

**LOS “OTROS” FANDANGOS,
EL CANTE DE LA MADRUGÁ Y LA TARANTA.
ORÍGENES MUSICALES DEL CANTE DE LAS MINAS**

Guillermo Castro Buendía

IES “Mar Menor”, San Javier (Murcia)

Resumen

En el pasado, el término *fandango* hacía alusión a “fiesta” más que a un estilo musical concreto. Desde el siglo XVIII se viene utilizando la voz *fandango* tanto para referirse a las reuniones donde se canta o se baila como a la música que se interpretaba. Parece que no será hasta el siglo XIX cuando se defina la forma que hoy conocemos bajo el nombre de *rondeñas* y *malagueñas*, desapareciendo o quedando marginadas otras diferentes formas de fandango que deben ser estudiadas. Algunas modalidades de fandangos generarán en Murcia a comienzos del siglo XX los llamados “Cantes mineros”, sus antecedentes están en “ciertas” *malagueñas* que se convertirán en las primeras *tarantas*, surgiendo posteriormente el *toque de taranta* en la guitarra, siendo necesario abordar su estudio.

Palabras clave

Taranta, cartagenera, murciana, levantica, malagueña, fandango, madrugá, cantes mineros, cante de las minas, rondeña, almerienses, abandolao, vandola, bandola, jota, alegrías, Lucena, fandanguito de Cádiz. Murcia, La Unión, Cartagena, granadinas.

Abstract

In the past, the term *fandango* was doing allusion to “party” more than to a musical concrete style. From the 18th century one comes using the voice *fandango* so much to refer to the meetings where it is sung or is danced like to the music that was interpreted. It seems that it will not be up to the 19th century when there is defined the form that today we know under the name of *rondeñas* and *malagueñas*, disappearing or remaining isolated other different forms of fandango that must be studied. Some modalities of fandangoes will generate in Murcia at the beginning of the 20th century the so called ones “sing miners”, his precedents are in “certain” *malagueñas* that will turn into the first *tarantas*, arising later *taranta's touch* in the guitar, being necessary to approach his study.

*Hasta las personas reales
viene la muerte y se lleva
y conmigo no ha podido
cuando la llamo de veras*

Al maestro Enrique Morente

Introducción

El término “fandango” hace referencia a una modalidad de baile y canto –tanto folklórico como flamenco– hoy claramente definido en el sur peninsular con numerosos estilos asociados a zonas geográficas y/o variantes personales. No lo fue tanto en tiempos pasados, donde el vocablo hacía alusión a “fiesta” más que a un estilo concreto. Desde el siglo XVIII se viene utilizando esta voz tanto para referirse a la fiesta donde se canta o se baila como a la música que se interpretaba en las reuniones de “fandango”.

Parece que no será hasta el siglo XIX cuando se defina la forma definitiva que hoy conocemos bajo el nombre de rondeñas y malagueñas, practicada en estructura de seis frases musicales o tercios melódicos basados en el modo de *Mi* (o *modo frigio*), desapareciendo o quedando marginadas otras diferentes formas de fandango que deben tenerse en cuenta como importantes en cuanto a estados anteriores o influyentes en otros géneros de música y baile, ya sea popular o flamenco.

En cuanto a Murcia se refiere, y por su fundamental aportación a la familia de los cantes mineros, aclararemos el porqué de su especial sonoridad melódica, estudiaremos el antecedente en el cante de madrugá y las variantes cordobesas del fandango de Lucena, y cuándo fue el origen del tono y toque de taranta en la guitarra¹.

Generalidades sobre los fandangos

Aunque en nuestra publicación *Las mudanzas del cante en tiempos de Silverio*² dejamos amplia muestra de las características estróficas y musicales del fandango en la actualidad, creemos oportuno recordarlas ahora de nuevo.

El tipo estrófico de las letras de los fandangos es generalmente la quintilla, y para realizar las seis frases musicales o tercios que se requieren es necesario repetir alguno de los versos. Normalmente se suele empezar por el segundo verso de la copla, tras el que se realiza el primero, luego se repite el segundo, pasando al resto hasta hacer las seis frases. Pongamos un ejemplo:

¹ Las transcripciones musicales completas aparecerán en el apéndice final para facilitar la redacción y lectura del texto, insertando si acaso algún ejemplo musical cuando sea necesario.

² Guillermo Castro Buendía *Las mudanzas del cante en tiempos de Silverio*. Ediciones Carena, Barcelona 2010. Recomendamos al estudioso lector que acuda a las págs. 399 y ss. si desea ampliar información.

Copla original

*Yo en mi vida negaré
que te quise con locura
mira que cariño fue
que siento la calentura
que tuve por tu querer.*

Transformación musical

*Que te quise con locura
yo en mi vida negaré
que te quise con locura
mira que cariño fue
que siento la calentura
que tuve por tu querer.*

También es frecuente el uso de coplas de 4 versos, lo que nos obliga a repetir dos de ellos; generalmente se empieza por el segundo y se repite el último dos veces:

Copla original

*Cuando salí de mi tierra
volví la cara llorando
adiós tierrecita mía
qué lejos te vas quedando.*

Transformación musical

*Volví la cara llorando
cuando salí de mi tierra
volví la cara llorando
adiós tierrecita mía
qué lejos te vas quedando
qué lejos te vas quedando.*

O repitiendo el segundo, de esta otra forma

*Volví la cara llorando
cuando salí de mi tierra
volví la cara llorando
adiós tierrecita mía
qué lejos te vas quedando
cuando salí de mi tierra.*

Desde el punto de vista musical, el compás del fandango se ha ido presentando en los diferentes documentos a lo largo de la historia casi siempre en compás ternario³, ya sea en 3/8 ó 3/4, según la mayor o menor rapidez en su interpretación, aunque ejemplos los hay en 6/8 como veremos más adelante.

En lo que se refiere a su estructura, en general todas las formas tienen un ritornelo instrumental que se interpreta antes de la copla y entre copla y copla. La estructura de la copla presenta seis frases musicales a modo de cadencias que comúnmente llamamos tercios, aunque veremos algunas excepciones. En las modalidades aún no aflamencadas, los tercios se estructuran en cuatro compases; sin embargo en los estilos ya flamencos, podremos ver distintas extensiones en función de lo que requiera el cante. También en este caso veremos algunos ejemplos que se alejan de esta forma, tradicionalmente asociada a los “fandangos del sur”⁴.

En cuanto a las diferencias musicales que presentan estos fandangos, tenemos las siguientes: la construcción melódica de los tercios del cante, la armonización de los mismos según la tonalidad de referencia utilizada, y pequeñas variantes armónicas en los ritornelos instrumentales.

Salvo casos puntuales que más adelante estudiaremos, los fandangos del sur utilizan la misma forma de armonización, con reposos y cadencias en similares grados tonales relacionados con el modo *frigio* que posee la melodía del canto⁵. Utilizando el modo de *Mi* como referencia, su estructura sería así:

Mi M _____ Do M
Do M _____ Fa M
Fa M _____ Do M
Do M _____ Sol M
Sol M _____ Do M
Do M _____ Fa M-Mi M

³ Hipólito Rossy afirma que “se dice que en su forma original se escribía en 6/8 y tiempo lento, posteriormente se adoptó el compás de 3/4 y su ritmo quedó asemejado al del bolero y la seguidilla”, en *Teoría del Cante Jondo*, Credsa. S.A. Barcelona, 1998. 1ª Ed. 1966. Pág. 222.

⁴ Denominación utilizada por Miguel Ángel Berlanga Fernández para referirse a las modalidades flamencas y folklóricas que cumplen estas características musicales homogéneas que estamos explicando, tradicionalmente asociadas al sur de la península, aunque presente en otras partes de España. En *Bailes de candil andaluces y fiestas de verdiales, otra visión de los fandangos*. Servicio de publicaciones de la Diputación provincial de Málaga, 2000. Pág. 179. Utilizaremos a partir de ahora esta terminología por parecernos más adecuada.

⁵ Aunque la armonización de la copla se mueva tonalmente en *Do Mayor*, nosotros no pensamos que el fandango sea bimodal; su forma musical responde a una secuencia de acordes, estructura armónica que se ha venido utilizando para la armonización de melodías basadas en el *modo frigio*.

Hoy en día es frecuente la utilización de las dominantes secundarias relativas a los acordes de caída o cadencia (ponemos *Re 7* entre paréntesis por no ser muy frecuente su utilización en los estilos menos flamencos):

Mi M _____ Sol7 _____ Do M
Do M _____ Do7 _____ Fa M
Fa M _____ Sol7 _____ Do M
Do M _____ (Re7) _____ Sol M
Sol M _____ Sol7 _____ Do M
Do M _____ Do7 _____ Fa M-Mi M

En nuestro libro, nos preguntábamos el por qué de la estructura en seis frases musicales de los fandangos cuando muchas coplas son de cinco y de cuatro versos, lo cual podría indicarnos que esa estructura musical es posterior a los patrones melódicos. También nos llevaba a plantear aquella hipótesis el que se repitan algunas de esas frases musicales, muchas veces en los tercios impares: 1º=3º=5º, o en los pares: 2º=4º, por lo que pensábamos que muchas de las melodías que hoy se cantan como fandangos pudieron tener alguna estructura anterior, quizás sólo cuatro o cinco frases musicales, y que tras una posterior reforma quedasen configurados en seis tercios.

En los comentarios a la transcripción de la *Jabera y Rondeña del Negro* interpretada por El Mochuelo, informábamos⁶ de dos ejemplos de fandango incluidos por Davillier en su *Viaje por España*, una rondeña y una malagueña de cinco y siete tercios respectivamente, caso que nos parecía extraño. También hablamos de un fandango de Huelva de cinco tercios cantado por Carmen Linares con el título *A la Virgen de la Bella*, lo que nos hacía confirmar nuestras sospechas sobre la existencia de formas anteriores de fandango.

Hemos seguido buscando y consultando otras fuentes con el interés de localizar algún ejemplo más y poder sacar nuevas conclusiones. Este artículo es el resultado de ello y es una pequeña parte de la tesis doctoral que estamos realizando sobre el cante flamenco en el siglo XIX.

SECCIÓN PRIMERA

I. ¿Qué fue el fandango?

Aunque son de sobra por todos conocidas las siguientes citas sobre la etimología del término en cuestión, no huelga el que de nuevo las reproduzcamos.

El *Diccionario de Autoridades* de la RAE, define en 1732 el término fandango como un:

⁶ Op. cit. Pág. 430-33.

baile introducido por los que han estado en los reinos de las Indias que se hace al son de un tañido muy alegre y festivo. Por ampliación se toma cualquier función de banquete, festejo u holgura a que concurren muchas personas.

Según el diccionario de Corominas, su origen etimológico

probablemente se deriva del vocablo portugués «fado», que sirve para designar un canto y baile típico.

Los ejemplos musicales más antiguos que hasta ahora conservamos son de 1705⁷; los estudiaremos más adelante.

En cuanto al *fandango* como término genérico relacionado con “reunión de baile” o “fiesta” tenemos muestras como la del sainete anónimo *El fandango de candilejo* de 1768. En él, en un *allegro de seguidillas* se dice:

Vale más un fandango de candilejo, que todos los sarados con instrumentos, vaya usted cadete con instrumentos, y es evidente que aunque hay mucho dulce es más sal éste (se repiten hasta que caen los candiles)⁸.

Y la de Antonio Guerrero en *Los señores fingidos* de 1753:

A 4º: [...] vaya de buya, de zambra y fandango, porque ajenos de tantas fatigas puedan hoy retirar los gitanos⁹.

La reunión festiva “fandango de candil” aglutinaba los diversos bailes y cantos que allí se realizaban, no sólo a los propios fandangos, y es evidente que el pueblo lo prefería frente a los *saraos*¹⁰ instrumentales de la aristocracia y “gente de bien”.

Tenemos numerosas noticias, que hacen referencia a lo que se bailaba en esas reuniones por ejemplo en la tonadilla a cinco de Pablo Esteve *Las colegialas de moda* de 1774 se interpretan unas seguidillas en 3/4 en un “fandango” (fiesta):

Allegro 3/4 (seguidillas): Y escuchar un fandango y no bailar en él, ole que me respingo ole míreme usté ole (todas), vaya ole ea ole ea ea ea ea adiós apasionados adiós hasta más ver, que todo nuestro anhelo el divertiros es [...].

Dice Faustino Núñez¹¹, que estas seguidillas son casi bolero, y que se aprecia en ellas el acompañamiento “abandolao”. No podemos descartar la influencia de la seguidilla y el bolero en algunas formas de fandango practicadas desde finales del XVIII y principios del XIX, ya que en estilos como las rondeñas, malagueñas y fandangos de la zona de los verdiales, el ritmo llamado “abandolao” se acerca con mucho al ritmo de seguidilla, aunque luego la sonoridad y estructura no sea la misma.

⁷ Sita en la Biblioteca Nacional de España con la signatura M/811: *Libro de diferencias cifras de guitarra*. Aparecen tres fandangos, uno de ellos titulado “Fandango Yndiano”. Figura la fecha de 1709 en su base de datos, pero es un error. Para las referencias de esta biblioteca usaremos a partir de ahora las siglas BNE.

⁸ Faustino Núñez, *Guía comentada de baile y música preflamencos (1750-1808)*, Ediciones Carena, Barcelona, 2008. Pág. 132

⁹ *Ibíd.*

¹⁰ Reunión nocturna de personas de distinción para divertirse con baile o música. Definición del *Diccionario de la Lengua Española* en su vigésima segunda edición.

¹¹ *Ibíd.*

En este aspecto recordamos lo dicho por Hipólito Rossy¹² sobre la semejanza del fandango actual con el ritmo del bolero y la seguidilla en 3/4¹³, evolución a partir del 6/8 anterior según parece. Más adelante veremos los fandangos que se conservan escritos en 6/8.

Veamos más noticias donde convive el término asociado aún a “reunión festiva” a finales del S. XVIII. En *La conducta de los majos*, tonadilla general de 1783, también de Pablo Esteve, se habla de fandango como “fiesta”, pero también como una “forma cantable” con nombre propio:

Parola: [...] y armar un fandango, yo no bailo (y le dice la Caramba) bailarás, toque, que empieza el sarao (cantan un fandango que toca el violín de la orquesta (no está la música)¹⁴.

Esto indica –como bien dice Núñez– que esa forma fandangueril formaría parte de la música popular conocida por todos, y no necesitaría su escritura. Algo frecuente en el teatro fue la aparición de frases como “y tocan algo de fandango”, claro indicador de lo popular del estilo y de la puesta en el teatro de cantos y bailes cultivados a nivel popular.

Para apoyar lo anterior, recordamos lo que decía Ramón de La Cruz en el prólogo de la edición de sus obras en 1786:

[...] copiar lo que se ve, esto es, retratar los hombres, sus palabras, sus acciones y sus costumbres [...] digan si son copias, o no de lo que ven sus ojos, y de lo que oyen sus oídos [...]¹⁵.

Dentro de la formas musicales que pudieron generar variantes de fandangos tenemos los omnipresentes romances, que hacen su aparición en forma de corrido nuevo interpretado a la manera de fandango en 6/8. Lo tenemos en el sainete de Antonio Guerrero *El gracioso detenido* de 1757:

Corrido nuevo como fandango 6/8: Detente querido, ay ala, que tus amigos te llaman, no te vayas a Peralvillo ni a Jauja [...] nuestro canto y relincho, ja ja jay.

Lo que revela que algunos fandangos no se interpretaban en la forma de 3/4 hoy habitual¹⁶, lo mismo pasará con la jota, que habitualmente hoy se escribe en 3/4 de forma errónea, y de la que hay noticias de su correcta escritura en 6/8¹⁷ en la misma pieza de Antonio Guerrero:

[...] rascando el ringo rango, te llaman por la jota (*compases de jota en 6/8*) o de fandango (*compases de fandango en 3/4*)¹⁸.

¹² Op. cit. Págs. 222-3.

¹³ Davillier también señaló más de una semejanza con las seguidillas, en *Viaje por España*, Ediciones Grech, Madrid, 1988. 1ª Edición 1874. Pág. 504.

¹⁴ Núñez, *Ibíd.*

¹⁵ Ramón de la Cruz (1731-1794), *Teatro, ó coleccion de los saynetes y demas obras dramáticas*, 1786. Pág. LIV y ss.

¹⁶ Lo veremos en un fandango de Cádiz para clave, que además está en modo Mayor.

¹⁷ En 1705 tenemos un ejemplo en 2/2, junto con los fandangos del ejemplar M/811 de la BNE.

¹⁸ Núñez, *Ibíd.*

Todavía a mediados del S. XIX, cuando rondeñas y malagueñas están establecidas como modalidades de fandango claras y definidas desde el punto de vista musical, pervive el término fandango asociado a reunión festiva:

[...] paseábamos nuestras miradas por todos lados para poder descubrir la entrada de alguna cueva, cuando llegó a nuestros oídos el rasgueo de una guitarra y el repiqueteo de unas castañuelas; sin saberlo estábamos en la puerta de una de aquellas grutas, que se abrió bruscamente ante nosotros.

Lejos de ser para los que la habitan nuestra llegada motivo de desconfianza, se nos rogó que entráramos, y nos encontramos en el centro de un fandango, que no interrumpió nuestra presencia¹⁹.

Lo cuenta en 1846 Adolfo Desbarolles en *Deux artistes en Espagne*, tras observarlo en la afueras de Guadix cuando viajaba con el dibujante Eugenio Giraud.

Incluso en 1884 en el relato “El Pianista en el Café” publicado en el *Almanaque Cómico-Musical* de Madrid, se entiende el fandango como reunión festiva:

–Señor don Ventura –le dijo– mucho siento tener que decirle que he recibido varias quejas por lo que usted tocó anoche.

–¡Cómo!, ¡y eso que eché al aire todo mi repertorio compuesto de las mejores óperas!

–Las óperas no las entiende nadie. Aquí se quiere música alegre. Seguidillas, jaleos, malagueñas, jotas, gallegadas y esas cosas.

–Ah, señor Francisco de mi alma ¡eso es ruido nada más que ruido! [...]

–Mire usted, todo eso es música celestial. Mis parroquianos tienen las orejas duras. Por lo tanto será necesario...

–¡Nunca! Mis manos no se deshonrarán ¡Imposible, Sr. Don Francisco! ¡Todo un profesor de nota, como yo, *tocar fandangos*! ¿Qué dirán en el Conservatorio?²⁰

Por lo tanto, bajo el término *fandango* existía una reunión colectiva en donde se bailaba, reunión de carácter festivo y popular, según parece importado de las Indias²¹. Dentro de esta fiesta, se interpretarían bailes de diferente tipología, algunos de semejante carácter, otros no, y en eso hay que incluir ritmos, armonías y las melodías de la voz, pues seguro que algunos se cantaban.

¹⁹ José Luis Navarro García, *Cantes y bailes de Granada*, Editorial Arguval, Málaga, 1993. Pág.122.

²⁰ Op. cit. Págs. 32-33.

²¹ Aún hoy pervive el fandango como reunión en México bajo formas musicales del “son jarocho”. Existe un interesante documental llamado *Fandango, buscando al mono blanco*, Los Centzontles, Mexican Arts Center 2006, realizado por Ricardo Braojos y Eugene Rodríguez donde cuentan como recuperaron la tradición de la fiesta del fandango en la zona de Veracruz.

II. El fandango en las fuentes musicales

Algunos de los ejemplos aquí aludidos ya han sido estudiados por otros musicólogos, por ello, para no caer en lugares comunes y extendernos en demasía, nos limitaremos a apuntar lo más relevante indicando la fuente donde el lector podrá completar si lo desea la información. Evidentemente, en aquellos casos en los que presentemos una nueva fuente o queramos corregir o profundizar en la misma, presentaremos partituras y transcripciones, así como un análisis más completo.

Como hemos dicho, los primeros ejemplos musicales conservados son de 1705 y para el instrumento que conocemos como guitarra barroca²²; pero no hay que descartar que sobre ese soporte rítmico y armónico se interpretara algún cantable, y seguro que con numerosas variantes, acorde a la variedad de fandangos existentes en aquellos tiempos. Hasta tiempo después no se documentan los cantos de fandangos, pero eso no quiere decir que no existieran; los encontraremos por primera vez en las obras teatrales.

De los tres fandangos de 1705, uno de ellos tiene el apelativo de “Indiano”²³ y presenta mezcla de punteado y rasgueado, otro presenta sólo punteado y el primero de ellos sólo rasgueado. En ellos ya figuran los acordes que se tocan en las formas populares y flamencas, con *La* como eje tonal: *La frigio-re menor*, utilizándose el paso por *Fa*, VI grado del *modo frigio*. Debido a su importancia, hemos realizado más adelante un análisis más completo y una transcripción de los mismos.

De lo que no hay duda es que los fandangos se cantarían desde hacía tiempo, tenemos constancia de un fandango de 1744 de José de Nebra (1702-1768) para dúo²⁴ y pequeña orquesta, dentro de la zarzuela *Vendado es amor, no es ciego*, se titula “Tempestad grande amigo”. El fandango se encuentra integrado en unas seguidillas, o más bien diríamos que en realidad es una mezcla de seguidillas y fandango, donde este último se usa a modo de estribillo, pues se canta dos veces. Tiene caracteres musicales cercanos al fandango folklórico y al flamenco, pero con utilización de coplas de seis versos de arte mayor en lugar de las cuartetas o quintillas octosílabas habituales. El texto del mismo está construido en base a expresiones jocosas y exclamativas de modo festivo, y por lo que en él se canta deducimos que también se bailaba. Era éste un ejemplo de la variedad de fandangos que por aquellos tiempos se bailarían y cantarían como sinónimo de fiesta y diversión, pues así se le considera en este número, cantado por dos personajes secundarios de la obra²⁵. Incluimos las dos últimas coplas (seguidilla y fandango):

²² Posee cinco órdenes de cuerdas dobles salvo el primer orden que se halla simple.

²³ Op. cit. Pág. 140. En nuestro libro (pág. 390) comentábamos que Aebischer en 1966 encontraba en esta colección un fandango de Cádiz, cuando la realidad es que no aparece así denominado; con esto corregimos aquella imprecisión.

²⁴ Aunque para trío circulan algunas versiones grabadas, como la del disco titulado *Napoli/Madrid* trabajo discográfico de Antonio Florio y su Capella della Pietà de' Turchini, que recoge piezas vocales e instrumentales de repertorio italo-español. Opus (ahora Naïve) 111 OP30274 – DDD. 2007.

²⁵ En la presentación y transcripción a cargo de María Salud Álvarez Martínez, dentro de la edición a cargo del Instituto Fernando el Católico (C.S.I.C.) Sección de Música Antigua. Excma. Diputación Provincial de Zaragoza. 1999. Pág. 11.

Brújula: *Qué ira, mientras al templo*

nos refugiamos.

Títiro: *Para alivio del susto*

Vuelva el fandango.

¡Ay qué Brújula, Brújula, Brújula!

Brújula: *¡Ay qué páparo, páparo, páparo!*

Títiro: *Que es tu Títiro, Títiro, Títiro.*

Brújula: *Es mi zángano, zángano, zángano*

Los dos: *Y en bailando este son fandanguítico*

Se les da estos ruidos un rábano.

Es un fandango muy interesante que más abajo estudiaremos con profundidad junto con otros ejemplos.

La tonalidad de la “seguidilla y fandango” es *la menor* con utilización de armonías de dominante y tónica. En la parte del fandango, aparece el típico giro a *Do Mayor* (VI grado del modo frigio de *Mi*) que define al grupo de los fandangos folklóricos y flamencos, y que desde 1705, no encontraremos en las variantes instrumentales para tecla o guitarra hasta finales del XVIII (aunque éstas estarán en *re menor*, por lo que el acorde sería *Fa M*), lo que nos hace pensar que quizás este giro armónico que aparecía en los primeros documentos escritos, estaría asociado a las formas populares, y no tanto en las “cultas”, ya que nos extraña no encontrarlo en las piezas posteriores para instrumento. Una explicación a esto es que puede que no hayamos encontrado constancia escrita todavía, y que sí se practicara²⁶.

Tal y como dice María Salud Álvarez en el estudio preliminar:

[...] se ha de indicar que números musicales como las seguidillas y fandango [...] sólo presentan el acompañamiento de la cuerda, y éste muy sencillo, lo que revela su origen tradicional²⁷.

Lo que apoyaría lo insinuado por nosotros en cuanto a una forma popular de interpretación poco documentada. Hay que tener en cuenta que en el siglo XVIII estaban muy de moda las seguidillas y el fandango, y eran unos de los números más esperados por algunos espectadores de los teatros, lo que pudo influenciar a los compositores de la época para incluirlos en sus obras y así lograr mayor éxito económico. Hay que señalar que a pesar de la inclusión de estos números de inspiración popular, la mayoría de la música de esta obra presenta influencia italiana.

En cuanto a la música del fandango en general, la práctica de la cadencia andaluza estaba ya consolidada al menos en 1732, donde ya aparece en el fandango de Santiago

²⁶ Intentaremos dar otra justificación más adelante.

²⁷ Op. cit. Pág. 14.

de Murcia. Recordamos de todas formas cómo en algunas jácaras del siglo XVII ya aparecía más o menos sugerida, aunque no en la forma típica desde el punto de vista guitarrístico, y en los ejemplos de 1705 también.

Parece que hacia el último tercio de XVIII pudo empezar a pasar de moda la forma cantable en algunos ambientes, ya que en la tonadilla a cinco de Luis Misón (1727-1766) *Lo que pasa en la calle de la comadre el día de la Minerva* de 1768 se dice:

Canta uno adentro: Ya no hay quien cante fandango si no lo canta algún maxo, ya no hay quien fandango cante si no lo canta un tunante [...]²⁸.

Este es otro caso de un fandango con siete tercios del que más adelante hablaremos.

Pero la cosa no fue tan grave, porque el fandango siguió su evolución y en el XIX será una de las formas cantables más influyentes en el emergente género flamenco, lo encontraremos en forma de rondeñas y malagueñas con el nuevo soporte de la guitarra de seis órdenes en tono de *Mi frigio*²⁹ y un ritmo típico que debió surgir en el último cuarto del siglo XVIII influenciado por la seguidilla y que parece que se escribía “*avandolao*”, y que más adelante se anotaría con “b” “*abandolao*. Sobre este último término también diremos más adelante algo importante que está creando no poca confusión.

Estos fandangos del siglo XIX tendrán una estructura de cante establecida en 6 frases musicales o tercios, separados de un ritornelo instrumental heredado de la forma primigenia de principios del S. XVIII. La novedad de esta forma parece que aparcará paulatinamente al fandango en *La frigio/re menor*, quedando relegado éste último a las formas instrumentales y algunas vocales. De todas maneras pervivirán otras formas de fandango que se escapan a este modelo y que están relacionadas con la *jota*. Permanecerán sobre todo en la mitad norte peninsular, aunque no de forma exclusiva, ya que también los tenemos en Extremadura y Comunidad Valenciana.

A mediados del S. XIX nos encontramos con que las formas de fandango que estás más popularizadas son: el *fandango* propiamente dicho, las *rondeñas* y las *malagueñas*. Gevaert los califica como *aires de danza*, a diferencia de los *cantos propiamente dichos* que eran las *cañas* y las *playeras*. Por lo tanto aún eran cantos sujetos a compás y relacionados con los bailes de los que poco a poco se irán independizando, y tenían “[...] por lo común, un compás de 3/4 bastante vivaz.”³⁰

Serafín Estébanez Calderón apunta otra variedad: la *granadina*, en la escena “Un baile en Triana”³¹ lo que confirma ciertas formas de fandangos locales asociadas a ciudades o comarcas.

Estas fueron unas de las formas de fandango que se generalizaron sobre todo en Andalucía y otras provincias limítrofes (sur español), pero no el único y exclusivo, pues

²⁸ NÚÑEZ, Op. cit. Pág. 138.

²⁹ Hay algunas excepciones en tono de La frigio. Más adelante hablamos de ello.

³⁰ Arie Sneeuw, *El Flamenco descrito en 1850 por François A. Gevaert*. Revista Candil nº 74, Marzo-Abril 1991, pág. 661.

³¹ Serafín Estébanez Calderón, *Escenas Andaluzas*, editorial Guillermo Blázquez, Madrid, 1983. Facsímil de la edición de Madrid de 1847. Pág. 207.

en otras zonas españolas subsisten otros fandangos que son musicalmente distintos, reflejo de variantes anteriores que se conservaron fuera de éste área.

La forma de fandango rasgueado típica del barroco, persistirá a nivel popular durante el S. XIX; como ejemplo tenemos en 1812 un “fandango rasgueado” en una publicación sevillana llamada *El Tío Tremenda o Los Críticos del Malecón*, interpretado tras cantar una décima:

[...] soltaron un *fandango rasgueao* con palillos y zambomba y nos golvimos a casa, a tumbarnos jasta ahora³².

La malagueña y una variedad llamada la *jabera*, serán las primeras variantes de fandangos que se independizarán de los bailes a los que solían ir unidos, cantándose a solo con la guitarra, sin perderse aún el compás, cultivándose a su vez las modalidades bailables.

Será Serafín Estébanez Calderón *El Solitario* en su archiconocida “Asamblea General” quien nos deje muestras de esas nuevas variantes ya cercanas a lo flamenco:

[...] Entre las cosas que cantó, dos de ellas sobre todo fueron alabadas. Érase una la *Malagueña* por el estilo de la *Jabera*, y la otra ciertas coplillas a quienes los aficionados llaman *Perteneras*. Cuantos habían oído a la *Jabera*, todos a una la dieron en esto el triunfo, y decían y aseguraban que lo que cantó la gitanilla no fue la *Malagueña* de aquella célebre cantadora, sino otra cosa nueva con diversa entonación, con distinta caída y de mayor dificultad, y que por el nombre de quien con tal gracia la entonaba, pudiera llamársela *Dolora*. La copla tenía principio en un arranque a lo malagueño muy corrido y con mucho estilo, retrayéndose luego y viniendo a dar salida a las desinencias del *Polo Tobalo*, con mucha hondura y fuerza de pecho, concluyendo con otra subida al primer entono: fue cosa que arrebató siempre que la oyó el concurso³³.

Poco después ya las tenemos en boca de Silverio el 28 de octubre de 1865 en el Salón de la Fonda del Turco en Cádiz:

TIMO CUARTO Y ÚLTIMO

JABERAS, MALAGUEÑAS, SEGUIDILLAS y todo cuanto pida el público, por Silverio³⁴.

Las jaberatas junto a las malagueñas y las rondeñas son las primeras modalidades en aparecer en ambientes preflamencos, siendo algunas formas derivadas de estas últimas, las que Silverio Franconetti practicó en sus primeras apariciones ante el público, como la “Rondeña del Negro”:

En el Teatro Circo Gaditano el viernes 29 tendrá efecto en este teatro una escogida y variada función a beneficio de don Silverio Franconetti, en la que cantará él mismo a la guitarra varias canciones en su brillante repertorio oriental [...] seguidillas, cañas, polos y la rondeña del Negro

³² *El Tío Tremenda o Los Críticos del Malecón*, nº 20, diciembre de 1820, Pág. 4. Edición consultada de la Biblioteca Nacional Sig. R/60358(15), Sevilla Imprenta de las herederas Padrino, 1813. La cursiva es nuestra.

³³ Op. cit. Págs. 271-272.

³⁴ José Blas Vega, *Silverio, Rey de los Cantaores*, ediciones La Posada, publicaciones del Ayuntamiento de Córdoba, 1995. Pág. 32.

28 de julio de 1864 diario gaditano *El Comercio*³⁵.

Y lo mismo en ocurrirá con otros cantaores, en Córdoba, el 7 de febrero de 1866 aparece el Sr. Hidalgo (Paco el Sevillano) cantando unas *haberas*, o sea “jaberás”³⁶:

Espectáculos.

TEATRO DE MORATIN.

Funcion para hoy.

Hallándose de paso en esta ciudad los señores Hidalgo, Molero y Garcia, á invitacion de varios de sus amigos han determinado dar una funcion en este dia, cuyo pormenor es el siguiente:

Primera parte.—1.º *Soledá*, por el Sr. Hidalgo.—2.º *Canto alegre*, por el mismo, en el que bailará el Sr. Molero.—3.º *Caña y polo de Tobalo*, por el mismo Sr. Hidalgo.—4.º *Otro canto alegre*, por el dicho, en el que bailará el Sr. Molero con un belon en la cabeza.

Segunda parte.—1.º *Seguidillas gitanas*, por el Sr. Hidalgo.—2.º *Polo del granadino*, por el mismo.—3.º *Los caracoles*, cantados por el Sr. Hidalgo, bailando el Sr. Molero con tres botellas en la cabeza.—4.º *Las haberas*, por el Sr. Hidalgo.

Todas las indicadas piezas serán acompañadas á la guitarra por el Sr. Garcia.

Preecios.—Palcos, 20 rs.—Butacas, 4.—Lunetas, 3.—Anfiteatro, 2.—Entrada general, 2 rs.—A las siete y media.

También aparecerán piezas de repertorio instrumental para guitarra o piano, y se cultivará en ambientes académicos incluso por cantantes del género lírico. Pero no nos desistemos, volvamos al preflamenco y a las variantes perdidas o desconocidas.

Sabemos por la *Gazeta de Madrid y Barcelona* que diferentes fandangos para guitarras de 5 y 6 órdenes se vendían en Madrid en el último tercio del siglo XVIII, algunos de “Cádiz”³⁷:

Seis minuetes para guitarra de 6 órdenes punteada.= Una Pastorela, el *Fandango de Cádiz* y la Tirana para salterio: por D. Joseph de los Ríos. Se hallarán en la Librería de los herederos de Corominas frente de la Imprenta de la Gazeta: su precio 10. reales cada obra, y pueden ir en carta.

La Gazeta de Madrid, viernes 4 de febrero de 1780

Quatro divertimentos para salterio y baxo: una sonata y el *fandango para la guitarra de seis órdenes punteado*: por Don Juan García. Se hallarán en casa de los herederos de Corominas calle de las Carretas.

La Gazeta de Madrid, viernes 1 de septiembre de 1780

³⁵ *Una historia del flamenco*, Op. cit. Pág. 513. Aclara Gamboa que le acompañó Patiño a la guitarra.

³⁶ Dado a conocer por Alberto Rodríguez en su blog *Flamenco de papel*, entrada del 3 de julio de 2010.

³⁷ Los de la *Gazeta de Barcelona* los recopila Josep María Mangado i Artigas; figuran en <http://www.arrakis.es/~dedeo/05-prensa-gb.htm>. La cursiva es nuestra en todas las citas.

Dos minuets á dos violines y una pastorela, y el *fandango de Cádiz para la guitarra punteada*: por un profesor de esta Corte. Se hallarán en la Librería de los herederos de Corominas calle de las Carretas.= Seis minuets nuevos á dos violines y bajo. Se hallarán impresos en la misma Librería: su precio 4. rs.

La Gazeta de Barcelona, sábado 16 de diciembre de 1780

En Madrid en la Librería de Castillo frente de las gradas de San Felipe el Real se hallarán las obras nuevamente compuestas por Don Antonio Abreu Portugués, que son el resto de las *diferencias del fandango* y unas seguidillas imitando la voz para bailar; todo para la guitarra de cinco órdenes, y un minuet con su menor para la de seis.

La Gazeta de Barcelona, sábado 26 de mayo de 1781

En la Fábrica de bordones de plata de la calle del Humilladero, casa númº. 7, quarto 3º. se venden alegros, pastorelas, guarachas, el *fandanguillo avandolado*, paspies, minuets, contradanzas y los baxos de las seguidillas, compuestas por varios artores á 1ª. guitarra y bajo: por D. Miguel Brito. Hay una sonata á 1ª. guitarra, y un quadernito manuscrito para componer por las posturas mayores y menores: trata tambien de la guitarra, de las cuerdas, y del conocimiento de la Música; además hay 6 contradanzas por Máximo Merlo á 1ª. guitarra y bajo.

La Gazeta de Barcelona, martes 16 de noviembre de 1784

El fandango de Cádiz puesto en música para cantar al salterio por un profesor. Se hallará de Manuel Fernández frente de S. Felipe el Real, su precio 5 rs. de vn.

La Gazeta de Madrid, 5 de septiembre de 1783³⁸

Diferencias y variaciones del fandango de Cádiz en música y cifra para guitarra de quinta y sexta orden. Se hallarán en Madrid en la Librería de Fernandez frente á las gradas de S. Felipe el Real. Se venderá la música juntamente con la cifra para mejor inteligencia á 4 rs.

La Gazeta de Barcelona, sábado 10 de septiembre de 1785

Treinta diferencias del fandango de Cádiz por estilo moderno para guitarra. Se hallarán en Madrid en la Librería de Fernandez frente á las gradas de S. Felipe el Real. Su precio en música ó cifra 6 rs.

La Gazeta de Barcelona, sábado 26 de agosto de 1786

Tirana nueva de la tarántula con letra jocosa, puesta en música para voz y bajo. Su precio 4 rs. = Seis paspies con seis minues para guitarra y bajo, a 10 rs. = *Las 48 diferencias del fandango de Cádiz*, anunciadas en Gazeta del 13 de julio último, para el citado instrumento, se han añadido hasta 60. Su precio 9 rs. Se hallarán en Madrid en la Librería de Fernandez frente á las gradas de S. Felipe, y en la de Solano calle de la paz.

La Gazeta de Madrid, 21 de agosto de 1787³⁹

Dos tiranas graciosas á solo, con bajo para guitarra ó clave, intituladas el sudor de la tirana, y el *fandango Español*⁴⁰. Se hallarán en Madrid en Casa de Gomez calle de las Carretas. Su precio 6 rs. cada una. Pueden ir en carta.

³⁸ Blog *El Afinador de noticias*, entrada del 1 de junio de 2011.

³⁹ *Ibíd.*

La Gazeta de Barcelona, martes 18 de septiembre de 1787

Una sonata y seis minues del Sr. Laporta: otra del Sr. Brito, Portugués: *el fandango*, la guaracha y seis contradanzas, todo en cifra para guitarra: [...] Se hallarán en Madrid en la Librería de Correa.

La Gazeta de Barcelona, martes 11 de agosto de 1789

De todos estos anuncios hay mucho que comentar y conclusiones que extraer. Vayamos por partes.

Una tirana se titula “El fandango Español”, lo cual revela que el término fandango, todavía hace alusión a un carácter, a “fiesta” a “jaleo” y que bajo esa denominación subsistían diferentes formas musicales.

Al respecto del Fandango de Cádiz queda claro que era un estilo diferenciado dentro de lo que en aquella época sería el fandango, y no sólo se interpretaba punteado para guitarra de 5 ó 6 órdenes, también se hacía en el salterio, en el clave, y alguno se cantaba. Aparece también la denominación “por estilo moderno para guitarra”, suponemos que se refiere a alguna novedad en el estilo del fandango de Cádiz, o a alguna innovación en este instrumento, no sabemos si los seis órdenes, o quizás a una nueva afinación. Sobre su musicalidad, creemos que sería cercana a otras obras que conservamos del siglo XVIII, cuya construcción está basada en diferencias o variaciones –que aquí también se indican– sobre un patrón armónico y melódico, aunque podemos encontrarnos con alguna sorpresa. Puede extrañar que en una época en la que el Clasicismo ya estaba instaurado en Europa, se use la denominación *diferencias* y que aparezca el *Canario*, otra danza barroca, lo que podría indicar que las formas barrocas –al menos en España– aún gozaban de popularidad. También se refiere numerosas veces a la realización del bajo, típico del periodo barroco anterior.

Conservamos una fuente de fandango de Cádiz escrita para instrumento de tecla de la primera mitad del XVIII⁴¹ y que más abajo estudiamos, que está escrita en armadura de *Sol Mayor*, con interpretación en modo *mixolidio* de *sol*, por ello no estamos de acuerdo con la opinión de Norberto Torres sobre que el fandango conocido desde 1705 sea el de Cádiz⁴². Ya que éste, parece que estaba en modo *mixolidio* acercándose mucho al modo *Mayor* de *Do* actual⁴³. No cita este autor las fuentes en partitura consultadas para el fandango de Cádiz, y las que presenta para el resto de fandangos no muestra más que uno de los conservados de 1705, todo ello creemos que le lleva a una conclusión errónea sobre la naturaleza del Fandango de Cádiz. Sí coincidimos al respecto de que el interpretado en *La frigio*, “por medio” era un estilo de fandango luego cultivado hasta el S. XIX por guitarristas como Aguado, pero no el fandango gaditano, que como veremos en la fuente que conserva esta variante, está en armadura de *Sol Mayor*.

⁴⁰ La denominación de “español” para un fandango la tenemos en la otra fuente atribuida a José de Nebra que apareció con el fandango de Scarlatti en Tenerife y del que luego hablaremos.

⁴¹ BNE M/1250 *Fandanguito de Cádiz*

⁴² “La evolución de los toques flamencos: desde el fandango dieciochesco por medio hasta los toques mineros del siglo XX”, Revista de investigación sobre flamenco *La Madrugá*, nº 2, junio de 2010. Pág. 37. <http://revistas.um.es/flamenco>.

⁴³ También tenemos otro localizado en Cádiz por los Hermanos Hurtado y del que luego hablaremos.

También aparece en los anuncios de *La Gazeta* un “fandanguillo avandolado” denominación que hoy se usa para referirse a aquellas modalidades de fandangos que perdieron su función de acompañamiento al baile, con un ritmo más lento y acompañamiento a solo con la guitarra⁴⁴, y con un patrón rítmico cercano al bolero, pero no estamos seguros si anteriormente pudo significar algo diferente. Estas modalidades de fandangos ya con función de escuchar el canto, pudieron surgir a partir de fandangos bailables, una vez que se interpretasen más lentos para cantar como cante “de ronda”, para “rondar” a las damas. Pudiera ser que el siguiente paso fuese la utilización del término *rondar* para aquellas modalidades a tal efecto, y que se pasase luego a decir “fandango de ronda”⁴⁵, y más tarde “*fandango de Ronda*” a aquellas modalidades por allí cantadas.

El término “avandolado” –hoy “abandolao”– viene de la “*vandola*”, instrumento que en su día se construyó con cuatro, cinco y seis órdenes y que luego en el siglo XIX cambio la “v” por “b”. Vamos a hacer un rastreo para aclarar cómo era este instrumento, ya que parece que nadie acierta a saber cuál era su naturaleza.

Andrés de Sotos en 1760 en su *Arte para aprender con facilidad, y sin Maestro, á templar y tañer rasgado la Guitarra de cinco órdenes, ó cuerdas; y también la de cuatro ó seis órdenes, llamadas Guitarra Española, Bandurria y Vandola, y también el Tiple*, dice:

Para cumplir con el cometido de la presente obra, trataremos en este capítulo del modo que se ajusta la Vandola con la Guitarra de cinco órdenes, y el modo de templarla. Adviértese, que Vandola se entiende la que tiene seis órdenes y es instrumento mas perfecto que la Guitarra de cuatro y cinco órdenes, y está casi en más uso que las otras⁴⁶.

Sin embargo aclararemos la más que probable confusión que ha creado esta descripción de Andrés de Sotos, autor que vino a copiar lo que ya dijo otro bastante tiempo antes que él, y que hoy está por desgracia bastante extendida. El instrumento es muy anterior a 1760 como veremos. Tenemos muestra por ejemplo en un romance donde el protagonista Felipe Centellas es indultado por el monarca Felipe V⁴⁷:

*Una noche, en fin, que fue
con gran prevención del harpa,
cytara, violín, vandola,
tiple, rabel y guitarra
y con los más excelentes
Músicos, que hoy tienen fama*⁴⁸.

⁴⁴ Así lo definen por ejemplo Faustino Núñez y José Manuel Gamboa en su *Diccionario de términos del flamenco*. Entre los estilos que habrían de surgir posteriormente, algunos autores hablan de la *bandolá*, como una modalidad dentro del tronco de los verdiales, de donde surgirían las rondeñas, malagueñas, jaberas, fandangos de Juan Breva, etc.

⁴⁵ Faustino Núñez esta en esta vía de investigación.

⁴⁶ BNE signatura M/851, publicado en 1760. Pág. 59.

⁴⁷ Felipe V de Borbón, llamado *el Animoso* (Versalles, 19 de diciembre de 1683 – Madrid, 9 de julio de 1746), fue rey de España desde el 16 de noviembre de 1700 hasta el 15 de enero de 1724 y, tras el breve reinado de su hijo Luis I, desde el 6 de septiembre del mismo año hasta su muerte. Por ello el romance debe ser anterior –al menos– a 1746 y por lo tanto el instrumento en cuestión también.

⁴⁸ Julio Caro Baroja, *Ensayo sobre la literatura de cordel*, ediciones Istmo S.A. Madrid 1990. Pág. 124.

Traducido por nosotros:

Para cumplir en lo prometido en el título principal de esta obra trataremos en este capítulo del modo que se ajusta la Vandola con la Guitarra, y el modo de templarla. Y se ha de advertir que así se entiende la Vandola de seis órdenes, por ser instrumento más perfecto y estar más introducida en estos tiempos que la de cuatro y cinco órdenes⁵⁴.

Como se ve, la cosa cambia⁵⁵.

Su afinación era como la guitarra de cinco órdenes (la guitarra española actual sin el sexto) más otro orden simple en el registro agudo afinado a la octava del más grave (suponemos que dos octavas), o sea un orden más en el registro agudo en lugar de en el grave tal y como ocurrirá a finales del XVIII con la guitarra de seis órdenes. Indica también la forma de afinar el instrumento pisando los diferentes órdenes en los trastes correspondientes para conseguir los unísonos.

Guitarra de 5 órdenes o barroca

afinación española (Amat hacia 1596)



separación interválica

afinación española también practicada



afinación de la vandola de 6 órdenes (Amat ca.1596)



Sobre los “puntos”⁵⁶ o acordes de la vandola en comparación con la guitarra, explica que sin contar con la prima en la vandola, son los mismos acordes que en la guitarra de cinco, pero restando uno, o sea, si se toca en la guitarra por el segundo punto natural, la vandola tendrá que hacerlo en el primer punto natural para sonar al unísono, esto se traduce –tal y como explica Amat– en una distancia de cuarta por cada “punto”. Por lo tanto la vandola era un instrumento que sonaba un punto por arriba –una cuarta– a la guitarra de cinco órdenes, teniendo una prima afinada a la octava del orden más grave. El resultado final es un instrumento más agudo, en el que tocando las mismas posturas de acordes sonaba una cuarta por encima, teniendo como posibilidad la

⁵⁴ Op. cit. Págs. 56-57.

⁵⁵ Creemos que también incurre Sotos en el error de traducir “prima” por “primas” indicando por ello cuerdas dobles en el primer orden, cuando Amat sólo indica una cuerda; a no ser que en tiempos de Sotos se practicara en este instrumento cuerdas dobles en el primer orden, tal y como hace la bandurria.

⁵⁶ Amat llama “punto” a la disposición de los dedos sobre la guitarra cuando pisan varias cuerdas. Tienen tres notas que llama “bajete, alto y tiple”. El primer punto natural vendría a ser la posición del acorde de *Mi Mayor* en la guitarra española, sin el sexto orden. El segundo punto vendría a ser el acorde de *La Mayor* sin el sexto. Cada punto se encuentra a distancia de cuarta ascendente del anterior. Los puntos bemolados son los acordes menores. MC 3602/28. Cap. II. Págs. 4-6 edición en castellano sin explicación de la vandola.

utilización de un nuevo orden simple en el registro agudo que permitiría puntear con facilidad.

Hay que decir que estas afinaciones eran “relativas” en tanto que no había todavía un patrón de frecuencia establecido para los instrumentos. Además la construcción de instrumentos era muy variada, habiendo para un mismo tipo –pongamos el caso de la vihuela– diferentes tamaños según ser realizara función de bajo o de tiple.

El que la vandola del XVII sonara una cuarta por encima de la guitarra barroca y que por eso se llame fandango “abandolao” es algo a estudiar, ya que la guitarra de seis órdenes surge de añadir uno a la de cinco, no de la vandola de seis órdenes. Una guitarra barroca con un sexto orden más, tocando postura de *La M* “por medio”, sonará como una vandola de 6 tocada por “arriba”, o sea, tocar con la postura por medio que es lo que los guitarristas aprenden desde el XVII, en la guitarra barroca supone sonoridad de *La Mayor*, esa misma sonoridad en la vandola, supone utilizar una postura “por arriba”, pero sonoridad “por medio” debido a la afinación de este instrumento. Una vez que se impone la guitarra de 6 cuerdas, es necesario poner cejilla al V en el tono de *Mi*, para acercarse a los tonos de esos fandangos (*La*), pero cambia la sonoridad o “color” del acorde debido a la distinta configuración de notas que esto provoca.



La adición de un sexto orden originará el llamado toque por arriba, con un bajo en *Mi*, en lugar de *La* o el *Re* de la vandola, instrumento este último que seguro sirvió para puntear. Parece que en la península ese instrumento pudo evolucionar a lo que luego fue la bandurria⁵⁷, o fue sustituido por ésta, ya que en el *Novísimo método de bandurria* de Matías de Jorge Rubio de 1862 se dice en la introducción:

LA BANDOLA O BANDURRIA fueron también modificaciones del dicho instrumento [Laúd], teniendo igual número de cuerdas, pero en lugar de ser de tripa como en aquel, en esta eran de metal: Otra de las diferencias conque, la Bandola o Bandurria se distinguía del Laúd, consistía en tener plano el dorso en vez de convexo: La Bandola tenía cuatro cuerdas acordadas de 5ª en 4ª bajándose a veces la mas alta para obtener diversos acordes⁵⁸.

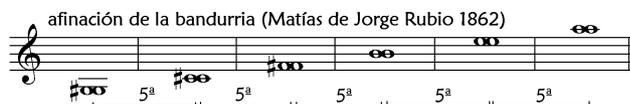
Por ello la continuidad del toque de la “vandola” y el toque “avandolado” debió quedar en la posterior “bandola”, ya con “b” –“abandolao”–⁵⁹ y sustituida por la

⁵⁷ Hoy afinada por cuartas justas, de la 6ª a la 1ª: *Sol#, Do#, Fa#, Si, Mi, La*.

⁵⁸ Matías de Jorge Rubio, *Método de bandurria dedicado a los aficionados*, Madrid 1862 BNE Sig. M/1401.

⁵⁹ No entendemos mucho el por qué los Hermanos Hurtado se empeñan en intentar imponer una denominación que ya era obsoleta a mediados del siglo XIX, pues ya se hablaba de la “bandola” por entonces. Antonio y David Hurtado Torres: *La llave de la música flamenca*, Signatura ediciones, Sevilla 2009. Págs. 125 y 126. Evidentemente se cambió una “v” por “b” siendo esto una constante en multitud de términos heredados de la época barroca –tampoco hoy decimos “Quixote” aunque así se dijera en tiempos de Cervantes–; algo debió originar el cambio en este vocablo que hoy se mantiene en América. Debido al paso de los años y evolución en la construcción de los instrumentos puede haber diferencias al comparar los modelos actuales con los antiguos, pero evidentemente los que allá llegaron, salieron de España, por lo tanto debieron ser los mismos. No citan estos autores el ejemplar consultado del tratado de

bandurria, ambos derivados del laúd, pero con cuerpo plano. Y está claro que hubo diferentes tipos de “bandolas”, algunas de 4 cuerdas como dice Matías de Jorge y como desde aproximadamente 1600 debieron de construirse en diferentes tamaños, encordaduras y afinaciones, teniendo hoy continuidad en algunos países de habla hispana.



No sabemos a ciencia cierta qué tuvo que ver el toque “*avandolado*” del último tercio del XVIII con el “*toque abandolao*” que se dice hoy en el flamenco hasta que no encontremos esas partituras⁶⁰; pero está claro que hubo una continuidad ya que el término pervive y evidentemente tiene que estar relacionado con este instrumento y lo que en él se tocaría.

Por lo tanto con 6 órdenes, uno de ellos simple, se conocía un instrumento con el nombre de “*vandola*”, y a finales del XVIII se componían fandangos para guitarra que se acompañaban al estilo “*avandolado*”⁶¹. En el anuncio anteriormente expuesto, el término podría hacer alusión a la forma de tocar que tendría el instrumento del que hablamos, aunque no descartamos también alguna posible diferenciación musical más que probable al respecto de otros fandangos. De momento no tenemos más datos sobre ese “*fandanguillo avandolao*” del que no se ha encontrado aún la partitura. Por la indicación de “1ª guitarra y bajo” podemos deducir que sería para guitarra solista quizás en un registro agudo –¿el de la “*vandola*”? – y que otra guitarra haría el bajo. Y si para hacer el tono de *La* con la postura llamada “*por medio*” –frecuente en los fandangos de guitarra del XVIII y XIX– era necesario practicar la postura por arriba en la *vandola* (hoy sonaría el acorde de *Mi* en la guitarra), quizás haga referencia a una nueva postura para este estilo aplicada a la guitarra –esto parece que deduce Norberto Torres–, pero esta conclusión pudiera ser errónea. Ya hemos dicho antes que la afinación de la guitarra desde finales del XVIII tiene una interválica diferente al respecto de la guitarra barroca y *vandola*:

Aproximadamente en el último tercio del S. XVIII se comenzó a practicar la postura “*por arriba*” para la nueva guitarra de seis órdenes, que es la que presentan las nuevas modalidades de fandangos llamadas “*rondeñas*” y “*malagueñas*”; de forma paralela se pudo seguir cultivando el común fandango en *La* para guitarra. Más adelante, una vez impuesta la guitarra de seis órdenes, se debieron adaptar las antiguas

Amat cuando extrae sus conclusiones sobre el instrumento llamado “*Guitarra Española y Vandola*”; parecen tomar los datos del *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Op. cit. Págs. 22 y 107.

⁶⁰ Creemos que Norberto Torres no acierta al considerar que el toque “*abandolao*” aparece con la guitarra de seis cuerdas simples y con el uso del rasgueado en ella para acompañar los fandangos. El fallo probablemente se debe a que utiliza como fuente el método de Andrés de Sotos, donde figura el error antes comentado en su traducción y que tampoco parece haber consultado, porque extrae la cita del libro de Gregorio Valderrama *De la música tradicional al flamenco*. Tampoco cita la fuente más antigua de la *vandola* del método de Amat. Op. cit. Págs. 4 y 37. Otras veces cuando hace referencia a este término, se refiere al ritmo, págs. 28-32.

⁶¹ Parece que no hay unanimidad de criterios en lo que se entiende por acompañamiento *abandolao*; por lo común se entiende al realizado de forma más lenta y con un patrón rítmico cercano al bolero para estilos de fandangos de Andalucía oriental y Murcia; aunque otros autores (Berlanga Op. cit. pág. 118) hablan de una cierta libertad en su compás, pero sin ser libre del todo.

formas de canto al nuevo instrumento, utilizando la cejilla en el traste V para no modificar la altura de recitación; así se canta en las modalidades llamadas “verdiales”

El toque “abandolao” surge cuando un instrumento llamado “vandola” hace al sonar “algo especial”, siendo esto una diferenciación musical que debió de ser lo suficientemente importante como para que así se bautizase esa forma, ya fuese algo rítmico o armónico. También hay que considerar algunas fuentes musicales que escriben en el siglo XIX varias piezas llamadas “fandango” en *Mi*, tonalidad habitual para las rondeñas y malagueñas: por ejemplo Glinka y algunos más que más abajo veremos, que aunque son casos puntuales, hay que tenerlos en cuenta. Por todo ello, creemos que no se puede asegurar que el término “*avandolado*” se utilizase para diferenciar el toque “por arriba” (*Mi frigio*) del toque del fandango “por medio” (*La frigio*), pudiera ser que la voz “*avandolado*” se refiriera a algo rítmico, así lo considera la tradición, pero aún nos faltan esas partituras para resolver la cuestión. Si la continuidad musical de la vandola se produjo en la bandurria, igual podemos encontrar en ella vestigios de ese toque “abandolao”, veremos más adelante un ejemplo en tierras murcianas donde esta tesis sobre lo rítmico toma fuerza.

Al respecto del tipo de acompañamiento guitarrístico que se usaría en el XIX para las canciones populares y líricas, hay que pensar en la pervivencia de las formas de acompañar de la guitarra barroca, con el uso de la improvisación. En un principio rasgueado y luego con punteado en el transcurso del XVIII al XIX. No hay muchas fuentes escritas al respecto de esta forma de acompañamiento en el barroco⁶², sin embargo desde finales del XVIII (1792) aparecen las primeras piezas escritas de guitarra punteada para acompañar boleras y seguidillas, lo que suponía tal y como dice Javier Suárez Pajares: “[...] una realización del propio compositor en lugar de dejar el acompañamiento al arbitrio, pericia y entrenamiento del guitarrista”⁶³.

La forma de acompañar más elemental por medio de acordes e improvisación tendría continuidad a lo largo del siglo XIX en los substratos populares, que sería la que tomarían luego los músicos flamencos; con el uso de fórmulas de rasgueado típicas de la guitarra barroca, la utilización de golpes, algo que ya aparece en la técnica de este instrumento en Santiago de Murcia por ejemplo, así como fórmulas rítmico-armónicas herederas del periodo barroco como las jácaras, fandangos, canarios, etc. que son la base de donde partirán las estructuras musicales del flamenco en la guitarra.

Paralelamente los músicos de formación académica despreciarían el uso del rasgueado en favor del punteado, y lo suprimirán incluso cuando se acerquen a aires como el fandango –tal es el caso de Aguado– por considerarse cercano a lo popular, siendo esto despreciado en los ambientes académicos. En algunas ocasiones se indicará el uso del rasgueo aunque no se escriba.

Como diferenciación rítmica dentro del grupo de los fandangos, hoy tenemos el llamado “toque de Huelva” de los fandangos onubenses, formando un grupo con personalidad propia dentro del fandango, tal y como lo es hoy el grupo de los cantes “minero-levantinos” por ejemplo o los fandangos personales. Sin realizar un análisis profundo de las variantes melódicas, que se hayan muy definidas, lo más característico

⁶² Se conserva el *Cancionero de Cambridge* en el Fitzwilliam Museum, MU4-1958 con los tonos de José Marín. Citado por Javier Suárez Pajares en *Antología: La Canción con acompañamiento de guitarra en el siglo XIX*, ICCMU 1995. Pág. IX.

⁶³ *Ibíd.*

de este grupo es la forma de acompañar el ritmo ternario, donde la acentuación del primer tiempo suele permanecer sin apoyo armónico o en forma de síncopa, y el cambio de acorde en la guitarra se presenta⁶⁴ generalmente en el pulso 2º ó 3º.

II. 1. Fandangos instrumentales con sonoridad en modo *frigio/relativo menor*: *La frigio/re menor* y *Mi frigio/la menor*⁶⁵.

Año de 1705, el manuscrito M/811 de la BNE

De los tres fandangos de 1705, uno de ellos tiene el apelativo de “Indiano”⁶⁶ y presenta mezcla de punteado y rasgueado, en él ya figuran los acordes que hoy conocemos como cadencia andaluza en tono de *re menor*: *re m-Do M-Sib M-La M*, aunque no está en su forma completa, se realiza desde *Do* y con posiciones desplazadas de acordes, algo que también practica el flamenco. Nosotros consideramos más correcta la tonalidad de *La frigio* como punto de partida de análisis; y ya aparece el giro a *Fa M* –el VI grado del modo– tan característico de las formas populares y flamencas actuales. De los otros dos ejemplos que restan, el de rasgueado⁶⁷ es similar al indiano, usa los mismos acordes en modo de *La frigio*, también con paso por *Fa M*, aunque la cadencia andaluza no aparece realizada en su forma descendente. El otro fandango⁶⁸, que presenta sólo punteado, es más correcto analizarlo desde el punto de vista de *re menor*, y tiene un descenso melódico en el bajo armonizado por terceras que nos recuerda a la cadencia andaluza, aunque no estén completas las armonías. No presenta giro a *Fa M*.

Nos sorprende la disparidad de criterios encontrados a la hora de transcribir estos fandangos en los estudios de los hermanos Antonio y David Hurtado⁶⁹ y Francisco Alfonso Valdivia⁷⁰. Acierta este último con una transcripción parcial, corrigiendo los errores del manuscrito y dejándolo de nuevo en tablatura, salvo las notas fundamentales de los acordes y la dirección de los rasgueos, para que sea el intérprete el que decida sobre su interpretación final. Nosotros presentamos nuestra propia transcripción en partitura⁷¹, creemos que más acertada que la de los hermanos Hurtado, que no explican

⁶⁴ Pusimos un ejemplo en nuestro libro, Op. cit. Pág. 434.

⁶⁵ Algunos de los ejemplos aquí nombrados figuran en partitura en el apéndice final, consúltese cuando así se indique para su cotejo.

⁶⁶ Op. cit. Pág. 140.

⁶⁷ Op. cit. Pág. 103.

⁶⁸ Op. cit. Págs. 112-113.

⁶⁹ Op. cit. Págs. 315 y ss.

⁷⁰ *Libro de Diferentes Cifras M/811 (1705)* Estudio y reconstrucción por Francisco Alfonso Valdivia, Sociedad de la Vihuela, Madrid 2006. Este autor comenta las numerosas incongruencias que presenta el manuscrito, exponiendo que probablemente fue realizado por un copista que no sabía música o por un guitarrista con pocos conocimientos musicales.

⁷¹ En el anexo final. Para nuestra transcripción tengo que agradecer la ayuda prestada a Pablo Barón, uno de los mejores profesores de guitarra clásica que conoce este país, catedrático que ha extendido los diez últimos años de su larga trayectoria docente en Murcia y que lamentablemente pierde esta región, ya que ahora continuará sus enseñanzas en Córdoba. Hemos utilizado igualmente varios tratados de guitarra barroca, aunque mayormente el artículo de Gerardo Arriaga “Técnica de la guitarra barroca” publicado en *La guitarra en la historia (III)*, ediciones de La Posada, colección Bordón Córdoba 1992; y *The Baroque Guitar in Spain and the new World*, The Frank Koonce Series, 2006 Mel Bay publications, Inc., Pacific. Mo 63069.

los criterios de transcripción adoptados por ellos, siendo el resultado musical en alguno de los casos discutible.

En el ejemplo de fandango rasgueado que hemos transcrito, interpretamos las barras verticales que allí figuran como simples indicaciones de cambio de acorde, no como barras de compás; igualmente haremos en el fandango indiano. Por la forma de indicación de los rasgueos a nosotros nos suena más a 6/8 que 3/4, aunque allí se indique 3; hay que decir que por aquellos tiempos era común la práctica binaria de subdivisión ternaria de compases ternarios, por ello nos inclinamos más por esta opción. Es curioso observar cómo en el compás 11 aparecen cambios armónicos en tiempo débil, algo que sigue siendo común en el son jarocho de México actualmente.

El ejemplo de punteado lo hemos escrito en 3/4 formando frases cada dos compases, aunque podría valer igualmente una transcripción en 6/8.

El “fandango Indiano” también presenta los cambios armónicos formando síncopas, y con una dirección de rasgueo que se nos torna extraña y compleja, por lo que quizás haya algún error en la dirección del rasgueo que indicó el copista, de todas formas no las hemos cambiado. No descartamos que la 1ª cuerda de la guitarra (*mi*) pueda estar sonando al aire al realizar los rasgueos del acorde de *Do* y *Sib*, cosa altamente probable debido a la postura de la mano izquierda y a que esa cuerda se encuentra al aire mientras se rasguea, por eso la hemos indicado en la transcripción.

1732, El Fandango de Santiago de Murcia (1682 - 1735)

Este fandango presenta muchos elementos musicales que lo identificarán posteriormente con el “toque flamenco”. Está en modo de *La* o *La frigio*, con frecuente utilización de la cadencia andaluza completa. La sugerencia que entre otros hace Isabelle Villey⁷² o Frank Koonce⁷³ de incluir un acorde de *re menor* para finalizar – aunque sea entre paréntesis– no es lo correcto, ya que no es un olvido de Santiago de Murcia, es la forma usual de terminar este aire popular, donde el centro tonal es *La*. En este caso no aparece el típico giro al VI grado del modo (*Fa Mayor* en tono de *La frigio*), cadencia armónica que será frecuente en las modalidades de cante.

Doménico Scarlatti (1685-1757)

De Doménico Scarlatti (1685-1757) hay que decir que aunque no escribió para guitarra, su *Fandango* para clave⁷⁴ en *La frigio/re menor* es muy interesante por lo sabido de la influencia de todo lo popular español en su música. Llegó a España en 1729 manteniéndose en Sevilla hasta 1733. Presenta en sus obras acordes de séptima sin resolver, como en sus sonatas, ejemplos que tomó de lo popular, y también aparece el

⁷² *La guitarra en el México barroco*, editorial Conaculta/fondo nacional para la cultura, FONCA, México 1994.

⁷³ Frank Koonce, *The Baroque Guitar in Spain and the New World*, Gaspar Sanz, Antonio de Santa Cruz, Francisco Guerau, Santiago de Murcia, Mel Bay Publications, INC., Pacific, MO 63069, 2006.

⁷⁴ Encontrado en 1984 por Rosario Álvarez Martínez en una colección particular de una casa de La Orotava (Tenerife) junto con otras obras para tecla. Se publicó en 1984 por la Sociedad Española de Musicología en *Obras inéditas para tecla*. También en la *Revista de musicología Vol. VIII 1985 nº 1*, aparece un artículo de esta autora hablando de este fandango y el atribuido a José de Nebra. Págs. 51-56.

que llamamos *modo frigio flamenco*⁷⁵, con la tercera elevada y natural. (Podemos encontrar estos elementos en las sonatas, K.322 y K.159, la sonata 26, y K.208. En la sonata en *fa menor* K. 329 P.56 L.281 hay un pequeño pasaje que es un fandango (cc. 22-30 en *Sol frigio* o *do menor*), apareciendo un ritmo típico de seguidilla para hacer lo que se hace en los ritornelos de los fandangos. En la sonata en *Re Mayor* K.492 L.14 de 1756, Scarlatti presenta el motivo de un fandango considerado por algunos como portugués⁷⁶ primero en *Mi frigio* (cc. 26-35) y luego en *La frigio* (cc. 81-90).

El ritornelo del fandango histórico suele presentar este ritmo:



o alguna variación sobre él; lo encontramos en los fandangos para tecla de Scarlatti y José de Nebra por ejemplo. Este ritmo también aparece en la seguidilla, pero generalmente en la seguidilla el 2º tiempo suele ser igual que el primero:



El fandango “abandolao” pudo tomar este segundo ritmo de la seguidilla quizás en el último cuarto del siglo XVIII, ya que en las obras para tecla de fandangos y en el ejemplo cantado de fandango de José de Nebra (1744) todavía no aparece este ritmo de seguidilla dentro del propio fandango, aunque se empieza a vislumbrar algunos ritmos que reflejan una cierta influencia.

El Manuscrito M/1250 de la BNE

De la primera mitad del Siglo XVIII tenemos un manuscrito de piezas para clave que se conserva en la Biblioteca Nacional⁷⁷ donde figuran dos fandangos, uno de ellos en el frecuente modo de *re menor* (*La frigio*) y que nos recuerda mucho al de Scarlatti; no tiene cadencia a *Fa M*. El otro es titulado “*Fandanguito de Cádiz*” y de él hablaremos luego, por no compartir la tonalidad de estos.

El Fandango atribuido a José de Nebra (1702-1768)

Junto con el fandango de Scarlatti que encontró Rosario Álvarez Martínez en 1984, apareció otro fandango con el título de “Español” dentro de una carpeta con obras de José de Nebra, por lo que lo más probable es que sea de este autor. Musicalmente es más elemental que el de Scarlatti, basándose en sucesiones de armonías de tónica y dominante sobre el modo de *re menor* con final sobre la dominante y tampoco aparece el paso por la armonía de *Fa M*.

⁷⁵ Para más información sobre este modo consúltese en mi libro las págs. 27 y ss.

⁷⁶ <http://en.wikipedia.org/wiki/Fandango>, consulta realizada el 6 de junio de 2011. Scarlatti Fue clavecinista de la corte del rey portugués en Lisboa de 1720 al año de 1729, Marc Honegger, *Diccionario Biográfico de los grandes compositores de la música* Espasa Calpe, Madrid, 1994.

⁷⁷ Signatura M/1250. También aparecen contradanzas, minués, tiranas, una guaracha y una tarantela entre otras piezas. Hemos transcrito los fandangos en el apéndice final.

Antonio Soler y Ramos (1729-1783)

Su ejemplo presenta la culminación del fandango instrumental para tecla, modelo que consideramos definitivo y que recoge los antecedentes de José de Nebra y Scarlatti. Presenta como novedad la cadencia al II grado del modo de *La* (o VI de re menor) precedida de su dominante (cc. 11 y ss., 131 y ss. y 201 y ss.), cadencia que también utilizará luego Aguado. El fandango del padre Soler tiene una escritura que recuerda mucho a la forma de tocar de la guitarra en su forma interpretativa de rasgueo, y hay que señalar que pudo estudiar con Scarlatti antes de morir éste último y aprender de él su fandango, siendo –en palabras de M^a del Rosario Álvarez Martínez– “[superior] en gracia, belleza, genio y fantasía, además de estar ampliamente desarrollado.”⁷⁸

El fandango en 6/8 de Richard Twiss

Otro fandango del S. XVIII documentado entre 1772-3 y escrito en 6/8 aparece en el libro de Richard Twiss, *Viaje por España y Portugal*, de musicalidad similar a los anteriores. Es importante señalar la escritura binaria con subdivisión ternaria de este ejemplo que confirma que en su origen pudo ser éste el compás original, o que al menos se practicaban los dos. Lo hemos incluido en el Anexo final.

Luigi Boccherini (1743-1805)

La cadencia en *Fa M* sí aparece en Boccherini en su célebre *Quinteto para guitarra y cuerdas nº 4 en Re mayor G-448 “Fandango”* de 1788. Es el autor que más se acerca a la forma guitarrística que tenía el fandango en aquella época, indicando que su composición imitaba la forma de tocar el fandango que tenía el Padre Basilio; incluye la utilización del rasgueado en varios pasajes. Esta cadencia en el VI grado del modo frigio aparece sólo una vez (cc. 49 y 51, y en su repetición), y si imitaba lo que podría ser la forma practicada en los estratos populares, nos preguntamos si se haría igualmente en las variantes cantadas, ya que se han perdido muchas fuentes sobre fandangos populares cantados por entonces⁷⁹, o están por aparecer. Es importante señalar que aún está en tono de *re menor (La frigio)*, aunque por aquel entonces ya se usaba la guitarra de seis órdenes⁸⁰ y quedaba poco para que se impusiera la de órdenes simples. Recordamos que ya vimos este paso armónico en los fandangos de 1705; sin embargo en los ejemplos posteriores que hemos estudiado no lo encontramos hasta éste de Boccherini. Este paso por el VI grado del modo *frigio* pudo generar la composición de nuevas melodías con caídas en él para las partes cantadas de los fandangos, volviendo en los ritornelos instrumentales a la sonoridad anterior “modal” de *La*. Sin

⁷⁸ *Revista de Musicología Vol. III, 1985 nº1. II Congreso Nacional de Musicología (Madrid-El Escorial, 1983)*. Sociedad Española de Musicología, Madrid 1985. Pág. 56.

⁷⁹ La mayoría son posteriores a 1850.

⁸⁰ En 1780 se publica en Madrid la venta de piezas para guitarra de 5 y 6 órdenes del compositor Antonio Abreu. En *Antología de guitarra I. Piezas de concierto (1788-1850)*, Javier Suárez Pajares, ICCMU, Madrid 2008. Pág. VI. El primer método que habla de una guitarra de seis órdenes es el manuscrito de Juan Antonio de Vargas y Guzmán *Explicación de la guitarra* de 1773. La supresión de los órdenes dobles por cuerdas simples se realizará aproximadamente hacia 1800, aunque convivirán durante bastante tiempo las dos formas.

embargo, algunas de las melodías que se cantan en estos ejemplos con cadencia en el VI grado, presentan una construcción musical basada en el modo *frigio*, lo que podría ser indicio de un origen más antiguo, siendo las melodías que presentan caída en el VI grado de posible origen posterior, y originadas por la influencia de la sonoridad de este acorde y su cadencia; o ser quizás melodías de cantos con tipología de jota, forma a la que se acercan mucho. En algunas partes de la obra se indica acentuación en el tercer tiempo del compás, elemento éste importante en el aire del fandango, que también se verá en otros estilos flamencos como soleares, jaleos, etc., se utiliza la cadencia andaluza como dibujo melódico en el registro grave, aunque no se armoniza con los acordes típicos de la forma flamenca.

El fandango de la Catedral de Albaracín

En el primer cuaderno de los tres que tienen música para guitarra –lo que parece un método para la guitarra de seis cuerdas– todavía se usa nomenclatura antigua habitual en el siglo XVIII, aunque parece que es de principios del XIX:

Las figuras de la música son 10, pero las que comúnmente se usan son: breve, semibreve, mínima, semimínima, corcheas [...] Los signos son 7: Gesolreut, Alamire, Befabemi, Cesolfaut, Delasolre, Elami, Fefaut. [...] Las claves son tres, pero la que sirve para la guitarra se llama de Gesolreut y se pone siempre en la segunda raya⁸¹.

De las dos posibles atribuciones sobre la autoría o propiedad de estos documentos están José Asensio de Ocón y Toledo (Albaracín 10 de octubre de 1773-Teruel 2 de diciembre de 1831) y su sobrino José María de Asensio de Ocón y Catalán de Ocón (Albaracín 29 de febrero de 1792-Madrid 27 de octubre de 1847). De ninguno se tiene constancia de que fueran músicos. El nombre del primero figura en el cuaderno número 1, de esta forma: “*De Dn. José Asensio de Ocón*”, lo que indicaría propiedad seguramente siendo él un probable aficionado a la guitarra. Este primer cuaderno tiene varias *contradanzas* y *minuets*, uno de ellos *afandangado*. El segundo cuaderno es posterior por su lenguaje más moderno y contenido de las piezas como un *bolero*, *vals* y *guaracha* más apropiadas para el siglo XIX, pero también tiene *contradanzas*, *minuet* y un *baile inglés*.

Lo que nos interesa más es el fandango⁸², que tampoco presenta ningún giro al VI grado del modo frigio de *La (Fa Mayor)* o III grado del modo *re menor*, giro que en las piezas instrumentales sólo lo hemos encontrado en 1705, y que nos sorprende no encontrarlo hasta Boccherini en 1788 (83 años después); en este caso vemos que no se practica ese particular giro, y sin embargo sí aparece en el *minué afandangado*⁸³ del cuaderno 1, que se supone anterior, y que al interpretar hemos descubierto que salvo alguna leve diferencia es de Salvador Castro de Gistau (1770-18??) al que le faltan todas las variaciones, pieza de aprox. 1800. Este fandango, musicalmente está cercano a

⁸¹ Jesús María Muneta Martínez de Morentín, *Dos cuadernos del archivo de música de la Catedral de Albaracín*, Centro de estudios de la Catedral de Albaracín, Teruel 2009. Pág.23.

⁸² Hemos incluido su transcripción en el Anexo final.

⁸³ Forma instrumental con esquema de minué y con ritmo acentuado de fandango; quizás también se pueda considerar una influencia de los giros armónicos asociados a esta forma popular. La influencia del fandango en formas instrumentales debió aparecer desde mediados del XVIII; la forma de minué afandangado aparecería aproximadamente en el último cuarto del S.XVIII. Fernando Sor también compuso uno en 1808.

los fraseos melódicos de obras para clave; el que escribió Santiago de Murcia para guitarra en 1732 es más sofisticado, con gran empleo de acordes, sin embargo el de Albarracín es más de punteado, recordándonos algo al de boccherini. Hemos corregido el *sol#* del compás 140 en la transcripción de Jesús María Muneta (c. 15 de la nuestra), por creer que es más correcto, y el *fa* del segundo grupo de tres corcheas del compás 145 (c. 20 de la nuestra) que debe ser natural.

Salvador Castro de Gistau (Madrid 1770-¿?)

Tiene un fandango de aproximadamente 1810; está igualmente en *La frigio/re menor*, y presenta algo de rasgueado, pero de forma muy esporádica (compases 83-84).⁸⁴ Este guitarrista todavía usaba una guitarra de cuerdas dobles en 1831.

Dionisio Aguado (1784-1849)

Una vez añadido un nuevo orden a la guitarra y estando afinado en *Mi*, las fórmulas basadas en el fandango adoptarán este nuevo tono, donde *Do M*, será un apoyo importante en las coplas y *Mi frigio* en los ritornelos. Sin embargo, cuando Aguado compone su *Fandango variado op. 16* entre 1834 y 1835, todavía lo hace en la tonalidad de *La frigio/re menor*, siendo más que probable la influencia de su maestro el Padre Basilio con el que estudio de pequeño y que fue célebre a finales del XVIII por sus fandangos; presenta una vez el paso por el VI grado del modo (*Fa Mayor*). Este ejemplo nos recuerda mucho al fandango de Boccherini, aunque también está cercano al del Padre Antonio Soler y Ramos (1729-1783), que presenta como novedad la cadencia al II grado del modo de *La* o VI de *re menor*, precedida de su dominante, cadencia que también utiliza Aguado.

Como vemos, a mediados del siglo XIX convivirán dos formas fundamentales de acompañar los bailes y cantos populares, el “toque por medio” o “*La*” heredado del fandango barroco del XVIII, y el toque “por arriba” o “*Mi*”, suponemos que posterior⁸⁵, ya que debió surgir al añadir un bordón más grave, y que encontraremos en las modalidades de fandangos nuevas del XIX como serán las rondeñas y las malagueñas⁸⁶.

El uso de la cejilla en el traste V en las modalidades de fandangos llamadas “verdiales” puede estar en la utilización de un nuevo instrumento como la guitarra de seis órdenes. Una vez establecida una forma de acompañamiento en esta nueva guitarra basada en el “toque por arriba” (*Mi*), para acompañar estos cantos en la misma tesitura de voz en la que se venían practicando con la guitarra barroca en *La*, toque “por medio”, hay que transportar el tono de *Mi* a *La* (cambiando al toque por medio) o poner la cejilla en el traste V, y así evitar cambiar las posturas de la mano izquierda, manteniéndose por tanto la sonoridad “por arriba” de la guitarra, forma ésta que parece que comenzará a estar más de moda en el siglo XIX y más o menos consolidada a mediados de siglo, por la cantidad de piezas conservadas en este tono para este instrumento.

⁸⁴ *Ibíd.*

⁸⁵ Sin embargo es el tono utilizado por Nebra en “Tempestad grande amigo”; aunque no se interpreta a la guitarra.

⁸⁶ Más adelante hablaremos del “toque” de *Murciana*, *Granaína* y *Taranta* según nos acerquemos al último tercio del siglo XIX.

El método de guitarra de Matías de Jorge Rubio de 1860

En el método de guitarra de Matías de Jorge Rubio⁸⁷, tenemos dentro de la parte de rasgueo⁸⁸ dos interesantes piezas escritas en cifra: un fandango rasgueado en 3/4 y tonalidad de *la menor* como él indica, que no es otro que el *Mi frigio flamenco* con estructura y cadencias similares a los fandangos populares cantados, indicándose la forma de hacer el ritornelo (8 compases, 4 para *la menor* y 4 para *Mi*) y la copla (24 compases). Los cambios armónicos en la copla son los típicos de los fandangos populares (caídas en *Do, Fa, Do, Sol, Do, Fa-Mi*), aunque el lugar de cambio del acorde no es tan estricto, suele mantenerse durante 4 compases por lo general.

Esta tonalidad contrasta con lo escrito hasta ahora en tono de *re menor-La frigio*, lo que podría indicar que ya se habría iniciado el cambio armónico a *Mi* con anterioridad. Sin embargo la *Rondeña o Fandango* que aparece después está en tono de *re menor-La frigio*, justo lo contrario de lo que nos podíamos pensar. Esta rondeña en 3/4 presenta en el ritornelo la secuencia *La, Sib, Do, Sib, La* (2 compases por armonía, total 8 compases) y una estructura de copla similar al anterior (24 compases, con los acordes y cadencias típicas: *Fa, Sib, Fa, Do, Fa, Sib-La*)

Explica el autor la forma de rasguear, primer método para guitarra de seis cuerdas que lo hace, señalando la posibilidad del rasgueo simple y doble, que consiste en hacer otros tres rasgueos más en cada compás, o sea dos rasgueos por tiempo (corcheas) e incluso tres rasgueos por tiempo (tresillo de semicorcheas). Señala también el rasgueo doble de mayor dificultad por la necesidad de conseguir igualdad en él: es el que se hace con los cinco dedos de la mano derecha (pulgares en el bajo y luego meñique, anular, medio e índice o viceversa). Para otros géneros existe la posibilidad de utilizar el rasgueado combinado con el punteado o arpeado, como en las “mollares”.

También indica la posibilidad de golpear para la jota y el fandango: se puede hacer un golpe en el primer tiempo del compás sobre la caja o las cuerdas cerca del puente, y luego los otros dos rasgueados; o un rasgueo en el primer tiempo y dos golpes para el 2º y 3º tiempo.

Para la Malagueña (que no transcribe) explica una forma especial de acompañar que es golpear los tiempos 1º y 3º y hacer el 2º rasgueado, algo muy importante que refleja el peso que el tercer pulso tiene en este estilo, que produce un efecto y aire especial que también encontraremos en estilos flamencos. Recordemos que igualmente lo dejó indicado Boccherini en algunas partes de su fandango.

En la tercera parte de su método incluye piezas variadas, entre ellas *Las rondeñas*, donde ahora sí presenta el tono de *Mi frigio*, composición con introducción y copla pensada para guitarra sola. Como añadido al método hay una parte final para aprender a tocar la guitarra con púa donde se deberían haber incluido unas *Mollares Corraleras* que no aparecen, tal y como se anuncian en la presentación.

⁸⁷ *Nuevo método elemental de cifra para aprender a tocar por sí solo la guitarra con los últimos adelantos hechos por este sistema, por Matías de Jorge Rubio, profesor de música e instrumentista en esta corte.* BNE signatura M/3474(1).

⁸⁸ También publicó en 1860 la parte de rasgueo para su venta por separado: *Modo práctico para aprender el rasgueo de la guitarra por M. J. Rubio*, BNE M/1376(2).

En fecha próxima al método anterior, publica en 1862 uno para bandurria⁸⁹, donde explica el *Trémolo o Alzapúa*, indicando que así se conoce vulgarmente, y también como *redoblillo* de dos golpes o pulsaciones de púa, técnica que adoptará la guitarra flamenca en el pulgar de la mano derecha.

Hay que decir que este autor también publicó posteriormente estos métodos con notación musical en partitura⁹⁰, tanto el de bandurria como el de guitarra, donde salvo algunas pequeñas variaciones incluye los mismos repertorios, lo que indica que probablemente el éxito de los primeros “por cifra” pudo servir para que le pidieran una misma publicación en escritura “seria”, para músicos de formación académica aficionados a este instrumento.

En el método de guitarra de 1870, escribe un *fandango* en *Mi frigio* y una *Malagueña* en *Mi frigio* muy virtuosa y rápida (3/8) en comparación con el fandango anterior.

La rondeña-malagueña de Francisco Rodríguez Murciano

El último eslabón de la cadena de piezas de fandango para guitarra a mediados del S. XIX, será la famosa Rondeña de “El Murciano”, de la que ya hay numerosa bibliografía, recomendando los estudios de Eusebio Rioja al respecto⁹¹

La continuidad de la forma fandango del siglo XVIII

Paralelamente al desarrollo y evolución de nuevas formas de fandango durante todo el siglo XIX, también se mantuvo una práctica más o menos inmóvil de las formas de fandango dieciochesco en estratos populares. Dentro de las formas de interpretación popular del fandango con musicalidad cercana a la forma instrumental que tenía el fandango en el XVIII, tenemos unos fandangos tocados con gaita y tamboril en Bufaliti y Xátiva (Valencia)⁹²; el primero en *sol menor* con semicadencia en la dominante y el segundo en *la menor*.

⁸⁹ *Método de bandurria por cifra por Matías de Jorge Rubio*, Madrid, 1862. BNE M/1401

⁹⁰ *Novísimo método de bandurria dedicados a los aficionados por M. de Jorge Rubio, profesor de música e instrumentista en esta corte*, Madrid, 1862, BNE M/3474(2). Y *Método fácil de guitarra dedicado a los aficionados por M. de Jorge Rubio*, Madrid. Aunque no está fechado en la portada como los otros, se considera de 1870 en la BNE, signatura M/1376(1). Aunque pudiera ser anterior, ya que el de bandurria sin cifra aparece el mismo año que el de cifra.

⁹¹ *Un guitarrista granadino en los albores del flamenco: Francisco Rodríguez Murciano «El Murciano», su Malagueña o Rondeña para guitarra*, publicado en www.jondoweb.com Revista informática de flamenco, septiembre de 2005. Parte de los datos que tenemos de este guitarrista se deben a Glinka, que lo conoció en 1845, aunque la publicación de la pieza no se produce hasta 1878.

⁹² Son estudiados por Berlanga en Op. cit. Págs. 209 y 210. Recoge los mismos del *Cancionero musical de la provincia de Valencia* de Salvador Seguí, Instituto Alfons el Magnánim, Diputación Provincial de Valencia, Valencia, 1980.

II. 2. Fandangos instrumentales de distinta tonalidad a la forma *frigio/relativo menor*: modo *mixolidio*, modo *Mayor* y otros

Antes hablábamos de un manuscrito de la primera mitad del Siglo XVIII conservado en la Bilioteca Nacional⁹³, donde figuraba un “*Fandanguito de Cádiz*” con armadura en *Sol Mayor*, aunque con frecuente cadencia en *Do M* y uso de *fa* natural lo que origina un modo *mixolidio*⁹⁴, vacilando a veces la sensación de tonalidad entre *Sol Mayor* y *Do Mayor*, aparte de esta curiosa tonalidad que choca con todos los fandangos conocidos de tipo “modal”, presenta frecuente hemiolia, recordando a los ritmos de guajira, incluso mezcla en un mismo compás en la mano derecha el ritmo de 6/8 con el de 3/4 de la mano izquierda. Esto confirma que dentro del vocablo que llamamos “fandango” estaban contenidas diferentes formas musicales, siendo el de tipo modal en su forma *modo frigio/relativo menor* el más extendido pero no el único ni exclusivo.

El fandanguillo de Cádiz es nombrado por Serafín Estébanez Calderón en su escena *El bolero*⁹⁵. Según él hace su aparición por Madrid como baile una vez se había puesto de moda el Bolero de Requejo⁹⁶ en toda Europa, haciéndole la competencia al bolero. Aparte de este fandanguillo, se cultivaron el zorongó, el charandé y el cachirulo que vinieron a competir igualmente con el bolero. Suponemos que sitúa la acción hacia el primer tercio del siglo XIX.

Los Hermanos Antonio y David Hurtado Torres publican⁹⁷ un *Fandanguito de Cádiz* cantado que se encuentra en el Archivo Histórico Provincial de Cádiz, donde duerme según parece desde aproximadamente 1950. Su estructura de estrofa más estribillo coincide con al menos 200 jotas localizadas sólo en Zamora por Miguel Manzano⁹⁸. El patrón de nuestro ejemplo es el siguiente: Copla AABCBC+Estribillo DEDE, la copla coincide con jotas encontradas por este musicólogo en Asturias, Zamora, Burgos y Cáceres⁹⁹, aunque éstas no repiten los dos últimos versos, presentándose así: AABC; las que recoge con 6 incisos melódicos tienen diferente estructuración melódica. El estribillo coincide con el patrón más numeroso encontrado por este autor, con 197 casos. Este “fandanguito”, lo hemos transcrito en el Anexo final en compás de 6/8 por parecernos más correcto una vez analizada la melodía y considerar que responde a un claro patrón de jota. Hemos armonizado la melodía que allí figura sin acompañamiento para ver el resultado musical, utilizando para ello uno de los patrones de tamboril más comunes que para las jotas presenta Manzano en su libro y los acordes de dominante y tónica comunes en las jotas.

La relación de este “fandanguito de Cádiz”, con el de tecla del siglo XVIII, y el Fandango de Jérica que veremos más abajo y que también llaman “fandanguillo de Cádiz”, es evidente; guardan semejanzas en algunos aspectos, aunque se distancian en

⁹³ Signatura M/1250.

⁹⁴ Probablemente este modo se asimiló hacia el *modo Mayor* en la península; en Iberoamérica sin embargo es aún muy frecuente.

⁹⁵ Serafín Estébanez Calderón, *Escenas Andaluzas*, editorial Guillermo Blázquez, Madrid, 1983. Facsímil de la edición de Madrid de 1847. Pág. 29.

⁹⁶ Sebastián Cerezo, murciano que popularizó el bolero hacia 1870.

⁹⁷ Op. cit. Pág. 278. Incluimos aquí este ejemplo cantado por su relación con las variantes instrumentales.

⁹⁸ Miguel Manzano Alonso, *La jota como género musical*. Ed. Alpuerto, Madrid, 1995. Pág. 69.

⁹⁹ Op. cit. Pág. 114.

otros. En común tienen el modo *Mayor*, aunque en la pieza de tecla aún es patente la herencia del modo *mixolidio* de *Sol*, que parece en vías de desaparición en favor del modo *Mayor* de *Do*. Esta pieza se construye por medio de variaciones, algo común en los fandangos del XVIII y nos recuerda a algunas jotas; los ejemplos de canto se acercan a lo que hoy se entiende por jota.

Relacionados con estos fandangos de Cádiz, tenemos varios ejemplos de fandangos dispersados por la península muy interesantes, veamos:

Un *Fandango parao*, en Alosno (Huelva), que como dice Berlanga¹⁰⁰ quizás sea el único de las modalidades andaluzas que no se ajusta a la forma típica. Está en modo de *re mixolidio* por presentar el 7º grado rebajado. Este autor lo escribe en compás de 6/8 y recuerda mucho a la jota.

En Castellón y Valencia existe un tipo de fandango tradicional construido sobre la base musical de la jota (7 frases musicales en modo Mayor y acompañamiento ternario), que es a veces designado como *fandanguillo de Cádiz*, lo que evidencia una relación con los ejemplos anteriores y sobre todo con la obra para teclado. Un ejemplo es el antes nombrado *fandango de Jérica*. Miguel Ángel Berlanga¹⁰¹ transcribe uno sacado del *Cancionero musical de Castellón* de Salvador Seguí. Está en 3/4 y *La Mayor*.

Dentro del *Cancionero* de Bonifacio Gil (1898-1964), aparecen dos modalidades de fandangos interesantes: uno en Villanueva de la Serena (Badajoz) del que hablaremos luego por estar cantado, y otro instrumental en Albuquerque: “Fandango popular de la villa del Albuquerque” estructurado en 6 frases, tonalidad de *Sol Mayor* y ritmo ternario¹⁰². Este último parece que en su origen pudo ser sólo instrumental y luego adoptó canto, ya que Berlanga incluye un ejemplo de este fandango cantado¹⁰³ y del que luego hablaremos.

Como ejemplos de fandangos alejados musicalmente de los considerados del sur, y ya superando la mitad peninsular hacia el norte, existe en Vizcaya uno en *Fa Mayor* y ritmo ternario que aparece en la *Magna Antología del Folklore Español*¹⁰⁴. Está construido en base a cuatro frases musicales, cada una de un compás, tras la que se sucede un estribillo de 4 compases que se repite, tras éste se comienza de nuevo. Está transcrito por Berlanga¹⁰⁵ y es también instrumental

Igualmente instrumental hay un ejemplo en Vizcaya: la “Jota-Fandango”, con aire más de jota, aparece también en la *MAFE*, construido en base a variaciones melódicas separadas por un estribillo musical.

En Cuellar (Segovia) existe un ejemplo en *Sol Mayor* y estructura similar al de Vizcaya, aunque más elaborado melódicamente, también lo documenta Berlanga¹⁰⁶.

En Asturias tenemos el Fandango asturiano, un ejemplo del mismo aparece en la colección de Inzenga de 1874 pág. 13. Está en *Re mixolidio/Re Mayor* en compás de 3/4.

¹⁰⁰ Op. cit. Pág. 183.

¹⁰¹ Op. cit. Pág. 212.

¹⁰² Bonifacio Gil, *Cancionero popular de Extremadura, Tomo I*, Departamento de publicaciones de la Diputación Provincial de Badajoz, 1998. pág. 348. 1ª ed. 1984. Recopiló los cantos hacia 1950.

¹⁰³ Op. cit. Pág. 213.

¹⁰⁴ *Magna Antología del Folklore musical del España, interpretada por el pueblo español*, realizada por el profesor Manuel García Matos, Hispavox 7-99976-2, 1978. Vol. VIII, corte 30.

¹⁰⁵ Op. cit. Pág. 207.

¹⁰⁶ *Ibíd.*

Como formas instrumentales y también cantadas, hemos visto en Salamanca bailar y cantar varios “Fandangos Charros” con distintas variantes. Los hay en modo *menor natural* y ritmo ternario; en algunos de los que se cantan contrasta el modo *frigio* de la voz con el modo *menor* en la gaita¹⁰⁷.

II. 3. Fandangos cantados en la forma *frigio/relativo menor*

Las formas de fandango cantadas están peor documentadas que las instrumentales, al menos las del siglo XVIII, sobre todo si las comparamos con las *tiranas* y las *seguidillas*, de las que hay numerosos documentos en partitura, pudiera esto indicar hasta que punto uno y otro eran practicados por estratos populares o cultos. Es de esperar que vayamos encontrando nuevas fuentes musicales que nos ayuden a trazar la línea de transmisión y evolución que desde el XVIII hasta mediados del XIX tuvieron estos cantos. El género teatral tonadillesco fue uno de los lugares donde se manifestaron los fandangos, pero la mayoría de las partituras o se han perdido o no se han localizado todavía, es por ello que salvo los dos ejemplos de mediados del siglo XVIII, no hemos localizado nosotros ninguno más, teniendo que saltar a mediados del siglo XIX –¡100 años ni más menos! – para poder estudiar los fandangos recogidos por los primeros folkloristas que comienzan a preocuparse por recopilar cantos populares.

El fandango de José de Nebra de 1744

Ya hemos dicho antes que este fandango se canta integrado en unas seguidillas y se usa a modo de estribillo¹⁰⁸. Tiene caracteres musicales cercanos al fandango folklórico y al flamenco, pero con utilización de coplas de seis versos de arte mayor en lugar de las cuartetos o quintillas octosílabas habituales. Es el caso más antiguo que hemos encontrado donde estando en modo de *la menor* (o *Mi frigio*) aparece el giro a *Do Mayor*, apoyo armónico que define al grupo de los fandangos folklóricos y flamencos, y que salvo en el manuscrito de 1705 no habíamos encontrado en las variantes instrumentales para guitarra hasta finales del XVIII (aunque éstas estaban en *re menor/La frigio*), lo que nos hacía pensar si quizás este giro armónico que aparecía en los primeros documentos escritos estaría asociado a las formas populares, y no tanto en las “cultas”, ya que nos extrañaba no encontrarlo en las piezas posteriores para instrumento en *re menor/la frigio*.

La primera vez que se canta el fandango se interpretan en total 8 frases musicales, construidas en base a una relación de pregunta respuesta a-b, en dos partes de 4 frases (AB+AB) + 4 (CD+EF), concluyendo la última sobre la dominante. La segunda vez que aparece el fandango se realizan sólo 5 frases musicales (AB+FFF), concluyendo la última sobre la dominante. No es el fandango habitual folklórico al que estamos acostumbrados con seis frases musicales o tercios, pero debió ser una de las formas en aquel tiempo, con coplas de 6 versos y diferente y variada estructura musical. Lo que está más cerca de los estilos actuales es la estructura armónica, en *la menor* (lo que vendría a ser un modo de *Mi frigio*, aunque las melodías de la voz están construidas en

¹⁰⁷ Flauta de tres agujeros, que en el caso de la variante salmantina la disposición de las tres notas inferiores sigue el patrón Semitono-Tono-Tono, en lugar de la vasca, el *txistu*, que lo hace en la forma Tono-Semitono-Tono

¹⁰⁸ Acuda el interesado lector al apéndice final para ver su transcripción musical.

la menor) con paso por *Do Mayor*¹⁰⁹ y final con semicadencia en la dominante, algo que distingue a la mayoría de los fandangos del siglo XIX y posteriores.

Rítmicamente podría escribirse en algunos momentos en compás de 6/8 ó 3/4, siendo frecuente también la presencia simultaneada en un mismo compás de escritura en 3/4 para el bajo y 6/8 para el violín.

Respecto a la construcción musical de las melodías del canto, las primeras frases nos recuerdan algo al primer tercio del *fandango de Comares* que presentamos en nuestro libro¹¹⁰, donde se produce igualmente un descenso melódico hacia *mi* desde el registro agudo de la voz. Aunque son evidentes las diferencias, presenta los finales de los tercios en tiempo débil, algo típico en los estilos populares y flamencos que suelen resolver en el segundo o tercer tiempo del compás, no en el tiempo fuerte. Sin embargo las melodías de este fandango tienen comienzo anacrúsico, cosa que en el flamenco y la música popular, aunque hay casos de comienzos anacrúsicos, no suele haber normas a la hora de comenzar el canto del fandango –tal y como decía Eduardo Ocón¹¹¹–; de todas formas en los ejemplos estudiados por nosotros, encontramos con frecuencia comienzos acéfalos o en el tiempo fuerte del compás.

Luis Misón (1727-1776)

Sobre el fandango de Luis Misón con 7 tercios que aparece en la tonadilla *Lo que pasa en la calle de la comadre el día de la Minerva*¹¹² tenemos que decir que no sabemos si el canto que transcribe Subirá también conserva la partitura de su acompañamiento. Este eminente musicólogo sólo transcribe su melodía y sitúa su fecha hacia 1760, ya hemos visto que Faustino Núñez afina más con el año de 1768, pero puede que se deba a alguna reimpresión posterior, ya que este autor falleció en 1766. Quizás sólo se conserva el canto, ya que además en la escena se indica que se canta entre bastidores; consultados los III volúmenes de su magna *La tonadilla escénica*¹¹³ y su *Tonadillas teatrales inéditas*, tenemos que decir que no aparece referencia a la partitura de acompañamiento de este fandango.

Hemos copiado lo que escribió Subirá y lo hemos comparado con el ejemplo de José de Nebra, que aunque anterior y diferente, comparte rasgos comunes en cuanto a la construcción musical en frases de dos compases y comienzo anacrúsico de todas las frases salvo la primera. Éste de Luis Misón, resuelve los finales de cinco tercios con floreos en las notas de caída en tiempo fuerte del compás, aspecto que podemos observar en prácticamente todos los fandangos populares y flamencos. La tonalidad de referencia es *La frigio*, a diferencia del otro que figuraba en *Mi frigio*. Su construcción

¹⁰⁹ Este giro también era habitual en las seguidillas en la *menor* y otras piezas de tipo “español”, por lo que no parece que sea exclusivo del fandango.

¹¹⁰ Op. cit. Pág. 407. Hispavox 7991642 1982 “Viva Campillo y Ardales”, extraído de la *Magna Antología del Cante Flamenco*.

¹¹¹ “La parte del canto de este género de canciones, no tiene punto determinado para su entrada; pudiendo ésta efectuarse en cualquier compás y aún en cualquiera de los tiempos. Tampoco hay un orden de sucesión en las diferentes variantes de que se compone el preludio”. OCÓN, Eduardo *Cantos Españoles, Colección de aires nacionales y populares*, Málaga 1874. BNE M/619. Pág. 87.

¹¹² Igualmente hemos incluido este fandango en el Anexo de las transcripciones.

¹¹³ José Subirá, *La tonadilla Escénica*, tipografía de archivos Olózaga, I, Madrid. III Tomos, 1928, 1929, 1930. *Tonadillas teatrales inéditas*, tipografía de archivos Olózaga, I, Madrid, 1932.

musical se basa en frases a modo de pregunta/respuesta, siendo la última una especie de conclusión, y nos recuerda a la malagueña que aparece en el libro de Davillier.

II. 4. Fandangos cantados en distinta tonalidad al modo *frigio/menor*: modo *mixolidio*, modo *Mayor* y otros

Al respecto de ejemplos de fandangos cantados que no están en el modo de *Mi frigio/la menor*, o *La frigio/re menor*, tenemos dentro del Cancionero de Bonifacio Gil, uno en Villanueva de la Serena (Badajoz)¹¹⁴ “Una novia que yo tuve”, aparece la indicación de “tiempo de jota” en él, lo que revela la más que probable influencia de la misma, tiene 5 frases cadenciales y ritmo ternario, y se ve claramente que la última frase es repetición de la 4ª, por lo que podemos deducir una forma anterior de cuatro frases musicales asociadas a la copla de cuatro versos.

Miguel Ángel Berlanga presenta una versión cantada del fandango de Alburquerque¹¹⁵, ejemplo que Bonifacio insertó sólo en su forma instrumental. Tiene 8 frases musicales que sirven de canto a diversas estrofas en tonalidad de *Sol Mayor*, aparece luego un estribillo instrumental y otro cantado de tres frases, tras la repetición de éste último, se comienza desde el principio y se finaliza con los dos primeros versos, pero utilizando la melodía del estribillo instrumental. Analizando con profundidad este ejemplo nos damos cuenta de que los dos primeros versos melódicos son diferentes a los que siguen, que son dos estrofas de 4 versos, en las que la música de ellas se repite. Este es el esquema interpretativo melódico y sus estrofas:

Vamos a Alburquerque con mucha ilusión A
a ver a la Virgen que es la de Carrión A

Niña de Alburquerque B
morenita mía C
baila fandanguillos
en la romería D

Si vas a Alburquerque B
por semana Santa C
comer a los riscos
voy yo de la Fragua. D

estribillo instrumental I

Vente conmigo [le re] amor mío E
y bailaremos [le re] junto al río F
pisando flores y el rocío. G

estribillo instrumental II (utilizando la melodía A+A)

Vente conmigo [le re] amor mío E
y bailaremos [le re] junto al río F

¹¹⁴ Op. cit. Pág. 358. 1ª ed. 1984.

¹¹⁵ Op. cit. Pág. 213.

pisando flores y el rocío. G

Da Capo

Vamos a Alburquerque con mucha ilusión A´ (melodía del estribillo I)
a ver a la Virgen que es la de Carrión A´ (melodía del estribillo I)

Hay que decir que es una composición muy sofisticada y muy bien pensada, lo que nos hizo pensar que detrás estaría la mano de algún compositor con nombre propio que tendríamos que buscar. La búsqueda trajo sus frutos justo cuando finalizaba las líneas de este artículo en mi última visita a Madrid. En la BNE encontré el “*Fandango de Alburquerque: Estampa Lírica: En una aldea extremeña*”¹¹⁶ reducción hecha en 1954 por Bonifacio Gil de la obra compuesta por éste mismo¹¹⁷. Esta igualmente en *Sol Mayor*, con un breve pasaje en *sol menor* antes del “tutti” final. Es enteramente instrumental y se indica igualmente “tiempo de jota” al inicio. Suponemos que la versión cantada popularizada ha debido salir de éste, al que se le ha suprimido la parte en modo *menor*, probablemente por la dificultad que plantearía este cambio modal al cantarse a nivel popular.

También Berlanga transcribe un fandango de Calañas en *La Mayor*, salvo el último tercio, ejemplo que tiene estribillo¹¹⁸.

Igualmente este autor recoge un fandango de Almonaster en modo *Mayor*. En él se interpretan varias letras¹¹⁹, siendo de cinco tercios todas las coplas impares. Está en modo de *La mayor* con un último tercio en *frigio* de *Mi*. Este fandango está interpretado también por Paco Toronjo pero con estructura de 6 tercios¹²⁰, añade este cantaor la melodía del 2º tercio y algún leve cambio melódico general. La versión de Toronjo es un claro ejemplo de la transformación flamenca que han sufrido anteriores cantos como éste, y aunque es un patrón melódico diferente al de Carmen Linares (éste está en modo frigio) la estructura se construye igual: repitiendo una frase melódica que forma parte del canto o inventando una nueva que antes no existía.

José Verdú recoge en Murcia una *Malagueña de la huerta* en tonalidad de La Mayor muy interesante¹²¹ y que hemos puesto en el apéndice por su interés musical. Si eliminamos las extensiones melódicas de los tercios, veremos que están contruidos en dos compases, aunque las armonías y entradas de voz se suceden cada cuatro compases. Los dos primeros tercios tienen caída en el III grado del tono, con armonización D-T. El tercio 3º presenta caída en el II grado y armonización DD-D, el 4º tercio en el IV grado elevado (*re#*) con armonización DDD-DD. El tercio 5º es parecido al 1º, con vuelta a D-T y el 6º tercio tiene armonía de IV grado (*Re*) a modo de II frigio de *Do#*, con una caída en la voz en el V grado elevado (*mi#*). Nos recuerda en cierta forma al anterior

¹¹⁶ Mp/2258/18

¹¹⁷ Puede que exista una obra de mayor extensión o de formato para orquesta que sea anterior. Para crear esta obra, debió basarse en el ejemplo instrumental que publicó en su *Cancionero*, que es casi igual, y que también pensamos que puede tener un origen académico.

¹¹⁸ Op. cit. Pág. 258.

¹¹⁹ Op. cit. Págs. 249-250.

¹²⁰ Op. cit. Pág. 252.

¹²¹ *Cancionero popular de la Región de Murcia I. Colección de cantos y danzas de la ciudad, su huerta y campo recopilados, transcritos y armonizados por José Verdú*. 2ª Ed. Real Academia de Bellas Artes Santa María de la Arrixaca, Murcia 2001. 1ª ed. 1906. Pág.156.

fandango de Almonaster de Santa Eulalia que estaba en modo *Mayor* y aparecía en el último tercio un giro *frigio*, pero en aquel caso desde *La Mayor* a *Mi frigio*, en este ejemplo de Verdú el giro es al frigio relativo de *La mayor*: Do#, aunque recae la voz en la tercera elevada del acorde (*mi*#). Los finales de todos los tercios (salvo el 3º) se armonizan con acordes en los que la nota de caída constituye la tercera del tono principal. Las melodías de este ejemplo se parecen mucho al comentado de Huelva con ritmos y patrones melódicos muy parecidos, si bien el anterior ejemplo desarrollaba las melodías en 4 compases y tenía algunas caídas diferentes; este ejemplo presenta como particularidad el uso del IV y V grado elevado en la voz.

En el pasado quizás este fandango y el de Almonaster pudieron tener un origen común. La aparición del re# y mi# en el canto es extraña, al igual que ese final. La armonización presentada resuelve esos giros, pero también nos parece algo forzada, al menos no es muy convencional y puede ser la pervivencia de algún modelo melódico arcaico ahora armonizado desde un punto de vista tonal.

La interpretación de este ejemplo es más lenta que el de Almonaster, y José Verdú informa que:

[...] en la actualidad [1906] es el más popular de todos los bailes y el que ha venido a sustituir en parte a las parrandas. Varias parejas toman parte en él y se acompaña con la guitarra únicamente. [...] Este baile, de menos movimientos que el de las Seguidillas, Parrandas y Torrás, carece de las condiciones de aquellos y de la animación y alegría propias de las típicas fiestas de la huerta”. Las bailadoras sobre todo, ponen especial cuidado en hacer resaltar con sus movimientos el mérito que aseguran tiene este baile, que consideran superior a los demás que siempre han sido los propios de la huerta y los que han constituido un animadísimo cuadro digno de admirar. El baile de la “malagueña de la huerta” es pausado, grave y con perezosos movimientos¹²².

Parece que Verdú constata que era una nueva forma de baile no originaria de la huerta en principio, aunque ya parecía asimilada a los bailes de la misma, más lento que las seguidillas y similares, estos sí típicos de la zona y más antiguos. Esta malagueña se bailaba con más cuidado por ser más compleja y todo indica que pudo ser un baile popularizado por aquellos tiempos, ¿salido quizás de alguna variante bolera o teatral?, para ello nos apoyamos en estas otras palabras suyas:

A las *parrandas*, *torrás* y demás bailes que han sido siempre lo que ha constituido el principal atractivo de las típicas fiestas huertanas, ha venido a sustituir otro, desprovisto de la alegría y animación de aquellos. La “malagueña de la huerta” como se llama vulgarmente, ha transformado por completo con su languidez, el magnífico cuadro que ofrecía el espectáculo de los antiguos bailes¹²³.

Recordamos el ejemplo cantado del Fandanguito de Cádiz (*Do Mayor*) que ha sido estudiado en los ejemplos instrumentales.

¹²² Op. cit. Págs. 17 y 22.

¹²³ Op. cit. Pág. 11.

II. 5. Fandangos con musicalidad flamenca pero con estructura de menos de seis tercios

El ejemplo de Huelva de Carmen Linares

En un estudio anterior¹²⁴ comentábamos la existencia de un fandango de 5 tercios grabado por Carmen Linares acompañado de la guitarra de Rafael Riqueni en el doble disco compacto *Antología* de 1996; figura bajo el título de “*A la Virgen de la Bella*”, Fandangos a losneros de La Conejilla, María Limón y Juana María”. El primero de ellos es muy similar a la rondeña del Negro que acompañaba de cante de cierre a la jibera “*a mi me pueden mandar*” que grabó El Mochuelo en 1907. Sólo habría que añadirle un tercio más al fandango de Carmen Linares, cogiendo el patrón melódico que se realiza en el segundo verso y ponerlo antes del primero: 2-1-2-3-4-5, así tendríamos la forma usual de muchos de los fandangos actuales donde muchas de las melodías tienen estos patrones 1=3, 2=4, 5, 6 (5´). Como podremos ver luego, este modelo está muy cercano también a la rondeña que aparecía en el libro de Davillier.

Cometimos un error al indicar la tonalidad de referencia de la guitarra, pensando que estaba en *La frigio* flamenco con cejilla IV cuando en realidad está en *Si frigio* flamenco con cejilla II. Debido a que no transcribimos este ejemplo y poniendo atención sólo al patrón melódico, pasamos por alto lo interpretado por Rafael Riqueni, por ello corregimos ahora aquel fallo. También creímos entender “*le*” en lugar de “*te*” en el último verso de la copla.

Hemos incluido una posible recreación de este mismo fandango con ese tercio añadido y en tonalidad de *Mi frigio*, para que se pueda comparar más fácilmente con el ejemplo de El Mochuelo y ver lo anteriormente explicado, figura en el Anexo con el resto de transcripciones musicales. También planteábamos la hipótesis de una forma anterior de fandango estructurada en cuatro tercios si prescindíamos del último, que es una repetición del cuarto creada para lucimiento del cantaor; un procedimiento semejante Julián Ribera encuentra en la jota¹²⁵.

La rondeña y la malagueña de Davillier

Antes comentamos la existencia de una rondeña con cinco tercios y armonización con un patrón muy cercano al fandango a losnero grabado por Carmen Linares y a la rondeña de El Mochuelo, la hemos transcrito en tono de *Mi* para su facilidad de análisis y comparación. Sobre la Malagueña de siete tercios, tenemos que decir que simplemente se limita a repetir el último tercio otra vez, lo que podría ser síntoma de motivo de lucimiento del cantaor o cantante, aunque nos extraña que no esté más adornado en melismas, ya que sería esto una forma de engrandecer el cante para conseguir el aplauso del público, aquí parece que se usa de forma conclusiva a modo de coda. La armonización corre a cargo de Mme. Aline Hennon, como en el ejemplo de la rondeña¹²⁶, por ello igualmente utiliza la tonalidad de referencia de *Sib M* o *sol menor*,

¹²⁴ *Las mudanzas del cante...* Op. cit. Pág. 433

¹²⁵ RIBERA Y TARRAGÓ, Julián *La música de la jota aragonesa, ensayo histórico*. Libros Certeza, Zaragoza 2003. Pág. 105. Facsímil de la 1ª ed. de 1928.

¹²⁶ Ponemos los dos cantos recopilados por Davillier y Doré en el Anexo final.

con introducción en el relativo frigio (*re*), que nosotros hemos transportado a *Do M* o *la menor* con introducción en *Mi frigio*. Hemos incluido igualmente una armonización en *Mi frigio*, más acorde con las formas populares y flamencas, pues consideramos que Mme. Hennon no acierta mucho en darle el aire andaluz que requiere el estilo. Probablemente el arreglo se hizo con posterioridad a partir de lo que tendría anotado Doré. Nos preguntamos si este ejemplo pudo ser antes algún tipo de jota –debido a su estructura de 7 tercios y melodía en torno a un modo *Mayor*– adaptada al modo andaluz.

La malagueña de la madrugá de Díaz Cassou (1843-1902)

Pedro Díaz Cassou¹²⁷ publica en su cancionero Panocho de 1900 una “Malagueña de la madrugá” en tono de *Si frigio*, con final en la guitarra en el acorde de I7 y sólo 5 tercios, donde ya aparece el V grado rebajado en la voz que distingue a los cantos mineros. Por su importancia será estudiada en el apartado final de este trabajo.

La malagueña de Fosforito

Este ejemplo de malagueña de canto posee en realidad 5 tercios, aunque hemos indicado una estructura de 6 debido sobre todo a las cadencias armónicas de la guitarra, que así definen la forma del canto¹²⁸. El supuesto primer tercio podría ser una simple exclamación que precede al primer verso de la copla; “ay” típico de las modalidades de malagueñas del Mellizo, de donde pudo surgir esta variante creada por Fosforito, o al menos la inspiración de ella, ya que la musicalidad de esta malagueña nos recuerda a nosotros a las del cantaor gaditano, del que según parece fue gran admirador el gran malagueño –también gaditano– Francisco Lerma Fosforito¹²⁹. En las malagueñas del Mellizo los numerosos “ays” forman parte de la estructura de los tercios, no son independientes. Sin embargo en este ejemplo se produce una pausa –tanto melódica como armónica– bastante conclusiva, lo que nos ha llevado a definir finalmente una forma en 6 tercios, aunque indicamos una posible estructura de 5 quizás originada desde alguna variedad de malagueña popular o fandango de 5 tercios como los que hemos visto anteriormente. La tonalidad de referencia es *Si frigio* sin cejilla.

La soberbia interpretación del Niño de Cabra nos recuerda mucho a Don Antonio Chacón, al que siguió e imitó, y tiene muchas semejanzas con el estilo cantado por el maestro con la letra “*Que tienes por mi persona*” y que transcribimos en nuestro libro¹³⁰. A nivel musical, aparte de ese primer tercio corto o de preparación, hay que resaltar el último, que tiene una pausa central con reposo en el acorde de tónica que despista por ser muy conclusivo, sin embargo el canto continúa; pensamos que debería

¹²⁷ DÍAZ CASSOU, Pedro *El cancionero panocho, coplas cantares, romances de la Huerta de Murcia*. Madrid, 1900. Pág. 81.

¹²⁸ Acúdase al apéndice final para el estudio de la transcripción de esta malagueña.

¹²⁹ Nació según parece en 1869 en el seno de una familia de procedencia gallega, como dice Jorge Martín Salazar, que también indica la influencia del Mellizo en este cantaor. Pág. 103 y ss. de *Las malagueñas y los cantos de su entorno*, Asociación Cultural Guadalfeo, Motril 1998.

¹³⁰ Op. cit. Pág. 440 y ss. ver por ejemplo los inicios de los tercios y la forma de concluirlos.

haberse mantenido el acorde de *Sol M* (VI grado, que viene de la cadencia del 5º tercio) hasta el paso del cante por *do*, como se hace comúnmente en todas las malagueñas¹³¹.

Felipe Pedrell

Dentro de las composiciones surgidas en ambientes académicos pero de inspiración popular, tenemos el caso de Felipe Pedrell que con el seudónimo de F. Peláez, publicó una Malagueña arreglada para piano donde figura en la parte de canto cuatro coplas cantadas con cuatro frases musicales adaptadas a los cuatro versos de cada estrofa¹³². Con esto no decimos que recoja alguna variante popular, pues lo más probable es que la composición se deba a su propia inspiración, sin embargo es algo a tener en cuenta como forma de fandango que se escapa de la habitual de seis tercios.

Este autor también publicó en 1889 con este mismo seudónimo y luego con su propio nombre una serie de doce cantos con acompañamiento de piano llamados *Aires de la tierra del cantaor Silverio* y luego *Cantos andaluces, coplas de contrabandistas, guapos, chavales y matones del cantaor Silverio*¹³³, con idéntica colección de piezas de peteneras, malagueña, polos, paño andaluz y sevillana. Sin embargo parece que nada hay de Silverio en ellas –¡y es una pena!–, Celsa Alonso desmonta la posible paternidad en Silverio por medio de Pedrell, cuando demuestra que eran cantos de total inspiración pedreliana en su artículo “Felip Pedrell y la canción culta con acompañamiento en la España decimonónica: la difícil convivencia de lo popular y lo culto”¹³⁴.

II. 6. Los fandangos en las publicaciones de cantos populares del siglo XIX

Desde mediados del XIX, numerosos compiladores de cantos populares y aficionados a lo “español” o “andaluz” comienzan a publicar diversos cancioneros, álbumes, o piezas destinadas unas veces a la música de salón de consumo con un cierto “color local”, que para nada se asemeja en muchos casos a las formas verdaderamente populares¹³⁵. Algunos autores fueron más fieles al verdadero sabor popular como fue el caso de Eduardo Ocón, que mostrará los mismos sin adulteración, incluyendo la parte de guitarra; en otros sin embargo, será difícil saber hasta qué punto llegó la mano del recopilador a la hora de armonizar y presentar para piano los distintos ejemplos, como fue el caso de Núñez Robres o Isidoro Hernández.

De todas formas, lo que sí parecen más o menos fieles son las melodías recopiladas y las tonalidades de referencia. Por ello vamos a hacer un rastreo por estas

¹³¹ La grabación que hemos utilizado como referencia se encuentra un tono por debajo de lo normal; parece que a la hora de editar la grabación en la actualidad, se debió reproducir a una velocidad más lenta de lo que debiera, por ello y aunque hemos elegido el tono de *Si frigio* como referencia sin cejilla, está sonando en realidad *La frigio* sin cejilla, como si hubiésemos afinado la guitarra un tono por debajo.

¹³² “Niña lo que bien se quiere”, edición Barcelona, Vidal Llimona y Boceta ca. 1900. Biblioteca de Cataluña M 4270/16.

¹³³ Se pueden encontrar en la BNE, signaturas MC/3889/31-35 y MP/1807/8-12.

¹³⁴ *Recerca Musicològica XI-XII*, 1991- 1992, Barcelona, págs. 305-328

¹³⁵ Para todo el que quiera profundizar en este tema, recomiendo el libro de Celsa Alonso *La canción lírica española en el siglo XIX*, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, Madrid, 1998.

obras del siglo XIX, para extraer información importante al respecto de las tonalidades de referencia de los cantos relacionados con el fandango. En muchas de las diferentes armonizaciones se termina indistintamente en el modo *frigio* o en el relativo *menor* relacionado con las melodías de los cantos: *Mi frigio/la menor* para malagueñas y rondeñas, *La frigio/re menor* para los fandangos y *Si frigio/mi menor* para algunas granadinas y murcianas, sin embargo esto no supone un cambio de tonalidad y no afecta para nada al carácter de las mismas, se debe más al capricho del autor que a otra cosa. Suponemos que en la forma popular de conclusión debió de prevalecer el acorde de I grado del modo *frigio*, de la misma forma que hoy se hace en el flamenco; Ocón así lo confirma en su colección de cantos populares¹³⁶.

Publicaciones más fieles al folklore

Glinka recoge en su cuaderno de viaje por España¹³⁷ la melodía de la copla de un fandango que llama “de Lola”, su más que probable informante, la escribe en modo de *Mi*, aunque no presenta armonización. Glinka fue extremadamente cuidadoso con todo lo que recopiló de origen popular, ya que procuró beber de la mano del pueblo para no caer en influencias que desvirtuaran los cantos, por lo que suponemos que en esa altura de recitado se debió de cantar. Recordemos que estuvo en Madrid entre septiembre y noviembre de 1845 y entre marzo y noviembre de 1846.

Eduardo Ocón (1833-1901) publica en 1874 *Cantos españoles*, aunque comenzó a recopilar los cantos de su colección siendo organista de la catedral de Sevilla entre 1854 y 1867¹³⁸. Presenta una malagueña tras una tirana en modo de *re frigio*¹³⁹. Suponemos que este caso puede ser una excepción ya que viene precedida de una tirana y puede tener origen culto, ya que no se indica que sea popular, cosa que sí hace con otros cantos. Presenta el modo de *Mi* en los ejemplos de rondeña y malagueña populares, el de *La* en el fandango, aunque aclara que es una forma melódica moderna, y el de *Si frigio* con final en acorde de I7 en las granadinas y murcianas¹⁴⁰. Todos los acompañamientos coinciden con las formas populares transmitidas hasta el siglo XX y reutilizadas por los artistas flamencos, por lo que consideramos su publicación la más fiel e importante.

Núñez Robres (1827-¿?) recopila en 1866¹⁴¹ cuatro cantos de la familia del fandango, una malagueña, una rondeña y una granadina que escribe con centro tonal en modo de *Mi*, y otra malagueña que escribe en modo de *La frigio*, saliéndose en este último caso del habitual modo de *Mi*.

¹³⁶ Op. cit. Pág. 86.

¹³⁷ Antonio Cañibano Álvarez, *Los papeles españoles de Glinka 1847*, Consejería de Educación y Cultura de la Comunidad de Madrid, 1996. Pág.35.

¹³⁸ José Antonio Gómez Rodríguez, “Notas de música en la Asturias del 98” en *Arte e identidades culturales: actas del XII Congreso Nacional del Comité Español de Historia del Arte*, Departamento de Historia del Arte y Musicología. Universidad de Oviedo. 1998. Pág. 267.

¹³⁹ Op. cit. Págs. 78-79.

¹⁴⁰ Hipólito Rossy también informa de la práctica de un acorde de I grado con 7ª menor para la finalización del fandango de la Ribera del Júcar en Alicante. Op. cit. Pág. 239. Extrae la información de Pedrell, Pág. 227 del Tomo II del *Cancionero Popular Español*, Cuarta edición, Ed. Boileau, Barcelona 1958, reimpresión de 2003 (este ejemplo está en *Si frigio*); e Inzenga *Cantos Populares de Valencia* Pág. 33 (este ejemplo está en *Sol# frigio*).

¹⁴¹ *La música del pueblo: colección de cantos españoles / recogidos, ordenados y arreglados para piano por D. Lázaro Núñez-Robres*. BNE M/4185.

José Inzenga (1828-1891) publica en 1874 su primer tomo de *Ecos de España*¹⁴² donde figura el fandango asturiano en *Re mixolidio/Re Mayor* del que ya hemos hablado.

Julián Calvo recopila en 1857 y publica en 1877 *Alegrías y Tristezas de Murcia, colección de cantos populares que canta y baila el pueblo de Murcia en su huerta y campo*, donde todas las malagueñas están en modo de *Mi*. Hablaremos de alguna más adelante por tener aspectos musicales interesantes para el estudio de los cantes mineros.

Pedro Díaz Cassou presenta en 1900 el ya nombrado *Cancionero Panocho, coplas, cantares, romances de la huerta de Murcia*¹⁴³, con un ejemplo de “malagueña de la madrugá” en *Si frigio* que estudiaremos luego por el mismo motivo anterior.

Y para concluir con las recopilaciones de cantos más fieles al verdadero origen popular tenemos el *Cancionero popular de la Región de Murcia* de José Verdú de 1906, donde figuran dos ejemplos extraordinarios: una “Malagueña de la madrugá” en *Do frigio* y una “Malagueña de la huerta” en *La Mayor* de la que ya hemos hablado.

Publicaciones “popularistas”

Abre Isidoro Hernández (1847-1888) la siguiente serie de referencias de cantos populares, o más bien de inspiración popular, que publicó en gran número y que – aunque con algunas reservas– deben ser también tenidos en cuenta.

Por ejemplo en su *Cancionero Popular* de 1874, presenta un fandango en *Re frigio*¹⁴⁴, aunque creemos que puede ser inspiración del autor, porque todos los cantos de esa serie tienen compositor conocido. En la compilación *Flores de España*¹⁴⁵ de 1883, figura un fandango en *La frigio*. Las javeras, la rondeña-malagueña, la malagueña y la granadina están en *Mi frigio*.

En *La gracia de Andalucía*¹⁴⁶ de este mismo autor, aparecen una malagueña, unas javeras y una rondeña en modo de *Mi*, junto con un “verdadero fandango” en modo de *La* con tercios contruidos en frases musicales de dos compases de 3/4 lo que nos recuerda a los ejemplos de Nebra y Misón, quizás este ejemplo sí sea un antiguo fandango, pues tiene una copla de 4 versos y su construcción musical responde al añadido de un primer tercio nuevo y repetición del último. En este caso, el verso de la copla que se repite al comienzo es el primero y no el 2º como es lo habitual.

En *Ecos de Andalucía*¹⁴⁷ (ca. 1880) presenta una malagueña en *Mi frigio*, una rondeña en *Re frigio* y un fandango en *La frigio*.

Hacia 1879, en *La más flamenca. Gran malagueña con 6 cantos por Francisco Tamayo*¹⁴⁸ aparece la indicación de “Cartagena” en el primero de ellos, ejemplo en *Mi frigio* que estudiaremos más adelante por aparecer en el canto el V grado rebajado en tres de sus tercios, siendo esta práctica tan característica de los cantes mineros.

¹⁴² BNE M/3470.

¹⁴³ BNE M/10605.

¹⁴⁴ *El cancionero popular, repertorio de aires característicos españoles 1ª serie, número 10*. BNE MC/3889/63.

¹⁴⁵ *Flores de España: álbum de los cantos y aires populares más característicos*, BNE. MC/516/1

¹⁴⁶ Colección particular. Madrid, Zozaya, [188-?]

¹⁴⁷ *Ecos de Andalucía, 8 cantos populares andaluces para piano con letra*. BNE MC/3889/46

¹⁴⁸ BNE Mp/1805/23. No he conseguido localizar datos de este compositor.

Ejemplos instrumentales

En la obra de 1856 de Louis Moreau Gottschalk (1829-1869) *Souvenirs d'Andalousie: caprice de concert sur la caña, le fandango et le jaleo de Jerez*, op. 21, toda la pieza figura con armadura de re menor/*La frigio*.

Manuel Fernández Grajal pone para piano en su *Álbum de aires populares de España*¹⁴⁹ de 1866, una rondeña y una malagueña en *Mi frigio*, y un fandango en *La frigio*.

De 1868 es la obra *Mis delicias, miscelánea de aires populares para piano* por M. Perillán¹⁵⁰, donde entre los aires que utiliza este autor figura una rondeña en modo de *Mi frigio*.

Juan Cansino tiene una rondeña en su álbum *Cantos flamencos para piano*¹⁵¹ de 1870 en modo de *Mi*; el fandango no lo hemos localizado.

Este mismo autor en *La joya de Andalucía: miscelánea de aires característicos para piano*¹⁵² de 1865, presenta un fandango en *La frigio*; y una rondeña, una malagueña y una granadina en *Mi*.

En 1871 publica *La malagueña, aire popular andaluz, dos cantos variados para piano*¹⁵³, en modo de *Mi frigio*.

Igualmente en la pieza *Malagueña, canto popular para canto y piano*¹⁵⁴ (ca. 1882) figura la tonalidad de *Mi frigio*.

Entre los aires que para guitarra escribió Tomás Damas, figura un Fandango variado¹⁵⁵ de 1871, en tonalidad de *La frigio/re menor*. En *El guitarrista moderno: repertorio escogido de composiciones para guitarra compuestas por Tomás Damas*¹⁵⁶ de ¿1872? tenemos una rondeña en modo de *Mi*.

Otra rondeña de este mismo autor: *Rondeña nueva de Oudrid arreglada para guitarra*¹⁵⁷, figura sin embargo en *si menor* (o *Fa# frigio* según se mire, aunque en este caso es más correcto *si menor*). La utilización de esta nueva tonalidad puede responder probablemente al original de Oudrid.

De 1871 es la serie *Repertorio de música española para canto con acompañamiento de guitarra* de Tomás Damas, donde figuran un “fandango y coplas” en *La frigio*, una “rondeña y coplas” en *Mi frigio* y “malagueña” en *Mi frigio*.

Como vemos, la forma habitual de armonización para el fandango era *La frigio/re menor*, que se mantuvo durante el siglo XIX –salvo algunas excepciones–, forma

¹⁴⁹ *Álbum de aires populares de España puestos para piano por M. Fernández*, BNE MC/520/47.

¹⁵⁰ BNE MC/520/48.

¹⁵¹ *Cantos flamencos para piano por J. Cansino*, BNE MC/3889/28

¹⁵² *La joya de Andalucía: miscelánea de aires característicos para piano por J. Cansino*, BNE, MP/1400/25

¹⁵³ BNE MC/520/5.

¹⁵⁴ *Malagueña, canto popular para canto y piano por J. Cansino*. BNE MP/1401/5.

¹⁵⁵ *Fandango variado arreglado para guitarra por Tomás Damas*, BNE MP/2797/27.

¹⁵⁶ *La macarena, rondeña para guitarra*. BNE MP/1291/45.

¹⁵⁷ *Rondeña nueva de D.C. Oudrid arreglada para guitarra por T. Damas*. BNE MP/1294/39

heredada del siglo XVIII de la guitarra barroca de cinco órdenes de cuerdas y que se practicó igualmente en la guitarra de 6 órdenes dobles y simples.

III. Primer epílogo

Para las *rondeñas* y *malagueñas* se utilizó preferentemente el modo de *Mi frigio/la menor*, tonalidad asociada a un instrumento relativamente reciente y que proporcionaba un nuevo bajo en el bordón (*Mi*): la guitarra española de 6 cuerdas dobles y luego simples, que se impondrá a principios del siglo XIX, momento en que también parece que surgen estos nuevos fandangos.

La rondeña hace su aparición en la comedia original en tres actos y en verso *A Madrid me vuelvo* de Manuel Bretón de los Herreros, representada por primera vez en el teatro del Príncipe (actual Español) el día 25 de enero de 1828. Nos lo cuenta como viene siendo habitual en estos descubrimientos el gran Faustino Núñez¹⁵⁸. Pero la rondeña debía de ser más antigua, al igual que la malagueña, pues es sabido que los cantos que aparecen en el teatro suelen tener una tradición anterior; encuentra entonces de nuevo nuestro amigo Faustino en el Madrid de 1807 la venta de “canciones gitanas para la guitarra” con estas piezas entre otras: “la rondeña” y “malagueña sevillana”¹⁵⁹

Ante lo cercano del nacimiento de estos cantos “rondeñas” y “malagueñas” con la imposición de los seis órdenes simples en la guitarra –albores del siglo XIX–, establecemos la hipótesis de que pudieron nacer ya en este nuevo instrumento, no sabemos si de la pluma de compositores cultos o del pueblo que ya comenzaría a utilizarla para acompañarse sus cantos.

Las murcianas y granadinas aparecen escritas unas veces en *Mi frigio/la menor* y otras en *Si frigio/mi menor*, forma esta última que en un futuro también servirá de soporte para algunas malagueñas de cante, granaínas y luego a los cantes “atarantados” hasta la aparición del “tono de taranta” en *Fa# frigio/si menor*, forma ésta que –heredera del “toque de granaína”– será la que termine de definir el acompañamiento de los cantes minero-levantinos.

Al respecto de la construcción musical de los cantos de fandango a partir de frases de dos compases en compás ternario en el siglo XVIII, y de cuatro compases en el S. XIX, tanto en los estilos llamados propiamente “fandango” o en las nuevas “rondeñas”, “malagueñas”, “granadinas” y “murcianas”, hay que decir que lo más probable es que esa evolución se diera a finales del XVIII y que influenciara a la propia forma llamada “fandango” durante el siglo XIX, hasta hacer desaparecer el tipo anterior construido cada dos compases, ya que salvo el “verdadero fandango” de Isidoro Hernández, no hemos encontrado nosotros ninguna fuente de fandango que conserve la anterior forma (quizás por ello así lo llame este autor) salvo algún tercio en algún fandango de Huelva¹⁶⁰ y las malagueñas de Murcia¹⁶¹.

¹⁵⁸ Blog *El afinador de noticias*, entrada del 8 de febrero de 2011.

¹⁵⁹ Blog *El afinador de noticias*, entrada del 30 de Abril de 2011.

¹⁶⁰ *Fandangos de Alosno* “Por ver si te aborrecía” 1961, Hispavox HH 11-47. Pusimos su transcripción en nuestro libro, pág. 434 y ss. En la segunda letra los tercios 1º y 3º sólo tienen 2 compases.

IV. Fandango y jota

Al respecto de la influencia de la jota en el fandango o viceversa, se han pronunciado bastantes estudiosos; unos intentando demostrar la mayor antigüedad de una en detrimento del otro, y también otros adjudicando al fandango mayor edad. Incluso los hay que dicen que todas las jotas salen del fandango¹⁶², y también los que dicen que el fandango deriva de la jota¹⁶³. Pues bien, como dice Miguel Manzano, ni los unos ni los otros terminan por presentar pruebas concluyentes. Es evidente que hay influencias de uno en la otra, lo que él llama “jotas afandangadas” por un lado y “fandangos ajotados” por otro, sin embargo los elementos musicales que este estudioso encuentra similares están en el ritmo, no en la música; y concluye que no hay todavía trabajos sobre el fandango lo suficientemente completos como para poder aclarar ésta y otras cuestiones para estos cantos.¹⁶⁴

Junto a los tres fandangos de 1705, figura también una *jota* escrita en compás binario simple, caso extraño cuando lo común ha sido pensar que este estilo era ternario¹⁶⁵. Es casi treinta años más joven que el ejemplo conservado de Santiago de Murcia del Códice Saldívar (1734) y podría ser un indicio de cómo sería el estilo antes de ser una forma binaria de subdivisión ternaria con práctica frecuente de hemiolia, tal y como lo encontramos en el ejemplo de Murcia. Hemos incluido junto con la transcripción¹⁶⁶ de la partitura original de la jota de 1705, otra con un proceso de transformación del 2/4 al 6/8 basándonos en la misma composición musical, acercándonos así al cambio que debió sufrir este estilo posteriormente y que ya encontramos en 1734.

Hay que decir que la jota y el fandango fueron formas musicales diferentes; parece que la jota se definió antes que el fandango, al que hay que considerar primero como un género antes que un estilo concreto, porque como vemos, aglutina una variedad de formas muy amplia bajo su término: desde el fandango instrumental del XVIII en *re menor* con semicadencia en la dominante (*La frigio*) llamado “fandango”, “fandango indiano” y “fandango español”, en compás ternario o binario con subdivisión ternaria, hasta los dos ejemplos vocales en *la menor* y *re menor* con semicadencia en la dominante (*Mi frigio* y *La frigio*); y también cuando a mediados del XIX termina de estructurarse en la forma de “rondeña-malagueña” en *Mi frigio (la menor)* y en compás ternario, tanto en las formas instrumentales como en las vocales, momento en que podríamos decir que culmina su definición, cultivándose hasta hoy sin grandes cambios esenciales bajo multitud de variantes y nombres.

¹⁶¹ Lo vimos en un ejemplo de Julián Calvo: la “malagueña glosada por la bandurria”, pero en las otras dos malagueñas que recoge ocurre algo similar en el primer tercio, siendo de dos compases.

¹⁶² Eduardo Martínez Torner “La canción tradicional española” en *Folklore y costumbres de España*. T.II, Ed. Alberto Martín, Barcelona 1931, pág. 166.

¹⁶³ Julián Ribera en Op. cit. Pág. 67.

¹⁶⁴ Op. cit. Págs. 407 y ss.

¹⁶⁵ Miguel Manzano señala la incorrección de la escritura de la jota en compás ternario simple, siendo lo más correcto un compás de 6/8, *binario compuesto*, o ternario de agrupación binaria. Op. cit. Pág. 50.

¹⁶⁶ La hemos realizado en 2/4 en lugar del 2/2 indicado.

Queda claro que el “fandango” vino de las Indias como un género de “baile”, como una reunión festiva en la que se practicarían diferentes bailes, siendo acompañados con un “tañido especial” a la guitarra, tañido que por otro lado no estaba nada alejado de lo que se venía practicando en la península en otros géneros musicales anteriores como por ejemplo la jácara. Creemos que el fandango debió tener una estructura musical con una secuencia de acordes y ritmos concretos y definidos, algunos serían a tres tiempos, otros binarios con subdivisión ternaria... tal y como vemos en los ejemplos de 1705 que son de momento los más antiguos, y que revelan su simplicidad. Lo que comparten todos es el sistema armónico, que es invariable, *el modo menor con semicadencia en la dominante* o el llamado modo *frigio*, con los giros armónicos que hoy todos reconocemos como seña de identidad del fandango; no sabemos si esto es quizás lo que más debió de distinguir a este género en su tiempo o fue el ritmo, ya que en este último caso, no hay uniformidad en él hasta que se generalizan las piezas instrumentales del XVIII, cristalizando en el XIX en forma de rondeñas y malagueñas.

Tras su entrada a la península, fue asimilado por intérpretes de formación “académica”, que comenzaron a escribir piezas para guitarra e instrumentos de tecla basándose en un ritmo a 3 por lo general, aunque también en 6/8, y utilizando la técnica de la variación sobre una estructura armónica en *re menor* con acordes de dominante y tónica por lo general, aunque aparecerán algunas variaciones armónicas para restar monotonía a las piezas. No sabemos por qué el famoso paso por la armonía de *Fa M* practicado a principios del XVIII no aparece en las primeras composiciones para instrumentos, quizás ese giro –desde el punto de vista instrumental– no era del gusto de los compositores¹⁶⁷; sin embargo sí suponemos que esa armonía se cultivó a nivel popular, tal y como se conoció al principio y como se puso en el teatro, ya que lo encontramos al menos en una zarzuela de 1744.

La jota está más extendida en la península que el fandango, y analizando su música se puede ver su mayor uniformidad, lo que indica que sus elementos definatorios debieron aparecer antes y mantenerse desde más antiguo. Su compás de 6/8 y construcción musical en frases de dos compases es común a todas las formas de jota, incluso en las que se llaman “fandango” o jota-fandango, ya sean melodías en modo de *Mi*, modo *Mayor*, *menor*, u otros¹⁶⁸. Julián Ribera¹⁶⁹ encuentra en el Cancionero de Palacio y en las Cantigas de Alfonso X el Sabio cantos con tipología musical de Jota, lo que le lleva a asegurar una mayor antigüedad de esta forma, aunque no se llamase jota todavía, si bien se centra en la Jota aragonesa, de indudable formación posterior. Sin embargo, en el caso del fandango y todos los ejemplos que con diferente nombre conocemos y asociamos con él, al estudiarlo de forma profunda nos damos cuenta de que presenta menos definición, está más difuso, y parece evidente que se han depositado en él elementos de otros cantos, entre ellos algunos con tipología de jota. No hay más que ver el ejemplo cantado del “Fandanguito de Cádiz” para darse cuenta de que es una jota, o el de Albuquerque. El por qué se llamó “fandanguito” a este canto podría parecernos un misterio, pero quizás se deba al significado genérico de fandango como reunión festiva y que esta forma se cantará en Cádiz en el siglo XVIII.

¹⁶⁷ Lo mismo se preguntan Miguel Manzano y Miguel Ángel Berlanga con diferente conclusión en las págs. 412 y 184 de las respectivas obras citadas, nosotros hemos intentado exponer otra.

¹⁶⁸ Ver al respecto el libro de Miguel Manzano Alonso sobre la jota que hemos nombrado varias veces.

¹⁶⁹ Op. cit. Págs. 135 y ss.

Queremos plantear aquí una hipótesis que desarrollaremos en futuros trabajos, ya que es evidente la imposibilidad de hacerlo en este; y es que, la jota siendo según parece una forma más antigua que el fandango, debió transformarse en “futuros fandangos” por influencia del son que entró desde las Indias con el nombre de “fandango”, y que debió tener gran repercusión sobre todo en el sur, ya que es donde se manifiesta con mayor protagonismo. El sistema armónico del fandango del XVIII parece que sirvió para armonizar cantos de tipo modal como lo eran muchas jotas, que se hacían con acompañamiento generalmente de flauta, pandereta o tamboril, originando nuevas variedades que pudieron llamarse “fandangos” desde entonces, transmitiéndose con ese nombre hasta la actualidad.

De un canto con tipología de jota que se practicaba en la zona de Cádiz bajo el nombre de “fandanguito de Cádiz” debió salir el toque “por alegría” o “por alegre” como primero se dijo. Bajo ese patrón rítmico-armónico de dos compases de 6/8 ó 4 compases de 3/4 y en modo Mayor¹⁷⁰, se armonizaron diferentes cantos jotescos, tanto en modo *mixolidio* como preferentemente en modo *Mayor*; nos han llegado multitud de ellos, incluso con estribillos: los famosos “juguetillos”. No necesariamente de Aragón tuvo que llegar la jota que se hizo flamenca¹⁷¹, seguro que salió de Cádiz, aunque los flamencos sabemos que se alimentaban de todo lo que oían. Dos de los patrones más típicos de alegrías gaditanas los encontramos en un ejemplo de jota en Sepúlveda (Segovia)¹⁷²; con esto tampoco decimos que se importase desde allí, ya que es muy probable que también se cantara por entonces en Cádiz similares cantos. Ponemos ambas transcripciones en el anexo final donde puede comprobarse lo que afirmamos¹⁷³.

El compás alterno de 6/8-3/4 tan presente en el flamenco y que se usa en el toque por alegrías, está también presente en el ritmo de la jota. Miguel Manzano lo encuentra en 141 ejemplos de los 510 que presenta en su análisis del repertorio peninsular¹⁷⁴. Algunas veces se encuentra velado por el insistente ritmo en 6/8 de los instrumentos de percusión.

SECCIÓN SEGUNDA

I. Del cante de Madrugá y el fandango de Lucena a la Taranta

En este último apartado vamos a analizar diversos ejemplos de fandangos con una tipología especial, que siendo populares y/o flamencos han podido servir de base a la

¹⁷⁰ A nosotros nos parece más correcto el 6/8, por su relación con la jota, aunque luego haya evolucionado hacia formas de interpretación con comienzos acéfalos y uso de hemiolia, como vemos frecuente desde hacía mucho tiempo atrás.

¹⁷¹ Hay además varios patrones melódicos, aparte de las cantiñas.

¹⁷² En la *Magna Antología del Folklore Musical de España* del Profesor García Matos 1978. 60.102 Cara 3, Banda 4.

¹⁷³ Cantadas por ejemplo por Aurelio de Cádiz casi en la misma tesitura de voz: Hispavox 1962, HH 16-345. Presentamos parte de su transcripción en nuestro libro, Op. cit. Pág. 48. Ahora la ponemos completa en igual tesitura de voz que la jota para su comparación, y en compás alterno por creerlo más correcto.

¹⁷⁴ Op. cit. Pág. 415. También explica que puede aparecer el ritmo simultaneado. Igualmente incluye los datos de García Matos al respecto de este ritmo que también encuentra en Extremadura, León y Asturias.

formación de la familia de cantes flamencos llamados “*mineros*” o de “*Levante*” o “*Minero-levantinos*”, denominación que justificaremos como también válida.

Como elementos musicales definitorios de los cantes minero-levantinos tenemos:

- Como aspecto formal, una similar estructura en seis tercios común al resto de cantos de la familia del fandango.
- Dentro de los aspectos melódicos, la utilización del V grado rebajado, tanto como nota melódica de paso con mayor o menor protagonismo, como nota de caída en los finales de los tercios. Sus melodías se basan en el modo de *Mi* o *frigio*, transportado al tono de *Fa#*. Las frases melódicas o tercios suelen ser de considerable extensión
- Como aspecto armónico, la utilización de los mismos acordes que estilos de fandangos en su forma de malagueña de cante¹⁷⁵, pero transportado al tono de *Fa# frigio/si menor*, con aparición de disonancias o notas añadidas a las armonías de los acordes principales. El V grado rebajado en la voz (*do* natural), se armoniza con el acorde de D del II grado del modo (*Re7=DII*) donde *do* natural se convierte en la 7ª del acorde.
- Como aspecto rítmico, la libertad en la ejecución es algo típico en estos cantes, heredada de las granañas y malagueñas de cante anteriores.

Estas características, aunque no son exclusivas de estos cantes como ahora veremos, sí han servido de seña de identidad de los mismos, desarrollándose poco a poco en mayor medida que en otros estilos de la familia del fandango, convirtiéndose posteriormente en algo casi exclusivo de ellos, sobre todo el uso del V grado rebajado y las disonancias armónicas de la guitarra, que ahora son identificativas de estos estilos mineros y de levante.

Todas ellas las vamos a ir encontrando en la música popular practicada desde mediados del siglo XIX en la zona del Levante español, sobre todo en Murcia, aunque no con un papel exclusivo. Primero en el tono de *Mi frigio/la menor*, luego en época ya cercana al flamenco en el de *Si frigio/mi menor* y finalmente en periodo plenamente flamenco surgirá el tono de *Fa# frigio/si menor* y el “toque de taranta”, paso que consideramos definitivo para su desarrollo final.

I. 1. Antecedentes. Las malagueñas y “la Madrugá”

Julián Calvo (1835-1898) y sus malagueñas

“Malagueña que los mozos de la huerta y el pueblo cantan en las músicas con que obsequian a sus novias, Nº 7”

¹⁷⁵ Denominación utilizada para distinguirlas de las modalidades asociadas al baile y a un compás de 3/4. Debido a las exigencias del cantaor en su función de cante de lucimiento, las anteriores formas de malagueñas ligadas al baile fueron engrandeciendo sus tercios y abandonando poco a poco su acompañamiento rítmico medido, costumbre que se va imponiendo desde principios del siglo XX.

En este ejemplo en *Mi frigio*, tenemos la aparición del V grado rebajado (*sib*) en la guitarra en el último tercio. Sorprende la armonización general con acordes mantenidos de *Fa* y *Do* sin pasar por *Sol*. Tiene 6 tercios, donde el 1º es muy parecido al 2º con igual caída en el II grado; la guitarra mantiene todo el tiempo el acorde de *Fa* en estos dos tercios. El tercio 3º tiene una caída en el III grado y adelantamiento de acorde de *Do* un compás antes de la caída. El tercio 4º es la repetición del 3º con el acorde de *Do* todo el tiempo en la guitarra. El tercio 5º cae en el I grado con armonización de *Do* y el tercio 6º es una reelaboración del 5º con secuencia armónica de cierre: *Do-Fa-Mi*. Nos sorprende mucho el que se mantenga tanto tiempo una misma armonía en el acompañamiento, y aunque las frases musicales se realizan cada 4 compases, si eliminamos las notas mantenidas veremos que las melodías se construyen en sólo dos compases. Este es el esquema armónico:

Mi___Fa_____Fa
 Fa_____Fa
 Fa__Do_____Do
 Do_____Do
 Fa_____Do__Do
 Do__Fa__Mi__Mi

“*Malagueña que bailan y cantan en la huerta, N° 8*”

En *Mi frigio*. Tiene un primer tercio muy corto de 2 compases, a modo de salida, y con el verso incompleto; nos preguntamos si pudo ser un añadido posterior¹⁷⁶. Las frases melódicas se extienden cada 4 compases salvo la primera (2c.), sin embargo se construyen en tres compases y resuelven en el tercer tiempo del tercer compás, algo que es común a muchos fandangos ya vistos. El acorde de *Si menor*⁷ que escribe Julián Calvo está con el *fa* en el bajo y es una sustitución del acorde de II grado o de VII para caer en el I. En la voz aparece el V grado rebajado (*sib*) en el tercio 5º con gran personalidad, pues comienza el tercio directamente con él y se mantiene hasta el descenso al I grado. Esta es la estructura armónica:

Mi___Do__Do
 Do_____Fa__Fa
 Fa__Fa_____Do__Do
 Do_____Re7__Sol
 Do7_____Fa__Do
 Si_____Mi__Mi

¹⁷⁶El comienzo del cante con sólo una parte del verso es algo que Blas Vega relaciona con las tarantas de Almería y los cantes de Pedro el Morato y El Canario. En el libro *Vida y cante de Don Antonio Chacón*, editorial Cinterco, Madrid 1991. Pág. 280.

“Malagueña glosada por la bandurria, N° 9”

Parecida a la anterior¹⁷⁷, pero con un 6º tercio muy corto, aparece el V grado rebajado (*sib*) en el 5º tercio y en el 2º. Respecto al anterior ejemplo cambia un poco el principio del tercio 3º, los demás son iguales. El tercio 6º aunque es más corto, desarrolla la misma melodía pero en dos compases en lugar de cuatro. Melódicamente tendría que haber acabado en el tercio 5º, sin embargo la armonía es de *Do Mayor*, y se ve claramente que el tercio 6º es una repetición del 5º necesaria para retornar al modo de *Mi* conclusivo. Lo más seguro es que venga de una forma anterior de 5 tercios y a su vez de otra de 4, porque el primero es claramente una salida melódica para caer en *Do Mayor*. El V grado rebajado se usa tanto en la voz y como en la bandurria, por lo que su aparición no es esporádica¹⁷⁸. El *sol#* que aparece en el 6º tercio, puede ser una nota influenciada por la sonoridad del acorde de *Mi Mayor*. Este es el esquema armónico:

Mi___Do__Do
Do_____Fa__Fa
Sol__Do_____Do
Do__Sol_____Sol
Do7__Fa__Do__Do
Si___Mi

Puede que el ritmo “abandolao” del que hablábamos antes, referido a la forma de la *vandola*, esté aquí representado en la rítmica de la bandurria, aunque indica Verdú que lo allí escrito es “imitación de bandurria”, no siendo exactamente eso lo que tocan¹⁷⁹. Julián Calvo aunque publica sus cantos en 1877 los recoge en 1857¹⁸⁰, por lo que nos remontamos a una fecha bastante temprana y próxima también a la recopilación de Eduardo Ocón.

Pedro Díaz Cassou (1843-1902) y la “Malagueña de la madrugá”

Al respecto de esta Malagueña, nos informa Cassou que “[...] tomó carta de naturaleza en Murcia con Ginés Martínez *el Osuna* [...]” que la introdujo en 1868, formando importante escuela y que nadie igualó su cante¹⁸¹. También nos dice al respecto de la transcripción que “Poca y mala idea puede dar de su canción la transcrita en la página 16 de las musicales, al fin de este volumen”. Tras el *Osuna* siguieron cantándose de forma solvente por dos murcianos: Perico Jiménez y Víctor Fernández¹⁸².

¹⁷⁷ Por su interés, hemos incluido su transcripción en el apéndice final.

¹⁷⁸ Berlanga también presenta una malagueña de Fuente Álamo (Murcia) con el V grado rebajado en el tercio 2º, Op. cit. Pág. 217 y un ejemplo también en Tarifa (Cádiz), pág. 231.

¹⁷⁹ En las notas finales. Pág. 28.

¹⁸⁰ En las notas finales de su colección. Pág. 29.

¹⁸¹ Op. cit. Pág. 81.

¹⁸² Estos datos coinciden con los que aparecen en una carta recibida por Martínez Tornel antes de su publicación en 1892 de *Cantares populares murcianos coleccionados y clasificados por...* los incluye Gelardo en la Op. cit. Pág. 170. Quizás los utilizó Cassou a partir de Tornel, porque la coincidencia es casi literal y además posterior.

Estas notas coinciden con otras anteriores escritas por Julián Calvo en 1877:

También se canta una malagueña que la llaman de la madrugada y no la hemos coleccionado por no ser murciana; la trajo a esta ciudad en 1868, un joven llamado *Ginés Martínez*, entendido por *Osuna*. Este canto lleva su mérito en su pesadez y la multitud de adornos que el cantor introduce; el ya mencionado Ginés Martínez la canta primorosamente, pero algunas veces hay que taparse los oídos para ciertos *cantaores* y *acompañantes*. Este Ginez Martínez estaba en el ejército y es natural de Murcia; en esta época vino a ver a su familia y, donde quiera que se sentaba con su guitarra a cantar la mencionada malagueña, acudía un inmenso auditorio a admirar su magnífica voz y su extraordinaria flexibilidad de laringe¹⁸³.

Es una pena que no incluyese Julián Calvo el canto del Osuna¹⁸⁴, pues habría captado de seguro la interpretación de la fuente primigenia y directa, y de la forma más fiel, mucho tiempo antes además que ésta de 1900. Como veremos en la otra fuente de este cante de 1906, la diferencia entre la versión de Cassou y la de Verdú es importante, aunque a grandes rasgos es musicalmente similar. Esto nos hace pensar –tal y como decía Cassou– que la transcripción que allí figuraba no hacía justicia al canto en cuestión¹⁸⁵.

Sobre las malagueñas murcianas, también se pronuncia en el mismo sentido José Inzenga en fecha aproximada (1888):

La *malagueña* es además la pieza obligada para la ronda de los mozos galanteadores, sirviendo para dirigir a las mozas con sus endechas amorosas en las serenatas nocturnas. Hay algunas variedades de la *malagueña*, diferenciándose esencialmente en estilo y movimiento la bailada de la cantada. Entre éstas existe una llamada *de la madrugada*, porque su movimiento lentísimo, la melancolía de sus acordes arrastrándose perezosamente y la expresión lánguida y sentida de su copla, concuerdan perfectamente con el adormecimiento de la naturaleza en estas altas horas, que produce un efecto mágico cuando se escucha entre sueños a un cantador de estilo y buena voz.

Por más que la *malagueña* sea una de las piezas musicales que más uso hace el pueblo murciano, y a pesar de que habiendo tomado carta de naturaleza en la comarca haya sufrido alteraciones de carácter local y propio que forman diferencia sensible entre ésta y la malagueña andaluza, no debe considerarse como canto propiamente dicho murciano, y sí como una importación de las regiones andaluzas, que aclimatada en este país, se ha arraigado y extendido con las variantes consiguientes a la diferencia de carácter y costumbres de suelo y de cielo¹⁸⁶.

Al respecto de *El Osuna*, también José Verdú en 1906 afirma que “Un murciano de clase modesta llamado Ginés Martínez Osuna, fue el que primero dio a conocer la malagueña de la madrugada en 1868 y al que verdaderamente se le atribuye la creación de este canto que ha llegado a ser de los más populares” continúa repitiendo los datos de Julián Calvo, de donde probablemente los toma. Sin embargo nos da el nombre de un cantaor que por aquellos tiempos destaca en el canto de la madrugada:

En la época presente hay en Murcia un notabilísimo cantante muy conocido en toda la región; posee voz de tenor de dulcísimo timbre y extensión completa de *re* grave a *do* agudo, y sostiene con un solo aliento periodos larguísimos. José María Celdrán Ibernón o *el*

¹⁸³ Estas notas figuraban en la pág. 28 de la publicación de Julián Calvo.

¹⁸⁴ Para el que quiera saber más de este importante cantaor murciano y su relación con los cantes mineros recomendando la lectura del libro de Gelardo sobre El Rojo el Alpargatero.

¹⁸⁵ Váyase al Anexo final para consultar la transcripción musical.

¹⁸⁶ José Inzenga, *Cantos y baile populares de España. Murcia*. 1888. Pág. 55.

Nene de Las Balsas como se le llama vulgarmente es considerado por el pueblo como el mejor cantante de *madrugás*¹⁸⁷.

Lo que parece claro es que este cantaor se trajo este cante de algún sitio, ¿Andalucía?, lo más probable es que así fuera. Gelardo informa que actuó en Sevilla entre 1867-8, y que además debió darle un aire especial y personal que tuvo continuidad pero que nadie alcanzó a igualar. El dato está ahí, un canto foráneo relacionado con la malagueña que debía tener unos giros especiales que fueron practicados y tuvieron continuidad en Murcia.

Sobre la musicalidad de este ejemplo de Cassou, hay que decir que el V grado rebajado de la voz aparece en el primer tercio, pero al ser un caso de malagueña de cinco tercios, pasará a formar parte del 2º tercio por medio de la transformación flamenca; lo veremos en el siguiente ejemplo y en otros malagueños. Constata Cassou la tonalidad de *Si frigio* con final en acorde de 7ª que Ocón describe para los cantos llamados “murcianas o granadinas”.

La Malagueña de la madrugá de José Verdú (1843-1902)

José Verdú armoniza este canto en *do frigio/fa menor*¹⁸⁸, aunque pone 5 bemoles por la aparición del V grado rebajado (*solb*), bemol que no haría falta utilizar en la armadura, porque luego cuando aparece el V grado natural hay que indicar el becuadro. Es extraño que armonice este canto en ese tono, quizás lo tomó de una interpretación con cejilla I a la guitarra. Hay que decir que este autor se molestó en no alterar el verdadero carácter de los cantos de su colección, por lo que en principio no creemos que en sus transcripciones haya incluido algo de su cosecha:

En la presente colección sólo figuran los cantos y bailes populares exclusivamente murcianos [...] en muchos cantos existen incorrecciones [...] Al transcribirlos y presentarlos con ritmo y medida, cuidando de no alterar su verdadero carácter, pierden belleza y originalidad, además de carecer del ambiente en el que fueron creados. Sin embargo puede dar idea aproximada de lo que son [...] ¹⁸⁹.

Hay que tener como antecedente de este canto el que presentamos antes de Díaz Cassou, además utiliza la segunda letra de las que allí aparecían. Es el mismo patrón que el del cancionero panocho, pero aquí figura con 6 tercios, los cinco del panocho más uno nuevo de entrada, (que se pone como primero elaborado en cierta forma a partir del 3º, pero con diferente caída). Ese primer tercio es el más enriquecido de todos, lo que evidencia la factura de un cantaor profesional que por aquellos tiempos pudo practicar, con lo cual es evidente que no es que al del cancionero panocho le falte uno, sino que antes pudo haber variantes de 5 tercios; y como además el tercio 6º es una evolución-enriquecimiento del 5º, en su origen los cantos denominados “fandangos” debieron tener también formas basadas en 4 frases musicales. El último tercio también presenta una factura muy elaborada comparando con el ejemplo de Cassou, lo que ahonda en la tesis de una transformación flamenca a partir de un cantaor profesional, de

¹⁸⁷ Op. cit. Pág. 19.

¹⁸⁸ Nosotros la hemos transcrito en *Si frigio/mi menor*, para mayor facilidad de comparación con el anterior ejemplo de Cassou.

¹⁸⁹ Op. cit. Pág. 11.

todas maneras recordamos lo poco contento que Cassou estaba del ejemplo que figuraba en su colección.

El tercio 2º presenta ese gusto por el V grado rebajado, que aquí se refuerza dos veces adquiriendo un aire de taranta, aunque todavía no se desarrollen esas tonalidades. Los tercios se acercan a 4 compases aunque ya se alargan considerablemente, hecho este que supone un aflamencamiento importante.

A la hora de añadir tercios a cantos anteriores de cinco, no siempre que se añadiera un tercio al principio tuvo que salir a partir del 3º, pudiera ser que en los cantos mineros, como la taranta, se dejase como primer tercio el que contenía el V grado rebajado y se añadiese en otro orden, pues ese comienzo en la taranta ha quedado como seña de identidad. Esta malagueña está sensiblemente engrandecida, con tercios más largos y elaborados que la de Cassou, se indica “lento assai corchea 60”, y notas ligadas en el piano, lo que revela el lucimiento del cantaor y para ello la necesaria pérdida del compás que más adelante se hará evidente en las formas flamencas. No acaba el canto con el acorde de I grado con 7ª típico, tal y como ocurre en las murcianas y granadinas y que fue descrito por Ocón.

Como nuevos datos al respecto de este cante, Verdú, aunque repite los de Julián Calvo sobre la introducción y popularización de este canto en 1868, ahora ya convertido en un aire local (tanto él como Cassou lo incorporan ya como canto de Murcia), dice:

Este canto popular ha sufrido diferentes transformaciones desde que por primera vez se oyó en Murcia, hasta el punto de que muchos cantaores de madrugás lo entonaban de diversos modos estableciendo lo que se llaman estilos o especial manera que cada uno tenía para cantarlo, según las condiciones y facultades que poseían. Las coplas eran todas referentes a la madrugada, y en estas primeras horas de la mañana se ha cantado siempre por los mozos de la huerta, en las rondas y serenatas con que obsequian a sus novias. El cantaor de «madrugás» ha de poseer gran flexibilidad y mucha extensión de voz; ha de sostener alientos muy largos y cuidar de no alterar el verdadero carácter que distingue este canto de sus similares de Andalucía¹⁹⁰.

Al respecto del cantaor *El Nene de las Balsas*, de quien nos informa Verdú como alguien sobresaliente en estos cantos de *madrugá*, incluye Gelardo importantes noticias en su libro, uno de ello es una actuación en Cartagena en 1894 donde destacó en las malagueñas, cantos que le pidieron repetir. Este cantaor nacido en Murcia, falleció en Bullas en 1907.¹⁹¹ También incluye los datos que debió conocer Cassou a partir de Martínez Tornel sobre los otros dos cantaores murcianos solventes en el cante de la madrugá; a este último le informó un amigo por carta desde Madrid:

Cuando en un café de cante flamenco he oído cantar las malagueñas con el nombre de cartageneras, he gozado lo indecible. Pero cuando mi gozo no ha tenido límite, ha sido cuando he oído cantar la madrugá, que es el canto clásico, característico de Murcia [...] Pocos son los que fuera de Murcia saben cantarla; porque ni le dan la cadencia y armonía que requiere, ni las variaciones que son necesarias. Bien cantada una madrugá, en los años que llevo en Madrid, sólo se la he oído a dos individuos y los dos son de Murcia. El uno es un gitano que se llama Pedro Jiménez, que es del barrio de San Juan. El otro es un tabernero, establecido en la calle de la Montera, natural también de Murcia, que se llama Víctor Fernández y nació en el barrio de San Benito¹⁹².

¹⁹⁰ Op. cit. Pág. 13.

¹⁹¹ Op. cit. Pág. 168.

¹⁹² Op. cit. Pág. 170.

Es evidente que las cartageneras por aquellos años eran simples cantos con tipología de malagueña, probablemente serían llamadas así por la temática de las letras, pero no hay que descartar alguna posible diferenciación musical en las melodías como veremos luego. Algunas serían cercanas a lo que grabaron entre otros El Mochuelo y La Rubia en cilindros a finales del siglo XIX¹⁹³. Eliodoro Puche confirma esto cuando dice:

La *Cartagenera* es el arabesco del cante *jondo*. Tiene desde luego el mismo ritmo de la malagueña de Málaga¹⁹⁴.

Las hipótesis que plantea Gelardo sobre las madrugás andaluzas como posible origen de los cantes atarantados, y las madrugás murcianas como posible origen de la minera¹⁹⁵, aunque coherente e interesante –como otras que expone en su libro–, hay que dejar para su constatación a las fuentes musicales que lo puedan corroborar. En este artículo demostramos el más que probable origen de la Taranta –hablamos en términos genéricos– a partir de varias fuentes musicales, entre otras, de ciertas malagueñas, algunas llamadas de “madrugá”. Una de las modalidades llamada “taranta” tiempo después vino a llamarse “Cartagenera” como veremos, y en algunas grabaciones, tras evoluciones posteriores, figuró como “Murciana” y finalmente como “Taranta cante matriz”, denominación esta última que puede ser discutible¹⁹⁶.

La “malagueña de madrugada” recogida por Manuel García Matos

Tenemos aquí una interpretación de una modalidad de malagueña de “madrugá” totalmente popular, sin contaminación flamenca ni en el cante ni en la guitarra. El guitarrista armoniza con los acordes típicos del fandango, en este caso en el modo de *Si frigio*, teniendo como característica la utilización del acorde de VI7 (*Sol7*) en los tercios impares, forma que está presente en las Tarantas. Tenemos que reconocer que nos ha costado bastante descifrar los acordes practicados en la guitarra, donde con numerosa frecuencia suenan notas ajenas a la armonía general, debido a cuerdas al aire o pisadas por la mano izquierda en las distintas posturas adoptadas por el guitarrista, que busca la comodidad en la ejecución más que una buena sonoridad.

La utilización del V grado rebajado en la voz es como vemos seña de identidad de estos cantos, pudiendo a veces aparecer en más o en menos tercios; parece esto más bien una elección del cantante, que practica con alguna variación en las diversas coplas de esta grabación, sin que cambie por ello el carácter del estilo. El apoyo armónico del V grado rebajado de la voz se realiza en la guitarra con un acorde de 7ª de dominante (VI grado con 7ª) a modo de dominante del II grado del modo, que en numerosas

¹⁹³ Dimos cuenta de las mismas en nuestro anterior artículo sobre los cantes sin guitarra publicado en esta misma revista. Op. cit. Págs. 88 y ss. Remítase al mismo para mayor información. Aunque hay que decir que no todas las variante melódicas han podido ser grabadas.

¹⁹⁴ *Cantos y bailes regionales, Aires de Levante*, en Estampa, 18 de septiembre de 1928. Consultado en el Blog *Papeles flamencos*, entrada del 7 de julio de 2009. Este autor nacido y fallecido en Lorca en 1885-1964, cuando habla de los cantes y danzas de “Levante”, se refiere solamente a la región de Murcia, ya que “más que a ningunos otros del levante español se les nombró de ese modo a los estilos flamencos –*valga la palabra*– de esta provincia”. Igualmente nos cuenta cómo por esos años se bailaba en Madrid la *Cartagenera*.

¹⁹⁵ *Ibíd.*

¹⁹⁶ Si fuese matriz de otros cantes tendría una construcción musical más elemental y no unos tercios tan elaborados. Hablaremos más adelante de ello.

ocasiones no resuelve, y hace que esa sonoridad sea característica de estos cantos y de las variantes flamencas que surjan de estas modalidades de Levante.

En un principio, parece que el tono de referencia para estos “cantes de madrugá” es *Si frigio*, por los ejemplos aquí vistos y los datos de Eduardo Ocón, que constata hacia mediados del XIX la práctica de esta tonalidad con finalización de la tónica con acorde de 7ª de dominante en cantos como murcianas y granadinas. A este toque se le llamó “Murciana” y también “por granaína”, ya que las granadinas o fandangos de Granada también la usaban, estableciéndose más adelante como más genérica esta segunda denominación. Aunque en esta grabación, el acorde de *Si* está sin 7ª, en los otros dos ejemplos sí aparecía, y es también utilizada en los cantes flamencos acompañados en el tono de Granaína, ya sean malagueñas, granadinas, verdiales, cartageneras o tarantas lo que se cante sobre ese soporte musical.

Esta modalidad de malagueña de madrugada, presenta muchas semejanzas con un estilo de fandango de Lucena que más adelante estudiaremos y relacionaremos. Aparte del uso del V grado rebajado en el tercio 1º, 2º y 6º, la construcción melódica de los tercios 1º, 3º y 6º es casi igual, salvando las distancias interpretativas de Cayetano como es lógico. Los tercios 2º, 4º y 5º tienen diferente caída pero se construyen de una misma forma homogénea.

La malagueña cartagenera de Francisco Tamayo (ca.1879)

Comentábamos antes, que en esta obra aparecía por tres veces en el canto el V grado rebajado. Aunque integrada en una gran composición llamada *Malagueña*, se indica “Cartagena” en el primer canto, por lo que deja claro el origen del mismo. Es extraña la forma de escribir el ritmo en dos compases de 4/4 alternados con otros dos en 3/8. Cuando acaba el canto se indica “imitación a la guitarra” y se continúa en un invariable 3/8 hasta el siguiente canto. Quizás sea un intento de expresar un inicio de los tercios con mayor libertad rítmica, sin tanta rigurosidad en el compás; tal y como se empezó a hacer en las malagueñas de cante flamencas, donde se fue poco a poco abandonando el acompañamiento “abandolao”.

El V grado rebajado no aparece como nota de caída, sin embargo posee un gran protagonismo, ya que se mantiene como una de las notas más importantes en el desarrollo melódico de los tercios 2º, 3º y 5º; y mucho más que en los ejemplos de malagueña de madrugá que hemos visto, por eso hemos dejado este ejemplo para después aunque sea de aproximadamente 1879¹⁹⁷. Está claro que en la zona de Cartagena, Murcia y provincias limítrofes –Levante español– el uso del V grado rebajado fue una constante en cantos como las malagueñas; “malagueñas” que allí fueron luego llamadas *cartageneras* antes todavía de ser cantes “mineros” o “atarantados”. Ponemos su transcripción musical en el apéndice final.

¹⁹⁷ En el ejemplar de la BNE, aparece anotada la firma del editor y la fecha de 20 de Agosto de 1879.

II. 2. Tarantas

La Taranta de Gaspar Vivas (1872-1936)

Este compositor¹⁹⁸, autor del “fandanguillo de Almería”, grabó unas tarantas con acompañamiento de guitarra para la casa Zonophone en 1906, tal y como figura en los catálogos de venta de discos de la época¹⁹⁹. No ha aparecido aún el registro en cuestión y no sabremos si algún día aparecerá, pero es el dato más antiguo que de momento se maneja en relación a las tarantas. Es muy probable que se acompañara él mismo a la guitarra, ya que fue guitarrista. Acompañó a la guitarra al almeriense José Sánchez “El Marmolista” en una competición con El Canario Chico en 1896; entre los cantes que interpretó El Marmolista figuraban “[...] malagueñas de varios estilos, murcianas, cartageneras, guajiras, *almerienses* [...]”²⁰⁰. Esas desaparecidas “almerienses” bien pudieron ser las luego llamadas “tarantas”, porque de otra manera no se explica el abandono de su práctica; cosa más creíble es el cambio de nombre por el de “tarantas”, ya que “tarantos” se les llamaba a los mineros “almerienses” por aquellas fechas.

El baile de tarantas de La Malagueñita

Es curioso que el mismo año que Gaspar Vivas registra unas tarantas, la bailaora Encarnación Hurtado “La Malagueñita” haga lo propio para baile en el Novedades de Madrid, el 3 de enero de 1906²⁰¹. No sabemos si hubo alguna relación entre ambos ni cómo sería el baile, pero de lo que sí que estamos seguros es de que no era el *taranto* de Carmen Amaya, para el que quedaban todavía 34 largos años.

La grabación de Tarantas de El Mochuelo

De momento, son las grabaciones de 1907 para la casa Zonophone de El Mochuelo las que tenemos como referencias más antiguas de tarantas conservadas, aunque Antonio Hita Maldonado habla de un disco grabado entre 1900 y 1905 con tarantas de este mismo cantaor que luego se reeditaron en 1907, por lo que pudieran ser más antiguas de lo que pensamos²⁰².

¹⁹⁸ Gaspar Vivas nació en la ciudad de Almería. Comenzó estudiando la guitarra flamenca para pasar a dedicarse después a la composición musical. En 1911 estrenaría en Madrid *El gitanillo*. También estrenaría a comienzos de los años 10 su obra más conocida: el *fandanguillo de Almería*, a cargo de la bailaora Dora la Cordobesita en su presentación en el Café Nuevo.

¹⁹⁹ El catálogo lo conserva Carlos Martín Ballester, uno de los mayores coleccionistas de grabaciones antiguas de flamenco. <http://www.carlosmb.com/> Esperemos que Carlos pueda resolver pronto el galimatías de fechas que circula en la mayoría de registros del flamenco antiguo.

²⁰⁰ Antonio Sevillano Miralles, *Almería por Tarantas, cafés cantantes y artistas de la tierra*, Instituto de Estudios Almerienses 1996. Págs. 166-167. La cursiva es nuestra.

²⁰¹ La información se debe a José Luis Navarro García en *La malagueñita, bailaora de tarantas*. Revista de Investigación de Flamenco *La Madrugá*. Nº 2 Junio de 2010.

²⁰² Antonio Hita habla de un disco monofacial grabado entre 1900 y 1905 editado bajo el sello *Gramophone and Typewriter Ld.* con firmas de catálogo serie 62.000 que fue luego reeditado y comercializado por Zonophone en 1907 con número de catálogo X-52.239, no sabemos si puede ser éste, que igualmente documenta Jorge Martín Salazar en 1907 pero sin las referencias de catálogo. Antonio

El tono de referencia para este cante es *Mi frigio* C.III. Sin ser aún el modelo que luego definiera finalmente Chacón y que grabara bajo el mismo nombre, es evidente que es un antecedente del cante que hoy se conoce como “cartagenera de Chacón” o “clásica” y que quedó estructurado de forma definitiva en 1909 por Don Antonio²⁰³.

Como elementos definatorios de su musicalidad están las caídas en el V grado rebajado de las que tanto estamos hablando, que aparecen en los tercios 1º y 3º, y como notas de paso en los tercios 2º, 4º y 6º. Comienza la guitarra con una introducción a lo “malagueño”, tras la salida, la guitarra se para y da paso al cante que realiza los tercios correspondientes con un toque libre de compás hasta el final de la copla, momento en el que recupera el compás hasta la siguiente copla “*Tu eres bella y hermosa*” con la que se suele realizar el cante que se conoce como “taranta-malagueña” de Fernando de Triana, y que El Mochuelo realiza con el mismo patrón melódico anterior.

La guitarra aún no utiliza las armonías con la sonoridad que fue luego habitual en el tono de *Fa#*, sin embargo ya aparecen los acordes de 7ª típicos para apoyar el V grado rebajado (*Do7*), aunque en el centro tonal de *Mi*, lo que nos recuerda aún a la malagueña, más que al toque de taranta. Sin embargo el cante ya ha realizado un importante camino hacia lo que son los cantos “atarantados” o “mineros”.

La continuidad de este cante la tenemos en la grabación de El Garrido de Jerez, Zonophone X-5-52001, que utiliza la misma letra que El Mochuelo y que, siendo un cantaor con mayor personalidad mejora el cante del último; es el paso previo a la definitiva versión de Don Antonio Chacón.

Las “Tarantas” de don Antonio Chacón

Será don Antonio Chacón quien defina en 1909 de forma definitiva esta modalidad de taranta²⁰⁴ que más adelante llamarán “Cartagenera”. A partir de esta grabación su molde quedará como ejemplo a seguir por todos los cantaores posteriores. Los tercios 1º y 2º serán algo más ligeros que en las grabaciones anteriores de El Mochuelo o El Garrido, sin embargo el tercio 5º y el 6º tienen un engrandecimiento considerable y tienen el sello inconfundible del maestro.

Como innovación importante está el hecho de ser la primera vez que aparece el “tono de taranta” como ya hemos comentado, aunque aún está el “toque” en fase de formación y no suena muy atarantado su acompañamiento, que es más bien de malagueña acompasada. Habrá que esperar un poco todavía para escuchar esos aires de taranta a los que luego nos acostumbrará Ramón Montoya.

La Murciana de Antonio Grau

Hita Maldonado, *El flamenco en la discografía antigua*, Secretariado de publicaciones de la Universidad de Sevilla, 2002. Págs. 54-55

²⁰³ El lector puede seguir este cante y los siguientes en el Anexo de las transcripciones.

²⁰⁴ *Tarantas N°2*, Odeón 68.101. Guitarra Juan Gandulla Habichuela. Hemos transcrito sólo el primer cante de la grabación pues la segunda letra repite el primer patrón melódico, véase la transcripción en el Anexo final. Las otras grabaciones llamadas *Tarantas N°1* y *Tarantas N°3* repiten el mismo molde melódico.

Antonio Grau graba en 1928 como *murciana*²⁰⁵ el mismo cante del que estamos hablando, pero con un enriquecimiento melódico considerable en todos los tercios. Es evidente su relación con la taranta anterior de Chacón, y como modificaciones más importantes están la salida y las pausas de los tercios 1º y 3º, típicas de la forma interpretativa de la taranta actual y que hoy siguen muchos cantaores. También otras pausas se introducen tras el “ay” del comienzo de los tercios 2º, 4º y 6º.

A este modelo se le ha calificado posteriormente como “Taranta cante matriz”²⁰⁶ sin que sepamos mucho por qué; su patrón sale de el de Antonio Chacón y éste a su vez sale del anterior grabado por El Garrido y antes por El Mochuelo, por lo que si hubo algún cante matriz sería lo que recogió El Mochuelo, que es el más elemental desde el punto de vista musical, y que, por cierto, también debió recoger de otro anterior. Lo más probable es que antes esté la mano de El Rojo el Alpargatero como dice Jorge Martín Salazar, pero al no tener referencias musicales seguras es algo que nosotros no podemos afirmar con rotundidad. Ramón Montoya realiza ya en esta grabación el acompañamiento típico de tarantas al que estamos acostumbrados.

No entendemos el por qué de la denominación “murciana”, Antonio Grau dice al comenzar la grabación “*¡vamo cantar por Cartagena Ramón!*”, quizás se deba a que consideran el cante como de Cartagena, y por tanto, murciano.

La Taranta de Modesto y Vicente Romero

Esta taranta de ¿1911?, aparece publicada en *la II Colección de cantos y bailes populares españoles para piano y piano y canto*²⁰⁷. Escrita en tono de *Mi*, aparece en el acompañamiento del piano el *fa#*, por influencia de la tonalidad de *la menor* y su escala menor melódica. Se utiliza el acorde de *sim7* en lugar de *Fa* (II grado), aunque en segunda inversión con el *fa* en el bajo, lo que hace que suene el semitono descendente *fa-mi* típico del flamenco, algo parecido a lo que hemos visto en el ejemplo nº 8 de Julián Calvo. La cadencia andaluza es utilizada en la introducción a la manera flamenca, sin embargo en los tercios 1º, 2º y 3º, la armonización no es la típica del flamenco, ya que presenta reposos en los acordes de *Mib*, *Do* y *Sib* en lugar de *Do*, *Fa* y *Do* que sería en la forma flamenca. Las caídas en el V grado rebajado de *Mi* (*sib*) que aparecen en la voz en los tercios 1º y 3º son armonizadas con el acorde de *Sib* como dominante de *Mib*, III grado descendido de *Do Mayor*. Aparece el *sib* en el tercio 2º como nota de paso o floreio y también en el 4º acompañado de *lab*, a modo de cadencia frigia de *sol*, nota de caída del 4º. A partir de la caída del tercio 4º, se retoma de nuevo la forma flamenca, con caída en *fa* y armonización con *Fa Mayor*, y conclusión en el 6º en *mi* y acorde de *Mi Mayor*. La melodía no está muy enriquecida o elaborada si la comparamos con las malagueñas, y sobre todo con la malagueña de la madrugá que recoge Verdú en 1906. Esta taranta sólo tiene engrandecido el tercio 5º, que se interpreta *ad libitum* (libremente) y levemente el tercio 6º con una pausa en *fa*, nota que prepara el final.

²⁰⁵ Se realizó para la casa Gramófono hacia 1928 con la referencia AE-2275. Su transcripción se puede ver en el Anexo final.

²⁰⁶ Así lo considera Antonio Piñana, que repite este cante del hijo del Rojo en la grabación “En Cartagena nací”, en *fa# frigio* con la guitarra afinada casi medio tono bajo. *Magna Antología del Cante Flamenco* de Hispavox, 1982. Vol.VIII. pista 17.

²⁰⁷ Editada por Ildefonso Alier, Madrid. BNE MP/418/4.

Según el año de publicación, y por la construcción musical y tratamiento melódico de esta taranta, podemos deducir que el compositor debió de inspirarse en las tarantas que por esas fechas o tiempo atrás cantaban flamencos como el Mochuelo o el Garrido de Jerez, el patrón melódico –aunque no igual– es muy parecido, y también la letra es la misma²⁰⁸. En estos ejemplos se debió de basar para crear una pieza dirigida a intérpretes de salón y aficionados al género flamenco, con un aire musical algo alejado de las formas flamencas, ya que éstas continúan presentando el patrón armónico de las malagueñas, cosa que en este ejemplo de Modesto y Vicente Romero no se cumple del todo, sobre todo en los tres primeros tercios, los más alejados de la interpretación flamenca. Si escuchamos las grabaciones de El Mochuelo (1907) y El Garrido (1908), podremos darnos cuenta de que el estilo debió de nacer de algún cante con tipología de malagueña²⁰⁹, con utilización del V grado rebajado del modo de *Mi* (*Sib*) como notas de caída en los tercios 1º y 3º, aunque con posible presencia en todos los tercios, siendo este intervalo seña de identidad de estos cantes llamados tarantas y por extensión de los minero-levantinos. Hemos visto este intervalo en otros cantes de Murcia como la malagueña de la madrugá, malagueñas de la huerta y en la malagueña de Cartagena de Francisco Tamayo; pero también se practican en Málaga en fandangos llamados verdiales y malagueñas a compás como las de Juan Breva, y las flamencas como las de Chacón²¹⁰ la Trini o El Canario; igualmente lo veremos en los fandangos de Lucena.

Los cantes de El Garrido y El Mochuelo se llamaron “Tarantas” en su tiempo, y están muy cercanas a la llamada hoy “Cartagenera de Chacón” y que Chacón también grabó como “Taranta”, al igual que otros cantaores como el Niño de Cabra, Manuel Centeno y Cepero. Otros artistas llamaron malagueña de Chacón al estilo referido, por ejemplo El Cojo de Málaga y Niño de Marchena, sin duda por su tipología musical cercana a este cante, aunque ya con evidentes signos personales que lo irán alejando de las malagueñas de cante. La Niña de los Peines utiliza las tres denominaciones: Taranta, Malagueña y Cartagenera para referirse al estilo hoy conocido como Cartagenera de Chacón. La denominación “cartagenera” para este cante, no se consolidará como dice Jorge Martín Salazar hasta la primera Antología de Hispavox de 1954²¹¹

Sobre el origen del término “taranta” todavía hay mucho que descubrir, como dijimos anteriormente nosotros nos inclinamos por la teoría que hace relación al traspaso del término “tarantos” –que hacía relación a los mineros de Almería– para referirse a los cantos de los mineros. Quizás algún cante con tipología de malagueña, las “almerienses”, se llamaron luego “tarantas” por su práctica asociada a los de Almería. Aquellos cantes llamados “almerienses” que se cantaban a finales del siglo XIX, de los que se sabe poco o nada, tuvieron que ser importantes en el proceso de creación de las tarantas, por ello no se explica con facilidad el que dejaran de cultivarse de la noche a la mañana, y debieron de seguir cantándose bajo otro nombre.

²⁰⁸ También Rita Ortega registra unas “Tarantas gitanas” tituladas *La Tempranica* con el patrón melódico de El Mochuelo y el Garrido y con idéntica letra, acompañándose de Orquesta. Suponemos que es Rita Ortega Morales (Málaga 1882-Madrid Siglo XX) importante cantaora, nieta de El Gordo Viejo e hija de Enrique el Gordo.

²⁰⁹ Con seis tercios melódicos más o menos engrandecidos y basados en el modo de *Mi*, en compás ternario, ya sea 3/8 o 3/4, y armonización típica con *lam*, *Sol*, *Fa*, *Mi* en los ritornelos y *Do*, *Fa*, *Do*, *Sol*, *Do*, *Fa-Mi* en las caídas de los tercios.

²¹⁰ Ver los ejemplos de nuestro libro.

²¹¹ *Las malagueñas y los cantes de su entorno*, Asociación Cultural Guadalfeo, Motril 1998. Pág. 150.

Hay que decir que la hoy llamada “Cartagenera de Chacón” es una taranta en toda regla, usa el V grado rebajado como caída en los tercios 1º y 3º, la taranta lo hace en el 5º también; utiliza igualmente el “ay” entre el 5º y 6º que la taranta tiene en el 6º. No sabemos el por qué del cambio de denominación, algo que ocurre con frecuencia en el flamenco y que confunde muchas veces. Analizando musicalmente estos cantes, lo más lógico sería llamarlos “tarantas” o “cantes atarantados”, ya que las similitudes musicales son evidentes.

II. 3. Los Fandangos de Lucena

Abrimos esta importante sección con la grabación de El Niño de Cabra *Fandangos de Lucena*; ²¹² guit. ¿Ramón Montoya? 1914. Letras “Araceli en tu barrio... Agua menuita llueve”.

La tonalidad de esta grabación es *La frigio* cejilla II²¹³, y nos sorprende encontrar este tono de referencia para un estilo de tipo “abandolao”, cuando lo normal es el de *Mi*. No sabemos si es herencia del tono del fandango del XVIII que solía interpretarse como hemos visto en *La frigio/re menor*.

Podemos ver que la rigurosidad en el compás no se respeta siempre, pues en tres ocasiones falta o sobra algún tiempo. Igualmente, en algunos momentos Ramón Montoya realiza algunos rubatos e interpreta con alguna cierta libertad en el tempo para dotar al estilo de una mayor musicalidad, perdiendo el carácter de danza que tendría anteriormente. Es digno de elogiar la técnica de “dedillo” de la mano derecha que utiliza para tocar la primera o la dos primeras cuerdas a modo de trémolo.

Las armonías de la guitarra no siempre se cambian en el primer tiempo del compás, apareciendo con frecuencia los cambios en el tercer tiempo del compás anterior, o sea adelantándose un tiempo, práctica común en la forma de interpretación popular como hemos visto en otros ejemplos de este trabajo y en nuestro libro.

También es digno de admirar en Ramón Montoya la soltura con que incorpora la práctica de hemiolia en el pulgar combinada con el dedillo, que introduce a capricho, siendo esto algo que se venía practicando desde el siglo XVIII.

El primer cante es considerado por Jorge Martín Salazar como el primer estilo de fandango de Lucena²¹⁴, dentro de la clasificación que este autor hace de estos cantes. Si observamos detenidamente el desarrollo melódico del mismo, veremos que –salvo la longitud o engrandecimiento de los tercios– es muy similar a la taranta exceptuando los finales de los tercios 1º, 3º y 5º, que en lugar de mantenerse en el V grado rebajado del tono finaliza en el II grado del modo; y la caída de tercio 4º que en la taranta se realiza sobre el VI grado del modo en lugar del V grado rebajado del fandango.

²¹² Desconozco si el título original es éste. Por la forma de tocar el guitarrista, parece Ramón Montoya, pero no lo puedo asegurar al cien por cien. Pudiera ser ésta la grabación que menciona Jorge Martín Salazar de 1914, Op. cit. Pág. 203. Hemos transcrito el cante en el Anexo final.

²¹³ En la transcripción de este cante, algunas notas de las armonías del guitarrista pueden no ser del todo exactas debido a que la calidad de la grabación no permite distinguir muchas veces todos los sonidos grabados. No obstante, se han indicado según la forma de acompañar que estos cantes mantienen en la tradición guitarrística hoy día.

²¹⁴ Op. cit. Pág. 198.

La diferencia del primer cante con el segundo –el estilo calificado por Martín Salazar como 5º–, radica en el primer tercio, con desarrollo melódico más agudo y distinta caída, y el 3º que tiene diferente comienzo, el resto es básicamente igual. Como vemos también es típico de esta variante el uso del V grado rebajado, nota que igualmente aparece en el estilo 2º de los clasificados por Martín Salazar; lo que parece una seña de identidad de estos cantes de Lucena.

Al respecto de los tonos de referencia para el acompañamiento de los cantes de “Levante” o “atarantados” en las grabaciones de principios de siglo, Norberto Torres indica que solían hacerse en el tono “de granadina”²¹⁵ *Si frigio/mi menor*, tono que también extiende a los fandangos de Lucena, ya se hagan de forma independiente o cuando se interpretan a modo de remate de estos cantes de Levante. Continúa explicando cómo fueron evolucionando hacia un acompañamiento “por arriba” (*Mi frigio*) a medida que avanzó el siglo; incorpora este autor una tabla con patrones armónicos en *Mi frigio* interpretados desde 1920 a 1990 con ejemplos de varios cantaores y guitarristas.

Es cierto que a medida que avance el siglo XX se establecerá el tono de *Mi* o “por arriba” para los fandangos de Lucena, sin embargo las grabaciones de principio de siglo –tanto las de los fandangos de Lucena que se cantan de forma independiente como las de los estilos de Levante o “atarantados”– presentan no sólo el tono de *Si* o “granadina”, también el de *La* o “por medio” e incluso el de *Mi* “por arriba” en mayor medida que los dos anteriores. Incluimos una relación de las grabaciones de principios del siglo XX²¹⁶ que incorporan fandangos de Lucena y cantes de “Levante” o “atarantados” donde se puede ver la variedad de las tonalidades de referencia que indicamos²¹⁷:

Niño de Cabra *Fandango de Lucena*?²¹⁸ “El que inventó los tormentos” guit. ¿Enrique de Badajoz o Enrique López? ¿1907? Tonalidad *La frigio* cejilla III.

Niño de Cabra *Fandangos de Lucena*?²¹⁹ guit. Enrique López, ¿año? Letras “El que pierde es el que junta... Agua menuita llueve”. Tonalidad *La frigio* cejilla III.

Manuel Escacena *Fandanguillo de Lucena*, guit. Salvador Román, 1910 Zonophone X-5-52019²²⁰. Letras: “Serrana te lo decía... Un pañuelo casi nuevo... Hay una laguna clara”. Tonalidad *Mi frigio* con cejilla V.

²¹⁵ Norberto Torres Cortés “El fandango de Lucena y los estilos de Levante, consideraciones sobre la influencia de Lucena en el arte flamenco” en *Guitarra flamenca Vol I. Lo clásico*, Signatura ediciones Sevilla, 2004. Págs. 160 y ss.

²¹⁶ Alguna de las fechas de los registros pudieran no ser del todo exactas, las diversas fuentes consultadas –libros, ediciones en disco compacto de reediciones anteriores y Web del Centro Andaluz de Flamenco– no siempre coinciden, originándose disparidad en no pocas ocasiones. Esperemos que se resuelva pronto el panorama por bien de la investigación flamenca. No ocurre así con Don Antonio Chacón y La Niña de los Peines, de quienes hace ya tiempo que disponemos de toda su discografía documentada y clasificada, por lo que sus fechas se pueden considerar definitivas.

²¹⁷ Ponemos el primer verso de la copla original, no el que se canta en primer lugar.

²¹⁸ Desconozco si el título original consta así al igual que la fecha, la cual no he podido precisar con exactitud. El guitarrista puede ser Enrique de Badajoz o Enrique López, porque se jalea a un tal Enrique en la grabación.

²¹⁹ También en este caso desconozco si el título original es éste. Los dos cantes son el estilo 1º que cita Salazar, pero no tiene documentada este autor esta grabación. Con la segunda letra realiza en 1914 el estilo 5º.

²²⁰ Jorge Martín Salazar indica una grabación similar de las dos últimas letras en 1908 para la casa Gramófono 652008. Op. cit. Pág. 202.

Fernando el Herrero *Fandanguillos*, guit. Ramón Montoya, 1910 Zonophone 552549. Letras “Ni el que mandó los tormentos...pronto había de acabar”. Tonalidad *Si frigio* sin cejilla, medio tono bajo.

Niño de Cabra *Fandangos de Lucena*?²²¹ guit. ¿Ramón Montoya? 1914. Letras “Araceli en tu barrio...Agua menuita llueve”. Tonalidad *La frigio* cejilla II.

El Cojo de Málaga *Fandangos*, guit. Miguel Borrull, 1922, Gramófono AE 2274. Letras “Araceli en tu barrio...Todas las noches a las dos”. Tonalidad *Si frigio* cejilla al aire medio tono bajo.

EL Cojo de Málaga *Fandangos de Lucena*, guit. Miguel Borrull, 1922 Gramófono 262249. Letras “Un peral sí da cien peras...Ana María tu novio”. Tonalidad *Si frigio* cejilla I.

Niño de Cabra *Fandangos de Lucena* “*Yo me metí en una huerta*”, guit. Manolo de Badajoz 1929, Odeón 183021. Letras “Yo me metí en una huerta...Si le falta el agua al pez”. Tonalidad *Mi frigio* cejilla VI.

Niño de Cabra. *Fandangos* “*Con tu novio sales sola*”, guit. Manolo de Badajoz 1930, Odeón 183050. Letras “Yo se que de día y de noche...Yo me voy a una laguna”. Tonalidad *Mi frigio* cejilla VI.

Niño de Cabra. *Fandango de Lucena* “*Si te llamas Araceli*”, guit. Manolo de Badajoz 1931, Odeón 182956. Letras “Si te llamas Araceli...Tu pena es la pena mía”²²². Tonalidad *Mi frigio* cejilla VI.

Niño de Cabra *Fandango de Lucena* “*aunque me veas pobre y ciego*”, guit. Manolo de Badajoz 1931, Odeón 182964 Letras: “Si me vieras pobre y ciego...Toíto lo que yo hago”. Tonalidad *Mi frigio* cejilla VI.

Tarantas y aires atarantados

El Mochuelo *Tarantas* ¿Zonophone?²²³ 1907. Letra “Dime tú donde estaba la Virgen del Carmen”. Tonalidad *Mi frigio* cejilla III.

Sebastián El Pena *Cartageneras estilo Chacón*, guit. Joaquín el Hijo del Ciego, 1907, Zonophone X-52324. Letras “De Cartagena salí...Eres hermosa, Dios te guarde”²²⁴. Tonalidad *Mi frigio* cejilla III.

Sebastián El Pena *Tarantas del Pena*, guit. Joaquín el Hijo del Ciego, 1907, Zonophone X-52301. Letras “Ciento cincuenta testigos...Si sufres, sufres callando”. Tonalidad *Mi frigio* cejilla III.

Manuel Escacena *Taranta* “*A Grabiela*”, guit. Román García, 1907, Zonophone X-52296. Letras “Corre y dile a mi Grabiela...Deja que cobre en la mina”. Tonalidad *La frigio* sin cejilla²²⁵.

²²¹ Grabación ya comentada.

²²² El segundo cante no es un fandango de Lucena.

²²³ Recordamos que esta grabación puede ser anterior. Antonio Hita menciona otra grabación en el año de 1907 de “Tarantas” por La Rubia de Valencia, con número de catálogo X-53.161, registro que nosotros no hemos encontrado y por lo tanto desconocemos cómo sería el cante. Op. cit.Pág. 62.

²²⁴ El primer cante es una malagueña de la Trini en versión del Pena, el segundo es la “malagueña-taranta” de Fernando de Triana.

El Garrido de Jerez *Taranta* “*Dónde vas María del Carmen...*”, guit. Román, 1908 Zonophone X-5-52001. Letra “*María del Carmen*”. Tonalidad *Si frigio* sin cejilla²²⁶.

El Garrido de Jerez *Malagueña* “*Que no me perdone Dios*”, guit. Román, 1908 Zonophone X-5-52002. Letras “*Ciento cincuenta Testigos...En la corriente del agua*”. Tonalidad *Si frigio* sin cejilla²²⁷.

Don Antonio Chacón: Todas las grabaciones de 1909 con Juan Gandulla Habichuela están realizadas en tono de *Fa# frigio* con Cejilla III, tanto las que se grabaron bajo el nombre de *Tarantas*, como las *Cartageneras*. Igualmente las *Malagueñas*²²⁸ en *Fa#* cejilla II.

Manuel Escacena *Cartageneras* “*del soberano*”, guit. Román García, 1909, Zonophone X-5-52015. Letras “*Dijo una cartagenera...Tú eres como la rica flor del romero*”²²⁹. Tonalidad *Mi frigio* con cejilla V.

Manuel Escacena *Cartagenera n°2*, guit. Román García, 1909, Zonophone X-5-52013. Letras “*No tuviera inconveniente...El fuego vivo entre la ceniza muerta*”²³⁰. Tonalidad *Mi frigio* cejilla IV.

Manuel Escacena *Malagueñas* guit. Román García, 1909, Zonophone X-5-52017. Letras “*Cae del ciego un castigo...Si me da en la agonía*” es un aire atarantado en *Mi frigio* cejilla IV²³¹.

Niña de los Peines *Cartageneras* “*Acabaran de una vez*”, guit. Ramón Montoya 1910, Zonophone X-5-53015. Letras “*Acaba penita pena...Toítas las noches a las diez*”²³². Tonalidad *Si frigio* cejilla I.

Niña de los Peines *Taranta de la Gabriela*, guit. Ramón Montoya 1910, Zonophone X-5-53017. Letras “*A mi Gabriela...Tú le pediste a Dios*”²³³. Tonalidad *Fa# frigio* cejilla IV; el cante de cierre es el estilo de Lucena 2°.

²²⁵ Esta grabación si está reproducida a la velocidad correcta y si la guitarra está afinada en el patrón *la* 440 Hz., se interpreta en *La frigio* sin cejilla. En el caso de que esté un tono por debajo, cosa que hemos visto en otras grabaciones, estaría en *Si frigio* sin cejilla. Decimos esto porque nos recuerda mucho la forma de acompañar al registro de la “*Malagueña de la madrugada*” de la *Magna Antología del Folklore Musical de España* de García Matos, que allí figuraba en *Si frigio* sin cejilla y acompañamiento acompasado, como todavía se percibe aquí también, aunque ya en vías de desaparición.

²²⁶ La grabación está casi un tono bajo, a la hora de editarlo en disco compacto se debió reproducir más lento que la velocidad original de grabación. El segundo cante es la *Cartagenera* del Niño de Cabra.

²²⁷ En este registro ocurre lo mismo

²²⁸ Aunque ya demostramos en nuestro anterior artículo la disposición de notas que practica Habichuela, hemos incluido aquí la transcripción completa de la introducción de guitarra de la *Taranta 2* “*Una pena impertinente*” Odeón 68092, para que el estudioso pueda comprobar nuestras afirmaciones. Igualmente puede él mismo hacer una prueba e intentar repetir lo que hace Habichuela en la *Cartagenera n° 3* “*A que tanto me consientes*” Odeón 68100 (hoy malagueña), que está en *Fa#* Cejilla III, colocándola en cejilla V para pasar al toque por arriba (*Mi*), verá él mismo como es imposible realizar el *Re#* de la 6ª cuerda en el segundo 8'' de la introducción.

²²⁹ Es el patrón de la cartagenera hoy llamada de Chacón pero con un molde más elemental, menos definida; como diferencia más importante está la caída en el II grado del tercio 2° en lugar del IV grado en Chacón. Don Antonio Chacón llamó a este cante “*Taranta*”.

²³⁰ Nos recuerda a la *Taranta* de la Gabriela aunque no viene recogida por Salazar. Esta taranta la graba la Niña de los Peines en 1912 como “malagueña” teniendo como segundo cante “*En tu puerta da la luna*” que aquí sí es la “malagueña-taranta” de Fernando de Triana.

²³¹ A propósito de las grabaciones de este cantaor de 1909 con Román García, las *Granadinas* Zonophone Z-X-52018, con las letras “*Yo soy más firme que la Alhambra...Granada calle Elvira*” están en *Mi frigio* cejilla IV.

²³² El estilo 2° del fandango de Lucena se usa como cierre.

Niño de la Isla *Tarantas* “*Trabajando yo en una mina*”, guit. Ramón Montoya, 1910, Zonophone 552181. Letra “Trabajando yo en una mina...Corre y dile a mi Gabriela”. Tonalidad *Mi frigio* cejilla IV.²³⁴

El Niño Medina *Malagueñas* “*Que baja el minero*”, guit. Ramón Montoya, 1910, Gramophone 3-62223. Letra “Que baja el minero cantando”. Tonalidad *Si frigio* sin cejilla.²³⁵

El Niño Medina *Tarantas*, guit. Ramón Montoya, 1911 Zonophone (grabación 1910) ¿ref.? Letra “Un pañuelo me encontré...Se cría la hierbabuena”. Tonalidad *Fa# frigio* cejilla III.²³⁶

Pepe el de La Matrona *Tarantas* “*había publicado un bando*” ¿guit.? 1911, Odeón, 135271. Letra “El Alcalde de Guadix...Recelosa, recelosa”. Tonalidad *Mi frigio* cejilla VI.²³⁷

Niño de las Marianas *Tarantas Fandangos* “*Es un minero el que canta*”, guit. Ramón Montoya, 1912 Gramophone 3-62253. Letras “No se asuste usted señora...Que esto se había de acabar”. Tonalidad *Mi frigio* cejilla VI.²³⁸

La Niña de Los Peines *Malagueñas nº2* “*Ni quien se acuerde de mí*” guit. Ramón Montoya, 1912 Gramophone 3-63084. Letras “Yo no tengo quien me quiera...Ciento cincuenta testigos”²³⁹. Tonalidad *Mi frigio* cejilla VI.

La Niña de Los Peines *Malagueñas nº3* “*Que se mantiene a fuego vivo*” guit. Ramón Montoya, 1912 Gramophone 3-63063. Letras “Entre las cenizas muertas...Eres hermosa”²⁴⁰. Tonalidad *Si frigio* sin cejilla.²⁴¹

Don Antonio Chacón *Tarantas Nº 1*, guit. Ramón Montoya, 1913 Gramophone 3-62.353. Letra “Si vas a San Antolín”. Tonalidad *Si frigio* sin cejilla

Don Antonio Chacón *Tarantas Nº 2*, guit. Ramón Montoya, 1913 Gramophone 3-62.354. Letra “Una pena impertinente”. Tonalidad *Si frigio* sin cejilla

Don Antonio Chacón *Tarantas Nº 3*, guit. Ramón Montoya, 1913 Gramophone AF 471. Letra “Dijo una cartagenera”. Tonalidad *Si frigio* sin cejilla

²³³ Aquí también el estilo 2º del fandango de Lucena se usa como cierre. Es la segunda grabación que hemos localizado con el tono de *Fa#*, futuro tono que se generalizará para la taranta; el primer registro lo encontramos en las grabaciones de Chacón de 1909 con Habichuela.

²³⁴ Son dos versiones de la taranta de La Gabriela.

²³⁵ Esta grabación es la Taranta de La Gabriela; está medio tono bajo, debido probablemente a una velocidad de reproducción más lenta de lo que debiera.

²³⁶ El primer cante es la Taranta de La Gabriela, el segundo la Cartagenera del Niño de Cabra.

²³⁷ En la grabación se jalea a un tal “Paco”, quizás el guitarrista. El segundo cante nos recuerda a unos fandangos “*Por la sierra galopando*” que este cantaor grabó en 1957 para Le Chant du Monde HC 46-09 y que también nos recuerdan a las rondeñas que grabó Rafael Romero en 1968 para Polydor 0518 SFLP “*Salgo de la cueva el Loro*” y Vergara 13005 SJ “*Para acabarlo de criar*”.

²³⁸ Es una versión de la taranta de la Gabriela. El segundo cante es el estilo 2º del fandango de Lucena. Jorge Martín Salazar indica el año de 1910.

²³⁹ El primer cante es la malagueña de La Peñaranda, el segundo es una versión de la Taranta del Pena.

²⁴⁰ El primer cante es una versión de la taranta de la Gabriela y el segundo es la “malagueña-taranta” de Fernando de Triana.

²⁴¹ En esta grabación Ramón Montoya utiliza en los ritornelos un acompañamiento similar a la grabación de La Rubia *Granadinas de la Alambra*, de 1912 Odeón 135298, en la que el compás de taranto-zambra estaba sugerido. Escuchar sobre todo la introducción y salida antes del primer cante.

Don Antonio Chacón *Malagueñas n°2*, guit. Ramón Montoya, 1913 Gramophone 3-62.361. Letra “A qué negar el delirio”. Tonalidad *Fa# frigio* cejilla IV

Don Antonio Chacón *Malagueñas n°3*, guit. Ramón Montoya, 1913 Gramophone 3-62.366. Letra “A qué negar el delirio”. Tonalidad *Fa# frigio* cejilla IV.

Don Antonio Chacón *Mineras n°1*, guit. Ramón Montoya, 1913 Gramophone 3-62.359. Letra “El corazón se me parte...Hay que madrugar”. Tonalidad *Si frigio* cejilla II.

Don Antonio Chacón *Mineras n°2*, guit. Ramón Montoya, 1913 Gramophone 262.166. Letra “Soy del reino de Almería”. Tonalidad *Si frigio* cejilla II.

Manuel Escacena *Tarantas del verano “Que yo no me divierto”*, guit. Pepito Cilera, 1914, Odeón 13292. Letras “Que estoy pasando un verano...Deja que cobre en la mina”. Tonalidad *Si frigio* sin cejilla²⁴².

El Cojo de Málaga *Tarantas “Todas las mañanas la llamo”*²⁴³, guit. Miguel Borrull, 1921, Gramófono AE 0485. Tonalidad *Fa# frigio* cejilla IV.

Bernardo el de Los Lobitos *Tarantas “Nunca le falta una pena”*, guit. Ramón Montoya, 1923, Gramófono AG 166. Tonalidad *Fa# frigio* cejilla V.

Don Antonio Chacón *Murcianas “A que tanto me consientes”*²⁴⁴ guit. Ramón Montoya, 1925 Gramófono AE 2.052 262.681. Tonalidad *Si frigio* sin cejilla.

Don Antonio Chacón *Cartageneras “Viva Madrid”*²⁴⁵, guit. Ramón Montoya, 1925 Gramófono AE 2.048 262.678. Letra “Viva Madrid que es la corte”. Tonalidad *Fa# frigio* cejilla V.

Don Antonio Chacón *Tarantas “Si vas a San Antolín”*, guit. Ramón Montoya, 1925 Gramófono AE 2.051 262.680. Letra “Si vas a San Antolín”. Tonalidad *Fa# frigio* cejilla V.

Don Antonio Chacón *Malagueñas “Si preguntan por quién doblan”*²⁴⁶, guit. Ramón Montoya, 1925 Gramófono AE 2.048 262.677. Letra “Si preguntan por quién doblan”. Tonalidad *Fa# frigio* cejilla V.

Antonio Grau *Murciana “Un molinero”*, guit. Ramón Montoya, 1928 Gramófono AE-2275. Letra “Un librico de fortuna”. Tonalidad *Fa# frigio* cejilla II²⁴⁷.

No incluimos más grabaciones porque aproximadamente por estas fechas y hasta la actualidad se va generalizando el tono de *Fa#* para los cantes atarantados.

²⁴² Esta grabación está medio tono bajo, debido probablemente a una velocidad de reproducción más lenta de lo que debiera.

²⁴³ A este cante hoy se le llama “Levántica”

²⁴⁴ Hoy Malagueña de Chacón.

²⁴⁵ También hoy Malagueña de Chacón.

²⁴⁶ Hemos incluido este cante aunque hoy se considere malagueña por algunos giros de la voz que utilizan el V grado rebajado en los tercios 1º, 2º, 3º y 5º, y por su acompañamiento, que es totalmente de taranta.

²⁴⁷ Ya aparece el típico adorno sobre el fa# en la 6ª cuerda.

II. 4. Las cadencias en el V grado rebajado y los “medios tonos”

Norberto Torres dice²⁴⁸ que la “extraña presencia del V grado bemolizado” (*sib*) le llevó a Donnier²⁴⁹ a subrayar la ambigüedad tonal de los cantes abandolaos, calificados como de “tipo Málaga” por este último, señalando que la tonalidad de los cantes está en *Fa Mayor* con cadencias y semicadencias fragmentarias sobre la subdominante y la tónica mientras la guitarra armoniza en *Do Mayor*. Tesis que Torres apoya y extiende a los estilos de levante. Esta forma de ver esta posible tonalidad dentro de una melodía que presenta esta particularidad creemos que no es la más apropiada, ni creemos tampoco que origine una ambigüedad tonal²⁵⁰, simplemente forma parte de la interpretación del *modo de Mi* “español”, con ciertos cromatismos. Como bien presenta Torres en sus ejemplos –por ejemplo el nº 4–, las notas alteradas que los cantaores practican en estos cantes son: el *re#* (sensible), el *fa#* (II elevado) y el *sib*, que igualmente aparecen sin alterar dentro de esos mismos cantes, porque la realidad es que se encuentran dentro del modo de *Mi*. Si no consideráramos esto, nos encontraríamos con problemas de análisis cuando aparece la 5ª sin alterar, intervalo que encontramos en una importante cadencia en el tercio 4º en algunos cantes de Lucena²⁵¹; e incluso en una de las modalidades no aparece nunca el V grado rebajado en ningún tercio.²⁵²

En las interpretaciones populares de muchos de estos fandangos, el V grado rebajado aparece de forma esporádica y a veces a capricho del intérprete, otra cosa son los cantes flamencos ya fijados, con una clara intención de destacar ese grado. No todos los cantaores además interpretan los estilos de Lucena con igual número de V grado rebajado, ni todos los estilos lo presentan en igual cantidad en los mismos lugares.²⁵³

A las anteriores notas alteradas dentro del modo de *Mi*, hay que incluir el *sol#* (III grado elevado²⁵⁴), que aparece igualmente en la interpretación de algunas malagueñas y aires atarantados y con más frecuencia en otros estilos flamencos basados en el modo de *Mi* –que no *la menor* como quieren ver otros– como soleares, tangos, bulerías y cantes sin guitarra.

La utilización de forma reiterada del *sib*, el V grado rebajado, responde simplemente al gusto por esa nota, por ese “color”, por esa sonoridad que distingue precisamente a estos estilos: los llamados “medios tonos”; y no es exclusivo sólo de los fandangos y los cantes mineros, pues también lo podemos encontrar en las jotas, cantos muy relacionados con los fandangos y en las que Julián Ribera documenta varios ejemplos²⁵⁵. Nosotros vimos también algún ejemplo en dos soleares interpretadas por

²⁴⁸ *Ibíd.* Págs.149-150.

²⁴⁹ En su tesis doctoral *Flamenco. Relations temporelles et processus d'improvisation*, Universidad de París X, 1996.

²⁵⁰ *Ibíd.* Pág. 166.

²⁵¹ Escuchar los estilos 2º y 3º de la clasificación hecha por Martín Salazar en la interpretación de Escacena con la guitarra de Román, Zonophone X-5-52015. Letras: “Serrana te lo decía (est.2º)...Un pañuelo casi nuevo (est.2º)...Hay una laguna clara (est.3º)”.

²⁵² En el estilo 3º.

²⁵³ En el transcrito por nosotros del Niño de Cabra, en la caída del tercio 4º y comienzo del 5º está natural, aunque con una cierta ambigüedad. Sin embargo en la grabación de 1930 con Manolo de Badajoz Odeón 183050, en la letra “Yo se que de día y de noche” (est. 1º) lo realiza descendido.

²⁵⁴ Generalmente como nota de paso hacia el IV grado *la*.

²⁵⁵ *Op. cit.* Págs. 41 y 42.

Camarón de la Isla²⁵⁶. Lo que sí es exclusivo de estos cantes es la caída o reposo en el V grado rebajado, algo que no hemos encontrado nosotros en otros cantes flamencos fuera de la familia del fandango.

Igualmente, la hipótesis establecida por Donnier sobre la “ambigüedad tonal” del fandango de Lucena²⁵⁷ basada en el inicio del canto una cuarta superior después de dado el tono el guitarrista, tampoco nos parece muy verosímil. Es cierto que a nivel popular encontramos intérpretes que puedan perder la referencia tonal y que en ocasiones desvirtúen los cantos y líneas melódicas, pero no es lo frecuente en los cantaores profesionales que suelen tener muy buenas referencias auditivas sobre el tono de recitación, buscando generalmente antes de cantar la nota del tono con un ligero temple o con una salida más elaborada. Nos reiteramos en decir que el uso del V grado rebajado se debe a un cromatismo –como otros que practica el flamenco– sobre el modo de *Mi*²⁵⁸, forma ésta presente también en cantos populares,

Más arriba comentábamos la nota de Hipólito Rossy al respecto de un fandango de la Ribera del Júcar en Alicante que finalizaba con un acorde de 7ª de dominante (*Si7*), siendo esto común a ciertas formas de fandango en Murcia y Granada tal y como decía Ocón. Analizando las melodías de este ejemplo que aparece en el *Cancionero* de Pedrell²⁵⁹ tenemos que decir que también presenta el canto el V grado rebajado típico del que estamos hablando; lo hace en el tercio 2º, aunque como nota de paso, y utiliza exactamente los mismos acordes que para el fandango viene siendo común en todas sus variantes, en este caso en *Si frigio*. Los tercios 1º, 2º, 3º y 5º se extienden durante tres compases, cuando lo común vienen siendo cuatro; el tercio 4º tiene cuatro compases, y el 6º el más barroco, tiene seis.

Hay que hacerse una pregunta al respecto de la práctica V grado rebajado, y ésta es: ¿fue antes el cultivo melódico del V grado rebajado o el armónico?; o sea, si la guitarra armoniza ese intervalo con un acorde de 7ª de dominante una vez que el intervalo se canta, o fueron los cantantes los que aprovechando ese sonido que les brindaba la guitarra lo incorporaron a las variantes melódicas. Nosotros nos inclinamos por la primera opción, el canto siempre ha ido por delante y el acompañamiento armónico ha tratado de ordenar las melodías cantadas. Podemos verlo en el ejemplo de “malagueña de la huerta” de José Verdú, que figuraba en *La Mayor* con giros armónicos forzados por la melodía del canto. En el caso del flamenco, en multitud de grabaciones de principios de siglo de estilos en formación, como los cantes mineros o las bulerías, es patente la búsqueda de acordes en los guitarristas, que no aciertan a encontrar el que mejor se adecua al estilo hasta pasado un tiempo y asentado el canto.

Pedro Fernández Riquelme y José Francisco Ortega señalan las similitudes melódicas de un dúo cantado en la zarzuela *La Alegría de la Huerta* de Federico Chueca, estrenada en Madrid el 20 de enero de 1900²⁶⁰, con algunos giros presentes en la cartagenera grande, sobre todo la salida. También reconocen en la caída de los dos primeros tercios semejante forma practicada en las tarantas flamencas, en las cuales se

²⁵⁶ *Las Mudanzas del canto...* Op. cit. Pág. 34, 225 y 371 y 377.

²⁵⁷ *Ibíd.* Pág. 167 y 168.

²⁵⁸ Este modo es llamado “Mi cromático” por Miguel Manzano Alonso en Op. cit. Págs. 145 y ss.

²⁵⁹ Op. cit. Págs. 227 y ss.

²⁶⁰ *El canto por cartageneras: un acercamiento a través de los textos y sus melodías características.* Revista de Investigación sobre Flamenco “La Madrugá” nº 2, junio 2010. Págs. 3-4 y 25-26. <http://revistas.um.es/flamenco>

suele terminar de igual forma en los tercios impares. Analizan estos autores las grabaciones más antiguas de cartageneras que se conservan para ver si en alguna de ellas aparece una caída similar sobre el V grado rebajado, y poder salir de la duda de si fue antes la gallina o el huevo en esto de la novedad creativa de tan singular caída de la voz; siendo éste tan importante efecto explotado en los cantes mineros, sabríamos así quién pudo copiar de quién.

Sobre el registro en cilindro de Manuel el Sevillano *Cartageneras “Tartaneros un lunes por la mañana”*, y las dudas que tenían estos autores sobre si cae sobre el V grado rebajado (*sib*) creemos que no hay duda ninguna de que Manuel el Sevillano cae sobre él de forma clara, y con un fraseo muy parecido a lo escrito por Chueca. Lo importante ahora sería saber si esta grabación es anterior al estreno de Chueca de 1900, cosa que así debe ser, y aunque no concretan fecha en la edición de estos cilindros por el Centro Andaluz de Flamenco²⁶¹, sí afirman que son de finales del XIX en las notas del librito que se adjunta.

Pero para salir de dudas de forma definitiva, tenemos una grabación datada en 1899 sin posible error. El genial Blas Vega encuentra²⁶² en una entrevista para Agustín López Macías, *Galerín*, que Don Antonio Chacón impresionó ese año numerosos cilindros para una casa de Valencia con el guitarrista Borrull²⁶³. Uno de ellos era la malagueña *Qué tienes por mi persona*, que luego volviera a grabar en 1909 con la referencia 68.090 para Odeón con el título *Malagueñas nº3*²⁶⁴. Pues bien, en esa grabación de 1899, único cilindro de Chacón que se encuentra de momento reeditado, observamos la susodicha caída sobre el V grado rebajado en el tercio 2^o²⁶⁵:

2

a a quénie ga a au a a a u de li río

Do Do7 Fa

Por lo tanto no hay duda de que la práctica de este singular y personal giro melódico se hacía antes en el flamenco, y que Chueca se debió inspirar en los cantos y/o cantes que se practicaban en esta zona de España (Murcia).

Pero vamos a ir más lejos; estos giros típicos de esta zona llamada “Levante” se extienden desde Alicante y Murcia hasta Granada, Almería, Málaga y Córdoba como estamos viendo, y se deben de venir practicando desde antiguo. A nivel popular hemos

²⁶¹ *Cilindros de Cera, Fondos del Centro Andaluz de Flamenco. Primeras grabaciones de Flamenco*, Junta de Andalucía 2003.

²⁶² José Blas Vega, *Vida y cante de Don Antonio Chacón*, editorial Cinterco, Madrid 1990. Pág. 209.

²⁶³ Se puede encontrar en la Web de Flamencoworld y en MORA, Miguel *La voz de los flamencos, retratos y autorretratos* Siruela, Madrid 2008. Págs. 366 y ss.

²⁶⁴ La transcribimos y estudiamos en nuestro libro *Las mudanzas del cante...* Op. cit. Pág. 440.

²⁶⁵ Incluso aunque el arranque del segundo tercio que hace Chacón no es exactamente igual al de Chueca, realiza una subida muy parecida hacia *do*, aunque evidentemente el tercio de Chacón está engrandecido y aflamencado. Aunque la grabación que mencionamos es de 1899, debido a la mala calidad de la misma hemos puesto la transcripción del 2º tercio de 1909, ya que el cante que realiza es igual. La hemos transcrito en tono de *Mi frigio* cejilla IV, aunque recordamos que el original de 1909 está en *Fa# C.III*.

visto el uso del V grado rebajado en varios ejemplos de partituras del siglo XIX, aunque no presentaban caída o reposo en él, sólo como nota de paso o “color”. Sin embargo, la transmisión oral de numerosos cantos flamencos que se venían practicando al menos en las últimas décadas del siglo XIX confirma la práctica de esta caída en numerosos estilos relacionados con los fandangos y las malagueñas. Miguel Ángel Berlanga transcribe un fandango de Alhama de Granada²⁶⁶ con caída en el V grado rebajado al final del 2º tercio. Aparece de forma limpia, sin los adornos que caracterizan al flamenco en una interpretación que tiene toda la pinta de haber sido transmitida sin contaminación. El laúd realiza un acompañamiento “abandolao” semejante al ejemplo murciano con utilización igualmente del V grado rebajado. Este ejemplo podría confirmar la práctica popular de esta caída tan peculiar, luego retomada por los flamencos y desarrollada en los estilos mineros.

Veamos, aparte de Chacón y Manuel el Sevillano, encontramos caídas sobre el V grado rebajado en estas modalidades de cantes flamencos que se practicaban antes de acabar el siglo XIX²⁶⁷:

Malagueñas de Juan Brea estilos 2º y 3º, Juan Brea (1844-1918) “Ni la fuente más risueña”, “Cuando esté muerto en mi tumba”, en el tercio 2º. Grabaciones de 1910, Zonophone 552136 y Gramophone 3-62152.

Malagueña anónima estilo 2º, Paca Aguilera (siglo XIX-siglo XX) “No sé cómo tienes gusto” tercio 2º, estilo de cierre en unas malagueñas de la Trini. Grabación de 1907 con la guitarra de Salvador Román llamada *Malagueñas*, DCD 5-30013.

Malagueñas del Canario (1855-1885), Escacena (1885-1928) “Venga del cielo un castigo”, en el tercio 2º. 1908, Gramófono 652010. Se suele hacer con la letra “Tengo que poner espías”.

Malagueña de Fosforito (1869-ca.1940) estilo corto, Escacena “Si me dan en la agonía” tercio 2º, 1908, Gramófono 652010.

Fandango de la Peza, El Pena (1876-1956) “Yo soy como aquel barquito”, tercio 2º, 1907, Zonophone 52320, tras la malagueña de El Perote.

Malagueña de la Trini (1868-¿1930?) estilo 1º variante de El Pena “Regando voy con mi llanto” tercio 2º, 1907, Víctor 67117-B.

Malagueña de la Trini estilo 4º, El Pena “Al las paredes me arrimo” tercio 2º, 1907, Zonophone X-52321.

Granadina o Malagueña de la Peñaranda, El Mochuelo “Yo no tengo quien me quiera”, tercio 2º, también el fandango de la Peza que hace después, 1907 Zonophone 52175. Parece que se grabó entre 1902-1905.

Fandango de cierre derivado del estilo 3º de El Brea, El Mochuelo “Málaga está en cuatro barrios”, tercio 2º, cantado en la cartagenera “Adiós Cartagena Hermosa” de ¿1901?, Cilindro.

Fandango de Lucena estilo 5º, tercio 4º. Niño de Cabra (1870-1947) “Agua menuita llueve” 1914, ¿Ref? Cantado tras el estilo 1º “Araceli en tu barrio”.

²⁶⁶ Op. cit. Pág. 227. También un verdial de estilo Montes, pág. 214 y 221, otro de Almuñecar-Nerja, Pág. 224 e Iznalloz, pág. 233. Hay más ejemplos en su libro.

²⁶⁷ Indicamos las variantes personales según la clasificación de Jorge Martín Salazar, por ello en algunos casos no coincide el estilo con el título original de la grabación.

Las siguientes grabaciones son más modernas, pero eso no indica que no tengan una línea de continuidad anterior:

Verdiales de los Montes de Málaga, Grupo de los Montes de Málaga en la MACF Cd. VII. Corte 4, letra 3ª: “Málaga la cantaora”, tercio 2º.

Verdiales de Coín, La Jimena de Coín (1911-2005), “La Flor de la Adelfa”²⁶⁸ tercio 2º, 1964 Hispavox HH 10-259.

Fandango o granaína de Frasquito Yerbagüena (1883-1944), Cojo de Málaga (1880-1940) “San Jacinto y Santa Paula”, tercio 2º, este fandango sale de un engrandecimiento del estilo 3º de Juan Brea. 1922, Gramófono AE 1298.

Como vemos hay amplia mayoría de aparición en el 2º tercio, forma confirmada también por Ribera en las segundas frases de algunas jotas, malagueñas y aún sevillanas.²⁶⁹ Por todo ello concluimos que tanto “unos” como “otros” –“flamencos” y no flamencos” – copian, o se inspiran por lo general en lo que tienen a mano: de lo popular (en el sentido de folklore o del pueblo), y de lo popularizado (no siempre de origen popular y de diversos orígenes), y luego aportan su granito de arena dentro de su capacidad creativa. Creatividad que algunos quieren suprimir a los flamencos intentando demostrar que se limitan a repetir o repentizar lo que compositores con nombre propio hicieron antes, cuando lo cierto es que por lo general –aunque estos también copiaban– los copiados eran ellos. Hay que decir que si los artistas del género flamenco se limitasen a repetir –cual *karaoke*– no habría habido evolución flamenca ni género flamenco; trasládese el desarrollo de este arte en los últimos 30 años a similar época en el XIX y se dará una cuenta de lo que decimos.

II. Epílogo final

Al respecto de la existencia de formas de fandango popular con una estructura musical diferente a 6 tercios, hemos encontrado suficientes ejemplos como para considerar su práctica –aunque escasa y prácticamente extinguida– como muy importante; al menos así creemos que pudo ser en el pasado, con una posible relación con aires de jota que pudieron adaptarse a la estructura musical del fandango, partiendo de estructuras elementales de cuatro frases musicales asociadas a coplas de cuatro versos. Por ello no estamos de acuerdo con algunas tesis mantenidas sobre un posible error de transcripción u olvido del cantante en los ejemplos encontrados de menos de seis tercios²⁷⁰. Es necesario abordar un estudio más profundo de la forma fandango para poder extraer conclusiones al respecto.

En relación a la forma de acompañar que fue adquiriendo la guitarra, hemos visto que tras el primer tono de partida de *La* (por medio) de principios del XVIII unido al instrumento barroco de 5 órdenes, surgió otro nuevo en *Mi* (por arriba) asociado a un nuevo instrumento de seis órdenes de cuerdas, que apareció en el último tercio del siglo

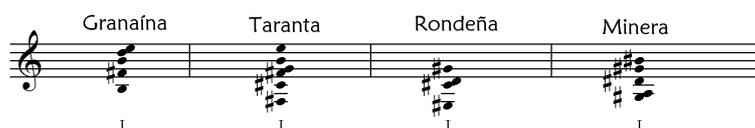
²⁶⁸ En nuestro libro se puede ver la transcripción. Op. cit. Pág. 417.

²⁶⁹ *Ibíd.* Pág.42.

²⁷⁰ Por ejemplo Miguel Ángel Berlanga en Op. cit. Pág. 188.

XVIII y que se consolidó a principios del XIX. Hacia mediados del XIX, existe otro tono, el de *Si* (murciana o granadina), asociado a zonas del Levante español, desde Alicante y Murcia hasta Granada. Paralelamente al desarrollo del toque de “murciana o granaína”, apareció un nuevo tono de referencia para los cantos con tipología de “malagueña”, será el de *Fa#* (tono de taranta) que se utilizará tanto para los cantos llamados ya “tarantas”, como para algunas Malagueñas; así lo hizo Chacón con Habichuela primero y Ramón Montoya después²⁷¹. Al ser el acompañamiento desde *Fa#* el que más se aproximaba a la estética evolutiva de estos cantos, con una presencia cada vez mayor del V grado rebajado, quedó como la forma más generalizada en su uso y comenzó a decirse “por tarantas” para hablar de este tono de referencia y la forma de armonizar los tercios del cante.

La pregunta del millón: ¿Quién tuvo la maravillosa idea de transportar el tono original de *Mi* al de *Fa#*?; no sé si lo sabremos alguna vez, sinceramente creo que será imposible saberlo, aunque debió ser algún guitarrista muy ingenioso; lo que sí puedo imaginar es el motivo de su origen: nuestra teoría es que fue la búsqueda de nuevas sonoridades en la guitarra el motivo principal. Lo que más distingue a este toque de Taranta en la guitarra es el uso de algunas cuerdas al aire que están muy relacionadas con la sonoridad del modo frigio que practica el flamenco. Mientras suena un acorde de *Fa# modal* (sin 3ª) en el registro grave de la guitarra, se solapan tres sonidos que forman parte del acorde de II (*Sol*) ó VII (*Mi*) grado del modo frigio, lo que genera una sonoridad de *tónica+dominante modal*: reposo y tensión a la vez²⁷².



Para conseguir esas sonoridades sin complicar la ejecución de la mano izquierda hay que buscar cuerdas al aire que faciliten las posturas, por ello el tono de *fa#* surge como una interesantísima opción, ya que las notas de las armonías de tensión del II grado o VII grado, quedan al aire y no es necesario pisarlas. El mismo procedimiento se hizo para el toque de “rondeña” en *do#*, con el II grado (*re*) al aire en la 4ª cuerda y en la 6ª cuerda afinada en *re*; y para el de “minera” en *sol#*, con el II grado (*la*) al aire en la cuerda 5ª. Evidentemente sólo a alguien que busca se le puede ocurrir esto y eso es lo que hace evolucionar al flamenco.

En cuanto al cante, los patrones melódicos que usan el V grado rebajado los hemos encontrado en numerosas variantes de fandangos de las zonas de Levante, desde Córdoba hasta, Granada, Málaga, Almería y Murcia. Por ello no nace de los cantes mineros el uso de este intervalo tan personal, sino que más bien han sido los cantaores profesionales los que han retomado las formas populares que lo contenían y han ido desarrollando los estilos bajo su criterio artístico, por tanto creemos que la

²⁷¹ Habría que analizar más grabaciones, entre ellas las de Borrull, y su papel en este toque de taranta, importante guitarrista al que el flamenco ha tenido algo eclipsado debido al protagonismo de Ramón Montoya. En el *I congreso Internacional de los Cantos Mineros*, realizado en junio de 2011 en La Unión, José Manuel Gamboa impartió una interesantísima conferencia sobre el origen y relación del “toque del taranto”, “la taranta gitana” y “la rondeña” de Manuel Torres, con la figura de Borrull por medio.

²⁷² Lo dejamos explicado en nuestro libro, Op. cit. Págs. 40 y ss.

denominación de “cantes minero-levantinos” es también correcta, ya que son cantes de levante sus orígenes musicales, y mineros la temática de algunos de ellos, algo que tampoco es unitario en esta familia flamenca, ya que la alusión al tema minero no es exclusiva de los mismos, aunque sí abundante. Lo que indica que en algún momento la referencia a la mina se debió de introducir con posterioridad en época de esplendor de la minería en la zona de Almería, Murcia y Jaén. Época en la que ya existían las bases musicales de estos estilos aunque en fase popular o vías de transformación flamenca.

El molde de construcción melódica de los cantes “minero-levantinos” se basa en fandangos populares de levante, ya se llamen fandangos, malagueñas o cartageneras con acompañamiento acompasado heredado del baile, que se fue perdiendo poco a poco y enriqueciéndose sus tercios hasta parecernos que ya nada tienen que ver con sus formas originarias. También cabe la posibilidad de alguna transformación a partir de alguna “malagueña de cante” que ya fuera flamenca por entonces. Todo esto fue la causa del por qué de lo que muchos consideran “confusión” o “equivocación” en los términos de la discografía y que creemos que no fue tanto. Si quisiéramos generalizar, todos los cantes mineros serían una especie “malagueñas” acompañadas por el toque de “taranta”, siendo este acompañamiento una de las características que más define a estos estilos, y que será fundamental en su desarrollo posterior; la otra es los patrones melódicos donde se explota el uso del V grado rebajado que ya hemos explicado y que es anterior al acompañamiento. Podríamos llamarlos a todos “Tarantas”, o “cantes atarantados” dentro de la familia de las “malagueñas de cante” puesto que básicamente es lo que son, aunque hoy en día forman una familia bien diferenciada debido a su evolución y personalidad musical²⁷³.

En este sentido se manifiesta Pedro Díaz Cassou en su *Cancionero Panocho*

[...] a más de este aire musical [seguidillas], propio para el baile, siempre hubo otro, más propio del canto, que se ha llamado y aún llama de diferentes maneras, y que cambia de nombre cada vez que se modifica: desde las últimas modificaciones se llama *Malagueña* en Murcia y Málaga, y en otros puntos, *Cartageneras*, *Granadinas*, *Rondeñas*...aires en el fondo iguales, como basados en el cuarto tono del canto llano [*Mi*], y que se cantan lo mismo aquí que en África, en el vecino imperio de Marruecos²⁷⁴.

Algunas veces la denominación “cartagenera” hace referencia a un cante de Cartagena con tipología de “malagueña”, como algunas grabaciones de El Mochuelo y La Rubia, que nada tienen que ver con los cantes “atarantados”, y que se llamarían así por la temática de sus letras; otras veces la cartagenera es lo que hoy conocemos como estilo minero. Sin embargo el estilo conocido como “Cartagenera de Chacón” se llamó por lo general hasta mediados de 1950 “Taranta”, porque su patrón melódico coincide con lo que en aquella época se llamaba así: “taranta”, y estaba cercano a las malagueñas de cante, por ello algunos la llamaban “malagueña” e incluso “murciana” en la grabación de Antonio Grau. Las “mineras de Chacón” hoy se consideran “tarantos” o “taranta de Pedro el Morato”, lo más probable es que el término “minera” tenga su origen en la temática de la misma y se puso para bautizar algún tipo de taranta, basándose para ello en el molde musical de alguna taranta ya existente y que pudo terminar de definir Chacón. El Niño de Cabra graba las mineras de Chacón bajo el nombre de “Murciana”.

²⁷³ Llamada por lo general *Cantes de las minas*, denominación que es la más extendida.

²⁷⁴ Op. cit. Págs. 19-20.

Apoyamos la teoría ya expuesta por otros estudiosos sobre que La Taranta pudo bautizarse así por ser un cante interpretado por “tarantos”, mineros oriundos de Almería, de donde pudo surgir la primera variante y que antes pudo llamarse “almerienses”. No tuvo siempre tema minero exclusivo como vemos en las primeras grabaciones y en la partitura de Modesto y Vicente Romero; parece que fueron los flamencos los que insertaron estas letras en los cantes. La afirmación de Gelardo del posible origen del término “taranta” a partir de “tarantela”,²⁷⁵ nos parece un poco forzada en tanto que la tarantela fue un estilo vigente durante todo el siglo XIX y con una musicalidad muy diferente como para poder tomar prestado el flamenco ese término para estos cantes. Independientemente de que ciertos artistas interpretaran en 1907 “tarantelas” junto a polos y farrucas, también lo hacían de arias de “*La Sonámbula*” algo no muy descabellado en aquellos tiempos, y si como bien dice Gelardo, Carmen de Burgos Seguí constata que en 1908 a los mineros oriundos de Almería se les llama “tarantos”, es bien sabido que esa denominación vendría de atrás, bastante tiempo atrás como para que así se considerara de forma genérica a los mineros almerienses. Nos parece esta hipótesis mucho más creíble por mucho que al inestimable y admirado por nosotros José Gelardo le pueda parecer “cogida por los pelos”.

Una vez que los estilos fueron definiéndose, y estableciéndose patrones con un molde específico que se iba transmitiendo y manteniendo, se consolidaron algunas de las denominaciones que hoy más o menos están en uso, apareciendo otras nuevas para variantes que se consideraban perdidas o que pudieron crearse con posterioridad.

La semejanza de la taranta con un tipo de fandango de Lucena abre una vía de investigación sobre la posibilidad de un traspaso de estos fandangos de Córdoba hacia la zona minera de Murcia y Almería o Jaén, provincias a donde pudieron emigrar en busca de trabajo antes de la formación flamenca de estos estilos. Aunque ya hemos visto cómo ciertos cantos de Murcia como malagueñas de la madrugá y malagueñas de la Huerta utilizan igualmente estas melodías tan especiales desde al menos mediados del XIX, no siendo sólo exclusivo de Murcia, por lo que hubo numerosas fuentes de donde bebieron los cantaores profesionales, eso sí en las zonas de influencia del Levante español.

A partir de los registros sonoros, partituras conservadas y etimología de los nombres usados para estos cantes, podemos decir que lo más probable es que de la fusión de los diferentes fandangos y malagueñas de la zona de Almería y sobre todo Murcia aparecieran la Taranta, y demás aires atarantados; llámense Cartageneras, mineras, murcianas, etc. moldes de donde fueron surgiendo las variantes creadas por los artistas del género flamenco.

Los datos de El Rojo Alpargatero escuchando los cantos de madrugada de los mineros mientras iban a trabajar²⁷⁶, son fundamentales para comprender una de las

²⁷⁵ *El Rojo el Alpargatero...* Op. cit. Pág. 206.

²⁷⁶ “Al Rojo le gustaba, de madrugada, ponerse en la ventana a presenciar la marcha hacia las minas de los mineros, quienes con su «trapico» y su carburador iban entonando la «madrugá». Todas estas horas de escucha, y el impulso creador que llevaba dentro de sí, fueron los materiales que le sirvieron para engrandecer los cantes mineros, introduciendo, junto con su personalidad, nuevos tonos, creando un proceso de superación dentro de la más estricta línea de pureza”, Blas Vega en *Magna antología del cante flamenco de Hispavox*, en el libreto que acompaña a la colección. Págs. 63-64. Desconozco la fuente de información de José Blas Vega, pero pudiera estar relatado por Antonio Grau, el hijo del Rojo; sobre este parecer se pronuncia José Gelardo corroborando las palabras de Blas Vega, en *Antonio Grau, Rojo Alpargatero hijo, el último de una saga flamenca*, edita La Hidra de Lerna y Discos Probéuticos, Almería 2008. Pág. 63.

fuentes más importantes de donde este cantaor pudo beber, los documentos sonoros conservados de estos cantos de madrugás (malagueñas) apoyan esto. Por lo que lo más probable es que ésta sea una de las influencias más relevantes, aunque evidentemente no exclusiva, existiendo además bajo el término de canto de madrugada o malagueña de la madrugada diferentes patrones melódicos; una controvertida grabación de Rafael Romero²⁷⁷ se acerca a las mineras de Chacón o Taranto, por ello no podemos pensar sólo en un modelo de “canto de madrugada”. Hemos visto en anteriores estudios²⁷⁸ cómo otros cantos locales, como una “canción de siega” de la zona de Lorca se aproxima mucho a lo que hoy conocemos como cartagenera grande y cómo un estilo de fandango de Lucena también se acerca mucho a la primera Taranta.

En algún momento –entre aproximadamente 1909 y 1911– la armonización de la guitarra fue parte fundamental en su estética evolutiva, prestándole un soporte musical definitivo para su último desarrollo. El toque del taranto –aunque en estructura de 3/2 y cercano también a la zambra– lo hemos encontrado en una “granadina” cantada por La Rubia de las Perlas, sin embargo el cante nos recuerda más bien a una zambra, y así se acompaña. La estructura musical no es la típica del fandango, y el nombre de “granadina” puede ser por la temática de la letra y su toque en *Si frigio*, que, siendo de zambra, tiene estructura ternaria²⁷⁹. Por su interés musical hemos presentado su transcripción en el anexo final.

BIBLIOGRAFÍA

- ÁLVAREZ MARTÍNEZ, María Salud (1999) *Vendado es amor, no es ciego*, edición a cargo del Instituto Fernando el Católico (C.S.I.C.) Sección de Música Antigua. Excm. Diputación Provincial de Zaragoza.
- ÁLVAREZ MARTÍNEZ, M^a del Rosario (1984) *Obras inéditas para tecla*. Sociedad Española de Musicología, Madrid.
- ÁLVAREZ MARTÍNEZ, M^a del Rosario (1985) “Dos obras inéditas de Domenico Scarlatti” *Revista de musicología Vol. VIII 1985 nº 1*. Madrid.
- ALONSO, Celsa (1992) “Felip Pedrell y la canción culta con acompañamiento en la España decimonónica: la difícil convivencia de lo popular y lo culto”, *Recerca Musicológica XI-XII*, Barcelona.
- ALONSO, Celsa (1998) *La canción lírica española en el siglo XIX*, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, Madrid.

²⁷⁷ Ver al respecto los comentarios de José Manuel Gamboa en *Rafael Romero, ¡Cantes de época!*, ed. El Flamenco Vive, Madrid, 2010. Págs. 176-177 y 238. También Porrinas de Badajoz tiene una polémica grabación llamada *Cante de madrugá* con el título “Una misa en Roma” con Ramón Montoya a la guitarra.

²⁷⁸ *Los cantes sin guitarra en el flamenco*, Op. cit. “Canción de Siega”.

²⁷⁹ Relacionada con esta forma de acompañar de Ramón Montoya de tipo “zambra” poseo una grabación en mi colección personal de discos de 78 r.p.m. donde La Argentinita interpreta un baile acompañado al piano por Inés Gómez Carrillo; la pieza interpretada es “El fandango del candil” de la ópera *Goyescas* de Granados. El disco es de la casa DECCA RD 40126 – 72175. El acompañamiento pianístico es muy parecido al que hace Ramón Montoya en la grabación mencionada de la Rubia de las Perlas.

- AMAT, Carles (1758) *GUIARRA ESPAÑOLA, Y VANDOLA, EN DOS MANERAS DE GUIARRA, Castellana, y Valenciana, de cinco Ordenes, la qual enseña de templar, y tañer rafgado , todos los puntos naturales , y b, mollados, con eftilo maravillofo. Y PARA PONER EN ELLA QUALQUIER TONO, fe pone una tabla, con la qual podra cualquiera fin dificultad cifrar el tono, y despues tañer, y cantarle por doce modos. I fe hace mención también de m la Guitarra de quatro ordenes.* 1ª ed. 1586.
- ARRIAGA, Gerardo (1992) “Técnica de la guitarra barroca” en *La guitarra en la historia (III)*, ediciones de La Posada, colección Bordón, Córdoba.
- KOONCE, Frank (2006) *The Baroque Guitar in Spain and the new World*, Mel Bay publications, Inc. Pacific. Mo 63069.
- BERLANGA FERNÁNDEZ, Miguel Ángel (2000) *Bailes de candil andaluces y fiestas de verdiales, otra visión de los fandangos.* Servicio de publicaciones de la Diputación provincial de Málaga.
- BLAS VEGA, José (1995) *Silverio, Rey de los Cantaores*, ediciones La Posada, publicaciones del Ayuntamiento de Córdoba.
- BLAS VEGA, José (1991) *Vida y cante de Don Antonio Chacón*, editorial Cinterco, Madrid
- CARO BAROJA, Julio (1990) *Ensayo sobre la literatura de cordel*, ediciones Istmo S.A. Madrid.
- CASTRO BUENDÍA, Guillermo (2010) *Las mudanzas del cante en tiempos de Silverio.* Ediciones Carena, Barcelona.
- CASTRO BUENDÍA, Guillermo (2010) *Los cantes sin guitarra en el flamenco, antecedentes y modalidades.* Revista de Investigación sobre Flamenco “La Madrugá” nº 2. <http://revistas.um.es/flamenco>
- CRUZ, Ramón de la (1786) *Teatro, ó coleccion de los saynetes y demas obras dramáticas.*
- DÍAZ CASSOU, Pedro (1900) *El cancionero panocho, coplas cantares, romances de la Huerta de Murcia.* Madrid.
- DORÉ, Gustav y DAVILLIER, Charles (1988): *Viaje por España*, Ediciones Grech, Madrid. 1ª Edición 1874.
- ESTÉBANEZ CALDERÓN, Serafín (1983) *Escenas Andaluzas*, editorial Guillermo Blázquez, Madrid, 1983. Facsímil de la edición de Madrid de 1847.
- FERNÁNDEZ RIQUELME, Pedro y ORTEGA CASTEJÓN, José Francisco (2010) *El cante por cartageneras: un acercamiento a través de los textos y sus melodías características.* Revista de Investigación sobre Flamenco “La Madrugá” nº 2, junio. <http://revistas.um.es/flamenco>
- HONEGGER, Marc (1994) *Diccionario Biográfico de los grandes compositores de la música* Espasa Calpe, Madrid.
- HURTADO TORRES, Antonio y David (2009): *La llave de la música flamenca*, Signatura ediciones.
- GAMBOA, José Manuel (2010) *Rafael Romero, ¡Cantes de época!*, ed. El Flamenco Vive, Madrid.

- GELARDO NAVARRO, José (2008) *Antonio Grau, Rojo Alpargatero hijo, el último de una saga flamenca*, edita La Hidra de Lerna y Discos Probéticos, Almería.
- GIL, Bonifacio (1998) *Cancionero popular de Extremadura, Tomo I*, Departamento de publicaciones de la Diputación Provincial de Badajoz, 1ª ed. 1984.
- GÓMEZ RODRÍGUEZ, José Antonio (1998) “Notas de música en la Asturias del 98” en *Arte e identidades culturales: actas del XII Congreso Nacional del Comité Español de Historia del Arte*, Departamento de Historia del Arte y Musicología. Universidad de Oviedo.
- CAÑIBANO ÁLVAREZ, Antonio (1996) *Los papeles españoles de Glinka 1847*, Consejería de Educación y Cultura de la Comunidad de Madrid.
- GÓMEZ RODRÍGUEZ, José Antonio (1998) “Notas de música en la Asturias del 98” en *Arte e identidades culturales: actas del XII Congreso Nacional del Comité Español de Historia del Arte*, Departamento de Historia del Arte y Musicología. Universidad de Oviedo.
- HITA MALDONADO, Antonio (2002) *El flamenco en la discografía antigua*, Secretariado de publicaciones de la Universidad de Sevilla.
- INZENGA, José (1887) *Cantos y baile populares de España*. Valencia. Madrid.
- INZENGA, José. (1888) *Cantos y baile populares de España*. Murcia
- JORGE RUBIO, Matías de (1862) *Método de bandurria dedicado a los aficionados*, Madrid.
- JORGE RUBIO, Matías de (1862) *Método de bandurria por cifra por Matías de Jorge Rubio*, Madrid.
- JORGE RUBIO, Matías de (1860) *Nuevo método elemental de cifra para aprender a tocar por si solo la guitarra con los últimos adelantos hechos por este sistema, por Matías de Jorge Rubio, profesor de música e instrumentista en esta corte*. Madrid.
- JORGE RUBIO, Matías de (1860) *Modo práctico para aprender el rasgueo de la guitarra por M. J. Rubio*. Madrid.
- MANGADO I ARTIGAS, Josep María, *Notícias y Reseñas sobre la Guitarra publicadas en la Prensa Catalana, siglos XVIII al XX* “Gazeta de Barcelona (1748-1806)” <http://www.arrakis.es/~dedeo/05-prensa-gb.htm>
- MANZANO ALONSO, Miguel (1995) *La jota como género musical*. Ed. Alpuerto. Madrid.
- MARTÍN SALAZAR, Jorge (1998) *Las malagueñas y los cantes de su entorno*, Asociación Cultural Guadalfeo, Motril, Granada.
- MARTÍNEZ TORNER, Eduardo (1931) “La canción tradicional española” en *Folklore y costumbres de España*. T.II, Ed. Alberto Martín, Barcelona.
- MUNETÁ MARTÍNEZ DE MORENTÍN (2009), Jesús María *Dos cuadernos del archivo de música de la Catedral de Albarracín*, Centro de estudios de la Catedral de Albarracín, Teruel.
- NAVARRO GARCÍA, José Luis (1993) *Cantes y bailes de Granada*, Editorial Arguval, Málaga.

- NAVARRO GARCÍA, José Luis (2010) *La malagueña, bailaora de tarantas*. Revista de Investigación de Flamenco *La Madrugá*. Nº 2.
- NÚÑEZ, Faustino (2008) *Guía comentada de baile y música preflamencos (1750-1808)*, Ediciones Carena, Barcelona.
- NÚÑES ROBRES, Lázaro (1866) *La música del pueblo: colección de cantos españoles / recogidos, ordenados y arreglados para piano por D. Lázaro Núñez-Robres*. Madrid.
- OCÓN, Eduardo (1874) *Cantos Españoles, Colección de aires nacionales y populares*, Málaga.
- PUCHE, Heliodoro (1928) *Cantos y bailes regionales, Aires de Levante*, en Estampa el 18 de septiembre.
- PEDRELL, Felip (2003) *Cancionero Popular Español*, Cuarta edición, Ed. Boileau, Barcelona 1958.
- RIBERA Y TARRAGÓ, Julián (2003) *La música de la jota aragonesa, ensayo histórico*. Libros Certeza, Zaragoza. Facsímil de la 1ª ed. de 1928.
- RIOJA, Eusebio (2005) *Un guitarrista granadino en los albores del flamenco: Francisco Rodríguez Murciano «El Murciano», su Malagueña o Rondeña para guitarra*, publicado en www.jondoweb.com Revista informática de flamenco, septiembre.
- ROSSY, Hipólito (1998): *Teoría del Cante Jondo*, Credsa. S.A. Barcelona. 1ª Ed. 1966.
- SEVILLANO MIRALLES, Antonio (1996) *Almería por Tarantas, cafés cantantes y artistas de la tierra*, Instituto de Estudios Almerienses.
- SNEEUW, Arie (1991) *El Flamenco descrito en 1850 por François A. Gevaert*. Revista Candil nº 74, Marzo-Abril.
- SUÁREZ PAJARES, Javier (1995) *Antología: La Canción con acompañamiento de guitarra en el siglo XIX*, ICCMU.
- SUÁREZ PAJARES, Javier (2008) *Antología de guitarra I. Piezas de concierto (1788-1850)*, ICCMU, Madrid.
- SUBIRÁ, José (1928-30) *La tonadilla Escénica*, tipografía de archivos Olózaga, I, Madrid. III Tomos.
- SUBIRÁ, José (1932) *Tonadillas teatrales inéditas*, tipografía de archivos Olózaga, I, Madrid.
- TORRES CORTÉS, Norberto (2010) “La evolución de los toques flamencos: desde el fandango dieciochesco por medio hasta los toques mineros del siglo XX”, Revista de investigación sobre flamenco *La Madrugá*, nº 2. <http://revistas.um.es/flamenco>.
- TORRES CORTÉS, Norberto (2004) “El fandango de Lucena y los estilos de Levante, consideraciones sobre la influencia de Lucena en el arte flamenco” en *Guitarra flamenca Vol I. Lo clásico*, Signatura ediciones Sevilla.
- VALDIVIA, Francisco Alfonso (2006) *Libro de Diferentes Cifras M/811 (1705)*, Sociedad de la Vihuela, Madrid.
- VERDU, José (2001) *Cancionero popular de la Región de Murcia I. Colección de cantos y danzas de la ciudad, su huerta y campo recopilados, transcritos y*

armonizados por José Verdú. 2ª Ed. Real Academia de Bellas Artes Santa María de la Arrixaca, Murcia. 1ª ed. 1906.

VILLEY, Isabel (1994), *La guitarra en el México barroco*, editorial Conaculta/fondo nacional para la cultura, FONCA, México.

El Tío Tremenda o Los Críticos del Malecón, nº 20, diciembre de 1820, Sevilla Imprenta de las herederas Padrino, 1813.

PÁGINAS WEB

Blog *Flamenco de papel* de Alberto Rodríguez <http://flamencodepapel.blogspot.com/>

Blog *El Afinador de noticias* de Faustino Núñez.
<http://elafinadordenoticias.blogspot.com/>

Web del Centro Andaluz de Flamenco. <http://caf.cica.es/flamenco/>

DISCOS Y VIDEOS

Antonio Florio y Capella della Pietà de' Turchini (2007) *Napoli/Madrid*. Opus (ahora Naïve) 111 OP30274 – DDD.

Magna Antología del Cante Flamenco, realizada por José Blas Vega, Hispavox 7991642, edición en disco compacto de 1982.

Magna Antología del Folklore musical del España, interpretada por el pueblo español, realizada por el profesor Manuel García Matos, Hispavox 7-99976-2, 1978.

Cilindros de Cera, Fondos del Centro Andaluz de Flamenco. Primeras grabaciones de Flamenco, Junta de Andalucía 2003.

BRAOJOS, Ricardo y RODRÍGUEZ Eugene (2006) *Fandango, buscando al mono blanco*, Los Centzontles, Mexican Arts Center. DVD.