



DEL CÓMO, CUÁNDO Y POR QUÉ DEL TOQUE DEL TARANTO

GUILLERMO CASTRO BUENDÍA
Centro de Investigación Telethusa

Resumen

Si bien hoy en día ya sabemos con exactitud la fecha de estreno de «El Taranto» de Carmen Amaya en Nueva York, el 12 de enero de 1942, con música de Sabicas, al respecto del origen del peculiar acompañamiento binario que presenta el baile del taranto y su cante se han pronunciado diversos estudiosos con diferentes hipótesis. En este trabajo estudiamos las diferentes teorías al respecto del origen de este acompañamiento de guitarra, y demostramos su formación a partir de un toque de taranta en compás ternario.

Palabras clave: Taranto, taranta, levantica, minera, cartagenera, Sabicas, Ramón Montoya, Carmen Amaya baile flamenco, toque flamenco.

Abstract

Nowadays we already know exactly the date of the premiere of «El Taranto» by Carmen Amaya in New York, January 12 of 1942, with music by Sabicas. But regarding the origin of the peculiar binary accompaniment that presents the taranto dance and its singing have been pronounced various scholars with different hypotheses. In this work we study the different theories about the origin of this guitar accompaniment, and we demonstrate its origin from a taranta playing in triple meter.

Keywords: Taranto, taranta, levantica, minera, cartagenera, Sabicas, Ramón Montoya, Carmen Amaya, flamenco dance, flamenco playing

Fecha de recepción: 29/06/2018

Fecha de publicación: 01/07/2018

DEL CÓMO, CUÁNDO Y POR QUÉ DEL TOQUE DEL TARANTO

Introducción

Si bien hoy en día ya sabemos con exactitud la fecha de estreno de *El Taranto* de Carmen Amaya en Nueva York¹, el 12 de enero de 1942, con música de Sabicas, al respecto del origen del peculiar acompañamiento binario que presenta el baile del taranto y su cante se han pronunciado diversos estudiosos con diferentes hipótesis². Huelga decir que el cante, estando relacionado con la familia de las malagueñas, murcianas, cartageneras y granaínas, en esencia el fandango, debiera haber presentado un acompañamiento ternario. Sin embargo no es así, al menos actualmente. Señalamos ya, que el patrón rítmico armónico del taranto actual no es el de los tangos, aunque sea igualmente binario y estructurado en ciclos de 4 pulsos.

Programa³ de la actuación de Carmen Amaya el 12 de enero de 1942 en el Carnegie Hall:

1. *Goyescas* - Granados (Antonia Amaya, Leonor Amaya y Lola Montes)
2. *Polo* – Albéniz (Antonio Triana)
3. *Córdoba* - Albéniz (Carmen Amaya)
4. *Jaleo de Jerez* - M. G. Matos (Antonia Amaya y Leonor Amaya)
5. *Sacromonte* - Turina (Carmen Amaya y Antonio Triana)
6. *Zambra Gitana* - M. G. Matos
7. *El Amor Brujo* - M. de Falla (Carmen Amaya y Antonio Triana)
8. *Capricho Español* – Rimsky Korsakoff (Antonio Triana Lola Montes)
9. *El Taranto* - Sabicas (Carmen Amaya)

¹ HIDALGO, Francisco. *Carmen Amaya. La Biografía*, Ediciones Carena, Barcelona 2010. Pág. 160. Otras artistas se han atribuido la creación de este baile, como Rosario, en SALAMA BENARROCH, Rafael: *Rosario, aquella danza española*, Editorial Manigua, Granada 1997. Pág. 36. José Blas Vega explica que el taranto aparece bailado en 1951 en el repertorio de la compañía de bailes españoles de Rosario y Antonio, quienes lo coreografiaron en pareja. Flora Albaicín lo baila en 1954 en el Teatro Empire de París con coreografía renovada de Antonio. BLAS VEGA, José: *El baile del taranto*, Imprenta Hidalgo, Madrid, 1983. Págs.4-6. Alfonso Puig Claramunt atribuía la creación del baile del taranto a Rosario en su libro escrito conjuntamente con Flora Albaicín: *El arte del baile flamenco*, Ediciones Polígrafa, Barcelona, 1977. Pág. 134. Blas Vega explica igualmente que Fernanda Romero era anunciada en los años 50 como creadora del taranto. *El baile del taranto*, Op.Cit. Pág. 6.

² Sólo Hipólito Rossy y Rafael Chaves utilizan argumentos con base musical para sus teorías, mientras otros investigadores se limitan a recoger las diversas opiniones que circulan en la tradición flamenca, como José Francisco Ortega Castejón o María José Sánchez Garrido, quienes no entran a fondo en el estudio musical del toque del taranto, aunque sí lo hacen con el cante. Estefanía Brao teniendo una tesis doctoral específica sobre el baile del taranto, tampoco lo analiza musicalmente, cita las opiniones generalizadas en la bibliografía flamenca al respecto de la adopción del compás binario de la zambra o tiento-tango lento por Carmen Amaya para este baile como origen del estilo. Si bien su investigación se centra en esencia en su metodología de enseñanza en ámbitos profesionales y académicos. BRAO, Estefanía: *Baile Flamenco: Observación y Análisis del Taranto en los Ámbitos Profesional y Académico. Reflexión Metodológica*. Universidad de Murcia 2014. Págs. 92 y ss. Y 107 y ss.

³ Tomado de HIDALGO, *Carmen Amaya...* Op.Cit. pág. 160

10. *Jota* - M. García Matos (Antonia Amaya y Leonor Amaya)
11. *Ay! Que tú* - Popular (Carmen Amaya)
12. *Gallegos y Granadinas* - Popular
13. *Farruca* - M. G. Matos (Carmen Amaya)
14. *Alegrías* - M. G. Matos (Carmen Amaya acompañada por Sabicas, José Amaya y Paco Amaya)
15. *Fiesta en Sevilla* - M. G. Matos a) Verdiales, b) Peteneras, c) Sevillanas, d) Bulerías (Carmen Amaya, Antonio Triana y todo el conjunto)

Al respecto del baile, existen datos⁴ anteriores de bailes por *Tarantas* en la bailaora La Malagueñita, el 3 de enero de 1906, y La Argentinita, el 5 de enero de 1912, aunque no sabemos ni cómo era el baile, ni su música. Habría que suponer que tendría un acompañamiento acompasado similar a los registros de tarantas que por esa fecha se conservan, pero es un misterio que quizás no resolvamos nunca⁵.

Vamos a estudiar las teorías sobre el posible origen del acompañamiento binario del Taranto y establecer nuestra hipótesis. En nuestra página web está disponible un enlace⁶ con audiciones de los ejemplos mencionados.

I. Teorías sobre el posible origen del acompañamiento binario del Taranto

A. Influencia de la zambra

Hipólito Rossy es uno de los que se pronuncian a favor de aceptar una influencia del acompañamiento de la zambra granadina en el taranto, en su obra *Teoría del cante jondo*:

[...] y el taranto, viril y profundo, que emparentó con la zambra granadina y aceptó, como en dote matrimonial, su ritmo riguroso, binario y bailable⁷

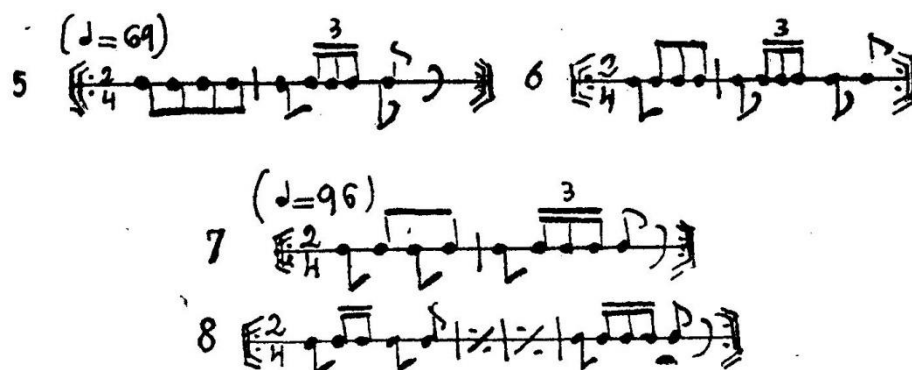
⁴ Expuestos por José Luis Navarro en la *Revista de Investigación sobre Flamenco La Madrugá* Nº2, 2010 [En línea] <http://revistas.um.es/flamenco/article/view/110011/104691> [Consulta 23 abr 2018] y en el Blog *El Eco de la Memoria* [En línea] <http://elecodelamemoria.blogspot.com.es/2012/07/la-argentinita-por-marianas.html> [Consulta 23 abril 2018]

⁵ Rafael Chaves, en *Los cantes mineros...*, Op.Cit. pág. 163, divulga una grabación de La Argentinita de una versión de la Minera de Pedro El Morato con acompañamiento de orquesta (1929, Gramófono AE. 2384): *El couplet regional* “No me pretendas minero”. En ella podemos escuchar cómo esta artista canta y se acompaña con castañuelas un en aire ternario en la parte de la introducción y tras el cante. La parte del cante es libre, con apoyos de la orquesta al final de los tercios. Es muy posible que tanto la Malagueñita como La Argentinita bailaran sus tarantas en este aire ternario.

⁶ [En línea] <http://www.guillermocastrobuendia.es/taranto.html>

⁷ ROSSY, Hipólito: *Teoría del cante jondo*, Credsa, Barcelona, 1966. Pág. 207.

Patrones de ritmos de zambra que presenta Hipolito Rossy⁸:



Sin embargo, aunque es cierto que ésta tiene ritmo en compás binario, en un principio también lo tuvo en ternario, y aunque como ahora veremos, estos primeros ejemplos en ternario tendrán mucho en común con los primeros acompañamientos rítmicos en forma de taranto, pensamos que la presencia de un mismo ritmo en zambras y tarantos es pura coincidencia, independientemente de que la tonalidad de la zambra tampoco es la misma que la del taranto actual, en tono de taranta (*fa*[#]).

Veamos este ejemplo de Isidoro Hernández⁹ de 1874:

ECOS DEL HAREM.

Nº 1. **ZAMBRA MORISCA.** *Letra y música*
CANCION ÁRABE. *DE ISIDORO HERNANDEZ.*

Propiedad. Depositado.

Allegretto vivo.

CANTO.

PIANO

Aunque escrita en compás ternario de 3/8, tiene hemiolia cada dos compases, por lo que en gran parte de ella se percibe un compás de 3/4 con

⁸ *Ibíd.* Pág. 109.

⁹ BNE M/441. Pertenece a la serie *Ecos del Harem. 6 melodías árabes para canto con acompañamiento de piano.* Editor Antonio Romero.

figuraciones rítmicas cercanas al Fandango, y en ocasiones a la Jota en 6/8. Véase este pasaje:



Esta zambra está en tonalidad de *mi menor* con modulación final a *Mi Mayor*. Sin rasgo flamenco alguno.

Oscar de la Cinna (1836-1906) publica¹⁰ una *Zambra Jitana* Op.330 en 1885 en compás de 2/4, con armonías flamencas en *Mi frigio* al comienzo y en la parte final. Intercala en la parte central un zapateado en *Do Mayor* con material musical de la sección anterior, pero en 2/4. Antes del zapateado juega con las tonalidades relativas de *la menor* y *Do Mayor*.

Figuraciones rítmicas del comienzo emparentadas con la zambra flamenca actual:



Figuraciones rítmicas en *Do Mayor* antes del zapateado:



¹⁰ BNE Sig. MC/510/25.

Isaac Albéniz escribe su *Zambra Granadina. Danza oriental* entre 1888-1890. Presenta un compás binario en el que utiliza los contratiempos en el registro grave del piano, mientras la tonalidad de *re menor* / *La frigio* evoca el aire oriental que subtitula la pieza. Presenta una sección central con juegos tonales sobre *Re frigio*, retornando luego a la tonalidad principal y finalizando en *Re Mayor*.

Comienzo de la Zambra:



En fecha similar (1888) publica sus *12 piezas características para piano Op. 92*, en la que figura igualmente una “Zambra” como N° 7. Está escrita en 2/4, y tonalidad de *sol menor* con frecuentes cadencias andaluzas sobre *Re*. Tiene una parte central en *Sol Mayor*, retornando tras un pasaje modulante en 4/4 a la tonalidad principal. El ritmo es muy similar al anterior ejemplo, donde el contratiempo es seña de identidad:



En esta parte podemos ver la cadencia andaluza sobre *Re*:



Felipe Espino escribe¹¹ una *Zambra morisca. Capricho*, para piano, en 1890, en compás de 3/4 con figuraciones rítmicas emparentadas con el fandango y la seguidilla; el conocido como acompañamiento abandonao del flamenco. La tonalidad principal es *Mi Mayor*, pero comienza con una parte muy flamenca, en tono de *Sol# frigio*. Podemos ver aquí estas figuraciones rítmicas:

2

A la Srita. D^a BLANCA F. de CÓRDOVA.

ZAMBRA MORISCA.

Capricho.

Andante mosso. (M. M. ♩ = 126.)

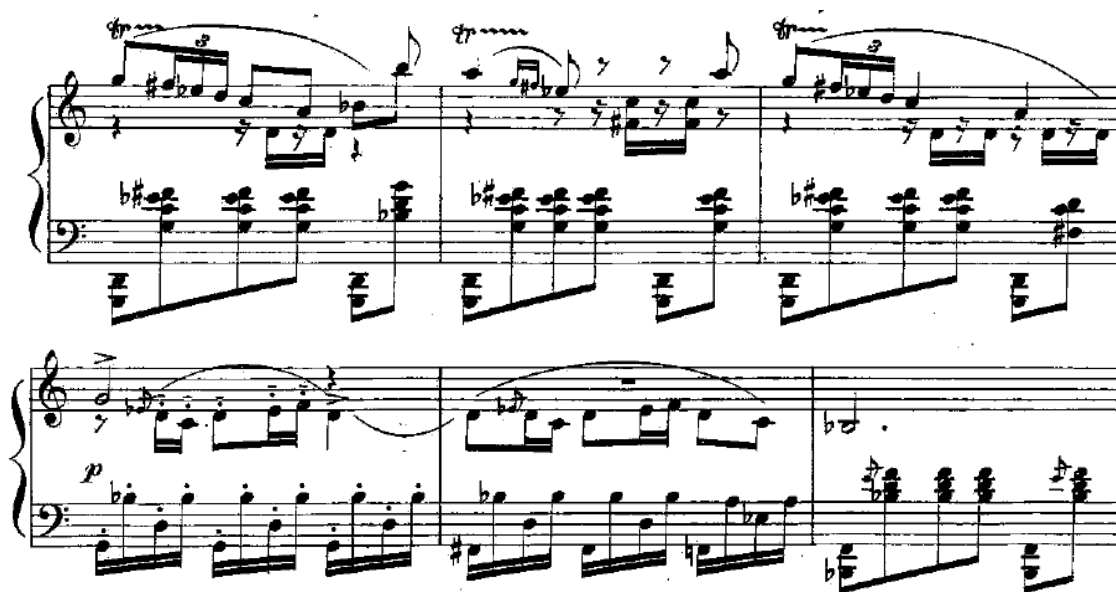
Felipe Espino.

Y de forma más clara aquí, en esta sección en *Mi Mayor*, tras una parte que recuerda mucho a las seguidillas, tanto en ritmo como en la estructura musical y melódica:

Tiene pasajes modulantes y retorna de nuevo a *Sol # frigio* antes de una sección muy virtuosística en 2/4 y tonalidad de *Mi Mayor*, con la que concluye.

Manuel Granados presenta una Zambra en su colección *Seis piezas sobre cantos populares españoles* de 1895. Está en compás de 3/4 con figuraciones rítmicas relacionadas igualmente con el patrón rítmico del fandango y la seguidilla, como la pieza anterior, y tonalidades que figuran entre el *sol menor* del comienzo, el *Sib Mayor* o el *Sol Mayor*:

¹¹ BNE Sig. MP/2723/2. Hay otras publicaciones de la misma obra en diferentes ediciones en esta biblioteca.



La acentuación rítmica del tercer tiempo del compás, totalmente intencionada, al igual que su fraseo, sobre todo en el registro grave del piano, es lo que imprime a esta pieza ese aire de zambra que podemos escuchar en las interpretaciones de zambras como las que hacía Manolo Caracol (*La Niña de fuego, Morita mora...*) aunque en 4/4, acentuando el último pulso del compás. La sección del andante lo presenta de forma muy clara:



Granados tiene otra *Danza Española N° 11. Zambra*¹², en 3/4, con figuraciones semejantes a la anterior y tonalidad de *sol menor*, con algún jugueteo en *Re frigio*. Veamos el comienzo;



¹² Dentro de la colección *Danzas españolas*. Compuestas hacia 1890. Esta obra fue versionada por Pilar López y Manolo Vargas en la película *Duende y misterio del flamenco* de Edgar Neville de 1952.



En este ejemplo de Granados podemos ver en el tercer compás las acentuaciones en el último pulso. Podríamos medir cada compás en secciones de compases en 2/8 y ya tendríamos el típico compás de zambra muy semejante al del taranto, el cual encontraremos en grabaciones flamencas que luego serán comentadas. Es típico en al aire de la zambra los movimientos en el bajo de I-V / I-V, aunque en secuencias armónicas con ciclos de 4 pulsos no de 3.

Existen otras obras con el título de “zambra” que poco tienen que ver con las aquí comentadas, como *La zambra. Capricho fantástico para guitarra* de Federico Cano (1883) en compás de 2/4, y *Una zambra en el molino* de José Fornet (1908) en compás de 6/8 y luego 3/4, que son más bien obras¹³ de inspiración muy libres en las que no encontramos las acentuaciones antes señaladas, ni estructuras rítmicas emparentadas con la zambra, ya se diga “morisca” o “gitana”. La obra *La Zambra. Tientos gitanos* de Salvador Lozano (ca.1911)¹⁴ responde a lo que entendemos por tientos flamencos.

La variedad de ritmos que presenta la zambra en partituras de finales del siglo XIX nos obliga a señalar que su seña de identidad no fue exactamente el compás binario. Parece que más bien la identidad musical de la zambra pudo ser una especie de ilusión o búsqueda de inspiración en lo árabe y después en lo gitano, recreando ciertos ritmos, armonías y atmósferas basadas en el imaginario, en el subconsciente, muy relacionado con el orientalismo musical que aconteció¹⁵ a lo largo de todo el siglo XIX, con gran influencia en España, sobre todo en Andalucía.

Si atendemos a la etimología de la palabra zambra, encontraremos referencias relacionadas con un tipo de manifestación musical, fiesta o instrumentos, muy en la línea de lo que en su tiempo fue “fandango” o “tango”:

ZAMBRA- *f.* De *zambra*, *onomat.* del ruido de algunos instrumentos o voces confusas. Con frecuencia se hace derivar del vocablo cast. Zambra de

¹³ BNE Sigs. MP/1816/52 y MP/4350/44 respectivamente.

¹⁴ BNE Sig. MP/697(33). La fecha de esta obra es estimada.

¹⁵ Se generan una serie de tópicos como la escala oriental, el cromatismo, los giros de segunda aumentada, o ritmos típicos con contratiempos, acentuaciones en partes débiles del compás, etc. que son adoptados por los compositores como identitarios de estas músicas. Lo explica, entre otros estudiosos, de forma breve y muy concisa Reynaldo Fernández Manzano en *Música de Al-Andalus*, Universidad de Granada. 2015. Págs. 245 y ss.

voces árabes; así, con el significado de orquesta morisca y baile morisco lo derivan de *zamara*, músicos, *pl.* de *zamir*, músico; con el significado de flauta, instrumento músico, y también estrépito, ruido, lo derivan de *zamr*. Zambra significó también en cast. Fiesta morisca con música y algazara y, hoy, fiesta semejante de los gitanos de And. *Por ext.*, música de zambra o el que toca la zambra. Pero es probable que las mismas formas árabes sean onomatopeyas.¹⁶

La zambra granadina estudiada por Hipólito Rossy hace referencia a la que por entonces se cultivaba en el Sacromonte, con bailes que simbolizan el rito de la boda gitana: la *alboreá*, la *cachucha* y la *mosca*, como más representativos, aunque se practicaban otros muchos, como tangos, boleros, fandangos y sevillanas. En 1929 describe Luis Seco de Medina una descripción de una zambra gitana:

Un espectáculo verdaderamente sugestivo que, por su carácter oriental, fascina a los extranjeros son las danzas que los gitanos que viven en el Camino del Sacro Monte organizan en sus cuevas [...] siendo las más notables: *El baile de la novia*, [...] el *tango gitano*, por una bailaora *El fandango*, bailado por cuatro mujeres y acompañado por el coro. *La Cachucha* [...] *El baile de la azucena*, por dos gitanillas acompañándose con castañuelas y jaleadas por el coro. *El bolero gitano*, que baila una mujer, a quien acompaña el coro con gritos y castañuelas. *Los merengazos*, por una mujer. *Las sevillanas* por dos hombres y dos mujeres. *La jota gitana*, por cuatro mujeres y un hombre acompañado por un pandero. Además, merecen citarse, como piezas de canto y música, *las granadinas*, coplas tristes que se cantan acompañándose de guitarra; y la *sangre gitana*, con acompañamiento de guitarras, bandurrias y castañuelas.

Este tipo de espectáculo es el que debió de conocer este musicólogo, nacido en Osuna en 1897, tal y como dice en su libro¹⁷. Seguramente el ritmo de alguno de los estilos de la zambra granadina, probablemente el de los tangos, debió recordarle al aire del posterior taranto, pensando en la adopción por este último de su ritmo. Pero como hemos visto en el análisis musical, parece que la zambra en el ambiente académico adopta en sus comienzos, por un lado, una estructura rítmica derivaba del patrón de fandangos y seguidillas, con uso de acentuaciones en tiempos débiles y tonalidad de aire oriental (uso modo *frigio*) o *menor*, aunque no siempre; y por otro una estructura en compás binario con semejante estética musical. Más adelante se configurará en forma binaria, con un aire semejante al que encontraremos en las versiones flamencas de Manolo Caracol con orquesta, como luego comentaremos.

Según Francisco Guardia, la primera zambra:

¹⁶ BLAS VEGA, José y RÍOS RUIZ, Manuel: *Diccionario enciclopédico ilustrado del flamenco*, Editorial Cinterco, Madrid, 1988. Tomo II. Pág. 812. En sucesivas citaciones: DEIF.

¹⁷ ROSSY, *Teoría del cante jondo...* Op.Cit. Pág. 100.

[...] tal y como ahora se desarrolla [1986], existente en Granada es la de Antonio Torcuato¹⁸, que presentaba su espectáculo en los bajos de una casa de la placeta del Humilladero, trasladándose a la Alhambra en las ocasiones solemnes [...] pero podemos decir que su restauración definitiva data de finales del siglo XIX, con Pepe Amaya y sus hermanos Juan, Pepa y Trinidad. Ésta estaba situada en el Camino del Monte, en una cueva [...] ¹⁹

Por ello, estos espectáculos estaban de moda en las últimas décadas del siglo XIX, con importante y creciente interés en la búsqueda de un pasado con tinte oriental y ambientación árabe y/o gitana. Varela Silvari describe en 1883 el zorongo gitano como semejante a las zambras moriscas²⁰. Igualmente el barón Davillier en 1862 muestra escenas de bailes de gitanos en su estancia en Granada²¹ en el camino que va al Sacromonte. Si bien no cita expresamente que sean zambras, describe el zorongo en términos similares a los de Varela Silvari.

Volviendo al estudio musical de la zambra. Más entrado el siglo XX Joaquín Turina publica una Zambra dentro de su serie *Danzas gitanas Op.55*. de 1930. Está en 2/4, el compás ya habitual por entonces, y en tonalidad de *re menor / La frigio*. Este es el comienzo, con el ritmo típico de la zambra actual en binario:



Parte melódica igualmente en binario:



¹⁸ En mayo de 1896, en el suplemento artístico de *La Correspondencia de España* aparece Antonio Torcuato Martín “El Cujón”, con una imagen suya a la guitarra y un comentario que lo sitúa como un importante tocaor y cantaor flamenco. BLAS VEGA y RÍOS RUIZ: *Diccionario enciclopédico...* Op.Cit. Tomo I. Pág. 222. Desconocemos la fecha de nacimiento, pero por la imagen de aspecto anciano debió nacer sin duda antes de mediados de ese siglo.

¹⁹ BLAS VEGA y RÍOS RUIZ: *Diccionario enciclopédico...* Op.Cit. Tomo II. Págs 812-813.

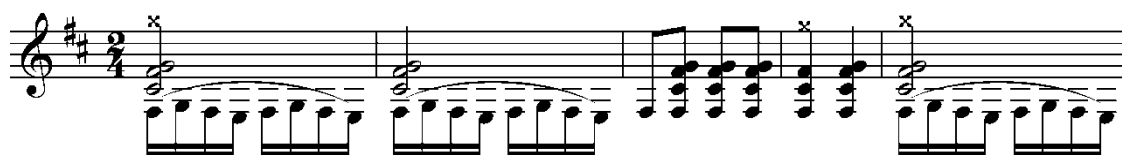
²⁰ “Nada hay tan parecido a las zambras moriscas como el baile del zorongo y sus más interesantes detalles en los que no escasean los dichos picantes e intencionados”; en *La música popular española*, Imprenta de Hermenegildo Mancebo, Mondoñedo, 1883. Pág. 111. José María Varela Silvari (Ferrol, A Coruña 1848 - Madrid 1926) fue un importante compositor, pedagogo, musicólogo y pianista.

²¹ DORÉ, Gustav y DAVILLIER, Charles: *Viaje por España*, Ediciones Grech, Madrid, 1988. [1ª Edición 1874]. Tomo I. Pág. 493. Para la escena del Sacromonte págs. 271-274.

En 1932 registra Sabicas una zambra para guitarra con el violín de Rafael de la Unión de Cartagena (Parlophon B 26816)²². Está en cejilla V en toque por arriba (*Mi*). Utiliza el ritmo típico de zambra en compás binario de 2/4, con acentuación fuerte en el segundo pulso del compás y fraseos melódicos en el violín donde abunda la 2ª aumentada (*fa-sol#-fa*), lo que le da un acusado aire oriental de inspiración árabe.

En 1933 y 1937 tenemos dos grabaciones por Zambra a cargo de Carmen Amaya: *La Tana*²³, en la que se escucha un claro compás de 4/4, dentro de lo que consideramos tangos. No encontramos las figuraciones binarias en la guitarra del taranto ni las de la zambra con orquesta, tan presente en la época de la llamada “ópera flamenca”, sino de los tangos en 4/4, con un fraseo típico en el bajo de la guitarra que no cultiva el taranto ni los ejemplos antiguos de zambra en partitura. Puede escucharse en las grabaciones de zambras granadinas como la de María la Canastera (1913-1966) el patrón típico de los tangos en los títulos llamados *Zambra del Sacro-Monte*, y *Fiesta gitana del Sacro-Monte*²⁴, igualmente lo que se canta son tangos.

Este es el patrón rítmico del taranto²⁵ en una frase típica sobre el bordón:



Y esta una falseta típica:



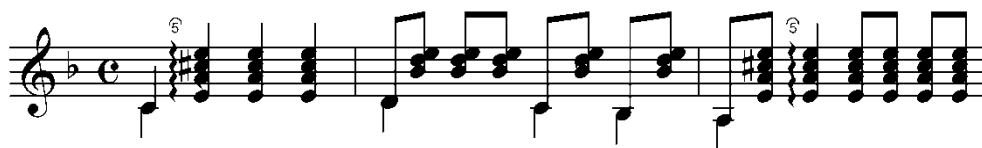
²² GAMBOA, José Manuel: *La correspondencia de Sabicas, nuestro tío en América. Su obra toque X toque*, El flamenco vive, Madrid 2013. Pág. 47.

²³ La de 1933 es del sello Odeón España (183702 b) *La Tana – Zambra* (Gaspar Vivas y Cándido Larruga). MADRIDEJOS, Montse y PÉREZ MERINERO, David: *Carmen Amaya*, Ediciones Bellaterra, Barcelona, 2013. Pág. 270. La de 1937 se grabó en Argentina para el sello Odeón (45709 B), con el título de *Zambra – Mi madre La Tana*, ahora firmada por José Amaya. *Ibid.* La versión de 1933 la reedita Mario Bois como *La Tana (2ª versión)* en la serie *Grandes figures du flamenco Vol. 6* (LDX274880).

²⁴ Reedición en CD a cargo de Calé Records 2009. Fonotrón SE-2973-09.

²⁵ Copiado de MARTÍN, Juan: *Juan Martin's guitar Method. El arte flamenco de la guitarra*. United Music Publishers, London, 1978. Pág. 124 y ss. El símbolo del aspa en el primer pulso de algunos compases indica golpe en la tapa de la guitarra.

Y este el de tangos:



Forma básica de los tangos y su acentuación:



Independientemente del tono de referencia, si comparamos el ritmo del taranto con el del tango, observaremos en aquel un acento marcado en el primer acorde del compás y una estructura clara en un compás binario, mientras que los tangos suelen tener un silencio armónico en el primer pulso y una estructuración cada cuatro pulsos, en el que es frecuente también el acento fuerte en el pulso 4.

Como grabaciones de zambra antiguas tenemos localizada una de hacia 1928 de Antonio Grau²⁶ titulada *De mi albaicín* “Ay mi granada” (Gramófono AE 2.167), con un acompañamiento bastante libre de orquesta, aunque pueden percibirse estructuras ternarias en las partes que no hay canto, que además es lírico. De 1930 es una de Amalia Molina (1884) con orquesta titulada *zambra granadina* “El zaffi moro” compuestas por Gaspar Vivas y Ricardo Yust y registradas para la casa Regal (RS 829), donde es patente el aire binario. Esta misma zambra fue grabada anteriormente en 1927 para la casa Pathé (2466), con aire de pasodoble, en la que la letra hacía referencia a una nativa africana que quiere ser española y sueña con Granada, cuando la de 1930 torna la temática en una gitana del Albaicín “Aquí está la gitanita / que nació en el Albaicín...” y referencias moras en sus letras²⁷, lo que deja en evidencia lo comentado anteriormente sobre la búsqueda de lo oriental en el género de la zambra. Tenemos datos anteriores del cultivo de la zambra por esta misma artista²⁸ en 1911, aunque no registros sonoros tan antiguos. Otro registro sonoro²⁹ de zambra es de El Chato de Valencia con Manolo de Badajoz que no hemos localizado.

²⁶ En el CD que acompaña la obra de GELARDO NAVARRO, José: *Antonio Grau «Rojo Alpargatero» Hijo. El último de una saga flamenca*. La Hidra de Lerna y Discos Probéticos, Almería 2008.

²⁷ Fechas indicadas por la BNE, donde pueden escucharse. Signaturas DS/9342/6 y DS/12070/1 respectivamente.

²⁸ CRUZADO, Ángeles: *Blog Flamencas por derecho*, entrada del 20/06/2014[En línea] <https://www.flamencasporderecho.com/amalia-molina-vi/> [Consulta 7 mayo 2018]

²⁹ Según el DEIF la referencia es ODEON 204.286, con Bulerías en la primera cara y Zambra en la segunda. Sobre el año de grabación no tenemos seguridad. Carlos Martín Ballester se inclina en considerarla de la década de los años 30.

Manolo Caracol fue un consumado intérprete de zambras, lo hizo tanto con orquesta como con acompañamiento de guitarra. Podemos escuchar su versión de 1943 de la zambra *Gitana Blanca* para la casa Columbia (R 14065) con la guitarra de Niño Ricardo, en la que es patente un compás derivado del tango. La famosa *La Niña de Fuego*, con orquesta, de 1944 (Columbia R 14184) o *La Salvaora* de 1945 (La voz de su amo AA 279), tienen compás binario en 2/4, probablemente esta estructuración binaria se deba a los arreglos orquestales y la influencia de la zambra de compositores académicos.

B. Ritmo interno binario del cante atarantado

Rafael Chaves se pronuncia a favor de considerar que ciertos estilos de *mineras*, hoy bajo el nombre de *taranto*³⁰, presentan en sus melodías ritmos binarios que obligarían a la guitarra a tomar el ritmo binario melódico, siendo éste el origen de la instauración posterior de este ritmo para los cantes hoy llamados tarantos. Sin embargo, compara el ritmo del cante de Manuel Torres con los fandangos arrieros y rondeñas, que son ternarios, al menos su acompañamiento, si bien los cantes mineros que cita Chaves son ya libres en su ritmo. Quizás quiera referirse a que se pueden acompañar a compás; lo explica así “[...] al intuirse por la cadencia binaria connotaciones abandonadas que remiten a dicho fandango homologado a las antiguas rondeñas de arriería [...]”³¹ lo que es una contradicción, puesto que el acompañamiento abandonado es ternario³²; y “[...] el cantaor remarca las caídas de forma recortada, amalgamando el cante origen con la cadencia binaria propia del fandango [...]”³³. Explica que bajo el nombre de fandango de los arrieros, tipo rondeñas, se mantuvo tal denominación para el hoy llamado taranto, y que por eso Torres así lo llamó, pero luego dice que también se publicó como zambra³⁴, lo que justificaría las palabras de Rossy. La supuesta publicación de un disco de Manuel Torres con el cante “Que me den las espuelas” bajo el título de zambra no es tal³⁵.

³⁰ CHAVES, *Los Cantes Mineros...* Al respecto de la identificación del taranto con la minera leer las págs. 147 y ss. María José Sánchez Garrido también identifica las mineras con el actual taranto en su tesis doctoral *Análisis melódico de la taranta minera...* Op.Cit. Págs. 433y ss. Igualmente Ortega Castejón señala el parecido del Taranto con las mineras de Chacón en su libro *Cantes de las minas, cantes por tarantas*, Op.Cit. Pág. 284.

³¹ CHAVES, *Los Cantes Mineros...* Op.Cit. Pág. 201.

³² Para más información puede consultarse en “Los «otros» Fandangos, el Cante de la Madrugá y la Taranta. Orígenes musicales del cante de las minas”. *Revista de investigación sobre flamenco «La Madrugá»*, Nº 4, Junio de 2011. Págs. 69 y ss. [En línea] <http://revistas.um.es/flamenco/article/view/132281/122571> [Consulta 25 abril 2018]

³³ CHAVES, *Los Cantes Mineros...* Op.Cit. Pág. 176.

³⁴ Op.Cit. Págs. 152 y 201.

³⁵ En conversación mantenida con Chaves, afirma que no recuerda de dónde tomó el dato. Debió de ser un despiste, ya que tengo un disco de mi propiedad del propio Manuel Torres precisamente con esta grabación como *Taranta* para el cante “Que me den las espuelas”. Debió traspapelársele el dato, ya que Torres tiene un disco titulado *Zambra* (1928, Odeón 182.285b), que son unos cantes por alegrías. MARTÍN BALLESTER, Carlos: *Manuel Torres. Colección Carlos Martín Ballester*, ed. del autor, Madrid 2018. Pág. 134.

Nosotros ya apuntamos en un trabajo anterior³⁶ el posible origen de este peculiar ritmo binario en el acompañamiento del taranto. El cual pensamos que apareció a partir de un patrón rítmico interpretado en compás ternario, que al ralentizarse, se convirtió en compás binario; pero sin modificarse el patrón rítmico en sí, sino la forma de acentuar los ciclos, generándose ciclos binarios en lugar de ternarios. Explicaremos esta evolución ahora.

II. Nuestra hipótesis: *Binarización del compás de origen ternario*

Esta es la introducción en la grabación de 1912 *Granadinas de la Alhambra* de La Rubia de las Perlas en la que señalamos en su tiempo un patrón relacionado con la zambra y el taranto³⁷, aunque esta grabación³⁸ no es un estilo minero:

Granadinas de la Alhambra

1912 - Odeón 135298- (78 Rrpm)

La Rubia de las Perlas
Guit. ¿Alfonso el Cordobés?

Cejilla IV Si frigio Flamenco

Introducción

es, muy popular, y se conoce con el nombre de “Adiós Granada”³⁹, cuya tonalidad original es *La frigio*.

Esta es la introducción, en compás igualmente ternario:



Como vemos, el ritmo abandolao que distingue a los fandangos está presente en estas granadinas, aunque la melodía de composición original no sea en sí misma un fandango granadino. Nótese que si hubiésemos transcrito el acompañamiento de las granadinas con valores de notas más cortos (negra=corchea), nos encontraríamos con una escritura similar al original de Barrera y Calleja. Lo que realmente importa es la velocidad de interpretación, una negra interpretada en allegro 120 será lo mismo que una corchea en andante 60. Los patrones rítmico-armónicos son semejantes.

Este ritmo abandolao generará, a medida que se vaya ralentizando, una forma rítmica cercana a lo que entendemos por taranto, en el que los valores de corchea serán negras, y donde los ciclos rítmico-armónicos que se venían produciendo cada 3 pulsos irán poco a poco realizándose y pasando a tener libertad, según las necesidades del canto. Esta nueva forma es la que servirá de base al futuro taranto, en tono de taranta.

Podemos encontrar este mismo ritmo abandolao, que nos recuerda igualmente al taranto, en el número “El fandango de Candil” de la obra *Goyescas* de Enrique Granados, pieza de 1911. Atiéndase a los ciclos del bajo cada 2 pulsos:

³⁹ Puede escucharse una grabación de La Rubia de las perlas en la Biblioteca Nacional en la Signatura DS/15551/18, aunque la fecha que indican no es correcta. Igualmente en voces líricas masculinas con la búsqueda [Emigrantes... Adiós Granada] hay bastantes grabaciones. La del tenor Tito Schipa (1888-1965) está evidentemente enriquecida y aflamencada en sus finales. Sig. DS/14067/13. Indican que es de 1916.



En 1912 Ramón Montoya acompaña a la Niña de los Peines en la grabación *Malagueñas N° 3* “Que se mantiene a fuego vivo” (Gramophone 3-63063). Utiliza en los ritornelos un acompañamiento muy cercano a la grabación de La Rubia *Granadinas de la Alhambra*, pero aquí en tono de taranta⁴⁰ al V. Es muy patente en la introducción y salida antes del primer cante un aire de taranto en la guitarra. El primer cante es una versión de la “taranta de la Gabriela” y el segundo es la “malagueña-taranta” de Fernando de Triana.

Igualmente podemos encontrar en la grabación de 1914 de El Niño de Cabra *Cartagenera 3* (Gramophone 262.185), con la guitarra de Ramón Montoya (min. 0:55), un acompañamiento similar al de las granadinas de la Alhambra en tono de Taranta, con partes en aire de taranto al principio. Está en cejilla V y la letra es la famosa “El corazón se me parte”, cante hoy considerado un tipo de taranto⁴¹. Acompañamiento de Ramón Montoya tras la salida del cante⁴²:

Patrón rítmico del fandango y malagueña a compás.
Relacionado con el ritmo del bolero

caída
54'' de la voz

ah

Fa#

Sol

La Sol

1'05'' Sigue acompañando de forma libre
incluida la primera copla de minera

Fa#

⁴⁰ Indicamos por error que era un acompañamiento en tono de granaína en nuestro trabajo “Los «otros» fandangos...” Art.Cit. Pág. 121.

⁴¹ Rafael Chaves lo considera un Taranto de Pedro El Morato. *Los cantes mineros*, Op.Cit. Págs.190-193.

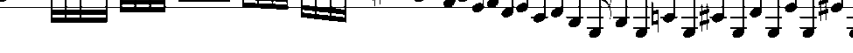
⁴² Puede consultarse la transcripción musical del toque de Montoya en el Anexo final.

compás libre



ritardando

Sol



Fa#

18

un canto similar de Antonio Chacón⁴³: unas *Mineras* con idéntica letra “El corazón se me parte”, en el que no aparece el ritmo del taranto. En el anterior registro de Cayetano Muriel, Ramón Montoya nos presenta el patrón rítmico típico de las malagueñas y fandangos a compás en 3/4, común al del bolero, que más adelante dará origen al compás conocido como “de taranto” al binarizar las estructuras ternarias, en un proceso donde la ralentización del ritmo hará que el 3/4 se convierta en un 3/2 (corchea=negra), y luego éste en subdivisiones armónicas de 2/4 agrupados en ciclos de 3, para posteriormente abandonar la estructura armónica en ciclos de 3 y tener libertad.

Igualmente, las partes del trémolo en el registro de El Niño de Cabra donde el bajo presenta corcheas, son estructuras rítmico-armónicas que medidas en negras en ciclos de dos valen para el futuro taranto, aunque aún sea pronto para hablar de ello, ya que además el acompañamiento del canto es completamente libre.

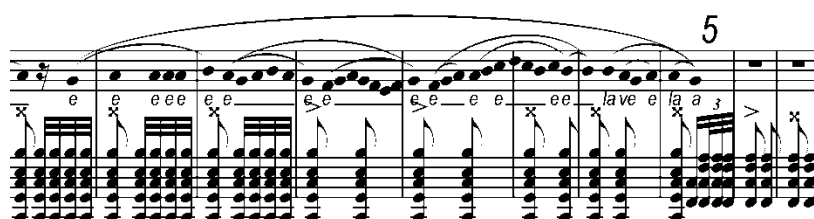
En 1923 Bernardo el de los Lobitos y de nuevo Ramón Montoya registran unas *Tarantas* con la letra “Nunca le falta una pena” para la casa Gramófono (AG 166). Este canto, que está igualmente en la órbita de los hoy llamados tarantos⁴⁴, se acompaña con un aire de compás de taranto en tono taranta al V. Hay partes que pueden medirse a 3 y otras a 2. Cuando entra el canto va libre al principio y luego Montoya ya va a compás.

El registro de Bernardo tiene un acompañamiento que podríamos calificar de compás libre de guitarra⁴⁵. Aunque en gran parte de él se observan fórmulas rítmicas entre lo acompasado en ternario con alternancia de binario (6/8-3/4) o posibilidad de hemiolia (en la introducción); binario en forma de taranto rápido (2/8) en parte de la introducción y en gran parte del canto, y ternario rápido (3/8) en la parte final de cierre. Los acentos en la guitarra y los cambios armónicos no dejan lugar a duda.

Alternancia de compases el comienzo de la introducción (6/8-3/4):



Binario en forma de taranto rápido (2/8) en el tercío 5 (2:08):



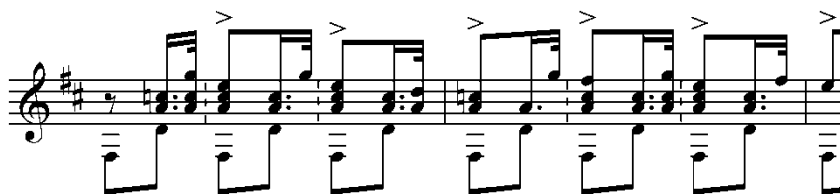
⁴³ El canto grabado como *Mineras N°1* por Antonio Chacón en 1913 (Gramophone 3-62.359) es el mismo modelo de canto que el registrado por el Niño de Cabra.

⁴⁴ Para Chaves es una Minera de Basilio. *Los cantes mineros...* Op.Cit. Pag. 181.

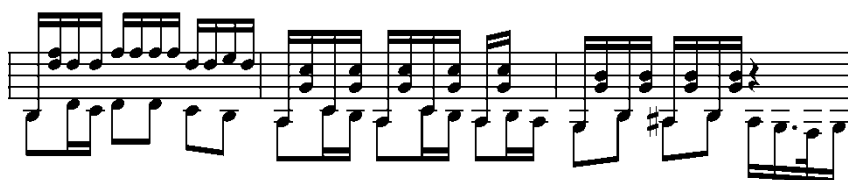
⁴⁵ Puede consultarse en el Anexo final la transcripción completa de este canto.

A su vez, muchas de las estructuras armónicas se construyen en ciclos de tres, ya lo pensemos en 3/4, en suma de 2/8+2/8+2/8 en algunas partes que hemos calificado de “forma taranto”, o en 3/8 para la parte de cierre.

Estructuras armónicas en 3/4 bajo la forma de suma de 2/8+2/8+2/8 en la introducción (0:21):



Estructuras armónicas en 3/4 en la falseta antes de la copla (1:10):



Es patente en muchas ocasiones el patrón rítmico derivado del fandango-malagueña a compás, o seguidilla (3/4) desde el tercio 2º, el cual da origen al compás de taranto en 2/8 en la forma 2/8+2/8+2/8, cuando se va poco a poco aislando la forma rítmica del primer pulso del 3/4 en un 2/8 independiente.

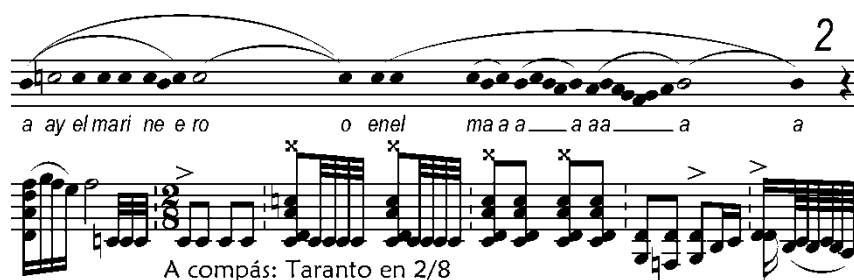
Forma rítmica de fandango-malagueña a compás similar a las seguidillas que encontramos al final del tercio 4 (2:00):



Estructura rítmico armónica derivada del patrón rítmico del fandango-malagueña acompañada (3/4) originaria del futuro taranto (1:41), justo antes de tercio 3:

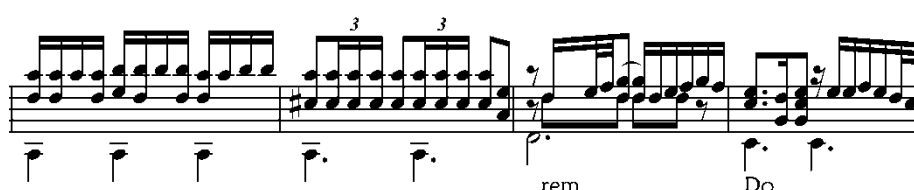


Independización de los pulsos del 3/4 en partes individuales en 2/8 (1:32) en el tercio 2:



No pensamos que Ramón Montoya tenga en mente hacer de forma consciente todas estas variaciones rítmicas, pero es notorio que las anteriores fórmulas rítmicas utilizadas en las malagueñas flamencas acompañadas en 3/4, con el patrón rítmico coincidente con la seguidilla y el bolero que hoy presentan los verdiales, fandangos y malagueñas populares, son el origen del futuro toque llamado “taranto”, previo paso por estas transformaciones en las que lo que era 3/4, pasa a ser 2/8+2/8+2/8, y posteriormente encadenamientos de 2/8 de forma libre en tono de taranta (Fa#).

Ramón Montoya utiliza material musical previo y frecuente en los toques de malagueñas flamencas a compás, también de primeros ejemplos de tarantas y otros estilos derivados de la familia del fandango, como son los fandangos de Lucena o algunas granadinas. Aparte del ya visto en las *Granadinas de la Alhambra*, tenemos la alternancia de compases con posibilidad de hemiolia en el *Fandanguillo N°2* (Fandangos de Lucena) de 1914 con el canto de El Niño de Cabra y la guitarra del mismo Montoya⁴⁶ (Gramophone 262178). Falseta antes de la primera copla (0:42):



El mismo año (1923), Borrull padre acompaña en granaína C. I sin compás el mismo canto al Cojo de Málaga en el registro *Levántica N° 2* “Tú el barco y yo el navegante”, lo que es significativo de que no es la estructura rítmica interna del canto la que obliga a la guitarra a introducir el compás, sino que parece que el guitarrista incita al canto a acentuar melódicamente las partes de guitarra que van compaseadas.

En 1927 Antonio Chacón describe el “cante taranto” en una entrevista con José Luis Mayral para el diario *La Voz*, publicado el 20 de julio:

⁴⁶ Puede consultarse la partitura completa en el Anexo final.

[...] Paco El de Lucena, Borrull y Montoya se especializaron en la interpretación de malagueñas, cartageneras, «cante taranto» y murcianas⁴⁷

Probablemente diga “cante taranto” como sinónimo de “cante atarantado”. Término que debió estar en uso por entonces para referirse a los aires de tarantas, ya que cita de forma diferenciada a las malagueñas, cartageneras y las murcianas.

Al respecto del origen del término taranto, nosotros apoyamos la teoría de que la *Taranta* pudo bautizarse así por ser un cante interpretado por “tarantos”, mineros oriundos de Almería⁴⁸. La palabra la documenta Carmen de Burgos Seguí “Colombine” (1867-1932):

Abundaban los «tarantos», que trabajaban la temporada de invierno en las minas de Linares en vez de emigrar a África [...] En Linares se llaman «tarantós» a los mineros de las provincias de Almería y Granada. Se cree que el origen de la frase es por elipsis de «estarantos», a causa de la unión fraternal que reina entre ellos, y que les hace acudir unos a otros en los momentos de peligro.⁴⁹

Si Carmen de Burgos constata que en 1908 a los mineros oriundos de Almería se les llama “tarantos”, es bien sabido que esa denominación vendría de atrás, lo suficiente como para que así se considerara de forma genérica a los mineros almerienses.

A finales del siglo XIX estuvieron en uso unos estilos de cante llamados “almerienses”⁵⁰, los cuales tienen todas las papeletas para ser rebautizados a comienzos del siglo XX como “tarantas”, por su práctica asociada a los de Almería. Aquellos cantes llamados “almerienses”, 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

⁴⁷ Puede consultarse en el Blog de David Pérez Merinero *Papeles Flamencos*, entrada del 16 de noviembre de 2009. [En línea] <http://www.papelesflamencos.com/2009/11/una-curiosa-entrevista-antonio-chacon.html> [Consulta 25 abril 2018]

⁴⁸ La afirmación de José Gelardo del posible origen del término “taranta” a partir de “tarantela” nos parece 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. GELARDO, *El Rojo el Alpargatero...* Op.Cit. Pág. 206.

⁴⁹ SEVILLANO MIRALLES, Antonio y SEGURA FERNÁNDEZ Anyes: *Carmen de Burgos “Colombine” (Almería, 1867-Madrid, 1932)*. Instituto de Estudios Almerienses Diputación de Almería. Área de Igualdad y Juventud Facultad de Humanidades. Universidad de Almería 2009. Pág. 19.

⁵⁰ A este respecto, recomendamos el libro de Antonio Sevillano Miralles, *Almería por Tarantas, cafés cantantes y artistas de la tierra*, Instituto de Estudios Almerienses 1996.

la mañana, y debieron de seguir cantándose bajo otro nombre. Gaspar Vivas (1872-1936), autor del conocido “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 época⁵¹. 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. Este músico 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* [...]”⁵².

Como afirmamos, esas desaparecidas “almerienses” bien pudieron ser las luego llamadas “tarantas”, porque de otra manera no se explica el abandono de su práctica. Creemos muy plausible el cambio de nombre por el de “tarantas”, ya que “tarantos” se les llamaba a los mineros “almerienses” justo por esas fechas, y por ello, el uso de “toque taranto” para aludir al toque por tarantas es lo más lógico para referirse al estilo guitarrístico; y a su vez, en relación al comentario anterior de Chacón: “cante taranto” para el cante por tarantas.

En 1928 tenemos un registro de Manuel Escacena con la guitarra de Borrull Hijo en el que podemos encontrar un acompañamiento tipo taranto antes de que empiece el cante (1:04), tras la salida. Es el registro *Tarantas* “Todas las muchachas del pueblo decían con salero y garbo” (Gramófono AE.2037). Está en tono de taranta con C.IV y cuando entra el cante va todo libre de compás. Acompañamiento de Borrull Hijo:

Cejilla IV Fa# frigio Flamenco

Tras la salida acompañamiento rítmico de taranto del cante: 1'04''

antiguo reflejo del patrón de fandango/seguidilla

Fa# Sol Re7 Sol Fa#

Esta corta sección, como podemos observar, es muy parecida a la que encontramos una década antes en la grabación de granadinas de la Rubia de las Perlas, aunque ahora en tono de taranta y completamente binarizado, sin el patrón derivado del fandango-malagueña a compás (la parte señalada en corchetes, es ya un mero reflejo). La hemos transcrito en 2/4 en lugar de 2/8. Las estructuras armónicas vacilan entre los cuatro, dos y tres compases; se hacen a capricho del tocaor. El resto del acompañamiento es totalmente libre,

⁵¹ El catálogo lo conserva Carlos Martín Ballester, uno de los mayores coleccionistas de grabaciones antiguas de flamenco. [En línea] <http://www.carlosmb.com/> Poco a Poco Carlos va resolviendo el galimatías de fechas que circula en la mayoría de registros del flamenco antiguo.

⁵² SEVILLANO MIRALLES, *Almería por Tarantas...* Op.Cit. Págs. 166-167. La cursiva es nuestra.

sin partes a compás, para un canto con un patrón melódico semejante al anterior de Bernardo El de Los Lobitos

Igualmente en 1928 Ramón Montoya registra un solo de *Tarantas* (Gramófono AE-2269) con pasajes que entran dentro de lo conocido como taranto. Se jalea con “Viva el toque minero. Viva; itaranto puro!” (1:08) con fraseos tipo taranto que podremos escuchar en grabaciones posteriores⁵³.

Estas tarantas de Ramón Montoya tienen dos falsetas que están en lo que hoy se entiende por taranto. La primera de ellas aparece en el minuto 1’02’’, tras una parte a compás, que hemos transcrito en 2/4. Tras la exclamación *¡Taranto puro!* Aparece una falseta clara de lo que hoy entendemos por taranto⁵⁴. Es esta:

Cejilla II Fa# frigio Flamenco

¡Ole quien sabe! 1'02'' rubato libre *¡Taranto puro!*

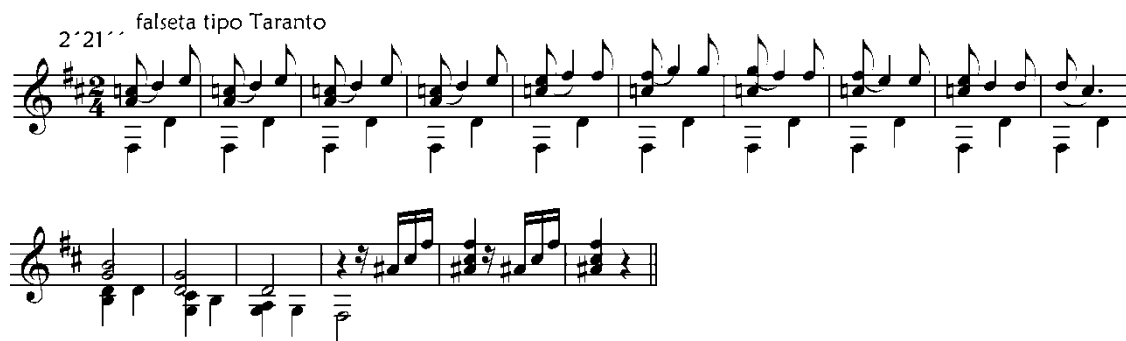
— falseta típica de Taranto —

¡Canta, canta! ritardando *¡Canta Ramón!*

También desde el minuto 2’21’’ tenemos un pasaje muy en la órbita del taranto, y que nos recuerda a una sección muy parecida en la grabación ya comentada de Bernardo El de los Lobitos.

⁵³ Por ejemplo Rafael Romero con la guitarra de Perico el de El Lunar en *Cante de la Madrugada*, de 1959 (BAM LD 359). Tanto en la introducción como en las partes del cante. Estos cantes están igualmente en la órbita del taranto y las anteriores mineras. La segunda letra es la conocida minera que grabó Chacón en 1913 con la letra “El corazón se me parte”. Rafael Chaves afirma en su libro (*Los cantes mineros...* Op.Cit. pág.168) que esta grabación de Rafael Romero está en tono de minera, pero no es correcto, está en tono de taranta al III, por la disposición de acordes y porque el principio no podría tocarse en tono de minera. Igualmente ocurre con otra grabación posterior similar con la guitarra de Perico el del Lunar Hijo y con la misma letra: *Cante de la madrugada* “Si acaso la necesito” *Grands cantaores du flamenco*, Colección Mario Bois Vol.18. Tampoco está en tono de minera, sino en taranta al III.

⁵⁴ Rafael Chaves comenta que en este pasaje señalado torna Ramón “[...] de forma momentánea al toque de minera”, pero como vemos está en toque de taranta y pasa a taranto. *Los cantes mineros...* Op.Cit. Pág. 151.



El resto del toque de guitarra va completamente libre de compás.

Pepe Marchena, en 1928, en su registro *Levantizca Flamenca* “Un Sombrero Calañés” con Niño Ricardo (Regal RS763) tiene una introducción de guitarra completamente de taranto⁵⁵. Niño Ricardo acompaña en tono de taranta al III. Rafael Chaves indica que los tercios pares del segundo cante buscan la cadencia binaria, propia del sistema de mineras-tarantos, pero lo que se aprecia en el cante es que Marchena hace un cante libre y aprovecha para acentuar las notas de caída junto con la guitarra porque precisamente ésta va a compás, y arrastra por ello al cantaor. No al revés. Igualmente señala esta búsqueda de la cadencia binaria en el primer cante. A nosotros no nos parece que sea el cante el que tiene estructura interna de ritmo binario, sino que se acopla a los acentos del compás de la guitarra, conservando el ritmo interno libre. El por qué Niño Ricardo adopta una acompañamiento binario acompasado en esta grabación es un misterio, pero ahí está. Comienza con una introducción en compás binario, para pasar a un trémolo estructurado armónicamente en ternario, finalizando la falseta con una parte libre de compás que enlaza con el primer tercio del cante, lugar en el que el acompañamiento toma el compás binario y no lo abandona hasta el final de la copla. Podemos decir que en esta grabación está completamente presente el acompañamiento de taranto en toda la parte del cante. Introducción:

Cejilla III Fa# frigio Flamenco

Introducción

Toque de Taranto

Fa# Sol Fa#

estructura armónica en 3/4

Sol Re7

⁵⁵ Para Chaves el primer cante es una taranta personal de Marchena y el segundo lo considera una minera del Penene de Linares. Op.Cit. *Los cantes mineros...* Pág. 171. Puede consultarse la transcripción del primer cante en la partitura en el Anexo final.

Dos primeros tercios del cante:

[illegible]

De nuevo en 1928 encontramos un acompañamiento y falsetas en aire de taranto, pero esta vez en tono de minera (*Sol* #) al VI, a cargo de Ramón Montoya acompañando el canto de La Niña de Linares *Mineras* “Por una estrecha y oscura galería” (Gramófono AE 2435).

Hacia 1928 Ramón Montoya registra su primera versión del toque de *Rondeña* para guitarra (Gramófono AE 2269)⁵⁶, con la afinación de la 6ª cuerda en *re* y la 3ª en *fa*#. Este toque de guitarra lo volverá a grabar en 1936 en París para la casa BAM, con mayor extensión musical. Incorpora el registro de 1936 en su parte final una falseta construida en base a un cante flamenco atarantado que recuerda en cierta forma a la levantica, y que será comentado luego.

En 1928 registra Manuel Torres bajo el nombre de *Taranta* “Que me den las espuelas” lo que hoy llamamos taranto, con la guitarra de Borrull hijo (Odeón 182.289b, SO 4.733)⁵⁷. Tiene un aire de taranto algunas partes de la guitarra al comienzo, el cual recuerda a las anteriormente comentadas *granadinas de la Alhambra*, pero va libre en el acompañamiento del cante. Está en tono de taranta con cejilla IV.

Este mismo cantaor registra en 1929 su famosa *Rondeña* “Dónde andará mi muchacho”, igualmente con la guitarra de Borrull hijo. (Gramófono

⁵⁶ BLAS VEGA, José: “Ramón Montoya: La guitarra flamenca”. *V Jornadas de estudios sobre historia de la guitarra*, ediciones de La Posada, Córdoba 1994. Págs. 78 y 83. No obstante hay que tener como precedente en este toque de guitarra a Miguel Borrull, de quien decía Pepe el de la Matrona que fue el primero en tocar la rondeña. GAMBOA, *Una historia del flamenco...* Op.Cit. Pág. 150.

⁵⁷ Este cante se pensaba que era igualmente de 1929. En el último libro de la Colección Carlos Martín Ballester dedicado a la figura de este cantaor aparece como grabado en 1928. MARTÍN BALLESTER, *Manuel Torres...* Op.Cit. Pág. 326.

AE 2.511 262.859). La guitarra va libre cuando canta el jerezano, y el fraseo del principio es similar al registro anterior. Acompaña en tono de taranta al V.

También de 1929 es un registro de Juan Varea con Ramón Montoya: *Media Granaína y Tarantas* “Que siempre te encuentro llorando” (Gramófono AE 2920)⁵⁸ en tono de granaína al III. La segunda letra presenta un aire de taranto en la guitarra aunque esté en tono de granaína.

Manolo de Badajoz registra en 1930 una *Taranta* como solo de guitarra en el que encontramos claramente el toque del taranto (Odeon 182 838b)⁵⁹. Se jalea en esta grabación al guitarrista con la frase “¡Vivan los toques tarantos!” (0:10), lo que puede ser significativo de que por entonces debía usarse esta denominación para referirse a esta forma de tocar la taranta a compás, o más bien para tocar tarantas en general, pensamos nosotros.

Igualmente Manolo de Badajoz utiliza en 1931 el toque del taranto en un registro de *Taranta* con el cante de Pepe el Molinero⁶⁰. Está en tono de taranta C. II.

Y en 1931, Pepe Marchena con la guitarra de Luis Yance, en el registro *Cante de La Carolina*, graba en tono de minera al III en compás de taranto todo el cante⁶¹, rematando el final de la grabación con una falseta típica de taranto.

En 1932 encontramos la exclamación “¡Ole los tarantos gitanos!” para el toque de Sabicas en la grabación de El Chato de las Ventas *Tarantas* “Y lo sabe el mundo entero” (Parlophon B 26610-I)⁶². Este registro está en tono de minera C.IV y compás de taranto todo el cante, y recuerda mucho el comienzo

⁵⁸ Rafael Chaves clasifica este cante como minera del Penene de Linares. *Los cantes mineros...* Op.Cit. Pág. 177.

⁵⁹ Carlos Martín Ballester me confirma que es de 1930. Pueden encontrarse reeditadas ésta y otras grabaciones de Manolo de Badajoz en la obra de ZAMBRANO VÁZQUEZ, Francisco: *Artistas flamencos extremeños en discos de 78 r.p.m. 1899-1960*, editora regional de Extremadura, 2015. En este libro se señala ya la importancia de esta grabación, y la siguiente con el cante de Pepe el Molinero, en el origen del toque binario para los cantes de tarantas. Estela Zatanía advirtió a Francisco al respecto del toque peculiar acompasado, reconociendo que de momento eran las grabaciones más antiguas con esta forma de acompañamiento. Págs. 212 y ss.

⁶⁰ Sobre esta taranta recomendamos el trabajo de ZAMBRANO VÁZQUEZ, Francisco: *Pepe el Molinero 1895-1985*, Diputación provincial de Badajoz, 2014. Págs. 164 y ss. Rafael Chaves comenta la tradición de cantes por tarantas en Extremadura a partir de un cantaor de Granada. *Los cantes mineros...* Op.Cit. Pág. 416.

⁶¹ Es una Minera de Basilio para Rafael Chaves. *Los cantes mineros...* Op.Cit. Pág. 183. María José Sánchez Garrido señala que no siempre los ejemplos elegidos por Chaves en su estudio respetan idénticos patrones melódicos, agrupándose en ocasiones cantes que no guardan entre sí amplia homogeneidad, como es el caso de la minera de Basilio, si bien lo considera un tipo de minera. *Análisis melódico de la taranta minera*, Op.Cit. Pág. 273.

⁶² Chaves lo considera Mineras del Bacalao. *Los cantes mineros...* Op.Cit. Pág. 170. María José Sánchez Garrido explica que, tanto la señalada por Chaves como “minera del Penene de Linares”, como la “minera del Bacalao”, son variantes cercanas a la estructura del cante de Pedro El Morato (taranta-minera), relacionadas a su vez con un modelo de cante de madrugá. *Análisis melódico de la taranta minera*, Op.Cit. Pág. 91.

a lo que luego grabará con Carmen Amaya en el registro de *Rondeña*, igualmente en tono de minera.

En 1936 registra de nuevo Montoya su *Rondeña*, ahora con mayor extensión, un minuto más de música, en la que introduce en su parte final una falseta basada en un cante flamenco que nos recuerda mucho a nosotros a la levantica en alguno de sus tercios⁶³, aunque no sea exactamente una levantica.

Igualmente en 1936 Ramón Montoya registra en París sus solos de *Minera*, con dos versiones⁶⁴, en las que encontramos algunos pasajes que recuerdan a típicas falsetas que se hacen en el taranto, como la apuntada anteriormente en partitura de Juan Martín. Aquí la transcripción de Alain Faucher de estos pasajes comentados de la *Minera*, que pueden escucharse en el min. 0:57 y entre el 2:40-2:55 de la versión publicada en 1936:



⁶³ Otros autores consideran a este modelo melódico en la guitarra de Montoya la taranta “Laura de los laureles”. GAMBOA, *Una historia del flamenco...* Op.Cit. Pág. 151. Quizás se refiere al registro de Manuel Vallejo *Tarantas I* “De los laureles” con Miguel Borrull (1926, Gramófono AE 1675). A nosotros nos parece el toque de Montoya coincide solo parcialmente en los tercios impares con este cante.

⁶⁴ Así se publican en el disco *Ramón Montoya-Manolo el de Huelva. Concierto de Arte Clásico Flamenco*. Colección Zayas. Producción del Excmo. Ayuntamiento de Sevilla (Delegación de Cultura) para la III Biental de Arte Flamenco Discos Dial 54 9317-B, Madrid 1984. “Mineras I”, matriz 814-I, con una duración de 4:15, la transcrita por Faucher; y “Mineras II”, matriz 814-II, con una duración de 3:40. Aunque aparece en orden invertido estos registros en la carpeta interior del doble LP y también en la galleta del vinilo, cuando al reproducir el disco, el corte más largo es el que suena primero. José Blas Vega las reedita en el doble CD *Ramón Montoya. El genio de la guitarra flamenca. Grabaciones históricas 1923-1936*, Sonifolk 20130, 1999; indicando “Mineras II” para el corte más largo. Creemos que de forma incorrecta, aunque a saber, porque no incluye la información de las matrices ni casa discográfica de ninguna de las grabaciones, salvo tres de la casa Pathé, lo que nos crispas. Marius de Zayas, en libreto del doble LP comentado, explica que estas grabaciones se realizaron entre los días 21-22 octubre de 1936. El álbum se tituló *Arte Clásico Flamenco*, con seis discos y 14 piezas: Soleá-La Rosa, Taranta-Granadina, Seguiriya-Fandango-Bulería, Rondeña-Guajira, Tango-Malagueña, Minera-Farruca-Alegría. Como hemos comentado antes, parece que de la minera se hicieron dos grabaciones, e incluso de algún estilo más, a tenor de algunos títulos duplicados que aparecen en esta reedición en doble vinilo y la información de la correspondencia de Zayas que contiene el libreto interior. Igualmente algunas críticas de la época citan Caña y Polo entre sus grabaciones, como la realizada por Emile Vuillemoz el 12/11/1926 para el Excelsior. Ibíd. En conversación por correo electrónico con D. Rodrigo de Zayas, me confirma que de la minera se hicieron dos registros, que obran en su poder, aunque no me aclara la duración exacta de cada una de ellas para poder deshacer el entuerto de las duraciones. También me explica que de la obra de Ramón Montoya circularon diversas reediciones piratas, y que la única reedición autorizada por él fue la de la colección de Mario Bois *Grandes Figures Du Flamenco / Volume 5. Le Chant Du Monde – LDX 74879*, 1988. Aparece en esta reedición una soleá y una seguiriya más que no se publicaron en 1936. Agradezco encarecidamente a D. Rodrigo de Zayas los datos facilitados.

Como vemos, mucho tiempo antes de que Carmen Amaya estrenara su taranto en Nueva York existe el acompañamiento llamado de “Taranto” bajo el nombre de “Taranta”, “Cartagenera”, “Levantizca”, “Minera” o “Rondeña”. Además, de momento, la primera grabación con el nombre de “Taranto” que contiene un canto con el patrón melódico referido, es de 1953, y ésta no presenta el compás medido, sino que va libre. Lo registran Los Gaditanos⁶⁵ con el título de *Tarantos* “Barrenero Barrenero”. No tenemos en cuenta la grabación de La Niña de los Peines y Luis Molina de 1915 con el nombre de *Tarantos de la Gabriela* (Pathé, nº cat. 12.068)⁶⁶, ya que pensamos que es un error de etiquetado. Pastora canta la conocida como taranta “de la Gabriela”, correctamente etiquetada en múltiples grabaciones por entonces desde hacía años.



El primer canto de Los Gaditanos va libre de compás. Los cantes de remate se hacen rápidos en ternario, tipo abandolao, pero también con un cierto aire de bulerías en las falsetas. Quizás por ello fueran estos cantes en el pasado algún tipo de rondeña, usada ahora como cantes de remate. Las letras son alusivas a Murcia y Cartagena, la primera de ellas dice expresamente que se cantaba allí:

⁶⁵ Luis Rivas (1910-1980) y Florencio Ruiz Lara (1921-) Columbia R 18536. BNE DS/349/4.[En línea] <http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000014934> [Consulta 3 de abril] 2018

⁶⁶ Cristina Cruces Roldán adjudica el año de 1915 para la serie de 10 discos de la casa Pathé en la que figura esta grabación. *La Niña de los Peines. El mundo flamenco de Pastora Pavón*. Editorial Almuzara, Córdoba 2009. Pág. 217 y ss.; aunque no comenta lo del título de la placa

*Viva Murcia y Cartagena
viva la parte de Levante
tierra de mujeres bellas
donde se canta este cante*

*Una noche en Cartagena
no la puedo olvidar
que escuchamos a un minero
con orgullo este cantar*

*Yo soy muy buen barrenero
qué bien manejo la barra
fui desde niño a la mina
y a mí nadie me aventaja*

Al respecto del uso del término “toque taranto” para referirse a una forma de tocar las tarantas en la guitarra, ya hemos visto que se usa al menos desde 1927, bastante antes de que se aplique a un cante (1953). Podríamos pensar que la forma de acompañar “a lo taranto” diferentes cantes (diversas mineras en su mayoría, aunque no de forma exclusiva), supuso un traspaso posterior del nombre también para el cante, pero vemos que la primera grabación bajo el nombre de taranto no lleva compás binario. Sin embargo, de 1955 es la grabación de Rafael Romero *Tarantos*, con un claro toque de Andrés Heredia en forma de taranto en la guitarra al II, y en la que el propio cantaor exclama “¡Ole, viva Linares [...] que es la trascendencia del taranto, donde se ha cantao bien!”, así que parece que ya estaría en uso esa denominación para estos cantes. Lo hace con la famosa letra “Dame Veneno”⁶⁷, grabada más adelante como rondeña por Carmen Amaya en 1956. Pero no saquemos conclusiones todavía. Sigamos nuestro recorrido.

Carmen Amaya y Sabicas publican en 1956 su *Rondeña*, en la que encontramos la melodía hoy conocida como taranto en tono de minera. En ella se nota en la guitarra el legado de Ramón Montoya. La primera parte del registro tiene momentos que pueden medirse a 2 en la primera letra, por los acentos y cambios de acordes, pero podrían entrar a 3 igualmente. Cuando entra el baile va todo el tiempo a 3 (min. 3:43).

Al respecto del título del cante, Carmen Amaya siempre negó que el nombre estuviera mal⁶⁸ y coincide además con el registro de Manuel Torres

⁶⁷ Esta letra se graba esta letra por primera vez en 1912 en la voz de La Niña de los Peines. *Malagueñas nº 1* “Los pícaros tartaneros”, con Montoya a la guitarra y tono de granaínas al aire.

⁶⁸ GAMBOA, *Una historia del flamenco...* Op.Cit. Pág. 147. José Manuel explica (pág. 150) que Ramón Montoya incluye en su instrumental *Rondeña* el cante que realiza Carmen Amaya en su rondeña, es decir el cante del taranto, comparando a su vez de forma paralela la versión que Enrique Morente hace en su disco *El pequeño Reloj* de la taranta “Laura de los laureles” sobre la guitarra de este mismo toque Montoya (ya comentado). A nuestro parecer, tanto Montoya como Morente, quien dobla la melodía de aquel, no interpretan el mismo cante que

en nombre y melodía. Jorge Martín Salazar afirmaba que la tradición oral atribuía a Carmen Amaya y Sabicas la adaptación de una taranta que cantaba “Anica la de Ronda” al toque de Rondeña de Ramón Montoya para hacer su baile⁶⁹. Este autor define este cante como “Rondeña Minera”. Sin embargo el toque de rondeña de Ramón Montoya tiene una afinación diferente y no aparece en ninguna de las grabaciones acompañando estos cantes; ni cante alguno⁷⁰, ya que surge como toque de guitarra.

No obstante, es posible que existiese algún cante de rondeña con aires mineros dentro de los estilos de la familia del fandango⁷¹, al igual que ocurre con algunos fandangos de Lucena⁷², fandangos jienenses⁷³ y malagueñas de madrugá⁷⁴, y que ésta fuese poco a poco transformándose en lo que hoy llamamos taranto, solo así podría explicarse esta denominación. Pensando en que igualmente la creación del toque de Rondeña para guitarra, estilo libre de compás, incorpora en su parte final una sección a compás ternario, no es descabellado pensar en que al igual que otros estilos de la familia de la malagueña y la cartagenera generaron estilos mineros, pudiera haberlo hecho algún cante más cercano al fandango como fueron ciertas rondeñas.

Atendiendo a la seguridad del nombre correcto del cante, en palabras de Carmen Amaya, y el antecedente de Manuel Torres, nos surge un nuevo problema, y es considerar que en principio la música de la rondeña de 1956 sería diferente a la que utilizara en su “taranto” de 1942, pues si no, lo habría llamado “rondeña”. Además en 1950 tenemos datos de que Carmen Amaya bailó el taranto en Buenos Aires⁷⁵, esta vez sin Sabicas y con orquesta,

Carmen Amaya, hoy considerado como taranto. Para la grabación de Montoya puede consultarse la transcripción de Alain Faucher de la grabación de 1936 para la casa BAM en París: *Arte Clásico flamenco*, Affedis, París 1993. Págs. 78-80 para la copla. Si usan el disco: Min. 2:40 de la grabación de Montoya de 1936. Igualmente el mismo minutaje para el registro de Enrique Morente “A Ramón Montoya”, *El pequeño Reloj*, EMI Odeón, 2003.

⁶⁹ MARTÍN SALAZAR, Jorge: *Los cantes flamencos*, Diputación provincial de Granada, 1991. Pág. 182.

⁷⁰ Exceptuando el cante de Enrique Morente “Pedro el Morato. Taranto en tono de Rondeña” en el disco *Morente-Sabicas. Nueva York Granada*. RCA-BMG Ariola, 1990. PD 74587.

⁷¹ En esta dirección se manifiesta Rafael Chavés en su libro. Cita unas “rondeñas de arriería” como posibles antecedentes. Se conserva una grabación de Manolo de la Ribera con el título de *Arrieras de Dalías* con compás tipo verdial y aires melódicos semejantes a los cantes de madrugá que grabó Rafael Romero en 1959, sobre todo la segunda letra de Rafael. *Gran Antología Flamenca*, RCA CL-335220. 1979. Igualmente tiene relación melódica con el ejemplo de “Malagueña de la Madrugada” recogida por el profesor García Matos en los años cincuenta en Murcia y publicada en la *Magna Antología del Folklore Musical de España* en 1978. (Hispanavox 66.171).

⁷² Lo señala Norberto Torres en “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. 148 y ss. Nosotros hicimos lo propio en: “Los «otros» Fandangos...” Art.Cit. Págs. 117 y ss.

⁷³ Los ejemplos recogidos por Dolores Torres de Gálvez son muy reveladores. Lo comentamos en el apartado de la documentación del V grado rebajado en el cante en el anterior trabajo mencionado. Antonio Mairena explica que Manuel Torres pasaba largas temporadas en Jaén en la revista Candil: “Ellos, los protagonistas, dicen: Antonio Mairena” *Revista de Flamenco Candil*, septiembre-octubre 1982, N°23. Edita Peña flamenca de Jaén, 1982. Pág.83.

⁷⁴ Estudiadas igualmente en nuestro trabajo “Los «otros» Fandangos...” Art.Cit. Págs. 104 y ss.

⁷⁵ HIDALGO, Carmen Amaya, Op.Cit. Págs. 168 y 227.

apareciendo el maestro Palomo como autor⁷⁶. Igualmente lo bailó en 1956 en Nueva Orleans en el Civic Theatre⁷⁷, el mismo año en que registra su rondeña. Veamos el recital:

Civic Theatre NEW ORLEANS, LA.
December 13-14-15, 1956

CARMEN AMAYA
 and assisting artists featuring
SABICAS, world's greatest Flamenco Guitarist
PEPITA ORTEGA and GOYO REYES—First Dancers
ALFREDO SPERANZA—Pianist Concert
DOMINGO ALVERADO—Flamenco Singer

PROGRAM

Part I

1.	TRIANA-SEVILLA Pepita Ortega—Olga Fernandez—Begona Palacio Goyo Reyes—Curro Amaya—Jesus Sevilla	ALBENIZ
2.	TARANTO CARMEN AMAYA	
3.	ALLEGRO DE CONCIERTO Alfredo Speranza—Pianist	GRANADOS
4.	SACROMONTE Pepita Ortega—Goyo Reyes	TURINA
5.	VARIACIONES DE GRANADINA Guitar Solo by: SABICAS	SABICAS
6.	MALAGUENAS Pepita Ortega—Begona Palacio—Olga Fernandez	SPERANZA
7.	SIGUIRIYA CARMEN AMAYA	SABICAS

Flamenco Singer: Domingo Alvarado
 Dancer: Curro Amaya
 Guitarist: Juan Antonio Agüero

Carmen Amaya actúa en 1963 en la película de Rovira Beleta *Los Tarantos*, interpretando un baile de taranto en una corta secuencia⁷⁸. Si bien han pasado 21 años desde el estreno de su primer baile del taranto, quizás pueda servirnos para hacernos una idea de cómo sería la música que acompañara el baile de 1942, pensando que se mantuviera con una cierta

⁷⁶ Ya había aparecido el maestro Palomo como coautor con Sabicas en un recital en diciembre de 1942. Información facilitada amablemente por Montse Madrdejos

⁷⁷ 13, 14 y 15 de diciembre de 1956. Cartel facilitado por Montse Madrdejos.

⁷⁸ Puede verse en Youtube [En línea] <https://www.youtube.com/watch?v=HX5eB3YUIEo> [Consulta 18 junio 2018]

continuidad hasta 1963. Hemos visto cómo mantuvo en su repertorio este baile a lo largo de su carrera. El acompañamiento del taranto comienza con un claro aire de compás binario, el actual, pero tras el picado de la falseta en las primeras cuerdas, enlaza en con una sección de acordes con la cadencia flamenca en tono de taranta al III: *si m – La M – Sol M – Fa#*, donde cada armonía se toca en estructura ternaria (3/2) hasta el cierre. Prosigue con la misma estructura rítmica sobre los grados I-II para enlazar con una falseta medida a 3 y luego a 4, con un cierto aire de zambra, acelerando y midiendo en aire de bulerías-jaleos en 3/8+3/8 donde el primer pulso está silenciado. Esto demuestra que aún por entonces se pueden percibir estructuras ternarias en el baile del Taranto, ya sea en la estructura armónica, en forma de reminiscencia del toque de tarantas acompasado, o en algunos patrones rítmicos, como el cierre final, donde manda un ritmo de jaleo rápido en 3/8.

Si comparamos el taranto de la película con la grabación de 1956, hay que decir que no es la misma música que grabó Sabicas en la rondeña, aunque tiene una cierta relación la parte en la que, tras acabar el cante, Agustín Castellón acompaña el baile de Carmen en aire ternario, como en la película. Como hemos dicho antes, lo lógico sería pensar que la música del taranto de 1942 en Nueva York, la de Buenos Aires 1950 y la de Nueva Orleans de 1956 sería diferente a la rondeña grabada en 1956, porque si no, se habría llamado taranto también ésta última. De todas formas, si en aquel baile de 1942 se cantaba algo, es posible que el cante no estuviera muy lejos de esta rondeña de 1956. Por ello, lo que pensamos nosotros es que es muy probable que el nombre de “Taranto” se usara para referirse al baile, y en él, si se cantaba, se cantarían la Rondeña o algún estilo semejante como las mineras. Para apoyar esta afirmación tenemos la grabación que realizara su hermana Leonor Amaya en México en 1957 con el nombre de “Taranto”, quien registra similares cantes y remata con un baile en ternario. Será comentada posteriormente.

Casualmente, del mismo año de la película de Carmen Amaya de 1963 tenemos una grabación de un baile de Taranto a cargo de La Joselito con el cante de Jacinto Almadén y la guitarra de Pedro Soler. Se acompaña en tono de taranta al IV, con fraseos melódicos en la guitarra parecidos a los de Perico el del Lunar hijo con Rafael Romero en los cantes de Madrugá, en compás binario. En cuanto a las estructuras armónicas, hay partes estructuradas cada cuatro compases y otras cada tres, en función de las melodías de las falsetas y la construcción del baile, pero ya encontramos binarizada toda la música. A diferencia de la versión de Carmen Amaya, no termina de forma acelerada en ternario, pero tampoco por tangos, como será el modelo de Antonio Ruiz. Canta como segunda letra la levantica “Toítas las mañanas la llamo”, patrón melódico que encontramos sugerido en la “Rondeña” de Montoya, y de forma literal en la “Rondeña gitana” que grabó Sabicas en 1958 y que será comentada más abajo. Este baile de La Joselito está musicalmente más cercano al modelo de taranto de la película que la rondeña de 1956 de Carmen Amaya.

Carmen Rojas interviene en diversas películas interpretando el baile del taranto. En 1959 lo hace en *Luna de miel* (Dir. Michael Powell)⁷⁹, lo baila con Antonio, en una coreografía que quizás se aproxime a la creación que realizara este mismo con Rosario a principios de los años 50. La música está completamente binarizada y presenta las falsetas típicas asociadas hoy al taranto (señaladas anteriormente en la partitura del método de Juan Martín). Toca la guitarra Manuel Morao y canta Roque Montoya “Jarrito”. Cierra por tangos, algo típico en el modelo de taranto creado por Antonio. Se observa en el baile de Carmen Rojas el espíritu del baile de Carmen Amaya, aunque ya Antonio aporta su personalidad en este modelo de baile del taranto.

En *Los Celos y el duende* de 1967 (Dir. Silvio F. Balbuena)⁸⁰ Carmen Rojas lo baila a solo, de nuevo con el cante de Jarrito, quien interpreta una levantica, como hacía Jacinto Almadén para el baile de La Joselito en 1963. Este baile presenta igualmente las falsetas típicas de taranto ya comentadas, y también cierra por tangos. La coreografía presenta una evolución respecto a la anterior película. Antes del cierre por tangos tiene una parte de escobilla y Carmen lo interpreta con mantón y bata de cola.

En 1974 Carmen Rojas interviene en la película *La taberna del toro*, rodada en la plaza de toros de Ronda y dirigida por José Antonio Páramo. La coreografía es creación de Antonio, y sigue el modelo de la anterior película, al igual que la música. Baila Carmen con mantón y bata de cola, y es patente el espíritu del baile de Antonio en el cuerpo de la bailaora. También finaliza el baile por tangos y canta el Indio Gitano.

La bailaora Fernanda Romero es otra de las artistas que tuvo en su repertorio el baile del taranto. En la serie *Rito y geografía del baile* rodada a partir de 1974 y emitida por TVE desde abril de 1975, dentro del capítulo “Primeros pasos en el teatro” tenemos un baile de taranto en el que utiliza crócalos de metal y pantalón. Es patente en ella la influencia de la estética del baile de Carmen Amaya en movimientos de cadera, taconeos y posicionamiento de brazos⁸¹ (también de Vicente Escudero). Quizás sea el montaje que realizara para la creación de Alfonso Jiménez Romero *Oración de la tierra*, estrenada⁸² el 12 de diciembre de 1972. Este ejemplo de taranto

⁷⁹ Puede verse en Youtube [En línea] <https://www.youtube.com/watch?v=qVgpI99kbyg> [Consulta 23 junio 2018]

⁸⁰ Puede verse en Youtube [En línea] <https://www.youtube.com/watch?v=E5sK5vhjmOw> [Consulta 24 junio 2018]

⁸¹ Esta bailaora nacida en 1931 estuvo tres años en Argentina antes de volver a España en 1953 (tal y como se explica en el *Diccionario Enciclopédico Ilustrado del Flamenco*, Tomo II, pág. 659), seguro que coincidió con Carmen Amaya, quien bailó el taranto en Buenos Aires en 1950, como hemos dicho antes por los datos de Paco Hidalgo. Puede verse este baile en Youtube [En línea] <https://www.youtube.com/watch?v=9Sy5lxmNwNM> [Consulta 24 junio 2018]

⁸² MORA ÁLVAREZ, María Teresa: *El teatro de Alfonso Jiménez Romero*. Tesis doctoral. Facultad de Comunicación. Universidad de Sevilla 2008. Pág. 489. CORNAGO, Óscar: *La vanguardia teatral en España (1965-1975): del ritual al juego*, Visor, Madrid 2000, págs. 25-126. Puede leerse un extracto en CORNAGO, Óscar: *El teatro ritual y la vanguardias escénicas en España (1965-1975)*, [En línea] <http://artescenicass.uclm.es/index.php?sec=texto&id=273> [Consultado 29 mayo 2018]

está ya completamente binarizado y es la música que podemos encontrar actualmente en el baile de prácticamente todos los artistas. Igualmente TVE filma otro taranto de esta bailaora, también con crócalos, pero esta vez con falda, diferente coreografía y menor extensión musical. Va precedido de un martinete y le acompañan Diego Amador y Antonio Losada a la guitarra, Pedro Amaya a las palmas y Pedro el Boina al cante. Fue emitido entre 1975 y 1978 dentro de la serie *Flamenco*⁸³.

Antes comentamos que Flora Albaicín incorpora de forma temprana en su repertorio el baile del taranto por mano de Antonio (1954). Esta bailaora aparece también en la serie *Rito y geografía del baile* (Capítulo “Flora Albaicín” Vol.VII) interpretando un taranto con el cante de El Cumbreño y la guitarra de Paco el Gato. Estos mismos artistas aparecen también en la serie *Flamenco*⁸⁴. Utiliza Flora mantón y vestido con bata de cola. La música es semejante a los modelos anteriores y cierra el baile por rumbas, con una coreografía ya alejada, pensamos, del estilo que le inculcara Antonio veinte años atrás.

Carmen Mora registró para la serie *Rito y geografía del baile* una grabación de un taranto con Enrique Morente⁸⁵. Se hizo en el café de Chinitas de Madrid, seguramente en 1975. Figura con Luis Habichuela y Manzanita a la guitarra. Canta Enrique una Levántica con la letra “Un veneno pa que yo muera” y se remata por tangos, entre otros, la creación personal del granaíno con la letra “A la hora de la muerte” del disco *Se hace camino al andar* (1975). La bailaora interactúa con el cantaor y tiene una estética del baile muy diferente a los bailes anteriores.

Trini España interviene igualmente en la serie *Flamenco* bailando un taranto⁸⁶ con las guitarras de Enrique de Melchor y Juan Jiménez y el cante de Juan Cantero. Trini baila con castañuelas y vestido. Es un baile con mucho taconeo que cierra en compás ternario con subida, en lugar de los habituales tangos o rumba.

Una grabación bastante temprana es la de Rafael de “Córdoba” en 1970, quien interpreta un taranto para el programa de TVE *Noches del Sábado*, con final por tangos y remate por rumbas⁸⁷. Muy personal y algo alejado de la estética de las anteriores versiones.

⁸³ MOLINA, Romualdo: “De la eficacia y trascendencia del flamenco en TV. 30 años de experiencia. *Música oral del sur. Revista Internacional* N°6. Año 2005. Granada 2005. José Ramón Pérez Ornia indica las fechas de emisión entre noviembre de 1974 y mayo de 1977, en “Ayer y hoy del flamenco. Crítica” Diario *El País*, martes 1 de abril de 1980. Esta serie fue presentada por Fernando Quiñones. Puede verse este taranto en Youtube [En línea] <https://www.youtube.com/watch?v=EYm4gbTxRy4> [Consulta 26 de junio 2018]

⁸⁴ Puede verse en Youtube [En línea] <https://www.youtube.com/watch?v=YRQnBBUfqcl> [Consulta 26 de junio 2018]

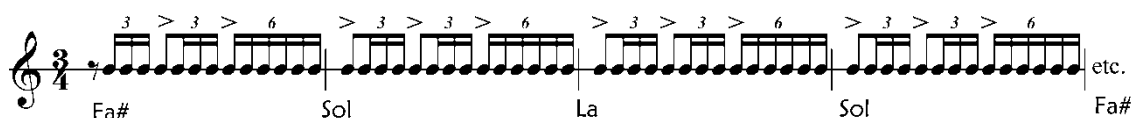
⁸⁵ En Youtube [En línea] <https://www.youtube.com/watch?v=wgKynT-ZUQM> [Consulta 27 de junio 2018] No es el que aparece en el Vol. 9 “Carmen Mora” de esta colección.

⁸⁶ En Youtube [En línea] <https://www.youtube.com/watch?v=2KMLoGhLokM> [Consulta 28 de junio 2018]

⁸⁷ En Youtube [En línea] https://www.youtube.com/watch?v=l8Vck2_gSIU [Consulta 28 de junio 2018]

Volviendo a la historiografía flamenca, en 1957 tenemos la grabación de Fosforito que tradicionalmente se había considerado como la primera de un cante con el nombre de “taranto”, pero ya hemos visto los antecedentes del trío Los Gaditanos en 1953 y Rafael Romero en 1955. Ya totalmente binarizado, aparece con el título de *Tarantos de Almería*⁸⁸. Fosforito admite que le puso ese nombre a raíz de unas conversaciones con un poeta amigo de Pablo García Baena, que le hablaba de los tarantos almerienses (trabajadores de la mina), explicando que el cante se hacía bajo otros nombres, y que le puso ese ritmo deliberadamente para hacerlo bailable, ya que, como cantaor, procede de una formación flamenca rítmica. Según Fosforito, el instinto le lleva a meterle un ritmo. En 1960 se lo cantó a Fernanda Romero en el Price para que lo bailara⁸⁹.

También en 1957, Leonor Amaya, hermana de Carmen Amaya, registró en México DF un “Taranto” con la guitarra de Manolo Medina para una antología de una casa mexicana⁹⁰. La segunda letra “En mi burro mando yo” coincide en general con los cantes que divulgara Carmen Amaya en 1956 bajo el nombre de “Rondeña”. La parte final de la grabación (2:18) termina con un taconeo de baile estructurado rítmicamente sobre el patrón rítmico del fandango en 3/4 si lo medimos lentamente. Se escucha perfectamente este ciclo rítmico y armonías cada 3 tiempos (C.V Tono de taranta):



Misma secuencia escrita en 2/8, en forma de compás de taranto:



Como hemos dicho antes, ante esta evidencia, no queda otra cosa que pensar que lo más probable es que Carmen Amaya interpretara algo semejante en 1942 en Nueva York, ya que su rondeña, y el taranto registrado por su hermana en fechas tan cercanas (1956-7), deben responder a la creación que se debió de mantener en el ámbito familiar desde 1942.

⁸⁸ Philips 421 217 PE. Basado en la Minera de Pedro el Morato según Chaves, Los cantes mineros, Op.Cit. Pág. 151.

⁸⁹ Datos de José Manuel Gamboa en *Una historia del flamenco...* Op.Cit. Pág. 152.

⁹⁰ José Manuel Gamboa me informa que el registro se hizo en 1957 con destino a la *Antología del Cante Flamenco* de la casa Orfeón (LP-JM-05) que se publicó en 1958. Agradezco a este gran investigador la información. Comenta el registro en su libro *¡En er mundo! De cómo Nueva York le mangó a París la idea moderna de Flamenco. Flamenconautas 2ª parte: El crack de la bolsa y los cracks del flamenco*, Athenaica ediciones universitarias, Madrid, 2018. Existe reedición en CD en 1989 (Orfeón 25-CDE-216. Vol. IV); y en 2017 en la *Antología completa del cante flamenco* CD 2. Calé Records, Magnesound SL SE- 686/2017.

De 1958 es la primera grabación⁹¹ de Sabicas con el título de *Taranto* para un registro de acompañamiento al cante de Domingo Alvarado en tono de taranta al III. Se escucha un claro acompañamiento binario a partir del segundo tercio del cante, el cual tiene una construcción melódica muy cercana a la grabación de la rondeña de Manuel Torres y Carmen Amaya, por lo que de nuevo tenemos diferentes nombres para cantes similares. Parece que se iba imponiendo ya la denominación de taranto para este modelo de cante cuando se hace a compás.

También en 1958 se edita otra grabación de Sabicas con el nombre de *Rondeña gitana*⁹² en tono de minera al IV. Es un toque a solo de guitarra, pero no la rondeña de concierto. Como dice José Manuel Gamboa, quizás la primera en microsurco de un toque a solo de minera. El título puede que responda a la consideración de que un tipo de rondeña, de ámbito gitano, estaba identificada con las mineras y su toque. Sabicas retoma el toque de minera de Montoya, incluso repite (min. 00:42) las falsetas señaladas como tipo taranto en su registro de 1936 (ver la partitura que pusimos de Ramón Montoya), y a partir del min.1:22 imita claramente el cante de la levántica en la guitarra. Quizás sea esta la causa del nombre de “Rondeña gitana” para este registro en tono de minera.

Sobre este aspecto, conviene citar que Joaquín Vargas “El Cojo de Málaga” registró en una ocasión un modelo de levántica para la casa Regal en 1924 con el título de *Minera* y la letra “Mira lo que te he comprado”. Este mismo patrón melódico, y con semejante letra, fue titulado como *Taranta* en 1921 (Gramófono AE – 486) con Miguel Borrull hijo a la guitarra, y luego como *Taranta del Cojo* en 1922, con la guitarra de Ramón Montoya (Odeón 13.613)⁹³. Vemos que el préstamo de nombres es frecuente en esta época. La famosa letra “Que adonde andará mi muchacho”, que posteriormente usaría Manuel Torres para su “Rondeña”, fue grabada igualmente en 1922 por El Cojo de Málaga para hacer la anterior levántica, pero con el título de “Taranta” (Odeón 13.596)⁹⁴. Como ya hemos comentado antes, La Rondeña de Montoya presenta en la guitarra la melodía de un cante que también recuerda en cierta forma a la levántica, aunque no sea exactamente una levántica. Préstamos melódicos, de letras y de denominación son muy frecuentes por entonces.

Sabicas tiene otros registros de rondeña⁹⁵ en su amplia discografía, aunque algunos no aparezcan citados como tal. Vamos a comentar las

⁹¹ GAMBOA, *La correspondencia de Sabicas...* Op.Cit. Pág. 119. Cita este autor (Op.Cit. Pág. 99) otra grabación anterior de un taranto en 1957 en el disco a dos guitarras *Sabicas and Escudero. Flamenco styles on two guitars* (Montilla FM 105) bajo el título “Recuerdo a Linares”, pero en el disco original figura *Taranta*. Aunque en las notas (pág. 105), Gamboa se refiere a este corte como “taranta”, que en realidad, interpretativamente es un taranto o rondeña gitana de concierto.

⁹² *The greatest flamenco guitarist Vol. III*. Elektra EKL-145. Ibíd. Pág. 115.

⁹³ ROJO GUERRERO, Gonzalo: *Joaquín José Vargas Soto. «El Cojo de Málaga»*, Diputación provincial de Málaga, 1994. Pág. 96.

⁹⁴ Ibíd. Pág. 37.

⁹⁵ Datos extraídos del libro de José Manuel Gamboa sobre Sabicas. Op.Cit.

diferentes tonalidades que usa y las imitaciones de posibles cantes mineros que aparecen en la guitarra.

En 1957 encontramos “Lamento gitano” (Rondeña sin titular) en el disco con Carmen Amaya *Flamenco* (Decca DL-9925). Está en tono de rondeña al IV y no encontramos nada reseñable a nivel melódico que podamos relacionar con las imitaciones a la guitarra de los cantes comentados.

En 1958 Sabicas publica el disco *The day of the bullfight* (ABC S 2-265). La primera cara del disco “In the Morning” comienza con “Dawn”, una Rondeña al I. Nada reseñable en la parte de imitación del cante.

“De Los Laureles. (Rondeña)” se publica en 1960 en el disco *Flamenco virtuoso. Adventures in sound* (Columbia WS 320). Está en tono de rondeña C. II. Señala José Manuel Gamboa⁹⁶ que Sabicas imita igualmente en este registro la taranta “De los Laureles” (min. 2:52), aunque tampoco nos lo parece a nosotros en este caso, coincidiendo solo parcialmente en los tercios impares. Tampoco coincide con lo que realizara Montoya en su rondeña.

Igualmente en 1960 Sabicas publica su “Llanto Minero. (Rondeña)” en el disco *Flamenco fantasy* (MGM SE 3859) Versión del modelo de rondeña de Montoya en C. II. Con final melódico semejante a la anterior (min. 3:27). Pero no es el mismo que grabara Montoya, aunque tenga un cierto parecido.

Dentro del disco de 1969 Sabicas. *La historia del flamenco* (RCA Víctor Serie Noble LSP 19.000 N), encontramos “Nostalgia gitana (Rondeña)” en C. II. Con una imitación melódica (min. 2:32) parecida a las anteriores grabaciones. En este registro hay algo más de coincidencia en los finales de los tercios impares con la llamada taranta “De los Laureles”, pero es igualmente común a muchos otros cantes como las ya comentadas Arrieras de Dalías, Cantes de madrugá, Mineras de Chacón y Rondeña de Manuel Torres.

“Sentimiento” es otra Rondeña sin titular que aparece en el disco *Arte gitano. Sabicas. El duende flamenco (The soul of Flamenco)*. (RCA Víctor LSP – 4109). Interpretada con C. II, no encontramos nada melódico reseñable cercano a las grabaciones anteriores.

En 1972 se publica *¡Flamenco! La guitarra de Sabicas* (Polydor 2480 138), donde encontramos “Viniendo Del Alba (Rondeña)”. Puntea una melodía distinta a otras rondeñas anteriores (min. 2:31).

Su último disco grabado en 1992 con Enrique Morente; *Sabicas - Morente* (BMG/Ariola), incorpora el tema “Dame veneno (Taranto en tono de rondeña)”. Es una rondeña al aire afinada un tono por debajo de la altura habitual⁹⁷. Es el cante que publicara Carmen Amaya en 1956 en la ya comentada Rondeña del disco *Queen of the gypsies*.

⁹⁶ Op.Cit. Pág. 172

⁹⁷ Gamboa señala tono de minera al III, pero no es tal.

Llegados a este punto, parece que indistintamente se ha llamado minera, rondeña y taranto a un cante similar, aunque haya diferentes variantes. Y estos se han acompañado tanto de forma libre como acompasada en los registros anteriores a 1953, y en diferentes tonos de referencia. Al respecto de el por qué del uso del término “taranto” para ellos vamos a establecer nuestras conclusiones, al igual que sobre el origen de este peculiar acompañamiento.

III. Conclusiones

Si como dijo Hipólito Rossy, el taranto tomó de la zambra granadina su compás, lo haría del modelo binario de zambra y en ese caso el compás aparecería binario en las grabaciones flamencas desde un principio, y no de forma esporádica en algunas falsetas o parte del cante. Aparecería el compás binario todo el tiempo, pero no es así. En su lugar observamos una tendencia a binarizar el compás a partir de estructuras armonico-rítmicas en ternario, y éstas paulatinamente a medida que avanza el siglo XX, desde aproximadamente 1912, que aparece de forma esporádica, hasta 1928 que tenemos un cante completo acompañado a compás binario. Convivirán además dos diferentes formas de acompañamiento para idénticos cantes, unas veces totalmente libre de compás y otras acompasado, hasta que en los años 50 parece definitivamente establecido un aire binario para los cantes que luego se llamarán “Taranto”, y que fueron a su vez mineras, tarantas, cartageneras o cantes de madrugá.

Lo que no sabemos es por qué se produce esta transformación, y por qué además ocurre por lo general en cantes con patrones melódicos semejantes, dentro de lo que se conoce como *mineras*, en diferentes estilos. No obstante, también hemos encontrado este acompañamiento en aire de taranto en cantes que no son mineras⁹⁸, por lo que no lo podemos considerar exclusivo sólo de ellas. Quizás algo tenga que ver el texto cantado y la acentuación natural de sus sílabas, con patrones melódicos de menor recorrido y una forma de cantar más silábica, un cante menos barroco. Hemos visto cómo también, al menos desde los años 60, se canta en aire de taranto la levantica, cante que también fue libre de compás en su tiempo, así que es ésta la que se adapta al compás de la guitarra y no al revés.

El uso del término “Taranto” para estos cantes pudo originarse a partir de la creación por parte de Carmen Amaya y Sabicas de un nuevo baile, aunque este vocablo ya estaba en uso al menos en 1927 para referirse al toque de los guitarristas que tocaban tarantas⁹⁹. La utilización del acompañamiento

⁹⁸ Por ejemplo, la grabación de 1912 de la Niña de los Peines de una Taranta de la Gabriela y la Malagueña-Taranta de Fernando de Triana bajo el nombre de *Malagueñas 3*, con Ramón Montoya. También la taranta de Pepe el Molinero de 1931. También se cantan levanticas en los bailes de taranto.

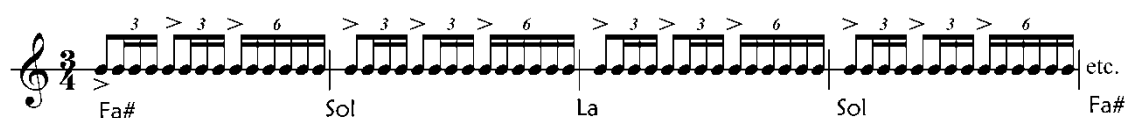
⁹⁹ Coincidimos en esto con Rafael Chaves, pero no sobre su teoría basada en opiniones de José Carlos de Luna al respecto del término *taranto* derivado de: *tarantela-tarantulero*-

acompañado del baile del taranto aplicado al canto terminaría por imponerse para estos cantes, desde los años 50 en adelante¹⁰⁰, sea cual fuere el estilo que se cantara. Pasado el tiempo, “Taranto”, término que se usaba para referirse a un toque de guitarra, y que bautizó un baile, pronto fue asociándose a los cantes acompañados en compás binario, mineras o variantes de ellas (debido a su menor elaboración melódica), imponiéndose finalmente como denominación para estos cantes, aunque originariamente no existiera ningún canto conocido realmente como taranto.

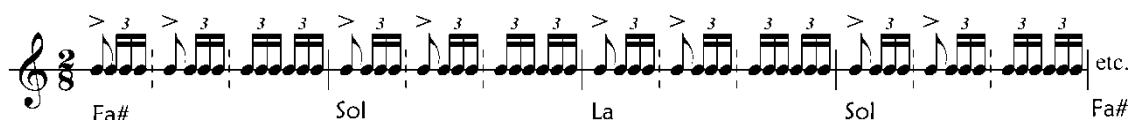
Al respecto de la creación del baile por tarantos, la fuente más antigua es la de Carmen Amaya de 1942, modelo que debió ser fuente de inspiración para Antonio, Rosario, y otras artistas como Carmen Rojas, quien en sus primeras intervenciones en celuloide muestra influencias del baile de Carmen Amaya, pasando después a tomar otros aires más cercanos al espíritu del baile de Antonio. Hay que señalar que tanto Rosario como Antonio, coincidieron con Carmen Amaya en Nueva York entre 1940 y 1949, entablando Rosario una gran amistad con ella¹⁰¹, por ello debieron partir para sus creaciones del modelo de Carmen. Se originan por ello dos formas interpretativas, la de Carmen Amaya, con presencia de un modelo de compás ternario, heredero del toque por tarantas de comienzos del siglo XX en fase de transformación binaria y con cierre ternario rápido, seguido por artistas como Fernanda Romero y Trini España. Por otro lado, el modelo de Antonio y Rosario transformó el estilo de Carmen bajo el prisma del compás ya binario, con cierre por tangos, forma que es la que actualmente se suele interpretar.

IV. Epílogo-Resumen de las fases de transformación del toque de taranta en compás ternario hacia lo que llamamos «taranto» en compás binario

Toque de taranta en compás ternario:



Misma secuencia escrita en 2/8 en forma de compás de taranto, con ciclos armónicos cada 3 compases:



taranteos-taranto, en este orden, supuestamente basadas en comparaciones musicales sin demostración. *Los cantes mineros...* Op.Cit. Págs. 150-151.

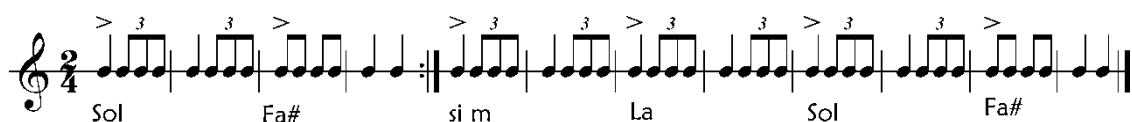
¹⁰⁰ Así igualmente lo considera Chaves. Pág. 152

¹⁰¹ SALAMA, Rosario, *aquella danza española...* Op.Cit. Págs. 33 y 111. No conocemos grabaciones del taranto de Rosario.

Misma secuencia escrita en 2/4 para un tempo más lento. Estructura armónica cada 3 compases:



Transformación de la secuencia anterior en 2/4 con una estructura armónica cada 2 compases. Taranto actual de forma elemental:



Bibliografía

ÁLVAREZ CABALLERO, Ángel: *El baile flamenco*, Alianza Editorial, Madrid 1998.

BLAS VEGA, José: *Magna Antología del Cante Flamenco*, Hispavox, Madrid, 1982.

BLAS VEGA, José y RÍOS RUIZ, Manuel: *Diccionario enciclopédico ilustrado del flamenco*, Editorial Cinterco, Madrid, 1988.

BLAS VEGA, José: *El baile del taranto*, Imprenta Hidalgo, Madrid, 1983.

BLAS VEGA, José: “Ramón Montoya: La guitarra flamenca”. *V Jornadas de estudios sobre historia de la guitarra*, ediciones de La Posada, Córdoba 1994.

BRAO, Estefanía: *Baile Flamenco: Observación y Análisis del Taranto en los Ámbitos Profesional y Académico. Reflexión Metodológica*. Universidad de Murcia 2014.

CASTRO BUENDÍA, Guillermo: “Los «otros» Fandangos, el Cante de la Madrugá y la Taranta. Orígenes musicales del cante de las minas”. *Revista de investigación sobre flamenco «La Madrugá»*, Nº 4, Junio de 2011. [En línea] <<http://revistas.um.es/flamenco/article/view/132281/122571>>

CASTRO BUENDÍA, Guillermo: “Origen del tono y toque de taranta en la guitarra”. *Revista Universitaria de Investigación sobre Flamenco «La Madrugá»*, Nº 5. [En línea] <<http://revistas.um.es/flamenco/article/view/139871/127921>>

CASTRO BUENDÍA, Guillermo: *Génesis Musical del cante flamenco. De lo remoto a lo tangible en la música flamenca hasta la muerte de Silverio Franconetti*, Libros con duende, Sevilla 2014.

CHAVES ARCOS, Rafael y KLIMAN, Norman Paul: *Los cantes mineros a través de los registros de pizarra y cilindros*. 2ª Ed. Edición de autor con la colaboración de El Flamenco Vive. 2012.

CRUCES ROLDÁN, Cristina: *La Niña de los Peines. El mundo flamenco de Pastora Pavón*. Editorial Almuzara, Córdoba 2009.

DE ZAYAS, Marius: *Ramón Montoya-Manolo el de Huelva. Concierto de Arte Clásico Flamenco*. Colección Zayas. Producción del Excmo. Ayuntamiento de Sevilla (Delegación de Cultura) para la III Bienal de Arte Flamenco Discos Dial 54 9317-B, Madrid 1984.

DORÉ, Gustav y DAVILLIER, Charles: *Viaje por España*, Ediciones Grech, Madrid, 1988. [1ª edición 1874]

FERNÁNDEZ MANZANO, Reynaldo: *Música de Al-Andalus*, Universidad de Granada. 2015

FERNÁNDEZ RIQUELME, Pedro: *Los orígenes del cante de las minas*, Incides Ediciones Didácticas, Murcia, 2008.

GAMBOA, José Manuel: *Rafael Romero, ¡Cantes de época!*, ed. El Flamenco Vive, Madrid, 2010.

GAMBOA, José Manuel: *Una historia del flamenco*, Espasa Calpe, Madrid, 2005.

GAMBOA, José Manuel: *La correspondencia de Sabicas, nuestro tío en América. Su obra toque X toque*, El flamenco vive, Madrid 2013.

GELARDO NAVARRO, José: *Antonio Grau, Rojo Alpargatero hijo, el último de una saga flamenca*, edita La Hidra de Lerna y Discos Probéticos, Almería, 2008.

GRECOS, Juan: *La guitarra flamenca de Juan Grecos*. Unión Musical Ediciones, Madrid, 1973.

HIDALGO, Francisco. *Carmen Amaya. La Biografía*, Ediciones Carena, Barcelona 2010

MADRIDEJOS, Montse y PÉREZ MERINERO, David: *Carmen Amaya*, Ediciones Bellaterra, Barcelona, 2013.

MARTÍN BALLESTER, Carlos: *Manuel Torres. Colección Carlos Martín Ballester*, ed. del autor, Madrid 2018.

MARTÍN SALAZAR, Jorge: *Los cantes flamencos*, Diputación provincial de Granada, 1991.

MARTÍN, Juan: *Juan Martin's guitar Method. El arte flamenco de la guitarra*. United Music Publishers, London, 1978.

MOLINA, Romualdo: "De la eficacia y trascendencia del flamenco en TV. 30 años de experiencia. *Música oral del sur. Revista Internacional Nº6. Año 2005*. Granada 2005.

MORA ÁLVAREZ, María Teresa: *El teatro de Alfonso Jiménez Romero*. Tesis doctoral. Facultad de Comunicación. Universidad de Sevilla 2008.

CORNAGO, Óscar: *La vanguardia teatral en España (1965-1975): del ritual al juego*, Visor, Madrid 2000.

CORNAGO, Óscar: *El teatro ritual y la vanguardias escénicas en España (1965-1975)*, [En línea]
<<http://artesescenicas.uclm.es/index.php?sec=texto&id=273>>

NAVARRO GARCÍA, José Luis: “Algunas novedades en torno a La Cuenca”. *Revista de Investigación sobre Flamenco La Madrugá*, nº 2, Junio 2010. [En línea] <<http://revistas.um.es/flamenco/article/view/110071/104681>>

ORTEGA CASTEJÓN, José Francisco: *Cantes de las minas. Cantes por tarantas*. Signatura ediciones, Sevilla, 2011.

PÉREZ ORNIA, José Ramón: “Ayer y hoy del flamenco. Crítica” Diario *El País*, martes 1 de abril de 1980.

PUIG CLARAMUNT, Alfonso, ALBAICÍN, Flora: *El arte del baile flamenco*, Ediciones Polígrafa, Barcelona, 1977.

ROJO GUERRERO, Gonzalo: *Joaquín José Vargas Soto. «El Cojo de Málaga»*, Diputación provincial de Málaga, 1994.

SALAMA BENAROCH, Rafael: *Rosario, aquella danza española*, Granada, Editorial Manigua, Granada 1997.

SEVILLANO MIRALLES, Antonio y SEGURA FERNÁNDEZ Anyes: *Carmen de Burgos “Colombine” (Almería, 1867-Madrid, 1932)*. Instituto de Estudios Almerienses Diputación de Almería. Área de Igualdad y Juventud Facultad de Humanidades. Universidad de Almería 2009.

SEVILLANO MIRALLES, Antonio: *Almería por tarantas. Cafés cantantes y artistas de la tierra*, Instituto de Estudios Almerienses de la Diputación Provincial de Almería, 1996.

TORRES CORTÉS, Norberto “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.

VARELA SILVARI, José María: *La música popular española*, Imprenta de Hermenegildo Mancebo, Mondoñedo, 1883.

VERDÚ, José: *Colección de cantos populares de Murcia*, Orfeo Tracio, Madrid, 1906.

ZAMBRANO VÁZQUEZ, Francisco: *Artistas flamencos extremeños en discos de 78 r.p.m. 1899-1960*, editora regional de Extremadura, 2015.

ZAMBRANO VÁZQUEZ, Francisco: *Pepe el Molinero 1895-1985*, Diputación provincial de Badajoz, 2014.

ANEXO – PARTITURAS

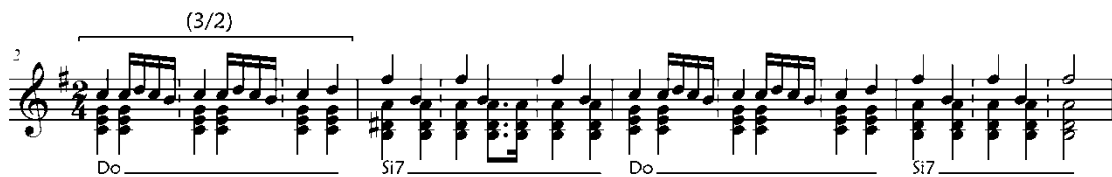
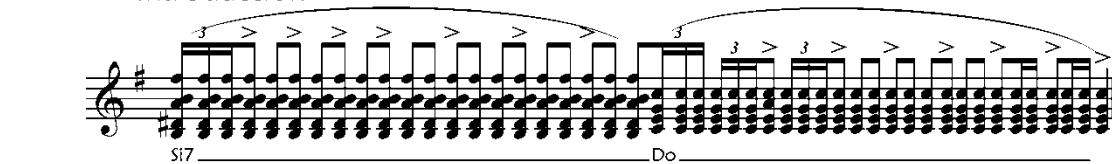
Granadinas de la Alhambra

1912 - Odeón 135298- (78 Rrpm)

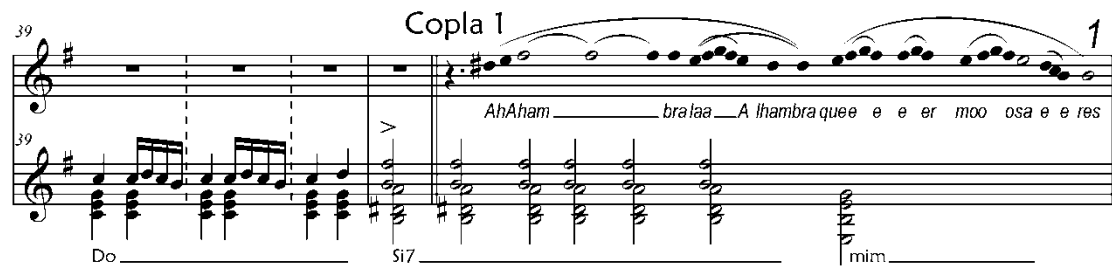
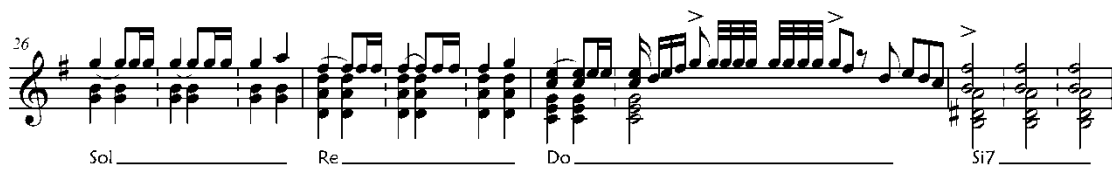
La Rubia de las Perlas
Guit. ¿Alfonso el Cordobés?

Cejilla IV Si frigio Flamenco

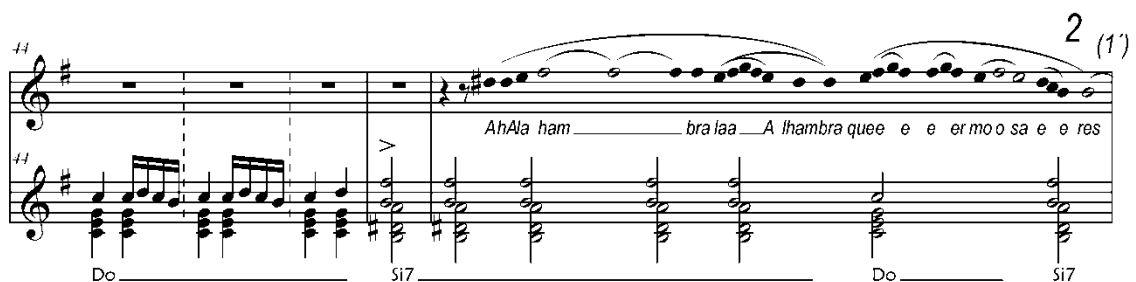
Introducción



compás semejante a la zambra (2/4) o Taranto por ciclos armónicos de 3 compases (3/2)



Acompañamiento libre



A compás

Acompañamiento libre

© Guillermo Castro Buendía 2011

2

49

eo ni te en vi día que tie e e ne po a a zu uu mu je e e re

50

no llo res ni ña que tullantome da pe e na lo mismo que la campaa a na

51

de la torre de la ve e la

6

(do)

Do

Si7

A compás

58

Do

Si7

Sol

67

Re

Do

Si

*Alhambra Alhambra
qué hermosa eres
envidia te tienen
por tus mujeres*

*No llores niña
que tu llanto me da pena
lo mismo que la campana
de la torre de la vela*

*Doblen campanas,
campanas doblan
de tu triste sonido
me dan las horas*

*Qué horas tan negras
en la cajita la veo
y la nieve de su cara
en el corazón la llevo*

Cartagenera N° 3

1914 - Gramophone 652297

Cayetano Muriel
El Niño de Cabra (1870-1947)
Guit. Ramón Montoya (1879-1949)

Cejilla V Fa# frigio Flamenco

Introducción

Posición CII Posición CIII

Fa# Sol Fa# como D de Sol

Posición CII rubato

Mi# como D de Fa# Fa# Sol La Sol

cierta hemiolia por la acentuación

21'' Sigue de forma libre acompañando por levante hasta la salida del cante

Fa#

caída de la voz Patrón rítmico del fandango y malagueña a compás. Relacionado con el ritmo del bolero

54'' Sigue acompañando de forma libre incluida la primera copla de minera

Fa# Sol La Sol

1'05'' Copa: El corazón me lo partes
cuando pienso en tu partida
y cuando te tengo delante
todo lo malo que me has hecho en esta vida se me olvida
ay, tengo que perdonarte

Voz: final tercio 6 2'20''

i i i que e Más rápido (trémolo)

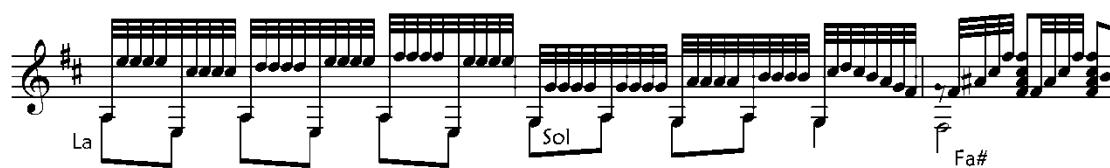
Sol Fa# si menor La

Pasa de estructura ternaria a libertad de compás con algunos pasajes en ternario

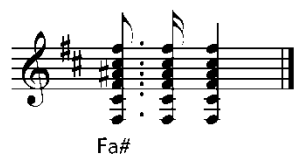
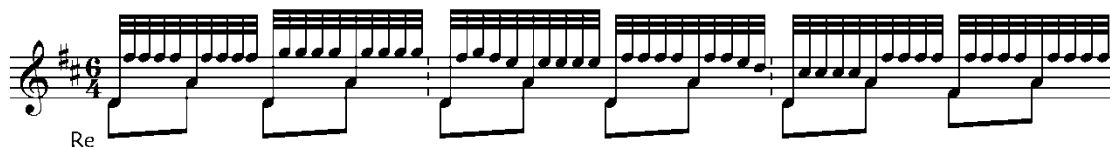
Sol Fa# si m

* Este cante es una interpretación de la misma minera registrada por Don Antonio Chacón en 1913 con idéntica letra

© Guillermo Castro Buendía 2017



Medida también posible en compases de dos pulsos o directamente libre



Tarantas

1923 Gramófono AG 166

Bernardo el de Los Lobitos (1887-1969)
Guit. Ramón Montoya (1879-1949)

Cejilla V Fa# frigio Flamenco

Introducción

posibilidad de hemiolía

Fa# Sol Fa#

Sol La7 Sol Fa# Sol

compás semejante al Taranto por ciclos rítmicos en 2/8. Pulso de corchea

Re7

Acompañamiento libre Sol Fa#

Salida

Aa y aa a a a aa a a a a

Fa# si m La7 Sol

Acompañamiento libre

Sol Acompañamiento libre

© Guillermo Castro Buendía 2017

[illegible]

*Al marinero en el mar
nunca le falta una pena
ya se le parte el timón
ya se le rompe la vela*

Fandanguillo Nº 2

1914 Gramophone 262178

Cayetano Muriel

El Niño de Cabra (1870-1947)

Guit. Ramón Montoya (1879-1949)

C.II La frigio flamenco

Introducción

Guit.

La Sib +la (sobra un tiempo y medio) La La9 Sib

6 La (solm)

11 La La7 rem Do (Sib)

Salida

Ya ya a a a a a y yaa a a a a a a a a a y

16 rubato

La Sib La

Falseta

24 a tempo

La +Sib +Solm +Sib rem Do

29

© Guillermo Castro Buendía 2011

2 Copla 1

34 rubato a tempo

1

To o o te lla a man la dio sa a a

sib La Sib (sobra un tiempo) Fa Fa7

40

2

A ra ce li i en tu ba ri o o o u u o u

Sib Sib+La

45

3

y to o o te lla man la dio sa a a y yo

Sib Sib+La Sib Sib+La Do7 Fa

50

4

— pore en gran de cer te e e e e e e e e a a y te llamo per la preci i o sa a a a

Fa7 Sol7 Do7 Sib

57

5

6

A ra ce e li i e en tu ba rio o o o o o o o o o o o o o o o o

Fa Fa7 Sib Sib+La Sib La

*Araceli, en tu barrio
todos te llaman la diosa
y yo por engrandecerte
te llamo perla preciosa*

Falseta 2

3

63 dedillo

La (solm) La

68

Sib+La La Sib

73

La La7 rem Do Sib La

79 Salida

u ua a u a y a a a a a a a u a y

Sib Sib+La Sib Sib+La Sib La

86 Copla 2

Pron to cae rá á án las ca na le e

La Sib Sib+La La La Do7

92

e e ue y a gua me nu i i ta llu e ve e e e y pron to

Fa Fa7 Sib

98

cae rán las ca na le e e a bre e me la a puer ta cie lo o o

Sib Do7 Fa Fa7 (falta un tiempo) Sol

108 6

que so y y a que e el que e tu sa be e e e e eo

Fa7 Sib Sib+La Sib Sib+La Sib Sib+La

Falseta 3

113 *dedillo*

La _____ (solm) _____ La _____

118 *rubato* *a tempo*

_____ solm _____ La Mi7 La

Agua menquita llueve
pronto caerán las canales
ábreme la puerta cielo
si no quieres que me cale
que soy el que tú sabes

Tarantas

1928 - Gramófono AE 2037

Manuel Escacena (1885-1928)
Miguel Borrull Hijo (1900-1976)

Cejilla IV Fa# frigio Flamenco

Tras la salida acompañamiento rítmico de taranto
del cante: 1'04''

Fa# Sol Re7 Sol Fa#

antiguo reflejo del patrón de fandango/seguidilla

Tarantas

1928 - Gramófono AE 2269; 266.790

Ramón Montoya (1879-1949)

Cejilla II Fa# frigio Flamenco

¡Ole quien sabe!

1'02''

rubato libre

¡Taranto puro!

falseta típica de Taranto

¡Canta, canta!

ritardando

2'21'' falseta tipo Taranto

¡Canta Ramón!

© Guillermo Castro Buendía 2018

Levantizca Flamenca

"Un sombrero Calañés"

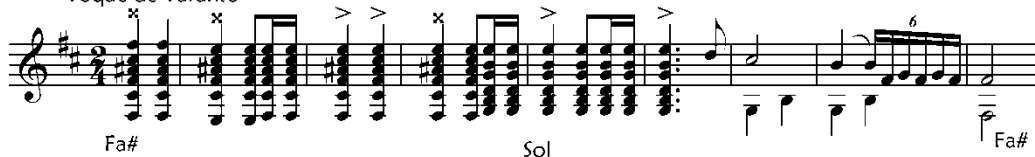
1928 Regal RS763-K988

Pepe Marchena (1903-1976)
Guit. Niño Ricardo (1904-1972)

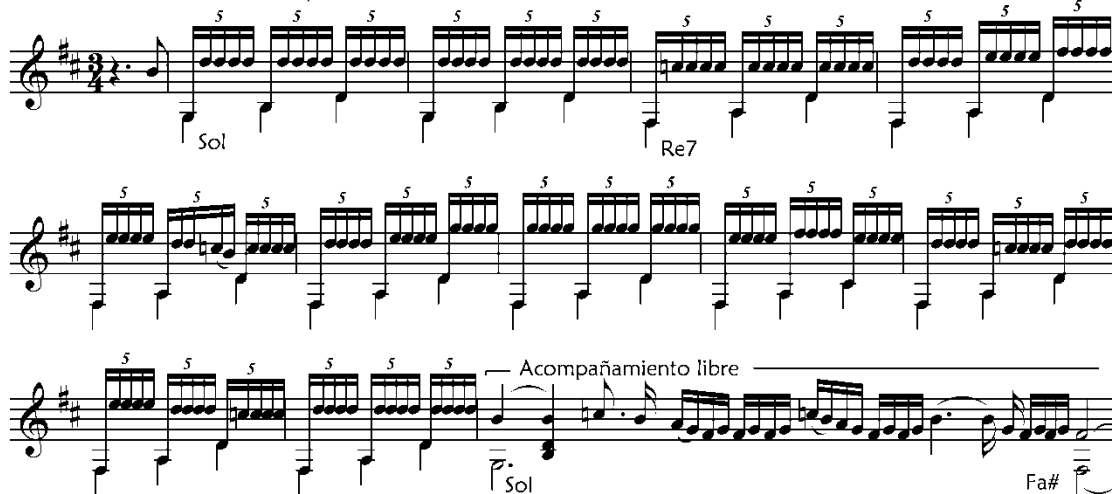
Cejilla III Fa# frigio Flamenco

Introducción

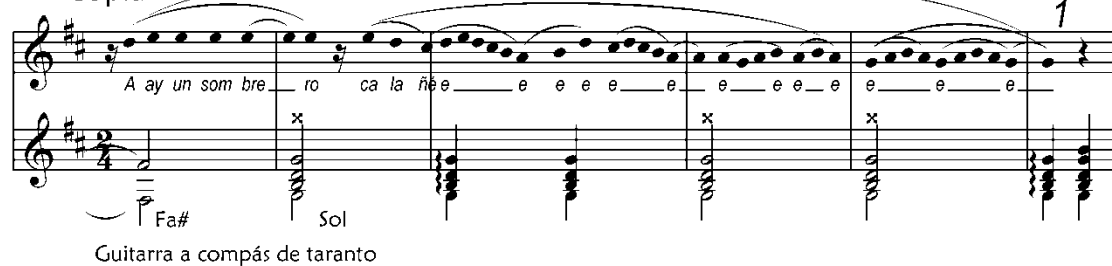
Toque de Taranto



estructura armónica en 3/4



Copla



© Guillermo Castro Buendía 2018

2

ligado del anterior

y un som bre ro o o ca la ñe é é e u e u e e u e e e e

La La 7 Sol

un dí a por la a a ma ña na a a u u u u u u u u u u a y y y y y

Re 7 armonías de la guitarra poco perceptibles

5 "ay" de unión ligado al 6

y a Murcia y te e u u e e e y lo com pre e e e e e a a a a u a u u u u ay

La 7 Re (Re 7)

rubato

a ay por que no o o la vía en To ta na en el pue e blo de To ta a a u u u a na a a u

Re 7 Sol

6

u u u u u u u u u u ta a a a na

Sol Fa# sigue la guitarra y segunda copla

*Como sé que a ti te gustaba
un sombrero calañés
un día por la mañana
fui a Murcia y te lo compré
porque no lo había en Totana*