

LOS CANTES SIN GUITARRA EN EL FLAMENCO: ANTECEDENTES MUSICALES Y MODALIDADES

Guillermo Castro Buendía

Resumen

Dentro del Flamenco, el grupo de cantes sin guitarra –*tonás, martinetes, carcelera y debla*– constituye uno de los grupos más singulares y de mayor personalidad. Poco estudiados, tienen claros antecedentes en cantos populares anteriores y hoy casi perdidos; como numerosos cantos de trabajos –*trilla, siembra, siega*–, romances, nanas y saetas antiguas. El estudio musical de estos cantos populares revela claras semejanzas en su estructura, forma estrófica y melodía con los flamencos.

Palabras clave: Cantes sin guitarra, toná, liviana, martinete, carcelera, debla, trilla, siega, siembra, nana, saeta, cartagenera, Pepe el de la Matrona, Antonio Mairena, Chacón

Abstract

The group of styles without guitar –*tonás, martinetes, carcelera and debla*–, is one of the most singular and personal groups within Flamenco. Little studied, these styles have evident antecedents in other popular and rare singings; like work songs –*threshing, sowing, riping*–, ballads (Spanish romances), lullabies and old saetas. The musical study of this popular music reveals similar structures, poetry forms and melodies respect the flamenco forms.

INTRODUCCIÓN

En nuestra reciente publicación “*Las mudanzas del cante en tiempos de Silverio*,”¹, ya dejamos muestra de las diferentes modalidades de cantes sin guitarra que se practicaban en el flamenco bajo el nombre de *toná, martinete, carcelera y debla*.

En la conclusión del apartado correspondiente a estos cantes, incluíamos un apéndice con dos registros de martinetes a cargo de Pepe el de la Matrona, que no pudimos estudiar a fondo por falta de tiempo ante la inminente edición del libro. También adelantábamos que estas grabaciones serían analizadas en una posterior publicación en esta revista, junto con otros ejemplos relacionados en la formación de esta familia de cantes flamencos.

¹ CASTRO BUENDÍA, Guillermo: *Las mudanzas del cante en tiempos de Silverio, análisis histórico musical de su escuela de cante*, Ediciones Carena, Barcelona, 2010.

Aparte de los mencionados martinetes de Pepe el de la Matrona, hemos incluido más modalidades flamencas, como la toná grande que registró Juan Varea; igualmente una toná grande interpretada por Antonio Mairena, y la toná y liviana grabada por este mismo cantaor aunque tenga acompañamiento de guitarra, por razones que más tarde explicaremos.

Como ejemplos de clara influencia en la formación de estos estilos, presentamos numerosas variedades de cantos de trabajo, nanas, saetas y romances, que nos servirán para comparar sus melodías y encontrar lugares comunes entre éstos y las modalidades flamencas.

Comenzaremos este trabajo por exponer los diversos registros sonoros de cantos sin acompañamiento no flamencos, que presentan semejanzas más que evidentes como para tener que considerarlos claros antecedentes en la formación de las variantes flamencas que hoy se interpretan bajo la confusa terminología genérica de *Tonás*²; observaremos esto sobre todo en los cantos de trabajo. Al mismo tiempo insertaremos ejemplos de los respectivos cantes flamencos que presentan similitudes musicales con ellos, en algunos casos incluso cantes acompañados de guitarra como seguiriyas, livianas y una cartagenera.

Posteriormente, y tras la comparación de todas las modalidades, expondremos las conclusiones más importantes del estudio.

Para finalizar, analizaremos las grabaciones de Pepe el de la Matrona, Juan Varea y Antonio Mairena que no fueron estudiadas con profundidad en el mencionado libro, clasificando estas modalidades en base al estudio aparecido en él.

No profundizaremos en otros aspectos relacionados con la funcionalidad de los cantos de trabajo, ambiente de interpretación, geografía de los mismos, etc. –salvo los necesarios para su comparación con los flamencos cuando sea oportuno–, por no ser el objetivo de este estudio, que no es otro que encontrar concordancias y posibles antecedentes e influencias entre estos cantos y los flamencos.

Las transcripciones musicales de los diferentes ejemplos de este trabajo se presentarán completas en un anexo final, ordenadas según hayan ido apareciendo en él.

Consideraciones previas

Puesto que ya hemos definido en anteriores estudios las bases musicales que caracterizan la música flamenca y los criterios de transcripción que para su música utilizamos³, y para no alargar en exceso este trabajo ya de por sí bastante extenso, no incluiremos en este artículo más que los aspectos nuevos que en él aparezcan, sobre todo los relacionados con las modalidades no flamencas y la terminología utilizada para

² Sobre la problemática de la terminología en estas modalidades de cantes sin guitarra, ver págs. 76-77 del mismo libro.

³ En un primer acercamiento en el artículo “De la petenera del Mochuelo a la de Chacón y la Niña de los Peines”, Revista de Investigación sobre Flamenco *La Madrugá*, diciembre de 2009, <http://revistas.um.es/flamenco>; y de forma mucho más completa y desarrollada en el capítulo “Corpus musical” del libro *Las mudanzas del cante...* Ob.Cit. Págs. 21 y ss.

referirse a ellas. Por ello recomendamos al atento lector que acuda sobre todo al capítulo “Corpus musical” del libro *Las mudanzas del cante en tiempos de Silverio, análisis histórico musical de su escuela de cante*, recientemente publicado por Ediciones Carena.

Como diferenciación entre los cantos no flamencos y los que sí lo son, para referirnos a ellos no usaremos el término *cante*, por ser específico del género flamenco, prefiriendo el vocablo *canto* en su lugar. Igualmente para hablar de las frases con sentido musical unidas al texto que se recita, tampoco aparecerá la denominación *tercio*, sustituyéndose por *verso musical* o *frase musical*.

I. CANTOS NO FLAMENCOS SIN ACOMPAÑAMIENTO

Antes de comenzar el análisis musical de las modalidades no flamencas sin acompañamiento que aquí presentamos, expondremos de forma breve algunas de sus características musicales y funcionalidad. Estos datos se irán completando a medida que vayamos profundizando en su estudio y según vayamos comparando éstos con los flamencos.

Cantos de trabajo

Sobre las características de los cantos de trabajo existen anteriores estudios, como el presentado por Manuel García Matos en su *Magna Antología del Folklore Musical de España*⁴, con numerosos ejemplos sonoros de toda la geografía de nuestro país; igualmente el de los hermanos Antonio y David Hurtado Torres *La Voz de la Tierra*⁵, aunque centrado sólo en modalidades de dos provincias andaluzas y con algunos ejemplos –bajo nuestro punto de vista– algo “aflamencados”⁶ en su interpretación, que aún conservando la estructura y armazón musical de la forma originaria, presentan un alejamiento en su función de canto de trabajo, por el excesivo uso de melismas y su intención de canto de lucimiento. Quizás se deba esto a que algunos de los intérpretes de las grabaciones sean cantaores aficionados.

También presentan los hermanos Hurtado las transcripciones musicales de los ejemplos utilizados, algo digno de elogiar en este mundo de la flamencología tan parca en estas lides, aunque –como luego veremos– con alguna imprecisión en la altura interpretativa e intervalos de la voz en algún ejemplo, lo que podría desvirtuar alguno de sus análisis; y aunque coincidimos con los autores en gran parte de las conclusiones de su riguroso estudio, hubiese sido muy interesante por su parte, la comparación de los rasgos flamencos encontrados en sus registros con similares modalidades flamencas de cantos sin acompañamiento; como tonás, martinetes, etc.

En los mencionados trabajos, se habla de importantes aspectos a tener en cuenta sobre sus características musicales:

⁴ Hispavox, 1978. Pág. 16 del libro que acompaña la colección.

⁵ Título completo: *La voz de la tierra, estudio y transcripción de los cantos campesinos en las provincias de Jaén y Córdoba*, Centro Andaluz de Flamenco, Jerez, 2002.

⁶ Que adquiere fisonomía o estética flamenca; como por ejemplo el uso de melismas, la hondura en la interpretación o el peculiar uso del compás, signos que caracterizan a este género artístico.

- Presencia de un ritmo libre.
- Existencia de tantas variantes como individuos las ejecutan.
- Estructura basada en la repetición de dos frases musicales o en la combinación de cuatro frases diferentes según el esquema AABA o ABCB.
- Predominancia de arcaicas modalidades diatónicas y cromáticas, cercanas a las gamas de Oriente, con abundantes vocalizaciones más o menos extensas, y profusas notas de floreo y adorno.
- Estos cantos regulan rítmicamente los movimientos de cada faena, unas veces ajustándose a su ritmo y otras no, pero siempre acompañando al trabajo para hacerlo más soportable.

También sobre su transmisión oral⁷, hay que resaltar:

- La posibilidad de error y deformación según la memoria y capacidad del intérprete y por ello obligada variación; tanto en el texto como en la música.
- Pervivencia de un armazón musical básico que es el que prevalece a lo largo del tiempo.

En cuanto a su tipología estrófica, estos cantos suelen interpretarse con coplas de cuatro versos octosílabos –salvo en Andalucía que se tornan seguidillas– con frecuente introducción de expresiones relacionadas con la faena que realizan.

Canciones de cuna

Igualmente en su *Antología*⁸, el insigne profesor García Matos nos revela varios aspectos musicales de estas canciones utilizadas para dormir a los niños:

- Entonadas a media voz.
- Musicalmente muy variadas, con un ámbito melódico de segunda generalmente.
- Presencia del modo musical diatónico clásico y el cromático oriental, tanto en Modo Mayor como en menor, incluso con mezcla.

⁷ Valga esto para todas las modalidades de cantos que aquí presentamos, no sólo los de trabajo.

⁸ Ob.Cit. Pág. 15.

- Ritmo determinado por el que lleva la cuna al moverse. El más frecuente es el de dos tiempos, aunque los hay de tres partes, de amalgama e incluso libres.
- En algunas regiones españolas, coinciden algunas canciones de trabajo con canciones de cuna.

Romances

De musicalidad muy dispar en toda la geografía española, los romances que vamos a presentar aquí se construyen con melodías basadas en el modo frigio y estructuradas en periodos musicales de cuatro frases, aunque su forma interpretativa provoca en algún caso la audición de sólo tres, apareciendo con frecuencia la repetición de las dos últimas frases melódicas en función del texto recitado; por lo que, aunque el romance posee una estructura indefinida de versos, suele interpretarse en partes separadas, formándose por ello estrofas que van asociadas a la música, estando la estructura musical final supeditada a la cantidad de versos recitados.

Saetas

En palabras de Manuel García Matos:

“La estructura musical de la saeta está formada por cinco frases musicales de ritmo libre y tonalidad vaga, desarrollando su dibujo melódico sobre el pentacordo do-sol las de estilo más antiguo, y desbordando este marco las más modernas.”⁹

Veremos más adelante cómo esto puede ser relativo, pues los ejemplos analizados se acercan a cuatro frases musicales. Añadiremos a estos datos que, para la elaboración de las melodías se utiliza el modo frigio.

Análisis de las distintas modalidades

I.1. Cantos de trabajo

Presentamos cinco modalidades de cantos de labor –dos de ellas alejadas del entorno andaluz, una de la región de Murcia, y el resto andaluzas–, que nos servirán para abrir el estudio y sacar las primeras conclusiones importantes al respecto de su más que probable relación con los cantes flamencos sin guitarra.

1. *Siega de yerba*, Casavieja, Ávila. Magna Antología del Folklore Musical de España. 1978, Hispavox 60.101, cara 1, banda 4.

⁹ Ob.Cit. Pág. 33.

En esta modalidad de cante de trabajo se interpretan dos coplas con dos cuerpos de cante similares, estando estructuradas en seis frases musicales, coincidiendo en esto con los cantes de la familia del fandango. Está realizado por cuatro cantaores a modo de diálogo, lo que indica que podría ser ésta la forma interpretativa en la propia labor del campo. Debido a la desafinación de uno de los intérpretes, el último verso musical de la primera parte y toda la segunda copla están medio tono más alto en relación a la nota de comienzo.

Respecto a los intérpretes de esta modalidad de canto de labor, los dos primeros cantan de nuevo en los versos musicales 5º y 6º pero en orden inverso, y hay que decir que las desafinaciones no debemos tenerlas en cuenta, pues su función no es la de interpretar el canto de forma artística, sino acompañar las faenas en el campo. Los versos musicales de la segunda parte de este ejemplo se encuentran mejor afinados, quizás por haber calentado ya la voz los intérpretes. Para facilitar la comprensión y análisis musical de este primer ejemplo, hemos creído oportuno corregir las desafinaciones, presentando una interpretación que llamamos “ideal” que nos sirve para poder comparar de forma más clara este canto con otros.

Las estrofas utilizadas son de cuatro versos octosílabos, como la mayoría de los cantes sin guitarra flamencos y gran parte de los que llevan acompañamiento de guitarra.

Características musicales

El canto está en Re Mayor. Las seis frases musicales que configuran el mismo se pueden subdividir a su vez en dos semifrases, estando la construcción musical de las frases 1ª, 3ª, 4ª y 6ª basadas en una subida desde el I grado (re) hasta el IV (sol) en la primera semifrase, para posteriormente descender y cadenciar en el I grado (re). Las frases 2ª y 5ª, presentan un salto de 4ª ascendente hacia el IV grado (sol) en la primera semifrase (en la 5ª frase tras llegar al IV grado se sube hasta el V: la), descendiendo de nuevo al I grado antes de pasar a la siguiente semifrase, que de nuevo realiza otra subida hasta sol para luego cadenciar sobre el II grado (mi). Podemos ver que dentro de cada cuerpo o parte musical, la estructura se podría dividir en dos partes de tres frases musicales muy similares, donde la frase intermedia de cada parte, que realiza un reposo sobre el II grado, crea una cadencia suspensiva que se resuelve en la siguiente frase, repitiéndose el mismo proceso en las tres siguientes frases.

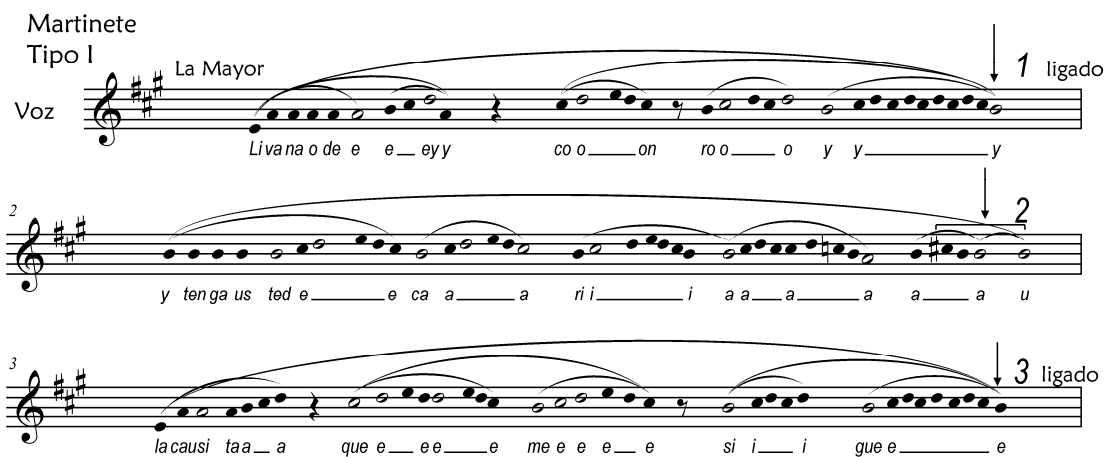
Los reposos más importantes se producen en los finales de los versos; sobre el I grado (re, en las frases 1ª, 3ª, 4ª y 6ª), sobre el II alterado (mi #, en las frases 2ª y 5ª de la primera estrofa) o sobre el II natural (mi, frases 2ª y 5ª de la segunda estrofa, que presenta mayor precisión en la afinación). Como reposos intermedios o notas de paso importantes están el IV grado (sol), al que se llega por medio de subidas diatónicas desde el I grado o por un salto de 4ª ascendente, y el V grado (la) que aparece tras el paso por sol, siendo la nota de registro más



De todas formas, en la escucha esta diferencia es prácticamente inapreciable, ya que lo más llamativo e importante es la audición de la caída de semitono al final de muchos de los tercios (tanto en este ejemplo de canto de labor como en muchos cantes flamencos sin guitarra), afirmamos esto porque curiosamente en este ejemplo de canto de siega, en la segunda parte de la copla, la caída de semitono se produce alterando el III grado de forma descendente, para caer en el II grado natural (Re M: fa natural) en los mismos tercios:



En la misma modalidad de martinete I que interpreta Pepe el de la Matrona en los dos registros transcritos aquí (1947), podemos ver cómo las caídas de los mismos tercios 1º y 2º (y también del 3º) no son de semitono, sino de tono, presentándose los grados III y II sin alterar (La M: Do # y si natural):



Martinete
Tipo I
La Mayor

Voz

Des gra sí a o a quel e e e e e e co o o me e

pan de ma a a no o o a je e e e na a a a uy

si em premi ra a a do o o la a a ca a ra a a

Igualmente Tomás Pavón en los tercios 2º y 3º no altera el III grado descendentemente (Si b M: re natural) ni el II (do natural):

Martinete
tipo I Sib Mayor

6

Aayvenacatu muje e e e e e el mu un do o convénsete a larasóo o o o ón

7

que nohayun ho o o om bre y e e e e ne el mu un do o

Tampoco El Gloria en el tercio 3º (Mi M):

4

a ay y y siespadaa armeyode e e y e e e e mii i i i guu uu us too o o

Por lo que también se produce en los ejemplos de Tomás y El Gloria, caídas de tono que para nada desvirtúan el estilo.

En la modalidad IV de los *Martinetes* interpretados por El Tenazas de Morón, observamos los mismos reposos sobre el II grado a distancia de tono en los finales de los tercios 2º y 3º (Si M: do):

2

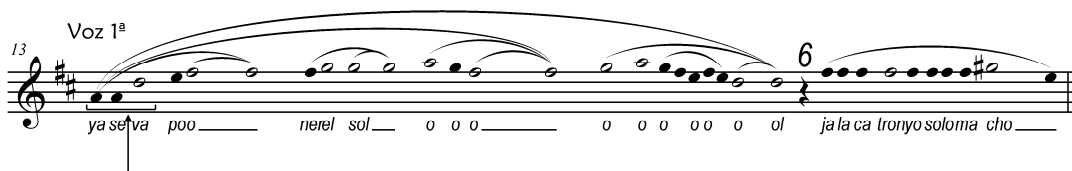
me llevan po o o o o o la a a muu ra a a lla a a a a a a a



Después de analizar todas las transcripciones, podemos decir que por norma general, cuando se realizan caídas de semitono en los martinetes que están en modo Mayor y en las carceleras, se altera de forma descendente el III grado para caer en el II sin alterar, siendo la cadencia sobre el II grado una de las más frecuentes, apareciendo también la cadencia sobre el II grado por medio de caídas de tono desde el III grado sin alterar.

Volviendo al canto de labor, algunas frases musicales del mismo se asemejan mucho a ciertos giros de la carcelera que nos dejó Antonio Ranchal, como los saltos de 4ª hacia el I grado en los comienzos de algunos tercios.

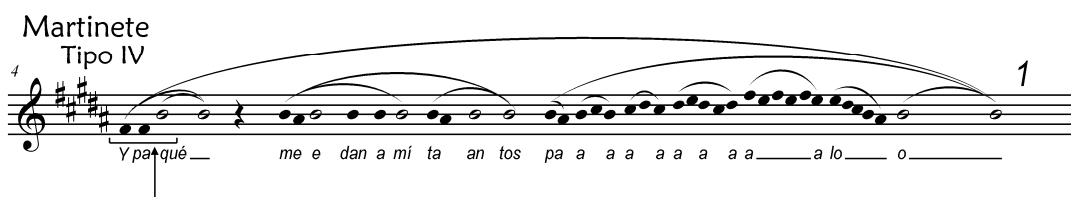
Siega de Yerba (Re M):



Carcelera grabada por Antonio Ranchal (Fa # M):



También lo vemos en los *Martinetes* interpretados por El Tenazas (Si M):

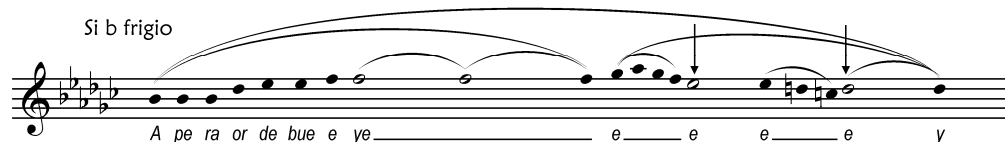


En cuanto a las semejanzas entre la estructura interna de este canto de siega y la carcelera, hay que decir que en el estilo flamenco, los reposos al final de los tercios se producen sobre los grados I y II de forma alterna, como en este canto de labor si suprimimos la tercera frase.

De los registros que presentan los hermanos Hurtado en su estudio, hay que destacar uno de ellos muy relacionado con este que aquí hemos visto. Es el titulado *Pajarona*, de Bujalance (Córdoba), cante de besana o arada¹¹. Las

¹¹ Ob.Cit. Pág. 22. Aclaran los autores que el registro sonoro lo incorporan del disco *Cantaores de Córdoba*, editado por la Caja de ahorros provincial de Córdoba en el año 1989, siendo Pedro Montero Tejada su intérprete.

similitudes más importantes entre estos dos cantos son las caídas de semitono a modo de sensible de la nota inmediatamente anterior, caídas que aparecen en la modalidad de Córdoba sobre el III grado del modo frigio como sensible del IV. Presentamos nuestra propia transcripción del registro, pues la que aparece en el libro citado sorprendentemente no se ajusta a la altura real de interpretación ni tampoco está transcrita correctamente la altura de las notas:



Por la importancia de este ejemplo cordobés como canto de labor muy emparentado con una de las modalidades de martinete, incluiremos más adelante la transcripción completa con su análisis correspondiente.

2. *De batre (Trilla)*, Lluví, Mallorca. Magna Antología del Folklore Musical de España. 1978, Hispavox 60.115, cara 30, banda 5.

Esta modalidad de canto de trabajo también presenta dos partes melódicamente iguales; sin embargo, las estrofas utilizadas para la realización del mismo son de cinco y cuatro versos respectivamente, apareciendo repeticiones de versos o parte de ellos para realizar las seis frases musicales de las que consta (como los fandangos), siendo la repetición de los versos, o parte de ellos, algo característico en todos los cantes flamencos.

Características musicales

El modo del canto es el de Si b frigio, con pequeñas inflexiones a Si b menor y Si b Mayor. Se caracteriza por ser bastante melismático y por la utilización constante del vibrato en las notas de valores más largos, algo común también en el cante flamenco, siendo el modo frigio seña de identidad de muchos cantes flamencos igualmente.

Cada parte del canto se forma a partir de dos frases musicales que se repiten hasta formar seis; de esta forma: 1ª – 2ª, igual a 3ª – 4ª, igual a 5ª – 6ª. A su vez, cada frase musical se puede dividir en dos semifrases. Las frases impares funcionan a modo de exposición, siendo las pares como una conclusión de las impares, que sirven para cerrar la frase anterior.

La construcción de los versos musicales se realiza de forma que en los impares, aparece en la primera semifrase una subida diatónica hacia el IV grado (mi b), lugar donde se producirán las inflexiones hacia el modo menor o mayor de Si b antes de descender en modo frigio hacia el I (si b); la siguiente semifrase es una continuación musical de lo anterior. Los versos musicales pares se limitan a realizar una subida diatónica hacia el III grado (re b) con un posterior descenso hacia el I (si b), que sirve para concluir y cerrar la frase musical anterior.

Todos los reposos y cadencias que aparecen en las frases musicales se producen sobre el I grado (si b).

Antes de comenzar el canto propiamente dicho, posee a modo de calentamiento o salida del mismo, la semifrase final de los versos musicales pares, repitiéndose en la segunda parte del canto de igual manera:

1ª Parte

Salida

A _____ y si nou fosp'es querto un

a _____ y que ba drerrerau

qui bi tesunqueveo un

sinou fos p'es ca rre to u

The image shows four staves of musical notation in treble clef, each with a melodic line above and lyrics below. The first staff is labeled 'Salida' and has a '2' above it. The second staff has a '2' above it. The third staff has a '4 (2\'' above it. The fourth staff has a '6 (2\'' above it. The lyrics are: 'A _____ y si nou fosp'es querto un', 'a _____ y que ba drerrerau', 'qui bi tesunqueveo un', and 'sinou fos p'es ca rre to u'.

Al final de cada dos frases musicales intercala expresiones relacionadas con la tarea de trabajo que realiza, no apareciendo éstas al final de cada parte (frase musical 6ª).

En las elaboraciones de los diferentes versos, se observan algunas diferencias interpretativas en la melodía y extensión de las duraciones que no tienen importancia relevante desde el punto de vista musical.

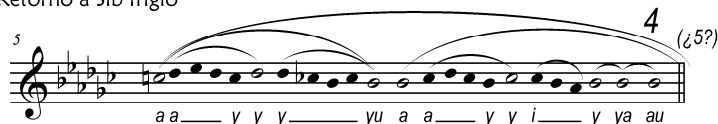
Como elemento expresivo característico de este canto está la exclamación “¡ay!”, que aparece al principio de la frase 1ª y en casi todas las partes, que nos recuerda al uso que el flamenco hace también de este mismo elemento, realizándose en ambos casos un recorrido melódico en torno al I grado del modo musical. Por ejemplo en la frase 2ª de este canto de trabajo:

a a a a a a a _____ a a _____ y que ba drerrerau

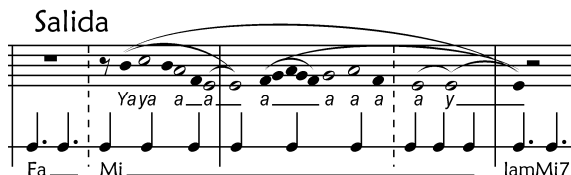
The image shows a single staff of musical notation in treble clef with a melodic line above and lyrics below. The lyrics are: 'a a a a a a a _____ a a _____ y que ba drerrerau'. There is a '2' above the staff.

Dentro de las formas flamencas, nos encontramos similar tratamiento musical en el final de las *Tonás del repertorio de Chacón*, antes de la toná del Cristo, por Enrique Morente (en Si b frigio):

Retorno a Sib frigio



En la salida de la *Petenera nº 1* cantada por la Niña de los Peines (en Mi frigio, C.IV):



Salida de las *Livianas primitivas* interpretadas por Pepe el de la Matrona (Mi frigio):

C.II Mi frigio flamenco

21' Salida

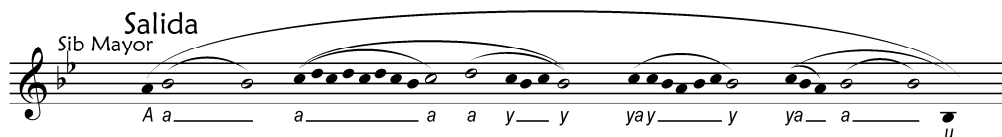
Voz

Guitarra

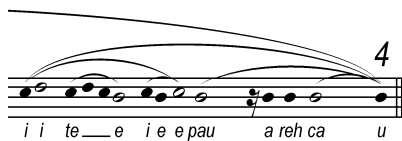
Final de la salida de las *Siguiriyas primitivas de Triana* a cargo de este último cantaor (La frigio, C.I):



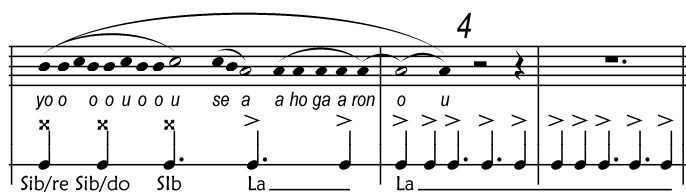
Similar fraseo podemos ver en la salida de la primera toná que interpreta Juan Varea en su registro *Toná Grande*, aunque este en modo Mayor (Si b M):



Igualmente aunque sin la expresión “¡ay!” en la toná grande de la grabación de Antonio Mairena *Toná grande y chica* (Si b Mayor):



Lo mismo encontramos en las *Siguiriyas primitivas de Triana* anteriormente citadas, último tercio (La frigio):



Un elemento melódico característico de esta modalidad de canto de trabajo es la subida diatónica al IV grado (mi b) desde el I grado (si b) en la primera frase de los tercios impares, con un posterior batimento con modulación al modo menor o Mayor y un posterior retorno al modo principal por medio de un descenso en modo frigio:



La utilización del cambio de modo es común a muchos cantes flamencos, como por ejemplo en la salida de la debbla interpretada por Tomás Pavón (Si b Mayor y si b frigio):



También en la modalidad V de martinete a cargo de Pepe el de la Matrona (con inflexiones a La Mayor y La frigio):



En la salida y primer tercio del martinete tipo I interpretado por El Gloria (Mi frigio y Mi Mayor) también lo encontramos:

Ligeramente bajo de afinación

Salida Mi mayor

Voz

A ay y y y y y y y ya a a y y y ya u
mi frigio

Martinete Mi mayor

Tipo I

A ay y y y y y y y ya a a y y y ya u
mi frigio

Y en la salida de la *Carcelera* interpretada por Antonio Ranchal (Fa # Mayor y Fa # frigio):

Salida Fa# Mayor giro frigio

E y y y y y y y ya a a a ay

Entre frases musicales independientes, en la toná grande que interpreta Pepe el de la Matrona (Si Mayor y Si frigio flamenco):

Toná (mezcla de Si mayor y si frigio flamenco)

5 Si mayor 1 2

A ay yo soy co mo a que el buen vie je jo ou que e tá pues to o ne e el ca mi i no ou

6 si frigio flamenco 3

yo soy co mo o o o a quel buen vie ie e ie e e e e e jo o

Y en las *Tonás del repertorio de Chacón* por Enrique Morente (Si b Mayor y Si b frigio):

3 Sib Mayor (¿1?) 3 (¿2?)

Vi i nie ron y me di je ron que tú ha bí a blao mal de mi i i i i iu

Pasaje entre Sib M y Sib frigio flamenco

4 (¿3?) (¿4?)

mi rá mi buen pensa mi en to o o que yo no lo cre e e e i a en ti u

Retorno a Sib frigio

5 4 (¿5?)

a a y y y y y y y y a a y y i y ya au

No te rebelés serrana
y aunque te mate tu gente
yo tengo hecho juramento
de pagarte con la muerte

Igualmente en otros cantes con acompañamiento de guitarra, como por ejemplo en la *Toná y liviana* grabada por Antonio Mairena, que presenta en la

segunda copla varios giros a Mi frigio y Mi Mayor, como en el segundo y tercer tercio:

24 giro a Mi frigio 2 giro a Mi Mayor 3

o o gue e e e ro a lli ma ta a a a ro

Mi Si7 Fa Mi Mi Si7 Mi Si7 Mi

También en las *Bulerías de Cádiz* que interpreta Aurelio Sellés:

Bulerías de Cádiz "Virgen de la Merced"

Hispavox 1962, HH 16-345

Aurelio Sellés
 Guit. Andrés Heredia

C. VI Mi frigio flamenco 30''

Voz A ay ya yya y y u

Guitarra Fa (re) (do) Mi Fa Mi Fa Mi Mi/sol#

8 Salida del cante en mi m

ya y yay u ya y queya y ya y ya y y u

Mi/sol# Mi/sol# Si7 mim Si7 mim

guitarra en Mi Mayor rectificación a modo menor

14 Copla 1 1

cante y guitarra en frigio De la Mer cé e

mim Si7 mim mim Si7 MiM Fa (Mi) Mi lam Fa Mi

Similares cambios de modo podemos encontrar en muchos otros estilos flamencos, como en los tientos de Frijones y seguiriyas de cambio.

Otras consideraciones

De este mismo canto de trabajo existe otra grabación realizada por Alan Lomax en 1952, la interpretación –algo menos precisa en la afinación– corre a cargo de Francisco Capo con el título de *Cant de trillar*, de la localidad de Soller en Mallorca¹².

¹² En el Vol. 4 -Spain-, pista 30 de *World library of Folk and primitive music*, The Alan Lomax Collection.

Similar a este ejemplo de canto de trilla, localiza el profesor García Matos en la Isla de Mallorca un canto de siega muy cercano al ejemplo aquí analizado, interpretado por dos personas, mujer y hombre, que realizan las frases impares y pares respectivamente a modo de diálogo en la faena del trabajo. Viene con el título: *De segar*, ref. 60.115, cara 29, banda 6.

Igualmente en Soller, Alan Lomax recoge un canto de siega de musicalidad muy cercana a los anteriores; está interpretado por Catalina Mateu con el título *Cant de segar*.¹³

Algo diferente es el registro *De segar* de Llubí, La Puebla, ref. 60.115, cara 30, banda 8 de la *Magna Antología del folklore musical de España*.

Como cantos *De batre* (trilla) localiza también el señor Matos ejemplos en Valencia (Benifairó de Valldigna, ref. 60.107, cara 13, banda 2) y Alicante (Jávea, ref. 60.107, cara 14, banda 7) que, aunque no iguales, comparten muchas semejanzas musicales con el mismo estilo aquí analizado, sobre todo el de Valencia.

3. *Cantes de Trilla* (Bernardo el de Los Lobitos). 1954, Antología del Cante Flamenco, Hispavox HH 12.01/2/3.

Presentamos otro canto de trilla, esta vez en voz de un cantaor flamenco, que para nada desvirtúa el estilo original del canto de labor con aportaciones personales, hecho éste que sí ocurre con algunas de las grabaciones que presentan los Hermanos Hurtado en su estudio y que más adelante citaremos.

Bernardo el de los Lobitos nació en Alcalá de Guadaíra en 1887, en el mismo año que lo hicieron Pepe el de la Matrona y Aurelio Sellés. Suponemos que este canto lo aprendería no muy lejos de Sevilla, ciudad donde desde muy joven (5 años) parece que se trasladó con su familia por motivos de trabajo¹⁴, ya que no hemos encontrado información sobre el origen del mismo.

Esta modalidad de canto de trabajo se estructura en tres partes melódicamente iguales; sin embargo, las estrofas utilizadas para la realización del mismo son coplas de seguidilla, no apareciendo repeticiones de versos o parte de ellos para realizar las dos frases musicales de las que consta.

Características musicales

El modo del canto es el de La Mayor, con pequeñas inflexiones a La frigio en momentos puntuales, siendo muy poco melismático en comparación con el cante de trilla anterior.

¹³ En la misma colección.

¹⁴ Para más información sobre la vida de este cantaor ver VV.AA.: *Aurelio, Bernardo, Matrona. Cien años hace que nacieron*, Ministerio de Cultura. Madrid 1987.

Cada parte del canto se forma a partir de dos frases musicales a modo de pregunta/respuesta. A su vez, cada frase musical se puede dividir en dos semifrases, formadas por cada verso de la copla.

La primera frase realiza un desarrollo melódico con salto de 4ª desde el I grado (la) hasta el IV (re), descendiendo al I grado (la) al final de la primera semifrase, para luego retomar de nuevo la subida al IV grado (re), realizando la caída final de la frase sobre el III grado (do #).

La frase musical 2ª funciona como cierre de la frase anterior, siendo sus dos semifrases muy similares entre sí y a su vez muy parecidas a la primera semifrase del verso musical primero. Presenta como característica el descenso frigio una vez se ha llegado al IV grado (re) en las dos semifrases:

10 giro frigio La frigio 2
con u na pa ta a blan ca a y un lu se ri i to

Similares giros que ya vimos en el canto de trilla anterior, (si b frigio):

2ª Parte Salida Mayor frigio 1
7 A y perba nel mono ia an i i i no o ya a a y perba tra aa a nel mono ia y a

Puesto que en la grabación anterior ya hemos puesto suficientes ejemplos de cantes flamencos que presentan igualmente estos cambios de modo, no incidiremos más en este aspecto aquí.

En la última copla podemos escuchar la repetición del primer verso musical, algo que es muy típico en la interpretación de muchos cantes flamencos.

Otra coincidencia con el canto anterior, es que está construido únicamente por dos frases melódicas, tras las que se introducen las expresiones relacionadas con la faena del trabajo que se realiza; sin embargo, en este caso no aparecen repeticiones de los versos o parte de ellos, por ello se interpretan tres coplas en total. Si no atendiéramos a las coplas y si suprimiéramos la repetición del verso musical 1º en la última estrofa, veríamos que la estructura general de este canto sería similar al anterior, con seis frases musicales separadas de dos en dos por las expresiones típicas de la labor.

Otras consideraciones

Los hermanos Hurtado recogen en su estudio varios cantes de trilla muy similares a este a tener en consideración. En el caso de la *Trillera* de Almodóvar

del Río (Córdoba)¹⁵ podemos ver como prácticamente es idéntico al que presentamos aquí en la voz de Bernardo, si bien estos autores consideran como punto de partida de análisis el modo frigio en lugar del modo Mayor en el que lo hacemos nosotros.

El segundo ejemplo de trillera es el de Torredonjimeno¹⁶, éste claramente en modo frigio (La frigio) con el uso del III grado elevado como hace con frecuencia el flamenco. Es una modalidad diferente aunque estructurada igualmente en dos frases musicales a modo de pregunta/respuesta, a nuestro juicio algo aflamencada ya en su ejecución, siendo además el intérprete, Juan Francisco Serrano Rojo, cantaor aficionado.

Otro registro más de trillera de Torredonjimeno¹⁷ aparece posteriormente interpretado por Luis Lara, siendo un ejemplo muy interesante pues presenta estrofa de tres versos –que se corresponde con el bordón de la seguidilla compuesta– y modo musical en re frigio, con sólo dos frases musicales, no apareciendo la cadencia sobre el I grado en él, sino sobre el V grado y sobre el III grado alterado para concluir. Este final sobre el III grado elevado sería un caso peculiar de canto en modo frigio sin resolución sobre el I; la causa podría ser la copla de tres versos utilizada, que pudo provocar la eliminación de un supuesto verso musical último con caída en el I grado dentro de una copla de cuatro versos anterior, siendo esto una teoría:

*Trilla trillero
ya está la parva hecha
venga el dinero.*

Presentamos aquí nuestra propia transcripción¹⁸ por su interés musical:

Trillera (Torredonjimeno, Jaén)

La Voz de la Tierra
Junta de Andalucía, 2002

Luis Lara

Voz

Re frigio

1 2

Tri lla tri lle ro_o ya, eh ta la par va he_ cha a venga, el dine roo_o

Respecto al registro del *Cante de Trilla* de Torredelcampo¹⁹ a cargo de Dolores Torres Valderrama “Lola Valderrama”²⁰, diremos que es muy similar al

¹⁵ Ob.Cit. Pág.102.

¹⁶ Ob.Cit. Pág.108.

¹⁷ Ob.Cit. Pág.117.

¹⁸ En afinación con diapasón La=440 Hz., el canto principia en re natural, no en re # como presentan los citados autores.

¹⁹ Ob.Cit. Pág.122.

anterior, si cabe aún más aflamencado en la voz de la sobrina del cantaor Juan Valderrama, que realiza una interpretación “intencionadamente similar a la versión de nuestro tío-abuelo” como dicen los autores del libro, aunque finaliza casi medio tono por debajo (do b) del modo frigio en el que se canta (do), desafinación por otra parte frecuente en estos estilos sin acompañamiento como hemos visto ya en varios ejemplos y como seguiremos viendo más adelante.

Una vez escuchada la grabación que corresponde a la transcripción que aparece en el libro, a cargo de Juan Valderrama²¹, tenemos que decir que preferimos a este último por su mayor sencillez en la ejecución del mismo, creemos más cercano a su función original. Hay que decir que Juan Valderrama (1916, Torredelcampo - Jaén 2004) nació en el seno de una familia de agricultores, y desde niño trabajaba en el campo, por lo que su fuente musical es de primera mano probablemente.

En cuanto a las estrofas utilizadas en estos ejemplos andaluces, excepto en una ocasión, son todas coplas de seguidilla.

4. *Pajarona* (canto de arada) Bujalance, Córdoba. (Pedro Montero Tejada). 1989, del disco “Cantaos de Córdoba”, Caja de ahorros provincial de Córdoba.

Este canto de arada de la provincia de Córdoba guarda muchas similitudes con la trilla grabada por Bernardo el de los Lobitos; igualmente ya comentamos en el análisis de la grabación *De batre* algún punto en común también con aquel canto mallorquín, señalando la semejanza con una modalidad de martinete. Afrontamos ahora su estudio por ser un ejemplo interesantísimo en muchos aspectos relacionados con el flamenco.

Características musicales

Aunque estructurado en siete versos musicales, este canto en modo frigio de Si b está construido únicamente con dos frases musicales diferentes, la 1ª frase que llamaremos A, que aparece repetida en la 2ª, 4ª, 5ª y 6ª; y la 3ª que llamaremos B, que aparece en el final de la 7ª, presentando esta última frase en su comienzo una elaboración de la primera frase inicial.

La frase A sirve para crear un reposo suspensivo sobre el III grado elevado (re natural), reposo que se ve mantenido por medio de la repetición de la misma, cerrándose con la frase B que retorna al I grado (Si b), recuperando la sonoridad del modo frigio cuando de nuevo el III grado se torna natural (re b).

Como característica musical destacada, encontramos al final de la frase A la cadencia sobre el III grado elevado (re natural) a modo de sensible de la nota de caída anterior (mi b), aspecto ya comentado anteriormente. También hemos

²⁰ Aclaran los autores que incorporan esta interpretación por no haber sido posible incluir la grabación original debido a problemas de tiempo. Pág. 156.

²¹ *Cante de Temporeras (La siembra), Cante de la Siega, Cante de la Trilla* en Historia del Flamenco, Vol. IV. 1968, Belter, número de catálogo 22.194.

visto caídas sobre el III grado en la grabación anterior, aunque este ejemplo lo analizamos desde el punto de vista del modo Mayor, debido a que la interpretación de Bernardo se acercaba más a este modo musical que al frigio.

Voz

Si b frigio

A pe ra or de bue e ye e e e e y

A

3

la ar ga be sa a na a a a u

B

Como cadencia intermedia, tenemos una sobre el II grado elevado a mitad de la frase musical 7ª (A'), que surge de una elaboración de la primera (A) acercándose al modo Mayor de Si b, concluyendo con la frase B que retorna al frigio, aunque algo mezclado con el modo Mayor anterior:

7

si b Mayor

y a pe ra or de bue e e e ye e e e e e e e

A'

entre si b Mayor y frigio

la ar ga be sa a a na a a a a

B

7 (3)

Otro aspecto musical relevante a señalar es la subida hacia el V grado (fa) en la frase A, subida que también encontramos en cantes flamencos, y que veremos más adelante –dentro de las modalidades no flamencas– en los romances. Hasta ahora hemos visto que cuando aparecían subidas melódicas como ésta, lo normal era la llegada al IV grado.

La frase A –de forma asombrosamente similar– la podemos encontrar en el tercio 3º de las *Siguiriyas* que registrara Enrique Morente en 1968 con la letra “Los ojos abrió”, Hispavox HHs 10-355. Modalidad que ya estudiamos en nuestro libro y que relacionamos con los cantes sin guitarra, por ser probable su origen en alguno de ellos, ahora con acompañamiento de guitarra. Lo transportamos a la tonalidad de Si b para su comparación con éste:

y a mi medi jo com pa ñe ri ta de

3

Y todavía de forma más evidente en el martinete tipo II que interpreta Pepe el de la Matrona en la grabación *Martinetes* “Desagraciao aquel que come”, segunda letra (en La frigio el registro original), ejemplo que hemos querido dejar para el final:



Respecto a la aparición del III grado alterado de forma ascendente en el modo frigio, recordamos que para referirnos a su uso en el flamenco personalmente decidimos utilizar la denominación “*modo frigio flamenco*”, por ser muy común en este arte su práctica, muchas veces supeditada a la elección de cada intérprete como explicamos en nuestro libro.²² Podemos ver aquí en este ejemplo de canto de labor similar utilización del III grado elevado, aunque también aparece el II grado elevado en él.

Como en el ejemplo del canto de trilla que canta Bernardo, aparece una estrofa de seguidilla, siendo su utilización –dentro de los cantos de trabajo– la común en Andalucía, como bien dicen los Hermanos Hurtado²³, ya que en los ejemplos del resto de España aparece la estrofa de cuatro versos octosílabos como la más frecuente.

En el disco original en el que aparece esta grabación, se dice de este intérprete que es un hombre mayor del campo, información que nos puede ayudar a confirmar el origen del canto en fuentes fidedignas, probablemente heredado de familiares o personas del entorno campero que conocería de joven.

5. *Canción de siega* (Murcia). Del disco “Cantos y danzas de mi tierra” de la agrupación Coros y Danzas de Lorca. Plectrum, 1996.

Como canto de siega, se conserva en la zona de Murcia una modalidad muy interesante por su clara relación con un estilo de cante flamenco de la familia de los minero-levantinos, en concreto con una de las modalidades de cartagenera. El descubrimiento de la relación entre uno y otro se debe a mi gran amigo Pedro Fernández Riquelme, que deja nota de ello en su libro *Los orígenes del cante de las minas*²⁴.

La estrofa utilizada para la realización de este canto de labor es una cuarteta octosílaba.

Características musicales

El modo musical de este ejemplo es el de Fa menor, estando el canto estructurado en cuatro frases musicales, pudiéndose subdividir en dos la tercera de ellas, la cual presenta en su mitad una pausa interpretativa que podría hacer plantearnos una estructuración en cinco frases.

²² En el apartado sobre los fundamentos de la música flamenca. Ob.Cit. Págs. 27 y ss.

²³ Ob.Cit. Pág. 83.

²⁴ FERNÁNDEZ RIQUELME, Pedro: *Los orígenes del cante de las minas. Guía crítica a través de la discografía y los textos*. Edita Instituto Fides S.L. Ediciones Didácticas. Murcia, 2008. Pág. 10. Agradezco al autor la cesión del registro sonoro de este canto, que amablemente me ha facilitado para la elaboración de su análisis musical.

La primera de las frases es la que genera la mayor parte de la musicalidad de este estilo. Podemos observar cómo la segunda y última frase son derivaciones de la primera, apareciendo en todas ellas el reposo final sobre el I grado del modo (fa), salvo la excepción de la última de ellas, que posee un curioso final: tras la caída sobre el I grado de la última frase, se produce una posterior cadencia final sobre el V grado (do), llegando a él de forma descendente, hecho éste que no habíamos visto en ningún ejemplo anterior, sugiriendo un final a modo de cadencia frigia:

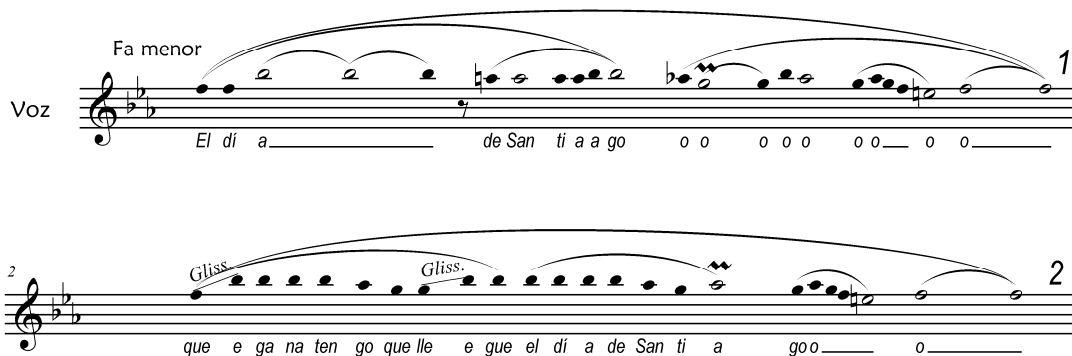


Esta última frase se utiliza a modo de coda²⁵ de todo lo anterior, sirviendo de cierre final de todo el canto.

El mayor contraste musical lo encontramos en el tercer verso; en él aparece una cadencia suspensiva sobre el II grado (sol), que viene a cerrarse posteriormente en la frase 4ª, también derivada musicalmente de la primera y con cadencia de nuevo sobre el I grado.

En todas las frases musicales aparecen subidas diatónicas hacia el IV grado (si), produciéndose posteriormente reposos intermedios en el III (la) y II grado (sol) antes de concluir en el I (fa). Hemos observado estas subidas de 4ª en todos los ejemplos de cantos de trabajo que hemos estudiado aquí, hecho que es también frecuente en muchos cantes flamencos, como ya hemos visto.

Las frases musicales que se relacionan con la cartagenera son las dos primeras:



Que al compararlas con la grabación que realizara el gran Don Antonio Chacón de la conocida copla “Los pícaros tartaneros...” en el registro *Cartageneras nº 1* de 1909, nos hace plantearnos si el origen de los mismos tercios de la modalidad flamenca²⁶ está en este canto de labor:

²⁵ En música, es un pasaje que lleva a un movimiento o pieza a su fin, a modo de epílogo, utilizando generalmente material musical aparecido anteriormente.

²⁶ Incluiremos en el apéndice final de este estudio la transcripción y el análisis de esta cartagenera.

Copla 2
 Cejilla IV Fa # Frigio flamenco
 1'54''

Voz

Guitarra Fa# Re

Compás de 3/4 percibido levemente

2

Re Sol

Para una mayor facilidad en la comprensión musical, transportaremos la melodía de la grabación de Chacón a la misma nota de referencia del canto de trabajo (fa):

Voz

2

Las semejanzas son más que evidentes, si bien lo más curioso es que en esta modalidad flamenca, los dos primeros tercios de la melodía –que supuestamente están en modo menor (Cejilla IV – si menor en la grabación original)– se insertan en la tonalidad frigía flamenca de Fa #, que se encuentra a distancia de 4ª respecto a la anterior, pero con la que comparte igual armadura, por lo que no es necesario modificar la altura relativa de las notas.

Para poder asegurar con más rotundidad la influencia de este canto en el origen de la Cartagenera flamenca, sería muy interesante saber más datos sobre su transmisión hasta hoy y su posible contaminación musical, ya que es una grabación muy posterior respecto al origen de la modalidad flamenca. De ser cierta la anterioridad musical del canto de labor, algún artista flamenco pudo haber insertado esas dos frases musicales en algún cante por malagueñas de la zona de Murcia, quizás Cartagena, de ahí su nombre, creándose así esta modalidad atribuida por algunos estudiosos a El Rojo el Alpargatero. Hay que decir que este mismo cante se ha grabado por numerosos artistas con diferente denominación, sobre todo como *malagueña*, y también como *murciana* por el mismo Chacón.

Incluiremos más información sobre este cante en el apéndice sobre el mismo al final de este estudio.

Estos cinco ejemplos de cantos de trabajo podrían bastar para demostrar lo que ya se viene diciendo desde hace mucho tiempo sobre el origen musical de los cantes flamencos. No hace falta irse tan lejos –ya sea la India o cualquier país de oriente– para demostrar las semejanzas de los cantes flamencos con otros, y suponer el origen de algo autóctono de nuestra tierra en exóticos lugares con peregrinas teorías aún sin demostrar; lo tenemos todo aquí, ya lo dijo el profesor Manuel García Matos en sus estudios²⁷, y no sólo en Andalucía como estamos viendo.

La transformación musical que los artistas flamencos fueron realizando de todo el universo sonoro que conocieron en su trayectoria profesional es la verdadera clave del origen del flamenco. En este caso, los grandes artistas y creadores –como lo fueron Silverio, El Mellizo, Antonio Chacón y muchos otros–, se servirían de la música que circulaba por todas las regiones por donde fueron pasando para enriquecer el repertorio que ya existía, creando nuevas variantes y estilos.

I.2. Nanas

Ya el profesor Manuel García Matos señaló hace tiempo la relación entre ciertos cantos de cuna y algunos flamencos. En concreto presentó una transcripción comparada entre un canto de cuna que localizó en ciertos pueblos del noroeste de la provincia de Zamora y una soleá²⁸. Nosotros presentamos dos registros diferentes al que hace alusión el prestigioso musicólogo, grabaciones que también poseen evidentes similitudes musicales con los cantes flamencos y que igualmente están recogidas en su Magna Antología del Folklore Musical de España de 1978.

1. *Nana (Alhaurín el Grande, Málaga)*. Magna Antología del Folklore Musical de España. 1978, Hispavox 60.115, cara 11, banda 4.

Musicalmente muy cercano a los ejemplos de cantes de trabajo anteriores –y por extensión a otros flamencos–, este ejemplo consta de tres coplas, dos de ellas octosílabas, y una tercera que parece ser el bordón de una seguidilla desgajado de la copla de cuatro versos a la que acompaña, ya que su segundo verso bien pudo haber sido anteriormente este otro: *con sus ojos abiertos*. Vemos además que ha tenido que ser adaptado a la estructura de este canto por medio de la repetición de su primer verso, ya que la forma de esta nana son cuatro frases musicales que se corresponden cada una de ellas con un verso de la copla con la que se canta.

Características musicales

Presenta el modo de Si Mayor, con inflexiones al frigio de Si en los finales de los versos musicales 3º y 4º. Está construido con cuatro frases musicales, siendo la segunda una derivación de la primera, apareciendo un reposo sobre el III grado en las dos y sirviendo de cadencia suspensiva. Las frases 3ª y 4ª son iguales, salvando leves diferencias interpretativas, y sirven de

²⁷ Ob.Cit. Pág. 63.

²⁸ Ob.Cit. Pág. 67.

cierre conclusivo, presentando un retorno al I grado que se torna frigio en su final melódico.

Este elemento musical de cambio de modo lo hemos observado en los registros *De batre* y *Cantes de Trilla* (aparte de todos los ejemplos flamencos aludidos anteriormente). Con este último canto guarda una gran semejanza; podríamos decir que es prácticamente igual, salvando la caída sobre el I grado que Bernardo el de los Lobitos realiza al final del primer verso de la copla, en la primera semifrase, y la interpretación ligada de los versos 1-2 y 3-4 de la copla, que genera dos frases musicales (tercios) en lugar de las cuatro de la nana:

Copla 1

Si mayor

Voz

Si mi ni ño sedur mie ra a___a___ lacosta rí a e en la cu___u u na___

lospiese si to o al so___o___o la cabe si ta a lal u___u na a___

En el *Cante de Trilla* (La Mayor):

Copla 1

A e sa mu la depun ta___a___a legu ta el gra a a no o___u

a li ge ra a___a y no co___maa___ que vie ne e e e el a___a mo o___u

Vamos a transportar la altura de interpretación de esta nana a La Mayor, para ver de forma más cómoda las semejanzas melódicas:

Copla 1

Voz

Si mi ni ño sedur mie ra a___a___ lacosta rí a e en la cu___u u na___

lospiese si to o al so___o___o la cabe si ta a lal u___u na a___

Observamos que posee también el salto de 4^a al comenzar el primer verso musical, aunque aquí con una mayor repetición del I grado; posteriormente la subida al IV grado se realiza de forma diatónica, como en el canto de trabajo.

Como aspecto interesante a considerar en estos dos ejemplos, está la diferente naturaleza de sus estrofas, ya que las seguidillas que canta Bernardo se tornan en octosílabos en la nana.

Las semejanzas musicales encontradas nos hace pensar que probablemente estos cantos –aunque con diferente funcionalidad– serían interpretados igualmente tanto por la mujer como por el hombre, dependiendo del ambiente en cuestión y la tarea asignada según el sexo, el campo (trilla) para el hombre y el hogar (nana) para la mujer.

2. *De cuna (Cáceres)*. Magna Antología del Folklore Musical de España. 1978, Hispavox 60.113, cara 25, banda 2.

Este ejemplo de canto de nana, es muy diferente al anterior, sobre todo en sus aspectos musicales como veremos pronto. Se interpretan tres estrofas de cuatro versos con estribillo. Parte del mismo, la exclamación ¡ea!, también aparece como preludio o salida. Los versos de métrica algo irregular, se acercan a siete sílabas, aunque algunos de ellos son de cinco.

Características musicales

El modo musical es el de do # frigio, aunque hemos indicado el modo de fa # menor entre paréntesis, ya que sobre todo la primera frase musical del mismo se acerca mucho al modo de fa # menor; sin embargo su comienzo y final claramente tienen la intención de estar en un modo de do # frigio, realizándose un importante paso intermedio por el V grado (sol #).

Hemos transcrito las duraciones del ritmo en notación mensural por estar muy claro en este ejemplo, indicando un posible compás de 2/4 con comienzo anacrúsico. Las partes como el preludio y los finales del estribillo poseen una interpretación rítmica más libre.

Las coplas se estructuran en dos frases musicales a modo de pregunta/respuesta, con reposo en el V grado y I grado respectivamente. Cada frase está subdividida a su vez en dos semifrases que corresponden a un verso de la copla. Tras las mismas se sucede el estribillo, que es la parte que más nos recuerda a los cantos flamencos, pues realiza la cadencia III-II-I típica en muchas de las modalidades flamencas que usan el modo frigio, siendo posible su armonización por medio de los acordes de la cadencia andaluza, en este caso incompleta: (Fa # m), Mi M, Re M, Do # M:

4

ritmo libre

ro o_ ro o ro ro ro ro o_ ro que ya se dur mió e³ a e a

II III II I II III II I II I II I

Re M Mi M Re M Do # M

Su final coincide con el preludio, realizando un juego melódico alrededor del I grado, de igual forma que muchos cantes flamencos al comenzar y concluir (Hemos podido ver muchos ejemplos de este aspecto en el análisis del canto de trilla *De batre*, páginas 8 y 9 de este estudio).

Igualmente la parte del canto de la copla puede armonizarse por medio de los acordes de la cadencia andaluza, esta vez completa:

Copla 2

3

1 2

La pa lo mi ta can ta a en el o li vu ca lla tí pa lo mi ta que due er ma mi ní flu

IV Fa # m III Mi M II Re M I Do # M

Como elemento musical común con otros cantos sin acompañamiento populares y con los flamencos, están los saltos de cuarta al comenzar el primer verso musical de cada copla.

I.3. Romances

Sobre los romances, ya en nuestro anterior trabajo²⁹ llegamos a la conclusión de que tuvieron que ser determinantes en la formación de modalidades de cantos flamencos, entre otros, de algunos cantes sin guitarra; aunque dejamos claro que esta no era la única vía a tener en consideración para su formación, hecho que estamos viendo claramente en este nuevo trabajo.

Como ejemplos de cantos de romance con clara relación con el flamenco, presentamos aquí dos muestras en las voces de dos intérpretes de la zona de Los Puertos de Cádiz.

Los romances –en su sentido más estricto– presentan en general versos octosílabos³⁰ con rima en los pares, y aunque sea un recitado continuo e indefinido el que subyace bajo la forma romance, aparecen preferentemente agrupados en estructuras de cuatro versos relacionados con la tonada con la que se canta cuando así se hace. En este caso podemos observar cómo no siempre se cumple esta norma, estos dos ejemplos aparte de realizar en alguno de los casos cinco, seis y hasta ocho versos por cada estructura musical, presentan una gran fragmentación, desapareciendo parte de la historia que hay en el romance antiguo³¹ original, e incluyendo detalles no recogidos más que en estos cantaores gitanos y otros del mismo entorno de Los

²⁹ *Las mudanzas del cante...* Ob.Cit. Recomendamos acudir al apartado de los cantes sin guitarra de este libro para recabar mayor información al respecto. Págs. 78-79.

³⁰ También los hay hexasílabos o alejandrinos, aunque es menos frecuente.

³¹ El Romancero Antiguo o Viejo se remonta al S. XIV, y se origina a partir de la descomposición de antiguos cantares de gesta medievales castellanos de autor anónimo, conservados de forma oral hasta el S. XIX, siendo los más numerosos del S. XV. Surge a partir del S. XVI el Romancero Nuevo, cuando autores como Miguel de Cervantes, Félix Lope de Vega, y posteriormente otros hasta la actualidad, comienzan a imitarlos.

Puertos. Ponemos aquí la publicada en 1897 por D. Ramón Ortiz de la Torre y Fernández de Bustamante³² con el nombre de *Reina y Cautiva*³³:

—Sal a cazar, el rey moro,—a cazar como solías;
y traerásme una cristiana—de gran belleza y valía.
Ya se saliera el rey moro—a las carreras salía,
y a la hija del buen conde—allí ficiera cautiva.
Ya la lleva, ya la lleva—camino de la Morería,
la hija del conde moro—de su esposo estaba en cinta.
Ya la presenta a la reina—que hace muy grande alegría.
—Bien venida la mi esclava—la gentil esclava mía,
tengo de hacer contigo—lo que con otra no haría.
Tengo de darte las llaves—de todo cuanto tenía.
—No quiero tus llaves, mora,—tus llaves yo non quería,
pues las tuyas son de fierro—las mías de plata fina.
Quiso Dios y la fortuna—que ambas parieran un día;
la cristiana parió un niño,—parió la mora una niña:
las parteras son traidoras—y por haber las albricias,
llevan el niño a la mora—y a la cristiana la niña.
No tardara mucho tiempo,—que dentro del tercer día,
fué la mora a ver su esclava—por ver qué cama tenía.
—¿Cómo está así la mi esclava,—la gentil esclava mía?
—¿Cómo queréis que yo esté?...—como una mujer parida.
—Daráisme mi niño, mora,—que yo le bautizaría,
y pondríale «Conde Flores»— que así le pertenecía.
—Si eso decís, la cristiana,—¿qué pondrías a la niña?
—Si yo estuviese en mi tierra—y la niña fuera mía,
pondríasla Blanca-Flor,—y rosa de Alejandría,
que así llamaba mi padre—a una hermana que tenía;
me la cautivaron moros—acá dentro, en Morería,
me la cautivaron moros—día de Pascua Florida.
—Si eso decís, la cristiana,—tú eres la hermana mía.—
Esto que oyera el rey moro—de la alta torre venía:
—¿Qué tiene la mi mujer?—¿qué tiene la mujer mía,
pues cuando menos lo espero—hace tantas alegrías?
—Que entendí tener esclava—y dulce hermana tenía.
—Callad, callad, mi mujer,—callad, callad, mujer mía;
que de tres hijos que tengo—el mejor escogería,
y por haceros merced,—con ella le casaría.
—No lo quiera Dios del cielo—ni la sagrada María,
dos hijas del Conde Flores— maridar en Morería.
Válgame Nuestra Señora,—válgame Santa María

Tras un primer análisis de los dos ejemplos que presentamos aquí, podemos decir que la estructura musical de cada parte recitada está determinada por el número

³² Recuerdos de Cantabria. Libro de Bejorís, por Ramón Ortiz de la Torre y Fernández de Bustamante, 1897. Palencia, Imprenta y librería de Elías Heredia, 4º -35 pp.

³³ En http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/02584941079158584197857/029128_0007.pdf

de versos que se cantan en ella. Los dos últimos versos musicales del patrón melódico interpretado en cada parte, se repiten una y otra vez hasta la conclusión del texto que recuerdan los intérpretes. Vamos a verlo con profundidad.

1. *Romance de Flores y Blancaflor* “Caballeritos y hombres buenos” (Agujetas el Viejo). Magna Antología del Cante Flamenco, S/C 66.201 (60.723), Hispavox 1982.

Características musicales

Aunque con leves diferencias interpretativas en cuanto a la estructura interna de este canto, nos encontramos con cinco partes musicalmente similares que están basadas en tres versos musicales. Cada parte musical puede llegar a tener hasta cinco o siete frases, según se elaboren dos o cuatro frases musicales más derivadas de la 2ª y la 3ª debido al número de versos a recitar.

El modo musical que presenta este ejemplo es el de La frigio, con notable frecuencia de uso del III y II grado elevado (do # y si natural), como sensibles o notas de paso para ir al IV (re) y III (do), que se tornan a su estado natural (frigio) en los descensos. La utilización de estas notas a modo de sensible, sobre todo el III grado elevado aparece con mucha frecuencia en el modo frigio flamenco, modo presente en multitud de estilos como cantes sin guitarra, soleares y seguiriyas.

La estructura básica de este modelo interpretativo de Agujetas el Viejo podemos verla con mucha claridad en la 3ª y 4ª parte, donde se interpretan tres frases musicales con cuatro versos del romance, conteniendo la segunda frase musical dos versos:

*Abre como yo mandé
por una cristiana cautiva
mira, por mi buena suerte,
me has traído una hermana mía*

4ª Parte

10 Nabré co mo yo man de e e _____

11 por unacris tianacauti va mi rapor mi i buee e nasuer te _____ ma has tra i u u na al maana mii i a u

2 3

Lo normal sería que con cada verso se interpretara igualmente una frase musical, sin embargo no ocurre así en el segundo de ellos, en el que podemos observar –si escuchamos atentamente– que probablemente en un desarrollo musical anterior a esta forma interpretativa poseería una pausa musical al finalizar el segundo verso del romance, que se halla aquí ligado en su recitado al siguiente. Probablemente tendría un reposo suspensivo en mi, al igual que la primera frase musical, de esta forma:

*Abre como yo mandé
por una cristiana cautiva
mira, por mi buena suerte,
me has traído una hermana mía*

4ª Parte

10 Nabré como yo man de e e 1

11 (2) ligado 2 3
poru nacris tianacauti va mirapor mi i buee e nasuer te ma has tra i u u na al maana mii i a u

Además, si observamos las dos primeras partes musicales del romance que tienen más versos, la segunda semifrase de esa misma frase musical 2, aparece posteriormente repetida cuando se recitan más de cuatro versos, lo que indica que claramente tuvo que ser una frase musical independiente antes de formar parte de un verso musical más largo, por lo que podemos asegurar que es una forma interpretativa probablemente posterior, asociada o transmitida a este intérprete:

La frigio temple 1ª Parte

Voz La frigio temple 1
y y u Ca ba lle ri to y hom bres bue e e no o u

2 (2) ligado 2 3
y a Espa ña lle vo el la guía yo vo dí go que mo o traigan y una a a cristia a na caa u ti i va au

3 (3) ligado 4 5
quesea de e duuque e omarque se i opren de si i ta de al ba a li i a u

La singularidad de unir frases musicales eliminando los reposos naturales de las mismas, coincide además con la manera de interpretar también muchos cantes flamencos, la llamamos *ligar los tercios*³⁴. Lo podemos ver en el *Martinete y debla* de Tomás Pavón:

4 ligado 3
pa es crii i i i bii i l e e e e eyami ima ree aa aau a y ya aaa yy yy y que hase tre

5 4
saño que ee ee ee e e e no la ave o u

*En el barrio de Triana
ya no hay pluma ni tintero
para escribirle yo a mi mare
que hace tres años que no la veo*

³⁴ Forma de cantar y unir un tercio con el siguiente sin respirar, no habiendo pausa. Musicalmente, provoca muchas veces la sensación en la audición de un tercio en lugar de dos.

En la modalidad VI de martinete que registró Pepe el de la Matrona en la grabación *Martinetes* “Tenga usted carriá”, última letra:

10 a a a a a a a a a a a na a a a a ¿1? ligado

11 que me qui ra a a a fue yee e e e ie e e e e e e za a a a u a u 1 ¿2?

También en estas *Siguiriyas primitivas de Triana* a cargo del mismo cantaor:

8 a a y y Quedu queie e e e e ela a a a a más gra a a an de e e a ay ay ay y uyy
 Sib/do Sib La (re) Sib/do Sib La Sib/re Sib/do Sib La Sib/re Sib/do Sib La

12 a mi i i i i uyy y u y y me lle gó o o o ouo u 1 ligado 2
 Sib/re Sib/do Sib La Sib/re Sib/do Sib La Do Sib La

Igualmente en la *Malagueña n°3* interpretada por Don Antonio Chacón:

4 le das a mar ti i ri o a tu cuer po o o o o o o o o o o 4 ligado
 Do Sol

5 y te es tá a ma tan do o so la u 5
 Sol Do

Las caídas y reposos de la voz que se producen en el romance, aparecen sobre el V grado (mi), III (do) y I (la) en las tres primeras frases musicales respectivamente, presentándose similares caídas en do y la en las partes en las que se realizan más versos (1ª parte y 2ª).

La última parte del romance es la que aparece con una mayor transformación –tanto estrófica como musical– con sólo tres versos y supresión de la segunda semifrase del verso musical 2º, que aparece ligado al 3º.

2. *Romance de Flores y Blancaflor* “Si yo te cogiera en España” (El Negro). Magna Antología del Cante Flamenco, S/C 66.201 (60.723), Hispavox 1982.

Estructurado en dos partes, con seis y cinco versos respectivamente, El Negro interpreta partes fragmentadas del mismo romance anterior, con evidentes similitudes melódicas y textuales, aunque también con alguna diferencia, tanto en la melodía como en el texto.

Características musicales

Hemos obviado las desafinaciones melódicas del intérprete, presentando la afinación ideal del romance en los lugares donde aparecen las mismas, indicando con texto dónde se produce el alejamiento melódico. El modo musical es el de Si frigio, salvo la última frase musical que modula a Si Mayor.

La primera parte del romance es muy similar a la primera parte del ejemplo anterior, aunque con alguna diferencia en cuanto al texto. Utiliza los seis versos finales de la segunda estrofa del Agujetas, sirviéndose de la estructura musical de la primera parte del mismo y con una tonada similar, realizando seis frases musicales que ahora sí, coinciden con los seis versos recitados, siendo las dos últimas frases musicales una repetición de la 3ª y 4ª.

En este caso, el 2º verso musical aparece aquí sin ligar del todo al 3º:

1ª Parte

desafinación 1/4 de tono ascendente

si frigio

Voz

Ay si yo te cogiera en España u a a u que yo a ti te criaría a ri au

2 casi ligado al 2º

que dis das por nom bre yo a ti te pu siera u Carmen de la a a u le jandri í í a a u

3 4

Por lo que podemos ver claramente que este mismo patrón melódico – ahora en voz de otro intérprete– aparece recitado de diferente forma. Probablemente sea este modelo una forma anterior en el tiempo a la del Agujetas o transmitida de diferente forma, hecho este inherente a la transformación que supone la transmisión oral.

En cuanto a las diferencias interpretativas, aparte del segundo verso que no aparece ligado, tenemos en la primera frase musical un mayor desarrollo melódico, elevándose hasta la 7ª (la), hecho que no ocurría en la interpretación del Agujetas hasta la segunda frase musical, llegando éste hasta la 8ª.

Las caídas melódicas son las mismas que en la 1ª parte del romance anterior (aunque en este caso tenemos seis, que corresponden a las seis frases musicales), éstas son sobre el V grado (fa) en las frases 1ª y 2ª, III grado (re) en las frases 3ª y 5ª y I grado (si) en las frases 4ª y 6ª. Igualmente aparece el III grado elevado (re #) para ir al IV (mi) en numerosas ocasiones, aunque no el II elevado (do #).

La segunda parte del romance es la que presenta mayores diferencias respecto a la primera y por ende al anterior registro. Se recitan cinco versos, que originan igualmente cinco frases musicales.

Las dos primeras frases musicales son derivaciones melódicas de las dos primeras de la parte anterior, con un mayor desarrollo melódico y cromatismo en la primera de ellas y con diferente caída en el reposo final, que se produce sobre el I grado (si). La segunda se acerca más al mismo modelo de la anterior parte, aunque también aquí más extendida en su fraseo melódico, que ya recupera la caída sobre el V grado (fa).

Las frases 3ª y 4ª son similares a las mismas frases de la primera parte con caídas en los mismos grados, III (re) y I (si).

El mayor contraste lo encontramos en la última frase que sirve para cerrar el romance, presentándose con un cambio de modo (Si Mayor) que ya hemos visto en muchos ejemplos anteriores. En este caso el cambio de modo afecta a toda la frase musical y es asombrosamente parecido –si no igual– a algunos tercios que encontramos en los cantes sin guitarra flamencos, veamos:

Si comparamos esta frase musical con los tercios 3º y 4º de la modalidad I de martinete que registro Pepe el de la Matrona en 1947 con la letra “Desgraciao aquel que come...”, que presentamos aquí en igual tesitura de voz y armadura (original en La Mayor) –aunque debiera llevar cinco sostenidos–, podemos ver que es claramente un desarrollo melódico derivado de la frase anterior:

Por ello nos encontramos sorprendentemente con una frase melódica prácticamente igual a la última de este romance, frase de la que tenemos que decir que, sinceramente nos desconcierta y extraña su construcción musical tan distinta a las anteriores –no apareciendo además en el anterior registro del mismo romance del Agujetas–, hasta el punto de preguntarnos si no se trata de una contaminación musical posterior influida por el género flamenco, siendo además una frase de cierre que sólo aparece una vez en toda la interpretación.

Esta última frase musical del romance, la podemos encontrar igualmente en la voz de Tomás Pavón con un mayor cromatismo, en el mismo martinete del registro *Martinete y debla*, (original en Si b Mayor):

que no hay un ho o o om bre y ee ne el mu un do o

que se a fi jo co o o o mo o el re e ló u

*Ven acá tú, mujer del mundo;
convéncete a la razón,
que no hay un hombre en el mundo
que sea fijo como el reló.*

© Guillermo Castro Buendía 2009

Los puntos en común entre este último romance y el martinete, hace plantearnos la hipótesis de que, si esta forma interpretativa encontrada en El Negro ha llegado hasta él por medio de la transmisión oral familiar, probablemente sea más antigua que la de los martinetes flamencos, siendo una modalidad a tener en cuenta en cuanto a la formación de posteriores cantes flamencos sin guitarra, como lo fue el martinete; estilo muy asociado además a la zona de Jerez y los Puertos. Si además tenemos en cuenta que los dos tercios primeros de este martinete son muy parecidos a los dos finales (salvo la caída del 2º que realiza una cadencia suspensiva sobre el II grado), podríamos pensar que la modalidad I de martinete se pudo originar a partir del engrandecimiento artístico del último verso musical del romance conservado por El Negro (recordamos que la armadura correcta debiera llevar cinco sostenidos, y que la grabación original de Pepe el de la Matrona está en La Mayor):

Martinetes

"Desgraciao aquel que come"

Gramvox 1947

Pepe el de la Matrona

Martinete

Tipo I Si Mayor

Des gra si a o a quel e e e ee co o o me e

pan de ma a a no o a je e e e na a a a uy

si em premi ra a a do o o o la a a ca a ra a a

si se la po ne e e e ne e mala obue nau au

I.4. Saetas

Blas Vega nos informa de que los cantos religiosos de saetas se remontan hasta finales del siglo XVII; en 1691 se las nombra en un libro editado en Sevilla:

“Mis hermanos los reverendos Padres del convento de Nuestro Padre San Francisco todos los meses del año el domingo de cuerda, por la tarde, hacen misión, bajando la Comunidad a andar el Vía Crucis con sogas y coronas de espinas, y entre paso y paso cantaban saetas”³⁵

Gerhard Steingress retrasa más esa fecha, basándose en otros estudios³⁶ que revelan que el cultivo por las calles de las “saetas penetrantes” (del pecado mortal) por los padres Franciscanos se produce desde el siglo XVI.

Hacia mediados del siglo XIX la saeta es cantada por el pueblo, modalidad casi perdida, poseía como dice Blas Vega: “entonación grave, pausada y monótona, pobre de estilo y de ejecución”³⁷ que nada tiene que ver aún con el flamenco. Esta modalidad de saeta popular, “antigua” o “vieja” fue transformándose durante la segunda mitad del siglo XIX, surgiendo hacia la década de los años ochenta del mismo siglo la “saeta nueva” o “flamenca” de tipo melancólico en voz de cantadores³⁸, que la convierten en cantos más espectaculares y difíciles desde el punto de vista musical e interpretativo, no siendo asequibles a cualquier persona que las quiera abordar.

Este proceso musical de aflamencamiento de la saeta, afortunadamente es posible de rastrear, ya que se ha conservado en varias localidades andaluzas la modalidad de saeta vieja o antigua, que comparada con las posteriores versiones aflamencadas en voces de cantaores profesionales, revelan la clave del origen de estas últimas.

Comenzaremos con un primer registro localizado en Málaga, en voz de una mujer, para pasar posteriormente a dos modalidades ya flamencas en voces de cantaores profesionales.

1. Saetas (Alhaurín el Grande, Málaga). Magna Antología del Folklore Musical de España. 1978, Hispavox 60.106, cara 11, banda 5.

Formado por dos cuartetos octosílabos, esta modalidad de saeta vieja repite el mismo patrón musical en las dos coplas.

³⁵ BLAS VEGA, José: *Magna Antología del Cante Flamenco*, Hispavox, 1982. Pág. 76 del libro que acompaña a la edición.

³⁶ Nombra este autor el trabajo de MELGAR REINA, Luis y MARÍN RÚJULA, Ángel: *Saetas, pregones y romances litúrgicos cordobeses*. Córdoba, 1987. En STEINGRESS, Gerhard: *Sociología del Cante Flamenco*, Centro Andaluz de flamenco, Jerez de la Frontera, 1993. Pág. 71.

³⁷ *Ibíd.*

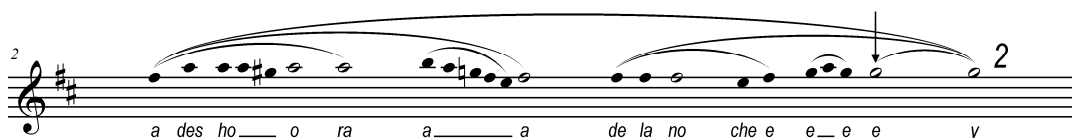
³⁸ Recomendamos al respecto del aflamencamiento de la saeta popular hasta convertirse en la saeta nueva, el libro de ORTIZ NUEVO, José Luis: *Quién me presta una escalera, origen y noticias de saetas y campanilleros en el siglo XIX*. Signatura Ediciones de Andalucía, Sevilla 1998.

Características musicales

El modo musical de interpretación es el de fa # frigio, estando las coplas estructuradas en cuatro frases musicales con caídas y reposos en el I grado (fa #) en las frases 1ª, 3ª y 4ª, y en el II grado (sol #) en la frase 2ª, que sirve de reposo suspensivo. La 3ª frase es una repetición de la 1ª, y la 4ª surge de un desarrollo más elaborado de la 2ª. La última de las frases musicales posee un pequeño reposo tras la repetición del verso 3º de la copla, que no consideramos como frase musical independiente porque forma parte de toda la frase interpretativa final, sirviendo de semifrase suspensiva para crear la tensión necesaria antes de finalizar.

Esta tonada está también registrada –dentro de la misma colección– en voz de otra mujer en Huelva, con algunas diferencias melódicas y un menor recorrido vocal, realizando igualmente cuatro frases musicales con idéntica estructuración de versos y repetición del 3º antes del 4º para la realización de la última frase musical. Recomendamos la audición del mismo, donde podemos escuchar que en este caso no aparece ningún reposo intermedio en el 4º verso musical, pudiera ser una modalidad más primitiva y por ello anterior a ésta. Viene titulada como *Saeta antigua (El Alosno)*, 60.105, cara 10, banda 2.

Una de las señas de identidad de la musicalidad del flamenco³⁹ es la caída y reposo sobre el II grado en las modalidades que presentan el modo frigio, reposo que encontramos aquí (en cantos no flamencos) por vez primera en la 2ª frase musical de esta saeta (Fa # frigio):



Sin embargo, en ninguna de las modalidades flamencas de cante sin guitarra en modo frigio que hemos estudiado, ha aparecido una caída con reposo mantenido en la voz sobre el II grado⁴⁰. Sí hemos visto reposos sobre el II grado en las que están en modo Mayor, como el martinete tipo I, tipo IV y carcelera que mostramos en el apartado sobre el canto de trabajo *Siega de Yerba (Casavieja, Ávila)*, canto que también presentaba caídas sobre el II grado.

En cantos no flamencos, el reposo sobre el II grado del modo frigio lo podemos encontrar también –aparte de en la saeta– en multitud de fandangos folclóricos, aunque estos estilos llevan ya acompañamiento instrumental; por ejemplo en estos *Fandangos de Comares* que aparecen en la *Magna Antología del Cante Flamenco de Hispavox* (en Mi frigio, C.VI):

³⁹ Sobre todo en la guitarra, siendo el acorde de II grado el que aporta la tensión armónica dentro de la tonalidad frigia flamenca.

⁴⁰ Veremos más adelante un caso en la toná grande que grabó Juan Varea.

Musical score for 'Verdiales de los Montes de Málaga'. It consists of two staves: 'Voz' (voice) and 'Panda' (panderero). The voice staff has lyrics: 'Y el a gua no la mi no ro o yo voy a la fuen tey be bo o'. The Panda staff has notes: 'Mi Do Fa'. There are two measures marked with '1' and '2' above the voice staff, indicating cadences or rests on the second degree of the mode.

Y en estos *Verdiales de los Montes de Málaga*, de la misma *Antología* (Mi frigio C. V):

Musical score for 'Verdiales de los Montes de Málaga' (Mi frigio C. V). It consists of two staves: 'Voz' and 'Panda'. The voice staff has lyrics: 'y hasta el mis mo so ol quesa le e e te vas mu rien do den vi dí a a'. The Panda staff has notes: 'Do ¿Fa? Mi'. There are two measures marked with '5' and '6' above the voice staff, indicating cadences or rests on the second degree of the mode. A 'x' symbol is present above the final note of the Panda staff.

(xGolpe de pandero fuerte)

Sorprende pues que hasta ahora –dentro de las modalidades de cantos no flamencos– sólo hayamos encontrado el reposo sobre el II grado del modo frigio en dos ejemplos, siendo éste un grado tan importante en la música flamenca que se interpreta en modo frigio, lo que podría indicar por dónde vienen los tiros del origen o influencia de la acentuación de este grado en los cantes flamencos que lo practican. Veamos algunos ejemplos de cadencias y reposos sobre el II grado del modo frigio en cantos flamencos con acompañamiento.

En el segundo tercio de un fandango de Huelva interpretado por los hermanos Toronjo en 1961, *Fandangos de Alosno*, Hispavox HH 11-47 (en Mi frigio, C.VI):

Musical score for 'Fandangos de Alosno' (Copla 1). It consists of two staves: 'Voz' and 'Panda'. The voice staff has lyrics: 'Por ver si te a bo rre e sí a a a dor miryo me aco os ta ba a a a'. The Panda staff has notes: 'Mi7 lam Sol7 Do Fa'. There are two measures marked with '1' and '2' above the voice staff, indicating cadences or rests on the second degree of the mode. 'x' symbols are present above the first notes of the Panda staff.

En el segundo tercio de las *Javeras* "A mi me pueden mandar" interpretadas por El Mochuelo, Odeón 41115 (en Mi frigio):

Musical score for 'Javeras' "A mi me pueden mandar". It consists of two staves: 'Voz' and 'Panda'. The voice staff has lyrics: 'e man dar a su a mi me puede mandar a'. The Panda staff has notes: 'sol sí re Do Fa'. There are two measures marked with '1' and '2' above the voice staff, indicating cadences or rests on the second degree of the mode.

Es sobre todo en los cantes de la familia del fandango donde aparecen caídas de la voz con cadencia mantenida en el II grado, ya que en el resto de estilos flamencos, las cadencias con reposo mantenido aparecen mayoritariamente sobre el IV grado, III y I, apareciendo el II grado como una caída suspensiva

transitoria de la voz, mientras se mantiene el acorde de apoyo de la guitarra hasta la caída final sobre el I grado. Esta última forma la podemos encontrar también en los cantes de la familia del fandango en su tercio final, como podemos ver en las *javeras* anteriores:

Podemos verlo igualmente en la *Media granadina* y *granadina* “Serrana que te olviara” que grabara el gran Don Antonio Chacón en 1925 para la casa Gramófono, AE 2.047, primera copla (en Si frigio, II grado: do, C.III):

En las *Livianas primitivas* que canta Pepe el de la Matrona (en Mi frigio, C.II):

En la *Soleá petenera*, a cargo de este mismo cantaor, 1970 Hispavox HH 10-346/7 (en Mi frigio):

Volviendo a la saeta, concluiremos diciendo que su musicalidad es muy cercana a la de los cantes flamencos, por ello, y como pensamos que ocurrió con ella y muchos de los cantos que aquí hemos presentado, tuvo que ser practicada a nivel popular, sirviendo posteriormente de fuente de inspiración para la creación de posteriores modalidades de canto flamenco en mano de los profesionales del género. Lo comprobaremos en los dos ejemplos de saetas

nuevas, o flamencas, que estudiaremos tras exponer las siguientes conclusiones al respecto de los cantos no flamencos sin acompañamiento.

CONCLUSIONES SOBRE LOS CANTES SIN ACOMPAÑAMIENTO NO FLAMENCOS

A modo de resumen, vamos a citar aquí las características musicales encontradas en los ejemplos de cantos no flamencos analizados que pueden relacionarse –sobre todo– con modalidades flamencas de cantes sin guitarra:

- Cambios de modo en una misma frase musical, del modo Mayor al modo frigio y del modo frigio al menor o Mayor, siendo la primera de las formas la más frecuente.
- Preeminencia del modo frigio, o del modo Mayor con inflexiones al modo frigio como modo de interpretación, (un solo ejemplo en modo menor).
- Presencia frecuente del canto melismático.
- Práctica de caídas conclusivas a distancia de semitono, a modo de sensible de la nota anterior.
- Dentro de los cantos en modo frigio, las caídas de la voz más frecuentes se producen sobre los grados V, III y I en la mayoría de las modalidades, sólo en las saetas encontramos caídas sobre el II grado.
- En los ejemplos en modo Mayor con inflexiones al modo frigio, aparece de forma casi exclusiva –aparte de la cadencia sobre el I grado para finalizar– la del III grado.
- Dentro de los cantos en modo Mayor aparecen frecuentes cadencias sobre el II grado.
- Uso de la exclamación ¡ay! y de una frase musical a modo de salida en un ejemplo Mallorquín de canto de labor, siendo el ejemplo que hemos encontrado más cercano al flamenco en intención y musicalidad.
- En algunos casos, se producen repeticiones de versos o parte de ellos para ajustarse al canto.
- Estructuración en seis frases musicales en varios ejemplos, como ocurre con los cantes de la familia del fandango.

II. CANTES SIN GUITARRA FLAMENCOS

II. 1. La saeta flamenca

El proceso de evolución de la saeta antigua hasta la saeta moderna explicado anteriormente, queda aquí representado en dos ejemplos de saetas flamencas. Las dos grabaciones que analizamos distan aproximadamente treinta años en el tiempo, periodo más que suficiente como para ver las diferencias evolutivas entre la versión del Canario Chico, recogida en cilindro de cera probablemente a finales del siglo XIX, y la de Tomás Pavón de 1930, más barroca y virtuosa de lo que ya era la anterior.

1. *Saetas procesión de la Semana Santa en Sevilla, “Cristo de la Expiración”* (El Canario Chico con banda de cornetas y tambores). Cilindro Sociedad Anónima Fonográfica de Madrid 1895-1902.

En este primer ejemplo de modalidad flamenca de saeta, vamos a poder ver con claridad cómo su estructura y musicalidad está directamente relacionada con la anterior saeta recogida en Málaga.

Características musicales

En modo de Re frigio, presenta como el anterior ejemplo cuatro frases musicales que aquí llamamos ya tercios, con similares caídas en el I grado en los tercios 1º, 3º y 4º, y sobre el II grado en el tercio 2º, utilizando para ello igualmente una estrofa de cuatro versos. También conserva similar construcción musical, siendo el tercio 3º una repetición elaborada del 1º, y el 4º una repetición y desarrollo del 2º.

Si comparamos las melodías de las frases musicales de la saeta anterior con los tercios de ésta, veremos que es simplemente una elaboración musical lo que la ha convertido en un cante flamenco. La profusión de melismas y el engrandecimiento de los tercios con la intención de crear espectacularidad, es una de las bases de lo que denominamos “aflamencamiento” de la música⁴¹, que es lo que convierte una música popular en flamenco.

Veamos la primera frase musical de la saeta de Málaga comparada con la flamenca en igual tesitura de voz y modo musical:

Copla 1

Fa # frigio

Voz

Dón de e va a_a a__ a pa lo ma bla a an ca a__ a__

fa # frigio

Voz

Cris to o__ o__ o__ o o de la a__ Ex pí rasí o un

⁴¹ También hay que considerar en el proceso del aflamencamiento, la utilización de ciertos compases característicos en los cantos con acompañamiento, la acentuación del patetismo o “jondura” en la interpretación y la sonoridad de la guitarra flamenca. Para profundizar sobre ello, recomendamos leer el apartado “características idiomáticas de la música flamenca” de nuestra Ob.Cit. *Las mudanzas del cante...*

2. *Saeta* “Detente Judas en la venta” (Tomás Pavón con banda de cornetas y tambores), 1930, Odeón SO 6031.

De estructura similar al registro anterior, presenta ya algunas diferencias melódicas a tener en cuenta, además la estrofa utilizada tiene un añadido de dos versos al comienzo, siendo el número de sílabas bastante irregular.

Características musicales

En Do # frigio, esta modalidad de saeta se encuentra aún más aflamencada que la anterior, y destaca el hecho de haber desaparecido el reposo mantenido sobre el II grado que aparecía en el 2º tercio. También ha desaparecido la construcción de los tercios en base a las repeticiones desarrolladas del 1º y del 2º en los tercios 3º y 4º que veíamos en los anteriores ejemplos.

Lo más evidente es la repetición desarrollada o elaborada del tercio 3º al comienzo del 4º, el más largo de todos, que aunque con un reposo intermedio sobre do, lo consideramos como una parte que –al igual que en los anteriores registros– sirve para crear la tensión necesaria que requiere el final, formando parte de todo el tercio 4º (de todas formas indicamos una posible separación de cinco tercios entre interrogaciones)

Cuando mostremos el resto de modalidades de tonás y martinetes que no estudiamos con profundidad en nuestro libro, hablaremos de la posible relación de este cante con la toná de Arturo Pavón que canta Antonio Mairena tras la toná grande.

La saeta concluye con la conocida toná del Cristo, que según parece Antonio Chacón añadió de macho a la saeta para que no se perdiera. Su interpretación es más barroca que la que Enrique Morente realiza en su disco *Homenaje a Don Antonio Chacón* de 1977, Hispavox 18-1380, grabación que ya analizamos en su momento y en la que profundizamos sobremanera. Aquí Tomás Pavón realiza diferentes caídas en los tercios 1º (que va ligado al 2º) y 3º; éstas se producen sobre el I grado (do), cuando Morente lo hacía sobre el III grado. Por lo demás –salvando el engrandecimiento del cante por parte de Tomás–, es similar.

II. 2 Martinetes

Puesto que ya hicimos un profundo análisis sobre los martinetes y el resto de cantes sin guitarra flamencos en nuestro libro *Las mudanzas del cante en tiempos de Silverio...* no incidiremos en lugares comunes, por ello nos limitaremos a analizar los registros que no transcribimos allí, haciendo alusión a los mismos cuando sea necesario; valga esto también para las tonás. De nuevo recomendamos al interesado lector que recurra a nuestra publicación para profundizar en su estudio.

1. *Martinetes* “Desagraciao aquel que come” (Pepe el de la Matrona). Gramvox 1947. Archivo del profesor García Matos.

Pepe el de la Matrona interpreta cuatro estrofas que se acercan a la cuarteta octosílaba, siendo la última de tres versos. Con ellas se interpretan las modalidades de martinete que hemos denominado como tipo I, tipo II, el bautizado por nosotros como tipo V y el macho tipo I.

Ya adelantamos en el apéndice de los cantes sin guitarra de nuestro libro⁴² la clasificación de estos cantes, ordenación que mantenemos aquí con alguna puntualización por estar en lo cierto, como ahora veremos tras analizar las transcripciones.

Características musicales

Respecto al primer martinete, la modalidad I que se encuentra en modo Mayor, podemos ver que está claramente estructurada en dos partes. Una primera formada por el tercio 1º casi ligado al 2º, y una segunda con el 3º casi ligado al 4º; siendo éstas iguales si no fuera por el reposo final del tercio 2º, que tras cadenciar en el I grado (la) realiza un reposo suspensivo sobre el II (si), hoy típico en esta modalidad:



Esta caída sobre el I grado (la), no la hemos visto en los otros registros de Tomás Pavón o El Gloria, que mantienen la tensión del tercio hasta el final. Presentamos similar tercio en el caso de Tomás en igual tesitura y modo que el de Matrona para facilitar su comparación (original en Si b Mayor):



Este es el mismo tercio en la voz de El Gloria (original en Mi Mayor)



Vemos que El Gloria realizaba la caída sobre el II grado desde el III alterado descendentemente.

⁴² Ob.Cit. Págs. 125 y 126.

Volviendo al registro de Pepe el de la Matrona, y recordando lo dicho sobre el último tercio del romance interpretado por El Negro, podría ser que este martinete se originara a partir de este último verso musical del romance, realizando una frase más elaborada y larga con dos versos de la estrofa y con cadencia suspensiva en el II grado, frase que se repetiría posteriormente con los otros dos versos de la copla y con cadencia final de reposo sobre el I grado. O también como dijimos, ser la última frase musical del romance una contaminación posterior debida al género flamenco, sustituyéndose la melodía que pudo tener el último verso por la de algún tercio de un martinete.

El segundo cante interpretado en La frigio flamenco, es la modalidad II de martinete que también registrara este mismo cantaor con idéntica letra en 1970 en *Tesoros del flamenco antiguo*, antes de la toná grande, por lo que no vamos a repetirnos aquí.

El tercer martinete lo hemos bautizado como modalidad V por no haber encontrado nosotros ningún registro similar donde aparezca este cante, ni nadie que lo haya nombrado y/o analizado seriamente. Su modo musical es el de La frigio flamenco, y encuentra muchas semejanzas con el tipo II anterior hasta el punto de poder afirmar que surge del engrandecimiento del mismo, con tercios más largos, y ligándose el 3º con el 4º que aquí se convierten en uno muy largo y complicado de interpretar: el tercio 3º, por ello indicamos sólo cuatro tercios.

Respecto al título de debla que daba Blas Vega en la tercera copla, una vez comparadas las transcripciones del cante con el de Tomás Pavón, podemos definitivamente zanjar la polémica sobre si pudiera ser ésta la modalidad de la verdadera debla o alguna otra practicada en Triana y que conocían los Cagancho, Caracol Padre y el mismo Pepe el de la Matrona⁴³. Aunque la letra sea una de las que utilizaba Chacón para cantarla, bien sabido es que en el flamenco se prestan las letras de unos estilos a otros, ya lo dejó claro Demófilo:

“Las letras de *martinetes* pueden cantarse como *deblas*, y al contrario.”⁴⁴

Además atendiendo al conocimiento enciclopédico de Pepe el de la Matrona sobre los cantes flamencos, nos extrañaría que si fuera una debla no lo dejara indicado al profesor García Matos, musicólogo muy interesado además en el flamenco y en su correcto estudio y clasificación.

El último cante interpretado es la modalidad de macho I con una pequeña variante en la entonación del primer tercio y parte del segundo, que Matrona realiza en modo frigio flamenco en lugar del modo Mayor que aparecía en la grabación del El Gloria.

⁴³ Para más información al respecto de la debla, recomendamos el apartado dedicado a la misma en nuestra Ob.Cit. Págs. 91 y ss.

⁴⁴ MACHADO Y ÁLVAREZ, Antonio. *Colección de Cantes Flamencos, recogidos y anotados por Antonio Machado y Álvarez (Demófilo)*. DVD ediciones, Barcelona, 1998. 1ª edición 1881. Pág. 193. Ver también págs. 14, 107 y 174.

2. *Martinetes* “Tenga usted carriá” (Pepe el de la Matrona) Gramvox 1947. Archivo del profesor García Matos

Localizado también en los archivos de Manuel García Matos, esta otra grabación presenta tres coplas con las que se realizan las mismas modalidades de martinete I y II, en idéntico orden pero con diferente letra, y una variante del tipo V, que bautizamos en su momento como variante 2ª, por derivar musicalmente del registro anterior y sobre el que cambiaremos su denominación por la de “martinete tipo VI”, por motivos que más abajo explicamos.

Hay que decir que Pepe el de la Matrona, en el segundo cante va perdiendo la afinación poco a poco hasta que finalmente la interpretación concluye medio tono más alto (si b) respecto al comienzo (la). Las desafinaciones las hemos presentado corregidas para mayor facilidad de análisis.

Volviendo al último cante que es el que nos interesa, podemos ver que es prácticamente el tipo V, suprimiendo los tercios 1º y 2º de aquel. Es como si comenzara directamente en el tercio 3º que se encuentra aquí aún mas engrandecido. Por ello también se puede relacionar con el tipo II, al que le suprimiríamos los tercios 1º y 2º, ligaríamos el 3º con el 4º y engrandeceríamos los tercios. Este cante se encuentra en Si b frigio flamenco como altura real de interpretación, lo hemos transcrito en La frigio flamenco para mantener la afinación del comienzo y poder comparar las modalidades más fácilmente.

Debido a que este cante presenta similitudes con el tipo V, en su momento lo bautizamos como “variante 2ª”; pero una vez reflexionado al respecto y ya que a la misma modalidad V no la bautizamos como una variante del tipo II de martinete, con la que guarda gran semejanza, tampoco lo haremos en este caso, por lo que cambiaremos la denominación que aplicamos anteriormente a este martinete por la de “martinete tipo VI”, por tener diferencias suficientes como para poder considerarse una modalidad diferente.

II. 3 Tonás

Dos tonás grandes se quedaron sin un adecuado análisis en su momento. Aunque citadas al hablar de la toná grande que registrara Pepe el de la Matrona y las del repertorio de Chacón que recreó Enrique Morente, hablamos de ellas al respecto del posible origen de la toná grande de Mairena a partir de la que grabara Juan Varea anteriormente con la misma letra⁴⁵, por ello no incluimos el registro de Antonio Mairena como una posible modalidad más de toná grande transmitida hasta él por alguien que la pudo heredar de la época de los cafés cantantes, momento histórico en el que según parece escaseaba el cultivo de los cantes sin guitarra o quizás comenzaban a transformarse en otros estilos.

Adelantándonos a las conclusiones, diremos que estábamos en lo cierto sobre que la toná grande que grabó Antonio Mairena es una creación personal de este cantaor,

⁴⁵ *Las mudanzas del cante...* Ob.Cit. Pág. 83-84 y 103 y ss.

y todo indica –por el análisis musical– que a partir del registro de Juan Varea, anterior en fecha y con idéntica letra como dijo Pepa Sánchez Garrido.⁴⁶

Acompañando a esta toná grande, concluye la grabación con otra supuesta toná, en este caso de Arturo Pavón, hermano de Tomás y Pastora –La Niña de los Peines–, que está bastante relacionada con la saeta que registrara Tomás en 1930 y que hemos analizado anteriormente.

1. *Toná grande* (Juan Varea) BAM LD 359, Francia 1959.

Características musicales

En esta grabación aparecen dos cantes; el primero de ellos es similar al que registrara Enrique Morente en sus *Tonás del repertorio de Chacón*, tras la letra “no te rebeles serrana...”, con idéntica letra y patrón melódico, aunque algo más engrandecido en la voz de Varea y con final en modo Mayor en lugar del frigio de Morente.

En el análisis musical que hicimos de la interpretación de Enrique Morente, llegamos a la conclusión de que este cante estaba tan unido al anterior –al menos como lo interpretaba este cantaor– que desde el punto de vista musical era más lógico considerar a los dos como uno solo, aunque avisamos de nuestras reservas⁴⁷ ya que Juan Varea presentaba uno de ellos como preparación de su toná grande, indicando que pudieron ser antes dos tonás chicas o tonás-livianas, que se aglutinaron en una.

La interpretación de Juan Varea no deja lugar dudas; tuvo que ser en su tiempo un cante independiente, pues él la interpreta por separado. Cabría preguntarse si la aprendió así o el engrandecimiento interpretativo es aportación personal, ya que el modelo de Morente es más simple y liviano, igual que el que registrara Rafael Romero en 1954 para la *Antología del cante flamenco* de Hispavox. Hemos indicado entre paréntesis e interrogaciones una posible estructuración de este cante en tres tercios debido a la intención interpretativa y su musicalidad.

Respecto al segundo cante, es el considerado como “toná grande”, y excepto el segundo verso, son todos octosílabos.

Esta toná se encuentra en el modo de Si b frigio, y está estructurada en cuatro tercios; el primero sirve de exposición con cadencia sobre el III grado (re b), el segundo viene a ser un cierre conclusivo del anterior, tercio muy elaborado y complejo que asciende hasta una 7ª (la b) en su parte central, para luego descender y relajar toda la tensión, realizándose un reposo conclusivo sobre el I grado (si b). El siguiente tercio posee un comienzo muy similar al primero, pero continúa como la primera semifrase del 2º, momento en el que es casi una

⁴⁶ SÁNCHEZ GARRIDO, Pepa: *Cantes y cantaores de Triana*, Bienal de Flamenco de Sevilla. 2004. Pág.124.

⁴⁷ *Ibíd.* Pág. 103

repetición literal de aquel, salvo la caída final sobre el II grado (do b), siendo la primera vez que aparece la caída sobre el II grado como reposo mantenido en un cante sin guitarra en modo frigio. El último tercio (4º) sirve de cierre final, momento en el que retorna de nuevo al I grado (si b).

La subida que aparece en esta toná en el tercio 2º y 3º nos recuerda a las que hicieran Pepe el de la Matrona y Pericón de Cádiz en la serrana, y también Matrona en la soleá petenera. Igualmente su descenso posterior, aunque más desarrollado en esta toná.

Veamos la subida de la serrana de Pepe el de la Matrona (a) y su posterior descenso (b) (en Mi frigio, C.I):

Lo propio a cargo de Pericón de Cádiz (Mi frigio):

En la Soleá Petenera (Mi frigio):

Incluimos aquí lo cantado por Varea en el mismo tono de partida que Mairena para comparar lo comentado con mayor facilidad (original en Si b frigio):

Toná Grande

6 Si frigio Yo o no to bli go gi ta na de que

7 a ay de que me quie ra a

8 uaa a a a a a a a a a a a a a a au a la fue er sa a a

El 2º tercio de esta toná está construido en base a una melodía de menor desarrollo melódico que la anterior (ascenso máximo 5ª) con similar caída sobre el I grado. A partir de aquí se repite el cante prácticamente igual con el resto de versos de la copla.

Tenemos que decir –sin desmerecer la interpretación del señor Antonio Mairena– que preferimos el cante de Juan Varea, pues éste posee mayor personalidad y originalidad, ya que la versión de Mairena está construida en base a sólo dos frases musicales que se repiten prácticamente igual, siendo por ello el cante algo monótono.

Sobre si esta modalidad de cante es una creación del propio Mairena, todo parece indicar que sí, aparte de lo ya comentado en nuestro libro sobre este asunto por Pepa Sánchez Garrido, están los datos que aportaba Jorge Martín Salazar –que también expusimos– sobre el rechazo de los aficionados y el arrepentimiento del propio cantaor⁴⁸, y también el análisis musical que hemos hecho, donde se puede comprobar que un cante deriva del otro.

Igualmente hay que decir como apunta Pepa Sánchez Garrido⁴⁹, que Antonio Mairena gustaba de aportar sus propias letras en los cantes que interpretaba, por lo que parece que en este caso, su interés por recuperar un nuevo cante –una supuesta toná grande– pudo venir del registro de Juan Varea, que hubo de conocer en fecha reciente a la publicación de su disco, no dándole tiempo a cambiar la letra tradicional que le acompañaba.

El cante que acompaña al anterior y sirve de colofón es considerado la toná chica de Arturo Pavón, sin que hallamos encontrado nosotros más información al respecto que la indicación de la misma que aparece en la Web

⁴⁸ *Las Mudanzas...* Ob.Cit. Pág. 76.

⁴⁹ *Cantes y Cantaores de Triana...* Ob.Cit. Pág. 124.

*Flamenco y Universidad*⁵⁰. Interpretado en el modo de Si frigio, consta de cuatro tercios con reposo sobre el I grado en los finales de los mismos, y con una elaboración melódica similar en todos ellos. El ámbito melódico no supera la 6ª.

Aunque diferente en cuanto al fraseo melódico y de menor amplitud de registro (4ª), recuerda mucho a la saeta que registrara Tomás Pavón en 1930 con el título “*Detente Judas en la venta*”, cante que también presentaba en todos sus finales reposos sobre el I grado.

II. 4. La Toná y liviana

Se abre la polémica con este registro, sobre todo por el título del mismo que poco tiene que ver como veremos con lo que subyace bajo su forma musical. La primera discrepancia es que si las *tonás-livianas* o *tonás y livianas* tal y como decía Demófilo, se interpretaban sin guitarra, esto bastaría para calificar a estos cantes con otra denominación; y ya que su acompañamiento se realiza con el compás de la seguiriya además en el tono de Mi frigio flamenco o “por arriba”, o son livianas o son seguiriyas.

Hemos incluido estos cantes aquí –aunque lleven acompañamiento de guitarra– por su título y su posible relación con algún cante sin guitarra anterior a su forma actual de acompañamiento, siendo además cantes de gran interés desde el punto de vista musical que tampoco estudiamos con profundidad en nuestro libro.

1. *Toná y liviana “Y no las quería”* (Antonio Mairena). Cien Años de cante gitano. 1965, Hispavox 16.514.

Tres cantes configuran esta grabación de Antonio Mairena, los dos primeros elaborados con coplas de seguiriya, y el tercero con una cuarteta que consta de dos versos añadidos al final a modo de colofón.

Al primero de ellos, por sus características musicales lo podríamos considerar como una liviana como ahora veremos; a los otros dos lo más lógico sería llamarlas seguiriyas de cambio⁵¹.

Características musicales

En el apartado sobre la liviana y la serrana de nuestro libro⁵², analizamos tres registros de livianas muy similares interpretadas por Pepe el de la Matrona, Fosforito y Pericón de Cádiz⁵³, con la característica común de un reposo sobre el III grado (sol) en el 2º tercio de todas, podemos verlo respectivamente:

⁵⁰ http://flun.cica.es/flamenco_y_universidad/alborea/n009/salida03.html

⁵¹ Para más información sobre las seguiriyas de cambio y el uso de este término ver el apartado dedicado a ellas en nuestro libro *Las Mudanzas del cante...* Ob.Cit. Págs. 296 y ss.

⁵² Ob.Cit. Págs. 248 y ss.

⁵³ Pepe el de la Matrona *Livianas primitivas* “Camino Cazariche”, Tesoros del flamenco antiguo, 1970, Hispavox HH. 10-346/7. Fosforito *Liviana* “De canela fina”, 1958, Philips 421205. Pericón de Cádiz *Liviana, Serrana y seguiriya de María Borrico*, 1968, Polydor 0519 SFLP.

La letra de este cante está recogida con algún cambio en el libro de Demófilo, dentro del apartado de las *Seguiriyas jitanas*⁵⁵, y está atribuida al antiguo cantaor El Lebrijano:

*Supuesto que no tienen
remedio mis males,
yo me estoy muriendo,
yo no quiero a nadie;*

*Como teniendo la mare e mi arma
tengo yo bastante.*

Una vez analizado este cante y comparado con los otros registros de livianas estudiadas, tenemos que decir cumple con la musicalidad y estilo de las otras, por lo que debería de llamarse más correctamente liviana.

Respecto a los otros dos cantes que transmitió Juan Talega a Antonio Mairena hay que decir que a tenor de lo que nos dice Gamboa, Juan Talega llamaba a estos dos últimos cantes “Tonás y livianas”, por lo que de ahí viene probablemente el origen del nombre de esta grabación.

Aunque con alguna leve diferencia interpretativa, los dos últimos cantes son musicalmente similares, estando estructurado el primero de ellos en 5 tercios y el último en 7, debido a la repetición de los tercios 1º y 2º. Lo que más caracteriza musicalmente a estos cantes es el cambio modal que se produce en los tercios 1º y 2º, pasando del modo Mayor al modo frigio respectivamente, por ello pensamos que sería más correcto etiquetarlos como “seguiriyas de cambio”, aunque hayan podido ser en tiempos anteriores alguna “toná y liviana”, tal y como los llamaba Juan Talega.

Aparte de la repetición de los tercios 1º y 2º, el último cante presenta como diferencia la realización de los tercios 5º y 6º (3º y 4º en la anterior copla) en modo frigio, cuando anteriormente se realizaban en modo Mayor.

Indicamos entre paréntesis una posible estructuración musical de estos dos cantes en 4 y 6 tercios, al considerar que la frase musical del tercio 3º en la primera de las estrofas y del 5º en la segunda, podrían estar interpretativamente unidas a la siguiente, coincidiendo además con el verso más largo de su forma estrófica.

Para finalizar, diremos que toda la primera parte del tercio 5º en la primera de estas dos últimas coplas, recuerda mucho al cante de la *Cabal*, estilo que ya estudiamos en su momento y que estaba asociado a la figura de Silverio, quizás por ello considera Gamboa la posibilidad de la paternidad del cante en Franconetti, aunque también apunta la de El Nitri y Diego el Lebrijano, que también los interpretaron⁵⁶. También señala que la musicalidad de estos cantes,

⁵⁵ Ob.Cit. Pág. 140.

⁵⁶ *Ibidem*.

con el uso combinado del modo Mayor y el frigio, es característica de antiguas seguriyas del siglo XIX.

APÉNDICE

Como apéndice de este estudio, analizamos el segundo cante del registro de Antonio Chacón con la guitarra de Juan Gandulla Habichuela *Cartageneras n.º1* “Acabara de una vez”, 1909, disco Odeón 68098, cante relacionado con la canción de siega murciana.

Igualmente realizamos un mayor estudio musical de la Cartagenera, intentando arrojar algunas luces sobre su posible atribución artística, aunque esta claro que este no es el lugar para ello, ya que haría falta un mayor espacio y profundización, quizás en un próximo artículo.

1. *Cartageneras n.º1* “Acabara de una vez” (Antonio Chacón). 1909, Odeón 68098.

Consideraciones previas

La cartagenera –cante de la familia del fandango– es considerada hoy un cante minero-levantino; sin embargo –salvo un ejemplo que dejaremos para más adelante–, en sus primeras grabaciones se encontraba muy cercana a los cantes de malagueña a compás; tanto, que se podía confundir con cualquiera de ellas, pareciéndonos una simple modalidad más asociada a la zona de Cartagena, de ahí su nombre, estando la temática de sus letras relacionada con asuntos de esta ciudad.

Como ejemplos de estilos de cartagenera con tipología de cante de malagueña tenemos varias grabaciones de El Mochuelo y La Rubia:

- *El Mochuelo*, *Cartageneras*, guitarra Manuel López, Cilindro Casa Fono-Rey de Madrid. También en disco con el nombre de *malagueña* en 1901, Berliner ¿?, y de nuevo como *cartagenera* en 1907, Gramophone GC 62983.

*Adiós, Cartagena hermosa
Plazuela de la Merced
calle de los Cuatro Santos
¡cuando te volveré a ver!*

*Málaga está en cuatro barrios
y cinco con Los Molinos
y ninguno me ha gustado
como el de los capuchinos.*

La interpretación se hace a compás ternario, como era común en las malagueñas en esa época. El cante de cierre es un fandango derivado de un estilo asociado a la figura de Juan Breva.

- Encarnación La Rubia, *Cartageneras*, guitarra Ángel de Baeza, Cilindro Casa de Ureña Madrid. Interpreta la misma letra que el Mochuelo: “Adiós Cartagena hermosa”, en una versión igualmente a compás pero más barroca y de diferente patrón melódico. Este patrón lo encontraremos en la voz de El Mochuelo en otro cante titulado *Malagueña* con la letra “El hombre que se apasiona”, grabación que más abajo comentaremos.
- Grabaciones de El Mochuelo y La Rubia a dúo:
 - o *Cartagenera* “Adiós Cartagena hermosa”, guitarra Joaquín el hijo del Ciego, 1903, mismo patrón melódico del primer ejemplo de El Mochuelo. Como segunda letra interpreta la letra “A dar gritos me ponía”, frecuente en grabaciones de un estilo de malagueña atribuido a Don Antonio Chacón. Se interpreta a compás ternario y al final de la misma dice El Mochuelo “¡Viva Málaga, bien, viva Cartagena!”, claro indicio del origen de este estilo de Cartagenera.
 - o *Malagueña*, “El hombre que se apasiona”, misma música que la anterior grabación de la Rubia con la letra “Adiós Cartagena hermosa” en cilindro, que venía titulada como *Cartageneras*. Como segunda letra realizan “Adiós Cartagena hermosa”, con idéntica melodía al primer ejemplo de El Mochuelo etiquetado como *Cartageneras* e interpretada aquí libre de compás, hecho éste a destacar.

Todos estos ejemplos bien pudieran haberse llamado “malagueñas” o “malagueñas de Cartagena” por su tipología melódica y la temática de sus letras; esto habría facilitado la nomenclatura y evitado la confusión con las cartageneras hoy consideradas como tales, que son las encuadradas en los cantes minero-levantinos con dos modalidades principales llamadas por Blas Vega⁵⁷ como “de Chacón” y la otra “Clásica”, aspecto en el que no vamos a entrar a discutir ahora para no extendernos en demasía.

Sin embargo, con esa denominación de “*cartageneras*” aparecieron etiquetadas en su época, porque precisamente así serían conocidas; no cabe confusión aquí de las casas discográficas, pues en los registros de cilindro se anuncia el cante a interpretar al principio de la grabación, siendo además El Mochuelo un gran conocedor de todos los estilos flamencos y Encarnación La Rubia una seguidora (y amante) de este último. Por ello, y hasta que no fueron apareciendo otras modalidades de igual nombre y diferente música que pudieran

⁵⁷ *Magna Antología del Cante Flamenco de Hispavox*, 1982, Pág. 64 del libro que acompaña a la colección.

evolucionar hacia formas como la que registrara Chacón en 1909, no surgiría el problema de nomenclatura que ahora tenemos; y al igual que ciertos fandangos toman el nombre de “rondeñas”, “granadinas”, o “verdiales” por la zona donde se interpretan, y por el mismo motivo a otros cantes más elaborados los consideramos “malagueñas” por tener relación con en esta comarca, a éstos se les dice “cartageneras” por estar relacionados con la ciudad de Cartagena, aunque quizás la única diferencia apreciable entre las malagueñas⁵⁸ y estas cartageneras sea la letra. Igual pasa con otros estilos como la “murciana”, antes de que se convierta en otra modalidad minera.

Volviendo al cante de la cartagenera, como importantes precedentes del registro de Chacón existen varias grabaciones; tenemos una a cargo de Manuel El Sevillano en cilindro, sin que se pueda precisar exactamente su fecha (aunque sería cercana a finales del siglo XIX o muy primeros del XX), con similar letra salvo una leve variante en el verso segundo, y que seguidamente pasamos a estudiar.

- Manuel El Sevillano, *Cartageneras*, cantadas y tocadas por él mismo, Cilindro, ¿ref?

*Un lunes por la mañana
los granujas tartaneros
les robaron las manzanas
a los pobres arrieros
que venían de Totana.*

*Sabes que tengo pensao
antes que de mí te burles
(¿en miña te lo ha velao?)
y cargando mis baúles
que tengo yo aparejaos.*

El patrón melódico no es el mismo que el que aparece en la grabación de Chacón, aunque guarda semejanzas en cuanto al carácter interpretativo y el acompañamiento de la guitarra, con acordes de sonoridad cercana a lo que luego se llamará “toque de taranta”⁵⁹ –aunque aún no está definido– y compás libre.

⁵⁸ Hablamos de las que se interpretan a compás de 3/4; no confundir con las malagueñas de cante como las de Chacón, el Mellizo, Fosforito, etc. que van libres de compás.

⁵⁹ En el flamenco, llamamos al “toque por taranta” o “de taranta” a los acordes utilizados para acompañar a los estilos de cante minero-levantinos –como las tarantas, cartageneras, murciana, levantica, etc. –donde fa # es el tono principal de la tonalidad frigia flamenca, utilizando como tónica generalmente un acorde sin 3ª y con varias notas disonantes añadidas, como la 9ª, la 11ª y la 14ª: fa#/do#/fa#/sol/si/mi. Presenta un acompañamiento libre de compás –salvo el taranto, que es binario– y estructura musical similar a todos los fandangos, con seis frases cadenciales o tercios. Hoy día es frecuente utilizar la sonoridad del toque de taranta en otras familias de estilos flamencos que poseen estructura musical diferente.

- Paca Aguilera, *Malagueñas*, “La pobrecita de mi mare”, guitarra Salvador Román, 1907⁶⁰. Interpretada con cejilla II en “tono de granaína”⁶¹.

*La pobrecita de mi mare
la buscaba y no la veía,
dónde la vine a encontrar
en un hospital metía,
acabando de expirar.*

*Un lunes por la mañana
los pícaros tartaneros
les robaron las manzanas
a los pobres arrieros
que venían de Totana.*

Como primer cante realiza un estilo de malagueña de Chacón, pero como segunda letra y cante de remate aparece un patrón melódico similar al ejemplo de la cartagenera que grabó Chacón con la misma letra. En cuanto a su construcción musical, Paca Aguilera repite el tercio 1º en el 3º, presentando en el 4º una melodía semejante a la del tercio 3º de Chacón pero con caída en el III grado y menor desarrollo. En el tercio 5º aparece una melodía similar a la del mismo tercio de Chacón, aunque también más simple; igual ocurre en el tercio 6º.

- Antonio Grau Dauset *Tarantas* “Trabajando en una mina” y “No lo creyera yo en ti”, guitarra Enrique el Negrete, 1907-1909⁶². Interpretada con cejilla V en tono de malagueña.

*Trabajando yo en una mina
yo vi desprenderse un peñón
le dio la muerte a mi hermano
que sufrirá mi corazón
en vez de que yo no pude levantar el agüelón.*

⁶⁰ Fecha que aparece en la Antología de Cantaores Malagueños. Cd. 9 Paca Aguilera, pista 9.

⁶¹ En el “tono de granaína” la tonalidad de referencia es el Si frigio flamenco (en este caso la tonalidad real sería Do # frigio flamenco por estar con C. II). Actualmente el acorde principal o I grado del “toque por granaína” tiene generalmente como disonancia la 1ª cuerda al aire de la guitarra (mi): si/fa#/si/re/mi. Nótese que distinguimos entre “tono” –nota que da la referencia del cante y armonización de la guitarra, p.e. “tono de granaína”: Si- y “toque” –conjunto de elementos musicales que presenta la guitarra que definen el acompañamiento de ciertos estilos; como el “toque de granaína”, con las disonancias típicas de sus acordes, el glissando de la 6ª cuerda, fraseos, etc., asociados a este estilo de cante–.

⁶² Guitarrista y fecha que aparece en el disco que acompaña al libro de GELARDO NAVARRO, José: *Antonio Grau, Rojo Alpargatero Hijo, el último de una saga flamenca*. Ed. La Hidra de Lerna y Discos Probéuticos. Almería 2008; datos que creemos más fiables que los aparecidos en la Antología de Cantaores Malagueños, Antequera Records S.L. Cd. 15, pista 9.

*Que no lo creyera yo en ti
que ese paguito tú a mí me dieras
a la que coronara Dios
cien años mi compañera.*

El cante que más nos interesa es el segundo, con un patrón melódico muy cercano a este estilo de cartagenera impresionado por Antonio Chacón –aunque aún sin las hechuras y definición de éste–; los tercios 1º, 2º y 3º presentan un desarrollo melódico similar, con caídas de la voz en los mismos grados. Los tercios 4º, 5º y 6º, aunque están aún alejados del modelo de Chacón, se encuentran en un registro parecido, con caídas similares de la voz.

- Antonio El Macareno, Malagueñas, “Acaba penita acaba”, guitarra G. Gaspar, 1904-1908⁶³. Aunque rotulada como malagueña, el primer cante es este mismo estilo de cartagenera aunque con otra letra:

*Acaba, penita acaba,
acábate de una vez,
sólo con morir acaba
el sufrir y el padecer.*

El acompañamiento de la guitarra se hace en tono de granaína sin cejilla, aunque en realidad suena medio tono por debajo de Si, ya que la grabación se escucha en Si b frigio flamenco, lo que indica que a la hora de su edición para disco compacto se debió de reproducir más lento de lo que debiera.

La estructura musical de este cante está más cercana a la de Chacón que la versión de Paca Aguilera y Antonio Grau; lo único que separa a ésta de la de Chacón es una mayor subida en la parte central del primer tercio y un menor virtuosismo en los tercios 4º, 5º y 6º.

Existen más grabaciones de este mismo estilo de cartagenera tanto con las anteriores letras como con otras, como la famosa “Perlas a millares o “Me llaman el Barrenero”, y algunas realizadas en fecha anterior al registro de Chacón como la del Niño de Cabra, Víctor 62738 de 1907 y Escacena, Zonophone X-52291 también de 1907. Desgraciadamente no hemos podido localizarlas a tiempo para poder comentar sus aspectos musicales y compararlas con las ya expuestas, aunque ya hemos dicho que no es este el lugar para profundizar sobre todo ello.

Concluiremos diciendo que todo indica que el molde definitivo de esta modalidad de cartagenera parece que se debe a Don Antonio Chacón ya que a partir de él se establecerá su interpretación como modelo a seguir, aunque evidentemente parte

⁶³ Fecha que aparece en la edición de *El flamenco, historia y evolución a través de la discografía*, Pasarela S.L. 2000. Vol. III, pista 12.

de patrones musicales previos, pudiéndose remontar a El Rojo el Alpargatero, ya que como dice Jorge Martín Salazar⁶⁴ una de sus letras (Perlas a millares...) se hace siempre por este estilo, y fue cantada por la Peñaranda en su presentación en el café del Burrero en 1884, siendo calificados sus cantes por Fernando el de Triana como “cartageneras de la escuela del Rojo el Alpargatero”, “cantes de corte levantino, pero almerienses, y naturalmente acompañados a la guitarra en compás de malagueña”⁶⁵.

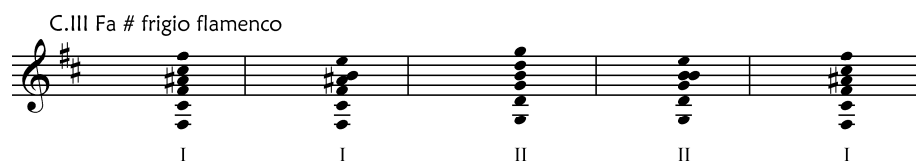
Análisis musical del registro de Don Antonio Chacón

Del primitivo cante que pudo haber definido El Rojo el Alpargatero a éste de Chacón, hay mucho trecho (unos 25 años); aparte de los posibles cambios melódicos y engrandecimiento de los tercios, tenemos como aspecto más significativo el soporte guitarrístico, que se acerca a lo que consideramos “compás libre” apareciendo además por vez primera el tono llamado “de taranta” en Fa #, aunque aún poco desarrollado en su sonoridad disonante, característica musical tan peculiar y asociada hoy a estos estilos.

Aunque cierto lo que dice Pedro Fernández Riquelme sobre que:

“El toque por tarantas es posterior a la aparición de este cante [se refiere a la taranta] en la discografía (...) En 1910 Niño Medina graba una Taranta, acompañado de Ramón Montoya, que se editó en 1911, donde se pueden apreciar los tonos más característicos del toque por tarantas. Hasta entonces, las Tarantas se acompañaban por Malagueñas aunque el estudioso de guitarra flamenca Norberto Torres afirma que lo hacían en tono de Granaínas”⁶⁶

Si escuchamos con detenimiento el acompañamiento de guitarra de Juan Gandulla Habichuela en esta grabación de Chacón –aunque aún no suene “muy atarantado”–, nos daremos cuenta de que la disposición de acordes que realiza en la introducción no se puede hacer más que en el tono de Fa #, debido a la afinación de la guitarra, ni siquiera en el tono de granaína. Veamos los acordes:



Por lo tanto, aunque aún la sonoridad está cercana a lo que es una malagueña ya casi libre de compás, los acordes están contruidos en base a Fa # como tono de referencia, apareciendo el llamado “tono de taranta” por primera vez en una cartagenera, y antes que en la taranta que cita Riquelme, eso si no encontramos en algún registro anterior este mismo tono, cosa posible. Pudiese ser éste el primer germen del futuro

⁶⁴ MARTÍN SALAZAR, Jorge: *Las malagueñas y los cantes de su entorno*, Guadalfeo Ensayo, Granada 1998. Pág. 152.

⁶⁵ EL DE TRIANA, Fernando, *Arte y artistas flamencos*, edición facsímil de la de 1935, Colección Andalucía Eterna nº 3, Editoriales Andaluzas Unidas, S.A. 1986. Págs. 58-61.

⁶⁶ Ob.Cit. Pág. 71.

“toque de taranta” o “por tarantas” tan característico de estos cantes, que se presenta aquí en estado embrionario, ya que como dijimos, no aparece aún del todo definido el acompañamiento atarantado típico de las modalidades mineras, más claro en grabaciones posteriores.

Lo mismo ocurre con las otras grabaciones de 1909 de la misma modalidad con diferente letra, y con el otro estilo –que aunque viene titulada tres veces como *Tarantas*–, hoy en día se considera como otro patrón de cartagenera; todas presentan el mismo tono con cejilla III en Fa #. Es más, es la misma tonalidad utilizada en las diferentes grabaciones de *Malagueña* de ese mismo año, aunque con cejilla II, por lo que parece ser que Juan G. Habichuela utilizó el mismo patrón de armonización para todos los cantes de tipología de “Malagueña”, aunque ya se utilizase diferente denominación para referirse a ellos, claro indicio de su ya más que patente alejamiento de los moldes malagueños anteriores.

En 1913 vuelve a registrar este patrón de cartagenera con el nombre de *Murcianas N° 3*; y la otra modalidad, de nuevo con la denominación *Tarantas*, estando ésta última en tono de granaína (Si) con cejilla II.

En 1925 la modalidad de cartagenera que siempre aparecía como *Tarantas*, vuelve a aparecer con la misma denominación, pero ahora acompañada con cejilla V en el mismo tono de Fa #.

Bibliografía

Blas Vega, José (1982). *Magna Antología del Cante Flamenco* (libreto explicativo). Madrid: Hispavox.

Castro Buendía, Guillermo (2009). “De la petenera del Mochuelo a la de Chacón y la Niña de los Peines” en *Revista de Investigación sobre Flamenco “La Madruga”*, n° 1 <http://revistas.um.es/flamenco>.

Castro Buendía, Guillermo (2010). *Las mudanzas del cante en tiempos de Silverio, análisis histórico musical de su escuela de cante*. Barcelona: Ediciones Carena.

Fernández Riquelme, Pedro (2008). *Los orígenes del cante de las minas. Guía crítica a través de la discografía y los textos*. Murcia: Infides.

Gamboa, José Manuel (2005). *Una historia del flamenco*. Madrid: Espasa Calpe.

Gelardo Navarro, José (2008). *Antonio Grau, Rojo Alpargatero Hijo, el último de una saga flamenca*. Almería: La Hidra de Lerna.

Hurtado Torres, Antonio y Hurtado Torres, David (2002). *La voz de la tierra, estudio y transcripción de los cantes campesinos en las provincias de Jaén y Córdoba*. Jerez: Centro Andaluz de Flamenco.

Machado y Álvarez, Antonio (1998). *Colección de Cantes Flamencos, recogidos y anotados por Antonio Machado y Álvarez (Demófilo)*. Barcelona: DVD ediciones (Sevilla, 1881).

Martín Salazar, Jorge (1991). *Los cantes flamencos*. Granada: Diputación Provincial de Granada.

Martín Slazar, Jorge (1998). *Las malagueñas y los cantes de su entorno*. Granada: Guadalfeo Ensayo.

Ortiz de la Torre, Ramón y Bustamente, Fernando de (1897). *Recuerdos de Cantabria. Libro de Bejorís*. Palencia: Imprenta y librería de Elías Heredia.

Ortiz Nuevo, José Luis (1998). *Quién me presta una escalera, origen y noticias de saetas y campanilleros en el siglo XIX*. Sevilla: Signatura.

Sánchez Garrido, Pepa (2004). *Cantes y cantaores de Triana*. Sevilla: Bienal de Flamenco de Sevilla.

Steingress, Gerhard (1993). *Sociología del Cante Flamenco*. Jerez de la Frontera: Centro Andaluz de flamenco.

Triana, Fernando el de (1986). *Arte y artistas flamencos*. Colección Andalucía Eterna nº 3, Editoriales Andaluzas Unidas (Madrid, 1935).

VV.AA. (1987). *Aurelio, Bernardo, Matrona. Cien años hace que nacieron*. Madrid: Ministerio de Cultura.