

LAS TARANTAS PRIMITIVAS

José F. Ortega Castejón
Universidad de Murcia

Resumen

La taranta, matriz de los cantes mineros, surge como estilo flamenco diferenciado en los primeros años del siglo XX. Analizamos cómo fue este cante en sus comienzos y las diferentes modalidades que de él se grabaron, algunas de las cuales han seguido practicándose hasta nuestros días.

Palabras clave

Flamenco, tarantas, cartageneras, cantes mineros, cantes por tarantas

Abstract

The taranta, womb of the “cantes mineros” (miner songs), arises as flamenco style differentiated in the first years of the 20th century. We analyze how it was in his beginning and the different modalities that were recorded, some of which continue performing nowadays.

1. La taranta

Definida por el diccionario de la RAE como "canto popular de las provincias de Murcia y Almería" (obvia, sorprendentemente, la provincia de Jaén), la *taranta* pasa por ser el estilo matriz, la fuente de la que se nutren los demás estilos que conforman la familia de los *cantes mineros*, también denominados *cantes de Levante* o *cantes por tarantas* (Ortega, 2011) .

Como estilo flamenco, la *taranta* es un cante de ritmo libre que, en el aspecto formal, coincide con la estructura del *fandango andaluz*, o *fandango del Sur* (Berlangua, 2000), con unas peculiaridades melódicas propias y que se acompaña a la guitarra por un toque característico, el *toque por tarantas*.

Preferiríamos no hablar de *taranta*, en singular, sino de *tarantas*, pues sobre la base de una misma estructura armónica y formal han ido surgiendo una amplia variedad de melodías de *taranta*. Algunas de ellas, al fijarse como melodías características, se han singularizado adquiriendo nombres tales como *levantica*, *murciana* o *cartagenera*. De la necesidad de llevar la *taranta* al baile nació el *taranto*, que, de acompañarse a compás, lo hace en compás binario, lo que en flamenco se identifica con el compás de la *zambra* o de los *tangos*. Realmente es algo sorprendente, pues en las *tarantas* más primitivas, objeto de esta ponencia, todavía se adivinan trazas de compás ternario, el

compás por antonomasia de los *fandangos* y demás estilos derivados de éstos (*malagueñas, jaberas, rondeñas, verdiales*, etc.).

Sobre la etimología de la palabra "*taranta*" se han manejado diferentes hipótesis, ninguna de ellas concluyente. Así se señalado su posible relación con la danza de la *tarantela* -derivada por su parte de "Tarento" o "*Taranto*", ciudad italiana- , que actuaba como antídoto contra la picadura de la tarántula. Precisamente de "Tarento" se insinúa que podría proceder, pues algunos condotieros de aquella ciudad habrían participado junto a los Reyes Católicos en la reconquista de Almería, estableciéndose después por aquellas tierras (Capdevilla, 1986). Carmen de Burgos parece insinuar que sería el canto de los "*tarantos*", palabra que a su vez provendría de la expresión "¿estarán t'os?", pregunta que el capataz formulaba cuando los mineros almerienses subían de la mina (Sevillano Miralles, 1996). En este sentido, Alcalá Vescenlada (1934) apunta a que "*tarantos*" es el gentilicio popular con el que se designa a los naturales de Almería.

En la actualidad subsisten diferentes modalidades de *taranta*, si bien la que más se prodiga es la denominada por unos *taranta de Linares* (y también, *taranta de La Unión, taranta clásica* o *taranta artística*), una modalidad de *taranta* que se fragua en la década de los veinte del pasado siglo, una época de gran eclosión tarantera, y en la que participan figuras tan relevantes como Manuel Escacena (Sevilla, 1886 – Madrid, 1928), Pepe Marchena (Marchena, 1903 – Sevilla, 1976), Manuel González "Guerrita" (Cartagena, 1905 – Barcelona, 1975) o el Fanegas (Cartagena, 1893 – Figueras, 198?).

Pero también de aquellos años nos llegan otras modalidades de *taranta*, entre las que destacan algunas que cantó el Cojo de Málaga (Málaga, 1880 – Barcelona, 1940), rebautizadas ahora como *levanticas* o *murcianas*.

La *taranta* participa de la estructura formal del *fandango andaluz* y se divide, por tanto, en seis tercios o frases melódicas, anteceditas por una introducción o preludio de la guitarra y, aunque no es preceptivo, por un melisma formular que se entona sobre uno o varios "ayes" (*salida* o *temple*) al que sigue una nueva intervención de la guitarra (interludio). En las grabaciones antiguas, además, tras finalizar el cante es posible que la guitarra intervenga de nuevo (postludio), a fin de aumentar el metraje de la grabación. O también, en ocasiones, que tras el primer cante (o primer cuerpo), el artista interprete otra *taranta*, o bien un *cante de cierre*, esto es, un cante a compás, habitualmente un *fandango de Lucena*. Podemos sintetizar todo esto en el siguiente esquema:

- **Preludio** de la guitarra
- **Salida**
- **Interludio** de la guitarra
- **Cante**
 - 1º tercio
 - 2º tercio (en ocasiones ligado al)
 - 3º tercio
 - 4º tercio (en ocasiones ligado al)
 - 5º tercio
 - 6º tercio
- Grabaciones antiguas: **postludio** o **nuevo interludio** para rematar con
- **Cante de cierre** (compás ternario)

Es importante recordar que las coplas de las *tarantas* -como también las de los *fandangos*, las *malagueñas*, los *verdiales*, las *jaberas*, las *rondeñas* o las *granaínas*- son cuartetos o, preferiblemente, quintillas octosilábicas, por lo que, para lograr los seis tercios melódicos, se ha de repetir uno o dos versos de la copla original.

Conviene no olvidar tampoco que los *cantes mineros*, y por ende la *taranta*, se acompañan a la guitarra con un toque específico, el *toque por tarantas*, que, además de giros y técnicas concretas (ligados, picados, uso del pulgar), tiene una sonoridad inconfundible pues, tomando como base los grados de la cadencia andaluza, finaliza en un acorde en cuya construcción conviven el acorde de Fa# (sin la 3ª) seguido de un acorde de Mi m en primera inversión: *Fa#-Do#-Fa#-Sol-Si-Mi*.

2. *Tarantas* primitivas

Con la denominación de *tarantas primitivas* queremos aludir a los primeros ejemplos que conservamos de *tarantas*, que se grabaron en los albores del siglo XX, unos cantes claramente emparentados con las *malagueñas*, estilo que causó furor en las postrimerías del XIX. Las fronteras entre ambos estilos son muy poco nítidas. Un hecho que confirma lo que decimos es la confusión terminológica que se da entre ellos, denominándose indistintamente *malagueñas*, *tarantas*... y también, *cartageneras*. Conforme el siglo avance las diferencias serán cada vez más ostensibles, a lo que contribuyó, sin duda, la creación de un toque específico de la guitarra para acompañar los *cantes mineros* (a los que quedaron también circunscritos las *cartageneras*). En nuestra exposición hablaremos de las siguientes modalidades de *tarantas primitivas*:

- *Taranta* de Gaspar Vivas
- *Taranta* del Pena
- *Tarantas* de A. Grau, hijo del Rojo
- *Taranta de la Gabriela* y similares
- *Taranta* (-*cartagenera*) de Chacón
- *Taranta* (-*malagueña*) de Fernando el de Triana

2. *Taranta* de Gaspar Vivas

Una de las primeras *tarantas* de la que tenemos noticia es la que se atribuye al músico y compositor almeriense Gaspar Vivas (Almería, 1872- Almería, 1936), autor de numerosos *cuplés* y canciones de tipo popular, como *El fandanguillo de Almería*, *La canastera*, *Campanitas de gloria* (*tango andaluz*) o *Percheleras*. Por desgracia, no se conoce hasta la fecha la existencia de algún ejemplar de esta grabación, de la que sólo tenemos noticia por los catálogos de las casas discográficas (Zonophone, 1906).

3. *Taranta* del Pena padre

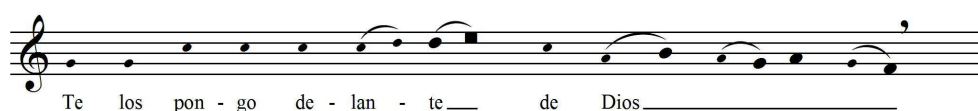
En fechas muy próximas, Sebastián Muñoz Beigveder (Álora, 1976 - Málaga, 1956), más conocido como Sebastián el Pena (padre), acompañado por Joaquín Rodríguez el hijo del Ciego (Sevilla, siglos XIX y XX) grabó una *taranta* que algunos

prefieren denominar *malagueña*; *malagueña* del Pena para ser más exactos, pues conserva todavía aromas de tal estilo flamenco. La cantó con las siguientes letras¹:

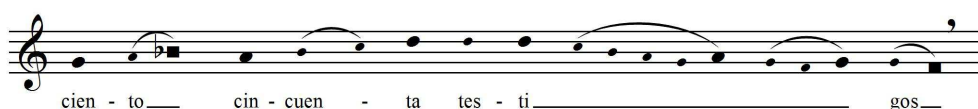
*Te los pongo delante de Dios,
ciento cincuenta testigos
te los pongo delante de Dios,
si es mentira lo que yo digo,
que a mí me castigue Dios,
ay, que yo no te he dao motivos.*

*Nunca descubras tu pena,
si sufres, sufre callando,
nunca descubras tu pena,
y siempre ve procurando
que nadie se ría de ella,
ay, y aunque te estén ahogando.*

El rasgo más característico de este cante del Pena (*taranta* o *malagueña*, o ambas cosas a la vez) lo encontramos en el primer tercio que, en lo que a la música se refiere, se repite prácticamente igual en el tercero y en el quinto. Arranca con un salto de 4ª justa ascendente, del III grado al VI ("te los pongo"), para continuar avanzando hasta el I grado en el registro agudo ("delante"); desde allí la melodía desciende en dos saltos de 3ª hasta el IV grado ("de Dios"), buscando la cadencia sobre el II:



La presencia del V> (si bemol), sello de identidad de los *cantes mineros*, es todavía en este cante poco notoria. Aparece en el segundo tercio, y también en el cuarto, pero no se le otorga, como más adelante pasará, la función de cerrar un tercio:



Manuel Fernández Sánchez, el Garrido de Jerez (Jerez de la Frontera, 1870 - Jerez de la Frontera, 1920), grabará un año más tarde este cante del Pena, aunque lo anuncia como "*malagueña*" y no "*taranta*"². Esta es la transcripción de la copla, en la que se observan ligeras variantes:

*Ponga delante de Dios
ciento cincuenta testigos,
ponga delante de Dios,
que si es mentira yo lo castigo,*

¹ *Pena padre* (Antología de Cantaores Malagueños, Vol. 3). CMBAYÁ RECORDS (Diputación de Málaga), 2005, pista nº 5.

² *Garrido de Jerez y Fernando el Herrero* (Maestros Clásicos del Cante). SONIKOLK, 2001, pista nº 9.

*que no me perdone Dios, ay,
lo que has hecho tú conmigo.*

Y también tiempo después, en 1912, Pastora Pavón la Niña de los Peines (Sevilla, 1890 - Sevilla, 1969) graba para la casa Gramophone esta modalidad de *taranta* primitiva, antecedida por un primer cuerpo en el que canta la hoy conocida como *malagueña de la Peñaranda*³. Y de nuevo en la copla detectamos algunas variantes, algo habitual en las músicas de tradición oral y, particularmente, en el flamenco:

*Te pongo delante de Dios
ciento cincuenta testigos,
que yo pongo delante de Dios,
que si es mentira lo que yo digo,
que me falte la razón, ay,
porque no te he dao motivos.*

4. *Tarantas* de Antonio Grau Dauset, Rojo el Alpargatero hijo

Acompañado por Enrique el Negrete (¿Málaga?, finales del XIX - Buenos Aires, 1923), Antonio Grau Dauset (Málaga, 1884 - Madrid, 1968) realizó en 1907 una serie de grabaciones para la casa parisina Pathé utilizando el apodo artístico de su padre, Rojo el Alpargatero. Una de las placas lleva por título "*Tarantas, Cartageneras*". Se trata de un disco bifacial, y en una de las caras incluye dos *tarantas* en la línea del patrón melódico de *taranta* conocido como de "la Gabriela", del que hablaremos después. En el anverso encontramos otro cante, hay que suponer que se trataría de la *cartagenera*, pero en el que se aprecian rasgos típicos de *taranta*⁴. Dice así su letra:

*Ay, que ven a mí, yo te querré
cuando a ti nadie te quiera,
ay, que ven a mí, yo te querré,
que el daño que ocasionaste,
ay, que yo te lo recompensaré,
que, serrana, con ampararte.*

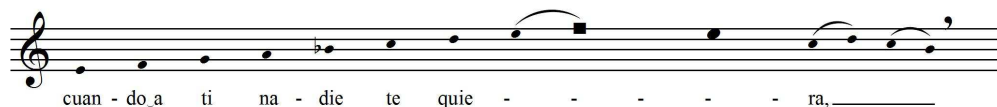
El arranque del primer tercio nos invita a pensar que Grau seguirá el conocido patrón de la "*taranta de la Gabriela*", sospecha que no se confirma pues de inmediato la melodía desciende desde el I grado en el registro agudo hasta el II grado, con el que se cierra el tercio, y no con el VI, como ocurre en la mencionada *taranta* y que veremos después:



³ *La Niña de los Peines. Patrimonio de Andalucía*. FONOTRÓN (Centro Andaluz de Flamenco), 2004, Cd 2, pista nº 7.

⁴ *Antonio Grau, "Rojo el Alpargatero" hijo*. DISCOS PROBÉTICOS, 2008, pista nº 4.

Lo más característicos de esta modalidad de *taranta* lo encontramos probablemente en el segundo tercio, que arranca con una prolongada subida por grados conjuntos, desde el I grado hasta el II en el registro agudo, para descender en busca del V> (si bemol), un cierre habitual en muchas *tarantas* para los tercios impares:

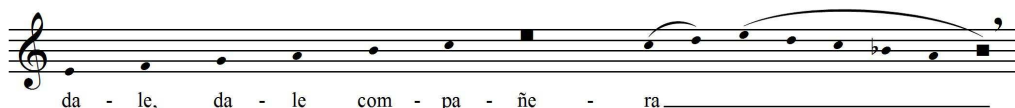


Hay que decir que la Niña de los Peines, acompañada a la guitarra por Currito de la Jeroma (Jerez de la Frontera, 1900 - Sevilla, 1933), grabó esta misma copla en 1917 para la casa Odeón, pero utilizando el patrón melódico de la *taranta de la Gabriela*⁵. Lo mismo que hiciera años después, en 1925, la cupletista Pepita Gallardo, la Tempranica, con el acompañamiento de una orquesta⁶.

En el año 1916, Emilia Benito la Satisfecha, acompañada por una orquesta, grabó para la casa Gramófono y bajo el epígrafe de "*malagueña levantina*" la siguiente copla:

*Di a la guitarra que suene,
dale, dale, compañera,
di a la guitarra que suene,
que mi niño chiquito se está durmiendo,
y quiero que se despierte,
y a llamarlo no me atrevo.*

Aunque, con respecto al cante anterior, se observan ligeras diferencias, por ejemplo en el primer tercio, de concepción más sencilla y ámbito más reducido, el segundo demuestra claramente su filiación con la *taranta* o *cartagenera* de Grau:



Finalizado el cante, y tras un breve interludio de la orquesta, la Satisfecha interpreta como segundo cuerpo la famosa *taranta de la Gabriela*.

Hay que decir que en fechas no muy lejanas, Antonia Martínez la Salerito (Caravaca de la Cruz, 1881 - 1959), grabó con ligeras variantes, tanto en la música como en el texto, esta misma copla (Columbia, ref. 481.260):

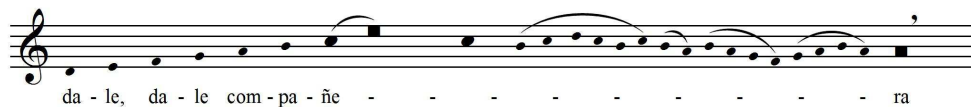
*Di a la guitarra que suene,
dale, dale, compañera,
di a la guitarra que suene,
que está mi niño durmiendo,*

⁵ *La Niña de los Peines. Patrimonio de Andalucía*. FONOTRÓN (Centro Andaluz de Flamenco), 2004, Cd 8, pista nº 17.

⁶ *Historia del Flamenco (Testimonios Flamencos, Vol. 40)*. DIGITAL REMASTER (Ediciones Tartessos), 1995, pista nº 4.

*ay, y quiero que se desvele,
ay, por lo mucho que le quiero.*

Por ejemplo, observamos que aunque el diseño del segundo tercio sigue el patrón establecido en los dos ejemplos anteriores, no se cierra con el V> sino con el IV grado:



La influencia que esta *taranta* (o *cartagenera*) de Antonio Grau ejerció en su época, no se hizo de esperar. Así, en fecha tan temprana como 1911 se ven sus frutos en una grabación que realizó José Núñez Meléndez, Pepe de la Matrona (Sevilla, 1870 - Madrid, 1980), cuando todavía era conocido como Niño de la Matrona⁷. Dice así su copla:

*Ha publicaíto un bando,
el alcalde de Guadix,
ay, había publicaíto un bando,
que la caña de maíz,
que no la lleven arrastrando,
porque tiene que servir.*

Cantaores como Antonio Núñez el Chocolate (Jerez de la Frontera, 1931 - Sevilla, 2005) han llevado posteriormente esta misma letra a la esfera del *taranto*.

Volviendo al cante del de la Matrona, encontramos de nuevo en el segundo tercio la huella indeleble de Grau:

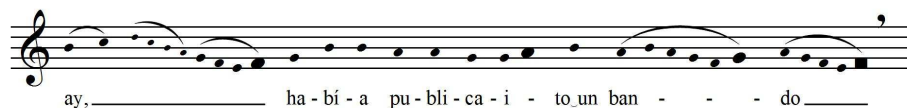


Por cierto que en el arranque del tercer tercio, que se abre sobre un "ay" con un melisma de perfil descendente que se apoya en el VI grado para bajar hasta el II (y que volverá a aparecer en el comienzo del sexto tercio), creemos ver de nuevo la influencia de Grau, que entona así el mismo tercio de su *taranta* "Trabajando en una mina", de la que hablaremos después:



Este es el tercer tercio del de la Matrona:

⁷ Pepe de la Matrona, Niño de las Marianas y Bernardo de los Lobitos (Grandes Clásicos del Cante Flamenco, Vol. 19). CALÉ RECORDS (El Correo de Andalucía), 2001, pista nº 5.



5. *Taranta de la Gabriela* y similares

Pero si hubo un patrón melódico de *taranta* que prosperara en las dos primeras décadas del siglo XX, ese fue sin lugar a dudas el conocido como de "la Gabriela", dicho "Grabiela", pues así era como popularmente, por deformación fonética, acostumbraba a pronunciarse.

El sobrenombre le viene, claro está, de una de las coplas con la que más se ha interpretado dicha melodía:

*Ay, a mi Grabiela,
ay, corre, por Dios, y dile a mi Grabiela, ay que,
que voy a Las Herrerías,
que duerma y no tenga pena,
ay, que vuelvo mañana de día, ay, ay,
que voy a fabricar canela, ay que.*

Así es como la cantó en 1913 la Niña de los Peines, una de sus intérpretes de referencia⁸. Y de modo muy similar lo hizo tres años antes José López Domínguez el Niño de la Isla (San Fernando, 1877 - 1915), aunque sin la interpolación del "por Dios" del segundo tercio que, en el caso de la cantaora sevillana, incrementa el número de sílabas esperadas⁹.

Pero esta conocida letra, como copla popular que es, ha ido variando según los intérpretes. Por ejemplo, Manuel Escacena, que la graba en 1908, parece cargar de alusiones sexuales sus dos últimos versos¹⁰:

*A Grabiela,
yo tengo que decirle a Grabiela
que voy a Las Herrerías,
que duerma y no tenga pena,
ay, porque hasta que venga el día
que voy a derramar canela.*

Por su parte, Emilia Benito la Satisfecha, aporta una nueva variante a la letra¹¹:

*Ay, a mi Grabiela,
ay, que corre por Dios y dile a mi Grabiela, ay que,
que voy a Las Herrerías,
que duerma y no tenga pena,
que antes que amanezca el día, ay, ay, ay,*

⁸ *La Niña de los Peines. Patrimonio de Andalucía*. FONOTRÓN (Centro Andaluz de Flamenco), 2004, Cd 3, pista nº 11.

⁹ *XVII Congreso Internacional de Cante Flamenco*. CALÉ RECORDS, 1999, pista nº 1.

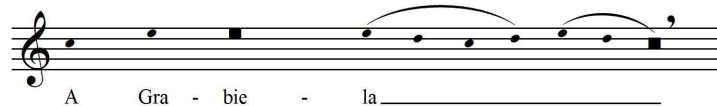
¹⁰ *Qué tiempos los nuestros*. CALÉ RECORDS, 1999, pista nº 2.

¹¹ *Historia del Flamenco (Testimonios Flamencos, Vol. 40)*. DIGITAL REMASTER (Ediciones Tartessos), 1995, pista nº 4, segundo cuerpo.

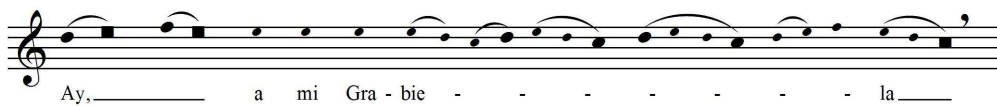
que estoy de vuelta en Cartagena.

Hay que decir que la tal Gabriela es un personaje casi de leyenda, que se supone regentaba una taberna en La Unión y que hay quien ha querido ligar como amante al diputado cantonal Antoñete Gálvez (Díaz Párraga, 1985; Navarro García e Iino, 1989).

Aunque menos elaborado que en versiones posteriores, las señas de identidad de esta *taranta*, y nos referimos principalmente al diseño del primer tercio, ya están presentes en la grabación de Escacena; la melodía que parte del VI grado para saltar al I en el registro superior, así como la cadencia de cierre sobre el VI grado:



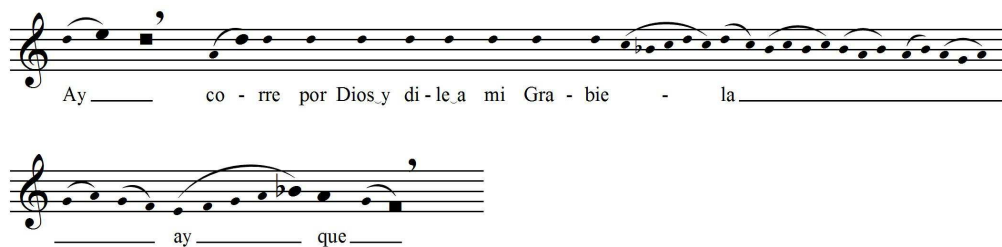
Naturalmente, el tercio irá adquiriendo su conformación definitiva (o, casi definitiva: la recreación es un hecho constante en el flamenco) conforme vayan incidiendo en él los diferentes intérpretes. Así, por ejemplo, lo canta la Niña de los Peines:



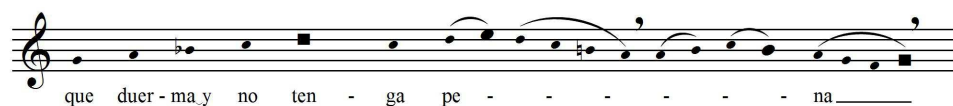
Y de forma muy similar, Emilia Benito:



Conviene también llamar la atención sobre el segundo tercio de esta *taranta*, en interpretación de la Niña de los Peines (y, por ende, en artistas posteriores), pues finaliza con un "ay que", que años después se hará popular en el *taranto*:



Y, por acabar ya, tampoco hay que olvidarse del cuarto tercio, cuyo diseño melódico se asemeja notablemente al mismo tercio de la actual minera:



Podemos comprobarlo cotejándolo con el mismo tercio de esta minera de Encarnación Fernández (Torrevieja, 1951)¹²:



Aunque, como decimos, la anterior copla es la que habitualmente asociamos a esta modalidad de *taranta*, también se ha interpretado este patrón melódico con otras letras. Por ejemplo, la Niña de los Peines la grabó también con la siguiente, en la que, de nuevo, el segundo verso se alarga considerablemente¹³:

*Ay, un refajo,
ay, por qué no te aguardas que me paguen en las minas, ay que,
te voy a comprar un refajo,
y una enagua blanca y fina,
ay, que a ti te sobre por debajo, ay, ay, ay,
que vara y media de muselina.*

Y más recientemente, Camarón de la Isla (San Fernando, 1950 - Badalona, 1992) lo ha hecho con esta otra, aunque su interpretación lo acerca mucho al orbe del *taranto*¹⁴:

*Ay, minero,
ay, y sube al enganche, minero, ay que,
y dile al enganchador
que pregunte a los torneros
si quea toavía mucho sol, ay, ay,
p'a pegar fuego a un barreno.*

Muy en la línea de la *taranta de la Gabriela* encontramos en las primeras décadas del siglo XX algunas otras modalidades de *taranta* primitiva. Por ejemplo, la que canta Manuel Escacena como segundo cuerpo, tras la *taranta de la Gabriela*, con una letra que ya conocemos, pues acabamos de verla en boca de la Niña de los Peines¹⁵:

*Y te compraré el refajo,
Deja que cobre en las minas, ay,
y te compraré el refajo,
una enagua que sea blanca y muy fina,
que le cuelguen por debajo
que media vara de percalina.*

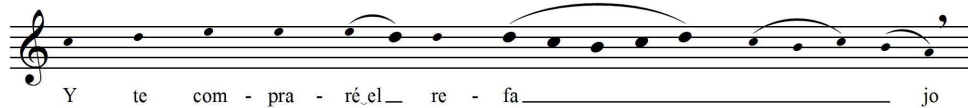
¹² *Cumbre flamenca en La Unión*. HISPAVOX, 1990, nº 11.

¹³ *La Niña de los Peines. Patrimonio de Andalucía*. FONOTRÓN (Centro Andaluz de Flamenco), 2004, Cd 3, pista nº 12.

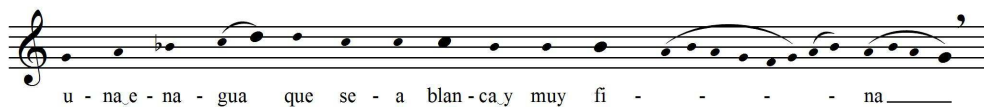
¹⁴ *Camarón de la Isla, Cada vez que nos miramos*. UNIVERSAL, 1993, pista nº 8.

¹⁵ *Qué tiempos los nuestros*. CALÉ RECORDS, 1999, pista nº 2.

Obviamente, la Niña de los Peines mejoró la calidad de la tela con la que coser las enaguas, pues cambió la percalina, de peor calidad, por la muselina, de tejido más fino y sedoso. El caso es que Escacena no sigue exactamente en esta *taranta* el patrón del de *la Gabriela*, como lo demuestra el primer tercio que, aunque de arranque similar, se cierra con el IV grado:



Aunque el cuarto sí que es muy similar:

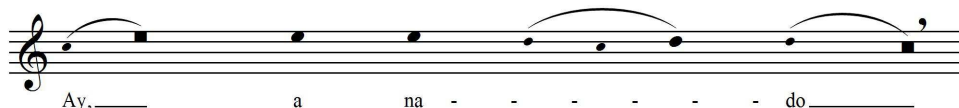


Este mismo patrón melódico lo emplea Escacena en una grabación posterior, realizada en 1909 con la guitarra de Miguel Borrull (Castellón de la Plana, 1866 - Barcelona, años 40), en la que canta dos coplas, ambas con la misma melodía¹⁶:

*Ay, a nado,
no tuviera inconveniente,
ay, que y en pasar el río a nado
si supiera ciertamente,
ay, que tú estabas al otro lado,
que y al otro ladito del puente.*

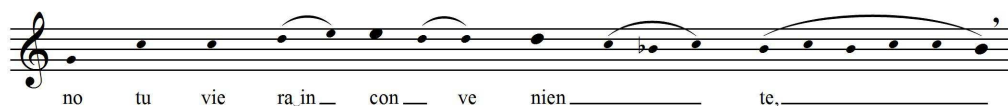
*El fuego vivo,
entre las cenizas muertas,
ay, que se mantiene el fuego vivo,
que y entre el amor y los celos,
ay, que ya anda el demonio metío,
que y entre las cenizas muertas.*

Lo curioso es que estos cantes se etiquetan originalmente como "*cartageneras nº 2*". Sin embargo, y a pesar del título, podemos asegurar que son ambos *tarantas* y en la línea de *la Gabriela*, como atestigua el primer tercio:



Pero no "*taranta de la Gabriela*", pues el diseño del segundo tercio desmiente que así sea, tanto en el arranque como en la cadencia sobre el V>:

¹⁶ Manuel Escacena: un maestro del cante (Grabaciones históricas 1908-1928). SONIFOLK, 2000, pista nº 17.

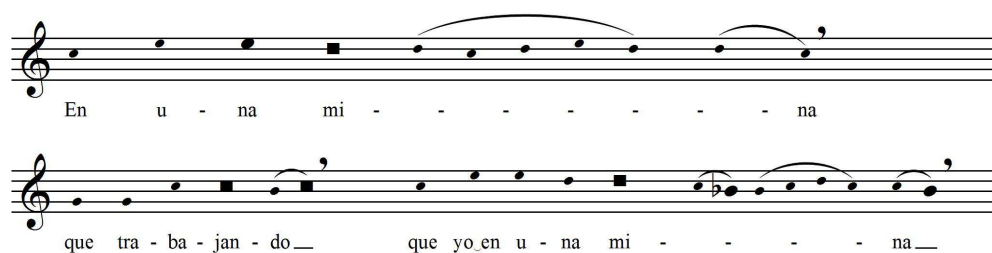


Recordemos ahora que dos años antes, en 1907, Antonio Grau Dauset, el hijo del Rojo, había grabado una placa con el rótulo de "*Tarantas, Cartageneras*". Arriba nos hemos referido a las presuntas *cartageneras*; veamos ahora las *tarantas*. Dice así la copla de este cante de Grau¹⁷:

*En una mina,
que trabajando que yo en una mina,
ay, que yo vi desprenderse un peñón,
le dio la muerte a mi hermano,
qué sufría mi corazón, ay, ay,
en ver de que yo no pude levantar el aguilón.*

Llama la atención la considerable extensión del último tercio, que supera con mucho las ocho sílabas esperadas; un recurso, el del alargamiento, muy típico de ciertas modalidades de *taranta* y del que arriba ya hemos visto algunos ejemplos.

En cuanto al patrón melódico de este cante, es el mismo que acabamos de comentar a propósito de Manuel Escacena; es decir, que va en la línea del de la "*taranta de la Gabriela*", aunque no es exactamente el mismo. Veamos los dos primeros tercios:



¿Cómo explicar este parentesco melódico entre los cantes de Grau y Escacena? Sólo hay que recordar que ambos trabaron amistad en Madrid, donde compartieron pensión, por lo que no será descabellado pensar que Grau enseñaría al sevillano sus propios cantes o, todavía más, los de su padre, Antonio Grau Mora, el mismísimo Rojo el Alpargatero (Callosa del Segura, 1847 - La Unión, 1907).

Poco tiempo después, en 1910, José López Domínguez, el Niño de la Isla, vuelve a grabar esta misma *taranta*, aunque con ligeras variaciones en la letra¹⁸:

*Ay, en una mina,
trabajando yo en una mina,
ay, en las minas del Guayano,
se ha desprendió un peñón,
y había matao a mi hermano,*

¹⁷ Antonio Grau, "*Rojo el Alpargatero*" hijo. DISCOS PROBÉTICOS, 2008, pista nº 3.

¹⁸ *XVII Congreso Internacional de Cante Flamenco*. CALÉ RECORDS, 1999, pista nº 1.

hermano de mi corazón.

Y también en la melodía, que reelabora alargando algunos tercios o ligándolos entre sí. Por cierto que Núñez de Prado, en su obra *Cantaos andaluces* (1904) cita esta otra muy parecida en el capítulo que dedica al Rojo el Alpargatero:

*Trabajando en una mina
de la Sierra del Guayano
han descubierto un filón
que tiene metal gitano,
y lo he descubierto yo.*

Así la cantó Encarnación la Rubia (siglo XIX - siglo XX), aunque con la melodía de una modalidad de *murciana* atribuida al Mochuelo¹⁹. La *murciana* a la que nos referimos es aquella que Antonio Pozo el Mochuelo (Sevilla, 1868 - San Rafael, 1937) interpretó, entre otras, con la letra "Una mariposa clama"²⁰.

Lo importante, en todo caso, es resaltar que este patrón o modalidad de *taranta* ligada a la figura de Antonio Grau Dauset prosperó por aquellos años, como lo demuestra el hecho de que fue interpretada por diferentes artistas. Además de los citados, también la cantó José María Rodríguez de la Rosa, más conocido como Niño Medina (Arcos de la Frontera, 1875 - Sevilla, 1939), en una *taranta* que grabó en 1910, con Ramón Montoya (Madrid, 1879 - 1949) a la guitarra. La cantó con esta letra²¹:

*Ay, de niebla,
una mañana de niebla,
ay, que yo un pañuelo me encontré,
que como lo vi de luto,
ay, que me dio miedo y lo dejé,
porque mi hermano era difunto.*

Y estos son los dos primeros tercios, en el segundo de los cuales apreciamos esa cadencia característica de los *cantes mineros* sobre el V>:

u - na ma - ña - na de nie - - - - - bla, _____

a - y, que yo un pa - ñue - lo me en - con - tré, _____

Pero las influencias de esta modalidad de *taranta*, cuyas raíces últimas podríamos prolongar hasta el Rojo el Alpargatero, no se acaban aquí. La Niña de los Peines grabó

¹⁹ *La Rubia de Málaga (Antología de Cantaos Malagueños, Vol. 13)*. CAMBAYÁ RECORDS (Diputación Provincial de Málaga), 2005, pista nº 6, 3º cuerpo.

²⁰ *Voces históricas del flamenco: Antonio Pozo "El Mochuelo" (1868-1937)*. SONIFOLK, pista nº 4.

²¹ *Niño Medina (Cátedra del cante, Vol. 13)*. PRODUCCIONES AR, 1996, pista nº 4.

por aquellos años algunas *tarantas* (aunque a veces rotuladas como "*malagueñas*") en las que se aprecian las influencias de los Grau. Por ejemplo, en aquella que, junto a Ramón Montoya, registró para la casa Gramophone en 1912 con esta letra²²:

*Ay, que se mantiene el fuego vivo,
entre las cenizas muertas,
ay, se mantiene el fuego vivo,
entre el amor y los celos
anda el demonio metío,
que entre las cenizas muertas.*

El segundo tercio sigue muy de cerca el diseño del mismo tercio de la *taranta* de Grau, con ese salto de 4ª justa que impulsa la melodía hasta el I grado en el registro superior, para descender al VII y, tras un leve desarrollo, más tarde al V> con el que se cierra la frase:



El patrón melódico de esta *taranta* volverá a emplearlo la Niña de los Peines en otras grabaciones. Por ejemplo, en una *taranta* que registró junto a la guitarra de Luis Molina (Madrid, 1885 - San Sebastián, 1925) para la casa Homokord en 1913 con la letra "Una mañana de niebla", la misma que más arriba hemos visto en boca del Niño Medina²³. Por cierto que esta letra, y con el mismo patrón melódico que sigue la genial cantora sevillana, la cantó también años más tarde Luis López Benítez, Niño de las Marianas (Sevilla, 1889 - Madrid, 1963) quien, con la misma melodía cantó también esta otra²⁴:

*Ay, que es un minero el que canta,
no se asuste usted, señora,
ay, que es un minero el que canta,
y con el polvo de las minas,
ay, se rompe mucho la garganta, ay, ay,
no se asuste usted, señora.*

Y de nuevo, la Niña de los Peines repite el patrón melódico del que estamos hablando en estas otras dos letras:

*Ay, que siquiera por caridad,
para, para, carretero,
ay, llévame, por caridad,
a la mina del Romero,*

²² *La Niña de los Peines. Patrimonio de Andalucía*. FONOTRÓN (Centro Andaluz de Flamenco), 2004, Cd 2, pista nº 19.

²³ *La Niña de los Peines. Patrimonio de Andalucía*. FONOTRÓN (Centro Andaluz de Flamenco), 2004, Cd 4, pista nº 10.

²⁴ *Niño de las Marianas (Cátedra del cante, Vol. 23)*. PRODUCCIONES AR, 1996, pistas nº 9 y nº 2.

*ay, porque acaban de asesinar
y al hermano que más quiero*²⁵.

*Ay, que y en el árbol de la cruz,
el Señor murió en el árbol,
ay, en el árbol de la cruz,
yo vivo en la calle El Árbol,
ay, tan solamente porque sé que estás viviendo tú,
y p'a ti que yo suponga algo*²⁶.

Y lo hará una vez más en 1917, en un registro que realizó para la casa Odeón, acompañada de la guitarra de Currito de la Jeroma (Jerez de la Frontera, 1900 - Sevilla, 1933) y con una letra que ya registrara anteriormente Antonio Grau²⁷:

*Ay, que yo te querré,
cuando ya nadie te quiera,
ay, viene que yo te querré,
que el daño que causaste
te lo recompensaré,
serrano, con ampararte.*

Reproducimos aquí en transcripción musical sus dos primeros tercios:

Ay _____ que yo te que - rré _____

cuan - do ya __ na - die _____ te __ quie - - ra _____

Ya para finalizar, decir que años más tarde, en 1925, grabará también esta *taranta* la cupletista Pepita Gallardo²⁸. Se trata, en definitiva, de una modalidad de *taranta* que, al menos en aquella época, tuvo un considerable éxito. Y que puede, además, hacer gala de una ilustre genealogía, pues su creación podría remontarse al mismísimo Rojo el Alpargatero, teniendo como intérprete señera y difusora nada menos que a Pastora Pavón, la Niña de los Peines.

²⁵ *La Niña de los Peines. Patrimonio de Andalucía*. FONOTRÓN (Centro Andaluz de Flamenco), 2004, Cd 3, pista nº 13.

²⁶ *La Niña de los Peines. Patrimonio de Andalucía*. FONOTRÓN (Centro Andaluz de Flamenco), 2004, Cd 4, pista nº 11.

²⁷ *La Niña de los Peines. Patrimonio de Andalucía*. FONOTRÓN (Centro Andaluz de Flamenco), 2004, Cd 8, pista nº 17.

²⁸ *Historia del Flamenco (Testimonios flamencos, Vol. 40)*. DIGITAL REMASTER (Ediciones Tartessos), 1995, pista nº 4. Probablemente por error, se atribuye esta grabación a la artista malagueña Rita Ortega.

6. *Taranta* (o *cartagenera*) de Chacón

Puesto que de *tarantas* primitivas hablamos, englobando en ese epígrafe las primeras grabaciones que conservamos de *tarantas*, habría que incluir también bajo el mismo las *tarantas* que registró Antonio Chacón (Jerez de la Frontera, 1869 - Madrid, 1929), aunque en la actualidad nos referimos a ellas como *cartageneras* o *cartageneras de Chacón*. Puesto que esta modalidad de *cante minero* o *cante por tarantas*, así como cuáles fueron sus posibles antecedentes, ha sido ampliamente tratado en un anterior trabajo, remitimos al mismo para una mayor información (Fernández Riquelme y Ortega Castejón, 2010; Ortega, 2011). Por tanto, aquí nos limitaremos a señalar las letras con las que el genial jerezano interpretó esta modalidad de *taranta*, hoy *cartagenera*, con sus correspondientes referencias discográficas (actuales) que faciliten su localización a quien desee escucharlas:

*Ay, del soberano,
dijo una cartagenera
y a los pies del soberano,
Señor, por lo que tú más quieras,
que no lleven a mi hermano
y al Peñón de la Gomera²⁹.*

*Ay, de noche y día,
tengo una pena impertinente,
reina en mí de noche y día,
porque a mí nada me divierte
ni tengo más alegría
que el rato que vengo a verte³⁰.*

*Ay, son desabríos,
y con el viento variable
los aires son desabríos,
y dicen los contratables
que el que se vea aburrío
y vaya a trabajar al cable³¹.*

*Ay, la vida,
tú ya sabrás que tengo derecho
para quitarte la vida,
porque yo te he cogío en el lecho
sin curarse las heridas
y que mi cariño te ha hecho³².*

Ay, a la derecha te inclinas,

²⁹ Antonio Chacón (1913-1927). *La cumbre de un maestro*. SONIFOLK, pista nº 6.

³⁰ Antonio Chacón. *Album de oro* (1909). EFEN RECORDS, 1994, pista nº 4.

³¹ Antonio Chacón. *Album de oro* (1909). EFEN RECORDS, 1994, pista nº 5.

³² Antonio Chacón. *Album de oro* (1909). EFEN RECORDS, 1994, pista nº 5.

si vas a San Antolín
y a la derecha te inclinas,
verás en el primer camarín
a la pastora divina,
que es vivo retrato a ti³³.

Ay, con San Antonio,
dime qué tienes con San Antonio
que tanto te acuerdas de él,
que está San Antonio muy alto
y no te puede valer,
y qué tienes con San Antonio³⁴.

Ay, mi alma,
tú eres la flor del oloroso romero
y a mí me arrancas el alma,
y yo como tanto te quiero
voy siguiendo tus pisadas
y hasta ver tu paradero³⁵.

Obsérvese la naturaleza de las letras, en cuya temática, a excepción de una de ellas (“Los aires son desabridos”), apenas está presente el mundo de la mina; o, al menos, de un modo explícito. No es momento ahora de abordar la cuestión, pero convendría realizar un estudio más pausado que nos permitiera discernir en qué momento los *cantes por tarantas* devinieron en *cantes mineros*, siendo el minero y su mundo el tema más desarrollado. Estamos casi seguros que muchas de las letras de tema exclusivamente minero que hoy encontramos en registros discográficos se generaron a partir de la puesta en marcha del Festival del Cante de las Minas de La Unión.

Pero volvamos a los cantes de Chacón. ¿Por qué decimos que son *tarantas*? En primer lugar, porque él siempre los grabó como tales; pero, además, porque encontramos en su desarrollo melódico los giros característicos de estos cantes, como, por poner un ejemplo, la peculiar e inconfundible cadencia sobre el V> que podemos escuchar ya en el cierre del primer tercío:

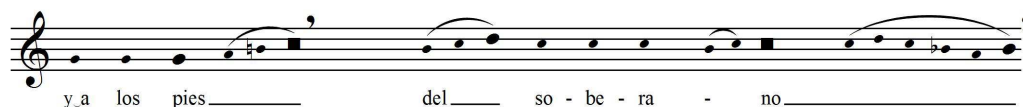


³³ Antonio Chacón (1913-1927). *La cumbre de un maestro*. SONIFOLK, pista nº 16.

³⁴ Antonio Chacón. *Album de oro (1909)*. EFEN RECORDS, 1994, pista nº 6.

³⁵ Antonio Chacón. *Album de oro (1909)*. EFEN RECORDS, 1994, pista nº 6.

Y también en el tercero:



Entre los posibles antecedentes de estos cantes de Chacón, está una *taranta* registrada por el Mochuelo en 1907 con esta letra³⁶:

*Virgen del Carmen,
que dime tú adónde está la Virgen del Carmen,
tan hermosa y peregrina,
porque la habían convidao esta tarde
pa que sea madrina
en el bautismo de un ángel.*

El Garrido de Jerez la grabó un año más tarde, solo que laicizando la letra³⁷:

*Ay, María del Carmen,
adónde vas, María del Carmen,
tan compuesta y pelegrina,
que la he invitao yo esta tarde
por si quiere ser madrina, ay,
para bautizar a un ángel.*

Sin apenas variaciones en lo que a la melodía atañe, la cantó también Juan Ríos el Canario en 1914 con esta otra copla³⁸:

*Temerario,
que nadie se tenga por grande
y eche votos temerarios,
porque aquí el que más y el que menos tiene
puesta su alma en su almario,
que nadie se tenga por grande.*

Lo destacable es que en todas ellas se adivina el patrón melódico sobre el que Chacón construyó o terminó de dar forma a su *taranta-cartagenera*.

³⁶ *El Mochuelo (Cátedra del cante, Vol. 10)*. PRODUCCIONES AR, 1996, pista nº 8.

³⁷ *Garrido de Jerez y Fernando el Herrero (Maestros clásicos del cante)*. SONIFOLK, 2001, pista nº 3.

³⁸ *El Tenazas de Morón y J. Ríos "Canario" (Época del cante flamenco antiguo en la voz de sus intérpretes)*. DIS-CAST, Raíces CS-192, 1994.

7. *Taranta* (o malagueña) de Fernando el de Triana.

Ya para finalizar, habría que incluir también en el catálogo de las *tarantas primitivas* una modalidad híbrida de cante, a caballo entre la *malagueña* y la *taranta*, conocida tanto como *taranta* como *malagueña* de Fernando el de Triana (1867 - 1940). Al famoso cantaor sevillano, autor del libro *Arte y artistas flamencos* (1935), se le atribuye la creación de este cante, cuyas dos letras más características son las que recogemos a continuación:

*Eres hermosa,
eres guapa, Dios te guarde,
y en tu puerta da la luna,
acaba desengañarme,
mira que va a dar la una
y me precisa el retirarme.*

*Cuántos tormentos,
cuántos tormentos me das
y el querer que he puesto en ti,
aborrecerte quisiera
por quitarme de sufrir,
aunque después me muriera.*

Como ya ocurría con la cartagenera, a esta variedad de *taranta* le hemos dedicado con anterioridad algunos trabajos, y a ellos remitimos a quien desee profundizar más (Ortega, 2006 y 2009). Aquí nos limitaremos a señalar algunos detalles que nos parecen de interés.

Por ejemplo, que la primera copla ya aparece incluida en los *Cantares populares murcianos* recopilados por José Martínez Tornel (1892). Como registro discográfico, la primera noticia que tenemos es que la grabó en 1907 el prolífico cantaor Antonio Pozo el Mochuelo, aunque siguiendo un patrón melódico muy próximo a la *taranta* o *cartagenera* de Chacón³⁹. Lo mismo que años más tarde, en 1914, hizo Juan Ríos el Canario⁴⁰.

Sin embargo, poco antes, en 1912, la había grabado también la Niña de los Peines, como segundo cuerpo tras la *taranta* "Se mantiene el fuego vivo". Y es en esta grabación donde detectamos por primera vez los elementos básicos que caracterizan esta modalidad de *taranta* y que luego mantendrán las versiones de 1921 del Cojo de Málaga (rotulada como "*taranta de Fernando el de Triana*"⁴¹) y, con la segunda letra, de 1923 (etiquetada como "*cartagenera*"⁴²) y de 1929 ("*malagueñas del Cojo*"⁴³).

Tal vez, lo más llamativo de este cante sea el diseño del tercer tercio, que se abre con sendos saltos interválicos que conducen la melodía del I al VI grado, así como la inhabitual cadencia (al menos en los *cantes mineros*, con la excepción de la *murciana*

³⁹ *El Mochuelo* (Cátedra del cante, Vol. 10). PRODUCCIONES AR, 1996, pista nº 8.

⁴⁰ *El Tenazas de Morón y J. Ríos "Canario"* (Época del cante flamenco antiguo en la voz de sus intérpretes). DIS-CAST, Raíces CS-192, 1994.

⁴¹ *El Cojo de Málaga*. SONIFOLK, 2001, Cd 1, pista nº 5.

⁴² *Reconstrucción histórica: El Cojo de Málaga*. CALÉ RECORDS, 1999, pista nº 9.

⁴³ *El Cojo de Málaga*. SONIFOLK, 2001, Cd 2, pista nº 7.

del Cojo de Málaga "Échese usted al vaciaero"⁴⁴ y alguna otra modalidad de *taranta*, como la atribuida al Frutos de Linares e interpretada por Manuel Vallejo (1891 - 1960), "Las llamas llegan al cielo"⁴⁵) sobre el I. Así lo canta la Niña de los Peines:



Y, como puede apreciarse, de forma muy similar, tal vez algo más adornado, el Cojo de Málaga:



En cualquier caso, es un cante que, llegada la hora de clasificarlo, provoca una cierta indecisión, y es lo que explica que en ocasiones lo encontremos etiquetado como *malagueña* y otras como *taranta*. De hecho, Martín Salazar (1998) habla, refiriéndose a él, de "estilo fronterizo". Naturalmente, la elección del toque con el que se acompañe a la guitarra ayudará, y mucho, a que la balanza se incline a uno u otro lado. Y también la propia sensibilidad o preferencias del cantaor, que se recreará en mayor o menor medida en los típicos giros de *taranta*, especialmente aquellos que contienen en su seno el V>. Aunque no podemos decir que se prodigue mucho a día de hoy, podemos encontrar algunas versiones actuales en las voces de Antonio Piñana (Cartagena, 1913 – 1989)⁴⁶, Camarón de la Isla⁴⁷, Alfredo Arrebola (Villanueva Mesía, 1935)⁴⁸ o Diego Clavel (Puebla de Cazalla, 1946)⁴⁹.

7. Concluyendo

Y llegamos ya al final de nuestro periplo, un viaje que nos ha servido para recordar cómo fueron los principios de un estilo flamenco, el de la *taranta*, que en la década de los veinte del pasado siglo conoció su gran eclosión. Sus comienzos fueron, sin embargo, tímidos y todavía muy apegados al pujante mundo de la *malagueña*. Pero poco a poco, fue desgajándose de ésta hasta lograr consolidarse como estilo singular, a lo que contribuyó indudablemente la guitarra, con la forja de un toque específico, el toque por *tarantas*.

⁴⁴ *El Cojo de Málaga*. SONIFOLK, 2001, Cd 1, pista nº 11.

⁴⁵ *Manuel Vallejo*. SONIFOLK, 2002, Cd 1, pista nº 15.

⁴⁶ *Antonio Piñana, con Antonio Piñana hijo. Antología del cante minero y levantino (Grabaciones históricas, Vol. 2)*. UNIVERSAL MUSIC, 1999, pista nº 13.

⁴⁷ *Camarón de la Isla con Paco de Lucía y Tomatito, Como el agua*. UNIVERSAL, pista nº 7.

⁴⁸ *Alfredo Arrebola, Antología de la malagueña Antología de la Malagueña*. Universidad de Málaga- Eurodigital Multimedia, 2005, Cd 2, pista 11.

⁴⁹ *Diego Clavel, La malagueña a través de los tiempos*. CAMBAYÁ RECORDS, 2000, Cd 1, pista nº 9.

9. Bibliografía

- BLAS VEGA, J. (2011). “Los cantes de las minas” (libreto explicativo). En *Curro Piñana, Antología sobre los cantes mineros*. Paris: La Maison des Cultures du Monde.
- CAPDEVILLA OROZCO, J. (1986). “El taranto”. En VV. AA. *Almería: Luces y sombras del taranto y otros artículos*. Almería: Edición de la Peña “El Taranto”, pp. 37-44.
- FERNÁNDEZ RIQUELME, P. y ORTEGA CASTEJÓN, J. F. (2010). “El cante por cartageneras: un acercamiento a través de los textos y sus melodías”. En *Revista de Investigación sobre Flamenco “La Madrugá”*, nº 2, Junio. Editum: Universidad de Murcia. ISSN: 1989-6042. <http://revistas.um.es/flamenco>.
- FERNANDO EL DE TRIANA (1935). *Arte y artistas flamencos*. Madrid: Imprenta Helénica [reimpresión facsímil Sevilla: Extramuros Edición, 2009]
- GAMBOA, J. M. y NÚÑEZ, F. (2007). *Flamenco de la A a la Z. Diccionario de términos del flamenco*. Madrid: Espasa.
- GELARDO NAVARRO, J. (2007). *El Rojo el Alpargatero, flamenco. Proyección, familia y entorno*. Córdoba: Editorial Almuzara.
- GELARDO NAVARRO, J. (2008). Antonio Grau “Rojo Alpargatero” hijo, el último de una saga flamenca. Almería: La Hidra de Lerna y Discos Probeticos.
- MARTÍNEZ TORNEL, J. (1892). *Cantares populares murcianos*. Murcia: Imprenta de “El Diario”.
- NÚÑEZ DE PRADO, G. (1904). *Cantaoras andaluces*. Barcelona: Maucci [edición facsímil Cádiz: Servicio de Publicaciones, 1987].
- ORTEGA CASTEJÓN, J. F. (2006). “Malagueña del Cojo, taranta malagueña de Fernando el de Triana, malagueña cartagenera de Piñana: tres estilos, un mismo cante”. En *Revista de Flamencología*, Año XII, no 24, pp. 59-92. Cátedra de Flamencología de Jerez de la Frontera.
- ORTEGA CASTEJÓN, J. F. (2009). “La taranta o malagueña de Fernando el de Triana”. En *Revista de Investigación sobre Flamenco “La Madrugá”*, nº 1, Diciembre. Editum: Universidad de Murcia. ISSN: 1989-6042. <http://revistas.um.es/flamenco>.
- ORTEGA CASTEJÓN, J. F. (2011). *Cantes de las minas, cantes por tarantas*. Sevilla: Signatura Ediciones.
- SEVILLANO MIRALLES, A. (1996). *Almería por tarantas. Cafés cantantes y artistas de la tierra*. Almería: Instituto de Estudios Almerienses de la Diputación Provincial de Almería.