un largo camino de transformaciones hasta su forma más o menos definitiva. Durante ese periplo, el cante en cuestión es objeto de etiquetajes diversos e inevitablemente sus características más definitorias aparecen y desaparecen; están o no presentes, dependiendo del estadio evolutivo en que se hallen en la cadena de su transmisión oral. Por otra parte, las antiguas denominaciones se rescatan a veces del olvido o simplemente, no han caído en desuso en todos los puntos geográficos donde el cante en cuestión se ha cultivado. Y cantes que se conocieran en otros tiempos/regiones como *madrugás*, hoy se conozcan como tarantos, tarantas, cartageneras, etc.

Es absolutamente razonable considerar que si los cantes de *madrugá* presentan una multiplicidad de patrones melódicos en su estado folclórico también lo harán sus derivaciones flamencas. Por ello, nadie debería sorprenderse si algún cantaor hubiera registrado en la segunda mitad del siglo XX un cante de *madrugá* con la base melódica de la Cartagenera de El Rojo El Alpagatero, por poner un ejemplo. Por último, el cante de *madrugá* que mayor peso parece tener en la tradición flamenca es el que se corresponde con la estructura del cante de Pedro El Morato, es decir, con la taranta-minera, ya sea en sus formas variantes (minera de El Bacalao, El Penene, etc.) o cercanas al patrón más sencillo y original.

2.4. La cartagenera.

2.4.1. Definición.

Rafael Chaves dedica numerosas páginas a un estudio profundo y exhaustivo, sin precedentes, de los antecedentes de la cartagenera como “palo” flamenco. En primer lugar la circunscribe al contexto sociológico de la mina y la define sin dejar lugar a dudas como subgrupo de los cantes mineros. Con esta contextualización general previa de la cartagenera responde el autor a los recelos que prestigiosos investigadores, como José Blas Vega, mostraron en su día sobre la pertinencia de esta categorización debido a su “... condición de cante urbano, tal y como lo señalan sus letras antiguas” (Blas Vega 1982, 64). Pero, aunque que la relación de este estilo con la mina es colateral, apunta Chaves que sin este vínculo la cartagenera nunca habría germinado, puesto que la cuenca minera...:

“...actúa (...) como crisol catalizador musical donde se aglutinan y transfieren cantes con los nuevos pobladores de distinta procedencia que arriban a la zona en torno al auge de la minería (...). Por ello también se observan en la confección de las distintas cartageneras (...) injerencias o mixturas de cantes almerienses, cordobeses e incluso granadinos” (Chaves & Kliman 26).

Por otra parte, ya en un plano más musicológico, establece el flamencólogo madrileño que el grupo de cartageneras ‘flamencas’ (en algunas sería discutible determinar si trascienden o no el carácter folclórico) no constituye una familia homogénea de variantes que podamos aglutinar siguiendo parámetros de similitud formal y melódica. Éste es un discurso similar al que sigue José F. Ortega, quien tras hacer un recuento de las diferentes definiciones excesivamente abiertas e inconcretas que se han venido barajando a lo largo de la

Flamencología y que podrían aplicarse a la totalidad de los estilos mineros, considera que lo único que permite identificar la cartagenera frente a otros cantes cercanos a ella, así como hablar de sus diferentes modalidades, es el empleo de unas estructuras melódicas concretas. Y a esto añade: “...porque, al igual que sucede con la minera, la murciana o la taranta, bajo la común denominación de cartagenera conviven cantes con melodías diferentes” (Ortega 129). Sin embargo, habría que matizar que como se verá más adelante, a diferencia de la Cartagenera, algunos de los subestilos mineros comparten en efecto una serie de rasgos estructurales y melódicos, visibles en cada una de sus variantes, especialmente, en los casos de la taranta-minera y de la levantica.

Ya han sido referidas en numerosos estudios anteriores que dos de las Cartageneras clásicas más conocidas, la de El Rojo El Alpargatero y la de Antonio Chacón, presentan grandes divergencias melódicas y estructurales que denotan una naturaleza distinta o procedencia dispar: mientras la primera se presenta más cercana a la malagueña, la segunda se posiciona claramente en el ámbito de las tarantas. Chacón lo refleja así en sus registros: *Cartageneras* nº1, *Murcianas* nº 3 y *Cartageneras* nº3, para el estilo de El Rojo; *Tarantas* nº 1, *Tarantas* nº 2, *Tarantas* nº 3, para el suyo propio. De hecho, nos cuenta José F. Ortega que la costumbre de clasificar la Cartagenera de El Rojo como un subestilo de los cantes de las minas “probablemente se deba más a un pretendido origen geográfico que a la naturaleza de su línea melódica, ya que en ella apenas hay atisbos del particular mundo sonoro de las tarantas” (Ortega 133).

A colación de esto último, recoge Chaves las palabras de José Rodríguez Cánovas, quien aseguraba en el prólogo del libro *Cartageneras*, de Andrés Barceló Arneo, publicado en 1920, algo que nos parece fundamental en la definición de este subestilo: que por los años

1880-90 se aplicaba el nombre de ‘cartagenera’ a todo cuanto en ese tiempo se cantaba en la zona (citado en Chaves y Kliman 26). Por lo tanto, Rafael Chaves ve en ellas una primacía del componente zonal, definido por el entorno de la ciudad departamental de Cartagena, donde se toman como propios melos foráneos, sobre todo tras su adaptación a las coplas del trovo murciano, que es de rima consonante (frente a la asonante de la zona almeriense):

Siendo algunos estilos de claro origen extra-murciano, no dejan de reconducirse musicalmente bajo un carácter zonal que las identifica. Algunos de estos elementos identitarios para las cartageneras serán: la dicción, la incidencia del trovo consonante, la utilización de cuarteta con redondeo de copla a quintilla y, en lo musical, la utilización de medios tonos” (Chaves & Kliman 35).

Las cartageneras flamencas son por tanto una serie de cantes heterogéneos que provienen de ciertas ‘malagueñas murcianas’ -desligadas ya de su función de acompañamiento al baile- y de algunas formas de rondeñas de arriería, que a que a pesar de no poseer un carácter musical unitario que las hermane, destilan unos modos de ejecución propios de Cartagena, un cierto “corte cartagenero” (Chaves & Kliman 18).

2.4.2. Datos históricos de la cartagenera.

Rafael Chaves cree que no empezará a hablarse de cartageneras como estilo diferenciado en el género flamenco hasta que se asiente en los medios escritos la figura de la cantaora Concha La Peñaranda, “La Cartagenera”, quien fuera una de las primeras divulgadoras célebres del estilo que trasciende el ámbito local levantino. Sus primeras actuaciones se ubican en el año 1884, al decir de Fernando el de Triana (de Triana 35).

Sin embargo, el investigador madrileño no encuentra una primera alusión a las cartageneras como “estilo estructurado musicalmente”, hasta la publicación del 24 junio de 1886 del periódico madrileño *La Correspondencia de España*. Esta es por tanto hasta hoy la primera noticia editada en documentación escrita sobre las cartageneras flamencas:

En las representaciones de la zarzuela ‘Flamencomanía’, que se está poniendo estas noches en el teatro de Recoletos, llama la atención el ‘cantaor’ flamenco, conocido por ‘El segundo Gayarre’, que es muy aplaudido, teniendo que repetir cartageneras, guajiras y malagueñas’ (Chaves & Kliman 36).

Unos meses más tarde volverá a recogerse esta acepción al publicarse la crónica de una fiesta flamenca celebrada en el Teatro Felipe de Madrid y que fue sufragada, según nos informa Alberto Rodríguez, por el empresario Felipe Duzacal. Así en el Diario de Murcia se menciona la presencia cantaoras como Concha Acevedo, La Chavala y Paca La Rubia, quienes “... con sus polos, sus aventajadas malagueñas, tangos y cartageneras contribuyeron a dar a la fiesta marcadísimo carácter ‘clásico’ de la ‘flamenquería’ en boga”⁶⁸.

También de este mismo año, concretamente el 25 diciembre, Fructuoso Carpena cita las cartageneras como parte del repertorio de la célebre África Vázquez ‘La Peceña’ en el ejemplar nº 2 de la revista sevillana *El Cante*: “Donde principalmente se distingue es en las cartageneras; malagueñas y granaínas”. También se tiene constancia de que en 1891 la mencionada Paca La Rubia interpretaba frecuentemente cartageneras en el Café de la Aduana de Madrid (Chaves y Kliman 36).

⁶⁸ En su blog <http://flamencodepapel.blogspot.com/2009/05/acotaciones.html>.

Por otra parte, gracias a las pesquisas del flamencólogo José Luis Navarro, contamos con otra cita de gran importancia, publicada en el diario *La Unión Mercantil* de Málaga en su edición del 6 de febrero de 1897 y en la que vuelve a aparecer el estilo formando parte del repertorio de El Canario Chico:

Restablecido de la leve enfermedad que le ha retenido en cama y a ruegos de los muchos aficionados que concurren al café del Siglo esta noche reanudará sus conciertos el célebre cantador D. Manuel Reina (Canario Chico) cantando su variado repertorio de malagueñas, cartageneras y guajiras (citado en Chaves y Kliman 37).

Asimismo quedan recogidas en el señalado diario, las actuaciones de Antonia La Manchá en el Café de España de la malagueña calle de Larios el 24 de marzo del mismo año y en su repertorio incluye unas “inimitables malagueñas y cartageneras”. Por último quisiéramos referir que desde el comienzo existe una voluntad evidente de diferenciar las malagueñas andaluzas de las murcianas o levantinas, y en especial, las de Cartagena o cartageneras como una modalidad diferenciada aunque perteneciente al grupo de aquéllas. De este modo, se explican crónicas como la descubierta por José Gelardo en *El Liberal de Murcia* del 15 de enero de 1916, donde un periodista que se considera a sí mismo erudito en materia flamenca se escandaliza cuando no se refleja tal distinción:

“Diremos primeramente que Pilar García cantó muy bien el número. Pero también hemos de decir que lo cantado por la bella artista no fueron malagueñas, sino que fueron ‘levantinas’, o más propiamente dicho ‘cartageneras’. Se impone o arreglar el cartelito o tocar las verdaderas malagueñas. (...) Y dispénsenos la cantaora este alarde de erudición flamenca ante la promesa de no reincidir. Es advertencia que sinceramente le hacemos ya que nadie le ha hecho fijar su atención en este desliz” (citado en Chaves y Kliman 40).

2.4.3. La cartagenera en la discografía.

La definición de cartagenera como estilo dentro del repertorio flamenco y su disociación de las malagueñas queda también avalada por los primeros catálogos de cilindros de cera que ya registran incipientes cartageneras. De todos estos registros, exceptuando el de Manuel El Sevillano, lo único que sabemos hoy por hoy es la rotulación que figura en los catálogos, mas no se ha tenido acceso aún a su contenido musical:

1. El de la casa Puerto y Novella de Valencia, cuyo gabinete fonográfico estaba situado en la calle Luis Vives nº 4 esquina con Cajeros nº 66). Según nos descubre Mariano Gómez Montejano, entre la colección de cilindros de dicho catálogo aparecen registrando *cartageneras* Carmen González, El Berea (José Berea, cantaor cordobés) y Julia Rubio (Chaves y Kliman 134).
2. El coleccionista Isaac Delgado San Román confirma que, aproximadamente hacia el año 1896, grabaron cartageneras para la Zonophone tanto El Canario Chico (también ‘levantinas’ entre otros estilos) como Carmen González (citado en Chaves & Kliman 37).
3. Nos dice Gómez Montejano que también en Valencia, como especifica el “Catálogo de Fonógrafos y Fonogramas impresionados en el Gabinete Fonográfico de Hércules Hermanos”, registra El Mochuelo el estilo que nos ocupa: (AÑO??). “Por el conocido cantador de flamenco Antonio Pozo (a) Mochuelo; con acompañamiento de guitarra y postizas: Sevillanas, Malagueñas, tangos del Ferrol, Tangos de Espartero, Peteneras, Guajiras, Soleares, Serranas, La Caña, Granadinas, Alegrías, Seguidillas, Seguidillas Gitanas, Murcianas, Javeras, **Cartageneras** y otros estilos flamencos” (citado en Chaves y Kliman 33 y 34).

4. Otro catálogo de gran interés es el que aparece publicado en la revista la *El Cardo, revista política, literaria, artística y fonográfica*, 1893-1901, según informa Mariano Gómez Montejano. En él se incluyen ‘murcianas’ y ‘cartageneras’ en las voces de El Mochuelo y El Canario Chico.
5. En 1898, el catálogo del Gabinete Fonográfico de Villasante de Madrid anuncia unas “Cartajeneras (sic) cantadas por el Pollo de Lucena” y Manuel El Sevillano hace lo propio para la Casa Casares Mecánico de Granada en el mismo año (Chaves & Kliman 37).
6. Finalmente, hay que mencionar como no podía ser menos a Don Antonio Chacón, quien acompañado de Miguel Borrull (‘El Valenciano’) registra un amplio repertorio de estilos a “15 pesetas Fonograma”: “Malagueñas, Murcianas, Soleares, Fandangos, Martinetes, **Cartagenera**, Seguidillas gitanas, Tangos, Saetas”. Así consta en el “Catálogo de Fonogramas Hijos de Blas Cuesta” del 1 de enero de 1899, sito en la Droguería de San Antonio de Valencia.

Así pues, mientras no se tenga acceso a los registros de la totalidad de catálogos arriba mencionados, el documento sonoro inaugural de la cartagenera flamenca corresponde por ahora al mencionado cilindro de Manuel El Sevillano, quien acompañándose a sí mismo a la guitarra registra por duplicado un estilo que Rafael Chaves atribuye al primitivo y olvidado cantaor El Niño de San Roque, con la copla “*(Los granujas) Tartaneros*” y “*Antes que de mí te burles*”. Manuel El Sevillano, lo grabará a en otras dos ocasiones el mismo año: la primera, para la misma Casa de Casares Mecánico de Granada, con la copla “*(Siquiera) Por compasión*”, y la segunda se cree que para la Sociedad Anónima Fonográfica de Madrid, con la copla “*(Que apavoreo el mundo) Andao*”. En el capítulo dedicado a las ‘murcianas’ volveremos a tratar

sobre la importancia de este cilindro, pero adelantamos que este estilo presenta cierto peso en la fonografía flamenca, pues aparte del cantaor referido, también lo impresionan en repetidas ocasiones, etiquetándolos como ‘murcianas’, El Mochuelo, La Señorita Fernández, La Rubia Santisteban y Paca Aguilera (ver capítulo ‘Murcianas’).

Rafael Chaves y Norman Paul Kliman consignan en su muestra diez estilos primitivos de Cartagenera repartidos entre un total de ciento ochenta y cuatro registros: Cartagenera de El Canario (registrado una vez), Cartagenera de Chilares (veintiuna veces), Cartagenera de El Rojo El Alpargatero (cincuenta y seis veces), Cartagenera de El Niño de San Roque (veinte veces), Cartagenera de La Peñaranda (tres veces), Cartagenera de El Mochuelo (una vez), Cartagenera de La Rubia Santisteban (una vez), Cartagenera de Chacón (sesenta veces), Cartagenera de El Niño de Cabra (diecinueve veces) y Cartagenera de El Cojo de Málaga (dos veces).

De sobra es sabido que, entre las cartageneras flamencas, los estilos que más se cultivan en la actualidad son sin lugar a dudas la de El Rojo El Alpargatero y la de Chacón. Y quizá fuese el genial cantaor jerezano el máximo valedor de ambos estilos, pues realiza cinco registros del primero (desde 1909 a 1913) y del segundo, al menos diez (desde 1909 hasta 1928). Pero no se queda atrás la Niña de los Peines, en cuya discografía aparece impresionada la cartagenera de El Rojo en diez ocasiones (desde 1910 hasta 1932) y en la de Chacón hasta en catorce (desde 1910 hasta 1950). De cualquier forma, si uno hace recuento del número de veces en las que ambos estilos hacen su aparición en la fonografía flamenca, repara enseguida en que nos hallamos ante las submodalidades de taranta de mayor proyección y tradición en todo el cante minero: veintiún intérpretes para cincuenta y nueve registros en el caso de la Cartagenera de El Rojo El Alpargatero (de 1906 a 1932) y veinticuatro intérpretes para sesenta

registros en el caso de la taranta cartagenera de Chacón (de 1909 a 1955) (Chaves y Kliman 484).

2.4.4. Antecedentes musicales de la cartagenera: la malagueña murciana.

El musicólogo José F. Ortega, más preocupado en extraer las pautas del comportamiento melódico de las cartageneras que en realizar un penetrante examen histórico de las mismas, tan sólo apunta que el origen de las actuales cartageneras se hallaría en algún subestilo de fandango, o bien de malagueña, de carácter popular cultivado (no sólo como cante, sino también como baile) en la provincia de Cartagena hacia la segunda mitad del siglo XIX. Como muchos otros autores, Ortega percibe en la raíz de estos cantes otras influencias como la de ciertos cantes de laboreo (trilla o labranza), jotas o seguidillas, tanto autóctonas como andaluzas (162). Pero su análisis está exento de una identificación específica de tales patrones melódicos, cosa que Rafael Chaves intenta realizar de forma pormenorizada.

Lo cierto es que el estudio de los antecedentes folclóricos de la cartagenera flamenca exige un estudio infinitamente más profundo y complejo de lo que hasta Chaves se ha venido realizando y que pasa inevitablemente por la localización, caracterización y análisis de la malagueña murciana (y también, como ya se ha visto, de algunos cantes folclóricos que han recibido el nombre de cantes de *madrugá* en algún momento/lugar de su evolución). Advertimos que gran parte de la información referente a este género folclórico será referida en el **capítulo** dedicado a la '**murciana flamenca**', pero en el capítulo presente se hace ineluctable el sondeo de algunas de las modalidades de malagueñas murcianas que, desde su forma popular, evolucionaron hacia modos más complejos y virtuosos y dieron en llamarse cartageneras.

Rafael Chaves nos dice que la malagueña folclórica llega a Murcia, procedente de Andalucía, antes de la eclosión minera. Pero al menos desde finales del siglo XVIII, se concreta en unas formas métricas (la cuarteta o quintilla octosilábica), unos modos cantables, bailables y de acompañamiento, específicos de la región murciana que derivarán en modalidades diversas, según la zona en la que se cultive: malagueñas huertanas, las ribereñas, las totaneras, etc. Puntualiza el flamencólogo madrileño que en todos estos estilos se percibe claramente la impronta del intercambio musical entre zonas limítrofes, sobre todo con la vecina Almería (27). El ejemplo más evidente para Chaves está en la comarca almeriense de los Vélez (que comprende el término municipal de Chirivel, María, Vélez Rubio, y Vélez Blanco), limítrofe con las localidades murcianas de Lorca y Caravaca. Aquí existía una malagueña (es aún conocida, pero no habitualmente cultivada, sobre todo en Vélez Rubio) que aún se sigue denominando ‘malagueña cartagenera’ porque este tramo de la frontera entre Almería y Murcia comparte una historia y un folclore común, que en el caso de las manifestaciones musicales se hace patente como “conglomerado músico-zonal murciano-almeriense” (27). La ‘malagueña cartagenera’ de Los Vélez⁶⁹, también llamada ‘de la Huerta’, se acompaña en Fa # mayor y es tendente al toque de taranta, aspecto este, entre otros de carácter interpretativo, que la individualiza y la distingue del resto (34). Existe pues en esta zona almeriense, dentro de su repertorio propio de malagueñas (que son las llamadas “antiguas” y las “cifrás”) una denominación específica para una malagueña que destaca como relicto musical; como un cante además menos apto para el baile, según Chaves, y que debemos considerar como una de las ‘malagueñas murcianas’ que derivan en Cartageneras.

⁶⁹ Nos informa Rafael Chaves de que a esta malagueña también se la conoce asociada al nombre de ‘Juan Breva’, pero no el célebre cantaor malagueño, sino Tío Juan Breva, cantaor de aires populares oriundo de los campos próximos al Puerto de La Cadena (Murcia).

De este modo, al igual que las malagueñas de Málaga, las de Murcia -de métrica, pautas y sones muy comunes en general- constituyen un grupo generador de cantes. Si las primeras derivan en la “Malagueña pura” (de Málaga), las otras, en Cartageneras (34). Pero una vez instauradas, ambas se influenciarán mutuamente y de manera mucho más productiva, en el ámbito de los Cafés Cantantes, cuya implantación fue notoria en sendas regiones. La aparición de este tipo de establecimientos supuso la presencia de célebres figuras levantinas como María La Murciana, La Calandria y Concha La Peñaranda en cafés cantantes de Málaga (también de Almería y Granada) y la de maestros malagueños como Juan Breva, Paca Aguilera, El Pena, Cojo de Málaga, etc. en Murcia. De hecho, en la relación de estilos y subestilos de *Los Cantes Mineros a través de los registros de pizarra y cilindros* se proponen como cantes matrices de algunas malagueñas a ciertas cartageneras y viceversa. Esta doble contaminación entre malagueñas y murcianas/cartageneras se evidencia, ubicándonos Chaves no sólo en el período folclórico sino ya en el flamenco, en las malagueñas de El Perote, la de El Canario 1, la de La Trini 2, la de Gayarrito, y algunas de las de Chacón (“*A qué tanto me consientes*” y “*(Viva Madrid que es la) Corte*”, entre otras. Se trata pues de malagueñas que participan de algunos de los caracteres “murcianos”.

Rafael Chaves destaca de entre estas malagueñas murcianas, una de importancia crucial, la famosa ‘malagueña de la madrugada’ (murciana), recogida en 1958 en la voz de un huertano, para la celeberrima *Antología del Folklore Musical de España* de Manuel García Matos. Ya hemos hecho referencia a este registro en el apartado dedicado a la malagueña de la madrugada y allí dimos cuenta de algunas de sus características. Nos dice el investigador madrileño que esta malagueña se importa desde Andalucía desvinculada en principio del mundo de la minería, y se implanta en Murcia hacia 1868. Debe su nombre, según se

desprende del preámbulo del libro explicativo que acompaña a la *Magna Antología del Folklore Musical de España*, a que “sus coplas hacían referencia a las madrugadas en que los mozos de la huerta la cantaban para rondar a sus novias”⁷⁰(García Matos 21). Recordemos que Rafael Chaves percibe en este registro “un verdial malagueño en clave almeriense” (ver capítulo cantes de *madrugá*). En este sentido, subraya que, en pleno esplendor minero, el folclore murciano se impregna de los sonos de estos fandangos de corte malagueño-granaíno y almeriense, que por demás se convertirán en las formas musicales en las que se alojan las repentizaciones de los troveros (‘malagueñas troveras’). O dicho de otros modo, el grupo de malagueñas murcianas que al aflamencarse tienden hacia las cartageneras son aquellas que reciben el influjo de las nuevas malagueñas troveras y de las mineras, es decir, “de los cantes de minería de Almería” (30).

La definición final de ‘malagueña murciana’ defendida por Rafael Chaves, como veremos a continuación, viene refrendada por tres registros primitivos de la discografía de pizarra, presentes en el corpus de *Los Cantes Mineros a través de los registros de pizarra y cilindros* y denominados por él como malagueñas murcianas anónimas 1, 2 y 3. Así pues las malagueñas murcianas designan un:

“grupo de cantables de localización exclusiva en la región de Murcia, sin una aparente ligazón que comporte afinidades entre los modelos que la conforman, y siempre sensible a los aportes de intercambio musical en áreas geográficamente afines, por aledañas, principalmente de la vecina Almería” (27).

El único aspecto objetable para nosotros de esta definición lo hallamos en lo referente a una supuesta “localización exclusivamente murciana”, ya que lo que encontramos en los

⁷⁰ Preámbulo escrito por Mari Carmen García Matos.

registros de pizarra bautizados por Chaves como malagueñas murcianas anónimas 1, 2 y 3, son tres estilos que poseen un alto grado de similitud con fandangos abandonados bien conocidos en la geografía andaluza: el de Dolores de la Huerta I, la bandolá grande de Juan Brea (también llamado Fandango de La Peza, de Frasquito Yerbabuena... etc.), y por último, el supuesto antecedente de la Cartagenera de El Rojo El Alpargatero, que según Chaves, se asimila a un fandango lucentino, aunque no especifica cuál.

Como se verá a continuación la que Chaves etiqueta como malagueña murciana 2 no ha originado ningún subestilo minero; las dos restantes sí. Pero todas son muestras del proceso de asimilación del fandango andaluz en la región murciana, a través de sus artistas. En especial, del fandango malagueño-granadino, el cordobés y el almeriense (¿no se olvida el autor del jiennense?). Llegan a Murcia, se van transformando algunas de sus particularidades y cambian de nomenclatura.

Las malagueñas murcianas contenidas en la muestra de Chaves y Kliman son las siguientes:

1. Malagueña murciana 1. Intérprete: Sebastián Etcosta⁷¹. 1904. El mismo patrón melódico lo registra el cantante dos veces, alojado en coplas distintas “*No te falta más que un ala*” y “*(El barrio de) Los Palmares*”. Para Chaves este cante contiene ya elementos vinculados a la cartagenera como el ayeo previo al sexto tercio. Para nosotros lo más importante reside en que este cante está muy próximo en su base melódica a los siguientes estilos: la malagueña de la madrugá de Garcia Matos, el fandango de Dolores de la Huerta 1, las arrieras de Dalías e incluso, la minera-taranto de Pedro El

⁷¹ Guitarrista: desconocido. (Gramophone 62.684).

Morato. La proximidad no sólo se aprecia en sus tercios impares, sino también en la cuerda de recitado del segundo tercio: IV y V > grados.

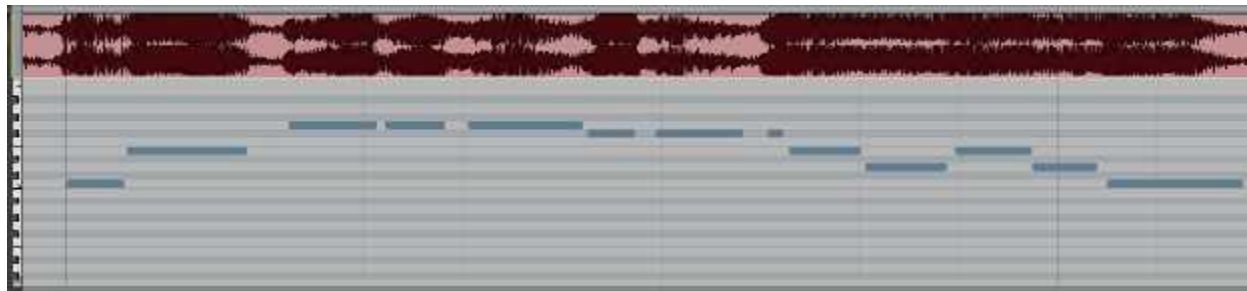
En la estructura melódica global de este cante, que posee un carácter sencillo, se percibe rápidamente que se trata de un esquema primitivo de similitud melódica intracante, por tercios alternos (paralelismo melódico entre los impares y los pares respectivamente). Desde un punto de vista melódico flexible y amplio, podría decirse que la denominación de malagueña murciana 1 constituye otra etiqueta más de lo mismo; o en todo caso, que es una variante del mismo esquema.

150A. MALAGUEÑA MURCIANA ANÓNIMA 1. SEBASTIÁN ETCOSTA. TERCIO 1



Tercio 1	Notas	Mi. Fa#. Fa#. La. Sol. Fa#. Mi. Fa#. Mi. Re. Do. Si.
	Modo Si frigio	
	Grados	IV-V- V-VII-VI-V-IV-V-IV-III-II-I

CANTE DE MADRUGÁ. ANTOLOGÍA DEL PROFESOR GARCÍA MATOS. TERCIO 1



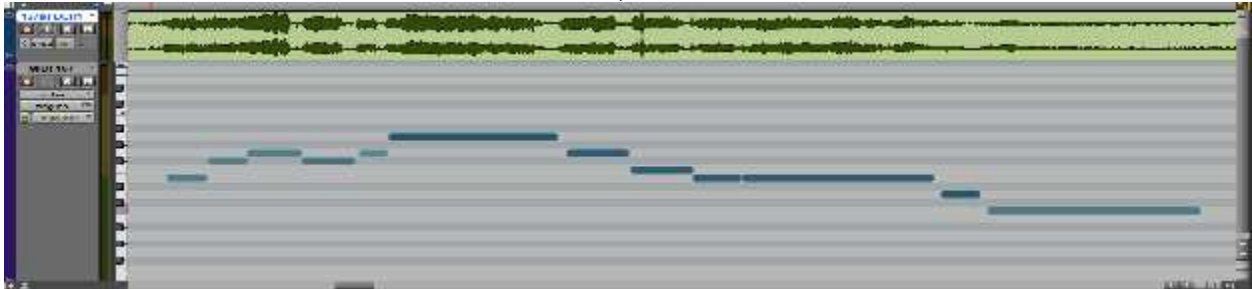
Tercio 1	Notas	Re. Mi. Sol. Sol. Sol. Fa#. Fa#. Fa#. Mi. Re. Mi. Re. Do
	Modo Si frigio	
	Grados	III-IV-VI-VI-VI-V-V-IV-III-IV-III-II

CANTE DE MADRUGÁ. ANTOLOGÍA DEL PROFESOR GARCÍA MATOS. TERCIO 5



Tercio 5	Notas	Re. Fa#. Fa#. Fa#. Fa#. Mi. Mi. Fa#. Re. Do. Re. Do. Si.
	Modo Si frigio	
	Grados	III-V-V-V-V-IV-IV-III-II-III-II-I

167A. FANDANGO DE DOLORES DE LA HUERTA 1. COJO DE MÁLAGA. TERCIO 1



Tercio 1	Notas	Mi. Fa#. Sol. Fa#. La. Sol. Fa. Mi. Mi. Re. Do.
	Modo Si frigio	
	Grados	IV-V-VI-V-VII-VI-V>-IV-IV-III-II

ARRIERAS DE DALÍAS. MANOLO DE LA RIBERA. TERCIO 1



Tercio 1	Notas	Si. Re. Re. Re. Sol. Fa#. Re. Do. Si. Do. Re. Do.
	Modo Si frigio	
	Grados	I-III-III-III-VI-V-III-II-I-II-III-II

2. Malagueña murciana 2. Intérprete: Amalia Molina⁷². 1910. Estamos de acuerdo con Chaves en que no se puede considerar este cante como una cartagenera. Sin embargo haríamos una matización a lo que formula a continuación: “se trata de un aire comarcal influido por un fandango granadino perfectamente conformado” (32). Nosotros afinaríamos un poco más y diríamos que no se puede considerar como una malagueña murciana, sino como una malagueña de Málaga-Granada, interpretada a lo cartagenero. Ya que sigue un patrón musical basado en la bandolá 2 de Juan Brevia (o Verdial grande de Juan Brevia, excepto en el tercer tercio), que en Granada recibe el nombre de África La Peceña o el de Frasquito Yerbabuena y, en Almería, el de *Verdial almeriense*⁷³. Es más, nos gustaría decir que es la base del fandango abandolao que más tarde engrandecería Juan Brevia, y que a Murcia llega en su forma folclórica andaluza previa, más sencilla y primitiva, pero no lo haremos porque sólo son conjeturas. Chaves asegura que se trata de un “fandango fronterizo entre Málaga y Granada que a modo de rondeña sería divulgado por arrieros” (460). Concretamente, refiere sin documentación que lo ratifique, que el de La Peceña es el cante sobre el que Juan Brevia recrea su bandolá y que será el molde de algunos fandangos del Albaicín, como el de Frasquito Yerbabuena.

Emilia Benito, La Satisfecha también registra estas supuestas malagueñas murcianas en 1920, acompañada de orquesta, ofreciendo una versión más personal que ella misma titula “Emilianas”, e incluyendo una letra ya de ámbito minero en uno de sus

⁷² Orquesta. (Victor 67.118A).

⁷³ Sería necesario un estudio monográfico sobre el alcance y celebridad de esta estructura melódica, que se extiende por casi toda Andalucía y Murcia, adquiriendo nuevos rasgos y cambiando su nomenclatura. El alcance de este fandango llega incluso hasta Tarifa (Cádiz).

cuerpos. Además, observa en él préstamos unionenses, por ejemplo, cierta similitud con el cuarto tercio de la taranta de El Nene de las Balsas o La Gabriela (459).

3. Malagueña murciana 3. Intérprete: Paca Aguilera⁷⁴. 1910. Placa titulada “Malagueñas I”, donde cierra con un fandango análogo a la que actualmente consideramos Cartagenera de El Rojo El Alpargatero, expuesto además sobre la copla más conocida del estilo, “*Los picaros tartaneros*”. Chaves afirma que este cante es anterior y, por tanto, posible base del cante de El Rojo, más no entendemos en qué basa tal afirmación pues no existe ninguna versión anterior a la de Don Antonio Chacón y desconocemos la ejecución exacta que realizaría el cantaor alicantino.

Podría plantearse como hipótesis que sea la de Paca Aguilera la versión más cercana a la Cartagenera de El Rojo, y no la del maestro jerezano, especialista en recreaciones de cantes libres. De cualquier modo, lo que se percibe en esta placa es el carácter primitivo de su estructura, evidenciada en el paralelismo melódico de los tercios primero y tercero. Chaves nos recuerda además que está basado claramente en un fandango lucentino (sin especificar cuál), “adaptado al ámbito murciano y como tal podría ser mirado como malagueña murciana”. Añade una pirueta imaginativa, donde los eslabones perdidos de la cadena de transmisión se presuponen y dan lugar a una teoría admirablemente reflexionada pero que no abandona su estado de hipótesis: este cante “con toda probabilidad lo cantaba La Trini, posiblemente aprendido de El Niño de Cabra o El Canario de quienes se puede especular lo conocerían igualmente”. Este razonamiento está basado en la existencia de un Fandango que Rafael Chaves etiqueta

⁷⁴ Guitarra. Román García (Zonophone X-5-53.031).

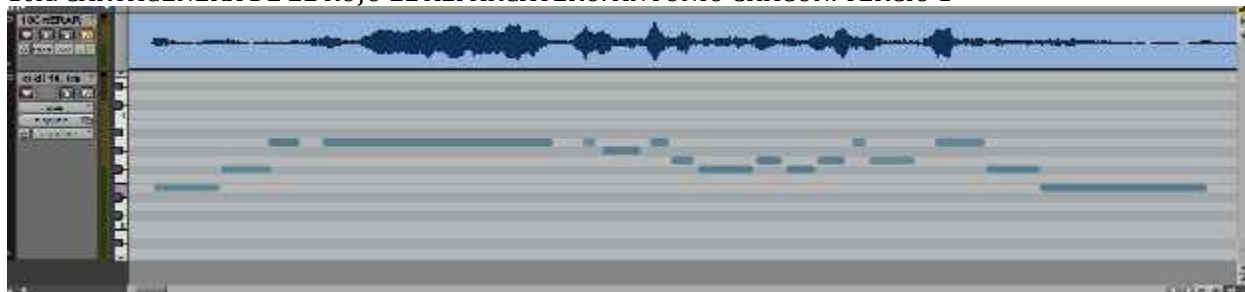
como “Fandango de la Trini 2”, estilo que suele rematar ciertos registros de cartageneras.

153B. MALAGUEÑA MURCIANA ANÓNIMA 3. PACA AGUILERA. TERCIO 1



Tercio 1	Notas	Mi. La. La. La. La. La. Sol. Sol. Fa#. Mi.
	Modo si frigio	
	Grados	IV-VII- VII- VII- VII- VII-VI-VI-V-IV

10A. CARTAGENERA DE EL ROJO EL ALPARGATERO. ANTONIO CHACÓN. TERCIO 1



Tercio 1	Notas	Mi. Fa#. La. La. La. Sol#. La. Sol. Fa#. Sol. Fa#. Sol. La. Sol. La. Fa#. Mi.
	Modo mi frigio	
	Grados	IV-V-VII-VII-VII-VI<-VII-VI-V-VI-V-VI-VII-VI-VII-V-IV

2.4.5. Rasgos musicológicos definatorios de la cartagenera.

Ya hemos anotado que no existen tales características definatorias generales de la cartagenera. No obstante, creemos relevante mostrar, siguiendo el análisis musicológico de José F. Ortega, una descripción melódica de las dos ya referidas, que son los dos modelos más clásicos y más cultivados en la actualidad. A parte de estos, otras modalidades de cartagenera a considerar según Ortega son: la de La Trini, la de El Niño de Cabra y las

“cartageneras primitivas”, a las que no le otorga filiación concreta y que incluyen interpretaciones de El Mochuelo, Encarnación La Rubia, Antonio El Sevillano y Antonia La Malagueña. Ya veremos más adelante, que Rafael Chaves amplía generosamente la nómina de cartageneras primitivas; trata de buscar en cada de ellas su ‘fuente’ más primitiva y abunda en información tanto discográfica como testimonial.

Cartagenera de El Rojo El Alpargatero. Intérprete: Antonio Chacón. “Son pícaros tartaneros”. 1909. Guitarra: Juan G. Habichuela (Odeón 68.098; 953).

*Son pícaros tartaneros,
Un lunes por la mañana
Los pícaros tartaneros
Les robaron las manzanas,
A los probes arrieros
Ay, que venían de Totana.*

Antes de detallar el comportamiento melódico de este estilo, nos hacemos eco de la posible relación musical que José F. Ortega encuentra entre la Cartagenera de El Rojo y las presuntas cartageneras que Federico Chueca (1846-1908) incluyó en su zarzuela *La alegría de la huerta*, estrenada en 1900⁷⁵. Fue concretamente un crítico de la época el que así calificó al dúo de los personajes Carola y Alegrías, localizado en la “Romanza” de dicha obra (137). En él se interpreta por duplicado un estilo articulado en las siguientes coplas: “*Pajaricos que cruzáis / Pajaricos que cruzáis / la huerta siempre cantando / decidle a aquél que me olvide / y al otro que estoy penando / y al otro que estoy penando*”; y “*Mire usted, madre, si es grande / Mire usted, madre, si es grande / el cariño que la tengo / que la encuentro y no la miro / y voy a hablarla y no puedo / y voy a hablarla y no puedo*”. Según el análisis de Ortega, en el primer tercio de Alegrías nos topamos

⁷⁵ Rafael Chaves hace alusión a esta zarzuela para relacionar las desinencias de los primeros tercios de las “cartageneras” del dúo de Carola y Alegrías en ella incluidas con las caídas de sendos tercios del “fandanguillo minero” registrado por Antonio Grau en 1928, con la tetra “*En el pozo un fandanguillo*”, y que el flamencólogo cataloga como Minera de El Rojo el Alpargatero (Chaves y Kliman 183).

con el mismo arranque de la cartagenera grande, pero la cadencia final recae para sorpresa del investigador en el grado V> (también en el primer tercio de Carola) y no en el IV, como veremos, que es el propio de la versión flamenca objeto de nuestro estudio. Por otra parte, el segundo tercio de las Cartageneras de Chuecas se adhiere a la fórmula propia de los cantes mineros: los ejes melódicos recaen sobre los grados IV y V> y la cadencia sobre el grado II. En este sentido, creemos necesario afinar más el análisis especificando que esta es una de las fórmulas preceptivas del sistema de tarantas-mineras y tarantos.

José F. Ortega considera que es muy probable que Chuecas se inspirara en cantes populares para componer este número ya que existen partituras de cantos en los cancioneros musicales murcianos decimonónicos donde se refleja el mismo arranque melódico del tercio inicial: en el “*Cantar del labrador (con mulas)*” del cancionero de Verdú; en el “*Cante de trilla*” del de Cassou, etc. Sin embargo, lo más llamativo es que en estos no hay ni rastro de la cadencia en el grado V> y por esta razón se pregunta entonces el musicólogo si este hábito melódico pudiera provenir o no del ámbito de la música culta (de la composición de Chueca, en este caso). No sería la primera vez que se observa un trasvase de este tipo en el género flamenco. Pensemos en pregones de cantiñas que algunos artistas reinterpretaron en clave flamenca y que provienen de zarzuelas y tonadillas escénicas de gran popularidad, como el del Mirabrás (de la zarzuela *El Tío Caniyitas*) o el de la Castañera en los Caracoles.

Las características musicológicas que Ortega expone en su análisis para la cartagenera de El Rojo en la versión de Chacón son las que siguen (Ortega 134-141):

- En las diferentes versiones y variantes de esta cartagenera **las cadencias más frecuentes** de los tercios siguen este patrón:

	1º tercio	2º tercio	3º tercio	4º tercio	5º tercio	6º tercio
Cartagenera El Rojo	IV	IV	II	II	II	I

- El **Primer tercio** muestra un arranque que va progresando por grados conjuntos desde el grado III< hasta el V y desde aquí, salta al VII. La cadencia se produce en el grado IV, tras un extenso melisma en la segunda sílaba de “tartaneros”. Admite Ortega que la versión de El Cojo de Málaga⁷⁶ es curiosamente la más cultivada en la actualidad, quien a diferencia de Chacón, realiza el dibujo melismático en la tercera sílaba de “tartaneros”, y repitiendo dos veces el giro re-do-si (138). Modifica el cantaor malagueño además el giro cadencial con un salto de tercera descendente sobre la última sílaba del verso (desde el VI grado al IV). Este último salto está presente en la cadencia final del segundo tercio de la versión de Chacón. De ahí lo toma El Cojo.
- El **Segundo tercio** es similar al primero y cadencia nuevamente en el grado IV mediante un salto de tercera descendente, que no es otro que el giro característico que también realiza El Cojo de Málaga al final del primer tercio.
- En el **Tercer tercio** el arranque tiene lugar mediante un ayeo que recorre por grados conjuntos un tramo melódico desde el III a VI (este ayeo constituye un giro melódico

⁷⁶ José F. Ortega no especifica a cuál de los registros de El Cojo de Málaga se refiere. Con la letra “(Los) Pícaros tartaneros” grabó el genio malagueño la cartagenera de El Rojo en tres ocasiones: **1921**, guitarra de Miguelito Borrull (Gramófono AE 485: 262.247 4.675ah); **1923**, guitarra de Miguel Borrull (Pathé 2.236); **1925**, guitarra de Ramón Montoya (Odeón 13.610). Según José Blas Vega, El Cojo de Málaga pudo haber grabado en **1932** para la casa Delfos de Barcelona el mismo estilo y con la misma copla, según reza en una de sus últimas placas (ref.BD562) (citado en Chaves y Kliman 76).

que aparecerá también en la Cartagenera de Antonio Chacón). La cuerda de recitado del tercio se sitúa en el grado VI y luego baja a IV. Por último, la cadencia se hace sobre el grado II, mediante un giro que se repetirá en cuarto y quinto tercios, en el que se escucha el grado V>.

- El arranque del **Cuarto tercio** busca el grado IV y el verso termina en el VI, pero desde aquí se inicia un largo melisma que sube hasta el grado VIII, también señalado como I' (cree Ortega que rebajado, I'>), en el registro superior de la escala; grado que constituye el techo melódico del cante. Antes del cierre, se vuelve a producir el salto de tercera menor desde el grado VI al IV (otro de los giros característicos de este cante). Cadencia finalmente en el grado II.
- El **Quinto tercio** arranca con un “ay” inicial que realiza un giro melódico desde el grado V, subiendo al VII, desde donde se precipita al registro grave, concretamente al grado II. Desde aquí se inician las palabras del verso y la melodía vuelve a subir al grado VI. Al igual que en el tercer tercio la parte final de este baja al grado IV y cadencia sobre II (con el giro cadencial acostumbrado).
- En el **Sexto tercio** el “ay” inicial busca el grado V y desciende a III. Este giro se repite con las primeras palabras del verso (“Que venían-“). Cuando Chacón articula la primera sílaba de “Totana” la melodía se sitúa por fin en su eje o cuerda de recitado, que es el grado IV adornado por el V. Finalmente se produce la preceptiva cadencia en el grado I.

Taranta Cartagenera de Antonio Chacón. Intérprete: Antonio Chacón. “(A los pies) Del soberano”. 1913. Guitarra: Ramón Montoya (Gramófono AE-471 262.167; 18.388)⁷⁷.

*Ay, del soberano,
Dijo una cartagenera
Y a los pies del soberano:
Señor, por lo que tú más quieras,
que no lleven a mi hermano
y al Peñón de La Gomera.*

Antonio Piñana tiene registrado este cante como Cartagenera de El Rojo y como “Cartagenera de origen”, dando a entender que el patrón original del estilo no es el que nos legó Chacón, sino el que él mismo registró siguiendo las directrices de Antonio Grau. Ortega insinúa que la aportación de Chacón ha sido por tanto la de engrandecer una cartagenera creación del maestro alicantino, como también aseguran Jorge Martín Salazar (1998) y Ruipérez Vera (2005).

En cambio, Rafael Chaves considera que este cante parte de otro de raíz almeriense inscrito en el repertorio de El Ciego de la Playa (Francisco Jiménez Belmonte, 1864-1925), cantaor almeriense al quien Antonio Chacón conoció bien, según José Blas Vega (1990 271).

En *Los Cantes Mineros a través de los registros de pizarra y cilindros* encontramos dos filiaciones para el cantaor del barrio de las Almadrabillas o de la Playa: las tarantas de El Ciego de la Playa 1 y 2, que son cantes muy similares, según Rafael Chaves.

La taranta de El Ciego de la Playa 1 fue registrada por la cantaora linarense afincada en Almería, La Rubia de las Perlas en 1912 con la copla “(El talento y) El sentío”, aunque también aparece en la discografía de Amalia Molina, en 1924, quien acompañada de

⁷⁷ 1909. Guitarra: Juan G. Habichuela (Odeón 68.092; 956)

orquesta, la interpreta con la letra “*Capitán de una partía*” en una versión mucho más cercana a lo folclórico; más conectada con los cantes itinerantes de la arriería y, en especial, con el fandango lucentino de Rafael Rivas ⁷⁸ (Chaves y Kliman 296-297).

Por otra parte, la taranta de El Ciego de la Playa 2, según Rafael Chaves es un estilo distinto al primero, pero que versa claramente en él, aunque también llega a afirmar que pudo provenir de la que él consigna como taranta de El Rojo El Alpargatero 2 (realmente el parecido se halla sólo en sus tercios finales: quinto y sexto). Todo este vaivén de hipotéticas filiaciones puede resultar muy confuso, por ello, Rafael Chaves parece sugerir que, más allá de que dudemos de la nuestra capacidad actual para ser tan precisos en la codificación de variantes, debemos tener en cuenta que El Rojo El Alpargatero residió durante cuatro años (1874-1878) en el mismo barrio en el que estuvo alojado Juan Brevia y éste pudo actuar como eslabón de transmisión del estilo al Ciego de la Playa (Chaves Kliman 298). Nosotros no nos atreveríamos a ir tan lejos; pensamos que se trata de un patrón melódico muy presente en la tradición almeriense, y que ambos, El Rojo y El Ciego, probablemente lo cultivarían, aunque no sería registrado hasta 1909 en la voz de o Manuel Escacena y 1910 en la de Paca Aguilera. En el primer caso se aloja sobre la copla “*(Que a mí me traspasa) Mi alma*”, y en el segundo lo interpreta la cantaora rondeña con la letra “*(Duermen) En mi camarín*”⁷⁹. La complejidad de las filiaciones propuestas por Chaves no acaba aquí, pues también llega a considerar la taranta

⁷⁸ Guitarra: Alfonso El Cordobés (Odeón A-135.287; SO 306). Curiosamente, informa Chaves, una variante de esta misma copla aparece también como segundo cuerpo de la serie en el registro que El Cojo de Málaga hizo de su cartagenera personal en **1921** (Gramófono AE 490; 262.258 4.687ah). El registro de Amalia Molina fue realizado para la casa Regal (RS 525; 93.921).

⁷⁹ Manuel Escacena. **1909**. Guitarra: Román García. “*(Que a mí me traspasa) Mi alma*” (Zonophone X-5-52.015); Paca Aguilera. **1910**. Guitarra: Román García. “*(Duermen) En mi camarín*” (Zonophone 653.054).

cartagenera de Chacón como deudora, al menos en su tercer tercio, del fandango lucentino de Rafael Rivas, fenómeno que también se da en las tarantas de El Ciego de la Playa 1 y 2.

Por último, ni que decir tiene que la taranta cartagenera de Chacón presenta asimismo concomitancias con el cante de Pedro El Morato (el segundo tercio pertenece al orbe de las tarantas-mineras).

Por otra parte, José F. Ortega percibe un enorme parecido entre la que Rafael Chaves denomina taranta de El Rojo El Alpargatero 2 y la taranta cartagenera de Chacón. El musicólogo murciano se refiere a aquélla como taranta primitiva de El Mochuelo⁸⁰ y El Garrido de Jerez⁸¹, ya que ambos la registraron en 1907, con las coplas “*(Que dime tú dónde estaba la) Virgen del Carmen*” y “*(Adónde vas) María del Carmen*”, respectivamente. La versión del jerezano fue etiquetada originalmente como ‘taranta’ y presenta un modo de exposición del estilo más esquemático que el de El Mochuelo.

Aunque en efecto, los registros mencionados son los más conocidos, no son los únicos que podemos encontrar en la discografía primitiva. Chaves ofrece en su muestra los siguientes:

⁸⁰ El segundo cuerpo de este registro lo canta con la copla “*Tú eres hermosa*”. Guitarra: Joaquín El Hijo del Ciego (Zonophone X-52.239). Volvería a registrar el estilo, en **1912**; “*(Que dime tú dónde estaba la) Virgen del Carmen*” y “*(Que se perdió) Mi sombrero*”. Guitarra: ¿Manuel López? (Odeón 41.118) y en **1916**; “*(Que dime tú dónde estaba la) Virgen del Carmen*” y “*Tú eres hermosa*”. Guitarra: Manuel López. (Pathé 2.202; 12.207).

⁸¹ Guitarra: Román García. Zonophone X-5-52.001.

Ref.	Cantaor/a	Año	Guitarrista	Copla
69	Garrido de Jerez	1907	Román García	<i>(A dónde vas) María del Carmen...</i>
70 a	Rubia Santiesteban	1911	Hijo del Ciego?	<i>Me sale del corazón...</i> ⁸²
70 b	Rubia Santiesteban	1911	Hijo del Ciego?	<i>(Y dónde vas) Virgen del Carmen...</i>
71 a	El Mochuelo	1912	Manuel López?	<i>(Que ...) Virgen del Carmen...</i>
71 b	El Mochuelo	1912	Manuel López?	<i>(Que se perdió) Mi sombrero...</i>

También grabaron la taranta consignada por Chaves como de El Rojo el Alpargatero 2: la Señorita Rosario Soler⁸³, en 1907, sobre las coplas “*(Que me traspasa) El alma*” y “*(Dónde vas) Virgen del Carmen*”; El Niño Ríos⁸⁴, en 1914, con las coplas “*(Ni eche voto) Temerario*” y “*Eres hermosa (Dios te guarde)*”; y La Tempranica⁸⁵, en 1917, “*Tan (compuesta y) peregrina*”.

Las diferencias fundamentales entre la taranta de El Rojo el Alpargatero 2 y El Ciego de la Playa 2 establecidas por Rafael Chaves nos parecen confusas, o al menos, no homogéneas en todas las versiones. Es más, ni siquiera las dos versiones más conocidas y difundidas como modelos de este cante, las de El Mochuelo y El Garrido, coinciden en la manera de construir el segundo tercio:

- Según Chaves, El Mochuelo (al igual que La Rubia Santiesteban) recoge la línea melódica de la malagueña de Fosforito El Viejo⁸⁶ (Chaves y Kliman 268). En el análisis musicológico de Ortega, la descripción del tercio es la siguiente: la

⁸² Este registro fue grabado para la casa Homophon (ref. 7.211). En el mismo año realizó otro, con la guitarra de Joaquín el Hijo del Ciego, donde lo interpreta tres veces con diferentes coplas: “*(Dónde vas) Virgen del Carmen...*”, “*Me sale del corazón*” y “*(Si tú con otro) Me vieras*” (Homophon 7.110).

⁸³ Guitarra: ¿Ángel de Baeza? (Zonophone X-53.191; H-5.478)

⁸⁴ Guitarra: Nicolás Domínguez (Columbia T-1. ...).

⁸⁵ Orquesta (Pathé 2.356).

⁸⁶ Sin embargo, en el registro de Escacena ya catalogado por Chaves como Taranta de El Ciego de la Playa 2, el comportamiento melódico es idéntico al de El Mochuelo.

melodía arranca en el grado IV (pasando por el V>) y sube por grados conjuntos hasta II' en el registro agudo. Finalmente progresa descendiendo hasta la cadencia del tercio en el grado II del registro grave (Ortega 153).

- En el registro de El Garrido de Jerez el arranque es el mismo: parte del grado IV y busca el V>, pero aquí realiza una semicadencia muy marcada, justo donde termina de articular las primeras palabras del verso (“Aonde vas”), antes de comenzar a ascender la melodía, que no llega a la altura alcanzada por El Mochuelo. Este comportamiento melódico es muy esclarecedor a nuestro entender: el arranque y la mencionada semicadencia (IV y V>) comprometen su cercanía al tercio correspondiente de las tarantas mineras, que es el tercio que finalmente realizará Chacón en su taranta cartagenera.

Como decimos las diferencias son realmente escasas y algunas de ellas nos resultan poco significativas, como por ejemplo, que los dos primeros tercios de la taranta de El Ciego se alojen sobre versos alternos, mientras que en el estilo de El Rojo el segundo tercio se construya repitiendo completo o resuelto el verso de inicio. Estamos de acuerdo con José F. Ortega en que estas leves diferencias se deben no sólo a la lógica evolución del cante, sino también a las facultades cantaoras de sus intérpretes.

Pero todo lo referido hasta ahora sobre las posibles injerencias musicales que ha podido recibir la taranta cartagenera de Chacón incide directamente sobre la idoneidad de catalogarlo como un tipo de cartagenera más. Nosotros vamos más allá y, sin ánimo de poner en tela de juicio el papel fundamental del jerezano en la configuración final del estilo, dudamos de la idoneidad de atribuir su creación a Antonio Chacón, por varios motivos:

1º: Manuel Torre registra dos veces el mismo estilo en el mismo año, 1909, y lo etiqueta, al igual que Chacón, como ‘taranta’, sirviéndose en una de las versiones de una copla muy arraigada en la interpretación de la taranta de El Nene de las Balsas⁸⁷.

2º: Manuel Escacena también registra este cante en 1909, y rematado por lo que Chaves considera cante de transición entre la taranta cartagenera de Chacón y la que él llama taranta de El Ciego de la Playa 2. Este segundo estilo del registro que, como ya hemos apuntado, se aloja sobre la copla “*(Que a mí me traspasa) Mi alma*”, se diferencia del de Chacón en que el segundo tercio no sigue el mismo esquema melódico de las tarantas mineras y el sexto es mucho más escueto.

3º: Nos parece muy extraño que tanto Manuel Torre como Manuel Escacena impriman un cante justo en el momento en el que acaba de crearlo supuestamente su colega y coetáneo Antonio Chacón.

Conscientes de que sería irrisorio intentar rebautizar el estilo con otra nomenclatura a la que usa desde hace tanto tiempo la tradición flamenca, apuntamos finalmente la posibilidad que plantea Ortega de que a este cante se le venga calificando como cartagenera no sólo porque en esta época aún no estén definidas las líneas fronterizas entre malagueñas, tarantas y cartageneras, sino por el simple hecho de que en una de las coplas popularizadas por Chacón se mencione a una mujer de Cartagena: “*A los pies del soberano/Dijo una cartagenera...*”. Lo cierto es que los cantaores de generaciones posteriores registraron siempre este patrón melódico como cartagenera, creándose desde entonces una tendencia muy difícil de corregir.

⁸⁷ Guitarra: Juan G. Habichuela. “*Son (los aires) desabríos*” (Odeón 68.118) y “*(Yo te he de comprar) Un refajo*” (Odeón 68.119).

Pero lo realmente importante en este apartado es resaltar que hay elementos musicológicos que manifiestan de manera inequívoca que la taranta cartagenera de Chacón pertenece al ámbito de la taranta y no únicamente en los espacios cercanos a la cadencia. Veamos algunos de ellos siguiendo básicamente las directrices del estudio de José F. Ortega:

- Las cadencias de los tercios de la taranta cartagenera son las siguientes:

	1º tercio	2º tercio	3º tercio	4º tercio	5º tercio	6º tercio
Taranta Cartagenera	V>	IV	V>	III	II	I

- En la mayoría de las versiones, el primer tercio de esta modalidad de cartagenera suele ser quebrado, es decir, se construye con la segunda mitad del primer y segundo verso; una técnica que Blas Vega (1990), entre otros, quiere considerar de influencia almeriense.
- **El Primer Tercio:** Quebrado. Arranca con un “ay” inicial que sube hacia el eje del tercio, que está en el grado VI y cadencia en el V>.
- En el **Segundo Tercio**, el eje melódico de la primera mitad se sitúa en el grado V> y en la segunda en el IV, finalmente cadencia subiendo por grados conjuntos desde el grado II al IV. Dice Ortega que este tercio recuerda al segundo de la minera “actual”. En realidad, es el preceptivo del sistema tarantos/mineras, con la particularidad de que el cantaor puede preferir ligarlo con el tercer tercio y realizar una cadencia. En la cadencia de la “cartagenera de origen” de Antonio Piñana (con la copla “*Es el vino quien me calma*”)⁸⁸, en lugar de subir del II al IV por grados conjuntos, lo hace por salto de 3ª mayor, giro que ya registrara Chacón para sus mineras.

⁸⁸ 1972. “*Soy de Cartagena*”. Guitarra: Antonio Piñana Hijo (Triumph-Polydor 2496209).

- El **Tercer tercio** es variación ampliada del primero, pero el arranque parte del grado III para ir hasta el VI por grados conjuntos. Desarrollo y caída idénticos a los del primer tercio.
- El **Cuarto tercio** es similar al segundo, pero el arranque se inicia desde el grado III para buscar el V>. De nuevo el grado III será el punto de reposo del tercio.
- En el **Quinto tercio** observamos un comienzo paralelo al del tercero (arranque en el grado III y avance hacia el VI), pero tras la palabra “lleven” hay un melisma complejo característico de este tercio que contiene el siguiente giro: la línea melódica avanza mediante floreo hasta el grado I en el registro superior, dándose un salto de 3ª mayor descendente hacia el VI. Con la última sílaba de “hermano”, la línea avanza desde VI, tomando impulso en el V para subir al VII y precipitarse hacia III, que es el paso previo a la cadencia sobre el grado II. Este giro típico también suele construirse sobre un ayeo en otras versiones de Chacón. Lo hallamos asimismo en la Cartagenera de el Niño de Cabra.
- En las versiones más tardías de Chacón, el **Sexto tercio** presenta un acabado pulido y virtuosista. Así, en el presente registro, el jerezano arranca desde el grado I y salta al III. De ahí conduce la melodía hacia el grado IV y después vuelve al III para articular “Y al Peñón”. A continuación Ortega observa un giro melódico que adopta la siguiente progresión de grados: I-II-III y salto al grado VI. Las tres siguientes sílabas (“De-La-Go”) se articulan sobre los grados V y VI, convenientemente adornados, y en especial, la última de estas sílabas alojará un extensísimo melisma que desemboca en el grado VI. Es entonces cuando Chacón articula las dos últimas sílabas del verso (-mera) y busca la cadencia en el grado I.

Si bien este es el comportamiento melódico más frecuente del estilo, pensamos que habría que reparar con mayor detenimiento en las versiones que se separan de la norma. Por ejemplo, en lo referente al verso quebrado, puntualizamos que en el primer tercio de las interpretaciones de Chacón o de la Niña de los Peines, se vuelca íntegro el segundo verso en el primer tercio (“*A la derecha te inclinas*”), aunque en versiones posteriores, como las de Guerrita y Cobitos, no ocurra así (Ortega 144).

Para nosotros esto demuestra que el verso quebrado no es una característica inherente a ningún cante, sino una opción interpretativa que posee el cantaor y que obviamente tiene consecuencias melódicas, pero muy parciales. Así, el uso del verso quebrado puede alterar o no el contorno melódico del primer tercio, pero no el resto del cante lo cual no debería implicar un cambio de nomenclatura, como es el caso del Taranto/Minera de Chacón, según se cante con el verso quebrado, “*El corazón (se me parte)*”, o con el verso completo, “*Soy del reino de Almería*”).

Finalmente, se constata que las cartageneras flamencas no poseen un carácter unitario que las defina; la raíz o línea melódica básica es heterogénea porque provienen de múltiples ‘malagueñas murcianas’ -desligadas ya de su función de acompañamiento al baile- y de algunas formas de rondeñas de arriería.

2.5. La taranta.

2.5.1. Definición.

No podemos hablar de la existencia de un modelo único de ‘taranta’, pues bajo tal denominación se encuentra una amplísima gama de líneas melódicas, es decir, un nutrido número de subestilos, algunos de los cuales, por su mayor continuidad y cultivo entre los cantaores, han dado lugar a su vez al nacimiento de nuevas variantes, e incluso, según afirma Rafael Chaves, de subpalos: mineras, levanticas y murcianas, que deben ser considerados como submodalidades de la taranta (219). En este sentido, no serían del todo válidas las definiciones propuestas por estudiosos como Andrés Salom quien la describe de forma celular o unitaria como un “cante duro, bravío y valiente, con vertiginosas modulaciones en las que se exploran todas las posibilidades melódicas de los cantes mineros, y para el que se requiere una voz rica, amplia, flexible” (Citado en Ortega 45). La taranta es uno de los estilos más prolíficos del flamenco y el único criterio diferenciador de sus distintas variantes se halla casi exclusivamente en el contenido melódico, que admite todo tipo de voces y que no siempre muestra un carácter tan severo y vehemente. Se conocen pues modalidades de tarantas de exquisita delicadeza y dulzura, cuya calidez es inherente a su patrón melódico independientemente de la estética elegida por el intérprete para la ejecución (por ejemplo, la Taranta que Chaves denomina de Los Genaros, registrada, entre otros, por Manuel Vallejo en 1923, con la copla “El sombrero a lo lorquino” y acompañada a la guitarra por Ramón Montoya [Pathé 2.262]).

Tratar de situar geográficamente el origen de la taranta en su definición es una tarea más que frecuente en los estudios flamencológicos. En *Los Cantes Mineros a través de los registros de pizarra y cilindros*, se defiende el origen jiennense de la taranta basándose su autor en datos que ya han sido expuestos en capítulos anteriores: como la situación estratégica de Linares y localidades aledañas como paso obligado de los artistas flamencos hacia Madrid (por el mencionado Camino Real) y la existencia del Cancionero de Quesada, hasta ahora el documento más primitivo acerca de las *malagueñas de madrugá*, según el autor:

...es desde Linares y zonas limítrofes donde primero se dan de forma incipiente cantes muy próximos a la taranta, que teniendo por base la sencilla fórmula del fandango origen, se cantan sobre una cuarteta o quintilla romanceada. En estos pagos jiennenses presenta un primer acabado musical (...) que sería exportado hacia otras zonas donde se producirían lógicos trasvases melódicos, adquiriendo entidad propia en el levante almeriense y el contorno minero de Cartagena (219).

En una posición distinta, José F. Ortega cree que hoy por hoy es imposible establecer la raíz geográfica de las tarantas sin caer en áridas actitudes localistas. Pero diferencia claramente, eso sí, dos grandes grupos de tarantas en este sentido: por un lado, las de Almería, a las que considera casi indiscernibles del taranto, y por otro, las de Linares y las de La Unión y Cartagena, que comparten un nutrido número de variantes, indicando que sobre ellas es imposible establecer diferencias (45-46).

La fertilidad de la taranta tiene su base no sólo en que, como modalidad flamenca del fandango, se nutre en principio de una variada serie de estructuras melódicas, sino también – y en esto hace gran hincapié Ortega-, en que el periodo de florecimiento de este estilo coincidió con el periodo artístico de la Ópera Flamenca. Sin llegar a dudar de este planteamiento rigurosamente cierto, creemos que hay que hacerle no obstante una importante

matización, pues se corre el riesgo de caer en imprecisiones como la de Salom, anteriormente citada. No hay que olvidar que si seguimos el rastro de los registros primitivos, el arranque de la andadura artística de la taranta y de sus diversas modalidades tiene lugar en efecto antes de la Ópera Flamenca, a pesar de ser este su momento más prolífico. Su cultivo especializado se origina ya en la fase postrera de la primera Etapa Dorada del Flamenco, la de los Cafés Cantantes. Y es aquí donde ya, en cilindros y en placas, comienzan a registrarse estilos canónicos de tarantas. Esta puntualización es importante porque, como argumenta Rafael Chaves, durante el Operismo van a sobresalir una serie de cantaores que, siguiendo la línea estética barroca de Marchena, dan preferencia a estilos cultivados preferentemente en Linares (242). Y aunque suponemos que ningún flamencólogo o aficionado murciano estaría de acuerdo en plantearlo así, lo cierto es que se percibe una fuerte tendencia en esta época al abandono de ciertos estilos mineros considerados tradicionalmente unionenses y cartageneros: cantaores como Guerrita, Juan Fanegas, Angelillo, Antonio El Rampa, El Mendo, Valentín el Cano y Eleuterio Andreu dejan de registrar cantes autóctonos que han quedado ya para la posteridad como reliquias. Es esta y no otra la motivación que lleva a Antonio Piñana a intentar recuperar, en décadas posteriores, tarantas casi olvidadas por la tradición -aunque presentes en la fonografía más primitiva-, como las mineras de El Rojo El Alpargatero y la de Antonio Grau, los cantes de El Pajarito, etc.

Así pues no se puede definir un estilo a partir de una muestra parcial de sus registros y la realidad de la taranta no está sólo en las grabaciones que se realizaron desde los años veinte, sino desde el cilindro de cera de Antonio El Sevillano; al menos, desde 1898.

Por último, recordamos que no podemos tampoco identificar la taranta sólo por su contenido armónico, pues su acompañamiento, conocido como toque de Levante (en Fa #),

es compartido con el resto de submodalidades o subestilos de tarantas. No obstante, dedicaremos un apartado especial a esta dimensión tan definitoria de los cantes mineros.

2.5.2. Etimología.

Las teorías etimológicas del término ‘taranta’ parecen indicar que éste sus raíces en la cultura mediterránea y, más concretamente, en una posible y sorprendente procedencia italiana.

Ya desde los estudios de Capdevilla Orozco (1986) se viene indicando el término ‘taranta’ como posible derivación etimológica del nombre de la ciudad italiana “Tarento”, de donde provenían al parecer algunos mercenarios que ayudaron a los Reyes Católicos a recuperar el reino de Almería. Sin embargo, resulta extraño que situándonos en época tan remota y existiendo un vacío tan grande -tanto documental como de tradición oral-, este término se retome de repente en la región almeriense a finales del siglo XIX.

Sin embargo, mientras no se disponga de nuevos datos y desde la investigación abierta por Schneider, en *La danza de espaldas y la tarantela: ensayo musicológico, etnográfico y arqueológico sobre ritos medicinales* (1948), y secundada por José Carlos de Luna (1951), la hipótesis mayormente aceptada, con sus lógicos recelos y puntualizaciones, es la que se deriva de la práctica terapéutica primitiva aplicada a los picados de tarántula (de ahí, “atarantulados” o “atarantados”), que debió ser más frecuente en las zonas mineras donde el obrero está continuamente expuesto a toparse con este y otro tipo de arácnidos⁸⁹. El remedio curativo

⁸⁹ Sería interesante investigar si esta práctica existía en otros cotos mineros no levantinos. Por ejemplo, en el norte de España, o incluso en Huelva, donde suponemos que, caso de haber existido, habría sido rápidamente

aludido consistía en el ejercicio de un baile por parte del enfermo, que inducía a la eliminación del veneno de la picadura a través del sudor provocado por movimientos frenéticos y convulsivos, al son de una música de acompañamiento ejecutada a la guitarra. Existe abundante documentación sobre el fenómeno del tarantismo y de sus tratamientos coreico-musicales que datan desde la Edad Media hasta la modernidad⁹⁰. Pero como muestra de la continuidad de esta terapia en tierras andaluzas hasta principios del siglo XX, una prueba que data de febrero de 1915, ofrecida por Antonio Sevillano Miralles, quien la extrae a su vez del Libro de Actas signatura 1.501:

“Miguel Ortega, ciego, vihuelista, vecino de esta ciudad (Almería), solicitando se le satisfaga su penoso trabajo de dos días y medio que ha estado tocando la Tarantela a un enfermo a quien le picó este animal, y con una operación por disposición de los facultativos se cree fuera de peligro, y se acordó que el Administrador le satisfaga sesenta reales por consideración a la falta de sueño y su trabajo (55)”

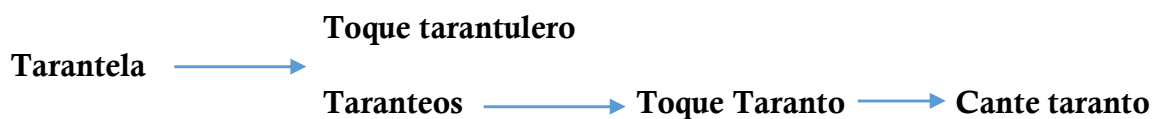
Así pues, no sólo en Italia, también Almería y todavía a principios del siglo XX, este baile recibe el nombre de “tarantela”, con la que no obstante José F. Ortega niega relación musical alguna respecto de la taranta, pues aquélla se ejecuta “en tono menor y posee un compás binario de subdivisión ternaria (seis por ocho)” (46). En cambio, Rafael Chaves sí

sustituida por remedios más modernos y científicos propios del sistema sanitario inglés que cubría a los mineros onubenses.

⁹⁰ Uno de los más célebres tratados antiguos de medicina es el de Francisco Xavier Cid: *Tarantismo observado en España, con el que se prueba el de la Pulla, dudado de algunos y tratado de otros de fabuloso. Y memorias para escribir la historia del insecto llamado tarantula, efectos de su veneno en el cuerpo humano, y curación por la música con el modo de obrar de esta, y su aplicación como remedio a varias enfermedades*. Madrid. Imprenta de González. 1787. Ya entre los estudios modernos, destaca sobre todo el artículo “Tarantism”, de J. Fogo Russell (publicado en *Medical History* 23: 404-425), De entre los múltiples estudios dedicados al tarantismo español destacamos el de Eva Canalet-Safont. “Melodías para curar: la tarantela y el tarantismo”. (*VI Simposio sobre patrimonio inmaterial*. Fundación Joaquín Díaz. Valladolid 2010). De entre los específicos sobre el impacto de este fenómeno en Andalucía, mencionamos el de García de las Mozas, A y López Sánchez, A. “Tarantela y tarantismo en la Baja Andalucía (esbozo histórico)”. Primera y segunda parte en *Tavira. Revista de Ciencias de la Educación* 16 (págs. 129-146) y 17 (127-147).

llega a admitir una probable influencia en “su tratamiento guitarrístico”. Es decir, que en el toque que acompañaba a los “atarantulados” por estos lares se haya acomodado alguna cadencia proveniente de la tarantela. Se explica de esta forma la opinión del pianista y compositor Oscar Camps y Soler (1837-1899), que al describir el fandango andaluz curiosamente la nombra: “Muchas parejas provistas de castañuelas (...), bailan al son de esta música, una música que se parece en algo a la tarantela, pero que de todos modos es original y típica como la que más” (Diario La Época, 11 de noviembre de 1868. Citado en Chaves y Kliman 148).

Aproximándonos ya al plano flamenco, la aplicación del término guarda relación según Chaves con los lamentos y gemidos de los enfermos “atarantulados” o “atarantados”, que a su vez deviene en expresión para referir un modo lastimero de cantar: “cantar a lo atarantao”, “cantar malagueñas atarantás”, “madrugás tarantás” o “tarantas” (149). Esta misma trasposición semántica ocurre en el ámbito del acompañamiento, de donde resulta “tocar a lo atarantao”, o incluso “toque taranto” (ver apartado “Toque por tarantos”). En este sentido, José Carlos de Luna afirma que la tarantela es la que origina el toque tarantulero (citado en Chaves y Kliman 150). Dicho toque tarantulero deviene en la expresión “*Taranteos*”, que es la forma andaluza de referirse a los “toques a la guitarra especialmente concertados para curar a los picados de tarántula”. El toque tarantulero se convierte, ya en clave flamenca, en toque Taranto. Y por último, de este toque surge el “cante ligero por tarantas”.



(cante ligero por tarantas)

En el rastreo etimológico del término taranta, Génesis García Gómez considera que la relación entre el término ‘taranto’ y ‘tarántula’ es “difícilmente asimilable” y se decanta por una teoría, basada en testimonios orales, y expuesta por Pérez de Perceval en sus investigaciones sobre la minería de la Sierra de Gador. Dicha teoría sitúa a los mineros almerienses emigrados a la cuenca de Linares como un grupo de trabajadores especialmente unidos y hermanados, a los que la fonética alpujarreña refiere como “taran-tós”, por “estarán todos” (García 1994: 11). No menos difícilmente asimilable esta hipótesis, en nuestra opinión.

2.5.3. Datos históricos de la taranta.

En el apartado dedicado a los cantos de *madrugá* y en el titulado “Aspectos históricos y sociológicos: La ida y la vuelta minera” quedaron expuestos los argumentos de la teoría de Rafael Chaves sobre el origen más remoto de la taranta flamenca y a ellos remitimos para no redundar en la misma información. Nuestro propósito ahora es el de situar el nacimiento del estilo en su contexto histórico-documental y para ello trataremos de hacer un seguimiento cronológico en los medios escritos del recorrido seguido por el término ‘taranta’ en su acepción de palo flamenco.

El documento más primitivo hallado por Rafael Chaves en este sentido data de 1863 y, tal y como está reflejado en su fuente escrita original, parece algo problemático. Se trata de un “bando de buen gobierno” (A.M.L., febrero de 1863, Leg. “Secretaría-Bandos”): tipo especial de comunicaciones que se hacían públicas por el alcalde constitucional. Dicho bando aparece mencionado, aunque no citado, por Juan Sánchez Caballero en su artículo “La vida cotidiana”, perteneciente a la obra *La minería de Linares (1860-1923)* y menciona a Antonio

Zambrana y Godoy como la persona que desempeña el cargo de alcalde en el año señalado (Artillo et al. 192). Así pues, parece ser que Juan Sánchez Caballero encuentra una mención al cultivo de martinets y tarantas, casi camuflada entre las descripciones de las actividades de entretenimiento y ocio del Linares de los inicios de la segunda mitad del siglo XIX. Pero no queda confirmado el contenido informativo exacto del bando y, por tanto, queda algo confusa la cuestión de si el uso del término entre los aficionados de esta provincia realmente se daba en 1863:

“Los sitios y lugares más concurridos en las horas de ocio, descanso o falta de trabajo, fueron desplazándose de la Plaza Real o del Ayuntamiento, y de la del Bermejál, a las llamadas “Ocho puertas”, jardín de Santa Margarita -ya en el siglo actual- y Paseo de Linarejos. La vida nocturna, alegre, bullanguera, tenía su marco propio en las calles de Guillén, Glorieta, La Virgen, Lugarillo y casillas de la plaza de toros, y en las tardes estivales, los alrededores de la celeberrima Fuente del Píscar, poblada esta última de ventas y aguaduchos, donde se jugaba a las anillas, y se cantaba “hondo” tarantas y martinets, y se bebía más o menos sosegadamente” (Artillo et al. 192-193).

Salvando este escrito, en la prensa no hallamos el término “taranta” referido a un estilo flamenco hasta principios del siglo XX. Dudamos de que la denominación más cercana a ‘taranta’ sea la de ‘almerienses’, pues se trata de un título claramente asociado a los fandangos específicos de esta provincia. En cualquier caso, se recoge este término en un anuncio publicado en *El Diario de Almería*, el 29 de noviembre de 1896, en el que se da a conocer que El Canario Chico ha recogido el guante de enfrentarse al Marmolista en el Teatro Principal de Almería:

“Habiéndole propuesto al célebre cantador andaluz Manuel Reina (Canario Chico), por varios admiradores de nuestro paisano José Sánchez, El Marmolista, una competencia entre ambos, el primero la ha aceptado, con la condición de que cada uno ha de acompañarse con su guitarra. Dicha competición

tendrá lugar esta noche en el teatro Principal, cantándose malagueñas de varios estilos, murcianas cartageneras, guajiras, granadinas, **almerienses** y otros cantos que han de ser del agrado del público” (Sevillano 167).

Pero a pesar de esta aproximación al estilo, Chaves encuentra que el aldabonazo definitivo para el nacimiento de la “taranta” en los medios escritos viene de la pluma descriptiva y poética de Joaquín Dicenta Benedicto, en su artículo “Entre mineros”, publicado en el diario madrileño *El Liberal*, el 19 de enero de 1903 cuando describe a los mineros de Linares subiendo “la escala de esparto cantando una taranta, mientras la dinamita revienta a espaldas suyas con un crujido feroz” (Chaves y Kliman 244). Fruto de la estancia como corresponsal en Linares de este periodista y dramaturgo aragonés será la novela *El Hampón*, que publica en 1913 y recoge de nuevo varias veces el término “taranta” en sus capítulos⁹¹.

De 1905 sólo muestra Chaves dos referencias y de naturaleza bien diferente: por un lado un documento que informa de la existencia de una casa de lenocinio en Linares regentada por la famosa “Taranta”, y por otro, el anuncio de un recital de Antonio Chacón y Miguel Borrull publicado el 22 de mayo del citado año en el *Diario de Cádiz*, en cuyo programa se incluye la interpretación de tarantas (245). Pero para sorprendente y trascendental, la noticia descubierta por José Luis Navarro, que sitúa a “La Malagueñita” como primera bailaora que presenta de manera pública un baile por tarantas el 3 de enero de 1906 (Navarro 2010: 1)⁹².

⁹¹ Dicenta Benedicto, Joaquín. *EL Hampón*, El Libro popular nº 1. Madrid. 7 de enero de 1913 (citado en Chaves y Kliman 244)

⁹² Aparece en dos diarios madrileños: *La Época* y *La Correspondencia de España*, los días 3 y 4 de enero: “Teatro de Novedades. A las 8 ³/₄. Gran éxito sin rival.- La Fornarina.- La Chelito.- Clara Sombres.- La Malagueñita, bailaora de tarantas. Flor de May.- Les Berny’s. Milly Milwood, y demás artistas de esta gran compañía” (Navarro, 2010: 1).

A partir de aquí el rastreo documental da un salto en el vacío y no se vuelve a encontrar el término “taranta” hasta el anuncio de la actuación de Rafael Cruces, El Niño de Cañete, en café de La Nevería de Sevilla, en 1909, donde canta Malagueñas, Tarantas, Tangos y Guajiras (Blas Vega 1987: 99-100)⁹³. Hace constar también Rafael Chaves la existencia de un interesante artículo rescatado por José Cabo Hernández, y escrito por el poeta Juan José Molina Hidalgo (Jódar, 1859-1938). Dicho artículo, aunque fue publicado en un diario de Jaén en 1910, relata hechos de una época anterior: la protagonista es una popular tocaora, bailaora y cantaora gitana de Jódar, llamada Eduvigis “La Cascarillas”, que interpretaba a la guitarra, entre otros estilos, “solemnes tarantas” (citado en Chaves y Kliman 246)⁹⁴.

2.5.4. La taranta en la discografía.

El objetivo de este apartado es el de reseñar los registros que aparecen etiquetados originalmente con el título de ‘taranta’ en la fonografía flamenca. Pero existen dos cuestiones previas que no debemos olvidar y que condicionan el estudio de la taranta en el soporte discográfico: por un lado que el consabido nomenclátor caótico de las casas discográficas no es sino el fiel reflejo del estado de provisionalidad y transformación en el que aún se encuentran los cantes mineros flamencos a principios del siglo XX, esto es, que se hallan en plena fase de codificación flamenca; por otra parte, este desconcierto en las etiquetaciones de los registros discográficos va a provocar que en la nómina de cantes mencionados en este

⁹³ Nos facilita Rafael Chaves la información referente a un registro discográfico de 1930, donde El Niño de Cañete interpreta una taranta (Regal DK-8.266) (245).

⁹⁴ Cabo Hernández, José. “Antiguos cantos de Linares”. *Candil* 99. 1995. Pág. 2.040.

apartado estén ausentes registros de tarantas de una trascendencia enorme, como las de Antonio Grau, por citar un ejemplo, pues fueron editadas como “Fandanguillos mineros”, y que por el contrario, incluyamos otras hoy consignadas como cartageneras o murcianas.

Sea como fuere, lo cierto es que el término “taranta” se manifiesta en los primeros registros de la fonografía flamenca casi de forma paralela a su aparición en la prensa. Según las investigaciones de Hita Maldonado es posible que el primero corresponda a El Mochuelo, pues en 1907 se distribuye una reedición (Zonophone X-52.239) de otro anterior, registrado realmente por el cantaor sevillano entre 1900-1905 (Gramophone and Typewriter Ld. (ref. 62.000) (Hita 54-55). La referencia clara al estilo no sólo está en la titulación de la placa sino en el anuncio con el que prorrumpe el propio intérprete antes de iniciar el cante: “¡Tarantas cantadas por El Mochuelo!”.

Otro misterioso registro de ‘Tarantas’ al que nadie ha tenido acceso aún, se realiza para la casa Zonophone en el año 1906, y corresponde al guitarrista y prolífico compositor almeriense Gaspar Vivas Gómez (1872-1936), quien al igual que su paisano Julián Arcas, mantuvo esa dualidad de lo clásico y lo flamenco a lo largo de toda su vida, componiendo piezas para guitarra clásica de gran éxito (como el famoso *Fandanguillo de Almería*) y acompañando a célebres cantaores de su época⁹⁵. Informa Chaves que según reza en el catálogo comercial de la época, Gaspar Vivas canta y se acompaña a sí mismo en la placa, reparando el investigador además en un detalle interesante y es que en la placa de la canzonetista Adela López (Odeón A-139.042), registrada en 1914, con acompañamiento de

⁹⁵ Miguelito Borrull graba en 1928 “Motivos por granadinas” y en él inserta el Fandanguillo de Almería compuesto por Gaspar Vivas (Chaves y Kliman 247).

orquesta, hallamos junto a la titulación de ‘tarantas’ el nombre G. Vivas, entre paréntesis. Lo que interpreta Adela López para más señas es curiosamente el Taranto de Pedro El Morato, con la copla “*El corazón (me lo partes)*” (247).

Le siguen cronológicamente, en 1907, registros titulados como ‘tarantas’ de:

- El Mochuelo: Guitarra Joaquín El Hijo de El Ciego, interpreta la taranta consignada por Chaves de El Rojo El Alparatero 2, con las coplas “*(Que dime tú dónde estaba) La Virgen del Carmen*” y “*Tú eres hermosa*”. (Zonophone X-5-52.239)
- Rosario Soler: Guitarra ¿Ángel de Baeza? Interpreta El Rojo El Alparatero 2 con las coplas, “*(Que me traspasa) El alma*” y “*Dónde vas (Virgen del Carmen)*” (Zonophone X-53.191).
- El Garrido de Jerez (Zonophone X-5-52.001) quien acompañado por la guitarra de Román García interpreta la taranta consignada por Chaves de El Rojo El Alparatero 2, “*(A dónde vas) María del Carmen*” (247).

En 1908 hacen su aparición varios famosos estilos de tarantas primitivas:

- Manuel Escacena: Guitarra Román García. Registra la Taranta de la Gabriela, con la copla “*(Yo tengo que decirle) A Gabriela*”; Taranta de El Nene de Las Balsas, “*Y te compraré un refajo*”, y el Fandango de La Trini 2, “*Mis ojitos son canales*” (Zonophone X-5-52.017)⁹⁶.

⁹⁶ Antonio Hita Maldonado asegura que a partir de 1908, como consecuencia de la elevada demanda de estos discos en el mercado, comienzan a realizarse numerosas reconstrucciones de grabaciones anteriores, bajo diferentes tipos de etiquetas. Añade que “del Niño Escacena, sólo bajo el sello Zonophone, en el periodo de once meses (julio de 1908 a mayo de 1909) fueron publicadas algunas grabaciones correspondientes a su primera serie, con igual nomenclatura de catálogo hasta tres reconstrucciones” (75-76).

- Sebastián El Pena, acompañado por Joaquín el Hijo del Ciego y con la copla, “*Te los pongo delante de Dios*” y “*Nunca descubras tu pena*” (Zonophone X-5-52.301).

De enorme importancia son los tres registros de 1909 de Antonio Chacón, etiquetados como ‘tarantas’ y acompañados por la guitarra de Juan Gandulla Habichuela: Cartagenera de Don Antonio Chacón (Odeón 68.092), con las coplas “*(Reina en mí) De noche y día*” y “*(A los pies) Del soberano*”; “*(Los aires) Son desabríos*” y “*(Para quitarte) La vía*” (Odeón 68.101); Cartagenera de Don Antonio Chacón “*(Dime qué tienes con) San Antonio*” y “*(Que a mí me arrancas) Mi alma*” (Odeón 68.102). En ese mismo año, con el mismo guitarrista y análogo subestilo graba Manuel Torre “*Son (los aires) desabríos*” (Odeón 68.118) y “*(Yo te he de comprar) Un refajo*” (Odeón 68.119).

En el año 1910 rezan como ‘tarantas’ los registros que siguen:

- Paca Aguilera: Guitarra Román García. Taranta de El Ciego de la Playa 2 con la copla “*(Duermen en) Mi camarín*” y Fandango de La Trini 1, “*(Vi) De llorar a una madre*”. (Zonophone 653.054)
- Niño Medina: Guitarra Ramón Montoya. Taranta de La Gabriela, con las coplas “*(Por una oscura) Galería*” (Zonophone 552.155) y “*(Una mañana) De niebla*” (Zonophone

Por otra parte, la Zonophone contrató en diciembre de 1908 a los cantaores El Garrido de Jerez, El Diana y Manuel Escacena para realizar una serie de registros que comenzaron a publicarse más tarde, en 1909 y 1910, con nomenclaturas de catálogos que iban desde X-52.328 a X-52.346 (Hita 81-82). No estamos seguros de cuál de estas nomenclatura correspondería a esta primera taranta de Escacena, según la información que consta en el índice de grabaciones que integran el DVD de audio que acompaña la obra de Chaves y Kliman, su nomenclatura es: X-52.329 (Chaves & Kliman 561).

552.161). Cartagenera de Antonio Chacón, con la copla “(Para quitarte) *La vía*” (Zonophone 552.156)⁹⁷.

- Niño de la Isla: Guitarra Ramón Montoya. Taranta de La Gabriela, con las coplas “(Trabajando yo) *En una mina*” y “(Corre y dile) *A la Gabriela*” (Zonophone 552.181)⁹⁸.
- Fernando el Herrero: Guitarra Ramón Montoya. Cartagenera de Antonio Chacón, con la copla “(Reina en mí) *De noche y día*” (Zonophone 552.200).
- La Niña de los Peines: Guitarra Ramón Montoya. Taranta de La Gabriela, con la copla “(Corre por Dió y dile) *A la Gabriela*” (Zonophone X-5-53.009).
- Niña de Jerez: Guitarra, Ramón Montoya. Murciana de El Cojo de Málaga, “*De romper los minerales*” y Fandango de Rafael Rivas “*Que mi mare se muriera*” (Gramophone 3-63.170).

Los registros con el título de ‘Tarantas’ de 1911 corresponden a:

- Niño de la Matrona: Guitarra ¿Paquito de Granada?; para la Taranta de El Marmolista con la copla “*Ha publicaíto en un bando*”, rematado con la rondeña anónima “*Llévame por caría*” (Odeón A 135.271).

⁹⁷ Según Antonio Hita, El Niño Medina fue contratado por la casa Zonophone en 1910 y registró tres estilos por tarantas: Taranta nº 1, matriz U.16.009, nomenclatura de catálogo 552.155; Taranta nº 2, matriz U.16.010, nomenclatura de catálogo 552.156; Taranta nº 3, matriz U.16.008, nomenclatura de catálogo 552.161 (Hita 103). Tanto los registros de El Niño Medina como los de El Niño de La Isla se reeditaron en 1914, bajo el sello Gramophone Company, con signatura de catálogo serie 652.000 (Hita 105).

⁹⁸ Según José F. Ortega este estilo no debe consignarse como el de La Gabriela, porque aún está muy cercano a la variante anterior, la que Chaves consigna como Taranta de El Nene de las Balsas, y Ortega como taranta de El Rojo El Alpargatero (Ortega 114).

- Niño de las Marianas: Guitarra Ramón Montoya, acompañando la Taranta de EL Nene de las Balsas con la letra “*Que es un minero el canta*”, rematado por el Fandango de Rafael Rivas “*Que esto se tenía que acabar*” (Gramophone 3-62.253).
- Rubia Santiesteban: Joaquín El Hijo del Ciego, para la Taranta de El Rojo El Alpargatero 2, con las coplas “*(Dónde vas) Virgen del Carmen*”, “*(Me sale) Del corazón*” y “*(Si tú con otro) Me vieras*” (Homophone 7.110).

Las ‘Tarantas’ que se registran en 1912 tienen como protagonistas a:

- La Rubia de las Perlas: Guitarra Alfonso El Cordobés, interpreta la Taranta de El Ciego de la Playa 1, con la copla “*(El talento y) El sentío*”, para cerrar la serie con la Taranta de La Gabriela en la copla “*(Que se mantiene el) Fuego vivo*” (Odeón A 135.287 10.213).
- El Mochuelo: Guitarra Manuel López (¿?) para la Taranta de El Rojo El Alpargatero 2 con la copla “*(Que dime dónde estaba la) Virgen del Carmen*” y “*(Que se perdió) Mi sombrero*” (Odeón 41.118).

De 1914 son las ‘Tarantas’ que graban:

- Pilar García: Orquesta, interpretando la Taranta de El Pena, con la copla “*Pongo delante de Dios*” (Gramófono W 263.308).
- Adela López: Orquesta, para el Taranto de Pedro El Morato, con la copla “*El corazón (me lo partes)*” (Odeón A-139.042).

Pero de gran trascendencia son las registradas un año más tarde, en 1915:

- Antonio Grau: Guitarra, Enrique El Negrete, para la Taranta de Enrique el de los Vidales, con las coplas “(*Trabajando yo*) *En una mina*” y “(*Que no lo*) *Crejera yo en ti*” (Pathé 2.101s).
- Telesforo del Campo recoge dos estilos a los que titula “Taranta estilo Chacón”, con las coplas “(*Los vientos son*) *Desabrios*” y “*De noche y de día*” (Era 62.130); y “Taranta estilo Escacena”, cuando en realidad está interpretando la Taranta de La Gabriela, con las coplas “(*Están haciendo una*) *Romana*” y “*Que voy a decirle*) *A mi Gabriela*” (Era 62.131).

De 1917 data la placa que registra La Tempranica, acompañada de orquesta en el estilo que Chaves denomina Taranta de La Peñaranda, con las coplas “*A beber agua fresquita*” y “*La que vive en la carrera*” (Pathé 2.356). A esta le sigue un año más tarde, en 1918, un registro de Manuel Pavón (Odeón 13.378).

Rafael Chaves señala un vacío discográfico hasta 1921, año en el que el Cojo de Málaga, acompañado de Miguelito Borrull, registra lo que el flamencólogo consigna como Taranto de El Cojo de Málaga y que principia con la letra “*Como la sal al guisao*” (Gramófono AE 484). A partir de esta fecha arranca de forma contundente la expansión de la taranta fuera de los territorios que la vieron nacer y arraiga firmemente en el repertorio de los cantaores de la Baja Andalucía, con las consiguientes repercusiones estilísticas. Y se percibe especialmente a partir de entonces, según Rafael Chaves, un claro influjo de los modos y recursos linarenses, incluso en cantaores de Cartagena y su zona apegados a la estética barroca del cante, como es el caso de Guerrita.

Los cuarenta y un estilos de tarantas que Rafael Chaves consigna en la muestra de *Los Cantes Mineros a través de los registros de pizarra y cilindros* son reducibles a un número menor, si los organizamos por familias o grupos siguiendo un criterio de similitud melódica más flexible y ajustado al mismo tiempo.

2.5.5. El toque por tarantas.

Dedicamos un breve apartado al acompañamiento de estos subestilos porque ha quedado anteriormente establecida la trascendencia del aspecto armónico de los mismos en su definición y porque es además sumamente enriquecedor sopesar los esfuerzos y logros que el guitarrista flamenco va a ir conquistando, perceptibles a lo largo del recorrido discográfico flamenco, para conseguir un soporte armónico ajustado al cromatismo melódico que los cantaores venían desarrollando en este tipo de cantes.

En el ámbito del acompañamiento, siguiendo las investigaciones del musicólogo Guillermo Castro, el tono de taranta, el Fa# Frigio, no aparece en la discografía primitiva hasta 1909, fecha en que Juan Gandulla Habichuela acompaña las malagueñas, tarantas y cartageneras de Antonio Chacón. Pero no hallaremos el toque característico de Levante, así como sus típicas tensiones, hasta un año más tarde, 1910, en la guitarra del gran Ramón Montoya acompañando la Taranta de La Gabriela, que el Niño Medina registra con la copla “(Una mañana) De niebla” (Castro 2011b: 110)⁹⁹. Como bien da a entender Norberto Torres, es muy posible que la actual estética levantina flamenca nunca hubiera tenido lugar sin las

⁹⁹ (Zonophone 552.161) Con cejilla al III. Advierte Guillermo Castro que ya aparece aquí “el acorde de La7 con la disposición de notas y fraseo melódico en la primera cuerda típico de hoy día” (Castro 2011b: 113).

aportaciones técnicas y musicales (muchas de ellas, tomadas de la escuela clásica) de este genial guitarrista (Torres 2011: 77).

De este modo, previamente a la incorporación del Fa # y a la irrupción de la creatividad de Montoya, el acompañamiento de los fandangos de la zona oriental de Andalucía sufrió un proceso de desarrollo desde el toque tradicional de Malagueña, en tono de Mi Frigio o “por arriba” y el tono de La Frigio o “por medio” (ya común en la modalidad del fandango de Lucena) hacia el de “granadina”, Si Frigio, también denominado a veces, de “murciana” por Eduardo Ocón en su cancionero de 1874, puesto que esta tonalidad también está presente en el acompañamiento tradicional de algunos pueblos del Levante¹⁰⁰. En este sentido, es relevante destacar algunas observaciones realizadas por Norberto Torres sobre las ‘Murcianas’ de Julián Arcas (1832-1882), que se publicaron en 1891 y deben ser consideradas según el musicólogo almeriense como el antecedente claro del toque por granaína, además de la primera composición –y no la de Gaspar Vivas (1872-1936)- donde identificamos el esbozo del célebre Fandanguillo de Almería. No entendemos qué motivación pudo haber llevado a Arcas, oriundo de Almería, a titular como ‘murcianas’ una composición donde las coplas que incluye son fandangos alpujarreños almerienses, pero lo que está claro es que el término ‘murcianas’ obedece ya desde Ocón a la significación de lo que hoy conocemos por toque de Levante, y que presenta una diferencia notable con respecto a las demás formas de acompañamiento del fandango, a saber, la utilización de disonancias en el acorde de tónica: “amónicamente, [las murcianas] utilizan el llamado ‘toque por granaína’, con el modo de Mi

¹⁰⁰ Eduardo Ocón distingue en sus transcripciones de variantes de fandangos el llamado “toque por arriba” para el acompañamiento de rondeña y malagueña (rasgueada y punteada); el “toque por medio” para el fandango rasgueado y el fandango con ritornelo y, por último, el “toque de granaína” para murcianas y granadinas (Torres 2010: 68).

y cadencia andaluza sobre Si7^a como tónica, y la tonalidad SolM como modulaciones a las coplas” (Torres 2010: 74).

Puede observarse que los primeros registros etiquetados como “tarantas” disponibles en la fonografía flamenca, los de 1907 y 1908, alternan estos tonos históricos de acompañamiento del fandango, previos al descubrimiento del Fa #:

- Joaquín El Hijo de El Ciego acompaña a El Mochuelo la taranta que principia “(*Que dime tú dónde estaba*) *La Virgen del Carmen*” (1907. Zonophone X-5-52.239) en tono de Mi, detectándose aún un remanente abandola. Aprecia Guillermo Castro que cuando aparece el grado V>, el guitarrista lo secunda con acordes de 7^a (2011 b: 111).
- Román García utiliza el tono de La Frigio en el registro de Manuel Escacena para las tarantas “(*Yo tengo que decirle*) *A Gabriela*”, “*Y te compraré un refajo*”, y el Fandango de remate “*Mis ojitos son canales*” (Zonophone X-5-52.296). Nos parece interesante la correlación que Castro establece entre la forma de acompañamiento presente en este registro y la que aparece en la “malagueña de madrugá” del profesor García Matos.
- De nuevo es la guitarra de Román García la que armoniza una taranta análoga a la de El Mochuelo, interpretada ahora por El Garrido de Jerez (1908. Zonophone X-5-52.001), con la copla “(*A dónde vas*) *María del Carmen*”. Guillermo cree que está interpretada en la tonalidad Si Frigio sin cejilla.

El toque de taranta empezará pues a desarrollarse a partir de Montoya durante la primera década del siglo XX y estará totalmente definido a mediados de la segunda, pues, según Castro, en la grabación correspondiente a la Taranta Cartagenera de Antonio Chacón, con la copla “*A la derecha te inclinas*” de 1925 ya están presentes tanto el tono como los “fraseos y disonancias” característicos de este grupo de cantes, incluyendo el acorde de Re7 que

armoniza la cadencia del primer tercio, “aunque en cejilla III, no en la disposición actual con el Fa # en la sexta cuerda” (2011b: 113).

Por último, referir que este flamante toque de Levante no es privativo de las tarantas en la fonografía flamenca; lo ejecuta Montoya igualmente para secundar el cante por malagueñas de Antonio Chacón.

Somos conscientes de que no sólo en el acompañamiento al cante se dan las claves para caracterizar los toques flamencos, sino también en el contenido melódico de los solos de guitarra que en la época experimental de principios del siglo XX registraron los grandes de la sonanta. No olvidemos que el sentido de las falsetas flamencas no es otro que el que ya subyacía en las *diferencias* del toque de vihuela, donde se glosaban variaciones de temas populares (Torres 2010: 2). De este modo, no es extraño apreciar en estas composiciones que el tocaor toma como modelo de referencia fragmentos melódicos de algunos de los estilos que suele acompañar, para glosarlos en la elaboración de ciertos pasajes. Pensemos, por ejemplo, en el retazo de Levantica que aparece en una falseta de la celeberrima Rondeña de Ramón Montoya o en el fragmento dedicado a parafrasear, a través de impecables trémolos, el “Fadanguillo de Almería” compuesto por Gaspar Vivas en los “Motivos por granadinas” de Miguelito Borrull. Por otra parte, aunque los solos de guitarra flamencos son el resultado de un largo recorrido anterior de décadas de acompañamiento, existe un diálogo recíproco que retroalimenta ambas especialidades de la guitarra flamenca en generaciones posteriores de tocaores. Existen pues introducciones, falsetas, acordes y cierres clásicos en cada estilo que son producto de este continuo trasvase (por no hablar de la influencia del acompañamiento al baile, que merecería capítulo aparte).

Nos parece pues imprescindible destacar una de las primeras obras cumbre de la guitarra flamenca de concierto por tarantas, que desde su grabación en 1936 para el sello parisino BAM (La Boîte à Musique), se ha convertido en el modelo de referencia y canon más clásico del estilo, y que corresponde, como no podía ser de otra forma, al gran Ramón Montoya.

Norberto Torres afirma, en su artículo “El toque por taranta. Desde Ramón Montoya hasta la actualidad (I)”, que la taranta está ausente en el repertorio de los guitarristas clásicos del XIX y que ni siquiera figura en el célebre método de guitarra de Rafael Marín, quien fuera discípulo de Francisco Tárrega y de Paco de Lucena, así como unos de los principales responsables de la transmisión de las técnicas clásicas de arpegios y trémolos en los tocaores flamencos. La influencia del maestro Marín supone pues un principio de emancipación en la guitarra flamenca de la técnica del rasgueado y “de su vocación armónico-percusiva” o, si se quiere, la introducción de una nueva forma “aflamencada” de puntear o arpeggiar (Torres 2011: 87). Es por todo ello, que la figura de Montoya se erige como la creadora de esta modalidad de toque flamenco, donde el artista madrileño pone al servicio del acompañamiento de los cantes libres las técnicas de la mano de derecha de la guitarra clásica. No obstante, no se debe olvidar la trascendencia, recogida tanto en la tradición oral como en la escrita, de otro tocaor flamenco gitano de primera fila en la configuración de este toque: Miguel Borrull (Castellón de la Plana, 1866-Barcelona, 1926), de quien, a decir de José Blas Vega, tomó clases Don Ramón, a parte de su formación a través de Rafael Marín, Llobet y los hermanos Fortea (Citado en Torres 2011: 80).

La aparición de las nuevas tecnologías de grabación/reproducción sonora en la industria del ocio y la tendencia de los flamencos a abandonar el ritmo ternario de los

fundangos fueron la espuela de la expansión de estas técnicas clásico-flamencas (Torres 2011: 82). Y a juzgar por sus registros es evidente que Ramón Montoya, como le ocurriría a Antonio Chacón a nivel melódico, se especializó y distinguió del resto de tocaores en la exploración y tratamiento creativo del acompañamiento de los cantos libres, y en especial, los de Levante, por sus posibilidades cromáticas, lo que les convertiría en un tándem perfecto de enorme prestigio.

José Manuel Gamboa sitúa los primeros registros de solos de guitarra de concierto de Montoya en el año 1918 (Gamboa 1992: 25), aunque este dato no parece estar pertinentemente confirmado. Se trata de seis placas de pizarra impresionadas por el sello Pathé, entre las que ya figura una pieza titulada “Murcianas 1-Tarantas1”. Más tarde, en 1927, coincidiendo con la época en que el tocaor actuará bajo el formato de recital en el Teatro madrileño de la Comedia, registrará seis discos dobles para Gramófono, en los que incluye por fin su “Rondeña-Tarantas”. Pero cuando el genio de Ramón Montoya pone toda la carne en el asador es en la década de los años treinta, al inicio de su carrera internacional, impulsada por su amigo y mecenas Marius de Zayas. Durante esta breve pero intensa etapa -que el tocaor madrileño clausuró prematuramente para volver a España y secundar las giras del cantaor Pepe Marchena-, los recitales de Don Ramón se sucedieron sobre los escenarios más prestigiosos de Europa y América, y ante un público exquisito y acostumbrado a las vanguardias. Quizá aquí se halla la explicación, deduce Torres, del alto grado de perfeccionamiento observable en el registro de 1936 respecto de los anteriores (Torres 2011: 86).

Describe Torres la Taranta de Montoya como una pieza compuesta de una introducción y once variaciones o falsetas, colmadas de técnicas clásicas y flamencas, bien

por separado, bien combinadas: arpeggios (en horquillas, descendentes, ascendentes, dobles), trémolos, técnica de pulgar, técnica del alzapúa “antigua” (pulgares e índice alternando), acordes de cuatriada, rasgueados del índice con melodía y técnica de picado (Torres 2011: 86-87). Para un seguimiento exhaustivo de las particularidades armónicas y técnicas de esta pieza de guitarra remitimos al lector al artículo de Norberto Torres al que venimos aludiendo. Pero nos interesa destacar, a modo de muestra de la dinámica armónica propia del acompañamiento por tarantas, la configuración del acorde que determina el estilo, que es por cierto lo primero que escuchamos en la introducción de la composición de Montoya. Dicha introducción no es una novedad en la obra del tocaor madrileño, pues ya aparece con anterioridad en las placas en las que acompaña al canto, pero se convirtió durante mucho tiempo en la forma canónica de comenzar el toque por Levante. Su rasgo principal es la particular sonoridad del acorde de Fa #, que Norberto Torres denomina “sonoridad a azufre”, evocadora del sentir desgarrado del minero:

Inicia con una doble tensión, armónica y técnica: el famoso acorde Fa# del toque por taranta, evitando las dos primeras cuerdas al aire, para insistir en el intervalo de segunda menor producido por el Fa# de la cuarta cuerda y el Sol de la tercera cuerda al aire. De repente, y de forma repetitiva, suena esta disonancia que anuncia claramente la sonoridad levantina. Para añadir mayor tensión a esta armonía inquietante, un grave *ostinato* en los bordones, con la repetición de un sencillo dibujo ligado en la sexta cuerda (Torres 2011: 88).

Torres explica de manera sencilla que la causa de la aparición de dicho acorde podría hallarse en una “operación de ergonomía musical elemental” por parte del guitarrista, motivada a su vez por la necesidad de adaptar el toque a voces de tesituras altas. En el acompañamiento a cantaores de estas características y partiendo del toque habitual por arriba para el acompañamiento de fandangos, el tocaor resuelve transportar el acorde de Mi un tono

más alto, es decir, dos trastes más arriba (Fa #). Esta operación, en ausencia de la cejilla mecánica, la realiza el guitarrista con la física, con el dedo índice de la mano izquierda, postura antinatural e incómoda que finalmente abandona, pero manteniendo pisada sólo una de las cuerdas, la sexta (Torres 2005: 77). El resultado de este acorde sin cejilla sería inadmisibles desde el punto de vista armónico clásico, pues se caracteriza por la “indefinición tonal” (o el carácter bimodal), al ofrecer dos intervalos de segunda menor, que sin embargo más tarde será uno de los rasgos constitutivos del toque por tarantas (y del toque flamenco en general). En este caso, una de estas disonancias viene marcada por la relación interválica entre las notas que emiten la primera y segunda cuerdas al aire (Mi y Si, respectivamente) y la otra, por las de la segunda y la tercera (La # y Si).

En la introducción del solo por tarantas de Montoya aparece además una modificación interesante en el acorde: el guitarrista deja de pulsar la tercera cuerda, es decir, desaparece el La # y aparece el Sol, para ejecutar los ligados anteriormente referidos en la sexta cuerda (con los dedos índice y medio). Esto, nos dice Torres, implica que el intervalo de tercera mayor del acorde de dominante se deshace (pues es la tercera cuerda pulsada la que reproduce La #, es decir, la tercera mayor de Fa #, que determina el modo) y por tanto el acorde mayor queda sólo sugerido, no definido. De manera que esta sonoridad “a azufre” viene dada por la relación tonal resultante de la suma de éste, indefinido, y del acorde menor definido por las primas: Sol, Si, Mi (Torres 2010 78-79).

En conclusión, el toque por tarantas se caracteriza por poseer una constitución armónica única, debido al uso de tensiones o disonancias muy penetrantes y atrevidas, que como Torres indica, resulta de las propiedades de afinación de la guitarra y su disposición de acordes, ajenos a los esquemas académicos (Torres 2011: 77).

2.5.6. Rasgos musicológicos definitorios de la taranta.

Como se ha indicado al comienzo de este capítulo, no existe un modelo único de taranta. De esta manera, José F. Ortega, centrado en su cometido de describir los patrones melódicos de los estilos, se ve abocado a elegir una de ellas. El criterio de selección seguido por él responde a la idea de que muchas de las variantes generadas de la taranta han caído en desuso y sólo algunas se han establecido como patrones melódicos sólidos. De entre las tarantas que más vigencia tienen en la actualidad, se encuentra un modelo, denominado por algunos *taranta artística* (Salom 1982), que se ha impuesto sobre todos los demás y que habitualmente la interpretan los cantaores que participan por esta modalidad en el Festival del Cante de las Minas de La Unión, y también en el de Linares (Ortega 46)¹⁰¹. Chaves, por el contrario, no vacila en considerarla como el estilo más arquetípico de taranta linarense moderna y propone una filiación ampliamente reconocida en Jaén: taranta de El Cabrerillo (Chaves y Kliman 367). Su difusión la debemos principalmente a Pepe Marchena, quien la grabó en repetidas ocasiones, asimilándola además como base de recreaciones suyas posteriores. Pero hay algo fundamental en lo que ningún flamencólogo ha reparado y que nuestro estudio constata: la grabación más primitiva de este estilo clásico de taranta está en el registro de Antonio Grau titulado “Fandanguillos mineros”, que Chaves consigna como minera de El Rojo El Alpargatero. Sobre esto y también sobre la hipótesis de la atribución de este estilo al cantaor linarense El Cabrerillo por parte del flamencólogo madrileño abundaremos más adelante, por ahora, nos limitaremos a la caracterización melódica del

¹⁰¹ No demos olvidar, sin embargo, que existen otras tarantas de distinto patrón melódico que no han perdido la vigencia que ya detentaban a principios del siglo XX, como la taranta de La Gabriela.

mismo, sirviéndonos de las observaciones de José F. Ortega y también de las obtenidas como resultado de nuestro propio análisis.

José F. Ortega toma como referencia para el análisis musical de lo que él llama *taranta clásica* una grabación moderna, de 1978, del cantaor Manolo Romero. Justifica el autor tal elección aduciendo que “Manolo Romero ha sido uno de los mejores taranteros de todos los tiempos” (52), lo cual, sin poner en tela de juicio la valía de dicho cantaor en ningún momento, nos parece algo arbitrario, sobre todo si tenemos en cuenta que él mismo admite, junto a Salom, que en la confección actual de esta taranta se encuentran las aportaciones de la personalidad creativa de Pepe Marchena. Éste la registró en multitud de ocasiones y en ellas están presentes todas las características musicológicas que Ortega expone en su análisis¹⁰²:

1. En las diferentes versiones y variantes de esta taranta **los grados sobre los que descansan las cadencias finales** de los tercios siguen este patrón con frecuencia (Ortega 40):

	1° tercio	2° tercio	3° tercio	4° tercio	5° tercio	6° tercio
Taranta	V>	ligado	II	ligado	V>	I

En cuanto a la ligazón frecuente del segundo tercio con el tercero y el cuarto con el quinto, hay que recordar que este tipo de recursos suelen presentar bastante inestabilidad y son frecuentemente susceptibles de modificación por parte de los intérpretes flamencos. Pero esta tendencia se cumple en la taranta clásica con

¹⁰² Por esta razón, disintimos de la clasificación que hacen Chaves y Kliman en relación al número excesivo de variantes que otorgan a Marchena, usando un criterio de similitud melódica demasiado severo en este caso.

rotundidad en el caso del segundo tercio. No así en el cuarto, que siempre realiza un cierre sobre el II grado.

2. Arranque del primer tercio en los grados del registro agudo de la escala.

Frecuentemente con un ayeo inicial, donde están implicados los grados VI, VII y I' indistintamente según las versiones. No obstante, en algunas de ellas, estos grados se articulan directamente sobre la primera palabra del verso. Creemos importante hacer hincapié en que las variaciones melódicas presentes en los distintos registros de pizarra de la muestra de Rafael Chaves no implican un cambio sustancial del patrón básico de este tercio, y mucho menos del estilo en general. Basándose pues en la configuración del arranque del primer tercio, establece Chaves dos filiaciones: Taranta de El Cabrerillo 1 y Taranta de El Cabrerillo 2. El primer subestilo se corresponde con aquellas versiones que inician el recorrido melódico del tercio de manera leve y en crescendo. Y el segundo, para aquellas en las que el arranque es más abrupto y álgido.

3. Similitud melódica del primer y segundo tercio. Aunque no son idénticos, en ambos tercios se busca el grado II' en el registro agudo de la escala, que constituye su techo melódico. Ortega indica que el cuarto tercio también guarda cierto paralelismo con los dos primeros, mas nosotros no hallamos tal parecido en este caso (Ortega 56).

4. Frecuencia del salto de 4ª justa desde VI grado al II en el registro agudo. Se trata de un giro melódico presente en el primer, segundo, cuarto y sexto tercios (Ortega 57).

5. **“Pasaje puente” con cadencia en el grado III para ligar el segundo con el tercer tercio.** Ligazón del segundo tercio con el arranque del tercero, que articula las primeras palabras del verso en el **grado III**, donde siempre se realiza una leve cesura antes de proseguir con el desarrollo melódico del tercio¹⁰³ (Ortega 54).
6. **Idéntica nota cadencial del tercer y cuarto tercio.** Esto es algo poco habitual en el resto de las tarantas, donde lo más usual es que el cuarto tercio finalice en el III grado (Ortega 56). Sin embargo, al redundar en la misma nota de reposo del tercio anterior, esta taranta introduce un elemento inesperado y sugestivo que le confiere un carácter sofisticado y único.
7. **Escala ascendente final del quinto tercio.** Ortega no denomina así a esta secuencia musical tan recurrente en muchos registros de cantes mineros. Se limita a describir el quinto tercio de la taranta clásica, considerando que muestra una tendencia a recorrer los grados más graves de la escala. Sin embargo, hay que distinguir la melodía del quinto tercio de la secuencia musical que se le añade en el tramo final del mismo, y que Chaves denomina “apéndice tonal escalado y ascendente”. Su eje está inicialmente el I grado y asciende en busca del IV, como paso previo a la cadencia final sobre el V>, que es el punto de reposo del tercio (Ortega 56). Nosotros nos inclinamos a pensar que esta secuencia es una anticipación (a veces también una sustitución) del ayeo inicial preceptivo del sexto tercio de muchas tarantas (construido

¹⁰³ Es lo que Rafael Chaves denomina “nota de paso y apoyo en la entrada del tercer tercio”, considerándolo como una característica propia del cante linarense (231).

nuevamente con los grados IV y V>). Rafael Chaves cree que esto es una seña de identidad jiennense; alude a este rasgo frecuentemente, denominándolo “apéndice tonal linarense”. Anota además una posible influencia del fandango lucentino de Dolores de la Huerta 3, donde aparece este apéndice de forma esquemática (321).

La importancia que Chaves atribuye a este rasgo nos parece algo desmedida pues a veces la presencia del mismo en una minera le lleva a consignarla como taranta. Esto ocurre con su análisis de la taranta de Basilio 2: “Este cante es fácilmente convertible a taranto y de hecho se puede entender como tal; no obstante pensamos que presenta rango de taranta por conservar el ascendente linarense claro que se desarrolla al final” (320).

8. **Ampliación del sexto tercio** por repetición de palabras del verso, o incluso del verso entero (Ortega 57). Durante esta ampliación volvemos a escuchar el salto de 4^a justa desde VI grado al II en el registro agudo, presente en los dos primeros y cuarto tercios. Esta es una característica probablemente impuesta por el éxito de los modos de Marchena.

Probablemente, el registro de Manolo Romero presenta mayores facilidades para el análisis, pues para empezar, la voz puede separarse de la guitarra y transcribirse con la ayuda de todo tipo de recursos técnicos modernos que agilizan la extracción de datos musicales disminuyendo el margen de error considerablemente. También somos conscientes de que la personalidad cantaora de Marchena puede si no imposibilitar, sí dificultar la extracción del patrón melódico de base. Pero si no es recomendable o factible realizar el análisis musical de esta taranta y su transcripción a través de un registro que no sea el de su máximo

representante, podemos siempre recurrir al estudio comparativo de diferentes versiones, esto es, el estudio estadístico de los registros que la contienen. Y en el análisis de Ortega están ausentes las más cercanas al modelo clásico, las de Marchena (que sigue siendo el actual): las de El Niño de Utrera, La Trinitaria, El Pena Hijo, Chaconcito, La Niña de Linares, Niño Isidro, Jesús Perosanz, Juanito Varea, Platerito de Alcalá, Corruco de Algeciras, El Niño de Calatrava, Pepa La Nora, El Niño de Sevilla, La Niña de la Puebla, El Niño Hierro, Juanito Valderrama, La Niña de Antequera, Manolo El Malagueño y Guerrita (registros todos analizados por Rafael Chaves y Norman Paul Kliman). A la vista del corpus utilizado por Ortega para analizar este cante, quizá no sea aún posible hablar de definición, sino de descripción de una interpretación –moderna y no por todos conocida- de la taranta clásica. Desgraciadamente, adolece su brillante análisis del respaldo de una sistematización de los rasgos que propone, pues no realiza un estudio estadístico de los diferentes registros de la misma a lo largo de la historia, en vez de esto, dedica un apartado a los antecedentes de la taranta clásica y en él examina de forma somera un registro de Marchena, otro de Guerrita y dos de Manuel Escacena

En cuanto a la hipótesis de atribución de esta taranta clásica a El Cabrerillo, hay que decir que Rafael Chaves admite que no fue este cantaor el creador del estilo en cuestión, pero “sí quien tomó el molde del terruño y le adaptó su particular visión cantaora” (377). En este sentido y, basándose de nuevo en testimonios de terceras e incluso cuartas personas, apunta la posibilidad de que “la fuente” más lejana de este estilo se hallara en el repertorio de un antiguo trabajador de una Fundición de La Tortilla de Linares, abuelo de El Justicia. Chaves se apoya en las pesquisas del aficionado y estudioso Francisco Moreno Martínez, quien asegura que es este antepasado de El Justicia el cantaor de tarantas más antiguo del que tiene

referencias. El tal Justicia, cantaor no profesional, le enseñó al cantaor Rafael García Ballesteros la taranta de su abuelo en una fiesta celebrada en 1939, siendo El Justicia entonces octogenario. Se trataba de la misma taranta conocida hoy como de El Cabrerillo (Chaves & Kliman 369-370).

Pero dejando a un lado estos datos más o menos rigurosos sobre la antigüedad del estilo y de su fuerte vinculación linarense, hay que recordar que, como prueba del fuerte arraigo que posteriormente tuvo en Murcia, debemos tomar en consideración el registro de los “Fandanguillos mineros” de Antonio Grau, considerados en la actualidad, pensamos que de manera errónea, como mineras de La Unión. Nuestro estudio computacional revela lo que ya nuestro oído percibía: y es que la estructura melódica básica de estos “fandanguillos” es, en esencia, la misma que la de El Cabrerillo. Por tanto, este cante debió conocerlo, cultivarlo y difundirlo, en su forma más próxima a lo folclórico, El Rojo El Alpargatero. Y su propio hijo no lo etiqueta como Minera, ni como Murciana, ni como Cartagenera, sino como lo que es: uno de los fandangos que cantaban los mineros. Si fueron los mineros linarenses los encargados de hacer el trasvase a La Unión, eso es una cuestión más que probable pero difícil de documentar.

Por otra parte, Luis Soriano Cabrera, El Cabrerillo (Linares 1898-1939), aunque fue cabrero, y también minero en sus inicios, realizó llamativas incursiones profesionales flamencas que dan fe de su empaque como cantaor. Aporta Chaves datos de su participación en los espectáculos que se celebraron en las plazas de toros de Córdoba y Málaga, en 1926, en los que figuraban nada más y nada menos que Don Antonio Chacón, Manuel Escacena y Pepe Marchena, como cabezas de cartel. El Cabrerillo aparecía en estos espectáculos en calidad de concursante junto a la Niña de Linares, El Niño de Fregenal y El Chato de Las

Ventas entre otros. Lo conoció Angelillo, quien en declaraciones a Manuel Urbano alaba su calidad como intérprete, al tiempo que lamenta la mala estrella que guio sus primeros pasos como profesional del cante (Urbano 1991: 162).

La línea de transmisión de este cante desde El Cabrerillo a Pepe Marchena, quien ya sí lo pondría en circulación y con un éxito rotundo, viene apoyada por este tipo de información referida justo antes. Pero a ésta habría que añadir la opinión de Alfonso Hortal Barba, quien, aunque a su afición al flamenco no le acompaña la rigurosidad documental, asegura que Marchena venía a escuchar al Cabrerillo a Linares y que les unía una gran amistad (41-42). El flamencólogo José Luis Navarro comparte esta opinión y va más allá, pues añade que la transmisión directa del estilo a Marchena es fruto de las numerosas actuaciones que realizaron juntos en Linares. Es por ello, nos dice Navarro, que los primeros registros del estilo en la voz de Pepe Marchena no presentan grandes aportaciones personales y están más próximas a la fuente original: el estilo propio de El Cabrerillo (1989: 88). Finalmente todo esto se confirma con los testimonios de Juanito Valderrama quien lo conoció y trabajó mucho con él.

En este sentido, habría que cuestionar qué le debe la estructura final, actual, clásica de esta taranta a las aportaciones de Pepe Marchena. No es él el primero en registrarlo, sino La Trinitaria¹⁰⁴, en 1923 y según Chaves este registro “establece un aprendizaje distinto del que impuso Marchena, pues fue discípula de El Cojo”. Ignoramos las razones que han llevado al investigador madrileño a excluirlo de su muestra de pizarra pero, si es cierto que la grabación

¹⁰⁴ Guitarra: Alfonso Aguilera, con la copla “Que al momentito lo hiciera” (Regal RS 284).

de La Niña de Linares (de 1928) está en la línea de La Trinitaria, se aprecian diferencias interpretativas, mas no en el patrón básico que la sustenta.

2.6. La minera.

2.6.1. Definición.

A diferencia de lo establecido por Ricardo Molina y Antonio Mairena en torno a la minera como “una modalidad poco definida de la taranta”, contempla Rafael Chaves contenido bajo el nombre de “tarantas-mineras” un subgrupo específico de la taranta, “identificable desde el punto de vista de su exposición cantada” (147). Por otra parte, José F. Ortega, a pesar de definir de manera magistral las características musicológicas fundamentales del estilo, propone una definición que responde a lo que venimos denunciando desde el principio: esa tendencia a preponderar la impronta murciana en el cante minero, silenciando las restantes. Cosa, hoy por hoy, innecesaria pues nadie duda de la importancia de esta tradición cantaora:

“De lo expuesto se deduce que la minera es una modalidad de la taranta, perteneciente al denominado grupo de los cantes de Levante –y dentro de ellos, a los cantes de las minas-, muy arraigada a la Sierra Minera de La Unión y Cartagena y, más concretamente, al Festival flamenco que anualmente allí se celebra” (173, 174).

Esta definición de la minera nos resulta algo parcial. No hay en ella referencia alguna a los primitivos e inaugurales registros de minera de Don Antonio Chacón, ni de su supuesta impronta almeriense. Afirma en cambio, en consonancia con García Cotorruelo, Salom, Blas Vega y Ríos Ruiz, que el cantaor encargado de darle la forma flamenca a la minera será El Rojo el Alpargatero, gestando no sólo una, sino diferentes modalidades de minera (Ruipérez

Vera, 2005) y que como afirmaron Blas Vega (1973) y José Luis Navarro (2002) “Antonio Piñana padre (...) sería el llamado (...) a dar forma definitiva a este cante” (Ortega 175).

La parcialidad de este planteamiento deviene del tratamiento y explicación que el autor da sobre los supuestos antecedentes de la minera, según él, “fandangos locales” (sin especificar cuáles), siendo los más remotos los cantes de *madrugá*: “unas ligeras tonadillas lastimeras que, se dice, entonaban los mineros camino del tajo (Ortega 175). Añade además que es imposible desentrañar la naturaleza musical de las mismas, cuando ya hemos visto en el capítulo dedicado a los cantes de *madrugá* que se puede en parte contrastar, a partir de los cancioneros murcianos populares del siglo XIX y de los documentos revelados por estudiosos como García Matos, Guillermo Castro, y el propio Rafael Chaves, entre otros. No hay aquí ninguna reflexión en la definición de José F. Ortega en torno al carácter itinerante de esos fandangos locales a los que alude, ni a cuestionamientos de orden sociológico como la actividad minera fronteriza con otras regiones, ni la migración ni, en definitiva, el origen andaluz de los mismos.

No entendemos por qué el autor de *Cantes de las Minas, Cantes por Tarantas*, no considera la minera de Chacón como “su” modelo de minera clásica, tanto en cuanto sostiene (casi a manera de epílogo del capítulo) que los del jerezano son los primeros modelos registrados del estilo y que la temprana fecha en la que los graba, 1913, “es un dato muy a tener en cuenta, pues suele usarse como argumento frente a quienes sostienen que la denominación de minera no está amparada por el peso de la tradición. Considera Ortega que la minera de Chacón era un modelo o referencia de entonces, no del flamenco actual. En el mismo sentido discurre José Gelardo cuando afirma que:

“Desde luego lo que canta Antonio Chacón bajo el nombre de *mineras* no son las tarantas que hoy conocemos; se trata en buena medida de los “cantes de Pedro El Morato”, cantes que podríamos considerar como cantes intermedios entre las actuales mineras y los tarantos” (1999: 180).

Si aplicásemos este tipo de discurso a otros subestilos o palos del flamenco, la bamera por ejemplo, tendríamos que desechar también los antiguos registros de las mismas como referencias canónicas. Tendríamos que considerar que la bamera canónica es la de Naranjito de Triana y no la de La Niña de los Peines.

Defendemos que la base melódica -la esencia fundamental; los rasgos definatorios- de muchos de los cantes está encerrada en los registros de la Primera Etapa Dorada del flamenco. Y son estos y no otros los que han comenzado a codificar la realidad flamenca actual. Y en el caso de la minera de registrada por Antonio Chacón, lo cierto es que, salvando la costumbre de exponer el cuarto tercio a la manera del cante de La Gabriela, se erige como uno de los modelos más cercanos a la minera de La Unión. Las características musicológicas definatorias de las mineras unionenses siguen hasta en detalles personales ínfimos la impronta del maestro jerezano.

2.6.2. Uso del término ‘minera’ en el flamenco.

Ningún autor considera necesaria una digresión sobre el origen etimológico del término ‘minera’, aunque sí sobre su uso asociado al estilo que nos compete. Este análisis se realizará más adelante, en el apartado dedicado a la etimología del término ‘taranto’.

Nos interesa sólo apuntar ahora que cuando, a mediados del siglo XX, la referencia a la minera se generalice bajo la denominación de ‘taranto’, las definiciones de ambas entrarán

en un terreno resbaladizo. Avanzamos de forma escueta que esta confusión, o sustitución, del término responde a cuestiones de diversa índole, mas nunca es motivada por la discriminación de su contenido melódico. Es decir, que el taranto clásico y la minera suelen ser considerados como estilos parecidos, hermanos o vecinos en la mayoría de los estudios flamencológicos.

Finalmente, referir la frustrada tentativa del último cuarto del pasado siglo por rebautizar a la minera con el término contradictorio y quizá algo despectivo de “tarantilla”. El cantaor Antonio Piñana aseguraba que la minera se conocía en Murcia con este nombre y la vinculaba con los cantes de Cartagena:

“La tarantilla es la hija menor de la taranta cante matriz. Este cante es un estilo de los denominados flamencos, que toma la savia del tronco de la taranta cante matriz; y en lo musical se sitúa en un plano inferior al de su progenitora debido a la falta de extensión y valor real de las modulaciones y sonoridades que llevan implícitas cada uno de los tercios en que está formado el cante” (“Hoja del Lunes” de Cartagena 1982).

De este modo se entiende mejor por qué cada tercio de la minera de Piñana se extiende melódicamente y se ralentiza, siguiendo una supuesta tendencia documentada en algunos de los cancioneros del siglo XIX ya como “modo murciano” de interpretar las malagueñas de madrugá andaluzas (ver capítulo Cantes de *madrugá*). Estamos de acuerdo con Chaves en que es bastante irónico que sean precisamente los cantes basados en esta estructura de la “tarantilla” los que han trascendido como las mineras más célebres de La Unión (Las mineras de Piñana, de Pencho Cros y de Encarnación Fernández tienen como patrón melódico dicha estructura). Apunta además el flamencólogo madrileño que el tocaor gitano unionense Antonio Fernández desconfiaba de tal acepción, asegurando que Antonio Grau denominaba a estos cantes como ‘mineras’ y no como ‘tarantillas’ (160).

2.6.3. Datos históricos de la minera.

El término ‘minera’, como modalidad de cante minero, aparece antes en la discografía que en la prensa y la literatura flamenca. José Gelardo nos pone tras la pista concreta de este hallazgo en su artículo titulado “Eliodoro Puche. Un ‘flamencólogo’ lorquino” (1999). En el nº 38 de la madrileña revista *Estampa* se publica el 18 de septiembre de 1928 un escrito de dicho autor, que constituye una de las primeras alusiones, “si no la primera” (Gelardo 1999: 178), a la denominación de ‘minera’ como estilo flamenco diferenciado dentro de los cantes de las minas. Se trata del artículo “Cantos y aires regionales. Aires de Levante”, en cuyo epígrafe final anota Puche lo siguiente:

“Para completar nuestra información hemos querido buscar –si existía- en Madrid, a alguna de las viejas celebridades de la edad de oro del cante y el baile levantinos. Y también algún sitio de reunión de los cultivadores de ese arte que los sábados y domingos, en la noche, se lanza a las rúas madrileñas, invadiéndolas de *Tarantas* y *Mineras* más o menos auténticas”

Como recolector de la tradición flamenca de su momento, el ‘flamencólogo’ lorquino establece claramente esta diferenciación, relacionando además, de manera estrecha y directa, “el cante minero” -frente a cartageneras y tarantas- con el cante de la madrugada. Ello indica cierta intención por parte de Puche de adscribir a la minera en un universo musical y temático concreto, aislado o específico. Pero será más tarde, en 1933 y de la mano de los hermanos Caba, cuando esta intencionalidad de Puche se convierta en aserto y el término ‘minera’ se utilice como submodalidad de la taranta o “variación de la taranta que se canta en Levante” (citado en Gelardo 1999: 180)¹⁰⁵.

¹⁰⁵ Caba Landa, Carlos y Pedro. *Andalucía: su comunismo y su cante*. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz (1933). 1988.

Tan sólo un año antes, Fernando el de Triana había aludido en su celeberrimo libro a “dos letras de *tarantas mineras*” de El Cojo de Málaga, aludiendo claramente a su aspecto musical y no al temático (Chaves y Kliman 154).

De cualquier forma, la llegada tardía a los medios escritos del término ‘minera’ (asociado a una modalidad concreta de las tarantas) es sólo lógico y fiel reflejo de que su uso entre artistas y aficionados es anterior. Dicho uso queda esta vez avalado por la rotulación del célebre registro discográfico de don Antonio Chacón de 1913, titulado “Mineras”.

2.6.4. La minera en la discografía.

Como ya hemos indicado en más de una ocasión, la inauguración del término ‘minera’ en los registros fonográficos flamencos corresponde al cantaor Don Antonio Chacón, quien junto a la guitarra de Ramón Montoya, realiza dos registros para la casa Gramophon en 1913:

1. “*Soy del reino de Almería*” (AE-470 262.166; 18.419). Consignado por Rafael Chaves como Minera de Pedro El Morato.
2. “*El corazón (se me parte)*” y “*Qué madrugá*” (3-62.359; 18.418). Clasificados por Chaves como Taranto de Pedro El Morato.

Aunque en notoriedad y omnipresencia, tarantas y cartageneras se llevan la palma, no obstante, la presencia de la ‘minera’ es patente en la discografía primitiva; un total de cuarenta y tres registros consigna Rafael Chaves (entre los que incluye sus variantes bajo los matices del taranto en un total de veintidós registros)¹⁰⁶. Observa además el investigador que el estilo

¹⁰⁶ Sobre el total de la muestra de Chaves y Kliman y en función de las filiaciones por ellos establecidas, el porcentaje de frecuencia en registros de mineras es de un 8%, frente al 52% de tarantas (278 registros) y el 34,5% de cartageneras (184 registros) (484).

en cuestión aparece correctamente titulado como ‘minera’ en placas correspondientes a los años 1913, 1924, 1928 y 1944, frente al nombre de ‘taranta’, que es otra de las denominaciones predilectas de las casas discográficas para etiquetarlo (154). De los estilos de minera que preferentemente se interpretan en los registros fonográficos, el de Pedro El Morato es el más frecuente hasta 1926, para pasar posteriormente a registrarse la variante de Manuel Torre (Chaves y Kliman 487).

A tenor de lo expuesto y sumándole la circunstancia de que el término ‘taranto’ no consta en la fonografía flamenca, Rafael Chaves defiende que frente la denominación de ‘minera’ hubiera debido prevalecer sobre la moderna de ‘taranto’ a la hora de englobar todos estos registros. Los motivos de tal aseveración los expondremos más adelante, en el apartado dedicado a la etimología del término ‘taranto’.

2.6.5. El toque por minera.

El toque por mineras parece ser de nuevo obra del genial Ramón Montoya. De las doce ocasiones en que aparece el acompañamiento por mineras en la muestra de pizarra de Rafael Chaves y Norman Paul Kliman, diez corresponden al guitarrista madrileño y las dos restantes, a Sabicas y a Luis Yance. De este modo, aunque Montoya no lo desarrolla como pieza de solo de guitarra hasta 1936, lo registra con anterioridad como acompañamiento de tarantas y mineras variadas, sobre todo en la década de los años veinte¹⁰⁷. Revela Paul Norman Kliman que la primera vez que asistimos al toque de minera es en una grabación de

¹⁰⁷ Ramón Montoya: “Mineras” (BAM LD 5430U; 813), 1936.

1922, donde Montoya acompaña a La Antequerana interpretando su taranta personal, “(*Muchachas Del Molinete*)”¹⁰⁸.

El toque de minera se caracteriza por la tendencia hacia la cadencia binaria, y su tonalidad, *Lab*, o *Sol#*, “conseguía un ajuste armónico más acorde para secundar determinadas voces” (Chaves & Kliman 154), especialmente las voces de tesitura alta. Este tipo de intérpretes ejecutan los cantes en una tonalidad que acorta demasiado el diapason de la guitarra en caso de ser acompañadas con el toque de taranta o Levante. Nos pone como ejemplo Kliman el registro de la taranta de El Cabrerillo que interpreta el cantaor Chaconcico (Gramófono AE 2.070), donde la tonalidad del cante es *Re*, que sería al ocho por Levante. En estos casos, los tocaores suelen optar por el toque de Granaína, o bien, desde que lo crea Montoya, por el de mineras (Chaves & Kliman 306). Esta cuestión ya fue observada hace tiempo por el guitarrista Manuel Cano:

“La dificultad que supone para un guitarrista el acompañamiento y el encontrar la justa tonalidad de las voces muy agudas en los tonos tradicionales, hace que la gran sabiduría de Ramón Montoya adopte un tono nuevo en la guitarra, SOL SOSTENIDO, con lo cual en una misma posición de la cejilla o “capodastro” dentro de la división o traste se ha conseguido subir un tono a la tonalidad de la taranta: FA SOSTENIDO, encontrándose los tonos relativos a las distintas modulaciones exigidas en el desarrollo de los tercios del cante, en posiciones normales y tan fáciles como pueden ser MI SÉPTIMA-SI MAYOR o LA MAYOR” (Cano 1986: 228).

Norberto Torres nos indica que en este nuevo acorde de minera, al igual que en el anterior de la taranta, está presente el intervalo de segunda menor, que viene esta vez proporcionado por la nota *Mi* de la primera cuerda (2010: 79). Pero lo que resulta aún más

¹⁰⁸ (Gramophon AG 130), año 1922.

evidente es que Ramón Montoya tratará de mantener este tipo de intervalos en otras posiciones del toque, perseverando en todo momento en la sonoridad y la estética característica levantina.

Durante toda la década de los años treinta, salvo en algún caso puntual, este tipo de acompañamiento desaparece de las grabaciones discográficas para volver a retomarse a mediados de los años cincuenta (Chaves & Kliman 489), lo cual no significa que no se emplease a menudo en los escenarios durante ese paréntesis discográfico¹⁰⁹.

Por último, remitimos al lector al apartado del “toque por tarantos”, en el siguiente capítulo, donde se podrán recabar más datos sobre el inestable e intermitente carácter binario del acompañamiento de mineras.

2.6.6. Antecedentes musicales de la minera.

Se puede decir que a la hora de buscar una definición para el sistema de mineras/tarantos, la tarea de concretar las características musicológicas definitorias del mismo está en un orden de prioridad indiscutiblemente mayor que el de su fijación geográfica originaria. De hecho, es posible que sin la determinación de dichos rasgos la búsqueda de los orígenes se convierta en una tarea completamente infructuosa. También habría que saber si existe sólo una minera o, en cambio, varias que respondan a patrones melódicos diferentes.

¹⁰⁹ Anticipamos un dato que desarrollaremos más adelante: el aportado por Francisco Hidalgo Gómez, que nos presenta como primera coreografía llamada “Taranto” la que ofrecen Carmen Amaya y Sabicas el 12 de enero de 1942, en el Canergie Hall de Nueva York. Como supone Rafael Chaves, lo lógico es pensar que el guitarrista tocase aquí en tono de mineras, al igual que lo hace en un registro posterior de 1956, acompañando de nuevo a la bailaora catalana, quien al cante interpreta ‘tarantos’, y que sin embargo titularon como “Rondeñas” (Decca 1956)

Las teorías que se han concebido sobre el origen de la minera son variadas y en todas encontramos algo de verdad, pero ninguna es concluyente. A pesar de ello, resumiremos algunas de las mismas para mostrar el estado de la cuestión y hasta dónde se ha avanzado en este sentido. Pero estamos seguros de que la imposibilidad para dilucidar de forma concreta el lugar de nacimiento de la minera tiene que ver con el carácter itinerante del fandango -o fandangos- folclórico que la anteceden.

El problema para dilucidar el origen de la minera está en la raíz misma de lo que concebamos como patrón melódico definitorio de dicha submodalidad de cante. Para José F. Ortega dicho patrón está claramente determinado sobre el esquema melódico básico del cante de Pedro El Morato. De ahí que para él, la definición de ‘minera’ se identifique con las mineras de La Unión, que son variaciones personales de dicho cante (Minera de Piñana, Minera de Pecho Cros, Minera de Encarnación Fernández, etc.). Lo cierto es que la estructura melódica básica de la minera de Pedro El Morato parece estar casi omnipresente en el corpus de registros de pizarra y cilindros. Y podemos decir que es la fórmula de minera más recurrente y extendida. Algo muy relevante es que curiosamente presenta un grado de similitud muy alto con respecto a la malagueña de *madrugá* folclórica registrada en la Magna Antología del profesor García Matos.

Intuimos en principio que el fandango del que germina la minera es una de esas “rondeñas” de uso compartido entre distintas provincias andaluzas, especialmente entre Córdoba, Jaén, Almería y Murcia (al modo de la que en Granada llaman de Frasquito Yerbagüena), en cada una de las cuales recibe diferentes matizaciones melódicas en un grado variable de trascendencia y que, por supuesto, cómo no, se rebautiza con diferente denominación en cada uno de los enclaves donde se asienta: rondeña primitiva cordobesa,

fandango lucentino, rondeña arriera (de Almería o de donde quiera que haya llegado con su mula el arriero), fandango de El Parral (De Laujar de Andarax), malagueña de madrugá (de Jaén, de Linares, de Quesada de la Sierra, de Murcia...), malagueña trovera, tarantillas... Y a partir de ahí a sus fórmulas flamencas, con sus mayores o menores particularidades: minera-taranto de Pedro El Morato, Minera de Basilio, Taranto de Manuel Torre, Minera de Antonio Grau... etc.

Ahora bien, Rafael Chaves también considera como mineras -además de los cantes que responden a la estructura de Pedro El Morato- una serie de cantes cuyo patrón melódico está relacionado con otros estilos, como la taranta de La Gabriela o la de El Nene de las Balsas. Por un lado, define la minera como cante “que se importó desde Almería”, y cuya raíz se encuentra en la rondeña y el fandango cortijero, de los cuales conserva uno de sus más pronunciados rasgos musicológicos ya apuntados: el “ritmo cadencial interno” (156). Desde Almería emigran estos fandangos a otros cotos mineros gracias a la labor arriera y otras actividades trajinantes derivadas de la industria de la mina (156). Lo primero que se nos viene a la cabeza en forma de pregunta al leer el texto de Chaves es qué modalidad de rondeña en particular, de las muchas que existen diseminadas por la geografía andaluza, propone como germen del estilo que tratamos. Esto es, ¿a qué rondeña concreta y a qué fandango cortijero se refiere Rafael Chaves? A ninguna en concreto y a varias en general. El autor responde a esta cuestión de forma difusa, aludiendo a rondeñas diversas y sin especificar finalmente cuál de ellas es la que contiene la estructura base de la minera: una de las rondeñas señaladas como antecedente próximo, si no directo, de la minera es la llamada “rondeña arriera”, en especial la del Campo de Dalías, que como ya hemos mencionado anteriormente registra Manolo de la Ribera (fuertemente conectada a la *madrugá* de García Matos); otra es la rondeña primitiva

cordobesa, conservada por Juan José Porrillas (aunque existe otra rondeña primitiva cordobesa, nos dice Chaves, muy similar al fandango de Frasquito Yerbagüena). También menciona el cruce de los cantes de trilla con los fandangos en el repertorio de los arrieros aportando testimonios (156-157).

Defiende Rafael Chaves que entre las mineras que siguen un esquema melódico diferente al que hemos referido, y que son por cierto de fuerte vinculación unionense, están las que registra Antonio Grau como “Fandanguillos mineros”, en 1928. José F. Ortega las consigna como tarantas y nosotros, en principio, tampoco llegamos a entender cuál es el criterio que lleva al investigador madrileño a clasificarlos como mineras. Al menos, en el caso del segundo cuerpo del registro.

El primer cante de este registro, que El Rojo Hijo interpreta con la letra “*Tempranico me levanto*”, ha sido etiquetado por el investigador madrileño como Minera de Antonio Grau. El segundo, que principia con la copla “*En el pozo un fandanguillo*” se consigna como Minera de El Rojo¹¹⁰. Según nuestro análisis, ninguna de estas submodalidades cumple bien los requisitos que el musicólogo José F. Ortega ha establecido como definatorios de la minera. La llamada Minera de El Rojo, en especial, presenta según nuestro estudio grandes similitudes con el esquema básico de la Taranta de El Cabrerillo de Linares.

Tanto Chaves como Ortega aseguran que la peculiaridad de la minera de El Rojo recae en los dos primeros tercios¹¹¹. La especial caída del primer tercio, que reposa en el V> grado,

¹¹⁰ José F. Ortega alude a esta minera en la versión moderna de Antonio Piñana de 1964 “*Se fue a trabajar a un puente*” (La Voz de su Amo 7EPL-14.091) y la transcribe; no así la versión de El Rojo que está ausente en la obra. Es también conocida como la “minera del puente” o “tarantilla del Rojo Hijo”. Guarda similitud con la taranta de El Cojo “a la oscura galería” al modo de ver de Ortega. Manolo de La Ribera la grabó con la letra “Se lo dedico a Almería”, consignándola como cante prototípico almeriense.

¹¹¹ Adelantamos que el cuarto tercio es paralelo al segundo; posee el mismo contenido melódico.

coincide con la de la cartagenera a dúo de la zarzuela de Federico Chueca, *La alegría de la huerta*¹¹². José F. Ortega, al analizar estas cartageneras, repara en que en el primer tercio de Alegrías tenemos el mismo arranque de la cartagenera grande o de El Rojo, pero que la cadencia, para sorpresa del investigador, se asimila a la de la cartagenera de Chacón. Y añade además que el segundo tercio de Chuecas se adhiere a una fórmula característica de los cantes mineros: los ejes melódicos recaen sobre IV y V> y la cadencia sobre II. En este sentido, la supuesta minera de El Rojo no obedece a este comportamiento melódico. No cumple dos de los más importantes requisitos de la minera, al menos del diseño melódico más extendido de minera: 1. Cadencia del primer tercio en el II grado. 2. Eje melódico del segundo tercio en los grados IV y V>. Queda aquí perfectamente ejemplificado el problema: si no hay acuerdo en la identificación melódica de la minera, esto es, en su definición, difícilmente encontraremos consenso en cuanto a la identificación de sus orígenes.

Recoge Rafael Chaves en su obra que la hipótesis de esta atribución al Rojo y a su hijo, respectivamente, tiene su asiento en un testimonio de Piñana, según el cual Antonio Grau le aseguró que le apasionaba el “fandango minero” y que él mismo recreó uno, partiendo del que hacía su padre, más sobrio que el suyo propio. Añade Piñana además que lo confeccionó con la ayuda de Perico Sopas en 1905 (Ruipérez 2005: 170). De este curioso testimonio deduce el autor que hay una “alta probabilidad” de que este sea un cante que hacía El Rojo, y asegura además que se trata de una minera, sin llegar en ningún momento a esclarecer el porqué de su inscripción en dicho subgrupo de cantes (185). En todo caso quizá, como prueba de la inclusión de mineras en el repertorio del cantaor alicantino, aporta Rafael

¹¹² Localizada en la *Romanza*, en el “dúo de Carola y Alegrías (“Pajaricos que cruzáis”).

Chaves la existencia de una grabación de Emilia Benito etiquetada como “minera de El Rojo El Alpargatero”, en 1916. Pero curiosamente se trata según el investigador de una taranta atribuible a Antonio Grau, y no de una minera. De este modo, cuando el dato historiográfico, oral, insuficiente y anclado sólo en “la tradición”, prevalece sobre el estudio musicológico riguroso, al final, el mensaje queda en tierra de nadie.

2.6.7. Rasgos musicológicos definitorios de la minera.

La identificación de los rasgos musicológicos de la minera es una tarea fundamental como paso previo al establecimiento de su definición y de sus posibles antecedentes musicales. Desgraciadamente, el estudio del aspecto estrictamente musicológico de la minera ha sido uno de los más tardíos en aparecer en la investigación flamencológica. De ahí la variedad de teorías sobre su origen, localización geográfica y categorización dentro del género de los cantes mineros. Aun así, el establecimiento de las pautas musicológicas que determinan un estilo, nunca está exento de problemática. Por ello, procederemos a la exposición de lo aportado en este sentido por el musicólogo José F. Ortega, señalando en algunos casos posibles objeciones.

Establece el autor que todas las mineras responden a un “mismo patrón armónico-estructural” (que como se verá comparte con el ‘taranto’). Dicho patrón se forma a partir del cumplimiento de los siguientes rasgos musicológicos:

1. En las diferentes versiones y variantes de mineras las **cadencias de los tercios** siguen este patrón:

	1º tercio	2º tercio	3º tercio	4º tercio	5º tercio	6º tercio
Minera	II	IV	II	III	II	I

Rafael Chaves considera que lo característico de la minera y el taranto es que se ligen los tercios pares.

2. **Paralelismos melódicos en la segunda mitad de los tercios impares.** Se refiere al giro cadencial al que en nuestro trabajo de investigación identificamos con los tonos Mi-Re-Do (en *Si Frigio*) y al que Ortega, pensamos, no otorga la suficiente trascendencia, pero no obstante refleja insistentemente en sus transcripciones con la progresión descendente de los grados IV, III y II (La, Sol, Fa, sería la equivalencia en modo de Mi). Como se demuestra en nuestro capítulo de resultados, nosotros consideramos que esta progresión es preceptiva, si bien puede presentarse de manera directa o adornada con melismas.

Los flamencólogos estiman que este rasgo musicológico posee un mayor peso en el taranto. Sin embargo, en nuestro estudio hemos encontrado variantes de esta submodalidad donde la progresión melódica acostumbrada para la cadencia de los tercios impares también varía levemente.

3. **Variabilidad en el arranque de los tercios impares.** Aquí reside, desde la perspectiva de Ortega, la justificación para rebautizar el estilo según el aporte personal del

intérprete. Atendiendo al comportamiento personalizado de la melodía alojada en el primer tramo del tercio obtendremos la Minera de Basilio, la de El Pajarito, El Bacalao, Pencho Cros, etc. Las posibilidades son por tanto infinitas. Lo mismo ocurrirá con el taranto.

Añade José F. Ortega que las posibles opciones que barajan los cantaores para elaborar una forma personal de minera radican en la factura del primer tercio; factura que luego se repetirá en el resto de los tercios impares, y que debe respetar las siguientes reglas musicológicas:

- En la primera mitad del primer tercio, la melodía debe dar preeminencia al III grado y cadenciar sobre IV.
- En la segunda mitad del primer tercio, es obligatorio dirigirse hacia el IV grado y hacer la cadencia sobre II, precedido por el giro melódico acostumbrado ya mencionado anteriormente de las cadencias impares (IV, III, II).

Pero hay que puntualizar que este es el esquema de personalización clásico en La Unión. Existen otras variaciones de mineras que no siguen estrictamente estas pautas. Las causas de estas personalizaciones se encuentran muchas veces en la voluntad creadora del cantaor. Pero no siempre.

Para explicar el porqué de estas variaciones en el primer tramo de los tercios impares, Ortega plantea como hipótesis algo que nos parece absolutamente indubitable y que radica en las repercusiones de la elección de la copla por parte del intérprete. La estructura rítmica y acentual de la copla escogida va a determinar si el patrón melódico que el cantaor tiene en mente sufrirá modificaciones o no (Sánchez 2004); la melodía

de un tercio depende enormemente de la articulación que el cantaor hace de la letra. Y, aunque no siempre lo tiene en cuenta en su análisis, así lo corrobora José Ortega, afirmando que “todo ello va a hacer que ciertas entonaciones vayan mejor que otras, casen o se identifiquen más con la letra [elegida por el cantaor]” (197). Cuando la nueva copla elegida por el intérprete guarda un fuerte parecido rítmico y acentual con la de referencia o modelo previo, la melodía apenas se modifica pues se produce un encaje perfecto. Mas si no es así, el cantaor se ve forzado a reelaborar tramos melódicos donde el nuevo patrón de articulación del texto no desmerezca estéticamente y a ser posible se mantenga lo más cercano posible a su estructura original. Esto es algo a tener en consideración en todos los futuros análisis musicológicos de la música flamenca. Pensemos si no en coplas como “*Tú el barco y yo el navegante*” o “*Tú la máquina y yo el fuego*”, en las que El Cojo de Málaga y Manuel Vallejo alojan respectivamente la melodía de la que Rafael Chaves denomina Minera de Basilio¹¹³. Se trata de dos modelos idénticos de copla, con dos secciones perfectamente equidistantes, y consecuentemente, la distancia melódica entre ambas interpretaciones es apenas imperceptible.

4. **Grados IV y V> como ejes melódicos o cuerda de recitado del segundo tercio.** No lo menciona Ortega explícitamente en el apartado correspondiente, pero a lo largo de su análisis musical también apunta esta característica como algo recurrente y definitorio de la minera. Esto es algo que ya apuntamos de manera provisional en nuestro trabajo de investigación: la importancia que adquiere en la minera la nota Fa

¹¹³ **El Cojo de Málaga**; guit. Miguel Borrull (Gramófono AE 957) 1923. **Manuel Vallejo**; guit. Paco Aguilera. (Columbia R 14.849; C-8.688) 1950.

(en Si Frigio) como nota tenor o cuerda de recitado del segundo tercio, que equivale efectivamente al IV grado (La en modo de Mi) de Ortega. Interesante que amplíe el musicólogo este fenómeno a su cromatismo más frecuente en clave de adorno, el V> (Si *b*). No olvidar que esta es una característica compartida de nuevo con el taranto clásico.

5. Fórmula melódica del cuarto tercio idéntica al mismo de la Taranta de La Gabriela.

Este es un rasgo que vuelve a aparecer en el taranto. El cuarto tercio se construye normalmente con una fórmula recurrente que tiene su origen en la supuesta contaminación del tercio análogo de la taranta en La Gabriela o en la Malagueña de El Canario: la utilización de grados conjuntos para elevar la melodía desde el III al VII, y retornar de nuevo al origen. No es ésta una fórmula exclusiva de la minera o el taranto, pero su aparición en ellas es mucho más frecuente que en el resto. Sólo dos ejemplos flamencos en la muestra de mineras y tarantos de Chaves y Kliman (tres, si incluimos el Taranto de El Pajarito de la Niña de Los Peines) cambian este patrón, optando por darle un arranque descendente y desarrollarlo melódicamente mediante el recorrido por los grados más bajos de la escala: Antonio Chacón y su discípulo, Pepe de la Matrona. Decimos ejemplos “flamencos”, porque esta concepción melódica del tercio coincide con la versión primitiva del estilo, en el registro de la “malagueña de *madrugá*” murciana recogida por el profesor García Matos. En la versión de Chacón estaríamos pues ante un vestigio musical que Ortega describe musicalmente situando el eje melódico del tercio o su cuerda de recitado en el grado I y que dista de la versión folclórica sólo en medio tono (valor 1, Do): II grado (Fa).

En este sentido, Rafael Chaves observa que el esquema interpretativo álgido de la Taranta de La Gabriela es de impronta almeriense y que la mujer que se menciona en la copla, la tal Gabriela, creó su cante “con la colaboración de su amante más reconocido, Pedro El Morato debido al sentido que adquiere la copla misma (154). Pensamos que, si bien es cierto que existen puntos en común en la estructura melódica de ambos cantes, es preciso rechazar de plano este tipo de piruetas históricas que no hacen sino desacostumbrar al aficionado a ser riguroso en la búsqueda de la verdad. No existe aún prueba documental de que La Gabriela fuera la amante de Pedro El Morato, ni prueba fehaciente de la existencia de la supuesta autora de esta taranta. La contaminación de este tercio en la minera pudo producirse por cualquier vía y sin duda fue un trasvase melódico de gran trascendencia por la cantidad de intérpretes adeptos a él, no sólo, no olvidemos, en el sistema de minera/tarantos, sino también en otros subestilos mineros.

Rafael Chaves apunta también como rasgo definitorio de la minera el “**ritmo cadencial interno**” y piensa que se conserva como relictos musicales de sus antecedentes folclóricos (156).

En *Los Cantes Mineros a través de los registros de pizarra y cilindros*, Rafael Chaves identifica y establece trece estilos de mineras en pizarra, cinco consignadas como tarantos: Minera de Pedro El Morato, minera de El Pajarito, minera de El Bacalao, minera de El Penene de Linares, minera de Basilio, minera de El Rojo El Alpargatero, minera de Antonio Grau, minera de El Niño de El Genil, taranto de Pedro El Morato, taranto de El Pajarito, taranto de El Cojo de Málaga, taranto de Manuel Torre y taranto de Pepe Pinto.

2.7. El taranto.

2.7.1. Definición.

Habitualmente se considera originario de Almería, aunque Antonio Mairena, algo dado a dejarse llevar por la apariencia de un cante, sentía que el taranto en Jaén era más primitivo por su sobriedad (Urbano 1991). El flamencólogo José Blas Vega (1986) barajó varias posibles opciones, que en realidad no se contradicen unas con otras, para poder definirlo: 1º. El taranto surge como aflamencamiento de un fandango de Almería; 2º. El taranto es una modalidad desnuda y breve de taranta; 3º. El taranto es una variante de la primitiva taranta-minera (la de Chacón, de 1913). La tercera opción es la más plausible para Blas Vega y su nueva nomenclatura responde entonces al deseo de diferenciarlo como una modalidad evolucionada de la antigua taranta-minera.

Por el contrario, hay quienes consideran justamente lo opuesto: el taranto es la raíz de la taranta (García Gómez, 1986; Urbano, 1991). Para Pedro Fernández Riquelme (2008) por ejemplo, la presencia de compás binario es un síntoma de primitivismo, aunque según el estudio de Ortega lo que prime en los registros primitivos es el ternario. En este sentido, Rafael Chaves, estima que si bien esto último es cierto, en algunas grabaciones antiguas de mineras se percibe ese “ritmo cadencial interno” que ya estaba presente en sus antecedentes folclóricos (156). Por lo tanto, deducimos que el taranto vendría a enfatizar, hasta hacerlo explícito, dicho carácter binario primitivo, que sólo es un leve matiz en la minera flamenca. Recordemos que estas afirmaciones quedarían avaladas por la *malagueña de la madrugada* registrada en la *Magna Antología del Folklore musical de España, interpretada por el pueblo español*

del profesor García Matos, cuyo acompañamiento a la guitarra no puede definirse como ‘abandolao’, sino como un ‘sincopao’, muy propio del ámbito almeriense al parecer, y que confirma una vez más el trasvase musical de malagueñas andaluzas a Murcia y en especial, de las viejas *malagueñas troveras* que difundieron cantaores almerienses como Pedro El Morato y Chilares, entre otros (Chaves y Kliman 28). Esto explicaría, consiguientemente, por qué algunos estudiosos consideran el taranto como cante matriz de la taranta; porque muestra una continuidad más directa con su antecedente folclórico; es más, acentúa, define y explota, de manera mucho más visible que la minera, uno de los rasgos esenciales de su antecedente folclórico, presente al menos en la zona de Almería: su primitiva tendencia al compás binario. Ya vimos en el capítulo anterior que el solo de mineras de Ramón Montoya visita intermitentemente este esquema rítmico, y algunos de sus pasajes fueron retomados por el gran Sabicas para acompañar los ‘tarantos’ de Carmen Amaya en su registro de 1956 (ver apartado “Datos históricos del taranto”).

Frente a la ya conocida y elemental definición de taranto como “taranta sometida al compás binario” (Capdevilla Orozco 1986), José F. Ortega aporta una nueva que tiene como criterio la estética vocal. Cuando el cante por tarantas, cuyos albores discográficos coinciden con las corrientes estéticas de la Ópera Flamenca, se vuelve “más viril” (Rossy, 1966) y más áspero, y es interpretado por voces más rudas y toscas (Ortega llega a decir incluso, más gitanas), tenemos la sensación de hallarnos ante un taranto (265). A esto queremos hacerle una puntualización: que los albores discográficos de la taranta coincidan con la tendencia al barroquismo propio de la Ópera Flamenca no significa que la sobriedad en la ejecución de este esquema melódico no haya existido con anterioridad. Este tipo de dualidad en la conceptualización de un mismo cante ha provocado más de un dolor de cabeza innecesario a

los flamencólogos, pues a veces se ha sobredimensionado la complejidad del problema. Para nosotros la cuestión es más sencilla, pues siempre han existido en la ejecución del cante flamenco las estéticas barrocas (exuberantes, flexibles y volcadas en lo melódico) y las sobrias (recias, “viriles”, lisas, volcadas en lo rítmico). Y no por ello se le cambió el nombre al estilo. No recordamos tanta literatura escrita acerca de la diferencia entre la soleá y la soleá por bulería, por poner un ejemplo, pues está claro que en ambos casos se trata del mismo esquema melódico, aunque algo modificado el modo de presentarlo (otro cantar sería hablar de ‘bulerías por soleá’). Pero a estas alturas de la evolución del cante minero y de su estudio, en el caso que nos compete, el del taranto, no hay más remedio que recapitular y hacer un estudio retrospectivo de la historia del término. A esto nos dedicamos en el apartado que sigue.

2.7.2. Etimología.

El investigador Rafael Chaves reproduce y desarrolla todas las teorías etimológicas de peso en torno al término ‘taranto’ y ‘taranta’ y sus diferentes usos a lo largo de la historia, fuera y dentro del ámbito flamenco, sin concluir ni decantarse por ninguna de ellas. Esto sigue aun ocurriendo a los flamencólogos expertos hoy día, incluso cuando persiguen el origen de una palabra de capital importancia como lo es la palabra ‘flamenco’. Sí expone en cambio, el autor, como veremos más adelante, una teoría sobre el origen de uso del ‘término’ en el flamenco, al que relaciona con el ámbito del toque y del baile, principalmente.

La primera de estas teorías, facilitada por Antonio Sevillano Miralles, se publica en 1908 y tiene como fundadora a la escritora almeriense Carmen de Burgos Seguí,

“Colombine”, y su relato “En la sima”, donde se describe en toda su crudeza la tragedia del minero de Linares: “Taranto.- En Linares se llaman tarantos a los mineros de las provincias de Almería y Granada. Se cree que el origen de la frase es por elipsis de ‘estarentós’, a causa de la unión fraternal que reina entre ellos, y que les hace acudir unos a otros en los momentos de peligro” (citado en Sevillano 77)¹¹⁴.

Se hace eco por tanto La Colombine de la creencia que sitúa el origen del étimo ‘taranto’ en la supresión de parte de la frase “estarentós”, que alude al profundo espíritu de camaradería que caracteriza a este gremio, aunando sus fuerzas y protegiéndose unos a otros ante cualquier circunstancia adversa. En este sentido, si bien acepta Rafael Chaves el origen de la aplicación del término ‘tarantos’ a los mineros forasteros de Linares, no da por válida esta causalidad etimológica de la expresión “estarentós” defendida por Carmen Burgos, aduciendo que apenas se sostiene en la tradición oral y que habría que buscarla en otros contextos de la minería (148).

Por otra parte, Sevillano nos recuerda que el término “taranto” no se utiliza ni en Murcia, ni en Almería, ni en Granada, sino de forma exclusiva en las cuencas mineras jiennenses. Nos preguntamos entonces cuándo, cómo y por qué empezó a usarse también por parte de los almerienses para autodenominarse a sí mismos o a sus cantes. En este sentido, para asistir a la primera aparición del vocablo “taranto” en un medio escrito hay que situarse en una publicación almeriense de *La Crónica Meridional*, del año 1895 recogida también por

¹¹⁴ En este relato en Linares...: “Abundaban los Tarantos que trabajaban los inviernos en las minas de Linares en vez de emigrar al África, y pasan sin cambiar de ropa más que una sola vez desde la varada de Noche Buena a la de San Juan. Venían con su petatillo al hombro, con la muda limpia y salían con la muda sucia para sus casas, cubiertos el cuerpo con una corteza de tierra y sudor. La falta de agua hacía más penosa la miseria de Linares, en la ciudad rica, que producía tantos tesoros...” (citado en Sevillano 76). “En la sima” -*Cuentos de Colombine*-, publicado en la Editorial Sempere de Valencia, 1908, por Vicente Blasco Ibáñez.

Antonio Sevillano. Se trata de una información de índole deportiva donde se alude a un jugador de fútbol almeriense, “otrora emigrante”, llamado Antonio Giménez, y apodado “El Taranto” (77). Esto confirmaría si no la tesis del relato de Carmen Burgos, sí al menos la época desde la que se usa el término, aproximándonos al periodo en que se produce la asimilación del término en Almería.

Otra de las fuentes revisadas por Chaves es el *Vocabulario andaluz que falta en el diccionario de la lengua española*, de Antonio Alcalá Venceslada, publicado en 1933, donde vuelve a aparecer el término ‘taranto’ asociado a todo almeriense, y en especial, al minero (597).

Establece asimismo Rafael Chaves una correlación interesante y verosímil, aunque algo forzada quizá, entre el uso de la palabra ‘atarantulado’, ‘atarantao’, ‘tarantao’ o ‘taranto’ para el minero enfermo picado de tarántula o alacranes (ya referido en el apartado “Etimología del término taranta”) y su uso posterior en Linares como denominación despectiva hacia los mineros foráneos, poco duchos o “acobardados” en el desempeño de su labor en las severas minas de esta localidad (149). Esta teoría quizá pueda adquirir mayor solidez, a nuestro modo de entender, si se explica por qué en Granada no ha cuajado este término, si como asegura La Colombine también se hacía extensible en Linares a los mineros de dicha provincia.

Por último –y esta es una cuestión que volverá a relucir en el apartado dedicado al toque por tarantos-, Rafael Chaves intenta explicar que el trasvase del término ‘taranto’ hacia el ámbito flamenco se produce, desde la etimología por él propuesta, para referirse a un modo particular de tocar la guitarra, y no a un modo de cantar o estilo concreto. Parece ser que se establece cierta continuidad semántica entre el primitivo toque terapéutico que curaba a los

“tarantulados” y el que más tarde usarán los “picados” o “tarantos” para acompañar sus cantes en los ventorrillos, aguaduchos y cafés (ver apartado “El toque por tarantas”).

Para finalizar, completamos aquí lo que sólo apuntamos brevemente en el apartado dedicado a la etimología del término ‘minera’ y que consideramos de gran relevancia para entender el desarrollo del ‘taranto’ como subestilo minero. Estima Rafael Chaves que el término ‘taranto’ se ha acuñado para el cante emblemático de Almería en la época de revalorización del flamenco, en los años cincuenta. Es por tanto una denominación moderna para algo que por demás ya existía desde antaño con otro nombre: el de taranta minera. Así la designación de minera, en la propia Almería, se sustituye por la de ‘taranto’, en un intento tal vez de diferenciarse de la ya muy asentada por entonces escuela murciana y también:

“...quizá en la creencia de aludir así a los oriundos de la región reconocidos en el ámbito de la minería; “a la hora de presentar con orgullo un cante genuino de la tierra que creían intitulado (...) hasta el punto de querer albergar retrospectivamente y como claro patrón, un cante que en 1929, Manuel Torre registró en placa anunciado como ‘Zambra’, idéntico al que grabó un poco antes como ‘Rondeña’ ” (Chaves y Kliman 152).

Estamos de acuerdo con Chaves en que este cambio nunca debió suceder. Y que ‘taranta minera’ o ‘minera’ debería haber sido el nombre que denominara al cante flamenco insignia de la provincia almeriense. Así lo estableció Don Antonio Chacón y a esta conclusión nos lleva el estudio musicológico retrospectivo de las actuales mineras de La Unión. Pero, como bien indica el investigador madrileño, probablemente sea imposible una vuelta a atrás en este sentido, puesto que este uso del término ‘taranto’ ha calado profundamente en la cultura flamenca actual.

Realmente es un problema añadido en el género flamenco a lo largo de su recorrido histórico la tendencia periódica a rebautizar escuelas cantaoras, estilos y subestilos siguiendo parámetros de los más dispares. Pensemos si no en la nueva clasificación de soleares trianeras que surgió –curiosamente también en los años cincuenta del siglo XX- a raíz de la poética referencia al *cante de los alfareros* de dicho arrabal sevillano, que pretende incluir en su nómina de estilos soleares primitivas que antaño formaban parte tanto de la tradición flamenca gitana de Triana, como de la no gitana-no alfarera (dato éste avalado por los registros discográficos de placas y cilindros). A partir de entonces y desde los registros de cantaores aficionados como Antonio El Arenero, Domingo El Alfarero, Oliver de Triana, etc., se establecen una serie de supuestas características definitorias de la escuela soleaera de Triana, entre ellas, que sus soleares carecen de cuadratura rítmica. Y todo aquel que interprete estos estilos siguiendo parámetros distintos a los ya fijados desde entonces supuestamente no está cantando las *verdaderas y puras* soleares de Triana.

2.7.3. Datos históricos del taranto.

Curiosamente, las informaciones más antiguas sobre la existencia del taranto, hacen referencia al baile, aunque, como veremos, también guardan relación con una forma especial de toque ya casi definida a finales de la década de los años veinte.

Junto al dato más remoto que descubrió José Luis Navarro sobre Encarnación Hurtado, La Malagueñita bailando por ‘tarantas’ en 1906, en el Teatro Novedades de Madrid (Navarro 2010: 1), hay que destacar la evidencia de cierta continuidad en la ejecución de la

taranta como baile, pues sabemos, gracias a Rafael Chaves, que La Argentinita lo incluía en su repertorio (150):

“No he de enumerar el repertorio de La Argentinita, porque sobre ser muy extenso, todos los bailables los ejecuta admirablemente; pero sí he de consignar aquellos que más han entusiasmado al respetable gaditano: “El gitanillo”, las marianas, las tarantas, las guajiras y el garrotín nunca son bastante aplaudidos, y el “poutpourrit de aires nacionales”, el acabóse” (crónica del *Eco Artístico*. 5 de enero de 1912).

Además de esta noticia, debemos recordar que en el índice de grabaciones que integran el DVD de *Los Cantes Mineros a través de los registros de pizarra y cilindros*, se incluye un interesante registro de la genial bailaora cantando la minera de Pedro El Morato con acompañamiento de orquesta (1929)¹¹⁵. Nos inclinamos a pensar que la esencia rítmica de estas primitivas coreografías andaría más cercana a la raíz abandonada de los cantes mineros. Al menos esto es lo que ocurre en la grabación de La Argentinita, donde la orquesta interpreta la introducción y el remate del cante con compases de verdial. Sin embargo, al modo del acompañamiento de la taranta libre, el acompañamiento se interrumpe cuando la bailaora ejecuta cada una de las frases musicales y reaparece sólo para rematar sus cadencias.

Así pues, no es realmente hasta casi la mitad del siglo XX, cuando se vislumbran las primeras luces sobre el nacimiento del ‘taranto’ como subestilo diferenciado. Ya indicamos en su momento que José Blas Vega afirmaba en 1983 que el taranto nace como adaptación de la taranta al baile, pero tendremos que esperar al año 2010 para que Francisco Hidalgo descubra el documento que, provisionalmente, lo corrobora: el programa de actuaciones del espectáculo que ofrecen Carmen Amaya y Sábicas el 12 de enero de 1942, en el Carnegie Hall

¹¹⁵ La Argentinita, con acompañamiento de orquesta. (Gramófono AE 2.384) 1929. “*No me pretendas, minero...*”.

de Nueva York, que incluye la hasta ahora primera coreografía de la historia del flamenco llamada “Taranto” (Navarro y Pablo 2005). Se supone que el éxito de este nuevo género para el baile suscitó el interés de otros grandes bailaores como el de la celeberrima pareja Rosario y Antonio, que lo interpretaron en un espectáculo del año 1951 (Ortega 266) y que sería versionado, tres años más tarde en el Teatro Empire de Madrid, por Flora Albaicín, con la voz y la guitarra de Antonio Mairena y Rafael Nogales (Chaves y Kliman 150).

La diferencia entre las primitivas versiones de ‘tarantos’ y la de Carmen Amaya/Sabicas (y las más contemporáneas) estriba sobre todo en lo rítmico; en la tendencia binaria propia del toque que inauguró (o retomó) Ramón Montoya ya en clave flamenca. Sobre este aspecto recapacitaremos en el siguiente apartado, pues sólo podemos analizar los aspectos musicales de la coreografía neoyorquina desde la versión posterior que sus creadores hicieron de la misma en el registro de 1956, titulado “Rondeñas”.

2.7.4. El taranto en la discografía.

Como venimos diciendo repetidamente a lo largo de nuestra exposición, el término ‘taranto’ está ausente en la etiquetación de las primitivas casas discográficas, salvo en una placa de La Niña de los Peines, publicada en 1917 o 1918, reedición de otra anterior de 1915, donde se rotula originalmente como “Tarantas de La Gabriela”¹¹⁶. Pedro Fernández Riquelme (2008) sostiene que se trata de un claro error de la compañía Pathé, pues habrá que esperar hasta 1953 para volver a encontrar el término, esta vez rotulado conscientemente por el trío “Los Gaditanos”¹¹⁷. Le sigue cronológicamente otra, cuyo descubrimiento debemos a

¹¹⁶ Niña de los Peines. “Tarantas de la Gabriela”. 1915. Guit. Pathé; ref.: 2.254; matriz: 12.068.

¹¹⁷ El trío “Los Gaditanos” estaba compuesto por los cantaores Florencio Domingo Ruíz Lara (más conocido como Flores, El Gaditano), Antonio Pantoja “Chiquetete” (tío del actual “Chiquetete”) y el guitarrista Manuel Molina, (padre del célebre integrante del dúo artístico “Lole y Manuel”). En la placa aparece el título “Tarantos.- Barrenero, barrenero”. (Columbia R 18.536; C 9.738)

José Manuel Gamboa, y que corresponde al cantaor Rafael Romero “El Gallina” en el año 1955, realizada para una casa discográfica parisina (Vogue Contrepoint MC 20.095), siendo la primera de las coplas de la serie la que principia diciendo “Dame veneno” (Gamboa 2010: 238). Registra el gitano de Andújar, ya en microsurco, etiquetados como ‘tarantos’ y dos años antes de que lo hiciera el cantaor Fosforito, los estilos que en posteriores grabaciones denominaría “cantes de *madrugá*” (ver capítulo “Cantes de *madrugá*”).

El siguiente hito discográfico del taranto como estilo se ubica en 1956 pero no viene rotulado de tal guisa, sino como “Rondeñas”. Es sin embargo de una trascendencia enorme pues se trata de una versión tardía de lo que Carmen Amaya y Sabicas concibieron como acompañamiento de la ya mencionada coreografía titulada “Tarantos” de 1942, y estrenada en el Canegie Hall de Nueva York. A propósito de su etiquetación, análoga a la que contiene la placa del ‘taranto’ de Manuel Torre, nos dice José Manuel Gamboa que la bailaora catalana se reafirmó en la correcta catalogación de su registro, aduciendo que “...eso era la rondeña de toda la vida” (citado en Chaves y Kliman 150). Sin lugar a dudas, de forma similar a lo que ocurriera con la grabación del canónico cantaor jerezano, esta particular forma de concebir el baile por tarantas ha trascendido como ‘taranto’, de forma independiente a su rotulación inicial en la discografía, pero fiel al de la coreografía que la antecede. Se sospecha pues que el éxito de ésta debió influir en los primeros artistas que usaron tal nomenclatura en sus grabaciones y creó una tradición que tiene continuidad hasta hoy.

2.7.5. El toque por tarantos.

Rafael Chaves intenta completar su tesis sobre la etimología del término ‘taranto’ defendiendo que el manejo que de él hacían los artistas flamencos de la etapa primitiva siempre estaba referido al toque de la guitarra, y nunca al cante, por “confundirse con el

propio tañir terapéutico que de antaño se aplicaba a los picados o ‘atarantados’” (151) (ver apartado Toque por tarantas). La documentación que usa el investigador para refrendar lo expuesto es propia ya del ámbito flamenco. Y aunque, como se verá, el término ‘taranto’ no aparece en el etiquetado de los registros discográficos hasta mediados de los años cincuenta, en cambio sí está de alguna manera presente cuando nos aproximamos a la década de los años treinta en el audio de algunos de estos registros. Se ha detenido pues Chaves en observar que en efecto podemos hacer un pequeño rastreo de las referencias o usos que estos artistas daban al término ‘taranto’, siguiendo declaraciones en entrevistas publicadas y analizando algunas curiosas exclamaciones y *jaleos*, contenidos en ciertos registros de toques mineros. Nos pone el autor como ejemplos, el solo por taranta de Ramón Montoya de 1928¹¹⁸, donde escuchamos una voz que profiere “(...) ¡Viva el toque minero, óle!; ¡Óle quien sabe!; ¡Taranto puro!”; y también el registro análogo de Manolo de Badajoz de 1930¹¹⁹, en cuyo inicio advertimos que se jalea la expresión “¡Vivan los toques tarantos!” (Chaves y Kliman 151). Por otra parte, el 20 de julio de 1927, en el diario madrileño “La Voz”, encontramos a Don Antonio Chacón distanciando “lo taranto’ de las malagueñas, cartageneras y murcianas, cuando el periodista José Luis Mayral le pregunta por los tocaores de su tiempo: “Paco el de Lucena, Borrull y Montoya se especializaron en la interpretación de malagueñas, cartageneras, *cante taranto* y murcianas” (citado en Chaves y Kliman 151). Para nosotros esta última declaración pone en tela de juicio que el artista flamenco identifique como ‘taranto’ sólo y exclusivamente un modo de tocar la guitarra, pues a pesar de que el cantaor jerezano se está refiriendo a la maestría de grandes tocaores flamencos, la palabra “taranto” **adjetiva** aquí deliberadamente al *cante* (del mismo modo que las voces que jalean en los registros

¹¹⁸ (Gramófono AE-2.269; 266.790).

¹¹⁹ (Odeón 182.838; SO 6.111).

adjetivan, es decir, **califican de atarantado o minero** el toque), de manera que lo que Chacón bien puede estar refiriendo es que estos guitarristas se han especializado en el acompañamiento al cante por malagueñas, al cante por cartageneras, al cante *minero*, o por *tarantas* (mineras, tarantos), y al cante por murcianas. De otro modo no se entendería por qué discrimina el entrevistado murcianas y cartageneras, si el toque usado para acompañar ambos estilos es frecuentemente el mismo, de Levante. Así pues, si mantenemos como cierto lo que apuntamos en el capítulo dedicado a la taranta, en relación a que la expresión “cantar a lo atarantao”, “cantar malagueñas atarantás”, “madrugás tarantás” o “tarantas” guarda una estrecha relación con los lamentos y gemidos de los enfermos “atarantulados” o “atarantados” (Chaves & Kliman 149), no entendemos por qué no podemos suponer un uso flamenco del término ‘taranto’ referido también al cante, aunque no dispongamos por ahora de más noticia documentada que la que ofrece aquí Chacón.

Concluimos pues que aunque algunos pueden pensar que la documentación disponible niega la existencia del taranto como estilo de cante diferenciado, esto es, que no existe en la etapa primitiva flamenca, la realidad es que está presente desde que Chacón lo registra en 1913, aunque aún no se denomine así, sino taranta minera. Cantaores coetáneos del jerezano cantando la minera de forma recortada los habría a tutiplén, por todas partes, incluida La Unión probablemente. Pero no recibirá tal denominación (o no consta documentalmente) hasta los años cuarenta -desde el éxito de la coreografía de Sabicas & Amaya-, ni termina de explicitarse o exagerarse su ritmo binario hasta que los bailaores lo planten encima de un escenario. Este periplo que sigue cada estructura musical preflamenca, desde su existencia no del todo definida hasta que recibe la denominación y forma “final” concreta, ocurre con la práctica totalidad de estilos flamencos. Recordemos por ejemplo el caso de la petenera como

palo flamenco. Que sepamos, en la actualidad la primera referencia a este estilo la ha hallado Faustino Núñez en un programa de mano del Teatro Coliseo de México, del año 1803-1804 (Gamboa y Núñez 2007). Parece que la denominación de petenera proviene de este país, mas no así su contenido melódico básico, que se halla presente y diseminado en múltiples géneros folclóricos primitivos previos en la península ibérica, aunque bajo otras denominaciones (romances, cantigas de Alfonso X El Sabio, el Paño Moruno, etc.). Luego el cambio en la nomenclatura del estilo, junto con las más o menos notorias transformaciones que éste haya podido sufrir a lo largo de su azaroso peregrinaje, despista a los musicólogos e incluso a los intérpretes a la hora de identificarlo y contextualizarlo. Siguiendo con este discurso -creemos que ilustrativo, aunque nos desvíe momentáneamente de nuestro objeto de estudio-, la discusión sobre la datación exacta del nacimiento del taranto guarda cierto paralelismo con la cuestión del pretendido compás del *martinete* en su forma original¹²⁰.

No será el primer estilo flamenco ni el último que adquiriera su forma definitiva a raíz de su incorporación al baile, aunque en su esencia esté casi definido con anterioridad.

Toda la información recogida por Norman Paul Kliman sobre el toque del taranto es de una trascendencia enorme, y en efecto nos aproxima probablemente hacia la verdad, pero quizá sea aún algo escasa e insuficiente como para refrendar irrefutablemente su tesis.

¹²⁰ No hay prueba documental (ni discográfica, ni hemerográfica) de su existencia como estilo sometido a los rigores del ritmo, hasta que Antonio el Bailarín lo lleva a los escenarios, fruto de una coreografía personal que sirve de broche de oro a la película de Edgar Neville, *Duende y Misterios del Flamenco*, de 1952. Muchas décadas separan este hito de coreográfico de la evidencia del uso del compás de amalgama en la seguiriya (que está registrada desde los primeros años de andadura del fonógrafo) y, sin embargo, ahí están los *martinetes* de la fonografía primitiva impresionados por El Niño Gloria, El Tenazas, etc.: sin acompañamiento rítmico; indiscernibles del resto de tonás, salvo por su contenido melódico.

2.7.6. Rasgos musicológicos definitorios del taranto.

José f. Ortega, en clara sintonía con Chaves, refiere que la diferencia entre la minera y el taranto no se halla en el ámbito melódico, pues comparte gran similitud con las mineras, sino en el interpretativo (273) ¹²¹. Asegura el musicólogo que en el taranto se percibe “algo sutil, difícil de anotar musicalmente”; que se trata de un modo de interpretación; de una “praxis interpretativa” que confiere a la melodía un aire más tosco, brusco o “viril” (269).

El musicólogo despliega aquí un conjunto de características musicológicas del taranto, algunas más o menos exclusivas, y otras más generosamente compartidas con otros subestilos mineros. Lo verdaderamente chocante es que a la enumeración de rasgos definitorios del taranto le acompaña inevitablemente una extensa lista de objeciones; a todos estos rasgos hay que hacerles puntualizaciones, pues casi ninguno se cumple de manera preceptiva.

Nos parece del todo llamativo que no incluya Ortega entre estos rasgos el recurso al que desde Blas Vega (1986) se le ha venido atribuyendo una pretendida raíz almeriense e incluso un papel determinante como elemento definitorio del taranto: el uso del verso quebrado en el primer tercio.

1. **Presencia del compás binario**; aunque únicamente es preceptivo en el taranto para baile. Hallamos además numerosos registros en la fonografía en los que a pesar de ser perceptible un leve compás binario de la guitarra, no se atrevería Ortega, sin embargo, a clasificarlos como tarantos (269).

¹²¹ El taranto clásico es una forma de cantar la minera, a compás y esquemática en su melodía. No hay otra forma más clara de decirlo. Pero cantar un taranto ‘a secas’ es cantar una taranta siguiendo los modos indicados; luego cualquier taranta (incluidas las cartageneras) es susceptible de cantarse por tarantos.

En relación a esta característica, habría que preguntarse si cuando Manuel Vallejo interpreta un fandango por bulerías está cantando un fandango o una bulería. Para nosotros indudablemente canta lo primero, que es a su vez susceptible de ejecutarse en un marco estructural, rítmico, armónico y formal diverso. Hasta en clave de rock podría ser ejecutado y no dejaría de ser un fandango. Aún ejemplifica mejor lo que venimos defendiendo el caso de los pregones, que se ejecutan por tonás, por bulerías, por cantiñas, etc. O el mismo cuplé por bulerías, del que nadie olvida que en esencia es una canción a la que se le ha incorporado el armazón rítmico de la bulería. Debería de darse prioridad al contenido melódico de los cantes para definirlos. Y no la forma en que se nos presentan empaquetados. Con esto queremos decir, que sin la existencia de ese compás binario, la frontera entre taranta y taranto se diluye y no hay manera de distinguirlos, al menos en la discografía primitiva.

2. **Sobriedad de su línea melódica.** Sin embargo, debemos objetar que este es un rasgo compartido con otras modalidades, puesto que existen tarantas próximas al taranto en cuanto a sencillez melódica (269). Realmente pocas veces este rasgo depende del estilo en sí, sino de las cualidades cantaoras y preferencias de los intérpretes. Rafael Chaves, por ejemplo, insiste en consignar como minera de El Penene de Linares a un cante que, según asegura, es la variante recortada de la minera de El Bacalao (171).
3. **Remate con la expresión “Ay, qué”**, en algunos finales de tercio. No es un rasgo éste preceptivo y además, existe un precedente remoto de esta costumbre en el segundo tercio de la taranta de La Gabriela.
4. **Especial protagonismo del II grado en las cadencias de los tercios impares.** Este de nuevo es un rasgo compartido sobre todo con las mineras (270).

5. **Finales “recortaos”**, en palabras de J.L. Navarro (1989). Ortega se hace eco de este importante rasgo, que hace referencia a una forma inconfundible de finalizar un tercio, “acentuando la última nota e interrumpiendo el devenir de la melodía de un modo seco, brusco y cortante” (270). Este rasgo está íntimamente relacionado con una de las características comunes de la estructura global de la taranta minera, establecidas en nuestro trabajo de investigación previo a la presente tesis: la caída típica con la siguiente progresión descendente de los grados IV, III, II. Si bien no todas las muestras de nuestro corpus ejecutaban dicha cadencia de manera recortada y súbita.
6. **Presencia del VII< grado, antecediendo a la nota final del sexto tercio.** Cuando la melodía se aproxima a la nota final del cante, que es el grado I, se observa un melisma previo descendente que se precipita hacia el VII grado por debajo de la nota final referida. Frecuentemente el cantaor modula el grado VII en su forma cromática ascendente (VII<). Sin embargo, hay que recordar que esta circunstancia se da en algunas grabaciones primitivas de tarantas. En especial, de El Cojo de Málaga. Por ejemplo, la Taranta de El Cojo de Málaga, acompañada por Borrull en 1923, y que principia con la letra “Soy piedra que en la terrera”, finaliza con este recurso (Ortega 77).

De este modo, como puede observarse, las características expuestas son definitorias del taranto, pero no son exclusivas, ni del todo determinantes. Especialmente, en la fonografía primitiva. Las causas de esta circunstancia, creemos, radican en varias cuestiones relacionadas con la naturaleza misma del flamenco y de taranto en sí. En primer lugar, hay que recordar que los estilos tratan de escapar de una definición concreta y cerrada porque es un *continuum* de estilos (Mitchell 1994). Es decir, el taranto actual se ha formado a partir de

versiones anteriores de tarantas donde se balbuceaba su estructura moderna final. Y ello puede hacerse extensivo a todos los palos del flamenco.

Por otra parte, nos parece de enorme trascendencia hacer otra reflexión sobre el aspecto melódico del taranto. Chaves y Ortega lo consideran de la misma familia de la minera y entre ellos sólo gravita una diferencia de carácter interpretativo o rítmico leve. Pero, a veces, la inclusión de algún detalle propio de otro subestilo lleva a los flamencólogos a considerarlos como lo que quizá en esencia no son. Un ejemplo, a propósito de la taranta de Basilio 2, según Chaves: “...este cante es fácilmente convertible a ‘taranto’ y, de hecho, se puede entender como tal; no obstante pensamos que presenta rango de taranta por conservar el ascendente linarense claro que se desarrolla al final del 5º tercio” (320).

Apuntamos una última contradicción en ambos investigadores en este orden de cosas. Aunque para Ortega y Chaves prime la idea de que melódicamente minera y taranto son la misma cosa en esencia, terminan consignando finalmente como ‘tarantos’ cantes de estructura melódica diversa, como el taranto de Pepe Pinto, en el caso de Chaves, y en el de Ortega, lo que muchos llaman *fandango minero* (versión atarantada del jabegote)¹²². Esto no es más que el reflejo de la tradición flamenca moderna, que denomina taranto a la Taranta de El Fruto de Linares (que algunos llaman ya Taranto de Fosforito), a la Taranta de la Gabriela, etc., siempre y cuando se interpreten bajo los parámetros arriba expuestos. Esto nos lleva a considerar la posibilidad de que el taranto más primitivo fuese en efecto el que se desgaja de la taranta minera y que el resto emanan como formas de adaptación a las nuevas coreografías para baile.

¹²² Rafael Chaves lo denomina Fandango minero de Los Genaros.

2.8. La levantica.

2.8.1. Etimología.

El término que parece anteceder al flamenco ‘levantica’ es el del adjetivo ‘levantisco/a’, que unido al de ‘levantino/a’ alude en el diccionario de la RAE a los naturales de las regiones de Levante y a sus cosas. Así, como suele ocurrir en no pocos casos del habla andaluza, la peculiar pronunciación de ‘levanti(s)ca’ deviene en la ya clásica denominación del estilo.

Por otra parte, poco aceptada es la acepción que proviene de una publicación del 9 de noviembre de 1876 en el Diario *El Eco Minero* de Linares, donde se critica la actitud de sus habitantes revelada e inconformista, tildándolos de “pueblo levantisco y de exagerada nota de perversidad en sus costumbres”.

En relación al vocablo ‘levantina’, explica Arcadio Larrea en su *Guía del Flamenco* que, aunque éste no designa a ningún cante flamenco determinado, sí se ha usado como designación vaga de los cantes de Levante. Y efectivamente esto ocurre, como veremos, en la etiquetación de tempranos registros flamencos como los de Manuel Reina ‘El Canario Chico’, aunque, mucho más tarde, Antonio Piñana y Pepe El Culata se sirvieron de tal título para darle nombre a alguno de sus cantes.

Pero Rafael Chaves afina más la cuestión etimológica asociando el término a la zona geográfica de Cartagena. Para ello saca a relucir los textos del impetuoso antíflamenquista, aunque erudito en la materia, Eugenio Noel, quien en su artículo “El tablao se va”, publicado en la revista *La Esfera* el 10 de junio de 1922, distingue el “cante levantisco” del “cante *tirao* o

minero”. Esto es, según Chaves, una manera de adjetivar y establecer una clara diferencia entre el modo interpretativo cartagenero y el linarense-almeriense para las tarantas. El autor de *Martín el de La Paula en Alcalá de los Panaderos* llega a poner en boca de uno de sus personajes la siguiente pregunta: “Hasta que Chacón lo levantó, ¿qué era la taranta, el cante levantisco o cartagenero? Pero, señores, hay que poner aparte las mineras del Cojo de Málaga” (citado en Chaves y Kliman 133)¹²³.

2.8.2. Datos históricos de la levantica.

En realidad, el rastreo del término ‘Levantica’ a través de la prensa del siglo XIX y principios del XX es hoy por hoy irrealizable si no se extiende a su expresión correlativa y más genérica de ‘levantina’. Según las investigaciones desarrolladas al respecto, no hay rastro de la denominación de levantica o levantisca asociada a un estilo flamenco. En este sentido, Rafael Chaves expone que en las primeras noticias documentadas se observa una clara voluntad de diferenciación entre Cartageneras y Levantinas como subdivisión musical. No estamos muy seguros de poder apoyar esta observación de Rafael Chaves a tenor de lo escaso y ambiguo que aparece referido en este sentido en la prensa decimonónica y la de principios del siglo XX. Por el contrario, en la etiquetación de estilos de los albores de la fonografía flamenca, como veremos más adelante, este deseo de resaltar y especificar, que no de divorciar, entre las ‘levantinas’ a los cantes por ‘cartageneras’ tiene lugar en efecto, sin lugar a dudas.

¹²³ En su novela *El picador Veneno*, observa Chaves, también se expresa Noel en los mismos términos: “Gracias a Curro, testigo Veneno, Adela distinguía una taranta de Chacón. El cante levantisco o cartagenero, de una minera del Cojo de Málaga” (Citado por Chaves & Kliman 133).

Uno de los primeros documentos que recogen la acepción de ‘levantina’ asociada a un estilo flamenco no se encuentra en la zona de Levante, sino curiosamente en Cádiz y lo proporciona Javier Osuna García (2010). En relación al programa del Salón Novedades de Puerta de Tierra y, más concretamente, al repertorio del cantaor El Chiclanita, la edición del 20 de junio de 1908 del *Diario de Cádiz* publica lo siguiente: “El popular ‘Chiclanita’ canta muy bien para completar el cartel y se hace aplaudir á más y mejor en sus levantinas y burlerías” (citado en Chaves y Kliman 134).

Más tarde, hay que trasladarse a La Unión para hallar el término en una cita periodística de *El Liberal de Murcia*, editada el 15 de enero de 1916, en la que, a nuestro modo de entender, se alude al repertorio de la cantante Pilar García al tiempo que se señala una diferenciación entre las malagueñas de origen andaluz y las de origen levantino o murciano y, en especial, las clásicas de la zona de Cartagena. Es decir, queda sugerido en esta crónica que la malagueña murciana o ‘levantina’ es ya un cante diferenciado de su homólogo andaluz y que la cartagenera ya despunta como subestilo o tipo especial, distinguido aunque aún circunscrito a aquélla: “Diremos que Pilar García cantó muy bien el número. Pero también hemos de decir que lo cantado por la bella artista no fueron malagueñas, sino que fueron ‘levantinas’, o más propiamente dicho ‘cartageneras’ (Gelardo 2007: 238).

Por otra parte, creemos conveniente apuntar los datos que circulan en el ámbito de la tradición oral en relación a la génesis última de este estilo, pero lo haremos de la forma más concisa posible, dado que estas referencias, nunca avaladas por ningún tipo de prueba documental, no ofrecen más que hipótesis vagas y poco concluyentes. En este sentido, la primera referencia bibliográfica que alude a la figura del legendario cantaor que algunos consideran como posible ‘fuente’ de la levantica, Perico Sopas, la hallamos en una entrevista

realizada a Antonio Grau por Asensio Sáez en 1960, donde asegura que ya por el año 1892 era un cantaor destacado: “cuando alquilamos el Ateneo, en la calle de Tetuán, Perico Sopas cantó más de una vez en su escenario” (citado en Chaves y Kliman 135). Por su parte, Andrés Salom da cuenta de la notable presencia de esta figura enigmática en la tradición oral, que sugiere su pertenencia a la etnia gitana y sitúa su procedencia en Sevilla. Aparece desempeñando oficios diversos según qué versiones de su leyenda; unas lo hacen arriero, otras, minero o tratante y la mayoría, cantaor profesional, del que no se ha hallado, insistimos, aún ninguna constancia documental. Su nombre aparece expreso en ciertas coplas populares de dudosa antigüedad, junto al de otros ilustres artífices de la taranta: Pedro El Morato, Chilares, El Rojo El Alpargatero, etc.

Rafael Chaves se apoya en el rumor de que pudo haber formado parte de la comunidad de gitanos condenados a trabajos forzados en las minas de Linares. Y por último, de la condición itinerante de este personaje se señala como circunstancia más fehaciente su paso por Cartagena y La Unión, donde ya algunos lo retratan como el primer maestro de El Rojo el Alpargatero y otros como uno de sus asalariados (Caballero Polo 1999). Antonio Piñana es una de las fuentes orales secundarias de transmisión del legado de Perico Sopas. Según le aseguró Antonio Grau, este cantaor era su cantaor predilecto:

“...en primer lugar porque se presentó en nuestra casa desvalido, cansado y muerto de hambre. Mi padre lo conocía y lo acogió en la posada. Y, en segundo lugar, lo estimaba porque siempre me protegía y me trataba muy bien. Que le llamáramos Perico Sopas fue porque después de un largo viaje llegó a La Unión, a nuestra casa, casi desfallecido. Mi madre le dio un tazón de caldo y Perico lo llenó de migas de pan y, mientras se las comía, decía ¡qué buenas están las zopas! Lo que más recuerdo con agrado es el tiempo que yo pasaba con él, en la cocina, enseñándome a cantar” (Ruipérez 2005: 127, citado en Chaves y Kliman 311).

Nos resulta extraño que de la predilección de Grau por Perico Sopas no quedara ninguna constancia en sus registros. Pero independientemente de las afirmaciones del hijo de El Rojo y de las de Piñana, Rafael Chaves ronda la posibilidad de que este cantaor desconocido aprendiera la levantica en Linares durante su supuesta estancia en la localidad y la transmitiera, más tarde, a otros cantaores de La Unión y Cartagena, como Juan El Albañil¹²⁴, durante el tiempo que pasó al servicio de El Rojo El Alpargatero. Una vez aclimatado en tierras murcianas, el estilo en cuestión pudo ser transmitido a su máximo representante, El Cojo de Málaga, a través de los mineros con los que frecuentaba en las tabernas de La Unión. Es este el testimonio aportado por el cantaor Pencho Cros, según nos informan José Antonio Jiménez y José Cros Zaplana: “El Cojo de Málaga pasaba temporadas de varias semanas en La Unión, sufragado por el mecenazgo de un aficionado local, que le cubría los gastos incluido el alojamiento. Frecuentaba el taller de carpintería de lavaderos de Antonio Cánovas y convivía con los mineros en las tabernas, que en gran número por aquellos años, abastecían las castigadas gargantas de estos hombres. Allí, según Pencho, aprendió los cantes mineros” (citado en Chaves y Kliman 137, 138). Pero como se puede apreciar, esta cita no hace referencia alguna concreta a la levantica.

Como contrapartida a lo recién expuesto, El Cojo de Málaga residió en Linares durante seis años y allí se le relaciona con viejos maestros locales como El Grillo y El Sordo (casi equiparables a Perico Sopas por desconocidos y ausentes en la tradición escrita). Pero

¹²⁴ Es de nuevo Antonio Grau quien cuenta a Asensio Sáez que lo conoció hacia 1896 y que era un cantaor “de voz grave y dulce, que decía los cantes de un modo insuperable”. Tal era la admiración que le profesaba que el hijo de El Rojo le compraba un puro a cambio de uno de sus cantes (Gelardo 2007: 199). Con este cantaor relaciona Grau la célebre copla: “*Cariño le tengo yo / al pueblo de Los Molinos / la mujer que tanto quiero / en ese pueblo nació, / hija de padres mineros*” (Navarro 1989: 31) y que Rafael Chaves estima que probablemente cantara con el patrón melódico de la taranta de Basilio I (denominada por algunos como ‘murciana’).

sea como fuere, mientras siga pareciendo descabellado atribuir este estilo a leyendas del cante levantino como Perico Sopas o Juan El Albañil, el cantaor llamado a engrandecer y dotar a este patrón melódico de la envergadura artística que hoy se le reconoce fue el cantaor malacitano, Joaquín Vargas Soto, El Cojo de Málaga. No se explica que de entre la rica y variada nómina de cantantes y cantaores murcianos célebres de finales del siglo XIX y principios del XX, ninguno estimara oportuno registrar la actual levántica; ni antes, ni después de que lo hiciera El Cojo de Málaga. Sin ánimo de sembrar ninguna duda sobre el fuerte y remoto arraigo de este estilo en la región murciana, lo cierto es que no hay constancia documental de una inicial pertenencia de la levántica al ámbito musical murciano. En cambio, sí contamos con pruebas documentales que confirman el peso de la influencia de El Cojo entre la afición de Murcia, entre ellas, la que encuentra Pedro Fernández Riquelme en la pedanía del Espinardo: “hubo un famoso barbero, conocido por Bonifa, que en el año 1925 adquirió un gramófono donde ponía flamenco a todas horas. Su favorito era El Cojo de Málaga” (citado en Chaves y Kliman 138)¹²⁵.

2.8.3. La levántica en la discografía.

Son muy escasos, y de diverso patrón melódico, los cantes que aparecen etiquetados en la fonografía flamenca con el nombre de ‘levantisca’ o similares, estableciéndose durante mucho tiempo un auténtico caos nominal en torno al estilo¹²⁶. Así, en la producción de

¹²⁵ “La tradición flamenca del municipio de Murcia y su entorno huertano”. 2008. www.regmurcia.com

¹²⁶ El Cojo titula como ‘Levánticas’ otros cantes (mineras y tarantas de linares) y Marchena también lo utiliza para sus registros de tarantas.

registros en cilindros de cera, asistimos a la rotulación de ‘levantina’ (nunca ‘levantica’), que aparece diferenciada de la de ‘cartagenera’:

- El Canario Chico, en su grabación de 1896 para la casa Zonophone¹²⁷: discrimina la “Levantina” de la “Cartagenera”, según asegura el coleccionista Isaac Delgado San Román (Rondón 205-206).
- La denominación de ‘levantina’ reaparecerá en otra colección de cilindros, ya mencionada con anterioridad, (capítulo Cartageneras) producidos por el Gabinete Fonográfico de Puerto y Novella de Valencia, no sólo para la interpretación de El Canario Chico, sino también para las de El Berea y Julia Rubio. Ambos graban un sinfín de estilos flamencos entre los que se nombran de nuevo ‘Levanticas’ y ‘Cartageneras’ (Rondón 118). Piensa Chaves que “bajo tal epíteto se asociaría pues una cartagenera o un tipo de ‘malagueña levantina’ ya distinta y distante en intención expresiva e interpretativa a la ‘malagueña murciana’ de procedencia (134).

Nos informa José Gelardo de que la cantaora unionense Emilia Benito, discípula de El Rojo El Alpargatero, graba para la casa Gramófono en 1914 una ‘malagueña levantina’¹²⁸, aunque en el catálogo de discos, editado en 1916, se señala como ‘minera de El Rojo’. Supone Gelardo que la titulación de malagueña responde al acompañamiento abandolao que remeda la orquesta, pero que el adjetivo ‘levantina’ está indicando su carácter ya cercano a la taranta. De hecho, cree ver José Gelardo cierta similitud melódica entre este cante y la levantica, aunque reconoce, ser vaga e imprecisa. En la clasificación de Chaves y Kliman la

¹²⁷ No está totalmente comprobada la fecha de este registro, pudo ser grabado en años posteriores.

¹²⁸ Gramófono W-263.322.

interpretación de La Benito se consigna como taranta de El Rojo El Alpargatero 1 y se analizan comparativamente con los registros que del mismo patrón melódico realizan La Salerito, Pilar García y Antonio Grau¹²⁹. Todos, excepto el de éste último, lo cantan con la misma copla: “*Y a la guitarra que suene*”. El hijo de El Rojo elige otra de gran tradición entre las tarantas primitivas, “*Que ven a mí y yo te querré*”, y en su interpretación se observan algunas distancias con respecto a las versiones anteriores.

Para el flamencólogo madrileño este cante guarda fuerte relación en sus tercios impares con la taranta de El Nene de las Balsas. No en vano, La Niña de Los Peines grabará dicho estilo articulando sus tercios sobre misma copla referida para el registro de Antonio Grau. En cuanto a los versos impares, que son álgidos pero no al modo de la levantica, guardan una estrecha relación con el famoso cuarto grado de la taranta de La Gabriela, de la minera o de la malagueña de El Canario. Dejaremos estas observaciones para analizarlas con detenimiento en nuestro apartado de resultados. Pero queremos hacer hincapié en que este cante de Emilia Benito posee una distancia melódica notable respecto a la submodalidad de taranta objeto de estudio en este capítulo.

Por otro lado, José F. Ortega considera que este esquema melódico registrado por La Salerito, Pilar García y Antonio Grau es uno de los que se incluyen en la nómina de cantes mineros olvidados. Y puntualiza el investigador que han sido etiquetados como taranta, como cartagenera y como malagueña levantina. Cualquiera de las etiquetas reflejadas en sus registros concuerda perfectamente, según él, con su naturaleza. Puede ser considerado como taranta por las incuestionables características musicales que lo conectan con el ámbito de los

¹²⁹ La Salerito, 1912? Guitarra: ¿José Grau? (Regal C3.038: 48.261). Pilar García, 1914. Orquesta (Gramófono W-263.308). Antonio Grau, 1915. Guitarra: Enrique El Negrete (Pathé 2.101: 12.286)

cantes mineros, sobre todo en las versiones de Grau y de La Benito. La etiqueta de Cartagenera, según Ortega, testimonia el lugar de origen o residencia durante varios años del que parece ser su creador, Antonio Grau o incluso el propio Rojo. Por último, la denominación de malagueña levantina lo encuadra en el ámbito de las tarantas primitivas; es decir, en el de las malagueñas que ya están impregnadas de “ese aroma especial e inconfundible que destilan los cantes de las minas” (105-106).

Pasemos ahora a estudiar las grabaciones posteriores a éstas en formato de pizarra, empezando, cómo no, por las de El Cojo de Málaga, máximo valedor de este estilo y primer estilista de la actual levantica. La estructura musical que hoy define el estilo en cuestión viene señalada como ‘taranta’, ‘minera’, e incluso como ‘tarantas de El Cojo’. Por el contrario, lo etiquetado como Levantica en la discografía de pizarra no se corresponde con la estructura melódica hoy entendida como tal; El Cojo de Málaga la utiliza para dar título a las siguientes mineras y tarantas (indicamos la filiación según Chaves y Kliman):

- *Levantica I*. 1923. Guitarra: Miguel Borrull. Para la minera de El Bacalao. Copla: “*Se me partió la barrena*” (Gramófono AE 945).
- *Levantica II*. 1923. Guitarra: Miguel Borrull. Para la minera de Basilio. Copla: “*Tú, el barco y yo, el navegante*” (Gramófono AE 957).
- *Levantisca*. 1924. Guitarra: Miguel Borrull. Para su taranta personal. Copla: “*(Soy piedra que) En la terrera*” (Gramófono AE 1.275).

El único registro que resta mencionar en este sentido corresponde a Pepe Marchena, quien bajo el título de ‘Levantisca flamenca’ recoge en 1928, con la guitarra de El Niño Ricardo, una serie de tarantas de ámbito linarense según Chaves, y en cualquier caso ajenas al patrón melódico que nos compete: alojada en la copla “*Un sombrero calañés*” está lo que

Rafael Chaves consigna como Taranta de Marchena 1 y el cante que cierra la serie con la copla “*Se le puede llamar viuda*” lo usa el intérprete para entonar la minera de El Penene de Linares (Regal RS 763).

A partir de aquí, la denominación de Levantica, es decir, su rotulación, desaparece de la producción discográfica hasta los años setenta, década en la que resucita a través de la voz de Antonio Piñana, mas no así el esquema melódico que hoy identifica el estilo, que seguirá presente hasta el año 1931 (última vez que lo registra Angelillo).

El empleo de la copla tradicional de “la tortolica” para el patrón de la Levantica de El Cojo de Málaga 1 permanece invariable en la fonografía primitiva:

- El propio Cojo de Málaga la registra en cuatro ocasiones, curiosamente nunca señalado como levantica en su rotulación: en 1921 y 1923, con la guitarra de Miguelito Borrull; en 1924, con Miguel Borrull y Alfonso Aguilera (¿?) y finalmente en 1925, acompañado por Ramón Montoya.
- Versiones posteriores son la de Chaconcito y Angelillo, fiel seguidor este último de los cantes de El Cojo, quien la registra dos veces¹³⁰.

Señalamos a continuación los registros del patrón melódico consignado por Chaves como Levantica de El Cojo de Málaga 2:

- Aparece por primera vez en soporte sonoro interpretado por el genial cantaor malagueño en 1921.

¹³⁰ Chaconcito. **1928**. Guitarra: Ramón Montoya. (Gramófono AE 2.183). Angelillo. 1929. Guitarra: José Habichuela (Odeón 182.398ª; SO 4.912) y **1930**. Guitarra Ramón Montoya (Gramófono AE 3.259).

- En 1925, El Canario de Colmenar titula como ‘tarantas mineras’ el patrón melódico de la Levantica de El Cojo de Málaga 2, con la misma copla además (“*Mira lo que te he comprado*”) y la guitarra de Luis Yance¹³¹.
- El intérprete que con diferencia más se ha prodigado en esta variante es sin duda Angelillo¹³², pues lo registra hasta en siete ocasiones a lo largo de la década de los veinte.
- Por último, muy interesante y curiosa es la pieza discográfica legada por la cantaora Consuelo Ródenas, La Trianita, en 1929, que inmortaliza el estilo con la letra “*Que ya le falta la compañera*”, secundada por la sonanta de Montoya.

Aparentemente, Antonio Piñana será el encargado de poner orden a este desconcierto siguiendo las indicaciones de Antonio Grau, en sus grabaciones para la célebre Antología de Hispavox, justo un año antes de que lo hiciera Porrinas de Badajoz¹³³. Esta es la opinión de Pedro Fernández Riquelme (y de Andrés Salom). Pero nos sorprende hallar que la etiqueta publicada en este registro, según Rafael Chaves, es la de ‘levantina’ (554) y habrá que esperar a 1972 para ver la titulación que da nombre a este capítulo, interpretada con la letra “(*A un mineral) ya cortao*”¹³⁴. Si seguimos las investigaciones de Chaves, parece ser Porrinas de

¹³¹ (Pathé 2.248; 87.698). Volverá a registrarlas en **1928** dos veces: Guitarra, Ramón Montoya, “*Como la sal al guisao*” (Gramófono AE 2.117; 262.705 BJ 1.225) y “*Mira lo que te he comprado*” (Gramófono AE 2.309).

¹³² Angelillo. **1926**. Guitarra: Ramón Montoya. “*Las vueltas que el mundo da*” (Pathé 1.857; 87.957); **1927**. Guitarra: Miguelito Borrull “*De Santa Lucía*” (Odeón 181.001b; SO 4.070); **1928**. Guitarra: Miguelito Borrull. “*Cuando la tormenta suena*” (Gramófono AE 1.848; 262.588), “*Que sepulta carne humana*” (Gramófono AE 2.005; 262.629), “*Para ganar qué comer*” (Odeón 182.170^a; SO 4.438); **1931**. Guitarra: Niño Ricardo. “*Pueblo donde yo nací*” (Gramófono AE 3.503), Guitarra: Luis Yance. “*Sepultao en plena vía*” (Gramófono AE 3.842; OJ 183).

¹³³ Cante de levantica. “*La tortolica en la mano*”. **1971**. Guitarra: Carlos Montoya. (RCA CK 35220)

¹³⁴ Levantina. 1970. “*Por la mañana la llamo*”. Guitarra. Antonio Piñana Hijo. (Hispavox HH 10-371). Levantica. 1972. “*Bien ganado*”. Guitarra. Antonio Piñana Hijo (Triumph-Polydor 2496209).

Badajoz el primero que en microsurco asocia el término exacto de ‘levantica’ a la fórmula actual.

En este orden de cosas, Fernández Riquelme añade además que el último paso para terminar perfilar la Levantica en la paleta de los cantes mineros lo da Encarnación Fernández “al proporcionarle una jondura especial de la que carecían los cantes mineros” (68). No entendemos muy bien a qué clase de jondura ausente en el género que nos compete se refiere Fernández Riquelme, pero lo cierto es que mientras el estilo de Levantica que se corresponde con el de ‘la tortolica’ ha quedado como paradigma actual de esta submodalidad, la otra, la Levantica 2, suele estar hoy más asociada al ámbito del taranto y en particular, a la variante almeriense de Tío Enrique El Gitano¹³⁵. Esta clasificación moderna es fruto sobre todo de la corriente flamencológica de la etapa de revalorización del flamenco y se difundirá con gran éxito a partir de la celebración anual del Concurso/Festival del Cante de las Minas de La Unión. Sin embargo, a tenor de lo estudiado hasta ahora, no sería esto aplicable al corpus de los registros primitivos del estilo. Nos resulta muy llamativo por demás que en el año 1979, Juanito Valderrama interprete, acompañado del guitarrista Pepe Martínez, bajo el epígrafe de ‘levantica’ dos cantes mineros que en nada recuerdan al modelo actual: “*Su carita con la tierra*” y “*Siempre te encuentro llorando*” (Belter 22.192). El cantaor de Torre del Campo sigue aquí la inercia, presente en la discografía primitiva, de asociar la levantica a patrones melódicos diversos (el primero recuerda al fandango lucentino de Rafael Rivas y el segundo, a la taranta de Marchena 1).

¹³⁵ Es muy frecuente además su aparición como cante atrás en las coreografías modernas del baile por tarantos.

2.8.4. Definición y rasgos musicológicos de la levantica.

No es posible ofrecer una definición de la Levantica sin aludir a conceptos musicológicos concretos, pues lo que determina si estamos o no ante esta submodalidad de taranta es la **presencia de una cadencia melódica** (entendida como grupo de notas) **perfectamente conservada y definida en sus tercios pares** (Chaves y Kliman 133). Por otra parte, disentimos de la definición global de levantica que ofrece el musicólogo José F. Ortega en su estudio y explicaremos por qué más adelante. Pero sí es cierto que, al transcribir los registros de levanticas de su corpus, se aproxima a la estructura básica de dicha “cadencia” o grupo de notas referido. Ortega define así los tercios pares de “su” levantica: arranque con **salto de tercera mayor ascendente del VI al I' grado** en el registro agudo; la melodía modula teniendo como polos dichos grados hasta que se produce un **salto de quinta descendente del I' al IV grado**. Cesura y melisma que sirve de puente al 3er tercio (220). A esto tenemos que objetar, que no es obligatorio llegar a los grados que señala Ortega a través de saltos interválicos. También se puede realizar este diseño melódico combinando saltos y grados conjuntos. La progresión más tradicional en dicho esquema sigue esta **secuencia de grados: I'-VII-VI-I'-VII-VI'-I'-IV**.

26. LEVANTICA DEL COJO DE MÁLAGA 2. EL COJO DE MÁLAGA. TERCIO 2



Tercio 2	Notas	La. La. Si'. Si'. La. La. Sol. Sol. Si'. Si'. La. Sol. La. La#. La. Sol. Sol. La. Si'. Mi. Fa#.
	Modo Si frigio	Sol. Sol. Sol. Fa#. Mi. Re. Do#. Re. Mi. Fa#. Mi. Re. Do#. Mi. Re. Re.
	Grados	VII-VII-I'-I'-VII-VII-VI-VI-I'-I'-VII-VI-VII-VII<-VII-VI-VI-VII-I'-IV-V-VI-VI-VI-V-IV-III-II<-III-IV-V-IV-III-II<-IV-III-III

26. LEVANTICA DEL COJO DE MÁLAGA 2. EL COJO DE MÁLAGA. TERCIO 4



Tercio 4	Notas	La. Si'. Si'. La. Sol. Sol. Si'. La. Sol. La. La#. La. Sol. Sol. La. Si'. Mi. Fa#. Sol. La. Sol.
	Modo Si frigio	Fa#. Mi. Re. Do#. Re. Mi. Fa#. Mi. Re. Do#. Re. Do#. Re.
	Grados	VII I' I' VII VI VI I' VII VI VII VII< VII VI VI VII I' IV V VI VII VI V IV III II< III IV V IV III II< III II< III

23. LEVANTICA DEL COJO DE MÁLAGA 1. EL COJO DE MÁLAGA. TERCIO 4



Tercio 4	Notas	La. Si'. La. Sol. Si'. La. Sol. La. Si'. La. Sol. Fa. Mi. Mi. Fa. Sol. Fa. Mi. Re. Mi. Re.
	Modo Si frigio	Do#. Re. Mi. Fa. Mi. Re. Do#. Mi. Re. Do#. Re. Do#. Re. Do#. Re. Re#. Re. Do#.
	Grados	VII I' VII VI I' VII VI VII I' VII VI V> IV IV V> VI V> IV III IV III II< III IV V> IV III II< IV III II< III II< III II< III III< III II< III III< III II

De manera que el comportamiento melódico arriba descrito, y no otra cosa, es lo que define y aúna las diferentes modalidades de levánticas flamencas, quedando sus tercios impares más abiertos a la libertad interpretativa. Si se prefiere, podríamos también expresarlo justamente a la inversa, que es precisamente lo que viene a sugerir Chaves: la levántica “no es sino una forma adaptada de cantar por tarantas”; un “modus” cantaor, que consiste en introducir esta cadencia en los tercios pares de cualquier patrón melódico de taranta, ya sea la de los Genaros, la de El Frutos de Linares, la taranta de Basilio, etc. Hay por lo tanto más de un tipo de levántica.

En este sentido, la definición que establece José F. Ortega en *Cantes de las Minas, Cantes por Tarantas*, no se ajusta a este criterio porque toma como modelo de levántica una sola de sus variantes, concretamente la interpretación moderna de Encarnación Fernández (también Piñana) y que tiene según el musicólogo murciano un “ilustre precedente en una modalidad de taranta, registrada como tal por Joaquín Vargas Soto, el Cojo de Málaga” (217). En su habitual discurso, Ortega parte de las versiones actuales estableciéndolas como canónicas y apunta las “diferencias” y similitudes de sus precedentes primitivos. Por ello se expresa en los siguientes términos para definir la levántica: “Con el nombre de *levántica* conocemos hoy una modalidad de la *taranta*, caracterizada por un llamativo salto de quinta justa descendente, que se escucha en el arranque del primer tercio y que reaparece en distintas ocasiones a lo largo del cante” (215). Si nos ceñimos a esta definición dejamos fuera subestilos de levántica, probablemente anteriores o al menos contemporáneos a la que Ortega estima como referente, como el que registró El Cojo de Málaga en 1921, con la copla “*Que mira lo que te he comprado*”¹³⁶ y que Chaves y Kliman consignan como Levántica de El Cojo de Málaga 2. Precisamente en la muestra de pizarra de la obra de estos investigadores aparece este estilo registrado en dieciséis ocasiones, en las voces del ya mencionado Cojo de Málaga, en la de El Canario de Colmenar, Angelillo y la Trianita (142). En esta, y en otras variantes de Levántica no encontramos la característica musicológica apuntada por Ortega en el primer tercio y sí, en cambio, se cumple en todas las posibles variantes de levántica de manera preceptiva que los tercios pares estén constituidos por la cadencia o línea melódica que, con la ayuda de Ortega, hemos descrito al inicio del capítulo.

¹³⁶ Guitarra: Miguelito Borrull (Gramófono AE 486; 262.250 4.676ah). También la graba con distintas coplas posteriormente: en 1924, “Y las vueltas que el mundo da” (Regal RS 315) y “Que mira lo que te he comprado” (Regal RS 394). Guitarras: Miguel Borrull y ¿Alfonso Aguilera?; y en 1925, “Y ¿dónde andará ese muchacho?” (Odeón 13.596; SO 2.271) y “Mira lo que te he comprado” (Odeón 13.613). Guitarra: Ramón Montoya.

De esta manera, la definición de Levantica formulada por Ortega sólo sería válida para la taranta levantica que Chaves consigna como Levantica de El Cojo de Málaga 1, registrada por primera vez, como ya se ha señalado, en la voz del genial cantaor malagueño en 1921¹³⁷, con la célebre y particular copla de “la tortolica”, “(Todas las mañanas) La llamo”. En La Unión se interpreta actualmente con frecuencia, aunque despojando al cante de algunas de las aportaciones más personales que el genial cantaor malagueño plasmó en sus registros. Es por esto que para completar la definición de su levantica, el musicólogo murciano aprecie como otros de sus rasgos formales definitorios los que siguen:

1. La elección del grado V> como cadencia de los tercios primero y quinto que denotan su filiación y pertenencia al orbe de las tarantas (215).
2. El uso del verso quebrado en el primer tercio.

Considera José F. Ortega que la versión de Encarnación Fernández es el modelo más seguido por los artistas, pero nos llama la atención cuando critica a aquéllos que tratan de seguir la línea interpretativa de El Cojo de Málaga hasta en sus más curiosos detalles. Llega incluso a asegurar el musicólogo que los particulares y sorprendentes cromatismos que el cantaor malagueño ejecuta en el segundo tercio de su levantica 1 (“Toas las mañanas la llamo”), en la segunda sílaba de “mañana”, no son tales, sino desafinaciones que no deberían ser imitadas por los cantaores actuales. Justifica esta opinión aduciendo que en grabaciones posteriores El Cojo no ejecuta tales desviaciones melódicas (por ejemplo en el registro de 1925 con la guitarra de Ramón Montoya). Nos asombra tal afirmación cuando, a la hora de transcribir las tarantas de El Cojo a lo largo de su estudio musicológico, el mismo José F. Ortega se ha percatado de la originalidad, reincidencia y voluntad de sus cromatismos y de

¹³⁷ Guitarra: Miguelito Borrull (Gramófono AE 485; 262.248 4.673ah).

los alardes de su poderío vocal. Luego creemos ver en esta desviación melódica una intencionalidad artística consciente que no consideramos necesario justificar aquí.

Profundicemos ahora en detalle en la descripción melódica de la levántica de El Cojo de Málaga 1, y la de la actual levántica de La Unión, liderada por las concepciones estéticas de Antonio Piñana y Encarnación Fernández. De forma general, se aprecia en estos registros modernos el esqueleto básico tanto de la Levántica 1 como de la Levántica 2 de El Cojo, según qué tercios. Por supuesto, no podemos esperar que los cantaores posteriores al malagueño reproduzcan siempre la complejidad de sus cromatismos personales. Así que existen entre la versión primitiva en pizarra y las de microsurco ciertas distancias melódicas, de no mucha relevancia o al menos de una importancia relativa. Insistimos en que si la musicología flamenca no adopta como criterio metodológico el de la flexibilidad y aprende a pasar por alto algunos detalles personales de cada interpretación, la clasificación o filiación de estilos se convierte en un maremágnum infinito e insondable que se escapa a la sistematización.

Exponemos a continuación los rasgos más pertinentes de las levánticas. La mayoría han sido magistralmente identificados por José Ortega (Ortega 224-227), y otros son fruto de nuestra propia observación:

Levántica de El Cojo de Málaga 1. El Cojo de Málaga: “La tortolica en la mano”. 1921.

*Ay, la llamo,
Y toas las mañanas la llamo
Que pa echarle de comer
Y al tiempo de echarle el grano
Que dónde se vino a poner
Y que la tortolica en la mano.*

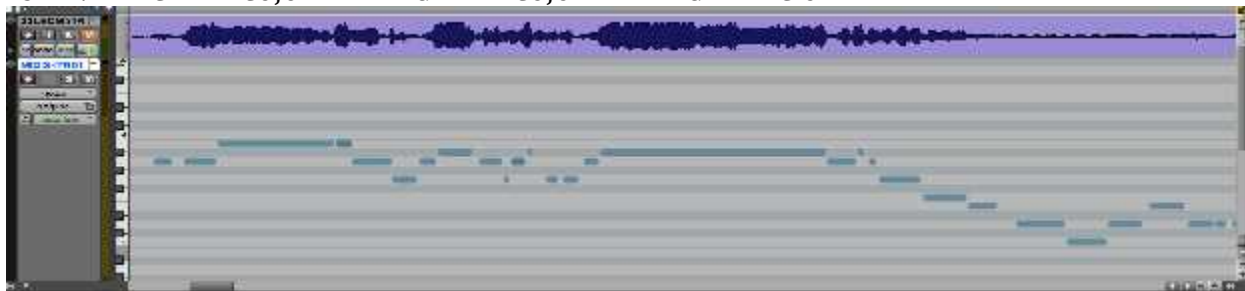
- Los grados de las cadencias de los tercios de esta levántica los señala Ortega así:

	1º tercio	2º tercio	3º tercio	4º tercio	5º tercio	6º tercio
Levántica	V>	ligado	II	II	V>	I

- El **Primer tercio** parte de un “ay” inicial que comienza en el I grado del registro agudo, y sobre el que se articulan las primeras sílabas, “La lla-“. A continuación hay un arranque con intervalo de 5ª justa descendente, aunque fragmentado en dos saltos: del I al VI y de VI al IV. Cadencia en V>.
- En el **Segundo tercio**, la configuración típica que hemos señalado al principio de este capítulo se intuye como base de una recreación melódica admirable en cuanto a complejidad y originalidad; “preceptivo y difícil quiebro semitonado” lo llama Chaves, en el que El Cojo de Málaga está “desviando adrede la citada línea melódica base” (137). Es decir, que en teoría lo que debería aparecer aquí es la tradicional secuencia de grados anteriormente señalada: I'-VII-VI-I'-VII-VI'-I'-IV. Pero en su lugar aparece lo siguiente: I'-VII-VI-I'>-VII-VI'-I'>-VII-VI-V-IV-III-II-I¹³⁸. El Cojo cromatiza el grado más agudo del tercio y en vez de realizar el típico salto de quinta descendente del I al IV grado, baja por grados conjuntos hacia los tonos bajos de la escala y liga con el siguiente tercio sin realizar ninguna cesura.

¹³⁸ Recordemos que Ortega asegura aquí que el Cojo desafina en la segunda sílaba de “mañana”; que no se trata de sus típicos cromatismos, observación esta que no compartimos.

23. LEVANTICA DEL COJO DE MÁLAGA 1. EL COJO DE MÁLAGA. TERCIO 2



Tercio 2	Notas	La. La. Si'. Si'. La. Sol. La. La#. La. Sol. La. La#. Sol. Sol. La. La#. La. La#. La.
	Modo Si frigio	Sol. Fa. Mi. Re. Do. Re. Mi. Re. Re.
	Grados	VII-VII-I'-I'-VII-VI-VII-VII<-VII-VI-VII-VII<-VI-VI-VII-VII<-VII-VII<-VII-VI-V>-IV-III-II-III-IV-III-III

Insistimos en que este tercio posee en su base el clásico y preceptivo patrón melódico propio de la levantica. Pero está modificado, con unas dosis de creatividad y genialidad asombrosas.

- El **Tercer tercio**, ligado con el anterior tiene su eje melódico en el IV grado. De cualquier forma, aquí la línea melódica del cantaor malagueño se muestra más sobria que la de la Encarnación Fernández.
- El **Cuarto tercio** es similar al segundo, pero aquí El Cojo se ajusta más a la secuencia clásica que hemos comentado. Llama la atención de Ortega la caída sobre el grado II< que se produce justo antes de la cadencia final en II. Esta vez, no lo considera una desafinación.
- Este **Quinto tercio** se manifiesta de forma más exuberante que en la versión unionense, pero tienen ambos igual base melódica. Ortega sugiere que en la versión del Cojo, este tercio no gustaría mucho hoy día en La Unión.

Arranca con un salto de cuarta justa ascendente del grado III al VI y que se impulsa luego hacia el grado I en el registro agudo. Ahí se detiene y desciende hacia VI y leve

cesura; luego descenso insistiendo en VI y llegando a IV y cadencia final en V>. Pensamos que el tercio cierra aquí porque en realidad El Cojo está recreando, con un manejo vocal inconcebible, el clásico ayeo previo al sexto tercio presente en la mayoría de los cantes mineros (y preceptivo del taranto y la minera), y que en su estructura más simple se construye con los grados IV y V>. Es decir, que añade al final del tercio la escala ascendente clásica que cadencia en el V> grado.

- En el **Sexto tercio** se observa un arranque con subida desde III-VII, pasando por VI (detalle que no está en la versión de Fernández). Este giro recuerda al musicólogo al arranque del cuarto tercio de la minera. En el remate, observa Ortega un cromatismo más, pero éste ha tenido grandes repercusiones, pues se trata del “recurso del que se ha apropiado en la actualidad el taranto” (227): melisma que se precipita hacia la nota inmediatamente inferior a la final (VII<).

Por otra parte, José F. Ortega se sirve del registro que El Cojo de Málaga realizara en 1924 para realizar el análisis musicológico de lo que Rafael Chaves denomina Levantica de El Cojo de Málaga 2. Avanzamos que en este modelo de taranta levantica se encuentran algunas de las características musicológicas que más tarde describiremos para la versión de Encarnación Fernández, esto es, en la versión más clásica de La Unión.

Cojo de Málaga. “Las vueltas que el mundo da” 1924

*Y las vueltas que el mundo da,
Válgame Dios, tío Rufino,
las vueltas que el mundo da,
siendo un minero tan fino
mira lo que ha dao lugar
Echarle grasa al molino.*

Lo primero que nos llama la atención es que la estructura melódica que El Cojo de Málaga utiliza en los tercios impares de este cante tiene más que ver con el mundo de las mineras. Dicha estructura también está presente el tercer tercio de la taranta clásica o taranta de El Cabrerillo. Parecido éste que se acentuará como veremos en la versión de Encarnación Fernández.

26. LEVANTICA DEL COJO DE MÁLAGA 2. EL COJO DE MÁLAGA. TERCIO 3



Tercio 3	Notas	Do. Re. Re. Re. Re. Mi. Fa#. Sol. La. Sol. Fa. Mi. Re. Do#. Re. Do#. Re. Mi. Fa. Mi.
	Modo Si frigio	Re. Do.
	Grados	II-III-III III III IV V VI VII VI V> IV III II< III II< III IV V> IV III II

Nos hallamos ante una estructura muy sencilla de tercios alternos, por lo que el estilo se compondrá de dos únicas frases melódicas, distribuidas de forma alterna en los versos pares e impares respectivamente.

- Los grados de las cadencias de los tercios de esta variante de levantica son las siguientes (Ortega 230):

	1º tercio	2º tercio	3º tercio	4º tercio	5º tercio	6º tercio
Levantica	II	ligado	II	ligado	II	I

- El **Primer tercio** arranca buscando el III grado, a tenor de la transcripción de Ortega, convertido en eje melódico, tras breve apoyo en II (típico de los cantes mineros). Luego tiene lugar una expansión melódica que cierra sobre el II grado.

- En el **Segundo tercio** apreciamos el tradicional salto de tercea mayor desde el VI grado al I en el registro agudo y después un salto de quinta descendente desde el I grado al IV (que coincide con las últimas sílabas de la palabra ‘Rufino’). El melisma de unión con el tercer tercio es el acostumbrado aquí.
- **El Tercer tercio:** paralelo al primero.
- **El Cuarto tercio:** paralelo al segundo.
- **El Quinto tercio:** paralelo al primero y tercero.
- **El Sexto tercio** contiene la misma fórmula que en los pares pero el melisma final que sigue al salto de quinta justa busca el I grado.

Creemos útil referir que en Almería se cultiva una variante de la levantica, concretamente de la Levantica de El Cojo de Málaga 2, que allí se atribuye a Tío Enrique El Gitano, cantaor de origen granadino, quien la cantaba con la letra ya registrada por El Cojo de Málaga, “*Las vueltas que el mundo da*”. La diferencia más sobresaliente entre la levantica de Tío Enrique El Gitano y la que transmitiera El Cojo reside en los versos impares del cante, que ahora alojan la melodía del Frutos de Linares (variante directa de Los Genaros). Rafael Chaves sólo apunta como divergencia entre ambas que la versión de El Cojo “remarca los tercios casi dictados acentuando la cadencia binaria propia del sistema de mineras-tarantos”, y que el último tercio del cante del granadino se recorta y desarrolla buscando los tonos bajos de la escala (141).

Ortega contemplaría probablemente este cante de Tío Enrique El Gitano como un estilo “cercano” a la levantica, pues así es como estima la popular interpretación que Camarón de La Isla hizo de la misma, acompañado de la guitarra de Paco de Lucía, y con la

copla “*De una mina de La Unión*”¹³⁹. En esta versión sí se hace del todo patente esa estructura de tercios que alternan la levántica de El Cojo 2 en los pares, y del Frutos de Linares en los impares, pero con la excepción curiosa del tercio inicial, que Camarón ejecuta a la manera de la levántica de El Cojo 1.

La levántica de Encarnación Fernández. Encarnación Fernández: “*En las minas se han levántao*” ¹⁴⁰:

*Ay, se han levántao,
Mare, qué fataliá,
las minas se han levántao,
por cuestiones del jornal
ay, la tropa ya está cargando
a bayoneta calá.*

Ortega apunta que Encarnación Fernández sigue el modelo de la Levántica 1 del Cojo en los tercios primero, quinto y sexto, pero no aprecia en cambio algo que nos parece fundamental (tampoco lo hace Rafael Chaves) y es que la línea melódica que realiza la unionense para los tercios segundo, tercero y cuarto sigue el patrón melódico de la Levántica del Cojo de Málaga 2. Creemos preciso destacar además una contaminación indirecta añadida que ya estaba presente en los tercios impares de la Levántica de El Cojo de Málaga 2: la de la taranta de El Cabrerillo. Los tercios impares de la Levántica de El Cojo de Málaga 2 muestran un enorme parecido melódico con el tercer tercio de la taranta de El Cabrerillo. La influencia de dicha taranta también se aprecia vagamente en la forma en que Encarnación Fernández liga los tercios pares a los impares que le siguen.

¹³⁹ Titulada como ‘minera’ (Phillips 63 28 021).

¹⁴⁰ Guitarra: Antonio Fernández (Rtve Música 62064).

Tercios de la Levantica Encarnación Fernández	Paralelismos melódicos
1°	Análogo al 1° del Cojo de Málaga 1
2°	Análogo a los tercios pares del Cojo de Málaga 2
3°	Análogo a los tercios impares del Cojo de Málaga 2 (similar al 3° de la Taranta de El Cabrerillo)
4°	Análogo a los tercios pares del Cojo de Málaga 2
5°	Análogo al 5° del Cojo de Málaga 1
6°	Análogo al 6° del Cojo de Málaga 1

Esto demostraría lo aleatorios que son los resultados finales de los cantes tras sus diversos procesos de transmisión oral, tanto si tomamos como ‘fuente’ de la submodalidad de levantica al Cojo de Málaga, como si pensamos que la estructura propuesta por Encarnación Fernández responde a un modelo anterior tradicional en La Unión y del que parten las versiones del cantaor malagueño.

Analicemos con la ayuda del musicólogo José F. Ortega la caracterización melódica de los tercios de la Levantica de Encarnación Fernández (Ortega 220-222).

- Las cadencias de los tercios de esta variante de levantica son las siguientes:

	1° tercio	2° tercio	3° tercio	4° tercio	5° tercio	6° tercio
Levantica	V>	ligado	II	ligado	V>	I

- El **Primer tercio** es homologable al mismo de la levantica de El Cojo de Málaga 1, aunque no fragmenta el salto de quinta descendente como lo hacía el cantaor malagueño, sino que va directo del I al IV grado.
- En **Segundo tercio** hay un arranque con salto de tercera mayor ascendente del VI al I grado en el registro agudo y la melodía modula teniendo como polos dichos grados,

hasta que se produce de nuevo el salto de quinta descendente del I al IV grado. Cesura y melisma que sirve de puente al tercer tercio. Añadimos que este melisma de unión sigue la misma lógica (que no exacta línea melódica) que el de la taranta de El Cabrerillo o taranta clásica. Recordamos que Rafael Chaves lo denomina “Pasaje puente” con cadencia en el grado III para ligar el segundo con el tercer tercio.

- El **Tercer tercio** arranca con un unísono sobre el grado III y breve cesura. En nuestra opinión, el parecido con la taranta de El Cabrerillo se consolida no sólo por el grado del arranque en sí, sino también por la semicadencia que realiza la intérprete en dicho grado. Prosigue Ortega describiendo la melodía, mencionando a continuación un breve apoyo inferior en el grado II para volver a buscar el grado III; después hay giro sonoro que sube desde el grado III al I y desciende al IV y luego a II. La melodía oscila en dichos grados y cadencia, como ocurre con la taranta de El Cabrerillo, en el grado II.

124. TARANTA DE EL CABRERILLO 2. EL NIÑO DE MARCHENA. TERCIO 3



Tercio 3	Notas	Re. Re. Do. Re. Re. Mi. Fa#. Fa#. Fa#. Fa#. Mi. Re. Do#. Re. Do. Re. Mi. Re. Do. Re.
	Modo Si frigio	Do#. Re. Do. Si. Do.
	Grados	III-III-II-III-III-IV-V-V-V-IV-III-II<-III-II-III-IV III II III II< III II I II

- En el **Cuarto tercio** se observa un paralelismo musical estructural: tanto su desarrollo como el comienzo del quinto tercio coinciden con el desarrollo del segundo y comienzo del tercero.
- En el **Quinto tercio**, tras el comienzo (que es paralelo al tercero), tiene lugar otro de los giros característicos de la levántica de El Cojo de Málaga 1, que arranca con salto de cuarta justa ascendente del grado III al VI y que se impulsa luego hacia el grado I en el registro agudo. Ahí se detiene y desciende hacia VI y leve cesura; luego descenso insistiendo en VI y llegando a IV y cadencia final en V>.
- El **Sexto tercio** arranca con un giro ascendente desde el grado III al VII (el mismo giro que recuerda al musicólogo al arranque del cuarto tercio de la minera); luego el eje es el VI grado y desciende al IV, vuelve al V y desciende de nuevo hasta el II grado. Finalmente hay un melisma de cierre hasta la cadencia final sobre el I grado.

Por último, Rafael Chaves apunta también como variante de levántica la de Juan Perea, padre del cantaor Pepe Marchena, quien la registra en 1929 con la copla “*Del Moral de Calatrava*”, y de la que hablaremos en el apartado dedicado a la presencia del estilo en la discografía.

Conclusión

En definitiva, se puede afirmar que la denominación de levántica o levantina tiene una significación muy amplia debido a su condición de adjetivo relativo a la región de Levante y es un fiel reflejo de la situación indefinida e innominada en la que se encuentran estos fandangos de ida y vuelta de las provincias orientales andaluzas y de las murcianas. Esta circunstancia se delata en el uso múltiple y anárquico que de tal título han hecho tanto flamencos como flamencólogos. Por ello, mientras no emerjan datos más esclarecedores, la

asociación del término levantica a la estructura melódica hoy entendida como tal responde, según las investigaciones, al deseo expreso por Antonio Grau, al que se le presupone conocedor del mítico Perico Sopas mientras estuvo al servicio de su padre, así como de la estructura de taranta que éste supuestamente recreara. De no ser esto cierto, sólo nos queda entonces el deseo expreso de su postrer discípulo, Antonio Piñana.

2.9. La murciana.

2.9.1. Definición.

Para muchos musicólogos, la actual murciana no es sino un tipo específico de taranta que no alcanza el rango de palo, ni de sub-palo (Chaves y Kliman 207). Hoy por hoy la murciana designa a un único estilo, rotulado como tal por El Cojo de Málaga en su registro de 1921, con la célebre copla “*Échese usted al vaciaero*” (Gramófono AE 491; 262.260 4.688ah) y acompañado a la guitarra por Miguelito Borrull. Es por ello, que para definirla es preciso realizar una descripción de su línea melódica.

José F. Ortega admite que este cante es diferente; que “constituye un caso aparte dentro del orbe de las tarantas”, pues, entre otras cosas, el punto de reposo elegido como cadencia para los tercios primero y tercero es el grado I, en lugar de los acostumbrados (Grados II y V>). Es posible que el musicólogo murciano considere la actual murciana como un ejemplo atípico de taranta porque se encuentre más familiarizado con el mundo unionense de la taranta, ya que en su estudio se echa en falta la variedad melódica, enorme y exuberante de las tarantas de Linares y La Carolina. Por similares motivos, no considerará siquiera

Ortega el célebre cante de El Fruto de Linares como una taranta. Esta apreciación última nos parece muy reveladora, tanto en cuanto Rafael Chaves asegura que la murciana precisamente guarda un estrecho parecido melódico con la taranta que él denomina de Los Genaros, antecedente por demás de la de El Frutos. Afirma el flamencólogo madrileño que los tercios impares de la murciana discurren por los grados graves de la escala “en intención muy parecida a los finales del cante de El Frutos de Linares (...) que sirven de apoyatura, pórtico y contrapunto a sus correlativos pares: más cadenciales hacia tonalidades medias” (213).

En realidad, este apartado debería contener la información referente a los rasgos musicológicos de la murciana, pues son éstos los que la definen. Pero debido a la complejidad de algunos aspectos históricos de esta submodalidad de taranta, y en aras de una mayor claridad expositiva, hemos decidido abordarlos por separado.

2.9.2. Uso del término ‘murciana’ en el flamenco.

Más que entrar en un innecesario estudio etimológico del término ‘murciana’, dedicaremos este apartado para demostrar que no existe en la tradición oral, ni en la escrita, datos que nos definan una posible ‘taranta murciana’.

Según la documentación histórica y musicológica de que disponemos, parece ser que la denominación de ‘murciana’ (a secas) no hace aparición alguna a lo largo del siglo XIX si no es como adjetivo de malagueñas y seguidillas folclóricas. De las primeras, de las malagueñas murcianas o ‘viejas murcianas’, hemos dado cuenta en el capítulo correspondiente a las cartageneras, pues son cruciales, según Rafael Chaves, en la formación de estas últimas. Sin embargo, ningún flamencólogo ha sido capaz de encontrar indicio alguno que logre conectar

el contenido musical de las primitivas malagueñas murcianas folclóricas con el de la murciana flamenca actual.

Antonio Escribano y Rafael Varela (2009) aseguran que la nueva concepción de murciana aparece inexplicablemente en la mencionada placa de El Cojo de Málaga de 1921. Como veremos en el apartado dedicado a la presencia de la murciana en la discografía, desde los inicios de la fonografía flamenca y hasta 1916, sólo asistiremos al etiquetado de ‘malagueñas murcianas’ y no de ‘murcianas’ a secas. Aquellas se revelan además en un estado aún protoflamenco, aunque próximo ya a su codificación como cartagenera flamenca. Tampoco el profesor García Matos determina ningún aire popular con tal denominación en su antología y Juan Ruipérez Vera (2005) sólo logra encontrar con el nombre de ‘murciana’ un canto popular muy “cercano al mar y a la sierra minera, que sirve de acompañante a un baile del mismo nombre, y que el maestro Piñana recuperó junto a la malagueña del Campo de Cartagena. Este cante de carácter popular lo dejó registrado el cantaor con la letra: “*Hermosa flor de Levante...*”¹⁴¹.

Por otra parte, Rafael Chaves opina que la denominación de ‘murciana’ para designar la taranta del “vaciaero” es inexacta porque la circunscribe a una zona geográfica que no refleja su procedencia original, e insiste en que el manejo que se ha hecho de este título en la discografía, como se verá, es totalmente anárquico. Recordemos aquí que el investigador madrileño denuncia insistentemente una circunstancia que muchos flamencólogos reconocen pero pocos impugnan: la inapropiada etiquetación de muchos estilos mineros de origen almeriense o linarense en base a su adaptación a la zona murciana. Cuando reciben su denominación específica última por mor de su asimilación al terruño murciano, aquélla se

¹⁴¹ Guitarra: Antonio Piñana Hijo (Clave-Hispavox 18-1234).

refleja además en las crónicas de los periódicos de la época y, por supuesto y ante todo, en los catálogos de los flamantes registros sonoros que poco a poco van ganando mayor espacio en la industria del flamenco. Así, el peso del nomenclátor inicial va aumentando entre los propios flamencos y aficionados. Según Chaves, el término ‘murciana’, aplicado al patrón melódico flamenco con el que hoy se le relaciona, miente en la procedencia del estilo y sólo atiende a los aportes melódicos que ha recibido en Murcia o al nombre con el que allí lo bautizaron. En este sentido, el coautor de *Los Cantos Mineros a través de los registros de pizarra y cilindros* admite que “La Unión es sin duda el lugar que mayor significación musical tuvo en toda Murcia en el campo de las tarantas (...) por mor de la diversidad de identidades regionales allí congregada” (Chaves y Kliman 207).

Claro está que este posicionamiento entra en contradicción con lo que defienden la mayoría de los flamencólogos que han entrado en tal materia. José Luis Navarro, Antonio Sevillano Miralles, Génesis García o José Gelardo, entre otros, aseguran que la taranta adquiere carta de naturaleza flamenca en Almería. Y estos a su vez con Pedro Fernández Riquelme, quien asegura que la codificación flamenca definitiva tuvo lugar en Murcia.

2.9.3. Datos históricos de la murciana.

Eusebio Rioja (1990) recoge en su estudio *Julián Arcas o los albores de la guitarra flamenca* la que puede considerarse hasta ahora la primera referencia escrita a la ‘murciana’. Se trata de un recorte de prensa editado el 15 de Septiembre de 1858 referente al programa de un recital de Julián Arcas, que incluye, además de una jota aragonesa y una gallegada, una murciana titulada “Fantasía de aires nacionales”. Según el musicólogo José F. Ortega ,las

murcianas de Arcas presentan una estructura dividida en secciones que alternan pasajes instrumentales y copla, y se construyen sobre la base armónica de la cadencia andaluza, pero no percibe el musicólogo en estas composiciones ningún indicio de cante minero; más bien poseen una sonoridad más acorde con las malagueñas o seguidillas populares (238). Por otra parte, recordamos que en el famoso Cancionero de Ocón, *Cantos de España* (publicado en 1874) se menciona el patrón armónico de las murcianas, cuyos giros especiales el compositor malagueño admite desconocer, aunque asimila dicho patrón al de las granadinas.

En los cancioneros murcianos tampoco hallamos grandes pistas sobre la verdad de la murciana: Julián Calvo no alude a ellas, aunque hay que tener presente que señala diferencias entre las malagueñas andaluzas y las murcianas (ver capítulo “Cantes de *madrugá*”). Tampoco José Verdú menciona las murcianas, pero en cambio diserta acerca de las seguidillas murcianas o parrandas (concretamente llamadas “torrás” o “seguidillas del pan ‘torrao’”), baile clásico de la huerta de Murcia.

En relación a las murcianas de baile, Antonio Piñana en declaraciones al periódico *La Verdad* declaró que la cartagenera provenía de la murciana (Lanzón Meléndez, 2001). Al decir de José F. Ortega, el cantaor cartagenero se refería en esta cita al estilo que dejó registrado con el rótulo de ‘murcianas de baile’, alojados en las coplas “*Hermosa flor de Levante*” y “*Virgen del Carmen*”. Según Rafael Chaves, en estos registros la etiquetación es la de ‘murciana’ a secas¹⁴². Juan Ruipérez Vera no la incluye en su *Historia de los cantes de Cartagena y La Unión*. Pero en *Los cantes libres y de Levante* de Andrés Salom, tras afirmarse que estas murcianas de baile tienen un aire de jota y cante abandonao, misteriosamente se añade que eran estribillo o

¹⁴² Guitarra: Antonio Piñana Hijo (Clave-Hispavox 18-1234).

remate de la malagueña de La Peñaranda. El misterio se desvanece en parte cuando Ortega encuentra efectivamente similitudes entre el primer tercio de la malagueña de La Peñaranda y esta murciana de baile (259), al menos en la versión de Enrique Morente¹⁴³. Y añade que su concepción melódica está lejos del ámbito sonoro de las tarantas, aunque aparece de forma ocasional el V> en melismas finales del segundo tercio y del sexto.

Aunque, situados ya en documentación de carácter actual, puede ser de interés la recopilación de cantos que publicó la Agrupación de Coros y Danzas “Francisco Salzillo”, donde hallamos ejemplos de murcianas, y entre ellas una “murciana de tres” típica de Alhama de Murcia (de origen muy primitivo al decir de sus gentes) que suele cantarse con una copla que José Gelardo asegura cultivó el Rojo El Alpargatero y que a nosotros nos remite irremisiblemente a los cantos de rondar o de la *madrugá*: “*A las dos de la mañana / tengo lo que tú no tienes / un reloj que da la hora / y un molinico que muele*” (Ortega 239).

Así pues, José F. Ortega, en consonancia con el resto de estudiosos mencionados, es incapaz de encontrar una conexión directa o indirecta entre el material documental histórico disponible sobre las primitivas murcianas folclóricas y la flamenca. Su observación y análisis musical denuncia que tampoco la organización melódica de aquéllas responde al universo sonoro de las tarantas, por lo que deduce entonces el musicólogo que una murciana es en realidad un tipo de malagueña, o bien de seguidilla, característico de Murcia. Si bien algunas de las coplas de estas malagueñas y seguidillas folclóricas se han adaptado al mundo minero, la relación entre la murciana folclórica y la flamenca es simple y llanamente estructural, pues ambas se circunscriben al patrón formal típico de los fandangos.

¹⁴³ “*Ni quien se acuerde de mi*”. Guitarra: Félix de Utrera (Hispavox HH 10-324).

Como colofón a lo dicho, añadimos que el tocaor y cantaor gitano Antonio Fernández Fernández aseguraba en una entrevista a José Gelardo que la ‘murciana’ no era conocida en La Unión y que fue en su juventud, durante su estancia en Orihuela (Alicante), cuando la aprendió de un cantaor aficionado local llamado Vicea (citado por Chaves y Kliman 210). En este sentido, recuerda José Gelardo que el paso de El Cojo de Málaga por los escenarios de Orihuela está más que documentado y que pudo ser él el responsable del trasvase del estilo a la popular localidad alicantina.

José Luis Navarro considera, en su artículo “El Cojo de Málaga: aportaciones a los cantes mineros” (1995), que la murciana debe ser atribuida a El Cojo. Y José Blas Vega (2007) añade que la hoy llamada murciana del Cojo es una taranta de Linares, siendo su letra más clásica la que alude a Venancio Porras, pariente de Venancia Porras, personaje popular en Linares al decir de los mineros pues se encargaba de alquilar dependencias en la plaza de toros de dicha localidad. Pero en este sentido nos descubre Juan Grima que se trata en realidad de una letra de claro origen en el trovo almeriense, creada por el trovero El Caílllo, y que luego, según Chaves, se reconvertiría al ámbito linarense: “*Enganchador de la loba / asómate al vaciaero / y dile a Melchor Forroga / que con él batirme quiero*” (Alarcón, Alarcón & Grima 139).

Como quiera que sea, para José F. Ortega estas hipótesis son arbitrarias, pues la letra no define al cante, ni demuestra su filiación geográfica. Creemos que si bien no le falta mucho de razón al musicólogo murciano, también es cierto que hay casos concretos en los que puede servir de ayuda tomar en consideración, y con mucha precaución, las coplas tradicionales de los cantes.

Rafael Chaves, por otra parte, está convencido de que este estilo no es sino una “excepcional taranta de Linares”, aunque reconoce la imposibilidad de disociarlo a estas alturas del título de ‘murciana’ ya completamente digerido y consolidado entre la afición, la flamencología y los profesionales. En esta postura se alinean también Antonio Escribano y Rafael Varela (2009), quienes aseguran que este estilo era conocido en Linares, La Carolina y El Centenillo, mucho antes de que el Cojo de Málaga lo grabara. En este sentido, el cantaor linarense Gabriel Moreno manifestó que su madre, La Carlotica, aprendió la ‘murciana’ de sus mayores, lo cual nos retrotrae al último cuarto del siglo XIX (citado en Chaves y Kliman 208). En este sentido, apunta Chaves la posible ‘fuente’ última de este cante: el repertorio de los maestros linarenses El Grillo y El Sordo (que aparecen frecuentemente en las investigaciones como tándem indisoluble). Pero la única pista, y aún no muy sólida, de la existencia de El Grillo pudiera ser la publicada en un artículo de la *Crónica Meridional*, en mayo de 1890. En él, Don Joaquín Santisteban, cronista oficial de Almería, habla sobre el Café de Santo Domingo, cuyo fundador fue un cantaor flamenco llamado “El Grillo”, de nombre Remigio Gómez. Sin embargo, el investigador Antonio Sevillano Miralles asegura no haber localizado ningún documento oficial que lo acredite como nativo almeriense (Sevillano 173,175), motivo por el cual Chaves puede presuponerlo aún oriundo de Linares. Por otra parte, sobre El Sordo apenas nada sabemos; tan sólo una noticia aislada y peregrina, recogida por Juan Manuel García Vargas y aparecida en Linares el diecinueve de abril de 1912, donde se informa de la detención de unos ‘borrachines’ por parte de un popular sereno que era conocido por ‘El Sordo’ (García Vargas 180, citado en Chaves y Kliman 214)).

Consciente de la ausencia de pruebas que refrenden tal hipótesis, el estudioso madrileño atribuye finalmente la actual ‘murciana’ a su máximo valedor y divulgador: El Cojo de Málaga.

2.9.4. La murciana en la discografía.

En el capítulo dedicado a las cartageneras dimos cuenta de la notable significación que la malagueña murciana tuvo en el repertorio flamenco primitivo de los albores de la fonografía. Trataremos ahora de hacer un recorrido cronológicamente ordenado de los registros de malagueñas murcianas para obtener una visión más clara de la evolución de su presencia en la discografía flamenca. Dicho recorrido, en lo que concierne a la etapa más primitiva, será expuesto de la manera más abreviada posible pues ya hemos dedicado bastante espacio al estudio de este género folclórico en nuestro capítulo sobre las cartageneras y a él remitimos al lector con el fin de recabar mayor información.

2.9.4.1. Malagueñas murcianas.

Para hablar de las ‘murcianas primitivas’ o ‘malagueñas murcianas’, de tal modo rotuladas, hay que empezar por los catálogos en cilindro de cera:

- En el catálogo de registros en cilindro de cera que aparece publicado en el semanario *El Cardo, revista política, literaria, artística y fonográfica*, editado durante el periodo que va desde 1893 a 1901, se incluyen ‘murcianas’ en las voces de El Mochuelo, El Canario Chico y El Berea (con la guitarra de Rafael Lucena).

- El Berea (cordobés para más señas) volverá a impresionarlas, acompañado de Miguel Borrull (“El Valenciano”), según especifica el “Catálogo de Fonógrafos y Fonogramas impresionados en el Gabinete Fonográfico de Hércules Hermanos. Mercado, 75 y 76. Valencia”. En este catálogo también figuran Antonio Chacón y El Mochuelo registrando de nuevo el estilo que nos ocupa (Chaves y Kliman 33).
- De 1894 es la mención que se hace a las ‘murcianas’ en el Catálogo de cilindros de cera de la casa Puerto y Novella de Valencia y que interpreta un cantao granadino, pero conocedor sin duda de los aires levantinos, “El segundo Gayarre”, “Gayarre Chico” o “Gayarrito” (Chaves y Kliman 37-38).
- El “Catálogo de Fonogramas Hijos de Blas Cuesta” del 1 de enero de 1899, sito en la Droguería de San Antonio de Valencia, incluye nuevamente a Antonio Chacón que, acompañado de Miguel Borrull, retoma junto a un amplio repertorio de estilos (¡hasta saetas y martinetes!) las murcianas.
- Por último, según las investigaciones de Mariano Gómez Montejano, sabemos de la existencia de un cilindro de 1900 (aproximadamente) en el que El Mochuelo las impresiona, esta vez para la casa de Lacaze Óptico, en Zaragoza (Chaves y Kliman 34).

De todos estos registros no sabemos más que lo referenciado en los catálogos, pues no ha sido posible aún proceder a la audición de su contenido. No ocurre así con la siguiente relación de grabaciones:

- 1898. El Mochuelo, acompañado de Joaquín El Hijo del Ciego, registrado para la casa Viuda de Aramburo (¿Córdoba?), con la copla “*En San Antón me prendieron*”. Hoy por hoy puede ser considerado como el primer documento sonoro etiquetado

como malagueña murciana que podemos ya escuchar. El estilo presente él es consignado en el estudio de Chaves y Kliman como Cartagenera de El Niño de San Roque¹⁴⁴. Y en su comportamiento melódico detecta José F. Ortega la presencia del V grado rebajado. El cantaor sevillano lo registrará en el futuro hasta seis veces más con diferentes letras: “*Otra era de Mazarrón*”, “*Una mariposa clama*”, “*Por una mala mujer*” y “*De Alicante voy a Elche*”¹⁴⁵. Aunque no aparece la rotulación de ‘murciana’ en sus registros, La Rubia Santisteban también lo grabará al menos en cinco ocasiones, en 1911 y 1912¹⁴⁶, haciendo uso de algunas coplas clásicas ya

¹⁴⁴ El primer cantaor de la historia de la fonografía flamenca en impresionar el presente estilo fue Manuel El Sevillano, aunque se anuncie en su cilindro de viva voz como ‘Cartagenera’ y no como ‘murciana’ (Casa Casares Mecánico, Granada). Acompañándose él mismo a la guitarra, el cantaor ejecuta el estilo sobre unas coplas de gran tradición murciana, al menos la del primer cuerpo, “(Los granujas) Tartaneros” y “*Antes que de mí te burles*”, sin embargo Rafael Chaves encuentra en la ejecución del cante elementos propios de la tradición cantaora almeriense, como el uso del verso quebrado en el primer tercio y cierta tendencia a la cadencia binaria (90). También señala con insistencia el musicólogo madrileño el enorme parecido que existe entre este cante y la malagueña de La Trini 2, registrada por Paca Aguilera en 1907, con la copla “(En pensarlo) Desvarío” (acompañada por Román García, para la casa Odeón. Ref. 41.217). En este sentido, Chaves sospecha que La Trini pudo haberla aprendido como malagueña murciana durante su estancia en tierras cartageneras y que la transformaría después (91-93). Que Manuel El Sevillano tuvo esta malagueña murciana (o cartagenera) como pieza fundamental de su repertorio lo justifica el hecho de que lo grabara en otras dos ocasiones del mismo año 1898: para la Casa de Casares Mecánico de Granada, “(Siquiera) Por compasión”, y se cree que también para la Sociedad Anónima Fonográfica de Madrid, “(Que apavoreo el mundo) Andao”.

La presencia de este estilo en la discografía flamenca primitiva es muy fuerte. Hasta en Barcelona (para la casa Micrófono Corrons), lo impresiona la Señorita Fernández, acompañada de piano, y con las coplas “*Y en la Sierra del Guayabo*” y “*Yo recuerdo que una vez*”. Hablamos del año 1900. Pero, una década más tarde, y ya en pizarra, Paca Aguilera se muestra también conocedora de la supuesta cartagenera de El Niño de San Roque y la registra en cada una de sus placas alojada en la misma copla, “*Estaba viendo serrano*” (rotuladas ambas como ‘granadinas’).

La copla más clásica de este estilo, “*En San Antón me prendieron*”, fue registrada en vinilo por Antonio Piñana en 1964 y en 1971 para interpretar la malagueña de La Trini 1. Denominada en la versión del 64 como ‘Cartagenera de La Trini’, Piñana transforma algunos de sus tercios intensificando las posibles influencias levantinas del estilo. Norberto Torres detecta una presencia reiterada del V grado rebajado en casi todos los tercios de la malagueña de La Trini 2 (Torres 1998).

¹⁴⁵ Registros de la supuesta Cartagenera de El Niño de San Roque, etiquetados como ‘Murciana’ por El Mochuelo: Guitarra: Joaquín El Hijo del Ciego. **1907**, “*Otra era de Mazarrón*” y “*En San Antón me prendieron*” (Zonophone X-52.041); **1910**, “*Una mariposa clama*” (Victor 62.081-A); Guitarra: Manuel López. **1914**, “*Por una mala mujer*” (Odeón 11.047); **1916**, “*Otra era de Mazarrón*” y “*De Alicante voy a Elche*” (Pathé 2.203; 12.220).

¹⁴⁶ El registro de 1911 está rotulado como “Granadinas estilo Trini”, pues el primer cante de la serie, preámbulo de la Cartagenera de El Niño de San Roque, es precisamente la malagueña de La Trini 2 (“*Si*

difundidas por El Mochuelo y otras menos conocidas: “*Una mariposa clama*”, “*En San Antón me prendieron*”, “*Un ala del corazón*”, “*En la Sierra del Guayano*” y “*A dar gritos me ponía*”¹⁴⁷.

- 1899. El Mochuelo. Guitarra del Hijo del Ciego y para la casa Viuda de Aramburo (¿Córdoba?). Cilindro en el que repite el cante grabado el año anterior -el deducido como Cartagenera de El Niño de San Roque-, pero antecedido por otro cuerpo de ‘murciana’ de patrón melódico distinto (aunque no muy lejano): “*La historia de un sabio es grande*”. Chaves sospecha que éste pudiera ser la Cartagenera de La Peñaranda, por motivos diversos y complejos que no ha lugar exponer aquí¹⁴⁸. Sin embargo, llama nuestra atención que en ningún momento mencione Rafael Chaves lo que José F. Ortega observa en su estudio: el parecido melódico que este estilo guarda con la célebre malagueña hoy atribuida a la cantaora de Cartagena. De cualquier forma, Ortega apunta esta similitud, aunque no va más allá en su análisis, porque sólo la encuentra “vagamente en el arranque del primer tercio” (260). Chaves destaca por el contrario su gran familiaridad musical con el patrón de El Niño de San Roque. En este sentido, José F. Ortega asegura que entre los

quiera por compasión”. Homophon 7.209). El de 1912 se titula “Cartageneras” (Gramophon GC 63.316; 7635) (Chaves y Kliman 63).

¹⁴⁷ Registros de la supuesta Cartagenera de El Niño de San Roque, interpretados por La Rubia Santisteban: Guitarra: ¿Joaquín El Hijo del Ciego? **1911**, “*Una mariposa clama*” (Homophon 7.209), “*En San Antón me prendieron*” (Homophon 7.212) y “*Un ala del corazón*” (Homophon 7.213); Guitarra: ¿Ángel de Baeza? **1912**, “*En la Sierra del Guayano*” (Gramophon GC 63.316; 7635); **1912**, Guitarra: Manuel López. “*A dar gritos me ponía*” (registro compartido con El Mochuelo) (Odeón 41.112).

¹⁴⁸ Aparte de la rotulación de ‘murciana’, el propio Mochuelo la presenta diciendo: “¡Murciana cantada por el Mochuelo, acompañado a la guitarra por Joaquín ‘El Hijo de El Ciego’, impresionada en la casa de Aramburo!”. Lo propio hará en la grabación que hizo del mismo estilo en 1914. El Mochuelo es el único intérprete de la muestra de cilindro y pizarra que registra este cante: **1910**, “*La fábula del querer*” Guitarra: Joaquín El Hijo de El Ciego (Víctor 62.081-A) y 1914, “*Por querer a una mujer*”. Guitarra: ¿Manuel López? (Odeón 11.047).

- cantes que Chaves denomina Cartagenera de la Peñaranda y de El Niño de San Roque existen algunos encuentros musicales, como los puntos de reposo de los tercios (hay reiteradas cadencias sobre II) y la forma de ligar los versos pares con los impares. Pero lo cierto es que el musicólogo no ha conseguido hallar semejanza alguna entre estos dos patrones de malagueñas murcianas del Mochuelo y las que se recogen en los cancioneros decimonónicos murcianos (Calvo, Cassou, etc.).
- 1909. Antonio Chacón. Aunque es bien sabido que los estilos que él consignó como ‘murcianas’ en sus primitivos registros hoy se denominan malagueñas, sin embargo, son muchos los flamencólogos que han dedicado notables esfuerzos al análisis de las injerencias musicales levantinas en las malagueñas del cantaor jerezano. Si a esto añadimos que algunos, como Rafael Chaves, estiman a este artista como uno de los referentes más fiables y consecuentes en la catalogación de estilos, sus registros de murcianas merecen sin lugar a dudas nuestra atención. No tanto su recreación personal de la malagueña de Gayarrito, “*En un hospital la vi*”, sino la que cantó con la copla “*A qué tanto me consientes*”. Para Chaves se trata de una malagueña murciana o una malagueña con aportes levantinos. Titulada como ‘Cartagenera nº 3’ en 1909, ‘Malagueñas nº 1’ en 1913 y ‘Murcianas (*A qué tanto me consientes*)’ en 1928. En el primer registro, Juan Gandulla Habichuela acompaña en tono de taranta, pero el segundo está secundado por Ramón Montoya en un tono de granaína alterado que presagia lo que luego será el toque de minera (definido por él mismo en 1922)¹⁴⁹.

¹⁴⁹ **1909**. Guitarra: Juan G. Habichuela. “*A qué tanto me consientes*” y “*No me habías de conocer*” (Odeón 68.100; 955); **1913**. Guitarra: Ramón Montoya. “*A qué tanto me consientes*” (Gramophon 3-62.356; 18.392); **1928**. Guitarra: Ramón Montoya. “*A qué tanto me consientes*” (Gramófono AE 2.052; 262.681).

Este acompañamiento, ajeno a la malagueña pura y en consonancia con las cartageneras o sus precedentes (las malagueñas murcianas), no pasa desapercibido a Norberto Torres, quien puntualiza la tendencia de Chacón a realizar semicadencias y cadencias en el V grado bemolizado (Torres 1998).

José F. Ortega se sitúa en la misma línea que Chaves y Torres, apuntando que el eco sonoro de los cantes mineros es apreciable también en los arranques de los tercios primero, tercero y sexto de esta malagueña. También los detecta en otras modalidades chaconianas y en la malagueña de la Trini 1 y El Canario “...explicable[s] por la enorme influencia y atractivo que en aquella época debieron ejercer los cantes mineros o de Levante en artistas y público” (Ortega 252)¹⁵⁰. Todo esto importante, recordamos, porque confiere a la cartagenera, esto es, a la malagueña murciana, un papel dinamizador; de estructura generadora de estilos de malagueñas, frente a la percepción contraria que antepone la primacía de la malagueña pura o malacitana sobre todos los estilos de cartageneras. Y no sería el caso de Antonio Chacón el único que así se concibe, también observa Chaves esta línea de desarrollo que parte de estilos de corte ya levantino en las malagueñas de

¹⁵⁰ Juanito Valderrama rotulará como ‘murcianas’ estos cantes de Chacón en su discografía. Jacinto Almadén registra en 1959 (con Pepe de Badajoz) un cante por “murcianas” que atribuye a Chacón. Lo hace dos veces con coplas diferentes: “*La honra y no sé por qué*” y “*La molinera*” (con trazos de El Mellizo). Anota Ortega que en el cuarto y quinto tercios resuenan los ecos de la murciana de El Cojo (la del “vacíaero”). El sexto tercio se resuelve igual que el taranto. Finalmente, Ortega se remonta a la grabación más primitiva del estilo, la de El Mochuelo de 1913, “*Me andan quitando la honra*”, y se pregunta cómo deberíamos clasificarla pues en su rótulo reza “malagueñas al estilo del Canario”. Se trata en realidad del cante que Rafael Chaves consigna como Malagueña de El Canario 2. Este cante lo graba Arrebola como “malagueña totanera de Chacón”.

la Peñaranda, la de Gayarrito¹⁵¹, la de El Perote¹⁵², La Trini 2, y la de El Canario 2¹⁵³.

- 1910. Amalia Molina¹⁵⁴. Clasificada por Rafael Chaves como malagueña murciana
2. Ya referimos con anterioridad que no es uno de esos cantes convertidos en cartageneras pasado el tiempo, pues no pasa de ser “un aire comarcal influido por

¹⁵¹ Para Rafael Chaves son estilos que participan de algunos caracteres murcianos, como por ejemplo, la incidencia del trovo consonante y la utilización de medios tonos, como el semitono del sexto tercio de la malagueña de Gayarrito. Hay que decir que la malagueña de Gayarre Chico o Gayarrito es considerada por Chacón como ‘murciana’ en su discografía. Pepe de la Matrona la atribuye a Gayarrito, asegurando que Antonio Chacón fue un mero transmisor de su estilo (con la copla “*Y allí fueron mis quebrantos*”; salvando claro está, sus personalísimas recreaciones melismáticas en casi todos los tercios) pero Manuel Centeno (que la registra con las coplas “*Por buscar la flor que amaba*” y “*Se me apareció la muerte*”, en cuya grabación es acompañado por Manolo de Huelva en tono de tarantas) la atribuye al Canario de Málaga. Rafael Chaves apunta en este sentido que el célebre cantaor de Álora actuó en Jerez y plantea la posibilidad de que sea él mismo el responsable de la transmisión de su cante a artistas como Chacón y Manuel Torre. También es probable para el flamencólogo madrileño que El Canario la aprendiese de Gayarrito en Madrid, por el simple hecho de coincidir ambos allí en 1881-1882, o bien la escuchara en tierras levantinas (Chaves y Kliman 38-40).

¹⁵² Hasta ahora se venía considerando como malagueña de El Perote el cante que registra Sebastián El Peña en 1908 con la copla “De tanto llorar por ti”, ya que el jaleador de la placa así la anuncia. Hoy no se pone demasiada confianza en tal denominación, aunque no se pone en duda que El Perote fuera uno de los grandes divulgadores del estilo. Rafael Chaves relaciona la malagueña de El Perote (1864-ppios XX con la supuesta Cartagenera de Chilares (El Mochuelo: “*Adiós Cartagena hermosa*”) que a su vez coincide melódicamente con la *malagueña huertana* y la *malagueña de arribada*, propias de Murcia y registradas en la antología de Manuel García Matos. El flamencólogo madrileño especula en este punto sobre los posibles intercambios hubo entre El Canario con ciertos cantaores de Almería, entre ellos Chilares y opina que no es descabellado pensar que El Canario dejase en Álora la impronta de este estilo. Asimismo asegura que cante pudo aprenderlo El Perote de otros cantaores levantinos que actuaron en cafés malagueños, caso de La Calandria y María La Murciana, que dejaron huella palpable recogida no sólo por el viejo Perote, sino más tarde también por La Trini, Manuel Reyes, Baldomero Pacheco y muchos otros (Chaves y Kliman 63-66). La malagueña atribuida a La Peñaranda versa a su vez en la cartagenera de Chilares, según Chaves.

¹⁵³ Rafael Chaves establece la hipótesis de que la malagueña del Canario 2 sea una recreación de una cartagenera anterior, registrada exclusivamente por El Mochuelo en 1913 con la copla “(*De Alicante voy a) Elche*” y que el flamencólogo madrileño consigna en su estudio como Cartagenera de El Canario, no por considerarlo su creador sino el primer receptor conocido de la misma. La base melódica de este registro es muy similar a las malagueñas que El Mochuelo y El Niño de Cabra impresionaron con la letra “(*La honra y) No sé por qué*” (Chaves y Kliman 53-58). En 1956, Jacinto Almadén, aprendida de Chacón, con la misma letra y también con la letra “Vente conmigo al molino/ y serás mi molinera”. Tb. Alfredo Arrebola, con el título ‘malagueña totanera’.

¹⁵⁴ Orquesta. (Víctor 67.118A)

un fandango granadino perfectamente conformado” (32): la bandolá 2 de Juan Breva¹⁵⁵.

- 1913. Antonio Chacón. También etiquetó el jerezano como ‘Murcianas nº 1/nº 2’ dos registros para la casa Gramophone en 1913 (18.389 y 18.390) que no llegaron a ver la luz (acompañado de Ramón Montoya). También aparecen en esta serie, rotuladas como “Murcianas nº 3”, donde Chaves asegura está interpretada la cartagenera de El Rojo El Alpargatero (este cante lo titularía el jerezano como *Cartageneras* nº1 para el registro de 1909, y *Cartageneras* nº3, para el de 1927)¹⁵⁶. Es preciso recordar en este punto el registro que Rafael Chaves cataloga como malagueña murciana 3 en su estudio y del que hablamos en el capítulo destinado a las cartageneras: se trata del cante de cierra una placa de Paca Aguilera de 1910 y titulada “Malagueñas I”¹⁵⁷. Ya vimos que este fandango es análogo en su base melódica al cante que actualmente consideramos Cartagenera de El Rojo El Alpargatero, y se expone además sobre la copla más conocida del estilo, “*Los picaros tartaneros*”.

Las malagueñas murcianas aparecen correctamente tituladas en los registros primitivos de cilindro de cera y tal denominación tuvo continuidad en el formato de pizarra hasta 1916, año en el que El Mochuelo graba con tal rotulación las últimas:

¹⁵⁵ Hay otra versión de este cante registrada en 1920 por Emilia Benito, acompañamiento de orquesta y las coplas “(Y) Dile al engachaó” y “*Son las dos de la mañana*” (Gramófono A G 89). También catalogada por Chaves como malagueña murciana anónima 2. Ya comentamos que se trata de una versión más personal -tanto que ella misma la titula “Emilianas”- y más minera de la interpretación de Amalia Molina, por mor de las coplas.

¹⁵⁶ Nótese, no obstante, que cronológicamente el cantaor que inaugura el estilo hoy conocido como Cartagenera de El Rojo El Alpargatero en los formatos sonoros es El Niño de Cabra, quien en 1906 remata la malagueña de Fosforito El Viejo con el estilo presente y su copla más tradicional.

¹⁵⁷ Guitarra. Román García (Zonophone X-5-53.031).

1. “*Adiós Cartagena hermosa*”. Guitarra: Manuel López (Pathé 2.203; 12.214). Clasificada por Chaves como Cartagenera de Chilares.
2. “*Otra era de Mazarrón*” y “*De Alicante voy a Elche*” (Pathé 2.203; 12.220). Cartagenera de El Niño de San Roque, según Chaves.

Por último, ya comentamos en el apartado consagrado a las cartageneras que en 1904, el cantante Sebastián Etcosta registra lo que Rafael Chaves denomina malagueña murciana 1, aunque aparece el registro etiquetado como ‘Malagueñas II’¹⁵⁸. Aquí se presenta un mismo esquema melódico por duplicado, con las coplas “*No te falta más que un ala*” y “*(El barrio de) Los Palmares*”¹⁵⁹.

Como conclusión, referimos que los cantes etiquetados como ‘murciana’ en la fonografía primitiva finalmente se han convertido bien en cartageneras actuales, bien en cantes olvidados por la tradición flamenca, seguramente por encontrarse aún a medio camino entre lo folclórico y lo flamenco o entre las malagueñas andaluzas y las tarantas. Por ello sorprende que hoy se conciba como ‘murciana flamenca’ un estilo que no se reconoce en ninguna de estas estructuras primitivas, y que se manifiesta en 1921 sorpresivamente, tras un lapsus de cinco años, perfectamente adaptado al universo sonoro de los cantes mineros modernos, como es la taranta del “*Vaciaero*” de El Cojo de Málaga.

¹⁵⁸ Guitarrista: desconocido. (Gramophone 62.684).

¹⁵⁹ Ya arrojamos nuestra sospecha al hablar de las cartageneras sobre el alto grado de similitud que presenta la base melódica de esta malagueña murciana (anónima 1, para Rafael Chaves), con la del cante de *madrugá* de García Matos, la del Fandango de Dolores de la Huerta I y las arrieras de Dalías.

2.9.4.2. ‘Murcianas’ flamencas.

Desde las últimas grabaciones de malagueñas murcianas de El Mochuelo no se manifestará el término ‘murciana’ en ninguna placa hasta la señalada fecha de 1921; año en el que El Cojo titula de tal guisa y de manera incomprensible una taranta que había sido registrada mucho antes y con un patrón más sencillo en 1910 por La Niña de Jerez, con la copla “*De romper los minerales*” (Gramophon 3-63.170)¹⁶⁰. Este primitivo registro viene señalado como ‘Tarantas nº 3’, en ningún caso como murciana. Norman Paul Kliman explica que aquí Ramón Montoya acompaña al uno por arriba, debido a la tesitura de la voz de la cantaora. En tono de Levante sería al once; en el de Granada al seis y al ocho por medio y los tonos de minera y rondeña aún no se habían desarrollado (215-216).

En este sentido, es interesante resaltar lo que Rafael Chaves advierte en su estudio: la segunda grabación que realiza de la murciana El Cojo, la de 1923, está más cercana en cuanto a ejecución a los modos de La Niña de Jerez. Esto induce a Chaves a plantear la posibilidad de que El Cojo ya hubiera divulgado en Jerez, antes de 1910, su forma menos personal del estilo (la supuestamente más cercana a sus maestros El Sordo y El Grillo), y Luisa Carrasco lo aprendiera de él.

¹⁶⁰ Esta cantaora no guarda relación alguna con la célebre Isabelita de Jerez, a la que mayormente apodaban la “Jerezanita”, aunque en alguna ocasión se la haya referido como Niña de Jerez. Se trata en este caso de María Luisa Carrasco, considerada número fuerte en las programaciones del Salón de La Marina de Huelva. Hay documentación que la anuncia como competidora de La Niña de Los Peines y que la sitúan en los escenarios del Salón Victoria de Almería, del Edén Concert de Madrid, del Teatro Eslava de Jerez o del Café Urzáiz de Vigo. Pero a partir de 1915 no hay ni rastro de esta artista en la prensa escrita ni en las producciones discográficas.

A partir de 1921, la utilización anárquica de la misma denominación para designar patrones melódicos distintos será la pauta general adoptada por las casas discográficas e incluso por el propio Cojo de Málaga. En relación a esto último, Rafael Chaves piensa que este modo de obrar por parte del cantaor malagueño quizá responda (si es que fuera él en efecto el responsable último de las rotulaciones) a la intención de ofertar una variedad de repertorio aparente, aunque ficticia, en el mercado discográfico. Anotamos la relación de cantes etiquetados como ‘murciana’ en la discografía de pizarra de El Cojo de Málaga y señalamos asimismo la filiación propuesta para ellos en la obra de Rafael Chaves y Kliman:

- **1923.** Guitarra: Miguel Borrull. “*El Corazón (se me parte)*” (Gramófono AE 968; 262.324 BP9) y “*Venganza (de tus partías)*” (Gramófono AE 985; 262.330 BP10). Taranto de Pedro El Morato.
- **1923.** Guitarra: Miguel Borrull. “*Que como la sal al guisao*” (Pathé 2.239). Taranto de El Cojo.
- **1923.** Guitarra: Miguelito Borrull. “*Se me partió la barrena*” (Pathé 2.239). Minera de El Bacalao.
- **1924.** Guitarra: Miguel Borrull. “*Yo no quisiera quererte*” (Gramófono AE 1.274; 262.401). Taranta de Basilio 1.

Angelillo, Antonio Grau, Chato de Valencia y Juanito Valderrama también etiquetaron otros cantes con la denominación de ‘murciana’:

- Angelillo. **1927.** Guitarra: Miguelito Borrull, “*Que córrase usté al vaciaero*” (Odeón 181.006b); **1928.** Guitarra: Miguelito Borrull, “*Soy de Murcia y no lo niego*” (Gramófono AE 2.030; 262.652). Murcianas

- Antonio Grau. **1928**. Guitarra: Ramón Montoya, “*Me lo dio a mí un molinerico*” (Gramófono AE 2.275). Taranta de Basilio 1.
- El Chato de Valencia. **1929**. Guitarra: Miguelito Borrull, “*Si yo no puedo tenerte*” (Parlophon B-25.002). Taranta de Basilio 1.
- Juanito Valderrama. **1944**. Guitarra: Ramón Montoya, “*Tú el barco y yo el navegante*” (Columbia V-2.663). Minera de Basilio.

Curiosamente, como se puede observar, en la discografía primitiva se hace uso a menudo de la titulación de ‘murciana’ para estilos entroncados básicamente al sistema de la taranta minera, como son: el taranto de Pedro El Morato (dos veces), la minera de El Bacalao, la minera de Basilio y el Taranto de El Cojo de Málaga. También se destina para rotular la taranta de Basilio 1 -al menos en tres ocasiones- que es por demás el cante que José F Ortega consigna como Murciana 1 (siendo para él Murciana 2 la del “vacíaero”).

Por otra parte, el patrón melódico hoy conocido como ‘murciana’ y que Rafael Chaves denomina Murciana de El Cojo de Málaga se manifiesta tan sólo en cuatro ocasiones en la fonografía primitiva, y siempre con la misma copla, a excepción del antiguo registro de La Niña de Jerez:

Ref.	Cantaor/a	Año	Guitarrista	Copla
55 a	Niña de Jerez	1910	Montoya	<i>De romper los minerales...</i>
56 a	Cojo Málaga	1921	Miguelito Borrull	<i>Échese usté al vacíaero...</i>
57	Angelillo	1927	Miguelito Borrull	<i>Que córrase usté al vacíaero ...</i>
100 b	Cojo Málaga	1923	Miguelito Borrull	<i>Échese usté al vacíaero...</i>

2.9.5. Rasgos musicológicos definatorios de la murciana.

José F. Ortega en su habitual línea de análisis más volcada en la observación de los patrones actuales de la taranta, realiza la descripción melódica de la murciana registrada por el cantaor cartagenero Antonio Ayala, El Rampa, quien la graba en 2003 con la copla clásica ya señalada¹⁶¹. La explicación dada por el autor de *Cantes de las Minas, Cantes por Tarantas* para justificar dicha elección consiste en afirmar que su interpretación es muy fiel al modelo transmitido por El Cojo de Málaga. Apunta como diferencias entre ambas versiones el final del sexto tercio, donde el cantaor malagueño vuelve a desplegar su habitual querencia a los cromatismos. Por ejemplo, el de la segunda sílaba de “Lavá”, donde Ortega identifica una alteración del II grado (grado II<) y el ya visto en otras ocasiones en la penúltima nota antes del cierre final en el grado I (VII<).

Los rasgos melódicos que definen a la murciana flamenca, según el estudio de Ortega, son los que se exponen a continuación (Ortega 249-51):

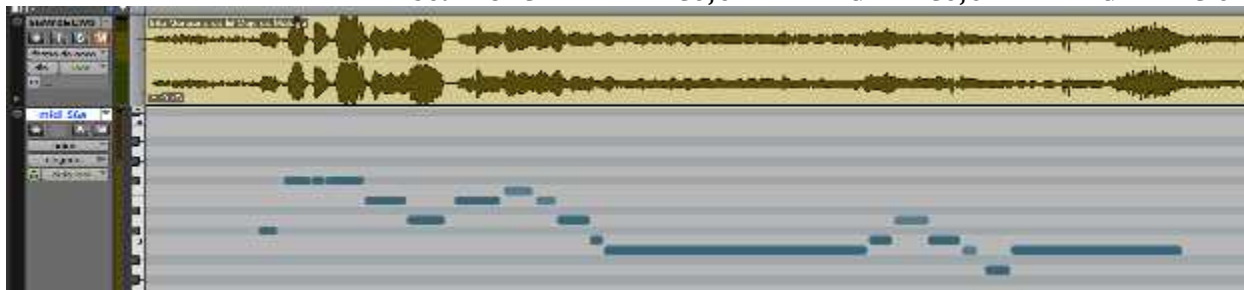
- Los grados sobre los que descansan las cadencias de los tercios quedan así sistematizadas:

	1º tercio	2º tercio	3º tercio	4º tercio	5º tercio	6º tercio
Murciana	I	II	I	II	ligado	I

- El **Primer tercio** arranca con un salto inicial desde el grado III al V (aquí El Cojo lo inicia desde el II<); este salto se adorna con la nota superior y baja después al grado IV (coincidiendo con la segunda sílaba de “vacíaero”). Y cadencia en el I grado.

¹⁶¹ Guitarra: Antonio Fernández (Rtve Música 62074)

56a. MURCIANA DE EL COJO DE MÁLAGA. EL COJO DE MÁLAGA. TERCIO 1



Tercio 1	Notas	Do#. Fa#. Fa#. Fa#. Mi. Re. Mi. Fa. Mi. Re. Do. Si. Do. Re. Do. Si. La., Si
	Modo Si frigio	
	Grados	II<-V-V-V-IV-III-IV-V>-IV-III-II-I-II-III-II-I-VII,-I

- El **Segundo tercio** es para Ortega el más peculiar de la murciana. Presenta un salto de cuarta justa ascendente que va desde el I grado al IV, coincidiendo con las dos últimas sílabas de “aperaor”. Se ejecuta un melisma hacia la cadencia en II, pero se detiene antes en V>.

56a. MURCIANA DE EL COJO DE MÁLAGA. EL COJO DE MÁLAGA. TERCIO 2



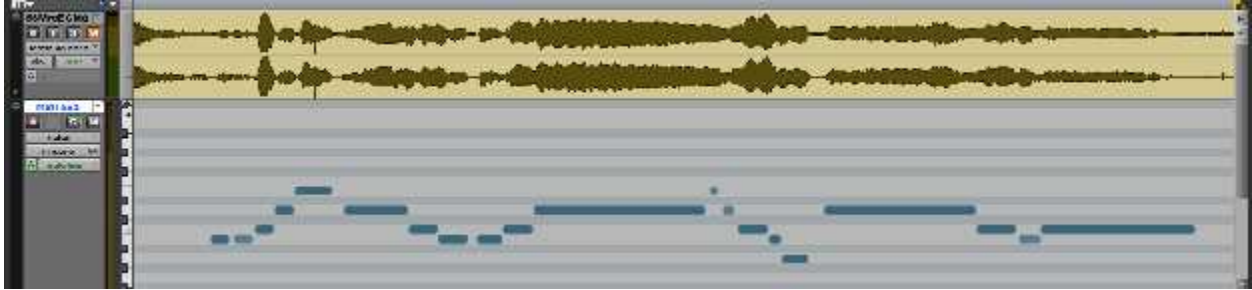
- El **Tercer tercio** es paralelo al primero.

56a. MURCIANA DE EL COJO DE MÁLAGA. EL COJO DE MÁLAGA. TERCIO 3



- En el **Cuarto tercio**, el desarrollo melódico transita entre los grados I y III con aparición puntual del IV. Cuando termina de articularse el verso en el grado III, hay un salto de cuarta justa ascendente del VII grado en el registro grave al III. Cierre en el II grado.

56a. MURCIANA DE EL COJO DE MÁLAGA. EL COJO DE MÁLAGA. TERCIO 4



- En el **Quinto tercio** tiene lugar una explosión melódica que se inicia con un salto de cuarta justa ascendente, sobre un “ay”, que se desarrolla de la siguiente manera: desde el III grado el cantador hace saltar la melodía hasta el VI, sobre el que se producen trinos para volver de nuevo al grado inicial, el III grado; desde ahí vuelve a subir hasta el VI y desciende por última vez al III, donde finaliza el ayeo. Con las primeras palabras del verso se inicia el molde melódico visto en el primer y tercer tercio, pero la cadencia no se dirige a I, sino que introduce la clásica escala ascendente que finaliza en el V> grado (en palabras de Rafael Chaves “subida tonal escalada linarense”. Ver capítulo “Tarantas”).

56a. MURCIANA DE EL COJO DE MÁLAGA. EL COJO DE MÁLAGA. TERCIO 5



- El **Sexto tercio** muestra un paralelismo melódico con el segundo en el arranque, pero el salto es de tercera mayor (no de cuarta). Con la primera sílaba de “Lavá”, aparece el grado V>, desde donde desciende al I.

56a. MURCIANA DE EL COJO DE MÁLAGA. EL COJO DE MÁLAGA. TERCIO 6



Hay quienes afirman (Ortega y Sixto M. Herrero, 2008) que no existe uno, sino dos tipos de murcianas flamencas, ambas registradas por el Cojo de Málaga: la primera y más conocida es la que acabamos de describir y la otra fue editada por primera vez en 1923, con el acompañamiento de Miguel Borrull, etiquetada como ‘taranta’ y con la copla “*Que me lo ha dao un molinero*” (Gramófono AE 956; 262.316). Rafael Chaves consigna este registro como taranta de Basilio 1¹⁶².

Nos parece importante apuntar que la primera grabación del esquema melódico de lo que Chaves llama taranta de Basilio 1 la hallamos en 1922, en la voz de Manuel Centeno, en cuyo registro aparece repetido dos veces el estilo, articulado en las coplas “*No me arrepiento,*

¹⁶² También la registró El Cojo con otras coplas, hasta en seis ocasiones: **1923**. Guitarra: Miguel Borrull. “*En mi gorra llevo el ancla*” (Gramófono AE 967; 262.323); “*Que me lo ha dao un molinero*” (Pathé 2.236). **1924**. Guitarra: Miguel Borrull. “*Yo no quisiera quererte*” (Gramófono AE 1.274; 262.401); Guitarra: Miguel Borrull + ¿Alfonso Aguilera? “*Que me lo ha dao un molinero*”. **1925**. Guitarra: Ramón Montoya. “*Nadie las sabe cantar*” (Regal RS 364). Hay versiones de Manuel Vallejo, de La Trinitaria, de Canario de Colmenar, La Minerita, José Cepero (¡que la registra trece veces!), La Niña del Patrocinio, Encarna Salmerón, El Cojo Luque y El Niño de Cañete. Pero destacamos los registros de Antonio Grau (“*Me lo dio a mí un molinerico*”, **1928**, Montoya. Gramófono AE-2.275) y del Chato de Valencia (“*Si yo no puedo tenerte*”, **1929**, Miguelito Borrull, Parlophon B-25.002) porque, como hemos dicho, los etiquetan como murciana (Chaves & Kliman 312-314).

mujer” y “*Por tu querer traicionero*” y secundado por el genial Manolo de Huelva (Odeón 101.053; SO 2.836). La razón por la que destacamos esta observación se halla en que el cantaor sevillano se distinguió (al igual que Vallejo) por su interpretación de tarantas de corte carolinense, como lo demuestran sus tempranos registros de la taranta de Los Genaros.

José F. Ortega analiza la versión que de este cante realizó Manuel Ávila, aduciendo que ganó en varias ocasiones el concurso del Festival de Las Minas de La Unión con esta taranta (ediciones de 1977, 1978 y 1980), que presentó como ‘murciana’. Aunque admite el musicólogo que este estilo puede ser considerado como una taranta más, se excusa concluyendo, no sin parte de razón, que lo mismo habría que decir de la práctica totalidad de los cantes mineros (244). En la discografía flamenca, este cante aparece etiquetado como ‘taranta’ en la mayoría de las ocasiones, exceptuando un registro de El Cojo de Málaga de 1924 (“*Yo no quisiera quererte*”. Gramófono AE 1.274; 262.401), otro de Antonio Grau (“*Me lo dio a mí un molinerico*”. Gramofono AE-2.275) y uno más de El Chato de Valencia (“*Si yo no puedo tenerte*”, Pharlophon B-25.002), en los que se titulan como ‘murcianas’. La denominación que sigue Manolo Ávila se apoya lógicamente en estas grabaciones, contraviniendo la titulación que en 1964 le diera Antonio Piñana: la de “taranta cante matriz”¹⁶³.

Andrés Salom (1982) duda del origen murciano de este cante y lo conecta con el fandango lucentino de la calle Rute, suponemos que por la copla recurrente y exclusiva en la que se suele alojar este cante y que impresionaran tanto El Cojo de Málaga como Manuel

¹⁶³ “*Me lo dio un minerico*” (Emi-Odeón 7EPL-14090). Más tarde, en **1968** también lo registra con la clásica copla “*En la gorrica llevo el ancla*” (Belter 52179); en **1970**, también con la copla “*En Cartagena naci*” (Hispavox HH 10-371) y por último en **1972**, “*De Cartagena a Almería*” (Triumph-Polydor 2496210).

Vallejo, en 1923: y 1926 respectivamente: “*Yo no quisiera quererte / Araceli a ti te llamaban, prima; / yo no quisiera quererte / ay, porque en las minas de Araceli / tuvo mi padre la muerte*”¹⁶⁴.

Pero lo cierto es que esta copla no hace referencia a la patrona de Lucena, sino a la Mina de Araceli, sita en La Carolina (Chaves y Kliman 309). Otra de las coplas que suele alojar frecuentemente la taranta que Chaves designa de Basilio 1 insiste en la mención de enclaves mineros jiennenses: “*Nadie las sabe cantar / las tarantas de Linares / nadie las sabe cantar, / que las cantan los mineros / cuando van a trabajar / a las minas de El Romero*”.

Así las cosas, a modo de recapitulación y en línea con lo que concluye Andrés Salom en definitiva encontramos principalmente tres tipos de cantes que se disputan el título de murcianas: la taranta propia de El Cojo de Málaga de 1921 (“*Échese usted al vaciaero*”); otra que registra el mismo cantaor en 1924, también así tituladas por Antonio Grau (1928) y El Chato de Valencia (1929) para la taranta de Basilio 1 y, por último, la murciana bailable que, según Salom (1982) fue estribillo en una “canción” de la Peñaranda (citado en Chaves y Kliman 209).

No incluiremos en este capítulo la taranta llamada “totanera” que dieron a conocer Pencho Cros y, más tarde Luis de Córdoba, como derivación de una supuesta ‘taranta murciana’. Rafael Chaves duda de su antigüedad porque alterna los tercios impares de la murciana de El Cojo de Málaga con los pares de la minera de La Unión. Comprueba además que dicha *totanera* es una versión de una taranta divulgada con anterioridad por Cobitos, quien la registra en los años sesenta con la guitarra de Vicente El Granaíno, el título de ‘Tarantas’ y las coplas “*Te llaman la totanera...*” (Belter 51.204) y “*Qué golpe de corazón*” (Gold GST-

¹⁶⁴ Manuel Vallejo. 1926. Guitarra: Miguel Borrull + ¿Alfonso Aguilera? “*Y yo no debo de quererte*” (Regal RS 332; K 292).

100)¹⁶⁵. La estructura melódica de este cante de Cobitos se corresponde con la de la taranta de Los Genaros en los tercios impares. La forma sencilla en que el cantaor jerezano afincado en Granada ejecuta dichos tercios refuerza la similitud existente entre la taranta de Los Genaros y la murciana del El Cojo. Hasta aquí, nos unimos al razonamiento de Rafael Chaves, pero no podemos secundarlo cuando afirma que deberíamos definir la murciana como taranta de El Grillo-El Sordo y como un cante de corte absolutamente linarense, al no disponer aún de datos firmes (Chaves y Kliman (210). Nos llama la atención además que cada vez que se hace alusión a la maestría de estos dos maestros linarenses se les anuncia como un tándem indisoluble que conserva, recrea y transmite las mismas líneas melódicas y los mismos modos interpretativos. Pero lo cierto es que Cobitos compartió muchas veces escenario junto a El Cojo de Málaga, razón por la cual el flamencólogo madrileño deduce que la versión de aquél arraigó en Murcia, aunque fuera Pencho Cros quien luego la popularizara con un alcance mayor. Él y también Luis de Córdoba, quien la aprende directamente de Cobitos, la difunden bajo el título de *totanera*, respondiendo por tanto tal denominación a un “fenómeno de flamenquización reciente” (Chaves y Kliman 212).

¹⁶⁵ El propio Cobitos asegura en una entrevista que grabó tarantas en pizarra (no sabemos si dicho estilo), pero aún no han sido halladas (Varela 1982: 29, citado en Chaves y Kliman 211).

3. Estudio empírico.

3.1. Objetivos y metodología.

3.1.1. Objetivos.

Objetivos principales

1. **VERIFICAR**, a través del análisis cualitativo y del cálculo matemático, la validez de los rasgos musicológicos que la literatura flamenca ha propuesto como determinantes del sistema mineras-tarantos, y **APORTAR** otras nuevas que refuercen la definición del mismo.
2. **DETERMINAR** las particularidades melódicas de las distintas submodalidades de mineras-tarantos, atendiendo a parámetros estrictamente musicológicos.
3. **DETECTAR** en el resto de tarantas no-mineras la presencia de las variables musicológicas halladas para el sistema de minera-taranto; evaluar el peso de dicha presencia en cada una de ellas y proponer su reclasificación.
4. **OBTENER**, a partir de los criterios musicológicos establecidos, una nueva clasificación del conjunto de cantes propuesto por la literatura flamenca como mineras-tarantos, que permita la desvinculación de los que no se ajustan a tales criterios, así como la adscripción de otros, excluidos en principio por dicha literatura.
5. **COMPROBAR** si alguna de las submodalidades tradicionales de mineras y tarantos manifiesta una mayor centralidad dentro del conjunto total y si ésta puede ser considerada o no como cante matriz, generador de otras variantes del cante minero.
6. **IDENTIFICAR** la estructura melódica folclórica concreta, generadora del grupo de cantes flamencos considerado como mineras-tarantos.

Partiendo de estos objetivos principales, contemplamos la consecución de otros logros, entre los que destacamos los siguientes:

Objetivos secundarios

1. Establecer relaciones musicológicas entre el grupo de mineras-tarantos y el resto de modalidades del canto minero: tarantas, murcianas, levanticas, cartageneras.
2. Proponer métodos y condiciones de trabajo que pudieran generalizarse los procedimientos de análisis que establezcamos al estudio de otros palos flamencos.
3. Sentar las bases estilísticas y metodológicas para estudiar el comportamiento melódico de la taranta minera en las diferentes generaciones de cantaores.
4. Superar las dificultades que las actuales circunstancias tecnológicas imponen en relación a la imposibilidad de procesar de manera óptima la pista de audio de las grabaciones primitivas, donde voz y guitarra forman una señal unitaria, cuyo procedimiento de separación aún presenta grandes imperfecciones. Queremos encontrar una tecnología que, con los recursos actuales, permita la transcripción de los cantos y el estudio del contorno y variables musicológicas en este tipo de estilos con acompañamiento.

El objetivo principal 1 merece una aclaración aparte. En algunas investigaciones anteriores a la nuestra, se han realizado notables esfuerzos en el hallazgo de las variables musicológicas de cada modalidad de canto minero, pero en ellas hemos detectado algunas deficiencias bien metodológicas, bien teóricas. Nuestro interés ha radicado pues en comprobar la validez de las variables musicológicas propuestas en la literatura flamenca actual para la definición del sistema minera-taranto y ampliarlas en la medida de lo posible, intentando aportar nuevos datos que ayuden a concretar aún más su definición.

En cuanto al objetivo principal 2, hallar la línea melódica fundamental de las distintas variedades de mineras-tarantos, atendiendo a parámetros estrictamente musicológicos,

supone neutralizar para tal efecto las cuestiones de orden literario, histórico o biográfico. Si fuera posible tal hallazgo se evitaría así incurrir en planteamientos localistas o basados en hipótesis de difícil -si no imposible- comprobación, como las filiaciones a 'fuentes' cantaoras más o menos probables. La consecución de este objetivo pudiera traer consigo un logro importante para la Flamencología como es la aproximación al establecimiento de una catalogación de cantes más objetiva y coherente. Esto no debe interpretarse de ninguna manera como una crítica o rechazo a la investigación no musicológica del Flamenco, que tan necesarias aportaciones ha hecho, hace y hará para el conocimiento integral del fenómeno. Pero sí sería quizá conveniente replantear la idoneidad de continuar aplicando conceptos literarios o biográficos a cuestiones de orden musicológico a la hora de consignar subestilos flamencos o al menos rechazar de plano aquéllos que se aplican de forma arbitraria.

También nos interesa comentar el Objetivo principal 4, puesto que algunos de los elementos integrantes de nuestro corpus son cantes folclóricos preflamencos (malagueñas murcianas, malagueña de la *Madrugá*) y fandangos abandolaos de la zona oriental de Andalucía (fandango de Dolores de la Huerta 1). La inclusión de dichos estilos en nuestro análisis responde a otros objetivos concretos: ratificar mediante el análisis musical que el cante más prototípico de las minas es hijo y no vecino del fandango, y definir de forma objetiva y constatable cuál es la relación entre la línea melódica básica de la taranta minera y sus antecedentes folclóricos.

Los objetivos complementarios suscitan también algunas cuestiones:

Objetivo secundario 4. Creemos que los procedimientos que obtengamos no deben servir solo para el análisis de nuestro corpus experimental, sino que puedan quedar a disposición de la comunidad científica para aplicarlos en otros estudios etnomusicológicos y, muy en

especial, a otros estudios sobre música flamenca. La consecución de nuestro objetivo complementario 4 dependerá en todo caso de la potencia que muestren nuestros procedimientos.

Finalmente, en relación a los objetivos principales, nos atenemos a la conclusión final de los estudios de Génesis García y José Luis Navarro, donde se afirma que la filiación de las tarantas es una tarea titánica, si no impracticable, y concluyen aduciendo que lo más acertado es establecer familias de tarantas atendiendo a sus afinidades musicológicas, que “serían las únicas coherentes para clasificar grupos de cantes” y que se hallan aún sin estudiar (García, 1993). En esta línea de pensamiento se halla también el objetivo secundario 3, donde el análisis de los registros sonoros primitivos nos permitirá observar el comportamiento de la línea melódica básica de la taranta minera a lo largo de un periodo concreto de su transmisión oral (las cuatro primeras décadas del siglo XX). Esperamos así adquirir mayor conciencia de los cambios producidos en cada una de sus variantes, respecto de su línea melódica fundamental. Pero el estudio no tiene por qué quedar cerrado en este periodo, y en un futuro podría ampliarse a las versiones que se han ido consolidando en torno a La Unión y en la discografía.

3.1.2. Metodología.

3.1.2.1. Descripción del corpus.

Pensamos que el muestreo elegido se adecua a las necesidades del estudio global de mineras y tarantos y que además es lo suficientemente representativo. Explicamos a continuación por qué.

Hemos escogido 168 grabaciones como corpus de prueba. Dichas grabaciones han sido extraídas todas, a excepción de dos, del DVD que acompaña la obra *Los Cantes Mineros a través de los registros de pizarra y cilindros*, de Rafael Chaves Arcos y Norman Paul Kliman; en concreto, de la Carpeta 2, llamada “Muestra de Estilos Mineros extractados”. En dicha carpeta se facilita una serie de estilos mineros, registrados en pizarra y cilindro, sin falsetas ni temple. Para facilitar la identificación de cada registro, hemos mantenido la misma numeración contenida en la carpeta original de Chaves y Kliman. El listado y las grabaciones en mp3 pueden ser consultados en el Anexo I. En las páginas 559-566 de la obra de Chaves y Kliman se encuentra la documentación completa de todos estos registros: nombre, año de grabación, guitarrista, casa discográfica y referencia matriz de la grabación.

Elegimos el corpus de esta obra por constituir el compendio más completo hasta ahora de cantes mineros de la discografía flamenca primitiva. Y aunque el interés de nuestra investigación se concentra en el grupo de mineras y tarantos, hemos creído necesario realizar un extenso trabajo previo y exploratorio que incluya la transcripción de todos los cantes del repertorio minero primitivo (contenido en el Anexo III) por dos motivos principales:

1. Por si hubiera alguna conexión interna con el grupo de cantes objeto de nuestro estudio.
2. Porque nos sirve de herramienta comparativa para reforzar la definición y caracterización de nuestro objeto de estudio.

Con ello perseguimos observar las implicaciones de las posibles “desviaciones” respecto del patrón melódico básico de la taranta minera; en qué consisten y cómo afectan al contorno. Es decir, nos ayuda a visualizar con mayor claridad los elementos comunes, imprescindibles, definatorios al fin, presentes en las diferentes interpretaciones de los estilos pertenecientes al grupo de mineras y tarantos, reforzando de este modo la relación de sus variables musicológicas.

También serán elementos integrantes de nuestro corpus algunos de los cantes folclóricos preflamencos que Chaves y Kliman incluyen en la Carpeta 1 del DVD que acompaña su obra. Consideramos que pueden contener información musical de relevancia para nuestro objeto de estudio. Se trata de los registros que contienen algunas malagueñas murcianas, y el fandango abandolao de Dolores de la Huerta 1:

1. Malagueña murciana 1. Intérprete: Sebastián Etcosta. 1904¹⁶⁶.
2. Malagueña murciana 2. Intérpretes: Amalia Molina¹⁶⁷, 1910 y Emilia Benito¹⁶⁸, 1920.

Por último, hemos considerado necesaria la inclusión en nuestro corpus de otros dos registros, no presentes en el DVD de la obra de Chaves y Kliman, que aunque fueron

¹⁶⁶ Guitarrista: desconocido. (Gramophone 62.684).

¹⁶⁷ Orquesta. (Víctor 67.118A)

¹⁶⁸ Con acompañamiento de orquesta (Gramófono A G 89).

impresionados en formato de vinilo, reproducen cantes folclóricos de una gran trascendencia para nuestro objeto de estudio:

1. La malagueña de *madrugá*, grabada por un agricultor de la pedanía murciana de Santa Cruz a finales de los años sesenta e impresionada en la *Magna Antología del Folklore musical de España, interpretada por el pueblo español* que dirigió el profesor Manuel García Matos¹⁶⁹.
2. Las *arrieras* de Dalías, registradas por el cantaor almeriense Manolo de la Ribera¹⁷⁰.

Cantes que guardan bastante parecido entre sí, y éstos a su vez, con la línea melódica básica de los cantes que nos proponemos estudiar. La intención es la de comprobar el uso compartido en el eje Almería-Jaén-Murcia de ciertos esquemas melódicos folclóricos y su centralidad con respecto a las diferentes submodalidades de mineras y tarantos flamencos.

3.1.2.2. Instrumentos.

De las melodías flamencas podemos extraer patrones melódicos y rítmicos. A nosotros nos interesa la estimación de la melodía predominante en las diferentes interpretaciones de un mismo estilo o subestilo. Por ello dedicaremos la parte fundamental de esta investigación al análisis musicológico de los cantes, a través del estudio de contornos melódicos y de variables musicológicas, comenzando por el uso de un sistema que permita una representación simbólica de la música: el formato MIDI (Musical Instrument Digital

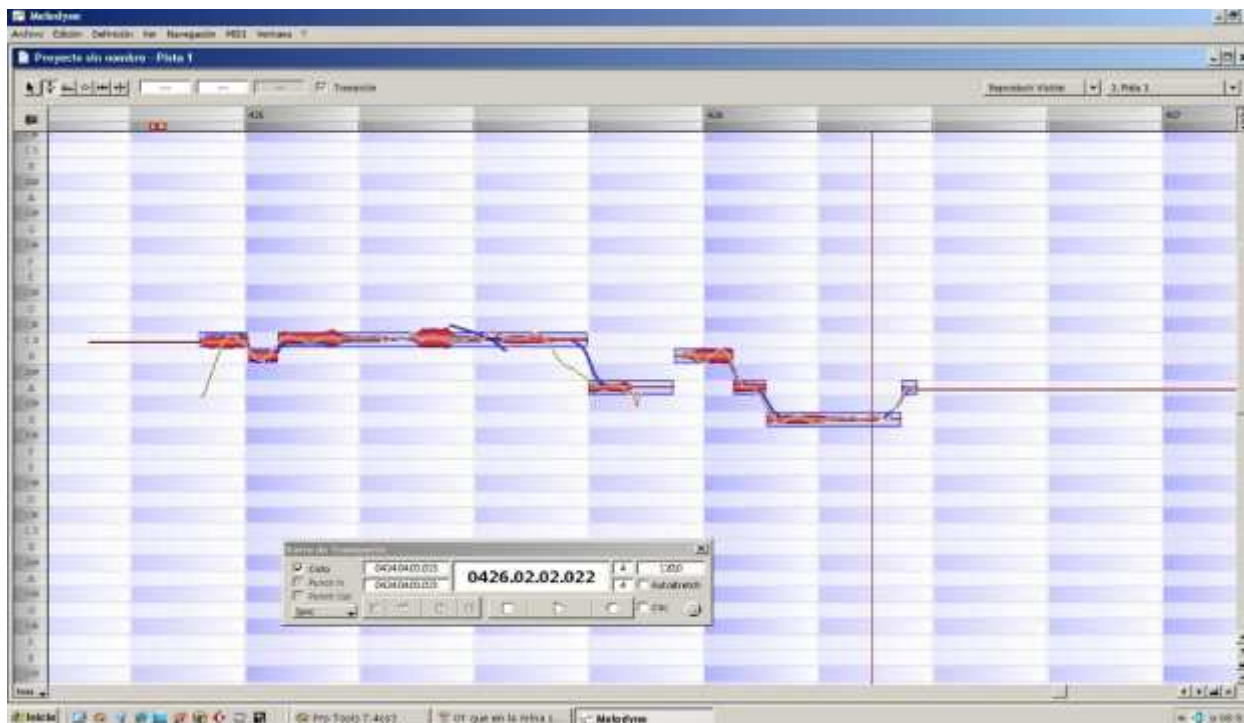
¹⁶⁹ Hispavox 7-99976-2, 1978. Vol. VIII, corte 30.

¹⁷⁰ “*Como mi mula no hay una*” (RCA scl 1-2452).

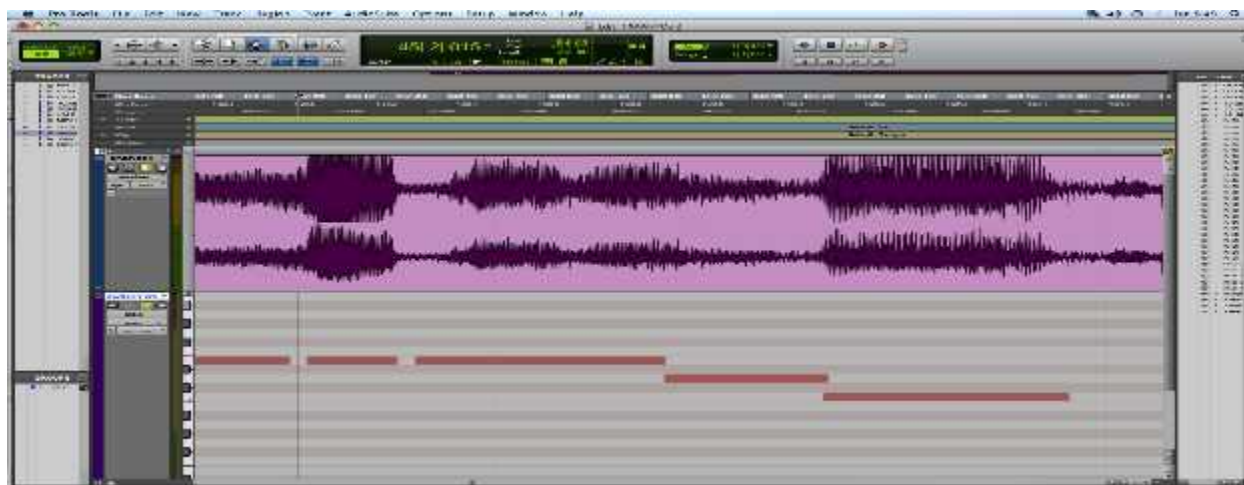
Interface), que es un lenguaje creado para comunicar datos de ejecución musical a través de instrumentos electrónicos¹⁷¹.

Programas como SMS TOOLS, PRO TOOLS o MELODYNE ofrecen una representación tonal y temporal del sonido que incluso supera el nivel de información dada en una partitura, pues de ésta sería imposible extraer, pongamos como ejemplo, la información del vibrato. La energía se extrae directamente de la señal de audio sin margen de error, descubriendo así las variaciones de dinámica, que muestran el comportamiento de la intensidad de la señal en el tiempo. Si a esto le sumamos los datos acopiados sobre el tono, es decir, si comparamos la frecuencia fundamental y la energía (intensidad), seremos capaces de segmentar las notas.

¹⁷¹ “Antes de la creación del MIDI la mayoría de los sintetizadores usaban el flujo de corriente eléctrica para controlar aspectos de la generación de sonido -altura, volumen inicial de la nota, duración, cambio de amplitud y timbre en el tiempo, etc.- Cada fabricante usaba, sin embargo, diferentes estándares eléctricos. MIDI fue la respuesta industrial a un mercado que demandaba compatibilidad de los instrumentos electrónicos. “Usando los extraordinarios avances de la década en tecnología digital, los instrumentos equipados con MIDI emplean microprocesadores para convertir acciones de ejecución (qué tecla se acciona, con qué velocidad, qué pedales están abajo, qué programa se usa, etc.) en un flujo de datos codificados digitalmente”. (Davis and Jones, 1989: 371)



Melodyne. Voz del cantar Manuel Romero: *“Ay, darme la espuela”*



Representación del formato MIDI en un piano-roll (Pro Tools)

No obstante, una de las limitaciones que hasta ahora han presentado estos softwares se halla en la incapacidad de separar la melodía del vocalista en señales ya mezcladas. Esto es, en las grabaciones primitivas no hay discriminación de pistas de audio y es por tanto imposible en nuestro caso obtener la señal del cantar de forma independiente a la del

guitarrista. Y aunque en la actualidad es grande el empeño puesto por parte de ingenieros informáticos en la elaboración de programas que realicen de manera automática la separación de las pistas instrumentales de las vocales (Celemony-Melodyne, WIDI, etc.), aún no se ha alcanzado un nivel óptimo de rendimiento y los resultados suelen presentar grandes errores.

Para salvar este obstáculo, es preciso realizar una notación en formato MIDI de cada una de las notas que emite el intérprete en el registro. Y aunque ello implica iniciar nuestra investigación desde un punto de partida que a veces corre el riesgo de contener cierta dosis de subjetividad, la operación es de la misma naturaleza que la que realiza un músico experto al realizar una transcripción musical en pentagrama.

En nuestra investigación se ha adoptado el programa Pro Tools¹⁰ para la transcripción musical a formato MIDI.

Una dificultad secundaria que debemos superar es la que tiene que ver con el variado número de tonalidades en la que se ejecutan los estilos flamencos en la discografía. Para poder analizar los posibles paralelismos melódicos entre los cantes debemos previamente transportar todas las notaciones MIDI al mismo tono. Al ser de este modo normalizadas, podemos comenzar a comparar unos con otros los contornos melódicos de las frases musicales de cada cante.

La extracción de características musicológicas de las piezas en formato MIDI se ha hecho mediante scripts originales realizados en MatLab R2015a. Para el análisis estadístico de los datos, se ha empleado el programa SPSS, versión 22.

3.1.2.3. Procedimientos.

Partiendo de la señal de audio de los registros sonoros existentes, podemos obtener la descripción melódica como paso previo al estudio de sus contornos y variables musicológicas. Así pues, sirviéndonos de los programas informáticos pertinentes, el procedimiento a seguir es el siguiente. En primer lugar, segmentaremos la señal de audio atendiendo a las variaciones de frecuencia¹⁷² y amplitud, que son parámetros básicos del sonido denominados *descriptores de bajo nivel*. En segundo lugar, atenderemos a los *descriptores de alto nivel* pues son los que nos proporcionarán información más precisa sobre el comportamiento de cada uno de los segmentos (Gómez et al. 2008). No obstante, en nuestro caso se analizarán cada uno de los segmentos sólo en función de aquellos *descriptores de alto nivel* que resulten de utilidad para nuestro estudio como la altura tonal, la duración y el intervalo, no tanto, el vibrato y la intensidad.

El comportamiento de los sonidos en su dimensión temporal es un factor importante para la segmentación de notas porque una nota puede contener vibratos (fluctuaciones de la afinación), modificando el tono de dicha nota desde un punto de vista físico; no obstante, en el análisis musical no dejará de ser la misma nota, pero con vibrato. Por lo tanto, no debemos tener en cuenta las variaciones que no son notas, como el vibrato o el trémolo, especialmente cuando segmentamos la voz cantada (Herrera & Bonada 1998. Rossignol 2000).

Los pasos a seguir en el análisis de nuestro objeto de estudio son los siguientes:

PASO 1: Transcripción formalizada de cada cante en lenguaje MIDI.

¹⁷² Los términos físicos del sonido son frecuencia y amplitud. Los términos psicoacústicos análogos serían tono e intensidad (volumen), respectivamente.

PASO 2: Análisis musicológico cualitativo para cada uno de los cantes, tercio a tercio.

PASO 3: Análisis computacional de grupos de cantes.

En nuestra metodología están implicadas tareas como la conversión de la señal acústica y la estadística. Es decir, a partir de la representación temporal y frecuencial de las voces flamencas, nos serviremos de diversos sistemas de codificación simbólica para representar y estudiar cada tercio o frase musical de un estilo dado, con objeto de elaborar un índice de datos cuantitativos en relación a la melodía. Este índice nos permitirá obtener al final, de manera estadística, inferencias que nos ayuden a verificar algunas hipótesis, al tiempo que susciten nuevos cuestionamientos para futuras investigaciones. Pondremos una especial atención al juicio valorativo de los datos extraídos del análisis matemático e informático que se ha realizado con distintos algoritmos y herramientas tecnológicas (programas MatLab y SPSS 22).

PASO 1: Transcripción formalizada de cada cante en lenguaje MIDI.

Antes de abordar la exploración de los cantes, es necesario proceder al proceso de segmentación de los audios. El primer paso consiste obviamente en importar los 168 registros que forman nuestro corpus a un software que trabaja simultáneamente con audio y con MIDI, como es PRO TOOLS10. Posteriormente, mediante un procedimiento auditivo perceptivo realizado por un músico profesional, se van detectando las notas del cante una a una¹⁷³. Este

¹⁷³ La notación MIDI ha sido realizada por un especialista en la materia, Maxi Ramírez, músico y técnico de sonido.

procedimiento a priori complejo, se favorece de las técnicas modernas de edición digital, mediante las cuales el músico puede separar las notas y reproducirlas a distintas velocidades, con el fin de asegurarse de que no ocurran errores de percepción; en ciertos casos es posible incluso detectar automáticamente la afinación exacta de una línea melódica con la ayuda de ciertos plugins (Melodyne, Autotune, ect.) desarrollados para este propósito.

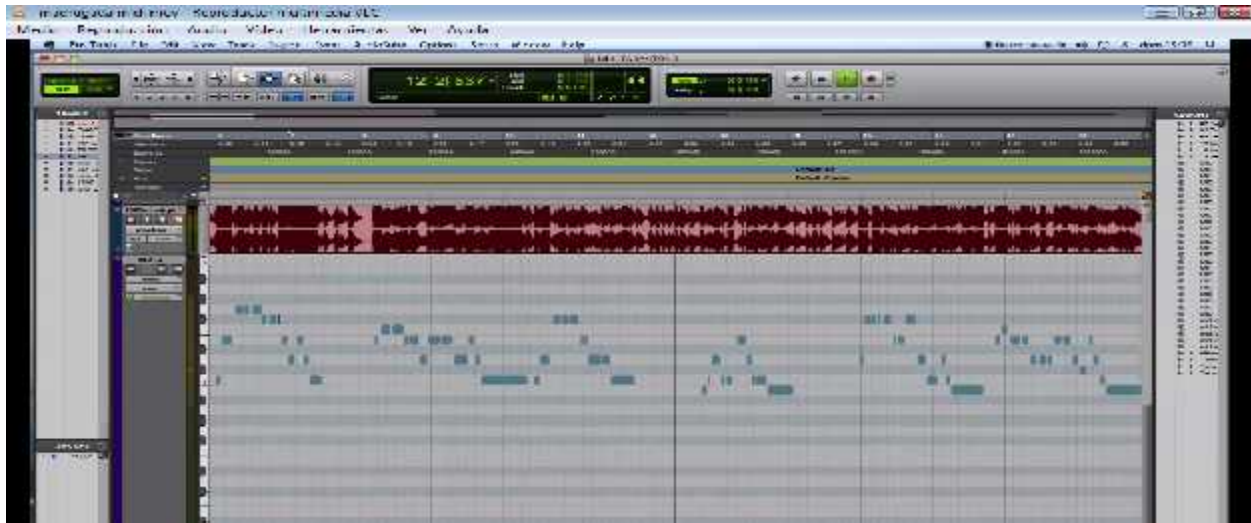
Por último, tras la detección, el músico escribe la nota correspondiente con la duración exacta, según el audio que está situado en la misma línea temporal que el MIDI.

Con el objeto de dotar a nuestra transcripción del mayor rigor y precisión posibles, se ha tratado de transcribir las notas de manera detallada y lo más fielmente posible, manteniendo todas las notas de adorno pero excluyendo los vibratos de la voz y las breves notas de apoyatura originadas por un ataque poco limpio, especialmente al comienzo de las frases. La música flamenca llevada a pentagrama entraña no pocas dificultades, puesto que ciertos detalles melódicos suelen quedar a menudo fuera de la notación. La simplificación de partituras y la adopción de convenciones orientativas es un procedimiento frecuente en la literatura musicológica flamenca y su objeto es el de facilitar la percepción del contorno melódico de los cantes (Navarro y Iino 1989, Ortega 2011). Nosotros, en consonancia con la literatura internacional de estudios computacionales, no hemos seguido esta opción. Los sistemas informáticos, a diferencia del cerebro humano, presentan grandes dificultades a la hora de reconocer un patrón melódico dentro de una pieza donde exista profusión de ornamentación, y por consiguiente, pueden introducir datos inciertos en un cálculo automático. Es por ello que en el procesamiento de los cantes flamencos, los melismas resultan en principio irrelevantes para definir dicho contorno, en especial, las notas breves que emite el cantaor alrededor de una fundamental. Sin embargo, la eliminación de buena

parte de la ornamentación es una operación que incorpora aún mayor grado de subjetividad a la notación. Y por ello, hemos decidido finalmente, en detrimento del análisis matemático, mantener intacta la ornamentación melismática y desistir de simplificar la notación. Insistimos en que buscamos el mayor grado de objetividad posible en la descripción del contorno melódico y de sus variables musicológicas. Y esto no se consigue eliminando u omitiendo datos contenidos en los registros sonoros. Por poner un solo ejemplo, si suprimiéramos los adornos melismáticos de una taranta determinada ejecutada por Pepe Marchena, obtendríamos como resultado un contorno melódico en cierto modo falsificado y artificial; desfigurado por nuestra voluntad. Estaríamos borrando por arte de magia una de los posibles diseños que puede adoptar el patrón melódico básico que Pepe Marchena quiere reproducir. Ello no obsta a que, una vez se tenga la transcripción fiel de un cante, se busque en ella y se identifiquen, en un segundo momento, los elementos relevantes propios de su estructura melódica básica. Dichas estructuras básicas serán después los patrones melódicos que permitirán la eficaz comparación entre cantes y entre estilos.

A continuación, hemos creído necesario realizar una revisión exhaustiva del procesamiento de cada fichero MIDI. Su adecuación ha sido constatada hasta en tres ocasiones y han intervenido tres personas en el control de calidad: el profesor D. Joaquín Mora, el músico y técnico de sonido, Maxi Ramírez, y por la propia autora de esta tesis. Dichas revisiones se han realizado de forma demorada en el tiempo, de manera que influya lo menos posible el efecto de la primera impresión y los criterios de transcripción sean más estables. De este modo, se han corregido los errores detectados antes de proceder al análisis definitivo. La fiabilidad de las transcripciones puede ser contrastada con futuras

transcripciones independientes. También pueden ser comparadas, al menos algunas de ellas, con las partituras editadas en investigaciones anteriores de musicólogos expertos.



Transcripción MIDI detallada

A diferencia de las partituras tradicionales, en las representaciones gráficas del sonido no disponemos de corcheas, semicorcheas, etc., sino de una serie jerárquica de pulsos, donde cada uno de ellos define un nivel métrico. Es decir, los aspectos rítmicos explícitos en una partitura se hallan de manera implícita en una señal de audio. Los estilos que esta investigación se propone analizar son considerados, en general, como cantes libres, aunque a veces nos hallemos ante registros de tarantas bien en su forma primitiva de malagueña o cante abandolao (3/4), bien en su expresión moderna de taranto con base de zambra (4/4). El estudio de los patrones rítmicos no es el objeto de nuestro de la presente tesis, centrada en aspectos melódicos.

En el piano-roll de Pro Tools las líneas de las notas son más o menos largas, según el tiempo de duración de cada una. La representación gráfica está efectivamente afectada por el tiempo, pero la información que se genera respecto a las duraciones no serán tomadas en cuenta, salvo como variable ilustrativa en algunos cálculos estadísticos.

En el siguiente paso, nuestro objetivo es el de posibilitar la comparación. Ya anotamos en el apartado anterior que en las diversas interpretaciones de un estilo flamenco siempre hallaremos un número elevado de tonalidades, pues dependen de la tesitura de cada cantaor. En este sentido, se hace necesario transportar todos los cantes de la muestra a una misma tonalidad; es preciso normalizar las notas en este sentido, de manera que la representación melódica sea fácilmente comparable. En nuestro caso, ya que el registro de la malagueña de la *madrugá* de la Antología del profesor García Matos -cante de referencia central en nuestra investigación- está en *Si frigio*, el resto se transporta a ese mismo modo, subiendo o bajando los tonos o semitonos necesarios en cada uno de los registros. Así, transponemos las partituras para que todas tengan una nota final común, pues la nota de caída posee un valor equivalente a la nota tónica en los sistemas tonales¹⁷⁴.



MIDI Tercio 1. Tono original-Taranto de Pepe Pinto

¹⁷⁴ El *Si frigio*, propio de granadinas y tarantas anteriores a la innovación de Ramón Montoya, es además uno de los “modos históricos” de las tarantas y tan sencillo de leer como el modo de *Mi frigio*.



MIDI tercio 1- Tono transportado- Taranto de Pepe Pinto¹⁷⁵

El Anexo II contiene las imágenes Pro Tools de las transcripciones al formato MIDI de cada uno de los tercios de los cantos incluidos en el Anexo I. Se han transcrito 1.008 tercios, correspondientes a 168 cantes.

PASO 2: Análisis musicológico cualitativo para cada uno de los cantes, tercio a tercio.

El objeto de este procedimiento es el de obtener una serie de rasgos musicológicos que ayuden a definir el sistema de mineras y tarantos y determinar su alcance en otros grupos de cantes mineros. Este paso de nuestro análisis se subdivide en tres etapas:

1. Observación y anotación: detección de rasgos musicológicos de cada tercio de los cantes del corpus.

¹⁷⁵ Aplicamos un desfase vertical para ajustar todos los cantes a la misma tonalidad.

2. Sistematización: los rasgos musicológicos deben ser identificados atendiendo a frecuencia con la que aparecen y teniendo en cuenta asimismo la condición multiforme de algunos de ellos.
 - 2.2. Por un lado, debe confirmarse la relevancia de dicho rasgo estadísticamente, de manera que se manifieste su presencia en un porcentaje significativo de cantes. Este procedimiento suele sugerir finalmente una jerarquía de rasgos musicológicos; establece un orden de importancia en función de su peso en el muestreo general.
 - 2.3. Por otro, la detección de los rasgos se efectúa adoptando un criterio metodológico de flexibilidad, pues en el cante flamenco no podemos hablar de similitudes exactas. La flexibilidad como criterio metodológico deviene de la naturaleza misma de la música flamenca: su condición de “sistema abierto” de reglas o pautas musicológicas que se cumplen de manera incompleta o expandida (ampliada o adornada), según el intérprete. De este modo, los rasgos musicológicos pueden presentarse con apariencia multiforme. Por ello, pondremos un cuidado especial en atender a grados de similitud, más que a similitudes exactas.

En el estudio musicológico cualitativo de cada cante de nuestro corpus, hemos tratado de identificar el contorno melódico de cada tercio y se ha observado, extraído y confirmado la presencia de particularidades musicológicas en los tramos o segmentos que componen cada frase melódica: arranque, desarrollo y cadencia (o cierre). Esta es una estrategia de análisis ya adoptada en investigaciones anteriores a la nuestra, aunque aplicada a un número menor

de registros representativos de cada subestilo y débilmente ajustada al mencionado criterio de flexibilidad (Ortega 2011). Se trata de identificar variables musicológicas tales como:

1. El grado en el que se sitúan los ejes melódicos o cuerdas de recitado.
2. El número y tipo de relaciones interválicas presentes: por grados conjuntos o por saltos.
3. Los giros, fórmulas o configuraciones melódicas que se repiten de manera sistemática a lo largo del recorrido melódico de cada tercio.
4. La nota más aguda del tercio; su techo melódico.
5. Cesuras internas (o semicadencias) y ligados entre tercios.
6. El número de notas que determinan la longitud de un tercio.
7. El grado sobre el que descansa la caída final del tercio.
8. Aspectos relevantes de la estructura literaria. Sólo cuando éstos inciden en la estructura melódica del tercio.

A partir de la detección de los fenómenos musicológicos presentes en cada uno de los tercios se ha procedido a su evaluación comparativa, tanto a nivel intracante como intercante. La evaluación comparativa se desdobra en niveles y subniveles:

1. Nivel intracante: tomando cada registro de forma aislada.
2. Nivel intercante:
 - 2.1. Subnivel intercante 1: Paralelismos melódicos entre las diferentes versiones (o registros) de un mismo subestilo. Aquí se ha tratado de valorar el nivel de proximidad que muestran las diferentes versiones propuestas por Chaves y Kliman como representativas de un subestilo concreto.

- 2.2. Subnivel intercante 2: Paralelismos melódicos entre subestilos distintos: este nivel trata de establecer e identificar las relaciones o “contaminaciones” que se producen entre todos los subestilos mineros transcritos en MIDI de la muestra, presentes en el Anexo II (pertenecientes a grupos de tarantas, cartageneras, levanticas, murcianas, mineras o tarantos).

La sistematización de todos los fenómenos musicológicos hallados nos permitirá establecer una clasificación de subestilos atendiendo exclusivamente a su contenido melódico, siguiendo un criterio flexible de similitud melódica, de manera que cada subestilo quede adscrito a la categoría o modalidad de cante que le corresponde sin atender a parámetros historiográficos, cronológicos ni estéticos.

El análisis cante a cante y tercio a tercio tiene como consecuencia la identificación de patrones melódicos y estructuras relevantes, que obliga a revisar de nuevo toda la muestra para confirmar la presencia de estas estructuras en cada caso. De acuerdo con lo anterior, en nuestro trabajo de investigación se procede, tras el análisis de las transcripciones detalladas, a marcar en color aquellas notas musicales de las transcripciones MIDI que forman parte de las estructuras básicas encontradas.

PASO 3: Análisis computacional de grupos de cantes.

De acuerdo con el objetivo de esta tesis, el estudio de cada cante deber ser completado con un análisis computacional que sirva de contrapeso al análisis cualitativo ya realizado en cada uno de los cantes tercio a tercio y que ofrezca las máximas garantías de objetividad.

Se trata de un análisis diferente al cualitativo pero convergente con él, pues partiendo de datos, propósitos y estrategias distintas, permite la validación de algunas de las hipótesis planteadas. En el caso del análisis estadístico, se examinan grupos de cantes (mineras, tarantos y tarantas) para contrastar sus resultados a su vez con los de otros grupos (murcianas, levanticas y cartageneras).

Los grupos de cantes propuestos en esta tesis están caracterizados según los valores que adquieren cada uno de sus componentes. De manera que ha sido necesario determinar un número de variables musicológicas, presentes en la literatura científica (Eerola y Toiviainen, 2004 a y b. Mora, 2012), y calculadas exclusivamente por programas computerizados. Los pasos a seguir análisis en el análisis computacional de las variables se exponen con mayor rigor de detalle en el apartado correspondiente del capítulo de Resultados:

1. Análisis descriptivo de cada una de las variables definidas.
2. Examen de cada variable, para determinar cuáles de ellas se retienen para los análisis posteriores.
3. En el caso de las variables numéricas, realizar un contraste de medias entre modalidades de cantes o medias grupales, por medio de un análisis de varianza de una vía. En el caso de encontrarse diferencias significativas, se examinan las pruebas *post hoc* para localizar entre qué submuestras se encuentran estas diferencias.
4. Repetición de estos análisis solo para las modalidades de cante seleccionadas en el análisis cualitativo de cantes tercio a tercio.

5. En el caso de variables nominales, se evalúa la independencia entre los grupos mediante pruebas basadas en Ji cuadrado.

De esta manera, se realizan análisis estadísticos a partir de las variables musicológicas. Previamente se analiza cada cante en formato MIDI con un programa MatLab. Los valores obtenidos se procesan con SPSS 22 con un triple propósito:

- a) Obtener unos estadísticos descriptivos que expliquen el comportamiento de cada variante.
- b) Contrastar si cada grupo definido pertenece o no a la misma población de la que se extraen los grupos con los que se comparan.
- c) Identificar clústeres de cante, a partir de las variables definidas y con independencia del análisis de contornos melódico realizado.

La última fase del trabajo consiste en cruzar la información del análisis de contornos melódicos, cualitativo y subjetivo (lo que no quiere decir arbitrario) con el análisis de variables, cuantitativo, computacional desde la obtención de datos a la salida de resultados, y con la única e imprescindible intervención humana en el diseño y la interpretación. De ese cruce de información saldrá la confirmación de algunas hipótesis, el rechazo o la matización de otras y nuevas preguntas que deberán abordarse en futuras investigaciones.

3.2. Resultados.

3.2.1. Análisis musicológico cualitativo por tercios de mineras y tarantos

3.2.1.1. Introducción.

En este capítulo, hemos seleccionado, para su análisis musicológico, todos los registros consignados como mineras y tarantos en el corpus de la obra de Rafael Chaves y Paul Kliman, *Los cantes mineros a través de los registros de pizarra y cilindros*¹⁷⁶. Aparte de dichos registros, también hemos escogido de dicha obra otros cuya catalogación como tarantas, pensamos, debería ser revisada y objeto de reformulación.

No pretendemos de ningún modo modificar la nomenclatura actual de los cantes mineros. Pero de sobra es sabido que ésta no coincide con la histórica y que, en muchos casos, ni siquiera se aviene a la verdadera naturaleza de los cantes (caso de la cartagenera de Chacón, como ejemplo entre otros muchos). Nos proponemos en cambio demostrar que los criterios adoptados que han sido establecidas hasta ahora como herramientas definitorias del sistema de mineras y tarantos es, a pesar de los grandes logros obtenidos, aún insuficiente y presenta carencias y lagunas que son el caldo de cultivo para el error y la imprecisión.

Nuestro objetivo consiste en recabar, mediante la observación detallada y rigurosa, el mayor número posible de rasgos musicológicos que se repitan sistemáticamente en el corpus de cantes dado. Queremos extraer parámetros, a través de lo que nos dice el comportamiento de cada cante, evitando siempre la aplicación a priori de conceptos preconcebidos acerca de su supuesta identidad. Intentaremos reunir, en definitiva, los elementos necesarios que permitan el reajuste de aquellas denominaciones y clasificación de los cantes que, en las

¹⁷⁶ Hemos mantenido incluso la misma numeración de los registros ofrecida por sus autores.

últimas investigaciones sobre el flamenco de las minas, hayan sido planteadas desde un terreno resbaladizo, esto es, a partir de criterios inestables o poco rigurosos. Nuestro interés radica pues en sumar, contribuir a la mejora de ese sistema de pautas que, gracias a la investigación musicológica, poco a poco se va perfilando con mayor precisión y justeza, eliminando lo ineficaz y tratando de aportar nuevas herramientas útiles para la clasificación.

Antes de comenzar con el examen analítico de cada uno de estos registros, recordamos que los rasgos musicológicos generales de mineras y tarantos establecidos por José F. Ortega y Rafael Chaves/Paul Kliman han sido señalados y comentados anteriormente en los capítulos correspondientes. Las pautas musicológicas que resulten de nuestra propia investigación serán enumeradas en el apartado dedicado a la conclusión final. Nos caben dudas sobre algunas de las variables que la flamencología ha utilizado para clasificar un cante como minera, taranto o taranta. Nos proponemos contrastarlas con nuestro estudio, y hacer propuestas en el sentido de mantenerlas o sustituirlas por otras más decisivas. Algunas de dichas variables son:

1. El orden exacto de exposición de los versos de la copla.
2. La longitud de los tercios.
3. El grado en el que descansa la cadencia o cierre final de los tercios pares.
4. La ligazón de los tercios; se trata de una variable tradicionalmente considerada en los estudios flamencos para la clasificación de distintos palos, y no sólo los mineros.
5. La proximidad melódica “exacta” del cuarto tercio a su análogo en la taranta de La Gabriela o en la malagueña de El Canario. Algunos

estudiosos consideran que estos tercios deben coincidir incluso en la nota más aguda.

6. La adición o no en el quinto tercio de la secuencia ascendente final, que Rafael Chaves denomina “apéndice tonal linarense”. Tanto él como Ortega lo consideran propio y exclusivo de la ‘taranta’.

Aparte de verificar el papel de estas variables, esperamos realizar nuevos hallazgos que nos ayuden a comprender mejor la estructura interna y peculiaridades musicológicas de este sistema de cantes mineros.

A través de la observación y análisis melódico de nuestras transcripciones musicales en lenguaje simbólico (transcripción MIDI), trataremos de extraer esquemas que se repitan de modo sistemático en las diferentes versiones, tercio a tercio. En cada una de las exploraciones de las submodalidades de mineras y tarantos propuestas por Chaves se efectuará un análisis “intracante”, tomando cada registro de forma aislada, y un análisis “intercante”, cuando comparamos diferentes versiones de la misma submodalidad.

Afirma José F. Ortega que la personalización de las mineras y tarantos la realiza el intérprete principalmente en el tramo inicial de los tercios impares. Deja en principio el cantaor intactas el resto de reglas musicológicas definitorias del estilo. De este modo, el arranque, la cuerda de recitado o eje melódico y la nota más aguda de estos tercios fluctuarán según las versiones. Por ello, no pueden ser considerados el arranque, el eje y la nota más aguda de los tercios impares como variables propias del sistema. Sin embargo, pretendemos señalar en nuestro estudio la importancia que tienen ciertas personalizaciones o variaciones creativas de los rasgos que sí son preceptivos, principales o invariables. Es decir, algunos cantaores se atreven a modificar las reglas más tradicionales del sistema minea/taranto, como

a la caída o cadencia final preceptiva de los tercios impares en los grados IV-III-II; al paralelismo melódico entre dichos tercios; al eje melódico característico del segundo tercio; a la línea melódica más frecuente del cuarto tercio, ... etc.

Sistematizar dichas personalizaciones puede resultar una tarea puede que imposible, en principio, pues casi cada una de las interpretaciones de una minera o taranto depende de las facultades, de las características silábicas y rítmicas de la letra o copla elegida, y finalmente de la intención creativa del artista. No obstante, Chaves demuestra en más de una ocasión que ciertas cadencias o tramos melódicos (ciertos grupos de notas) han fijado y reforzado su contorno melódico definitorio básico a través de la transmisión oral. Se han convertido en diseños revisitados por generaciones posteriores de cantaores. Y aunque algunos de estos subestilos no están en boga hoy día y es raro hallarlos en el repertorio de los cantaores flamencos actuales (de hecho, la mayoría de ellos han optado por crear sus propios diseños de cadencias personales en su interpretación de mineras y tarantos), el conjunto de registros del corpus en cilindro de cera y placa de pizarra demuestra que tuvieron continuidad y gran éxito entre los artistas de principios del siglo XX.

Aquí radica otro de nuestros objetivos: verificar esta circunstancia y revelar la lógica interna de estas transformaciones personales creativas que, sin embargo, no desvirtúan la esencia del estilo en cuestión.

No entraremos a discutir en este capítulo si la etiquetación o filiación propuesta por Rafael Chaves para estos subestilos es correcta, o no, desde el punto de vista biográfico o histórico. Se trata el nuestro de un apartado estrictamente musicológico, pero dado que nuestro corpus está basado en el de su investigación, en pos de un mejor entendimiento

mantendremos la nomenclatura en ella propuesta y sólo discutiremos sobre la idoneidad de clasificarlos como minera, como taranto o como taranta.

No vamos a considerar tampoco como característica musicológica el “ritmo cadencial interno” que Chaves y Kliman contemplan como definitorio de mineras (156). Los ficheros MIDI, que son la base de nuestro trabajo, no recogen bien esta característica.

Recordamos también que tanto José F. Ortega, como Chaves, juzgan que la diferencia entre la minera y el taranto no está en el ámbito melódico, pues comparten gran similitud, sino en el interpretativo, porque el taranto es sutilmente más tosco, brusco o “viril” (Ortega 269) y más recortado en sus tercios. Por ello, entre las variables que consideraremos, hemos anotado el recuento del número de notas cuando el análisis del subestilo en cuestión así lo requiera.

Por último, queremos advertir que apenas si entrará en nuestro estudio la descripción del sexto tercio de las mineras y tarantos de este corpus. A nuestro juicio, exceptuando el arranque y la caída del mismo, el resto de la frase musical es de todas la que componen el género, la que más libertad expresiva ofrece y no suele constituir un elemento de comparación fiable y susceptible de análisis sistemático. La mayoría de las veces el tercio final es un evocación al segundo; muestra cierto paralelismo en su arranque y cuerda de recitado. Pero, como decimos, el tramo final es casi el coto más privado y personal del artista flamenco, mucho más que una estructura peculiar de cada cante.

Este capítulo se estructura en cuatro grandes apartados:

1. *Mineras y Tarantos*; donde se efectúa el estudio sistemático de los registros así consignados por Chaves y Kliman.

2. *Mineras que llaman Tarantas*; apartado que incluye la exploración de aquellos cantes catalogados por Chaves como tarantas, pero que precisan ser estudiados como mineras a tenor de sus características musicológicas.
3. *La "Media Minera"*; aquí se procede a la identificación de tarantas que muestran un número considerable de elementos propios de la minera, pero cuya entidad no es lo suficientemente significativa como para excluir su consideración como taranta.
4. Conclusiones del análisis musicológico.

Pasamos a comentar brevemente el contenido de los apartados 1, 2, 3 y 5.

Mineras y tarantos.

José F. Ortega (o. c.) estudia por separado las mineras y los tarantos. Chaves y Kliman, en cambio, los agrupan en un mismo conjunto por entender que forman un mismo cuerpo musical y sus diferencias son accidentales. Seguimos, en principio, este último criterio, por coherencia con la obra de la que depende nuestro corpus y cuyos análisis siempre tomamos en consideración.

Dadas las relaciones entre la minera de El Niño de El Genil y la taranta atribuida al mismo artista, nos ha parecido oportuno trasladar aquí el estudio de dicha taranta. Creemos que eso beneficia a la claridad del análisis.

1. Minera de Pedro El Morato.
2. Minera de El Pajarito.
3. Minera de El Bacalao.
4. Minera de El Penene de Linares.
5. Minera de Basilio.

6. Taranto de Pedro El Morato.
7. Taranto de El Pajarito.
8. Taranto de Manuel Torre.

Mineras que llaman ‘tarantas’.

Somos plenamente conscientes de la dificultad de ir contra corriente de la nomenclatura que se ha extendido entre artistas, aficionados e investigadores. Pero aun así, si tan imperiosa es la necesidad que denuncian autores como José Luis Navarro y Génesis García de clasificar los cantes mineros atendiendo exclusivamente a su melodía, no podemos renunciar a esta tarea. Los registros que analizamos a continuación son mineras, según sus parámetros musicales, a pesar de los adornos melismáticos y de la longitud de sus tercios:

1. Taranta de El Niño de El Genil.
 - 1.1. Minera de El Niño de El Genil vs. Taranta de El Niño de El Genil.
2. Taranta de El Tonto de Linares.
3. Taranta de Basilio 2.
4. Taranta de Manuel Vallejo 1.
5. Taranta de El Vagonero.
6. Taranta de Manuel Escacena 3.
7. Taranta de El Niño de Marchena 2.

La “media minera”.

El apartado que ahora nos ocupa versa sobre el análisis exhaustivo de aquellas tarantas, cuya factura es, en mayor o menor proporción, deudora de la estructura musical objeto de esta tesis doctoral: la minera. Hemos tenido a bien rebautizarlas como “Medias

Mineras” siguiendo la misma lógica que el cantaor Don Antonio Chacón empleó para denominar a su recreación personal de un fandango granadino como “Media Granaína”. El investigador José Luis Navarro, en su obra *Cantes y bailes de Granada*, nos da las claves de la aparición de tal titulación, así como de las causas de la posterior confusión y trastoque con el de “Granaína”:

Chacón registró este cante en varias ocasiones. Le llamó “media granaína” porque, evidentemente, no era una “granadina”, pero tenía muchas cosas de la “granadina”, era casi una “granadina”, era “media granadina”. Pudo ser una denominación poco afortunada, pero, desde luego, nunca tuvo este término el más mínimo sentido infravalorativo. (...) Después (...) se trastocaron las denominaciones de los cantes que Chacón dedicó a la provincia nazarí. Lo que Chacón llamó “media granadina” hoy se conoce y nombra por “granaína” y consecuentemente, su “granadina” se etiqueta como “media granaína”. Parece ser que este cambio de denominaciones se había empezado a producir antes de 1929, año en que muere Antonio Chacón. Nos lo confirma una pluma contemporánea, la del novelista Eduardo M. del Portillo. (...) Portillo culpa, entre otros, precisamente a Cepero de esta inexactitud” (Navarro 1993: 185-186).

Del corpus de registros presentado en *Los cantes mineros a través de los registros de pizarra y cilindros*, hemos seleccionado aquellos que si bien figuran correctamente etiquetados como tarantas, pensamos constituyen una familia aparte, parte de cuyo tronco bebe directamente de la fuente de la minera; constituyen pues un grupo de “tarantas puente” o de transición desde la minera hacia otras submodalidades de taranta, o incluso de cartagenera o de malagueña. Los parámetros musicológicos hallados en nuestro estudio revelan una hibridación de los más diversos patrones melódicos. Aquélla está motivada por motivos también variados (intención artística de personalizar el estilo, lapsus de la memoria, entre un sinfín de avatares propios de la oralidad), pero en todo momento encuentran los intérpretes un firme punto de apoyo en algunas de las pautas que rigen y definen el sistema de las mineras

y los tarantos. Algunas de las submodalidades abajo referidas parecen ser (y perdón por el neologismo) tarantas “amineradas”, mas no mineras “atarantadas”, pues el peso de la taranta en estos subestilos es algo mayor que el del sistema minera/taranto. Trasladamos al mundo de las tarantas el sentido del mensaje que nos ofrece José Luis Navarro en relación a Chacón y a su media granaína: no son estos cantes ‘mineras’, pero tienen muchas cosas de ‘minera’, son casi ‘mineras’, son ‘medias mineras’.

Lo expuesto es tan sólo una pequeña muestra de medias mineras. Si entramos en detalles de menor calado, aún se podría aumentar su número. Pero nos parece importante referir que no hemos considerado oportuno incluir aquí otros subestilos que guardan relación con el mundo de la minera en alguno de sus tercios, porque el peso de ésta en el resultado final no parece demasiado significativo. Nos referimos a cantes como la taranta cartagenera de Chacón, cuyo segundo tercio coincide con el preceptivo de minera/taranto; como la Taranta de Basilio 1, cuyos tercios segundo y cuarto siguen el comportamiento del segundo de la minera/taranto; como las tarantas de El Nene de Las Balsas y de La Gabriela y su célebre cuarto tercio; como las esmeradísimas tarantas de El Guerrita, El Chato de Valencia, entre otros. Pero sin duda, el grupo propuesto debe aparecer, si no en la misma órbita de la minera, al menos en una contigua, o en un espacio compartido entre ésta y la taranta. Y en ningún caso, en la misma galaxia del grupo de tarantas como Los Genaros, El Fruto de Linares, o El Ciego de la Playa, entre otras, pues el nivel de paralelismo entre ellas es nulo.

Este fenómeno de “la media minera” lógicamente se extiende más allá del periodo que hemos tratado de cubrir en nuestra investigación, el de la época que corresponde a los registros en cilindros y discos de pizarra. Y en la actualidad, siguen floreciendo y cultivándose submodalidades de cantes mineros que son fruto de esta hibridación. Por poner sólo un

ejemplo, es muy común la hibridación por tercios alternos de la minera (en los pares) y la taranta de El Fruto de Linares (en los impares).

1. Minera de El Rojo El Alpargatero.
2. Minera de Antonio Grau.
3. Taranto de El Cojo de Málaga.
4. Taranto de Pepe Pinto.
5. Taranta de El Marmolista.
6. Taranta de El Rojo El Alpargatero 1.
7. Taranta de Sebastián El Pena.
8. Taranta de El Niño de Marchena 1.

3.2.1.2. Mineras y tarantos.

Minera de Pedro El Morato

Esta submodalidad de minera, interpretada en el corpus de Chaves y Kliman por Antonio Chacón, El Cojo de Málaga y La Argentinita, se corresponde con los registros 30, 31 y 32. En el caso de la primera y segunda versión, a la mayoría de los investigadores les resulta relevante su particularidad estructural, que consiste en algo tan sencillo como repetir el primer verso para articularlos en los dos primeros tercios. Esta distribución de los versos coincide con la de las cartageneras primitivas de Chueca y Antonia La Malagueña (también con la Malagueña Murciana 2 de Amalia Molina y probablemente con muchos más casos). Recordamos que José F. Ortega llega a la conclusión de que si las versiones en las que la estructura comienza con el verso quebrado se consideran de influencia almeriense, ésta debiera ser considerada de influencia cartagenera. A nosotros no nos parece demasiado trascendente esta cuestión, pues no estamos interesados en la supuesta identidad local de los elementos literarios estructurales, sino en su posible impacto en la melodía del cante.

Lo cierto es que el grupo de registros catalogados por Chaves como Minera de Pedro El Morato muestran una relación de proximidad melódica considerable, aunque los detalles personales afecten al resultado final desde un punto de vista estadístico y matemático. Veamos cuáles son los rasgos específicos de la minera de El Morato y si son o no susceptibles de sistematización.

1. En relación a la particularidad estructural literaria que hemos mencionado más arriba, este grupo no presenta una cohesión total: la interpretación de La

Argentinita no sigue esta pauta, sino la clásica del primer verso repetido en el tercer tercio.

2. No podemos tener en cuenta tampoco como rasgo musicológico exclusivo de esta submodalidad de minera si las frases melódicas se enlazan o no. Sólo El Cojo de Málaga liga los pares con los impares. Don Antonio Chacón parece seguir esta norma únicamente en el cuarto tercio (decimos “parece” porque hay una breve pausa).
3. Tomando cada cante de forma aislada, existe un grado de paralelismo interno, o intracante, bastante alto entre sus tercios impares, pero no en todas las versiones de la muestra. Pero recordemos que, por el contrario, en el paralelismo intercante (considerando el grupo en su conjunto), esta característica musicológica muestra un nivel de cohesión, en apariencia, más débil. Trataremos de explicar esta cuestión detenidamente a lo largo del análisis de cada tercio. Nos adentramos, en primer lugar, en la cuestión del paralelismo musical intracante:
 - 3.1. En el registro de Chacón, están más próximos entre sí el primero y el tercero, aunque con leves diferencias.
 - 3.2. La versión de la Argentinita manifiesta un nivel de paralelismo melódico absoluto entre sus tercios impares.
 - 3.3. Por último, las particularidades interpretativas de El Cojo de Málaga hacen complicado aprehender la base melódica común de sus tercios impares, pero tal paralelismo subyace en la base elemental de su melodía. Profundizaremos en este aspecto en el punto siguiente.

4. Analicemos a continuación el paralelismo intercante en lo que atañe a sus tercios impares. Para un mejor entendimiento, estudiaremos cada versión por separado, empezando por el comportamiento melódico del arranque y la parte central de los tercios.

Pero, antes de comenzar, nos parece fundamental explicar de antemano una fórmula o configuración melódica que aparecerá recurrentemente en muchos de los cantos de nuestro corpus y a la que nos referiremos desde ahora en adelante como **“patrón melódico interno”** propio del sistema de mineras y tarantos. Se trata como decimos de una secuencia o configuración melódica que se repite de forma intercalada, insistente y casi exclusivamente, en los tercios impares. La naturaleza de este diseño es la propia del flamenco en general; es un sistema abierto de elementos definatorios, que se cumplen de manera imprecisa o parcialmente transformada, según el intérprete. Su esquema básico o canónico consiste en la siguiente progresión por grados conjuntos: **III-V>-IV-III**. Pero como decimos, se trata en realidad de un patrón de gran versatilidad; susceptible de personalizaciones porque, como en toda configuración, puede aparecer incompleto o con expansiones y adornos intercalados. Se manifiesta pues en los diferentes registros con múltiples variaciones, dependiendo de la letra y/o la intención interpretativa. De este modo, el “patrón melódico interno” de mineras y tarantos puede revelarse de las siguientes maneras:

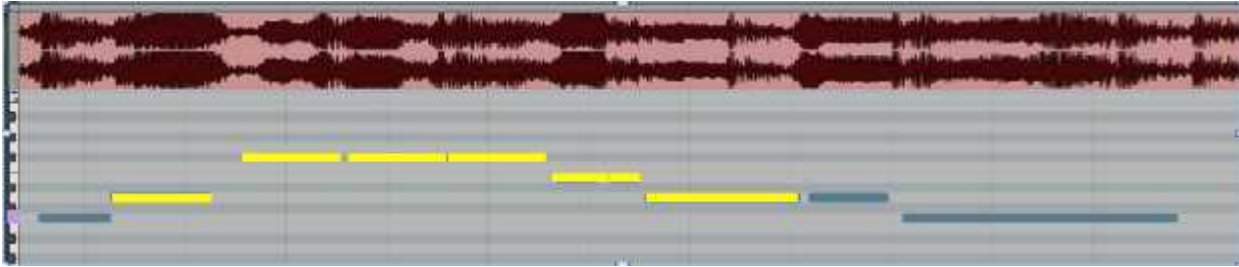
- a. Modificado en su nota más aguda: a veces ésta se sitúa en el V grado, otras, en el VI (configuración expandida). Incluso hay algún caso en el que no llega a sobrepasar el IV grado (configuración incompleta).

- b. Modificado en su relación interválica: bien por grados conjuntos, bien por saltos o por una conjunción de ambos. Por ejemplo: **III-IV-V>-IV-III** (grados conjuntos), o también **III-VI-V-IV-III** (por saltos), entre muchas otras opciones.
- c. Modificado en su posición a lo largo del tercio: puede aparecer en el arranque o más tarde, en el cuerpo del tercio.
- d. A veces, viene precedido de una nota de apoyo inicial. Por ejemplo: **II-III-IV-V>-IV-III**.

Otro rasgo que puede ayudarnos a reconocer esta secuencia es que con mucha frecuencia, inmediatamente después de su ejecución, la melodía se sostiene sobre el IV grado. Realmente, resulta sorprendente observar las infinitas maneras en las que esta configuración melódica se puede incrustar en este tipo de cantes, ya sea de forma explícita o totalmente camuflada. De hecho, en el primero de los tercios que vamos a analizar, el de la versión de Antonio Chacón, aparecerá ya distorsionada; no así en el tercero y el quinto.

Por cierto que algo hay de este patrón melódico interno, aunque incompleto, en el registro titulado “cante de madrugá” de la Antología del profesor García Matos. Y aparece además de una forma estructural. Es decir, dicho diseño constituye en sí mismo la línea melódica del tercio, no hay más; el tercio “es” ese diseño, sin aditamentos.

CANTE DE MADRUGÁ. ANTOLOGÍA PROF. GARCÍA MATOS. TERCIO 3



4.1. En el primer tercio de los registros propuestos como minera de Pedro El Morato se observa el siguiente comportamiento:

4.1.1. En el arranque se produce un “Ay” inicial que busca el III grado. Este es precisamente el grado que sostiene la melodía junto con el II<, el cual aporta un color muy particular al tercio. A continuación el intérprete realiza una variación del patrón melódico interno propio del sistema de mineras y tarantos. Aquí es difícil de entender, pero aparecerá en el tercer y quinto tercios en su forma más canónica, “más natural” y visible.

Como decimos, en este primer tercio, ejecuta Chacón el patrón melódico interno, propio del sistema de mineras y tarantos, a través de un salto de cuarta justa; desde el III grado al VI, en la sílaba “Al-” (“de “Almería”), siendo este grado el que constituye la nota más aguda del tercio (patrón melódico interno, señalado en color amarillo).

30. MINERA DE PEDRO EL MORATO. ANTONIO CHACÓN. TERCIO 1



- 4.1.2. El ayeo inicial del primer tercio de la versión de El Cojo de Málaga comienza en el grado II y sube al III, al igual que Chacón, pero lo florea en su cierre. Dada la personalidad creativa del genial cantautor malagueño, reacio a la repetición monótona de fórmulas y siempre propenso a los cromatismos y variaciones, el patrón melódico interno propio del sistema de mineras y tarantos se manifiesta, además de repetido, con las siguientes variaciones: **III-IV-IV-III-II** o bien **III-IV-V-III<**.

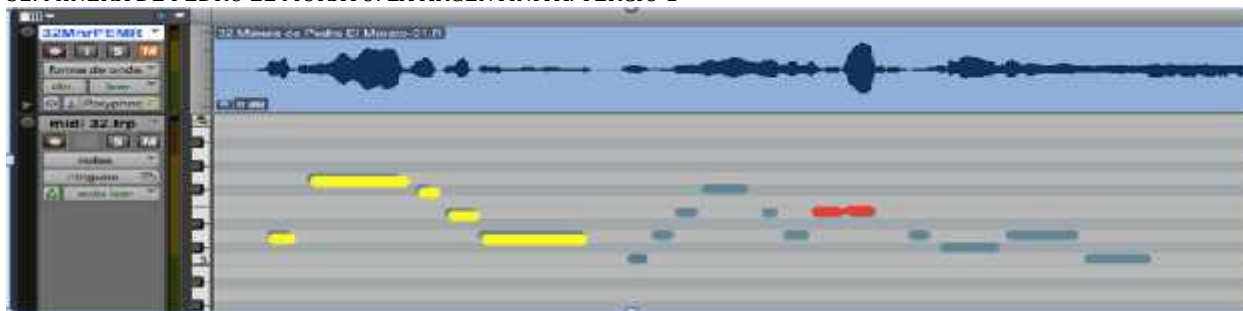
31. MINERA DE PEDRO EL MORATO. COJO DE MÁLAGA. TERCIO 1



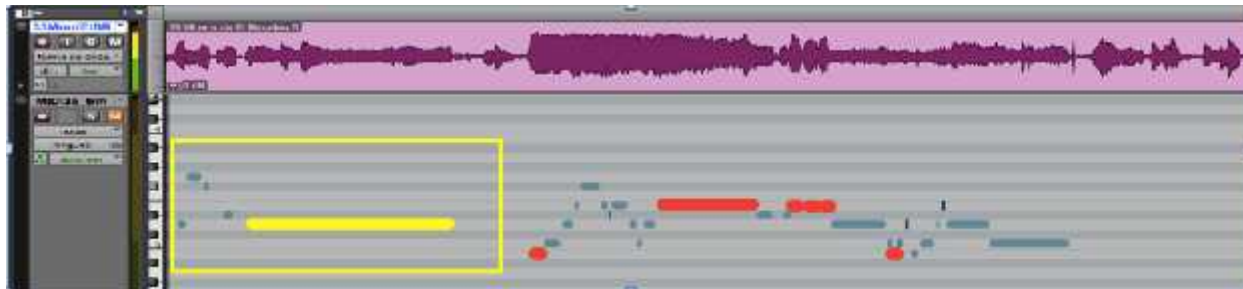
- 4.1.3. La Argentinita por su parte posee un arranque carente de ayeo que muestra un salto de cuarta justa desde el III grado al VI y de ahí la melodía desciende por grados conjuntos, hasta el grado inicial: VI-V-IV-III. Esta es la configuración melódica del arranque de los

tercios impares de la intérprete; se trata de una variación más del “patrón melódico interno” propio del sistema mineras-tarantos. El resto del tercio hasta el cierre también ejecuta siempre la misma secuencia melódica en todos los tercios impares: progresión por grados conjuntos desde el II al V grado. La melodía se sostiene desde aquí en el IV grado. Curiosamente este nos parece un comportamiento muy similar, aunque simplificado, de otra minera que estudiaremos más adelante: la que Rafael Chaves denomina minera de El Bacalao.

32. MINERA DE PEDRO EL MORATO. LA ARGENTINITA. TERCIO 1



35. MINERA DE EL BACALAO. NIÑA DE LINARES. TERCIO 1



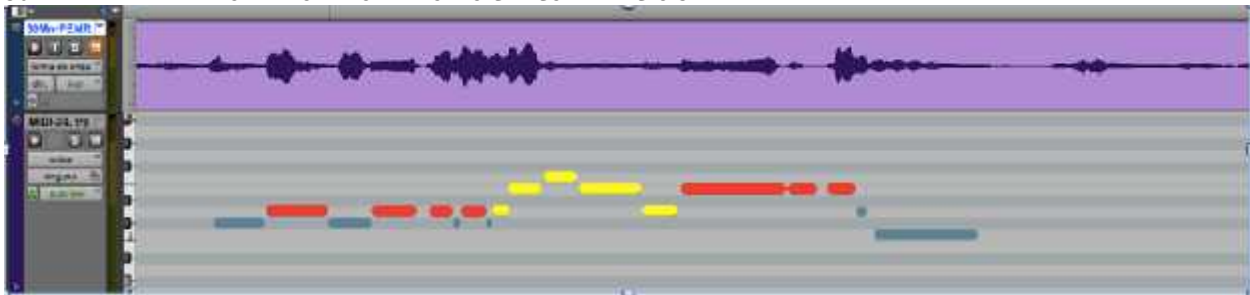
El VI grado constituye la nota más aguda del tercio. En esto y en el salto de cuarta justa coincide la versátil bailarina con el diseño del mismo tercio de Chacón. Es decir, el salto de cuarta justa desde el III grado al VI, en la sílaba “Al- (“de “Almería”), del primer tercio

es la variación que realiza el jerezano del “patrón melódico interno” propio del sistema mineras y tarantos; original no sólo por el intervalo, sino por su posición tardía y algo camuflada dentro de la frase melódica.

4.2. El tercer y quinto tercios en las grabaciones de Antonio Chacón y de El Cojo de Málaga manifiestan algunas particularidades que merecen comentario.

4.2.1. En el registro de Antonio Chacón, la melodía del tercer tercio se sostiene desde su arranque en el III grado (apoyado en II<), pero hacia la mitad, después de realizar “el patrón melódico interno”, el eje cambia al IV. El grado más alto de la frase melódica se sitúa en el V>. El tercer tercio de El Cojo sigue el mismo comportamiento pero insiste repetidamente en el patrón melódico interno.

30. MINERA DE PEDRO EL MORATO. ANTONIO CHACÓN. TERCIO 3

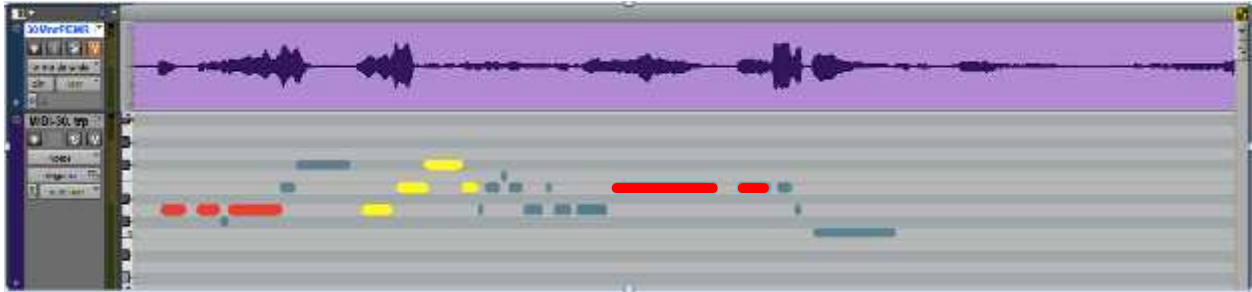


31. MINERA DE PEDRO EL MORATO. COJO DE MÁLAGA. TERCIO 3



- 4.2.2. De nuevo repite Chacón en el tercio quinto la misma línea melódica que hizo en el tercero, pero introduce una variación del patrón melódico interno (repetido). En cuanto a la versión de El Cojo de Málaga, llama la atención la ausencia del arranque con eje en el III grado. Pero esto se debe a la impresionante secuencia de melismas encadenados que utiliza para unir el cuarto tercio con el quinto.

30. MINERA DE PEDRO EL MORATO. ANTONIO CHACÓN. TERCIO 5



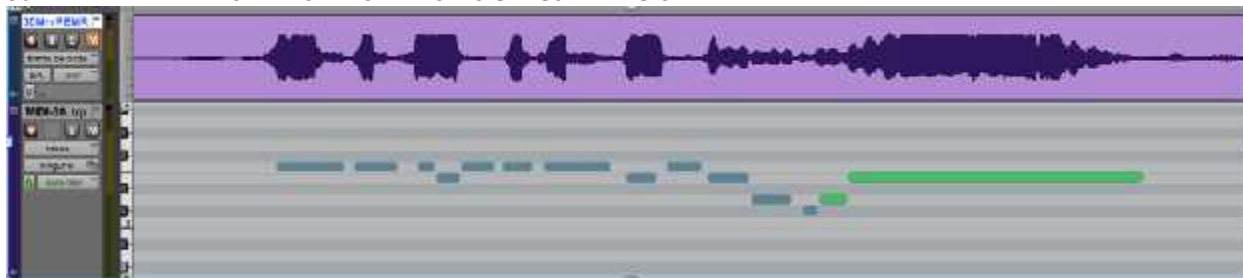
31. MINERA DE PEDRO EL MORATO. COJO DE MÁLAGA. TERCIO 5



5. En cuanto a la caída de los tercios impares, no hay mucho que comentar pues apenas hay desviación de la norma:
- 5.1. Los cierres de Chacón son los clásicos; sólo en el primer tercio repite una nota: IV-III-**III**-II.
 - 5.2. El Cojo adorna con el mismo ornamento el cierre normativo en el tercer y quinto tercio: IV-III-**III**-II-**I**-II.

- 6.3 En las caídas finales de la interpretación de La Argentinita se reiteran dos notas en el primer y tercer tercio: **IV-III-II-III-II**.
6. En el segundo tercio de la minera de Pedro el Morato es evidente la preeminencia de los grados IV y V>, que se convierten en la cuerda de recitado. Este es de nuevo un rasgo propio del sistema de mineras y tarantos y que está presente incluso en la malagueña de la *madrugá* de la Antología del profesor García Matos. Pero habría que señalar que en el grupo de registros propuestos por Chaves se encuentran particularidades interpretativas dignas de señalar, especialmente en el caso de Chacón¹⁷⁷. El cantaor jerezano, insistimos, no liga este tercio. En su lugar realiza una cadencia final ascendente cuya nota final de cierre enfatiza el cantaor aumentando considerablemente el volumen de su voz (señalado en color verde). En esto se asimila a la interpretación que Antonio Grau ejecuta de la minera de El Rojo El Alpargatero (ver apartado Minera de El Rojo El Alpargatero, registro 43b). No por casualidad es éste que hemos descrito el segundo tercio preceptivo de las actuales mineras de La Unión.

30. MINERA DE PEDRO EL MORATO. ANTONIO CHACÓN. TERCIO 2



¹⁷⁷ Esto ocurre realmente en casi todas las interpretaciones, por ello hay que tratar de seguir el criterio de flexibilidad que venimos defendiendo en este estudio a la hora de establecer subestilos de cantes.

CANTE DE MADRUGÁ. ANTOLOGÍA PROF. GARCÍA MATOS. TERCIO 2



7. A diferencia de La Argentinita y El Cojo de Málaga, el cuarto tercio de Antonio Chacón es el único que no se ajusta al patrón tradicional similar al mismo tercio de la malagueña de El Canario o de la taranta de la Gabriela. El eje del tercio del jerezano está en el I grado y en él se articula el verso completo. Añade además dos melismas finales: el primero progresa por grados conjuntos hasta el IV grado y cierra en el III; el segundo es un melisma de puente hacia el tercio siguiente, que alcanzando el V grado recae de nuevo y finalmente en III. Rafael Chaves asegura que esta frase musical es análoga a la misma de la Media Granaina de Chacón. Y así es en efecto, pero además cree intuir de alguna manera el investigador en este segmento melismático final los tonos de colocación de El Canario y La Gabriela. Nosotros, en cambio, vemos el mismo patrón melódico interno propio del sistema de mineras y tarantos tantas veces señalado.

32. MINERA DE PEDRO EL MORATO. LA ARGENTINITA. TERCIO 4

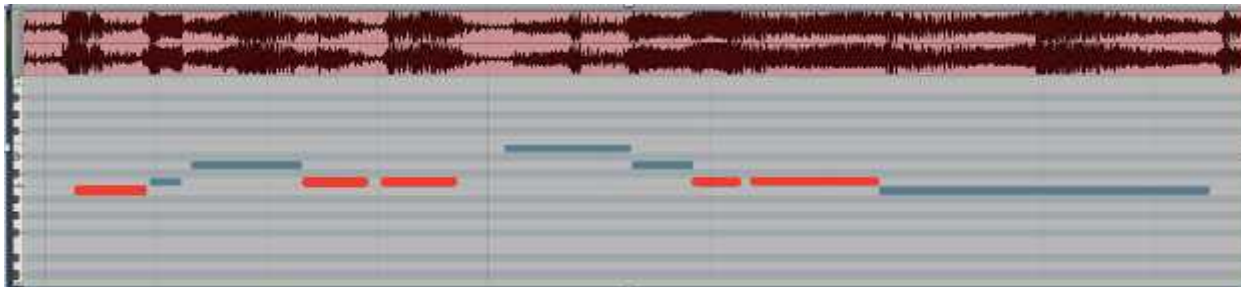


30. MINERA DE PEDRO EL MORATO. ANTONIO CHACÓN. TERCIO 4



De cualquier forma, no son muchos los cantaores que han seguido este diseño de Chacón para el cuarto tercio de la minera (a veces, El Cojo de Málaga, Rafael Romero, entre otros). Pero es interesante observar, como dijimos anteriormente, que esta línea melódica, si bien coincide sensiblemente con la de la Media Granaína de Chacón, está asimismo presente en el cuarto tercio de la malagueña de la *madrugá* recogida por el profesor García Matos. Pudiera ser por tanto considerado el tercio quizá como un relicto musical folclórico que Chacón trata de perpetuar en más de uno de sus registros.

CANTE DE MADRUGÁ. ANTOLOGÍA DEL PROFESOR GARCÍA MATOS. TERCIO 4



8. El sexto tercio de Chacón también difiere levemente de la norma, pues aunque su arranque es el usual (ayeo basado en el V> y IV grados), toda la melodía se articula sobre el III grado (con apoyo en II<), recordando la tónica de los versos impares y proporcionando una coherencia interna mayor a su interpretación del estilo.

Como conclusión, podemos decir que el registro de La Argentinita queda quizá algo más alejado de la estructura modélica propuesta por Chacón y El Cojo (orden de exposición de los versos, longitud de los tercios, carencia de ejes melódicos en los arranque de los tercios impares, entre otras cosas. Sin embargo, no podemos negar que comparte muchos elementos estructurales en general con el resto de versiones: la importancia de la aparición del patrón melódico interno, la caída de los tercios impares, el eje melódico del segundo tercio, etc. Dicho de otro modo, los registros representativos de la minera de El Morato en la investigación de Chaves y Kliman no presentan un grado de cohesión interesante muy alto, pero mantienen (aunque algo “camufladas”) muchas de sus características estructurales. Esto demuestra que la minera de Pedro El Morato es un estilo versátil, sin duda por su sencillez. Pero creemos que dicha versatilidad acarrea problemas a la hora de catalogar como submodalidades autónomas de mineras otros registros presentes en la muestra; éstas podrían perfectamente encajar en este apartado, al igual que lo hace El Cojo de Málaga o La Argentinita, como “versiones”, sin más, de la minera de Pedro El Morato. En este sentido, nos preguntamos siempre si se puede establecer de manera rigurosa dónde está el límite que separa la versión y la variante.

Por último, referir que nos hemos detenido con mayor detalle en el análisis de esta submodalidad porque la referencia a la misma será casi constante cuando analicemos el resto de registros de nuestro corpus. Esta circunstancia, junto al hecho de que la minera de Pedro El Morato esté tan próxima al cante de *madrugá* de la Antología del profesor García Matos, nos lleva a cuestionarnos en principio si se trata de un cante matriz, generador de otras variantes.

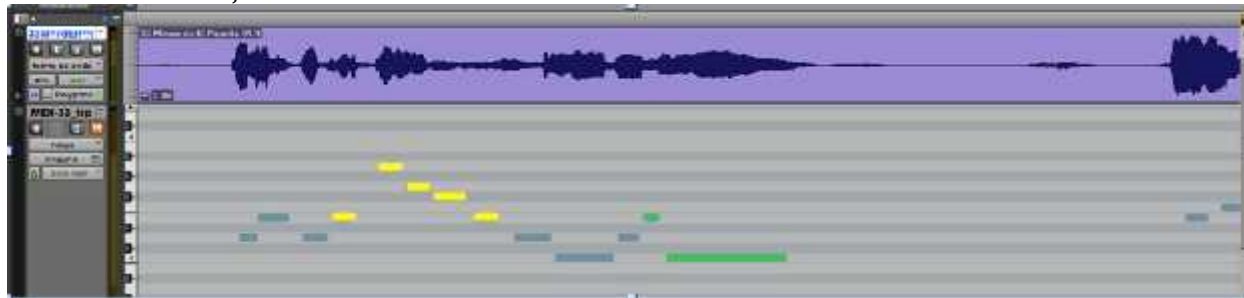
Minera de El Pajarito

La continuidad de este subestilo de minera no viene avalada en la muestra por diferentes versiones del mismo. Sólo se registró una única vez en placa de pizarra, en la voz de El Niño de la Calzá (registro 33). Pero la particularidad de su diseño melódico nos parece reveladora para comprender mejor la lógica que subyace a las personalizaciones de los estilos flamencos. Por ello, abordamos a continuación y en detalle sus particularidades musicológicas específicas:

1. Se ajusta a la pauta clásica de ligar los tercios pares con los impares.
2. Los tercios impares son muy breves; apenas diez notas constituyen su recorrido melódico (tercios primero, segundo y tercero: 13, 9 y 10 notas respectivamente). Esto nos hace preguntarnos por qué no lo clasifica Chaves como taranto y no como minera.
3. El paralelismo interno entre los tercios impares es total:
 - 3.1. El arranque de los tercios impares se caracteriza por la irrupción del patrón melódico interno clásico de mineras y tarantos (cuya fórmula canónica, recordamos, es: III-IV-V>-IV-III). Pero éste se ejecuta siempre a través de un salto de tercera mayor ascendente desde el III al V grado y con un apoyo inicial en el II grado. No obstante, en el primer tercio, este salto se enfatiza aún más, realizando El de La Calzá un salto de cuarta justa (de IV a VII), precedido de un brevísimo ayeo.
 - 3.2. La nota álgida de dicho salto constituye a su vez la nota más álgida de los tercios impares.

- 3.3. A la caída final preceptiva de los tercios impares se le añade siempre el diseño **III-IV-II**. Ese salto descendente que omite el grado intermedio de la cadencia característica final de los tercios impares de las mineras/tarantos resulta especialmente llamativo y particular.

34. MINERA DE EL PAJARITO. EL NIÑO DE LA CALZÁ. TERCIO 1



33. MINERA DE EL PAJARITO. EL NIÑO DE LA CALZÁ. TERCIO 3

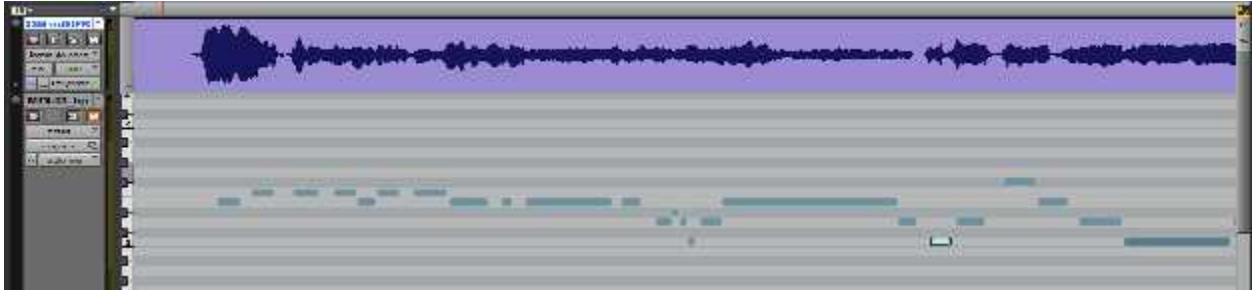


33. MINERA DE EL PAJARITO. EL NIÑO DE LA CALZÁ. TERCIO 5



4. El segundo tercio es tiene su eje en el V> y en el IV grado.

33. MINERA DE EL PAJARITO. EL NIÑO DE LA CALZÁ. TERCIO 2



5. El cuarto sigue los modos de su análogo en la taranta de La Gabriela y la malagueña de El Canario, con la progresión ascendente por grados conjuntos desde el III grado al VII.

En esta submodalidad de minera, sea de El Pajarito o no, se cumplen todas las características propias del sistema de mineras y tarantos. Se muestra muy cercana a la minera de Pedro El Morato. Su peculiaridad melódica se origina por la forma y posición en que se manifiesta el patrón melódico interno tan frecuente en las mineras/tarantos, así como en la personalización de la caída y, en ambos caso, el procedimiento para personalizar los tercios es ejecutar los elementos tradicionales a través de saltos concretos.

Minera de El Bacalao

En la muestra, este subestilo de minera está presente en tres registros (con la numeración 34, 35 y 36) y se corresponden con las voces de El Cojo de Málaga, La Niña de Linares y de El Chato de las Ventas, respectivamente.

A diferencia de otras mineras, como la de Pedro El Morato, se trata de una submodalidad muy elaborada y muy particular en sus tercios impares. Rafael Chaves afirma que el primer tercio de este cante se quiebra en dos tramos melódicos que le recuerdan al ámbito tonal de las medias granaínas, aunque no especifica de forma concreta en qué consiste realmente tal parecido (167 Chaves y Kliman)¹⁷⁸.

Como resultado de nuestro análisis, se han obtenido las siguientes características musicológicas y estructurales, exclusivas y específicas de la que Chaves denomina minera de El Bacalao:

1. Ya hemos apuntado que somos algo reticentes a considerar la ligazón de los tercios como una característica musicológica, salvo en casos excepcionales. Pero en las tres versiones de este subestilo, cada frase melódica se ejecuta de forma aislada, excepto en el caso del segundo y tercer tercio del registro de El Cojo de Málaga, que es quizá la confirmación de la posible regla.

¹⁷⁸ Hay que especificar que esto se aprecia sobre todo en las versiones de la Niña de Linares y del Chato de las Ventas (registros 35 y 36 de la muestra) y que sólo coinciden con las tonalidades que Antonio Chacón realiza en el arranque del tercer tercio de su media granaína –cuando articula la palabra “engarzá”, en su grabación más difundida- y que no es seguida por generaciones posteriores de cantaores en todos los casos.

2. La longitud de los tercios impares de esta submodalidad es bastante considerable. La versión de El Cojo de Málaga contiene 39, 34 y 47, en el primer, tercer y quinto tercios; La Niña de Linares, 33, 44 y 37; y El Chato de Las Ventas, 39, 56 y 34.
3. El paralelismo melódico intracante entre los tercios impares se manifiesta de manera incontestable; sólo algunos detalles en el arranque y en el número y altura máxima de las notas de los melismas provocan un distanciamiento poco significativo. Veamos en qué consiste el comportamiento melódico de estos tercios impares:
 - 3.1. Los tercios impares se ejecutan en dos tramos musicales divididos por una breve cesura.
 - 3.1.1. El arranque del primer tramo contiene una fórmula melódica inicial característica y particular cuya factura canónica consiste en la progresión descendente de los grados VI-V-IV-III, más cesura. Este “dibujo” melódico es algo flexible y está presente ya sea de forma esquemática o adornada: el cantaor llega hasta él bien por salto de grados o bien por grados conjuntos, pero su cierre siempre reposa indefectiblemente en el III grado, que es donde se produce la mencionada cesura. Esto quiere decir que estamos ante la forma personal que El Bacalao (según Chaves) tenía a la hora de ejecutar el patrón melódico interno propio de mineras y tarantos. Los tercios más problemáticos a la hora de observar este motivo melódico inicial son los presentes en el registro nº 34, de El Cojo de Málaga (siempre dado a dejar su impronta de dominio vocal y creativo), donde se desfigura

levemente porque bien elonga visiblemente alguno de los grados de la cadencia (caso del primer tercio)¹⁷⁹, bien lo realiza precedido de adornos melismáticos, o bien, como en el quinto tercio, introduce un salto descendente de tercera mayor (cadencia de arranque, señalada en recuadro color amarillo).

- 3.2. El segundo tramo musical de los tercios impares es más complejo. En todos los casos se inicia con otra versión del patrón melódico interno (esta vez apoyado en su inicio en el grado II o en el I), tras lo cual la melodía toma como eje melódico el grado IV y vuelve a descender al I grado antes de aproximarse a la caída del tercio (grados IV y I, señalados en rojo). Vuelve a ser El Cojo de Málaga, aunque sólo en el quinto tercio, quien nos sorprende con una ejecución por salto ascendente de tercera mayor (del III grado al V) en el inicio de este tramo. En todo este tramo el cante sigue similar comportamiento melódico que la minera de El Morato, aunque más elaborado.
- 3.3. A la caída preceptiva del sistema de mineras-tarantos, la cadencia IV-III-II, se le añade siempre un adorno que recuerda al de las cadencias de la murciana, aunque el reposo del tercio no se produce finalmente en el I grado, sino en el II. Dicho adorno consiste en que la melodía desciende hasta el grado I y sube levemente en un salto ascendente de tercera menor desde el I grado al III, para concluir finalmente en grado de cierre propio de las mineras, en el II (cierre señalado en color verde). Al menos esto es lo

¹⁷⁹ La subida por grados conjuntos desde el grado III al VI en el arranque del primer tercio de El Cojo de Málaga recuerda a los modos de la taranta cartagenera de Chacón.

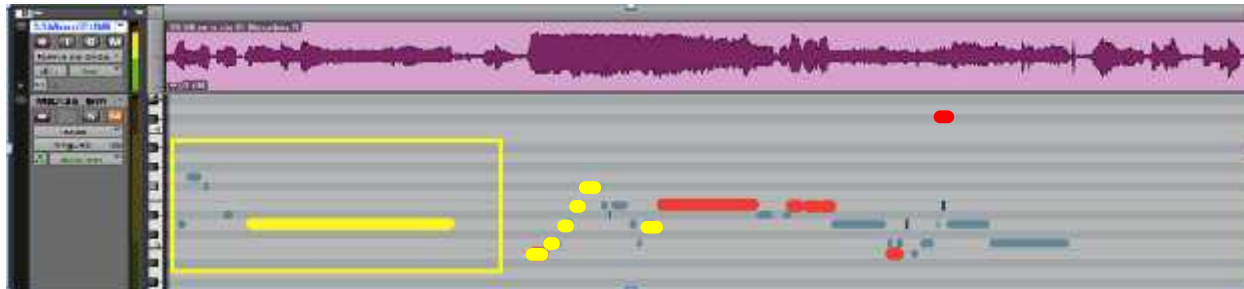
que nos dicen los gráficos de El Cojo de Málaga y de El Chato. La Niña de Linares tiende más a la progresión clásica de cierre.

4. El paralelismo melódico entre los tercios impares del grupo propuesto, o paralelismo intercante, ofrece un nivel de cohesión alto.

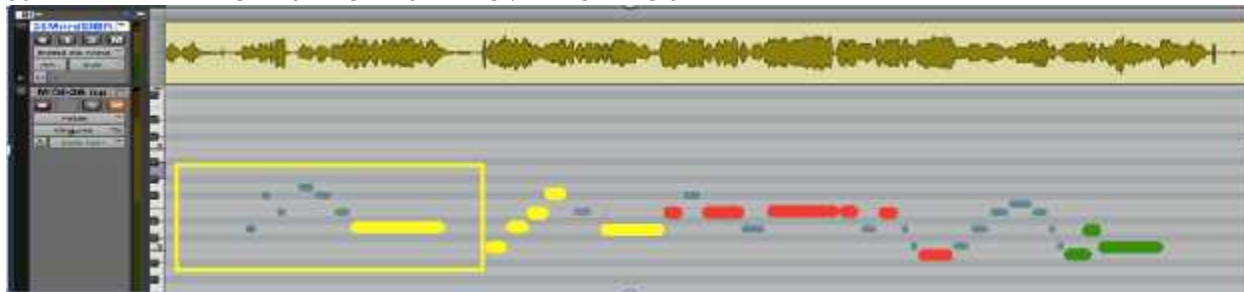
34. MINERA DE EL BACALAO. COJO DE MÁLAGA. TERCIO 1



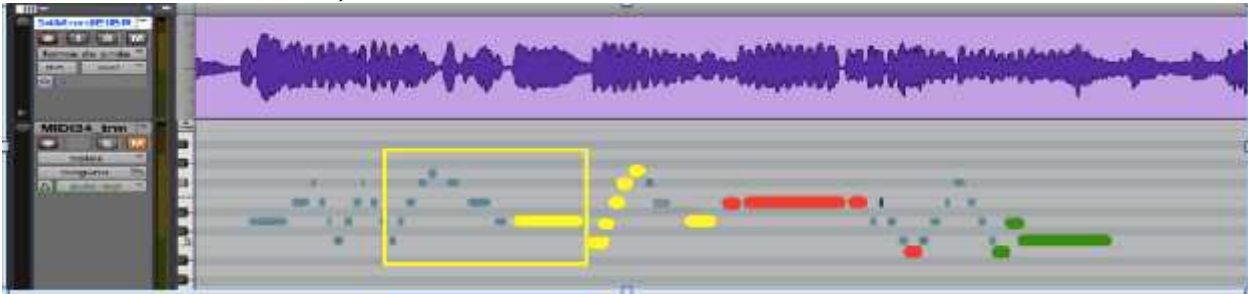
35. MINERA DE EL BACALAO. NIÑA DE LINARES. TERCIO 1



36. MINERA DE EL BACALAO. EL CHATO DE LAS VENTAS. TERCIO 1



34. MINERA DE EL BACALAO. COJO DE MÁLAGA. TERCIO 3



35. MINERA DE EL BACALAO. NIÑA DE LINARES. TERCIO 3



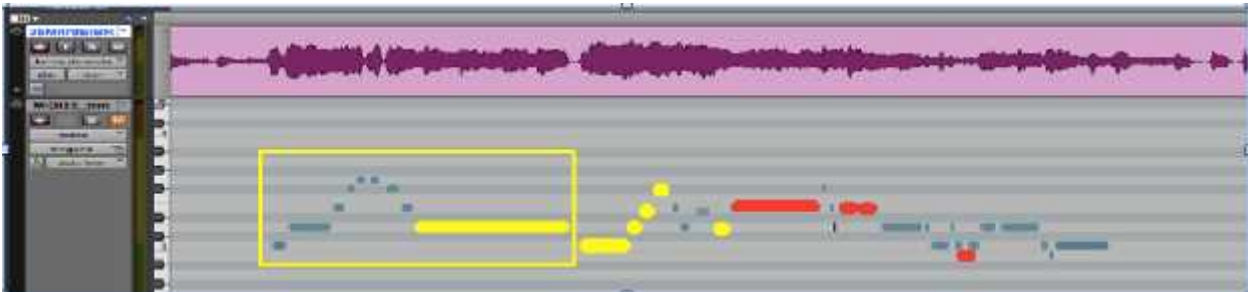
36. MINERA DE EL BACALAO. EL CHATO DE LAS VENTAS. TERCIO 3



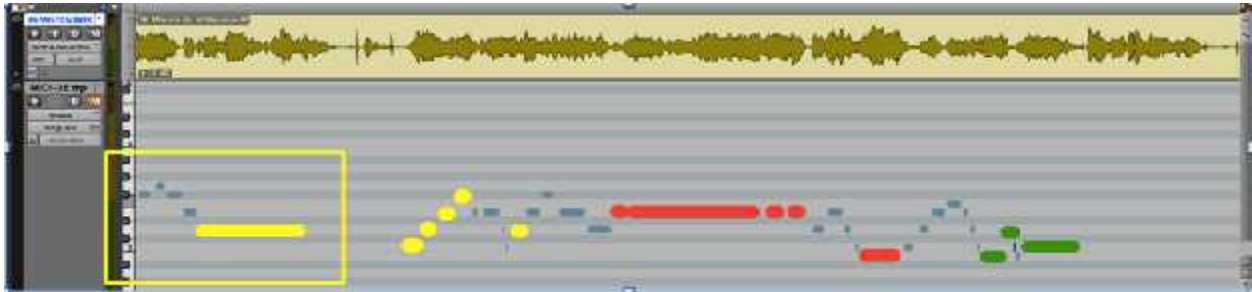
34. MINERA DE EL BACALAO. COJO DE MÁLAGA. TERCIO 5



35. MINERA DE EL BACALAO. NIÑA DE LINARES. TERCIO 5



36. MINERA DE EL BACALAO. EL CHATO DE LAS VENTAS. TERCIO 5



5. El segundo tercio se aviene a la clásica cuerda de recitado en el V> y IV grados. El cierre no muestra en cambio ninguna cohesión interesante, pues El Cojo de Málaga lo liga con el tercero, La Niña de Linares reposa la cadencia final en el IV grado y El Chato de Las Ventas cierra en el II.
6. El cuarto se asemeja a los modos de la taranta de La Gabriela y de la malagueña de El Cojo de Málaga. Comenzando con una subida por grados conjuntos desde el III grado al VII. El grado de paralelismo interesante en este caso es total, excepto en la caída de El Chato de las Ventas: mientras los registros 34 y 35 reposan el cuarto tercio en el grado IV, el de Las Ventas lo hace en el I grado.

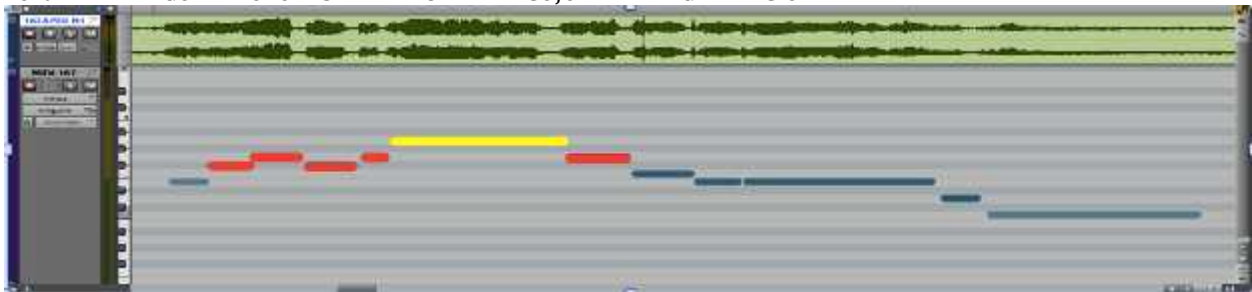
En definitiva, esta submodalidad cumple los parámetros propios de las mineras. En ella, la personalización del cante no sólo viene dada por la ampliación del diseño ya descrito en la minera de Pedro El Morato, sino por la particular caída de los tercios impares (al menos en el caso de El Cojo y de El Chato). La minera que Chaves cataloga como de El Bacalao tuvo una continuidad entre generaciones posteriores de cantaores y su diseño melódico se manifiesta de manera clara en todas las versiones. Por último, es interesante referir que hemos detectado en otras tarantas personales, como la taranta de El Cojo, la de Guerrita 2 y en algunas versiones de El Cabrerillo (según nomenclatura de Chaves) la presencia de esta

misma versión del patrón melódico interno (VI-V-IV-III), propia del primero de los tramos melódicos de los tercios impares de la minera de El Bacalao.

Minera de El Penene de Linares

Rafael Chaves inicia la descripción de esta minera afirmando que “nos encontramos ante un estilo de clara vinculación con las rondeñas de arriería cordobesas y más concretamente con un molde musical propio de los fandangos lucentinos (...): el cante de Dolores de la Huerta 1” (171 Chaves y Kliman). Así es en efecto, según los ficheros MIDIS y el análisis computacional, al menos en relación a la versión que de este cante registró El Cojo de Málaga. De las tres versiones de la Minera de El Penene de Linares que incluye el flamencólogo en su muestra, la de Pepe Marchena, la de Juan Varea y la de Canalejas de Puerto Real (37b, 38b y 39), es la última la que más claramente muestra las enormes similitudes con su raíz más primitiva:

167a. FANDANGO DE DOLORES DE LA HUERTA 1. COJO DE MÁLAGA. TERCIO 1



Tercio 1 <small>11 notas</small>	Notas	Mi. Fa#. Sol. Fa#. La. Sol. Fa. Mi. Mi. Re. Do.
	Modo Si frigio	
	Grados	IV-V-VI-V-VII-VI-V>-IV-IV-III-II
	Modo Mi frigio	

39. MINERA DE EL PENENE DE LINARES. CANALEJAS DE PUERTO REAL. TERCIO 1



Tercio 1 17 notas	Notas Modo Si frigio	Fa#. Sol. Sol. Fa#. Sol. Sol. Sol. Fa#. Sol. La. Sol. Sol. Fa. Re. Mi. Re. Do
	Grados Modo Mi frigio	V-VI-VI-V-VI-VI-VI-V-VI-VII-VI-VI-V>-III-IV-III-II

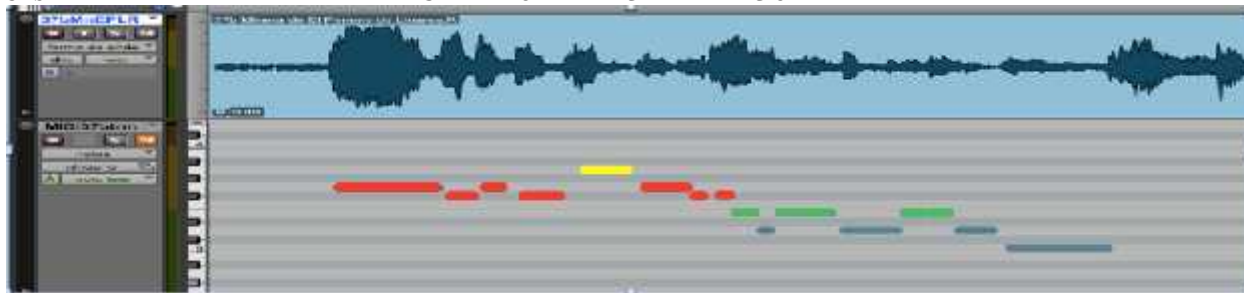
Como se puede observar en las ilustraciones gráficas, la única diferencia notable entre estos dos primeros tercios está en la nota de apoyo de la que se sirve El Cojo de Málaga en el arranque (IV grado) y en que el recorrido melódico hasta la nota más aguda (el grado VII) es algo mayor en el caso de Canalejas. Este paralelismo melódico se mantendrá casi en la práctica totalidad del cante. Sin embargo, en las versiones de la taranta que Chaves propone como el Penene de Linares se muestran nuevos elementos en el comportamiento melódico que exponemos a continuación:

1. La pauta en la tendencia a ligar los tercios parece ser la propia del sistema minera tarantos (los pares con los impares), aunque en la versión de Canalejas, al igual que en el caso del fandango de Dolores de la Huerta 1, sólo se da entre los tercios cuarto y quinto.
2. Los tercios impares no son muy extensos; es raro que alguno de ellos sobrepase la veintena (por ejemplo, el quinto tercio en la versión de Canalejas de Puerto Real).
3. El nivel de paralelismo intracante no se muestra total entre todos tercios impares pero es aun así bastante alto. Este se rompe sobre todo en el quinto tercio, probablemente debido a la peculiaridad del cuarto tercio, al que siempre va ligado.

De todas formas, existen particularidades a nivel interesante que vamos a tratar de señalar.

- 3.1. El tercio inicial tiene un arranque álgido en los grados V, VI que coincide con la cuerda de recitado de la primera mitad del tercio (ver gráfico anterior). La segunda mitad tiene como eje el IV grado, antes de su caída preceptiva. Se trata de un tercio que irrumpe de forma abrupta y enérgica y que se ejecuta con rapidez. En dos de las tres versiones, la nota más aguda del primer tercio está en el VII grado.

37b. MINERA DE EL PENENE DE LINARES. EL NIÑO DE MARCHENA. TERCIO 1



38b. MINERA DE EL PENENE DE LINARES. JUANITO VAREA. TERCIO 1

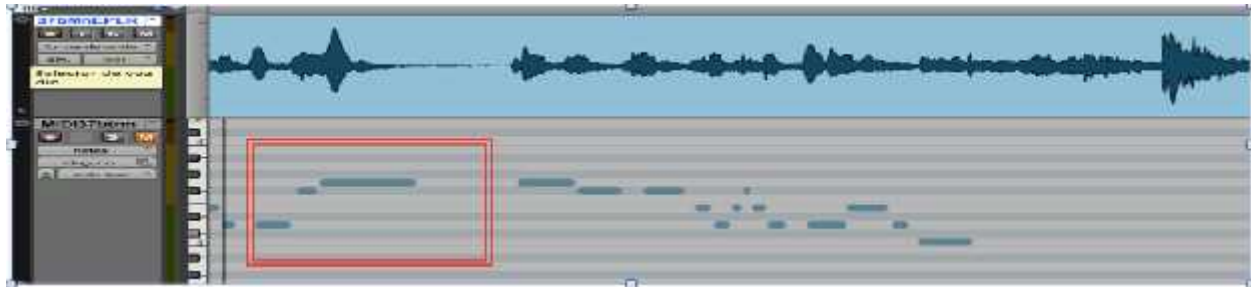


39. MINERA DE EL PENENE DE LINARES. CANALEJAS DE PUERTO REAL. TERCIO 3



- 3.2. El tercer tercio es casi idéntico al primero en las voces de Marchena y Canalejas, excepto en el arranque. Este tercer tercio arranca desde el III grado para subir inmediatamente a la cuerda de recitado tradicional de los tercios impares de este subestilo, el VI grado, bien con un salto de tercera mayor (III-V)¹⁸⁰, bien por grados conjuntos (señalado en el recuadro de color rojo). Sin embargo, habría que decir que en el registro de Juan Varea la analogía de los tercios impares se desdibuja un poco más: discurre en el arranque por los grados más graves de la escala – de nuevo el grado III es su eje-, pero se detiene ahí para realizar una ostensible cesura (la de Marchena es apenas perceptible). Tras este comienzo, el ámbito del tercio no es amplio; no alcanza Varea los grados V y VI de la cuerda de recitado propia de los impares del Penene, y mucho menos la nota aguda en el VII grado. En la estructura que ejecuta Juan Varea se nota más su proximidad con los tercios impares de Pedro El Morato (eje inicial en el III grado + patrón melódico interno + caída). Veamos todo esto en los gráficos y hablemos del quinto tercio más adelante.

37b. MINERA DE EL PENENE DE LINARES. EL NIÑO DE MARCHENA. TERCIO 3

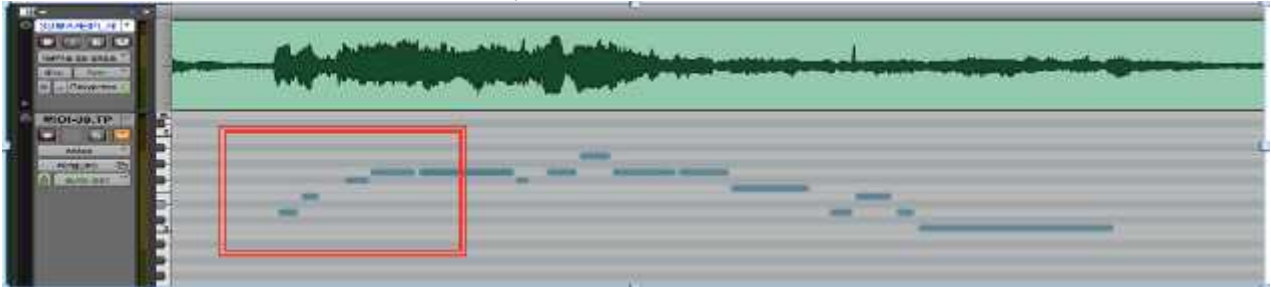


¹⁸⁰Muy cercano al salto que realizan La Argentinita y Chacón en sus mineras de El Morato.

38b. MINERA DE EL PENENE DE LINARES. JUANITO VAREA. TERCIO 3



39. MINERA DE EL PENENE DE LINARES. CANALEJAS DE PUERTO REAL. TERCIO 3

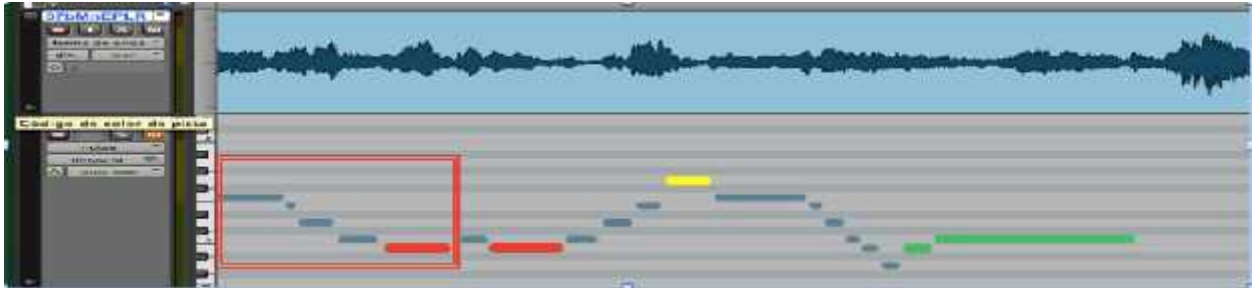


- 3.3. Como hemos señalado, el quinto tercio rompe la simetría entre los tercios impares, quizá provocada por la peculiaridad del cuarto. En realidad, el cuarto y quinto tercios de esta submodalidad hay que considerarlos conjuntamente para entender su sentido completo; pues la melodía del cuarto tercio parece inconclusa si no es por la continuidad que tiene en el tercio que le sigue: todo el segmento musical del cuarto tercio consiste la articulación de todo el verso completo en una escala ascendente que finaliza en una nota más o menos aguda (recuadro color rojo) y que se resuelve al comienzo del quinto. Siempre es por lo tanto el arranque del quinto tercio descendente. A continuación se dirige la melodía hacia el I grado (señalado en color rojo) y vuelve tomar impulso hacia el V o VI grado (señalados en color rojo). La cadencia de este quinto tercio es algo peculiar también (señalada en color verde). La comentaremos más abajo. Pero el esquema

de este tercio, tomada de manera aislada, recuerda bastante a la factura del taranto de El Pajarito.

El quinto tercio de la interpretación de Canalejas se aleja del que acabamos de describir, pues presenta una contaminación clara de la minera del Bacalao: arranca con la cadencia característica clásica del primer tramo de dicha minera: la progresión descendente de los grados **VI-V-IV-III** y posterior cesura (en el recuadro rojo).

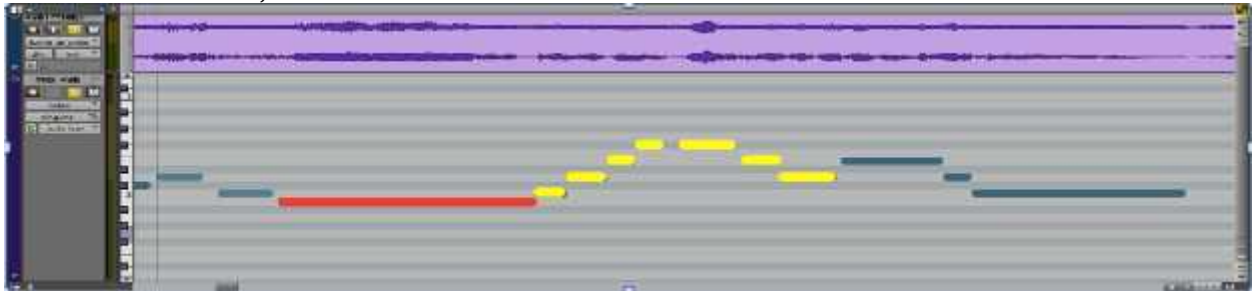
37b. MINERA DE EL PENENE DE LINARES. EL NIÑO DE MARCHENA. TERCIO 5



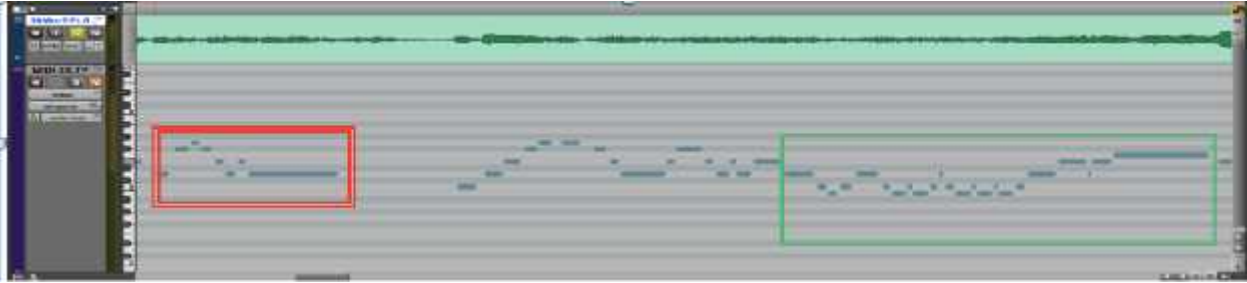
38b. MINERA DE EL PENENE DE LINARES. JUANITO VAREA. TERCIO 5



49b. TARANTO DE EL PAJARITO. NIÑA DE LOS PEINES. TERCIO 3



39. MINERA DE EL PENENE DE LINARES. CANALEJAS DE PUERTO REAL. TERCIO 5



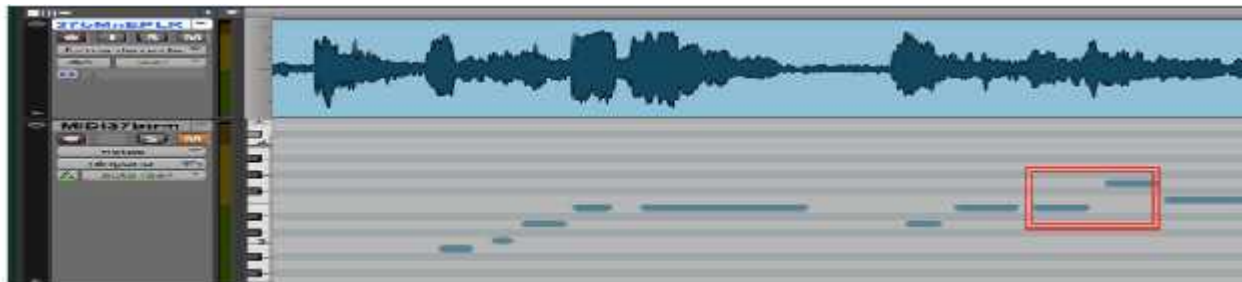
- 3.4. La caída final del quinto tercio siempre se dirige hacia el grado II en todos los casos, pero a la cadencia final preceptiva de minera-taranto (IV-III-II) se le añade un adorno (VII, I, II), que provoca un efecto muy diferente pues el cierre del tercio resulta ascendente. El registro de Canalejas no sigue totalmente esta pauta en su cierre, pues a la caída propia de la minera en IV-III-II añade la escala ascendente final que cierra en el V>, que Chaves denomina “apéndice tonal linarense”.
4. El segundo tercio de este grupo de cantes sitúa su eje melódico en los clásicos V> y IV grados propios de la minera.
 5. Ya hemos explicado en el punto 3.3. de este apartado que el cuarto tercio no sigue en este subestilo de minera el clásico modelo de El Canario o La Gabriela. Presenta por el contrario un diseño muy particular que lo hace indivisible del que le sucede. En cuanto a su creación, no podríamos precisar si proviene de la genialidad de Pepe Marchena o si estaba ya presente en el esquema primitivo del cuarto tercio del Fandango de Dolores de la Huerta 1, pues El Cojo de Málaga también lo sigue en su ejecución. Su factura es la siguiente: arranque con subida ascendente desde los grados más graves de la escala hasta el IV grado, donde se realiza una breve cesura y se produce un salto ascendente de tercera menor hasta VI. Este fenómeno

está presente en todas las versiones del Penene del corpus, y también en la de Dolores de la Huerta 1. En las versiones de Marchena y Varea, que esquematizan este diseño a su más básica expresión, la articulación del verso del cuarto verso termina justo en dicho grado, el VI (recuadro rojo). A continuación, como hemos visto en el punto anterior, se inicia la letra del quinto tercio mediante un descenso hasta el grado I. En las versiones de Canalejas y el Cojo en cambio hay mayor número de melismas en este tramo de ligazón entre el cuarto y el quinto tercio y quizá no se percibe tan claramente esta organización melódica. Por último, es muy importante referir que Canalejas sigue de nuevo de cerca al Fandango de Dolores de la Huerta 1 en este tramo del canto: aquí el cuarto tercio es paralelo al segundo y, por tanto, sitúa su cuerda de recitado en los grados V> y IV. Contiene en su recorrido el salto interválico particular que antes mencionábamos.

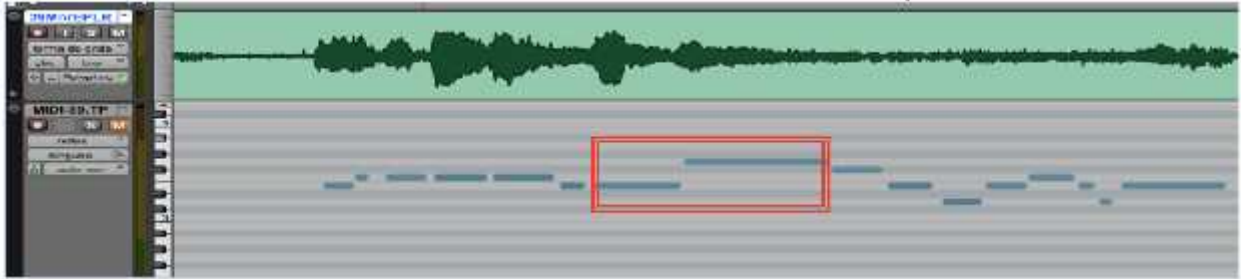
38b. MINERA DE EL PENENE DE LINARES. JUANITO VAREA. TERCIO 4



37b. MINERA DE EL PENENE DE LINARES. EL NIÑO DE MARCHENA. TERCIO 4



39. MINERA DE EL PENENE DE LINARES. CANALEJAS DE PUERTO REAL. TERCIO 4



167a. FANDANGO DE DOLORES DE LA HUERTA 1. COJO DE MÁLAGA. TERCIO 4



Para finalizar, nos parece trascendental referir que este constituye una de las pocas mineras que menos relación guarda con la estructura el cante de Pedro El Morato; las caídas de los tercios impares y el segundo tercio.

Rafael Chaves asegura que este subestilo guarda estrecha relación con la taranta de El Bacalao “tanto en la cadencia binaria como en la colocación de los primeros tercios” (Chaves y Kliman 172). Y esto es algo que nuestro análisis no confirma, salvo en el quinto tercio del registro de Canalejas de Puerto Real.

Este grupo de registros representativos de la minera de El Penene de Linares es bastante homogéneo. Pero el número de anomalías comentadas son las que, junto con los melismas, trastornan el resultado de los análisis matemáticos. La versión de Canalejas de Puerto Real es quizá la que más se aparta en conjunto, pero, en cambio, constituye el ejemplo más cercano al fandango raíz de donde proviene el estilo: el Fandango de Dolores de La

Huerta 1. A pesar de esto, como hemos visto, cada una de estas versiones posee aún rasgos comunes de peso lo suficientemente notables como para ser consideradas todas dentro del subgrupo de la minera de El Penene de Linares, estilo que, por cierto, influirá en algunos de los subestilos analizados más adelante.

Minera de Basilio

Rafael Chaves afirma que la Minera de Basilio versa claramente en la de El Penene de Linares. Esta es una afirmación que, como se verá, en nuestro estudio se corrobora tan sólo en uno de los registros propuestos por el autor. Por lo tanto, no podemos tampoco asegurar en este caso que el conjunto de grabaciones elegido por el investigador obedezca a un mismo comportamiento melódico. De hecho, se revela como uno de los grupos de cantes más problemáticos en relación al grado de cohesión intercante, pues hay mayor número de diferencias que de similitudes entre ellos.

Los registros que se corresponden con la minera de Basilio, según Chaves, son interpretados por Bernardo el de Los Lobitos, El Cojo de Málaga y Manuel Escacena (pistas 40, 41 y 42 respectivamente). La minera modélica de Basilio, según él, se identifica sobre todo con el segundo de los registros referidos; el de El Cojo, interpretado con la particular y conocida copla “Tú el barco, y yo, el navegante”. Esto nos sorprende puesto que la única versión que se aproxima al Penene en nuestro examen no es la del cantaor malagueño, sino la de Bernardo El de Los Lobitos.

Si nos atenemos entonces a que el registro que mejor representa la minera de Basilio es el de El Cojo de Málaga, entonces sí nos hallaremos ante un patrón diferenciado y de

bastante tradición y peso en el cante de las minas. En este sentido, la filiación de este subestilo al cantaor linarense Basilio viene avalada por diversos testimonios, como el de Rafael Pareja de Triana, entre otros. Y el éxito y la continuidad del mismo es más que evidente si nos atenemos a las sucesivas grabaciones que de él realizaron Manuel Vallejo, Pepe Marchena, Cobitos, Juanito Valderrama...etc¹⁸¹. No dudamos pues en absoluto de que todas las grabaciones clasificadas por Chaves en la muestra como Minera de Basilio posean el rango de minera, pues se cumplen en ellos reglas definitorias de dicho sistema, pero la heterogeneidad de las líneas melódicas básicas que presentan entre sí nos dificulta enormemente la identificación de sus rasgos específicos exclusivos. Veamos esos problemas:

1. Las versiones de Bernardo el de Los Lobitos y de Escacena no ligan ningún tercio, mientras que El Cojo de Málaga se atiene a la pauta frecuente de la organización estructural de las mineras-tarantos, ligando los pares.
2. Como ya hemos comentado, el paralelismo intercante presenta un nivel realmente bajo.
3. Como consecuencia del punto anterior, nos vemos obligados a realizar el análisis del paralelismo melódico intracante de los tercios impares por separado. :
 - 3.1. Bernardo el de los Lobitos presenta un mayor paralelismo entre sus tercios tercero y quinto. Aunque el grado de cohesión interna general puede detectarse sin grandes dificultades.

¹⁸¹ Hay que decir que Marchena la grabó más de una vez. Y que, como era de esperar, el cantaor sevillano realiza infinidad de personalizaciones en su ejecución, pero el registro donde el cantaor más se ajusta al modelo del que venimos hablando es de 1931, acompañado por la guitarra de Luis Yance y rotulado como “Cante de La Carolina”. Curiosamente en un registro casero del mismo año, secundado por el guitarrista Luis el Pavo, parece acercarse algo más al modelo de Escacena.

- 3.1.1. El primer tercio posee una melodía descendente y parece estar “falsamente” organizado en dos tramos porque el intérprete realiza una cesura hacia la mitad del tercio. Su comportamiento melódico es el siguiente: tras el ayeo inicial (señalado en color verde), la primera mitad del verso se articula en un recorrido muy liso que se sostiene sobre los grados VI y V (señalados en color rojo). Estos se mantienen en el segundo tramo también, pero se observa mayor número de inflexiones melódicas hasta la caída. En general, tiene una factura bastante barroquizante. Pero a pesar de ello, se percibe justamente la misma línea melódica que hemos descrito en el primer tercio de la minera de El Penene de Linares.
- 3.1.2. El tercero y el quinto presentan mayor nivel de cohesión intracante. Tras situar el eje inicial del tercio en el III grado, el recorrido melódico comienza un ascenso hasta el VI grado (señalado en color amarillo), desde donde remata de igual forma que el primero. En dicho recorrido observamos la presencia del patrón melódico interno propio de mineras y tarantos, pero indudablemente muy expandido y melismático. Lo cierto es que también se podría decir que aquí se reproducen los tercios de El Morato, pero con una estética exuberante y con un ámbito melódico un poco más amplio de lo acostumbrado (como también lo hiciera La Argentinita, e incluso Antonio Chacón). Para comprobar lo que decimos, traemos a colación el primer tercio de La minera de Pedro El Morato,

versión-Chacón, y también uno de los impares del llamado taranto de Manuel Torre, versión-Mojama (que también se basa en los de El Morato). Se puede comprobar que la organización melódica básica es prácticamente la misma en todos los casos, con más o menos adornos melismáticos.

40. MINERA DE BASILIO. BERNARDO EL DE LOS LOBITOS. TERCIO 1



40. MINERA DE BASILIO. BERNARDO EL DE LOS LOBITOS. TERCIO 3



30. MINERA DE PEDRO EL MORATO. ANTONIO CHACÓN. TERCIO 3



53. TARANTO DE MANUEL TORRE. JUANITO MOJAMA. TERCIO 5



3.2. Los tercios impares del registro de El Cojo de Málaga, por su parte, presentan una direccionalidad mucho menos descendente. Es un cante de ámbito más reducido que el anterior.

3.2.1. José F. Ortega afirma que el primer tercio de la versión de El Cojo de Málaga posee una fórmula más propia del segundo porque su eje se encuentra en el IV y V> grados. Pero para nosotros, hay mayor peso en el IV grado. La melodía efectivamente efectúa un arranque a través de un ayeo simple que tiene como eje el V> (señalado en verde). Pero la articulación del verso descansa sobre el IV grado, y la melodía discurre por él a través de otra particularísima versión por saltos del patrón melódico interno (repetido varias veces, están señalados en color amarillo). Quizá esto sea precisamente lo que defina mejor al estilo de Basilio. Tanto es así que esta misma versión del patrón melódico interno sería recordada en su esencia en otras versiones posteriores, no presentes en la muestra, pero que son muy populares entre artistas y aficionados. La más conocida es sin duda la de Manuel Vallejo, que se sirve de la famosa copla (variante de la de El Cojo) *“Tú la joya y yo el joyero”*. La relación interválica es muy

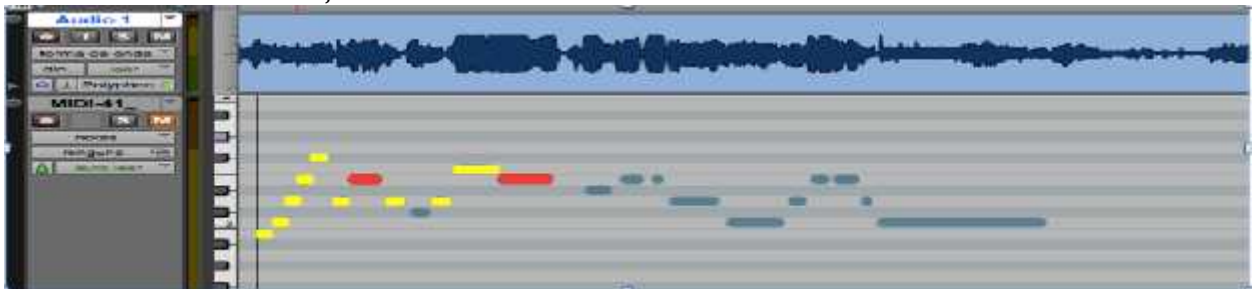
particular en el cantaor malagueño, con saltos tanto ascendentes como descendentes entre **V y III grados** (en la versión de Vallejo siempre es ascendente). Ni Bernardo el de Los Lobitos, ni Manuel Escacena reproducen este diseño. Sí lo hacen en cambio Vallejo y de Marchena en las grabaciones mencionadas.

El tercer tercio arranca con el patrón melódico interno de nuevo; la primera vez, se inicia por grados conjuntos y finaliza por saltos. Por último en el quinto, no hay saltos y el malagueño lo ejecuta por grados conjuntos, al articular las palabras “Tú la perla y yo...” del verso.

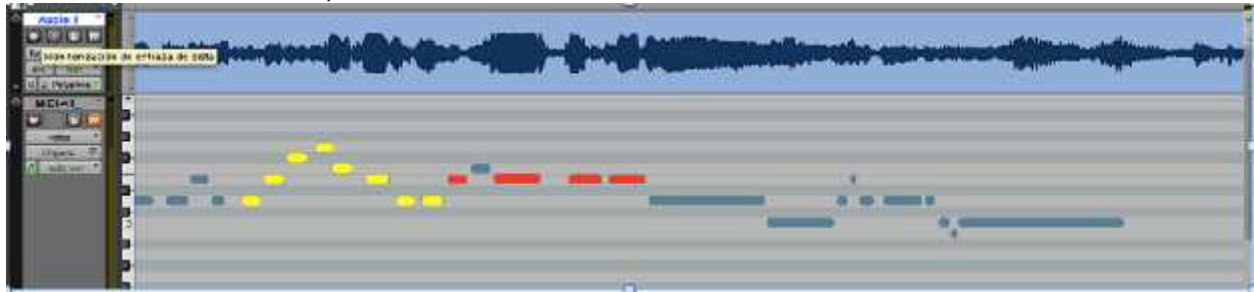
41. MINERA DE BASILIO. EL COJO DE MÁLAGA. TERCIO 1



41. MINERA DE BASILIO. EL COJO DE MÁLAGA. TERCIO 3



41. MINERA DE BASILIO. EL COJO DE MÁLAGA. TERCIO 5



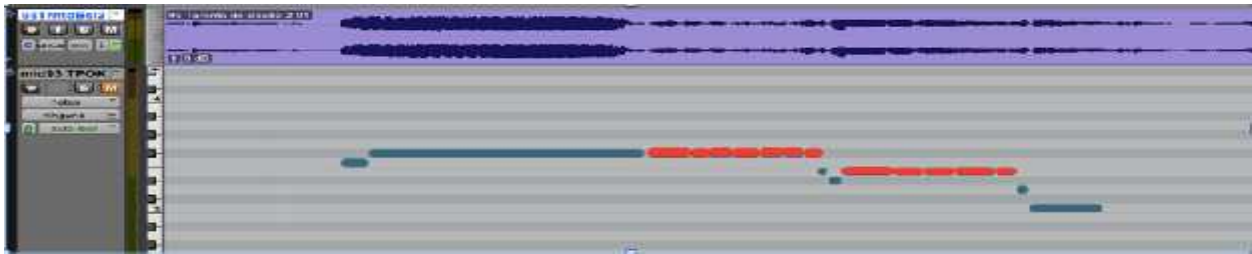
3.3. En el caso de Manuel Escacena, sí existe un paralelismo casi completo entre sus tercios impares, sobre todo entre el tercero y quinto.

3.3.1. El primer tercio es bastante liso, tanto que recuerda mucho al de otro registro también interpretado por el cantaor sevillano y que Rafael Chaves consigna como taranta de Basilio 2. En el cante que nos ocupa, el tercio inicial arranca en el V grado y se mantiene en el mismo como cuerda de recitado hasta caer en el IV, donde se establece su segundo eje. El tercero y el quinto tercios son de nuevo el esquema melódico que venimos analizando tan repetidamente por ser el mismo del cante de Pedro El Morato: eje inicial en el III grado, patrón melódico interno y caída. La única particularidad que percibimos se encuentra en que, después del mencionado patrón melódico interno, la nueva cuerda de recitado hasta la caída final del tercio no se aloja en el IV grado, sino que baja al III. Por cierto, nos enfrentamos de nuevo con una minera que contiene la escala ascendente hacia el V> grado en su quinto tercio (recuadro verde).

42. MINERA DE BASILIO. MANUEL ESCACENA. TERCIO 1



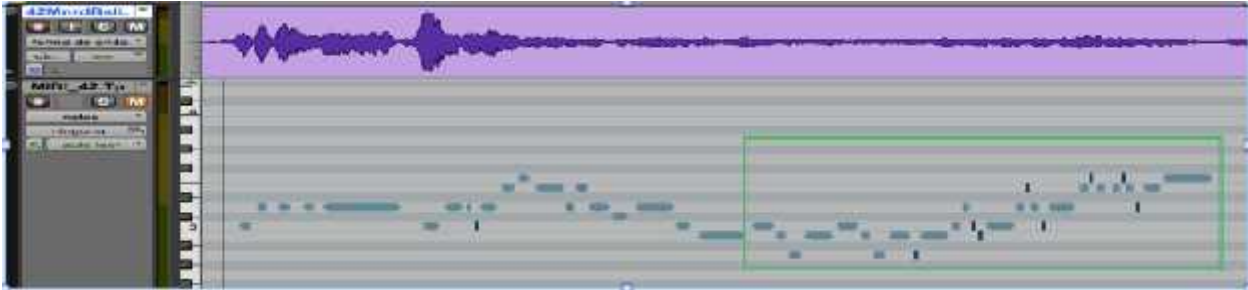
93. TARANTA DE BASILIO 2. MANUEL ESCACENA. TERCIO 1



42. MINERA DE BASILIO. MANUEL ESCACENA. TERCIO 3



42. MINERA DE BASILIO. MANUEL ESCACENA. TERCIO 5



4. La caída de los tercios impares:

- 4.1. En cante de Bernardo el de los Lobitos, el cierre final clásico de la minera está presente pero matizado por la repetición del III grado: IV-III-III-II. La caída del quinto posee una nota añadida más: IV-III-II<-III-II.
- 4.2. El Cojo presenta sólo uno de los cierres adornados melismáticamente, el del quinto tercio, que se acerca al de su murciana: IV-III-III-III-II-I-II.
- 4.3. Manuel Escacena sigue el cierre clásico. En el primer tercio sólo le añade dos notas: IV-III-II-III-II; el tercer tercio lo ejecuta de forma muy barroca: IV-III-III-III<-III-II-III-II; el cierre del quinto va unido al apéndice tonal clásico de este tercio en tantos cantes.

Por lo demás, esta submodalidad, en todas las versiones propuestas, se ajusta al patrón tradicional de mineras-tarantos, incluidos los tercios pares. El segundo, tiene su cuerda de recitado en el V> y el IV grados. Y el cuarto tercio sigue los modos de El Canario y La Gabriela. Pero tras el análisis de los tercios impares, tenemos que concluir que estos registros no parecen responder al mismo diseño melódico; aparentan constituir variantes distintas de minera, aunque todas remitan al patrón más básico del cante de Pedro El Morato en el fondo.

En particular, pensamos que el registro de Bernardo el de Los Lobitos debería clasificarse como versión de la minera de El Penene de Linares, pues presenta más similitudes con el registro de Canalejas que con el de cualquiera de los analizados en este apartado.

Por otra parte, los registros de El Cojo de Málaga y Escacena tampoco están próximos entre sí en sus tercios impares. Son dos versiones distintas de un mismo patrón básico: el de El Morato. La versión del cantaor sevillano, más en la línea de la que Chaves denomina taranta de Basilio 2 (excepto en el cuarto tercio); es decir, más horizontal, más plana y sencilla.

No nos atreveríamos a especular con la cuestión de cuál de las dos versiones es la “verdadera” o “correcta” supuesta minera de Basilio; podría ser cualquiera de los modelos que presentan tanto El Cojo de Málaga, como Escacena, pues ambos conocieron personalmente al cantaor linarense.

Taranto de Pedro El Morato

Rafael Chaves asegura que, a la vista de la nomenclatura de pizarra, todos los cantes que él etiqueta como tarantos debían ostentar en realidad el título de mineras. De este modo, el que ahora tratamos es un estilo diferenciado de la minera de Pedro El Morato, al que debería denominarse minera de Pedro El Morato 2. Sin embargo, a este investigador le imposibilita clasificarlo de tal modo la inconveniencia o incapacidad de sustraerse a la nomenclatura actual (algo similar a lo que ocurre con la taranta cartagenera de Chacón). Para Chaves, la diferencia entre uno y otro recae sobre todo en que “en términos generales, [el taranto de

Pedro El Morato] se puede definir como un cante de ejecución menos profesional y más sobrio que la minera” (Chaves y Kliman 190).

Esta submodalidad viene concretada en el corpus de *Los Cantes Mineros a través de los registros de pizarra y cilindros* en los registros 45a, 45b, 46 y 47 y vinculadas a las interpretaciones de Antonio Chacón (los dos primeros registros), El Cojo de Málaga y Adela López, respectivamente. Este último registro, por desgracia, no puede ser incluido en nuestro análisis, por cuanto la canzionetista desafina a partir del tercer tercio y continúa cantando descoordinada con la orquesta. Los tonos que aporta este fichero MIDI, exceptuando los de las dos primeras frases musicales, no son fiables por tanto.

Sometemos a examen los registros propuestos por Chaves para extraer sus particularidades sistemáticas.

1. En este grupo se cumple una particularidad estructural literaria; todas las versiones poseen un primer verso quebrado que articula la primera palabra del verso, resolviéndose completo en el segundo tercio. Sin embargo, insistimos en que no nos parece significativo el número de cantes aportados a la hora de ratificar este fenómeno literario como rasgo musicológico. Anotamos que, además, Adela López y Antonio Chacón se sirven de la misma copla, “El corazón se me parte” y que cantaores como Pepe de la Matrona, discípulo del anterior registra un cante etiquetado como “Taranto del Morato”, donde ni siquiera quiebra el tercio.
2. Rafael Chaves asegura repetidamente que uno de los indicios identitarios de este taranto es la colocación de ayeos previos en el segundo y cuarto tercio. Pero dudamos asimismo de la fuerza sistemática de esta regla musical porque Antonio

Chacón no la cumple en ningún momento y Adela López sólo en el cuarto. Es únicamente El Cojo de Málaga quien se atiene a esta supuesta pauta propia del taranto. En todo caso, la mencionada en el punto 1 y en éste mismo son pautas que se han podido fijar en la configuración moderna o contemporánea del taranto.

3. Otro de los supuestos rasgos musicológicos, no exclusivo por otra parte, de esta submodalidad radica en la ligazón de los tercios pares con los impares. Tanto Don Antonio Chacón como El Cojo de Málaga se ajustan a esta regla (o tendencia). La estructura de la interpretación de Adela López por su parte no discurre así y ejecuta todos los versos de manera aislada debido quizá a las exigencias del acompañamiento orquestal.
4. Una de las características preceptivas más sólidas y estables de esta modalidad es el paralelismo melódico interno, o intracante, entre los tercios impares. Sin embargo, esto es más perceptible en la versión de El Cojo de Málaga, pues Chacón muestra una tendencia clara a alisar la línea melódica en el primer y tercer tercio, mientras en el quinto ejecuta mayor número de inflexiones; inflexiones que, como veremos más adelante, no son puro adorno, sino la realización del patrón melódico interno propio del sistema mineras y tarantos (muy presentes también en la versión del cantaor malagueño).
5. Como consecuencia de lo observado en el punto anterior, el paralelismo melódico intercante queda quizá algo debilitado.
 - El primer tercio de ambas versiones son prácticamente idénticos.

- El tercero presenta una distancia apenas perceptible en que la melodía de la versión de Chacón se desarrolla de forma más monótona.
- En el quinto tercio ocurre justo lo contrario: El Cojo de Málaga es algo más parco en cadencias que Chacón.

Pero el nivel de proximidad sigue siendo muy intenso. Veamos cómo ocurre todo esto en detalle:

5.1. Primer tercio:

- 5.1.1. En la primera versión de Chacón (registro 45a), el arranque se caracteriza por la aparición de un “ay” inicial que, desde el III< grado, sitúa la melodía en el V> y desciende al que se convertirá en el eje que articula el texto: el IV grado¹⁸². Aparentemente, no hay señal en este tercio del patrón melódico interno propio de los tercios impares de mineras/tarantos. Tampoco en el tercero, que arranca en III y prosigue la melodía de manera análoga al primero. Pero lo cierto es que sí está, aunque no se aprecie, porque no hay ningún otro elemento melódico en el tercio que lo haga emerger. La línea melódica del primer y tercer tercio de Chacón consiste precisamente en el patrón melódico interno (aquí en su fórmula más incompleta y mínima), más la caída¹⁸³. Sin más. De hecho, en este caso no es

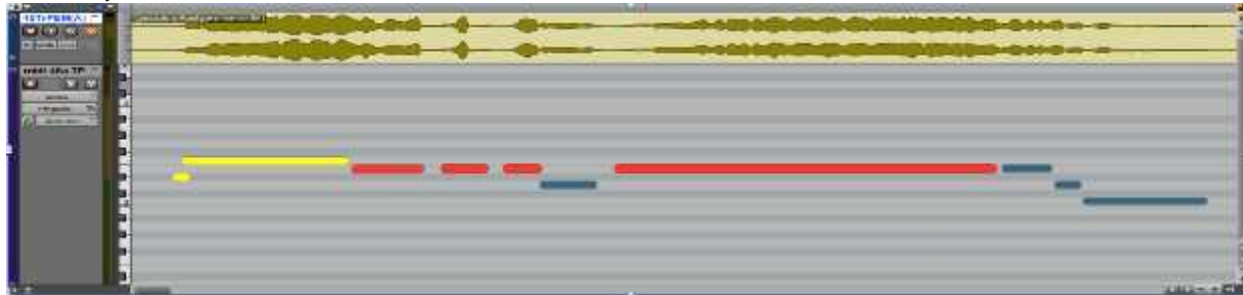
¹⁸² Asegura José F. Ortega que este tercio guarda “cierta” similitud con el primer tercio de la minera actual (199). A esto hay que hacer una matización trascendental; no es que guarde cierta similitud; realmente es la estructura melódica sobre la que se asientan las mineras de La Unión. Quizá sea precisamente la sencillez del tercio expuesto por el jerezano lo que ha permitido las recreaciones y variaciones melódicas presentes en los tercios impares de las mineras de Pencho Cros, Piñana y Encarnación Fernández.

¹⁸³ De hecho, existen versiones actuales de tarantos (sobre todo para el baile) donde el primer tercio consiste en la progresión siguiente: IV-V>-IV-IV-III-II. Y esto incluye ayeo, eje y cadencia. Eso sí, el verso quebrado en este caso no puede medir más de tres sílabas.

interno, sino que se identifica con todo el tercio. La inclusión del ayeo inicial como parte integrante de la línea melódica básica del tercio no es un fenómeno aislado, pues ocurre a menudo en otros estilos como en algunas seguiriyas: todas las del grupo del Viejo de la Isla (Paco La Luz, Marrurro, etc) o la de Cagancho de Triana. Ofrecemos dos gráficos del primer tercio de Chacón, con dos maneras de verlo. En el primero, están señalados el ayeo inicial (en amarillo) y los ejes melódicos (en rojo); en el segundo, señalamos cómo Chacón ha alojado en el ayeo y los ejes una versión incompleta y mínima del patrón melódico interno (en amarillo).

AYEO Y EJES

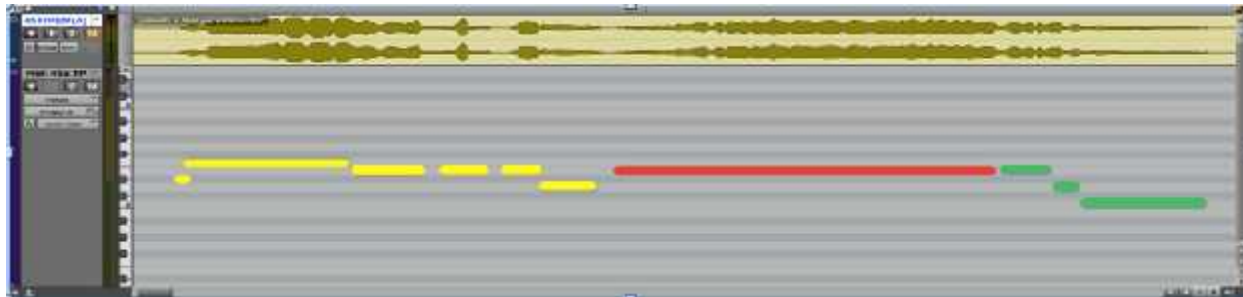
45a. TARANTO DE PEDRO EL MORATO. ANTONIO CHACÓN. TERCIO 1



Tercio 1	Notas Modo Si frigio	Re#. Fa. Mi. Mi. Re. Mi. Mi. Re. Do.
	Grados Modo Mi frigio	III<-V>-IV-IV-III-IV-IV-III-II

PATRÓN MELÓDICO INTERNO

45a. TARANTO DE PEDRO EL MORATO. ANTONIO CHACÓN. TERCIO 1



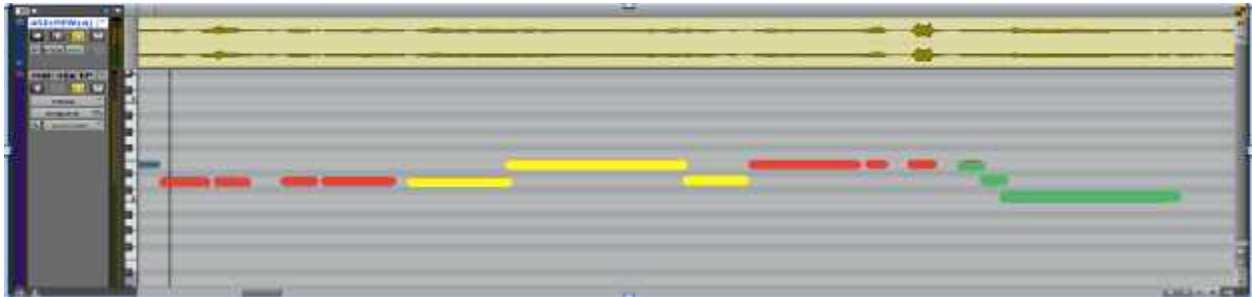
Tercio 1	Notas Modo Si frigio	Re#. Fa. Mi. Mi. Re. Mi. Mi. Re. Do.
	Grados Modo Mi frigio	III<-V>-IV-IV-III-IV-IV-III-II

CANTE DE MADRUGÁ. ANTOLOGÍA PROF. GARCÍA MATOS. TERCIO 5



* Los elementos no señalados en la caída de este tercio son adornos de la caída.

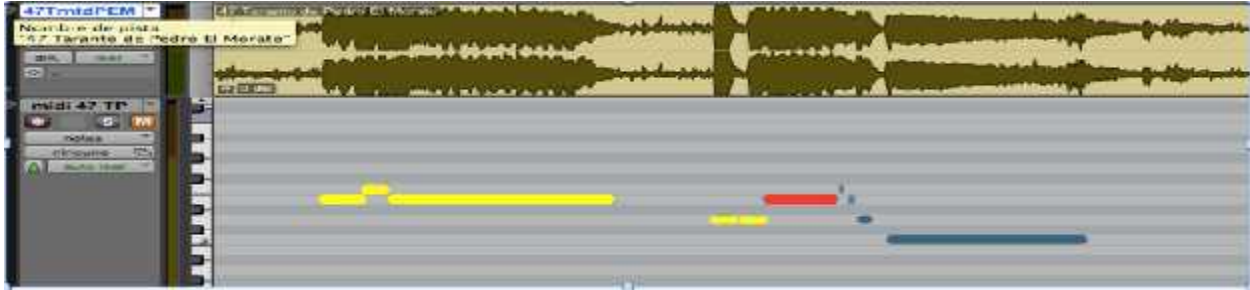
45a. TARANTO DE PEDRO EL MORATO. ANTONIO CHACÓN. TERCIO 3



Tercio 3	Notas Modo Si frigio	Re. Re. Re. Re. Re. Mi. Re. Mi. Mi. Mi. Mi. Re. Do.
	Grados Modo Mi frigio	III-III-III-III-III-IV-III-IV-IV-IV-IV-III-II

- 5.2. El Cojo de Málaga por su parte sigue muy de cerca a Antonio Chacón en la exposición de la melodía del primer tercio. Pero realiza una notoria cesura tras el “ay” inicial, antes de comenzar a articular el verso que desorienta aún más a la hora de detectar el verdadero diseño estructural del tercio. En el tercer tercio, al igual que en el caso de Chacón, el eje inicial está en el III grado para luego subir al IV a través de la cadencia señalada. Pero en este tercio se aprecia mucho mejor la fórmula más canónica del patrón melódico interno que tantas veces hemos señalado en muchas mineras (especialmente en la de El Morato).

47. TARANTO DE PEDRO EL MORATO. COJO DE MÁLAGA. TERCIO 1



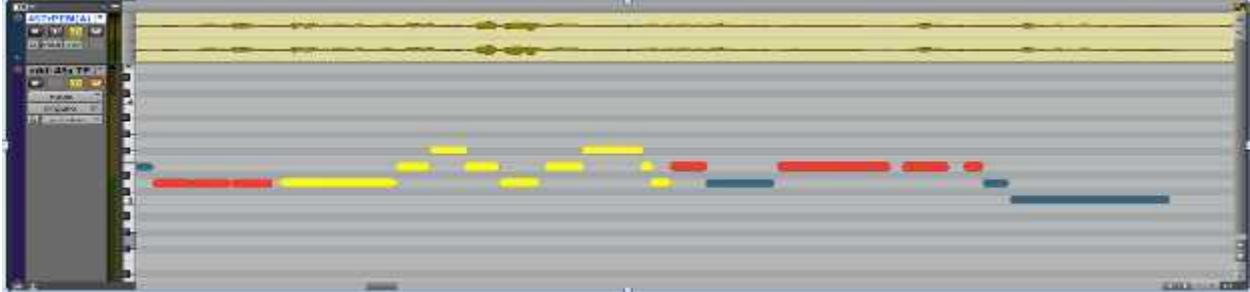
47. TARANTO DE PEDRO EL MORATO. COJO DE MÁLAGA. TERCIO 3



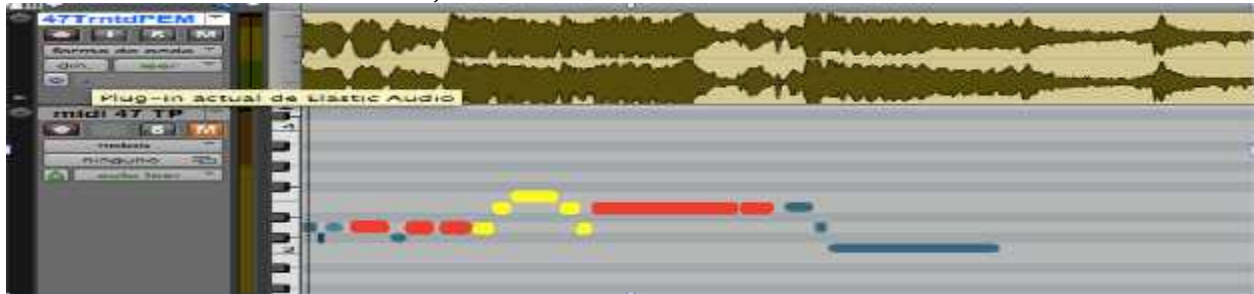
- 5.3. Los cierres son claramente los propios del sistema de mineras y tarantos. Pero nos parece importante traer a colación lo que José Ortega parece apuntar como una característica musicológica específica del taranto: “la última sílaba del verso se canta con la última nota de la melodía” (Ortega 200). Nosotros preferimos considerar que en efecto es muy frecuente dicho fenómeno, pero que depende del diseño silábico de la copla elegida por el cantaor. En este sentido, en el primer terceto de Chacón es imposible hacer coincidir la última sílaba de la palabra “corazón” con la última nota del terceto por su condición gramatical de palabra aguda (tampoco en el registro 45b, la versión que en la que articula la palabra “madrugá”).
- 5.4. La factura del quinto terceto en el registro 45a posee una progresión melódica más pronunciada a las de los tercetos impares anteriores y algo más

extensa también. Como hemos apuntado, su paralelismo con el quinto de la versión de El Cojo es visible.

45a. TARANTO DE PEDRO EL MORATO. ANTONIO CHACÓN. TERCIO 5



47. TARANTO DE PEDRO EL MORATO. COJO DE MÁLAGA. TERCIO 5



6. El segundo tercio sigue la pauta más frecuente de mineras y tarantos: eje en el V> y IV. En cuanto al cierre, hay que recordar que en el mismo tercio de la minera de Pedro el Morato señalábamos una cadencia final ascendente cuya nota final de cierre estaba enfáticamente alojada en el V>. En el caso que nos ocupa, el tercio se liga con el siguiente, pero de igual forma sigue el cantaor jerezano el mismo comportamiento melódico.
7. El cuarto tercio de esta submodalidad de taranto ya ha sido analizada con anterioridad, pues es ostensiblemente el mismo que se expone en la llamada Minera de Pedro El Morato. No se sigue por tanto en ninguno de los registros representativos de este taranto los modos de El Canario y La Gabriela.

Indiscutiblemente, las diferencias entre la minera y el taranto de Pedro El Morato son apenas insignificantes. De hecho, sólo observamos una única discrepancia, observable en el primer tercio; mientras el de la minera se dicta completo, en el taranto se quiebra y es por tanto más breve. Si nos atenemos a esa supuesta intención recortada en todos sus tercios que caracteriza y diferencia a los tarantos, habría que decir ésta sólo atañe a la longitud de los tercios impares. Al menos, en los registros clasificados por Chaves como mineras el número de notas de dichos tercios es algo mayor:

Tabla comparativa-Longitud tercios impares.

Registro	Tercio impar	Número de notas
Minera Pedro El Morato Chacón (30)	Tercio 1	19
	Tercio 3	18
	Tercio 5	23
Minera Pedro El Morato Cojo de Málaga (31)	Tercio 1	29
	Tercio 3	32
	Tercio 5	30
Minera Pedro El Morato Argentinita (32)	Tercio 1	17
	Tercio 3	18
	Tercio 5	20
Taranto Pedro El Morato Chacón (45a)	Tercio 1	9
	Tercio 3	13
	Tercio 5	19
Taranto Pedro El Morato Cojo de Málaga (47)	Tercio 1	10
	Tercio 3	11
	Tercio 5	14

Tabla comparativa-Longitud tercios pares.

Registro	Tercio par	Número de notas
Minera Pedro El Morato Chacón (30)	Tercio 2	14
	Tercio 4	37
	Tercio 6	40
Minera Pedro El Morato Cojo de Málaga (31)	Tercio 2	27
	Tercio 4	44
	Tercio 6	47
Minera Pedro El Morato Argentinita (32)	Tercio 2	16
	Tercio 4	17
	Tercio 6	19
Taranto Pedro El Morato Chacón (45a)	Tercio 2	15
	Tercio 4	35
	Tercio 6	39
Taranto Pedro El Morato Cojo de Málaga (47)	Tercio 2	19
	Tercio 4	47
	Tercio 6	36

Como puede observarse, la discutida tendencia a recortar los tercios cuando se pretende una ejecución al modo del taranto no afecta a los tercios impares. La única versión que mantiene su intención de menguar la longitud de todas sus frases musicales es la de La Argentinita. A tenor de estos datos nos preguntamos por la idoneidad de clasificar su versión como taranto y no como minera. Suponemos que Rafael Chaves no ha optado por esta clasificación porque la intérprete no quiebra el primer tercio. Así que volvemos de nuevo a concluir que la diferencia entre Minera y Taranto de Pedro El Morato estriba en el primer tercio quebrado y en su intención a recortar la longitud de los tercios impares. Poco más podemos decir de las particularidades exclusivas de estas dos submodalidades de cantes mineros. Pero lo más trascendental para nosotros, sin duda, estriba en que es el cante más cercano al modelo de cante de *madrugá* folclórico que nos legó García Matos. Y también el más sencillo, por ello es tan versátil y susceptible de multiplicarse en múltiples variantes. Este es, sin temor a equivocarnos, el cante más nuclear de nuestro corpus.

Taranto de El Pajarito

Como ocurría con la supuesta minera de El Pajarito, este taranto no ha tenido continuidad en la tradición cantaora. Carece asimismo de las versiones de otros intérpretes que avalen y refuercen con solidez sus características musicológicas; sólo lo registró dos veces La Niña de los Peines en placa de pizarra (registros 48b y 49b). Pero lo cierto es que la particularidad de su diseño melódico se revela de manera prácticamente idéntica en ambas interpretaciones, con algunas excepciones de poca trascendencia. La línea melódica básica de este subestilo sigue los parámetros del taranto de Pedro El Morato, compartiendo ambos gran cantidad de rasgos musicológicos. Sin embargo, se observa claramente la presencia de otros elementos novedosos y sistemáticos. Por ello, abordamos a continuación y en detalle dichas particularidades musicológicas específicas:

1. La pauta clásica de ligar los tercios pares con los impares se cumple en este taranto.
2. Los tercios impares son breves, como parece que deben ser los de los tarantos; entre la decena y la veintena de notas está su recorrido melódico (en el registro 49b hay 15, 10 y 19 notas en los tercios primero, tercero y quinto, respectivamente).
3. En el registro 49b, el paralelismo interno intracante de los tercios impares queda patente tanto en los arranques, como en los ejes, cadencias intermedias y cierres finales de los tercios primero y tercero; en el quinto, esta afinidad se rompe porque su melodía se aproxima aún más a la del cante de Pedro El Morato. En la grabación numerada como 48b, el paralelismo melódico se produce entre el tercero y el quinto, justo los que se parecen más al estilo del célebre trovero. Hay además otros tres fenómenos llamativos de esta submodalidad de taranto en relación a sus paralelismos:

- 3.1. La similitud de los impares se extiende en el registro 49b también al sexto.
 - 3.2. La insistencia con la que se dirige la melodía hacia el I grado a lo largo de los tercios impares, se observa también en el segundo tercio.
 - 3.3. El segundo y cuarto tercio del registro 49b son análogos. En la grabación 48b, en cambio, el cuarto tercio presenta un patrón melódico distinto.
4. El nivel de paralelismo melódico entre los tercios impares del grupo propuesto o interesante es muy alto, como indicamos más arriba:
 - 4.1. El taranto de El Pajarito muestra en general una reiterada tendencia a explorar los tonos más bajos de la escala. El arranque de los tercios primero y tercero se caracteriza por dirigirse siempre la melodía hacia el I grado (señalado en rojo) y elevarse en el desarrollo de la frase musical después, a través del “patrón melódico interno” propio del sistema mineras y tarantos (señalado en amarillo).

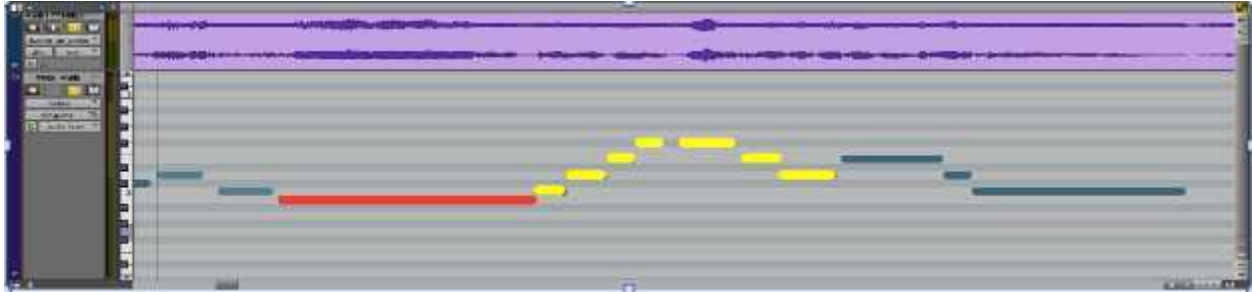
49b. TARANTO DE EL PAJARITO. NIÑA DE LOS PEINES. TERCIO 1



48b. TARANTO DE EL PAJARITO. NIÑA DE LOS PEINES. TERCIO 1



49b. TARANTO DE EL PAJARITO. NIÑA DE LOS PEINES. TERCIO 3



49b. TARANTO DE EL PAJARITO. NIÑA DE LOS PEINES. TERCIO 6

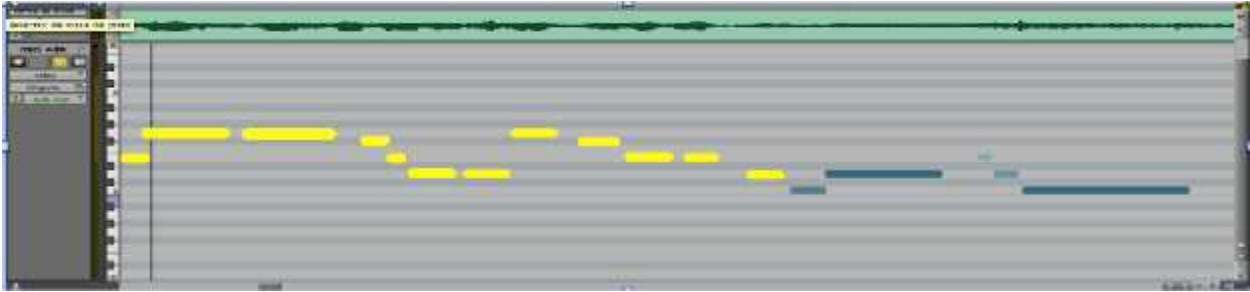


- 4.2. El quinto tercio de este subestilo, así como el tercero de la versión 48b, son los que mayor proximidad presenta frente al cante que lo genera, el taranto de Pedro El Morato. No se dirige la voz de La Niña de los Peines hacia el I grado y el “patrón melódico interno” propio del sistema mineras y tarantos irrumpe y se repite de forma inmediata con un salto de cuarta ascendente, del III grado al VI, al modo de La Argentinita y de Chacón en sendas versiones de la minera de El Morato.

48b. TARANTO DE EL PAJARITO. NIÑA DE LOS PEINES. TERCIO 3



48b. TARANTO DE EL PAJARITO. NIÑA DE LOS PEINES. TERCIO 5



- 4.3. Las cadencias finales son las preceptivas (progresión descendente de los grados IV-III-II); se redoblan como ornamento en los tercios tercero y quinto del 48b y sólo en el quinto de la 49b.
5. Como apuntamos anteriormente, en el análisis interesante se pueden apreciar claramente las distancias melódicas en relación a los tercios pares. Por ello los examinaremos por separado. Estos se atienen al siguiente comportamiento melódico:
- 5.1. El segundo tercio arranca en ambas versiones con el ayeo inicial que sitúa la melodía en los grados V> y IV (señalado en amarillo). La cuerda de recitado es precisamente este último, aunque en el registro 48b dicho grado tiene como nota de apoyo el III. La melodía prosigue en ambos casos hacia el I grado y vuelve a elevarse buscando la cadencia final o cierre del tercio en el IV. Este tercio va ligado con el inmediatamente posterior, por lo tanto, es frecuente la aparición de ayeos o notas de paso. Así se explica que el Fichero MIDI 48b muestre un floreo que acaba en el III grado, mientras que el 49b refleja otro distinto que cierra en el II< grado (ejes melódicos, señalados en color rojo).

48b. TARANTO DE EL PAJARITO. NIÑA DE LOS PEINES. TERCIO 2



49b. TARANTO DE EL PAJARITO. NIÑA DE LOS PEINES. TERCIO 2



- 5.2. El paralelismo ente el segundo y el cuarto tercio del registro 49b es total. Pero en el 48b, el cuarto tercio cambia con respecto a los ya analizados en que el eje de la primera mitad del tercio se aloja ahora en el $V >$ grado (la segunda mitad en el IV). No hay descenso de la melodía hacia el I grado. Y el arranque asciende por grados conjuntos desde el primer grado I hasta el $V >$ ¹⁸⁴.

48b. TARANTO DE EL PAJARITO. NIÑA DE LOS PEINES. TERCIO 4

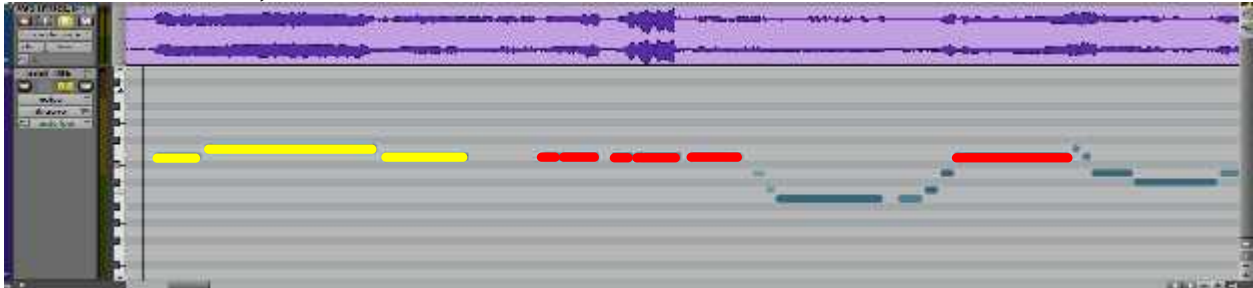


¹⁸⁴ Creemos vislumbrar la intencionalidad del arranque de la taranta de La Gabriela.

49b. TARANTO DE EL PAJARITO. NIÑA DE LOS PEINES. TERCIO 4



49b. TARANTO DE EL PAJARITO. NIÑA DE LOS PEINES. TERCIO 2

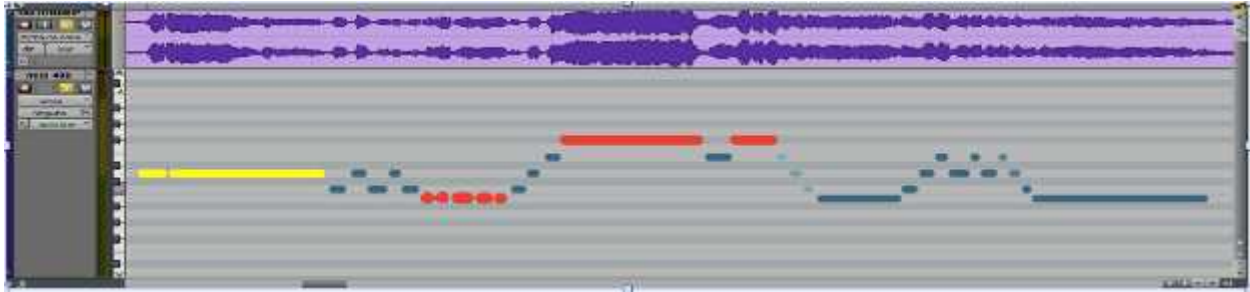


- 5.3. El sexto tercio de esta submodalidad de taranto no contiene en su arranque el “ay” inicial clásico de las mineras/tarantos, pues aquí el ayeo tiene como eje el III grado en ambas versiones. En cuanto al desarrollo melódico, en el registro 48b no desciende la melodía al I grado. Por ello se aleja del resto de los tercios pares del canto: la cuerda de recitado del tramo central del tercio continua en III (con apoyo en en II y II<) y se eleva hasta el IV.

48b. TARANTO DE EL PAJARITO. NIÑA DE LOS PEINES. TERCIO 6



49b. TARANTO DE EL PAJARITO. NIÑA DE LOS PEINES. TERCIO 6



En definitiva, lo más singular del taranto de El Pajarito reside en la insistencia con la cual la línea melódica desciende de forma generalizada hasta el I grado. Y ello se percibe con mayor claridad en el registro que 49b, donde el cante presenta mayor simetría y coherencia interna. La Niña de los Peines grabó la otra versión, en cambio, arrimándose más a los modos del cante de Pedro El Morato y las particularidades propias de esta submodalidad de taranto se hacen menos patentes.

Taranto de Manuel Torre

Se trata de uno de los cantes que mayor popularidad e influencia posee de entre los estilos mineros. Algunas de sus características específicas han sido además reforzadas, exageradas e incluso ampliadas a lo largo de la historia del Flamenco por infinidad de cantaores, tanto clásicos como contemporáneos.

En la muestra, el taranto de Manuel Torre viene representado por dos registros interpretados por su propio recreador y uno más, ejecutado por Juanito Mojama (registros 51, 52 y 53 respectivamente). Aunque en placa de pizarra también lo dejaron impreso El Guerrita y el Príncipe Gitano, éstos, en opinión de Rafael Chaves le confieren un “tratamiento indebido de taranta” (Chaves y Kliman 200).

Las fuentes de las que se nutre Manuel Torre para diseñar su propio cante minero, según el investigador madrileño son: el taranto de Pedro El Morato, las tarantas linarenses de Basilio y de El Tonto de Linares y, por último, el Fandango de Dolores de la Huerta 1 (según los modos de El Cojo de Málaga: 167a)¹⁸⁵. Es necesario explicar, que la submodalidad que Chaves asocia a El Tonto de Linares es una taranta increíblemente próxima al cante de El Morato. De hecho es posterior, es decir, variante de éste, a tenor de los exiguos datos biográficos de que disponemos sobre sus recreadores. Esta taranta será analizada en profundidad más adelante. Pero avanzamos lo que anota Rafael Chaves en relación a los elementos comunes entre Morato/Tonto/Torre: por un lado, el uso del verso quebrado en el primer tercio, que se resuelve en el tercero; por otro, la “marcadísima” cadencia binaria, acentuada no sólo en los cierres de los tercios, sino en la forma de recortar los ayeos.

Lo que más nos sorprende del estudio de Chaves sobre el taranto de Manuel Torre es la conexión que establece entre éste y la taranta de Basilio; conexión, cuya naturaleza no explica. Tampoco especifica cuál de las dos tarantas que el investigador atribuye a Basilio es la parecida al cante del jerezano; imaginamos que la taranta de Basilio 2. Pero para no sobrecargar nuestro análisis de comparaciones diversas, abordaremos también el estudio de esta particular taranta con posterioridad y trataremos de hacer explícitos los elementos que puedan dar sentido a esta supuesta relación melódica.

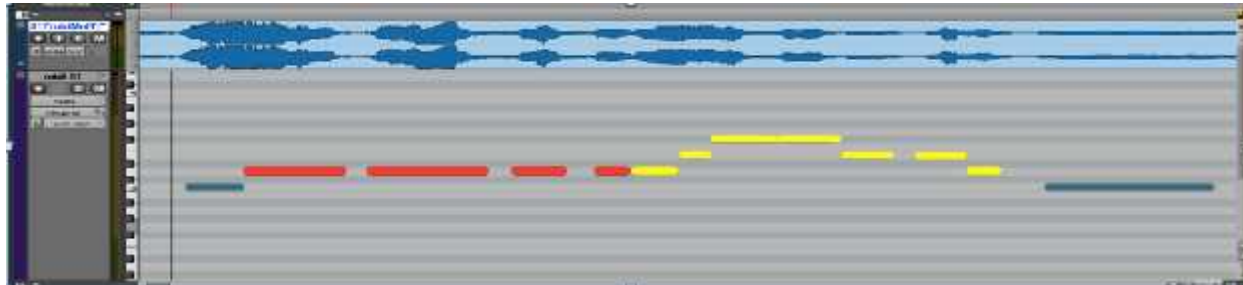
Abordamos a continuación el análisis cualitativo de los registros representativos del taranto del cantaor jerezano.

¹⁸⁵ Por este motivo, también guarda similitud con la minera de El Penene de Linares.

1. En relación a la particularidad estructural literaria que hemos mencionado más arriba, este grupo no presenta una cohesión total en este sentido:
 - 1.1. En la versión de Juanito Mojama el verso quebrado del primer tercio se resuelve en el segundo.
 - 1.2. Dudamos también de la idoneidad de considerar el primer tercio de la interpretación de Manuel Torre en el registro 51 como un verso quebrado: “Que aonde andarán mis muchachos” no es precisamente una frase literaria incompleta.
2. Sí podemos en cambio tener en cuenta que se ajusta al código preceptivo propio de mineras y tarantos en cuanto a la ligazón de sus tercios (aunque este no sería en absoluto un rasgo exclusivo de esta submodalidad de taranto): se ligan los pares con los impares en todos los casos propuestos.
3. Tomando cada cante de forma aislada, existe un grado de paralelismo intracante bastante alto entre sus tercios impares, pero no entre todos; a veces uno de los tercios impares se aparta de la línea melódica de los restantes. Por otra parte, el paralelismo intercante muestra un nivel de cohesión melódica muy variable, aunque las distancias entre las versiones no son drásticas en ningún caso. De cualquier forma, se observa en la factura de estos tercios la fortísima relación de analogía que mantiene Manuel Torre con el cante de Pedro El Morato. Veamos el primer tipo de paralelismo musical:
 - 3.1. En la grabación 51 de Manuel Torre están más próximos entre sí el primero y el quinto, aunque con leves diferencias: ambos sostienen su melodía sobre

el III grado para ejecutar a continuación el clásico “patrón melódico interno” (señalado en amarillo) casi coincidiendo con su cierre:

51. TARANTO DE MANUEL TORRE. MANUEL TORRE. TERCIO 1



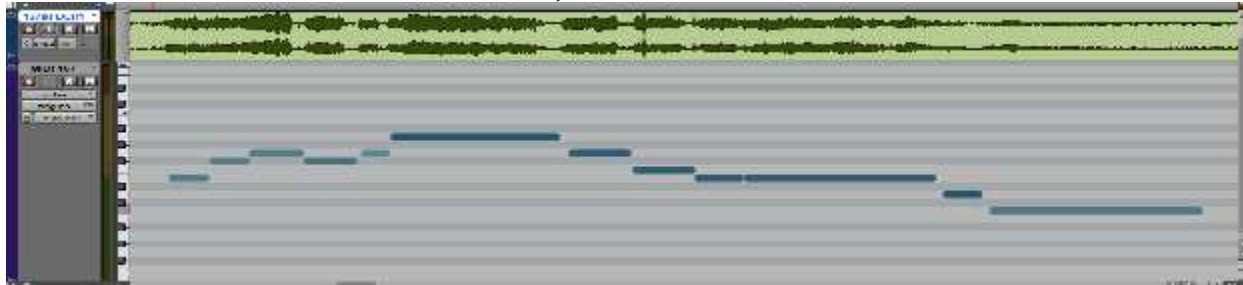
51. TARANTO DE MANUEL TORRE. MANUEL TORRE. TERCIO 5



30. MINERA DE PEDRO EL MORATO. ANTONIO CHACÓN. TERCIO 3



167a. FANDANGO DE DOLORES DE LA HUERTA 1. COJO DE MÁLAGA. TERCIO 1

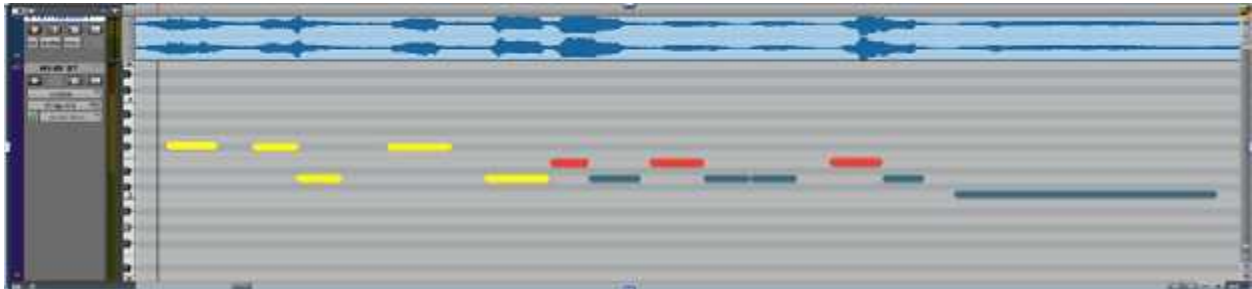


Incluimos la imagen del primer tercio de Dolores de la Huerta 1 para anotar la opinión de Rafael Chaves sobre su relación con el subestilo que

estudiamos. El investigador afirma que tan sólo “es posible establecer ciertos aportes del modelo lucentino sugeridos por El Cojo” y que “de la escucha comparada entre ambos cantes puede observarse que sus dos primeros tercios coinciden, si bien el taranto podemos decir que ‘se acorta el grado’” (Chaves y Kliman 1999). Nosotros no terminamos de ver claramente esta afinidad en el primer tercio. Sí en cambio en el segundo.

El tercer tercio del registro 51 arranca desde el V> grado, que se convierte en el eje inicial. Dicho eje contiene un singular salto de tercera mayor hasta el III grado, y luego el que sostiene la melodía hasta el cierre es el IV. El salto de tercera mayor al que hemos aludido nos hace pensar que el patrón melódico interno está apuntado aquí en su mínima expresión (recordemos los saltos en este tramo de los tercios impares del registro de La Argentinita o los propios de la minera de El Bacalao) . Esto ocurrirá más de una vez a lo largo del taranto.

51. TARANTO DE MANUEL TORRE. MANUEL TORRE. TERCIO 3



- 3.2. La versión del registro 52, también perteneciente a Manuel Torre, mantiene mayor paralelismo interno entre los tercios primero y tercero. En el primero el arranque busca el V> grado en un “ay” inicial y, a diferencia del registro 51, lo primero que escuchamos es el típico patrón melódico interno de

mineras/tarantos; esta vez con la siguiente variación (IV-V-III, que incluye un salto de tercera menor). Recordamos asimismo que los tercios impares del registro de La Argentinita, que Chaves cataloga como minera de Pedro El Morato, también principia con el patrón melódico interno clásico del sistema mineras/tarantos (en este caso iniciado con un con un salto de cuarta justa desde el III grado al VI).

52. TARANTO DE MANUEL TORRE. MANUEL TORRE. TERCIO 1



El arranque del tercero consiste precisamente en la ejecución de este mismo parámetro musical que principia ahora con el mismo salto de tercera menor desde el III grado hasta el V, coincidiendo con las palabras “Por Dios”. Prosigue la melodía apoyada en el IV grado hasta el cierre.

52. TARANTO DE MANUEL TORRE. MANUEL TORRE. TERCIO 3



Por último, el quinto principia en el III grado, que constituye el eje de la primera mitad del tercio, para dirigirse la melodía hacia el patrón melódico interno clásico de este sistema de cantes y llegar al cierre.

52. TARANTO DE MANUEL TORRE. MANUEL TORRE. TERCIO 5



- 3.3. Las particularidades interpretativas de Juanito Mojama no dificultan curiosamente la aprehensión de la base melódica del cante. El mayor grado de paralelismo interno se da entre el tercer y el quinto tercio, que tienen como eje inicial el III grado y más tarde éste se traslada al IV mediante el patrón melódico interno clásico. La quinta frase melódica de esta versión es la que mayor desarrollo melismático muestra sin lugar a dudas.

53. TARANTO DE MANUEL TORRE. JUANITO MOJAMA. TERCIO 3

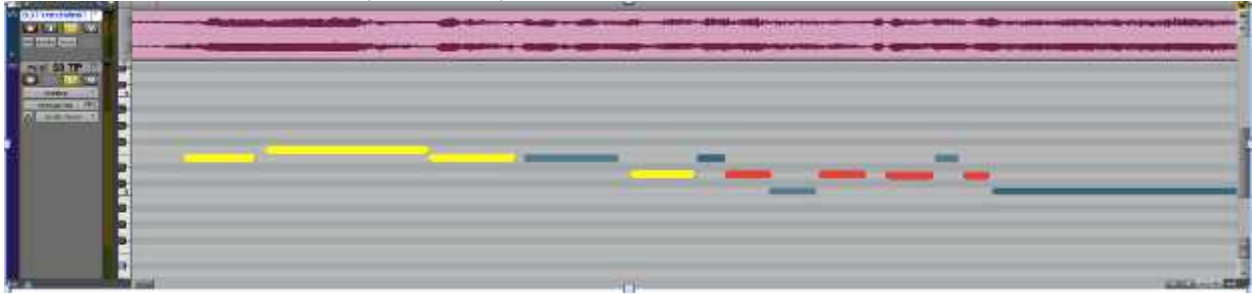


53. TARANTO DE MANUEL TORRE. JUANITO MOJAMA. TERCIO 5



El primer tercio de la versión de Juanito Mojama, por su parte, sigue más la línea del primero y tercero de Manuel Torre; en el arranque está camuflado el patrón melódico interno clásico (que llega al V> grado) y cambia posteriormente el eje al III.

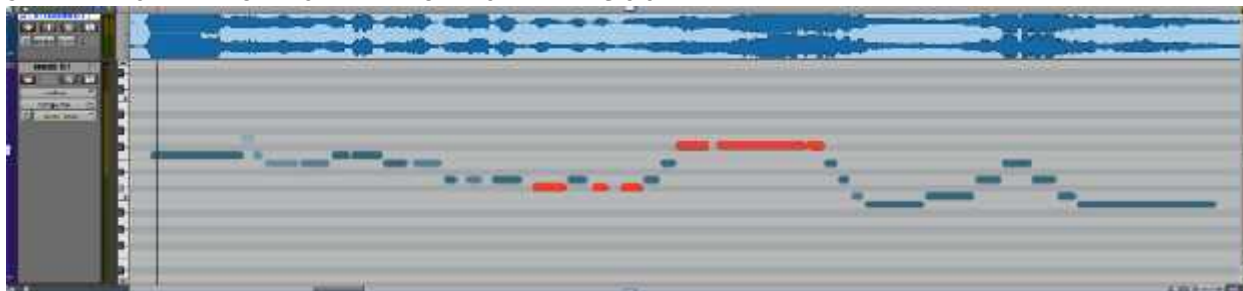
53. TARANTO DE MANUEL TORRE. JUANITO MOJAMA. TERCIO 1



4. En cuanto al segundo tercio, que es el acostumbrado en el sistema de mineras y tarantos, la única particularidad está en lo que Chaves señala como ejecución dictada sobre un verso excesivamente extenso. Pero este rasgo es raramente secundado por los cantaores que interpretan esta submodalidad de taranto; Juanito Mojama no es una excepción en este sentido.
5. El cuarto tercio arranca con la acostumbrada subida por grados conjuntos desde el II grado al VII al modo de La Gabriela.
6. El diseño de la melodía del sexto tercio de esta submodalidad lo explica a la perfección José F. Ortega y consiste en lo siguiente: el tercio principia con un “ay” inicial que busca el V> grado. La articulación de casi la totalidad del verso “que yo de penita me vuelvo” se hace a través de “una especie de salmodia monótona” (Ortega 282) que se inicia alrededor del IV grado, en el registro 52, y del V, en el 51, y desciende a continuación hasta el II< grado. Con la última palabra del verso, la melodía se eleva hasta V y se alarga para precipitarse hacia

el grado final del cante. Curiosamente esta es una estructura melódica muy parecida a la que subyace en la interpretación de La Niña de los Peines del taranto de El Pajarito.

51. TARANTO DE MANUEL TORRE. MANUEL TORRE. TERCIO 6



49b. TARANTO DE EL PAJARITO. NIÑA DE LOS PEINES. TERCIO 6



52. TARANTO DE MANUEL TORRE. MANUEL TORRE. TERCIO 6



Esta es por tanto otra de las particularidades del cante minero de Manuel Torre que tampoco suele mantenerse en versiones posteriores de otros intérpretes. Como se observa claramente en el gráfico, Mojama no lo sigue.

53. TARANTO DE MANUEL TORRE. JUANITO MOJAMA. TERCIO 6



Para finalizar, sólo queda concluir que esta es, en el fondo, una versión más del cante de Pedro El Morato. Tan fuerte es su conexión que nos cuesta discernir sus particularidades específicas. Las distancias observables entre los registros propuestos como taranto de Manuel Torre y aquellos que representan los grupos de taranto y minera de Pedro El Morato son perfectamente intercambiables. Queremos decir que todos están ejecutando el cante de El Morato. El mismo nivel de particularidad presenta Antonio Chacón cuando interpreta el cante de El Morato que Manuel Torre, y en cambio, pocos flamencólogos se refieren a la versión del llamado Papa del cante como la minera de Chacón, considerándolo por ende como subestilo autónomo. En cambio, con el taranto de Manuel Torre se da una circunstancia paralela a la de su malagueña: el jerezano está interpretando la Malagueña de Gayarrito, y todos nos referimos a ella como la malagueña de Manuel Torre, cuando sus particularidades o el nivel de personalización de este cante no es tan alto como el que se percibe en algunas de sus recreaciones (su seguiriya de cambio de Frasco El Colorao, por ejemplo). No pretendemos cambiar esta nomenclatura tan arraigada en el mundo del flamenco, pero sí hacer hincapié en lo arbitrarias que a veces resultan las filiaciones de los cantes.

3.2.1.3. ‘Mineras’ que llaman ‘tarantas’.

Minera de El Niño de El Genil

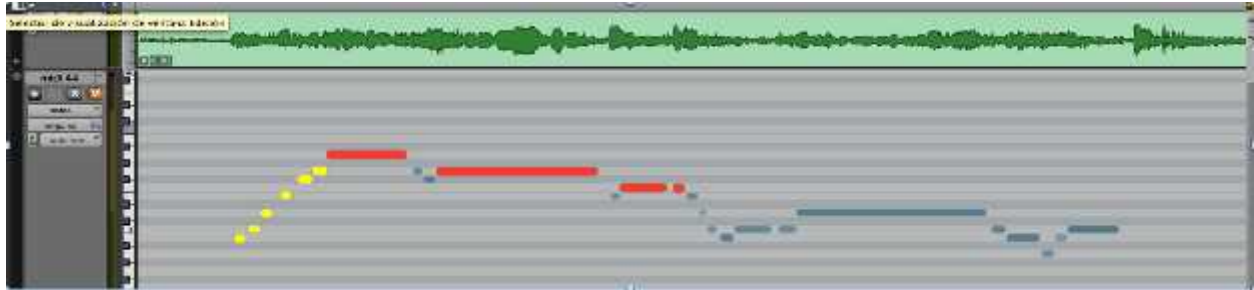
La minera de El Niño del Genil viene representada en el corpus de la investigación de Chaves y Kliman por un único registro y es interpretada por su propio recreador (registro 44). Nos llama la atención que en dicho estudio se catalogue este registro como minera y, en cambio, otro interpretado por el mismo cantautor, bastante similar al anterior y más cercano aún al sistema de las mineras y tarantos, se clasifique como Taranta de El Niño de El Genil (registro 86a)¹⁸⁶. Trataremos de abordar esta cuestión tras haber analizado en profundidad el primero de los registros aludidos.

La minera de El Niño de El Genil despliega un número de elementos distintivos muy significativo, que alcanzan incluso al ámbito de la copla empleada: una inusual sexteta (esto también ocurre en su supuesta taranta). Su particularidad estructural literaria estriba en que el intérprete articula el primer verso de forma incompleta, en un primer tercio quebrado, para resolverlo en el sexto. Otra de las singularidades de esta submodalidad de minera, corroborada además por nuestro estudio computacional, está en que ostenta un grado de proximidad muy alto con el grupo de tarantas de El Nene de las Balsas y de La Gabriela (la segunda es variante de la primera, según Chaves). Y esto es interesante porque la taranta de La Gabriela ha sido señalada en multitud de estudios por su relativa cercanía a la órbita de las mineras y tarantos, concretamente, en lo que respecta al diseño melódico de su cuarto tercio. Analicemos a continuación el comportamiento melódico de los tercios de la minera de El Niño de El Genil.

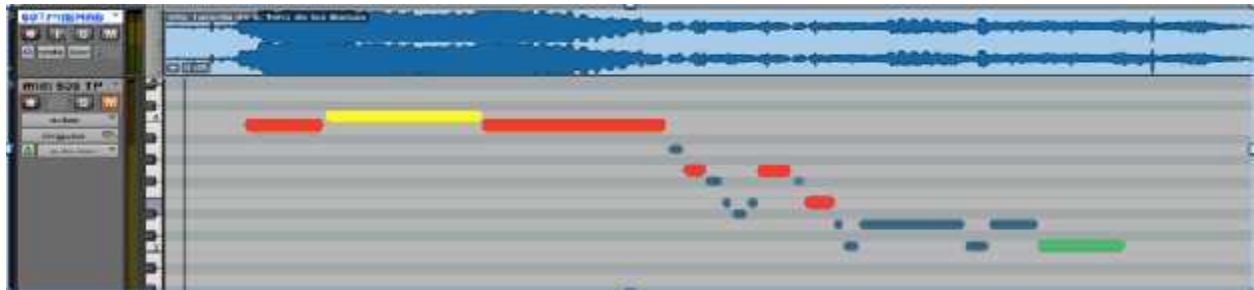
¹⁸⁶ También ofrece Chaves otra grabación de dicha taranta, interpretada por El Niño de las Marianas (registro 85a).

1. Los tercios de esta modalidad de taranta no sigue en su totalidad la pauta tradicional de las mineras a la hora de ligar los tercios: segundo y tercero por un lado, y quinto y sexto por otro, están divididos por un breve resuello.
2. No podemos hablar de un paralelismo intracante entre sus tercios impares óptimo, pues se éste se rompe al llegar al quinto tercio y es en cambio claramente perceptible tercio sexto.
 - 2.1. El arranque de los tercios primero, tercero y sexto es muy similar: comienzan por los grados más bajos de la escala realizando una ágil subida por grados conjuntos hacia el VII grado. En el caso del último tercio del cante, a dicho arranque le precede un ayeo breve, pero muy particular.
 - 2.2. La melodía de estos tercios recorre diversos ejes melódicos: en el arranque se sostiene en el VII grado, luego pasa al VI y descansa en el V, antes de iniciar el tramo de caída de la frase musical. Recuerda bastante a los ejes principales que recorre la taranta de El Nene de las Balsas en dicho tercio.

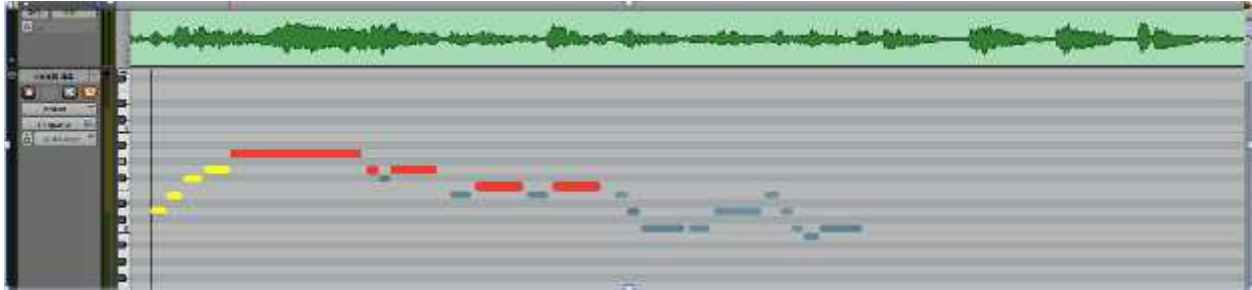
44. MINERA DE EL NIÑO DE EL GENIL. EL NIÑO DE EL GENIL. TERCIO 1



60a. TARANTA DE EL NENE DE LAS BALSAS. EL NIÑO DE LAS MARIANAS. TERCIO 1



44. MINERA DE EL NIÑO DE EL GENIL. EL NIÑO DE EL GENIL. TERCIO 3



44. MINERA DE EL NIÑO DE EL GENIL. EL NIÑO DE EL GENIL. TERCIO 6

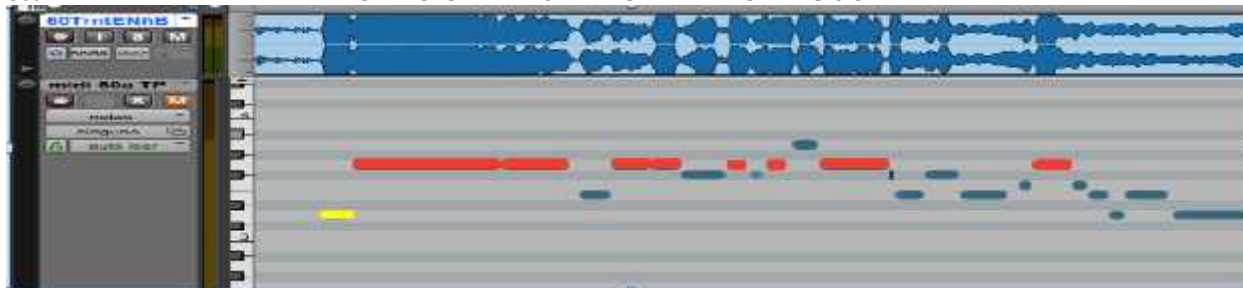


- 2.3. Los cierres de los tercios impares son los acostumbrados en las mineras, pero a la cadencia clásica IV-III-II, se le añaden adornos melismáticos, especialmente en el primer tercio. Señalar que el quinto tercio no posee la caída preceptiva y reposa en el III grado casi ligándose con el sexto.
- 2.4. La factura del quinto tercio es anómala si nos situamos en el sistema de mineras, pues se corresponde con el universo melódico de la taranta de El Nene de las Balsas y de La Gabriela. El del Genil arranca por grados conjuntos desde el III grado para elevar la melodía al VI, que se convierte en el eje y cierra en el III. La única diferencia entre estas dos submodalidades de cante minero en lo que respecta al diseño melódico del quinto tercio consiste en que en vez de iniciarse la melodía por grados conjuntos, el arranque de la taranta de El Nene y de La Gabriela presentan un salto de cuarta:

44. MINERA DE EL NIÑO DE EL GENIL. EL NIÑO DE EL GENIL. TERCIO 5



60a. TARANTA DE EL NENE DE LAS BALSAS. EL NIÑO DE LAS MARIANAS. TERCIO 5

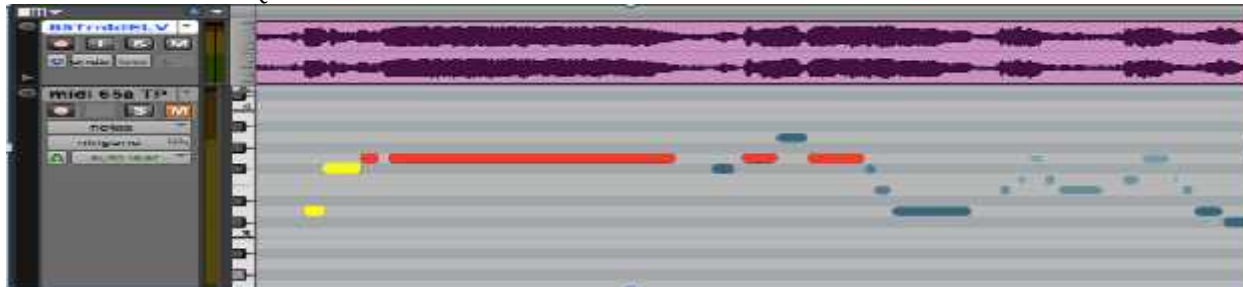


61. TARANTA DE EL NENE DE LAS BALSAS. LA NIÑA DE LOS PEINES. TERCIO 5



Lo mismo ocurre en otra taranta muy relacionada con La Gabriela; la taranta que Chaves afilia a Enrique el de los Vidales y que en su muestra está interpretada por Antonio Grau (registros 65a y 65b):

65a. TARANTA DE ENRIQUE EL DE LOS VIDALES. ANTONIO GRAU. TERCIO 5



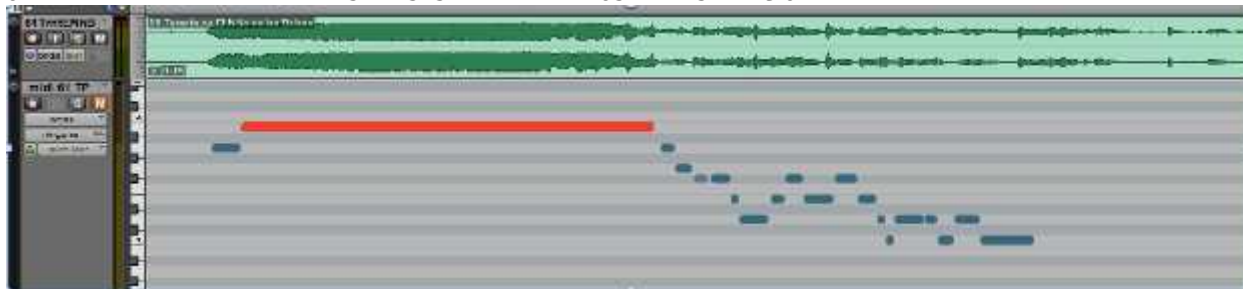
3. El segundo tercio está íntimamente relacionado con su análogo de la taranta de El Nene de las Balsas, y en especial, con las versiones que de ella registraron La Niña de los Peines (61) y El Niño de Las Marianas (60a). De hecho, podríamos afirmar que son casi idénticos, excepto en la cadencia final: el del Genil reposa en el III grado y el de las Balsas, en II. Ambos poseen un impulso en arranque hacia el grado I' en el registro superior, alojado en un ayeo, para articular la letra del verso en un descenso precipitado de la melodía. Ese descenso es más pronunciado en la taranta de El Nene de las Balsas que en la minera que nos ocupa.

44. MINERA DE EL NIÑO DE EL GENIL. EL NIÑO DE EL GENIL. TERCIO 2



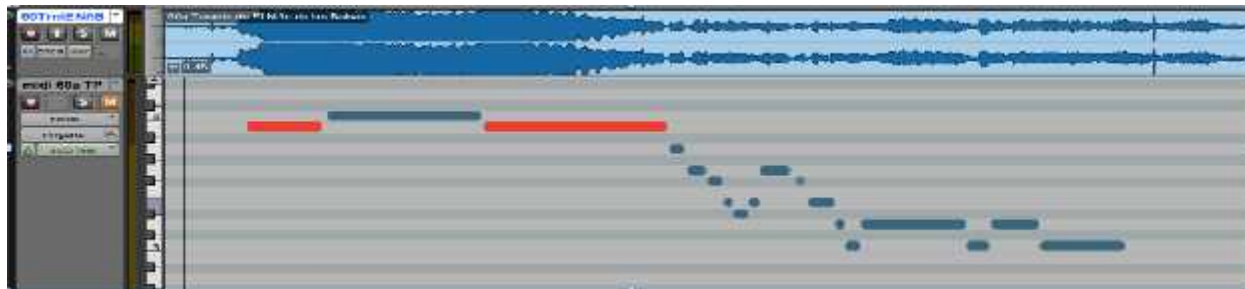
Tercio 2 27 notas	Notas	La. Si. Si. Do'. Si. La. Sol. La. La#. La#. La. La. La. Sol. Fa. Mi. Fa. Sol. Fa. Mi. Re. Do. Re. Mi.
	Modo Si frigio	Fa. Mi. Re
	Grados	VII-I'-I'-II'-I'-VII-VI-VII-VII<-VII<-VII-VII-VII-VI-V>-IV-V>-VI-V>-IV-III-II-III-IV-V>-IV-III

61. TARANTA DE EL NENE DE LAS BALSAS. LA NIÑA DE LOS PEINES. TERCIO 1



Tercio 1	Notas	La. Si'. La. Sol. Fa#. Fa#. Mi. Re. Mi. Fa#. Mi. Fa#. Mi. Re. Do. Re. Re. Do. Re. Do
	Grados	VII-I'-VII-VI-V-V-IV-III-IV-V-IV-V-IV-III-II-III-III-II-III-II

60a. TARANTA DE EL NENE DE LAS BALSAS. EL NIÑO DE LAS MARIANAS. TERCIO 1



Tercio 1 18 notas	Notas	Si'. Do'. Si'. La. Sol. Fa#. Mi. Re#. Mi. Sol. Fa#. Mi. Re. Do. Re. Do.
	Modo Si frigio	
	Grados	I'-II'-I'-VII-VI-V-IV-III<-IV-VI-V-IV-III-II-III-II-III-II

4. El cuarto tercio de la minera del Niño de El Genil converge con el cuarto de la malagueña de El Canario y la taranta de La Gabriela.

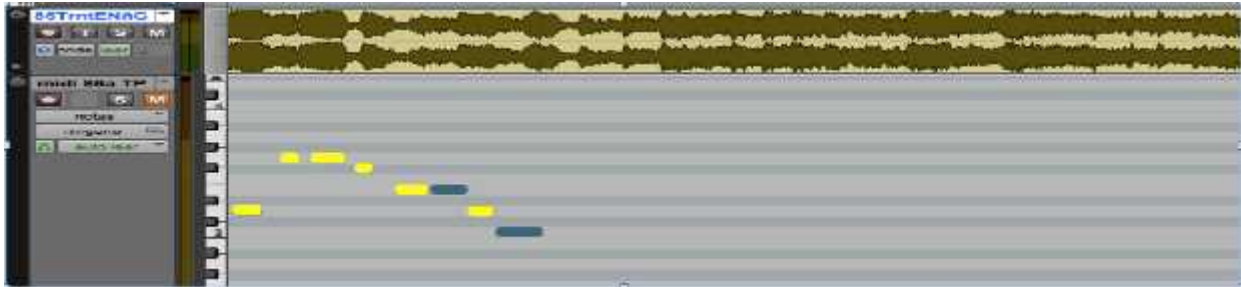
Minera de El Niño de El Genil Vs. Taranta Niño De El Genil

Para comprobar que la catalogación propuesta por Chaves en lo que atañe a los cantos de El Niño del Genil no es completamente acertada, nos detendremos en los registros 85a y 86a (Niño de Las Marianas y Niño de El Genil, respectivamente), clasificados por el investigador como tarantas y diferenciados por él de la minera anteriormente analizada. Como hemos indicado, para nosotros este canto que vamos a analizar manifiesta una proximidad mucho mayor al sistema de mineras y tarantos (sobre todo a este último, por la sobriedad de sus dos primeros tercios impares.

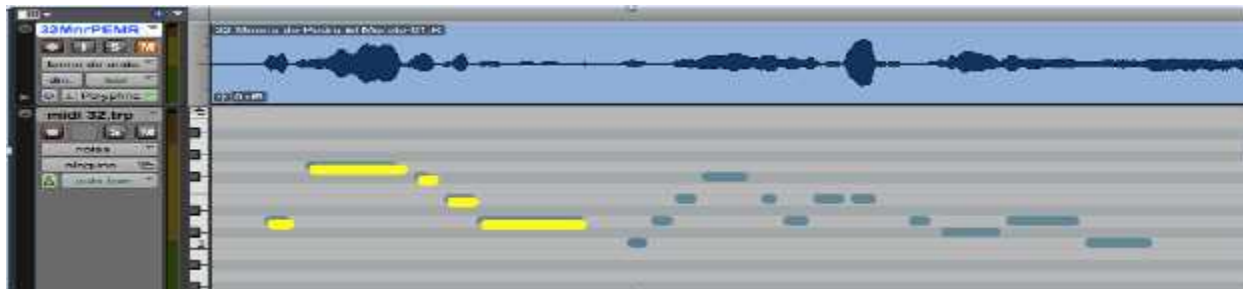
1. En la versión que ejecuta el supuesto recreador de este estilo, los tercios de esta modalidad de taranta siguen parcialmente la pauta tradicional de mineras-tarantos a la hora de ligar los tercios, pues el segundo y tercero están enlazados. El cuarto sin embargo no va unido al quinto, sino que al igual que el caso de la minera de El Niño de El Genil, están divididos por un breve resuello. El Niño de las Marianas

- (registro 85a) no liga ninguna frase melódica, pero sigue la misma lógica que El del Genil en las dos últimas.
2. La cohesión melódica interesante es muy fuerte, excepto en el quinto tercio, donde El de las Marianas se aparta, agregando ciertos elementos en principio ajenos al universo de las mineras, como el apéndice tonal que reposa en el V grado.
 3. El paralelismo melódico intracante de sus tercios impares es aparentemente más perceptible que en el de la minera de El Niño de El Genil, quizá porque la línea melódica de los tercios impares de esta submodalidad son de una simplicidad extrema e insistimos, más propios de mineras y tarantos. Y a diferencia de la minera de El Niño de El Genil, el sexto tercio no guarda similitud con el primero y el tercero.
 - 3.1. La línea melódica de los tercios primero y tercero consisten en la ejecución del patrón melódico interno propio de mineras y tarantos. La variante empleada aquí para realizarlo coincide con la de La Argentinita y Antonio Chacón (en su primer tercio) en sendas interpretaciones de la Minera de Pedro el Morato.

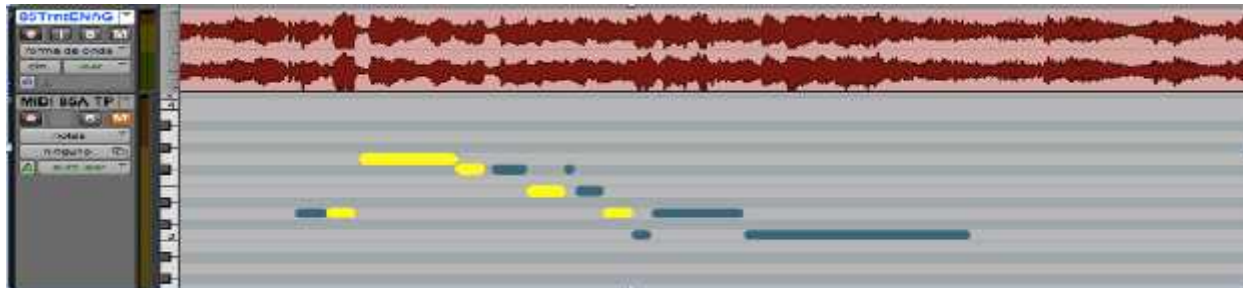
86a. TARANTA DE EL NIÑO DE EL GENIL. EL NIÑO DE EL GENIL. TERCIO 3



32. MINERA DE PEDRO EL MORATO. LA ARGENTINITA. TERCIO 1



85a.TARANTA DE EL NIÑO DE EL GENIL. EL NIÑO DE LAS MARIANAS. TERCIO 3



- 3.2. De forma análoga a la minera de El Niño de El Genil el quinto tercio rompe el paralelismo melódico del cante. Se trata de un tercio análogo al descrito en la llamada minera de Antonio Grau. Mientras El Niño de las Marianas sigue más de cerca al hijo de El Rojo porque le añade la escala ascendente que reposa en el V grado, El Niño de El Genil continúa en la línea de su supuesta minera. En cualquier caso, se siguen correspondiendo en parte con el universo melódico de la taranta de El Nene de las Balsas y de La Gabriela:

86a. TARANTA DE EL NIÑO DE EL GENIL. EL NIÑO DE EL GENIL. TERCIO 5



44. MINERA DE EL NIÑO DE EL GENIL. EL NIÑO DE EL GENIL. TERCIO 5



43a. MINERA DE ANTONIO GRAU. ANTONIO GRAU. TERCIO 5



85a. TARANTA DE EL NIÑO DE EL GENIL. EL NIÑO DE LAS MARIANAS. TERCIO 5



- 3.3. Los cierres de los tercios impares (primero y tercero) de la Taranta de El Niño del Genil es su registro propio son los preceptivos de las mineras y tarantos, sin adornos por demás. El Niño de las Marianas sí personaliza en cambio esta caída, pero subyace de todos modos bajo sus aportaciones.
4. En cuanto al segundo tercio, hay que señalar que se corresponde, al igual que el quinto, con el de la minera de El Niño de El Genil y guarda por tanto idéntica relación con su homólogo de la taranta de El Nene de las Balsas (ver punto 3 de la Minera de El Niño de El Genil).

5. El cuarto tercio reproduce los modos de la taranta de La Gabriela y la malagueña de El Canario.

Extraemos de nuestro análisis dos conclusiones:

1. El registro propuesto por Rafael Chaves como minera de El Niño de El Genil (registro 44) está muy conectado al mundo de la taranta de El Nene de las Balsas y La Gabriela. Su conexión con el mundo de la minera es más débil y consiste principalmente en que lo que tiene de común con la estructura básica del cante de Pedro El Morato. Este registro debería considerarse “media minera”.
2. Los registros propuestos por Rafael Chaves como taranta de El Niño de El Genil (registros 85a y 86a) deberían ser inscritos en el grupo de mineras, pues se atienen a las pautas musicológicas propias del mismo con notable justeza. En este sentido, se distancian considerablemente de las tarantas de El Nene de las Balsas y La Gabriela, pero sin dejar de estar aún algo influidos por ellas. La submodalidad contenida en estos registros debería ostentar el título de Minera de El Niño de El Genil.

Taranta de El Tonto de Linares

Las grabaciones más célebres de este estilo, según Rafael Chaves, están en realidad en formato de vinilo y corresponden a las voces de Rafael Romero El Gallina¹⁸⁷ (“El corazón se me parte”) y Carmen Amaya (“Que dame veneno”), tituladas como “cantes de madrugá” y “rondeñas” respectivamente¹⁸⁸. Anotamos esto porque el grupo de registros de pizarra que el investigador propone como representación de la Taranta de El Tonto no ofrece ninguna cohesión melódica y, por tanto, no se pueden extraer los rasgos específicos, exclusivos o identificativos de esta submodalidad. Al tratarse de versiones muy diferentes entre sí que no ofrecen características musicológicas específicas susceptibles de sistematización, intentaremos comprobar si las versiones de Rafael Romero y Carmen Amaya sirven como referencia e instrumento de comparación y se aproxima a alguna de ellas. Insistimos en que limitándonos a estas tres versiones no sabríamos cuál de ellas considerar como el verdadero modelo de El Tonto; si la de Angelillo, la de Pepe Marchena o la de Porrinas de Badajoz (registros 97, 98a y 99 respectivamente). Y no nos ayuda el pretexto que interpone el investigador en este sentido para justificar la heterogeneidad melódica de la muestra, porque se trata de un estilo basado a su vez en el cante de Pedro El Morato, que ya de por sí es versátil: “Lo característico de este estilo es su versatilidad, quizá merced a su intérprete quien, manteniendo una línea melódica coherente, no se sustrajo a una estructura formal fija al apreciarse leves variantes en la forma de acometerlo. También por no haberse sustraído a

¹⁸⁷ Nos referimos a la grabación realizada por Rafael Romero El Gallina en 1969 para la RCA (RCA RK-35220), con la guitarra de Perico del Lunar en tono de minera. En ellas ofrece una serie de dos cantes con las coplas “*Si acaso la necesito*” y “*El corazón (se me parte)*”. Por otra parte, disponemos de un discográfico de “tarantos” interpretados por Carmen Amaya de 1956, que viene rotulado como “Rondeñas” (Decca DL 9816). Ya hemos apuntado anteriormente que se presume este registro como una versión tardía de lo que Carmen Amaya y Sabicas concibieron como acompañamiento de su coreografía titulada “Tarantos” de 1942, y estrenada en el Canergie Hall de Nueva York.

distintos aportes en el tiempo que ya se manifiestan en la pizarra” (Chaves y Kliman 325). En la cita transcrita, se menciona claramente lo que buscamos en nuestro análisis: saber cuál es esa “línea melódica coherente” que presuntamente mantuvo El Tonto en su cante y cuáles son esas “leves variantes” en la forma de acometerlo.

Según Chaves, esos “aportes” o elementos ajenos a la estructura de la taranta de El Tonto son los siguientes:

a. Angelillo:

- Recoge en el quinto tercio la cadencia propia del mismo en la minera de El Penene de Linares, aunque luego afirma el autor que ésta es “elemento identitario y de uso común de cantaores linarenses antiguos” (Chaves y Kliman 325).

b. Pepe Marchena:

- Realiza un segundo tercio que acomete con un ripio o verso “neutro” y lo liga con el tercero.
- El cuarto tercio se acomoda a la subida álgida de las mineras.
- El quinto se elonga por repetición concatenada del verso cantado.

Los únicos elementos comunes que propone Chaves como elementos unificadores de todos los registros de la taranta de El Tonto se reducen a:

- La cadencia binaria se diluye, eliminando los ayeos que preceden al 2º y 4º tercios, según él, propios del taranto. Nos preguntamos entonces cómo es posible que defienda que el cante que ejecuta Carmen Amaya en su registro de 1956 es la taranta de El

Tonto: Sabicas acompaña en tono de minera y a compás binario y la bailaora secunda en su cante esa cadencia binaria de manera rotunda.

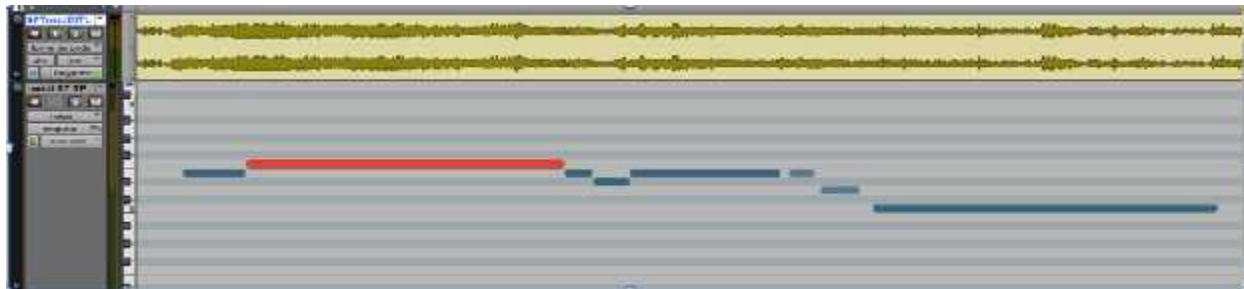
- Aduce Chaves que no es propia de esta modalidad de cante sumarle al quinto tercio el “apéndice tonal linarense”. Pero ya hemos podido comprobar que este es un parámetro musical optativo para los cantaores y que no tiene por qué desfigurar la coherencia melódica del estilo siempre y cuando se cumplan el resto de las pautas que lo definan.
- La forma de quebrar el verso que “en las versiones más antiguas” se hace con las dos últimas palabras del verso de inicio. Sin embargo, la forma de resolverlo varía según el registro: Marchena y Porrinas, lo resuelven en el tercer tercio, y Angelillo, en el segundo. El de Badajoz quiebra además sólo parcialmente el tercio “Un ramo de olor...”.

Vayamos con nuestro análisis:

1. Ni siquiera en la tendencia a ligar los tercios parece haber consenso en esta muestra. Angelillo enlaza los pares con los impares (porque inserta el peculiar cuarto y quinto tercios que hemos analizado en el apartado dedicado a la minera de El Penene de Linares); Marchena sólo liga segundo con tercero y, por último, Porrinas de Badajoz opta por encadenar el segundo al tercero, y el quinto al sexto.
2. Se observa cierta tendencia a recortar la longitud de los tercios impares: el número de notas no llega a la veintena normalmente, exceptuando el quinto tercio de Porrinas (Angelillo: 16, 18 y 14 notas; Marchena: 9, 17 y 25 notas; Porrinas 17, 14 y 40 notas).

3. Ya hemos dicho que, a simple vista, el paralelismo interesante es prácticamente inexistente, aunque hay lugares comunes según qué registros. Por esta razón y para mayor claridad expositiva estudiaremos los tercios de cada versión por separado y comenzando por los impares.
4. El primer tercio es siempre en esencia la reproducción del patrón melódico interno de manera que se identifica con todo el tercio, pero se manifiesta de diferente forma según el intérprete:
 - 4.1. El tercio inicial de Angelillo parte del V> con un ayeo, a continuación, y sin dilación, ejecuta el cierre en el II grado, previo alargamiento del IV. Recuerda a los modos de Chacón en su versión del primer tercio del taranto de Pedro El Morato, camuflando el inicio de la estructura melódica en el ayeo y alargando las notas ostensiblemente.
 - 4.2. Por su parte, la versión del patrón melódico interno en el caso de Marchena muestra una direccionalidad descendiente algo más pronunciada: arranca el primer tercio con un “ay” que sitúa la melodía en el VI grado y ésta se precipita hasta su caída en el II grado.
 - 4.3. Porrinas sigue de cerca a Marchena en la ejecución, a pesar de presentar un diseño de mayor ámbito: su nota más aguda es el VII grado. Finalmente el de Badajoz adorna la caída preceptiva.

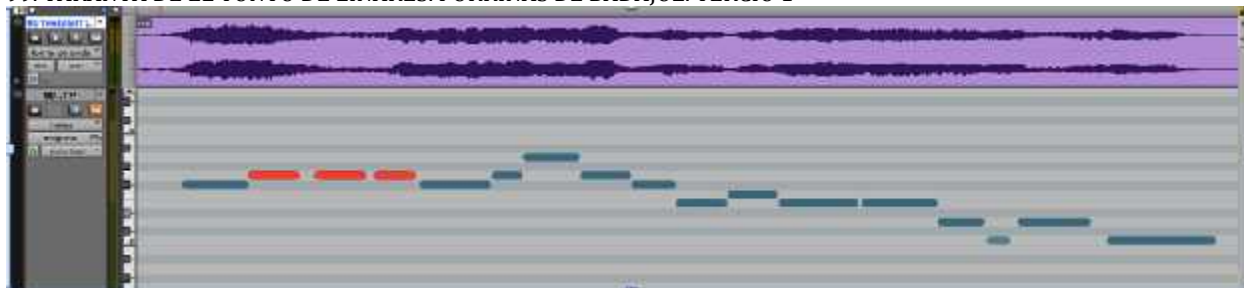
97. TARANTA DE EL TONTO DE LINARES. ANGELILLO. TERCIO 1



98a. TARANTA DE EL TONTO DE LINARES. EL NIÑO DE MARCHENA. TERCIO 1



99. TARANTA DE EL TONTO DE LINARES. PORRINAS DE BADAJOZ. TERCIO 1



Frente a esto, Rafael Romero El Gallina propone el un esquema melódico similar al de Porrinas. Está en la línea del taranto de Pedro El Morato pero eleva la melodía del patrón melódico interno hasta el VII grado, desde el IV, por grados conjuntos; descende al III y cierra de forma preceptiva.

TARANTA DE EL TONTO DE LINARES. RAFAEL ROMERO. TERCIO 1



El patrón melódico interno de Carmen Amaya arranca desde el V grado para situarse en el VI y vuelve a descender hasta el III, por grados conjuntos. Pero, como se verá, este será prácticamente el único de tercios donde el canto no muestra saltos continuos.

TARANTA DE EL TONTO DE LINARES. CARMEN AMAYA. TERCIO 1



5. Tercer tercio:

- 5.1. En el tercer tercio existe mayor grado de paralelismo interesante entre las versiones de Porrinas y Angelillo. Ambos, sin ayeo precedente, arrancan en el III grado, que se convierte en el eje melódico. Observamos de nuevo la presencia, clara esta vez, del “patrón melódico interno” clásico de mineras y tarantos, cuya altura máxima alcanza el V grado. Hasta aquí todo cuadra como tercio modélico de taranto, pero Angelillo evoca en el cierre la peculiar y característica cadencia final del quinto tercio de la minera de El Penene de Linares (y no será la única evocación). Recordamos que en dicho tercio a la cadencia final preceptiva de minera-taranto (IV-III-II) se le añade un adorno (VII, I, II o similares), que provoca un efecto muy diferente pues el cierre del tercio resulta siempre ascendente (señalado en el recuadro amarillo).

- 5.2. El que se aparta de este patrón, acercándose a las versiones de Carmen Amaya y El Gallina, es Pepe Marchena, cuyo arranque es peculiar porque articula la primera mitad del verso en el IV grado, realizando a continuación un salto de tercera mayor descendente, desde el V grado al III. En dicho grado ubica la cuerda de recitado la melodía de la segunda parte del tercio. Sólo en esto coincide con Angelillo y Porrinas, (con este último también en la ejecución del cierre de mineras/tarantos clásico).

37B. MINERA DE EL PENENE DE LINARES. EL NIÑO DE MARCHENA. TERCIO 5



97. TARANTA DE EL TONTO DE LINARES. ANGELILLO. TERCIO 3



99. TARANTA DE EL TONTO DE LINARES. PORRINAS DE BADAJOZ. TERCIO 3

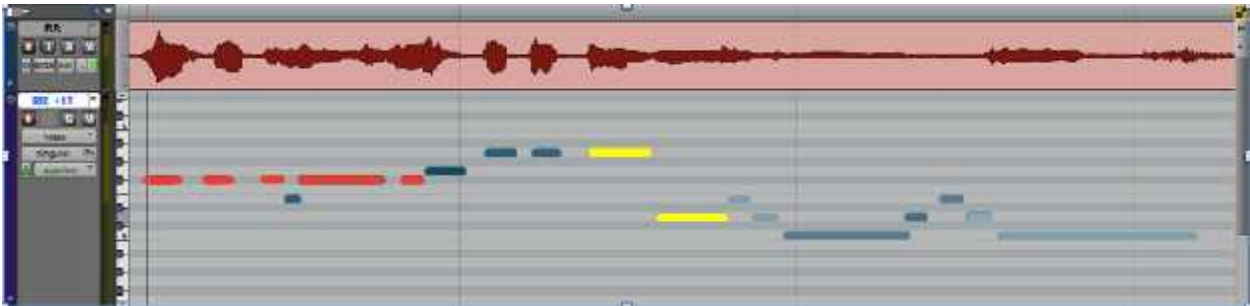


98a. TARANTA DE EL TONTO DE LINARES. EL NIÑO DE MARCHENA. TERCIO 3



Rafael Romero sitúa la cuerda de recitado inicial en el V grado y eleva la melodía hasta el VII. Desde ahí realiza un salto de quinta justa descendente hasta el II grado. Lo cierto es que esta es una de las formas más personales y “desfiguradas” que hemos encontrado a la hora de realizar el patrón melódico interno clásico del taranto y la minera. Curiosamente Carmen Amaya enfatiza aún más esta estética expresionista y procede a la progresión de tres saltos consecutivos, uno ascendente y dos descendentes: el primero es de quinta justa, desde el III grado al VII; el siguiente de tercera menor, desde el VII al V grado; el último desde el V al III grado. Cierran ambos de manera preceptiva en el II grado.

TARANTA DE EL TONTO DE LINARES. RAFAEL ROMERO. TERCIO 3



TARANTA DE EL TONTO DE LINARES. CARMEN AMAYA. TERCIO 3

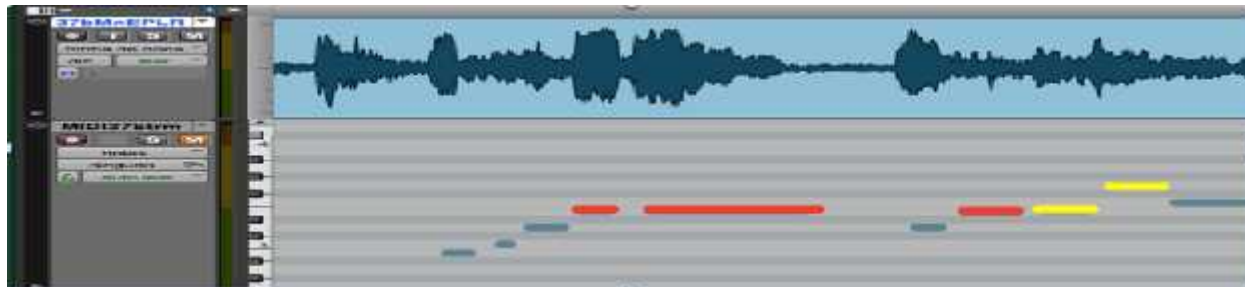


6. En el quinto tercio se intensifican las distancias entre las diferentes versiones. Cada una responde a un patrón melódico completamente distinto.

6.1. Angelillo (y también El Gallina) se hace eco del cuarto y quinto tercios del fandango de Dolores de la Huerta 1 (versión Cojo de Málaga) o la minera de El Penene de Linares. Es necesario analizarlos conjuntamente para entender el diseño; pues la melodía del cuarto tercio parece inconclusa si no es por la continuidad que tiene en el tercio que le sigue. El cuarto consiste en una escala ascendente que se resuelve en el arranque del quinto. Recordamos el comportamiento melódico de ambos: arranque con subida ascendente desde los grados más graves de la escala hasta el IV grado, donde se realiza una breve cesura y a continuación se produce un salto de tercera menor ascendente hasta VI. Inmediatamente después se inicia la letra del quinto tercio mediante un descenso precipitado de la melodía (bien por grados conjuntos, bien por saltos) hasta el I grado. Desde aquí el recorrido melódico efectúa una elevación que no suele superar el V grado. Angelillo, como era de esperar, impone algunas variaciones personales a este diseño, como la de volver a bajar un grado la melodía en la cesura del cuarto tercio para realizar un salto de cuarta ascendente (desde III hasta VI)

y alargar además considerablemente la nota alojada en dicho grado (la más aguda).

37b. MINERA DE EL PENENE DE LINARES. EL NIÑO DE MARCHENA. TERCIO 4



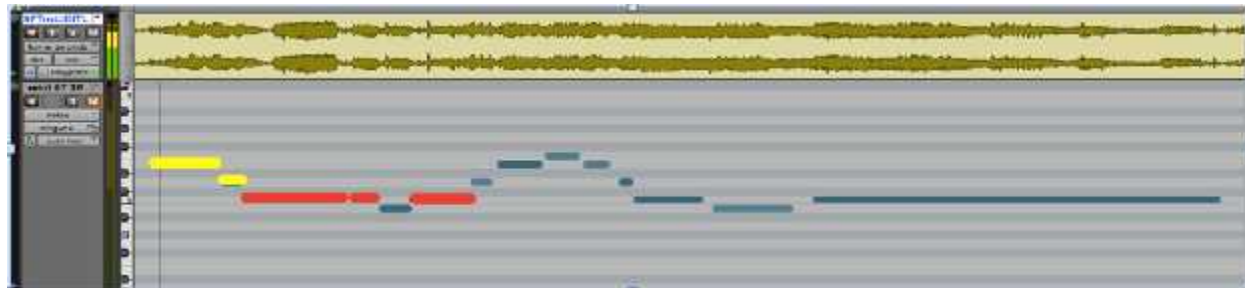
97. TARANTA DE EL TONTO DE LINARES. ANGELILLO. TERCIO 4



37b. MINERA DE EL PENENE DE LINARES. EL NIÑO DE MARCHENA. TERCIO 5



97. TARANTA DE EL TONTO DE LINARES. ANGELILLO. TERCIO 5

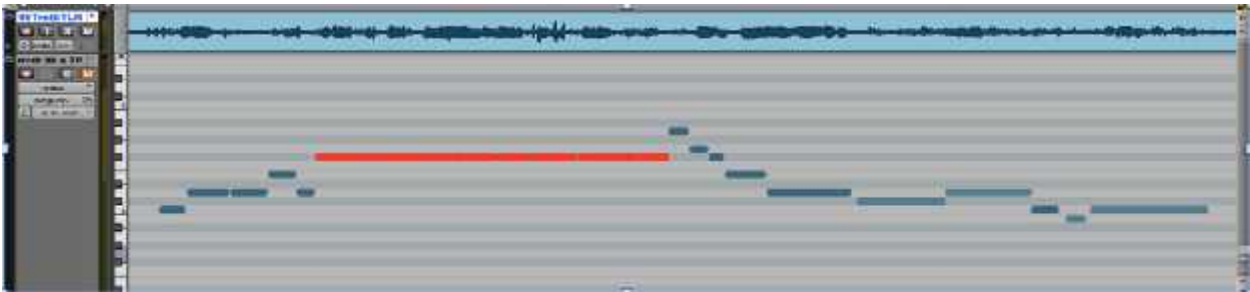


TARANTA DE EL TONTO DE LINARES. RAFAEL ROMERO. TERCIOS 4 Y 5



- 6.2. El quinto tercio de Pepe Marchena exhibe unas dosis de creatividad considerables. Arranca con una progresión ascendente de la melodía por grados conjuntos desde el II grado hasta el V, que se convierte en un largo eje melódico que articula de forma monocorde el número extraordinario de palabras de un verso que Marchena redobla casi íntegro. Cierra el cantaoor el tercio con una caída barroca en el grado II.

98a. TARANTA DE EL TONTO DE LINARES. EL NIÑO DE MARCHENA. TERCIO 5



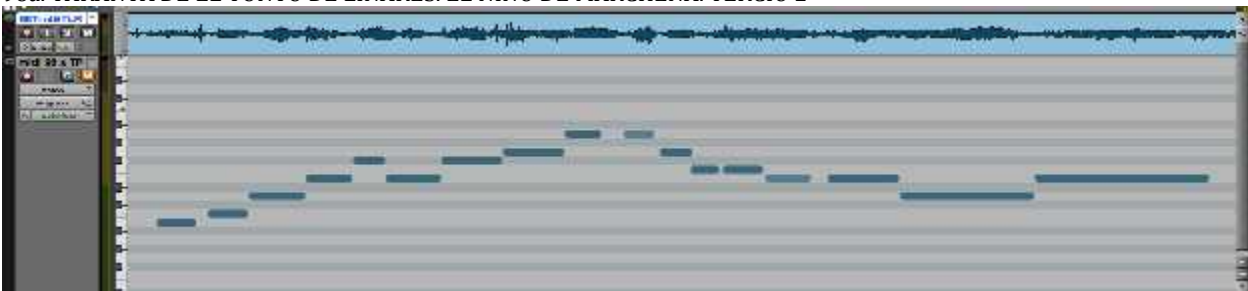
- 6.3. Tercer y quinto tercio de Porrinas se corresponden melódicamente. La única diferencia entre ambos es que el intérprete añade aquí la escala ascendente final que tiene su cadencia final en el V>.
- 6.4. Carmen Amaya ejecuta un quinto tercio idéntico a su tercero.

TARANTA DE EL TONTO DE LINARES. CARMEN AMAYA. TERCIO 5



7. El paralelismo intercante se cumple de manera contundente en el diseño del segundo tercio de los registros de Angelillo y Porrinas. Su factura es la clásica de mineras y tarantos, con arranque y eje en los grados V> y IV. El Gallina y Carmen Amaya también se ajustan a este modelo de tercio, aunque elevan la melodía hacia la mitad del tercio, realizando llamativos saltos interválicos: Rafael Romero, de cuarta justa ascendente (del V> grado al VII) y Carmen Amaya, de tercera mayor descendente (del VII al V). Es Pepe Marchena quien ofrece un tercio difícilmente equiparable a ningún otro del ámbito tarantero; de una libertad e imaginación artística sin parangón. Frente a la linealidad y monotonía del clásico segundo tercio de mineras y tarantos, el cantaor marchenero propone esto otro:

98a. TARANTA DE EL TONTO DE LINARES. EL NIÑO DE MARCHENA. TERCIO 2



8. En cuanto al cuarto tercio, ya hemos visto que Angelillo lo hace al modo de la minera de El Penene de Linares. Carmen Amaya lo ejecuta de forma paralela a su segundo. Porrinas y Marchena siguen el diseño que recuerda a La Gabriela y El

Canario, con la progresión del III al VII grado. Por último, Marchena, que sigue también esta pauta, la desdibuja exagerando los extremos de esta progresión, que recorre ahora una octava completa (del I al VIII grado, o del I al I'). En este recorrido, además, realiza un salto de cuarta justa desde el VI al VIII (o I').

99. TARANTA DE EL TONTO DE LINARES. PORRINAS DE BADAJOZ. TERCIO 4



98a. TARANTA DE EL TONTO DE LINARES. EL NIÑO DE MARCHENA. TERCIO 4



9. En relación al último tercio, referir que en todas las versiones (excepto en la de Carmen Amaya) es muy extenso, y floreado sin estridencias alrededor de su cuerda de recitado, que está en el III grado. La excepción esta vez la constituye el sexto tercio de Porrinas, que redobla el verso con las inflexiones álgidas características del mismo tercio de la taranta de El Cabrerillo.

En definitiva, no hemos logrado extraer ningún patrón concreto y particular que defina la taranta de El Tonto de Linares a partir de los registros de pizarra propuestos por Rafael Chaves. Lo único que sacamos en claro es que es un tipo de minera que toma el esquema de Pedro El Morato para introducirle cualquier otro recurso musical y expresivo que el cantaor

libremente prefiera, ya sean los aportes de la de El Penene de Linares o de cualquier otra. Sin embargo, la grabación en vinilo de Carmen Amaya y la de Rafael Romero (aunque ésta última en menor medida), nos parecen reveladoras de dichos recursos musicales y expresivos: la peculiar versión que mediante saltos interválicos se realiza sobre la estructura básica del taranto de Pedro El Morato. A partir de estos registros modernos, deducimos que quien se aproxima con mayor justeza es quizá Pepe Marchena. Si bien sigue siendo la de éste una interpretación llena de elementos creativos y personales a los que el marchenero era incapaz de sustraerse. De cualquier modo, el cante de El Tonto de Linares, es una minera en toda regla.

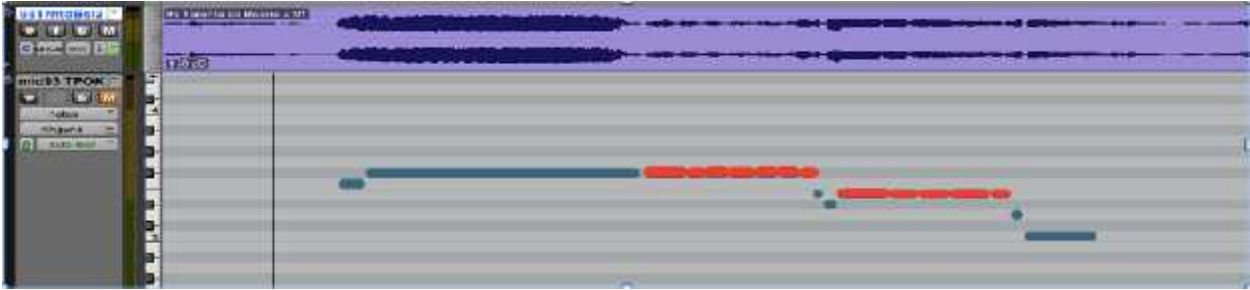
Taranta de Basilio 2

En el registro 93 de la muestra de Chaves nos hallamos ante un cante ejecutado por Manuel Escacena al que de nuevo nos cuesta encontrarle la particularidad frente al cante de Pedro El Morato. Rafael Chaves justifica la distancia con respecto a éste en el “mecido de los tercios” (cosa que también realiza Antonio Chacón en su minera de Pedro El Morato) y en la presencia de “un matiz claramente homologable con el primer tercio de otra minera, la de El Bacalao” (Chaves y Kliman 319). Sus características musicológicas son las que siguen:

1. Salvo la repetición del verso inicial en el propio desarrollo del primer tercio, no existen particularidades en la exposición de los tercios; el primero se repite en el tercero.
2. La pauta clásica de ligar los tercios pares con los impares se cumple en este taranto.

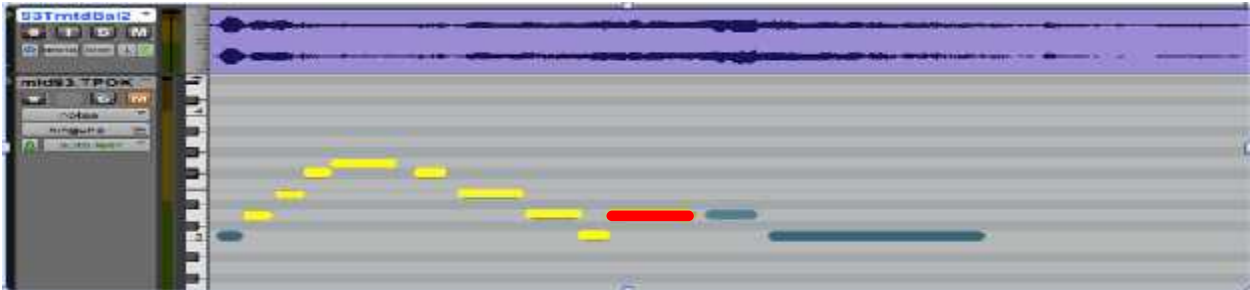
3. El tercio más recortado lo constituye el tercero, con 12 notas. La longitud de los restantes tercios impares no es tampoco excesiva; 18 notas para el primer tercio y 20 para el quinto.
4. Si, al igual que Chaves, considerásemos los ayeos situados al comienzo de los tercios como rasgo distintivo del taranto, este cante se ajusta obedientemente a dicha pauta. Los hallamos en todos los tercios pares y también en el de inicio del cante.
5. El paralelismo interno del cante es casi global. Los tercios pares son idénticos y aunque la proximidad melódica entre los tercios impares está algo camuflada, en el fondo guardan también un alto nivel de similitud. Esto puede parecer discutible para muchos pero trataremos de demostrar que aunque parecen diferentes, en todos subyace la factura melódica del cante de Pedro El Morato. Si algo hay verdaderamente esencial en el comportamiento de un cantaor flamenco es la tendencia a adoptar distintas formas de hacer lo mismo; de “hacer lo mismo, pero no igual”.
 - 5.1. El primer tercio es excepcionalmente plano. Tras un largo y austero ayeo que va del V> al V grado, la melodía se mantiene invariable y sin inflexiones en el mismo, hasta que Escacena termina de articular el verso. Pero en el tramo de la caída lo repite casi completo, situando el eje esta vez en el IV grado. Los últimos grados del tercio son IV-III-II.

93. TARANTA DE BASILIO 2. MANUEL ESCACENA. TERCIO 1



- 5.2. El tercer tercio rompe la horizontalidad del primero (y del segundo). Se trata de una frase musical muy interesante porque parece presentar el diseño propio del cuarto tercio del sistema de tarantas y mineras, que evoca de forma menos álgida los modos de El Canario y La Gabriela. Sin embargo, pensamos que se trata de otra más de las fórmulas posibles para ejecutar el “patrón melódico interno” definitorio de mineras y tarantos: arranca desde el II grado y vuelve al mismo después de alcanzar el VI.

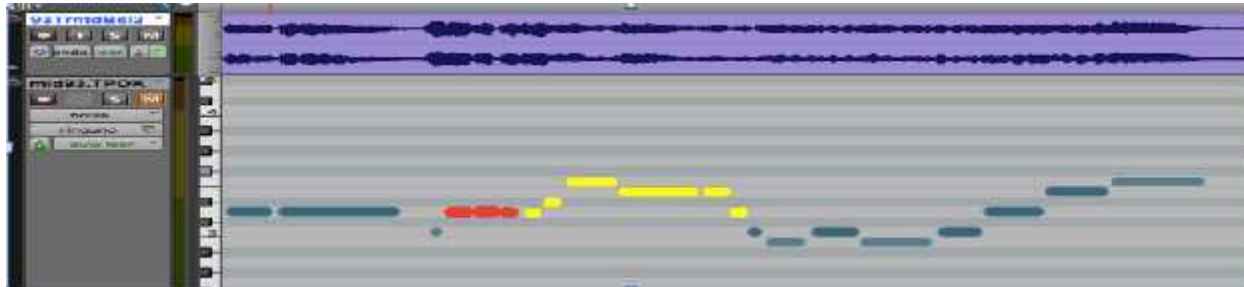
93. TARANTA DE BASILIO 2. MANUEL ESCACENA. TERCIO 3



- 5.3. En el quinto tercio también está presente la fórmula más común de realizar el “patrón melódico interno”, pero no reposa en el III grado, como de costumbre, sino que desciende más porque está ligado a la escala ascendente o “apéndice tonal linarense” opcional en este tramo del cante. Por tanto, este tercio tiene su cierre en el V> grado. Podemos afirmar que

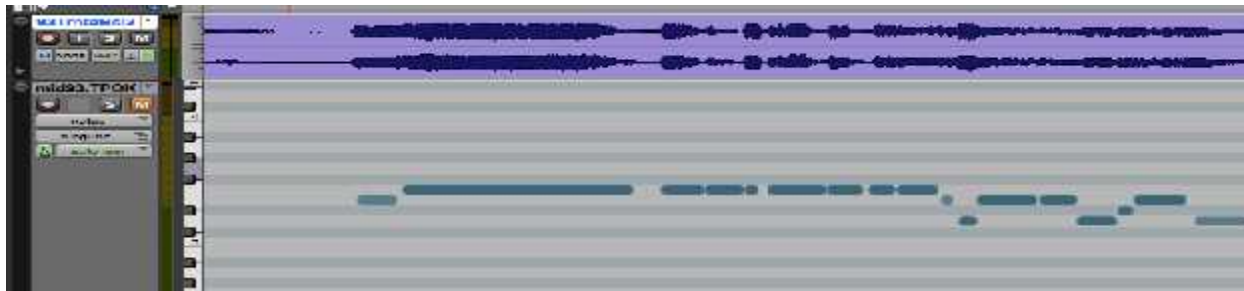
es éste y no otro, el tercio en el que mejor se observa la impronta del taranto/minera asociado a Pedro El Morato.

93. TARANTA DE BASILIO 2. MANUEL ESCACENA. TERCIO 5

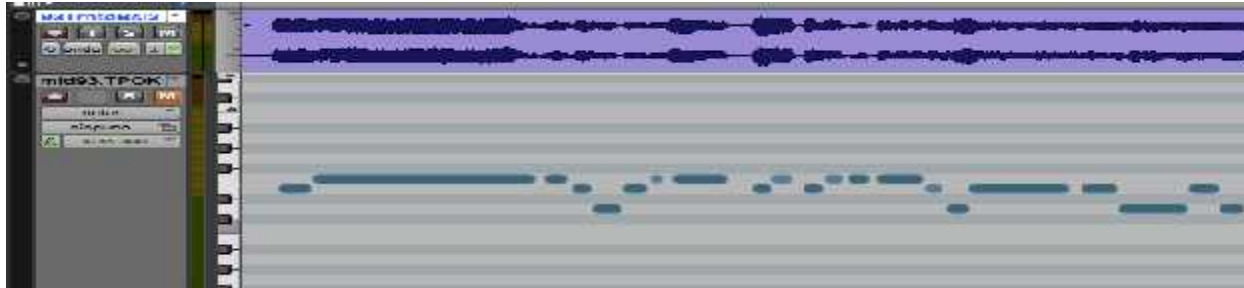


6. Como referimos anteriormente, segundo y cuarto tercio siguen la misma línea melódica, propia del sistema de tarantos y mineras. Tras un ayeo inicial que va del IV al V> grado, la melodía se sostiene invariable y sin flexiones en dichos grados. Especialmente en el segundo (al igual que en el tercio inicial del cante).

93. TARANTA DE BASILIO 2. MANUEL ESCACENA. TERCIO 2



93. TARANTA DE BASILIO 2. MANUEL ESCACENA. TERCIO 4



Como cierre de este apartado, queremos señalar que no hemos podido encontrar ningún elemento de similitud con la minera de El Bacalao y que, aunque la submodalidad propuesta por Chaves como taranta de Basilio 2 tiene sus particularidades, éstas consisten en leves modificaciones de algunos elementos musicológicos propios del cante de Pedro El Morato; modificaciones de carácter no exclusivo, por cierto, pues las hallamos incesantemente en casi cada versión de un cante que se aproxime al de El Morato en algún tramo. Así pues, este cante entra en la modalidad de minera, bien como minera de Basilio 2, bien como versión de minera de Pedro El Morato. Esto último sería plausible en el caso de ajustarnos al mismo criterio de flexibilidad con que Rafael Chaves clasifica las diferentes versiones por él propuestas como Minera de El Morato. Escacena realiza una versión reposada de dicho estilo, enfatizando la horizontalidad melódica de algunos tercios (primero, segundo y cuarto, sobretodo) y confiriéndole a otros un perfil más anguloso y tajante (tercero).

Taranta de Manuel Vallejo 1

De nuevo aquí nos encontramos ante una submodalidad que con sólo un golpe de oído todos relacionan con El Morato. Rafael Chaves no es una excepción y admite que “se acopla a las entonaciones” propias del taranto del célebre trovero almeriense. Pero a su vez asegura que la cercanía es más notoria frente a otro cante que él denomina taranto de El Cojo (“Como la sal al guisao”), porque ralentiza el inicio de los tercios segundo y quinto. José F. Ortega, por otra parte, opina que se trata de una taranta muy similar a la que el propio Vallejo graba con la letra “Tú la joya y yo el joyero”, es decir, a la minera de Basilio, según la nomenclatura de Rafael Chaves.

Los registros representativos de la muestra contienen las voces de Manuel Vallejo, de Angelillo y de El Niño de Utrera (116, 117 y 118 respectivamente). A continuación estudiamos los rasgos específicos del cante de Vallejo y en qué consiste su relación con el del El Morato o el de El Cojo de Málaga anteriormente referido:

1. Presenta este subestilo similar particularidad literaria estructural al quebrar el primer verso. Pero observamos que no hay cohesión intercante en relación a la manera en que se resuelve. El propio Vallejo, en la otra versión que registró de este cante con la letra “Triste, la marinería” coincide con la versión del taranto de Pedro El Morato, que consistía, recordamos, en resolver el primer verso quebrado en el segundo tercio (en el registro 118, El Niño de Utrera usa esta misma copla). Sin embargo, a diferencia de Chacón y de El Cojo, enuncia la última palabra del verso inicial (“La marinería”) y no la primera (“el corazón” y “venganza” respectivamente). En el registro 116, con la letra “(Si no eres) De los laureles”, el cantaor sevillano resuelve el primer verso en el tercero y utiliza la última palabra(s) del verso. Lo propio hace Angelillo en el registro 117. Ya comentamos que para nosotros esta cuestión estructural no es demasiado trascendente, salvo cuando tiene repercusiones en la estructura musical. Y no siempre es así.
2. Podríamos en este caso tener en cuenta como rasgo musicológico no exclusivo de esta submodalidad si los tercios se enlazan o no. En todas las versiones de la muestra se ligan los pares. Otra característica del sistema de tarantos que, en principio, deberíamos sumar.

3. El número de notas en los tercios impares no es muy alto comparado con otras versiones de tarantas e incluso de mineras: 18, 25 y 19 notas, en el primer, tercer y quinto tercio respectivamente. Recordemos que los de la minera de El Bacalao sobrepasa la treintena.
4. El paralelismo intercante es casi absoluto. Las versiones de la muestra ofrecen un nivel de proximidad óptimo, si obviamos claro está la cantidad enorme de melismas que añade Angelillo (que sin embargo, no desfiguran la estructura básica). Por este motivo vamos a prescindir en este análisis de mostrar los gráficos de las versiones posteriores a la de Vallejo, pues de lo contrario, obtendríamos un rosario de imágenes en las que se repiten los mismos diseños una y otra vez. A modo de demostración de este paralelismo intercante, mostraremos un único ejemplo en el punto 5.1.
5. Tomando cada cante de forma aislada, existe un grado de paralelismo interno, o intracante, bastante alto entre los tercios impares tercero y quinto. Por el contrario, el primero presenta un comportamiento melódico diferente.
 - 5.1. José F. Ortega opina que este primer verso quebrado recuerda a la versión que Antonio Chacón realiza en el taranto de Pedro el Morato, “aunque la ausencia del V> grado le da al cante un color distinto” (Ortega 93)¹⁸⁹. Ciertamente es que tampoco el eje del tercio de Vallejo no está en el mismo que en el de Chacón, que es el IV grado, sino en el V. Sin embargo, se mantienen la linealidad y la horizontalidad del recorrido melódico en ambas versiones. Amplifica además el cantaor sevillano el tercio con una serie de melismas

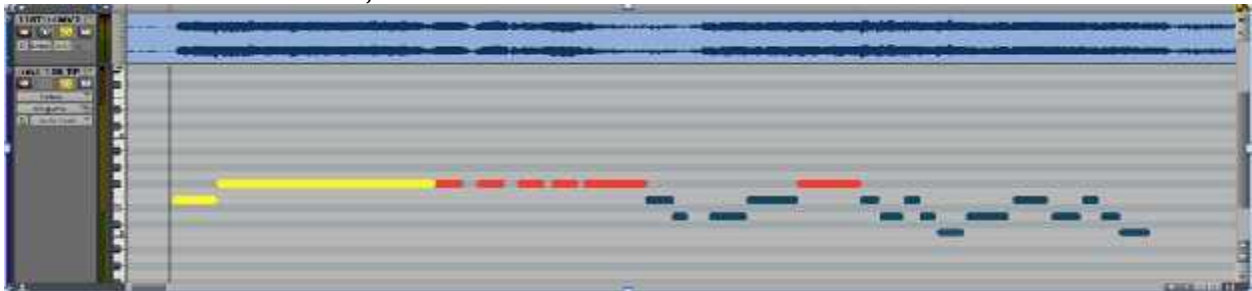
¹⁸⁹ Sabemos que se refiere Ortega a esta submodalidad de taranto porque indica las letras de los registros de Chacón (“El corazón se me parte” y Qué madrugá”).

muy particulares, que desembocan en la cadencia clásica del sistema de mineras y tarantos, siempre adornada de la misma manera: **IV-III-II-III-IV-III-II.**

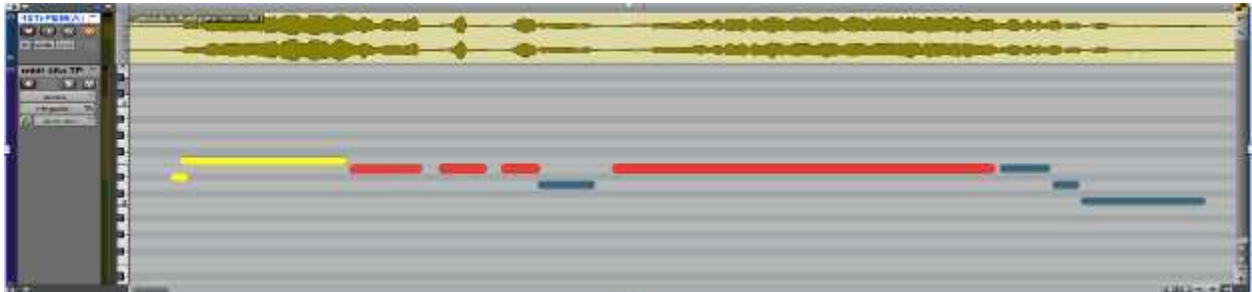
116. TARANTA DE MANUEL VALLEJO 1. MANUEL VALLEJO. TERCIO 1



118. TARANTA DE MANUEL VALLEJO 1. NIÑO DE UTRERA. TERCIO 1



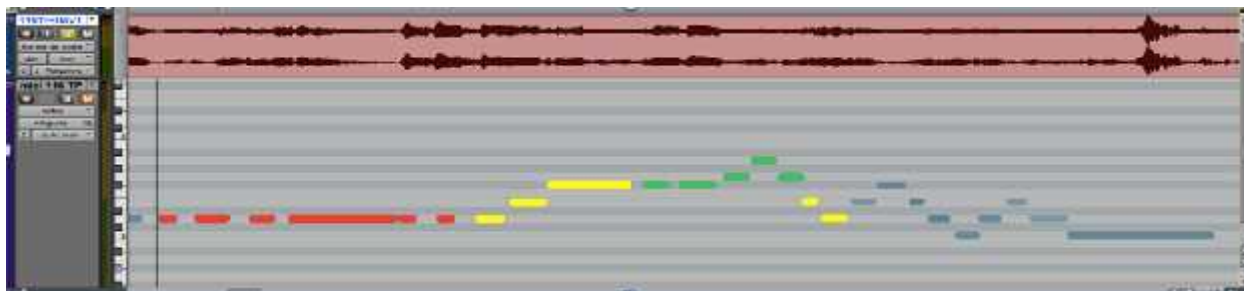
45a. TARANTO DE PEDRO EL MORATO. ANTONIO CHACÓN. TERCIO 1



- 5.2. El tercer tercio, tras comenzar a articular las primeras palabras del verso en el eje melódico del III grado, el cantaor sevillano realiza una versión particularísima y barroca del “patrón melódico interno” típico de mineras y tarantos, que alcanza el VII grado (señalamos en amarillo el esqueleto básico más frecuente): **III-IV-V-V-V-VI-VII-VI-IV-III.** Suponemos que a

este accidente se refiere Chaves cuando afirma que le parece significativa la “difícil proyección tonal aguda y basculante” que se recoge a mitad del tercer tercio.

116. TARANTA DE MANUEL VALLEJO 1. MANUEL VALLEJO. TERCIO 3



- 5.3. En el quinto tercio, Vallejo repite el mismo esqueleto melódico que en el tercero, pero el patrón melódico interno no está ahora adornado y emerge en todo su esplendor. Se puede apreciar claramente, aunque no lo señalemos en el gráfico, que lo repite otra vez de forma inmediata:

116. TARANTA DE MANUEL VALLEJO 1. MANUEL VALLEJO. TERCIO 5

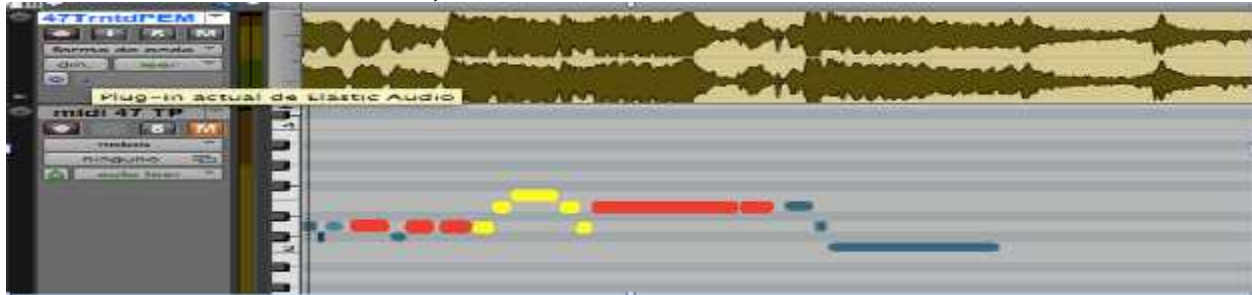


50. TARANTO DE EL COJO DE MÁLAGA. EL COJO DE MÁLAGA. TERCIO 5



Traemos a colación el quinto tercio del taranto de El Cojo de Málaga para comprender la afirmación de Chaves apuntada al comienzo de este apartado y, en efecto, comprobamos que es casi idéntico. Pero lo que realmente ocurre es que el quinto tercio de la taranta de Vallejo y del taranto de El Cojo son ambos casi análogos al del taranto de Pedro El Morato:

47. TARANTO DE PEDRO EL MORATO. COJO DE MÁLAGA. TERCIO 5



6. Del segundo tercio no hay nada especial que comentar pues se atiene a la pauta clásica del sistema de mineras y tarantos.
7. Rafael Chaves afirma lo siguiente sobre el cuarto tercio: “es valiente con un arco tonal con intención de acoplarse al cante de La Gabriela y la malagueña de El Canario (...) por lo que adquiere cierto rango de minera” (Chaves y Kliman 362). Estamos de acuerdo con esta afirmación, salvo que quiera decir que este rasgo sea el único visible propio de minera en el cante de Vallejo.

Recapitulando, la llamada taranta de Vallejo 1 reúne todas las condiciones necesarias para ser catalogada como minera, e incluso como taranto. A la hora de catalogar estilos y subestilos flamencos en general, no habría que tener en cuenta una de las variables más determinantes: las condiciones vocales del intérprete. Si su voz es rizada y ágil aparecerá indudablemente una proporción mayor de notas y melismas en cada tercio, independientemente de la

naturaleza del estilo que esté ejecutando. Es decir, jamás cantará Vallejo un cante de igual forma que lo hace Manuel Torre, aunque la intención de ambos sea la de ejecutar el mismo.

Taranta de El Vagonero

De nuevo nos encontramos ante un registro aislado en la historia de la fonografía flamenca. Sólo El Sota de Bélmez nos lega esta submodalidad de cante minero (registro 110), cuyos rasgos musicales específicos y exclusivos no consideramos de una trascendencia especial frente a otros similares de la muestra:

1. En este registro hallamos una particularidad estructural literaria que, pensamos, no debe tenerse en cuenta en el análisis musical: la excesiva longitud de algunos versos de la copla, en concreto, del primero (9 sílabas) y el sexto (que tiene añadido un verso neutro. Ello tiene consecuencias musicales y es uno de los principales motivos que en principio alejan a esta submodalidad del ámbito de la minera.
2. La longitud de los tercios impares sobrepasa por poco la veintena de notas: 22, el primer tercio; 24, el tercero; el quinto excede la treintena porque se remata con la clásica escala ascendente final. Sin embargo, es curioso observar cómo los dos primeros tercios pares son muy breves; de 12 y 13 notas constan el segundo tercio y el cuarto, respectivamente.
3. Segundo y tercero son los únicos tercios ligados en es este subestilo. Los ayeos iniciales se hallan en la primera, segunda y sexta frase melódica.
4. El paralelismo interno del cante entre los tercios impares se percibe sobre todo entre los dos últimos, pues el tercio inicial presenta cierta similitud con su

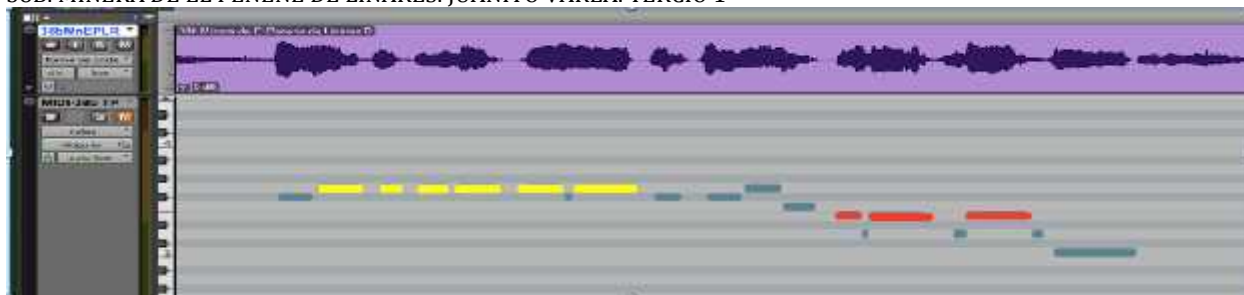
análogo en la minera de El Penene de Linares. Analicemos su comportamiento melódico:

- 4.1. La melodía del primer tercio arranca en el VI grado y desciende para sostenerse en el IV. No llega el intérprete a emitir las notas agudas que Pepe Marchena y Canalejas de Puerto Real muestran en sus versiones del primer tercio de la minera de El Penene de Linares, pero si nos fijamos en la de Juan Varea, comprobamos que la similitud emerge de forma más clara. Ello es así porque en la interpretación de este último, la direccionalidad de la frase melódica es más horizontal. Dicha horizontalidad nos remite también a la fórmula del tercio análogo en la taranta (para nosotros, minera) de Basilio 2. La caída del tercio de El Sota de Bélmez es la preceptiva de mineras y tarantos, pero adornada con un melisma: **IV-III-II-III-II-I-II**.

110. TARANTA DE EL VAGONERO. EL SOTA DE BÉLMEZ. TERCIO 1



38B. MINERA DE EL PENENE DE LINARES. JUANITO VAREA. TERCIO 1



93. TARANTA DE BASILIO 2. MANUEL ESCACENA. TERCIO 1



Para la factura del tercero y el quinto, el intérprete opta por el diseño más frecuente y clásico del sistema de mineras y tarantos, presente en los cantes de Pedro El Morato y en el de Basilio 2: el eje melódico en la primera mitad del tercio descansa en el III grado y ejecuta el “patrón melódico interno” definitorio de mineras y tarantos una o varias veces antes de cadenciar en el II grado. Nótese como dicho diseño alcanza un grado más agudo de lo normal, el VII, al igual que en el tercio análogo de la Taranta de Basilio 2.

110. TARANTA DE EL VAGONERO. EL SOTA DE BÉLMEZ. TERCIO 3



45a. TARANTO DE PEDRO EL MORATO. ANTONIO CHACÓN. TERCIO 5



93. TARANTA DE BASILIO 2. MANUEL ESCACENA. TERCIO 5



110. TARANTA DE EL VAGONERO. EL SOTA DE BÉLMEZ. TERCIO 5

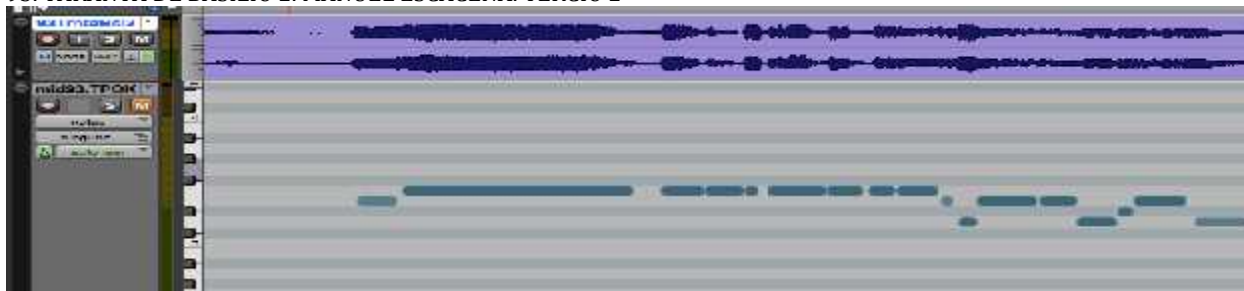


5. El segundo tercio es una reproducción casi exacta de nuevo del que se aloja en la llamada por Chaves taranta de Basilio 2 (también del cuarto). Clásico segundo tercio de mineras y tarantos, con la cuerda de recitado en el V> y IV grados.

110. TARANTA DE EL VAGONERO. EL SOTA DE BÉLMEZ. TERCIO 2

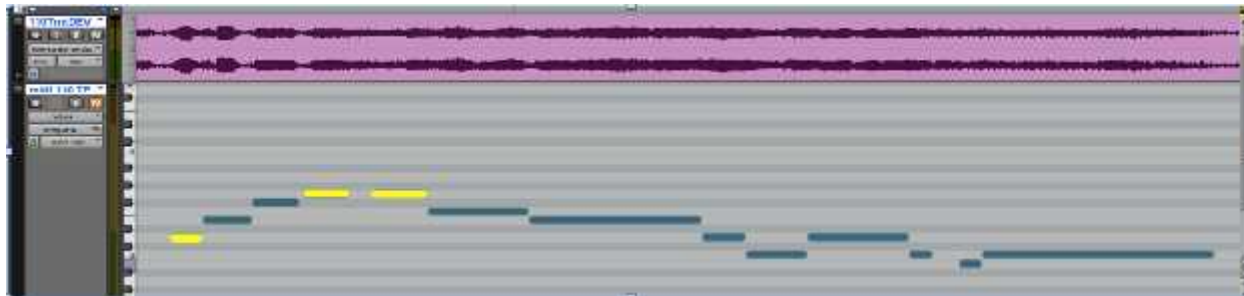


93. TARANTA DE BASILIO 2. MANUEL ESCACENA. TERCIO 2



6. En el cuarto hallamos la fórmula que recuerda a la taranta de La Gabriela y la malagueña de El Canario, pero de ámbito melódico más reducido: su nota más aguda está en el VI grado. En esto nos recuerda al taranto de Manuel Torre, por ejemplo, entre muchos otros casos, incluidos o no en nuestro corpus.

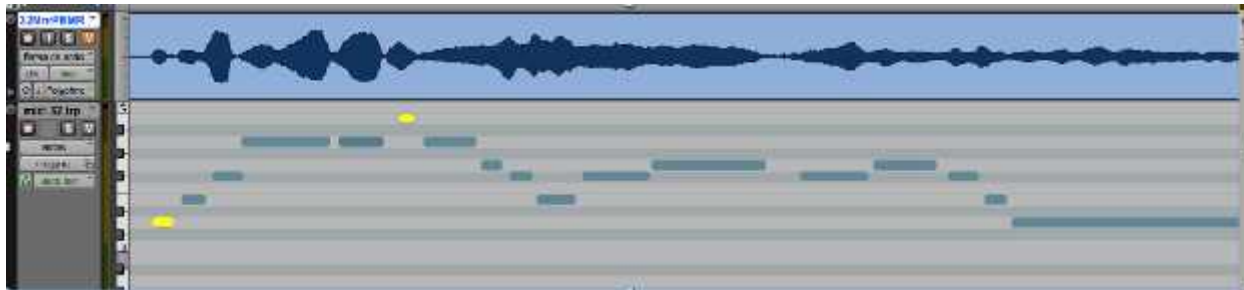
110. TARANTA DE EL VAGONERO. EL SOTA DE BÉLMEZ. TERCIO 4



52. TARANTO DE MANUEL TORRE. MANUEL TORRE. TERCIO 4



32. MINERA DE PEDRO EL MORATO. LA ARGENTINITA. TERCIO 4



7. Quizá por mor del sexto tercio resuelvan los aficionados e investigadores catalogar esta submodalidad de cante minero como taranta, puesto que se alarga ostensiblemente, insertando un verso neutro mientras la melodía juega caprichosamente por los grados más altos de la escala, siguiendo claramente los modos de Pepe Marchena.

Por el elevado número de rasgos musicológicos propios del sistema de mineras y tarantos que reúne el cante consignado por Rafael Chaves como taranta de El Vagonero, pensamos que sería conveniente replantear su posible adscripción al grupo que mejor se ajusta: la minera (sobre todo la de Pedro El Morato). El número de particularidades exclusivas que manifiesta no parece ni menor ni mayor que las que observamos en sendas versiones de El Cojo de Málaga, La Argentinita, e incluso Antonio Chacón. Ciertamente muestra cierta influencia de la minera de El Penene de Linares y que la excesiva longitud de la copla, en algunos tramos, lleva al intérprete a ejecutar mayor número de melismas y alargar los tercios, acercándose a la concepción que muchos tenemos relacionada con la taranta. Pero si nos atenemos a la longitud de los tercios, quizá no debieran entonces formar parte del grupo de mineras submodalidades como la de El Bacalao. Y dejaríamos fuera del sistema, por mor de la longitud de sus tercios, a un cante que cumple todas sus pautas.

Taranta de Manuel Escacena 3

Como en el caso de la minera que Rafael Chaves afilia con el trovero El Pajarito, la continuidad de este subestilo de taranta no está acreditada en la muestra por diferentes versiones del mismo. Es el cantaor sevillano Pepe Pinto quien la graba una única vez en placa de pizarra (registro 109). El mismo Chaves confiesa el gran parecido de este registro con otro que ya hemos estudiado: el de la que él denomina Taranta de Basilio 2. Abordemos pues en detalle sus particularidades musicológicas específicas y aquéllas que comparte con el sistema de reglas de la minera y el taranto:

1. La pauta en la tendencia a ligar los tercios no es la propia del sistema minera/tarantos (los pares con los impares); sólo liga los tercios finales.

2. No se advierte propósito alguno de alargar demasiado la longitud de los tercios impares, excepto el quinto porque está rematado por la clásica escala ascendente final. De hecho, el primer verso es más bien recortado, conteniendo sólo 13 notas. El tercero tiene 18. Pero la ejecución lenta, intermitente y marcadamente pausada provoca la sensación contraria.
3. Se trata de un estilo muy personalizado y depurado. Por ello, el grado de paralelismo intracante no parece muy fuerte. Pero si cotejamos los gráficos minuciosamente, hallamos lugares comunes de gran trascendencia, aunque algo camuflados. Uno de esos lugares comunes lo constituye el alto grado de paralelismo intracante en sus tercios impares. También la presencia del “patrón melódico interno” característico del sistema minera-taranto es otro de los elementos compartidos. Y, por último, la coincidencia en la cadencia de cierre preceptiva de minera/taranto.
 - 3.1. El comportamiento melódico del primer tercio consiste en: arranque que busca el V grado y ejecuta el “patrón melódico interno” propio de mineras y tarantos. La nota de reposo está en el II grado y a ella se accede desde la cadencia preceptiva IV-III-II, aunque repite las dos últimas notas como adorno.

109. TARANTA DE MANUEL ESCACENA 3. PEPE PINTO. TERCIO 1



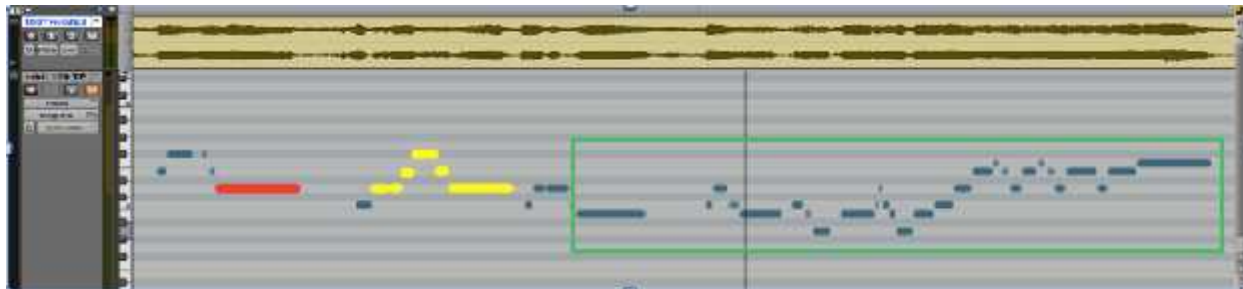
- 3.2. El tercer tercio es análogo al primero, pero su eje inicial se aloja en el III grado.

109. TARANTA DE MANUEL ESCACENA 3. PEPE PINTO. TERCIO 3



- 3.3. Aparte de contener la clásica, aunque opcional, escala ascendente hacia el V> en su parte final, la particularidad del quinto tercio viene expresada en el segmento inicial de la frase melódica por la enorme importancia que cobra una prolongada cesura tras el arranque (recurrente a lo largo del tercio), que a Rafael Chaves le recuerda al arranque de la minera de El Bacalao. Nosotros no estamos seguros de ver y escuchar lo mismo (faltan notas fundamentales del diseño esquemático de tal arranque en la versión de El Pinto). Pero lo que realmente nos interesa es que por lo demás guarda un estrecho paralelismo con el primero: partiendo desde el V grado, la melodía desciende al eje (III grado, otra vez) y cesa para retomarla el cantaor de nuevo con el “patrón melódico interno” de mineras y tarantos. Nótese el alto grado de proximidad entre este tercio y su homólogo en la que Chaves denomina taranta de Basilio 2.

109. TARANTA DE MANUEL ESCACENA 3. PEPE PINTO. TERCIO 5

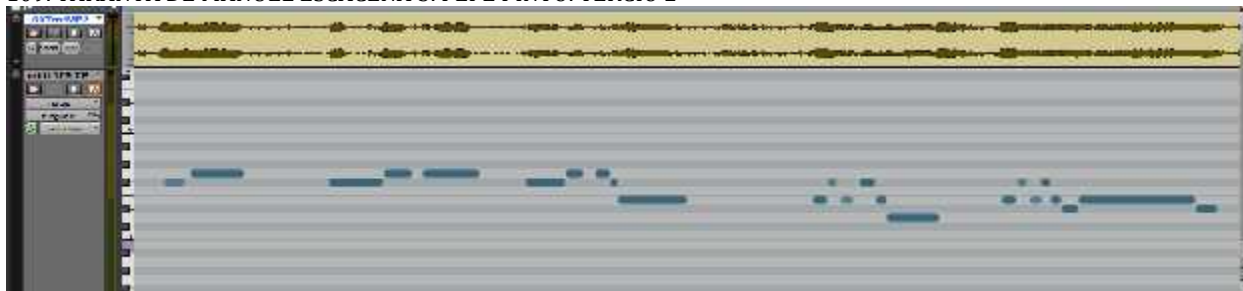


93. TARANTA DE BASILIO 2. MANUEL ESCACENA. TERCIO 5



4. El grado que sostiene la línea melódica del segundo tercio es el VI (con apoyo en V). Fenómeno este que lo aleja de las mineras/tarantos y que también se percibe en el taranto de El Pinto y en la taranta de El Niño de Marchena1. Se caracteriza también por hallarse colmado de silencios o pausas internas. Su cierre está en un sorprendente II< grado.

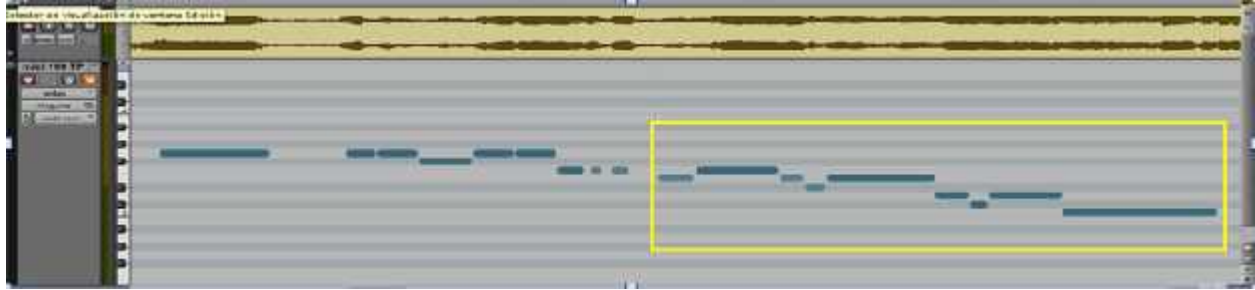
109. TARANTA DE MANUEL ESCACENA 3. PEPE PINTO. TERCIO 2



5. Casualmente, el cuarto tercio guarda también cierta relación con el examinado en el punto anterior: el eje se ubica de nuevo el VI grado, pero la melodía desciende sin pausas por grados conjuntos hacia su nota final en el II grado. Este diseño es el

mismo que utiliza en su propio taranto y que evoca a la que Chaves clasifica como taranta de El Niño de Marchena 1 (ver taranto de El Pinto). El parecido se extiende de nuevo hasta los mínimos detalles de la caída, aunque no exagera aquí tanto el recurso expresivo que artistas y aficionados definen como “tercio tirao”.

109. TARANTA DE MANUEL ESCACENA 3. PEPE PINTO. TERCIO 4



54. TARANTO DE PEPE PINTO. PEPE PINTO. TERCIO 4



6. Quizá donde más nos recuerde El Pinto “las maneras” de Escacena (o de Basilio... ¡Quién sabe!) sea en el último tercio. No arranca la melodía con un ayeo, pero se enuncian las primeras palabras del verso sobre los grados preceptivos V> y IV. La exagerada horizontalidad y monotonía de esta frase musical de nuevo es lo único que podríamos encontrar “anómalo” o personal en este tercio; rasgo que comparte con el registro de la que Chaves considera Taranta de Basilio 2 y que pensamos debería denominarse Minera de Pedro El Morato.

109. TARANTA DE MANUEL ESCACENA 3. PEPE PINTO. TERCIO 6



93. TARANTA DE BASILIO 2. MANUEL ESCACENA. TERCIO 1



93. TARANTA DE BASILIO 2. MANUEL ESCACENA. TERCIO 2



La conclusión que extraemos de este análisis es similar a la que llegamos en el apartado dedicado a la taranta de Basilio 2 (según la nomenclatura de Rafael Chaves). Se trata de una versión peculiar del esquema básico de la minera de Pedro El Morato. Como elemento musicológico ajeno a la misma detectamos el diseño melódico del cuarto tercio, que se acerca al de la taranta de Marchena 1. Pero lo que realmente puede resultar engañoso a la hora de identificar este cante es la parsimonia y languidez de la ejecución, por un lado y la excesiva longitud del quinto y el sexto tercio. Estas son características que muchos han relacionado

con la taranta, pero ya hemos apuntado que en nuestro estudio no son variables con capacidad de discriminación. La identidad de este cante casa con la de las mineras.

Taranta de El Niño de Marchena Marchena 2

El registro 135 de la muestra de Chaves es una de las decenas de versiones del cante de El Morato que se le podían ocurrir a Pepe Marchena en un solo día. Prueba de ello es que no existe ningún otro registro dentro del corpus que refuerce sus particularidades melódicas y expresivas. Estudiamos a continuación las conexiones y divergencias de esta interpretación con respecto al subestilo mencionado. Pero antes quisiéramos subrayar que la enorme cantidad de melismas y adornos que acompañan a la línea melódica de este cante no supone una barrera que impida identificar con indiscutible claridad los elementos distintivos de la minera y el taranto. De nuevo estamos ante una clasificación de estilos que decide en función de las facultades vocales y de la estética de la época que marcó el cantaor marchenero. Quedarse sólo en lo que el cante tiene de diferente con respecto a otros convierte al flamenco en un cajón de sastre repleto de subestilos, cuya clasificación admite el más mínimo detalle diferenciador.

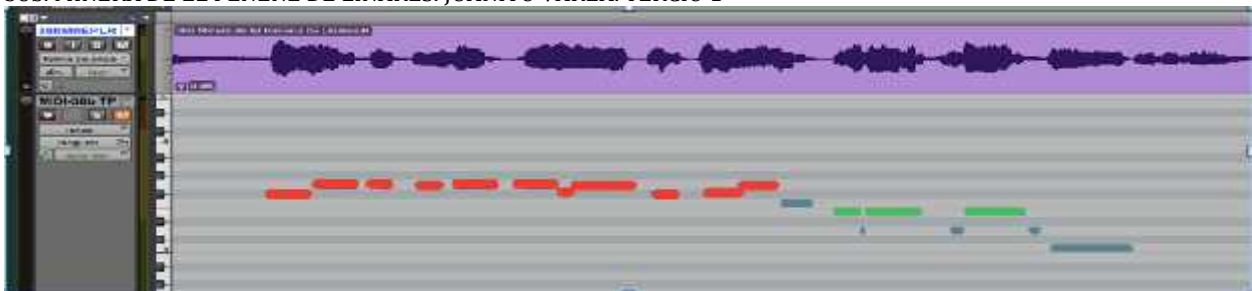
1. Únicamente el segundo y el tercero son los tercios ligados en este registro.
2. Era de esperar, dado el intérprete, que las cifras que se barajen en los tercios impares de esta interpretación sean altas: 30 notas para el primer tercio; 21, para el tercero; 54, para el quinto. Pero al igual que en registro 110 de El Sota de Bélmez, los pares son más breves que los impares (18 y 15 notas, en segundo y cuarto, respectivamente).

3. Se observa que el grado de paralelismo melódico entre los tercios impares tercero y quinto es muy alto. Pero todos coinciden en el grado de cierre (el II grado):
- 3.1. El primer tercio se aparta melódicamente del resto de los impares porque su melodía principia en el VI grado, se detiene en una cesura y reinicia su recorrido en el mismo grado, convertido en eje melódico hasta el comienzo del colosal melisma de la caída. Si eliminamos este elemento decorativo del tercio, lo que nosotros vemos es el primer tercio de la minera de El Penene de Linares. Es necesario referir que el número de melismas que suceden a la cadencia clásica de minera en el grado II es enorme; el mayor de la muestra sin duda, superando incluso a los ornamentos propios de la minera de El Bacalao. Rafael Chaves encuentra lugares comunes entre el tercio que inicia la Cartagenera de El Niño de Cabra y el que ahora analizamos, si bien el cierre de aquélla tiene lugar en el I grado.

135. TARANTA DE EL NIÑO DE MARCHENA 2. EL NIÑO DE MARCHENA. TERCIO 1



38b. MINERA DE EL PENENE DE LINARES. JUANITO VAREA. TERCIO 1



17a. CARTAGENERA DE EL NIÑO DE CABRA. EL NIÑO DE CABRA. TERCIO 1

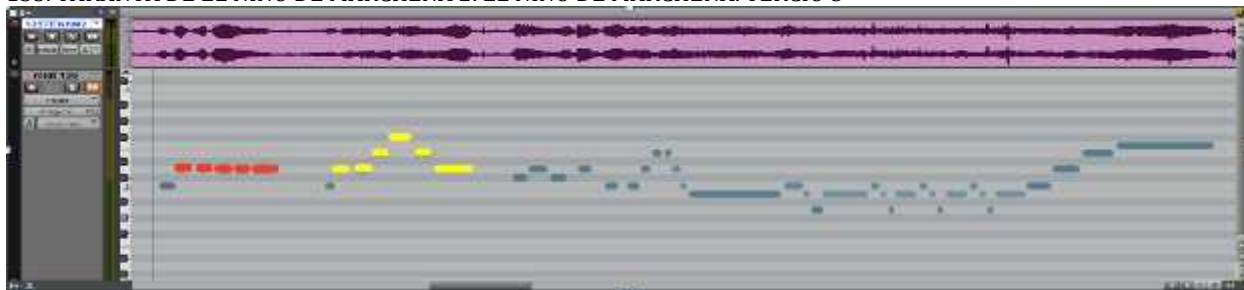


- 3.2. No queremos ser tan reiterativos y de nuevo describir el diseño de los tercios impares de Pedro El Morato, que es justamente lo que aparece en esta el tercer y quinto tercio de la interpretación de Pepe Marchena: su eje en el III grado y la presencia del patrón melódico interno se aprecian con naturalidad.

135. TARANTA DE EL NIÑO DE MARCHENA 2. EL NIÑO DE MARCHENA. TERCIO 3



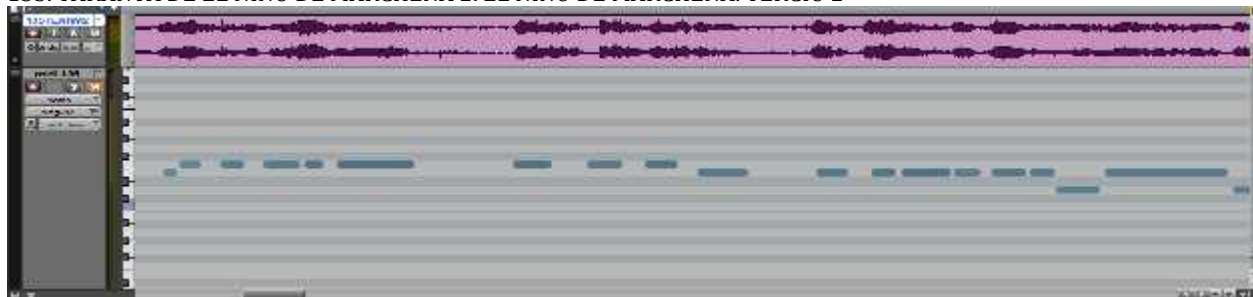
135. TARANTA DE EL NIÑO DE MARCHENA 2. EL NIÑO DE MARCHENA. TERCIO 5



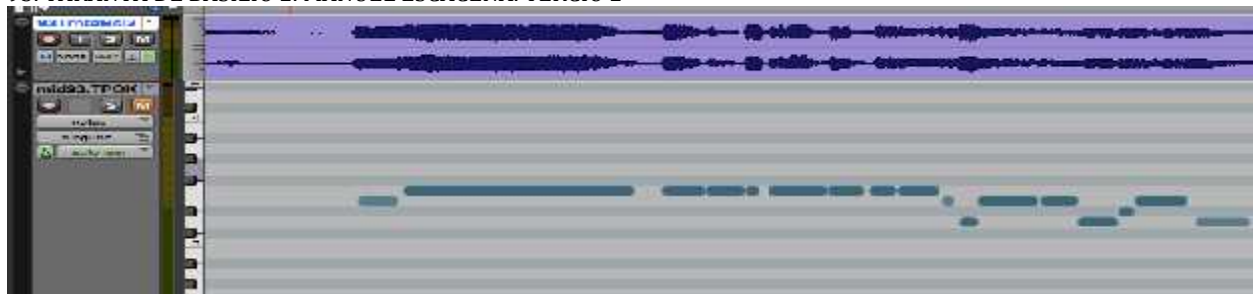
4. El segundo presenta la factura clásica del sistema de mineras y tarantos, con su eje en el V> y en el IV grado. Recuerda su marcada horizontalidad a los modos de Escacena en la que Chaves denomina taranta de Basilio 2 y también al taranto de

Manuel Torre (exceptuando el melisma de la caída, que el jerezano ejecuta de forma más acentuada).

135. TARANTA DE EL NIÑO DE MARCHENA 2. EL NIÑO DE MARCHENA. TERCIO 2



93. TARANTA DE BASILIO 2. MANUEL ESCACENA. TERCIO 2



5. Como ya hemos observado en más de un registro de mineras y tarantos anteriormente, en el cuarto se percibe la fórmula que recuerda a la taranta de La Gabriela y la malagueña de El Canario, pero de ámbito melódico más reducido: su nota más aguda está en el VI grado. Y en esos casos, se suele relacionar con la taranta clásica (o de El Cabrerillo) o con el de la Cartagenera de Chacón.
6. No sorprende en absoluto que el cantaor marchenero efectúe gran cantidad de adornos melismáticos e incorpore incluso palabras y versos neutros en este tercio final. Sin embargo, la nota más aguda del mismo no sobrepasa el V> grado, por lo que los melismas son de ámbito reducido y ello le confiere cierta direccionalidad horizontal.

Para terminar resolvemos que la flexibilidad y versatilidad del esquema del cante de Pedro El Morato admite también que esta versión bien sea considerada como minera de El Niño de Marchena, bien como una de las posibles representantes de la minera de El Morato. El propio Rafael Chaves asegura que este cante “está asentado sobre una minera almeriense”, aunque finalmente la considera como estilo autónomo por sus particularidades personales. Pero si procedemos de esta manera en el caso de este registro de Pepe Marchena, quizá hubiera que hacer lo propio con la versión que El Cojo de Málaga o La Argentinita realizan de la minera de Pedro El Morato. Dejamos esta cuestión abierta para futuros estudios musicológicos. Pero de lo que no hay duda es que este registro obedece muchas de las pautas fundamentales del sistema de mineras y tarantos.

3.2.1.4. La ‘media minera’.

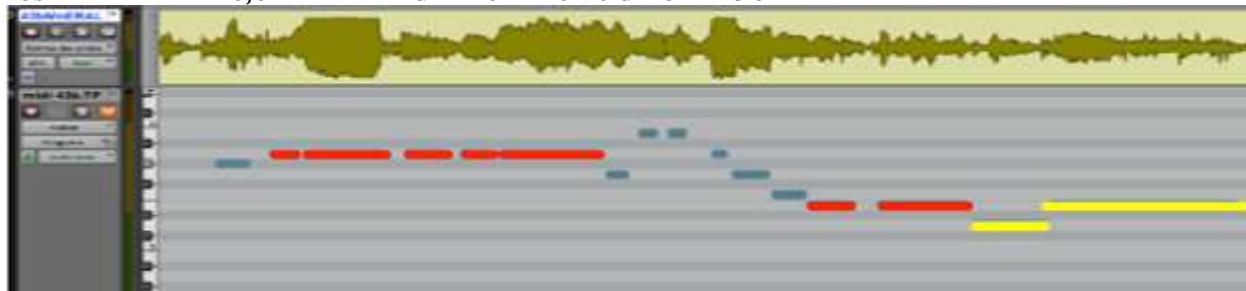
Minera de El Rojo El Alpargatero

Se trata del cante que grabó Antonio Grau, hijo de El Rojo el Alpargatero, junto a su propia minera personal y constituye el único registro existente de esta modalidad de taranta en cilindro y en placa (registro 43b). De todos los subestilos clasificados por Rafael Chaves en su corpus dentro del sistema de mineras y tarantos, este es el único que nos hace dudar de la validez de su adscripción al mismo. El investigador asegura que lo excepcional de esta minera está en la originalidad de sus dos primeros tercios. Demostramos a continuación que si bien existen elementos definitorios de las mineras en este cante, son muchas las variables que no cumple.

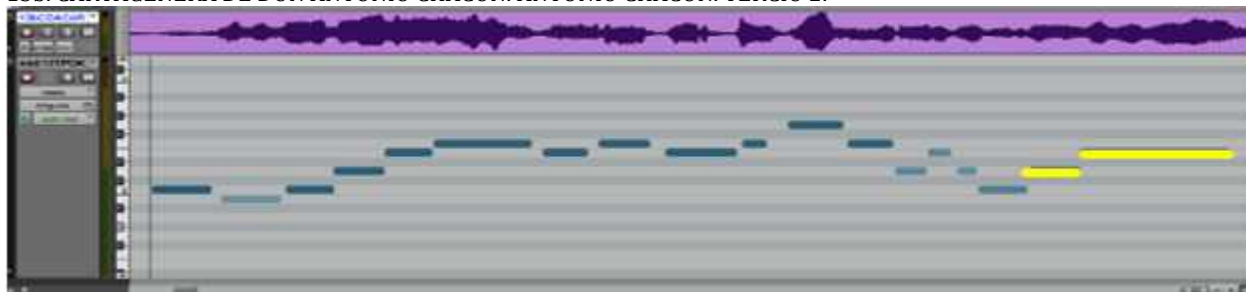
1. Los tercios de esta modalidad de taranta no sigue en su totalidad la pauta tradicional de las mineras a la hora de ligar los tercios: liga el segundo con el tercero y el quinto con el sexto.
2. El paralelismo melódico interno entre los tercios impares brilla por su ausencia. Sin embargo, el segundo y el cuarto son prácticamente idénticos.
3. La melodía del primer tercio consiste en un descenso precipitado desde el grado VIII (o I' grado) hasta el I. Luego vuelve a subir, realizando la cadencia en el V>, al modo de las tarantas de El Cabrerillo y Basilio 1 y de la taranta cartagenera de Chacón. No se cumple el rasgo preceptivo de mineras y tarantos en la cadencia final del tercio.
4. El segundo tercio no contiene ni el arranque ni el eje melódico propio del sistema de mineras y tarantos (V> y IV grados). En vez de esto, su cuerda de recitado inicial está en el grado VII, para cambiar en la segunda parte del tercio al IV. Aunque se

liga con el tercio siguiente, el cierre del tercio recuerda a los modos que usa Chacón en el segundo tercio de sus mineras, tarantos y taranta cartagenera: III-IV (señalado en color amarillo).

43b. MINERA DE EL ROJO DE EL ALPARGATERO. ANTONIO GRAU. TERCIO 2



13b. CARTAGENERA DE DON ANTONIO CHACÓN. ANTONIO CHACÓN. TERCIO 2.



30. MINERA DE PEDRO EL MORATO. ANTONIO CHACÓN. TERCIO 2



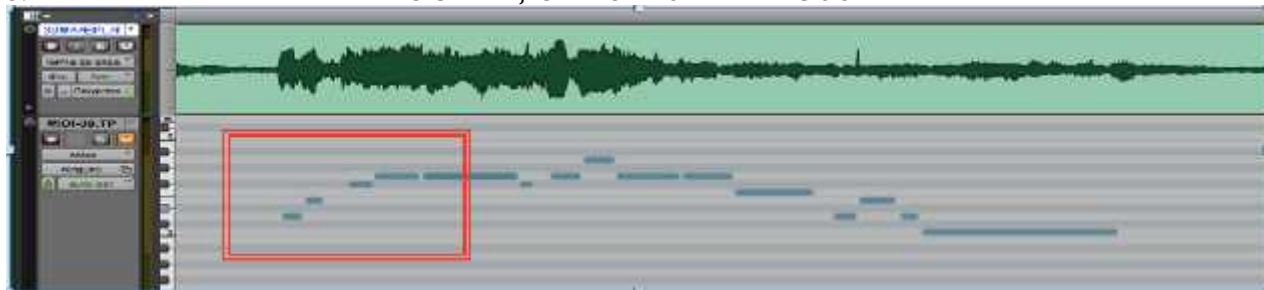
5. El tercer tercio sí conecta con el tipo de organización melódica típica de las mineras, incluida la caída tradicional en IV-III-II. Pero no se trata de un tercio de ámbito reducido, como suele ocurrir en la mayoría de las submodalidades de mineras: el grado de mayor peso es el V, pero alcanza el VII grado. Tampoco se detiene en el III grado en el arranque, como es usual sobre todo en el cante de Pedro El Morato. La estructura está presente de forma directa, sin apenas detenerse

en ninguno de los grados; a la manera de la minera de El Penene de Linares, aunque el eje de este último está en el VI y no en el V, como en este caso. Nos preguntamos si aquí está camuflado de nuevo el diseño cadencial propio del sistema de mineras y tarantos en una versión expandida y que se identifica con todo el tercío.

43b. MINERA DE EL ROJO DE EL ALPARGATERO. ANTONIO GRAU. TERCIO 3



39. MINERA DE EL PENENE DE LINARES. CANALEJAS DE PUERTO REAL. TERCIO 3



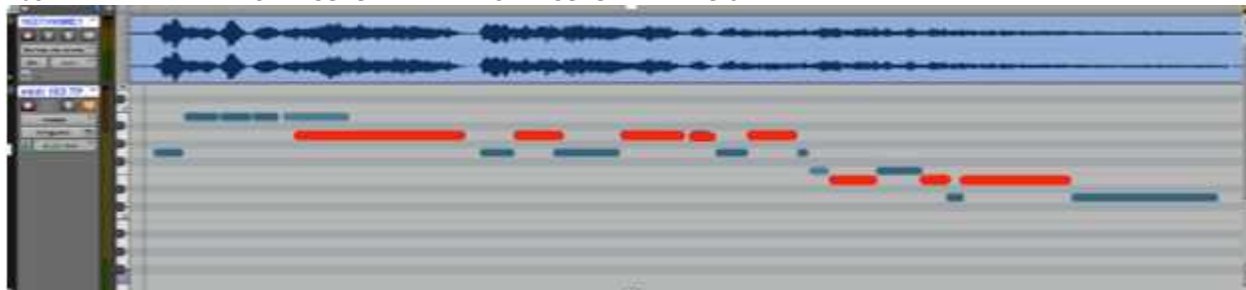
6. La línea melódica del cuarto no evoca al mismo de El Canario o La Gabriela, sino que es repetición del segundo, excepto en la nota de reposo: ahora, el III grado. Estamos totalmente de acuerdo con Rafael Chaves cuando afirma que este tercío “se reconduce algo más sostenido hacia los bajos, siendo más concordante con el propio de la taranta de Manuel Escacena 1”. Pero aquí el investigador parece obviar lo más importante y significativo de su singularidad melódica: la exposición del verso casi completo en su primer eje, que está en el grado VII. Sólo la última sílaba del verso se articula sobre el segundo eje del tercío, que efectivamente sí está

en los tonos más bajos de la escala, concretamente en el III grado. El mismo tercio de la taranta de Escacena 1 contiene un arranque un grado más alto, pero en esencia recuerda al diseño que venimos comentando:

43b. MINERA DE EL ROJO DE EL ALPARGATERO. ANTONIO GRAU. TERCIO 4

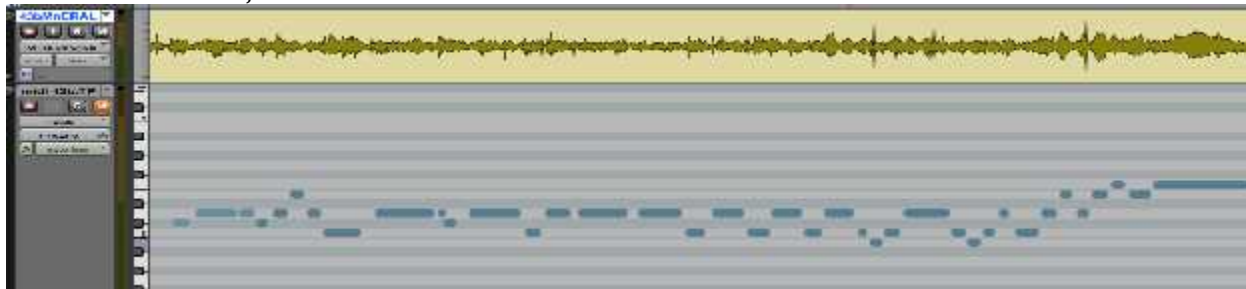


103. TARANTA DE MANUEL ESCACENA 1. MANUEL ESCACENA. TERCIO 4



7. El quinto tercio presenta una horizontalidad extraordinaria. Su cuerda de recitado se halla en el III grado y así se mantiene hasta el final, sin apenas inflexiones, para ser coronado el cierre con la escala ascendente que cierra en el V> grado; grado que constituye el arranque del sexto tercio, que como hemos indicado, va ligado al anterior.

43b. MINERA DE EL ROJO DE EL ALPARGATERO. ANTONIO GRAU. TERCIO 5



Concluimos que no estamos ante una submodalidad de minera, sino ante una taranta que contiene pocos elementos propios del sistema minera-taranta: el tercer tercio y, quizá el quinto, a pesar de su escala añadida. De cualquier modo, dichos elementos no poseen un peso muy significativo; entre todos los estilos propuestos para el grupo de medias mineras es que más cercano esté al de tarantas.

Minera de Antonio Grau

De nuevo nos topamos ante una minera registrada una sola vez en toda la muestra, por su propio recreador en este caso (registro 43a). El análisis comparativo de Chaves entre esta modalidad de minera y la de El Rojo establece que son similares en su esencia en los tercios tercero, quinto y sexto. Y que por supuesto, la de Grau es descendiente directa de la de su progenitor. Nosotros hemos hallado nuevas particularidades, pero antes de exponerlas queremos referir que la minera de Antonio Grau, a pesar de estar contaminada por otras estructuras de fandangos y tarantas, está algo más firmemente inscrita en el molde musical de las mineras que la de su antecesor.

1. Una de las singularidades del registro de esta minera es que no liga ningún tercio.
2. Entre los tercios impares no existe un paralelismo global. Sólo se da entre el tercio de inicio y el tercero, con leves diferencias, pero el quinto tercio sigue otro diseño melódico. Lo curioso es que, al igual que en caso de la Minera de El Rojo, también los tercios pares tratan de seguir el mismo comportamiento en la exposición de la melodía. Esto quizá denote su mayor proximidad a la raíz folclórica del fandango en el que ambos subestilos están basados y explica por qué se rotuló la placa con el título de “Fandanguillos mineros”.

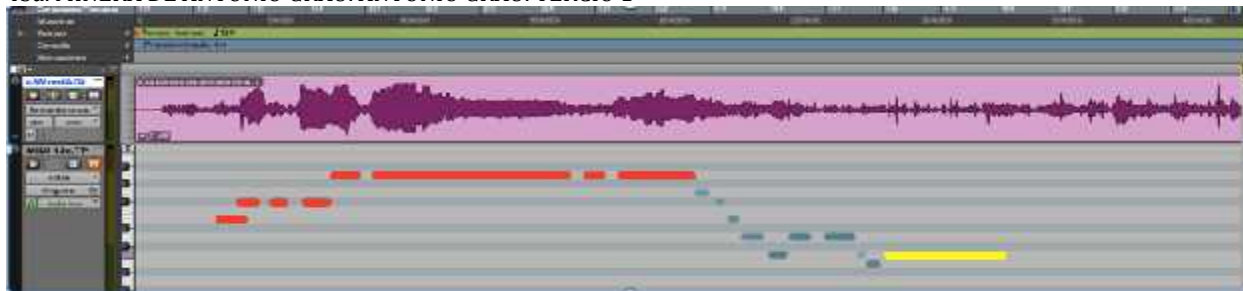
3. La línea melódica del primer y tercer tercio la minera de Grau muestra gran similitud con la taranta de El Fruto de Linares. Los elementos comunes más llamativos son:

- 3.1. Coinciden en la segunda cuerda de recitado del tercio, que a su vez constituye la nota más aguda en ambos tercios (VII grado).
- 3.2. Desde la nota más aguda, la melodía se precipita hacia la cadencia final en los tonos más bajos de la escala. Pero como es de esperar, la minera realiza su propio cierre clásico (IV-III-II), mientras que la taranta de El Frutos reposa en el grado I.

Las diferencias entre ambos son las siguientes:

- 3.3. El arranque de la de El Frutos muestra una relación interválica más brusca, con un salto de cuarta justa del IV al VII grado.
- 3.4. El eje inicial de la minera de Grau (V grado) se sitúa un tono más alto que el de la taranta de El Frutos (IV grado).

43a. MINERA DE ANTONIO GRAU. ANTONIO GRAU. TERCIO 1



Tercio 1 18 notas	Notas	Mi. Fa#. Fa#. Fa#. La. La. La. La. Sol. Fa#. Mi. Re. Do. Re. Re. Do. Si. Do
	Modo Si frigio	
	Grados	IV-V-V-V-VII-VII-VII-VII-VI-V-IV-III-II-III-III-II-I-II

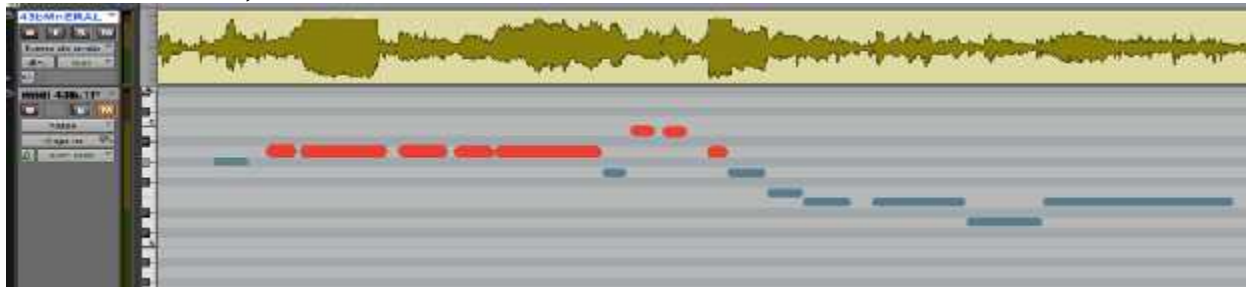
113. TARANTA DE EL FRUTO DE LINARES. MANUEL VALLEJO. TERCIO 1



Tercio 1 21 notas	Notas	Mi. Mi. Mi. Mi. Mi. Mi. La. Sol#. La. Sol#. Fa#. Sol. Fa#. Mi. Re. Mi. Re. Do. Re. Do.
	Modo Si frigio	Si.
	Grados	IV-IV-IV-IV-IV-IV-VII-VI<-VII-VI<-V-VI-V-IV-III-IV-III-II-III-II-I

4. El segundo tercio no sigue la pauta de las mineras, por el contrario hallamos que es casi idéntico al de la minera de El Rojo El Alparatero: el primer eje melódico se localiza en el grado VII, para mudarse en el segundo segmento del tercio al IV grado. Aunque el cantaor no liga el tercio con el siguiente, el cierre del tercio recuerda de nuevo a la fórmula de Chacón en el segundo tercio de sus mineras, tarantos y taranta cartagenera: III-IV grados. La única diferencia entre ambos radica en la nota más aguda, que en el caso de la minera de El Rojo alcanza el grado I' en el registro alto de la escala.
5. Rafael Chaves afirma que el cuarto tercio de la minera de Grau no es análogo al mismo de la minera de El Rojo, asegurando que asimila la fórmula melódica de El Canario y La Gabriela. Nosotros no estamos de acuerdo con tal afirmación: al igual que en el registro 43 b, el cuarto tercio del presente estilo es repetición del segundo y sólo difiere del mismo en que ahora sí se alcanza la nota álgida que comentábamos en el punto anterior (el grado I' en el registro agudo) al describir la estructura del segundo tercio de la minera de El Rojo.

43b. MINERA DE EL ROJO DE EL ALPARGATERO. ANTONIO GRAU. TERCIO 2



43a. MINERA DE ANTONIO GRAU. ANTONIO GRAU. TERCIO 2



43B. MINERA DE EL ROJO DE EL ALPARGATERO. ANTONIO GRAU. TERCIO 4



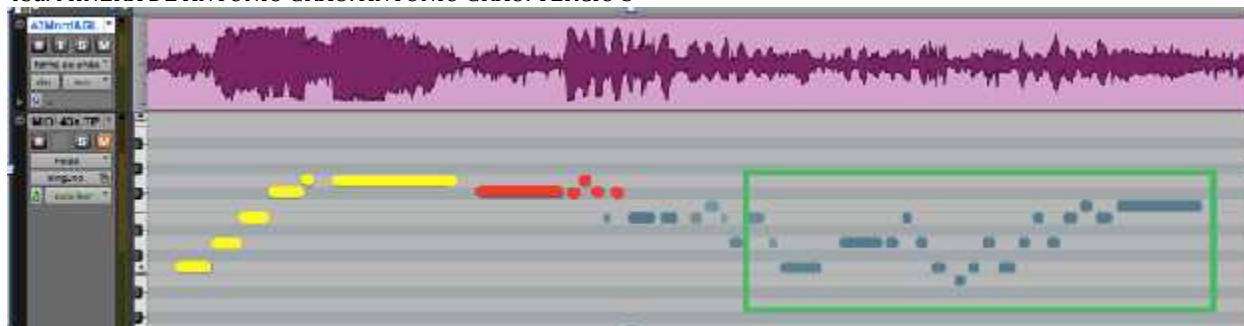
43a. MINERA DE ANTONIO GRAU. ANTONIO GRAU. TERCIO 4



6. El quinto tercio rompe el paralelismo melódico del cante de la minera de Antonio Grau dibuja una estructura que de primeras nos hace pensar en el mismo de la taranta cartagenera de Chacón: el arranque desde el II al VI grado es lo más significativo. Pero pensamos que también puede relacionarse el quinto tercio de la

taranta de la Gabriela y de El Nene de las Balsas. (y con el arranque del tercer y quinto tercio de la taranta cartagenera de Chacón). La melodía arranca en el II segundo grado y avanzando por grados conjuntos sube al VI, que constituye la nota más aguda. Desde aquí buscará la caída preceptiva de las mineras, pero Antonio Grau le añade el clásico apéndice tonal que cierra en el V>, para preparar el arranque del tercio final, cuyo eje inicial es el acostumbrado en el sistema de tarantas: V>-IV. En La Gabriela y en El Nene de las Balsas la búsqueda del VI grado en el arranque se hace por saltos, se insiste más en el VI grado como cuerda de recitado, aunque se apoya en el V y el cierre se realiza en el IV grado.

43a. MINERA DE ANTONIO GRAU. ANTONIO GRAU. TERCIO 5



60a. TARANTA DE EL NENE DE LAS BALSAS. EL NIÑO DE LAS MARIANAS. TERCIO 5



Como resultado del análisis concluimos que este cante está débilmente conectado a la estructura de la minera y debería entrar a formar parte del conjunto de “medias mineras”.

Nos parece interesante referir que si bien las llamadas mineras de El Rojo El Alpargatero y de Antonio Grau, concebidas en su totalidad estructural, no han tenido continuidad en la tradición cantaora, pero presentan, no obstante, multitud de elementos perpetuados en otros cantes por generaciones posteriores de intérpretes. Y el hecho de que manifiesten grandes anomalías respecto del patrón clásico de la minera, puede deberse a dos motivos:

1. A que la minera pudo no haber estado fijada aún en la época de El Rojo de manera tan rotunda como lo haría poco después.
2. A que emula y recrea un fandango primitivo, que aunque 'atarantado', está lejos de los dos patrones matrices que hasta ahora sobresalen en el corpus; el de la malagueña de la *madrugá* y el del Fandango de Dolores de la Huerta 1.

Pero estas son cuestiones imposibles de dilucidar hoy por hoy y están sujetas a elucubraciones que, en cualquier caso, no aportan ningún hallazgo definitivo.

Taranto de El Cojo de Málaga

Rafael Chaves relaciona este especialísimo estilo con un número considerable de cantes ajenos a la modalidad de las mineras y los tarantos. A saber: la murciana y la levantica 2 del propio Cojo, la taranta de Basilio 1, la de La Gabriela, etc. Nosotros no conseguimos ver en nuestro análisis comparativo tales correlaciones y encontramos en cambio otras. De cualquier forma, nos cuestionamos la idoneidad de clasificarlo como taranto porque nos parece un cante inscrito con mayor firmeza en la órbita de la taranta aunque participe de algunos de los parámetros propios del sistema minera/tarantos. Pero esta conexión,

insistimos, es débil. Para empezar, la estructura literaria del cante no sigue la fórmula del primer verso quebrado que se resuelve más tarde, sino que éste se articula completo y se repite en el tercero. Todo esto se esclarecerá sin duda con el análisis detallado de sus rasgos musicológicos. Pero apuntamos que el musicólogo José F. Ortega lo clasifica como taranta.

El único valedor de esta submodalidad de taranto es El Cojo de Málaga, quien lo grabó en placa de pizarra hasta en cuatro ocasiones. En la muestra, el registro de referencia será el número 50. Sus particularidades son las siguientes:

1. La pauta en la tendencia a ligar los tercios parece ser la propia del sistema minera/tarantos (los pares con los impares), aunque en los tercios segundo y tercero el intérprete realiza un breve resuello.
2. Se observa cierta tendencia a recortar la longitud de los tercios impares: el número de notas no llega a la veintena (17 notas en el primero, y 19 notas en el tercero y quinto).
3. Se trata de un estilo muy personalizado y depurado. Por ello, el grado de paralelismo intracante es débil: sólo tercero y quinto tercios guardan afinidad entre sí. Los tercios pares tampoco muestran cohesión melódica interna.
4. El primer tercio exhibe un comportamiento melódico ajeno al sistema del taranto puesto que ni siquiera cumple sus normas en el cierre. Encontramos un fuerte parecido con el cante de El Nene de Las Balsas, especialmente con las versiones de El Niño de las Marianas y La Niña de los Peines (registros 60a y 61), aunque el cantaor malagueño, como era de esperar añade sus acostumbrados y personalísimos cromatismos. Recordemos que el eje del primer tercio de la taranta de El Nene de las Balsas se sitúa en el VII grado y se precipita por grados conjuntos

hacia el III. El Cojo de Málaga hace lo propio tras su particular ayeo de introducción al cante, aunque se detiene en ciertos grados en vez de precipitarse por grados conjuntos: tras un “Ay” inicial que se sitúa en el VIII grado (o I’ grado), en el registro agudo de la escala, la primera mitad del verso tiene como ejes el VI y VII grados, y la segunda mitad descende al V> para cerrar finalmente sobre el II grado.

50. TARANTA DE EL COJO DE MÁLAGA. EL COJO DE MÁLAGA. TERCIO 1



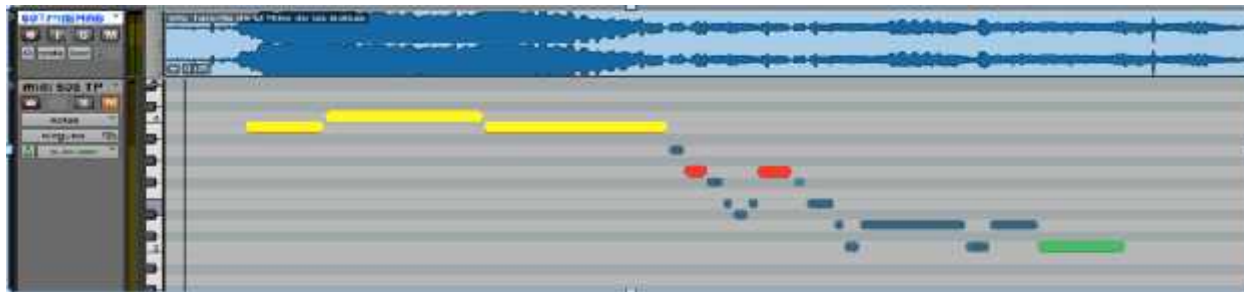
Tercio 1	Notas	La. Si'. Sol#. La. La. Sol. Sol. Fa. Fa. Fa. Re. Do. Si. Do. Re. Do#. Do
	Modo Si frigio	
	Grados	VII-I'-VI<-VII-VII-VI-VI-V>-V>-V>-III-II-I-II-III-II<-II

61. TARANTA DE EL NENE DE LAS BALSAS. LA NIÑA DE LOS PEINES. TERCIO 1



Tercio 1	Notas	La. Si'. La. Sol. Fa#. Fa#. Mi. Re. Mi. Fa#. Mi. Fa#. Mi. Re. Do. Re. Re. Do. Re. Do
	Modo Si frigio	
	Grados	VII-I'-VII-VI-V-V-IV-III-IV-V-IV-V-IV-III-II-III-III-II-III-II

60a. TARANTA DE EL NENE DE LAS BALSAS. EL NIÑO DE LAS MARIANAS. TERCIO 1



Tercio 1	Notas	Si'. Do'. Si'. La. Sol. Fa#. Mi. Re#. Mi. Sol. Fa#. Mi. Re. Do. Re. Do. Re. Do
	Modo Si frigio	
	Grados	I'-II'-I'-VII-VI-V-IV-III<-IV-VI-V-IV-III-II-III-II-III-II

5. El segundo tercio está algo próximo en lo que atañe a sus ejes melódicos al mismo de la minera de El Rojo el Alpargatero, que, recordamos, no está en la órbita musicológica del sistema minera/taranto. Pero al que más se asemeja es al de la taranta de El Cabrerillo, especialmente en la versión de La Niña de Linares (registro 122). El cantaor malagueño arranca de nuevo desde las notas más agudas de la escala, donde los grados protagonistas son el VII y el I' (con algún apoyo en el VI). Añade la expresión “prima” (señalado en color verde), desde donde se inicia un descenso paulatino lleno de sonidos alterados (V> y III<); cromatismos típicos de El Cojo que hacen más dificultosa la apreciación de las distancias interestilísticas. Esta expresión sirve de ligazón con el tercer tercio, y recuerda los modos de la taranta de El Cabrerillo otra vez.

50. TARANTO DE EL COJO DE MÁLAGA. EL COJO DE MÁLAGA. TERCIO 2

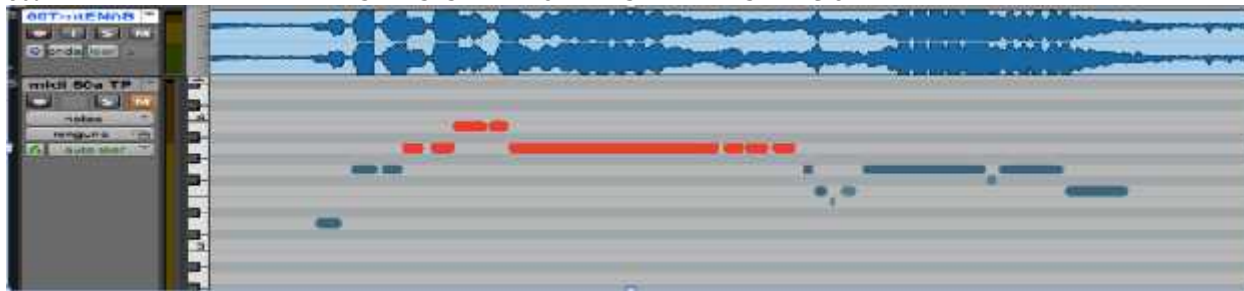


122. TARANTA DE EL CABRERILLO 1. LA NIÑA DE LINARES. TERCIO 2



También recuerda este segundo tercio del taranto de El Cojo al mismo de la taranta de El Nene de las Balsas, pero en la versión de El Niño de las Marianas, aunque el arranque de este último consista en una elevación de la melodía por grados conjuntos y, obviamente, no contiene en su tramo final el apéndice para ligarlo con el tercio posterior.

60a. TARANTA DE EL NENE DE LAS BALSAS. EL NIÑO DE LAS MARIANAS. TERCIO 2



6. Como hemos señalado al principio, existe cierto paralelismo melódico entre los tercios tercero y quinto. Los analizamos por separado:

6.1. José F. Ortega señala que el tercer tercio recuerda al primero de la minera de Piñana. Para nosotros responde al diseño de los tercios impares de la minera y el taranto de Pedro El Morato, pero también se asimila al de la taranta de El Cabrerillo por la forma en que emerge¹⁹⁰. Ligado como está al anterior, este tercio arranca la melodía desde el III grado, que es su cuerda

¹⁹⁰ La taranta de El Cabrerillo y el cante de El Morato son muy similares en el tercer y quinto tercios.

de recitado inicial. Hacia la mitad de la frase melódica se produce una elevación de la melodía a través del patrón melódico interno propio de mineras-tarantos. En la modalidad de la taranta de El Cabrerillo alcanza tonos más agudos en (incluso en VII grado), mientras que la nota más aguda del tercio de El Cojo de Málaga se sitúa en el V. Esto nos lleva a pensar que estamos de nuevo ante la clásica estructura del tercio impar del cante de Pedro El Morato: eje en el III grado + patrón melódico interno + cadencia en IV-III-II.

50. TARANTO DE EL COJO DE MÁLAGA. EL COJO DE MÁLAGA. TERCIO 3



30. MINERA DE PEDRO EL MORATO. ANTONIO CHACÓN. TERCIO 3



122. TARANTA DE EL CABRERILLO 1. LA NIÑA DE LINARES. TERCIO 3



Tercio 3	Notas	Do. Re. Re. Do. Re. Re. Do#. Re. Mi. Fa#. Fa#. Fa#. Fa#. Mi. Fa#. Sol. La. Sol. Fa#. Mi. Re.
	Modo Si frigio	Do. Si. Do. Re. Mi. Fa. Mi. Re. Do.
	Grados Modos Mi frigio	II-III-III-II-III-III-II<-III-IV-V-V-V-IV-V-VI-VII-VI-V-IV-III-II-I-II-III-IV-V>-IV-III-II

6.2. El quinto tercio se diferencia del tercero en que su línea melódica posee un perfil menos pronunciado. Pero sus rasgos musicológicos son los mismos.

50. TARANTO DE EL COJO DE MÁLAGA. EL COJO DE MÁLAGA. TERCIO 5



7. El cuarto tercio conecta con la órbita del sistema de mineras y tarantos en cuanto que recuerda a la malagueña de El Canario y La Gabriela: posee un arranque con subida rápida por grados conjuntos, desde el II grado al VII, seguida de un descenso en la primera mitad del tercio y cesura breve en IV. Finalmente, a través de cromatismos el tercio se liga con el quinto.

50. TARANTO DE EL COJO DE MÁLAGA. EL COJO DE MÁLAGA. TERCIO 4



8. El sexto tercio manifiesta una factura clásica de taranta con su preceptivo ayeo inicial que busca el V> grado y realiza una breve cesura. El verso se articula en principio sobre el IV grado. A continuación la melodía progresa hasta V, grado que se alarga y sube a través de un melisma hasta el VII grado para volver a caer sobre el IV y progresar finalmente con la última sílaba hasta la caída final del cante.

50. TARANTO DE EL COJO DE MÁLAGA. EL COJO DE MÁLAGA. TERCIO 6



Como conclusión, podemos afirmar que es más acertado clasificar este particular estilo como taranta asociada a la minera, como media minera: participa también de rasgos musicológicos de las tarantas de El Nene de las Balsas y de El Cabrerillo. En general, estamos más en consonancia con el análisis de José F. Ortega que con el de Rafael Chaves en este sentido, aunque aquél no parece reparar (o al menos no lo explicita) en las conexiones melódicas que tiene esta submodalidad de taranta con el sistema de mineras y tarantos ni tampoco con su parecido a las tarantas anteriormente referidas.

Taranto de Pepe Pinto

De nuevo nos hallamos ante un estilo cuyo único registro viene representado por su propio recreador (registro 54). Carecemos pues, en principio, de otros puntos de referencia que refuercen la validez y exclusividad de los rasgos que vamos a describir. Se trata de un

cante que debería ser circunscrito al grupo de medias tarantas, pues hasta Rafael Chaves admite que se trata de una “taranta con querencia al taranto”. Clasificarlo como tal responde tan sólo al ámbito interpretativo del cantaor, según el investigador, que expone el cante de manera directa y a golpes de voz. Creemos no obstante que, a pesar de las concomitancias musicológicas entre el taranto y el estilo que nos ocupa, la estructura melódica de este último es quizá algo más compleja.

Chaves relaciona este cante con uno de los cuatro subestilos de taranta que le atribuye a Pepe Marchena: la taranta de El Niño de Marchena 1 (registro 131), entroncada a su vez a los modos de la minera de El Penene de Linares. En este sentido, podemos afirmar que esta taranta afiliada al cantaor marchenero es una versión de estética más refinada, grácil y pausada que la de El Penene y que añade además elementos propios de la taranta de El Cabrerillo en algunos de sus tercios. Tanto es así que José F. Ortega considera este registro como una variante de la “taranta clásica” (que equivale a lo que Chaves denomina del Cabrerillo). No nos olvidaremos pues de buscar las posibles correspondencias que puedan existir entre los subestilos mencionados. Pero de entrada, sospechamos que el supuesto taranto de Pepe Pinto no es sino una versión y no una variante de la taranta de El Niño de Marchena 1 (a veces más cercana al El Penene de Linares, concretamente al registro 37b), o bien es otra manera de exponer el esquema que el cantaor marchenero reproduce en el registro 131. Queremos decir con esto que ambos artistas interpretan el mismo estilo, pero con diferente postura estética, y que no nos atrevemos a indicar quien fue realmente el creador o “fuente” más primitiva conocida de este diseño melódico (si El Penene de Linares, Pepe Marchena o cualquier otro). El cante de El Pinto posee una forma más directa de exponer la misma base melódica de la taranta de El Niño de Marchena 1; más esquemática y afilada, en

el sentido de angulosa y llena de contrastes; con relaciones interválicas abruptas entre los grados, ataques bruscos, cesuras internas, reiteraciones de palabras, versos y tercios redoblados etc. Esto, a nivel interpretativo, deviene en un modo más hiriente, incisivo y virulento de ejecutar el cante y provoca una sensación “engañosa” al oído, que lo percibe como otro estilo diferente. Veamos con detenimiento si realmente lo es o no:

1. El orden de exposición de los versos no responde al diseño clásico del primer tercio quebrado. El primero de los versos se expone íntegro y se repite en el tercer tercio. En esto coincide con la taranta de El Niño de Marchena 1.
2. Los tercios de esta modalidad de taranta no sigue en su totalidad la pauta tradicional de las mineras/tarantos a la hora de ligar los tercios: sólo segundo y tercero se enlazan.
3. El paralelismo interno de los tercios en general manifiesta una estructura asimétrica y compleja, resultado de la intención de personalizar y depurar un cante con sello propio. Sólo primero y tercero guardan una estrecha relación.
4. Uno de los pocos elementos que ofrecen una simetría aparente entre los tercios impares se ubica en los cierres de los mismos, cuya cadencia final es siempre la clásica progresión descendiente IV-III-II (con número variable de adornos).
5. Comportamiento melódico de los tercios impares:
 - 5.1. La línea melódica del primer tercio responde al siguiente comportamiento: el arranque tiene lugar a partir de dos saltos consecutivos de tercera menor y tercera mayor: del V grado al VII, y del VI al I' en la octava alta de la escala. A partir de aquí, la melodía se precipita y se sostiene entre los grados V y IV, para iniciar la cadencia preceptiva final en II (IV-III-II-III-II). Para

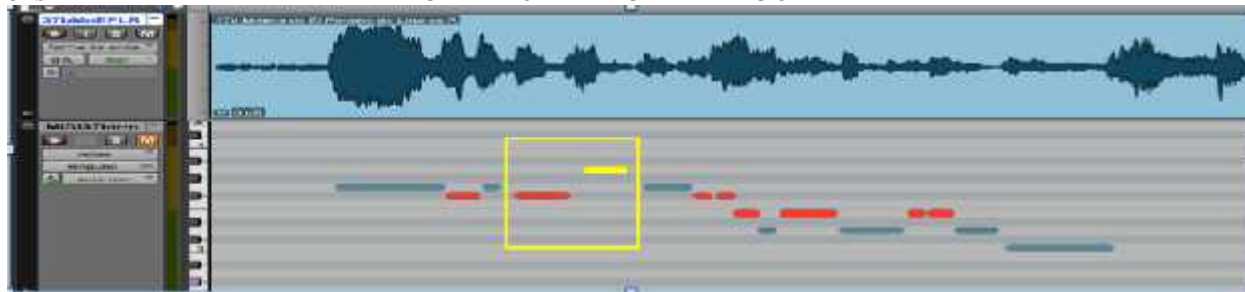
Rafael Chaves, este diseño guarda afinidad con una taranta de gran tradición en Linares; la que él denomina taranta de El Cabrerillo 2. Nosotros no conseguimos hallar tal parecido, salvo en que ambos subestilos se inician en la gama alta de la escala. Es más bien la reproducción del esquema de la minera de El Penene de Linares: el grado de afinidad con dicho estilo es mayor que con la taranta de El Niño de Marchena 1, aunque ambos coinciden en los ejes y en la aparición del mismo salto interválico.

54. TARANTO DE PEPE PINTO. PEPE PINTO. TERCIO 1



Tercio 1 16 notas	Notas	Fa#. La. Sol. Si'. La. La. Sol. Fa#. Mi. Fa#. Mi. Re. Do. Re. Do
	Modo si frigio	
	Grados	V-VII-VI-I'-VII-VII-VI-V-IV-V-IV-III-II-III-II

37b. MINERA DE EL PENENE DE LINARES. EL NIÑO DE MARCHENA. TERCIO 1



Tercio 1 16 notas	Notas	Sol. Fa#. Sol. Fa#. La. Sol. Fa#. Fa#. Mi. Re. Mi. Re. Mi. Mi. Re. Do
	Modo si frigio	
	Grados	VI-V-VI-V-VII-VI-V-V-IV-III-IV-III-IV-IV-III-II

131. TARANTA DE EL NIÑO DE MARCHENA 1. EL NIÑO DE MARCHENA. TERCIO 1



Tercio 1 <small>28 notas</small>	Notas	Sol. La. La. Sol#. La. La. La. Sol. La. La. Sol. Fa#. Mi. Re. Mi. Sol. Fa#. Mi. Re. Do#. Re. Mi. Re.
	Modo Si frigio	Do#. Re. Re. Re. Do.
	Grados	VI-VII-VII-VI<-VII-VII-VII-VI-VII-VII-VI-V-IV-III-IV-VI-V-IV-III-II<-III-IV-III-II<-III-III-III-II

5.2. Como apuntamos anteriormente, existe un grado alto de paralelismo melódico entre el primer y el tercer tercio, excepto en el arranque. El paralelismo intercante, en cambio, no se observa en esta frase melódica, pues Marchena sigue el patrón clásico de El Cabrerillo, mientras que el cantaor de la Macarena, tras el arranque trata de darle cierta cohesión interna al estilo esbozando, con otros recursos menos penetrantes (grados conjuntos sobre todo), el patrón melódico del primer tercio, es decir, el patrón de El Penene de Linares. Pero al suavizarlo, ocurre el mismo fenómeno que en la versión que Juan Varea realiza de dicha submodalidad: que se percibe más su proximidad con los tercios impares de Pedro El Morato (eje inicial en el III grado + patrón melódico interno + caída). En conclusión, que tanto en el tercer tercio de la minera de El Penene de Linares y el de la taranta de El Cabrerillo subyace la estructura presente en el cante de Pedro El Morato. Y por cierto, si eliminamos el eje inicial en el III grado, esta estructura está presente en el tercer tercio de la minera de El Rojo El Alpargatero.

La presente versión tiene su arranque en el III grado, que se convierte en el eje inicial. Aquí Pepe Pinto realiza una cesura que no está en la taranta de Marchena 1, para ascender posteriormente por grados conjuntos hasta la nueva cuerda de recitado, el V grado, y llegar a continuación a la nota más aguda del tercío (VII grado) a través de una versión expandida del patrón melódico interno de mineras y tarantos. Finalmente, a la cadencia de cierre clásica impar propia de mineras/tarantos le añade un adorno melismático: **IV-III-II-III-III-II**.

54. TARANTO DE PEPE PINTO. PEPE PINTO. TERCIO 3



54. TARANTO DE PEPE PINTO. PEPE PINTO. TERCIO 3



131. TARANTA DE EL NIÑO DE MARCHENA 1. EL NIÑO DE MARCHENA. TERCIO 3



43b. MINERA DE EL ROJO DE EL ALPARGATERO. ANTONIO GRAU. TERCIO 3



- 5.3. El quinto tercio de esta submodalidad y el de la taranta de El Niño de Marchena 1 son esencialmente análogos. Ambos siguen el esquema estructural de Pedro El Morato de nuevo: tienen su punto de partida y eje inicial en el III grado, al que le sigue el patrón melódico interno propio de mineras-tarantos. Sin embargo, tras este patrón los intérpretes incorporan la escala final ascendente que siempre cierra en el V> grado (“apéndice tonal linarense, según Chaves). Dicha escala, en la versión de El Pinto, está colmada de los recursos expresivos que comentábamos en la introducción de este apartado.

54. TARANTO DE PEPE PINTO. PEPE PINTO. TERCIO 5



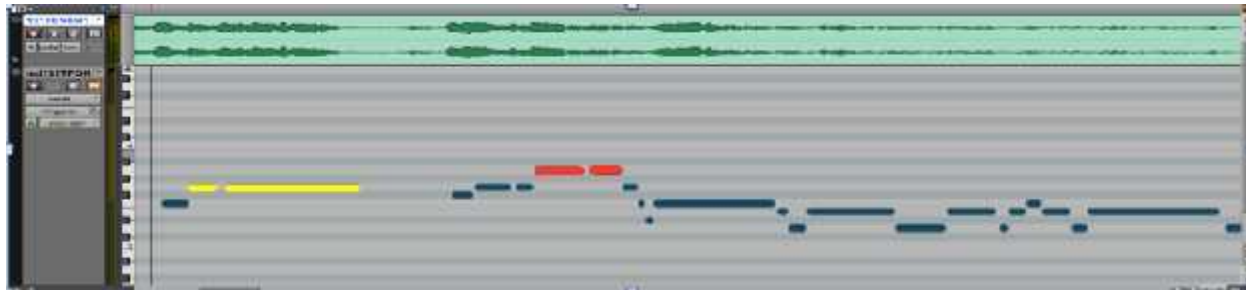
6. El segundo tercio se aparta de la pauta clásica de las mineras y tarantos (y de El Penene de Linares también) y está más próximo a la taranta de Marchena 1, donde el arranque y la cuerda de recitado no se ubican en los preceptivos V> y IV grados,

sino en el VI. La melodía prosigue y cambia el eje hacia la nota más aguda del tercio que está en el VII grado. Pero la direccionalidad de este tercio, en ambas versiones, siempre es descendente puesto que busca las formas de la taranta de El Cabrerillo (o taranta clásica para Ortega) a la hora de ligarse con el tercero. De este modo, la melodía desciende hacia los tonos más bajos de la escala, preferentemente al III grado, que es justamente el preceptivo del arranque del tercer tercio. Aun así, hay que puntualizar que de nuevo la estética personal de El Pinto provoca un efecto diferenciador, mediante el uso de infinidad de recursos expresivos como: la exposición de un verso demasiado extenso, ayeos entrecortados, cesuras, etc. Es precisamente aquí donde vislumbramos cierta similitud con los ayeos de la malagueña de El Mellizo que Rafael Chaves refiere en su estudio.

54. TARANTO DE PEPE PINTO. PEPE PINTO. TERCIO 2



131. TARANTA DE EL NIÑO DE MARCHENA 1. EL NIÑO DE MARCHENA. TERCIO 2



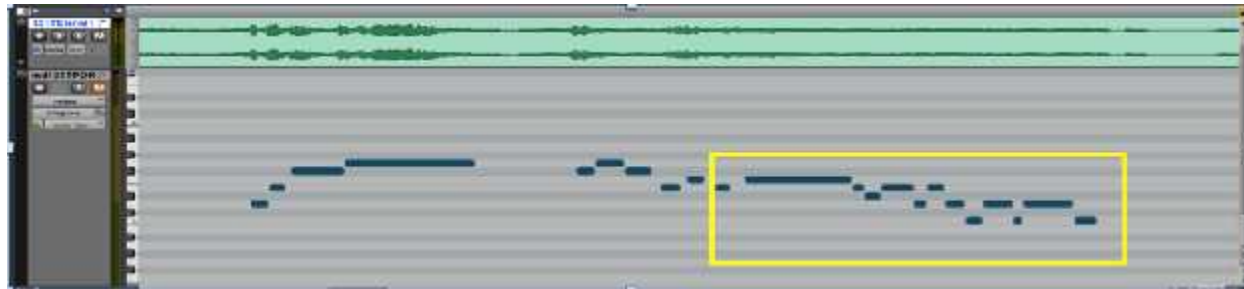
7. La factura del cuarto tercio de la versión de El Pinto y el de la taranta de Marchena 1 son prácticamente idénticas también. Si bien, el primer intérprete ha optado por

una ejecución que los aficionados suelen llamar “tirada” o “arrastrada” de la frase musical. Hay que tener presente que no hay aquí rastro del peculiar diseño del cuarto tercio de la minera de El Penene de Linares, que constituía uno de sus rasgos más distintivos. Así pues tanto Marchena como El Pinto buscan en el arranque el VI grado¹⁹¹; ambos articulan la primera, o primeras palabras del verso y realizan una significativa cesura. Prosigue la melodía sosteniéndose en el V grado primero, y después en el IV hasta la caída en el II. Nótese la estrecha relación de similitud entre los adornos melismáticos de la caída de ambas interpretaciones.

54. TARANTO DE PEPE PINTO. PEPE PINTO. TERCIO 4



131. TARANTA DE EL NIÑO DE MARCHENA 1. EL NIÑO DE MARCHENA. TERCIO 4



8. En el sexto tercio de este subestilo ocurre otro tanto de lo que en la escala final ascendente del quinto tercio; que el intérprete lo personaliza pero esta vez de forma espectacular. Para empezar, tras el ayeo preceptivo en el V> grado, el cantaor

¹⁹¹ El arranque de Pepe Marchena sigue más de cerca al del mismo tercio de la taranta de El Cabrerillo: progresión por grados conjuntos desde el II grado al VI. Esta cadencia inicial es muy frecuente en otros estilos flamencos mineros o no. Está presente de manera preceptiva, por ejemplo, en el tercer y quinto tercios de la taranta cartagenera de Chacón y en el inicio de la seguiriya de cambio de Curro Durse.

sevillano articula el texto que transcribimos a continuación en la última frase musical del cante: “Ay, por si no sé si la voy más a ver. O si no la veo más. A mi mare de mi alma. A mi mare de mi alma”.

Para finalizar, quisiéramos referir que si el estilo personal de Marchena puede clasificarse como taranta de Marchena 1, no vemos porqué la presente versión no es susceptible de recibir la misma denominación de taranta, puesto que la estética elegida por Pepe Pinto tiene más que ver con que el perfil melódico se torna más duro y anguloso, que con la clásica exposición de tercios recortados propia del taranto. Por otro lado, tres son los tercios donde se identifican los patrones básicos de la minera de El Penene de Linares y de Pedro El Morato. Tiene tanto de minera como la Taranta de El Niño de Marchena 1. Nadie podría negar que ambas son “medias mineras”.

Taranta de El Rojo El Alparatero 1

Antonio Grau, Hijo de El Rojo, Emilia Benito y La Salerito son los abanderados de este interesante subestilo (registros 66a, 67a, 68a). La versión del primero tiene fuertes puntos en común con la taranta de El Nene de las Balsas. Pero, como se verá, trata de un cante en general muy próximo al del Marmolista y por ello, remitiremos al apartado anterior con bastante frecuencia en aras de evitar la reiteración de información. A continuación tratamos de extraer los parámetros musicales que sitúan a la Taranta de El Rojo El Alparatero 1 en la órbita de las mineras y los tarantos.

1. En relación al orden de exposición de los versos de la copla y a la forma de ligar los tercios, este cante se ajustan al patrón de El Marmolista: articulación completa

del primer verso en el primer tercio, con repetición de aquél en el tercero y ligazón de los dos últimos versos del cante.

2. Un dato interesante es el reducido número de notas de los tercios impares primero y tercero: en la versión de La Salerito nos constan 11 y 14 notas respectivamente; en Emilia Benito, 13 y 10, y la de El hijo de El Rojo 13 y 18. Como en el caso anterior de Pepe de la Matrona, estos tercios recortados nos acercan a uno de los principios modélicos del taranto, aunque el último tercio impar se extiende y sobrepasa la veintena de notas.
3. Como explicamos en el apartado dedicado a la taranta de El Marmolista anteriormente, existe en esta relación de registros desafinaciones en algunos tercios que sin embargo, no hemos corregido. Pero las señalaremos cuando sea necesario para razonar y darle una explicación a la falta de similitud esperada en algún tramo del cante. Pero en general, podemos afirmar que el nivel de paralelismo melódico intracante entre los tercios impares primero y tercero es muy alto; el quinto presenta el mismo diseño diferenciado que describimos en el análisis de la taranta anterior (de El Marmolista).
4. El paralelismo intercante es más que evidente; sólo leves diferencias en arranques y cadencias finales de los tercios que no desvirtúan la afinidad profunda que existe entre los tres registros de la muestra.
5. Analicemos el comportamiento de la melodía en los dos primeros tercios impares. Haremos la descripción del hijo de El Rojo por un lado, y las de La Benito y La Salerito, por otro:

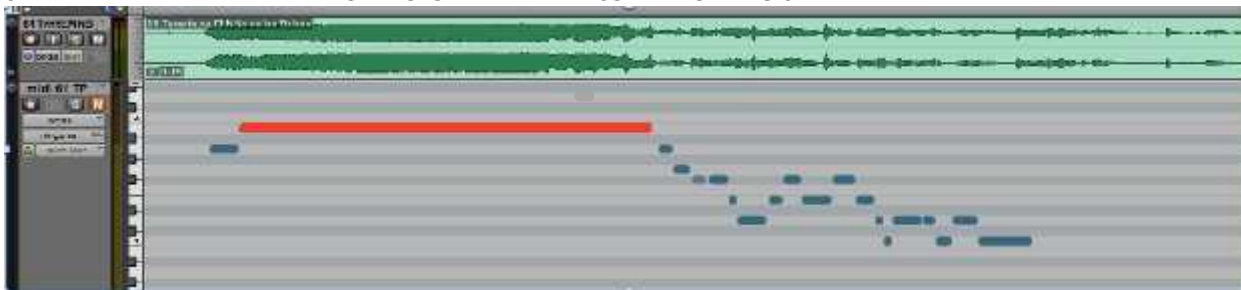
5.1. Antonio Grau arranca el primer tercio realizando saltos interválicos sucesivos: en primer lugar, saltos de tercera mayor ascendente, del VI grado al VIII o I' (presente también en el ayeo inicial), y después, de cuarta justa descendente (del VII grado al IV). Finaliza la melodía en la cadencia clásica de los tercios impares de mineras y tarantos IV-III-II-III-II. Este tercio, según Ortega, será emulado por La Niña de los Peines en su interpretación de la taranta de El Nene de las Balsas; también por la versión que de la misma hace El Niño de las Marianas y, por ende, lo hallamos en la Minera de El Niño de El Genil.

La tercera frase musical de Antonio Grau es análoga a la primera; se diferencia únicamente en que el salto de cuarta descendente que señalamos antes se sustituye por un descenso por grados conjuntos. Esto refuerza aún más la similitud con El Nene de las Balsas.

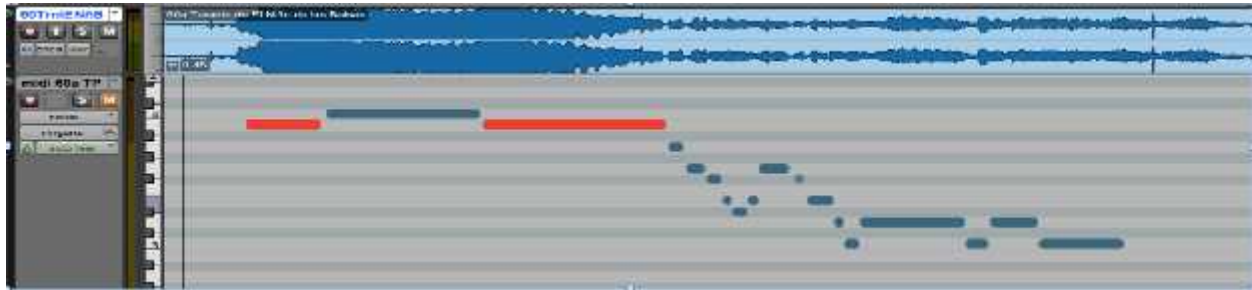
68a. TARANTA DE EL ROJO EL ALPARGATERO 1. ANTONIO GRAU. TERCIO 1



61. TARANTA DE EL NENE DE LAS BALSAS. LA NIÑA DE LOS PEINES. TERCIO 1



60a. TARANTA DE EL NENE DE LAS BALSAS. EL NIÑO DE LAS MARIANAS. TERCIO 1



68a. TARANTA DE EL ROJO EL ALPARGATERO 1. ANTONIO GRAU. TERCIO 3

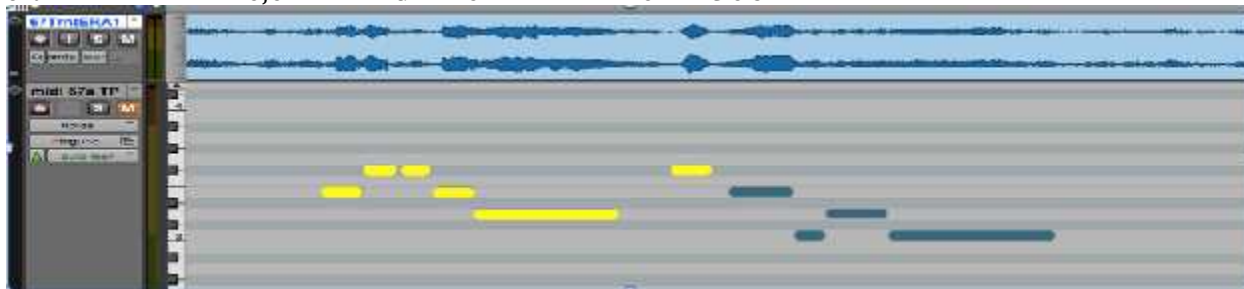


- 5.2. Los tercios de las versiones de Emilia Benito y La Salerito presentan desafinaciones evidentes en el primer tercio, que más tarde corrigen en el tercero. Como apuntamos, no hemos rectificado ninguna nota (las desafinadas las anotamos en color verde en el gráfico), pero lo cierto es que desvirtúan la identificación del diseño melódico auténtico del tercio. Así que tomaremos como referencia principal el tercero de los tercios en ambos casos, pues aquí no está desafinado. Nos limitaremos entonces a describir cómo el primero se aparta de la base melódica que propone el tercero por culpa de estos errores involuntarios.

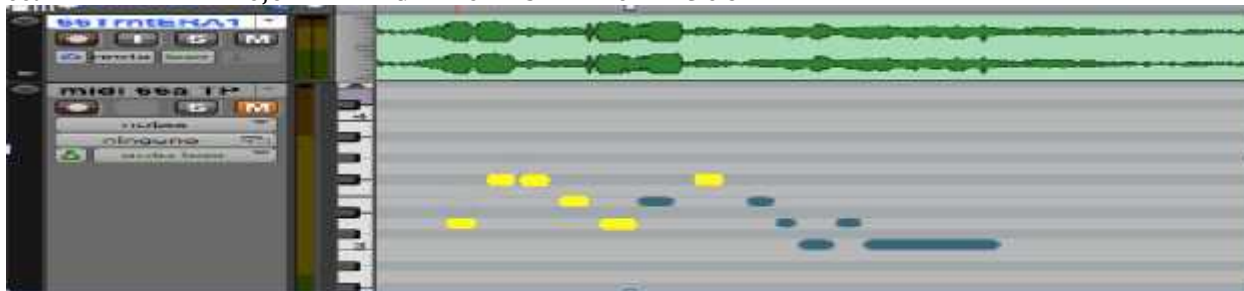
Los tercios impares de Emilia Benito son muy similares a los de Antonio Grau, pero como indica José F. Ortega, son de un ámbito más reducido y, por ello, van alejándose de la taranta de El Nene de Las Balsas. En el inicio del tercer tercio de ambas versiones se aloja el “patrón melódico interno” propio del taranto y la minera (IV-V-V-IV-III), que se enlaza con un salto

de tercera mayor, desde III a V grado, en el caso de La Benito. Es precisamente este grado el que se corresponde con la nota más aguda del tercio. En el primer tercio de ambas cantantes, se observa la intencionalidad de seguir el mismo diseño que acabamos de explicar, pero quizá por tratarse del verso de arranque sus voces están destempladas.

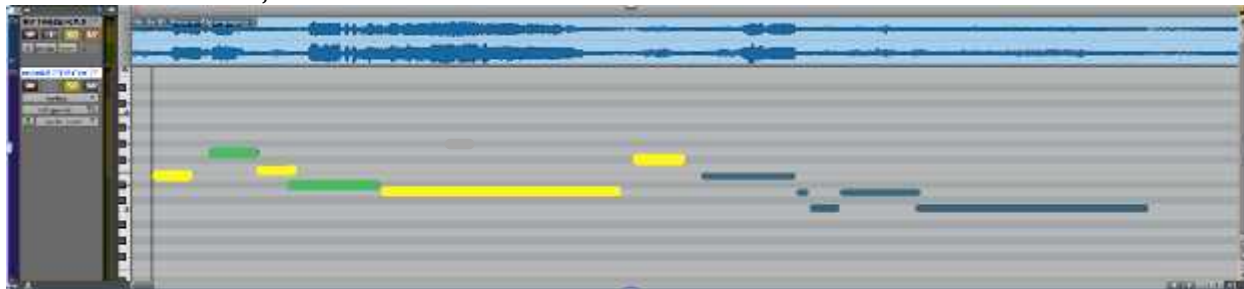
67a. TARANTA DE EL ROJO EL ALPARGATERO. EMILIA BENITO. TERCIO 3



66a. TARANTA DE EL ROJO EL ALPARGATERO. LA SALERITO. TERCIO 3



67a. TARANTA DE EL ROJO EL ALPARGATERO. EMILIA BENITO. TERCIO 1



66a. TARANTA DE EL ROJO EL ALPARGATERO. LA SALERITO. TERCIO 1

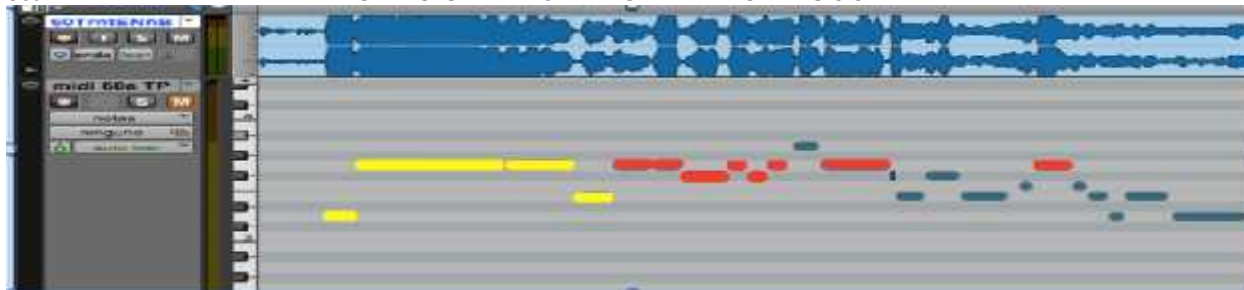


- 5.3. El quinto tercio de La Salerito y de Emilia Benito presentan poca coherencia interna a nivel intracante e intercante. Pero en el tramo justamente anterior a la caída, ésta inclusive, están bastante próximos. La versión de La Salerito está muy próximo al quinto de El Nene de las Balsas y La Gabriela (por tanto a la cartagenera de Chacón): las cuatro primeras notas que vemos en el gráfico, que se corresponden con un ayeo inicial (señalado en amarillo), se elevan por salto interválico desde el III grado al VI. A continuación, el verso comienza a articularse alrededor del VI grado y termina en el II, como grado final de un melisma descendiente que sirve de ligazón con el sexto y que también encontraremos en el mismo tercio de Emilia Benito y de otros cantes de gran significación en el flamenco, como la taranta de Sebastián El Pena y la taranta cartagenera de Chacón. Esto nada tiene que ver con la versión de El Hijo de El Rojo, cuyo quinto tercio no presenta diferencias a nivel intracante (tiene la misma base melódica que su primero y tercero), excepto en que el tramo final consiste en la adición de escala ascendente clásica, con cierre en el V>.

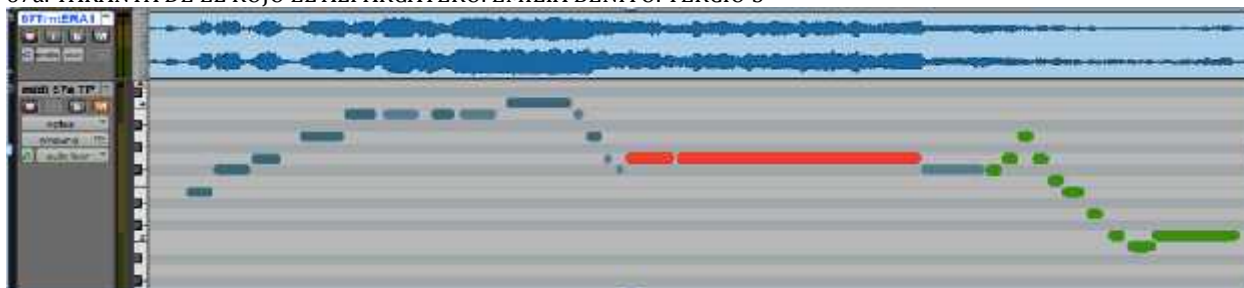
66a. TARANTA DE EL ROJO EL ALPARGATERO 1. LA SALERITO. TERCIO 5



60a. TARANTA DE EL NENE DE LAS BALSAS. EL NIÑO DE LAS MARIANAS. TERCIO 5



67a. TARANTA DE EL ROJO EL ALPARGATERO. EMILIA BENITO. TERCIO 5



68a. TARANTA DE EL ROJO EL ALPARGATERO 1. ANTONIO GRAU. TERCIO 5



6. En cuanto al segundo tercio de todos los registros de la muestra, decir que coincide con el estudiado en el apartado dedicado a lo que nosotros consideramos como

Minera de El Marmolista, es decir, en el apartado anterior. A él remitimos para no ser reiterativos.

7. Como ocurría en la Minera de El Marmolista, de nuevo el cuarto tercio recuerda a los modos de El Canario y La Gabriela. Decíamos de dicha minera que la progresión ascendente de grados típica desde el III al VII no se daba de forma ininterrumpida porque se detenía la melodía en el V>. En el grupo de versiones propuestas por Rafael Chaves como taranta de El Rojo El Alpagatero 1, no se da tal interrupción. Antonio Grau alcanza incluso el I' grado de la octava alta; fenómeno clásico del cuarto tercio de las mineras actuales de La Unión.

Como resultado de nuestro análisis, podemos llegar a afirmar que hay indicios más que suficientes como para corregir la nomenclatura de la llamada taranta de El Rojo El Alpagatero 1 y adscribirla correctamente dentro del grupo de las “medias mineras”. Ciertamente es que las versiones que más se ajustan a la clasificación propuesta son las de La Salerito y La Benito; la de Antonio Grau, en cambio, se posiciona en un espacio más cercano a la taranta.

Taranta de Sebastián El Pena

Este subestilo es una prueba fehaciente de lo fina que es a veces la línea divisoria entre malagueñas y tarantas. Rafael Chaves nos presenta los registros 75b, 76b y 77, como representativos de la taranta de El Pena y contienen las interpretaciones del propio Sebastián El Pena, de La Niña de los Peines y de El Chata de Vicálvaro. La grabación de este último no será incluida en nuestro análisis por la profusión de melismas y variaciones que realiza, que dificultan la apreciación de los rasgos distintivos de esta variedad de cante minero. El

Garrido de Jerez también impresionó este cante con la misma copla incluso que la de las versiones de El Pena y La Niña de Los Peines, pero no está presente en el corpus de Chaves.

A pesar de la insistencia con que aparece la referencia a las malagueñas en las descripciones que se han realizado hasta la fecha de la taranta de El Pena, o quizá debido a ello, José F. Ortega detecta en su estudio qué elementos lo arriman al mundo de la taranta y los tendremos en cuenta en nuestro análisis.

Rafael Chaves, por su parte, ve en la base de la taranta de El Pena la estructura de la malagueña de El Caribe y la de Baldomero Pacheco. Lo relaciona asimismo con otros cantes malagueños como el fandango de La Trini 1. Acusa, sin embargo, el investigador de la presencia de ciertos rasgos musicales en un elevado y sorprendente número de subestilos mineros: la taranta de Los Genaros, la taranta cartagenera de Chacón, los cantes de El Rojo El Alpargatero, la taranta de El Nene de las Balsas... Nos sorprende tal cantidad de préstamos musicales y nos disponemos a descubrirlos a través de nuestro análisis.

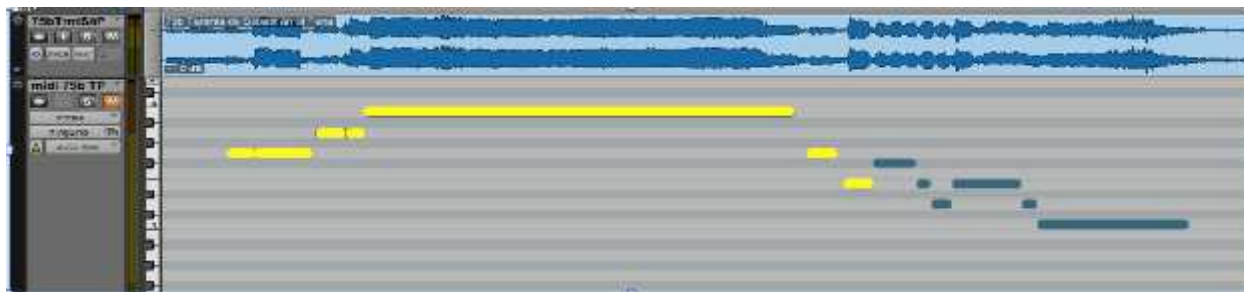
1. Esta submodalidad no presenta ninguna particularidad literaria estructural; sigue el orden de exposición de los versos clásico de los fandangos.
2. No se liga ningún tercio; aunque quinto y sexto van muy seguidos. En el registro de La Niña de Los Peines, esta separación es más explícita.
3. Es más que evidente el fuerte paralelismo melódico entre las dos versiones. Las leves diferencias que se manifiestan en el registro de La Niña de Los Peines no son, en absoluto, significativas.
4. El grado de paralelismo es muy alto, tanto en sus tercios impares como en los pares. Las excepciones a esto son poco relevantes. El quinto tercio se aparta melódicamente sólo en su cierre y ayeo final. Por su parte, el segundo y el cuarto,

a pesar de que difieren en el arranque y el grado de la cadencia final, tienen un comportamiento muy similar.

5. Paralelismo intracante de los tercios impares:

- 5.1. El primer y tercer tercio de El Pena Padre parte del VI grado y avanza por grados conjuntos hasta el VIII (o el I' grado); grado que se alarga considerablemente. Durante el segmento musical descrito, el intérprete ya ha articulado la mitad del verso y para finalizarlo desciende hacia el cierre mediante dos saltos: desde el VII hacia el VI grado, y de ahí al IV. La cadencia final es la preceptiva de mineras y tarantos, IV-III-II. Por otra parte, primer y tercer tercio de La Niña de Los Peines muestran un arranque por saltos ascendentes (fenómeno que también se da por cierto en el registro 75a de Sebastián El Pena): el primero es de cuarta justa, desde el II grado al VI, y desde éste al VIII (o I' grado). Como se observa en los gráficos, este diseño recuerda bastante al de los tercios impares del cante clasificado por Rafael Chaves como Taranta de El Rojo El Alpargatero 1 (versión Antonio Grau) y algo menos a la de El Nene de Las Balsas. ¿He aquí quizá la conexión de todas estas submodalidades con la malagueña que lo antecede? ¿Se podría entender tal conexión a raíz de la residencia temporal de El Rojo en Málaga? Conjeturas. Pero que tal proximidad melódica existe entre ellas es indudable.

75b. TARANTA DE SEBASTIÁN EL PENA. SEBASTIÁN EL PENA. TERCIO 1



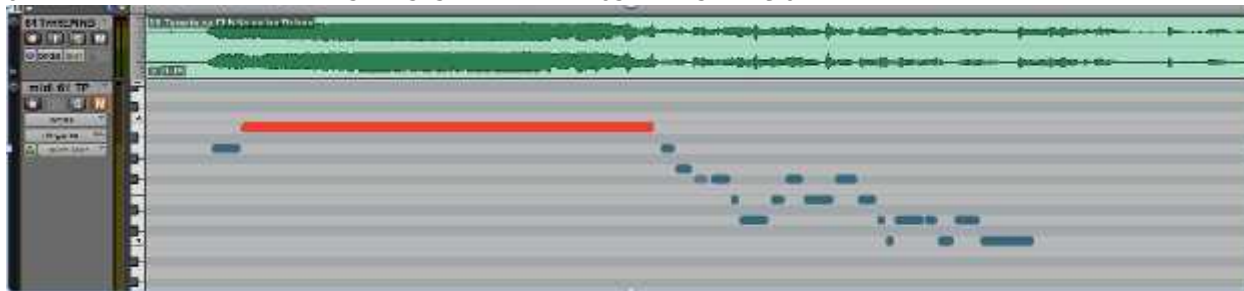
76b. TARANTA DE SEBASTIÁN EL PENA. LA NIÑA DE LOS PEINES. TERCIO 1



68a. TARANTA DE EL ROJO EL ALPARGATERO 1. ANTONIO GRAU. TERCIO 1



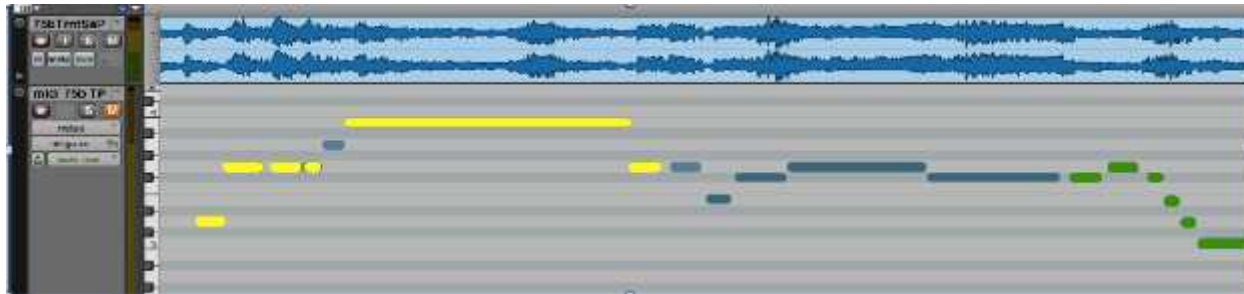
61. TARANTA DE EL NENE DE LAS BALSAS. LA NIÑA DE LOS PEINES. TERCIO 1



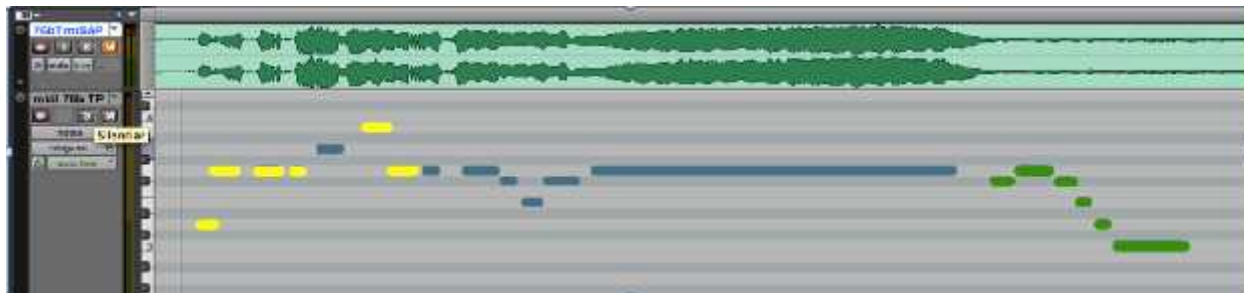
- 5.2. La diferencia entre el quinto tercio y el resto de impares que hemos analizado en el punto anterior es mínima; se halla en el melisma de cierre realizado sobre un “ay”, que sirve de puente al sexto tercio y que descansa

en el II grado. La proximidad de este tercio con su análogo en la taranta de El Rojo El Alpargatero 1 (sólo en las versiones de La Salerito y Emilia Benito) y la taranta cartagenera de Chacón es más que patente, aunque el jerezano lo adorne en realidad con profusión de melismas.

75b. TARANTA DE SEBASTIÁN EL PENA. SEBASTIÁN EL PENA. TERCIO 5



76b. TARANTA DE SEBASTIÁN EL PENA. LA NIÑA DE LOS PEINES. TERCIO 5



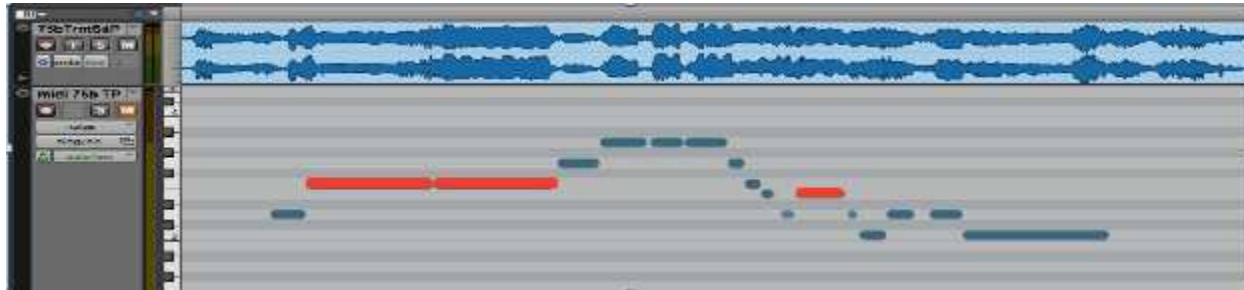
13b. CARTAGENERA DE DON ANTONIO CHACÓN. ANTONIO CHACÓN. TERCIO 5.



6. En relación a los tercios pares de este cante, si observamos la línea melódica del segundo y cuarto tercio de la versión de El Pena, nos encontramos con que los grados sobre los que se sostiene la melodía durante gran parte de su recorrido

corresponden al V> y al IV. El clásico diseño del segundo tercio del sistema de mineras y tarantos.

75b. TARANTA DE SEBASTIÁN EL PENA. SEBASTIÁN EL PENA. TERCIO 2



76b. TARANTA DE SEBASTIÁN EL PENA. LA NIÑA DE LOS PEINES. TERCIO 2



7. En el sexto tercio de lo que Rafael Chaves rebautiza como Cartagenera de El Niño de Cabra (antes Fandango de Cartagena o de El Niño de Cabra, según José Luis Navarro) es el cante donde hallamos alojada similar factura a la del último tercio de esta submodalidad, según el registro de El Pena Padre.

75b. TARANTA DE SEBASTIÁN EL PENA. SEBASTIÁN EL PENA. TERCIO 6



17a. CARTAGENERA DE EL NIÑO DE CABRA. EL NIÑO DE CABRA. TERCIO 6



En definitiva, la Taranta de Sebastián El Pena comparte algunas de las características musicológicas propias del sistema de mineras y tarantos: segundo y cuarto tercios y cadencia de cierre del primero y el tercero. Pero es incontestable que la presencia de dichos rasgos no es más fuerte que la del resto de los que relacionan el cante de El Pena con otros subestilos de tarantas, e incluso con otros palos mineros, como la cartagenera o la malagueña. Esta circunstancia explica su pertenencia a esa órbita de los “cantes de transición” (donde se hallan también cantes como la taranta de Fernando el de Triana, por ejemplo”) y, para nosotros, la de El Pena se encuentra a medio camino entre la malagueña y la minera; en el terreno de lo que hemos denominado como “media minera”.

Taranta de El Niño de Marchena 1

Aparte de la grabación de su propio recreador (registro 131), las particularidades de esta submodalidad de taranta vienen avaladas y consolidadas en la muestra por los registros 132, 133 y 134, en los que hallamos las voces de El Niño de la Huerta, Lavao de Paradas y El Chato de Jerez, respectivamente. Rafael Chaves considera en su descripción la fuerte influencia que en este cante ejercen la taranta de El Cabrerillo (o taranta clásica para José F. Ortega) y las mineras de El Penene de Linares. Esta relación se ha constatado en nuestro

análisis hasta tal punto que podríamos considerarla como una variante de El Cabrerillo con aportes de minera. Recordamos también que remitiremos a la comunidad científica al análisis realizado en torno al taranto de Pepe Pinto, pues en éste detectamos un fuerte influjo de la presente taranta. Señalamos a continuación los elementos que refuerzan la validez de lo afirmado hasta ahora.

1. Únicamente el segundo y el tercero son los tercios ligados en este registro.
2. Como se puede comprobar en el Anexo II, el nivel de paralelismo intercante es muy alto. No obstante, se observan a veces algunas distancias interesantes de comentar entre los registros que Chaves consigna como Taranta de El Niño de Marchena 1, que serán abordadas más adelante.
3. Uno de los más fuertes rasgos indicativos de que no nos hallamos ante una minera es la falta de cohesión melódica observable entre sus tercios impares. El paralelismo intracante es inexistente. Por ello los analizaremos en orden de forma consecutiva y de forma aislada.
4. El primer tercio de la taranta de Marchena 1 ya ha sido profundamente analizado en el apartado 5.1. del taranto de Pepe Pinto, y allí señalábamos que ambos subestilos mostraban una proximidad melódica considerable con la de El Penene de Linares. A ese punto del estudio del taranto de Pepe Pinto remitimos. Sin embargo, de las cuatro versiones propuestas por Rafael Chaves para representar la taranta de Marchena 1, hay dos cuyo primer tercio tiene otro comportamiento melódico: la de Lavao de Paradas y la de El Chato de Jerez.
 - 4.1. El registro 133, que contiene la voz de Lavao de Paradas contiene en su arranque un ayeo que parte del VII grado y sube al VIII (o I' grado). Y a lo

largo del recorrido del tercio vuelve a alcanzar dichos grados. Estos elementos no desfiguran demasiado el esquema profundo de su línea melódica. Pero en el caso de El Chato de Jerez (registro 134), las divergencias se acentúan y rompen la direccionalidad descendente típica del primer verso de estos cantes, asimilándose al de El Nene de las Balsas. Señalamos en amarillo el “ay inicial”; en rojo, los ejes melódicos y en verde, las llamativas divergencias del registro 134.

131. TARANTA DE EL NIÑO DE MARCHENA 1. EL NIÑO DE MARCHENA. TERCIO 1



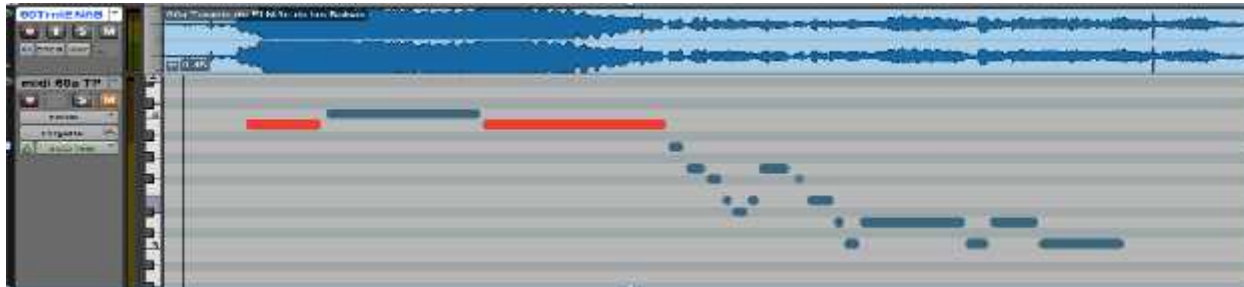
133. TARANTA DE EL NIÑO DE MARCHENA 1. LAVAO DE PARADAS. TERCIO 1



134. TARANTA DE EL NIÑO DE MARCHENA 1. EL CHATO DE JEREZ. TERCIO 1



60a. TARANTA DE EL NENE DE LAS BALSAS. EL NIÑO DE LAS MARIANAS. TERCIO 1



5. Con el segundo tercio procedemos de igual modo que en el primero: remitimos al punto 6 del apartado asignado al taranto de Pepe Pinto y señalamos las particularidades de los registros 133 y 134. Tan sólo recordamos que no sigue la pauta que rige este tipo de tercio en la mayoría de las mineras y tarantos, sino que establece su cuerda de recitado en el VI grado (como lo hace excepcionalmente la Minera de El Penene de Linares). A continuación, desciende su melodía hasta ligarse con el tercer tercio (en realidad, primer verso repetido), siguiendo este tramo final los modos de la taranta de El Cabrerillo; esto es, que el segundo tercio siempre alcanza la primera o primeras palabras del tercer verso y las articula en el III grado, deteniéndose la melodía en una marcada cesura. En este sentido, debemos indicar que esto no se cumple en la grabación de Lavao de Paradas, quien ha optado por insertar en este punto el equivalente en la Taranta de Sebastián El Pena:

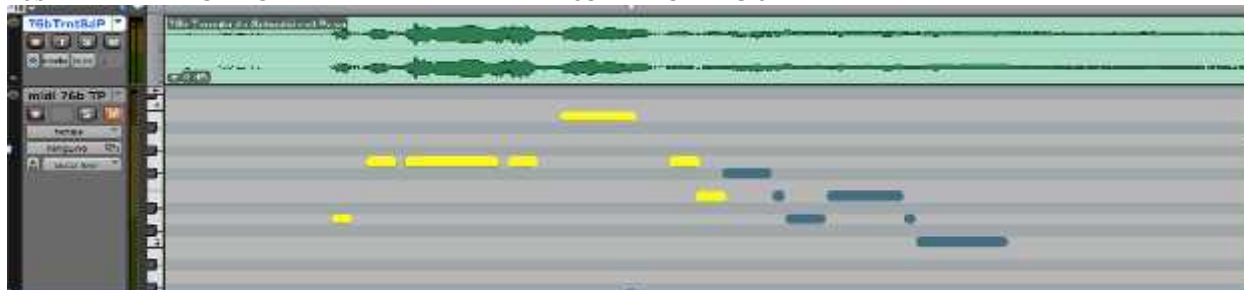
131. TARANTA DE EL NIÑO DE MARCHENA 1. EL NIÑO DE MARCHENA. TERCIO 2



133. TARANTA DE EL NIÑO DE MARCHENA 1. LAVAO DE PARADAS. TERCIO 2



76b. TARANTA DE SEBASTIÁN EL PENA. LA NIÑA DE LOS PEINES. TERCIO 1



6. La línea melódica del tercer tercio de la taranta de El Niño de Marchena 1 no guarda relación con la minera de El Penene de Linares, ni tampoco es seguida por Pepe Pinto en su taranto. Se trata del tercio análogo en la taranta clásica o submodalidad de taranta que Chaves afilia a El Cabrerillo. Su arranque ha sido descrito ya en el punto anterior; siempre proviene de la elongación de la nota final del segundo tercio, el III grado, y siempre asistimos a una cesura. A partir de aquí, asciende paulatinamente ascender como mínimo hasta el V grado (a menudo, en otras versiones, desde ahí al VI o VII grado), para apoyarse en el IV, desde donde busca el cierre final en el II grado¹⁹². Dicho grado de cierre, a pesar de coincidir con el preceptivo de mineras y tarantos, no guarda relación alguna con él.

¹⁹² El barroquismo de El Niño de La Huerta y también el de Gracia de Triana a la hora de ejecutar este fragmento es más que evidente. No obstante, se pueden vislumbrar los ejes sobre los cuales los intérpretes van apoyando el recorrido melismático (el V grado en primer lugar, y luego el IV).

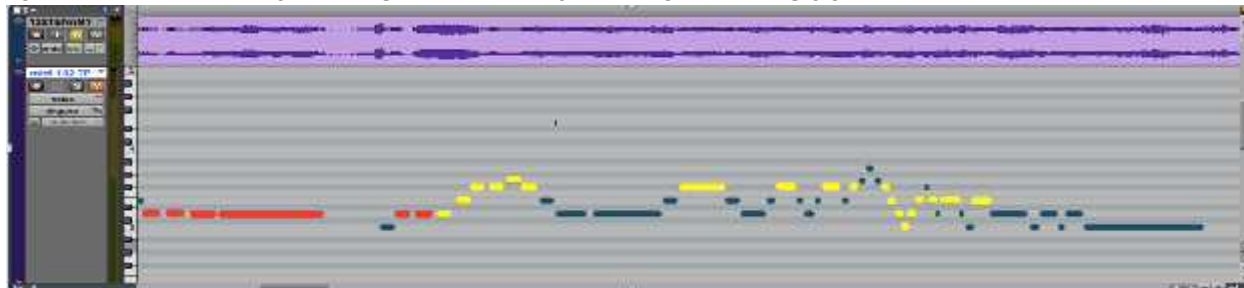
131. TARANTA DE EL NIÑO DE MARCHENA 1. EL NIÑO DE MARCHENA. TERCIO 3



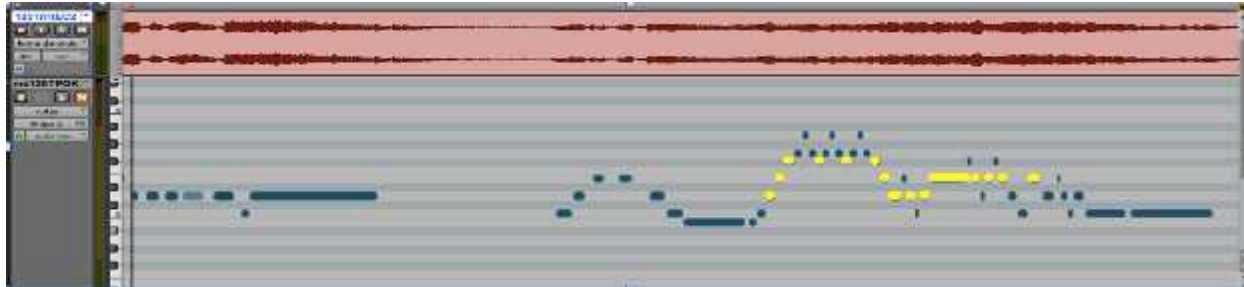
120. TARANTA DE EL CABRERILLO 1. EL NIÑO DE MARCHENA. TERCIO 3



132. TARANTA DE EL NIÑO DE MARCHENA 1. EL NIÑO DE LA HUERTA. TERCIO 3



125. TARANTA DE EL CABRERILLO 2. GRACIA DE TRIANA. TERCIO 3



7. En el cuarto tercio, nos hallamos, en principio, en el terreno de la taranta clásica o de El Carbonerillo. Lo más llamativo de dicho tercio es que el grado de reposo final vuelve recaer, como el tercio que lo antecede, en el II grado; cosa totalmente inusual en el mundo de la mayoría de las tarantas en general, donde lo normal es que el cierre tenga lugar sobre el III grado. Nos dice José F. Ortega que esta frase

musical de El Cabrerillo posee un arranque similar al tercer tercio de la cartagenera de Chacón. Su comportamiento melódico consiste en que las primeras sílabas del verso transitan por grados conjuntos desde el II o III grado hasta el VI; sobre este último, hay una breve cadencia. Más tarde, un nuevo melisma que conduce la melodía al IV y la aúpa de nuevo al VI (para saltar a II en el registro superior en algunas versiones). Pensamos que es difícil negar el parecido de este cuarto tercio con el tantas veces mencionado de la taranta de La Gabriela o de la malagueña de El Canario, aunque es, sin duda de ámbito más reducido; su nota más aguda es el VI grado. Quizá fuera este típico tercio de la taranta clásica lo que inspirara al de Álora en la confección de este tramo de su cante por malagueña.

131. TARANTA DE EL NIÑO DE MARCHENA 1. EL NIÑO DE MARCHENA. TERCIO 4



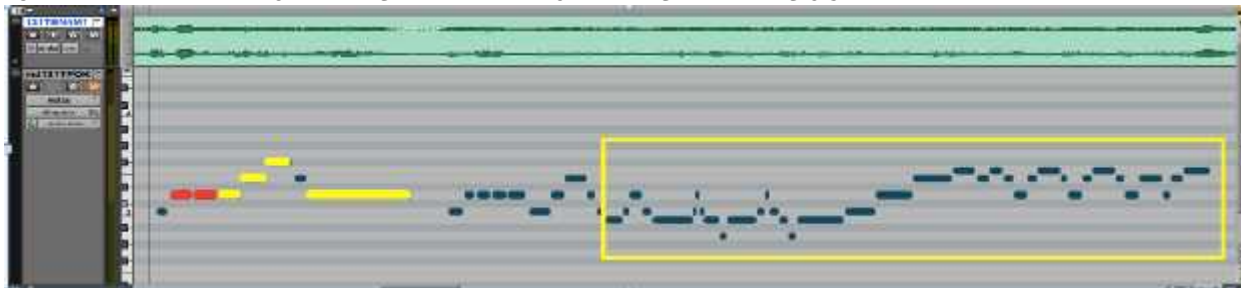
120. TARANTA DE EL CABRERILLO 1. EL NIÑO DE MARCHENA. TERCIO 4



8. En el quinto tercio vislumbramos de nuevo una fórmula que hemos descrito muchas veces para mineras y tarantos: eje en el III grado y patrón melódico interno de minera/taranto. Ya hemos referido que cuando esta estructura melódica se

aloja en el quinto tercio y se le añade la escala ascendente final (señalada en el recuadro amarillo), muchos estudiosos suelen pasar a considerar el estilo como taranta. Pero creemos haber demostrado que los intérpretes han convertido dicha escala en una herramienta opcional para adornar o no sus mineras y tarantos, ya que no es más que el desarrollo del ayeo con el que preceptivamente arranca el tercio final de los mismos (que en su versión más desnuda transita primero el IV grado y luego el V>). A continuación ilustramos esto con ejemplos de mineras que incorporan el apéndice y tarantas que no.

131. TARANTA DE EL NIÑO DE MARCHENA 1. EL NIÑO DE MARCHENA. TERCIO 5



43b. MINERA DE EL ROJO DE EL ALPARGATERO. ANTONIO GRAU. TERCIO 5



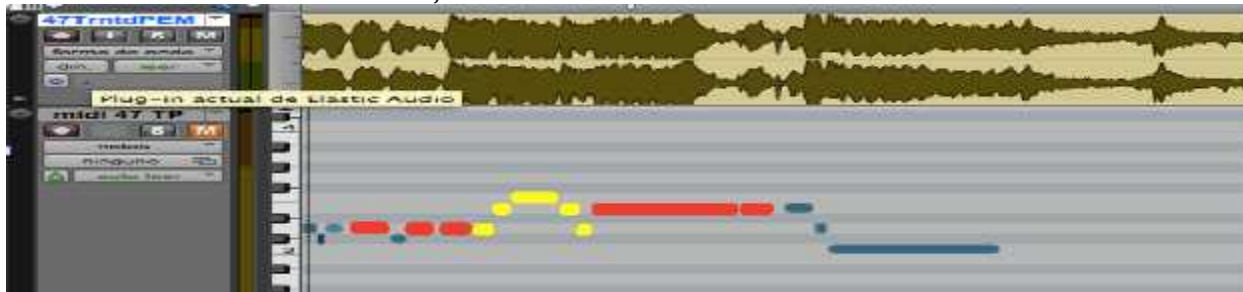
99. TARANTA DE EL TONTO DE LINARES. PORRINAS DE BADAJOZ. TERCIO 5



TARANTA DE EL TONTO DE LINARES. CARMEN AMAYA. TERCIO 5



47. TARANTO DE PEDRO EL MORATO. COJO DE MÁLAGA. TERCIO 5



120. TARANTA DE EL CABRERILLO 1. EL NIÑO DE MARCHENA. TERCIO 5



En definitiva, el análisis cualitativo corrobora la identidad de la taranta de El Niño de Marchena 1 como “media minera”. Se trata de un cante definido por su re creador a partir de algunos de los rasgos musicológicos de la minera de El Penene de Linares y de la de Pedro El Morato, pero también de la taranta de El Cabrerillo. De su continuidad como estilo diferenciado no caben dudas; ha sido secundada por generaciones posteriores de cantaores. Incluso el propio Marchena recrea esta misma modalidad en grabaciones inéditas y discográficas, poniendo y quitando adornos; modificando detalles de los arranques e incluso cuerdas de recitado. Por ello, consideramos que el registro propuesto por Rafael Chaves como Taranta de El Niño de Marchena 4 (registro 137, así como los de sus seguidores

Valderrama y Manolo El Malagueño, 138 y 139) no debería ser considerado como un subestilo autónomo, sino como una de las múltiples versiones de la Taranta de El Niño de Marchena 1 que su creador era capaz de improvisar cada vez que se arrancaba a cantarlo.

3.2.1.5. Conclusiones del análisis musicológico cualitativo.

Consideramos oportuno ahora exponer las pautas musicológicas del sistema de mineras-tarantos que son fruto de nuestro propio análisis. Algunas corroboran las planteadas por Rafael Chaves/Paul N. Kliman y por José F. Ortega y otras, las contradicen. Nuestro trabajo amplía además el número de rasgos musicológicos que permiten definir el sistema de mineras-tarantos. El sistema resultante es de tipo abierto. Podremos considerar minera a lo que cumple la mayoría de los criterios expuestos, sabiendo que pocas los cumplirán al cien por cien y que cada uno de estos criterios dejará de cumplirse en alguna ocasión. Este tipo de sistema abierto es frecuente en la ciencia moderna y, por ejemplo, es el adoptado para el diagnóstico en medicina o psicología.

1. **Estructura de fandango.** El sistema de mineras y tarantos sigue la misma estructura del fandango:
 - 1.1. Se compone de seis tercios.
 - 1.2. Muestra un alto grado de paralelismo intracante entre los tercios impares y, en algunos casos, entre los pares.
2. **Uso del V> grado.** Se revalida la presencia e importancia del grado V> en el sistema de mineras y tarantos; rasgo que comparte con los cantes mineros en general. Pero una de sus funciones específicas y exclusivas es la de constituirse como eje melódico del segundo tercio (junto con el IV). Es por tanto un grado estructural del segundo tercio de este tipo de cantes. Descubrimos seis tipos de comportamientos melódicos para el segundo tercio de nuestro corpus. De un total de 22 estilos, el cincuenta por ciento cumplen el rasgo que hemos considerado preceptivo de mineras y tarantos en el segundo tercio: el eje melódico situado en el V> y IV grados. Sobre este asunto hemos

de hacer dos consideraciones. La primera que ninguna de las características estructurales que estamos definiendo se cumple absolutamente en todos los cantes. La segunda, que ese 50% respalda la importancia del eje melódico en V> y IV grado dentro del sistema mineras-tarantos, si reparamos en que el segundo eje melódico en importancia no llega al 14%.

3. **Paralelismo melódico intercante en la segunda mitad de los tercios impares.**

Hablamos del giro cadencial preceptivo que consiste en la progresión descendente de los grados IV, III y II (ya sea de forma simple o adornada)¹⁹³.

4. **Variabilidad intercante en el arranque de los tercios impares.**

Se confirma esta característica establecida por José F. Ortega. Esto es en gran medida lo que permite personalizar el estilo de minera o taranto y cambiar su filiación. Recordamos que las posibilidades son por tanto infinitas. Lo mismo ocurrirá con el taranto.

5. **Paralelismo melódico intracante en al menos dos de los tercios impares.**

Además del cierre de los tercios, también los arranques, ejes e incluso cadencias internas tienden a coincidir. Al menos en dos de ellos. Como se deduce de nuestro análisis, esto puede fluctuar según las diferentes versiones, según la intención del intérprete a la hora de ejecutar el cante de forma homogénea y cohesionada. Hallaremos casos en los que el paralelismo se da entre el primero y el tercero (quedando quinto libre), o entre el tercero y el quinto (quedando el primero libre).

6. **Irrelevancia de los tercios ligados.**

Se confirma que la ligazón de tercios es un rasgo de significación débil. Se observan pautas frecuentes como la de ligar los tercios pares

¹⁹³ En nuestro trabajo de investigación lo identificamos con los tonos Mi-Re-Do, en *Si Frigio* (La, Sol, Fa, sería la equivalencia en *modo de Mi*).

con los impares, mas no sistemáticas.

7. **Irrelevancia de la longitud del tercio.** La cantidad de melismas para la identificación de los cantes no es una pauta invariable. Este rasgo está relacionado con la longitud de los tercios y el número de notas que contiene. En las investigaciones anteriores a ésta, se viene esgrimiendo como característica diferenciadora del taranto. Y aun así, hemos detectado en la muestra registros de cantes “breves” y “recortados” (pocas melismas/pocas notas) catalogados como tarantas y mineras, y al revés, cantes “largos” en ambos casos.
8. **Irrelevancia de la aparición en el quinto tercio de la secuencia ascendente hacia el V>.** Se confirma como un ornamento opcional de dicho tercio, que bien sustituye, bien anticipa o reitera el ayeo clásico del sexto tercio. La longitud de este apéndice también está supeditada a la creatividad y gustos del intérprete. Rafael Chaves lo denomina “apéndice tonal linarense” y lo considera, al igual que José F. Ortega, exclusivo de las tarantas. Nuestra conclusión es que no es exclusivo y aparece en varios de los cantes mineras-tarantos estudiados, aunque es cierto que no es una característica que defina el género.
9. **Identificación de las estructuras melódicas básicas de mineras-tarantos:**
 - 9.1. **Cadencia de cierre preceptiva en los tercios impares.** Consiste en la progresión descendente que recorre los siguientes grados: IV-III-II. Esta puede aparecer de forma simple o adornada, sin que ello derive en una recatalogación del estilo en cuestión. Como consecuencia, los grados preceptivos para las cadencias de los tercios son los que siguen:

	1º tercio	2º tercio	3º tercio	4º tercio	5º tercio	6º tercio
Minera	II	Variable	II	Variable	II	I

Hay que recordar que la incorporación de la escala ascendente opcional en el quinto tercio supone que la cadencia descansa sobre el V>.

- 9.2. **“Patrón melódico interno” en los tercios impares.** Fórmula melódica recurrente, de carácter versátil y variable, cuyo esqueleto básico y más frecuente responde a la progresión de grados siguiente: III-IV-V>-IV-III. La versatilidad de esta fórmula permite variaciones tanto en su nota más aguda, como en su posición a lo largo del recorrido melódico del tercio anterior a la caída.

10. **Línea melódica del cuarto tercio “similar” al de la taranta de La Gabriela y a la malagueña de El Canario.** En el caso de las mineras actuales de La Unión no son similares, sino idénticos (elevación de la melodía, desde el arranque, por grados conjuntos del III grado al VII y más tarde al VIII o I' grado). Rafael Chaves establece que los tarantos por regla general no presentan tal estructura. Según nuestro análisis, en numerosas mineras y tarantos es casi sistemática la utilización de grados conjuntos para elevar la melodía desde el III grado al V>, V, VI o VII grado y retornar de nuevo al origen. La altura exacta de su nota más aguda fluctúa según las versiones de los intérpretes, ya sean tarantos o mineras. Por ello resulta complicado establecer una línea divisoria entre ambos estilos en función de este rasgo musicológico. No es ésta una fórmula exclusiva de la minera o el taranto, pero su aparición en ellos es mucho más frecuente que en el resto. No obstante, hay algún registro en la muestra de mineras y tarantos de Chaves y Kliman que no siguen este patrón. Cuando esto ocurre suelen aparecer más frecuentemente otros dos diseños melódicos para el cuarto tercio:

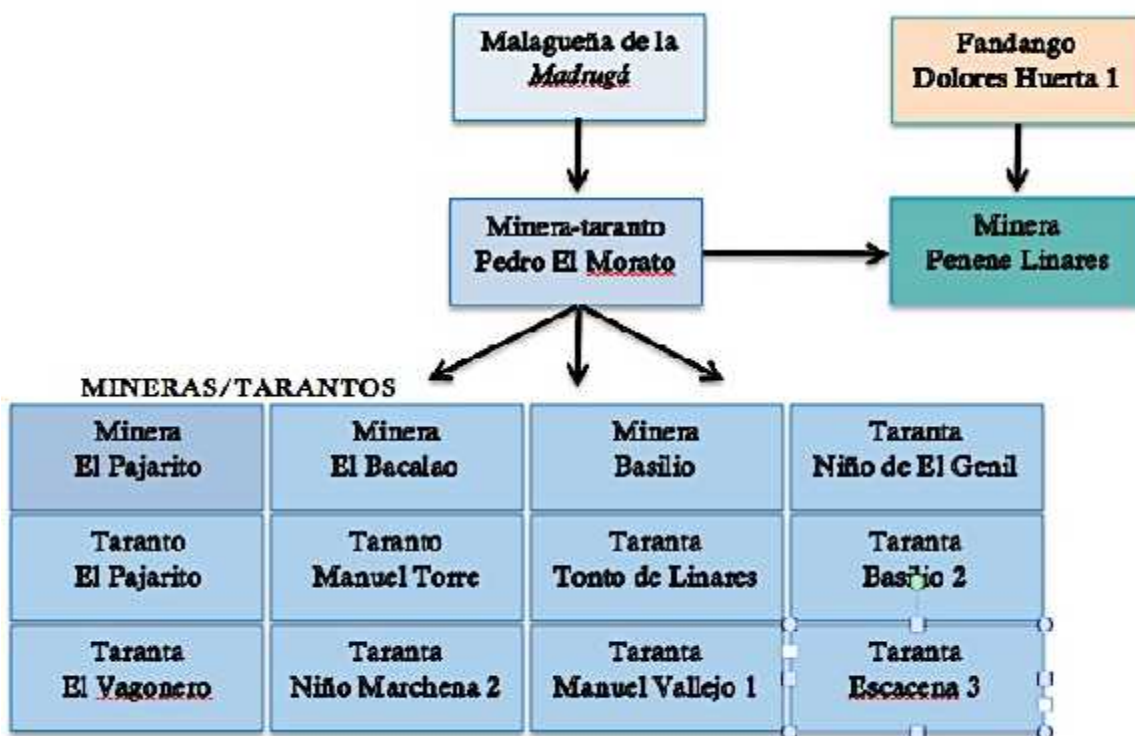
- a. La fórmula empleada por Antonio Chacón, heredera del cante de *Madrugá* registrado en la antología del profesor García Matos.
- b. La fórmula paralela al segundo tercio. Lo quizá pueda indicar un mayor grado de proximidad con respecto a su origen folclórico.

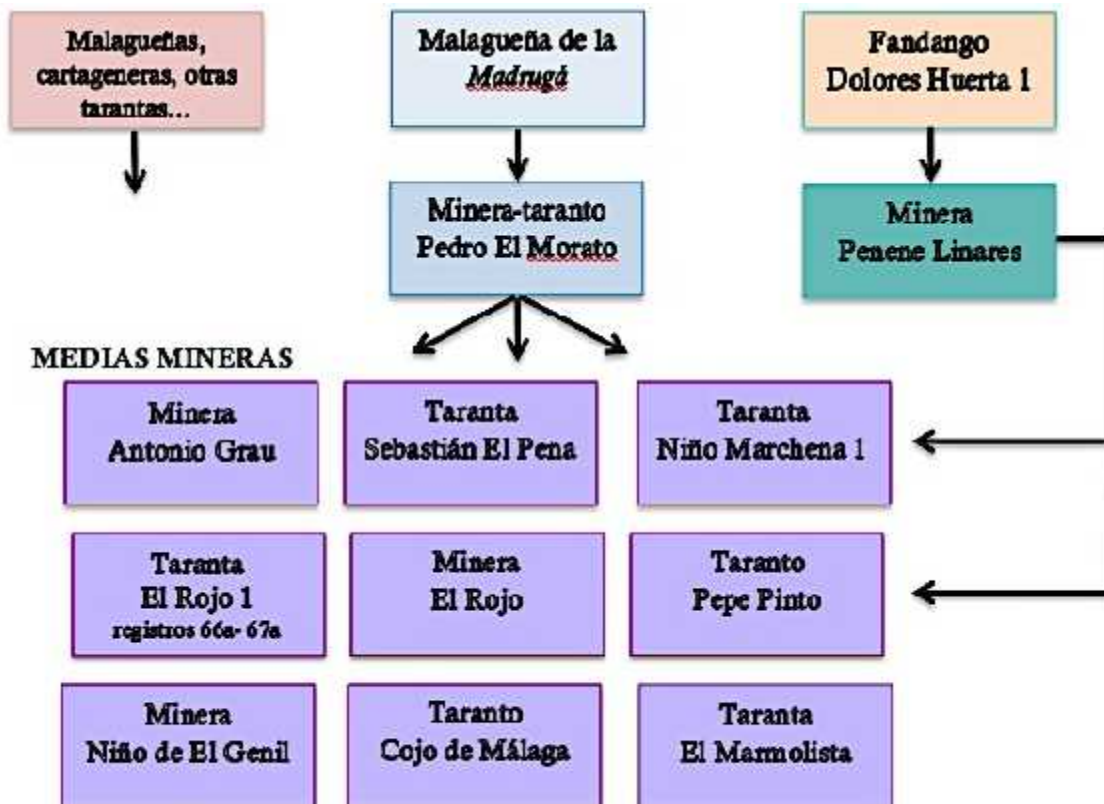
11. **La media minera.** Se han detectado cantes consignados como tarantas, donde las pautas arriba expuestas se cumplen de forma parcial. Desde el punto de vista musicológico, podrían ser consideradas tanto mineras como tarantas, dependiendo del punto de vista adoptado y del número de criterios que se exijan para que un cante se pueda considerar como minera. El nombre “media minera” se adopta apoyándonos en tradiciones flamencas que designan cantes que sólo parcialmente pueden asimilarse a una modalidad dada, como es el caso de la “media granaína” o el “medio polo”.

Para concluir, sólo algunas consideraciones finales. Por un lado, que los resultados arriba expuestos nos reafirman en la convicción profunda de la necesidad de flexibilizar el criterio de similitud melódica en el flamenco y de aplicarlo de manera sistemática en todos los casos. Nunca arbitraria. Cuando se estudian contornos melódicos no se deben tener en cuenta en exceso las facultades vocales del intérprete, la estética elegida por el mismo ni las particularidades silábicas o rítmicas de la copla con la que se ejecuta el cante. No podemos pretender que Manuel Torre y Manuel Vallejo interpreten el mismo subestilo de manera idéntica. Habría que eliminar del análisis aquellos elementos que adornan la estructura básica de los cantes (normalmente melismas) e incluso aquellas modificaciones voluntarias que distorsionan el parecido entre dos fórmulas melódicas. A esto último, en el idioma flamenco, se le llamaría “distintas formas de hacer lo mismo”. Por ejemplo, decidir si llegar a un grado

estructural concreto mediante grados conjuntos o si hacerlo, en cambio, por saltos; decidir, incluso, si alterar (rebajar o aumentar) o no dicha nota estructural, etc.

Por otra parte, nuestro análisis demuestra y explica el porqué de la **centralidad** del estilo más próximo a la raíz folclórica de la malagueña de la *madrugá* del profesor García Matos y también de las arrieras de Dalías: **la minera-taranto de Pedro El Morato**. Este estilo se revela como cante matriz, generador de otros, estando alguno o varios de sus elementos estructurales presentes, en la totalidad de las submodalidades aquí examinadas, incluidas las “medias mineras”. Por otro lado, la minera de El Penene de Linares, por su estrecha conexión a la raíz folclórica del fandango de Dolores de la Huerta 1, también muestra una fuerza de irradiación considerable, aunque no tan fuerte como la de El Morato. También queremos señalar que se observa cierta presencia de las tarantas de El Nene de las Balsas, la de la Gabriela y la de El Cabrerillo de Linares en algunos subestilos de mineras y medias mineras.





Por último, queremos referir que el hallazgo de fragmentos de cantes, o incluso tercios completos, insertos en otros, nos hace pensar en la profunda complejidad del sistema de contaminaciones de la música oral, que perpetúa a veces, en algunos de los segmentos melódicos de cantes más modernos, la esencia de cantes primitivos y olvidados. Recordemos sólo uno de los casos en que esta circunstancia ha tenido lugar en nuestro análisis: el de la similitud entre el detalle final del quinto tercio de la taranta de Sebastián El Pena y el final del de la cartagenera de Chacón. No es nuestro cometido aquí examinar cartageneras, pero nos gustaría referir que la de Chacón parece formarse aglutinando tercios de diferentes submodalidades como son, aparte de la ya mencionada de El Pena: la propia minera (en el 2º tercio y parte del 4º), el fandango lucentino que llaman de Rafael Rivas o, lo que es lo mismo,

lo que Chaves denomina taranta de El Rojo El Alpargatero 2 (en el 1º, 3º y 6º) y, por último, la taranta de El Rojo El Alpargatero 1. Al menos esto es lo que expresan los análisis en relación a la cartagenera de Chacón. Como si de una taranta mutante se tratara; un monstruo de mil cabezas que apenas presenta simetría y paralelismo entre sus tercios. Pero lo cierto es que el resultado de estas combinaciones es de una belleza indiscutible y paradójicamente resultan en la elaboración de un estilo depurado y coherente a nuestros oídos.

3.2.2. Análisis computacional de los cantes.

De acuerdo con el propósito de esta tesis, el análisis de cada cante debe completarse con un análisis computacional de la muestra que permita verificar algunas hipótesis y, a la vez, suscite nuevas preguntas de investigación.

La intención de este análisis computacional es establecer un contrapeso al análisis cualitativo ya realizado para cada uno de los cantes, tercio a tercio. El análisis cualitativo en modo alguno es arbitrario, y su fiabilidad puede ser contrastada con nuevas transcripciones musicales independientes y los reanálisis que expertos externos pudieran realizar. Pero, al menos sobre el papel, todo análisis cualitativo tiene el riesgo de cierta subjetividad tanto en la recogida de datos como en su interpretación. Conviene, por tanto, complementar lo cualitativo con análisis realizados con las máximas garantías de objetividad. La opción tomada consiste en definir variables que todas ellas puedan cumplimentarse desde mediciones computacionales, por un programa informático, de manera que la subjetividad se excluya en esta etapa de la investigación.

Estamos hablando de análisis diferentes pero convergentes. Análisis que parten de datos distintos con propósitos y estrategias diferentes, pero que pueden permitir validar algunas de las hipótesis ya planteadas. En el caso del análisis cualitativo se ha examinado cada cante por separado para después buscar las relaciones que pudieran existir entre ellos. En el caso del análisis estadístico, por el contrario, se examinan grupos de cantes y se contrastan sus resultados con los de otros grupos.

Naturalmente, el análisis de grupos requiere una valoración individual previa. Como primer paso, la señal audio de la que se ha partido se ha traducido a un lenguaje simbólico,

tal y como se ha hecho con el resto de análisis de esta tesis. De este modo, los objetos de estudio han consistido en la transcripción formalizada de cada cante en lenguaje MIDI. Posteriormente, para la realización de los cálculos se ha traducido cada fichero MIDI a un fichero NMAT, compatible con el entorno MatLab, según programa original de Mora-Merchán (2012).

Los grupos se caracterizan según los valores que adquieren cada uno de sus componentes. Por eso, la tarea inmediatamente realizada ha consistido en la determinación de un número de variables musicológicas, presentes en la literatura científica, calculadas exclusivamente mediante programas computarizados. Algunas de estas variables se han tomado de las publicaciones de Eerola y Toivainen (2004 a y b) que recogen aportaciones de otros autores anteriores, Kim y otros (2000) y de los trabajos de Mora (2012).

Dentro del enfoque general de la evaluación que nos proponemos, procede describir cada una de las variables que se han examinado para todos y cada uno de los cantes. El sentido de estas variables es obvio en su mayor parte; la significación de algunas de ellas es directamente deducible, y en otros casos se trata de variables que miden de un modo indirecto algunas características consideradas relevantes por los expertos. Pasamos a enumerar las variables consideradas, seguidas de una breve descripción.

1. MPitch

- Media aritmética de las notas musicales de cada pieza. Cada nota MIDI tiene un valor numérico, tanto más alto cuanto más aguda sea.
- El contenido de esta variable es un valor numérico.

- Para controlar variables extrañas relacionadas con las características vocales del intérprete, todas las obras del corpus se han transcrito en la misma modalidad de SI frigio. Por ello, un valor más alto en esta variable indica que las notas de la pieza son, en promedio, más agudas.

2. MedNota

- Nota mediana de la distribución del contorno melódico.
- Es una variable literal o de cadena, cuyo contenido es el nombre de la nota mediana en notación y número de la octava a que pertenece, seguido, cuando proceda, del signo #.
- La mediana complementa la información de tendencia central que proporciona la media, y es menos sensible a la presencia excepcional de notas muy graves o muy agudas.

3. ModaNota

- Moda de la distribución del contorno. Nota más repetida en la pieza.
- Variable literal con el nombre de la nota en notación anglosajona y número de la octava a que pertenece. Se sigue, cuando proceda, del signo #.
- Aparte de ser una de las medidas tradicionales de tendencia central, aplicada a cada cante aporta pistas para la determinación de la cuerda de recitado de la obra. No siempre la moda será la cuerda de recitado pero sí en muchas ocasiones y, en todo caso, es un valor a considerar.

4. SigmaPitch

- Desviación típica de la distribución de notas, tomadas como valor de pitch o afinación MIDI.
- Indica la variabilidad de notas que aparecen en la melodía. Valores más altos suponen la notable presencia en el cante de notas agudas y graves, relativamente alejadas de la nota media. Al contrario, los valores bajos indican melodías más monótonas.
- Es un valor numérico

5. PClass_C

- El concepto de Pitch Class es muy usado en la investigación musicológica computacional. Indica la proporción en que una nota aparece en una composición. Para calcularlo, se agrupan todas las notas del mismo nombre, aunque pertenezcan a distintas octavas.
- En nuestro caso, se expresa como porcentaje.
- Puesto que todas las piezas del corpus se han transportado a la misma modalidad de SI frigio, el conjunto de Pitch Class es una forma indirecta y peculiar de resumir una melodía y permitir su comparación con otras. No son secuencias de notas (melodías) lo que se considera, sino la frecuencia acumulada de cada una de ellas dentro del mismo cante.
- De ordinario, los Pitch Class se resumen en forma de histograma, con la escala cromática en abcisas y la frecuencia acumulada de cada nota en ordenadas. La comparación visual de los perfiles resultantes suele ser reveladora. Sin

embargo, nosotros hemos preferido tomar por separado cada clase de pitch para facilitar los cálculos computarizados y evitar la presencia de la comparación subjetiva de perfiles.

- El nombre de cada una de las doce variables resultantes se forma añadiendo a la expresión 'PClass_' la letra mayúscula que corresponde al nombre anglosajón de la nota, seguida en su caso por una 's' si la nota es sostenido, o por una 'b' si fuera bemol. Así, el nombre de esta variable PClass_C designa a la clase de pitch de la nota C, que equivale nuestro DO. Se trata, por tanto del grado II de la escala SI frigia.

6. PClass_Cs

- Pitch Class de la nota DO SOSTENIDO.

7. PClass_D

- Pitch Class de la nota RE.

8. PClass_Eb

- Pitch Class de la nota MI BEMOL.
- Mi bemol es la nota enarmónica del Re sostenido. En algunas publicaciones se opta por identificar como sostenido las notas que procedan, y nunca como bemol. En nuestro caso, rompemos ese convenio y hablamos de SI bemol y Mi bemol en vez de La sostenido y Re sostenido. En el resto de casos, usamos el sostenido. Nos situamos así más cerca de otras tradiciones igualmente legítimas y que son más frecuentes en el análisis musical del flamenco.

9. PClass_E
 - Pitch Class de la nota MI.
 - Se trata del grado $V>$ de la escala SI frigia, que tiene un interés especial en nuestra investigación.
10. PClass_F
 - Pitch Class de la nota FA.
11. PClass_Fs
 - Pitch Class de la nota FA SOSTENIDO.
12. PClass_G
 - Pitch Class de la nota SOL.
13. PClass_Gs
 - Pitch Class de la nota SOL SOSTENIDO.
14. PClass_A
 - Pitch Class de la nota LA.
15. PClass_Bb
 - Pitch Class de la nota SI BEMOL.
16. PClass_B
 - Pitch Class de la nota SI.

17. PClass_1

- Pitch Class en que se da la mayor proporción. Se trata de la clase que corresponde a la nota más frecuente. Lo más probable es que coincida con la moda. Sin embargo, se trata de medidas distintas. La moda es la nota más repetida, pero teniendo en cuenta la escala a que pertenece. De este modo, E4 (Mi en la cuarta octava) es diferente a E5 (Mi en la quinta), mientras que en la Pitch Class se toman valores agrupados sin tener en cuenta la octava, lo que en nuestro ejemplo supondría que $PClass_E = \text{suma}(E4, E5)$.
- Es un literal, con el nombre anglosajón de la nota con Pitch Class más alto, seguido por # si procede.

18. PClass_3

- Tres primeros Pitch Class, según su magnitud. Es una reducción a tres del perfil completo de Pitch Class compuesto de doce clases. La información que resulta es relevante y económica
- Es un literal, encadenando el nombre anglosajón de las tres notas (ej. EAG#)

19. PCnozero

- Cantidad de Pitch Class con valor distinto a cero.
- Es una medida indirecta de variedad melódica y estructura melódica. Valores bajos indican monotonía y repetición de notas.
- Es una variable numérica, cuyo valor máximo es 12.

20. PClass2_1

- El Pitch Class de segundo orden se refiere a la proporción en que se presenta en el cante un determinado intervalo. Así, GA es la clase que contiene a todas las secuencias de nota SOL-LA, en intervalo ascendente.
- PClass2_1 indica el Pitch Class de segundo orden más frecuente.
- Esta variable es un literal compuesto por los nombres encadenados de las dos notas del intervalo, en notación anglosajona. Se añade # si procede.

21. PClass2_2

- Segundo Pitch Class de segundo orden más frecuente.

22. PClass2_3

- Tercer Pitch Class de segundo orden más frecuente.

23. PClass2_T

- Literal que encadena los tres primeros Pitch Class de segundo orden contenidos en las variables anteriores.
- Define muy bien a cada cante por separado pero, por contra, no facilita definir grupos de cantes dentro de la muestra. Su mayor virtud es a la vez su mayor inconveniente.

24. Unisonos

- Proporción de veces que una misma nota se repite seguida.
- Un valor muy alto indicaría una melodía con muchos segmentos planos.

- Como en otros casos que siguen, el nombre de la variable no lleva acento para hacerla compatible con las librerías que no utilizan páginas de códigos españoles, esto es, la práctica totalidad de las existentes.
- Es una variable numérica.

25. Conjuntos

- Proporción de intervalos por grados conjuntos, es decir, intervalos ascendentes o descendentes de notas distintas, pero seguidas en la escala.
- Es una variable numérica.

26. Disjuntos

- Proporción de intervalos de notas que no están seguidas en la escala. Saltos de notas.
- Es una variable numérica.

27. RatioDis_Con

- Cociente entre la proporción de intervalos disjuntos y conjuntos.
- Las variables Unisono, Conjuntos y Disjuntos, anteriormente descritas, son valiosas solidariamente para describir cómo se articula la línea melódica. Sin embargo, se ven gravemente afectadas por la longitud total de la pieza. Una pieza larga podría tener, por ejemplo, un valor absoluto mayor de intervalos disjuntos que otro cante más breve, pero en el que los disjuntos tuvieran, en cambio, una presencia más relevante. De ahí la necesidad de recurrir a medidas relativas que nos orienten sobre la importancia en contexto de estos valores.
- Es una variable numérica.

28. RatioUni_Con

- Cociente entre intervalos unísonos y conjuntos.
- Es una medida relativa, por el mismo propósito descrito en la variable anterior.
- Es una variable numérica.

29. Interv_may3

- Mayor intervalo o salto entre dos notas que se da en cada pieza. Permite detectar agudos bruscos y dramáticos. Se mide en semitonos.
- Es una variable numérica.

30. NotaMenor

- Nota más grave de la pieza.
- Variable literal en notación anglosajona, con el nombre de la nota y octava a que corresponde y con la inclusión de #, si procede.

31. NotaMayor

- Nota más aguda de la pieza.
- Variable literal en notación anglosajona, con el nombre de la nota y octava a que corresponde y con la inclusión de #, si procede.

32. Ambito

- Distancia en semitonos desde la Nota Menor a la Nota Mayor.
- Desde la aportación de Manuel de Falla, que señala como una característica de la música flamenca el moverse en el ámbito de una sexta, esta variable se llena de sentido. Los estudios posteriores no confirman la afirmación del insigne

gaditano, pero sí nos obligan a mirar en este sentido. Hay estilos o subestilos de ámbito corto y otros de diferencias largas entre sus notas extremas. Esta variable ayuda a clasificar los cantes en familias y a filiarlos.

- Es una variable numérica.

33. Duracion

- Duración en segundos de la pieza, con aproximación hasta la diezmilésima.
- Es una medida indirecta de la cantidad de melismas y de la existencia de repeticiones. Puede depender del estilo interpretativo de cada cantaor, pero podría servir también para distinguir entre modalidades de cantes de nuestra muestra que la flamencología llama “recortados”, frente a otros que se definen precisamente por la abundancia de adornos. En otros estudios, podría servir, por ejemplo, para clasificar un corpus de soleares, bulerías por soleá y bulerías.
- Es una variable numérica.

34. Direccion

- Indica si la melodía sigue una línea ascendente, descendente u horizontal. Se dice que la dirección es ascendente si el promedio de pitch de las notas finales es superior al de las iniciales. Descendente en el caso opuesto y horizontal si no hay diferencias claras en ningún sentido.
- Es un valor literal.
- Es sobre todo útil en el análisis por tercios, porque la mayoría de los cantes afandangados (como son los de nuestra muestra) son descendentes. Pero

existen notables excepciones, como los dos tipos de fandangos a cané de Alosno, que obligan a mantener la evaluación de esta variable.

35. Pendiente

- Grado de inclinación de la melodía. Si bien, como veíamos en la variable anterior, hay una asimetría en favor de la dirección descendente, el valor de la pendiente permite discriminar de un modo fino, entre los cantes. Cantes descendentes con pendientes acusadas no son lo mismo que cantes descendentes con pendientes de caída muy suaves.
- Es un valor numérico con signo.

36. ComplexMelo

- Complejidad de la melodía, comparándola con una extensa base de datos de música folclórica europea (Schaffrath, 1995). Para el cálculo se han usado los algoritmos de Eerola y North (2000), que tienen en cuenta los Pitch Class de segundo orden.
- Es una variable numérica.

37. ComplexRitm

- Complejidad rítmica de la pieza, comparándola con una extensa base de datos de música folclórica europea. Basado en los trabajos de Schaffrath y Eerola y North citados. Aunque nuestro trabajo se centra en el análisis melódico, ha parecido oportuno tener siquiera sea una medida rítmica. En los cálculos realizados, se toma como variable ilustrativa.
- Es una variable numérica.

38. ComplexTt

- Complejidad total de la pieza, atendiendo a la vez a su melodía y su ritmo. Se determina por comparación con una extensa base de datos de música folclórica europea. Basado en los trabajos citados de Schaffrath y Eerola y North.
- Es una variable numérica.

39. Original

- Originalidad de la pieza, comparándola con una extensa base de datos de más de 15.000 piezas clásicas. Los algoritmos proceden de Simonton, (1984 y 1994).
- Es una variable numérica.

40. Suavidad

- Valoración de la “melodiosidad” de la pieza, de acuerdo con la propuesta realizada por el matemático L. Euler (1739). Euler propone que la melodiosidad o *gradus suavitatis* de la música depende del menor número de operaciones que el cerebro tiene que hacer para comprenderla. El cálculo de esta variable se ha desarrollado por Leman (1995).
- Es una variable numérica.
- Valores más bajos indican mayor melodiosidad.

41. Compas

- Compás binario o ternario de la pieza.
- El valor es un literal.

42. NumNotas

- Cantidad de notas que tiene la pieza.
- Se incluyen los unísonos e intervalos conjuntos y disjuntos. No se distingue entre notas estructurales y ornamentaciones. Es otra medida indirecta de melismas y repeticiones y podría validar la hipótesis que divide los estilos de cantes por lo seco o adornado de sus melodías.
- Es una variable numérica.

43. Densidad

- Cantidad media de notas por segundo. Es medida indirecta de la cantidad de melismas y de la rapidez de ejecución.
- Es una variable numérica.

Para el cálculo de los valores de cada cante en todas estas variables se ha creado un conjunto de scripts, en el entorno MatLab, integrados posteriormente en un programa informático original, elaborado por Mora y Mora-Merchán (2012).

3.2.2.1. Estrategias de análisis.

Los pasos que vamos a seguir en el análisis computacional de variables son los siguientes:

1. Análisis descriptivo de cada una de las variables definidas.
2. Examen de cada variable, para determinar cuáles de ellas se retienen para los análisis posteriores.
3. En el caso de las variables numéricas, realizar un contraste de medias entre modalidades de cantes, por medio de un análisis de varianza de una vía. En el caso de encontrarse diferencias significativas, se examinan las pruebas *post hoc* para localizar entre qué submuestras se encuentran estas diferencias.
4. Repetición de estos análisis solo para las modalidades de cante mineras-taranto, tarantas asimilables a las mineras y medias mineras y otro tipo de tarantas.
5. En el caso de variables nominales, se evalúa la independencia entre los grupos mediante pruebas basadas en Ji cuadrado.

3.2.2.2. Análisis descriptivo.

Damos a los análisis descriptivos un papel auxiliar y exploratorio. Se pretende encontrar qué variables han de excluirse de los análisis posteriores por exceso o por defecto de variabilidad. Identificar los datos perdidos, para encontrar el mejor modo de subsanarlos. Localizar los casos *outsiders* que tan importante pueden resultar. Percibir relaciones ocultas. Encontrar casos paradójicos. Formular hipótesis. Articular nuevas preguntas que reconduzcan y guíen la investigación.

La documentación completa de todos estos cálculos se incluye en anexo. Traemos aquí solo aquellos datos que tienen interés para los propósitos de nuestra investigación.

Mostramos en primer lugar una tabla resumen sobre la distribución de modalidades de cantes en nuestra muestra. Las etiquetas de los cantes son:

CA	Cartageneras	MU	Murcianas
LE	Levanticas	TA	Tarantas
MI	Mineras	TO	Tarantos

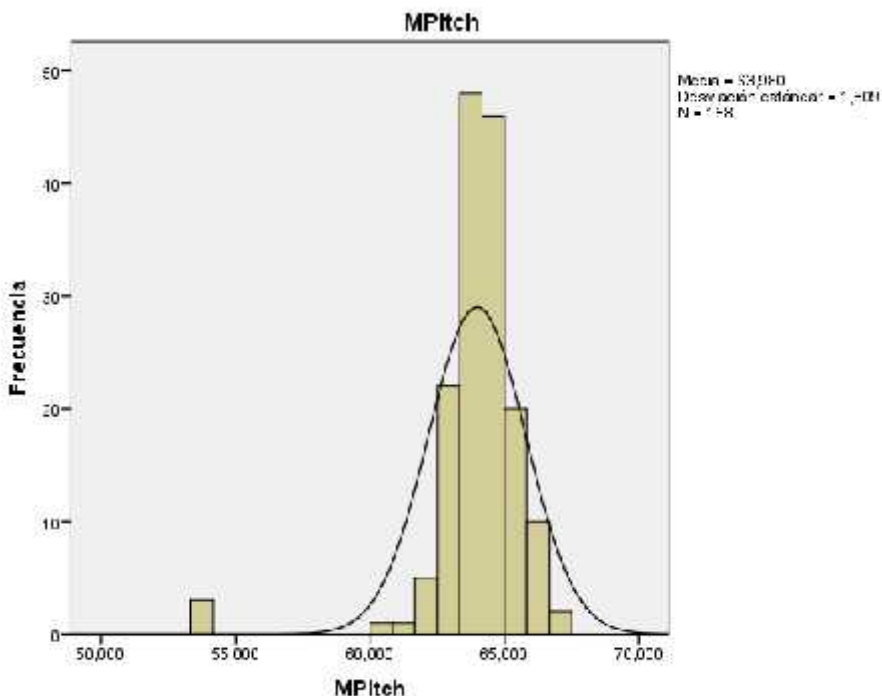
Palo

	Frecuencia	Porcentaje	Porcentaje válido	Porcentaje acumulado
Válido CA	28	17,7	17,7	17,7
LE	7	4,4	4,4	22,2
MI	15	9,5	9,5	31,6
MU	4	2,5	2,5	34,2
TA	93	58,9	58,9	93,0
TO	11	7,0	7,0	100,0
Total	158	100,0	100,0	

Para cada una de las variables numéricas (MPitch, SigmaPitch, PClass_C, PClass_Cs, PClass_D, PClass_Eb, PClass_E, PClass_F, PClass_Fs, PClass_G, PClass_Gs, PClass_A, PClass_Bb, PClass_B, PCnozero, Unisonos, Conjuntos, Disjuntos, RatioDis_Con, RatioUni_Con, Ambito, Duracion, Pendiente, ComplexMelo, ComplexRitm, ComplexTt, Original, Suavidad, NumNotas, Densidad) se han calculado los siguientes estadísticos, mediante el programa SPSS 22:

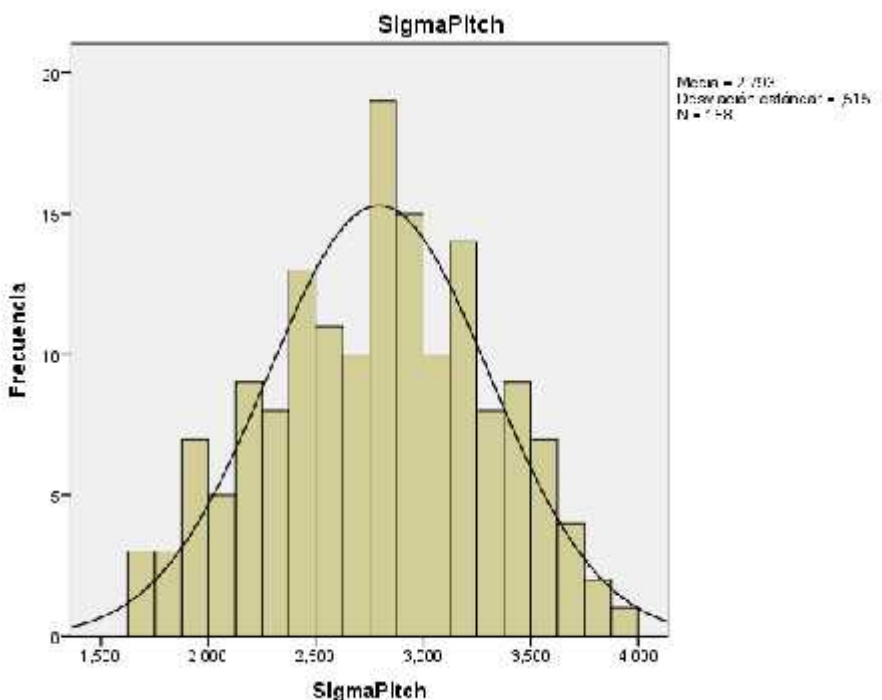
Media
 Mediana
 Moda
 Desviación estándar
 Asimetría
 Error estándar de asimetría
 Rango
 Mínimo
 Máximo
 Suma
 Percentiles 25
 50
 75

Solo una parte de estos datos se resumen de modo gráfico, a continuación. Junto al histograma de distribución de los datos, se indica la media, desviación típica y número de casos válidos. Sobre el histograma se sobreimprime la curva normal que permite hacernos una idea de la asimetría y kurtosis de los datos y del tipo de distribución.

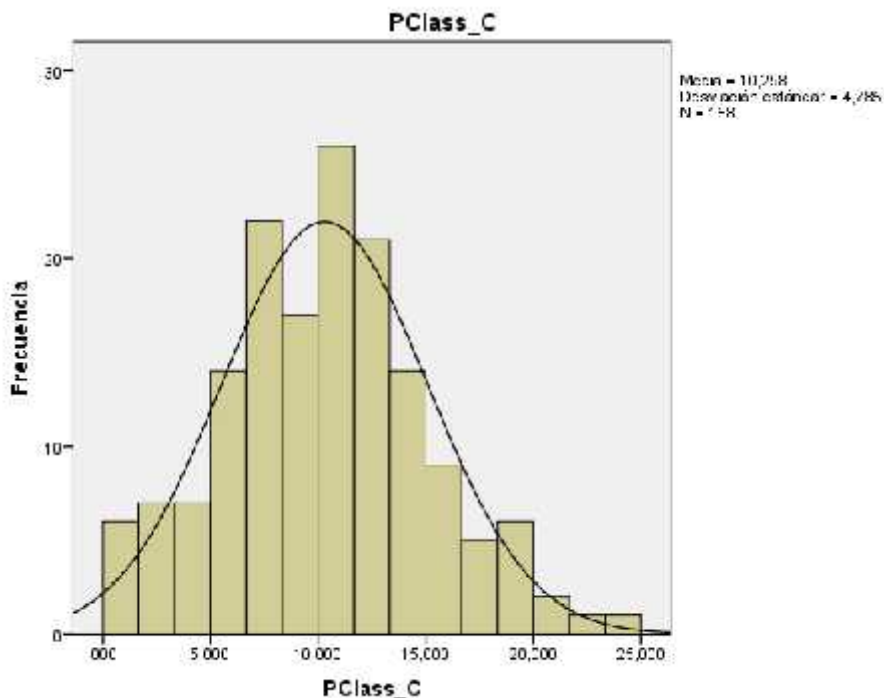


Cantes que se mueven por los agudos son las cartageneras de Chilares y Niño de San Roque. La levantica de El Cojo de Málaga, y las tarantas de El Frutos y Vallejo 2.

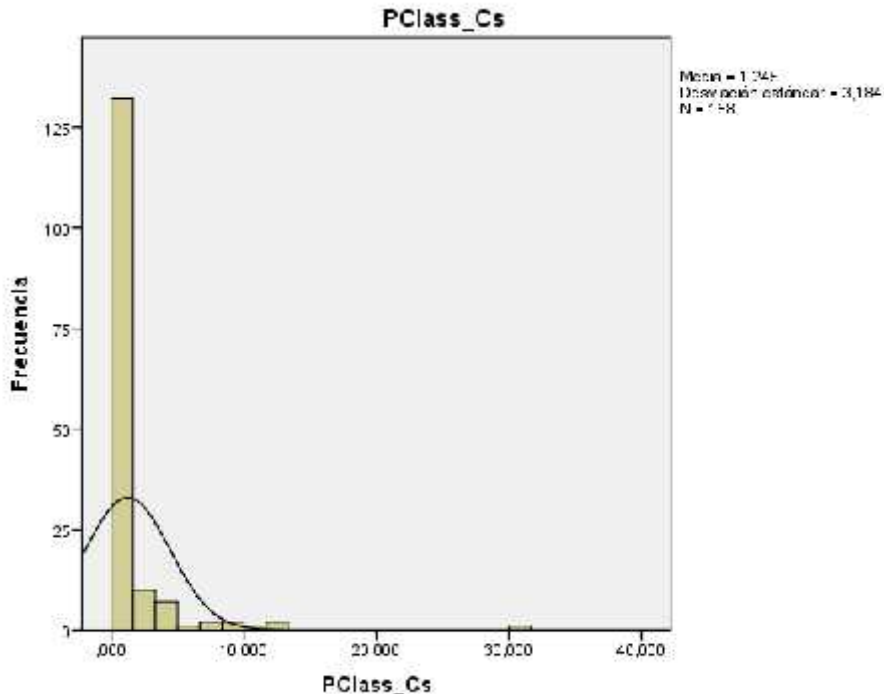
Sobre los graves van la cartagenera de la Peñaranda y la murciana de El Cojo de Málaga.



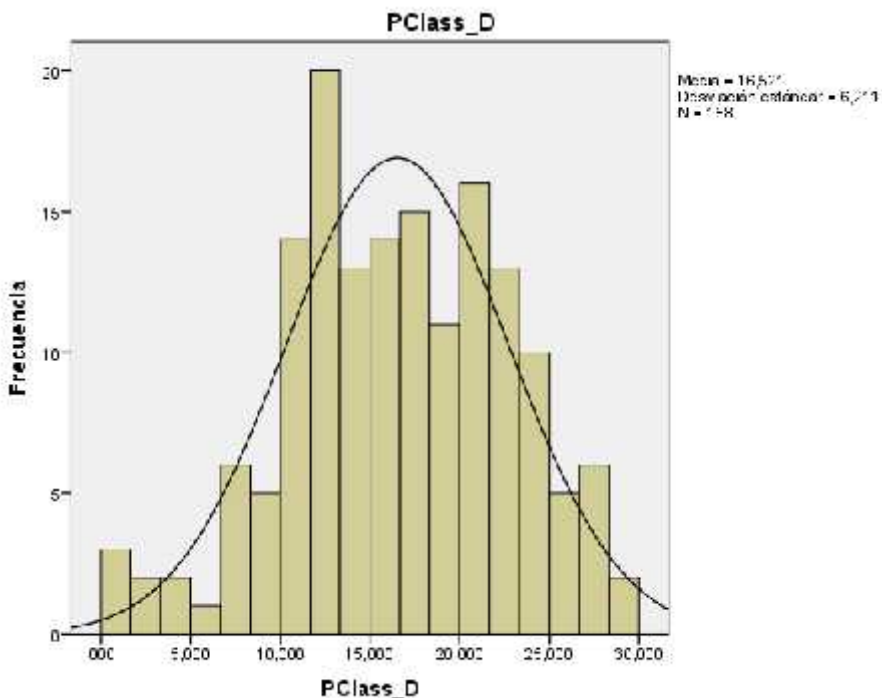
Mayor dispersión en la melodía se da en la Cartagenera del Niño de San Roque y Levantica de El Cojo de Málaga. Oscilaciones cortas se dan en las mineras de El Morato, Basilio y Penene. La taranta de Basilio, Cojo de Málaga, Escacena 3 y Vallejo 1. También en los tarantos de El Morato, El Pajarito y El Torre.



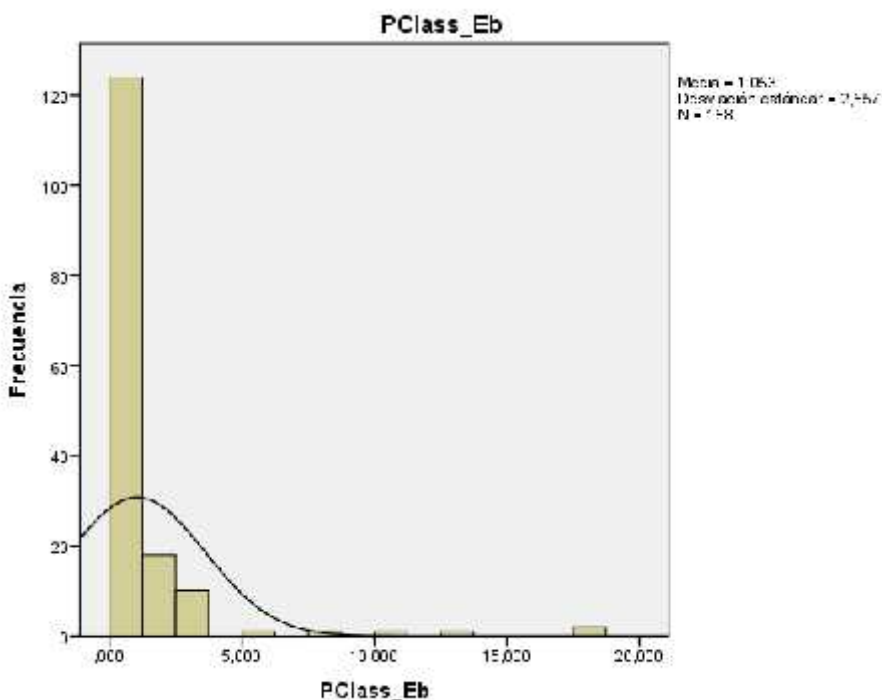
Mayor proporción de notas Do hay en la cartagenera de el de San Roque, la murciana de El Cojo y las tarantas de Luquitas de Marchena, Rojo 1 y El Pena. Las notas Do son menos frecuentes en la cartagenera de El Cojo y las tarantas de El Nene de las Balsas, Basilio 1 y Fernando el de Triana.



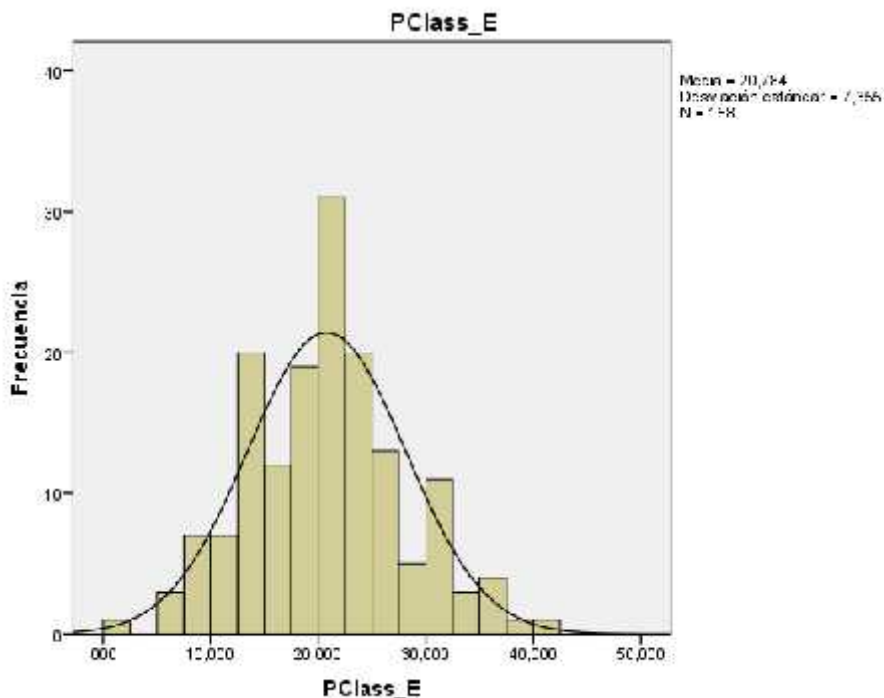
Encontramos la explicación a la baja proporción de Do en la taranta de Fernando de Triana: tiene alta proporción de Do#; también ocurre en la levantica de El Cojo de Málaga. Excepcionalmente, en solo una de las versiones de la taranta de Vallejo 1 (118) hay una gran cantidad de Do#, muy por encima del resto de la muestra.



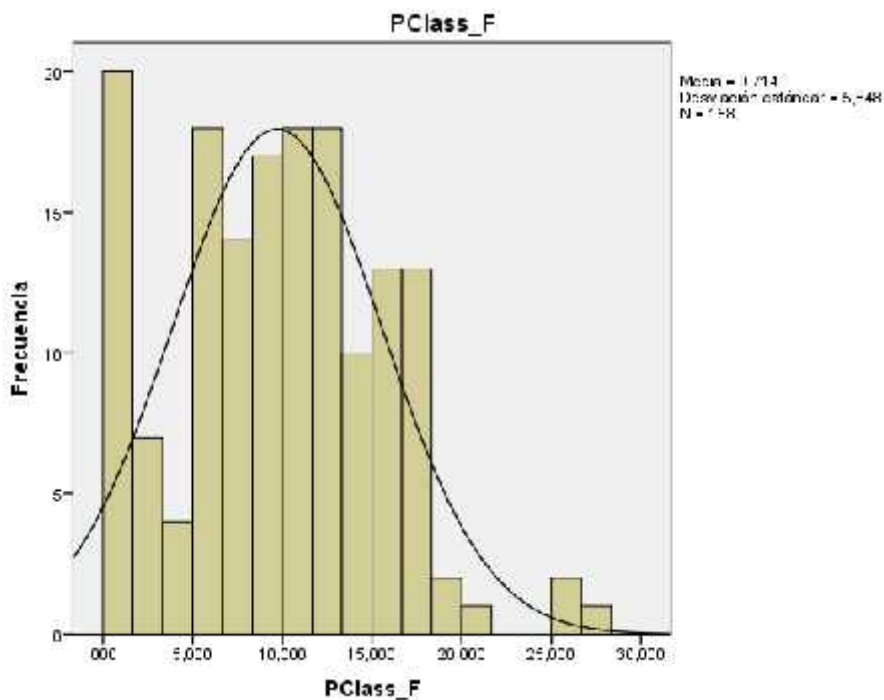
En la cola izquierda de la distribución, con poca proporción de notas Re (III) están las cartageneras de Chilares y Niño de S. Roque, seguidas de las de El Rojo. En la derecha, la minera de El Morato y Basilio; las tarantas de El Cojo, Marchena 1 y El Tonto de Linares y los tarantos de El Morato y El Pinto.



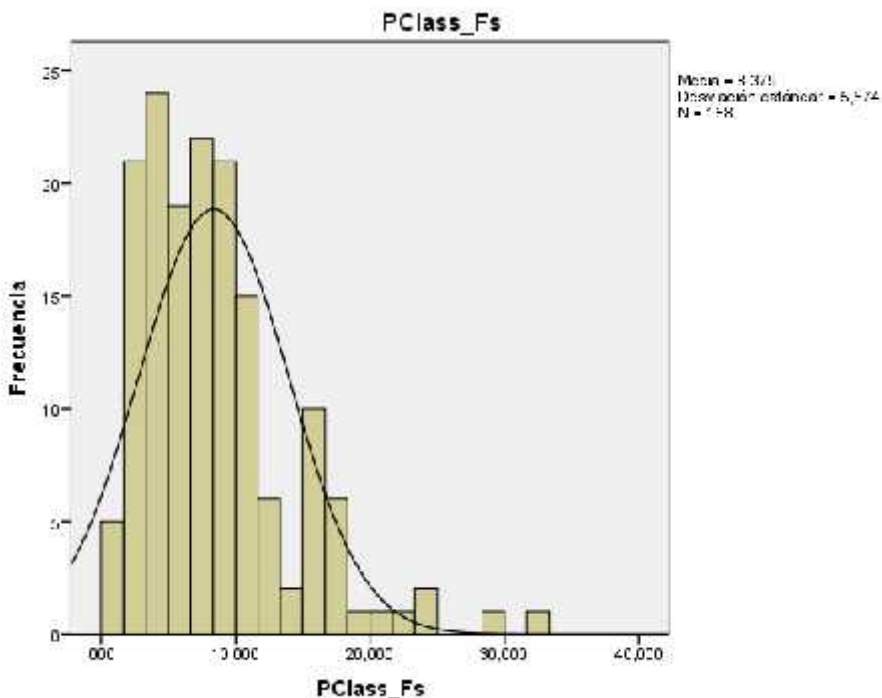
La taranta de Fernando de Triana tiene un alto porcentaje de esta nota. Del resto, solo algunas versiones aisladas: tarantas de Basilio 1 (89), Ciego de la Playa (81b), Vallejo 1 (118) y taranto de El Morato (46).



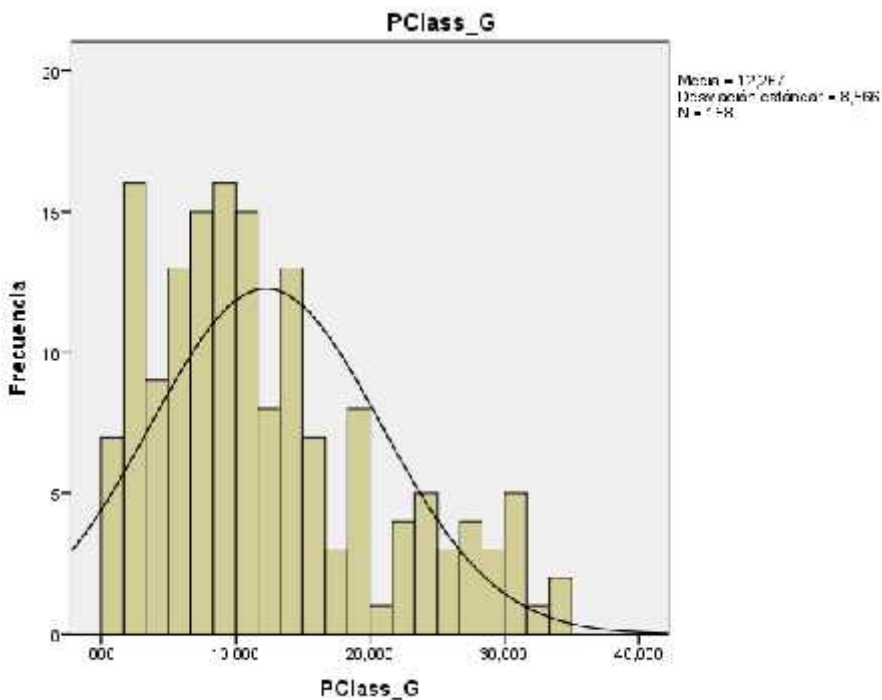
La mayor proporción de notas Mi (E; IV / V<) se da en la cartagenera de El Cojo de Málaga, la taranta de Basilio 1 y, en menor medida en la de El Cojo y el taranto de El Morato. En el otro extremo, las tarantas de El Ciego 1 y 2, Niño del Genil, Pena, Peñaranda, Rojo 1 y 2 y, sobre todo, la de La Gabriela. Las versiones de Vallejo 1 son paradójicas, con alta o baja proporción de Mi según el caso.



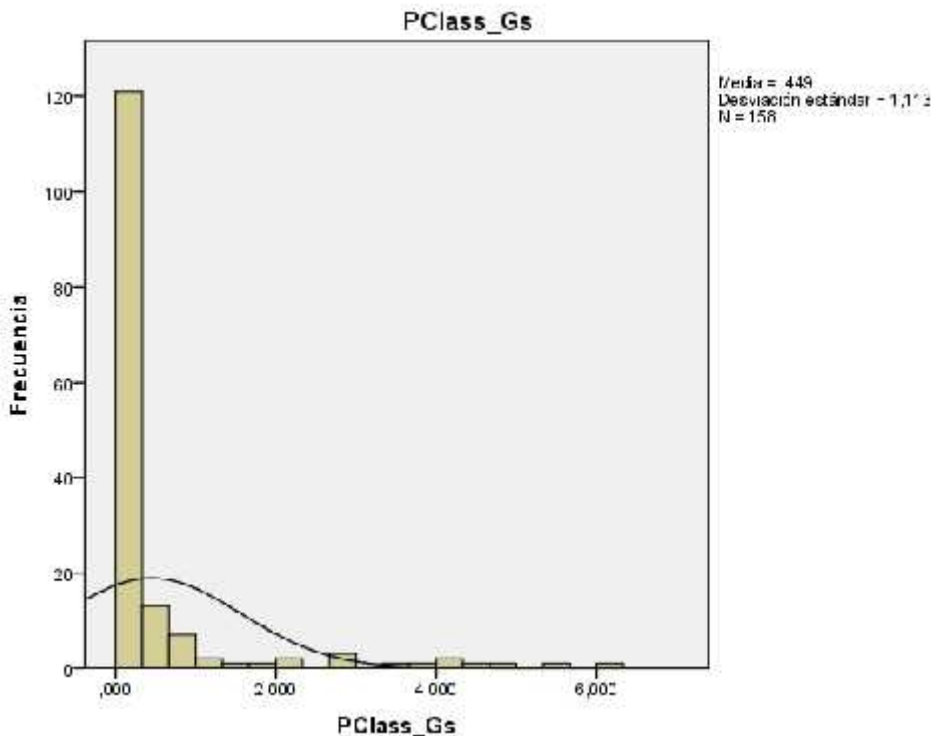
Alta proporción de F encontramos en la cartagenera de El Cojo de Málaga, y la minera y tarantas de Basilio 1 y 2. También en el taranto de M. Torre. Escasean en la cartagenera de El Niño de Cabra, Canario, Chilares, Mochuelo, Peñaranda, Rojo y Rubia y tarantas de El Fruto y Rojo1. De no ser por el ejemplo en contra de El Cojo, se diría que la escasez de Fa es típica en las cartageneras.



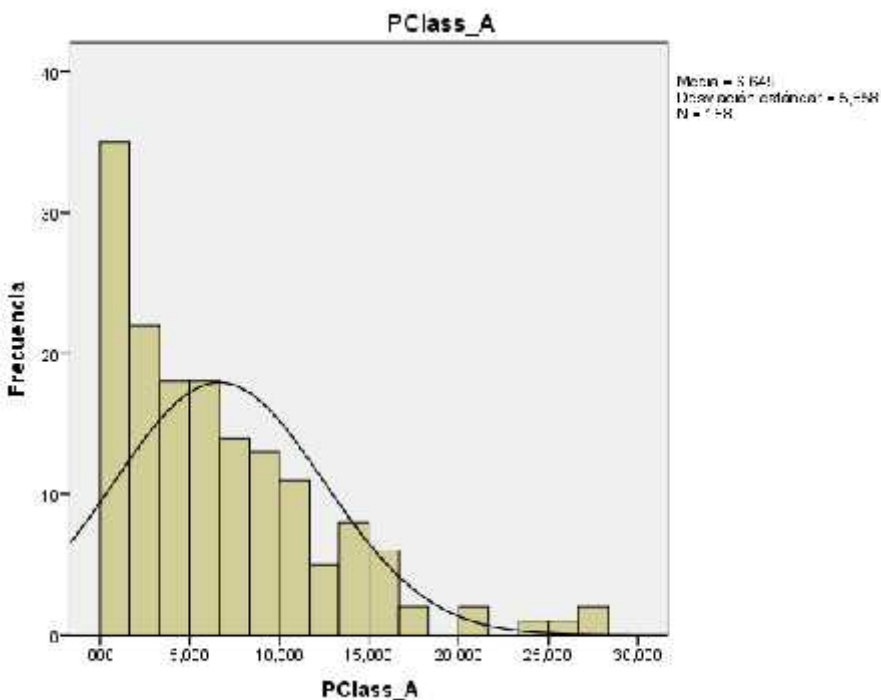
Justo lo contrario sucede con Fa#, cuya abundancia es típica en las cartageneras, salvo El Cojo de Málaga y, más discretamente, La Rubia. Escasean en la cartagenera y levantica de El Cojo, taranta de El Cabrerillo 2, Marchena 4 y El Tonto.



La clase de pitch de Sol abunda en las cartageneras (Cabra, Chacón y Rojo), la taranta de La Gabriela, la de El Rojo 2 y, sobre todo, la del Ciego de la Playa2 y la de El Nene de las Balsas. Es poco frecuente en todos los tarantos y, en menor medida, en las mineras. Aunque no sea significativo, hay aquí un comportamiento distinto entre tarantos y mineras.

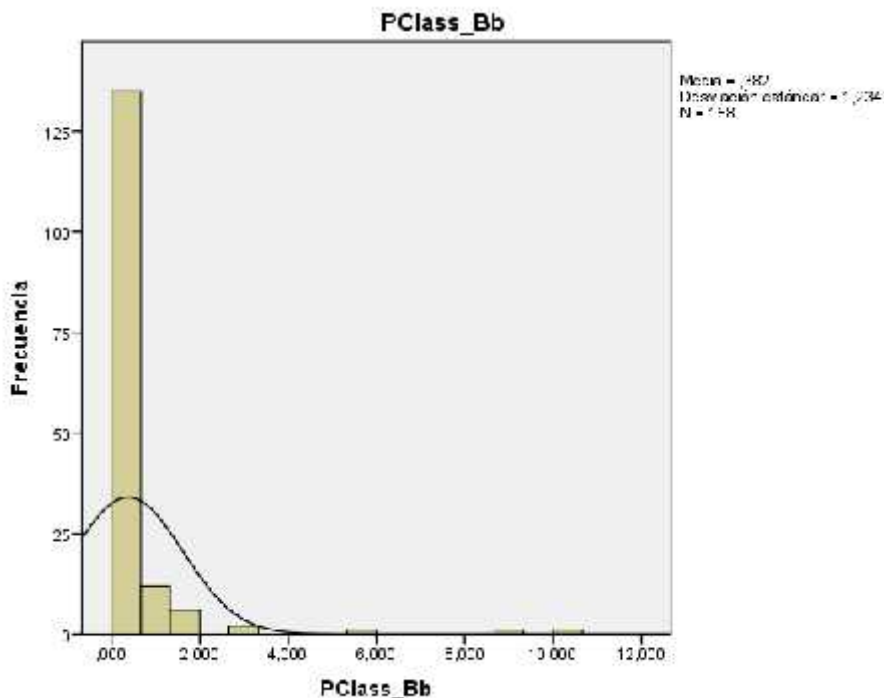


Hay una presencia muy notable de Sol# en las tarantas de Fernando el de Triana y El Frutos de Linares.

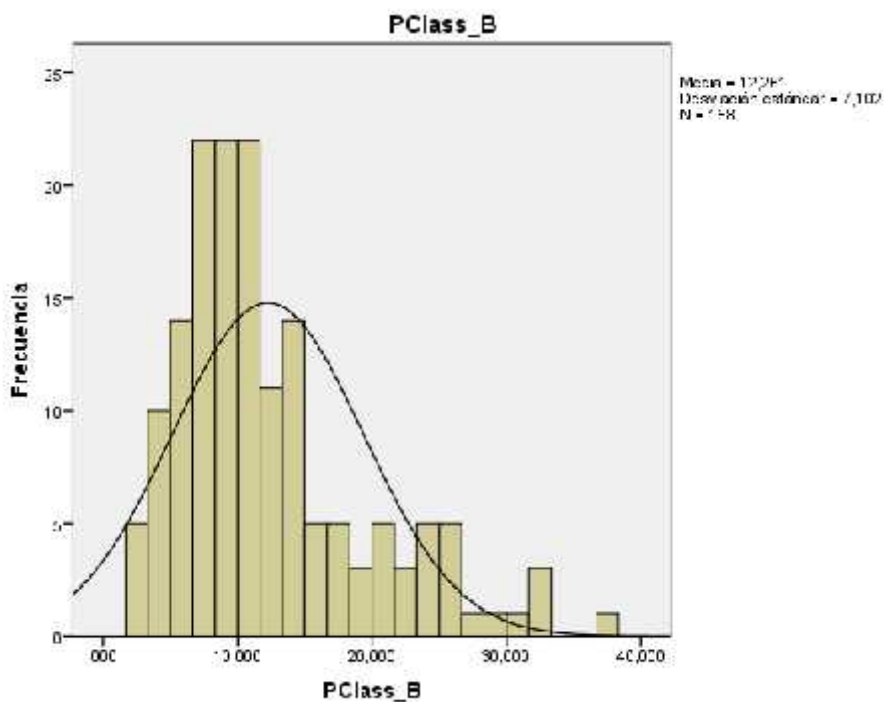


La clase de La es abundante en la cartagenera de El Rojo, las mineras de El Niño del Genil y El Rojo, las tarantas del Nene de las Balsas, Cabrerillo 1, Molinero, Peñaranda y sobre todo, la cartagenera de Grau y las tarantas de Enrique el de los Vidales y El Frutos.

En cambio hay una escasez característica en los tarantos de Pedro El Morato y El Pajarito.

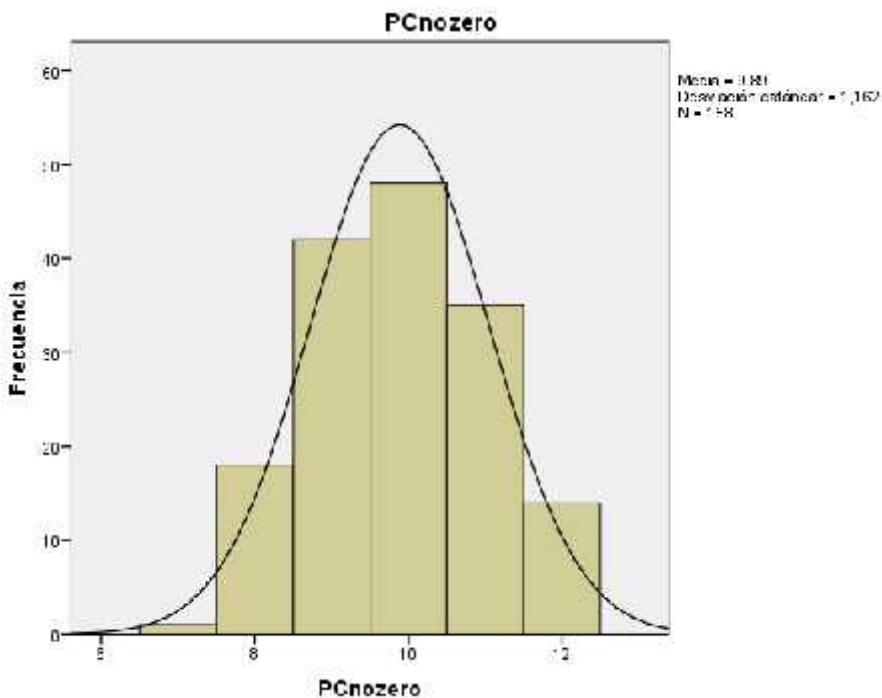


En la clase de pitch de Si bemol no hay datos claros. Como se aprecia en la gráfica, pocas versiones tienen presencia de esta nota, aunque y, cuando se da, no ocurre a la vez en todos los representantes del mismo cante. Una taranta de Fernando el de Triana (73b) y otra del Niño del Genil (86b) tienen proporciones destacadas de Bb.

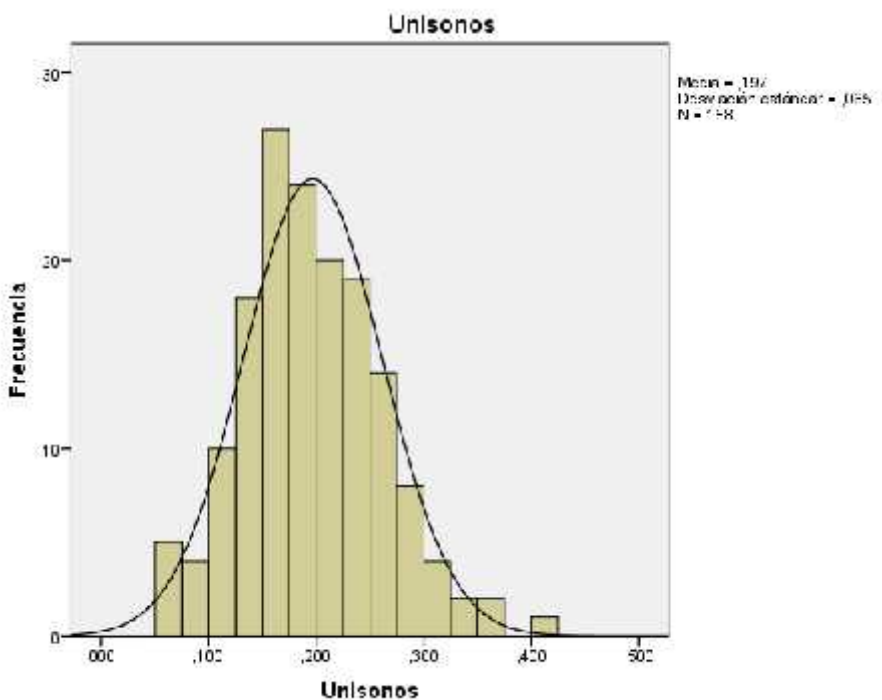


Presencia destacada de la clase de Si en las cartageneras de Chilares, La Rubia y la Peñaranda, las levanticas de El Cojo de Málaga y Perea, las murcianas (donde es nota característica) y las tarantas de El Frutos y de Pedro el Moño.

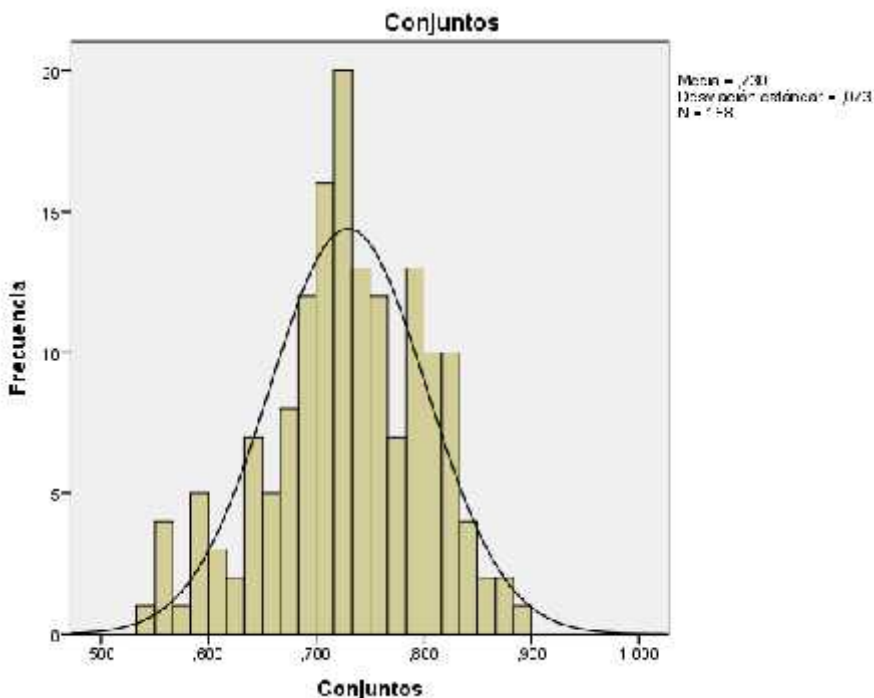
La presencia es reducida en las cartageneras de El Cojo y El Rojo, la minera de El Bacalao y, sobre todo, en la taranta de Basilio 1.



Como se ve en el gráfico, la distribución de esta variable es simétrica, con una buena aproximación a la normal. La única puntuación destacable es la de la cartagenera de Chacón, con valores muy por debajo de la media.

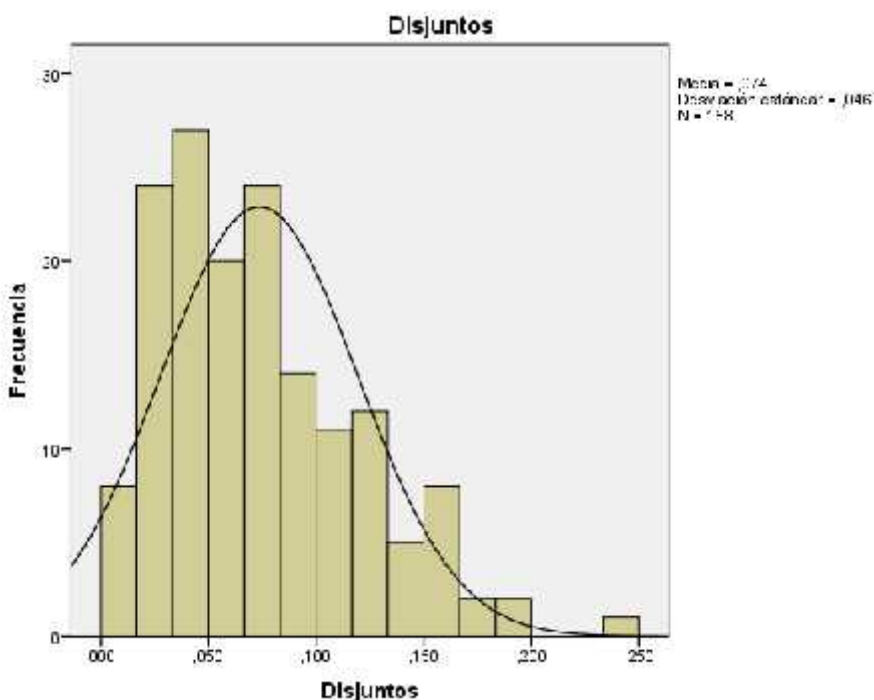


Valores destacados por encima de la media en la cartagenera de El Canario, Chilares, El Mochuelo y Niño de San Roque, las mineras de El Rojo y de Grau, las tarantas de Basilio 1 y 2, y Ciego de la Playa 2. Por debajo de la media quedan la levantica de El Cojo de Málaga, las tarantas de El Cojo, Pedro el Moño y El Molinero.

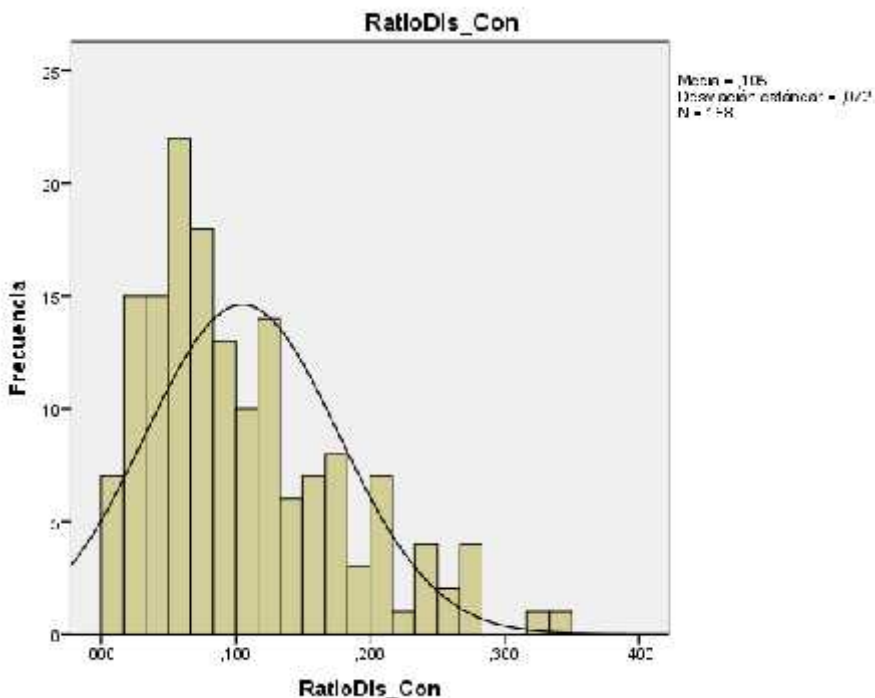


Puntuaciones altas en esta variable tienen las tarantas de El Cabrerillo 2, Chato de Valencia y Cepero, de Marchena 3, El Personita, El Molinero y Pena hijo. Valores claramente inferiores a la media obtienen las cartageneras de Chilares, El Mochuelo, La Peñaranda, La Rubia y Niño de San Roque, pareciendo ser estos valores bajos característicos de esta modalidad de cante. La taranta de El Pena

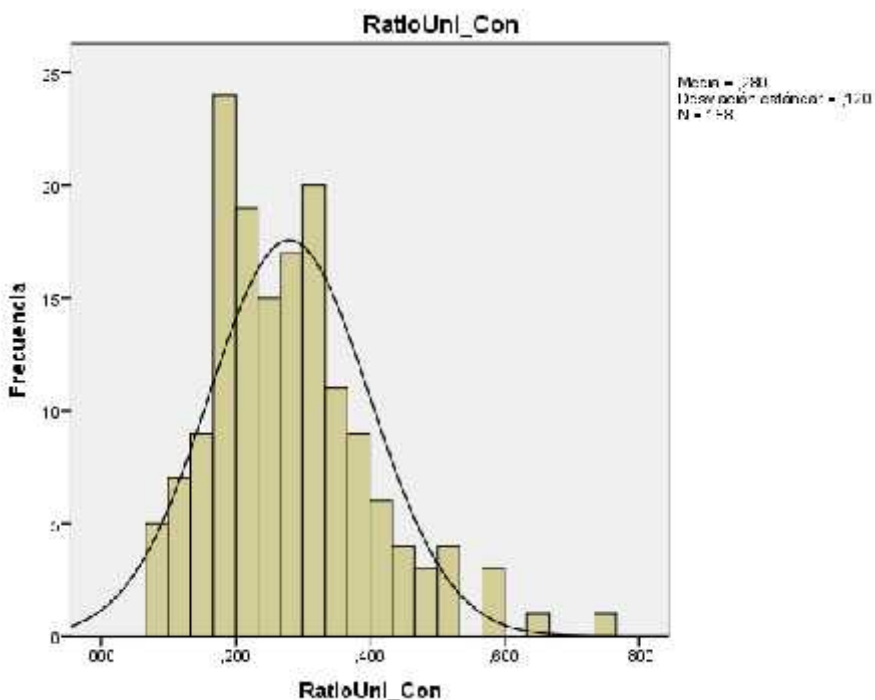
tiene también valores inferiores a una sigma.



Hay intervalos disjuntos con valores claramente sobre la media en las cartageneras de El Cojo, La Peñaranda y El Mochuelo y las tarantas de El Frutos y La Gabriela y, más destacado, El Rojo1. Por debajo de la media, las tarantas de El Cabrerillo 1 y 2, Cepero, Chato de Valencia, Escacena 1, Marchena 2, 3 y 4, El Personita y Vallejo 1.

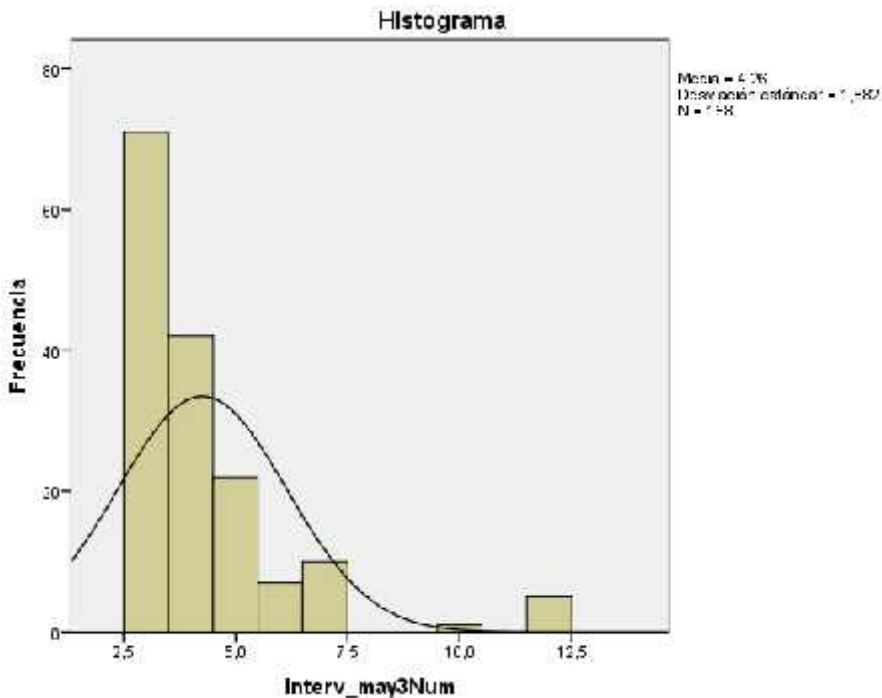


En esta ratio se distinguen entre los valores altos las cartageneras de El Cojo de Málaga, El Mochuelo, La Rubia y La Peñaranda. Las tarantas de El Fruto de Linares y La Gabriela. Las de Pedro El Moño, El Pena y Rojo 1. Entre los valores bajos, las tarantas de El Cabrerillo 1 y 2, Cepero, Chato de Valencia, Escacena 1, Marchena 2 y 3, El Personita y Vallejo 1.

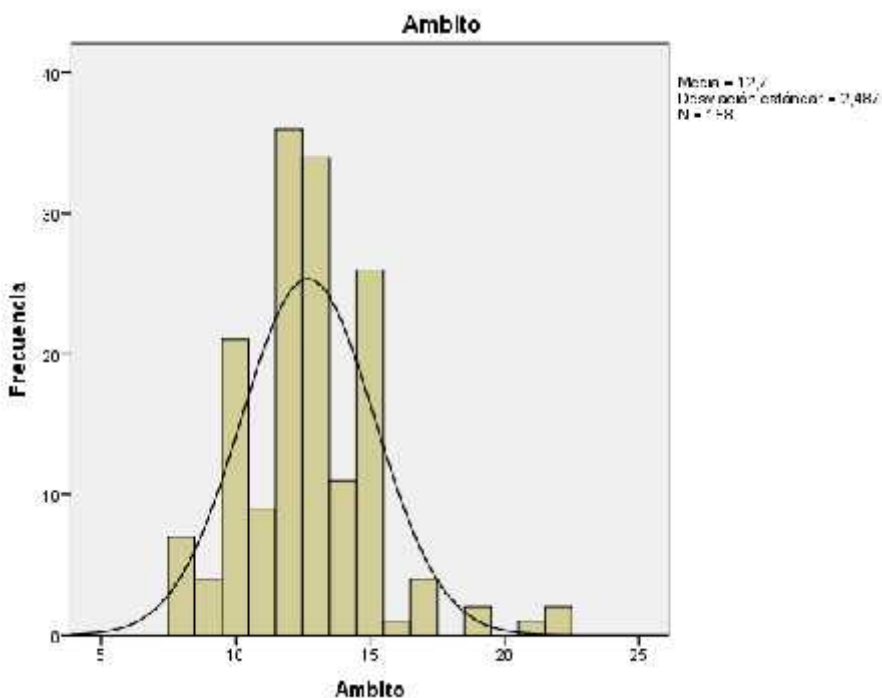


En la segunda de las ratios consideradas, intervalos unísonos partido por conjuntos, tienen puntuaciones muy superiores a la media las cartageneras de Niño de Cabra y El Canario, de Chilares, El Mochuelo y Niño de San Roque. Las tarantas de Basilio 1 y 2 y la del Ciego de la Playa 2. Valores muy inferiores a la media encontramos en la levantica, la murciana y la taranta de El Cojo

de Málaga, las tarantas de El Molinero y Pedro El Moño.

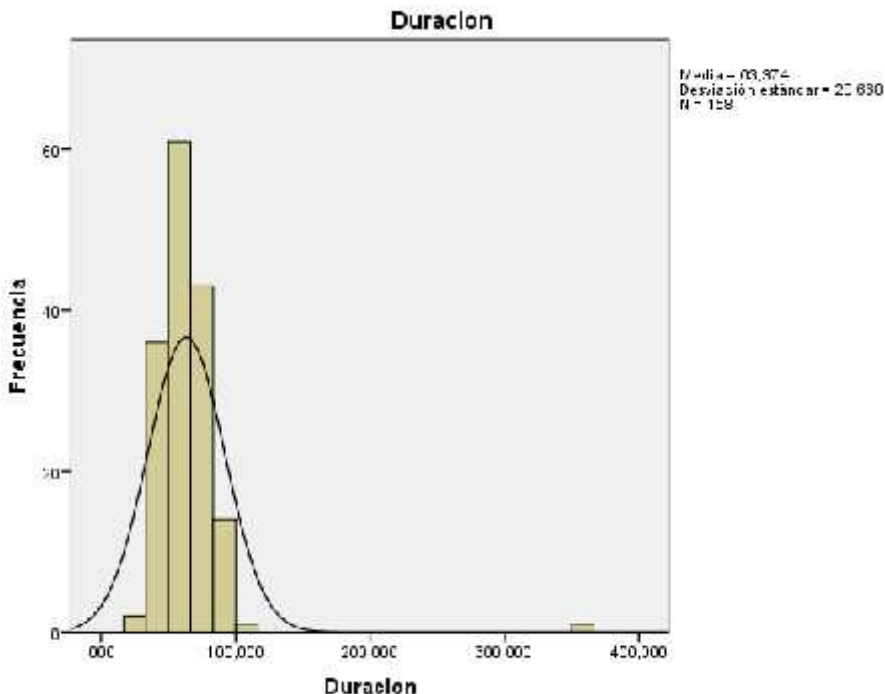


Los intervalos o saltos melódicos muy superiores a la media se dan en la cartagenera del Niño de San Roque y en la levantica del Cojo de Málaga. No hay intervalos muy por debajo de la media.

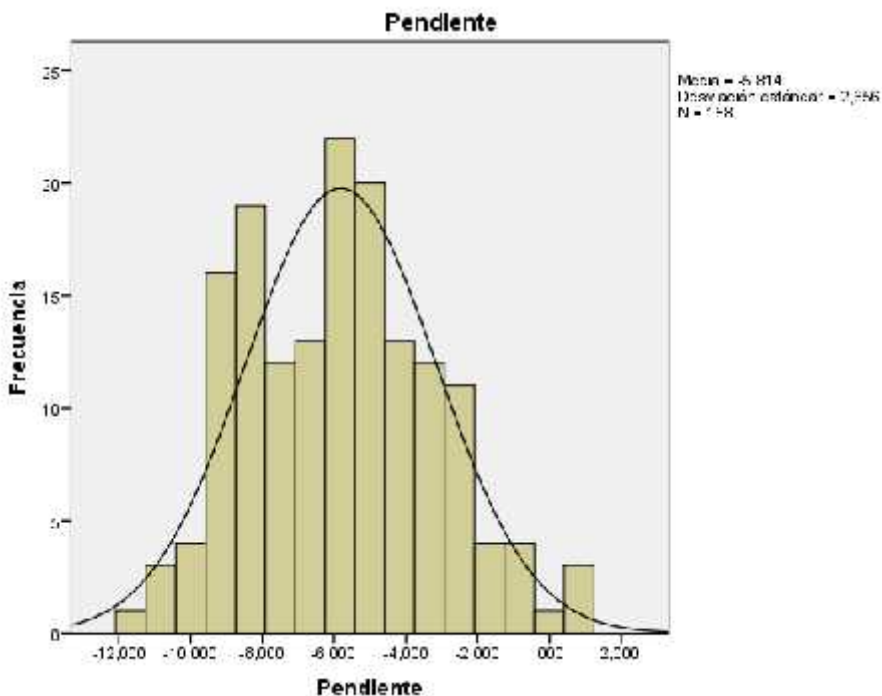


En el ámbito, las tarantas de Luquitas de Marchena y El Molinero son los únicos cantes con valores muy superiores a la media. En el otro extremo, las cartageneras del Niño de Cabra, las tarantas de Basilio 1 y 2, Cepero, Marchena 2 y El Vagonero quedan destacadas por debajo. Es interesante señalar que todos los tarantos (salvo el muy peculiar de El Pinto) quedan muy por debajo de la media, separándose un

tanto de las mineras, aunque las diferencias entre estos dos últimos grupos no sean significativas.



Hay pocas diferencias en la variable Duración. Se destacan sobre la media la taranta de Basilio 1, la del Chato de Valencia, la del Molinero y, con mucho, el taranto de Pepe Pinto. Nada que reseñar respecto a valores claros bajo la media

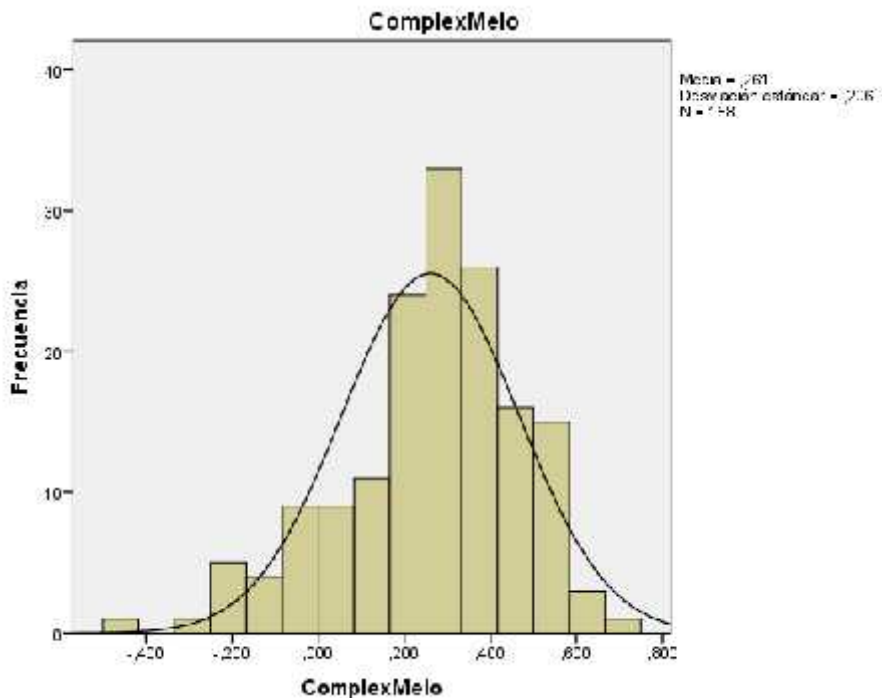


La variable Pendiente nos presenta un caso muy interesante: el de la levantica de El Cojo de Málaga, con resultados paradójicos. Tres de las muestras de este cante (23, 24, 25) tienen una pendiente claramente inferior a la media de la muestra, es decir una pendiente negativa muy acusada, mientras que otras tres (26, 27 y 28) tienen una pendiente netamente superior a la media muestral, lo que equivale a decir

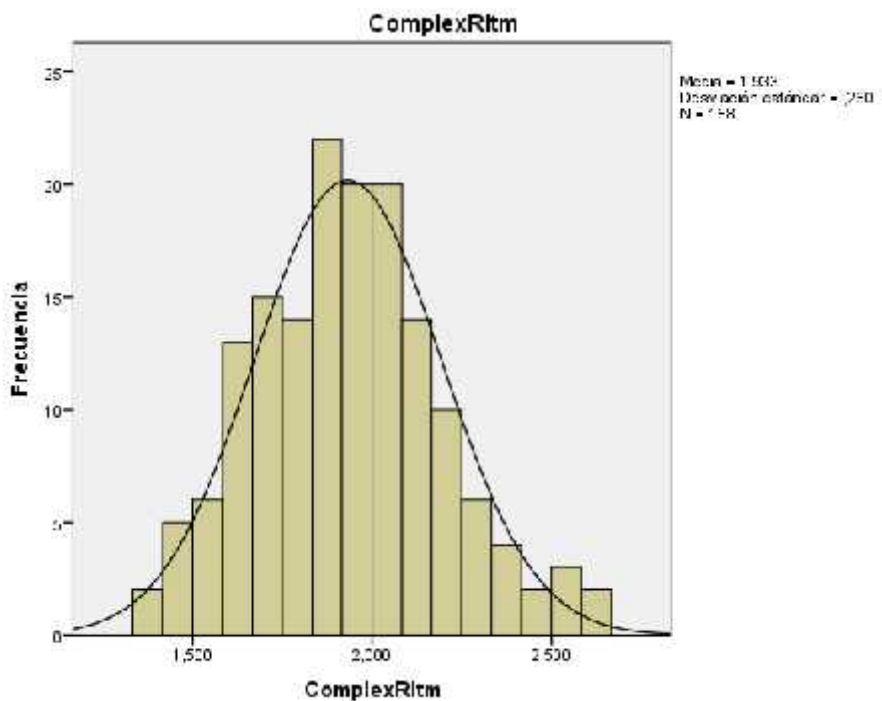
que su pendiente, siendo también negativa, es mucho menos marcada. Es como si pudieran distinguirse dos subconjuntos dentro de la levantica de El Cojo.

La cartagenera del Niño de San Roque tiene también valores altos (esto es, menor pendiente), así como la minera de El Morato. Las tarantas de José La Luz y El Marmolista están en el mismo caso.

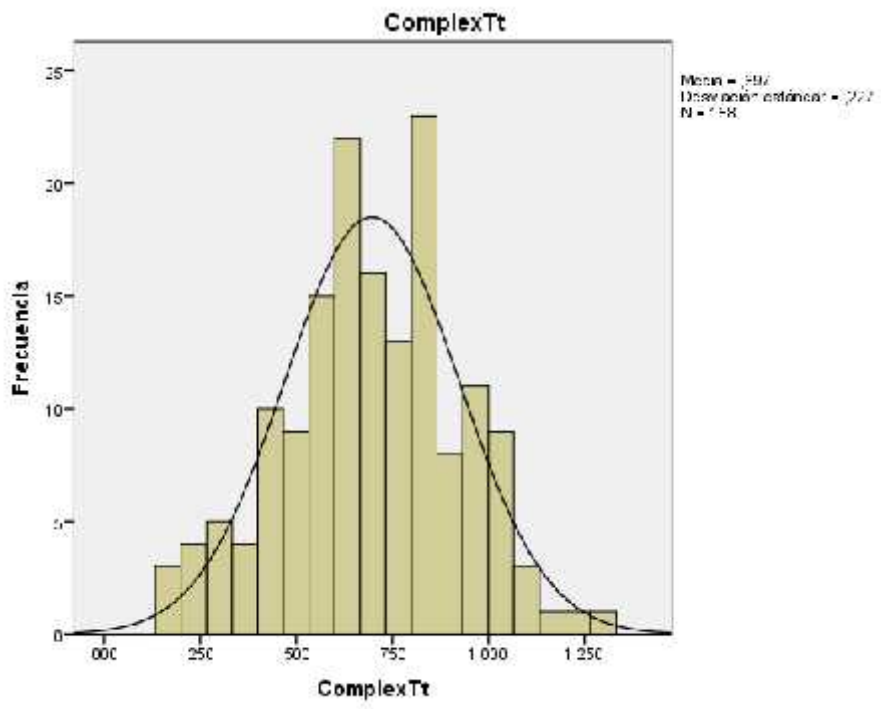
En cambio, tienen la pendiente muy acusada las cartageneras de Chilares, La Rubia y El Mochuelo, la minera de El Rojo, la taranta de El Cabrerillo 2, las de Escacena 1 y 2, la de La Gabriela, la de Guerrita 1, la de Marchena 4 y la de El Personita.



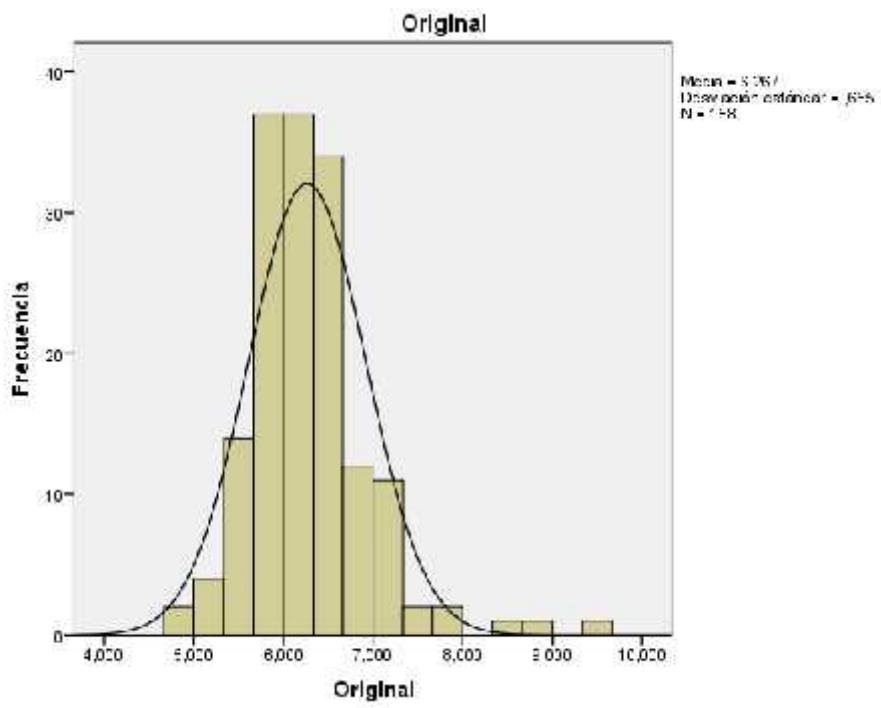
La complejidad melódica es más alta en las levanticas, donde es rasgo característico, y en la cartagenera de La Peñaranda. Presenta valores muy bajos en la cartagenera de El Cojo de Málaga y, sobre todo, en las tarantas de Basilio 1 y 2.



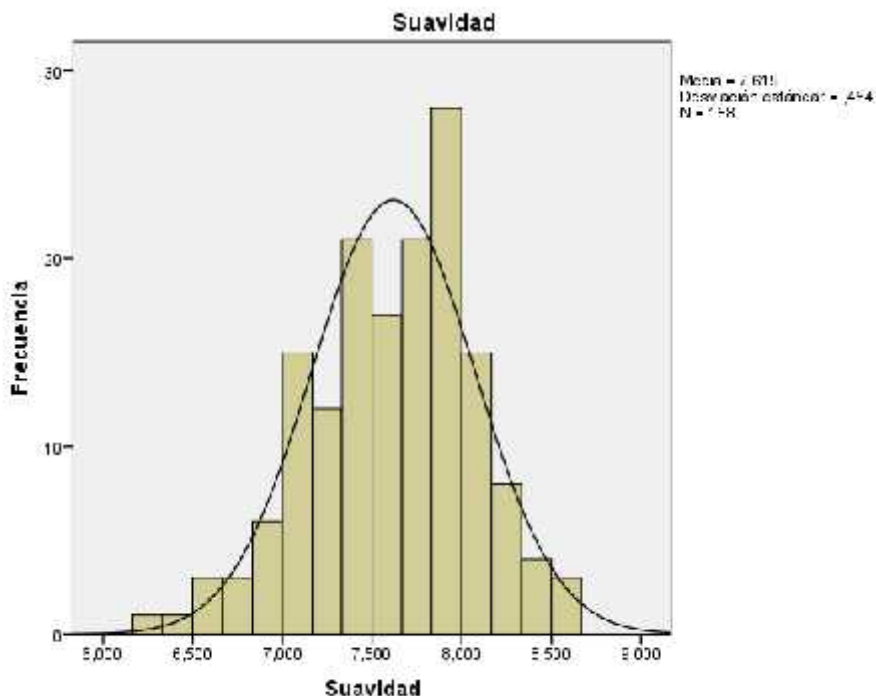
Se trata de una variable ilustrativa, cuya importancia se ve limitada por la base de datos de coplas folclóricas con que se hace la comparación. Pero llama la atención que se presentan valores altos sistemáticos en las levanticas y las mineras, aunque no en los tarantos.



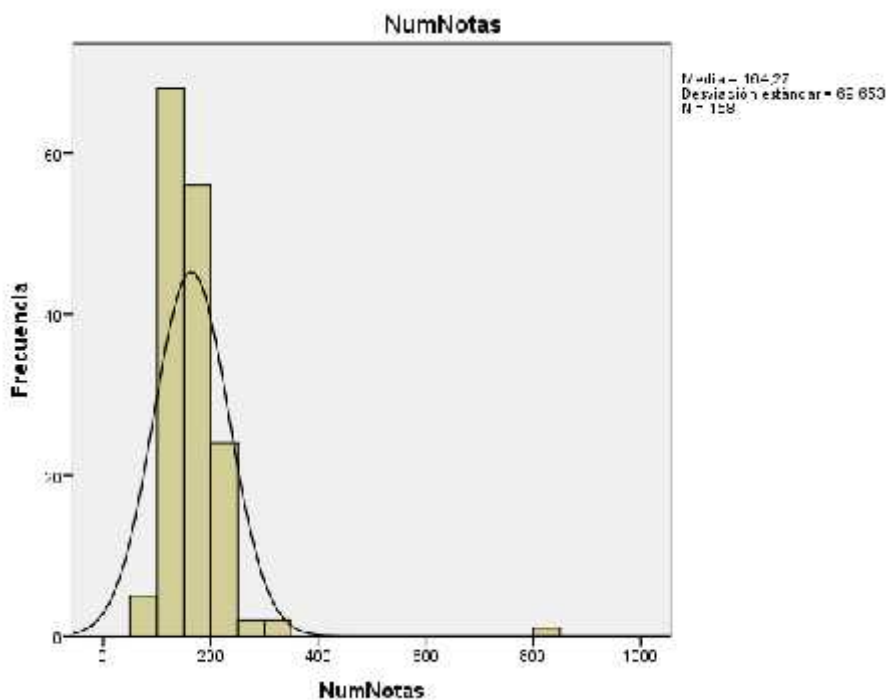
Al ser una puntuación compuesta, repite los hallazgos de las dos variables anteriores. De nuevo se encuentran diferencias entre mineras y tarantos.



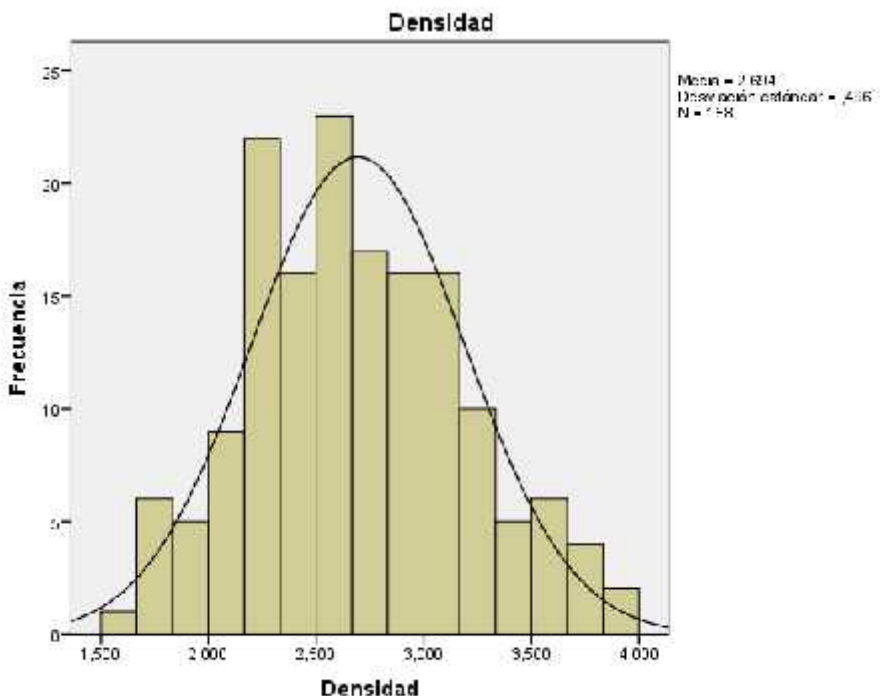
Entre las cartageneras, las de La Peñaranda tiene valores altos, y bajos las de El Cojo de Málaga. En las tarantas, tienen valores altos las de Fernando el de Triana y El Frutos de Linares y bajos las de El Ciego de la Playa 2 y el Vagonero.



El *gradus suavitatis* aparece claramente alto en las murcianas, donde es rasgo característico. La puntuación es baja en las tarantas de Basilio 1 y 2, Escacena 1, Marchena 2, El Pena, El Tonto de Linares y El Vagonero. Entre los tarantos, es bajo en los casos de Pinto y El Torre.



Contra lo que se podía suponer por la literatura flamencológica, no hay grandes diferencias en esta variable. La notable excepción proviene del taranto de Pepe Pinto, con una muy elevada cantidad de notas y alejado del centro de la distribución. Se aprecia claramente en el gráfico.



La alta densidad se observa con claridad en la cartagenera de la Peñaranda y menos en la minera de Basilio. Entre las tarantas, es también alta en el caso de El Cabrerillo 2. Los valores más bajos se encuentran en las tarantas de Basilio 1 y 2, El Rojo 2 y algo menos en Fernando el de Triana.

Se puede también examinar el comportamiento de las variables de cadenas en todo el corpus de 158 cantes objeto de estudio. Las variables de este tipo son MedNota, ModaNota, PClass_1, PClass_3, PClass2_1, PClass2_2, PClass2_3, PClass2_T, Interv_may3, NotaMenor y NotaMayor.

MedNota

		Frecuencia	Porcentaje	Porcentaje válido	Porcentaje acumulado
Válido	C4#	1	,6	,6	,6
	D4	14	8,9	8,9	9,5
	D4#	3	1,9	1,9	11,4
	E4	91	57,6	57,6	69,0
	F3#	3	1,9	1,9	70,9
	F4	20	12,7	12,7	83,5
	F4#	20	12,7	12,7	96,2
	G4	6	3,8	3,8	100,0
	Total	158	100,0	100,0	

Se observa como la nota E4 (Mi en la cuarta octava) predomina claramente como nota mediana. En un 58% de cantes es la nota alrededor de la cual se distribuye el resto de la melodía. Merece especial atención el hecho de que en una escala SI frigia, la nota Mi se comporta como V>, que es una nota estructural identificadora de cantes mineros. La mediana en E4 coincide con el valor hallado para la media de pitch (64 Hz).

ModaNota

		Frecuencia	Porcentaje	Porcentaje válido	Porcentaje acumulado
Válido	A4	6	3,8	3,8	3,8
	B4	1	,6	,6	4,4
	C4	1	,6	,6	5,1
	C4#	2	1,3	1,3	6,3
	D4	56	35,4	35,4	41,8
	E3	2	1,3	1,3	43,0
	E4	60	38,0	38,0	81,0
	F3#	1	,6	,6	81,6
	F4#	4	2,5	2,5	84,2
	G4	25	15,8	15,8	100,0
	Total	158	100,0	100,0	

Si examinamos la moda de cada cante, constatamos que coincide con la mediana, aunque en este caso casi a la par de D4 (Re, o grado III). Las notas Re y Mi, como se ha visto en el análisis de cantes, tienen un importante papel estructural en el modo de Si frigio.

Al entrar en la valoración las clases de pitch, comprobamos que la clase más frecuente coincide en este caso con la moda lo que, por otro lado, es lo más probable que ocurra.

PClass_1

	Frecuencia	Porcentaje	Porcentaje válido	Porcentaje acumulado
Válido A	5	3,2	3,2	3,2
B	22	13,9	13,9	17,1
C	5	3,2	3,2	20,3
C#	1	,6	,6	20,9
D	29	18,4	18,4	39,2
E	63	39,9	39,9	79,1
F	1	,6	,6	79,7
F#	6	3,8	3,8	83,5
G	26	16,5	16,5	100,0
Total	158	100,0	100,0	

Véase, no obstante, que E (Mi) se mantiene con un porcentaje similar, pero no sucede lo mismo en el caso de D (III) que baja casi a la mitad y de G (Sol, VI grado) que aparece con una frecuencia casi igual a la de D. Todo esto confirma lo que decíamos cuando presentábamos la variable PClass_1, en el sentido de que era probable que coincidiera con la moda, pero que se trata en realidad de medidas distintas.

Si tomamos las tres primeras clases de pitch que se dan en un mismo cante, en vez de solo la primera, se observa una enorme dispersión de resultados. A pesar de ello, hay una configuración que destaca sobre las demás: EDF (Mi-Re-Fa; IV-III-V) presente en 20 de los

cantes, lo que es notable si observamos que la siguiente configuración más probable tiene solo 8 ocurrencias.

En la variable PClass2_1, es decir, la más frecuente clase de pitch de segundo orden o de intervalos hay también una gran variabilidad. EF (Mi-Fa) es el intervalo más frecuente (V> V en interpretación más flamenca y IV-V en la versión más académica) con un 18% de apariciones, y el segundo intervalo es DC (Re-Do, III-II) con un 9,5%.

Sobre el resto de variables de clases de pitch de segundo orden, digamos solo que la secuencia de seis notas que aparece como más probable es GGF#GGF#, con tan solo un 2,5%, seguida por EFFEDE (IV-V-V-IV-III-IV) que roza el 2%.

NotaMenor

	Frecuencia	Porcentaje	Porcentaje válido	Porcentaje acumulado
Válido A3	53	33,5	33,5	33,5
A3#	17	10,8	10,8	44,3
B2	3	1,9	1,9	46,2
B3	78	49,4	49,4	95,6
D3	2	1,3	1,3	96,8
E3	1	,6	,6	97,5
G3	1	,6	,6	98,1
G3#	3	1,9	1,9	100,0
Total	158	100,0	100,0	

Como se aprecia en la tabla correspondiente a la variable Nota Menor, lo más probable (49%) es que sea B3, es decir la nota final del cante. Eso implica que solo la mitad (en realidad 51%) de la muestra busca los tonos graves, tan del agrado del aficionado.

NotaMayor

	Frecuencia	Porcentaje	Porcentaje válido	Porcentaje acumulado
Válido A4	38	24,1	24,1	24,1
A4#	3	1,9	1,9	25,9
B4	32	20,3	20,3	46,2
C4	3	1,9	1,9	48,1
C5	52	32,9	32,9	81,0
D5	9	5,7	5,7	86,7
E5	1	,6	,6	87,3
F4#	2	1,3	1,3	88,6
F5#	2	1,3	1,3	89,9
G4	15	9,5	9,5	99,4
G4#	1	,6	,6	100,0
Total	158	100,0	100,0	

En cuanto a la nota más aguda, 64 cantes se van a la octava alta (C5, D5, E5, F5#), lo que supone un 40,5%, algo poco frecuente en la música flamenca, aunque lo sea más en cantes derivados del fandango.

3.2.2.3. Contrastes de medias grupales.

Tras los descriptivos, abordamos el contraste de medias entre los grupos definidos en la muestra. El primero de estos análisis parte de la clasificación tradicional de los cantes de nuestro corpus en seis grandes grupos:

- 1 Cartageneras
- 2 Levanticas
- 3 Mineras
- 4 Murcianas
- 5 Tarantas
- 6 Tarantos

La hipótesis nula que se pretende comprobar es que todos estos grupos pertenecen a una misma población de cantes y no hay diferencias significativas entre ellos. Para evaluar esta hipótesis, se realiza un análisis de la varianza de una vía (procedimiento ANOVA, SPSS 22) con cada una de las treinta y una variables numéricas, actuando la variable 'Palo' (con los seis valores indicados más arriba) como factor.

Aunque sea imprescindible, no nos ha parecido suficiente tener un valor de F y su significación para cada variable, sino que resulta preciso disponer de contrastes *post hoc* que nos señalen, caso de rechazarse la hipótesis nula, qué grupo o grupos de cantes difieren de los demás.

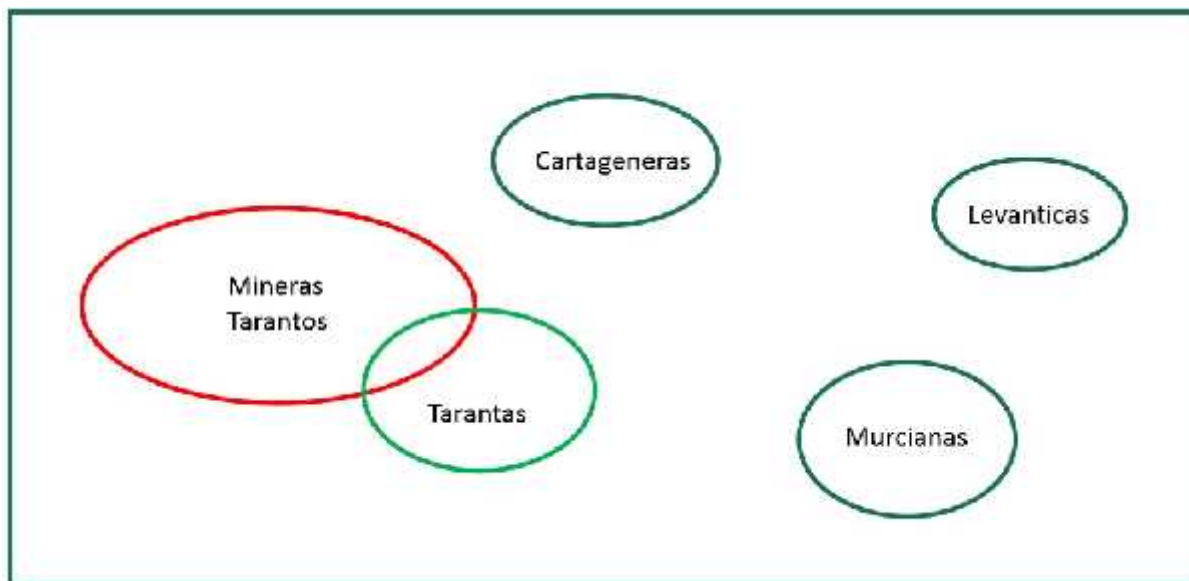
Por esta razón, en todos los treinta y un análisis se ha hecho el test de Levene para comprobar la homocedasticidad u homogeneidad de varianzas y aplicar los procedimientos de Scheffé o T2 de Tamhane según el caso.

Además de los ANOVA sobre las 31 variables, se han realizado 1860 contrastes *post hoc*. El volumen de información generado es de tal envergadura que no procede incorporarlo en estas páginas. Los cálculos completos se adjuntan en anexo.

Entre tantos datos, hay resultados para todos los gustos. Pero sí hay algo muy notable a destacar: el grupo de mineras y el de tarantos no han presentado diferencias significativas entre sí en ninguna de las variables explicativas estudiadas. La mayoría de sus contrastes tienen una significación calculada de 1 con aproximación hasta las milésimas y el resto presenta probabilidades asociadas muy altas. Por otro lado, coinciden siempre juntos en los subconjuntos homogéneos que se han definido. En otras palabras, mineras y tarantos pertenecen a una misma población, son un mismo tipo de cante, con el matiz que se indica poco más abajo.

Decíamos que no hay diferencias significativas entre mineras y tarantos al analizar las variables explicativas. Sí encontramos una diferencia significativa en una variable ilustrativa, la complejidad rítmica. Pero la naturaleza de esta variable, su carácter del todo secundario a los objetivos de esta tesis y su escasa importancia dentro de los más de 1800 contrastes restantes nos hace admitir sin reparos la unificación en un solo grupo a mineras y tarantos. Este hallazgo coincide con el punto de vista adoptado en esta tesis doctoral, y el de Chaves y Kliman. Ortega apunta también esa posibilidad, pero mantiene el estudio por separado de cada uno de estos cantes. También encontramos diferencias, aunque no significativas, en algunas de las variables examinadas, donde mineras y tarantos muestran resultados consistentes y alejados un grupo del otro. No es suficiente para decir que sean cantes distintos, pero sí para pensar si no se trata de dos subtipos muy parecidos del mismo cante. La cuestión queda abierta.

El resto de modalidades de cantes tienen diferencias significativas respecto al grupo de mineras-tarantos y también entre sí; no cabe hablar de conglomerados de tipos de cantes más que el señalado.



Con todo, el grupo de las tarantas es el que mantiene menores diferencias respecto al de mineras-tarantos que el resto. Pero eso no nos puede extrañar. Como se ha visto en el análisis musicológico cualitativo, en ese grupo hay un número de tarantas que son en realidad mineras, y otro grupo que tiene características híbridas que nos han hecho llamarlas medias mineras. Es lógico que todas estas tarantas influyan en el comportamiento global del grupo y lo aproximen al que pertenecen con mayor propiedad.

Del resto de cantes, las cartageneras constituyen un conglomerado separado del resto, pero a menor distancia del grupo de mineras-tarantos que murcianas y levánticas. Este último es el grupo más apartado de las mineras-tarantos.

3.2.2.4. Análisis de variables numéricas en el sistema mineras-tarantos-tarantas.

Tras estos resultados, se ha procedido a reanalizar los datos, agrupándolos de manera más conforme con los hallazgos anteriormente descritos. Mineras y tarantos se integran en un único bloque, en que entran también las mineras encontradas entre las que la tradición denomina como tarantas y las medio mineras. Cartageneras, levanticas, murcianas y las tarantas no incluidas en el grupo de las mineras forman el segundo bloque. Se pretende verificar si con esta nueva agrupación de cantes aumentan las diferencias significativas entre ambos grupos. La hipótesis nula es que no encontraremos diferencias significativas entre ambos grupos.

Como en los cálculos del punto anterior, trabajamos con 158 cantes. 50 de ellos pertenecen al grupo 1 (mineras y asimilados) y 108 al grupo 2 (no mineras).

Se contrastan en primer lugar todas las variables cuantitativas: MPitch, SigmaPitch, PClass_C, PClass-Cs, PClass_D, PClass_Eb, PClass_E, PClass_F, PClass_Fs, PClass_G, PClass_Gs, PClass_A, PClass_Bb, PClass_B, PCnozero, Unisonos, Conjuntos, Disjuntos, RatioDis_Con, RatioUni_Con, Interv_may3Num, Ambito, Duracion, Pendiente, ComplexMelo, ComplexRitm, ComplexTt, Original, Suavidad, NumNotas, y Densidad.

El contraste de la hipótesis se hace mediante el cálculo de la t de Student para dos muestras independientes. En todos los casos se hace el test de Levene para verificar la igualdad de las varianzas. Todos los cálculos se hacen en SPSS 22, que en el procedimiento de contraste de medias mediante t de Student duplica los cálculos, el primero de estos asumiendo la igualdad de varianzas y el segundo no. La opción entre ellos se toma en cada caso dependiendo de los resultados de homocedasticidad arrojados por el test de Levene.

La totalidad de los cálculos generados se pueden consultar en anexos.

Un paso previo al contraste de medias es el cálculo de algunos descriptivos por cada variable. Se inserta parte de la tabla en que se recogen estos resultados, que tienen un papel instrumental en la prueba t.

Estadísticas de grupo

	Estilo	N	Media	Desviación estándar	Media de error estándar
MPitch	1	50	63,55043	,842729	,119180
	2	108	64,17903	2,085829	,200709
SigmaPitch	1	50	2,49806	,504977	,071414
	2	108	2,92982	,461780	,044435

Los resultados obtenidos al aplicar la prueba t de Student a las variables seleccionadas, aportan dos valiosas informaciones:

- 1) Aumentan las variables que discriminan de modo significativo entre el grupo de mineras (grupo 1 en nuestros datos) y el de no mineras (grupo 2)
- 2) Pueden identificarse variables más sensibles a las diferencias interestilos, por lo que en pasos siguientes de esta investigación y en otras venideras no será preciso aplicar una batería tan exhaustiva de medidas. Los investigadores podrán centrarse en aquellas variables musicológicas que resulten más económicas, es decir, que aporten mayor explicación de la varianza en un menor número de determinaciones. Por impresionante que resulte presentar análisis con decenas o centenas de variables, siempre es preferible obtener resultados semejantes a partir de un número reducido de ellas.

Prueba de muestras independientes (ejemplo de salida computacional del análisis)

		Prueba de Levene de calidad de varianzas		prueba t para la igualdad de medias						
		F	Sig.	t	gl	Sig. Bilate.	Dif. de medias	Dif. de error estándar	95% de intervalo de confianza de la diferencia	
									Inferior	Superior
MPitch	Se asumen varianzas iguales	3,160	,077	-2,052	156	,042	-,628602	,306333	-1,2337	-,023506
	No se asumen varianzas iguales			-2,693	153,96	,008	-,628602	,233427	-1,0897	-,167470
Sigma Pitch	Se asumen varianzas iguales	1,246	,266	-5,305	156	,000	-,431764	,081382	-,59252	-,271011
	No se asumen varianzas iguales			-5,133	88,229	,000	-,431764	,084110	-,59891	-,264620

Las variables en que las diferencias de medias son significativas son:

- Media de Pitch
- Sigma de Pitch
- Pitch Class C
- Pitch Class D
- Pitch Class E
- Pitch Class F
- Pitch Class F#
- Pitch Class G
- Pitch Class A
- Pitch Class B
- Ámbito
- Pendiente
- Suavidad

El conjunto inicial de 31 variables se ha reducido a 13. La media y sigma de pitch quizás representen la máxima concentración de información que puede darse en una melodía. Una

medida de tendencia central, que describe el eje imaginario sobre el que se desarrolla el contorno melódico y una medida de dispersión de la melodía alrededor de ese eje.

Es interesante notar cómo las variables de *Ámbito* y de *Pitch Class* hablan de nuevo de la variabilidad de la melodía. Si *Sigma* aludía a una variación típica, *Ámbito* alude a la dispersión en términos absolutos. Las clases de pitch, por su parte, condensan la información sobre qué notas entran a formar parte de una tonada o cante, y en qué proporción. Merece la pena subrayar que las clase de pitch que aquí han resultado significativas corresponden a la escala diatónica completa, con el único cromatismo añadido de Fa# (V< o VI> según se entienda). En caso de generalizar este análisis a otros cantes, sugerimos centrar los contrastes de los *Pitch Class* en la escala diatónica. La clase de Fa# está presente sobre todo en los cantes levantinos que no son mineras.

La variable *Pendiente* distingue entre los tipos de cantes definidos en función de los ejes melódicos existentes en el inicio y el final de los cantes. Cuantifica una tradición flamenca que distingue entre tercios o cantes ascendentes o descendentes, pero añadiendo una estimación de la magnitud del ascenso o descenso. En nuestro estudio, tanto el grupo de mineras como el de no mineras son cantes descendentes, pero la pendiente es mucho más acusada en el grupo de cartageneras, murcianas, levanticas y tarantas.

El grado de suavidad o melodiosidad, calculado a partir de los trabajos de Euler (1739) y Leman (1995) está a caballo entre la psicología cognitiva y la musicología. Una música es tanto más melodiosa cuanto que las operaciones que hay que realizar para recordarla son más sencillas, según algunos principios gestálticos. Las relaciones de las notas con el centro tonal, o el ajuste al círculo armónico de quintas facilitan la comprensión y el recuerdo de cada pieza.

En nuestro caso, el grupo de mineras tiene significativamente mayor melodiosidad que el de las no mineras.

Igualmente interesante es un examen de aquellas variables numéricas que han resultado irrelevantes en la distinción entre estilos.

Entre los Pitch Class, los cromatismos aparecen en muy pequeña proporción y siempre sin diferencias significativas entre los grupos que se han definido. La única excepción respecto a la significación sucede en la clase de pitch de F#, con más presencia en el grupo de no mineras aunque con magnitudes más bajas que las clases diatónicas. Esta importancia relativa del Fa# hace sospechar que se trata de una peculiaridad de los cantes levantinos, que visitan los grados V< / VI>, pero no parece que pueda decirse también de otros estilos de cante. Hay que destacar la escasísima presencia de la tercera mayor (1%) frente a un contingente veinte veces superior de terceras menores, contra lo esperable si la escala flamenca fuera, como se ha dicho, la frigia mayorizada (Fernández, 2004). Este fenómeno es tanto más destacable cuanto que los cantes en estudio son formas elaboradas de fandangos, y los fandangos se caracterizan por una bimodalidad en que la tercera mayor es característica. Aunque la generalización de lo que deducimos debe ser validada con otras muestras, es evidente que la escala diatónica está reforzada, que estos cantes flamencos se construyen sobre ella y que lo afirmado es independiente de los problemas que suscitan las armonías en los acompañamientos de guitarra.

Tampoco han resultado relevantes las variables referidas a tipos de intervalos. No se marcan diferencias en caso de notas seguidas en unísono, ni en progresión por grados conjuntos o disjuntos, tanto positiva como negativa. No podemos decir, desde nuestros resultados, que esto sea extrapolable al estudio de otros cantes en que estas variables

expliquen bien las diferencias. Solo cabe exponer nuestro hallazgo y esperar que futuros trabajos dilucidan la utilidad del estudio de los tipos de intervalos.

Otras tres variables, relacionadas entre sí, no aparecen con peso suficiente en la clasificación de los cantes de nuestra muestra. La duración de la pieza, el número absoluto de notas que la componen y la densidad de notas por segundo parecían, en principio, con interés para distinguir entre cantes recortados y cantes dilatados. La distinción de que hablamos es pertinente en nuestro caso puesto que, por ejemplo, la flamencología atribuye a las tarantas ser un cante expandido y dilatado, frente a la estructura recortada de los tarantos. Los resultados no han confirmado las expectativas. Tampoco en este caso podemos decir si el hallazgo es extrapolable al estudio de otros cantes.

Finalmente, los estudios de originalidad y de complejidad melódica, rítmica o total tampoco arrojan luz en nuestro análisis ni facilita las tareas de clasificación. Las razones pueden ser diversas: puede, en primer lugar, que estas variables no sean en verdad importantes, a pesar del interés que le ha prestado la literatura científica (Eerola y North, 2000; Simonton, 1984, 1994). En segundo lugar, puede que siendo acertado el concepto y su aplicación a los estudios musicológicos, los algoritmos de cálculo deban ser depurados, sobre todo para ajustarlos a las peculiaridades de los contornos melódicos flamencos, con profusión de melismas y ritmos idiosincráticos. Y, en último lugar, porque todos los cálculos implican la comparación con bases de datos de música folclórica y popular centroeuropea y con una colección de más de 15.000 motivos clásicos, y puede que ese referente no sea el adecuado para confrontarse con la música flamenca. Disponer de una amplia base de datos de transcripciones flamencas anotadas y con formato compatible con el de las bases usadas en la literatura científica internacional parece esencial para el progreso de la investigación.

Retomando nuestro discurso principal, las conclusiones derivadas del contraste de medias entre el grupo de mineras y no mineras son:

- 1) Ambos grupos son diferentes. Hay diferencias significativas en trece de las variables examinadas, lo que avala sostener la afirmación anterior. Naturalmente, las diferencias no son en todas las variables, porque no estamos comparando las mineras con arias de ópera, sino con cantes flamencos afines, gestados en la misma zona geográfica y en la misma época, lo que implica una posible dependencia de fuentes comunes, y un sentir también común. Pero las diferencias existen y son suficientes para rechazar la hipótesis nula.
- 2) Hemos identificado un conjunto de variables que son sensibles a esas diferencias. Son variables a tener muy en cuenta al replicar estos estudios.
- 3) Con los datos que disponemos, no se puede generalizar la conclusión sobre variables relevantes en el estudio de otros palos y músicas flamencas. Pero tampoco hay razones para creer que la generalización de estas variables sea inviable o inadecuada. Es este un tema que queda abierto a la investigación posterior.

3.2.2.5. Análisis de variables nominales en el sistema mineras-tarantos-tarantas.

Algunas de las variables consideradas son nominales, como es el caso de las notas musicales claves en la estructura del cante, que se codifican con una letra mayúscula según el convenio anglosajón. El tratamiento de estas variables nominales no puede seguir la misma estrategia que en el caso de las numéricas. Pero ello no nos obliga a renunciar a los correspondientes estadísticos, ni a renunciar a una simplificación de estas variables de modo que se definan dimensiones numéricas útiles para la realización de cálculos posteriores.

Las variables nominales que consideraremos son: MedNota, ModaNota, PClass_1, PClass_3, PClass2_1, PClass2_T, NotaMenor y NotaMayor.

La hipótesis nula es que no hay diferencias significativas entre el grupo de cantes 1 (constituido por mineras, tarantos, tarantas que son en realidad mineras y mineras) y el grupo 2 (formado por el resto de los cantes de la muestra). La hipótesis se contrasta mediante el estadístico ji cuadrado, y se matiza la información con el cálculo de la ji cuadrado de la razón de verosimilitud, coeficiente de contingencia, lambdas simétricas y tau de Kruskal y Goodman. Cuando es necesario, se aplica la corrección de Yates. Se procesan 158 casos. No hay datos perdidos. Los cálculos se han hecho con SPSS 22. El desarrollo completo de los cálculos está en anexos.

La primera de las variables estudiadas, la nota mediana de la distribución (MedNota), arroja diferencias significativas entre ambos grupos. Según este primer análisis, hay que rechazar la hipótesis nula y admitir que el grupo de las mineras-tarantos es diferente al de cartageneras, levanticas, murcianas y algunas tarantas.

Mediana - Pruebas de chi-cuadrado

	Valor	gl	Sig. asintótica (2 caras)
Chi-cuadrado de Pearson	22,982 ^a	7	,002
Razón de verosimilitud	32,378	7	,000
N de casos válidos	158		

Se observa que las diferencias se deben sobre todo a la presencia asimétrica de las notas E (Mi, IV grado en tonalidad de Si tonal, pero V> en el modo de Si frigio) y F# (Fa sostenido, grados V< / VI>), más numerosas en el grupo 2 de no-mineras.

Mediana - Tabla cruzada

Recuento

		Estilo		Total
		1	2	
MedNota	C4#	1 _a	0 _a	1
	D4	7 _a	7 _a	14
	D4#	0 _a	3 _a	3
	E4	37 _a	54 _b	91
	F3#	0 _a	3 _a	3
	F4	5 _a	15 _a	20
	F4#	0 _a	20 _b	20
	G4	0 _a	6 _a	6
Total		50	108	158

Este resultado viene a confirmar lo que ya sabíamos por el análisis de variables numéricas: E4 (V>) es la clase mediana más numerosa en ambos grupos, coincidiendo con la

media y la moda encontrada en descriptivos, pero con mucha mayor importancia relativa en el grupo 1 de mineras. Por el contrario, F4# es característica exclusiva del grupo 2.

El coeficiente de contingencia confirma la independencia de los grupos.

Medidas simétricas^c

	Valor	Aprox. Sig.
Nominal por Nominal Coeficiente de contingencia	,356	,002
N de casos válidos	158	

El contraste de la moda confirma lo encontrado en la mediana.

Moda - Pruebas de chi-cuadrado

	Valor	gl	Sig. asintótica (2 caras)
Chi-cuadrado de Pearson	21,389 ^a	9	,011
Razón de verosimilitud	28,919	9	,001
N de casos válidos	158		

Como en el caso de la mediana, es decisiva la mayor presencia relativa de la moda E4 en el grupo 1 de mineras para poder rechazar la hipótesis nula. Con un peso que no se encontraba en el contraste de medias y medianas, la abundancia de modas en G (Sol, VI grado) en el grupo 2 de no mineras contribuye igualmente a rechazar que ambos grupos pertenezcan a la misma población de cantes.

Moda - Tabla cruzada

Recuento

		Estilo		Total
		1	2	
ModaNota	A4	0 _a	6 _a	6
	B4	0 _a	1 _a	1
	C4	0 _a	1 _a	1
	C4#	1 _a	1 _a	2
	D4	22 _a	34 _a	56
	E3	0 _a	2 _a	2
	E4	26 _a	34 _b	60
	F3#	0 _a	1 _a	1
	F4#	0 _a	4 _a	4
	G4	1 _a	24 _b	25
Total		50	108	158

Al estudiar qué clase de pitch es la más frecuente, encontramos que de nuevo E4 es la más numerosa en ambos grupos. El dato es coherente con todos los anteriores y no merece mayor comentario. Pero sí hay que decir que en este caso se rechaza la hipótesis nula no por la desigual distribución de esta Pitch Class, sino porque la clase de D (Re, III grado) es mucho más numerosa en el grupo 1 de mineras. Hay una asimetría también de la moda F4# en favor del grupo 2, como ocurría con la mediana, pero en este caso no llega a ser significativa.

Pitch Class 1 - Tabla cruzada

Recuento

		Estilo		Total
		1	2	
PClass_1	A	1 _a	4 _a	5
	B	3 _a	19 _a	22
	C	1 _a	4 _a	5
	C#	1 _a	0 _a	1
	D	18 _a	11 _b	29
	E	22 _a	41 _a	63
	F	0 _a	1 _a	1
	F#	0 _a	6 _a	6
	G	4 _a	22 _a	26
Total		50	108	158

Como hemos dicho, las diferencias entre los grupos 1 y 2 son significativas para la variable Pitch Class 1.

Pitch Class 1 - Pruebas de chi-cuadrado

	Valor	gl	Sig. asintótica (2 caras)
Chi-cuadrado de Pearson	25,226 ^a	8	,001
Razón de verosimilitud	27,367	8	,001
N de casos válidos	158		

En cambio, si consideramos la variable PClass 3, no encontraremos diferencias significativas y no podremos rechazar la hipótesis nula. Recordemos que esta variable toma el valor de las tres primeras clases de pitch en cada cante.

Pitch Class 3 - Pruebas de chi-cuadrado

	Valor	gl	Sig. asintótica (2 caras)
Chi-cuadrado de Pearson	75,139 ^a	68	,258
Razón de verosimilitud	94,581	68	,018
N de casos válidos	158		

Con todo, el resultado no es claro cuando se observa la razón de verosimilitud y los valores de lambda y tau. Pero lo cierto es que hay una gran dispersión en los datos, que hace difícil marcar tendencias netas en los grupos y entre los grupos. La distribución más frecuente de las principales clases de pitch es EDF (IV-III-V), con una presencia relativa en el grupo 1 de mineras que es doble de la hallada en el grupo 2.

Pitch Class 3 - Medidas direccionales

			Aprox. S ^b	Aprox. Sig.
Nominal por Nominal	Lambda	Simétrico	2,326	,020
		PClass_3 dependiente	. ^c	. ^c
		Estilo dependiente	2,326	,020
Tau Goodman y Kruskal		PClass_3 dependiente		,000 ^d
		Estilo dependiente		,271 ^d

Lo mismo y por las mismas razones cabe decir de la variable Pitch Class de segundo orden más frecuente. Hay una enorme variabilidad en los datos que impiden ver con claridad la relación entre los grupos.

Pitch Class 2_1 - Pruebas de chi-cuadrado

	Valor	gl	Sig. asintótica (2 caras)
Chi-cuadrado de Pearson	38,856 ^a	29	,104
Razón de verosimilitud	47,595	29	,016
N de casos válidos	158		

La variabilidad que señalamos aumenta aún más en el caso de la variable PClass2_T que recoge las tres primeras clases de pitch de segundo orden en cada uno de los 158 cantes de la muestra. Las diferencias entre grupos no son significativas en todos los estadísticos. Sin embargo, estimamos que deben mantenerse estas variables para estudios posteriores, en aquellas situaciones en que los análisis de distancia entre cantes no discriminen lo suficiente y se obtengan distancias igual a cero. La incorporación de estas variables va a permitir aumentar la sensibilidad de los cálculos de distancia, y precisamente con una perspectiva de fuerte contenido musicológico.

PClass2_T - Pruebas de chi-cuadrado

	Valor	gl	Sig. asintótica (2 caras)
Chi-cuadrado de Pearson	153,377 ^a	143	,262
Razón de verosimilitud	191,692	143	,004
N de casos válidos	158		

Abordemos, por último, el análisis de las variables Nota Menor y Nota Mayor de la pieza. Como quedó dicho en su lugar, el término ‘menor’ debe interpretarse como más grave, y ‘mayor’ como más aguda. Los resultados encontrados son muy razonables. No hay

diferencias significativas entre los grupos 1 (mineras) y 2 (no mineras) en el caso de la nota menor, y sí las hay en el caso del mayor agudo.

Nota Menor - Pruebas de chi-cuadrado

	Valor	gl	Sig. asintótica (2 caras)
Chi-cuadrado de Pearson	7,367 ^a	7	,392
Razón de verosimilitud	9,186	7	,240
N de casos válidos	158		

Nota Mayor - Pruebas de chi-cuadrado

	Valor	gl	Sig. asintótica (2 caras)
Chi-cuadrado de Pearson	27,239 ^a	10	,002
Razón de verosimilitud	29,396	10	,001
N de casos válidos	158		

Decimos que los resultados son razonables, porque la nota menor en la mayoría de los cantantes es la nota de caída del último tercio. Hay muy pocos ejemplares que bajen de esta nota final, con lo que son estadísticamente insignificantes las diferencias que se puedan encontrar entre los grupos. En cambio, el agudo que se alcanza sí depende mucho de la modalidad de cante, define estilos y marca diferencias. El agudo sí tiene un gran valor musicológico en nuestro campo de estudio.

Nota Mayor - Tabla cruzada

Recuento

		Estilo		Total
		1	2	
NotaMayor	A4	15 _a	23 _a	38
	A4#	1 _a	2 _a	3
	B4	10 _a	22 _a	32
	C4	0 _a	3 _a	3
	C5	9 _a	43 _b	52
	D5	1 _a	8 _a	9
	E5	1 _a	0 _a	1
	F4#	2 _a	0 _b	2
	F5#	0 _a	2 _a	2
	G4	10 _a	5 _b	15
	G4#	1 _a	0 _a	1
Total		50	108	158

Según se desprende de la tabla anterior, el grupo 2 de no mineras alcanza notas más agudas. Hasta el F5#, con casi la mitad de los registros llegando al C5 (Do5). Por el contrario, el grupo 1 de mineras se mueve en agudos máximos de G4-A4 (Sol4-La4), llegando en más contadas ocasiones al C5. Las diferencias significativas vienen determinadas por el mencionado Do5, característico del grupo 2 de no mineras y, sobre todo, G4 propio del grupo 1 (mineras).

3.2.2.6. Análisis del sistema mineras-tarantos-tarantas.

Una vez que se ha comprobado que hay diferencias significativas entre el sistema de mineras-tarantos-y tarantas asimiladas y el resto de cantes, procede hacer un análisis más fino centrado en el complejo de las mineras y su relativo de tarantas. El estudio de las tarantas tiene ahora gran interés, puesto que algunas de ellas parecen ser, en realidad, mineras encubiertas, que han recibido en la tradición o en la opinión de expertos el nombre de tarantas pero cuyo perfil y estructura melódica coincide con el de las mineras. En otros casos, la taranta, sin perder la condición de tal, tiene algunos elementos de minera, por lo que a los cantes de este grupo los hemos denominado como 'medias mineras'. Y, finalmente, queda un grupo de tarantas en que no cabe confusión sobre su naturaleza ni sobre su independencia del sistema de mineras.

La muestra, como se desprende de lo dicho, se ve reducida a 119 cantes, suma del grupo de mineras, tarantos y tarantas. El análisis sigue en todo la misma lógica de los anteriores, pero se realiza en dos etapas: con un factor de tres clases (mineras-tarantos-tarantas que son mineras; medias mineras; resto de tarantas) y con un factor de cuatro clases (mineras-tarantos; tarantas que son mineras; medias mineras; resto de tarantas). En el primer caso se pretende contrastar las mineras (y las tarantas consideradas como tal) con las medias mineras y resto de tarantas. En el segundo caso, se mantiene lo anterior pero evaluando además si existen diferencias entre las mineras-tarantos y las tarantas consideradas como mineras.

En los cálculos y gráficos, usaremos la denominación abreviada MI-TO para el grupo de mineras y tarantos, Ta=Mi para las tarantas consideradas como mineras, meMi para las tarantas llamadas medias mineras, y TA para el resto de tarantas no incluidas en alguno de los anteriores grupos.

En las dos etapas señaladas, se realiza un análisis de varianza de una vía. Entran en el análisis todas las variables cuantitativas. Se hace, como en otros análisis precedentes, el test de Levene para comprobar la homogeneidad de varianzas, y se efectúa las pruebas *post hoc* de Scheffe y T2 de Tamhane.

El conjunto completo de cálculos se puede consultar en anexo. Al repetirse aquí procesos anteriormente descritos, haremos una exposición menos extensa, ceñida a los resultados más significativos. En pro de la economía en la exposición, trataremos en simultáneo los resultados del ANOVA con factor de tres y de cuatro clases.

Una primera observación de los cálculos es que existe una gran coincidencia entre los análisis con factores de tres y cuatro clases. Las variables que arrojan resultados significativos vienen a ser casi idénticas en ambos casos, siendo la información más rica la obtenida de los exámenes *post hoc*. De acuerdo con el deseo de economía en la exposición, recurriremos en esta etapa de nuestra memoria de investigación a la exposición gráfica de los principales resultados, quedando en anexo disponibles para su consulta las tablas detalladas con los estadísticos correspondientes.

Pasamos a describir el análisis de cada variable.

En la media de pitch encontramos diferencias significativas, tanto en el factor de tres como en el de cuatro clases. La significación del estadístico viene determinada por la diferencia entre las medias del grupo de mineras frente al de tarantas. Y ni el grupo de tarantas consideradas mineras ni las medias mineras tienen diferencias significativas ni entre sí ni con mineras y tarantas.

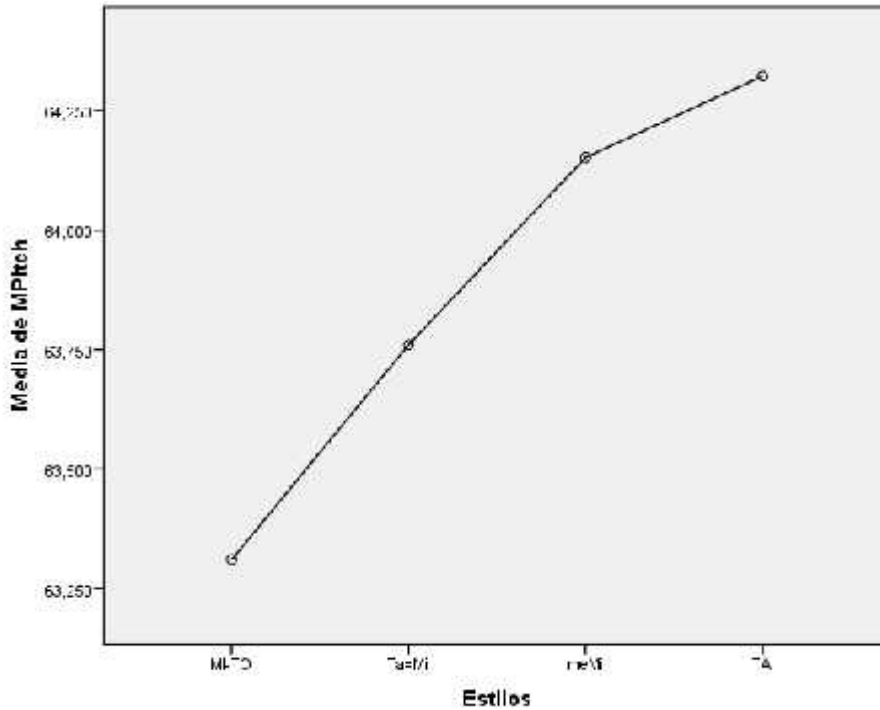
ANOVA – Factor de tres clases

		Suma de cuadrados	gl	Media cuadrática	F	Sig.
MPitch	Entre grupos	18,939	2	9,470	11,972	,000
	Dentro de grupos	91,751	116	,791		
	Total	110,690	118			
SigmaPitch	Entre grupos	6,122	2	3,061	12,890	,000
	Dentro de grupos	27,548	116	,237		
	Total	33,671	118			
PClass_C	Entre grupos	274,375	2	137,188	7,059	,001
	Dentro de grupos	2254,450	116	19,435		
	Total	2528,826	118			
PClass_D	Entre grupos	419,276	2	209,638	7,190	,001
	Dentro de grupos	3382,090	116	29,156		
	Total	3801,366	118			
PClass_E	Entre grupos	428,185	2	214,093	3,767	,026
	Dentro de grupos	6592,975	116	56,836		
	Total	7021,160	118			
PClass_G	Entre grupos	1059,838	2	529,919	9,200	,000
	Dentro de grupos	6681,257	116	57,597		
	Total	7741,095	118			
PClass_A	Entre grupos	273,312	2	136,656	3,881	,023
	Dentro de grupos	4084,627	116	35,212		
	Total	4357,939	118			
Ambito	Entre grupos	100,038	2	50,019	7,759	,001
	Dentro de grupos	747,811	116	6,447		
	Total	847,849	118			
Pendiente	Entre grupos	168,060	2	84,030	12,881	,000
	Dentro de grupos	756,717	116	6,523		
	Total	924,777	118			
ComplexMelo	Entre grupos	,282	2	,141	3,408	,036
	Dentro de grupos	4,796	116	,041		
	Total	5,078	118			
ComplexTt	Entre grupos	,497	2	,248	5,402	,006
	Dentro de grupos	5,335	116	,046		
	Total	5,832	118			
Densidad	Entre grupos	1,743	2	,871	3,507	,033
	Dentro de grupos	28,827	116	,249		
	Total	30,570	118			

Pitch

Estilos	N	Subconjunto para alfa = 0.05		
		1	2	
Scheffe ^{a,b}	MI-TO	26	63,31035	
	Ta=Mi	13	63,75988	63,75988
	meMi	8	64,15238	64,15238
	TA	72		64,32243
	Sig.		,074	,369

Elegimos exponer (por aportar más información) el análisis con factor de cuatro clases que, insistimos, es del todo equivalente al resultado con tres. Tanto en la tabla adjunta como en el gráfico de medias, se aprecia que los cuatro grupos considerados mantienen una relación que va a persistir en análisis posteriores y plantea una interesante cuestión: las tarantas consideradas mineras tras el análisis melódico no son tales desde la perspectiva de las variables musicológicas, sino medias mineras en el sentido que le hemos dado al término en esta investigación. Pero tampoco se identifican siempre con las que habíamos denominado 'medias mineras'. Se sitúen donde se sitúen las diferencias estadísticas, parece existir un continuo MI-TO --- Ta=Mi ---- meMi --- TA en que las categorías centrales se mueven hacia las extremas, dependiendo de la variable en estudio.

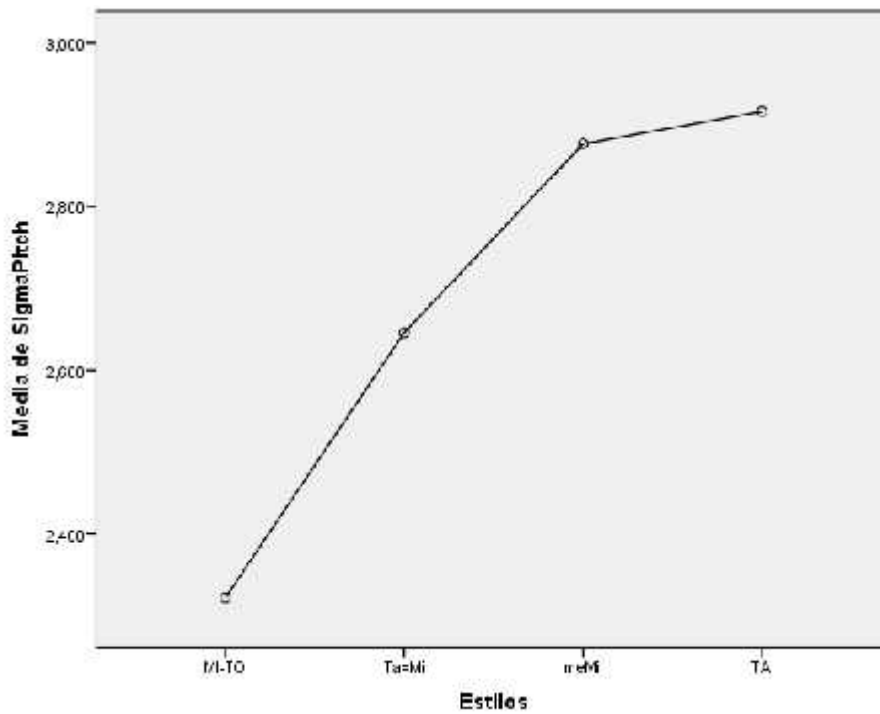


El gráfico de las medias grupales de la variable MPitch ilustra perfectamente lo que hemos expuesto. En este caso, las diferencias significativas, como queda dicho, está entre MI-TO y TA, mientras las dos categorías centrales no mantienen diferencias significativas con ninguna de las extremas. Así, las mineras consideradas como tarantas y las medias mineras podrían en este caso asimilarse a cualquiera de los dos grupos externos.

Muy parecido es el comportamiento de las medias en la variable sigma de pitch, con diferencias igualmente significativas. El gráfico de medias ilustra las relaciones *post hoc* en que, de nuevo, las diferencias significativas están entre mineras y tarantas.

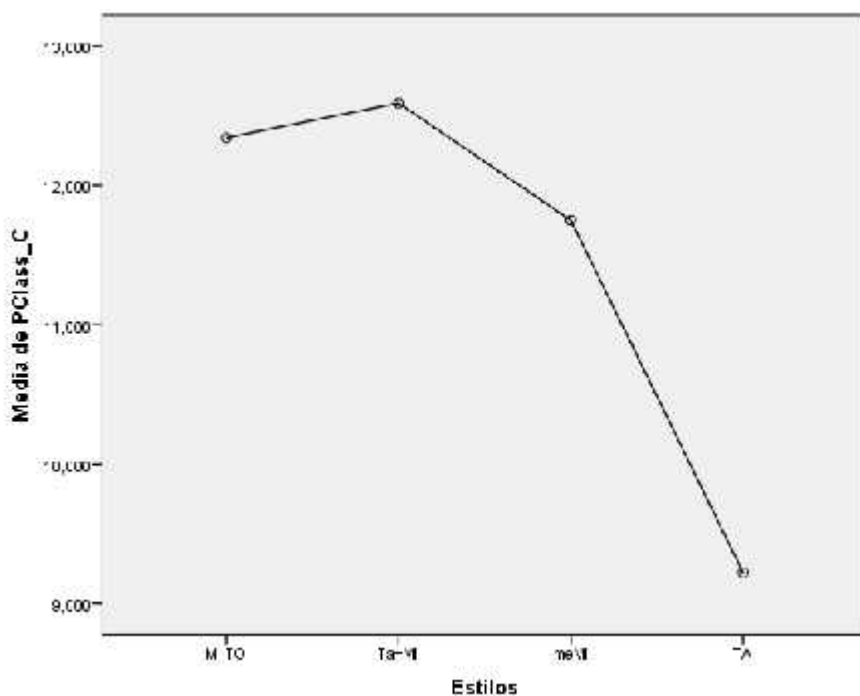
SigmaPitch

Estilos	N	Subconjunto para alfa = 0.05		
		1	2	
Scheffe ^{a,b}	MI-TO	26	2,32141	
	Ta=Mi	13	2,64582	2,64582
	meMi	8		2,87690
	TA	72		2,91627
Sig.			,316	,481

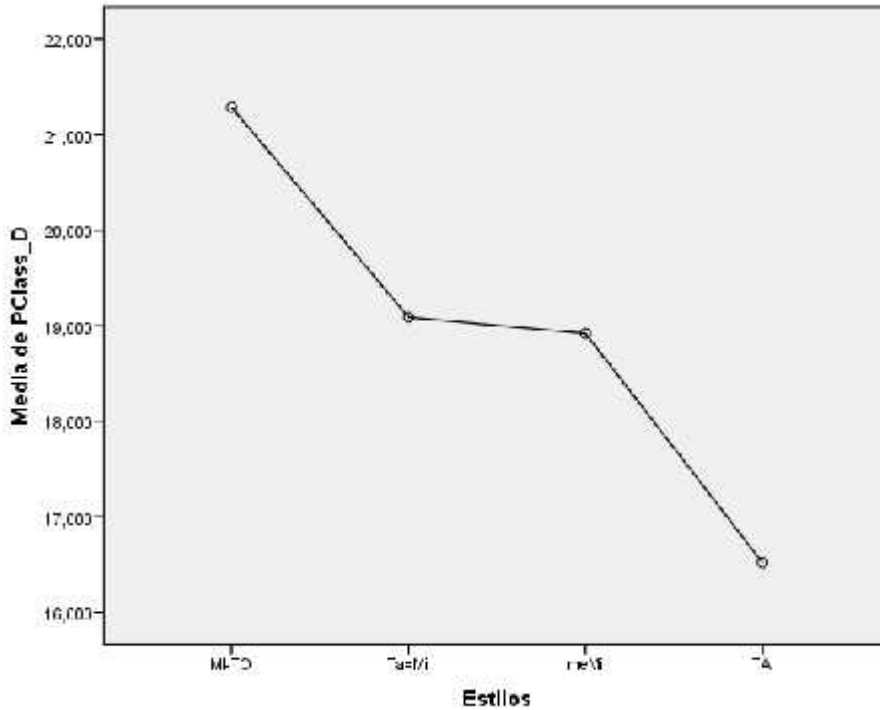


En este caso, las mineras consideradas como tarantas (Ta=Mi) podrían asimilarse al grupo de mineras (MI-TO), pero no así las medias mineras (meMi) que prácticamente se identifican con el resto de tarantas (TA).

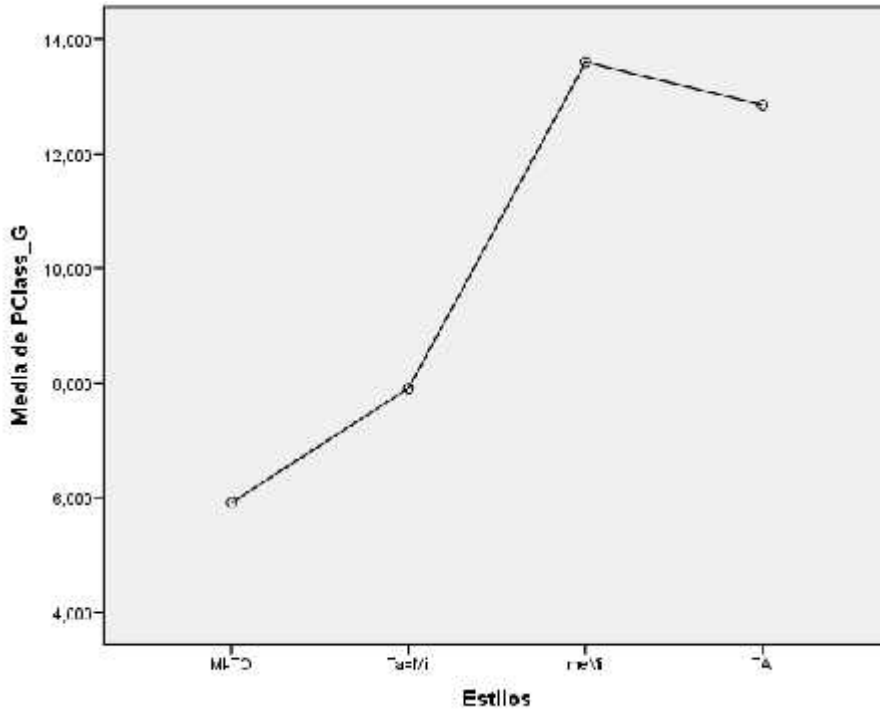
Una situación similar se da en el análisis de clases de pitch para la nota Do (C). Las diferencias son significativas para factor de tres y cuatro clases. Se aprecia cómo las mineras consideradas tarantas están muy próximas a las mineras y que el valor intermedio de las medias mineras se aproxima ahora algo más a las mineras que a las tarantas.



Con diferencias de nuevo significativas, en la clase de pitch de Re se mantiene el hallazgo. Este caso tiene el interés de que $Ta=Mi$ y $meMi$ coinciden casi por completo y son equidistantes de mineras y tarantas



Las diferencias de las medias de las clases de Mi y Sol son igualmente significativas, tanto si consideramos un factor de tres como de cuatro clases. Con tres clases, las medias mineras mantienen una posición diferenciada, pero formando clúster con las tarantas. Pero si revisamos el grafo de la clase de pitch de Sol con un factor de cuatro clases, se aprecia el mismo fenómeno que venimos señalando, con un nuevo matiz. Las mineras denominadas como tarantas (Ta=Mi) no se identifican con las mineras-tarantos (MI=TO) pero están muy próximas (sig. 0,897) y forman con ellas un mismo clúster. Por su parte, las medias mineras son tarantas a todos los efectos (sig. 0,995). El resultado final es la separación de los objetos analizados en dos clústeres para la variable PClass_G, donde se puede rastrear bien el comportamiento de los cantes intermedios (Ta=Mi y meMi).

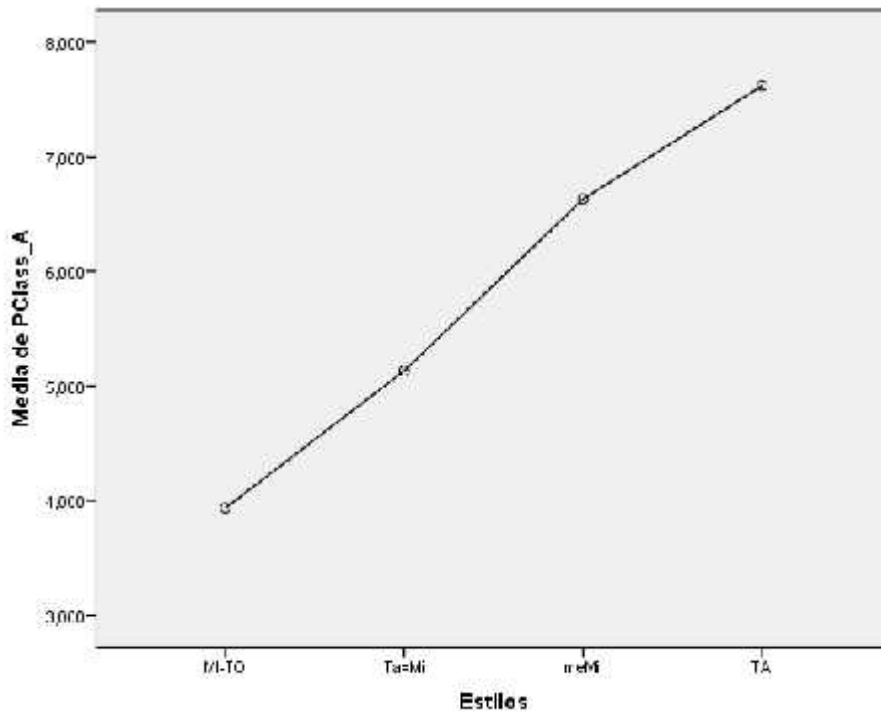


También es interesante examinar el gráfico de la variable clase de pitch para la nota La. En el análisis en que el factor tiene tres clases, las diferencias son significativas, mostrando las pruebas *post hoc* que ello se debe a la diferencia de medias entre mineras (MI-TO) y tarantas (TA). Las medias mineras se sitúan en una posición intermedia, equidistante de las anteriores, haciendo honor a su nombre. Cuando hacemos el ANOVA con un factor de cuatro clases, en cambio, las diferencias ya no son significativas. Exponemos el gráfico de este último caso, en que se comprueba cómo incluso cuando las diferencias no son significativas (en Scheffe, la probabilidad asociada menor es 0,068) se mantienen las distancias relativas entre los bloques de cantes, en un sistema ordenado:

MI-TO – Ta=Mi -- meMi – TA.

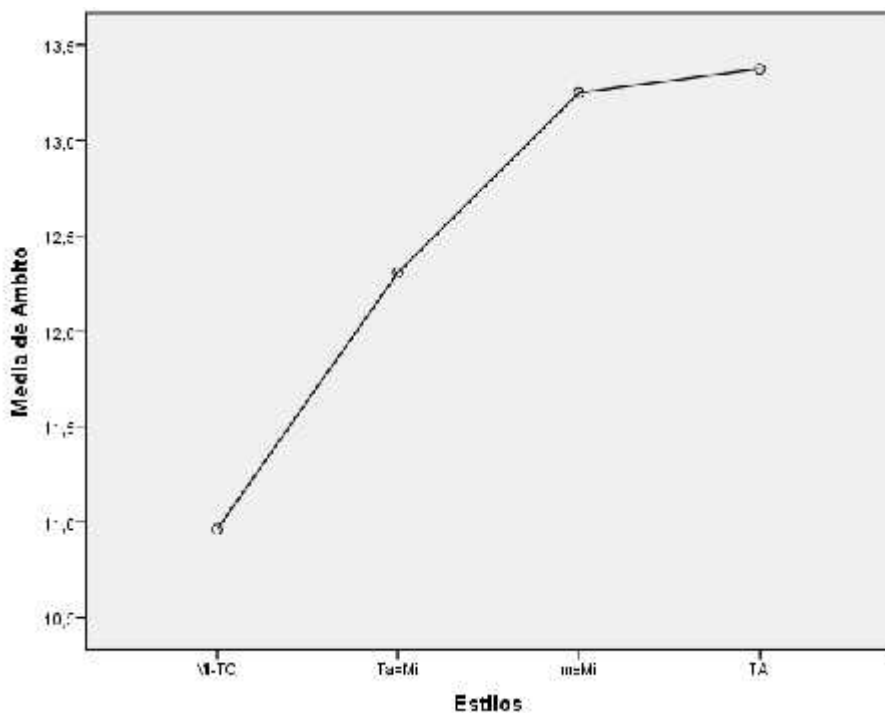
PClass_A

Estilos	N	Subconjunto para alfa = 0.05	
		1	
Scheffe ^{a,b}	MI-TO	26	3,93450
	Ta=Mi	13	5,13198
	meMi	8	6,63101
	TA	72	7,61937
	Sig.		,393



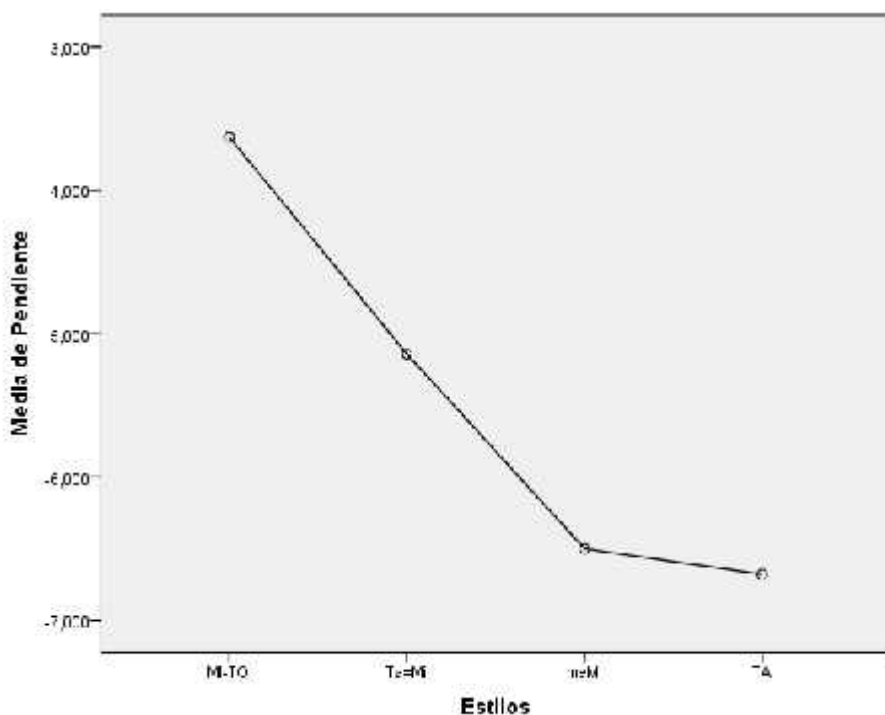
Como en análisis anteriores, las diferencias significativas en las clases de pitch se encuentran sobre todo en la escala diatónica. E igual que en esos análisis, la variable Ámbito también presenta diferencias significativas tanto si comparamos tres o cuatro puntuaciones

medias. En el gráfico del ANOVA con factor de cuatro clases, se observa la posición intermedia de las mineras etiquetadas como tarantas y la casi identidad entre medias mineras y tarantas, resultando una situación de tres clústeres de hecho que confirman las semejanzas intergrupos del mismo análisis para un factor de tres clases.



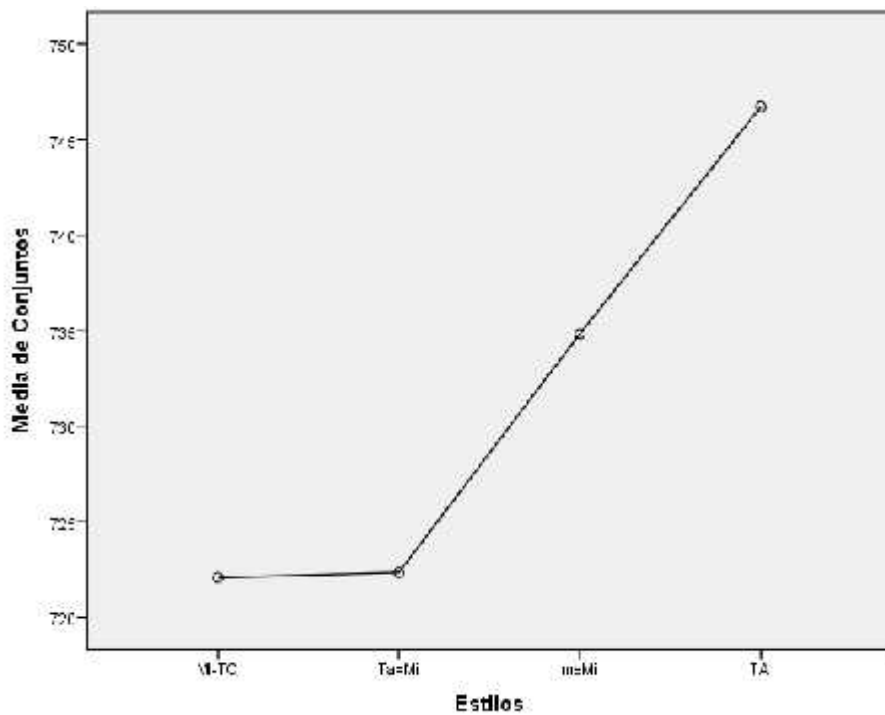
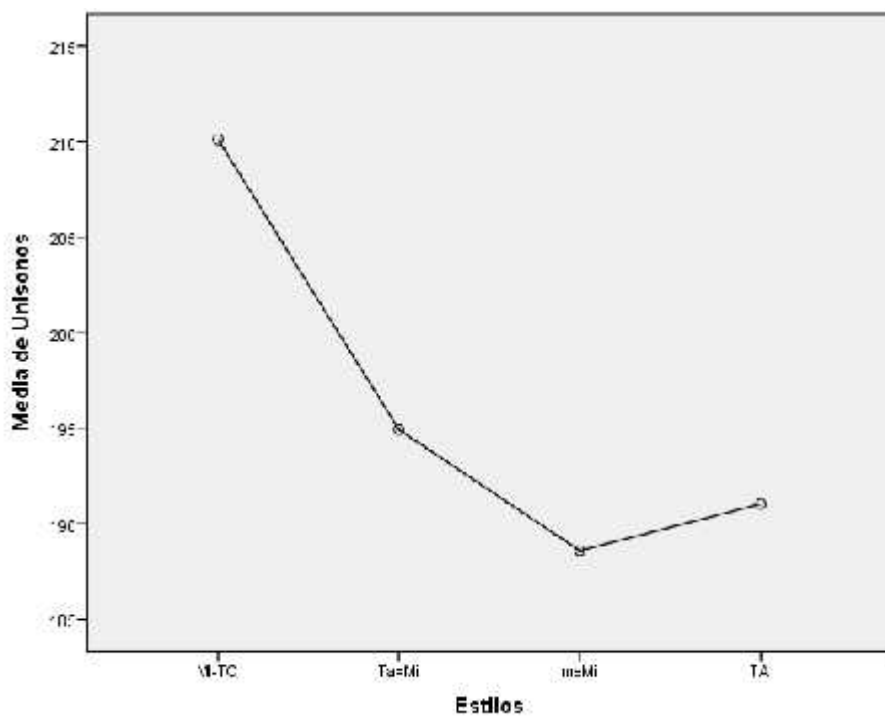
Similares son los resultados de la variable Pendiente, también significativa para comparaciones de tres y cuatro medias. La mayor pendiente se da en el grupo de tarantas, en que se integran las medias mineras. La pendiente es una medida indirecta de juegos vocales con los agudos y contornos melódicos expandidos en altura, por lo que los resultados hallados confirman la opinión tradicional de la flamencología sobre la mayor sobriedad de mineras y tarantos frente a la riqueza ornamental de las tarantas. Pero el grupo de mineras denominadas como tarantas no se comportan aquí como tales mineras, y mantienen de nuevo una posición casi equidistante entre mineras y tarantas, con lo que los resultados matizan en profundidad

a los que hemos obtenido en los análisis melódicos y abren nuevas líneas de investigación: las mineras o tarantas clasificadas como Ta=Mi parecen ser en realidad las medias mineras, mientras que las que hemos clasificado como medias mineras tienen mucho más de tarantas que de minera, si atendemos solo a lo que nos dicen las variables musicológicas que se han considerado. Más que una contradicción, nos parece que se trata de información complementaria, que descubre aspectos nuevos, hace más sutil el análisis y matiza el concepto de media minera propuesto en capítulos precedentes. Más adelante se discute de nuevo esta idea.



Sobre el papel de los grupos intermedios de cantes (mineras denominadas como tarantas y medias mineras) ofrecemos dos gráficos más que ponen de manifiesto la flexibilidad con que se relacionan esos cantes con los referentes principales, mineras y tarantas. Curiosamente, los gráficos describen las diferencias de medias en dos variables relativas a la

misma cuestión: la cantidad de intervalos unísonos y por grados conjuntos que hay en cada cante.



En la variable Unísonos, los cantes intermedios se asimilan a las tarantas, confirmando su denominación tradicional, mientras que en Conjuntos el desplazamiento es hacia las mineras, con práctica identidad entre el sistema de mineras-tarantos y el de tarantas denominadas como mineras y ocupación de la zona intermedia por las medias mineras. Merece la pena insistir en que algunos de los análisis computacionales, como en el presente caso, verifican los hallazgos que obteníamos en el análisis cualitativo de contornos en el sentido de existir un grupo de tarantas que en realidad pueden considerarse como mineras y que existen además tarantas que sin dejar de serlo participan de muchas de las cualidades de las mineras-tarantos. La posición que ocupan en el gráfico hace bueno el nombre de medias mineras con que las hemos designado. Pero esto no obsta a que la cuestión quede abierta y pueda encontrarse en el futuro criterios mejores de clasificación, aplicable no solo a los cantes de las minas, sino a los universos de granaínas-malagueñas, soleares-bulerías (con los temas apasionantes de soleares por bulería y bulerías por soleá) o fandangos, por poner solo algunos casos.

La flexibilidad a que aludimos se observa también en algunos de los gráficos ya expuestos. Véase en especial a los de clases de pitch de las notas Do, Re y Sol (PClass_C, PClass_D y PClass_G) con comportamientos muy distintos de los cantes intermedios y con la misma circunstancia de tratarse de variables referidas a un mismo ámbito musicológico.

3.2.2.7. Conclusiones del análisis de variables.

1. Mineras y tarantos no tienen nunca diferencias significativas entre ellos. En la mayoría de casos es obvio la casi identidad entre estos cantes. Son, por tanto, un mismo tipo de cante.
2. En el resto de modalidades de cantes estudiadas, se encuentran siempre diferencias significativas entre ellos, para algunas variables. Aunque se trate de cantes relacionados, son desde luego entidades distintas.
3. Entre todas las evaluadas, las variables numéricas más interesantes en los análisis han sido:
 - Media de Pitch
 - Sigma de Pitch
 - Pitch Class
 - Ámbito
 - Pendiente
 - Suavidad
4. El hallazgo de las variables anteriores facilita el diseño de futuros estudios. Tras el precedente de esta investigación, parece aceptable limitar las medidas computacionales a aquellas variables que recogen la información más relevante y con más capacidad de discriminación.
5. Con los datos que disponemos, no se puede generalizar la conclusión sobre variables relevantes al estudio de otros palos y músicas flamencas. Pero no hay razones para pensar que la generalización de estas variables sea inadecuada. Es este un tema que queda abierto a la investigación posterior.

6. En el universo de tarantas y mineras pueden identificarse cuatro clases de cantes, que se dan ordenados, de modo que la mayor distancia ocurre entre a) y d), y los cantes intermedios se ordenan de modo que b) está más cerca de a) que de c).
 - a) Mineras-tarantos (MI-TO)
 - b) Tarantas que son en realidad mineras (Ta=Mi)
 - c) Medias mineras (meMi)
 - d) Tarantas (TA)
7. Las diferencias significativas se dan sobre todo entre las modalidades extremas de cante, a) y d).
8. Manteniendo siempre el orden señalado, los cantes intermedios pueden desplazarse uno o ambos hacia cualquiera de los extremos, o mantenerse uno o ambos en la equidistancia.
9. Los cantes intermedios b) y c) parecen encarnar el concepto de medias mineras que se ha propuesto en capítulos precedentes, y no solo los cantes del tipo c). Depende de la variable en estudio, b), c) o ambos cumplen el papel de cante intermedio, con elementos tanto de tarantas como de mineras. Más que una contradicción entre el análisis de contornos y el de variables, entre uno más cualitativo y otro más computacional, nos parece que existe aquí una riqueza en información complementaria, un lujo de matices que nos obliga a no dar por cerrado este tema y en proponernos hacerlo objeto de futuros trabajos.
10. Algunos de los cálculos computacionales realizados han consistido en la comparación de un determinado cante minero con los contenidos de una amplísima base de datos de música folclórica centroeuropea o clásica. Se nos ha planteado la

necesidad de contar con una base de datos de transcripciones flamencas anotadas y con formato compatible con el de las bases usadas en la literatura científica internacional, para respaldar de un modo más adecuado algunas determinaciones sobre la música flamenca. Parece que esta puede ser otra de las futuras líneas de investigación que se abren con nuestro trabajo.

3.3. Conclusiones finales y trabajos futuros

Conclusiones derivadas de aspectos históricos

1. La circularidad cíclica de las migraciones mineras nos lleva a considerar las tarantas como “estilos de ida y vuelta”. La condición itinerante de estos cantes nos impide encontrar la verdadera y primigenia pertenencia zonal (y a menudo personal) de cada subestilo minero. No es posible establecer de manera taxativa a qué lugar ‘pertenecen’ los rasgos musicológicos definitorios de cada cante y tendremos que contentarnos con hablar de “uso compartido” entre tres o más provincias en la mayoría de los rasgos musicológicos propuestos en la literatura flamenca como definitorios de cada zona.
2. El estudio del contexto histórico en el que surgieron y se desarrollaron los cantes mineros flamencos confirma la inconveniencia de establecer grandes periodos migratorios que traten de explicar qué itinerario siguieron los cantes folclóricos y/o flamencos. Por tres motivos:
 - 2.1. La información que aportan los registros de población es parcial, limitada y está sujeta a circunstancias tales como que los asentamientos mineros se improvisaban en zonas alejadas de los núcleos de población y que la actividad minera se caracterizaba por la eventualidad y el carácter estacional.
 - 2.2. A pesar de la carrera de relevos que supuso la minería del sureste peninsular, la actividad minera no cesa por completo en todos los enclaves, y en caso de hacerlo, continúa a menudo la de las labores a ella adscritas.
 - 2.3. Apoyados en la teoría del autor individual de Gastón París (García Gómez 2004), podemos asegurar que entre flamencos la sola presencia de un cantaor de fuerte personalidad, en el lugar y momento idóneos, puede contener el

germen de toda una cadena de transmisión que aumenta exponencialmente la difusión de un estilo (en variantes).

3. En aras de un entendimiento cabal de los cantes de las minas, es fundamental atender a la historia socio-económica general de las provincias implicadas en el nacimiento de la taranta, y no sólo a la minera. La adopción del cultivo del parral en la Alpujarra y en el valle de Andarax, por ejemplo, es mucho más trascendente para entender el proceso de transición de los cantes folclóricos matrices hacia los cantes mineros de lo que en principio pueda parecer.
4. La denominación de un estilo flamenco se consolida mucho después de que éste haya recorrido un largo camino de transformaciones hasta su forma más o menos definitiva. Durante ese periplo, el cante en cuestión es objeto de etiquetajes diversos e inevitablemente sus características más definitorias aparecen y desaparecen; están o no presentes, dependiendo del estadio evolutivo en que se hallen en la cadena de su transmisión oral. Las antiguas denominaciones se rescatan a veces del olvido o simplemente, no han caído en desuso en todos los puntos geográficos donde el cante en cuestión se ha cultivado. Y cantes que se conocieran en otros tiempos y/o regiones como *madrugás*, hoy se conocen como tarantos, tarantas, cartageneras, etc.
5. Si no hay acuerdo en la identificación melódica de la minera, esto es, en su definición musicológica, difícilmente encontraremos consenso en cuanto a la identificación de sus orígenes concretos.

Conclusiones del análisis musicológico cualitativo.

1. Mineras y tarantos son un único tipo de cante.
2. Se confirma que el sistema de rasgos musicológicos de la minera-taranto es de tipo

abierto.

3. Se confirma la validez de algunas de las variables propuestas por la literatura flamenca como definitorias del sistema minera-taranto: la estructura de fandango, la importancia del uso del V> grado, el paralelismo melódico intercante en la segunda mitad de los tercios impares, la variabilidad intercante en el arranque de los mismos, la caída final preceptiva de los tercios impares sobre el II grado.
4. Se comprueba la irrelevancia de algunas de las variables propuestas por la literatura flamenca como definitorias del sistema minera-taranto: irrelevancia de los tercios ligados; irrelevancia de la longitud del tercio; irrelevancia de la aparición en el quinto tercio de la secuencia ascendente hacia el V>; irrelevancia de hacer coincidir la última sílaba de la palabra final del verso con la última nota de los tercios impares. Por último, la línea melódica del cuarto tercio no tiene por qué ser “idéntica” a la de la taranta de La Gabriela y a la malagueña de El Canario; la pauta más frecuente es que se aproxime melódicamente.
5. Se proponen nuevas variables definitorias del sistema minera-tarantos:
 - 5.1. Giro cadencial preceptivo que consiste en la progresión descendente de los grados IV, III y II (ya sea de forma simple o adornada).
 - 5.2. El eje melódico del segundo tercio, situado en el V> y IV grados.
 - 5.3. Presencia del “patrón melódico interno” en los tercios impares. Secuencia melódica recurrente, de carácter versátil y variable, cuyo esqueleto básico y más frecuente responde a la progresión de grados siguiente: III-IV-V>-IV-III. Puede aparecer en algún tramo del desarrollo del tercio o identificado con todo el tercio.

6. Atendiendo a los rasgos musicológicos establecidos, se han detectado cantes catalogados como tarantas en la literatura flamenca, que en realidad son mineras.
7. Se han hallado cantes consignados como tarantas por la literatura flamenca, donde los rasgos definatorios de las mineras se cumplen de forma parcial. Para estos hemos adoptado el nombre “media minera”, apoyándonos en tradiciones flamencas que designan cantes que sólo parcialmente pueden asimilarse a una modalidad dada, como es el caso de la “media granaína” o el “medio polo”.
8. La minera-taranto de Pedro El Morato tiene la condición de cante matriz por su centralidad respecto a otros muchos cantes, que replican su estructura melódica básica. El carácter de cante matriz viene reforzado por ser el que tiene mayor proximidad melódica a la malagueña de la *madrugá* recogida por el profesor García Matos y a las arrieras de Dalías. La minera de El Penene de Linares, ocupa el segundo lugar en cuanto a centralidad, con estrecha conexión a la raíz folclórica del fandango de Dolores de la Huerta 1, pero su papel como cante generador de otros es mucho más débil. También se observa cierta presencia de las tarantas de El Nene de las Balsas, la de la Gabriela y la de El Cabrerillo de Linares en algunos subestilos de mineras y medias mineras.
9. Se confirma la necesidad de adoptar como criterio metodológico el concepto de “Flexibilidad melódica” para el estudio de los cantes mineros, y del flamenco en general. Ponemos como uno de los ejemplos más significativos de esta cuestión nuestro análisis de la levantica, de donde se deriva que no existe una única estructura fija, exacta e inamovible para dicha modalidad del cante minero, sino diversas formas de ejecutar o de incluir en una taranta aquéllos elementos que la definen.

Conclusiones del análisis computacional

1. Minerías y tarantos no muestran nunca diferencias significativas entre ellos, aunque se mantengan algunas sutiles diferencias en pocas de las variables estudiadas. En lo esencial, son un mismo tipo de cante.
2. En el resto de modalidades de cantes estudiadas, se encuentran siempre diferencias significativas en algunas variables, tanto entre sí como con el grupo de minerías-tarantos. Aunque se trate de cantes relacionados, son, desde luego, entidades distintas.
3. El estudio computacional constata que en el mundo de tarantas y minerías pueden identificarse hasta cuatro clases de cantes: grupo de minerías-tarantos, grupo de tarantas que son en realidad minerías, grupo de medias minerías y grupo de tarantas. Estos grupos se dan ordenados, de modo que la mayor distancia tiene lugar entre el grupo de minerías-tarantos y el grupo de tarantas, y los cantes intermedios se ordenan de manera que las 'tarantas que son en realidad minerías' están más cerca de las minerías-tarantos que las medias minerías.
4. Las diferencias significativas se dan sobre todo entre las modalidades extremas de minerías-tarantos y tarantas.
5. Manteniendo siempre el orden señalado, los cantes intermedios pueden desplazarse uno o ambos hacia cualquiera de los extremos, o mantenerse uno o ambos en la equidistancia.
6. El estudio computacional muestra que las variables numéricas más interesantes para el estudio del corpus han sido Media de Pitch, Sigma de Pitch, Pitch Class, Ámbito,

Pendiente y Suavidad.

Estudios futuros

1. La determinación de las variables musicológicas más definatorias para el sistema de mineras-tarantos en el análisis computacional facilita el diseño de futuros estudios. Tras el precedente de esta investigación, parece aceptable limitar las medidas computacionales a aquellas variables que recogen la información más relevante y con más capacidad de discriminación.
2. Con los datos que disponemos, no se puede generalizar la conclusión sobre variables relevantes al estudio de otros palos y músicas flamencas. Pero no hay razones para pensar que la generalización de estas variables sea inadecuada. Es este un tema que queda abierto a la investigación posterior.
3. El cante intermedio aludido en esta investigación como ‘tarantas que son en realidad mineras’ parece sumarse al concepto de medias mineras que se ha propuesto en capítulos precedentes. Dependiendo de la variable en estudio, tanto las ‘tarantas que son en realidad mineras’ como las ‘medias mineras’ pueden tener a la vez elementos de taranta o de minera; de ahí su papel intermedio. Más que una contradicción entre el análisis de contornos y el de variables, entre uno más cualitativo y otro más computacional, nos parece que existe aquí una riqueza en información complementaria, un lujo de matices que nos obliga a no dar por cerrado este tema y en proponernos hacerlo objeto de futuros trabajos.
4. Algunos de los cálculos computacionales realizados han consistido en la comparación de un determinado cante minero con los contenidos de una amplísima base de datos

de música folclórica centroeuropea o clásica. Se nos ha planteado la necesidad de contar con una base de datos de transcripciones flamencas anotadas y con formato compatible con el de las bases usadas en la literatura científica internacional, para respaldar de un modo más adecuado algunas determinaciones sobre la música flamenca. Parece que esta puede ser otra de las futuras líneas de investigación que se abren con nuestro trabajo.

5. Se han detectado a lo largo de nuestra investigación la existencia de cantes tanto folclóricos y como flamencos, cuya estructura melódica básica es compartida en diversos puntos de la geografía andaluza oriental (fandango de la Peza, bandolá grande de Juan Breva, fandango de Frasquito Yerbagüena, verdial de Almería, malagueña murciana 2, etc.). Un posible objeto de futuros trabajos es el estudio del alcance y desarrollo que dichas estructuras tuvieron tanto en sus variantes geográfico-folclóricas como en las personales-flamencas.

4. Referencias bibliográficas

Adams, Charles R. "Melodic Contour Typology". *Ethnomusicology*, 20. 1976: 179- 215.

Alarcón, Ana; Alarcón, Josefa y Juan Grima. *Turre. Historia, cultura, tradición y fotografía*. Ed. Arráez Editores S.L. Ayuntamiento de Turre. Instituto de Estudios Almerienses. Turre (Almería). 1996.

Alcalá Venceslada, Antonio. *Vocabulario andaluz que falta en el diccionario de la lengua española*. Ed. Gredos. (Ed. original: 1933) Madrid 1980.

Álvarez Caballero, Ángel. *El Cante Flamenco*. Alianza Ed. Madrid. 2004 (1ª edición, 1998).

Artillo González, J., L. Garrido González, A. Molina Vega, A. Moreno Revilla, J. M. Ramírez Plaza, J. Sánchez Caballero y M. Solís Camba. *La minería de Linares (1860-1923)*. Col. Investigación. Instituto de Cultura. Diputación Provincial de Jaén. Ayto. de Linares (Jaén) 1987.

Ayuso García, Mª Dolores y Tomás García Martínez. "La malagueña de la madrugá y El Nene de las Balsas". *Sinfonía Virtual*. Edición 23. Julio 2012

Blas Vega, José y Fernando Quiñones. "Almería, luces y sombras del Taranto". *El País* (11 de Abril). 1983a.

Blas Vega, José y Manuel Ríos Ruiz. *Diccionario Enciclopédico Ilustrado del Flamenco*. 2 vols. Ed. Cinterco. Madrid. 1990.

Blas Vega, José:

- *Temas flamencos*. Dante. Madrid. 1973.
- *Magna Antología del Cante Flamenco*. Ed. Hispavox S.A. Madrid. 1982.
- *El baile del taranto*. Madrid, Imprenta Hidalgo. 1983b.
- *Vida y cante de don Antonio Chacón. La Edad de Oro del Flamenco (1869-1929)*. Ayto. Córdoba, 1986.
- *Los cafés cantantes de Sevilla*. Ed. Cinterco 1987. Madrid.
- *Cante Minero y Cante de Levante*. Sonifolk. 2000
- *50 años de flamencología*. Ed. El Flamenco Vive, S.L. Madrid. Noviembre. 2007

Berlanga Fernández, Miguel. *Bailes de Candil Andaluces y Fiesta de Verdiales. Otra visión de los fandangos*. Málaga, Diputación, 2000. Col Monografías, n.15.

Bohórquez, Manuel. *El cartel maldito. Vida y muerte del Canario de Álora*. Ed. Pozo Nuevo. Sevilla. 2009.

Caballero Bonald, José Manuel. *Luces y sombras del Flamenco*. Fundación José María Lara. Sevilla. 2004.

Caballero Polo, Luis. *Historias de Flamencos; Flamencos de historias... "Y Sevilla, entre otras divagaciones Flamencas"*. Ed. Giralda. Sevilla 1999.

Caba Landa, Carlos y Pedro. *Andalucía: su comunismo y su cante*. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz (1933). 1988.

Cabo Hernández, José. “Antiguos cantos de Linares”. *Candil*. 99. 1995.

Cabrera J. J., J. M. Díaz-Bañez, F. J. Escobar-Borrego, Emilia Gómez, Joaquín Mora. “Comparative Melodic Analysis of A Cappella Flamenco Cantes” (2008). *Fourth Conference on Interdisciplinary Musicology CIM08* p. 38

Cano Tamayo, Manuel. *La Guitarra. Historia, Estudios y Aportaciones al Arte Flamenco*. Universidad de Córdoba y Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba. Córdoba 1986.

Capdevilla Orozco, J. “El taranto”. En V.V.A.A. *Almería: Luces y sombras del taranto y otros artículos*. Ed. Peña El Taranto. Almería. 1986 (pp. 37-44)

Castro Buendía, Guillermo:

- “Los otros fandangos, el cante de madrugá y la taranta. Orígenes musicales del cante de las minas”. *La Madrugá*. nº 4. Junio. IES “Mar Menor”. San Javier, Murcia. 2011a.
- “Origen del ‘tono’ y ‘toque de taranta’ en la guitarra”. *La Madrugá*, nº 5. Diciembre 2011c. Murcia
- “Los fandangos jienenses”. Web Flamenco. <http://www.webflamenco.es/los-fandangos-jienenses/>. Publicado el 8 de agosto de 2011b. Consulta realizada en Mayo de 2013.

Casuso Quesada, Rafael. “La línea de ferrocarril Linares Almería y sus Hitos Patrimoniales en la arquitectura e ingeniería civiles del siglo XIX”. *Anuario de Estudios sobre Sierra Mágina*. ISSN 1132-6956, Nº. 21, 2004, pags. 247-264

Cruces Roldán, Cristina: *Clamaba un minero así. Identidades Sociales y Trabajo en los cantes mineros*. Secretariado de Publicaciones, Universidad de Murcia. 1993

Chaves, Rafael y Norman Paul Kliman. *Los Cantes Mineros a través de los registros de pizarra y cilindros*. El Flamenco Vive. S. L. Madrid. 2012

Davis, Gary & Ralph Jones. *Sound Reinforcement Handbook*. Yamaha Corporation of America. 1989.

De Burgos Seguí, Carmen. “En la sima”. *Cuentos de Colombine*. Editorial Sempere de Valencia, 1908, por Vicente Blasco Ibáñez.

De Torres Rodríguez de Gálvez, M^a Dolores. *Cancionero Popular de Jaén*. Ed. Instituto de Estudios Giennenses, Patronato José María Cuadrado del C.S.I.C. Jaén. 1972

Díaz Bañez, J. M., Gómez, F., Rappaport, D., Toussaint, G. “El Compas Flamenco: a Phylogenetic Analysis. Proceedings of Bridges: Mathematical Connections in Art, Music, and Science”. *Bridges: Mathematical Connections in Art, Music, and Science* (). Winfield, Kansas. Southwestern College. 2004. Pag. 61-70

Díaz-Báñez, José-Miguel, Giovanna Farigu, Francisco Gómez, David Rappaport y Godfried T. Toussaint. “Similaridad y evolución en la rítmica del flamenco: una incursión de la matemática computacional”. Publicado en “La columna matemática computacional”. *La Gaceta de la RSME*. Sección a cargo de Tomás Recio. Vol. 8.2 (2005), Págs. 489–509

Díaz Cassou, Pedro (1900) *El cancionero panocho, coplas cantares, romances de la Huerta de Murcia*. Madrid.

Díaz Olaya, Ana María. *Minería, flamenco y cafés cantantes en Linares (1868-1918)*. Signatura Ediciones. Sevilla. 2008.

Eerola, T. y North, A. C. “Expectancy-Based Model of Melodic Complexity”. In Woods, C., Luck, G.B., Brochard, R., O'Neill, S. A., and Sloboda, J. A. (Eds.) *Proceedings of the Sixth International Conference on Music Perception and Cognition*. Keele, Staffordshire, UK: Department of Psychology. 2000.

Eerola, T. y Toiviainen, P. “MIR in MatLab: the MIDI Toolbox”. *International Symposium on Music Information Retrieval (ISMIR)*. Barcelona: Universitat Pompeu Fabra. 2004a.

Eerola, T. y Toiviainen, P. *MIDI Toolbox: MATLAB Tools for Music Research*. Kopijyvä, Jyväskylä, Finland: University of Jyväskylä. 2004b.

Escribano Ortiz, Antonio y Rafael Valera Espinosa. *Linares. Cuna del cante minero*. Ed. Diputación de Jaén. 2009

Euler, L. (1739). *Tentamen Novae Theoriae Mvsicae ex Certissimis Harmoniae Principiis Dilvcide Expositae* Petropolis: Typogr. Academiae Scientiarvm.

Felkel, Robert W. “The theme of love in Mozarabic jarchas and in cante flamenco”. *Revista Hispánica de Cultura y Literatura*, Niwot, 4:1, 1988, 23-40.

Fernández Riquelme, Pedro. *Los orígenes del cante de las minas (Guía crítica a través de la discografía y los textos)*. Ed. Infides. Murcia. 2008.

Fernández, Lola. *Teoría Musical del Flamenco: Ritmo, Armonía, Melodía, Forma*. Ed. Acordes Concert. Madrid. 2004.

Franco Quirós, Juan. “Una nueva sociedad andaluza: Linares, 1875”. *Actas del I Congreso de Historia de Andalucía*, tomo I, Córdoba, 1979.

Frenk Alatorre, Margit. *Corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV al XVII)*, Madrid. Ed. Castalia, 1987.

Gamboa, José Manuel y Faustino Núñez. *Flamenco de la A a la Z. Diccionario de términos flamencos*. Madrid. Espasa Calpe. 2007

Gamboa, José Manuel:

- *Una historia del Flamenco*. Ed. Espasa Calpe, S. A. Pozuelo de Alarcón. Madrid. 2005
- *Rafael Romero... ¡Cantes de época! Antológica y alfabéticamente ... y el nacimiento del microsurco flamenco en España*. Ed. El Flamenco Vive S. L. Madrid. 2010

García Cotorruelo, E. *Estudio sobre el habla de Cartagena y su comarca*. Anejos del Boletín de la Real Academia Española (Anejo III). Imprenta de R. Aguirre Torre. Madrid 1960

García Gómez, Génesis:

- “El taranto de Almería”. En V.V.A.A., *Almería: Luces y sombras del tanto y otros artículos*. Ed. Peña El Taranto. Almería 1986, (págs. 23-35).
- *Cante flamenco, cante minero. Una interpretación sociocultural*. Editora regional de Murcia. Barcelona, 1993.
- “Los cantes de Almería: contexto socio-cultural”. *Los Cantes y el Flamenco de Almería*: I Congreso Provincial. Baños de Sierra Alhamilla. 5, 6 y 7 de Agosto de 1994. Pechina, Almería. Coord. Norberto Torres. 1996. ISBN 84-8108-111-6, págs. 9-22.
- “Sociología del trovo cartagenero”. *Revista Murciana de Antropología*, nº 11, 2004. (págs. 23-43)
- “Cante y Trovo, dos maneras de testimoniar en el tiempo”. *La Madrugá* nº 5, Diciembre 2011. ISSN 1989-6042.

García Sigüenza, Isidro. *Arrieros: historia de posadas, caminos, ferias y contrabandos*. Ed. Autor Editor. Granada. 2002.

García Vargas, Juan Manuel. *¿Leyenda negra o crónica triste? Delincuencia en Linares 1868-1931*. Edición de autor. Linares. Jaén. 2006.

Gelardo, José y Francine Belade. *Sociedad y cante flamenco. El cante de las minas*. Editora regional de Murcia. Murcia. 1985.

Gelardo Navarro, José:

- “Clases sociales y trabajo en el cante flamenco” En Cruces Roldán, Cristina (Ed.) 1996: *El Flamenco: identidades sociales, ritual y patrimonio cultural*. Centro Andaluz de Flamenco. Sevilla. pp. 37-79.
- “Eliodoro Puche. ‘Flamencólogo’ lorquino”. *Revista Región de Murcia Digital*. Nº 1. Ayuntamiento de Lorca. 1999 ISSN 1575-2305. (págs. 173-182).
- *El flamenco en Lorca, Lorca en el flamenco. viaje a través de la prensa de los siglos XIX y XX*. Ed. Murcia: Azarbe, 2004.
- *El Rojo el Alpargatero, flamenco*. Ed. Almuzara. Córdoba. 2007
- *Miguel Hernández y el flamenco*. Sabor a tierra. Ed. Signatura ediciones. Sevilla. 2011.

Gil Ocina, Antonio. *Evolución demográfica del núcleo minero de La Unión*. En Saltabi. Tomo XX, 1970.

Giorgino, Toni. *Computing and Visualizing Dynamic Time Warping Alignments in R: The dtw Package*. *Journal of Statistical Software*, 31(7), 2009. 1-24. URL.

Gómez, E., Klapuri, A. & Meudic, B. “Melody Description and Extraction in the Context of Music Content Processing”. *Journal of New Music Research*. 32. 2003

- Gómez, E. & Bonada, J.** “Automatic Melodic Transcription of Flamenco Singing” (2008) *Fourth Conference on Interdisciplinary Musicology CIM08*
- Gómez Montejano, Mariano.** *El Fonógrafo en España. Cilindros españoles*. Impr. Industrias Gráficas Caro, S. L. Madrid. 2005 (+ C.D. que acompaña al libro)
- Gómez, Agustín.** “El sitio de Lucena en el Arte Flamenco”. *Candil* n° 117. Jaén. 1998.
- Goody, J.** *Myth, Ritual and the Oral*. Cambridge University Press. 2010.
- Herrera, P. & Bonada, J.** “Vibrato Extraction and Parameterization in the Spectral Modeling Synthesis framework”. *Proc. DAFX98: First Digital Audio Effects Workshop*. Barcelona, 1998.
- Herrero Rodes, Sixto Manuel.** “La Murciana: dos versiones para un cante minero”. *Anuario Musical*. N° 63 Conservatorio Superior de Música “Manuel Massoti Littel” de Murcia. Enero-diciembre 2008 (págs. 231-266).
- Hewlett, W. & Selfridge-Field, E.** *Melodic similarity: concepts, procedures, and applications*. En *Computing in Musicology, 11*. Cambridge, MA: MIT Press, 1998.
- Hidalgo Gómez, Francisco.** “El nacimiento del baile por tarantos”. Revista *La Madrugá*; n° 2. Universidad de Murcia (Murcia). Junio de 2010.
- Hita Maldonado, Antonio.** *Flamenco en la Discografía Antigua. La Internacional Zonophone Company*. Ed. Universidad de Sevilla. Sevilla. 2002.
- Hofmann-Engl, L. J.** “Melodic Similarity - a conceptual framework”. In *Proceedings of Understanding and creating Music, 2nd International Conference, Naples 2002* (<http://www.chameleongroup.org.uk/research/A36.pdf>)
- Hortal Barba, Alfonso.** *100 Años de Cante Jondo en Jaén*. Ed. Andalucía-Anel S. A. Albolote Granada. 1981.
- Inzenga, José.** *Cantos y bailes populares de España*. Madrid. A. Romero A. 1888
- Jiménez, José Antonio y José Cros Zaplana.** “Tras la pista de la minera, El Cojo de Málaga”. *Olivo* n° 27. Jaén. 1996.
- Kim, Y. E., Chai, W., Garcia, R., y Vercoe, B.** "Analysis of a contour-based representation for melody". *International Symposium on Music Information Retrieval (ISMIR)*. Plymouth, MA: Indiana University. 2000.
- Larrea Palacín, Arcadio.** *Guía del Flamenco*. Madrid: Editora Nacional. 1975
- Lanzón Meléndez, J.** *La música en Murcia a partir de la guerra civil española (1939-1975)*. Editorial Aglaya. Murcia. 2001
- Lavaur, Luis.** *Teoría Romántica del Cante Flamenco. Raíces flamencas en la coreografía romántica europea*. Ed. Signatura Flamenco. Sevilla. 1999 (1976).
- Leman, M.** *Music and schema theory: Cognitive foundations of systematic musicology*. Berlin: Springer. 1995.

López Cordero, Juan Antonio:

- *El Jaén isabelino: economía y sociedad (1843-1868)*. Universidad de Granada - Ayuntamiento de Jaén. Granada, 1992.
- “Linares a mediados del siglo XIX: el agro en crisis”. *Actas de las II Jornadas sobre Historia y Cultura de Linares*. Asociación de Amigos de los Archivos Históricos Diocesanos de las Catedrales de Baeza y Jaén. Jaén 2003 (págs. 7-26).

López Villarejo, Francisco. *Linares durante el Sexenio Revolucionario (1868-1875). Estudio de su evolución demográfica, política y socioeconómica*. Diputación Provincial. Jaén. 1994.

Luna, José Carlos de. *Gitanos de la Bética*. Ed. Servicio de publicaciones Universidad de Cádiz (Cádiz. 1951), Cádiz. 1989.

Mairena, Antonio. *Las confesiones de Antonio Mairena*, Sevilla, 1976.

Mandly Robles, Antonio. *Los Caminos del Flamenco. Etnografía, Cultura y Comunicación en Andalucía*. Sevilla. Signatura. 2010.

Martínez de la Peña, T. “El taranto en el contexto de la historia del baile”. *Revista de Flamencología*, nº 23. Jerez de la Frontera. 2006.

Martínez Soto, Ángel P., Miguel A. Pérez de Perceval Verde y Andrés Sánchez Picón. “Itinerarios migratorios y mercados de trabajo en la minería meridional del XIX”. *Boletín Geológico Minero*. ISSN 0366-0176. Vol. 119, nº 3, 2008, págs. 399-418.

Martínez Tornel, José. *Cantares populares murcianos coleccionados y clasificados por José María Tornel*. Impr. de El Diario de Murcia. Murcia, 1892

Menéndez Pidal, Ramón. *Romancero hispánico (hispano-portugués, americano y sefardí). Teoría e historia*, Madrid, Espasa-Calpe, 1953, 2 vols., II.

Mitchell, Timothy. *Flamenco Deep Song*. Yale University Press. 1990.

Mongeau, M., Sankoff, D. (1990), *Comparison of musical sequences*, Computers and the Humanities, 24:161–175.

Mora, J., Gómez, F., Gómez, E., Escobar Borrego, F., Díaz Báñez, J. M. *Characterization and Melodic Similarity of A Cappella Flamenco Cantes*. Actas del ISMIR (International Symposium on Music Information Retrieval). 2010.

Mora, J. y Mora-Merchán, J.M. *MEV Musicological Extraction Variables Program*. Programa informático. Ver. 1.0. 2012

Mora-Merchán, J.M. *MIDI2NMAT*. Programa informático. Versión 1.0. 2012.

Mora, J. “Complejidad y estilos flamencos”. Programa de doctorado *Estudios Avanzados de Flamenco: Un Análisis Interdisciplinar*. Sevilla: Universidad de Sevilla. 2012.

Muñoz Dueñas, M^a Dolores. “Importancia del factor tecnológico en el crecimiento del distrito minero de Linares, 1850-1881”. *Actas del I Congreso de Historia de Andalucía, Andalucía Contemporánea (siglos XIX y XX)*, T. I. Córdoba, 1979.

Naranjo de la Garza, Enrique. “Informe del ingeniero Jefe de las Minas de Linares”. Vol. IV, incluido en *Comisión de Reformas Sociales: Información Oral y Escrita practicada en virtud de la R. O. de 5 de diciembre de 1883*, 4 vols., Madrid, 1889-1892.

Navarro, José Luis y Akio Iino. *Cantes de las Minas*. Ed. Posada. Córdoba. 1989.

Navarro, José Luis y José Manuel Trigo. *Naranjito de Triana. Fiel a sus sentimientos*. Ed. Castillejo. Sevilla. 1993.

Navarro, José Luis y Eulalia Pablo. *El baile flamenco*. Ed. Almuzara. Córdoba. 2005.

Navarro, José Luis.

- *Cantes y Bailes de Granada*. Ed. Arguval. Málaga. 1993.
- *De Telehusa a La Macarrona: bailes andaluces y flamencos*. Dos Hermanas. Sevilla. 2002.
- “El Cojo de Málaga: aportaciones a los cantes mineros”. En VV.AA. *El Cojo de Málaga. Textos en homenaje a Joaquín Vargas Soto*. Granada. 1995 (págs. 71-77).
- *Flamenco en cafés cantantes y teatros. (Noticias de prensa. 1849-1936)*. Ed. Signatura Ediciones, S.L. Sevilla 2008
- “La Malagueña, bailaora de tarantas”. *La Madrugá*, nº 2. Murcia. ISSN 1989-6042. Junio, 2010.

Noel. Eugenio:

- *Martín el dela Paula en Alcalá de los Panaderos*. Impr. La Novela Mundial. Madrid. 1926.
- *El picador Veneno y otras novelas*. Ed. Maucci. Barcelona.

Ocón, Eduardo. *Cantos Españoles, Colección de aires nacionales y populares*, Málaga 1874. BNE M/619. Pág. 87.

Ojesto, Pedro. *Las claves del Flamenco*. Ed. Autor. Madrid. 2008

Ong, Walter J. *Oralidad y escritura*. México, Fondo de Cultura Económica. 1987.

Ortega, José F. *Cantes de las Minas, cantes por Tarantas*. Signatura ediciones. Sevilla, 2011.

Ortiz Nuevo, José Luís. *¿Se sabe algo? Viaje al conocimiento del Arte Flamenco en la prensa sevillana del XIX*. Ed. El Carro de la Nieve. Consejería de Cultura. Junta de Andalucía. Sevilla, 1990.

Osuna García, Javier. “Chiclanita en la génesis de la bulería”. *Diario de Cádiz*, domingo 4 de julio de 2010.

Pemartín, Julián:

- *El Cante Flamenco*. Ed. Afrodisio Aguado. Madrid. 1966.
- *Historia de los cantes de Cartagena y La Unión*. Ed. Corbalán. Cartagena. 2005.

Pérez de Perceval Verde. M. A. *Fundidores, mineros y comerciantes. La metalurgia de Sierra de Gádor, 1820-1850*. Editorial Cajal. Almería 1985.

Perujo Serrano, Francisco. *La presencia del flamenco en los medios de comunicación de Granada*. Granada CERC. Diputación de Granada, 2005. P. 78.

- Quercia, Phillip y Francisco Layna.** “La lectura de la oralidad. Aproximación a la teoría”. *Gaceta Hispánica de Madrid. IX Edición.* 2010.
<http://cat.middlebury.edu/~gacetahispanica/trabajos/GHM9%20Phillip%20Quercia.pdf>.
- Rioja, Eusebio.** *Julián Arcas o los albores de la guitarra flamenca.* Bienal de Flamenco VI, El toque. Sevilla. 1990.
- Roca, Ángel.** *El Trovo (1865-2002)*; Ed. Editorial KR. Cartagena (Murcia) 2003
- Rondón Rodríguez, Juan.** *Recuerdos y Confesiones del cantaor Rafael Pareja de Triana.* Ediciones Flamenco. Córdoba, 2001.
- Rossignol, S., P. Depalle, J. Soumagne, X. Rodet, and J. Collette.** “Vibrato: Detection, estimation, extraction and modification”. *Proc. Digital Audio Effects Work-shop (DAFx), 1999*
- Rossy, Hipólito (1998):** *Teoría del Cante Jondo*, Credsa. S.A. Barcelona. 1ª Ed. 1966.
- Ruipérez Vera, Juan.** *Historia de los cantes de Cartagena y La Unión.* Ed. Corbalán. Cartagena (Murcia). 2005
- Sáez García, Asensio.** *La Unión. Aproximación a su etnología.* Ed. Ayuntamiento de La Unión. Murcia. 1988.
- Salinas, Rafael.** “Cómo cantaría aquel Silverio”. *Silverio Franconetti: 100 años que murió y aún vive...* Ayuntamiento de Sevilla. Área de Cultura. 1989. (págs. 169-175).
- Sánchez Garrido, Pepa.** *Cantes y cantaores de Triana.* Ed. Bienal de Sevilla. Sevilla, 2004.
- Salom, Andrés:**
- *Los cantes libres y de Levante.* Murcia: Editora Regional. 1982.
 - “El cante por murcianas en la voz del Cojo de Málaga”. En VV.AA. *El Cojo de Málaga. Textos en homenaje a Joaquín Vargas Soto.* Granada (págs. 63-69).1995.
- Schneider, M.** *La danza de espaldas y la tarantela: ensayo musicológico, etnográfico y arqueológico sobre ritos medicinales.* Instituto Español de Musicología (C. S. I. C. Monografías III). Barcelona, 1948.
- Schaffrath, H.** The Essen folksong collection in kern format. [computer database]. Menlo Park, CA: Center for Computer Assisted Research in the Humanities. 1995
- Sevillano Miralles, Antonio.** *Almería por Tarantas: Cafés Cantantes y Artistas de la Tierra.* Instituto de Estudios Almerienses, Almería, 1996.
- Simonton, D. K.** “Melodic structure and note transition probabilities: A content analysis of 15.618 classical themes”. *Psychology of Music*, 12, 3-16. 1984.
- Simonton, D. K.** “Computer content analysis of melodic structure: Classical composers and their compositions”. *Psychology of Music*, 22, 31-43. 1984
- Soler Díaz, Ramón y Luis Soler Guevara.** *Antonio Mairena en el mundo de la seguriya y la soleá.* Ed. Fundación Antonio Mairena. Málaga. (1992).
- Soler Guevara, Luis.** “El Mochuelo”. En *Historia del Flamenco.* José Luis Navarro García y Miguel Roperó Núñez (Dir.). Tomo III. Ediciones Tartessos. Sevilla. 1995

Steingress, Gerhard. “Ambiente flamenco y bohemia andaluza. Unos apuntes sobre el origen post-romántico del género gitano-andaluz”. En Cruces Roldán (Ed.). *Flamenco: identidades sociales, ritual y patrimonio cultural*. Centro Andaluz de Flamenco. 1996. pp. 83-110.

Torres Cortés, Norberto:

- “Pedro El Morato”. *Historia del Flamenco*. Ed. Tartessos. 5 vols. Vol. II. Sevilla. 1995. (págs.126-129).
- “El fandango de Lucena y los estilos de Levante. Consideraciones sobre la influencia de Lucena en el arte flamenco”. *Candil*, nº 118. Ed. Peña Flamenca de Jaén. Jaén. 1998 (págs. 3.233-3.248).
- “El fandango de Lucena y los estilos de Levante Consideraciones sobre la influencia de Lucena en el arte flamenco”. *Guitarra Flamenca*. Vol. I. Signatura. Sevilla 2004.
- “La evolución de los toques flamencos: desde el fandango dieciochesco ‘por medio’, hasta los toques mineros del siglo XX”. *La Madrugá*, nº 2. Junio 2010. Murcia.
- “El toque por taranta, desde Montoya hasta la actualidad (I)”. *La Madrugá*, nº 5. Diciembre 2011. Murcia

Triana, Fernando de. *Arte y Artistas Flamencos*. Ediciones Andaluzas Unidas. Bienal de Arte Flamenco. Sevilla. 1986 (1935).

Urbano Pérez, Manuel:

- “Ellos, los protagonistas dicen... Antonio Mairena”. Revista *Candil*; nº 23, 1982a.
- “Grandeza y servidumbre del cante giennense”. *Candil*. Jaén. 1982b.
- “Taranta. Cante y artistas de Linares”. *XIX Congreso Nacional de Actividades Flamencas*. Excmo. Ayuntamiento de Linares. Jaén. 1991.

Vallejo Laso, Manuel. *Las madrugás*. Ed. Ayuntamiento de Quesada. (Jaén) 1991.

Varela Espinosa, Rafael:

- “Ellos los protagonistas dicen...Rafael Romero”. *Candil* nº 14. Jaén. 1980.
- “Ellos los protagonistas dicen... Manuel Celestino Cobos, Cobitos”. *Candil* nº 21. Jaén. 1982.
- “Ellos los protagonistas dicen...Juanito Valderrama”. *Candil* nº 29. Jaén. 1983.

Verdú, José. *Colección de cantos populares de Murcia*. Madrid. Orfeo Tracio. 1906.

Yerga Lancharro, M. “La Rubia, Señorita Santisteban, fue tiple”. *El Candil*. 64. Año XII. Julio-Agosto. 1989. P.166

Zumthor, Paul. *Introducción a la poesía oral*. Madrid: Altea, Taurus, Alfaguara, 1991.

Páginas Web.

Blog *Flamenco de papel...* de Alberto Rodríguez. <<http://flamencodepapel.blogspot.com/>>

Blog *El Afinador de noticias* de Faustino Núñez.
<<http://elafinadordenoticias.blogspot.com/>>

Revista Digital *Murciajonda* de Pedro Fernández Riquelme. <www.regmurcia.com>

Río Andarax. Bienvenido Marzo López. “La uva”. Agencia Andaluza del Agua. Consejería de Medio Ambiente. Junta de Andalucía, 2010 (págs. 105-109):
<http://www.juntadeandalucia.es/medioambiente/portal_web/agencia_andaluza_del_agua/participacion/publicaciones/rio_andarax.pdf>

Río Andarax. Andrés Sánchez Picón. “La minería”. Agencia Andaluza del Agua. Consejería de Medio Ambiente. Junta de Andalucía, 2010 (págs. 101-104):
<http://www.juntadeandalucia.es/medioambiente/portal_web/agencia_andaluza_del_agua/participacion/publicaciones/rio_andarax.pdf>

Colectivo Proyecto Arrayanes. Patrimonio.
<http://www.proyectoarrayanes.org/cultura_y_sociedad.php>