

Reseñas bibliográficas

Sánchez Garrido, Pepa (2025). *La melodía en los cantes mineros: hacia una nueva metodología de estudio del cante flamenco*. Sevilla: Editorial Universidad de Sevilla

■ José F. Ortega



Valiéndonos de una metáfora, podríamos definir el conocimiento como una escalera que — gracias a la investigación y haciendo siempre pie en el anterior — vamos construyendo peldaño a peldaño. Estoy convencido de que este es el propósito que ha guiado a Pepa Sánchez Garrido en esta obra donde se pone el foco, una vez más, en los cantes mineros.

Licenciada en Ciencias de la Información por la Universidad de Sevilla, máster en Lengua y Literatura Hispánicas por The State University of New York (SUNY) y doctora en Flamenco, el libro que aquí reseñamos —dedicado a su padre, el magnífico y recordado cantaor Naranjito de Triana— es precisamente el fruto de su tesis doctoral que, con el título *Análisis melódico de la taranta minera: aproximación a su estructura básica*, defendió en la Universidad de Sevilla en 2016.

Sánchez Garrido se propone ofrecer un nuevo marco metodológico para el estudio del flamenco y, de forma más específica, en esa singular familia que conforman los cantes minero-levantinos, también conocidos como cantes de las minas o cantes por tarantas. No es un asunto menor pues, a pesar del dicho que reza que «En el flamenco, son habicas contás», este arte se torna en ocasiones harto enrevesado dadas las múltiples variantes melódicas que con el tiempo han ido surgiendo de una misma especie de cante, algo que se apreciaba particularmente en el mundo de la taranta.

Orientarse en ese laberinto resulta una labor ardua, algo que conviene no perder de vista en los escritos, a fin de hallar un justo equilibrio entre el dominio de la materia y la capacidad divulgativa: es preciso dar con la tecla justa para no abrumar al lector con un exceso de datos que tornen farragosa la lectura de una obra. Dicho en forma de sentencia, a veces menos es más.

Estaremos de acuerdo en que, para abordar ciertas cuestiones, se requiere una formación disciplinar sólida que no lo fíe todo a la tecnología y a programas informáticos —cuya ayuda naturalmente no hay por qué desdeñar—, o que requiera la intervención de asesores externos, no siempre duchos en un terreno tan particular como es el flamenco. Partiendo de que este es un arte poliédrico que admite diversos enfoques, nos preguntamos por qué la autora se ha empeñado en realizar un estudio desde una perspectiva predominantemente musical cuando —al menos esa es la impresión que nos queda— no es un terreno en el que se mueva con especial desenvoltura. Sin necesidad de difíciles tecnicismos, es posible transmitir la esencia de un cante, como demuestran las descripciones de Serafín Estébanez Calderón *el Solitario* o, en un ámbito más contemporáneo, las de José Luis Navarro, otro ilustre y pionero estudioso del flamenco y de los cantes mineros en particular.

No obstante, el libro de Pepa Sánchez posee virtudes indudables. Por lo pronto, es una obra ambiciosa que trata de rescatar las numerosas variedades del cante minero que, tras un efímero esplendor, con el paso del tiempo fueron cayendo en el olvido. Para ello, se sirve de un estudio predecesor: *Los cantes mineros a través de los registros de pizarra y cilindros* de Chaves y Kliman, una obra monumental que funda sus pilares en un amplio y profundo análisis de la discografía primitiva.

Dado el ingente número de variantes de tarantas, cartageneras o mineras, dichos autores optaron por asignar etiquetas diferenciadoras a cada una, vinculándolas a sus supuestos creadores. A menudo —hay que decirlo—, sin argumentos sólidos, pues certificar la paternidad de un cante no es tarea sencilla, de modo que las atribuciones pueden resultar en algunos casos harto discutibles. Concediendo que dichas atribuciones ayuden a artistas y a aficionados a identificar variantes de un cante, no dejan sin embargo de tener un punto de arbitrariedad. En este sentido, esta es una de las objeciones que podrían hacerse al planteamiento metodológico de Sánchez Garrido, pues la autora opta por mantener dichas filiaciones —son ejemplos la *minera del Vagonero* o la *del Bacalao*, por citar algunas—, a pesar de reconocer ella misma que no siempre se sostienen. Aunque la razón sea de orden práctico —se sirve del corpus de grabaciones elaborado por Chaves y Kliman—, esto puede contribuir a perpetuar errores que con los años serán difíciles de enmendar.

Por otra parte, la autora propone una reasignación terminológica que podría añadir más confusión a la ya existente, pues presenta como mineras muchos estilos que históricamente —hablamos de la discografía, sabiendo que no es palabra de Dios— se han etiquetado como tarantas. Salvo las grabaciones de Chacón y algún ejemplo aislado más, el término *minera* no recuperó fuerza en las etiquetas de los discos hasta la creación del Festival del Cante de las Minas de La Unión. En mi opinión, esta decisión complica el panorama para quien desee no solo acercarse al terreno de los cantes de las minas sino poder orientarse en él. El flamenco es un género vivo y su concepción actual es fruto de una evolución natural, no de patrones inmutables. Entender que la mayoría de estos cantes se ajustan al patrón de la taranta —con hábitos melódicos compartidos y un mismo toque de acompañamiento— facilita su comprensión y reconocimiento. Pretender, en cambio, modificar una nomenclatura tan arraigada tendrá poca repercusión práctica —la autora esboza por ejemplo el concepto de *media minera* y reclama también el de *taranta minera*, que apenas tiene presencia en la discografía—, pues la pervivencia de estos estilos está hoy ligada casi exclusivamente a los festivales de Linares, La Unión o Lo Ferro y, más allá del taranto, rara vez se prodigan en los escenarios comerciales.

Dicho esto, y aunque con alguna laguna, la metodología que emplea se antoja innovadora y



la aplica con rigor. No obstante, se echa en falta haber profundizado y tener más en cuenta ciertos conceptos, como el de *modo*, término fundamental para comprender cómo se configuran las familias de cantes y que no implica solo el empleo de una escala, sino también el uso de intervalos y giros melódicos característicos que definen la identidad de aquellas, como sucede por ejemplo con la cadencia del taranto.

Con respecto a la representación gráfica de las melodías, el hecho de recurrir a transcripciones MIDI en lugar de a la notación musical convencional no parece la mejor decisión. Probablemente esto responda a lo que antes apuntaba de la formación disciplinar de base. Sea como fuere, de haber optado por la segunda, hubiera evitado tener que detallar las notas y sus funciones en anotaciones al pie y facilitaría también, al menos para el especialista, el cotejo entre estilos. Esto es así porque las imágenes MIDI incorporadas a la obra solo reflejan —en un primer vistazo— el perfil melódico de los tercios —por lo general, de sentido descendente, como suele acontecer en la música modal—, pero dejan en segundo plano los detalles que distinguen unos desarrollos de otros. Y, por si fuera esto poco, omite también en ellas la letra del cante, elemento que resulta esencial para distinguir si en el desarrollo de los tercios predomina más el estilo silábico o el melismático.

Con todo, para poner ya fin a esta reseña, el estudio sistemático realizado por Sánchez Garrido resulta loable y —queremos poner énfasis en este aspecto— propicia también la recuperación de estilos que no se escuchan desde hace décadas, estilos que ojalá los cantaores de hoy día se animaran a poner de nuevo en candelero.