

Palos y estilos del Flamenco

Con una presentación sencilla y clara, PALOS Y ESTILOS DEL FLAMENCO realiza un recorrido esencial por los principales cantes flamencos.

Su estructura didáctica permite tanto una aproximación inicial a la esencia de esta expresión artística, como una profundización para aquellos que ya se han dejado seducir por ella.

Las explicaciones se completan con numerosos gráficos, tablas y partituras analizadas que ayudan a conocer, comprender y reconocer mejor la diversidad del arte FLAMENCO.

Felipe Lara, Felipe Gértrudix y Manuel Gértrudix

Palos y estilos del Flamenco

Felipe Lara, Felipe Gértrudix y Manuel Gértrudix

Felipe Lara, Felipe Gértrudix y Manuel Gértrudix



Palos y estilos del Flamenco

Felipe Gértrudix Lara

Felipe Gértrudix Barrio

Manuel Gértrudix Barrio



Sonidosimaginarios

Bubok

Primera edición: febrero de 2009, Madrid.

SonidosImaginarios

C/ Juan Miró, 3 Torrejón de Velasco (Madrid)

sim@sonidosimaginarios.es

www.sonidosimaginarios.es

© Felipe Gértrudix Lara, 2009

© Felipe Gértrudix Barrio, 2009

© Manuel Gértrudix Barrio, 2009

Editorial: BUBOK PUBLISHING, S.L.

Diseño cubierta: Manuel Gértrudix

Maquetación: Felipe Gértrudix y Manuel Gértrudix

Ilustraciones: Hugo Barroso

Impreso por Bubok Publishing, S.L.

ISBN:

Depósito Legal:

Impreso en España – *Printed in Spain*

Esta obra ha sido publicada por su autor mediante el sistema de autopublicación de BUBOK PUBLISHING, S.L. para su distribución y puesta a disposición del público bajo el sello editorial BUBOK en la plataforma on-line de esta editorial.

BUBOK PUBLISHING, S.L. no se responsabiliza de los contenidos de esta OBRA, ni de su distribución fuera de su plataforma on-line.

Quedan rigurosamente prohibidas, sin la autorización escrita de los titulares del copyright, bajo las sanciones establecidas en las leyes, la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la repografía y el tratamiento informático, y la distribución de ejemplares de la misma mediante alquiler o préstamo públicos.

Agradecimientos

A Felipe Gértrudix Rodado, cantaor y Luisa Lara Miranda, poetisa, por habernos transmitido los genes de una insobornable afición poético-musical tan rica como la flamenca.

También a M^a Luisa Barrio, Gema Valiente y Yolanda Moreno por soportar con paciencia los desvelos que la realización de estos trabajos artístico-culturales, dentro y fuera de casa, nos impone con frecuencia.

Índice

Índice	11
Proemio.....	17
Introducción al Flamenco.....	17
Orígenes del Flamenco.....	17
El cante flamenco.....	18
Tipos de voces.....	18
El Baile.....	20
Los instrumentos	21
Geografía del Flamenco.....	23
Cantes camperos	23
Cantes artesanales.....	23
Cantes de compás.....	23
Fandangos.....	24
Modismos	24
Adaptaciones flamencas.....	24
Características musicales y poéticas de la música flamenca.....	25

Armonía	25
Ritmo	27
Melodía	29
Poética	30
Los Palos y Estilos flamencos	33
Cantes camperos	33
Cante de siembra	34
Cante de siega.....	36
Cante de trilla.....	37
Nana Flamenca	39
Pregón de la uva	41
Cantes artesanales	43
Tonás.....	43
1.Toná chica	43
2.Toná grande	45
3.Toná corta de cierre.....	46
Variantes de las tonás.....	46
1.Martinete.....	47
2.Carcelera	48
3.Debla.....	50
4.Saeta extremeña.....	52
Cantes de compás	53
Siguiriyas	54
1.Siguiriya del “Planeta”	56
2.Siguiriya del Marrurro.....	57
3.Siguiriya del Loco Mateo.....	57
4.Siguiriya del Nitri.....	57
5.Siguiriya de Manuel Molina	58
6.Siguiriya de Silverio	59
7.Siguiriya de “Manuel Torre”	60
8.Cabal	61
9.Toná por siguiriya	61

10.Liviana.....	62
11.Serrana.....	63
12.Nana por siguriya	64
Peteneras	64
1.La petenera chica	65
2.La petenera grande.....	66
3.Soleá-petenera	66
Soleáres.....	66
1.La caña	69
2.El polo	70
3.Romance	70
4.Alboreá	72
5.Soleá apolá.....	73
6.Soleariya de Triana	73
7.Soleá grande de Triana	74
8.Soleá de alfareros	75
9.Soleá de Alcalá	75
10Soleá de “La Serneta”	76
11.Soleá de Córdoba.....	77
12.Soleá extremeña	78
13.Bambera	78
Bulería	79
1.Bulería por soleá	80
2.Villancico por bulería	81
3.Jaleo extremeño	82
4.Bulería extremeña	83
5.Lorqueña por bulería	83
6.Zorongo por bulería	84
7.Fandango por bulería.....	85
8.Habanera por bulería.....	85
9.Colombiana por bulería	86
Alegrías	86
1.Alegrías de Cádiz y Cantiñas.....	86

2.Rosa por alegrías.....	89
3.Romera	90
4.Mirabrás.....	91
5.Caracoles.....	92
6.Alegrías de Córdoba.....	93
Tangos.....	94
1.Tangos de Cádiz	94
2.Tanguillo de Cádiz	96
3.Tientos	98
4.Tangos de Frijones (Jerez).....	99
5.Tangos de Triana.....	99
6.Tangos de Pastora.....	100
7.Tangos de Rosalía de Triana.....	101
8.Tangos de Granada	102
9.Tangos de Málaga	103
10Tangos del Piyayo	103
11Tangos de la Repompa.....	104
12.Tanguillo extremeño	105
13.Tangos extremeños.....	105
14.Tientos extremeños	106
15.Jaleo por tangos extremeños.....	107
16.Tango-rumba extremeña	108
17.Tangos del alba de F. Lara.....	108
Fandango.....	109
Fandangos.....	110
Variantes de Fandangos.....	112
1.Fandango extremeño.....	112
2.Fandango de Almonaster	113
3.Fandango del Cerro.....	114
4.Fandango de Valverde	115
5.Fandango de Huelva	116
6.Fandango de la Puebla	117
7.Fandango de Calañas	118

8.Fandango de San Juan del Puerto	118
9.Fandango popular de Alosno	119
10.Fandango valiente de Alosno.....	120
11.Fandango de Almería	121
12.Fandango de Paco Isidro	122
13.Fandango de Rebollo	123
14.Fandango de Rengel	123
15.Fandango de Pérez de Guzmán	124
16.Fandango del “ Niño de Fregenal”	125
17.Fandango del Gloria.....	126
18.Fandango de Manuel Torre.....	126
19.Fandango de Marchena	127
Verdiales	128
1.Verdial Cartameño	128
2.Zángano de Álora	129
3.Verdial de Málaga	130
4.Rondeña.....	130
5.Jabera.....	131
6.Cante de jabegotes	133
7.Fandango de Granada.....	134
8.Zángano de Puente Genil.....	135
9.Verdial de Córdoba	136
10.Fandango de Lucena	137
11.Fandango abandonao de Juan Brea	138
Malagueñas.....	139
1.Malagueña de Juan Brea	141
2.Malagueña de “La Trini”	142
3.Malagueña de “El Canario”	143
4.Malagueña de “El Mellizo”.....	144
5.Malagueña de Chacón	144
6.Malagueña grande de Chacón	145
Granaínas	146
1.Granaína grande	148

2. Media granaína	148
Tarantas	149
1. Taranta de Almería	152
2. Levántica	153
3. Murciana	154
4. Cartagenera	155
5. Cartagenera grande o Totanera.....	156
6. Cartagenera de la Trini.....	157
7. Taranta de La Unión.....	157
8. Minera de La Unión	158
9. Minera grande	159
10. Taranta de Jaén.....	160
11. Taranta de Felipe Lara	161
12. Piconera extremeña.....	161
13. Taranta asturiana.....	162
14. Taranta berciana.....	163
Modismos.....	163
Guajira	164
Son antillano	166
Tango-guajira.....	167
Habanera flamenca.....	168
Vidalita	170
Milonga	171
Tango-balada	173
Colombiana.....	174
Bolero por colombiana	176
Rumba cubana.....	177
Tanguillo-rumba.....	177
Adaptaciones flamencas	178
Farruca	179
Garrotín.....	181
Mariana	183
Pregón del Chatarrero de Felipe Lara	184

Zambra	185
Zambra con fandango	186
Zorongo	187
Campanilleros	188
Sevillana corralera	190
Sevillana rociera	191
Cachucha de Granada.....	192
Siguiriya-vals a Jaén	193
Los cantaores y su tipo de voz.....	195
Referencias documentales.....	197
Índices.....	199
Índice terminológico y onomástico.....	199
Índice de figuras.....	206
Índice de tablas.....	207

A Mario, Luna y Noelia, con toda la ternura y el cariño que merecen de su abuelo y de sus padres, con la esperanza de que cuando crezcan tomen en sus manos la antorcha de esta afición flamenca, familiarmente heredada desde muy lejano en el tiempo.

Proemio

Cualquier publicación debe ser deudora de la larga tradición sobre la que se asienta; y esta lo hace. Somos conscientes de cuánto han hecho ya otros autores, pero también de lo mucho que queda por hacer aún en el futuro por un arte tan vivo como es el Flamenco, al que constantemente se acercan otras tendencias para adaptarse, fusionarse o incardinarse con él.

Este texto se presenta como un compendio del amplio espectro estilístico rítmico y melódico de la música flamenca: contenidos histórico-culturales, escenarios naturales de los cantes con sus paisajes sonoros, análisis de las comarcas o localidades cantaoras donde reconocidos maestros configuraron los palos y estilos que en gran número conocemos hoy, etc.

Asimismo, se han realizado acercamientos a la transcripción de muchos de los estilos con el fin de que se puedan conocer mejor las diferentes melodías del flamenco. Siendo la composición literaria de los cantes de los autores del libro, ésta se ajusta y respeta el canon rítmico y melódico de cada estilo, en sus diferentes métricas de quintilla, cuarteta o terceto, con la expresión poética más adecuada o representativa de las originales fuentes de nuestro arte.

Es nuestro deseo que la publicación de este texto contribuya a ofrecer una nueva aproximación al mundo del flamenco; que permita disfrutar de tan rico folclore transitando algunos de los bellos senderos que el devenir del tiempo, y la creatividad de sus intérpretes y estudiosos,

han trazado; que pueda seducir la lectura de los aficionados y conocedores, pero que sirva, al tiempo, de puerta de entrada al fascinante mundo del Flamenco a los más jóvenes.

Los Autores.



Introducción al Flamenco

Al igual que toda la música de transmisión oral, el flamenco tiene unos orígenes inciertos y lejanos en el tiempo. El paso de las distintas culturas que han habitado el sur de la Península Ibérica, como tartesos, fenicios, griegos, romanos, árabes, judíos y cristianos, ha configurado, en gran medida, los cimientos de la música flamenca.

A partir de finales del siglo XVIII, el flamenco pasa de ser una música de carácter anónimo y popular a convertirse en una expresión artística de autor, manteniendo la esencia popular por su aprendizaje oral.

De forma muy resumida, se puede afirmar que el flamenco es una música conformada históricamente mediante la suma del poso popular y la incorporación de creaciones individuales (las estructuras y ritmos populares y las melodías de creación personal, etc.)

Orígenes del Flamenco

Los orígenes del flamenco tienen como referencia las influencias recibidas de múltiples culturas: fenicios, cartagineses, griegos, romanos, árabes, judíos, etc. Todos estos pueblos, que fueron concurriendo en Andalucía a lo largo de la historia, sembraron la semilla que lentamente habría de dar como fruto el folclore andaluz, que ha sido el fundamento musical y poético de los cantes flamencos, gracias a la interpretación individual de sus mejores artistas.

Aunque la evolución del flamenco se venía gestando -desde muy atrás en el tiempo- en los trabajos agrícolas y artesanales así como en

reuniones familiares, no existen datos documentados de su existencia y práctica de formas o estilos definidos, ni de intérpretes especializados, hasta mediados del siglo XVIII, en que la mezcla gitano-andaluza conseguida da como resultado la popularización del flamenco.

Entre 1870 y 1920 los cafés cantantes contribuyeron a la estructuración de estilos y el florecimiento de buenos maestros creadores. Se conoce esta larga etapa como “Edad de Oro del Flamenco”.

El Concurso de Cante Jondo del año 1922 en Granada, promovido por Manuel de Falla, Federico García Lorca y otros músicos y poetas de la época, abrió una inmensa puerta a numerosos eventos públicos y otras actividades artístico-culturales: cine, grabaciones discográficas, ediciones de revistas, periódicos, libros y programas de radio y televisión.

El interés que el arte flamenco ha despertado en todos los rincones del mundo, lleva años motivando la celebración de jornadas de estudio, cursos y congresos internacionales, que no hacen sino reflejar la vigencia e interés de esta expresión cultural.

Todo ello ha contribuido a que el flamenco esté considerado en nuestros días como lo que es, la historia cantada del pueblo enriquecida artísticamente.

El cante flamenco

La **voz** es el elemento principal del cante flamenco. Tanto en el hombre como en la mujer pueden existir distintos tipos de voces flamencas dependiendo del timbre, altura o la manera de interpretar una canción. Así, podemos distinguir las voces *afillá*, *redonda*, *cantaora*, *laína*, *natural* y de *falsete*. Técnicamente la interpretación del cante flamenco requiere, especialmente en los cantes más exigentes, una buena preparación que permita realizar al cantaor los giros, melismas o cambios de registro de forma natural y estética. Junto con la copla y la música, constituyen los factores intrínsecos de este arte.

Tipos de voces

Son muchas las denominaciones que se aplican a los distintos timbres que producen las voces en el flamenco. Así podemos encontrar, la voz natural, cantaora, flamenca, gitana, afillá, rajá, laína, redonda, fácil, de falsete, flexible, impostada, grave, aguda, vibrante, estridente, armoniosa, viril, con donosura, ronca, rota, ruda, baja, alta, de pecho, ligera...

Afillá

La voz afillá, con matices graves y opacos, es ronca, rozada y recia, resultando muy apropiada para imprimir mayor dramatismo a los cantes primitivos, sobre todo a tonás y siguiiriyas. La voz de Manolo Caracol es prototípica de esta categoría.

Redonda

La voz redonda es dulce, pastosa y viril. Se llama también “flamenca” porque, haciendo honor a su redondez, permite un mayor virtuosismo interpretativo. La voz de Tomás Pavón es característica de esta categoría.

Cantaora

La voz cantaora es rítmica, con gracia, frescura y flexibilidad para la ejecución de los cantes festeros (bulerías, alegrías, jaleos y tangos). Los cantaores que tienen este tipo de voz juegan con el compás con aparente facilidad, entrando y saliendo, sin atropellos, en cada ciclo armónico de los cantes que interpretan. La voz de Perla de Cádiz es prototípica de esta categoría.

Laína

La voz laína, aguda, vibrante y muy adecuada para realizar todo tipo de arabescos, floreos y ornamentaciones vocales, es ideal para la interpretación de los verdiales, fandangos abandolaos, malagueñas, granaínas, murcianas, tarantas y otros cantes de Levante. La voz de Manuel Centeno representa esta categoría.

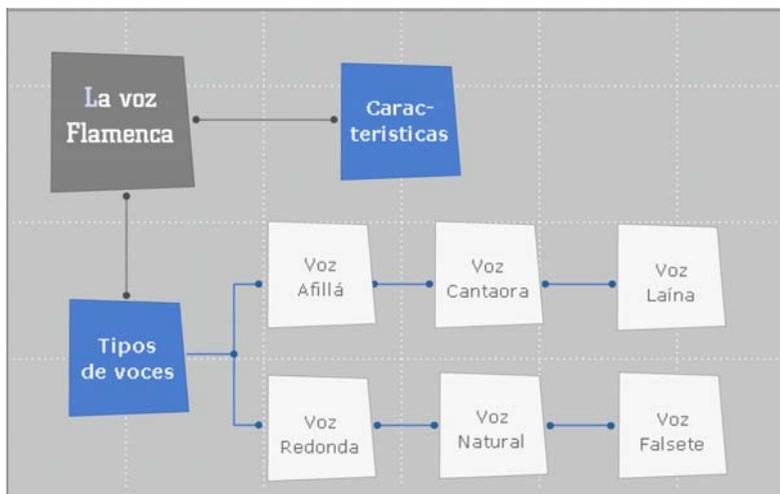


FIG. 1. CLASIFICACIÓN DE LA VOZ FLAMENCA

Natural

La voz natural, de pecho o gitana, tiene algún rasgo de la *afillá* por lo que se refiere al desgarró que le infringe el cantaor, en determinados tercios, al poner mayor énfasis a su interpretación. Por otro lado, está muy próxima a la voz redonda, pero algo ausente de su pastosidad y dulzura, aunque resulta más impactante. La voz de Antonio Mairena es prototípica de esta categoría.

Falsete

La voz de falsete permite a los cantaores que tienen esa facultad abordar registros de mujer o niño que con la voz natural es imposible alcanzar. Este tipo de voz da mucho juego en los cantes de ida y vuelta (*milongas*, *vidalitas*, *guajiras*) y en algunas adaptaciones flamencas. También se han utilizado para conseguir tesituras más agudas y llamativas en la interpretación de los cantes levantinos. Sirva de prototipo la voz de Antonio Chacón.

El Baile

Dependiendo de la interpretación del bailaror o bailaora, el **baile flamenco** puede ser de mayor riqueza artística o más sencillo y, por lo tanto, popular.

La ejecución del baile flamenco exige el control de dos habilidades fundamentales, por un lado, el ritmo del compás llevado por los pies, que se controla gracias a tres técnicas distintas: *zapateado*, *punteado* y *pateo*; por otro, la *expresión corporal*, en especial el movimiento de manos y dedos, que completan el entramado barroco presente en este tipo de baile.

Baile flamenco

El temperamento y las facultades físicas del intérprete (bailaror o bailaora) son esenciales para la riqueza y espectacularidad del baile.

Bailaror

Nombre con el que se conoce a la persona encargada de la ejecución del baile flamenco.

Zapateado

Movimiento de pies que genera sonidos rítmicos llenos de musicalidad

Punteado

Movimiento suave de los pies, de carácter ligero y con

desplazamientos y floreos habilidosos.

Pateo

Movimiento enérgico de los pies, que realizan golpes fuertes contra el suelo de forma insistente y sin ningún refinamiento ni matiz. Expresa una descarga temperamental primitiva

Expresión corporal

Los giros constantes de las manos y los dedos proporcionan al baile flamenco contraste, serenidad y elegancia frente a los movimientos violentos de los pies.

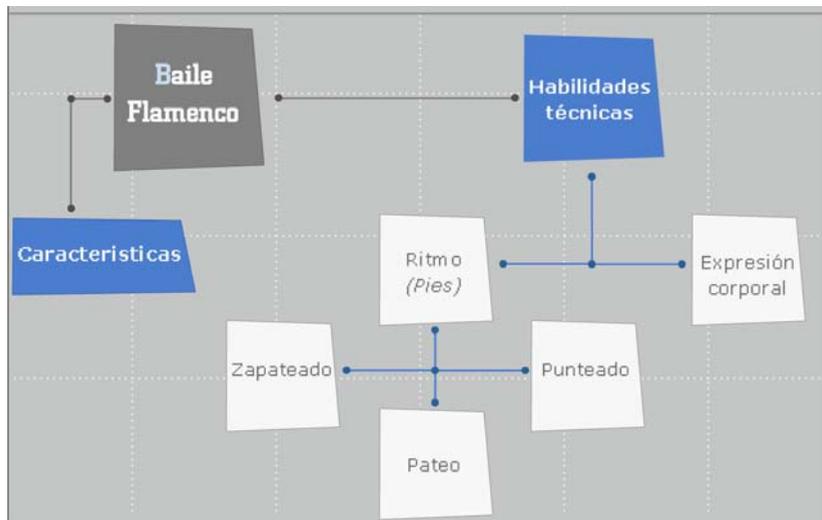


FIG. 2. ESQUEMA DE HABILIDADES TÉCNICAS DE BAILE FLAMENCO

Los instrumentos

Aunque el instrumento principal para acompañar los cantes flamencos es la guitarra, no hay que olvidar que, en sus orígenes folclóricos, se utilizaban instrumentos de pequeña percusión o de cuerda frotada. Como ejemplo de esto encontramos las “pandas” de verdiales que son acompañadas por violines, panderetas y castañuelas, y antiguamente vihuelas y bandurrias, a veces sustituidos por instrumentos rústicos o caseros como almireces, canutos de caña, cacharros y cucharas.

Asimismo, y fruto de ese hermanamiento con diferentes tipos de música, también han hecho su aparición en algunos temas flamencos otros instrumentos, los clásicos y electrónicos.

Guitarra

Es el instrumento principal para acompañar los cantes flamencos

Orígenes folclóricos

En los orígenes folclóricos del flamenco se utilizaban instrumentos de pequeña percusión o de cuerda frotada.

En la actualidad se emplean también:

Pequeña percusión

Panderetas, castañuelas o instrumentos rústicos y caseros, como almireces, canutos de caña, cacharros y cucharas.

Cuerda frotada (violines)

Antiguamente también se utilizaban otros instrumentos de cuerdas como vihuelas y bandurrias.

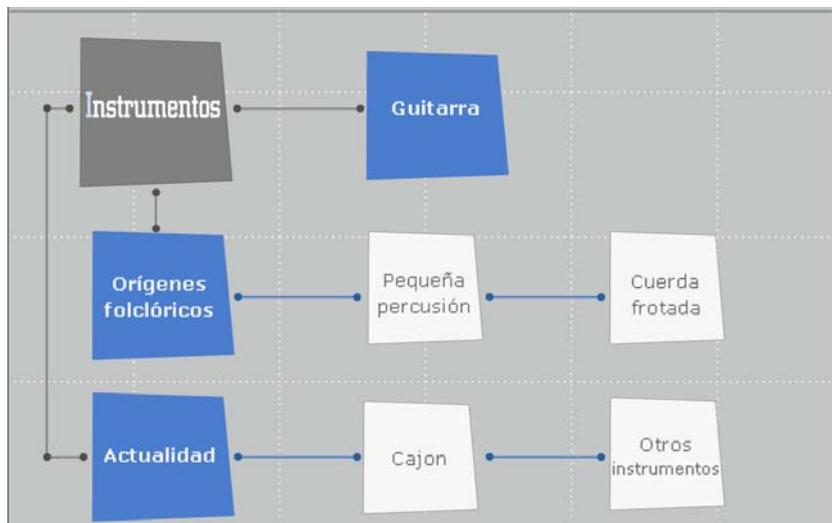


FIG. 3. CLASIFICACIÓN DE LOS INSTRUMENTOS FLAMENCOS

Cajón

Desde hace dos décadas el cajón acompaña a la música flamenca, especialmente para fusionarse con otros géneros musicales como el jazz, el rock o músicas étnicas africanas y asiáticas.

Otros instrumentos

Acústicos, electrófonos y electrónicos.

Geografía del Flamenco

Aunque es difícil concretar una ubicación concreta del desarrollo de los distintos estilos flamencos, se pueden dar ciertas presunciones de lugares o situaciones que pudieran haber propiciado el nacimiento de muchos estilos flamencos. El folclore, las labores artesanales y del campo, los ambientes festivos, la fusión de los pueblos, así como la propia impronta individual de muchos artistas que imprimieron su sello propio a melodías y ritmos popularizados.

Cantes camperos

Los cantes camperos son, por lo general, de origen payo y nacen de un escenario natural concreto: la siembra, la siega, la trilla, la nana y el pregón de la uva. Son cantes de evasión del alma que expresan muy diversos temas: el amor, la admiración por la naturaleza, el aprecio por los animales domésticos, el cariño y ternura hacia los niños y la sana picardía. Su aparición histórica es tan lejana en el tiempo como los propios motivos que ocasionan su origen.

Cantes artesanales

Los cantes de toná, martinete, carcelera, debla y saeta son de creación gitana, aunque eso no impide que, como cualquiera de las modalidades flamencas, puedan ser interpretados por la población paya. La denuncia resignada de la injusticia, la rudeza del trabajo, la penosa huida de la persecución, el dolor del encarcelamiento y la angustiada impotencia por el prendimiento y muerte del inocente Jesucristo crucificado, son los principales motivos expresados en sus letras. Sus composiciones poético-literarias sirvieron de base para la creación de numerosos estilos.

Cantes de compás

Siguiriyas, soleares, tangos, bulerías y alegrías, tienen su origen en la fusión de culturas que el pueblo andaluz logra a través de su larga historia, si bien son los gitanos afincados en Andalucía sus principales artífices y difusores. Tomando la base rítmica o compás de estos estilos, los grandes maestros del flamenco, a partir de mediados del siglo XIX, fueron creando y agrandando las familias de cantes, enriqueciendo así su acervo cultural.

Fandangos

Fandango natural, jabera, malagueña, granaína y taranta son estilos que nacen del tronco común de los fandangos de baile, que al ser interpretados por artistas poseedores de facultades especiales, alcanzan mayor fuerza lírica, surgiendo como consecuencia de la recreación personal y representatividad de escenarios naturales muy diversos: en la reja fandanguera del amor, en la voz de la habera pregonando la venta de habas, en el Café de Chinitas de Málaga, en los jardines de la Alhambra y en las minas de Levante. Todos ellos, con una imponente carga de emotividad, excelente musicalidad e indiscutible garra flamenca.

Modismos

Habanera flamenca, guajira, colombiana, vidalita y milonga son cantes considerados de extensión del amplio abanico con el que hoy cuenta el rico universo artístico-musical flamenco. Si bien es necesario aclarar que existen otras variantes de matices melódicos y rítmicos muy interesantes, éstos nacen como consecuencia de la fusión de estilos autóctonos de los pueblos de América Central y del Sur, el aporte de nativos africanos llevados por los españoles a aquel continente y los de origen ibérico que aportaron nuestros emigrantes.

Adaptaciones flamencas

Garrotín, farruca, campanilleros, mariana y zorongo son una mínima representación de cuantas formas flamencas por adaptación existen. Motivos originales muy diversos, algunos llevados a la geografía flamenca desde latitudes distantes, como Asturias y Galicia, sirven de inspiración a los cantaores más importantes para la creación de nuevos estilos.



Características musicales y poéticas de la Música Flamenca

La música flamenca posee ciertas características especiales que la diferencian de otras músicas tanto en su expresión musical como en su poética.

Entre los elementos musicales, son el ritmo y la melodía los que han tenido más perfeccionamiento, si bien en las últimas décadas, merced a la fusión con otras músicas como el Jazz o el Pop han evolucionado de forma notoria otros aspectos como la armonía o la instrumentación.

Debido a su tradición popular el tipo de estrofas más utilizadas son las habituales en la música popular española, es decir; tercetos, cuartetos octosilábicos y quintillas.

Armonía

Al ser una música fundamentalmente melódica, el tipo de textura que se impone es monódica en los cantos libres camperos y artesanos, y de melodía acompañada en el resto de los grupos. Es en estos últimos donde las relaciones armónicas aparecen como pedestal del acompañamiento melódico.

Aunque existen melodías tonales en el flamenco, como las alegrías, que son acompañadas por armonías tonales, mayores o menores, la gran

mayoría de los cantes flamencos están creados sobre escalas modales, que se acompañan por armonías modales.

La cadencia armónica más usada es la llamada *cadencia andaluza*. Se trata de un tipo de progresión armónica construida a partir del segundo tetracordo de la escala descendente del modo frigio gregoriano o dórico griego.

Sobre esta escala se forman los acordes, dando como resultado un acorde menor y tres mayores: Am, G, F, E.

The image shows a musical staff with a treble clef. The first four notes are labeled '1° tetracordo' and the next four notes are labeled '2° tetracordo'. Below the staff, it reads 'Modo Frigio gregoriano ó Modo Dórico Griego'. Below that, an arrow points to the 'Cadencia andaluza' chord progression: Am, G, F, E. Each chord is represented by a chord symbol above a five-line staff showing the chord structure. Below the chord symbols are Roman numerals: IV°, III°, II°, and I°.

FIG. 4. MODO FRIGIO Y CADENCIA ANDALUZA

Tonalidad Mayor			Tonalidad menor		
C	F	G	Am	E	E
I°	IV°	V°	I°	IV°	V°
Acordes Mayores			Acordes menores		

FIG. 5. ACORDES TONALES (MAYORES Y MENORES)

En algunos pasajes o estilos flamencos es habitual el uso de armonías tonales, tanto en modalidad mayor como en menor.

Aunque la tonalidad puede variar dependiendo de la tesitura del cantante, los acordes que se emplean son de Tónica, Subdominante y Dominante: I, IV, V, tanto en tonalidades mayores como en menores.

I°	II°	III°	VI°	<i>Mayores</i>
VII°	IV°			<i>Menores</i>
V°				<i>Disminuido</i>

FIG. 6. ACORDES FORMADOS A PARTIR DE LA ESCALA FRIGIA

La combinación de tonalidades mayores, menores y la cadencia andaluza suele ser lo más habitual en muchos palos flamencos, como el fandango, la soleá o algunos de los cantes camperos.

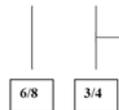
Sobre la escala frigia gregoriana o dórica griega dan como resultado los siguientes acordes:

- Acordes mayores: I, II, III y VI
- Acordes menores: IV y VII
- Acorde disminuido: V

Ritmo

El ritmo puede considerarse la quintaesencia en el mundo flamenco. Es fácil reconocer la música flamenca por su ritmo característico. Un ritmo que, por otra parte, es prototípico español, denominado *petenera* y que, ya en el siglo XVI, se podría diferenciar del resto de Europa por su carácter alegre y expresivo.

FIG. 7. RITMO DE PETENERA



Aunque existen estilos flamencos que se interpretan en ritmos binarios y ternarios, una de las cuestiones que quizás definan más claramente que una canción es flamenca o que tiene sabor flamenco es cuando la rítmica no es ni binaria ni ternaria, sino una combinación de las dos.

El ritmo binario en dos tiempos o la ampliación de éste en cuatro tiempos se utilizan en algunos palos rítmicos flamencos como el tango, la farruca, el garrotín o la rumba.

El esquema rítmico más típico es el siguiente:



FIG. 8. ESQUEMA DE RITMO DE TANGO

El ritmo ternario en tres tiempos es utilizado en algunos palos rítmicos flamencos, como los fandangos, y en ritmos de carácter más folclórico, como las sevillanas o los verdiales malagueños. El esquema rítmico más típico es el siguiente:



FIG. 9. ESQUEMA DE RITMO TERNARIO

La gran mayoría de los palos flamencos, con ciertas diferencias, se ejecutan combinando un compás binario, 6/8 (a dos tiempos), con otro ternario, 3/4 (a tres tiempos). Este ritmo, típicamente español y conocido ya desde el renacimiento, es el que define un tipo de música popular distinta a la que se hace en el resto de Europa, y que de alguna manera se ve salpicada mucha de la música culta española de todos los tiempos.

Aunque el esquema más típico es combinar los ritmos por separado, también es usual la interpretación de los dos compases al mismo tiempo.

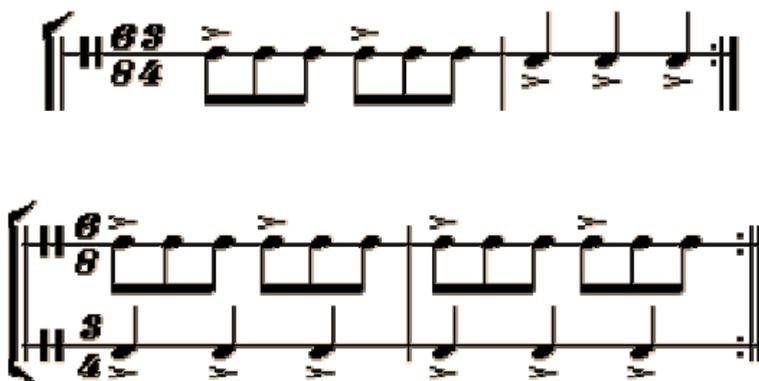


FIG. 10. ESQUEMA DE RITMO COMBINADO (BINARIO Y TERNARIO)

Melodía

La melodía es uno de los elementos que confieren mayor expresividad a la música flamenca. Existen, por una parte, estilos más melódicos, como los cantos libres sin acompañamiento instrumental (artesanales, camperos) o los cantos sin ritmo, donde las ornamentaciones melódicas son esenciales para su personalidad y carácter; y por otra, estilos poco melódicos donde el ritmo es la base imperativa sobre unos giros melódicos cortos y de tésitura frugal.

Analizando cómo están construidas las melodías flamencas se puede afirmar que todas ellas están fundadas sobre un esquema-esqueleto (como ocurre en el canto gregoriano) y que, dependiendo del cantante y de la propia evolución del cante, la ornamentación en las semicadencias o cadencias finales “quasi improvisadas” ha sufrido diferentes mudanzas.

Por otra parte, dichas melodías están compuestas usando las escalas tonales (mayores y menores) y la escala modal frigia (modo de Mi).

Aunque existen algunos ejemplos de melodías antiguas flamencas estructuradas sobre un modo dórico gregoriano (Sol, Fa, Mi, Re), la escala más al uso es la que resulta del segundo tetracordo del modo dórico griego o frigio gregoriano (La, Sol, Fa, Mi).

El sistema musical griego está basado en las melodías que puede ejecutar la voz humana, de tal manera que se ordenan los cánticos a partir de una serie de clichés (modos) o escalas escritos en sentido descendente, contrariamente a nuestro sistema musical moderno. En el flamenco se utiliza este tipo de escalas descendentes griegas, especialmente en los cantos más puros.

Las **melodías tonales** en el flamenco son típicas de los estilos más recientes. Aquellos que están influidos por la música culta del Clasicismo y el Romanticismo -donde ya estaba desarrollada la armonía funcional tonal, se incorporan al mundo del flamenco a comienzos del siglo XIX.

En este sentido podemos clasificar algunos de los palos que se caracterizan por giros más o menos tonales, entre otros estarían: las alegrías, los cantos de ida y vuelta, como la milonga o la guajira, y los cantos aflamencados, como la farruca o el garrotín.

Cuando se habla de **combinar melodías**, nos referimos a aquellas que están a medio camino entre la música modal y la tonal, melodías en la que existen partes que se desarrollan en un ambiente tonal y otras donde el espíritu que impera es puramente modal.

Esta circunstancia se debe a que en una misma pieza se han unido dos melodías de épocas distintas. Lo normal es que la parte modal sea la

más antigua, mientras que la tonal sea de más reciente incorporación, bien como remate de un cante jondo, bien aportando un carácter más festivo o simplemente como una sección que, en sí misma, nacerá como palo distintivo.

Ejemplos de este tipo de melodías las encontramos en cantes, como el pregón de la uva, la soleá o los campanilleros, entre otros.

Poética

El flamenco es música y es poesía. El ritmo y la melodía son importantes porque definen su carácter expresivo, pero la filosofía que se encierra en él no se puede expresar de mejor suerte que por medio de sus textos. Cada una de las letras -estrofas de tres, cuatro o cinco versos, en la mayoría de los casos- que dan forma a un cante, sintetizan toda una historia de amor, tragedia o alegría. Son poemas cantados que expresan el sentir de un pueblo.

Las **formas métricas** más utilizadas son el terceto, la cuarteta y la quintilla con todas son acepciones. La forma clásica se compone de tres versos endecasílabos (de nueve sílabas).

El **terceto** es usado en la literatura popular con versos de arte menor, de tres versos (octosílabos), rimando el primero con el tercero y quedando el segundo suelto (Aba). Si se compone una poesía encadenando varios tercetos, el segundo de los versos rimará con el primero del terceto siguiente. El terceto surge de forma espontánea en casi toda la música popular española, siendo predilecto en muchos de los estilos flamencos.

La forma clásica de un **cuarteto** es el formado por cuatro versos endecasílabos que riman ABAB o ABBA, pero cuando los versos tienen otras medidas reciben otro nombre este tipo de estrofas. Si los versos son octosílabos y la rima es **abab**, el cuarteto suele llamarse *cuarteta*.

Con lo que yo te quería	A
y te tengo que dejar,	B
por esas lenguas perdías	A
que tanto vienen y van.	B

La cuarteta se llama *redondilla* cuando la rima es **abba**.

Napoleón Bonaparte	a
Cádiz quiso conquistar,	b
pero no pudo llegar	b
porque Cádiz derrama arte	b

Y se llama *copla* cuando sólo riman los versos pares, quedando libres los impares: **abcb**.

En vela pasé la noche,	a
con la luna llegó el sol;	b
pero tu cuerpo gitana	c
a mí no me dio calor.	b

En el folclore y en el flamenco, además, se da un tipo de estrofa especial compuesta por cuatro versos: la **seguidilla**. Se trata de una métrica literaria que va asociada al baile popular que lleva su mismo nombre y al cante flamenco de la *seguiriya*. La estructura de la seguidilla es como sigue: estrofa de cuatro versos, heptasílabos los impares y pentasílabos los pares. La rima suele ser asonante y sólo en los versos pares, quedando libres los impares.

Ay, qué tormentos pasé	a
en la soledad,	b
me abandonaste gitana sin causa	c
sin decirme na.	b'

Por último, otras de las formas métricas más al uso en el flamenco es la estrofa compuesta por cinco versos denominada **quintilla**. Se trata de una estrofa de cinco versos, normalmente octosilábicos.

No existe una rima fija. Cada estrofa de quintilla tiene una rima particular.

En la calle Larios, *mare*,
vende habas mi morena,
a perra chica docena
de la huerta de Comares.
¡Ay, qué jamera más buena!



Los Palos y Estilos Flamencos

El flamenco tiene una gran riqueza de cantes o palos. Éstos, a su vez, poseen diferentes estilos dependiendo del lugar en el que se canten o la versión melódica que haya compuesto un intérprete o un pueblo concreto.

Independientemente del tipo de cante o estilo, se pueden agrupar en una serie de grupos que atienden a una temática, a una manera de interpretarse o a unas características musicales que los definen.

Estos grupos son los siguientes:

- a. Cantes camperos
- b. Cantes artesanales
- c. Cantes de compás
- d. El fandango y sus derivados
- e. Modismos hispanoamericanos
- f. Adaptaciones flamencas

Cantes camperos

En un mundo rural donde la mano del hombre era esencial para el desarrollo de las labores en el campo, fuente del sustento de las familias, surgen de forma espontánea una serie de melodías a medio camino entre la improvisación y lo inventado. Estas coplas forman parte y tienen su función social dentro de cada una de las distintas labores en el campo.

Así, podemos encontrarnos con cantes de siembra, de siega, de trilla, de uva y un largo etcétera de melodías que acompañan a los agricultores en sus largas horas de trabajo.

Desde el punto de vista musical, las canciones camperas están basadas en escalas modales y se interpretan sin acompañamiento instrumental. Detalles que las sitúan en un folklore muy antiguo, más popular.

Las estructuras melódicas tienen mucha semejanza con las melodías gregorianas.

Los cantes camperos son, por lo general, de origen payo. Son cantes de evasión del alma que expresan muy diversos motivos: el amor, la admiración por la naturaleza, el aprecio por los animales domésticos, el cariño y ternura a los niños y la sana picardía. Su aparición histórica es tan lejana en el tiempo como los propios motivos que la originaron.

Cante de siembra

“Al pie de un olivar separado del río por una hilera de árboles sobre la ribera. En un campo colindante, un gañán labra la tierra con su yunta y arado, al tiempo que, entre “jarreos” de animación a los animales, se arranca con un cante de siembra.

Un perro ladra a los pájaros que hostigan la senda del sembrador comiéndose los granos de trigo con no poco revuelo. Se escucha el pisar de los animales y el arrastre del arado abriendo surcos en la tierra. La imaginación de los labradores dibuja letras de amor en el frío aire de la tarde que se va. Sueña el labriego con el amor de la mujer y la primavera”.

El término deriva de sembrar. El cante de siembra fue creado por los trabajadores del campo para amenizar la primitiva y rudimentaria forma de labrar la tierra, con la ayuda de sus animales domésticos y la fuerte presión que sus brazos ejercen empujando hacia el suelo el arado y clavando profunda la reja para abrir los surcos en los que echar la simiente.

Este cante se hace libre y sin acompañamiento instrumental. Es propio del escenario natural donde se desarrolla y sigue el ritmo propio del trabajo.

Las situaciones y elementos originarios de la composición musical del cante de siembra nacen en las duras y largas faenas de la labranza. Al ser un cante primitivo sin acompañamiento instrumental, sus melodías son modales y muy melismáticas.

El ámbito es de 6^a (Mi2-Do3).

El tempo es ad libitum y libero. No hay ningún ritmo definido.

Aunque es la cadencia andaluza la que se impone, en algunos giros melódicos se intuyen acordes tonales.

La estructura queda definida tanto por la parte textual como por la parte melódica.

Su composición literaria es de *Seguidilla*.

Texto	Melodía
a	A
b	B
b	A'
c	A
b'	B

TABLA 1. ANÁLISIS ESTRUCTURAL DEL CANTE DE SIEMBRA

Siembra

Libero

Los hom-bres de la-bran-za, a-ran la tie-rra, a-ran la tie-rra, y/en los sur-cos el gra-no, des-pués en-tie-rrán.

FIG. 11. TRANSCRIPCIÓN DE UNA CANTE DE SIEMBRA

Los hombres de labranza

“cante de siembra”

Los hombres de labranza

aran la tierra,

y en los surcos el grano

después entierran.

Cante de siega

“Tiempo de siega, horas de calor. Un grupo de segadores se afana en la tarea mientras sus mujeres les siguen atando los haces de mies que otros trabajadores cargan en los carros. Un chaval acerca el botijo del agua a los segadores para saciar la sed. Entretanto, sus hermanos dan las cuerdas cortadas a sus madres para que aten los haces.

De cuando en cuando, espontáneamente un segador endereza su cuerpo, largo rato tronchado por la postura que le exige su actividad, y arranca de su pecho, en desahogo, un cante de siega.

¡Rinde tributo a las hoces que empuñan los segadores el pan que alegrará su mesa! Triguales de amarillo oro con tallos erizados e inclinadas espigas reciben los abrazos emocionados de los segadores, ¡qué buena cosecha! Resuena el acero de las hoces al ser afiladas, el corte al segar los tallos de las espigas, el atado de los haces de mies y su arrastre hasta los carros donde son cargados. Suenan los ejes y ruedas de los carros y los cascotes de los animales que tiran de ellos. Suenan las voces de los trabajadores que los guían y el alboroto de chiquillos que al compás del trabajo juegan, suenan”.

El término “cante de siega” procede de “segar”.

Familias enteras se desplazan de unas regiones a otras buscando el sustento. En el tiempo de convivencia al compás del duro trabajo así como en los escasos momentos de esparcimiento surge el cante de la siega.

Cante libre sin acompañamiento instrumental. El segador sigue el compás de la hoz al segar.

Cuadrillas de hombres, mujeres y niños llenan y animan los campos españoles en época de la recolección de los cereales con cantos de siega, compuestos por melodías espontáneas de libre compás.

	Texto	Melodía
Copla	a	A
	b	A'
	a	A''
	a	A'''
	b	B
	a	B
Estríb.	a	A
	b	A
	a	B
	b	B

TABLA 2. ANÁLISIS ESTRUCTURAL DEL CANTE DE SIEGA

Las melodías son modales y muy melismáticas. El ámbito es de 7ª (La2-Sol3).

La sección rítmica, en 4/4, se asemeja al compás de los tangos, con cadencia andaluza en la parte libre y armonía tonal en la sección rítmica.

Se definen claramente dos secciones, que corresponden a los dos textos que se cantan. El primero, dentro de un ambiente modal y libre de tiempo, y el segundo rítmico y tonal, subdividido a su vez en dos frases musicales: **a** (rojo) y **b** (naranja).

Siega

Estribillo (rítmico)

Cuan-do por las ma-ña - nas, yo me le- van - to, yo me le- van - to, _
A E7

5
ca-mi - no de la sie - ga yo voy can - tan - - do.
A

FIG. 12. TRASCRIPCIÓN DE UN CANTE DE SIEGA

La cuarteta octosilábica es su composición literaria.

Camino de la siega

“cante de siega”

Si este año la siega
sale como yo he *soñado*,
se terminaban mis penas,
porque bastante he *sembrado*.

Si este año le gano
bastante dinero al trigo
yo te juro por mi *mare*
que me casaré contigo.

Cuando por las mañanas
yo me levanto,
camino de la siega;
yo voy cantando.

Yo me siento contento
porque en el campo,
con lo que da la tierra,
vamos tirando.

Cante de trilla

En la era un trillador se coloca el sombrero de paja que le protege del duro calor del verano. Sentado en su banqueta acciona los ramales que guían a la yegua arrastrando el trillo. Da una, dos vueltas, cien, y rompe a cantar dedicándole a su compañera en las labores campesinas un cante de trilla.

El cielo blanquecino cubre el caluroso día de verano. Un potrito sigue a la yegua tras el trillo mientras a la sombra del brocal de un pozo, junto a una cantarilla de agua, los escasos alimentos para el almuerzo del trillador y los aventadores de la paja son custodiados por un perro tan bien adiestrado como paciente. Las navajas cortan las cuerdas de los haces que se esparcen en círculo para su desgrane. Resuenan las hocas aventando paja y los rastrillos arrimándola, repican los cascós de las bestias de la labranza en su monótono pateleo dando vueltas sobre en el redondel.

La palabra “trilla” deriva de trillo, y, a su vez, de la voz latina tribulum, madera de poco más de un metro cuadrado con piedrecillas de perfiles cortantes incrustadas en su parte inferior que se coloca sobre la era.

La era es un círculo hecho en la tierra, generalmente empedrado, donde se extienden los haces de mies desatados. El trillo, arrastrado por los animales, desgrana las espigas del trigo al girar en la era.

Los jarreos a las bestias y el arrastre monótono del trillo son los únicos sonidos que acompañan al cante de trilla.

Al ser un cante primitivo sin acompañamiento instrumental, sus melodías son modales y muy melismáticas, siendo el ámbito de 7ª (La2-Sol3). El tempo es ad libitum y libero y no existe ningún ritmo definido.

Por sus similitudes con la siguiiriya, en ocasiones se canta a compás, siendo este ritmo el elegido para su interpretación. (ver FIG. 21)

Su **armonía** en la Cadencia andaluza se desarrolla sólo en los dos acordes finales: Fa y Mi.

El cante de trilla es por su naturaleza una de las melodías más antiguas del ambiente folclórico flamenco. La simple entonación de tres o cuatro notas hace pensar en melodías de tipo gregoriano.

Atendiendo al texto resultan definidas dos frases musicales: la primera coincide con los dos primeros versos, realizando la entonación melódica sobre la nota La, que funciona como apoyatura de la nota de semicadencia, Sol#; y la segunda, con los dos últimos versos, cadenciando sobre Mi como nota final, tónica, de la melodía.

Texto	Melodía
a	A
b	
c	B
b	

TABLA 3. ANÁLISIS ESTRUCTURAL DEL CANTE DE TRILLA

Su **composición literaria** sigue la métrica de las Seguidillas.

La temática de sus letras está bastante definida en el cotidiano

acontecer de su propio ambiente. Junto a los jarreos de animación, las letras del cante de trilla se convierten en un reconocimiento al trabajo y compañerismo hacia los animales de tiro.

No quiere trilla

“cante de trilla”

Esta yegua que llevo,
no quiere trilla,
lo que quiere es comerse
toa la semilla.
Cuando llegue la tarde
terminará

de hacer toa la faena
y a descansar.
Mi yegua tiene un potro,
que es muy bonito,
y mi yegua está loca
con su potrito.

Trilla

Mi ye-gua tie-ne/un po-tro, que/es muy bo-ni-to;
y mi ye-gua/es-ta lo-ca con su po-tri-to.

FIG.13. TRASCRIPCIÓN DE UNA CANTE DE TRILLA

Nana Flamenca

“Una mujer, sentada en el porche del patio de una casa de labradores, mece en brazos a un niño de corta edad. A su lado, su marido inclina el cuerpo con los brazos estirados hacia su hijo, cantándole una nana. Mientras, la abuela, desde el interior de la casa, escucha atenta apoyada en el postigo de la puerta que da salida al patio.

Junto al dulce canto se oye el balanceo de la silla de la madre al acunar al niño, los pernos del postigo de la puerta del patio que la abuela abre para observar, los pajarillos que pían entre las ramas de un árbol...

¡Ssss... silencio, que está mi niño durmiendo! Las macetas y algunas enredaderas cubren con flores las paredes a la sombra del patio. En una esquina un tinajón introduce en su boca el final de un canalón que le entrega las escasas aguas del tejado en tiempo de lluvias. Un gato subido en un poyete revestido de azulejos gira la cabeza como poniendo oído al tierno cante de la nana que susurra la madre acunando a su niño. Quieren los pajarillos romper a piar, ¡sssss... silencio, que está mi niño durmiendo!”

Del latín *nanna* y del ámbito infantil repetitivo “na-na”, crean las

madres el cante del mismo nombre que entonan para dormir a sus hijos. El pjar de los pajarillos y el ruido de la silla de la madre al mecer al niño para que se duerma son el natural acompañamiento del cante de la nana.

Las largas siestas del verano originaron nanas, muchas veces en la voz del padre, que cambiando la dedicatoria de un cante de trilla, con su misma métrica y hasta con su misma melodía, expresaba poéticamente con ternura todo el cariño que por su hijo sentía.

El ámbito es de 5ª (Mi2-Si2). El tempo es ad libitum y libero. No hay ningún ritmo definido.

Por sus similitudes con la siguiiriya, en ocasiones se canta a compás, siendo este ritmo el elegido para su interpretación:

Al igual que el cante de trilla, el cante de nana es, por su naturaleza, una de las melodías más antiguas del ambiente folclórico flamenco. La simple entonación de cinco o seis notas hace pensar en melodías de tipo gregoriano.

Atendiendo al texto resultan definidas dos frases musicales: la primera coincide con los dos primeros versos, siendo la melodía una ornamentación de la nota Mi (dominante); y la segunda, con los dos últimos versos, cadenciando sobre el La como nota final, tónica, de la melodía.

Texto	Melodía
a	A
b	
a	B
b	

TABLA 4. ANÁLISIS ESTRUCTURAL DE UNA NANA FLAMENCA

La nana usa la estrofa de cuatro versos, heptasílabos los impares y pentasílabos los pares de las Seguidillas castellano-manchegas. Tiene una métrica literaria muy variada y adaptada al movimiento más extendido o restringido del cuneo. En su versión flamenca, las coplas de trilla le sirvieron muy bien, tal vez por la coincidencia de la estación climatológica, en que ambos motivos solían ser más representados.

El Kikiriki

“nana flamenca de F. Lara”

Mi niño está llorando,
está malito
y yo le estoy curando
con un besito.

Ay, nana, nanita, nana,
ay, nana, nanita, nana,
duérmete, cariñito,
que es de mañana..

Mi niño es un lucero
de la mañana;
más que a nadie lo quiero,
nanita, nana.
Ay, nana, nanita nana.
ay, nana, nanita óle,
mi niño tiene el pelo
de caracoles.

Mi niño tiene sueño,
se va a dormir;
hasta que canten los gallos
el kikiriki.
Ay nana, nanita, nana,
te quiero por la noche
y de mañana.
Olé, olé, olé...

The image shows a musical score for the song "Nana". It consists of three staves of music. The first staff is a prelude with a treble clef and a key signature of one flat (Bb). The second staff is the main melody, starting with the word "Libero" above it. The lyrics are written below the notes. The third staff continues the melody. Chords are indicated by letters A and Bb below the notes. There are also some markings like "3" above certain notes, possibly indicating triplets or triplets of eighth notes.

Nana

Libero

Mi ni - ño tie - ne sue - ño, se va/a dor - mir,

A Bb A

4

has - ta que can - ten los ga - llos, el ki - ki ri ki - ki

Bb A Bb A

FIG. 14. TRASCRIPCIÓN DE UNA NANA

Pregón de la uva

En una viña cercana a las primeras casa del pueblo, hombres y mujeres se afanan en el trabajo de la vendimia. El uvero que encamina sus pasos hacia las calles tirando del ramal de su borriquillo, lleva la carga en cestos a modo de aquaderas con los mejores racimos de mesa que pregona para que se los compren las vecinas. En la primera esquina hay una bodega con las puertas abiertas por donde entra un carro cargado de uvas para el vino.

¡Ay, que uvieta buena llevo! ¡Cómpramela, vecina! Así rompe el uvero la soleada tarde de comienzos del otoño pregonando por la calle. En cada racimo resuenan aún los ecos del roce afilado de la navaja, el vaciado, primero en el capacho y luego en el carro, y el pícaro diálogo entre las mezas y mezos que recogen el fruto de la vid.

De origen impreciso, el pregón de la uva toma su nombre del fruto de la vid, cuyo origen etimológico es la voz latina *vitis vinífera*, que define a dicha planta y su fruto, y cuyo cultivo se remonta a la prehistoria.

El ambiente que da origen a este cante es muy diverso: en los viñedos, donde con sana picardía se lanzan mensajes cantados entre vendimiadores, muy especialmente entre hombres y mujeres; en la tarea del uvero, que crea sus propias coplas pregonando por las calles la venta

de uva, o en el hacer de los trabajadores de las bodegas donde junto a sus propias coplas hacen suyas también las ajenas. Tijeras y navajas cortando los racimos de la uva y algún olé de los compañeros animando al que se arranca con un pregón de la uva.

El pregón de la uva es un estilo con personalidad muy definida. Sin duda, el rico y variado ambiente que tienen la recogida de la cosecha y la elaboración del dulce producto de la vid son la causa de su más amplia espontaneidad y acento flamenco, fundamentado en líneas melódicas modales.

El ámbito es de 5ª (La2-Mi2). El tempo es ad libitum y libero. Cadencia andaluza transportada a La. La estructura, en función del texto, se desarrolla sobre una ornamentación del giro melódico descendente: Re-Do-Si b-La.

Pregón de la uva

Libero

Voy a tu vi-ña por la ma-ñana, chi-qui-lla
 Dm C Bb A Dm

mí-a, por ver tu ca-ra,
 C Bb A

¡ay!, y tu pe-lo, se-rra-na.
 C Bb A

FIG. 15. TRASCRIPCIÓN DE UN PREGÓN DE LA UVA

El pregón de la uva permite coplas con letras de métrica literaria, cuadratura musical y expresión poética diferentes, fruto inequívoco de que su origen no tuvo un único escenario natural. No obstante, se repiten con frecuencia coplas de tres versos, primero y segundo de diez sílabas, y tercero de siete.

El uvero

“pregón de la uva”

Voy a tu viña
 por la mañana,
 chiquilla mía,

por ver tu cara,
 ¡ay!, tu pelo,
 serrana.

Entre los surcos
que hay en tu viña,
yo escribo con cariño
tu nombre, niña.
Te quiero, chiquilla.
Cuando yo pregonó
cantando:
Uvitas negras

de Los Palacios.
Soy el uvero
Llevo mi carga de uva,
y pregonó por las esquinas
uvita buena como ninguna;
que me la compran las vecinas.
Soy el uvero,
que llega

Cantes artesanales

Si en el campo son interpretadas canciones para soportar las largas horas de trabajo, en los pueblos surgen de igual manera cantes que acompañan la labor de un artesano, un herrero...

Los cantes artesanales como la toná, el martinete, la carcelera, la debbla o la saeta, son de creación gitana, aunque ello no impide que, como cualquier otra modalidad flamenca, puedan y sean interpretados por payos.

La denuncia resignada de la injusticia, la rudeza del trabajo, la penosa huida de la persecución, el dolor del encarcelamiento y la angustiada impotencia por el prendimiento y muerte de Jesucristo crucificado, son los principales motivos expresados en sus letras. Sus composiciones poético-literarias han sido la base para la creación de numerosos estilos.

Tonás

1. Toná chica

"Al pie de un cauce de un río, sentados sobre piedras, un grupo de hombres gitanos hace cestos de mimbre. Al tiempo, cantan tonás para echar fuera las penas de su incierto destino. Una tartana con familiares se acerca por el camino para unirse a ellos. La calurosa tarde del verano aparca la caravana de tartanas de los cesteros andarríos a la sombra que ofrece el ojo del puente de un río sin caudal.

Cantan las ranas, y las chicharras y pajarillos de la ribera rompen la pesajosa monotonía de la siesta. Protegidas por el techo del puente, las gitanas preparan la comida en un caldero de cobre mientras los cesteros tensan las varas de mimbre. Las ropas puestas a secar cuelgan de unos alambres y los chiquillos corretean, alegres, alrededor de sus madres".

El origen etimológico de toná viene de la palabra castellana tonada y de la latina tonus que significa "acento".

Literal y musicalmente es el patrón flamenco más rico de cuantos existen, origen de uno de los grupos más numerosos del cante.

En él están presentes los sonidos propios del trabajo que realizan los cesteros andarríos.

Tan rico es el mundo musical de la toná que más de una treintena de ellas han sido selladas con el nombre de su autor antes y después de dar origen a otros estilos.

Al ser un cante primitivo sin acompañamiento instrumental, sus melodías son modales y muy melismáticas. El ámbito es de 5ª (Sol2-Re2). El tempo es ad libitum y libero. Cadencia andaluza transportada a La. Acordes tonales y bitonalidad (La y Si).

En el caso del fragmento elegido, se definen claramente tres semifrases: la primera descansa sobre Do, la segunda sobre Sol y la tercera sobre la tónica La. Mientras que las dos primeras son tonales, la tercera se desarrolla en un ambiente modal.

La toná, muy lejana en el tiempo, se formó en cuartetos octosilábicos de restos de canciones diseminadas por la geografía del folclore español, con muy marcadas huellas de las diferentes culturas asentadas a través de los siglos.

Fueron dos “payos” por mí

“toná chica”

Ay, qué tormentos serrana,
a mí me hicieron pasá;
sudaba gotas de sangre;
yo no me quiero acordá.

A las dos de la mañana
fueron dos payos por mí;
sólo pá darme tormentos,
sólo pa hacerme sufrí.

Toná

Libero

¡Ay!, qué tor - men - tos se - rra - na, a
go - tas de san - gre, yo

F

3

mí me/hí - cie - ron pa - sar, su - da - ba
no me que - ro/a - cor - dar.

C B^b A A

FIG. 16. TRASCRIPCIÓN DE UNA TONÁ CHICA

2. Toná grande |

"En orillas del río una familia gitana busca juncos de mimbre para hacer cestos con los que ganarse el pan.

Unos payos les roban la tartana, y salen corriendo tras ellos con gesto desesperado, reclamándoles lo que es su humilde hogar.

El gitano responsable del grupo, con dolor y pena por los suyos, desahogándose por la tremenda impotencia que la injusta situación le provoca, abre los brazos mirando al cielo y canta con desgarrre la profunda toná grande."

Casi está en el olvido la "toná grande". Desde su último mantenedor y excelente maestro, Tomás Pavón, pocos intérpretes cultivaron este cante, que se hace notar por sus largos y profundos tercios. Puesto de moda el martinete por su atrayente forma de acompañamiento con el martillo sobre el yunque, acaparó el amplio grupo de tonás haciéndose llamar toná grande o martinete. Realmente la diferencia entre toná grande y martinete, tal como se nos presenta hoy, es mínima, pero los tratamos por separado ya que uno está hecho en la fragua, al compás de los duros trabajos de la forja, y la otra al aire libre, andando por los caminos. Entre sus mejores cultivadores están "El Planeta", "El Fillo", Tomás "El Nitri", Antonio Chacón, Enrique "El Mellizo", Manuel Torre y Tomás Pavón.

Toná grande: del latín *tonus*, que significa "acento", y del castellano tonada, copla popular que se canta tradicionalmente en las regiones de Andalucía y Extremadura desde tiempo inmemorial. El adjetivo "grande" obedece al dramatismo y profundidad de los tercios de su cante.

Ritmo libre. Se canta sin acompañamiento musical. Su métrica literaria está encuadrada en la cuarteta octosilábica. Al formarse en el inicio de su existencia de otras composiciones poéticas: romances, canciones palaciegas y folklore popular del pueblo, tiene muy marcadas huellas de las diferentes culturas asentadas a través de los siglos en España. Es por tanto muy variada su temática aunque, por haber sido los gitanos sus más fieles mantenedores, las letras expresan sobre todo sus múltiples avatares y desdichas.

Me quitaron la Tartana

"toná grande"

Camino de los molinos
iba yo con mi gitana,
y a la mitad del camino
me quitaron la tartana.

3. Toná corta de cierre |

“En la Audiencia de Sevilla, ante numerosas personas, un gitano al que han robado y ultrajado pide al juez amparo para encausar a los malhechores. El obligado relato de los hechos concluye con la afirmación que encierran estas palabras que componen la toná corta: ‘Y si no es verdad lo que digo, que Dios me mande un castigo, si me lo quiere mandá’.”

La “toná corta”, “de cierre o remate” que se llama también así por ser con la que normalmente se concluye todo un recital de tonás de cuatro versos (debla, martinete, carcelera, toná chica, toná grande, etc.), está compuesta sólo de tres versos, como si por su brevedad poética el cantaor estuviese anunciando el final de su actuación.

Sin embargo, como ocurre con la siguiriya y la soleá cortas -ambas de tres versos-, la fuerza expresiva y musicalidad de la toná corta no son nada desdeñables, y tiene bien merecido el título de cante independiente. Es más, por lo general suele ocurrir que en las tres modalidades citadas los cantaores -como en la ópera los buenos tenores- echen el resto de sus facultades alcanzando tonalidades cercanas al Do de pecho.

Toná corta. Tiene el mismo origen que todo el amplio grupo de tonás al que pertenece. El calificativo de “corta” se refiere a su brevedad literaria, pues es una copla de tres versos, lo que no le resta importancia a su valor dramático-musical y expresivo lirismo.

Ritmo libre, se canta sin acompañamiento musical.

Su métrica literaria está encuadrada en el terceto. Sigue la temática común de su grupo, pero es algo más retadora en su expresión por la necesidad de síntesis a que le obligan sus sólo tres versos.

Y si no digo la verdad

“toná corta de cierre”

Y si no digo la verdad,
de to los males del mundo
nadie me pueda salvar.

Variantes de las tonás

Parece bastante evidente que la vieja toná sirvió de paradigma a prácticamente todos los estilos de cantes posteriores a su nacimiento cuya métrica es de cuatro versos octosílabos. Incluso la llamada “corta” o “de cierre” conduce a pensar que fuera el germen de la solearíya y de las soleares de tres versos.

De manera más directa y cercana en el tiempo de su aparición histórica, sí se puede afirmar que además de las numerosas tonás que con

tal denominación existen, y que en muchos casos llevan aparejado el nombre de su creador, las que aquí tratamos se encuentran entre las de mayor representatividad.

1. Martinete

“En una fragua forjadora de metales un herrero forjador da forma con su martillo al hierro candente que contundentemente golpea con la maza su compañero. Avizando el fuego, un aprendiz abre y cierra el fuelle para poner al rojo vivo el nuevo lingote de hierro que ha de ser moldeado. Mientras, otros trabajadores hacen labores de terminación: taladrando, remachando, limando, etc...”

“En la confluencia de la puerta de entrada y la que da a un corralón, suspendido por un largo gancho que cuelga del techo, un botijo mantiene fresca el agua que sacia el calor que Vulcano inflige a los herreros.

“Fustiga el yunque con el martillo y el cíclico repiqueteo de hierro contra hierro acompaña el centelleo del fuego. El calor abrasador se dispersa por la herrería con los golpes de aire que da el fuelle. Salen corriendo chispas del yunque y se dispersan azarosamente. Allí suena una taladradora, al poco una remachadora o el limado de fierros y, de cuando en cuando, desde la resignada dureza del trabajo, enjuga su sudor el herrero con un martinete”.

El **origen etimológico** de “martinete” se encuentra en el martillo pión, pieza de la fragua que golpea los lingotes metálicos en el yunque para darles forma y que tiene el sobrenombre de martinete.

El marcado ritmo del martillo sobre el yunque acompaña el cante del martinete.

Las melodías del martinete se desarrollan marcadas por el ritmo de los golpes de martillo sobre el yunque, iniciándose el recitado de varias coplas con la salida o preparación, “traan, traan, traaran”, que da impulso al cantaor para acometer con decisión y fuerza su cante.

El ámbito es de 6ª (La2-Fa2).

El tempo está marcado por el repicar del martillo sobre el yunque. Aunque no tiene un ritmo definido, en ocasiones se interpreta sobre la base del compás de la siguiiriya (ver Fig.12).

En el caso del fragmento elegido, se definen claramente dos semifrases:

- La primera, modal, dibuja la línea melódica entre las notas Mi (dominante) y La (tónica).
- La segunda, claramente tonal, se desarrolla entre las notas Re y La.

La métrica literaria del martinete es la misma de la toná: **cuarteta**

octosilábica, si bien los versos pueden tener ocasionalmente nueve sílabas.

Sobre yunque daba golpes

“martinete”

Sobre el yunque daba golpes
cuando a la fragua llegaron
dos payos con dos fusiles,
y a mi hermano se llevaron.

Martinete

Voz

Martillo sobre el yunque

dos pa - yos con dos fu-si -

les y/a mi/her - ma - no

se lle - va - ron.

FIG. 17. TRASCRIPCIÓN DE UN MARTINETE

2. Carcelera

“Gitanos en caravana van por un largo camino entre campos de cereales. Tras ellos varias parejas de guardias civiles prefieren amenazas orientas a la aceleración de su marcha, que se hace más penosa para los que caminan amarrados con cordeles entre los caballos de la benemérita. No hay duda, les llevan presos para ser internados y torturados en la cárcel.

Sin duda alguna es uno de los escenarios naturales más tristes del flamenco.

Errabundos, andarines, caminantes, peregrinos. Un grupo de gitanos en caravana, asidos por las manos, cruza los pastos secos de lo que fue un campo de cereales. Tras ellos, los jacos de dos

parejas de guardias civiles levantan una velada y reseca polvareda que envuelve a la comitiva. Las voces autoritarias, recias y fustigantes, los relinchos, el marcado golpeteo de los cascos de los caballos y el restallido de látigos, acallan sin clemencia los lamentos resignados de los reos.

El origen etimológico de “carcelera” se encuentra en la palabra latina *carcerarius* (de *carcer*, -eris): cárcel, prisión, carcelero, carcelario. La carcelera es un grito de libertad, por ello no tiene la cárcel como único escenario para su creación e interpretación.

Lo que motiva la composición de la desgarrada melodía de la carcelera es la denuncia de falta de libertad, tanto por el internamiento de los gitanos nómadas en centros penitenciarios, como por la restringida acción de movimientos que muchas veces se les impone. Sólo el cante expresado con profundo dolor y rabia les libera en parte de la impotencia e injusticia sufrida. El restallido de los látigos y la agotadora marcha hacia la cárcel acompañan el cante de la carcelera.

Melódicamente la carcelera se caracteriza por su expresión desgarradora. El ámbito es de 9ª (Mi2-Fa3).

El tempo es *ad libitum* y *libero*. Cadencia andaluza transportada a La. Acordes tonales (La Mayor).

La forma musical viene conformada por los distintos versos. Hay tantas frases musicales como versos son entonados.

El fragmento elegido corresponde a los dos últimos versos de la cuarteta. En ambos, si bien las melodías están conformadas sobre una armonía tonal, el ambiente de las mismas está más enraizado con un ambiente modal:

- Primera frase: Ornamentación de Mi.
- Segunda frase: Cadencia melódica entre las notas Re y La (tónica). Esta frase, además, guarda muchísima similitud con el final del cante del martinete.

La métrica de su composición literaria es la cuarteta octosilábica. Tanto en la carcelera como en la toná, predomina el espíritu común de ansia de libertad, que, pese a su vida errante, nunca disfrutó el pueblo gitano.

Preso entre rejas

“carcelera”

No hay pena más grande, ¡mare!,
que verse preso entre rejas
esperando a que el verdugo
venga a dar fin con su presa.

Y el ladrón anda suelto,
porque tiene dinero
y pagó mi arresto.

Carcelera

es-pe-ran-do aque/el ver-du-go ¡ay!

ven-ga/a dar fin con su pre-sa.

FIG. 18. TRASCRIPCIÓN DE UNA CARCELERA

3. Debla

“Mediodía en la cárcel de Útrera. En el patio hacen labores de limpieza los presos bajo la atenta mirada de varios guardianes armados, que vigilan sus movimientos apoyados en las barandillas del corredor de la primera planta.

Las rejas del postiquillo del calabozo oscuro, número 25, dejan escapar al aire lamentos resignados del gitano Blas, que al no entender el origen ni razón de su desgracia, expresa con desgarró su queja en un cante que sólo le sirve de desahogo, pero de nada para su salvación.

Un grito lejano, casi consumido, recorre la fría soledad de la galería ahogando el chirriar oxidado de las bisagras y cerrojos de las puertas de los calabozos. Pasado el tiempo se escucha el golpear de los guardianes en las rejas de los postiquillos de las celdas y resuenan sus voces amenazantes. ¡Otra vez!, de nuevo el lamento del gitano Blas que increpa a su suerte desde la oscura e injusta clausura que sufre”.

No falta quien cree que su origen etimológico le puede venir del caló debla, “diosa”. Otros, que pudo formarse de la palabra “de-blá” o “de Blas”, en honor de un cantaor gitano al que se le atribuye la creación de una desgarradora copla que provocó especial interés en la afición flamenca.

Cante libre sin acompañamiento instrumental.

Los ricos ornamentos melismáticos del cante de la debla sitúan a este estilo flamenco como uno de los más expresivos de creación personal de cuantos, tomando la cuadratura musical y espíritu de la toná, se

Debla

Libre

Yo ve o/al a-ma-ne - cer, las re - jas de la ven -
A E A A E

-ta - na, que gran - de mi pa-de - cer, ¡Ah a - y a
F E A E A

-y - - - E! cuan - do - blan - - - A

¡ah - - - las cam - pa - nas.
E A E A

interpretan sin acompañamiento instrumental. El ámbito es de 9ª (mi2-fa3).

FIG. 19. TRASCRIPCIÓN DE UNA DEBLA

El tempo es ad libitum y libero. Cadencia andaluza transportada a La. Acordes tonales (La Mayor).

La forma musical viene conformada por los distintos versos, por lo que hay tantas frases musicales como versos son entonados. El fragmento elegido corresponde a los dos últimos versos de la cuarteta. En ambos, si bien las melodías están estructuradas sobre una armonía tonal, el ambiente de las mismas está más enraizado con un ambiente modal:

Primera frase: Ornamentación de Mi.

Segunda frase: Cadencia melódica entre las notas Re y La (tónica). Esta frase, además, guarda muchísima similitud con el final del cante del martinete.

La métrica literaria es la cuarteta octosilábica. La temática, bien definida en sus letras, es un claro exponente de la tragedia humana y,

muy especialmente, la de la población gitana.

Las rejas de la ventana

“debla”

Yo veo al amanecer
las rejas de la ventana,
que grande es mi padecer
cuando doblan las campanas.

4. Saeta extremeña

“El paso procesional que sale de la iglesia con Jesucristo arrastrando la cruz y su madre detrás llorando recorrerá las calles y plazas del pueblo bajo las miradas de asombro y de dolor de sus habitantes. Desde los balcones de las casas repletos de fieles las voces de los saeteros surcan los vientos con sus desgarradas saetas”.

Se escuchan las agudas trompetas, el redoblar de tambores, los marcados pasos de los costaleros, el vigoroso latigazo de la flagelación, los espontáneos llantos emocionados ante el gesto de dolor del crucificado, el zumbido opaco de la muchedumbre al caminar, el grito ahogado de la saeta que comienza a sonar...

El origen etimológico de saeta viene del latín “saggita”, rezo o plegaria dedicado a Dios y a la Virgen. En lo que al cante de la saeta se refiere, se extiende por toda la geografía española con muy diversos matices, pero es en las regiones del sur donde alcanza su máximo esplendor y variedades estilísticas, tomando el patrón de la toná flamenca.

La Semana Santa en toda España, y de manera especial en Andalucía, mantiene viva su tradición por las numerosas cofradías existentes, que dedican gran parte de su tiempo libre durante todo el año al ensayo de los respectivos pasos religiosos. Los cofrades más viejos van transmitiendo a los jóvenes que se incorporan todo el conocimiento adquirido de rezos, poemas y cantares, que se dedican a la exaltación de los valores cristianos desde tiempo inmemorial.

Aunque se trata de un cante libre sin acompañamiento instrumental, las pisadas sincronizadas marcan el compás al paso de la procesión, que sigue la voz cantaora con su saeta.

Existe una importante variedad de melodías fruto de la creación tanto de payos como gitanos. Son estos últimos, sin embargo, los que la han interpretado con un sobrecogedor desgarro imprimiéndole más fuerte sabor flamenco. El ámbito es de 5ª (Sol2-Re3).

Aunque no tiene un ritmo definido, en ocasiones se interpreta sobre la base del compás de seguirilla.

Cadencia andaluza transportada a La. Sólo dos acordes: Si b y La.

El cante de la saeta es, por su naturaleza, una de las melodías más antiguas del ambiente folclórico-flamenco. La simple entonación de cinco o seis notas hace pensar en melodías de tipo gregoriano.

La estructura viene conformada por el desarrollo ornamentado de la cadencia melódica: Re, Do, Si b, La.

La métrica literaria va en cuartetas octosilábicas.

A Jesús crucificaron

“saeta extremeña”

A Jesús crucificaron
por ser un gran humanista,
Pilatos lavó sus manos,
como todo imperialista.

Saeta

¡Ay! Pi-la-tos la-vó ¡oh!
sus ma-nos, co-mo to-do im-pe-ria-lis-ta.

FIG. 20. TRASCRIPCIÓN DE UNA SAETA

Cantes de compás

Si hay que definir lo que es música flamenca, no hay mejor forma de hacerlo que escuchando sus cantes básicos. Junto con la carga melódica de los cantes libres, es el ritmo la esencia misma de este arte.

Siguiriyas, soleares, tangos, bulerías y alegrías tienen su origen en la fusión de culturas que el pueblo andaluz logra a través de su larga historia, si bien son los gitanos afincados en Andalucía sus principales artífices y difusores. Tomando la base rítmica o compás de estos estilos, los grandes maestros del flamenco a partir de mediados del siglo XIX fueron creando y agrandando las familias de cantes, enriqueciendo así el acervo cultural del flamenco.

Siguiriyas

“Un hombre sentado a la puerta de su casa, está cantando con la pechera de su camisa abierta mientras alza las manos y brazos hacia arriba clamando al cielo. A su lado, un guitarrista le acompaña tocando al triste son de las campanas de la iglesia. Un cortejo fúnebre acaba de salir de la casa del cantaor y se aleja por la calle.

Rompe el silencio el grito del hombre herido por su destino. Exclama los más profundos sentimientos, pura tragedia: la de ser un hombre capaz de sentir en su máxima intensidad el amor y desamor, la pérdida de un ser querido con el desgarrro y estremecedor lamento de su cante. Allí va un cortejo fúnebre, ¿escuchas cómo le siguen los tristes lamentos, el abatido tañido de las campanadas, el rezo sordo de la siguiriya”.

El origen etimológico de la palabra “siguiriya” se halla en la deformación fonética de “seguidilla” (de seguida), cante que hace su aparición histórica en los últimos años del siglo XVIII. Las principales comarcas cantaoras son Cádiz y los Puertos, Jerez de la Frontera y el barrio de Triana, en Sevilla. Las más conocidas son las gaditanas y las jerezanas, pues las trianaeras, más arcaicas, han sido menos interpretadas y divulgadas.

El acompañamiento instrumental más adecuado al trágico escenario natural de la siguiriya es el de la guitarra. Lo hace de forma solemne y difícil compás, recordando en muchos pasajes musicales el doblar de campanas. Posiblemente, derivado de sus reminiscencias originarias de las antiguas tonás que las plañideras cantaban en los entierros.

En la ejecución del **Baile** por siguiriyas se combinan pasos de punteado con desplantes de fuertes redobles incluyendo la escobilla en la parte media del baile. El paso fundamental consiste en un andar rítmico, con golpes secos, sonoros y cortados, avanzando y retrocediendo el bailar sobre el mismo sitio. Pueden bailar la indistintamente hombres y mujeres.

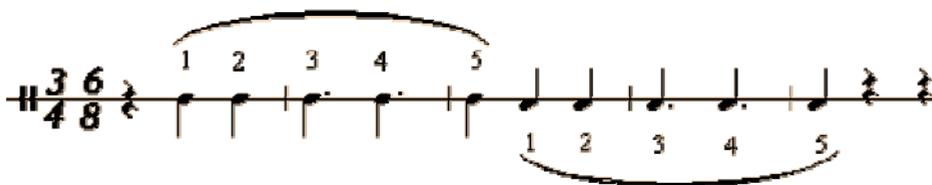


FIG. 21. RITMO DE UNA SIGUIRIYA

Melódicamente la siguiriya comienza con un quejido muy profundo y lastimero para entrar en los primeros tercios, algunos de ellos redoblados, culminar en el tercero, largo de métrica y música, y caer verticalmente en el cuarto, otra vez más corto. El ámbito es de 7ª (Sol2-Fa3).

El ritmo es producto de una combinación de compases binarios y

ternarios, que origina un tiempo de cinco pulsos, dos largos y tres cortos. (ver Fig. 13)

Cadencia andaluza transportada a La.

La estructura depende del texto. Habrá tantas secciones como versos se canten, y éstas se distinguen por el tipo de cadencia: semicadencia o conclusiva.

Todas las melodías están basadas en la ornamentación con melismas de dos notas: una que hace la función de tónica (final, en color naranja) y otra que tiene el puesto de dominante (sobre la que se canta prácticamente el texto, en color verde).



FIG. 22. NOTAS FUNDAMENTALES EN LA SIGUIRIYA

Siguiriya

Voz

Palmas

Voz

Palmas

Voz

Palmas

FIG. 23. TRANSCRIPCIÓN DE UNA SIGUIRIYA

La composición literaria está estructurada sobre la métrica de la Seguidilla y el Terceto. Ambos son especialmente dramáticos, desgarrados, sombríos y desoladores, con letras tristes que reflejan la tragedia humana.

Considerado uno de los ritmos básicos del flamenco, la siguiriya toma su compás en la guitarra del cante del martinete (con el que amenizaban sus duros trabajos en las antiguas fraguas de forja de las regiones del sur de España) y de los golpes que los herreros daban con sus martillos sobre el hierro y el yunque. Como fueron numerosos los maestros del cante, intérpretes y creadores del amplio abanico de siguiriyas y de los diferentes estilos que posteriormente surgieron siguiendo el mismo compás, sólo a modo de ejemplo de tal diversidad tratamos aquí algunos de los estilos más destacados.

1. Siguiriya del “Planeta” |

Nacido en Cádiz, donde vivió entre los siglos XVIII y XIX, “El Planeta” está considerado como el cantaor más antiguo de cuantos reconocidos maestros del cante por siguiriyas figuran en la historia del flamenco.

Comparte junto con “El Fillo”, el honor de ser principal referente para los buscadores de las esencias flamencas que encaminan sus pasos por los más firmes caminos de nuestra cultura.

Su siguiriya denota un primitivismo que la sitúa más cercana a la “toná”, lo que nos hace creer en la todavía escasa evolución de su cante, respecto de la que alcanzaría posteriormente en voz de maestros creadores de estilo propio de las diversas siguiriyas que los aficionados del flamenco conocemos.

Cuentan los estudiosos del flamenco, que el seudónimo “Planeta” debió venirle por su afición poética, con frecuencia inspirada en los astros y fuerzas naturales. En este sentido, es bastante orientativa la letra de su siguiriya que dice: “A la luna le pio, / la que está en el alto cielo, / que me saque a mi pare, de mi alma, /de donde está *metío*”

A sí esté en el otro mundo

“siguiriya del Planeta”

Y la tengo que buscar

a si esté en el otro mundo;

que yo a esta gitana la quiero, *mare*

con un *queré* muy profundo.

2. Siguiriya del Marrurro |

Diego El Marrurro, cuyo nombre de pila era el de Diego López, nació y vivió en Jerez de la Frontera en el siglo XIX. Fue uno de los más importantes cantaores de su tiempo, creador de varios estilos como: Tonás, tangos, tientos, etc, pero se significó con sello muy especial por suiguiriyas.

No te “pueo” querer

“siguiriya del Marrurro”

¡Ay!, me pies que te quiera;
no te pueo queré,
porque tú eres una gitana mu mala,
válgame un *Divé*.

3. Siguiriya del Loco Mateo |

El Loco Mateo a su vez conocido como Mateo El Jerezano, nació y vivió en Jerez de la Frontera en siglo XIX. Se cuenta que el sobrenombre o apelativo de loco le vendría por su inestable temperamento. De ilimitada afición fue un cantaor sobresaliente que ocupó un destacado puesto entre las grandes figuras de su tiempo.

Maestro de un amplio número de estilos, El Loco Mateo cantó muy bien por soleá, y de la aceleración final de todo un amplio recital de dicho palo, creó la bulería. Pero fue la semilla de sus profundas y desgarradoras siguiriyas, la que con más fuerza prendió entre sus numerosos seguidores.

Qué tormentos pasé

“siguiriya del Loco Mateo”

¡Ay!, qué tormentos pasé
en la soledad;
me abandonaste gitana sin causa,
sin decirme *ná*.

4. Siguiriya del Nitri |

“Suena el arrastre de sillas y mesas y se sientan los cabales a la espera. Un silencio de capilla se interrumpe cuando se rasquean cuerdas de guitarra. El “ay” profundo de la siguiriya del Nitri traspasa la piel de los presentes. Después, los tercios de la copla se van clavando hasta hacer profunda herida en los sentimientos.

Están contenidas todas las respiraciones porque es irrespetuoso distraer la atención de quien canta una copla de tal magnitud. Remata el cante el gitano, y los pulsos parados se desbocan para gritar: ¡Viva el maestro!”

Tomás de Vargas Suárez, “El Nitri”, nació en el Puerto de Santa María (Cádiz) en 1850. Poseedor de la primera llave de oro concedida a un intérprete de flamenco en el siglo XIX, fue uno de los más destacados maestros del cante por siguiriya. Su azarosa vida transcurrió por varias poblaciones de Cádiz, Sevilla y Málaga. Toma la escuela de cante de su tío “El Fillo”, canta sólo en reuniones de amigos, y siempre en ausencia de cantaores que puedan copiarle los diferentes estilos de su amplio repertorio, a los que incorpora aquellos que él mismo crea, entre otros, la “siguiriya de Tomás El Nitri”, que tal vez como compendio de lo que aprendiera de su tío dejó sellada con su propio nombre.

Existen controversias respecto de lo justo o no de que le otorgaran la primera Llave de Oro del Cante un grupo de señoritos andaluces amigos suyos, sin haber establecido previamente un concurso dando oportunidad de participación a otros excelentes maestros de la época.

Llevan preso

“siguiriya del Nitri”

A mi hermano de mi alma llevan preso

que pa la trena va;

porque estaba cantando en la calle

señores: no hizo na.

5. Siguiriya de Manuel Molina

“El patio jerezano de la casa de Manuel Molina bulle entre saludos y atenciones a cuantos artistas invitados van llegando.

Un perrillo blanco, capricho de los Molina, cruza de acá para allá el amplio espacio ajardinado meneando su rabillo. En torno a la mesa, ya dispuesta con viandas y buen vino, todos van tomando asiento. Los tocaores afinan las cuerdas de las guitarras y el duelo de buen cante está servido. Una y otra vez, a cual más sonora y ferviente, hiere por soleás y siguiriyas. Pero se arranca Molina, y con una siguiriya corta de tres versos solamente, remata la fiesta, y mudos allí quedan los presentes”.

Manuel Molina, conocido en los medios flamencos de Jerez, su tierra natal, como “Curro Molina”, fue otro gran “siguiriyero” del siglo XIX, contemporáneo de Enrique “El Mellizo”, con quien convivió artísticamente.

En algunos cantes de este maestro se aprecia la influencia ejercida en él por El Mellizo y en otros se recibe el aire de los cantes de Triana.

Al Señor Manuel Molina, que así le llamaban todos los cantaores de su época, a los que frecuentemente contrataba para sus particulares reuniones flamencas en su propia casa de Jerez de la Frontera, en la segunda mitad del siglo XIX, le gustaba, como eje central de estas veladas,

sorprender a los artistas invitados con variados cantes de su propio sello.

Él los interpretaba con tesitura de tenor, provocando especial admiración con la copla corta de tres versos que se conoce como “siguiriya de Manuel Molina”, desde que por primera vez la cantara y quedara grabada en la memoria de sus primeros oyentes, que se impusieron el reto de imitarle en sus actuaciones y fueron transmitiendo de forma oral a nuevas generaciones de cantaores el cante que hasta nuestros días llegó de tan singular maestro.

Por ti pierdo la razón

“siguiriya de M. Molina”

Por ti pierdo la razón,
yo a ti te llevo siempre metía
en lo más hondo de mi corazón.

6. Siguiriya de Silverio

“Está cantando Silverio, y el yunque cruje bajo las débiles luces que iluminan el colmao. Cada noche, el Café de Silverio se llena de buenos aficionados que le siguen y viajan hasta Sevilla para verlo.

Es Silverio cantaor de mucha talla, y no por el volumen de su cuerpo, sino por el poder que tiene su garganta y el saber que guarda en su cabeza.”

La siguiriya era un cante libre que se separó de la toná, madre de numerosos cantes, para tomar el ritmo musical de la seguidilla castellana haciéndolo más lento, propio de los arrebatos líricos del gitano. Apareció con nombre propio en el siglo XVIII y acogió gran número de cantes, hasta entonces libres de ritmo, bajo el título genérico de siguiriyas, proclamándose como uno de los ritmos básicos del flamenco.

Sus letras expresan desengaños amorosos, muertes, desesperación de vivir o mala suerte. Todo bajo la más pura confesión gitana.

El arte flamenco goza de excelentes maestros del cante a lo largo del siglo XIX, pero fue Silverio Franconetti quien marcó la pauta a seguir en el último tercio del siglo por su diversidad creativa de nuevos estilos y su excelente forma de interpretarlos. Tanto es así que dio un nuevo y largo impulso a la siguiriya.

Cantaba Silverio

“siguiriya del Silverio”

Cantaba Silverio,
en aquel colmao;
y crujía, hasta el yunque de tablas
que me lo ha contaó.

7. Siguiriya de “Manuel Torre”

“¡Que pena de Manuel Torre, un cantaor tan genial que pobre se morirá, ganando para estar rico!”

“A lomos de su berrico, a él le gusta caminar, y a los galgos que van detrás los cuida con mucho esmero porque con ellos apuesta en carreras su dinero. Excéntrico personaje al que aguanta la afición a veces la noche entera hasta hallar la inspiración, para que el cante le hiera o le alegre el corazón.”

Manuel Soto Loreto (Manuel Torre), nació en Jerez de la Frontera, el día 5 de diciembre de 1878 y murió en Sevilla, el 22 de julio de 1933. Hijo de Juan Soto Montero (de Algeciras), cantaor también, en un principio se llamó artísticamente “Niño de Jerez”.

Fue en los últimos años de su vida cuando se hizo popular el seudónimo “Torre”, que heredó de su padre. Actuó por primera vez en el Café Vera Cruz de Jerez cuando era prácticamente un niño, muy joven se marcha a Sevilla, donde pasa la mayor parte de su vida.

Dejaron dicho de él los que le conocieron personalmente, que su inestable carácter tenía mucha similitud con el de los grandes toreros, a los que había que seguir muchas jornadas para conseguir de ellos la mejor tarde de toros; pero que todo esfuerzo y paciencia daban por bien empleados con la recompensa que el derroche de arte en una buena faena les aportaba.

Con estas credenciales Manuel Torre se erigió en figura mítica del cante, creador de varios estilos y muy especialmente de la “siguiriya de Manuel Torre”, que como síntesis de cuantas existieron hasta finales del siglo XIX, él interpretó y recreó a lo largo del primer tercio del siglo XX. Grabó en discos algo más de una veintena de cantes. Actuó en muchas poblaciones de Andalucía, en Madrid y Barcelona, pero su escaso interés por el dinero y su desmesurada afición por la cría de galgos hicieron que, al sorprenderle la muerte a los 55 años, no tuviera ni para pagar su entierro.

Creador de otros estilos, como los campanilleros, la farruca y el taranto de Levante, nos canta su seguiriya con arte y voz flamenca:

Malita en la cama

“siguiriya de Manuel Torre”

¡Ay!, que penita más grande

tiene mi gitana;

se está muriendo la *mare* de su alma

malita en la cama.

8. Cabal |

En un cuarto privado de un colmado flamenco cercano a La Maestranza, varios toreros reunidos celebran los triunfos de una buena tarde de lidia. Excelentes cantaores y guitarristas interpretan, entre otros estilos, sus mejores siguiriyas. Las desgarradas voces y notas de guitarra atraen a los aficionados más humildes que se encuentran en la zona común del establecimiento.

Terminada la fiesta, el más destacado espada de la terna paga a los artistas flamencos con monedas de oro de la época. Un cantaoer observa que una de las monedas está diezmada y mermada de peso. "¡Maestro, esta moneda está falta y mi siguiriya era cabal!", le espetta al matador.

Cabal procede de "cabo extremo" y de la firmeza de éste, todo ello relacionado con la firmeza, seriedad y valor de la palabra honesta en el trato, que sellaban los hombres de antaño con un apretón de manos.

El cante por "cabales" sirvió de cambio en unos casos a la siguiriya y en otros de cierre a la serrana. Se citan dos o tres tipos que, como cante independiente, cultivaron en el siglo XIX los más destacados maestros "siguiriyeros". Su expresión literaria va muy en consonancia con su denominación, "cabal", cosa propia de las gentes de aquellos tiempos en que bastaba una sola palabra como sentencia o promesa.

Responde al compás alterno de la siguiriya, que es producto de una combinación de compases binarios y ternarios. Da como resultado un ritmo de cinco pulsos, dos largos y tres cortos: 6/8, compás binario de subdivisión ternaria y 3/4, compás ternario de subdivisión binaria.

La métrica literaria en cuartetos y tercetos.

Sus letras aseveran la voluntad inequívoca de cumplir la palabra dada, tanto en el amor, algo tan serio y profundo, como en los tratos comerciales.

Vente conmigo

"cabal"

Vas a ser mi perdición, serrana,
yo te lo digo,
y me dan las dobles fatigas, gitana;
vente conmigo.

9. Toná por siguiriya |

De agradable melodía, la "toná-siguiriya" es un cante muy apropiado para acompañar el baile, ya que goza de la misma combinación de compases binarios y ternarios de las siguiriyas.

Yo seré tu compañero

“toná por siguiiya”

Cuando tu lo digas
yo seré tu compañero
no te querrá nadie
como yo te quiero.

10. Liviana

“Apunta el sol entre tibias nubes del amanecer, y largas hileras de rebaños de corderos se suceden por el camino que va a la sierra. Los pastores azuzan a los perros con sus silbidos para que encarrilen a las ovejas que se salen de las filas. En su paso, las jóvenes madroñeras les saludan con insinuantes miradas. La luz del día va en aumento y los madrugadores ruiseñores corean las preciosas coplas de livianas que, con románticas letras, intercambian mensajes de amor, pastores y madroñeras: Verdean las espiigas de montunas hierbecillas / junto a los capullos en flor de matas silvestres; / que la suave brisa mañanera mece / y en su bello ondular parece, / que están bailando liviana.

La “liviana” aparece con nombre propio avanzado el siglo XIX. Su origen hay que buscarlo en las seguidillas castellanas, de cuyas letras se ha servido. Sus letras expresan cosas del campo en general. Está en la línea melódica de la serrana y emparentada con los cantes de trilla y temporeras. Su ritmo es una derivación de la siguiiya, a la que sirvió se cierre en otros tiempos, antes de hacer de introductora de la serrana. Desde Juanelo, su más fiel cultivador, hasta Pepe “el de la Matrona” y los grandes maestros, Silverio, “El Nitri”, “El Portugués” y Antonio Silva, cantaron por livianas.

El término procede de “liviano”, y hace referencia a que, ausente de dramatismo, es el más suave de los estilos que forman el grupo al que pertenece.

Base rítmica de siguiiya y métrica de Seguidilla. Sus letras son desenfadadas e intrascendentes en la mayoría de los casos, porque se refieren a la cotidianeidad del pastoreo y otras labores campesinas, con frecuentes alusiones a los escarceos amorosos entre pastores y madroñeras.

Van los pastores

“Liviana”

Alegres a la sierra
van los pastores,
en el camino cantan
los ruiseñores.

A su paso en el monte
las madroñeras,
como rosas tempranas,
todas esperan.

11. Serrana

Por la sierra escarpada baja una cuadrilla de bandoleros. A lo lejos se divisa un coche de caballos escoltado por uniformados guardias. Los salteadores se ocultan tras los matorrales y peñascos para dar el asalto a la diligencia. ¡ Buen botín!

Comienza a amanecer. En el quicio de la puerta espera impaciente la serrana a su enamorado José María "El Tempranillo", que al galope se acerca por el camino que circunda la ladera del monte. Se funden en un abrazo, y tras entregarle parte del botín, montan ambos a caballo para cabalgar juntos hacia el pueblo y socorrer a las gentes más humildes."

Posiblemente partiendo de antiguas serranillas, entre los siglos XVIII y XIX, en las serranías castellanas, extremeñas y andaluzas apareció un cante popular conocido por "serrana". Tiene aire desconsolado, y la repetición de la copla en sus seis fragmentos va acompañada por un estribillo.

Sus letras hablan de madroños, ovejas, pastores, lobos y contrabandistas. Este cante alcanza garra flamenca al ser interpretado por maestros de la talla de Silverio Franconetti, Fernando "El Herrero", Antonio Silva "El Portugués" y Antonio Renjel, que lo ajustaron al compás de la siguiriya para ser acompañado por la guitarra. Las localidades más destacadas en el cultivo de este cante fueron Ronda, Córdoba y Huelva. Tal y como se canta hoy la serrana, no hay duda de que es un cante grande.

El término de Serrana procede de "serrano", perteneciente a las sierras o serranías, o a sus moradores. En los siglos XIV y XV estuvieron de moda en España las serranillas, composición lírica de tema rústico en versos cortos que expresaban casi siempre motivos villanescos y amorosos.

Tiene la base rítmica de la siguiriya, que es el producto de una combinación de compases binarios y ternarios, que origina un ritmo de cinco pulsos, dos largos y tres cortos: 6/8, compás binario de subdivisión ternaria y 3/4, compás ternario de subdivisión binaria.

Métrica en cuartetas y tercetos. La temática de sus letras es de muy clara inclinación serreña, con alusiones a los pastores, el ganado, los temidos lobos, los contrabandistas y con especial admiración a los bandoleros que repartían sus botines entre las gentes más humildes de su ámbito de actuación.

José María

"serrana"

Al ser de día
cuando cantan los gallos,
mare, viene a caballo

José María.
Anda buscando
unos ojitos negros

de contrabando.
Oscuro amanecer,
tuvo José María;
lo prendió la pestañí
al alborear el día.
Al llegar la madrugá,

prendieron al tempranillo,
su nombre se hizo inmortal
hasta en voz de los chiquillos;
luchaba por la igualdad
de los pueblos más sencillos.

12. Nana por siguriya |

Fusión de dos estilos, la nana, canción de cuna, de la voz latina nanna o de la repetición de la onomatopeya “na-na” en el ámbito infantil, y la siguriya, seguidilla o copla seguida.

Desde muy antiguo la fusión del cante payo con el gitano dio excelentes frutos. La siguriya, uno de los principales ritmos del flamenco, se fraguó (nunca mejor dicho) cuando la guitarra acomodó –sin perder el espíritu del martinete– el compás de los golpes de martillo que marcaban los antiguos herreros sobre el hierro y el yunque a la métrica de la seguidilla castellana, que por su bien estructurada composición poética, se ajusta mejor al ritmo. La “nana por siguriya” es una adaptación flamenca reciente, creación personal de Felipe Lara, y tiene un doble sentido reivindicativo: por un lado, como nuevo aporte musical, ampliando así el abanico de estilos; por otro, con el mensaje social que aporta su letra, al denunciar el abandono que se hace de los menores en el mundo.

De hambre llorando

“nana por siguriya de F. Lara”

Hay niños en la calle,
de hambre llorando;
los frutos de la tierra,
otros tirando. Al compás de lamentos,
siempre sus nanas;
como gotas de sangre,
que se derraman.
Estos niños alerta
nunca se duermen,

porque saben que en este mundo,
las cosas vuelven.
El día de mañana
ellos sabrán,
algo más que otros hombres,
de la verdad.
Ay, niño, no duermas,
que el hambre despierta.

Peteneras

“¡Al final de sus días no le quedó: ni para pagar su entierro!”

*En un carro de labor tirado por un viejo mulo va la caja mortuoria de Dolores “La Petenera”.
Son muchos los seguidores del sepelio y muy pocos los que lloran su partida. Sólo el deseo de los*

familiares de sus víctimas porque encuentre cuanto antes sepultura, y sentirse así librados del mal "fario", les anima a ir tras sus restos. Les acompañan los curiosos a quienes excita el morbo, y van detrás haciendo fiesta, contentos de enterrar para siempre la angustiada pesadilla que en vida fue "La Petenera".

Petenera es la evolución del apodo gentilicio de una cantaora nacida en Paterna de la Rivera (Cádiz). Aplicado al cante, el gentilicio patenera se convirtió en petenera. La temática principal está orientada a señalar la siniestra vida de la célebre cantaora, pero existe también un sin fin de letras que nos relatan hechos históricos, motivos religiosos y románticos.

La petenera procede de la combinación de compases binarios y ternarios. Eso da lugar a un ritmo de cinco pulsos, dos largos y tres breves: 6/8, compás binario de subdivisión ternaria y 3/4, compás ternario de subdivisión binaria. Su armonía es en Modo menor. Habitualmente, la Petenera se canta acompañada exclusivamente por la Guitarra.

El baile de la petenera está en desuso en nuestros días; sin embargo, tiene una coreografía muy conmovedora por el patetismo que transmiten las siniestras estampas que representan el enlutado mundo de tan trágica figura.

Existen dos tipos de peteneras, la "chica" y la "grande". La primera adopta la métrica de la soleá de cuatro versos, con desarrollo musical de plegaria.

En cambio, la petenera grande tiene mayor personalidad y se atiene a su propia estructura poética, con más profunda expresión flamenca. Los dos principales maestros del cante por peteneras fueron la "Niña de los Peines" y el "Niño Medina".

1. La petenera chica

"Un cruce de afiladas navajas entre dos hombres rompe el silencio del tablao donde canta Dolores "La Petenera". Dos fervientes admiradores, más de su belleza que de su cante, pelean por el falso amor de Dolores. Herido de muerte llevan a uno, mientras el otro es apresado para quemar su juventud, o tal vez la vida, en una cárcel".

Es más sencilla melódicamente, y su métrica literaria es una cuarteta octosilábica que por la repetición de sus dos versos iniciales se convierten en seis frases musicales.

Investigadores del flamenco coinciden en que una cantaora llamada Dolores y nacida en Paterna de la Rivera (Cádiz), optó por llamarse Dolores "la Patenera", seudónimo que por corrupción del lenguaje andaluz fue derivando a "petenera".

Esta cantaora, mujer de extraordinaria belleza, daba motivos para que los hombres se enfrentaran a muerte por conseguir su amor, que sólo

tenía para ella el fin de satisfacer su vanidad. De esta circunstancia se supone que procede la siguiente letra: *Quien te puso Petenera, no supo ponerte nombre, te debía de haber puesto la perdición de los hombres.*

Andalucía silencio

“petenera chica”

La Petenera se ha muerto,
ya la llevan a enterrar.
Andalucía silencio,
de luto el flamenco está.

2. La petenera grande

En su métrica literaria se engarzan dos cuartetas en un mismo cante, en el que se alternan versos octosílabos con heptasílabos y sucesivos “ayes”, que le imprimen un carácter más profundo y flamenco.

Presa del remordimiento

“petenera grande”

Presa del remordimiento,	de los hombres perdición,
vivía la Petenera,	y sus ojos dos puñales;
entre rejas de tormento,	que ella misma se clavó.
¡mare de mi corazón!	

3. Soleá-petenera

Se llama así al cante que siguiendo el compás de “soleá”, muestra claros rasgos de “petenera” en su melodía. También se suele asociar a lo que como “soleá-apolá chica” se conoce.

Ahora dices que me quieres

“soleá-petenera”

Ahora dices que me quieres,
yo no lo puedo creer;
después de tantos tormentos,
que tú me diste mujer.

Soleáres

“Voz sonora y profunda que desahoga el alma y descarga vibrante el peso interior de emociones que rasga el corazón y las entrañas. Los nudillos de las manos marcan el compás al cante con precisos golpes sobre la mesa de madera, las palmas batan sordas, casi piadosas, para no inquietar la voz del cantaor. Con el chasquido de sus dedos la bailaora llama la atención de los

presentes y enseñada... hace restallar sus tacones sobre la tarima del tablao. ¡Silencio! La respiración contenida de los reunidos congela el tiempo antes de que los aplausos y la algarabía, canta: ¡Viva el arte!"

La soleá es uno de los ritmos básicos de nuestro cante, que admite infinidad de temas: hechos políticos, sentimientos amorosos, episodios de tipo cómico, etc. La soleá abre su propia escuela flamenca a finales del siglo XVIII, de manera reducida, a los centros sevillanos de Alcalá, Utrera y Triana. Los maestros de este cante fueron numerosos, desde "La Andonda" hasta Chacón, pasando por "El Fillo", Silverio, Joaquín "El de la Paula", Paquirri, etc.

El origen etimológico de Soleá hay que buscarlo en el término "soledad", y éste del latín solitas, -atis. Al referirnos al cante debemos hacerlo en los términos: "por soleá" o "por soleares".

Como en los demás estilos básicos del flamenco, la guitarra es el instrumento idóneo para acompañar tanto al cante como al baile por soleá.

Se trata de uno de los bailes más significativos de los estilos flamencos. Aunque puede ser interpretado por el hombre y por la mujer indistintamente, resulta más apropiado al cuerpo de mujer. Ésta lo ejecuta con movimientos graciosos de brazos, ondulaciones de caderas y quiebros de cintura.

Originalmente la soleá fue un cante nacido para acompañar el baile. Con su práctica, fue adquiriendo identidad hasta llegar a ser considerado uno de los estilos básicos del cante flamenco, cargado de una gran variedad de matices. La melodía está muy ceñida al ritmo del compás de la soleá, dando como resultado una serie de giros melódicos cortos. El ámbito es de 8ª (Re2-Re3).

El ritmo es producto de una combinación de compases binarios y ternarios, que da lugar a un ciclo de 12 pulsos, acentuados de la siguiente manera.

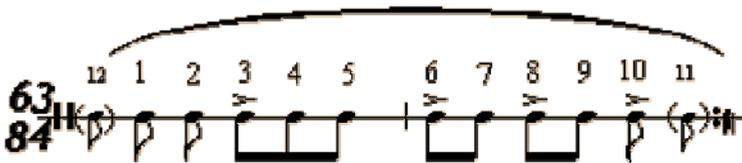


FIG. 24. RITMO DE UNA SOLEÁ

La armonía es una combinación de modalidad y tonalidad:

- Cadencia andaluza en las partes instrumentales para marcar el compás.

- Tonalidad mayor o menor en algunas secciones de las coplas cantadas o en las falsetas.

Soleá

The figure shows a musical score for 'Soleá' with four systems. Each system consists of a vocal line (Voz) and a palmas line (Palmas). The lyrics are: 'Con lo que yo te que-rí - - a, y te ten - go', 'que de - jar,', 'E por e - sas len - guas per - di - das,', and 'que tan - to vie - nen y van.' The palmas lines include rhythmic notation with numbers 1-11 and chord progressions: E, F, E, Am, G, F, E, G, F, E, Am, G, F, E.

FIG. 25. TRANSCRIPCIÓN DE UNA SOLEÁ

La estructura depende del texto, habrá tantas secciones como versos se canten, y éstas se distinguen por el tipo de cadencia: semicadencia o conclusiva.

Todas las melodías están basadas en la ornamentación con melismas de dos notas: una que hace la función de tónica (final, en color naranja) y otra que tiene el puesto de dominante (sobre la que se canta prácticamente el texto, en color verde).

En la estructura métrica de las soleares se utilizan los tercetos y cuartetas y es destacable su capacidad de síntesis, lo que las acerca, en este sentido, a los refranes. Hay una clara inclinación para expresar el amor y desamor de los humanos.

Con lo que yo te quería

“soleá”

Con lo que yo te quería
y te tengo que dejar,
por esas lenguas *perdías*
que tanto vienen y van.

1. La caña

“Sobre el tajo del Guadalevín, en el vértice de su acantilado, la ciudad de Ronda mira desde su balcón la fecunda vega que dejaron labrada aquellos árabes, sabios en la agricultura. Cuánto peso de arte y sabiduría debieron dejar en esas tierras para que Ronda sea, desde hace siglos, uno de los principales centros cantaores de Andalucía. Allí nace la caña, cuya letra y música son vertebradas por una sucesión de arrastrados “ayes”, que nos conduce a pensar que ésta tenga claro su origen en los lamentos cantados de quien ha de abandonar su tierra”

La “caña” aparece con cuerpo flamenco por toda la baja Andalucía en el siglo XVIII, y fue Ronda en un principio uno de los centros cantaores más dedicados a su interpretación. El vocablo Caña procede del latín *canna*, “caña, junco”. Quizá provenga de la repetición de este término usado en el estribillo de una de sus letras más primitivas.

Su compás y métrica corresponden al esquema rítmico de la soleá de cuatro versos, aunque este cante requiere su propia forma por los continuos cortes o “ayes” que su interpretación exige. Poéticamente es un cante que expresa sentimientos amorosos.

Destacaron como maestros de la caña Silverio, José el “Granaino”, “La Parrala”, Antonio Chacón, Miguel Cruz y Antonio Silva. Y dicen que la caña subió a la serranía, tal vez porque en ella se escondiera su más celoso mantenedor.

El ritmo es de soleá y la copla de la caña está compuesta por cuartetas octosilábicas. Se le añade como remate o cierre un macho de diferente métrica.

Sus letras expresan cualquier circunstancia o motivo. Sin embargo, el amor es su más claro exponente.

A la sierra de Ronda

“la caña”

A la sierra de Ronda,
mare, yo me quiero ir,
para ver a mi serrana,
que esperando está por mí.

2. El polo |

“Como si de un santuario del cante se tratara, llegan los aficionados a beber, más que de su agua, del espíritu flamenco que mana de tan popular fuente.

Hay quien dice que los chorros mantienen firme el compás y el ritmo que lleva el polo, y que Tobalo, al cantar en silencio estando solo, bien pudo el cante cuadrar.”

El “polo”, cante grande que exige de sus intérpretes buenas facultades.

Antonio y Manuel Machado, conocedores, como buenos sevillanos, del ambiente andaluz, nombraron como creador del polo a Tobalo de Ronda en su obra *La Lola se va a los Puertos*. Fueron sus más destacados intérpretes El “Fillo”, Silverio, Chacón, Dolores “La Parrala” y Paco “El Sevillano”. En la fuente de catorce o quince caños de Carmona (Sevilla) cuelga un letrero diciendo: “¡Viva el polo de Tobalo!”. La inscripción se refiere a este cantaor de Ronda (Málaga), muy popular en Carmona, como en toda Andalucía, y que, entre otros cantes, selló el polo.

*A nadie resulte extraño,
que en Carmona haya una fuente
con catorce o quince caños.*

Se cree que el Polo puede tener origen en la repetición que de este vocablo se hace en una canción bailable muy popular a principios del siglo XVIII.

Al igual que la Caña tiene ritmo de soleá y su composición métrica es de cuatro versos octosílabos, de los que riman el segundo y cuarto. Su inspiración poética discurre por senderos similares a los de su más cercana pariente, la caña.

Por el habla de la gente

“el polo”

Por el habla de la gente,
serrana tú me has dejao.

Yo no dejo de quererte
tú has de volver a mi lao.

3. Romance |

Un enorme rodeo de ganado circunda una laguna en la que el agua mana de forma natural. En los palos horizontalmente colocados, se atan caballos, mulos y boricuas, objeto principal de la feria, junto con animales de otras especies que, en improvisados corralillos, son expuestos para el

chalaneo: vacas, ovejas, cerdos, gallinas...

El ambiente del ferial está en su más completa animación por la movida actividad que vendedores, compradores y marchantes desarrollan al hacer sus tratos. Un ciego, con su mano en el hombro del lazarillo que le acompaña, recorre los pasillos del rodeo cantando el romance que cuenta el último suceso trágico y que tiene consternados a paisanos y forasteros.

El romance era una composición poética de línea musical monótona. Con la llegada de los gitanos a la Península Ibérica a finales del siglo XV este cante fue adquiriendo nuevos matices por la aportación artística y fuerza expresiva gitana. La corrida o romance, que así se llamó en otros tiempos, se cantó de muy diversas formas, con bandurrias, mandolinas y en muchos casos, libre y sin acompañamiento musical, por gitanos camineros, alfareros, y tratantes de ganado de Andalucía y Extremadura.

Posteriormente fue adaptado al ritmo básico de la soleá por los maestros del cante de principios del siglo XX, pasando a ser la guitarra el instrumento principal, y la mayoría de las veces exclusivo, para su acompañamiento.

La palabra Romance primeramente aplicado a la manera de hablar romano y más tarde a las lenguas neolatinas y a los escritos de éstas, compuestos en verso o prosa. El origen del romance hay que buscarlo en el siglo XV, en Castilla, aunque después se interpretará por toda Europa.

En compás de Soleá y con una métrica en cuartetos octosilábicos. Otras tienen un recitado libre sobre la parte más llana de la melodía.

La variedad poética de sus letras no tiene límite, pues no en vano el romance está considerado como el más antiguo filón del que se extrajo la primera y más abundante sabia flamenca.

Por caminos polvorientos

“romance”

A la sierra caminaba,
por caminos polvorientos,
cuchillo en mano llevaba,
iba de sangre sediento.
Vengar la muerte quería,
de su hermano de su entraña,
sin descanso noche y día,
en busca de su venganza.
Al cabo de muchas lunas
se encontró con su enemigo,
gritando a los cuatro vientos,

pistola en mano y cuchillo.
En frente de mi te tengo,
si presumes de valiente,
desde muy lejos yo vengo
pá matarte frente a frente.
A mi hermano lo mataste,
sin compasión, ni motivos
a la sierra te escapaste.
¡No te vale tu cuchillo!
No me importa haber matao,
ni las rejas del presidio.

4. Alboreá |

“Ya están a punto todos los preparativos para la boda. La joven gitana se dispone a pasar la prueba de la virginidad, acompañada de las mujeres mayores. Tras una tensa espera, salen del cuarto abuelas y madres mostrando el pañuelo manchado en sangre que a la vista de todos los invitados cuelgan de un alambre.

Tras ellas, vestida con sus mejores galas para tan digna y única ocasión, aparece la novia coronada por el marco de la puerta. Entre vitores, aplausos, cohetes y cantes de alboreá el novio la besa tomándola por esposa, y, desde ese momento, la fiesta se prolonga a lo largo de tres interminables días con inmensa alegría.”

La “alboreá” es un rito y sólo recientemente ha salido de sus ámbitos privados y se ha hecho asequible al gran público. Únicamente los gitanos más viejos, casi centenarios, auténticos sabios o sumos sacerdotes, eran capaces de interpretar esta cantilena cargada de solemnidad e incluso religiosidad gitana. Y es que la alboreá, que se interpreta en compás ligero de soleá, se reservaba para un momento cargado de emociones en la existencia de la comunidad gitana: la determinación de la virginidad de la esposa en vísperas de su boda. Como consecuencia de su misma naturaleza no existen ni han existido grandes intérpretes profesionales de la alboreá. Los gitanos siguen siendo sus únicos artífices.

Etimológicamente Alboreá proviene de albor, “luz del alba”, y éste del latín albor, -oris.

Tiene ritmo de soleá y su métrica literaria se construye sobre estrofas de cuatro versos y un estribillo de medida desigual: el primero de siete, segundo de seis, el tercero de nueve y el cuarto de cuatro.

Es cante de boda y como tal su temática gira en torno a este acontecimiento tan deseado y feliz en otros tiempos, y que aún en nuestros días por tradición se mantiene entre las familias de mayor convencimiento religioso. Sus letras nos advierten con frecuencia de la importancia de la virginidad de la desposada, atribuyendo este rito con exclusividad a la cultura gitana. Sin embargo, se conoce el hecho de la desfloración sufrida por la reina Isabel la Católica, como prueba de su pureza, antes de contraer matrimonio con Fernando, y como ella muchas mujeres de la época.

Que se divierta la gente

“alboreá”

Los padres a la novia
alegres le decían:
qué guapa estás, Azucena,
chiquilla mía.
La gitana vieja
ya sacó el pañuelo;
después que lo tiende,

da gracias al cielo.
La gitanita azucena,
enamorada,
espera inquieta a su esposo
en su morada.
¡Que se divierta la gente,
que hay alegría en la familia!

5. Soleá apolá

Si bien su origen está en el hecho de ser una soleá de Triana que como cierre o remate del polo es costumbre cantar, siendo incluso algunos de sus tercios afines con los del polo, hay que reconocer que paralelamente ha ido afianzándose como cante independiente, gracias al interés de numerosos cantaores por interpretarlo como tal.

Por poco me vuelvo loco

“soleá apolá”

Por poco me vuelvo loco
cuando se murió mi mare,
pero te vine a encontrar
pa mí fue un alivio grande.

6. Soleariya de Triana

“Cruzan el puente de Triana hacia Sevilla coches tirados por caballos. Fuera asoman por encima de las casas del barrio los campanarios de las iglesias de San Jacinto, Los Remedios, La O y Santa Ana. Los ecos de una antigua soleariya de Triana invitan a serpentear por las calles buscando el origen de su nacimiento.

Reunidos en una humilde casa, un grupo de personas celebran el santo de su parroquia, y mientras degustan dulces caseros que acompañan con algún sorbo de vino dulce, el cante brota espontáneo como resultado de la buena armonía reinante.”

Es, como su nombre indica, de la misma familia de la soleá, y tiene los mismos motivos rítmicos y melódicos. En realidad, lo que llamamos hoy soleariya fue conocido antaño como “soleá de baile”. Sus coplas de tres versos permiten que su ritmo sea más ligero y vivaz. Cante propio del barrio al que representa. El diminutivo no le resta valor ni grandeza a sus coplas, sólo obedece al hecho de ser más comunes las composiciones de tres versos.

Ritmo de Soleá y métrica literaria en cuartetos y tercetos octosilábicos con escasas alteraciones, circunscritas casi siempre a alguna exclamación o signo de admiración que puede recortar algún verso convirtiéndolo en pentasílabo o hexasílabo.

Existen muy diversos ejemplos cantados, que nos demuestran la gran versatilidad de la soleariya. Los temas son muy variados, hechos históricos de especial relieve o escalofriantes temas de amor, situándose con justicia entre las coplas con mayor capacidad de síntesis la siguiente: ¡Puente de Triana!, se jundió la barandilla y el coche que la llevaba.

Por eso te quiero

“soleariya”

¡Por eso te quiero!,
 porque si no doy contigo
 ¡de seguro que me muero!

7. Soleá grande de Triana

Pierde claridad el día y se encienden los faroles del barrio de Triana. Cesa la actividad portuaria y el Guadalquivir desliza silenciosas sus aguas porque quiere ser testigo mudo de la grandeza que entraña la soleá de Triana en la voz y la guitarra. Hasta el viento está en calma por seguirle el aire al cante, al compás de la sonanta, y una media luna clara se refleja en aguas mansas, un universo de estrellas que quieren acompañarla. Avanzan las horas nocturnas, y la reunión de cabales, con el son metido en las venas, no quiere perder el ritmo de una noche inolvidable.

Mirando a Sevilla con el Guadalquivir por medio, desde el bar El Puerto de Triana, una juerga de tronio enmudece el paso de los vapores y silencia el sonar de las campanas. Enfrente, la Torre del Oro, solemne, baila delante de la Maestranza una soleá de Triana que, al compás de la guitarra, vuela surcando los vientos. Los sevillanos escuchan y, con ellos, la Giralda quisiera cruzar el puente para abrazar a Triana, que tanto arte derrocha de San Jacinto a La O, de Los Remedios a Santana.

Ritmo de Soleá y métrica literaria en tercetos y cuartetos. En la estructura métrica de las soleares es destacable su capacidad de síntesis, lo que las acerca, en este sentido, a los refranes. Hay una clara inclinación para expresar el amor y desamor de los humanos.

Y te daré la razón

“soleá grande de Triana”

Cuéntame tú a mí el motivo
 y te daré la razón,
 si la culpita yo tengo
 yo a ti te pío perdón.

8. Soleá de alfareros |

Es aquella que crearon los alfareros de Triana, trabajadores artesanos y a su vez arrieros que transportaban en borricos sus cacharros de barro, loza para vender en mercados de la región andaluza. Ellos mismos fueron los principales difusores de su cante.

Sueño de noche contigo

“soleá de alfareros”

Sueño de noche contigo,
gitana de mis amores;
siento placeres muy grandes
y al despertar mil sudores.

9. Soleá de Alcalá |

“El fuego en el hogar de la familia gitana de Joaquín “el de La Paula” caldea el ambiente para que, en torno a la chimenea, se vaya sentando un reducido número de buenos aficionados al cante.

Una mesa, dispuesta en el centro del semicírculo formado por los reunidos, muestra algunos platos con tapas, vasos y botellas de buen vino.

Muy solicitado el maestro de Alcalá de Guadaira, y acompañado por su guitarrista, se arranca y canta por soleá, con tal conocimiento y gusto que por momentos, en esta humilde casa, suenan ecos de catedral”.

Cante propio del pueblo al que representa, Alcalá de Guadaira. Junto con las de Triana, las más antiguas soleares que se gestaron en la intimidad de los hogares gitanos son las de Alcalá de Guadaira, que sella para honor de su pueblo Joaquín “el de la Paula”. A partir de mediados del siglo XIX, las soleares fueron ganando adictos, llegando a popularizarse por toda nuestra Península, y desde las más sencillas gentes del pueblo hasta los más grandes poetas, cantaron por soleás.

Tiene ritmo de soleá y su métrica literaria en tercetos y cuartetos octosilábicos. Su temática, bien amplia, va desde el humor a la tragedia, expresando un especial interés por el amor, la vida y la muerte.

Bailando por Soleá

“soleá grande de Alcalá”

Qué guapa está mi gitana
bailando por soleá;
un arte tiene su cuerpo
que no se puede aguantá.

10. Soleá de “La Serneta”

“Llega el momento de la partida y “La Serneta” dice adiós a Jerez para instalarse en Utrera, donde vive y crea fructífera escuela flamenca desde 1857 hasta su muerte en 1912. Son numerosos los cantaores (muchos de prestigio) que acuden a sus magistrales clases para aprender de su ductilidad interpretativa en cualquiera de los estilos que en su enciclopedia conoce, pero sobre todo, aquellos a los que pone sello propio, las “soleares de la Serneta”, reconocidos en vida de la autora como cante grande singular y que con cuidado celo de no malograr su esencia siguen respetando los buenos aficionados de hoy. Ya en edad madura, “La Serneta” marca las pautas a seguir en los cantes para los cantaores famosos de la época que recibe en el salón de su casa de Utrera.

Sernetiya que a una rama de mi almendro floreció acudes cada mañana con tu inquieto pío, pío. Cuéntame, si tu lo viste: ¿Dónde se fue el amor mío?

Como el ligero pajarillo, Merced Fernández Vargas era una niña que en el patio de su casa cantaba a los pajarillos que, posados en las ramas de un almendro, le hacían coro con sus trinos.

No dudó su madre en aplicarle el apodo de “Serneta” para definir su grado de inquietud, agilidad de movimientos, ritmo en la sangre y gracia. Desde muy temprano se manifestó como una excelente artista, tocando la guitarra y cantando para bailarores y bailaroras profesionales.”

Cante propio de la cantaora a la que representan, la “Serneta”

Merced Fernández Vargas (Mercedes “La Serneta” para el mundo del flamenco), se cree que nació en Jerez de la Frontera hacia 1837. En su juventud se marcha a Utrera, donde pasa el resto de su vida. Reconocida maestra de nuestro cante, fue ésta una mujer cuya personalidad quedó bien marcada en sus diferentes estilos de soleares, que dieron fama a Utrera, gran centro flamenco de Andalucía.

Pese a su sentir femenino, puso “La Serneta” a sus cantes toda la pasión y dramatismo necesarios para expresar el hechizo flamenco.

Cantaora y guitarrista, “La Serneta” alcanza una excelente formación artística en su Jerez natal durante los primeros veintitrés años de su infancia y juventud, donde tiene la suerte de aprender de los más grandes maestros de la época, con quienes una vez puesta a su nivel, llega a compartir elenco en las más selectas reuniones de cabales del cante.

Ritmo de Soleá y métrica literaria en cuartetos octosilábicos y un terceto.

Como en general todas las soleares, éstas recogen un sin fin de temas, si bien las coplas que vemos a continuación tienen en sus letras la dedicatoria expresa como homenaje a la “Serneta”, maestra de tan gran estilo.

Cuando murió la “Serneta”

“soleá grande de la Serneta”
 Cuando murió La Serneta,
 Utrera entera lloraba;
 porque se perdió pá siempre
 la que allí mejor cantaba.
 Yo la tengo que admirar
 ella cantó como nadie
 los cantes por soleá.

11. Soleá de Córdoba

“Casi se corta el aire del cuarto de cabales de la Primera del Brillante, en Córdoba. Entre luces se perfila la silueta del sombrero cordobés de ala ancha de José Onofre. Su cante por soleá de Córdoba es digno de admiración y respeto. Comienza a cantar y los presentes reconocen la dificultad del extenso recorrido tonal: desciende desde las notas más agudas a las más graves con una voz flexible y armoniosa que arriesga por arriba y se sostiene con dignidad por abajo.”

A Córdoba llega el cante por soleá en las voces de Mercedes “La Serneta” y Enrique “El Mellizo”, a finales del segundo tercio del siglo XIX. Y en Córdoba, ya dentro del XX, toman carta de naturaleza los cantes de Ramón “El Ollero”, “La Cuende” y “La Gómez”. Con el aire sentencioso cordobés, la soleá se hace más lenta de ritmo y de tercios más largos, nueva forma interpretativa aclimatada al carácter, motivos y anécdotas de las gentes de esa tierra. Las soleares tienen un nuevo brote creativo en Córdoba, también a principios del siglo XX, en la voz y talento de José Moreno Rodríguez, más conocido por José Onofre.

Soleá de Córdoba: cante propio de la ciudad y provincia a la que representa. Ritmo de Soleá y métrica literaria en cuarteta generalmente octosilábica con breves alteraciones por la acentuación de “pa” y alguna “y” de apoyo. Como remate tiene un terceto corto compuesto por tres versos pentasílabos.

Sin rechazar otros temas, el amor y el desamor están claramente definidos en su temática como el principal motivo de inspiración.

Siento delirio por verte

“soleá de Córdoba”
 Siento delirio por verte;
 tú por mí no sientes ná,
 la mía es muy mala suerte
 y la tuya, ¿cuál será?

12. Soleá extremeña |

“En los campos mecen granados trigos. El sol hace que el oro de las espigas brille para entusiasmo de los labradores, que con no poca rudeza y gran carga de esperanza labraron y echaron la simiente en los días más fríos del invierno.

Ahora un grupo de amigos celebra, junto al “pozo de los barros” la exuberante primavera. A su alrededor, los pastores transitan con sus rebaños y los labriegos trazan los caminos con sus animales domésticos, mientras bandadas de pájaros cruzan el cielo en sonoro revoloteo. Las rojas amapolas, que entre el trigo contornean sus tallos, animan la voz cantora y una nueva cegala de soleá extremeña surca el aire acompañada por las notas de guitarra, las palmas y “olé” de los amigos de reunión.”

Las soleares extremeñas compuestas en tercetos, tomaron la métrica de los jaleos, a los que sirvieron de cante para bailar, antes de darse a conocer como estilo propio. En general, las composiciones de tres versos están consideradas como las más representativas del cante por soleás, por el mensaje directo a que obliga su capacidad de síntesis. Cante propio de la región a la que representan: Extremadura

Ritmo de Soleá y métrica literaria en tercetos cuya composición va estructurada con un primer verso hexasílabo, seguido de dos octosílabos. La temática es común a la de sus cantes hermanos pero predominan los temas de amor.

Desgranaría la espiga

“soleá corta extremeña”

¡Ay!, si yo pudiera,

desgranaría la espiga

aunque después me muriera.

13. Bambera |

Acogida en el seno del flamenco como otros estilos del folklore de España, la “bambera” fue adaptada al compás de “soleá” con ritmo más ligero por Pastora Pavón “Niña de los Peines”, quien en su maestría le aportó el rajo y hondura que originalmente no poseía. Pasó así, de ser un cante de entretenimiento para acompañar el bamboleo del columpio, a formar parte del gran abanico de cantes flamencos.

La composición literaria de la “bambera” está basada en cuartetos octosilábicos generalmente, con repetición de algunos de sus versos, siendo libres los impares y rimando en asonante el segundo y cuarto.

Con un cántaro de barro

“bambera”

Con un cántaro de barro
va a la fuente *tó* los días,
allí pelamos la *pava*
bebiendo el agüita fría.

Bulería

El escenario natural de la bulería son esas reuniones gitanas en las que se comparte lo alegre y bello de la vida a través del cante, el baile y la guitarra. No se pone límite a la participación de cuantos están reunidos, que con palmas o voces de jaleos a compás, disfrutaban de la gran obra musical que es la bulería.

La guitarra es seguida en su compás por palmas y voces de jaleos, lo que no impide que otros instrumentos puedan incorporarse a su ritmo y fiesta.

La bulería asimila cualquier forma melódica e improvisa con ella rápidamente un nuevo estilo.

Surgió del cierre acelerado que, de todo un largo recital por soleares, hacía el célebre cantaor “Loco Mateo” en Jerez a finales del siglo XIX.

El ámbito melódico es de 7ª (La2-Sol3).

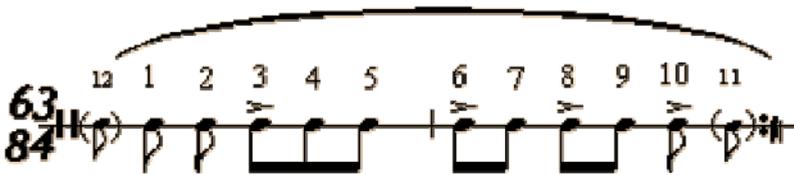
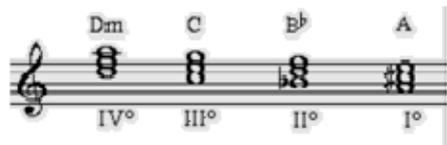


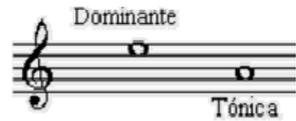
FIG. 26. COMPÁS DE LA BULERÍA

El ritmo es como el de la soleá: un ciclo de 12 pulsos, acentuados de la siguiente manera.

La estructura depende del texto. Habrá tantas secciones como versos se canten, y éstas se distinguen por el tipo de cadencia: semicadencia o conclusiva.



Todas las melodías están basadas en la ornamentación con melismas de dos notas: una que hace la función de tónica (final, en color verde) y otra que tiene el puesto de dominante (sobre la que se canta prácticamente el texto, en color naranja).



Bulería

Voz: E-restu la Rei-na mí-a, y "pá" que tu te des

Palmas: A 6 7 8 9 10 11 Dm 1 2 3 4 5 E 6 7 8 9 10 11

Voz: 4 cuen-ta, te can-to por bu-le-ri-as.

Palmas: C 1 2 3 4 5 Bb 6 7 8 9 10 11 A 12 1 2 3 4 5

FIG. 28. TRANSCRIPCIÓN DE UNA BULERÍA

La composición literaria de las bulerías se basa en Tercetos y Cuartetas. La temática de las letras suele ser unas veces de clara provocación amorosa, otras intencionadas y con sana picardía. Las hay humorísticas, burlonas y, en general, cualquier expresión poética puede ser cantada en este comodín flamenco.

A la feria de Jerez

“bulería de Jerez”

Eres tú la reina mía,
y pa que tu te des cuenta
te canto por bulería.

1. Bulería por soleá

“Las cuatro de la mañana en Jerez de la Frontera. Ni noche, ni “madrugá”. La hora en que los perfumes se mezclan con aguardiente aromatizando el buen cantar.

Con rivalidad sincera “Niño Gloria” y Juan Mejama echan un pulso de buen cante improvisando sus letras, rebosantes de alegría y poética brillante. Les circundan los cavales que

marcan firme compás, a un estilo que ellos llaman bulería por soleá.

La Bulería por soleá es una variante conocida también por “bulería al golpe”.

Desde que el “Loco Mateo” empezó a darle a la soleá un cierre más ligero del que era costumbre, creando así la bulería, uno de los ritmos básicos del flamenco, numerosos maestros de este difícil arte hicieron sus propias creaciones, de las que destacan las “bulerías por soleá” del “Niño Gloria” y de Mojama, dos maestros jerezanos que supieron unificar estos dos cantes en uno solo, incorporando así un nuevo estilo al extenso repertorio flamenco. Rafael Ramos Antúnez “Niño Gloria”, y Juanito Mojama figuran en la historia flamenca de Jerez como los principales creadores de bulerías y muy especialmente por esta feliz adaptación de bulería por soleá que lleva sus respectivos nombres. Comodín flamenco que recoge los más variados temas con el objetivo de ofrecer amenidad y diversión.

Métrica literaria en cuartetos octosilábicos y tercetos de medida desigual.

Compañera mía

“bulería por soleá”

Que yo no soy malo tú lo sabes;
soy de tan buena ralea,
compañera mía,
porque soy de buena mare.

2. Villancico por bulería

“El resguardo del frío y de un posible chapuzón de las aguas de invierno, en un rincón, bajo el soportal formado por el saliente de los corredores abalconados de la primera planta de un patio jerezano, está montado un completo e iluminado belén navideño. La Nochebuena se presenta apacible y permite preparar un buen fuego en el centro del patio. Encima de unas trébedes se coloca en un caldero donde se prepara una exquisita caldereta para todo el vecindario. Esentados unos, otros de pie, llenan el círculo tocando guitarras, panderetas, zambombas y palmas, animando a los que cantan las más variadas y preciosas coplas de villancicos por bulerías.”

De la fusión de dos estilos, “villancico”, del latín villanus, “habitante de zona rural”, es decir, las coplas cantadas por labriegos, y “bulería”, de burlería, burla, griterío y jaleo que animan al cante que así se denomina.

En su moderna acepción, el villancico es un cante de tipo pastoril que la gente del pueblo canta con acompañamiento de zambombas, panderetas y guitarras. Es, sin duda, la más rica y expresiva manifestación de alegría para celebrar con música y poesía la Navidad. El

villancico andaluz, distinto al de otras regiones por su forma expresiva, se canta y se baila a ritmo de bulería, desde Jerez y Sevilla hasta Andújar y Linares, porque las voces flamencas de “La Pompei”, El Gloria de Jerez, Pastora Pavón, Manuel Torre, Juanito Mojama, Manuel Vallejo, Tomás Pavón y Bernardo “el de los Lobitos”, les dieron su arte.

Su composición literaria se estructura sobre la cuarteta octosilábica generalmente, con poética navideña que exalta los valores tradicionales de la familia y la amistad.

Las aves cantan su trino

“villancico por bulería”

Nieve blanca en el camino,
en señal de tu pureza
las aves cantan su trino;
habla la naturaleza.

3. Jaleo extremeño

“Vive en fiesta flamenca el barrio gitano La Picuriña de Badajoz. Tras un caluroso día de verano, al caer la tarde van saliendo de sus casas los vecinos con ganas de diversión y luciendo sus mejores galas para reunirse en la Plaza Alta.

La algarabía crece sin cesar, y por el tablao que a tal fin se instala, desfilan muy buenos artistas tocando, cantando y bailando sus alegres jaleos extremeños.

Es la noche de San Juan, y un cielo de estrellas y luna clara escucha y corea sus coplas gitanas, que sólo encuentran silencio y descanso cuando va a venir el sol, al alborar la mañana.”

El “jaleo extremeño”, lleno de gracia festera y con aire de bulería, es el más rico medio de ambientación de los barrios gitanos de Extremadura, y en especial del barrio La Picuriña, de Badajoz. Con las palmas y los pitos como instrumentos imprescindibles, y como animación, el “olé” espontáneo, surgiendo las coplas llenas de sabor flamenco de la garganta de los gitanos. Por descuido tal vez de investigadores e historiadores del flamenco no se han registrado nombres de intérpretes de este cante ni de muchos otros del rico repertorio extremeño. Entre sus más fieles intérpretes se encuentran Porrina de Badajoz, Juan Cantero, “La Marelu”, Domingo Rodríguez y Felipe Lara.

Jaleo extremeño: de jalear, acción y efecto de animar con expresiones admirativas y gritos espontáneos. Cante propio de la región a la que representa. Escrito en compás de bulería y estrofas en tercetos octosilábicos normalmente con pocas variantes. Su temática está muy definida por la exigencia del ambiente en el que nace, festero por excelencia.

Cuando te veo por la calle

“jaleo extremeño”

Me dan ganas de llorar
cuando te veo por la calle
y vuelves la cara atrás.

4. Bulería extremeña

Extremadura, región cantaora de flamenco, crea su propio estilo de “bulería” con la personalidad característica que le aporta su peculiar acento, al que dan especial gracia y arte las gitanerías afincadas a lo largo y ancho de su territorio.

Jacha, jigo y jigüera

“bulería extremeña de F. Lara”

Quien no diga:	son ejemplo de hermandad.
Jacha, jigo y jigüera,	Extremadura, Extremadura,
no es de mi tierra.	tu eres despensa de Europa,
Extremadura, Extremadura,	por tu rica agricultura.
tienes la piel muy grande,	Por eso tus emigrantes,
tu eres todo hermosura.	cuando están lejos de ti:
Desde la sierra jurdana,	promocionan con sus cantes,
hasta Huelva y Portugal:	en un estilo elegante,
tus dos provincias hermanas,	cuánto de bueno hay en ti.
con su Tajo y Guadiana,	

5. Lorqueña por bulería

Si el mundo espiritual y anecdótico gitano sirvió de “musa” a Federico García Lorca, enriqueciendo su poesía, que se expresa desnuda y sin rodeos; bien es cierto que en él se mira esta raza, tratando de hallarse a sí misma, porque es su obra espejo claro donde se refleja un ayer que conmueve a los hombres de hoy por su mundo social.

Así, Pastora Pavón “Niña de los Peines” (sevillana y gitana) reconocida maestra del cante flamenco, que selló varios estilos con arte inconfundible, sintiéndose atraída por el genio creador de Federico García Lorca y tomando por métrica literaria sus poemas, crea un nuevo estilo, bautizándolo con el nombre de Lorqueña.

El amor es un juguete

“lorqueña por bulería”

Reunión de pastores,
ovejas muertas,
tu anoche te has *dejao*
la puerta abierta.
Pobrecita tu mare,
que anda diciendo,
que son las malas lenguas,
que están mintiendo.
Y tú sabes que no es mentira,

que yo anoche he visto a otro
calle abajo, calle arriba.
El amor es un juguete
que nos tiene *entreteníos*,
hasta que llega otro nuevo
que nos da mejor *sonío*.
Anda serrana, serrana,
se está acabando la noche
y ya llega la mañana.

6. Zorongo por bulería |

Baile, música y cante popular de Andalucía emparentado con la zambra, es el zorongo, que principalmente han cultivado los gitanos y donde la bailaora luce su hermosa silueta con verdadera finura y majestuoso estilo.

García Lorca contribuyó de manera decisiva con su ingenio creador a que esta nueva especie flamenca de principios del siglo XX se popularizara en su doble faceta o forma interpretativa. Por una parte, la versión clásica de la extraordinaria cantante Lina Richarte, que tuvo resonancia fuera y dentro de nuestras fronteras, y por otra, la flamenca, que es en este caso la que nos atañe. Ambas obtuvieron siempre el éxito y admiración de los públicos.

Las letras del zorongo flamenco expresan, por lo general, temas de amor. En lo que a intérpretes se refiere, no ha tenido especialistas determinados, casi siempre se cantó para bailar; por lo tanto, han sido numerosos.

Con tu traje de lunares

“zorongo por bulería”

Copla

Cuando pasas por Triana
derrochando tu hermosura,
se paran toas las gitanas,
te echan la buenaventura.

Estrillo

Con tu traje de lunares,
el mantoncillo y la peina
y esa gracia en los andares
de Sevilla eres la reina.

Cómo quieres que te quiera
 Si no te puedo querer;
 eso es lo que yo quisiera,
 pero ya no puede ser.

Estrillo

Estoy sufriendo por verte,
 dolores del alma mía,
 y no dejo de quererte
 toas las horas del día.

Estrillo

7. Fandango por Bulería |

La extensa y rica familia del fandango que tanta diversidad melódica, poética y rítmica ha aportado al mundo flamenco, desde la hermosa variedad de los estilos locales, pasando por las creaciones personales de significados maestros, en sus formas más conocidas de malagueñas, granaínas y tarantas, no podía escaparse de la atracción seductora de la bulería, y sin tomar carta de naturaleza en ninguna población o intérprete destacado se convierte en “fandango por bulería”.

Vagando por los caminos

“fandango por bulería”

Vagando por los caminos
 en mi alma tu recuerdo,
 en mi andar de peregrino
 el viento me trae un mensaje,
 es la cruz de mi destino.

8. Habanera por bulería |

La habanera flamenca es un ritmo de origen cubano que tomó carta de naturaleza en España. Su sede geográfica dista del “territorio flamenco”, ya que se encuentra en la ciudad levantina de Torreveja, población en la que anualmente se celebra un festival de exaltación de la “habanera”.

Y no es la melodía de que nos ocupamos meramente cubana de origen y española por aclimatación, sino que sus vuelos- a través de la inspiración de compositores como Ravel, Bizet y Chabrier – la han remontado al ámbito internacional.

Corriendo el primer tercio del siglo XX, los flamencos adaptaron a su estilo el ritmo cadencioso, en compás de dos por cuatro, de la “habanera”, surgiendo así la llamada “habanera flamenca” que hoy tiene dos formas de interpretación bien diferenciadas: por un lado, se canta en aire lento cuasi libre, similar a la milonga, y por otro, más vibrante y bien acompañada como “habanera por bulería”.

Es verdad que soñaba

“habanera por bulería de F. Lara”

La cubana que a mí me bailaba	Yo me moriré
no me baila más;	y en mi tumba un letrero pondré:
se me fue <i>pá</i> no volver jamás,	tú fuiste la culpable.
tanto y tanto como la adoraba.	Si me quieres ir a visitar
Cada noche en mis sueños me llama,	algún día.
vivo siempre con mis ilusiones;	no vayas a pisar
mi cubana se fue para siempre	ni vayas a llorar
es verdad que soñaba.	a quien tanto te quería.

9. Colombiana por bulería

Se dice con acierto que en ritmo de bulería se pueden cantar casi todos los estilos. De hecho, es arto frecuente que la inmensa mayoría de los cantes bailables se rematen por bulería, para con su ritmo enervante provocar un cierre más atractivo y brillante.

En el caso de la “colombiana por bulería”, no se trata de cantar colombianas y terminar el recital por bulería. La cuestión es, que la propia melodía tradicional de la colombiana en vez de ser interpretada en el compás binario de “tangos”, se adapta a la combinación rítmica binario-ternaria de la “bulería”, manteniendo su estructura y composición literaria básica.

Para que no me “olviaras”

“colombiana por bulería”

Para que no me <i>olviaras</i>	tus cartas no me traía.
te escribí día tras día,	¿Por qué no me contestabas?
mi paloma mensajera	Colombiana de mi vía.

Alegrías**1. Alegrías de Cádiz y Cantiñas**

“¡Vive! ¡Alegrarabía! Batan las palmas por alegrías. Una mujer baila agitando con viveza el cuerpo. La voz del cante y la música de la guitarra invaden su corazón encendiendo una llama que sólo puede apagar su danza. Alrededor, un nutrido grupo de hombres y mujeres la aclaman voceando mientras las palmas sordas y agudas se entremezclan con el pitar de un barco que zarpa desde el puerto.

De alegre, y éste del latín alacer, -cris, -cre.

La guitarra flamenca es el acompañante por excelencia del baile y el cante por alegrías. Con sus rasgueos e improvisadas variaciones musicales lleva el compás, al que se unen sonidos de palmas y jaleos de animación”.

Aunque es más propio de mujer, ambos sexos la bailan. Es un cante con antecedentes rítmicos y melódicos que derivan, por una parte, de las soleares gaditanas (de aire más ligero), y, por otra, de la jota aragonesa llegada a Cádiz como consecuencia de las guerras napoleónicas.

Con el mismo compás de las alegrías existe toda una amplia familia de cantes. Unos con el nombre de su creador, otros alusivos a la localidad cantaora, pero todos ellos de extraordinaria musicalidad y belleza flamenca y que entrañan gran dificultad para su interpretación.

Es cante eminentemente festero cargado de dinamismo, gracia y desenvoltura, en el que se intercalan variaciones melódicas o juegos de músicas muy diversas dentro siempre del mismo compás.

La estructura depende del texto. Veamos un ejemplo en el cuadro siguiente:

a (color naranja)
B (verde)
a (color naranja)
b' (verde)
c (morado)
b' (verde)
c (morado)

TABLA 5. ESTRUCTURA DE
LAS ALEGRÍAS (FRAGMENTO)

El ritmo es como el de la soleá: un ciclo de 12 pulsos. Armonía tonal mayor o menor.

En el caso de las alegrías de Cádiz y cantiñas, la tonalidad es siempre mayor, mientras que las alegrías de Córdoba son interpretadas en tonalidades menores.

Siguiendo la métrica literaria de las cuartetas octosilábicas, su temática es muy variada, predominando el desenfado con letras alusivas a hechos históricos, descripción geográfica, o relativas a las faenas pesqueras y al amor.

Por la bahía

"alegrías de Cádiz"

Con el nombre de María,
tengo una barca velera
que la tengo en la bahía
y *toas* las noches me espera.
Cuando me subo en ella,
¡ay!, qué alegría,

recorre, pinturera,
por la bahía.
Y los barcos del muelle
toos la jalean
cuando baila mi barca
con la marea.

Alegrías

Voz: Na-po - le - ón Bo - na - par - te, Cá - diz qui - so con - quis
Palmas: 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 1 2 3 4 5

Voz: tar, pe - ro no pu - do lle - gar,
Palmas: 6 7 8 9 10 11 12 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

Voz: por - que Cái de - rra - ma ar - te.
Palmas: 12 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

FIG. 29. TRASCRIPCIÓN DE UNAS ALEGRÍAS

A Napoleón venció

"cantiñas de Cádiz"

Napoleón Bonaparte
Cádiz quiso conquistar,
pero no pudo llegar
porque Cádiz derrama arte.
A Napoleón venció,
Cádiz, con sus fanfarrones,

porque una bomba sonó
y una cantiña de amores.
Si está el puente Carranza
en esos días
Napoleón siquiera
se acercaría.

2. Rosa por alegrías |

El adjetivo de rosa, pudiera venirle tal vez por esta antigua letra: *Ayudarme, caballeros / a dibujar esta rosa / que tengo luto y no puedo / que dibujarla tan hermosa.*

El concertismo guitarrístico le gana la partida al cante. Paco de Lucena y Javier Molina fueron los más destacados guitarristas flamencos, ejecutantes del “toque por rosa” en modalidad de sol mayor, más engrandecido y completo que las propias alegrías de donde proceden. Siguiendo las pautas marcadas por tan insignes maestros, Carlos Montoya ha sido el más fiel mantenedor de este estilo, dejándolo grabado en discos para evitar así la pérdida de tan interesante obra musical.

En cuanto al cante de “rosa por alegrías”, con el tiempo ha ido perdiendo interés entre los aficionados, pues no le dedican el espacio que parece ser gozó antaño junto a otros estilos del grupo o palo al que pertenece.

Tal vez perdió su propia vitalidad, absorbido por el cante de “la romera”, que en determinados pasajes de su melodía nos lo recuerda.

Para fortuna de su perdurabilidad existe una grabación del cante de “rosa por alegrías” interpretado por Ramón Medrano, acompañado a la guitarra por Félix de Utrera, cuya letra dice:

*Camino de Santiago con ganas / mi peregrina se me
perdió./ ¿Quién ha visto a mi peregrina, / con media fina y
zapatos / blancos de charol? / Dile, que yo la perdono, / pero no
la quiero ver.*

*Pintor de loza, amante cartujano; /que pinta palancanas
color de rosa. / Así lo quiero que palancanas /pinte pero en el
cielo”.*

De mi jardín, la mejor rosa

“rosa por alegrías”

Alegre para ti yo cortaré,	que espero por tu querer.
de mi jardín la mejor rosa;	Solo en sueños te tengo,
para que adornes serrana mía,	las claras del día
tu negro pelo y tu cara hermosa.	son mi tormento;
Deja que en tus labios grana	qué triste tengo sin ti
mi boca sacie su sed;	el pensamiento.
es mucho el tiempo	

3. Romera

“Cogiendo la flor del romero, por la ladera del monte, canta una guapa serrana, y bailando, Romero El Tito, por romera le responde.

Este estilo peculiar, lleva el ritmo de la alegría, la belleza y hermosura de una joven gaditana que al campo va todos los días.

Cantiña hecha de flores, del romero y del almendro: dile a mi amor si lo encuentras, lo mucho que yo le quiero y por él estoy sufriendo.

Cuéntale que ya mi voz va perdiendo sus metales: que sólo con su presencia a mi llegará la ciencia, que cure todos mis males”.

La “romera”, aunque con inspiración campera, es una cantiña gaditana cuya letra es una estrofa de cuatro versos octosílabos con rima asonante en los pares. Posee algunas variaciones propias, pero por lo general sus melodías son de línea similar a la de las cantiñas. Se utiliza como cierre el del “mirabrás” o de las “alegrías de Cádiz”, cuyo compás o contrarritmo es el mismo.

Se cuenta que una joven impregnó de hermosura con su graciosa voz y talento tan peculiar estilo, que sin perder el ritmo original se convirtió en una nueva cantiña gaditana con el nombre de romera. Más tarde, un excelente bailar con el don natural del ritmo, que llevaba por nombre artístico el de Romero “El Tito”, creó el baile por romeras, con el que se hizo muy popular y que dio fama a un tiempo a cante, baile y toque del mismo nombre.

Romera: proviene de la constante mención hecha a la Romera, personaje muy citado en las más antiguas letras de esta cantiña gaditana.

En compás de alegrías, siendo su composición métrica muy variada, normalmente cuartetos octosilábicos, seguidas de un rematillo de copla en terceto En su temática predomina el desenfado, con letras alusivas a la naturaleza o relativas al amor.

Báilame por romeras

“romera”

Sentrañas, sentrañas mías,
 no me quites que te quiera;
 que quiero pá toá la vía
 ¡ay!, que te vengas a mi vera:
 Me vuelves loco,
 chiquilla mía,
 poquito a poco.

Cada vez que tú te pones
 esa bata de lunares;
 que salen a saludarte
 ¡ay!, las estrellas a millares:
 Cuánto te quiero,
 flamenca mía,
 por ti me muero.

¡Ay!, báilame por romeras,
 que a mí me quitan
 toítas las penas.
 ¡Ay! los barrios gaditanos,
 la viña y Santa María.

que tienen tanto salero,
 que a mí me quitan la vía:
 Lo digo yo,
 del mundo entero
 no hay ná mejor.

4. Mirabrás

"Al patíbulo montado en la Plaza de las Cortes de Cádiz llega un carro, en el que, enjaulado como si de un animal peligroso se tratara, llevan al reo. Sus ejecutores le ofrecen un último deseo, y el condenado sin causa elige cantar una copla con ritmo de alegrías:

«A mí que me importa que un rey me culpe, / si el pueblo es grande y me abona: / ¡Voz del pueblo, voz del cielo! / No hay más ley, que son las obras.

Las gentes allí congregadas, al escuchar atónitas la grandeza y sinceridad de su cante, alzan sus voces en grito unánime pidiendo la absolución de quien entienden que es inocente. Ante el clamor popular, las autoridades le conceden la libertad».

El "mirabrás" toma el nombre de su propia letra y está considerado como uno de los más ricos y difíciles estilos de Cádiz. Era cante de hortelanos en sus orígenes, pero tras el hecho acaecido en la Plaza de las Cortes de Cádiz, la liberación de un reo que expone ante el pueblo su inocencia en resignada copla, es interpretado en numerosas fiestas por los más destacados cantaores, Chacón, "Paco el Gandul", "El Negro de Rota", "El Tiznao", etc...

Expresan sus letras toda la pasión y valentía del cante grande y musicalmente sigue el compás o ritmo de las alegrías, los caracoles y cantañas en general.

Etimológicamente proviene de la más antigua y popular de sus letras, en cuyo estribillo se hace repetida mención de este vocablo.

En compás de alegrías y con una métrica literaria en cuartetos octosilábicos. En la temática de sus letras prima la alusión al hecho histórico que motivó su origen y la descripción geográfica.

Se pronuncia una sentencia

"mirabrás"

En un rincón de mi España,
 sobre la mar te pusieron;
 Cái tacita de Plata,
 la tierra que yo venero, y ¡olé!

Con el mirabrás,
 cante bravio;
 justicia para mi pueblo
 a un rey le pio.

De cal y sal,
 Cái chiquito
 sobre la mar.
 Alta la cabeza,
 que la justicia,
 me tiene preso
 por ideales;
 no siento *lache* mi alma,
 que son cabaes.
 En la Plaza de las Cortes,
 la gente intranquila espera;

se pronuncia una sentencia
 y un juez dicta que yo muera.
 Ay, quebranto,
 voces del pueblo se agitan
 llenas de espanto;
 son del Cái salinero
 que se convierten en canto.
 La libertad,
 si el pueblo quiere
 me la darán.

5. Caracoles

"Mientras coque coquinas en la playa de Sanlúcar de Barrameda, el Tío José "El Granaino" airea su voz por cantiñas gaditanas.

Entretanto, en la estación de ferrocarril de Santa Cruz de Mudela hace parada obligada un tren que va de Andalucía a Madrid. Al llegar a la capital, un grupo de andaluces bullen divertidos entre la Puerta del Sol y la Plaza de Cibeles, recorriendo la calle de Alcalá.

Con tal acierto recoge Antonio Chacón este ambiente para crear una nueva letra de caracoles que alcanza una enorme popularidad y deja sellado este estilo flamenco para siempre."

De las cantiñas de Cádiz y emparentados con las alegrías y el mirabrás, con ritmo más lento, distintos de como se cantan hoy, nacieron los caracoles a mediados del siglo XIX en la voz de "Tío José", gran maestro de Sanlúcar. Se destacó cantando por caracoles Paco "El Sevillano", que los adaptó a su estilo personal dándoles un aire más vivo y alegre. Con Antonio Chacón alcanzaron la máxima popularidad e importancia al crear la conocida letra dedicada a la gran calle de Alcalá del Madrid de principios del siglo XX y agregarle adornos propios de sus excelentes facultades, con las que logró impactar al gran público.

El origen viene del propio estribillo, en el que se menciona repetidas veces la palabra "caracoles".

Los caracoles tienen su origen en las alegrías de Cádiz, sin embargo, su composición métrica es la de la seguidilla castellana. Esto nos lleva al hecho de que, al tratarse de un cante remodelado en la ciudad de Madrid, adoptara para su versificación ésta tradicional medida. También, por lo general, su temática suele ser urbana, relacionada con la descripción de sus calles, plazas y monumentos más emblemáticos.

Voy a Madrid

“caracoles”

<p>De Sanlúcar a Cádiz, por la bahía, fue el Tío José cantando por alegrías. Vamos ya, vamos ya, hacia la Capital, que en Santa Cruz de Mudela un rato yo quiero estar. Ay, como reluce,</p>	<p>cuando suben y bajan los andaluces. Voy a Madrid, a conocer la Cibeles yo quiero ir. Caracoles, caracoles, dijo Chacón al contemplar: Puerta del Sol con faroles y gran calle de Alcalá.</p>
--	---

6. Alegrías de Córdoba

“Pasean en sus coches de caballos las más bellas mujeres cordobesas, luciendo brillantes peinetas y bordadas mantillas. Llenos los tendidos y el graderío de la plaza de toros de Córdoba, el revuelo no cesa por la expectación que provocan los maestros de la terna.

Tras la consecución de los máximos trofeos, salen a hombros los matadores. La celebración del éxito en una taberna cercana reúne en torno a los toreros a los más destacados tocares y cantaores cordobeses, que, entre otros cantes flamencos y como corresponde a la feliz tarde, cantan en animada competencia sus mejores alegrías de Córdoba.”

Paradójicamente Córdoba, conocida por el carácter firme y solemne de sus gentes, ha creado una modalidad flamenca: las “alegrías de Córdoba”. Como la liviana y la serrana, de cuyo acervo extrajo sus letras, su métrica procede de la “seguidilla” castellano-manchega. Es cante relativamente joven dentro de la historia del flamenco, ya que sólo se tienen noticias de él a partir de las postrimerías del siglo XIX. Su interpretación fue durante lustros privativa de los cordobeses, destacando como exponentes máximos los hermanos Ricardo y José Moreno Rodríguez, hijos de Onofre, o “Mediaoreja”, antiguo picador de toros a quien se le atribuye la creación de este cante.

Cante propio de la ciudad y provincia a las que representan. He aquí otro estilo de cante con el ritmo común de las alegrías de Cádiz, pero de aire más lento, cuya composición métrica se adapta a la de la seguidilla castellana. Ésta le es más afín o cómoda a la división y subdivisión cantada de sus versos.

En su temática están muy presentes los valores culturales arábigos, los taurinos tan de su tierra y la exaltación de la belleza de la mujer cordobesa.

Aclamando a sus toreros

“alegrías de Córdoba”

Córdoba, la sultana,
tierra moruna,
mujeres de ojos grandes,
verde aceituna.
Qué tierra de más clase
pá dar toreros,
de allí son los mejores,
del mundo entero.

En pie se pone la Plaza,
aclamando a sus toreros,
que dando pases con arte
están mandando en el ruedo.
Gritan como chiquillos
al ver torear:
con un arte tan grande,
que no tiene igual.

Tangos

1. Tangos de Cádiz

“¡Arriba esas palmas por tangos!”, dice la joven y bella gitana que inunda la estancia con su atractiva presencia y sensual forma de mover su cuerpo bailando por tangos. Las voces jaleantes, el cante y el vibrar de la guitarra acompañan su baile. Hasta el aire parece querer sonar con el batir de sus brazos y el agitado contorneo de su cuerpo”.

El escenario natural de los tangos flamencos (común para la variada gama de estilos nacidos de este animado, alegre y contagioso ritmo) se dibuja a partir de un nutrido grupo de personas sentadas que jalean a una bailaora. Esta, en el centro del corro, contornea sus caderas con la danza sensual de los tangos.

La palabra “tango” nace del verbo tangir y del latín tangere, cuyo primitivo sentido es el de danza para bailar o hacer sonar algún instrumento musical.

Es un cante gitano y está considerado uno de los cuatro pilares básicos del flamenco de compás. Son muy diversas las variantes locales o provinciales de los tangos flamencos, y también los estilos surgidos por creación artístico-personal partiendo de su compás básico. El barrio de Triana (Sevilla), Cádiz y los Puertos, Jerez, Málaga, Granada y Badajoz, son sus principales centros cultivadores.

Aunque la guitarra sea el instrumento que más se utilice para su acompañamiento, el ritmo de los tangos permite cualquier tipo de instrumentación: guitarras, palmas y jaleos.

En el baile por tangos la vestimenta pintoresca y airosa que lucen los bailaoras bailando goza de gran atractivo por su gracia y sensualidad.

El ritmo es binario. Uno de los esquemas típicos para acompañar con las palmas es el siguiente:



FIG. 30. COMPÁS POR TANGOS

La diversidad de variantes locales y provinciales da como resultado muchas y diversas melodías para este tipo de cante. Armónicamente se utiliza la Cadencia andaluza. En el fragmento elegido el ámbito es de 6ª (Mi2-Do3).

Estructuralmente, es normal que existan dos partes bien diferenciadas, una que corresponde a las coplas, y un *estribillo* o cierre que suele cantar todo el mundo.

En cuanto a la métrica literaria son las estrofas de tercetos y cuartetas las que se usan para sus composiciones. Una característica destacable de los tangos es la gracia del lenguaje por sus letras festeras, de picaresca desenfadada y de amor.

Tangos

Voz

Palmas

Voz

Palmas

Voz

Palmas

FIG. 31. TRANSCRIPCIÓN DE UNOS TANGOS

Eres tú Dolores

“tangos de Cádiz”

Te voy a llevar, gitana,
a la feria de Sevilla;
montá conmigo a la grupa
de mi *jaquita* alazana.
Ponte el traje de lunares;
también ponte la peineta,
que yo le pondré a mi jaca

las flores de tu maceta.
Chiquilla, chiquilla,
que tú eres lo más bonito
de la Feria de Sevilla.
Eres tú, Dolores,
la que me robas el sueño,
la reina de mis amores.

Es habitual y propio de la agilidad rítmica de los tangos que sus letras sean como especie de canciones que requieren de un número mayor de cuartetas octosilábicas para completar un tiempo prudente de su duración, al tiempo que, por su simplicidad poética, precisen de esa misma extensión para desarrollar una historia generalmente romántica o de alegre pasatiempo.

Son muchas las modalidades de tangos flamencos y como ejemplo de su versatilidad hemos elegido las siguientes.

2. Tanguillo de Cádiz

“Desde la muralla se observa la marcha de las cuadrillas hacia Roma. El Imperio está en decadencia y les obliga a dejar tras de sí las muy celebradas y extendidas fiestas de palacio, donde las “poulebes” o danzarinas gaditanas -con su especial sensualidad- hacen sus delicias provocando fascinación.

Tras su partida, nativos gaditanos de ambos sexos cantan animados tanguillos, mientras escarban con palas y cubos en la arena de la playa de Gades. Buscan las monedas de oro y plata que los romanos arrojan como augurio de buena suerte para su larga travesía marítima hasta Roma.”

Se llamaba “tanguillo” a una especie de peonza que se hacía bailar con un látigo. Puede que este juego fuese el origen del cante, ya que tienen mucho en común, pues el tanguillo es juguetón e intrascendente. Lo mismo en baile que en cante, es animado y alegre, inspirado en ambientes festeros, y expresa en sus letras chufas, pasatiempos y toda clase de diversiones. Su patria chica es Cádiz, y se extendió por toda la baja Andalucía en el siglo XIX. Más tarde, a lo largo del siglo XX acaba siendo uno de los cantes más populares y divulgados por toda nuestra península. No se reconocen maestros de este cante porque ha sido tan popular que todo el mundo lo cantó.

Etimológicamente procede de “tango”, baile y cante. En Andalucía se denomina así a la peonza que se hace bailar. Es el cante propio de la

ciudad y provincia a las que representa. En compás acelerado de tango.

Aunque en su composición métrica están muy presentes las cuartetas octosilábicas, goza de cierta libertad y usa versos de distinta medida, siempre que se adapten a su compás.

La base primordial de su temática son letras desenfadadas, irónicas y festeras de diversión intrascendente.

Eran los tiempos del César

“Tanguillo de Cádiz”

Eran los tiempos del Cesar
y los romanos a Cádiz fueron.
Con su Imperio de Grandeza
las playas se convirtieron:
 en una gran fortaleza
 donde sobraba el dinero.
Con sus pechos de lata
 los centuriones,
 paseaban por calles,
 luciendo espadas
 los brabucones.
En las playas dejaron
 una *jartá*,
de monedas antiguas
 que llevó el mar.
Cuando ellos se fueron,
las playas desiertas,
por gente del pueblo
se vieron cubiertas.
Hasta allí llegaron,
buscando los duros:
 algunos con palas
 y otros con cubos.
Adiós los duros antiguos,
del Gran Imperio Romano,
los busco, no los encuentro
ni con palas, ni con manos.
Adiós los duros antiguos,
si alguien los llega a encontrar;
 que me avise muy deprisa,
 que generoso le he de ayudar.

En las playas gaditanas
aquellos duros dieron que hablar:
 ¡ay!, de las niñas bonitas,
 que con su gracia y su sal
 y de su arte sencillo
 que tienen *pá enamorá*.
A los mozos algunas,
 les propusieron:
 una vía de rosas
si se casaban con sus dinero.
Y los pobres temblando,
 sin podé ni *hablá*;
en sus garras cayeron
 sin decir ná.
Sin darse ni cuenta
de su amor impuro,
 como por encanto
 le sacan los duros.
Las niñas bonitas,
perdieron su encanto
y al pasar el tiempo
su amor marchitando.
Adiós los duros antiguos,
que por Cádiz iban dando:
desde la Playa de Gádes
A la Isla San Fernando.
Adiós los duros antiguos,
que tanto dieron que hablar;
por los siglos de los siglos
en el recuerdo ya quedarán.

3. Tientos

“La severa estampa de una mujer enlutada lleva a la cadenera un cántaro de barro desde la fuente pública hasta su casa, en el barrio “La Viña” de Cádiz.

“Sentado a la puerta de su casa, en una silla de anea, un gitano que teje cestos de mimbre le dedica una copla por tientos, con una letra que desgarrar el alma por su intencionalidad y profundo sentimiento.

“Se escucha el correr de los postigos en las casas circundantes. Sigilosamente asoman sus cabezas cubiertas con negros pañuelos las vecinas interesadas en saber qué “se cuece” allí fuera”.

Son los tientos uno de los temas del flamenco más popularizados por toda la geografía española por ser una de las melodías más pegadizas del cante. Desde su más antiguo creador, Diego “El Marrurro”, hasta la genial cultivadora “Niña de los Peines”, que los selló con su arte inconfundible, los nombres de Enrique “El Mellizo”, Manuel Torre y Tomás Pavón, se significaron en el bien cantar por tientos. Los tientos, con ritmo más lento que los tangos, pierden su aire alegre porque a éstos siempre los envuelve la tristeza en el cantar. No en vano los tientos son la media naranja amarga de los tangos, que cambian del amor al desamor.

Del latín temptare.

En baile, los tientos se ejecutan según el compás del que canta, con un aire más lento que los tangos flamencos, de los que se originan y que en la mayoría de los casos les sirven de cierre.

Las letras de los tientos constan de tres versos de ocho sílabas. Expresan temas patéticos y sentimentales un tanto conmovedores.

Actuamos como niños

“tientos”

Jugamos a ser mayores
y actuamos como niños,
las penas del mal de amores,
solo las cura el cariño.
los tormentos que tú estás pasando],
gitana desde aquél día;
es el precio que tú estás pagando,
por una mala partía.

Remedio para tus males
y negativa experiencia,
tal vez un día yo diera,
porque me sobra conciencia.
Anda y piénsalo,
que mi corazón es bueno
y no te guarda rencor.

4. Tangos de Frijones (Jerez) |

Curro frijones, nombre artístico de Francisco Antonio Vargas. Jerez de la Frontera (Cádiz), siglo XIX-Sevilla, siglo XX. Creador de soleares, siguiiriyas y tangos.

Con reposo rítmico los “tangos de Frijones” gozan de su acento personal y peculiar melodía. Esencia que recibieron los padres de la Niña de los Peines cuando le acogieron en su casa donde vivió hasta el día de su muerte.

Contaba Antonio Mairena: Curro “Frijones” fue un bohemio, pero su cante tenía una belleza musical llena de sabor flamenco que calaba hondamente en el buen aficionado. Era una gotita de perfume sin parecido con nadie, de un matiz tan especial y gustoso, que propició la creación de otras esencias del cante.

Pastora Pavón o Aurelio Sellés, coinciden en que la versatilidad fue la característica de este gran maestro jerezano.

Y lo sigo manteniendo

“Tangos de Frijones (Jerez)

Y lo sigo manteniendo:
yo te hice un juramento,
que solo se rompería
si se hunde el firmamento.
Así de firme soy yo,
más fijas son mis palabras
que la hora en el reloj.

No sufras, ni tengas penas,
que el sufrir quita la vía,
el ser feliz la hace más buena.
Yo estoy aquí *pá* alegrarte,
con estos “tangos flamencos”
de Jerez, con mucho arte.

5. Tangos de Triana |

Se tiene a los “tangos” por ser uno de los estilos más antiguos del cante. Cádiz y Sevilla se disputaron siempre la originalidad y nacimiento de los tangos flamencos. Por muy lejos que busquemos en la historia en el barrio de Triana se cantaron y bailaron tangos. La tradición oral gitana así lo confirma.

EL ritmo de los “tangos” es muy marcado y pegadizo, y está lleno de improvisaciones personales, admitiendo infinidad de posturas, sin embargo para quien tenga una cierta facultad le será fácil bailararlo.

Lenguas viperinas

“tangos de Triana”

<p>Cuando me dijiste que tú me querías, yo me volví loco de inmensa alegría. Porque dime: ¿Qué tienen tus ojos verdes? Que me miran de reojo y me pierden], en un mar de pasión y amor. Mira tú, si te quiero yo, ¡ay!, amor, con loca pasión.</p>	<p>¡Ay!, leré, ¡ay!, leré le lé, Que mi amor es grande, vive sin recelo; no escuches mentiras, tú no sufras celos. Que nos quieren separar, esas lenguas viperinas: que sufren el mal de amores, largando por las esquinas.</p>
--	---

6. Tangos de Pastora

Los Tangos de Pastora son una rica variante de este ritmo básico del flamenco que tanta diversidad permite en su compás binario.

Para entender la musicalidad de los “tangos de Pastora” hay que conocer la personalidad de la maestra del cante que los creó: Pastora Pavón “Niña de los Peines”.

Pastora Pavón nace en Sevilla, una de las cunas más serias e importantes del flamenco, con el germen y sello inconfundible de una de las más reconocidas familias gitanas en este difícil arte.

Su hermano Tomás Pavón es uno de los referentes más fidedignos en el que los nuevos cantaores buscan con frecuencia las verdaderas esencias y raíces flamencas.- Pastora recibe esa herencia de ancestrales sentimientos y vivencias y la trasmite con tal genialidad que le otorgan el rango de autora en numerosos estilos de su dominio-.

Su unión matrimonial y artística con el cantaor-poeta Pepe Pinto, no solo le proporcionan estabilidad emocional hasta el final de sus días, sino que le ofrecen el complemento ideal donde muchas veces apoyarse e inspirarse, para cantar bellas letras que calaron hondamente en los aficionados de su época y siguieron atrayendo hasta hoy a varias generaciones.

¿Qué tiene esta gitana?

“Tangos de Pastora”

<p>Cuando baila mi gitana: Por “tangos” y “bulerías”, por “soleá” y “siguiriya”, se emociona de alegría. Olé la gracia, olé la gracia y la armonía. Viajando por el mundo, ha roto muchas fronteras; los buenos bailes flamencos, ella tiene por bandera. Y se merece, y se merece ay, que la quieran. Mare no sé que tiene ésta gitana, tiene un arte bailando, que va alegrando los corazones.</p>	<p>Déjala que desahogue <i>toa</i> su fuerza expresiva, el donaire y la gracia que a mí me alegra la vía. La quiero yo, la quiero yo, como a la <i>mare</i> que me <i>parió</i>. Si quieres verla contenta, bata de cola, ponle tacones, verás que pronto es la reina de <i>toas</i> las reuniones. Qué guapa está mi serrana: con mantoncillo y la peina y su traje de gitana. A mí me hace sentir; una emoción muy profunda, que yo no sé describir.</p>
--	---

7. Tangos de Rosalía de Triana |

Rosalía Ortiz Agudo, conocida artísticamente como Rosalía de Triana, nació en Sevilla en los primeros años del siglo XX, donde murió en 1973. Dio sus primeros pasos como cantora profesional en los cafés cantantes sevillanos *Novedades* y *Kursal*. Más tarde fuera de su tierra logró gran éxito en los colmaos *Villa Rosa* de Barcelona y Madrid.

Rosalía de Triana destacó por tonás, tangos, soleares y bulerías. Excelente profesional que supo poner sello propio a este peculiar estilo que como “tangos de Rosalía de Triana” conocemos.

Eres muy fría

“Tangos de Rosalía de Triana”

<p>Tu vas diciendo que soy, el gran amor de tu vía; pero tú a mí no me engañas, que conmigo eres muy fría. Me tienes que jurá, que tu nunca me has mentío, que tu amor es de verdá.</p>	<p>A la mar van a parar, las aguas que dan los ríos, con esa fuerza quiero que sea una: tu cariño con el mío. Yo te quiero a ti, más que al aire que respiro, sin ti no pueo viví.</p>
---	--

8. Tangos de Granada |

En el Sacromonte granadino felizmente conviven, los tangos flamencos de Granada, junto a los numerosos cantes y bailes folklóricos que allí crearon los gitanos.

El baile de la novia, que se hace para representar el casamiento de una gitana con participación de muchas mujeres, acompañadas por músicos.

El fandango, que bailan cuatro mujeres con acompañamiento de coro. La cachucha, representativa del perdón que el gitano pide por haber robado a su novia. El baile de la azucena, que con castañuelas y coro danzan dos gitanillas. El bolero gitano, bailado por una sola mujer a quien acompaña el coro con castañuelas y abundante griterío. Los merengazos, que baila una mujer en solitario. Las sevillanas, bailadas por dos mujeres y dos hombres. La jota gitana, que acompañada por un pandero bailan cuatro mujeres y un hombre. Las granadinas, que acompañadas por guitarra cantan coplas tristes.

La sangre gitana, que se acompaña con guitarras, bandurrias y castañuelas. Y la zambra, que especialmente en el cante tiene mayores valores flamencos, como se puede constatar por los estilos sellados por Manolo Caracol, Juan Varea, La Paquera, etc.

“Los tangos de Granada” llenos del sabor flamenco que los gitanos del Sacromonte le imprimieran, si bien no tienen en su nómina a significados maestros, con la excepción de “La Repompa” han ido alcanzando gran popularidad con el tiempo, por ser uno de los estilos más cantados para bailar en los ballet y cuadros flamencos.

Pétalos de flores

“tangos de Granada”

Vivo sin estar en mí,
día y noche cavilando,
que el día de nuestra unión,
gitana se está acercando.
De la Alambra de *Graná*,
traigo pétalos de flores;
para tu cuerpo adornar,
gitana de mis amores.

Cuando tu digas que sí,
van a sonar los cohetes;
porque yo soy muy feliz,
gitana solo con verte.
La puerta de nuestra cueva,
el día que nos casemos;
a cal y canto *cerrá*,
los dos juntos dejaremos.

9. Tangos de Málaga |

Los tangos de Málaga tienen su propia fisonomía. Tal vez algo deba influir el hecho de ser del Mediterráneo, pues no en vano los cantes malagueños son diferentes y en general gozan de una especial dulzura melódica.

Las letras de los “tangos” admiten toda suerte de expresiones poéticas desde el humor hasta los sentimientos más emotivos. En cuanto a su interpretación, son muy acusadas las diferencias, siendo este un palo del flamenco en constante evolución que sigue originando nuevos estilos o melodías dentro de su común compás, aunque con notables diferencias en su acelerado o pausado ritmo, y también, en sus ornamentos, acentuación y giros melódicos.

Los tangos de Málaga son generalmente descriptivos de hechos cotidianos y geográficos.

Vendiendo ramos de rosa

“tangos de Málaga”

Alli arribita, arribita,
arriba en el palomar,
anida mi palomita,
con su palomo torcal.
Y la *vía*,
que yo me busco la *vía*,

vendiendo ramos de rosas,
pá poderme alimentar.
Yo tengo dos gatos pardos
y una gata *colorá*,
que no duermen por la noche,
porque se van a rondar.

10. Tangos del Piyayo |

Manuel Reyes Flores “El Piyayo” tuvo amplia trayectoria personal y flamenca: viajero incesante, desde su Málaga natal cruzó varias veces el charco hacia Melilla. Caminó por toda la baja Andalucía animando con su cante y guitarra las ferias, fiestas y reuniones en todos sus pueblos. Y por si fuera poco para su época, como si la geografía andaluza se le quedara pequeña, viajó a Cuba donde llevó su música y cante malagueño.

No debe extrañar que sus “tangos flamencos” estén tan llenos de reminiscencias de estilos tales como la “guajira” y otros sonos antillanos, mezclados con la primitiva “toná-carcelera.”

Es de justicia decir que los “Tangos del Piyayo” gozan de giros melódicos inusuales en otros estilos de su grupo. Lo que en su día supuso una importante innovación para el mundo del flamenco.

A la interpretación pública y discográfica de cantaores de prestigio debemos el que tan peculiar forma de cantar por “tangos” esté latente en nuestros días. Quedando así, registrados y reconocidos los “Tangos del

Piyayo” como un apreciado estilo de nuestro cante.

Eternos amores

“Tangos del Piyayo”

¡Ay!, cuando yo fui <i>pá</i> Melilla,	mis lágrimas derramaba;
mi novia quedó llorando,	porque tras de mi dejaba,
mi madre quedó rezando;	cuanto yo quiero y adoro.
yo en cubierta saludando	Cuando me mandes carta,
y el barco pita que pita.	niña no llores,
¡Ay!, llegando ya casi al “moro”,	acuérdate que juramos:
de Málaga me acordaba,	eternos amores...

11. Tangos de la *Repompa*

Enriqueta Reyes Porras, conocida artísticamente como “La Repompa”, nació en Málaga en 1937, donde murió en edad muy temprana a causa de una peritonitis en 1959.

Era todavía una niña cuando empezó a ganarse la vida cantando en las tabernas de los barrios malagueños El perchel y la Trinidad. Seguidamente pasó a formar parte del cuadro flamenco Los Vargas. Sus brillantes actuaciones en el tablao flamenco El Refugio de Málaga le valieron una bien ganada fama para ser contratada por el Casino de la Exposición de Sevilla, y desde allí seguir una carrera corta pero meteórica por distintas ciudades de España.

Tuvo “La Repompa” el honor de cantarle a la genial maestra del baile Pastora Imperio en los tablaos flamencos El Duende de Madrid y de San Sebastián, y de formar parte una temporada del elenco artístico del tablao madrileño El Corral de la Morería.

“La Repompa” grabó en discos “tientos”, “bulerías” y “tangos” entre otros estilos, dejando para los buenos aficionados una recreación de los “tangos de la Pirula” de Málaga, que le otorgan el reconocimiento de maestra del cante. Pues su estilo ha creado escuela con el nombre de “tangos de La *Repompa*”.

Mi novia mariquilla

“tangos de la *Repompa*”

Mi novia Mariquilla	Cuando pasa junto al Faro,
tiene un velero,	el reluce como el sol.
que navegando tiene	<i>Pescaores</i> faenando,
mucho salero.	jaleándole por “tangos”
	todos le dicen adiós.

¡Con admiración!
 Con su gracia y su salero,
 tiene *conquistao* el mundo
 y parte del extranjero.
 En mi Málaga la bella,
 no hay un barco más bonito,

que el barco de Mariquilla,
 aunque sea pequeñito.
 ¡Si será *verdá*,
 que de otros países vienen
 para verlo navegar!

12. Tanguillo extremeño |

Goza Extremadura de ser una de las regiones de España con mayor número de estilos folkóricos y flamencos. Mientras que la provincia de Cáceres se caracteriza por su apasionada entrega al cultivo del folklore, la de Badajoz, desde siempre tuvo una clara vocación por el flamenco. Ello no impide que en ambas gusten y se practiquen indistintamente estas manifestaciones artísticas y culturales.

Distinto de la “jota-redoble” cacereña o de la pacense “jota del candil”, el “tanguillo extremeño” con aire flamenco pero de fácil interpretación, se canta con cierto desenfado y jocosidad. Su animado ritmo invita a la participación colectiva en cualquier reunión festiva.

Anda y toma

“Tanguillo Extremeño”

Cuando yo tenía dinero,
 me rondaban los chavales;
 ahora que ya no lo tengo,
 nadie da por mí dos reales.
 Son las cosas de la *vía*,
 vale más el que más tiene,
 al pobre lo dan de *lao*,
 porque a nadie le conviene.
 Anda, anda, anda,
 toma, toma y toma,

lo que yo te dije
 era solo broma.
 Cuando joven me querías,
 ahora tu ya no me quieres,
 porque solo te interesan:
 los “jurdós” y los “jayeres”.
 Me dijiste que querías,
 venirte conmigo al puente;
 las cosas que yo te dije,
 se la llevó la corriente

13. Tangos extremeños |

Son las fiestas de San Juan en Mérida y va a dar comienzo el más importante encuentro de gitanos de toda la Península Ibérica, donde acuden familias enteras para conocerse entre ellas. El cuadrado que circunda la Plaza de España se puebla de caballos de monta atados a los palos.

Los solteros más jóvenes intercambian miradas y sonrisas. Otros, los que en anterior ocasión se conocieron, sellan su compromiso de boda. Desborda el ambiente la alegría y suenan guitarras con ritmo de tangos extremeños. Cantan los gitanos, y las gitanas bailan rodeadas en círculo entre “olés” y compases de palmas de familiares y amigos.

Si al hablar de tangos flamencos, que son uno de los cuatro pilares fundamentales de nuestro cante, queremos hallar variedades melódicas, hay que resaltar las que nos ofrecen los “tangos extremeños”. En la tierra extremeña, y muy especialmente en las riberas del río Guadiana, en la provincia de Badajoz, donde el ambiente gitano le era propicio, se aclimataron ciertos cantes (entre ellos, los tangos), que habrían de tomar con el tiempo su propio carácter con especial atractivo. Así, el sentir gitano de Porrina de Badajoz, Juan Cantero, “La Marelu”, El Moro y el de los cantaores payos Felipe Lara, Domingo Rodríguez, El Niño de la Ribera, y otros cantaores de la tierra, encontraron un nuevo vehículo para expresarse.

Tangos extremeños: del latín *tangere* y *tangir*. Se refiere al ruido resonante del tañido de tambor o a los sonidos que producen otros instrumentos al ser percutidos. El gentilicio hace referencia a la región a la que representan.

Río Guadiana

“Tangos extremeños”

<p><i>Pá</i> que te vuelva a <i>mirá</i>, es <i>menesté</i> que se seque <i>toita</i> el agua del mar. Gitanita caracolera, tú tienes el rostro <i>quemao</i>, del sol de la carretera. Ay, le, eh lé, eh lé... Las aguas del río Guadiana,</p>	<p>le bañan su rostro <i>quemao</i>; a la más guapa de las gitanas, que pintor haya <i>pintaao</i>. Ay, ya se fue, mi gitana ya se fue, su padre se la llevó, yo no sé que voy hacer.</p>
---	---

Es un estilo de tangos con el particular deje del lenguaje y cadencia musical del pueblo extremeño, que les otorga un especial atractivo. Sus composiciones literarias siguen la característica común de todas las variantes existentes de tangos, lo más destacable son las letras desenfadadas, festeras y de amor.

14. Tientos extremeños |

Andar con cautela poniendo pies sobre seguro. También, colocar una cosa en sitio o lugar firme. Algo así ocurre cuando la bailaora ejecuta la danza de los “tientos flamencos”, su temple, su solemnidad y su marcado compás, dan a entender con qué sentido de la firmeza y seguridad mueve su cuerpo y pies, poniendo sus cinco sentidos en la consumación artística de su baile.

La guitarra, sostén del tiempo con bella y penetrante música va marcando las pautas, para que nada se desplace o mueva de los ocho

tiempos de cada compás binario que como los “tangos” tienen los “tientos”.

El cante, como brasa interna, volcán de lava; en sordo quejío a la bailaora llama, provocando ardores en el corazón que ama.

Como tantos otros cantes de los que muy bien se hacen en Extremadura, los “tientos extremeños” se distinguen por los giros melódicos y peculiar acento de los cantaores de esta flamenca región.

A mí me tiemblan las carnes

“tientos extremeños”

A mí me tiemblan las carnes,	la luz del entendimiento.
y siento una cosa rara,	Cuanto te quiero,
cuando gitana tu pelo,	gitana mía;
a ti te cubre la cara.	en ti yo pienso,
Que grandes son mis tormentos,	de noche y día.
por ti tengo <i>apagaita</i> ,	

15. Jaleo por tangos extremeños

Nace el “tango-jaleo extremeño”, de la fusión de dos estilos que por si mismo cada uno tiene muy reconocido sello en la región extremeña. Sin embargo, con la unión de estos se ha logrado un nuevo cante muy atractivo con buen ritmoailable, sin por ello perder su arte y flamencura.

Una bien notoria peculiaridad del “tango-jaleo extremeño” es la de que por separado el “jaleo” se ejecuta sobre la base musical de la combinación rítmica binario-ternaria de la bulería (compás de 12 tiempos), mientras que como “tango-jaleo” se atiende al compás binario de 8 tiempos de los tangos.

Gitana de mis dolores

“Jaleo por tangos extremeños”

Me dan ganas de <i>llorá</i> ,	No la hagas, no la temas,
cuando te veo por la calle	gitana tu me dejaste
y vuelves la cara atrás.	y ahora te mueres de pena.
Con lo que yo te quería,	Con lo que yo te quería,
gitana de mis dolores;	gitana de mis dolores;
pero me dejaste un día,	pero me dejaste un día,
por culpa de otros amores.	por culpa de otros amores.
Ay, leré, eh lé, eh lé, eh lé,...	

16. Tango-rumba extremeña |

Largo es el recorrido de los “tangos” en su dilatada historia. Considerados como uno de los cuatro ritmos básicos del flamenco, han engendrado numerosos estilos que llevan ligado a su nombre el marchamo de la localidad o persona creadora.

Por otro lado, en el compás binario de los “tangos” han surgido y surgen otras modalidades o adaptaciones flamencas, que o bien procedentes del folclore de otras regiones de España a su base rítmica ajustaron reconocidos maestros de nuestro cante: el garrotín asturiano, la farruca gallega, etc., o dentro de la propia geografía flamenca, otras expresiones folklóricas fueron conquistadas por su alegre compás.

Quando llegue el verano

“tango-ruma extremeña de F. Lara”

¡Ay!, cuando llegue el verano,
juntos tenemos que hablar,
de las muchas cosas bellas
que nos han de conquistar.

En la playa tu y yo,
con la brisa y el amor,
sentiremos la esperanza
del fruto de nuestro amor.

Juntos hemos de cantar,
llenos de felicidad
y vivir un bello sueño,
que se hizo realidad.

En la playa con pasión,
yo te entregaré mi amor;
pues yo siento ya que arde,
de emoción mi corazón.

El “tango-rumba extremeña” es una creación personal de Felipe Lara. El aire de rumba lejos de quitarle sabor flamenco al tango, le aporta la frescura de lo nuevo, de lo distinto. En suma, contribuye a agrandar el abanico multicolor de estilos de nuestro cante.

17. Tangos del alba de Felipe Lara |

Con los “tangos” pasa lo mismo que con las “bulerías”, son de fácil adaptación a cualquier melodía o expresión poética. Los “tangos del alba” de Felipe Lara a modo de romance cuentan una romántica historia de amor, que en todo momento discurre por los alegres cauces de la felicidad compartida.

Como estilo literario-musical goza de todos los positivos ingredientes para ser candidato al reconocimiento por parte de los aficionados del flamenco, como un bello cante de extensión. Lo de “tangos del alba” tiene doble lectura. Por un lado porque literalmente el romance que cuenta su poética tiene al alba su feliz culminación. Por otro, porque todo nacimiento

es un nuevo amanecer.

Nos llegó el alba

“Tangos del Alba de F. Lara”

Esta es mi historia de amor,
que cuento con alegría,
que me llena de ilusión,
que da sentido a mi vida.
La cuento porque yo quiero,
que lo sepa todo el mundo,
que yo amo a mi gitana,
con un querer muy profundo.

(estribillo)

*De madrugada:
luna y estrellas,
debajo el puente
dormí con ella.
Susurra el agua
que lleva el río;
su brisa daba
escalofríos.
De pronto,
nos llegó el alba
y despertamos
con un suspiro.*

Ya nadie puede romper,
ese lazo que trenzamos,
ante la naturaleza:
¡Madre de tó los humanos!
De lo que pasó esa noche,
testigo fue el firmamento:
Que bendijo nuestro amor
y nos guardó el juramento.

(estribillo)

*De madrugada:
luna y estrellas,
debajo el puente
dormí con ella.
Susurra el agua
que lleva el río;
su brisa daba
escalofríos.
De pronto,
nos llegó el alba
y despertamos
con un suspiro.*

Fandango

El fandango es una de las formas musicales folclóricas más extendidas por todo el territorio español.

Si bien se mantiene la estructura métrica (quintillas y cuartetas octosilábicas), la armonía y los giros melódicos cambian de unas zonas a otras.

En el caso del fandango flamenco, es uno de los géneros más ricos en cuanto a su variedad temática, armónica y melódica.

La estructura de los fandangos es similar en todas sus variantes. Consiste en seis líneas melódicas coincidentes en los versos métricos a excepción de uno (quintilla) o dos (cuarteta) que se repiten. El escenario natural del fandango cambia según el espacio vital o localidad donde se crea, aunque es posible encontrar un denominador común para su interpretación.

Fandango natural, jabera, malagueña, granaína y taranta son estilos

que nacen del tronco común de los fandangos de baile, que al ser interpretados por artistas con facultades especiales, alcanzan mayor fuerza lírica. De este modo surgen estos estilos deudores tanto de la recreación personal como del carácter representativo de escenarios naturales muy diversos: la reja fandanguera del amor, la voz de la habera pregonando la venta de habas, el Café de Chinitas de Málaga, los jardines de la Alhambra o las minas de Levante. Todos ellos poseen una imponente carga de emotividad, excelente musicalidad e indiscutible garra flamenca.

Fandangos

“Una muchacha se asoma tras la reja de su ventana. Desde la calle el joven que la pretende comienza a cantarle un fandango con mensaje de amor que escucha felizmente mientras la brisa mueve la enrejada hoja de un ventanal, como llamando a la bella y joven mujer, que acaba asomándose a ella. Entre distraída y pícaro, mira para otro lado cuando comienza a escuchar un repiqueteo de pasos. Un galante joven se aproxima a la reja rompiendo el silencio de la templada noche con su cante por fandangos. Se hacen el acompañamiento los maullidos de gatos en celo que andan por los tejados y las voces del sereno que va dando la hora en medio de la noche.”

Etimológicamente el nombre de “fandango” tiene una procedencia variada: del latín *fatus* del portugués *fado*, y, más lejanamente, del árabe zambra o el mozárabe *jarcha*.

Su melodía se caracteriza por su diatonismo, con un ámbito de 12ª (Mi2-Do4), cuyo ritmo ternario comprende un espacio o ciclo de 12 tiempos, que se empiezan a contar a partir de la segunda parte del primer compás.

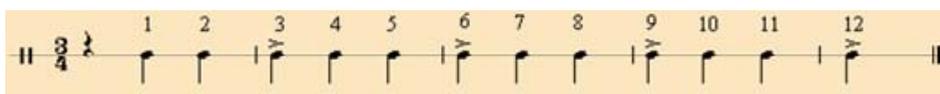


FIG. 32. SECUENCIA RÍTMICA DE UN FANDANGO

Su combinación armónica es la cadencia andaluza en las partes instrumentales para marcar el compás. Tonalidad mayor o menor en las secciones de las coplas cantadas o de *falsetas*.

Es la guitarra su habitual acompañamiento instrumental y la estructura básica de los principales fandangos, tanto a compás como libres, es la siguiente:

Seis frases musicales que corresponden con los seis versos que se cantan. Cada una de estas frases consta de cuatro compases de 3/4. Se van intercalando dos líneas melódicas distintas: **A** (en naranja) y **B** (en verde), aunque se presentan siempre con pequeñas variaciones en los momentos cadenciales.

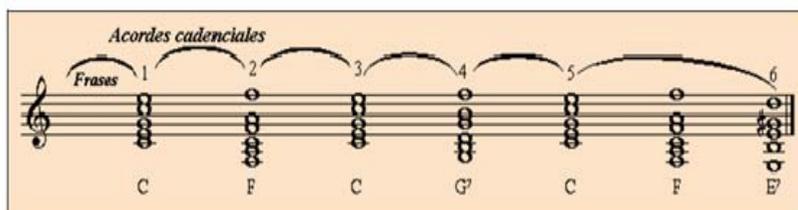


FIG. 33. SECUENCIA ARMÓNICA DE UN FANDANGO

La composición literaria del fandango es una **Quintilla** octosilábica. Se repite el primero de los versos en el tercer tercio del cante:

Compás	1	2	3.	4	5	6.	7	8	9.	10	11	12
1er verso	E I	-----									C VI	
2º verso	C VI	-----									F II	
3º verso	F II	-----									C VI	
4º verso	C VI	-----									G III	
5º verso	G7 III	-----									C VI	
6º verso	C VI	-----									A- G F E IV III II I (Cadencia andaluza)	

FIG. 34. ESTRUCTURA DE UN FANDANGO

Serrana por tu querer

“Fandango”

Serrana por tu querer,
 la vía yo la daría,
 eres mi noche y mi día,
 presente yo te tendré,
 pa los restos de mi vía.

Fandango natural

The image shows a musical score for 'Fandango natural' in 3/4 time. It consists of six systems, each with a vocal line and a guitar accompaniment line. The lyrics are: 'Se - rra-na por tu que - rer, la ví-a yo la da - ri-a se - rra-na por tu que - rer, e - res mi no - che/y mi dí-a pre - sen - te yo te ten - dré, "pa" los res - tos de mi ví - a'. The guitar accompaniment includes various chords such as E, C, F, G, Am, and E, and features rhythmic patterns with accents and slurs.

FIG. 35. TRANSCRIPCIÓN DE UN FANDANGO

Variantes de Fandangos

Sin que con los estilos tratados quede agotado este amplio grupo de cantes, si podemos afirmar que aquí se encuentra un buen número de los más representativos: desde el Fandango natural, matriz con la que numerosos maestros hicieron sus estilos personales, pasando por cuantos representan muchas localidades, comarcas o provincias de Andalucía.

1. Fandango extremeño

En la falda de la Sierra de las Cruces, desde la ermita que cobija a la Patrona de Don Benito, se escuchan ya los primeros ecos de los romeros. Los carros engalanados y la gente que se aproxima a pie lo hacen alborozados en esta fiesta del 12 de octubre.

Según van llegando, las familias se instalan en corro por su amplia pradera, posando sobre finos manteles los manjares preparados para pasar un excelente día. Traen ya las voces hechas de dedicarle canciones a la Virgen por el camino. Con reposo, buen gusto, y una "migijina" de arte,

los más destacados en la afición empuñen un interminable desafío con el fandanguillo largo acompañados por el rasgueo de las guitarras”.

Han sido numerosos los intérpretes que cantaron fandanguillos e incluso con ellos hicieron su creación personal. Este palo, lo mismo en Andalucía y Extremadura que en Castilla o Levante, fue siempre el medio de expresión de uso diario: los obreros del campo amenizaban las duras y largas jornadas de trabajo con sus coplas desenfadadas y llenas de gracia natural. En la ciudad, el fandanguillo se hacía imprescindible en fiestas y reuniones, tanto para animar el baile, con acompañamiento de tañidos, bulla y jolgorio, como pausando el ritmo para expresar la letra llena de intención, sana picardía y, en la mayoría de los casos, para echar fuera el gusanillo del amor.

Fandanguillo largo: el nombre viene de sostener los tercios del cante con florituras y ornamentos vocales.

El fandanguillo largo o valiente, que así se denomina por lo atrevido que es en el sostenimiento de sus largos tercios, se acompaña con el soporte musical de la guitarra y los “olés” de los espectadores. Se escribe en compás de tres por ocho.

Quintilla octosilábica. Aunque la temática del fandanguillo es variada, la popular romería que en honor a la patrona se hace el día 12 de octubre en el pueblo de Don Benito, es en este caso el motivo de inspiración de la presente letra.

Soy extremeño, señores

“fandango extremeño”

Soy extremeño, señores;
 en Don Benito nací;
 lo digo con alegría,
 y si estoy lejos de allí
 lo nombro de noche y día.

2. Fandango de Almonaster

“Bullen las calles y plazas de Almonaster. Un hervidero de personas engalanadas con su indumentaria festiva fluye de un lado a otro. Es el día de la Virgen, y a los vecinos del pueblo se suman los visitantes que se desplazan desde otros lugares atraídos por lo impresionante y emotivo que les resulta el festejo.

Bajo su palio, la patrona es paseada a hombros por los cofrades. Por todas partes se escucha el alegre y rítmico “fandango de Almonaster” que suena de boca en boca. La sucesión de letras, a cual más bella, surge con la espontaneidad propia de los onubenses”.

Huelva, inquieta y bulliciosa, con gracia y sal milenaria, combina su

dulce y suave brisa de mar con la reciedumbre de su sierra de Aracena para ofrecernos su más rica y extensa gama de cantes flamencos.

El de Almonaster es una variante más del extraordinario repertorio de fandangos de que dispone esta provincia. Recoge del ámbito popular su aire ligero yailable, lo que le convierte en uno de los más festivos de esta inmensa familia de los cantes onubenses.

Cante propio del pueblo al que representa. Por su raíz folclórica, con frecuencia se le incorporan los instrumentos típicos de la rondalla, tanto de cuerda percutida como frotada o de percusión casera.

La métrica literaria es una quintilla octosilábica. Se repite el primero de los versos.

Con frecuencia sus letras mezclan lugares geográficos con los más nobles sentimientos de amor.

Tengo mi novia María

“fandango de Almonaster”

Y me crié en Punta Umbria;
 en Almonaster nací,
 tengo mi novia María,
 que es la más guapa de allí;
 que viva la tierra mía.

3. Fandango del Cerro

“Viven en el recuerdo de los habitantes del Andévalo aquellos tiempos en los que su actividad minera gozó del máximo apogeo. Su sonoro fandango del cerro surcaba los vientos haciendo llegar bellas coplas de amor a las mozas casaderas. Aún resuenan en nuestros días las notas musicales de guitarras incitadoras que consiguen el arranque de buenas voces por fandangos. Y es que, pese al cambio que los pueblos sufren en sus actividades laborales con el correr del tiempo, su costumbre de cantar jamás morirá, pues el cante es memoria activa y transmisor de su cultura ancestral”.

Son unos fandangos que toman su inspiración del quehacer diario de los mineros.

El territorio donde surgen lleva el nombre genérico de Andévalo –una comarca de la provincia de Huelva–, aunque estos cantes se hayan “empadronado” en forma más concreta sobre el cerro del mismo nombre, al sur de Aracena, lugar pintoresco en el que durante mucho tiempo han buscado su inspiración poética las gentes de aquellas tierras. Los buenos aficionados reconocen en los fandangos del cerro una excelente veta musical, dándose la circunstancia curiosa de que, a pesar de nacer relacionados con la mina, son, en cierto modo, cantes de evasión, ya que

las letras hablan de cosas del campo y del amor.

La comarca de El Cerro de Andévalo, rica en minería en otros tiempos, atrajo a muchas familias necesitadas de abrirse camino. El auge experimentado durante décadas propició un atractivo ambiente, que se vio artísticamente favorecido por las numerosas actuaciones de los más destacados cantaores de la época. El fandango del cerro, una de las muchas variantes de los que la provincia tiene, sin perder la esencia de su vieja y profunda raíz popular, se impregnó de ecos mineros, que le otorgan su acusada personalidad.

Fandango del cerro: cante propio del pueblo al que representa.

Con frecuencia las palmas marcan el compás a la guitarra, el cante y el baile.

Puntos geográficos de ámbito local, y a veces el excesivo celo en el amor son la principal inspiración de sus letras.

Con ella yo me casé

“fandango del Cerro”

Con ella yo me casé;
madre, lo quiso el destino,
yo tuve donde escoger
y tiré por mal camino,
yo no sé que voy hacer.

4. Fandango de Valverde |

Sin perder la métrica del primitivo fandango y sus formas interpretativas, lo mismo en baile que en cante, se desprende de los fandangos onubenses una sana alegría que les otorga una reconocida personalidad.

Entre su gran variedad se destacan los de Valverde del Camino, que cultivaron y popularizaron por toda España un gran número de intérpretes. La industria artesanal del calzado, sobre todo con las botas de media caña, así como las buenas sillas de monta para los mejores caballos de Andalucía, y en general cuantos aparejos son precisos para los animales domésticos, carros y coches de tiro, dieron justa fama a la villa onubense de Valverde del Camino, que también supo crear estilo propio de cante a través del “fandango de Valverde”.

Éste es el principal medio de expresión para amenizar sus labores y festejos, y, como vehículo difusor, le sirve para propagar con sus letras el arte y la belleza que enriquecen la vida cotidiana de tan singular población por toda la geografía andaluza y otras regiones de España. Gran atractivo

para visitantes es su actividad artesanal, con los típicos talleres de guarnicioneros, alabarderos, carreteros y sus buenos caballos ensillados con monturas repujadas.

Las coplas del fandango de Valverde se caracterizan por su aire nostálgico y su expresión de dulce añoranza de la tierra, y son los animales el principal tema en que se basan sus letras, pues no hay jaca bien “atalajá” que no luzca atalajes de Valverde, donde el cuero se trabaja entre fandangos:

Dónde está la jaca mía

“fandango de Valverde”

Donde está la jaca mía,
cuando entro por la cuadra,
llora y salta de alegría,
y parece que me dice:
llévame de Romería.

Como meta anual, su actividad desemboca en la romería del Rocío, donde desfilan los mejores caballos luciendo la artesanía que se trabaja con esmero en Valverde.

Fandango de Valverde: cante propio del pueblo al que representa.

Con frecuencia las palmas marcan el compás a la guitarra, el cante y el baile.

5. Fandango de Huelva

Tal vez el “fandango de Huelva” sea una de las manifestaciones poéticas cantadas más antiguas de la Península Ibérica, que en compás de tres por ocho se interpreta con aire rítmico muy dinámico, claro ejemplo de la viveza expresiva de los onubenses.

El matiz flamenco se ha ido acentuando con el transcurso del tiempo por el cultivo que de él han hecho las voces más privilegiadas del cante. Huelva está considerada como una de las provincias más ricas y expresivas de Andalucía en lo que a cante se refiere. Puesto de honor merecieron Antonio Renjel y Pérez de Guzmán entre los innumerables cultivadores de este cante.

Para interpretar el alegre fandango de Huelva hace falta mucha gracia y soltura, y entrar con precisión en cada ciclo armónico de su ritmo bailable. Sus letras hablan de amor, de la naturaleza, de animales y de las faenas pesqueras de mar adentro, escenarios en que se inspiraron los hombres y mujeres de la Onuba fenicia, y siguen siendo el principal motivo de inspiración de los habitantes de hoy.

La búsqueda de los ricos frutos de la mar, así como abrir puertas a la esperanza de un nuevo mundo, otorgaron un especial carácter a los onubenses, que se manifiesta en su saber conectar con cualquier ser humano del planeta de una manera sabia y alegre, tal es su expresiva y rica musicalidad.

Surcando las aguas marinas, los barcos pesqueros que se adentran en el océano para faenar en los caladeros arrastran nostalgias que invaden los corazones de los más rudos pescadores, que, por necesidad espiritual, cantan sus añoranzas con su fandango de Huelva: *Salió del Puerto de Palos. Cuando Cristóbal Colón, salió del Puerto de Palos; le lloraba el corazón y Huelva como un regalo, su fandango le cantó.*

Fandango de Huelva: cante propio del pueblo al que representa.

Con frecuencia las palmas marcan el compás a la guitarra, el cante y el baile.

Quintilla octosilábica. Se repite el primero de los versos.

Huelva no sólo es marinera, que mira a través del mar a otros pueblos y continentes, a los que lleva siglos cantando; también tierra adentro tiene mucho que ofrecer y en qué inspirarse para expresar su ternura a la naturaleza y a sus más débiles criaturas.

Cuando van por alta mar

“fandangos de Huelva”

Los marineros de Huelva,
cuando van por alta mar,
serrana, dicen te quiero,
llenos de gracia y de sal
con su fandango campero.

6. Fandango de la Puebla

Son tantas las variantes de fandangos de Huelva, entre los que solamente se cantan y los que son bailables, que bien podría decirse que prácticamente la totalidad de los pueblos de la provincia tiene su fandango propio.

El “fandango de La Puebla” a parte de sus cultivadores locales tuvo entre otros mantenedores a Pepe La Nora, maestro del cante flamenco en general y excelente especialista de los estilos de su tierra.

Forjando un bello futuro

“fandango de la Puebla”

Siempre un querer firme hubo,
entre tú y yo venerable,
y seguirá estoy seguro;
su caminar perdurable
forjando un bello futuro.

7. Fandango de Calañas |

Calañas es una localidad onubense que tiene muy marcada personalidad. Todo lo perteneciente o relativo a este pueblo goza de sello propio.

Si decimos calañés, inmediatamente tenemos localizada la procedencia del individuo y también su peculiar indumentaria, a la que otorga un porte muy especial su típico sombrero de ala vuelta hacia arriba y copa baja, más estrecha por la parte superior que por la inferior.

Dicho sombrero junto con el también curioso abanico de fabricación casera con varillaje de caña se hicieron populares en otras provincias españolas.

Del mismo modo se reafirma el molde o patrón del “fandango de Calañas”, cuya naturaleza le imprime sello de calidad, muestra del buen hacer de los calañeses.

Que se cayó de su “nío”

“fandango de Calañas”

Que se cayó de su *nío*,
una palomita blanca;
al recobrar el *sentío*
y verse que estaba manca,
murió sin decir ni *pio*.

8. Fandango de San Juan del Puerto |

En San Juan del Puerto sigue en pie la casa “La Nora”, donde nacieron y vivieron los hermanos Francisco y José Valladolid Rebollo, dos excelentes cantaores conocedores de todos los estilos del flamenco, que pusieron sello propio al “fandango sanjuanero”.

Curro La Nora pese a su corta vida de 41 años de edad, pues nació en 1901 y murió en 1942, además de actuar con los principales cantaores

de su época, tuvo oportunidad de grabar en discos un interesante abanico de estilos: “fandangos de Huelva”, “siguiriyas”, “soleares”, “malagueñas”, etc., acompañado por la guitarra del “Niño Ricardo”.

Pepe La Nora dobló en tiempo de vida a su hermano, pues nació en 1903 y murió en 1983. Ello le permitió realizar mayor número de actuaciones junto a artistas tan significados como Chacón, Cepero, Vallejo o Manuel Torre, así como el dejar grabada su voz en un más amplio repertorio de cantes con las guitarras de Manuel Serrapí y Vicente “El Granaíno”. Y algo muy importante, tener suficiente tiempo para preparar en la vida y en el cante a su hijo José Valladolid Briones.

Pepe Briones nació en 1937 en la casa familiar “La Nora”, lo que le valiera el llamarse artísticamente en su más temprana edad “Niño de la Nora”. Su trayectoria profesional en el cante estuvo siempre muy unida a la de su padre, con quien realizó numerosas actuaciones y grabaciones discográficas, con los guitarristas Pepe Castellón, “Niño Ricardo”, Antonio Arenas y Vicente “El Granaíno”. Es destacable en la andadura artística de Pepe Briones un primer premio en el programa “Lluvia de Estrellas” de Radio Nacional en 1961; sus actuaciones en “Primer Aplauso” de TVE, y su participación en el Concurso Nacional de Flamenco de Córdoba en 1965.

Con todas las buenas esencias del conocimiento y del sabor flamenco, quede para el devenir de futuras generaciones este “fandango sanjuanero”, que seguro provocará su afición por el valiente desafío que su amplio arco melódico impone, a la hora de su digna ejecución.

Copla, folclore y flamenco

“fandango sanjuanero”

De la mano siempre van:
copla, folclore y flamenco,
para hacernos disfrutar,
del arte y del sentimiento
de una tierra sin igual.

9. Fandango popular de Alosno

“Bulle el gentío por las calles hacia la plaza, donde se celebra la más emotiva velada del concurso de cante para exaltar la rica variedad melódica de los fandangos alosneros.

Todo está previsto para culminar con éxito el feliz encuentro, ya que la larga espera de todo un año creó grandes expectativas en el amplio número de participantes y en el público aficionado que aplaude sus actuaciones.

Los ecos del fandango popular de Alosno acarician los farolillos y quirmaldas que adornan el escenario y la plaza. Al tiempo, las bombillas relampaguean deslumbradas por la contemplación

de tanta belleza artística musical y poética. La Villa de Alosno arde de emoción ante el derroche de arte y se enorgullece de ser la más rica en variedad de fandangos”.

Huelva no se conforma con una sola modalidad de fandangos, como podrían ser estrictamente los que llevan su nombre, sino que cada uno de sus respectivos pueblos tiene fandango propio. Entre los más representativos se encuentran los de la villa onubense de Alosno.

Éstos merecen ser destacados por su hermosa variedad, que los hace diferentes a los del resto de la provincia, predominando en ellos el estilo valiente, una expresión natural y una soltura y arrojo que requieren facultades poco comunes. Sus letras se inclinan a cantar especialmente las cosas del campo, y se refieren con frecuencia a los problemas del pueblo, con claras descripciones de sus habitantes y contornos. Aparte de los hombres del pueblo, han sido numerosos los maestros que cantaron estos ricos fandangos.

Fandango de preparación de Alosno: cante propio del pueblo al que representa. El calificativo “de preparación” se refiere que es la copla con que se inicia todo un recital de fandangos. Así como los fandangos de Almonaster representan la gama más ligera y folclórica de los cantes de la provincia de Huelva, los de Alosno son los más recreados y lentos por su rica elaboración artística.

Quintilla octosilábica. Se repite el primero de los versos. La firmeza en el querer expresada en su letra recoge la entereza de los alosneros en sus compromisos o promesas.

Yo te pagaré con creces

“fandango de preparación de Alosno”

Mira que te he dicho veces
lo mucho que yo te quiero;
yo te pagaré con creces,
con este amor verdadero,
el mal hablar de la gente.

10. Fandango valiente de Alosno

“Suenan voces de una refriega descontrolada, caen vasos de cristal y ruedan botellas por el suelo en el interior de una taberna.

Salen de ella dos hombres algo mojados de vino, uno sujetando al otro que desesperadamente canta en confesión las penas de su corazón herido por el desamor.

Se asoman los vecinos a las ventanas quejosos del ruido de los que salen de la taberna, pero no escuchan éstos sus quejas, pues ni el vino ni la pena por el amor no correspondido hacen hueco en sus oídos al clamar de los vecinos”.

Si bien es cierto que todos los pueblos de la provincia de Huelva pueden presumir de fandango propio, Alosno lo puede hacer con mayor razón, ya que su variedad es bien notoria y estimada por los buenos aficionados al cante.

También ha de tenerse muy en cuenta la valiosa aportación que unida al rico talante creativo de los habitantes de la localidad en general, hizo Paco Toronjo al engrandecimiento de sus estilos. Nadie duda de la influencia que los cantos litúrgicos han tenido sobre los más viejos del lugar, sus creadores, tan allegados a la fe cristiana, pues es un hecho muy común en aquellos estilos de raíz folclórica la impregnación de ecos musicales de las obras tocadas o cantadas en las iglesias; sin embargo, con el “fandango de cambio de Alosno” se expresan cantando sentimientos más profanos.

Fandango de cambio de Alonso: cante propio del pueblo al que representa. El calificativo “de cambio” alude a que es una copla melódicamente más llana que da paso a otra de mayor expresión y más alta tesitura.

Quintilla octosilábica. Se repite el primero de los versos. La ruptura de un amor profundo por los negros avatares de la vida, o el desvío equivocado del recto sendero de la dignidad humana, provoca que la firmeza en el querer se rompa y que la otra parte quede sumida en el dolor y la desdicha para siempre.

No puedo vivir sin ella

“fandango de cambio de Alosno”

Consulté con un amigo,
no puedo vivir sin ella;
consolándome me dijo,
que nació con mala estrella
y tiró por mal camino.

11. Fandango de Almería

“Es la noche festiva del día del Corpus. La suave brisa mueve las quirmaldas y farolillos que engalanan el Paseo del Príncipe de Almería. Los ornatos penden de los cables atados entre farolas y árboles, intercalados en el estrellado cielo de la primavera avanzada. En el escenario, bellamente adornado e iluminado para la ocasión, comienzan a sonar alegres las guitarras. De pie, varios cantaores se desafían con letras llenas de intención y sana picardía, y un nutrido grupo de jaleadores palmeros animan el desenfadado, gracioso y rítmico baile de más de cien parejas”.

El fandango es, sin duda alguna, el más popular de los cantes andaluces. No es seguro, aunque suele afirmarse con frecuencia, que exista un tronco común árabe de donde procede toda esta descendencia

musical, pero sí es totalmente cierto que cada región de Andalucía, y casi cada pueblo, posee su fandango propio. Los de Almería son esencialmente bailables, y aunque conservan un cierto sabor flamenco, se aproximan más a las jotas y otros cantos similares de otras tierras españolas. Su apogeo coincidió con la época de “El Rojo el Alpargatero” y Pepe “El Marmolista”.

Fandango de Almería: cante propio de la ciudad y provincia a las que representa. Por su raíz folclórica, con frecuencia se le incorporan los instrumentos típicos de la rondalla, tanto de cuerda percutida como frotada o de percusión casera.

Quintilla octosilábica. Se repite el primero de los versos. En consonancia con su alegre ritmoailable, las coplas del fandango almeriense se expresan con desbordante alegría. Su variada temática no tiene límites.

Me echastes una “mirá”

“fandango de Almería”

Y me quedé medio muerto;
me echastes una *mirá*,
yo estoy pasando tormentos,
y a ti lo mismo te da
que mal fin tenga tu cuerpo

12. Fandango de Paco Isidro

Francisco Barrera García, conocido artísticamente como Paco Isidro, nació en Huelva, en 1896, donde murió en 1960. Empezó a cantar a los 13 años y su vida profesional se desarrolló en fiestas y reuniones de Sevilla, Jerez y El Puerto de Santa María principalmente, aunque realizó actuaciones por toda Andalucía. También, en el Teatro Pavón de Madrid actuó en el espectáculo “La copla andaluza”.

Paco Isidro por su afición y asiduidad a la romería del Rocío y a la feria de Sevilla, creó varias melodías de “rocieras” y “sevillanas”. Su excelente timbre de voz le permitió cantar muy bien por verdiales y malagueñas. Pero donde el depurado gusto y singulares quiebros de su voz alcanzaron la máxima expresión flamenca fue en los fandangos onubenses de muy variada gama: cortos, valientes, rocieros, alosneros y serranos, diciéndose de él que por su afición a las letras de fandangos; podía cantar más de doscientas sin repetir ninguna.

Para suerte de los buenos aficionados al cante Paco Isidro dejó grabados en discos un buen número de cantos.

Vivo yo “deseperao”

“fandango de Isidro”

Vivo yo *deseperao*
y con el alma perdía,
pensando me vuelvo loco;
de saber que me querías
y te perdí poco a poco.

13. Fandango de Rebollo |

José Rebollo Piosa nació en Moguer (Huelva), en 1895, y murió en Sevilla, en 1938. En su corta existencia de 43 años hizo numerosas actuaciones como muy completo cantaor, con temple, seguridad en el compás y en el tono. En suma, con estilo propio muy estimado por sus numerosos seguidores, que disfrutaban con su gracia modal y sus tercios ligados y melódicos.

Resulta difícil seguir la escuela creada por José Rebollo, pues él supo hacer del fandango tradicional de Andalucía que a lo largo del siglo XIX tanto proliferó, algo nuevo y diferente que solo a contadas gargantas de similares facultades les está permitido.

Llegó a ser uno de los cantaores más cotizados de su época, alternando sus actuaciones con Pérez de Guzmán y Antonio Rengel, entre otros maestros del cante, que en muchos casos trataban de imitarle. En Sevilla reciben su cante con admiración y le brindan una excelente acogida.

Y lo “pasao”, “pasao”

“fandango de Rebollo”

Y lo *pasao, pasao*..
Yo juro quererte siempre,
corre y vente tu a mi *lao*;
que hasta después de la muerte
de ti estaré *enamorado*.

14. Fandango de Rengel |

Antonio Rengel Ramos nació en Huelva, en 1904 y murió en Sevilla, en 1961. Desde muy temprana edad fue conocido por sus paisanos onubenses como excelente cantaor, ya que no paraba de actuar en teatros, fiestas particulares y públicas.

Ya formado como hombre se hizo muy popular, tanto por su cante

como por su derroche de simpatía y ocurrencias llenas de gracia. Grabó en discos serranas y fandangos de su personal cosecha que durante largo tiempo fueron parte del repertorio histórico del flamenco como principal asignatura.

La voz flamenca de Antonio Rengel era recia y sentida. Fue su principal maestro Antonio Silva “El Portugués” figura del cante que no llegó a impresionar su arte en discos, y de quien conocemos su escuela a través de su aventajado alumno. Siendo de su propio sello el polo-petenera de cambio de la soleá. Aunque cantó muy bien otros estilos, donde puso su marchamo o sello propio fue en el fandango de Huelva, al que dotó de extraordinaria grandeza con estilo señorial y jondo.

Vivo yo despenao

“fandango de Rengel”

Tengo que contar las penas,	merece larga condena;
que estoy pasando contigo;	que Dios te mande un castigo.
lo que tú has hecho conmigo,	

15. Fandango de Pérez de Guzmán |

José Pérez de Guzmán y Ursaliz, nació en Jerez de los Caballeros (Badajoz), en 1895 y murió en Lucena del Puerto (Huelva), en 1930. Muy joven marchó a Huelva, donde vivió intensamente su corta vida de 35 años que él mismo se quitó al no poder soportar la irreversible enfermedad que padecía.

Cantaor genial y estudioso de los diferentes estilos del cante, asimiló muy bien los verdiales y malagueñas que le enseñara su buen amigo El Cojo de Málaga, de cuyas melodías y tiempos largos de ejecución sacó su mayor partido. Pérez de Guzmán puso sello propio a un fandanguillo del Alosno, que aún en nuestros días sigue vigente como el de más hondo calado de cuantos estilos onubenses conocemos. Fandango grande, gallardo y retador, que sin perder su aire choquero, por su fuerza y brillantez figura entre los primeros.

Jerez de los Caballeros

“fandango de Pérez de Guzmán”

Jerez de los caballeros
 yo te quiero recordar
 que sepas cuanto te quiero
 y que te voy a cantar
 por toito el mundo entero.

16. Fandango del “ Niño de Fregenal” |

Manuel Infantes Martínez, conocido artísticamente como “Niño de Fregenal”, nació en Fregenal de la Sierra (Badajoz), en 1911 y murió en Sevilla, en 1986. En su más temprana edad, viviendo aún en su pueblo natal, era conocido como “El Niño de la Sierra”.

Fue su descubridora Estrellita Castro, quien al escucharlo en un concurso celebrado en su pueblo, dándole ánimos le puso camino de Sevilla con tan solo 12 años de edad.

En la capital Hispalense ganó otro concurso y ello le valió un contrato para actuar en el Teatro Pavón de Madrid, cuyo debut fue el día 19 de Junio de 1926. El anuncio de su presentación decía: Se presenta el maravilloso cantaor sevillano ganador de la medalla de oro del concurso de Sevilla.

Esa misma temporada con tan solo 15 años de edad, actuó en los teatros madrileños: Fuencarral y Monumental Cinema. Y tras actuar en Valencia con el maestro Antonio Chacón, regresó a Sevilla donde vivió hasta el final de sus días, desarrollando una rica actividad artística, sin por ello dejar de hacer actuaciones en otras provincias de España.

En 1936 obtuvo el primer premio de media granaína en un certamen organizado en el Circo Price de Madrid. Siguió sus actuaciones en espectáculos compartiendo elenco con renombradas figuras de su tiempo y obteniendo trofeos en cuantos festivales participó.

Sus múltiples grabaciones discográficas son ejemplo claro de su buen hacer en todos los cantos, pero donde dejó impreso el inconfundible sello de su personalidad fue en los fandangos naturales. Sobre todo, en este fandanguillo largo extremeño: *Porque tengo sello propio / mi fandango es el mejor / donde yo vaya a cantar / que no me tomen por otro / que soy el de Fregenal.*

Ser artista, es su ilusión

“fandango de Fregenal”
Hijo del pueblo nació,
al pueblo entero se debe,
ser artista es su ilusión
y sólo del pueblo quiere
el cariño y comprensión.

17. Fandango del Gloria |

Rafael Ramos Antúnez , conocido en el mundo del flamenco como “El Niño Gloria” por cantar con frecuencia un villancico por bulería, cuya letra repite la palabra gloria, nació en Jerez de la Frontera (Cádiz), en 1893 y murió en Sevilla, en 1954. De una familia cantaora, sus hermanas “La Pompi” y “La Sorda” y su tío Cabeza también se dedicaron al cante.

Sus comienzos de cantaor en Jerez, los alternó con trabajos campesinos en cortijos, hasta que le llegó la oportunidad de actuar en los cafés cantantes de Sevilla, junto a muy destacadas figuras. Desde Sevilla viaja a Madrid para actuar en el Teatro Kursal Imperial en 1924, en el Teatro Monumental Cinema en 1927. Durante los años 1933-1934, formó parte del espectáculo “Las calles de Cádiz” de La Argentinita, junto a Pilar López, La Macarrona y otros excelentes intérpretes.

El Gloria fue un cantaor completo de buen compás y de gran personalidad artística. Si bien hay que significar su especialidad saetera, su gracia festera por bulería y su genialidad por fandangos, que afortunadamente para los aficionados del cante se pueden disfrutar en las grabaciones discográficas de tan excelente maestro.

Serrana por tu querer

“fandango del Gloria”

La *vía* yo la daría,
serrana por tu querer;
eres mi noche y mi día,
presente yo te tendré,
pa los restos de mi *vía*.

18. Fandango de Manuel Torre |

De familia cantaora Manuel Soto Loreto, conocido artísticamente como Manuel Torre, nació en Jerez de la Frontera (Cádiz), en 1878 y murió en Sevilla, en 1933. También fue conocido en su juventud como “El Niño de Torres” y “Niño de Jerez”.

Su trayectoria profesional en el cante fue larga y fructífera, no se limitó a la interpretación, si no que creó varios estilos: siguiriyas, farruca, campanilleros, taranto y fandango natural entre otros, que siguen vigentes en nuestros días gracias al fiel seguimiento que de su arte hacen los cantaores de hoy.

Fueron numerosas sus actuaciones públicas en teatros compartidas con los cantaores más destacados de su época, e igualmente en reuniones de cabales..

Con las guitarras de Miguel Borrull Jiménez y Habichuela grabó en discos veinticinco cantes que han quedado como prototipo de su escuela cantaora. Un buen ejemplo es su “fandango natural”:

El amor que yo te dí

“fandango de Manuel Torre”

Ay mujer, qué estás haciendo,
te tienes que arrepentir,
por dinero estás vendiendo
el amor que yo te dí;
tu alma está padeciendo.

19. Fandango de Marchena

José Tejada Martín, de nombre artístico Pepe Marchena, nació en Marchena (Sevilla), en 1903 y murió en Sevilla, en 1976. En sus comienzos de cantaor se anunciaba como “Niño de Marchena”. Desde muy pequeño alternó diversos trabajos con el de cantar: zagal borriquero, aprendiz de herrero y tabernero, actuando por las noches en bares y ventas por el dinero que recogía pasando la bandeja.

La oportunidad de abrirse camino en el mundillo del arte le vino, al ganar el primer premio en un concurso de aficionados que se celebró en Fuentes de Andalucía. Ello le valdría el actuar en La Puebla de Cazalla, Morón de la Frontera y Osuna, donde el éxito fue tal, que seguidamente fue contratado cobrando cinco duros diarios en el Café Novedades de Sevilla.

La trayectoria artística de Pepe Marchena fue larga y muy llena de actuaciones públicas, junto a los más importantes cantaores de su tiempo. Cine, TV, numerosas grabaciones discográficas, premios, reconocimiento y homenajes. Conocedor de todos los cantes, rompió los moldes de la falsa ortodoxia, porque quiso ser él mismo para expresar su propia poética y melodía. De entre sus muchas creaciones el fandango con giros envolventes y electrizantes, quitó el sueño a muchos imitadores incapaces de su perfecta ejecución.

Cosas de amor

“fandango de Marchena”

Un sabio dijo a los vientos,
señores tengan firmeza,
que en las cosas del amor;
el que más quiere lo deja
cuando no encuentra calor.

Verdiales

Del tronco común del fandango, la amplia gama de verdiales que desde la provincia de Málaga irradia su influencia y expansión a las de Granada y Córdoba tienen una musicalidad y carácter expresivo que les otorga a cada uno por separado su bien definida personalidad. Además de la Jabera, de entre su inagotable abanico de estilos tratamos aquí los que mejor definen las fuentes de su nacimiento popular.

1. Verdial Cartameño

“El tórrido aire del verano acompaña el tiempo de siega del trigo en Cártama (Málaga) Hoy es fiesta, segadores y ateros se toman un merecido descanso. El aire libre, tras degustar la comida y sentados sobre los haces de mies, unos tocan instrumentos de cuerda (violín, guitarra, bandurria, mandolina...) mientras otros empuñan almireces, chinchillos, triángulos, crótalos, panderos o rascan las botellas granuladas. Música y percusión que marcan el aguilizado ritmo de varias parejas bailando, animadas por las voces cantoras que, en sus fandangos verdiales, expresan el sentir de las gentes sencillas del pueblo”.

Surgidos en la zona olivarera del mismo nombre, los “verdiales cartameños” constituyen la fórmula más antigua y tradicional del fandango malagueño. Los motivos o temas en los que se inspira este cante son muy diversos: el amor, puntos geográficos de tipo local y cosas del campo.

Su acompañamiento apenas guarda relación con el de los demás cantes flamencos, ya que está integrado por un violín o violines que llevan el peso de la melodía, así como por panderos, panderetas, almireces, guitarras y palillos. Es una modalidad del flamenco esencialmente alegre, pues surgió espontáneamente en las celebraciones y festejos de las serranías malagueñas.

Por lo que respecta a sus intérpretes, apenas puede hablarse de individualidades destacadas (si exceptuamos el ya legendario Junquito de Comares, puesto que, por las razones apuntadas, los verdiales son ejecutados habitualmente por las propias “pandas” o conjuntos instrumentales.

Verdial procede de la palabra castellana verdal y la latina viridis-e, que significa “verde”. Es un fandango típico de pueblo campesino y agrícola. Por su raíz folclórica, con frecuencia se le incorporan los instrumentos típicos de la rondalla, tanto de cuerda percutida como frotada o de percusión casera.

Quintilla octosilábica. Festero y bailable, el verdial cartameño inspira la creación de letras animadoras, que aluden a su propio ambiente y en especial a los anhelados momentos de descanso de los segadores.

Son verdiales cartameños

“verdial cartameño”

Son verdiales cartameños;
que los baila mi serrana,
sólo los días de fiesta,
en los montes malagueños.
Que los baila mi serrana.

2. Zángano de Álora |

Álora arde en actividad festiva. Por sus engalanadas calles los vecinos van llegando a la plaza donde se celebra el festival de zánganos aloreños. Los grupos en competición realizan sus actuaciones con gran variedad de colorido en su indumentaria, causando admiración en los espectadores y cierta envidia a los farolillos y guirnaldas que cuelgan de los balcones. Varias parejas bailan al compás de guitarra, bandurria, mandolina, laúd, pandero, pandereta, almirez, castañuelas y chinchillos, mientras las voces femeninas y masculinas alternan sus coplas, por separado y a coro, logrando enardecer de alegría y felicidad a cuantos disfrutan de tan singular festejo.

Partiendo, como tantas otras especies flamencas, de la métrica y ritmo del primitivo fandango, los “zánganos de Álora” forman parte de la gran familia de los cantes de Málaga, y su gracioso aireailable atrae e invita a la participación de cuantos lo contemplan. Se bailan con frecuencia, aun en nuestros días, en fiestas y reuniones caseras de Álora y otras poblaciones de la provincia de Málaga, donde, para dar animación al baile, se cantan indefinidamente letras de amor y otros temas, dentro siempre de una línea cordial, desbordante de alegría.

Zángano de Álora: cante propio del pueblo al que representa.

Por su raíz folclórica, con frecuencia se le incorporan los instrumentos típicos de la rondalla, tanto de cuerda percutida como frotada o de percusión casera.

Quintilla octosilábica. Una especial alegría acompaña a los zánganos aloreños, que se ve reflejada en las letras de sus coplas bailables, con un claro predominio de la temática romántica.

Dame un beso de verdad

“zángano de Álora”

Y demuéstreme el cariño;
dame un beso de verdad,
porque cuando éramos niños
me llegastes a jurar
de quererme con delirio.

3. Verdial de Málaga |

El verdial es la muestra musical mas antigua de Málaga. Rico en variedad y costumbres, con una fisonomía distinta al fandango morisco del que se cree pudiera proceder, pero mostrando mayor fuerza en su expresión.

Cante con copla de cinco versos octosílabos, que al cantarse se repite el primero de ellos en el tercer tercio. La expresividad de sus sencillas letras junto con sus alegres melodías y el ágil dinamismo de su compás en tres por ocho hacen de él un cante muy atractivo.

Eminentementeailable y muy musical, goza de variado número de músicos en su tradicional acompañamiento como pieza folkórico-flamenca de Málaga. Junto a la guitarra, violines, laudes, vihuelas, bandurrias, panderetas, castañuelas y todos los instrumentos de percusión caseros como almireces, canutos de caña, cacharros y cucharas.

Soy un loco del querer

“verdial de tono agudo”

Soy un loco del querer;
yo de noche me desvelo,
vivo preso del ayer;
martirio me dan los celos,
muero por una mujer.

4. Rondeña |

“Ha caído la noche. Las antiguas farolas de mecha y aceite ofrecen débil luz a las principales calles de la ciudad de Ronda. Sólo animan el alumbrado los ventanales de las pocas casas donde aún quedan vecinos despiertos.

Una cuadrilla de mozos, con instrumentos de rondalla, acompaña la voz cantaora de un enamorado que, a ritmo de fandango verdial, le dedica a la moza de sus sueños sentidas coplas de amor. La joven tiene prohibido por sus padres el salir al balcón, así que, agotado el repertorio, su pretendiente marcha con gesto de disgusto, aunque resignado por los ánimos que le dan sus

amigos, que no paran de felicitarle por sus buenos cantes. El sereno pasa dando la hora, y el cierre de ventanas contribuye a que la penumbra se apodere de la noche.

Un rondó es una composición musical cuyo tema se repite como un estribillo. Pudo ser el origen de la rondeña, uno de los fandangos más viejos de la provincia de Málaga, con la que se cantan varias coplas, dentro siempre de la misma melodía y el mismo aire musical. Por otra parte, tal y como indica su nombre, la rondeña representa la ciudad de Ronda, uno de los centros cantaores de máxima importancia de la extensa geografía del arte flamenco, y como tal se ha paseado con éxito por toda Andalucía. Sus letras expresan diversos motivos, pero especialmente se inclinan hacia el amor, con creaciones poéticas de extraordinaria belleza. Gozó la rondeña de numerosos intérpretes a lo largo del siglo XIX, pero ninguno se significó como maestro.

Rondeña: procede de “rondó”, composición musical cuyo tema se repite como un estribillo. A su vez, este término procede del nombre de la ciudad de Ronda, o de ir a rondar cantado a una moza.

Másailable que un aire de serenata, admite un mayor número de instrumentos de cuerda.

Quintilla octosilábica. Las noches estrelladas de Ronda son rondadoras por naturaleza, inspirando en los enamorados poéticas letras de amor que ofrecen a sus amadas cantando bajo su balcón o junto a la reja de su ventana.

Por las noches a rondar

“rondeña”

Debajo de tu ventana
por las noches a rondar
asi llevo dos semanas
y tú no me dices *ná*
por ti me muero, serrana.

5. Jabera

El escenario natural de la “jabera” nos lo ofrece la graciosa estampa de una joven vendedora de habas que con su cesto colgado del brazo va por la malagueña calle de Larios pregonando: *¡A perra chica docena, / de la huerta de Comares. / ¡Ay, que jabitas más buenas! / ¡Vecinas vecinos! ¡ay que jabitas más buenas!*

Crean el paisaje sonoro de la “jabera” los carruajes tirados por caballos que hacen sonar las campanillas de sus colleras que se mezclan con las voces de sus conductores y el ladrido de un perro que escapa a

toda velocidad haciendo sonar un “calambuco” de lata que le han atado al rabo unos traviesos chiquillos. un ciego que pasa junto a la habera golpea el suelo con la punta de su bastón y el pregón de la habera vuelve a sonar: ¡Ay, que jabitas más buenas! Es fácil hallar el origen etimológico de la palabra “jabera” en la existencia misma de la joven malagueña vendedora de habas.

En cuanto al acompañamiento instrumental de la “jabera” como ha ocurrido con numerosas modalidades de fandangos verdiales de carácter folklórico, hasta hacerse la guitarra su compañera inseparable, fueron diversos los instrumentos: violines, bandurrias, laúdes, guitarras, palillos, panderos, panderetas, crótalos, almireces, triángulos, etc.

La principal característica melódica en la composición musical de la “jabera” es su cante en aire rítmico más lento que el de la mayoría de los fandangos de su grupo, permitiendo al cantaor la posibilidad de floreos, arabescos y ornamentaciones vocales. Tiene cierta semejanza melódica con la seguriya.

El ritmo ternario de la “jabera” comprende un espacio o ciclo de 12 tiempos. Se empieza a contar a partir de la segunda parte del primer compás.

Su combinación armónica es la Cadencia andaluza en las partes instrumentales para marcar el compás. Tonalidad mayor o menor en las secciones de las coplas cantadas o de falsetas.

La estructura básica de los verdiales, tanto a compás como libres, es la siguiente: Seis frases musicales que corresponden con los seis versos que se cantan. Cada una de estas frases consta de cuatro compases de 3/4. Se van intercalando dos líneas melódicas distintas: A (en naranja) y B (en verde), aunque se presentan siempre con pequeñas variaciones en los momentos cadenciales.

La jabera toma de los fandangos verdiales su métrica literaria y, como ellos, sus coplas tienen cuatro o cinco versos octosílabos.

A la mar van a parar

“jabera”

Las aguas que dan los ríos,
a la mar van a parar
de tu cariño y el mío;
no sabemos que será,
la pasión los ha *perdío*.

Jabera

1 En la ca-lle La-rios, ma - C - - - -

5 -re, ven-de ha-bas mi mo - re - - - -

9 F - na, en la ca-lle La-rios ma - C - - - -

13 -re, a pe-rra chi-ca do - ce - G - - - -

17 G - na, de la huer-ta de Co - ma - C - - - -

21 res, ¡Ay, que ja-be-ra más bue - na. Am G F E

FIG. 36. TRANSCRIPCIÓN DE UNA JAVERA

6. Cante de jabegotes

"Cae el sol entre las claras nubes que iluminan el mar de las costas malaqueña y granadina. Las jabegas vienen de mar adentro acercándose a la orilla. En la playa, mujeres y niños aguardan su llegada para darles la bienvenida y ayudarles. Se cruzan en el aire ecos de alegres coplas del "cante de jabegotes".

Van poniendo pie en tierra los marenjos, y, tras los abrazos con sus esposas e hijos, tirando de los cabos de las jabegas, las arrastran por la arena hasta lugar seguro, donde quedan atracadas para la jornada siguiente. Carcan en capachos el fruto de la pesca, y comienzan a tender sus redes para comprobar su estado y tejer cualquier roto ocasionado en la faena".

Málaga y Granada, fieles exponentes de sus anécdotas y deseos, forman un bello contraste. De un lado, su blancura serrana, que conserva en sus faldas el arte moruno; de otro, el remanso de las aguas cálidas que recogen sus playas para recibir el perfume meloso de la caña de azúcar y otros frutos tropicales, intrigando con verso y música que, en su sueño, el poeta compone.

Los cantes de jabegotes, o marengos, representan a los trabajadores de las playas de Granada y Málaga, cuyas faenas principalmente consisten en la recogida de redes, tirando a un tiempo de los cabos de la jábega (embarcación que sirve para pescar). Marengo o jabegote es el nombre que se les da a estos pescadores, y así se llamaría con el tiempo a los cantes que amenizaban sus duros trabajos.

Cante de jabegotes: cante propio de marengos que faenan en las playas de pueblos de Málaga y Granada, y de sus embarcaciones, llamadas jábegas.

Las castañuelas, en “crotaleo” imitador de las gaviotas, siguen el ritmo de la guitarra para dar animación al cante.

Quintilla octosilábica. Las letras de sus coplas orientan su temática al faenar pesquero de la zona en que se desarrolla el cante.

“Pescaores” de la mar

“cante de jabegotes”

Pescaores de la mar

“jabegotes” o “marengos”

que entre Málaga y Graná

con sus barquitas se ganan

faenando su jornal.

7. Fandango de Granada

“Están los campos en plena recolección y los trabajadores cantan a ritmo de verdial sus fandangos granadinos. Mientras, machete en mano, cortan la caña de azúcar junto a plantaciones de aguacate, chirimoya y otros frutos tropicales.

“Su cantar, vivo y alegre, encuentra coro en el aliviado discurrir del agua por los regatos que inundan la veega granadina, que tanto inspira a sus gentes para crear bellas letras alusivas a la riqueza natural que desborda todo su entorno.”

Son muy diversos los motivos a los que ofrecer las coplas del “fandango de Granada”, que en ritmo de verdial, pero con melodía de estilo propio, se canta vivo y alegre. Los cantaores granadinos, con su aire moruno y su sentimental forma de cantar, ponen brillantes tercios a sus fandangos, que funden el aroma de su sierra con la gracia de la zambra, ofreciendo rico sabor flamenco.

Los fandangos de Granada se cantan en muchas localidades de la provincia, pero por su aire valiente los que más se cantaron fueron los de “África la Peza”, cantaora de la segunda mitad del siglo XIX nacida en Peza, localidad del sur de la provincia granadina. Fueron maestros de este cante Francisco Gálvez, más conocido por “Frasquito Yerbagüena”,

“Paquillo el del Gas”, “El Calabacino” y “El Tejeringuero”.

Estos destacados maestros del cante nacidos en Granada y su provincia difundieron y engrandecieron este rico fandango, cuya métrica serviría de base para posteriormente y libres de ritmo, crear preciosas y filigranistas granadinas.

Fandango de Granada: cante propio de la ciudad y provincia a la que representa.

Sin ser ajeno al baile, que con ritmo de verdial puede servirle perfectamente; sin embargo, la inmensa mayoría de las expresiones del fandango de Granada encierran motivaciones cargadas de un especial sentimiento individual, que sólo necesita, para ser expresado, el soporte musical de la guitarra.

Quintilla octosilábica. La vega granadina, tan rica en su diversidad frutal, da para mucha inspiración a sus gentes, que expresan su felicidad con clara exaltación de la singular geografía que les rodea y a las riquezas naturales de las que disfrutan.

Es buena el agua que riega

“fandango de Granada”

A la vega granadina,
es buena el agua que riega,
baja fresca y cristalina,
y en la zambra es bautizá
por la Pastora divina.

8. Zángano de Puente Genil

“Los sonidos de la rica actividad del pueblo se mezclan con los bellos zánganos que, con antiguas letras recreadas y otras de sabia nueva, crean los jóvenes cantaores y cantoras con inspiración propia.

Hasta las canteras de cal, los huertos de membrillo, o el rico olivar llegan, con ritmo de verdial, los ecos del zángano de Puente Genil, que surcan el espacio envueltos en el templado y aromático aire de la vega.”

Puente Genil, bella ciudad andaluza de la provincia de Córdoba, que el mundo entero conoce por su dulce carne y jalea de membrillo, por sus olivares y sus ricas huertas de la ribera del Genil. Puede sentirse orgullosa en lo que a cante se refiere, porque tiene, entre otros estilos, su propia modalidad de saetas y sus fandangos de la ribera. Y con ritmo de verdial, pero con su propia personalidad, los “zánganos de Puente Genil” siempre fueron el medio de expresión natural de las gentes de la tierra. Puesta a destacar sus valores, entre los numerosos artistas de su cantera cuenta

con Antonio Fernández “Fosforito”, que ostenta el más significado reconocimiento, la llave de oro del cante flamenco.

Zángano de Puente Genil: cante propio del pueblo al que representa.

No en vano se compara muchas veces al zángano de Puente Genil con la rondeña. Y es que, como ella, también es un cante rondador que sigue el ritmo del verdial y necesita muy escaso acompañamiento instrumental.

Quintilla octosilábica. Variada es la temática de este cante: sus canteras calinosas, el olivar, sus ricos huertos de membrillo y los símbolos ciudadanos que tanto respetan sus gentes, pero también el amor es un motivo que les conmueve muy especialmente.

Por tus calles pasear

“zángano de Puente Genil”

Puente Genil yo quisiera
por tus calles pasear.
Si por compañía tuviera
a mi Maria del Mar
una tarde en primavera.

9. Verdial de Córdoba

“Al oscurecer la tarde, dando rienda suelta a su inquietud amorosa, un joven rondador solitario canta bajo el balcón de su enamorada. Tocado con sombrero cordobés, lanza al aire su voz en una calle estrecha con flores que cuelgan de balcones y ventanas.

La joven se asoma y se apoya en la barandilla. En respuesta positiva y actitud de placentera candidez, sin decir palabra, muestra a su pretendiente un claro compartir de sentimientos, que animan a éste para, con mayor énfasis, dedicarle una nueva copla del verdial de Córdoba.”

El verdial es un fandango típico de pueblo campesino y agrícola. Los motivos o temas en los que se inspira este cante son muy diversos, el amor, puntos geográficos de tipo local y cosas del campo. La comarca en la que se desarrolla este cante es malagueña, concretamente, los Verdiales, zona muy olivarera.

El fandango verdial se extiende desde la provincia de Málaga a las de Granada y Córdoba, transformándose en función de la manera de ser y de expresarse de los granadinos y cordobeses.

El verdial de Córdoba en tonos graves es claramente representativo de la sobriedad, y el carácter solemne y sentencioso cordobés. Su aire algo más pausado de ritmo que otros fandangos permite algunos giros melódicos que engrandecen su cante en un bello juego tonal.

Sus letras cubren un amplio recorrido, con descripciones de lugares urbanos y rurales, sin descuidar los más puros sentimientos de amor. Los maestros de los verdiales han sido numerosos, desde el gran maestro Juan Brevia hasta Manuel Centeno, pasando por las voces de “El Cojo de Málaga”, Bernardo “el de los Lobitos” y “Niño Escacena”.

Verdial de Córdoba: cante propio de la ciudad y provincia a las que representa.

Con ritmo lento, tal vez siguiendo los senderos melódicos del fandango abandonao -que en la guitarra y voz de Juan Brevia se hiciera malagueña-, el “verdial de Córdoba” tiene su mismo acompañamiento instrumental, la guitarra.

Quintilla octosilábica. No siempre la dedicatoria expresada en las letras de los cantes tiene por objeto las personas, hechos o cosas más cercanas al medio o lugar donde se desarrollan. Afortunadamente la inspiración del ser humano vuela sin fronteras en cuantas direcciones le apetece para llevar en su composición poética, recitada o cantada, bellos mensajes de amor a sus semejantes de otros lugares.

Son verdes tus olivares

“verdial de Córdoba”

Ay, pueblo de los Verdiales;

son verdes tus olivares,

son tus mujeres bonitas,

tus frutos ricos manjares

que a mi *er sentío* me quitan.

10. Fandango de Lucena

“Alborea la mañana y, a caballo por el camino, va a galope la amazona que inspira la cejla del fandango de Lucena. Cumpliendo su promesa, desde Córdoba, todos los días llega hasta la ermita de la Virgen de Eraceli para contarle sus anhelos y sueños de amores imposibles. La bella mujer cordobesa ata el caballo junto al pilón de un pozo donde comienza a beber agua. Se ajusta su traje típico de amazona andaluza y deja caer sobre sus manos el sombrero de ala ancha para pasar al interior del santuario e inclinarse ante la imagen de la Virgen.”

Lucena es una de las localidades de la Andalucía cantaora por excelencia. El “fandango de Lucena” tiene en su aire musical mucha semejanza con los cantes mineros; sin embargo, pese a su parentesco, su verdadero nacimiento parte del verdial malagueño y su acompañamiento en la guitarra es el mismo. A pesar de esta mezcla del aire levantino y su sabor a mina, con la nota vibrante y graciosa del ritmo malagueño, tiene su propia personalidad, porque lleva muy dentro la solera cordobesa.

Como maestros de este cante podríamos citar a Dolores “la de la huerta” y a Rafael Rivas. Se destacaron como excelentes cultivadores Pastora Pavón, Cayetano Muriel, Escacena y muchos otros.

Fandango de Lucena: cante propio del pueblo al que representa.

Rítmicamente el fandango de Lucena es más acelerado o lento en función de la motivación de sus coplas. Las hay folclóricas bailables, de aire más ligero, y otras, con más lírica flamenca, que son de ritmo más pausado para facilitar el lucimiento artístico del cante. Las primeras suelen estar más arropadas instrumentalmente, las más flamencas tienen suficiente con la guitarra.

Quintilla octosilábica. La devoción religiosa es tan lejana en el tiempo como la propia existencia del ser humano en la tierra. Con frecuencia vemos reflejadas estas expresiones de sentimiento en las letras de cantes folclóricos y flamencos, como es el caso del fandango de Lucena.

Te vi pasar a caballo

“fandango de Lucena”

Te vi pasar a caballo;
 ibas por la *vereita*
 a la hora que canta el gallo,
 tan compuesta y tan bonita.
 Cuánto te quiero, Rosario.

11. Fandango abandolao de Juan Brev

“Es activa la vida en Vélez-Málaga. Transitan sus calles carros y coches tirados por boricos y caballos, y es frecuente el paso de vendedores con productos naturales de la tierra. Entusiasmadas las vecinas por oírle, esperan el paso de un chavalillo que, con voz prodigiosa, canta un sonoro pregón: “¡Brevas de los montes, de Vélez-Málaga, son las más dulces. Las doy pa probarlas!””

En Vélez-Málaga, a mediados del siglo XIX, nace otro genio del cante, Antonio Ortega, a quien la afición conocería con el apodo de Juan Brev. Tan pronto tuvo en su mano una guitarra la hizo inseparable compañera de su voz para cantar como nadie los fandangos verdiales de su tierra, a los que, pausando el ritmo, les imprimió sello propio con el nombre de “fandango abandolao de Juan Brev”. No hubo en toda Andalucía tablao flamenco, café cantante o fiesta flamenca donde los públicos más diversos no gozaran del placer de escuchar su bien timbrada voz laína, con asombro de ver salir una voz tan cultivada y fina de su corpulenta figura. Vivió la brillante época de los cafés de cante, siendo su nombre tan popular que era requerido por los principales cafés de Málaga, Cádiz, Jerez, Sevilla y Madrid. Con sus excelentes condiciones de voz creó el

fandango abandolao, expresándose con una delicadeza poco común y con una voz niña como de él dijo García Lorca, aunque era un hombre de gran corpulencia y fuerza varonil.

Juan Breva, niño de diez años, recorre así las calles de su pueblo vendiendo las frutas que va pregonando.

Fandango abandolao de Juan Breva: cante propio del cantaor al que representa. El adjetivo “abandolao” tal vez procede con algún fundamento de “bandola”, y este término del latín pandura, que era una guitarra pequeña con la que el maestro se acompañaba en el inicio de sus actuaciones artísticas. Y de ahí surgiría el “fandango al aire de su bandola”, que terminaría por llamarse “fandango abandolao”.

Quintilla octosilábica. El carácter sentencioso, tan presente en las letras de muchos cantes flamencos, no necesariamente va cargado siempre de talante vengativo, pues muchas veces se expresa como mero avisador con el noble intento de evitarle a la persona querida un trapiés del que pueda salir mal parado y con difícil vuelta atrás en el amor perdido.

Qué sola te vas a ver

“fandango abandolao de Juan Breva”

Por tu nombre pregunté
y nadie me contestaba;
ya lo estás viendo mujer;
quien mal anda, mal acaba;
qué sola te vas a ver.

Malagueñas

El humo acaricia el umbral de la puerta que da acceso al Café de Chinitas, escapa lento acompañando el rasgueo agitado de las cuerdas que preparan el comenzar del cante por malagueñas. Al fondo se atisban las tablas de la escena y, sobre ellas, desvanecidas las sombras del cantaor y el guitarrista. A diestra y siniestra un rebullir de aplausos se confunde con espontáneos “olés”, y el cadencioso murmullo de los aficionados acompaña el rítmico entrecuchar de las botellas y vasos que posan sobre las mesas.

Su origen etimológico deriva del nombre propio de la ciudad andaluza de Málaga.

Originaria de esta ciudad, diversos maestros del cante flamenco sellaron su estilo artístico personal. La guitarra flamenca acompaña al cante en cada tercio con un ritmo libre.

Las melodías de las malagueñas tienen mezcla del profundo sentimiento de las siguiரியas pasadas por el matiz de las soleares, con

recuerdos de la caña. Su origen melódico está en los fandangos malagueños abandolaos.

El ámbito es de 9ª (Mi-Fa3).

El ritmo es ternario, comprendiendo un espacio o ciclo de 12 tiempos. Se empieza a contar a partir de la segunda parte del primer compás.

Malagueña

The musical score for 'Malagueña' is presented in six systems, each with a vocal line and a guitar accompaniment line. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The score is divided into two sections: A (orange highlights) and B (green highlights). The lyrics are: 'E Cla-ros co-mo el cri-tal, los me-ta-les de su voz, cla-ros co-mo el cri-tal, no/hu-bo/en el mun-do dos, "pá" can-tar por ma-la-gue-ñas, co-mo can-ta-ba Cha-cón'. The guitar accompaniment includes chords such as E, G, C, G7, Am, G, F, and E. The score is numbered 1 through 21, indicating measures.

FIG. 37. TRANSCRIPCIÓN DE UNA MALAGUEÑA

Combinación armónica. Cadencia andaluza en las partes instrumentales para marcar el compás. Tonalidad mayor o menor en las secciones de las coplas cantadas o de falsetas

La estructura básica de la malagueña, tanto a compás como libre, es la siguiente: seis frases musicales que corresponden con los seis versos que se cantan. Cada una de estas frases consta de cuatro compases de 3/4. Se van intercalando dos líneas melódicas distintas: A (en naranja) y B

(en verde), aunque se presentan siempre con pequeñas variaciones en los momentos cadenciales.

La malagueña toma de los fandangos verdiales su métrica literaria y, como ellos, sus coplas tienen cuatro o cinco versos octosilabos.

Cuartetas y quintetas octosilábicas

Claros como el cristal

“malagueña chica de Chacón”

Claros como el cristal
los metales de su voz,
no hubo en el mundo dos
pa cantar por malagueñas,
como cantaba Chacón.

Con la medida del fandango, descendiente directa de la de los verdiales, las malagueñas son creaciones personales enriquecidas que las grandes voces del cante hicieron para colmar el gusto de los más exigentes aficionados.

Con ritmo libre, cada uno de sus tercios busca el recreo musical de su melodía y la transmisión nítida de su mensaje poético.

No se agota aquí el rico caudal de estos estilos, pero los que aparecen a continuación son una clara representación de su diversidad de matices.

1. Malagueña de Juan Brevia

“Del salón principal del Palacio de Oriente pende una lujosa lámpara araña de cristal. Sentado bajo ella, solemne, Juan Brevia canta su malagueña acompañándose con su guitarra en el marco de la recepción a la que ha sido invitado por el rey.”

“Emocionadas de oír su voz las perlas talladas se mecen con intención de precipitarse o fundir su tintineo al elevado timbre del maestro. Un largo silencio de contenidas palabras y suaves respiraciones acompañan los sostenidos tercios del cante, que se rompe con fortísimos aplausos y vítores al rematar su obra.”

Al haber alcanzado un gran éxito popular, el maestro Juan Brevia llegó a obtener el reconocimiento del rey Alfonso XII, que llegó a invitarle a una recepción en el Palacio Real de Madrid junto con las personalidades más relevantes de la época.

En la “malagueña de Juan Brevia” se aprecia una gran dulzura y musicalidad. Siguiendo su escuela se han creado por toda nuestra geografía numerosas peñas que llevan su nombre. Entre los muchos cultivadores de su cante destacó Manuel Centeno, fiel mantenedor de su arte.

Quintilla octosilábica. El amor y el desamor son una constante en la inmensa mayoría de las coplas del folclore de España, pero que en el cante flamenco se acentúa por la naturaleza de las gentes del sur, algo más caliente no sólo en la temperatura corporal, sino también, y muy especialmente, en la pasional del corazón y la mente.

Tu corazón está herío

“malagueña de Juan breva”

Pensaba que mi querer
sería correspondío,
pero yo me equivoqué;
tu corazón está herío,
marchito de padecer.

2. Malagueña de “La Trini”

La vida y profesión de Trinidad Navarro Carrillo, conocida en el mundo del flamenco por “La Trini”, se desarrolla principalmente en su ciudad natal, Málaga, entre 1868 y 1917. Sin embargo, el reconocimiento de su talento artístico-creativo para los cantes de Levante en general, y muy especialmente por malagueñas y cartageneras, motiva sus frecuentes salidas a otras ciudades andaluzas, donde, solicitada por los empresarios de los cafés cantantes de la época, celebra con rotundo éxito sus actuaciones. Se tiene noticias de su muerte en 1917 en La Línea de la Concepción (Cádiz).

Su cante nos ha llegado a través de los grandes maestros: Pena Hijo, Manuel Centeno y Pastora Pavón. La malagueña de la Trini está considerada como uno de los cantes grandes de Málaga y sin duda fue ésta una mujer con gran inspiración y dotes creadoras.

Es verdad que el amor no correspondido puede llevar hasta el extremo de perder la fe en cuanto rodea al ser humano que lo padece. De esto nos hablan muchas letras de malagueñas, que no en vano, como la de La Trini, se han ganado el calificativo de tremendistas.

A fuerza de padecer

“malagueña de la Trini”

A fuerza de padecer,
se olvidan los sentimientos
de sufrir por tu querer;
hasta la fe estoy perdiendo,
no quiero volverte a ver.

3. Malagueña de “El Canario”

“¿Qué ocurre? - se preguntaban aquellos que le aplaudieron esa noche en el tablao; y que, por ser grande en su arte, su nombre habían ensalzado.

¡Cállad por Dios, ¿no lo veis? Está muerto, aquí, en el suelo!”

Con lágrimas en los ojos, una mujer que le amaba pone en su rostro un pañuelo.

Trágico final para El Canario que, en navaja hiriente halló la muerte. Al salir del tablao una mañana, el padre de La Rubia, su rival, paró su corazón en negra hora, y su voz callaba para siempre.”

Manuel Reyes “El Canario” fue un gran “malagueño”, que hizo honor a su nombre y sobre todo a su apodo, ya que realmente la malagueña de su creación goza de tonos limpios y cristalinos, propios de un canario. Desde Álora (Málaga), donde nació a mediados del siglo XIX, viajó por toda la baja Andalucía y Levante, actuando en los principales cafés de cante de la época.

El padre de La Rubia, cantaora con la que el excelente malagueño mantenía rivalidad profesional, a la salida del tablao donde ambos cantan noche tras noche, le asestó una puñalada tan certera que le arrebató la vida. Ocurrido el fatal desenlace en una callejuela cercana al tablao donde habían mantenido el último desafío, el triste suceso corrió como el viento de boca en boca y la póstuma popularidad del cantaor y de su magistral “malagueña”, crecieron entre el dolor por su pérdida y la admiración por su genio creador.

¡Ay, de aquella callejuela oscura,
traidora para valientes,
que invencibles en la luz,
en ella hallaron su muerte!

Quintilla octosilábica. Los celos, componente esencial e inevitable para imprimir mayor pasión al sentimiento amoroso siempre que no sean extremos, hasta pueden resultar muchas veces rico caldo de cultivo para mantener la llama encendida.

“Pá” conocer tus adentros

“malagueña del Canario”

De tu boca y de tu aliento,
me tengo que alimentar
pa conocer tus adentros
y si me quieres de verdad,
con mi mismo sentimiento.

4. Malagueña de “El Mellizo”

Abre sus puertas la catedral de Cádiz y dolido por el duro zarpazo del desamor busca en ella refugio Enrique “El Mellizo”. Con su mano izquierda asido al respaldo de un banco, sigue con gesto de su mano derecha y voz los oficios religiosos que allí los monjes celebran. Impregnado de la música celestial está cantando, pero ausente del lugar su pensamiento y en su desdicha, un profundo y estremecedor quejido enmudece aquellos salmos y su voz por malagueñas todos escuchan.

El siglo XIX habría de ser glorioso para nuestro cante, y en Cádiz, tierra con don especial, nace en la primera mitad del siglo Enrique Jiménez “El Mellizo”, cuyo enciclopedismo lo consagraria como maestro de maestros, hasta el final de sus días, que transcurrieron en Cádiz, llegando a conocer los primeros años del XX.

La “malagueña del Mellizo” es trágica y profunda, percibiéndose en ella cierta influencia del canto gregoriano. Con sus desolados gritos y patéticos “ayes”, se hace respetar por los buenos aficionados al cante, que además no ignoran la dificultad de su interpretación.

Quintilla octosilábica. También el desenfreno en el amor está presente en la temática del cante por malagueñas. La siguiente letra nos muestra el extremo de la pasión amorosa que raya en la locura.

Queriéndote cada día más

“malagueña del Mellizo”
 ¿A dónde va a llegar
 este querer tuyo y mío?,
 que yo estoy loco *perdí*,
 queriéndote cada día más,
 desde que te he *conocío*.

5. Malagueña de Chacón

Antonio Chacón, nació en Jerez de la Frontera en la década de 1860 y murió en Madrid en 1929. Se formó en la escuela de los grandes maestros Enrique “El Mellizo” y Manuel Molina, pero fue Silverio Franconetti, quien más influyó en él y de quien heredó su amplio conocimiento del cante.

Chacón cultivó con especial gusto y dominio los cantes de Levante, poniéndoles el sello inconfundible de su personalidad, y con gran intuición musical e inspiración poco común creó nuevas especies flamencas, como la murciana, la malagueña, los caracoles y otros estilos que por sus floreadas y ricas melodías llegaron a situarlo en la cúpula más alta de nuestro cante.

Hemos de reconocer y admirar como hecho insólito en la historia del flamenco su gran esfuerzo por sacarlo de los cafés de cante, para elevarlo a la categoría de ópera flamenca, dándolo a conocer por los escenarios de muchos teatros españoles.

La musicalidad innata de Antonio Chacón, potenciada por su amplio conocimiento del cante, al que accede sin esfuerzo aparente gracias a la gran flexibilidad de su voz, le permite no sólo acometer la ardua tarea de remodelar aquellos estilos que aprende de sus maestros con sobresaliente aplicación, sino que, trabajando su excelente registro, consigue creaciones propias de incalculable valor artístico-musical.

Como cantaba Chacón

“malagueña de Chacón”

Los metales de su voz,
claros como el cristal;
no hubo en el mundo dos,
pá cantar por malagueñas,
como cantaba Chacón.

6. Malagueña grande de Chacón |

Malagueña grande de Chacón: cante propio del cantaor al que representa. El calificativo de “grande” se debe a que algunos de los tercios del cante son largos o dobles. Tal vez sea la menos interpretada por la dificultad que entraña llevar a feliz término esa largura o doblez de sus tercios, sobre todo para aquellas voces recias y opacas del flamenco.

Este cante necesita cantaores bien formados en la técnica de la respiración. Su musicalidad es grande, profunda y al mismo tiempo de una excepcional belleza artística.

Sus temas son muy variados: por ejemplo, se puede llegar al aborrecimiento del ser más amado, cuando el cúmulo de desprecios que de él o ella recibimos supera a la pasión que por él o ella sentimos y nuestra capacidad de aguante llega a su límite más extremo.

Si tú me sigues negando

“malagueña grande de Chacón”

Las fatigas de la muerte;
serrana, por ti estoy pasando
y llegaré a aborrecerte
si tú me sigues negando
de qué me sirve el quererte.

Granáinas

"Se desliza fresca y cristalina el agua pura y límpida de la sierra nevada, por los jardines de la Alhambra. Con mimo bate las hojas de las plantas y el tallo de las flores que inundan de aroma el calor de la mañana. Las tijeras del jardinero modelan la silueta de los arbustos que han de hacer sombra a los sueños románticos de los enamorados. Las ramas se mecen con el viento y los surtidores de agua de las fuentes arrullan a los pajarillos que pían y revolotean de árbol en árbol. El origen etimológico de la granáina se encuentra en el nombre de la ciudad de Granada".

En los jardines de la Alhambra un jardinero cuida con esmero la enorme diversidad de plantas y flores. Parece embrujado por la belleza del lugar. El sitio es especialmente pensado para el amor y de pronto, se arranca a cantar por granáinas.

Perteneciente al grupo de los cantes de Levante, es un palo menos rural y campero que los fandangos populares granadinos de los que toma origen.

La guitarra flamenca acompaña al cante en cada tercío con un ritmo libre.

Compás	1 2 3. 4 5 6. 7 8 9. 10 11 12											
Versos												
1er verso	B7 I	-----									G VI	
2º verso	G VI	-----									C II	
3º verso	C II	-----									G VI	
4º verso	G VI	-----									D III	
5º verso	D7 III	-----									G VI	
6º verso	G VI	-----									E m D C B7 IV III II I (Cadencia andaluza)	

FIG. 38. ESTRUCTURA DE LA GRANÁINA

Las melodías de las granáinas están llenas de melismas. Existen tres tipos de cantes por granáina:

- Granáina de preparación, menos floreada y de tonos más suaves.
- Granáina grande, de naturaleza similar a las malagueñas.
- Media granáina, la más afiligranada y brillante.

El ámbito es de 7ª (Si2-La3).

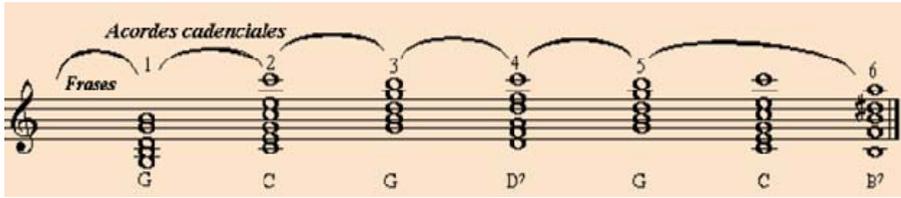


FIG. 39. SECUENCIA ARMÓNICA DE LA GRANAÍNA

El ritmo es ternario, comprendiendo un espacio o ciclo de 12 tiempos. Se empieza a contar a partir de la segunda parte del primer compás.

Granaína

1 Las flo - res de su jar - dín, cui -
B D7 G

5 da - ba un jar - di - ne G7 C ro, -
G

9 las flo - res de su jar - dín, yo
C D7 G

13 las cor - te con es - me A7 ro, D
G

17 y/un ra - mo te trai - go/a ti, ¡Se
D A7 G

21 rra - na que tan - to quie - ro Em D C B
G F

FIG. 40. TRANSCRIPCIÓN DE UNA GRANAÍNA

Su combinación armónica es la Cadencia andaluza en las partes instrumentales para marcar el compás, con tonalidad mayor o menor en

las secciones de las coplas cantadas o de falsetas. En este caso, la cadencia está transportada a Si, descansando las distintas frases sobre los siguientes acordes:

La estructura básica de las granaínas es como la del fandango: seis frases musicales que corresponden con los seis versos que se cantan. Cada una de estas frases consta de cuatro compases de 3/4. Se van intercalando dos líneas melódicas distintas: **A** (en naranja) y **B** (en verde), aunque se presentan siempre con pequeñas variaciones en los momentos cadenciales.

Las granaínas siguen la métrica literaria de los fandangos: quintetas y cuartetos octosilábicos.

1. Granaína grande

La quintilla, composición métrica común a toda la amplia gama de fandangos, es muy apropiada para expresar poéticamente anhelos y deseos con las “granaínas”, cuyas melodías interpretadas con ritmo libre gozan de un bello atractivo por sus ornamentos vocales y floreos.

Si bien es cierto que el verdial convertido en fandango de Granada y la malagueña son sus progenitores espirituales, sus verdaderos artífices y difusores fueron los geniales maestros del cante a lo largo del siglo XX. Granaína Grande, Granaína de preparación y Media granaína son las tres modalidades que aquí tratamos por encontrarlas con más definida identidad, eso no significa que no existan otras versiones de carácter local o personal.

Cuidaba un jardinero

“granaína grande”

Cuidaba un jardinero
 las flores de su jardín,
 yo las corté con esmero
 y un ramo te traigo a ti,
 serrana que tanto quiero.

2. Media granaína

“Surcan el cielo de Granada notas que escapan de las cuevas de la Zambra. Los chorros de agua en los estanques de la Alhambra suenan y, como en un laberinto de cristales, su ondear desfigura la imagen de quien mira, produciendo risotadas infantiles.

En orillas del Darro, junto a un avellano, una fuente da de beber a alondras y ruiseñores, que cantan e inspiran a Antonio Chacón para engrandecer la “media granaína”.

Del fandango, tronco original de muchas especies flamencas y en estrecha relación con los cantos de Málaga, nace la “media granaína” con sabor nuevo, porque la Alhambra, el Generalife, el Darro, el Genil y las cuevas de la Zambra fueron los principales motivos de inspiración de sus creadores.

Es un canto que goza de gran expresividad, y sus tercios filigranistas cargados de melismas arábigo-andaluces exigen de la voz un rico caudal sonoro para ser dignamente interpretado. Sus ornamentos vocales representan coros de alondras y ruiseñores, pajarillos que anidan en las riberas de los ríos y jardines de Granada, siendo los verdaderos dueños y celosos vigilantes de cuanto sucedió en tan bellos lugares desde hace siglos.

Frasquito “Yerbagüena”, Paquillo “el del Gas” y “El Calabacino”, como hijos de Granada, fueron sus más destacados intérpretes. Pero realmente quien popularizó la “media granaína” en el primer tercio del siglo XX fue Antonio Chacón, que la dotó de extraordinaria grandeza.

Media granaína: canto propio de la ciudad a la que representa. El calificativo de “media” no tiene nada que ver con empobrecer o partir a la “granaína”, sino más bien con el hecho de que su recreador y divulgador, Antonio Chacón, decidió llamarla así para diferenciarla de sus cantos hermanos.

Una faceta menos común pero que también se da en la variada temática del canto flamenco es la resignación ante el desengaño amoroso, por la esperanza puesta en la recuperación del amor perdido, en la creencia de que quien abandonó reflexione y vuelva a reparar su daño.

Dejaré la puerta abierta

“media granaína”

Dejaré la puerta abierta,
para que puedas entrar
en mi corazón herido;
por si lo quieres curar,
de lo mucho que ha sufrido.

Tarantas

“¡Qué oscura y tenebrosa es la eterna noche de la galería! Tan cerrada que el alma del minero, ansiosa de libertad, lanza gritos heridos y desesperados en las tiznadas oquedades de sus paredes. En unos tercios quietud, y forzado desahogo en otros, pero en todos ellos nostalgia, sentimiento y dolor. Dolor como el que siente la piedra de carbón con el golpear del pico, como el de la madera húmeda atizada a martillo para forjar las vigas, como el quejido lento y poroso del chirriar atormentado de las vagonetas.

Se escuchan los golpes de picos sobre la piedra de carbón, el batir de las palas en manos de los mineros cargando vagonetas, los martillazos sobre las vigas de madera que colocan para sujetar los techos de las galerías allá abajo en la profundidad de la mina, el arrastre cansino de las vagonetas, el chirrido de las cadenas del montacargas que baja y sube a los mineros..."

¡Siniestra y mágica es la entrada al Pozo de la mina!, como lastimera es la voz del minero que canta por tarantas para desahogar la pena profunda de su angustiada situación. Sus compañeros le dan ánimos al tiempo que se confortan con el deseo de ver pronto la luz del día en la superficie de la tierra.

El origen etimológico de la Taranta es dudoso. Por un lado, se cree que viene de "tarantela", un tipo de música, o de "taranto", adjetivo empleado para designar a los almerienses que trabajan en las dehesas. Por otro, puede provenir de Tarentum (Tarento- Italia).

La taranta es un cante que no se baila. Nació para ser escuchada con el exclusivo acompañamiento de la guitarra flamenca.

Pertenece al grupo de los estilos de Levante. Los giros melódicos se caracterizan por ser duros, muy cromáticos y de ritmo libre. El ámbito es de 9ª (Fa#2-Sol3).

Compás	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
1er verso	F#7	-----								D		
	I									VI		
2º verso	D	-----								G		
	VI									II		
3º verso	G	-----								D		
	II									VI		
4º verso	D	-----								A		
	VI									III		
5º verso	A7	-----								D		
	III									VI		
6º verso	D	-----								B m A G F#7		
	VI									IV III II I		
										(Cadencia andaluza)		

FIG. 41. ESTRUCTURA DE UNA TARANTA

La estructura básica de los cantes mineros es como la del fandango: seis frases musicales que corresponden con los seis versos que se cantan. Cada una de estas frases consta de cuatro compases de 3/4. Se van

intercalando dos líneas melódicas distintas, A (en naranja) y B (en verde), aunque se presentan siempre con pequeñas variaciones en los momentos cadenciales.

El ritmo es ternario y comprende un espacio o ciclo de 12 tiempos. Se empieza a contar a partir de la segunda parte del primer compás.

La combinación armónica de la taranta es la Cadencia andaluza transportada a Fa# en las partes instrumentales para marcar el compás.

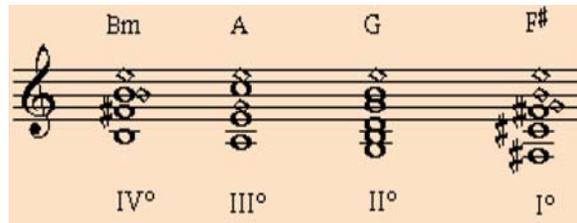


FIG. 40. CADENCIA ANDALUZA TRANSPORTADA A FA#

Tonalidad mayor o menor en las secciones de las coplas cantadas o de falsetas.

Aunque la bimodalidad es una particular de muchos estilos flamencos, en el caso de los cantos de Levante o mineros es más acusada, debido en parte a la particular afinación de las cuerdas al aire de la guitarra (“acorde impresionista”).

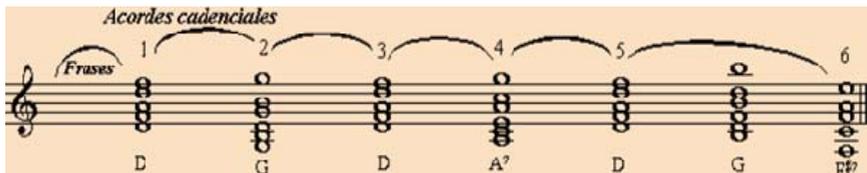


FIG. 42. SECUENCIA ARMÓNICA DE UNA TARANTA

Sus letras son descriptivas y se inspiran en aspectos diversos de la existencia humana, pero con clara tendencia a contar las adversidades que los mineros padecen en la mina, siguen la métrica literaria de los fandangos: quintetas y cuartetos octosilábicos.

Tú, minero que empiezas

“taranta”

Tú, *minero* que empiezas,
 a picar en el carbón,
 ser valiente es un error:
 vales más por la cabeza,
 que por tu fuerza y valor.

He aquí otro grupo de cantes de ritmo libre, salvo la “piconera”, que sigue el aire acompasado del “taranto”. Toman la métrica del fandango y sus expresiones poéticas transitan espacios espirituales bien distintos, porque sus escenarios naturales poco tienen en común, pues no es lo mismo cantar al aire libre en un ambiente festivo, delatar un sentimiento amoroso, exaltar la bella naturaleza que nos rodea, etc., que definir las tristes y oscuras oquedades de la mina, con todo el drama de su continua tragedia. Éstas son las modalidades que tratamos.

Taranta

1 Tu mi-ne-ri-co que/em-pie-zas, _____
F# A⁷ D

5 a pi-car en el car-bón, _____
D D⁷ G

9 tu mi-ne-ri-co que/em-pie-zas, _____
G A⁷ D

13 ser va-lien-te _____ es un he-rror: _____
D E⁷ A

17 va-les más _____ por la ca-be-za, que por tu
A A⁷ D

21 fuer-za _____ y va-lor. _____
D Bm A G F#

FIG. 42. TRANSCRIPCIÓN DE UNA TARANTA

1. Taranta de Almería

“Con su gorri-lla y pañue-lo al cuello, una lar-ga fi-lera de mi-neros va por el ca-mi-no ha-cia la pu-er-ta de la mi-na. Lle-va-n su atil-lo al hom-bro con más ha-m-bre que co-mi-da, de-ja-do a-trás en sus hu-mi-l-des ho-ga-res más pe-nas que a-le-grías. Tan só-lo la es-pe-ra-nza sos-tie-ne a sus fa-mi-li-as y les da fuer-zas a ellos pa-ra em-pre-n-der la ar-ries-ga-da a-ven-tu-ra que ca-da día su-po-ne el pe-n-e-trar en las en-tra-ñas de la tie-rra.

Metidos en canchilones, el chirriar de las cadenas y los ejes de las ruedecillas, les acompañan en el descenso a los pozos tantas veces traicioneros”.

La “taranta”, como los demás aires levantinos, señala a Almería como punto de partida o centro originario. Desde allí, en la voz del pueblo y con la aportación artística de los buenos maestros de nuestro cante, “El Cojo de Málaga”, la “Niña de los Peines”, Manuel Vallejo, Manolo Escacena, Antonio Chacón, Manuel Centeno y otros, partieron a otras provincias o regiones, donde tomaron carta de naturaleza.

Taranta de Almería: cante propio de la ciudad y provincia a las que representa. “Taranto” es el gentilicio dado a los trabajadores que cuidan del ganado en las dehesas almerienses.

Aunque la temática más común de los cantes levantinos es la orientada al relato de los trabajos y penalidades del minero, también el amor está presente y se ve reflejado en la siguiente letra de la taranta de Almería.

Serrana leo en tu cara

“taranta de Almería”

Tienes buenos sentimientos;
serrana leo en tu cara
son limpios tus pensamientos
como la lunita clara
que brilla en el firmamento.

En la dehesa de Almería

“taranto”

Nace el cante del “taranto”
en la dehesa de Almería,
y en el compás de los “tangos”
se cuadra esta melodía
que para ti estoy cantando.

2. Levantica

“La brisa de primera hora de la mañana reparte el almibarado olor de los naranjos. Desde la masía, a lo lejos, se vislumbra la tierra alicantina de Orihuela. Más cerca, hombres y mujeres faenan cogiendo naranjas en cestos que luego depositan en los carros.

Mientras, ante la puerta de la casa, un grupo prepara en una enorme sartén la paella que en el descanso todos comerán. De tanto en tanto se pasan la bota de la que a chorros cae el vino que humedece sus gargantas y les anima a entonar la levantica”.

Desde tierras valencianas hasta Almería se canta la “levantica” en los caminos para acompañarse las penas. Es éste un cante de aire y de sol. Las huertas de Murcia le dieron el aroma a su melodía y el marinero mercante la llevó a otras tierras.

Cante propio de las provincias levantinas de Almería, Murcia y Alicante, a las que representa. Procede del fandango, perteneciente a la familia de los cantes mineros.

Se trata de un cante con la estructura del fandango libre, muy

cercano y directamente hermanado con la murciana y la taranta.

He aquí una letra que nos muestra la ausencia de alegría con la que el minero canta en la oscura galería.

En la oscura galería

“levantica de Almería”

Tienen falta de alegría,
la minera y la taranta,
es triste su melodía;
porque el minero las canta
en la oscura galería.

3. Murciana

“Está la noche en calma y sale la luna bañando con su luz los naranjos en flor de las tierras del Levante. Una suave brisa esparce el embriagador aroma de los azahares y

suenan el cante de la murciana en la voz de un joven campesino. Con ganas de rondar, se acerca a la casa de su amada para expresarle sus sentimientos:

“Espérame en la ventana, que vengo a verte, Dolores, espérame en la ventana. Te traigo un ramo de flores, que he cortado esta mañana, murciana de mis amores.”

Emocionada la joven y sin poder ocultar su sonrojo, escapa un beso de sus labios como premio al cante y aceptación de su pretendiente.”

La murciana, con sabor minero pero creada al aire libre, expresa en sus letras motivos más alegres, como el amor, el paisaje de la tierra, sus puertos, sus costas y cosas de las huertas de Murcia. Este fandango levantino que nutre la amplia gama de cantes mineros de su región, refleja una sensibilidad, matices y colorido diferentes al de aquellos que representan y expresan la dura y trágica realidad de la actividad minera.

Su paisaje es abierto a la luz del sol entre muy variados y ricos frutos de la huerta, que le imprimen un sentir a la vida más alegre. La expresión del minero no es la misma cuando está en la profundidad de la mina que cuando sale a flor de tierra y ve la luz del día, después de permanecer sepultado durante interminables horas de trabajo.

Por eso, aunque la murciana tiene sabor a mina, su función flamenca es la de alegrar al minero en esa reincorporación a la vida. Desde Chacón a Manuel Torre, pasando por Concha “la Peñaranda” y el “Alpargatero”, fue éste un cante que gozó de buenos cultivadores y admiración popular entre finales del siglo XIX y bien avanzado el XX.

Cante propio de la ciudad y provincia a las que representa. Fandango levantino de la familia de los cantes mineros.

Los cantes de ronda son muy frecuentes en todo el espectro del folclore de España, y, por tanto, también en el flamenco. Sus letras por lo general son muy románticas y bien recibidas por su destinataria cuando el rondador es de su agrado, pero que también a veces encuentran respuesta negativa.

Un beso por la ventana

“murciana”

Un beso por la ventana,
no me niegues si te pío,
dámelo de buena gana,
que será correspondio
con este cante murciana.

4. Cartagenera

“Son los últimos años del siglo XIX. La actividad laboral de Cartagena se hace notar en sus calles y, sobre todo, en su puerto de mar, donde el trasiego mercantil y militar no cesa. Paralelamente, la actividad minera está en auge en su comarca, y la ciudad cosmopolita acoge en su seno a las personas más dispares que, por una u otra causa, a ella acuden como transeúntes o en calidad de moradores temporales o permanentes.

La actividad cultural crece también y se instalan los primeros cafés cantantes, donde ofrecen sus actuaciones los más destacados artistas flamencos de la época. En sus escenarios, la cartagenera se convierte en la reina de los cantes de levante. Sus intérpretes dedican sus coplas por igual a hechos históricos ciudadanos, al ambiente minero y a temas de amor.”

Quizá sea éste el fandango más vital de cuantos existen. Lleva en su nombre el marchamo de la ciudad que lo vio nacer, aunque no es privativo de la misma, sino de toda la zona llamada La Unión.

Su inspiración discurre por los mismos cauces que la de otros cantes levantinos, como la minera, la murciana y, sobre todo, la taranta. Su apogeo se produjo en los últimos años del siglo XIX, coincidiendo con el punto álgido de la explotación minera en aquellas tierras.

Entre los nombres que han pasado a la historia del flamenco unidos a la cartagenera destacaron “El Rojo, el Alpargatero”, Concha “la Peñaranda” y Joaquín Vargas “El Cojo de Málaga”.

Cante propio de la ciudad y comarca a las que representa. Fandango levantino de la talla de la minera y la taranta.

Aunque pudiera parecer, por el hecho de llamarse cartagenera, que ésta modalidad de cante fuera representativa de la vida social ciudadana, lo cierto es que su temática va por otros derroteros, como son los de la mina y el penar, o más bien, de lo que penan los mineros en la mina.

De la Unión a Cartagena

“cartagenera”

Cantando va to los días,
de La Unión a Cartagena:
una triste melodía,
que un minero le enseñó,
al presentir su agonía.

5. Cartagenera grande o Totanera

“Un activo trasiego de personas y mercancías anima el camino entre Lorca y Totana. En sus bien preparadas tartanas viajan los hacendados del lugar o simplemente pasean con su acostumbrado aire de suficiencia. A pie, los pobres arrieros, para hacer más llevadero el camino, van cantando por totanera, animando así a sus berriquillos, que con las aquaderas cargadas transportan los más variados y ricos frutos de la huerta murciana. Hacen parada a la sombra de unos árboles para un necesario descanso, y los adinerados tartaneros, más por burla que por necesidad, les hurtan las manzanas.”

Es cante murciano y, como la cartagenera, su nombre va unido indisolublemente al del pueblo que lo vio nacer, Totana, uno de los de más pura estirpe flamenca de la región. En realidad se trata de una mera variante de la cartaganera y, como ésta, es cante extravertido y popular, que expresa una serie de retazos de la vida cotidiana en la provincia, de los afanes y las anécdotas de los campesinos.

Constituye, por tanto, una especie de crónica, y sus protagonistas más frecuentes son los arrieros y los tartaneros. La totanera más popular dice aquello de “un lunes por la mañana, los pícaros tartaneros, les robaron las manzanas, a los pobrecitos arrieros, que venían de Totana”.

Este hecho delictivo que los afectados difunden en ambas poblaciones, cantado en métrica de fandango y con aire musical de taranta-cartagenera, trasciende a toda la provincia y se populariza con el nombre de totanera. Los intérpretes de la totanera no son otros que los artistas especializados en los cantes de Levante.

Cante propio de la población y comarca a las que representa. Se le podría llamar media granaina, por el grupo de cantes al que pertenece, pues sus tercios, largos y sostenidos, recuerdan a ésta.

Originalmente la letra de la totanera tuvo un definido ambiente que señalar: la vida y avatares de los arrieros. Pero con el tiempo, como tal fandango levantino, fue recogiendo otras motivaciones y con ello ampliando su temática.

Desde Lorca hasta Totana

“cartagenera grande o totanera”
 Desde Lorca hasta Totana,
 al amanecer el día,
 van los arrieros contentos;
 aunque se ganan la vía,
 por caminos polvorientos.

6. Cartagenera de la Trini

Así dice el cantar de La Trini: sobre el escenario de un café cantante en plena actuación con su guitarrista, vestida con chalecillo de la época y una rosa prendida de su moño alto, por encima de la frente: *Ecós de su malagueña / hacia el cielo lleva el viento / y en la gloria les esperan / los tercios que con talento / puso en su cartagenera.*

Un barreno traicionero

“cartagenera de la Trini”
 En la mano le explotó
 un barreno traicionero;
 la vía le arrebató,
 siendo el mejor barrenero
 de las minas de La Unión.

7. Taranta de La Unión

“Salen por la bocamina los “ayes” de dolor de mineros atrapados en la oscura galería. Angustiados e impotentes, sus compañeros tratan como pueden de desescombrar cuanto mineral y tierra cayó sobre sus cuerpos. Pero todo esfuerzo es inútil porque la falla es grande, y vigas y pontones de madera se derrumban sin remedio.

Un largo y profundo alarido da paso a una desgarrada voz que canta desconsolada en un desesperado intento de hacer llegar su petición de ayuda a quienes se encuentran en el exterior:

“Venid por mis compañeros, no tardéis mucho, por Dios, venid por mis compañeros. Una falla traicionera se llevará lo mejor de toda la cuenca minera.”

“De las minas de La Unión..., oí decir a un minero, de las minas de La Unión, que triste entre el carbón, la vida del barrenero, sin esperanza ni amor”. Esa realidad palpable que expresa la copla de la “taranta de La Unión” fue siempre tristemente constatable para cuantos vivieron la arriesgada aventura de arrancarle cada día el mineral a las entrañas de la tierra.

Todo lo que se diga es poco de las penalidades de los mineros, sobre todo de aquellos que no tienen cerca ni familiares que puedan ayudarles en los momentos difíciles de su angustia y dolor. Para hallar el origen de la taranta hay que buscarlo en Andalucía y Levante. Aunque con bastante anterioridad se cantaban tarantas, éstas no se popularizaron hasta finales del siglo XIX, y sus principales intérpretes fueron “El Cojo de Málaga”, “Niño Escacena”, Manuel Centeno, Chacón y Cayetano Muriel.

Cante propio de la población y comarca a las que representa. La siguiente letra refleja la negación de todo lo positivo y bello de la vida, con ella el minero expresa su más profunda desesperanza.

De las minas de la Unión

“taranta de La Unión”

De las minas de La Unión
oí decir a un minero,
qué triste entre el carbón
la vida del barrenero
sin esperanza, ni amor.

8. Minera de La Unión

“Un minero alza su voz para señalar las injusticias que sufren los trabajadores de la mina. Rodeado por numerosos compañeros a los que se dirige, está subido encima de una mole de piedra delante de la mina. Clama solidaridad para con las familias de unos barreneros que han sido víctimas de una traidora explosión por la nula seguridad con que estaban trabajando. Emocionado, termina cantando esta minera de La Unión:

Cuando yo vuelva a la mina, a pasar grandes dolores, cuando yo vuelva a la mina; sólo daré mis sudores, por una bolsa que diga: ¡De todos los españoles!”

Musicalmente la minera tiene como característica destacable sus medios tonos, que la hacen sonar distinta al resto de los cantes mineros levantinos. Su métrica es la del fandango común, del que se nutre todo el grupo de cantes mineros. Algunos de los versos se cortan en su primera frase para enfatizar el siguiente terceto, logrando una mayor atención de quienes lo escuchan respecto de lo que se dice en el verso completo.

La minera, en un principio, se cantaba con una línea musical totalmente lisa y monótona. Fue a finales de siglo XIX cuando Antonio Grau, conocido por el apodo de “El Rojo el Alpargatero”, consiguió engrandecerla añadiéndole los medios tonos. Desde Paco “el Herrero”, Manuel Escacena, Concha “la Peñaranda”, Antonio Chacón, Cayetano Muriel y otros de la época, es éste un cante que miman los buenos aficionados. Cante propio de la población y comarca a las que representa.

Esa araña venenosa llamada “tarántula”, que causó la muerte con su mordedura a tantos mineros, ha estado presente en muchas letras de mineras, no precisamente como homenaje a tan dañino insecto, sino como desprecio a su existencia.

Una araña le picaba

“minera de La Unión”

Compañeros, triste clamaba,
sentía dolor un minero:
una araña le picaba,
dejando en él su veneno
y la muerte le llamaba.

9. Minera grande

“Como una premonición antes de la tragedia, canta un minero esta copla: Baja un minero cantando, / por oscura galería, / aunque cantaba pensando, / si veré a la prenda mía, / que por mí quedó rezando.

De pronto hasta el pueblo llega un enorme estruendo. Asustadas las esposas de los trabajadores salen de sus casas pidiendo auxilio mientras encaminan sus pasos hacia la mina.

“Ha explotado el cerro de la mina y entre el espeso humo que sale por su cráter salen arrastrando sus cuerpos heridos los pocos mineros que logran salvar sus vidas.”

Un tema triste, pero de gran importancia para la historia de nuestro cante, es la “minera grande”. El minero pone todo su afán en su duro trabajo en las entrañas de la mina y canta con ritmo arrastrado y triste ese cante que conocemos por minera grande, ventana por la que entrevemos el interior en el que yacen los deseos e inquietudes de esos hombres noblemente rudos. La minera grande es la salida al aire de todo el coraje y la hombría que se precisa para trabajar en lo profundo de la tierra. Como su propio nombre indica, parece que estuviera hecha para denunciar la mayor tragedia en la mina

Minera grande de La Unión: cante propio de la población y comarca a las que representa. El calificativo de “grande” viene porque alarga o dobla alguno de sus tercios con trabajados ornamentos vocales.

Siempre acompañados de la duda, los mineros cantaron coplas de eterna despedida, sabedores de lo incierto que es el retorno a la luz del día desde las profundas oscuridades de la madre tierra.

Los mineros a la mina

“minera grande

Los mineros a la mina,
cuando van a trabajar,
su suerte se determina
en sí de nuevo saldrán
porque hacia la muerte caminan.

10. Taranta de Jaén

“Un escape de grisú embalsado en las vetas del mineral de plomo y plata de las minas de Linares acaba de ahogar la vida de varios mineros. Las expresiones de dolor de sus familiares, compañeros y amigos producen un tremendo duelo alrededor de la mina.

Suena en voz anónima el cante desconsolado de la taranta, que como el fatídico gas venenoso y con sus tercios clavados hacia dentro, duele en el alma de quien la escucha y rasga el pecho del cantaor que la canta.

Y así, cuantos componen el cortejo, rotos sin esperanza, en cadena humana descienden por el camino sin aliento, compungido el corazón por su fatal destino”.

A la provincia de Jaén además de reconocérsele como propios los cantes camperos de siembra, siega y trilla, los fandangos de la sierra de Cazorla, la toná chica y otros estilos flamencos, como a Murcia y Almería, se la considera una de las tres principales provincias mineras, cantaoras de tarantas.

Sin lugar a dudas es ésta la modalidad de taranta que mayores facultades exige de los cantaores para su interpretación. Su molde tal vez se forjó en la época más dura de la minería andaluza y por ello están tan presentes los lamentos mineros en todos los tercios de su cante.

Aunque de la misma familia, la “taranta de Jaén” es de tercios valientes y profundos, con giros melódicos distintos a los de otras regiones y exige un quejido hacia dentro de dolor profundo antes de iniciar su copla. “Ah...ay, con el alma siempre en pena, que triste vive el minero ¡mare!, con el alma siempre en pena. Sudando gotas de sangre, va tirando su barrena, en las minas de Linares”.

Cante propio de las comarcas mineras de la provincia andaluza a las que representa. También la metáfora tiene su espacio poético en el cante flamenco. Un claro ejemplo es la letra de la taranta de Jaén, donde el minero, desesperado y necesitado de expresar su dolor cantando a su madre, asocia la negrura de su estado de ánimo al color del carbón, que precisamente en la mina de plomo donde trabaja es prácticamente inexistente.

Dice un minero a su “mare”

“taranta de Jaén”

Dice un minero a su mare:
no le preguntes al sol,
que sólo la luna sabe,
lo negro que es el carbón
de las minas de Linares.

11. Taranta de Felipe Lara

La familia de la “taranta” es muy rica tanto en su poética como en su variedad melódica. Ya en los cantes que con el nombre de taranta conocemos y que son representativos de una población o determinada provincia: Almería, Jaén, La Unión (Murcia), etc., muestra bien diferenciadas fisonomías entre sí. Pero si abundamos en la gama de estilos que con la misma métrica literaria del “fandango” su tronco común, son acompañados con el mismo toque o tonalidad, descubriremos que estamos ante uno de los más valiosos e interesantes palos del flamenco.

La taranta de Felipe Lara viene a ser como ese pequeño grano, que si bien deja mucho espacio libre en el granero para que otros lo sigan llenando, aporta a esta gran familia flamenca la impronta personal de un cultivador apasionado defensor del cante. (ver FIG. 42)

Tu, minerico que empiezas

“taranta de F. Lara”

Tú, minerico que empiezas,
A picar en el carbón;
ser valiente es un error,
vales más por la cabeza
que por tu fuerza y valor.

12. Piconera extremeña

“¡Están los hornos piconeros extremeños, que echan humo por la boca! Arde en su interior la noble encina, que resignada se deja quemar porque sabe que antes de convertirse en ceniza aún le queda el último suspiro para ser útil como carbón. No cesa el ir y venir de los castúos trabajadores transportando sus cargas de leña para mantener activos los hornos. De pronto se oye un cante por piconera en la voz de uno que se arranca y canta, halla réplica en otro que empieza a templar la garganta, porque el corazón lo pide como una evasión del alma”.

En el encinar, con afiladas hachas y la fuerza de sus brazos, cortan viejas encinas los piconeros de Extremadura. Allí donde cae el acero se abren los troncos en canal y el ramaje se desprende como la manteca, con

el constante e inagotable batir en una larga y dura jornada de trabajo.

Cuando los montones de leña acumulada dan lo suficiente para completar las cargas que han de transportar sus borricos, convertidos en arrieros bajan cantando por fandangos los piconeros, mientras serpentean el monte hasta llegar a los hornos donde la materia que llevan con sus cuidados, esfuerzo y conocimiento, se convertirá en carbón y picón de encina. Nadie como los piconeros ama tanto y estima el valor de este excelente árbol milenario que enriquece el subsuelo de Extremadura. Estos “castúos” extremeños, prisioneros del monte como las encinas, queman los sueños y días de su existencia en la misma hoguera. Sólo el cante de piconeras extremeñas mitiga en parte la cruda realidad de su negro destino. Cante propio de los trabajadores extremeños que hacen carbón y picón de encina.

No hay espacio para los sueños, dicen las letras de las piconeras extremeñas. El símil minero-piconero no sólo tiene base en el color negro que tizna los cuerpos y rostros de ambos grupos humanos de trabajadores. También su negro e incierto destino les acerca, porque mientras unos ahogan sus pulmones con el incesante humo de las hogueras, a los otros les quiebra el pecho el grisú.

De mina sin galería

“piconera extremeña de F.Lara”

De mina sin galería

Es el minero extremeño,
que empieza desde pequeño;
a quemar día tras día,
en una hoguera sus sueños.

13. Taranta asturiana |

En el siglo XX, la explotación minera asturiana atrajo a muchos trabajadores de las regiones del sur. Su largo y en muchos casos definitivo asentamiento, favoreció de manera especial su integración, propiciando el que de estos emigrantes surgieran en posteriores generaciones, nuevos valores del cante con acento asturiano.

La “taranta asturiana de Felipe Lara” quiere ser un sentido recuerdo de esa cuenca minera del río Nalón, en la que tantas vicisitudes pasaron los mineros y sus familias que allí trabajaron y vivieron.

¡Ay!, Asturias la minera

“taranta asturiana de F.Lara”

De la cuenca del “Nalón”

¡ay!, Asturias la minera
es tu veta de carbón
que a pocos, riqueza diera
y a muchos, pena y dolor.

14. Taranta berciana |

Con capital en Ponferrada la región leonesa del Bierzo, tal vez sea una de las más ricas de España. Conviven en esas fértiles tierras: excelentes viñedos, exquisitos frutales y las más variadas y ricas hortalizas, bañadas por las más finas aguas de los afluentes y del río Sil.

A las riquezas enumeradas hay que añadir la mayor, cual es su rica minería de carbón, considerada como la más rica y de más alta calidad de España y una de las primeras de Europa.

No extrañe pues al viajero curioso, si al darse una vuelta por el Bierzo, se encuentra con extremeños y andaluces, en cualquiera de las poblaciones: Villablino, Bembibre, Ponferrada, etc., ya que el destino de muchos trabajadores del sur estuvo en las regiones del norte, por falta de oportunidades en su tierra.

Felipe Lara que con frecuencia realizó actuaciones artísticas en la región del Bierzo, pudo comprobar como los cantes flamencos eran bien recibidos, tanto por los trabajadores emigrantes como por los propios bercianos. En más de una ocasión escuchó cantes mineros y otros estilos en voz de aficionados, con buen conocimiento de causa. Por todas esas vivencias y recuerdos Felipe Lara le quiere dedicar al Bierzo esta “taranta berciana”:

Minería de León

“taranta berciana”

Lo que más me maravilla
de las minas de León;
es su gente tan sencilla
que sabe cantar tarantas
al extraer el carbón.

Modismos

Es en el siglo XIX cuando se forjan los cantes denominamos “modismos hispanoamericanos” o “cantes de ida y vuelta”. Son el resultado de la conjunción de sustratos melódicos y rítmicos de las músicas traídas de América adaptadas a la idiosincrasia y al espíritu flamenco, y son sobre todo dos zonas geográficas las que nutren este grupo musical.

Por un lado está el Caribe y su radio de influencia en países como Colombia y Cuba, de donde salen los cantes llamados colombiana, habanera y guajira. Por otra parte, encontramos la zona del Río de la Plata, y fundamentalmente Buenos Aires, como el centro neurálgico del origen de cantes como la vidalita o la milonga.

Los modismos hispanoamericanos nacen como consecuencia de la fusión de estilos autóctonos de los pueblos de América Central y del Sur, el aporte de las músicas de los nativos africanos llevados por los españoles a aquel continente y los de origen ibérico que nuestros emigrantes aportaron.

Guajira

"El sol del mediodía cubre generoso los campos que, aledaños al mar, se han cubierto de caña de azúcar y tabaco. Los machetes golpean las plantas y un grupo de trabajadores que, de cuando en cuando se arranca a cantar, arrastra las cañas hasta subirlas a los carros.

En el mar aún se divisa la estela del barco que, rumbo a España, habrá de rivalizar con fuertes oleajes y vientos huracanados.

La raíz etimológica de "guajira" se encuentra en la palabra guajiro, nombre que designa al campesino cubano".

En campos cubanos cercanos al mar, sembrados de caña de azúcar y tabacales, los trabajadores blancos y de color hacen sus faenas. Para desahogarse del rudo trabajo que realizan cantan coplas de guajiras. Al fondo se divisa la travesía de un barco español que se aleja desde el puerto de La Habana, rumbo a España.

El nacimiento de este estilo tiene su origen en los españoles que, al regresar en los barcos a España, impregnados de la sabiduría de los cantes nativos antillanos y cargados de emocionados recuerdos, cantaban los estilos de guajiras aprendidos en los campos o reuniones caseras en la isla de Cuba, aplicándoles su particular acento, es decir, las reminiscencias melódicas españolas y el ritmo de los tangos gaditanos.

Su cante y baile están muy extendidos en el ámbito folclórico de la isla de Cuba.

El apogeo que en la Península Ibérica experimentaron los modismos americanos en las primeras décadas del siglo XX situó a la guajira en un primer plano de interpretación artística de los cantaores de la época.

El acompañamiento que hace la guitarra de la guajira de baile, generalmente como único instrumento acompañante, gana mucho a partir de la incorporación del cante, que motiva a los guitarristas para crear bellas falsetas de introducción e intermedio de sus coplas.

Inicialmente el baile de la guajira flamenca sólo es acompañado por rasgueos de guitarra, siendo muy conciso, de compás marcado y expresivo taconeo.

El cante se incorpora más tarde para crear espacios con un clima de mayor sensualidad, en los que la bailaora, con repiqueteo de castañuelas, hace llamadas y gestos insinuantes con movimientos de hombros y brazos, dándole una nueva estética que lo engrandece.

Los rasgos melódicos de la guajira son deudores de la unión de sonos antillanos y tangos flamencos (padres de otros muchos estilos). El ámbito es de 9ª (Mi2-Fa#3). Acordes tonales: Mi Mayor y La Mayor.

El fragmento analizado en la página siguiente tiene una estructura binaria, coincidiendo cada tema con cada una de las estrofas. El primer tema descansa sobre la dominante, Mi, mientras que el segundo tema lo hace sobre la tónica, La. El ritmo es producto de una combinación de compases binarios y ternarios.

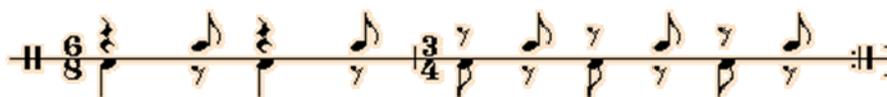


FIG. 43. RITMO DE UNA GUAJIRA

La letra de la guajira flamenca se adapta muy bien a la métrica literaria de otros estilos, principalmente a la de los tangos, desarrollada en dos cuartetos octosilábicos que se repiten en tandas de tres Cuartetos.

Sus expresiones poéticas son nostálgicas y de amor, alusivas a La Habana y a sus habitantes, a los ambientes campesinos de la recolección de la caña de azúcar, del tabaco, etc., fruto de la añoranza de los emigrantes al volver en sus barcos de regreso a España.

Cubana y española

“guajira”

Cuba sintió estremecer,
cuando a La Habana llegaron
los bellos tangos de Cádiz,
que con gracia conquistaron.

Engendraron la guajira,
que por su son se merece
ser cubana y española,
hija de dos bellas fuentes.
Yo soy de España, señores,
y vivo con mi mulata;
la quiero porque es de Cuba,
mujer que me roba el alma.

En la Habana la encontrar
la rumba airosa bailando;
loco de amor contemplé
de ron su cuerpo brillando.
Quisiera por siempre ser
el sentir de sus pasiones,
la esperanza del mañana,
sosiego en sus emociones.

Y de su boca de grana
su aroma quiero sentir
y besar de mi mulata
esos dientes de marfil.

Guajira

Voz

Cu - ba sin - tió/es - tre - me - cer, cuan - do/a la/Ha - ba - na

Palmas

3

Voz

lle - ga - ron: los be - llos tan - gos de Cá - diz, que con gra - cia con - quis

Palmas

6

Voz

- ta - ron. En - gen - dra - ron la Gua - ji - ra, que por su son seme - re - ce,

Palmas

9

Voz

ser cu - ba - na y/es pa - ño - la, hi - ja de

Palmas

11

Voz

dos be - llas fuen - tes.

Palmas

FIG. 44. TRANSCRIPCIÓN DE UNA GUAJIRA

Son antillano

Emparentado con la “guajira”, pero distinto a ésta por su velocidad rítmica poco flexible para la floritura y ornamentaciones vocales. El “son antillano” representa a una variada gama de matices rítmico-melódicos que se dan en cada una de las islas situadas al este de la América central, en la parte del Océano Atlántico llamado Mar de las Antillas, de Colón o

Caribe.

El origen de su nombre se localiza bien fácilmente en la pertenencia del “antillano” denominación para los nativos de estas islas. Claro que si queremos hallar el origen etimológico de la palabra “son” podemos decir que nace de la aceptación agradable al oído de un sonido o una sucesión de sonidos. Siendo pues, proveniente la palabra son, del latín sonu, como termino de la música trovadoresca. Los flamencos llaman son al compás, que puede hacerse con la mano, sobre la mesa, el mostrador o la pierna propia. También al golpeo que en el suelo se hace con una vara, silla, suela de zapato o tacón.

Tengo una novia habanera

“son antillano”

Tengo una novia habanera
es de Cádiz, si señor;
cuando mueve las caderas
en la isla hay un ciclón.
Tiene en su boca azuquita
y su cuerpo sabe a ron,
es la cosa más bonita
del Caribe y con sabor.
La mulata que quiero
después de hacerme:
cosquillitas y caricias
va y se me duerme.

Que como baila mi cubanita,
que como mueve sus caderas,
que a mi me pone, me pone loco
que a mi me pone como una fiera.
Con el alegre compás
de este son antillano
un canto de hermanos
yo quiero brindar
Ay..., y gozar
ay con salsa caliente
que invita a la gente
a participar.

Tango-guajira

Distinto de la guajira clásica flamenca, ya que ésta se ejecuta en combinación rítmica binario-ternaria en compás de 12 tiempos, y el “tango-guajira de Felipe Lara” alterna coplas en compás de la tradicional guajira con estribillos en el compás de 8 tiempos de los tangos.

Este nuevo estilo goza de letra y melodía propia lo que supone un aporte significativo a la familia de los “Cantes de Ida y Vuelta”.

Mi guajira

“tango-guajira”

Yo conocí a mi guajira
en aquél cañaverál:
era de bronce su cuerpo
y de almíbar su mirar.
Prisionero de sus besos
como el azúcar de caña,
dejé en Cuba el corazón
al volver de nuevo a España,

(estb) Canela y ron
cuando suspira,
destila el cuerpo
de mi guajira.
De mi guajira,
ron y canela;
es la mirada,
que me desvela.

Quiero volver a la isla,
para trenzar con mis manos;
el pelo más bello y puro
de todo el campo cubano.
Liberar mi corazón,

de esta cárcel del deseo;
en que vive prisionero
desde que yo no la veo.
(estribillo)

Habanera flamenca

“La mirada perdida de un joven marino recorre distraída y melancólica el horizonte de agua. La brisa mueve torpemente la gorra que lleva calada como aligerando la tristeza de sus sentimientos. Las bocinas de los barcos pitan cadenciosamente, y voces anónimas despiden a familiares y amigos que embarcan. Recorren el puerto los carros cargados con mercancías y equipajes al tiempo que las aguas batidas por las hélices de las embarcaciones mecen el reflejo del sol en el agua.”

La etimología de la palabra “habanera” se relaciona con la ciudad cubana de La Habana.

En sus diversas formas es un tipo de música, cante y baile muy extendido por Europa. Tomando su compás y métrica literaria, numerosos compositores clásicos hicieron muy valiosas composiciones. Si bien es verdad que su origen hay que buscarlo en la isla de Cuba, es en Torrevieja (Alicante), España) donde se celebra, desde hace muchos años, el más importante festival de exaltación de la habanera. También en su versión clásica es cultivada por grandes masas corales en las regiones del norte, muy especialmente en el País Vasco.

La habanera clásica goza de un acompañamiento instrumental más amplio que la flamenca. Las especiales características que el floreo y ornamentaciones vocales proporcionan a la flamenca, hacen más propio que sea la guitarra su habitual compañera, sin que ello suponga que no pueda ser acompañada por otros instrumentos.

Originalmente la habanera nace con ritmo lento y cadencioso en compás de 3/8. Los cantaores de la baja Andalucía, que desde Cádiz viajan a La Habana atraídos por su cadencia sensual, le aportan el acento y ornamentos flamencos que definitivamente la convierten en un nuevo estilo. Este cante de ida y vuelta no sólo se interpreta en su compás originario, sino que también se han hecho versiones muy interesantes y atractivas en aire de bulería.

El ámbito es de 7ª (Mi2-Re3). Ritmo binario. Similar al del tango. Acordes tonales: La menor y La Mayor (secciones en tonalidades menores y secciones en tonalidades mayores). Cuartetos y alguna terceta intercalada.

La métrica literaria de la habanera es algo compleja por la desigualdad de sus versos, compuestos de diez, ocho, seis, cinco y hasta

de cuatro sílabas. Esto no supone impedimento para su cuadratura musical, gracias al ritmo lento de su compás, en el que los cantaores hábilmente encajan los tercios de su cante.

Sin que le estén vetadas otras motivaciones, la temática de las letras de la habanera flamenca suele discurrir por el territorio del amor.

El fragmento elegido se compone de dos frases musicales: la primera descansa sobre la dominante y la segunda sobre la tónica.

Habanera

Voz

Am La cu - ba - na que/a mí me bai - la - ba, no me bai - la

Palmas

Voz

más, se me fué pa no vol - ver ja -

Palmas

Voz

más, tan - to/y tan - to co - mo la/a - do - ra - ba.

Palmas

Am

FIG. 45. TRANSCRIPCIÓN DE UNA HABANERA

Es verdad que soñaba

“habanera”

La cubana que a mí me bailaba,
no me baila más;
se me fue *pa* no volver jamás,
tanto y tanto como la adoraba.
Cada noche en mis sueños me llama,
vivo siempre con mis ilusiones;
mi cubana se fue para siempre,
es verdad que soñaba.
Pero yo no me enamoro más,
porque no quiero a nadie

ni querré jamás
para darle mi sangre.
Yo me moriré
y en mi tumba un letrado pondré:
tú fuiste la culpable.
Por si quieres ir a visitar
algún día,
no vayas a pisar,
ni vayas a llorar
a quien tanto te quería.

Vidalita

“En el porche de un rancho de la Pampa argentina, una madre mece en brazos a su hijo al tiempo que le canta una vidualita. El padre se acerca para dar un beso al bebé y abrazar a su esposa. Por la pradera cercana cruzan gauchos a caballo con el ganado de la hacienda.

Los bramidos de las vacas y los relinchos de los caballos amenizan la espera de una madre meciedo el sueño de su hijo. El alero del porche les resguarda de la fina lluvia que cae hoy sobre la Pampa. Aumenta el ruido del ganado y se comienzan a percibir, cada vez más nítidas, las voces de los vaqueros que regresan a casa.”

La fuente etimológica de vidualita se halla en el sinónimo de viduala, híbrido de “vida” y del sufijo quechua “-la”, con el significado de “¡oh vida, vidualita!”.

Al ser la vidualita un cante campero que tiene su escenario natural en la Pampa argentina, está muy presente en el espíritu del gaucho.

Los cantaores españoles, cuidadosos de su ambiente original, crean la vidualita flamenca con rasgos melódicos muy en línea con la primitiva.

La vidualita flamenca tiene como único instrumento acompañante a la guitarra, que con un juego musical muy agradable y sutil, permite al cantaor recrearse en su melodía. Las introducciones e intermedios, que con extraordinaria belleza aporta el guitarrista, completan la obra artístico-musical de este modismo hispanoamericano

La melodía de la vidualita se caracteriza por sus giros dulces y pegadizos. Tomando el patrón de viejos villancicos criollos, los cantaores españoles crean la melodía de la vidualita flamenca, que si bien conserva los caracteres fundamentales de la primitiva que le da origen, suena diferente por los continuos floreos que éstos aportan a su melodía.

El ámbito es de 11^a (Re#2-Sol3). Aunque el ritmo de la vidualita es más bien libero, se puede llevar en compás binario. Acordes tonales. Tonalidad de Mi menor.

Todas las frases musicales de la vidualita se dividen en tres semifrases.

La primera de desarrollo melódico más o menos libre (introducción).

La segunda de descenso melódico, semicadencial sobre la dominante, similar a la milonga, y

La tercera, una desinencia cadencial sobre la tónica.

Mi amor primero

“vidalita”

Ya sale la luna,
se pierde el sol por el horizonte,
te llamo, mi amor,
y tú no respondes
Sal a tu ventana,
rosa de azahar,
flor del romero,

que eres tú, vidualita,
mi amor primero.
Que eres tú, vidualita,
mi amor primero.
ah, ah, ay,
mi amor primero.

Vidalita

Libero Cadencia vidualita-milonga

Sal a tu ven-ta-na, ro-sade/a- zahar, flor

del ro-me-ro, que/e-res tu, mi vi-da-li-

-ta, mi/a mor pri-me-ro.

FIG. 46. TRANSCRIPCIÓN DE UNA VIDALITA

Milonga

“Hay un barco español de pasajeros atracado en el Puerto de la Plata. Las gentes del lugar, con típicos atuendos, deambulan por el barrio porteño: unos afanados en las cotidianas tareas de carga y descarga de mercancías, otros, más afortunados, pasean disfrutando del ambiente y musicalidad de una milonga que un paisano canta en la puerta de un bar.

“Una joven mira el malecón desde la cubierta del barco que zarpa del puerto en el Río de la Plata. Del interior del navío escapa una nostálgica milonga que, hablando de amores perdidos, se confunde con las voces pregoneras de vendedoras que ofrecen a los pasajeros todo tipo de productos. Poco a poco la imagen de la ciudad comienza a desvanecerse y, con ella, el agitado trasiego del puerto.”

El origen etimológico de la palabra “milonga” viene de la lengua bunda, reunión y sitio donde se baila y es sinónimo de excusa, rodeo y enredo, significados todos ellos procedentes de la región argentina del Plata, y también de uso en Brasil.

Como el resto de los modismos americanos, la milonga es un cante de ida y vuelta que se propagó por toda la Península Ibérica en el primer tercio de siglo XX.

Su éxito dio origen a un abundante número de composiciones que hicieron las delicias del gran público asistente a los espectáculos de variedades que recorrían, por aquellos tiempos, todos los pueblos.

El cante se acompaña con la guitarra, que le aporta muy ricas introducciones e intermedios musicales, además de las precisas y sabias contestaciones al cante que son más cortas o largas en función a la laxitud o floreo de sus tercios. En los arrabales de Buenos Aires es donde, junto con el tango, se cultiva la milonga.

Sus pegadizas melodías atraen a los cantaores flamencos, que le aportan nuevos giros y ornamentos musicales, imprimiéndole una fuerte personalidad que la distingue de la puramente folclórica, que los argentinos cantan en su tierra.

El ámbito es de 11^a (Mi-Fa#3). Partes libres y partes rítmicas. Estas últimas dentro de un compás binario. Cadencia andaluza transportada a Si. Acordes tonales. Tonalidad de Mi menor.

En el ejemplo seleccionado se distinguen dos frases musicales:

La primera, coincidiendo con los dos primeros versos, está tratada de forma modal,

La segunda (los dos últimos versos) se resuelve de manera tonal cadenciando sobre la tónica de Mi menor. Además, esta última frase tiene gran similitud con la cadencia de la vidalita.

La milonga, con el mismo espíritu sentimental de su antecesora, la vidalita, cuenta en sus letras historias más urbanas. Su métrica literaria mantiene cierta uniformidad sobre la base de la composición de varias cuartetas octosilábicas enlazadas, formando un mismo poema cantado.

Milonga

Libero

Yo sin que-rer re-cor-dar-te, bus-co nue-vas sen-sa-
E D C

5 cio-nes, mien-tras en mi al-ma sien-to, mien-tras en mi al-ma sien-
B⁷

9 *Cadencia vidalita-milonga*
-to, el e-co de tus can-cio-nes.
E

FIG. 47. TRANSCRIPCIÓN DE UNA MILONGA

El eco de tus canciones

"milonga"

Vagando voy por el mundo,
con tu recuerdo en mi mente,
la promesa de tu amor
en mi corazón ardiente.
Yo sin querer recordarte,
busco nuevas sensaciones,
mientras en mi alma siento
el eco de tus canciones.

Tango-balada

Del nombre de cierto instrumento de percusión que usan los nativos de algunos pueblos de América, viene la palabra "tango". Y éste se usa también como sinónimo de juego, en países de Hispanoamérica. Pero la denominación de fiesta, parece estar más próxima a la concepción de lo que como estilo musical define al "tango":

Baile de negros o de gentes del pueblo en América. Baile de sociedad importado de América, en los primeros años del siglo XX.

Balada es una composición poética en la que por lo común se refieren sencilla y melancólicamente sucesos legendarios o tradicionales, y se deja ver la profunda emoción del poeta.

“Tango-balada” significa en este caso, la unión musical y literaria, para representar un hecho histórico real o poético, que Felipe Lara ha compuesto en un intento de estrechar cuanto más mejor, los lazos Ibérico-americanos.

Buscando amor

“tango-balada”

Hasta el Puerto de la Plata,
desde España llegó un día,
un hombre en una fragata,
con la esperanza partía.

Buscando amor,
buscando amor,
buscando amor
para su vida.

Había perdido;
su amor primero,
aquél amor
de la juventud.

Y roto el corazón,

por mares navegó;

buscando amor
buscando amor,
buscando amor,
para su vida.

Ha encontrado la felicidad,
hoy ya tiene mujer y un hogar,
Argentina le ayudó a olvidar,

cuando llegó;
buscando amor,
buscando amor
buscando amor,
para su vida.

Colombiana

“Vuela el pensamiento desde Colombia a Cádiz como el oleaje que golpea su muralla. Cruza la imaginación el revoloteo de gaviotas con los cascotes de borriquillos cargados de café, el bufar del céfiro gaditano con el roce de las ramas en una plantación, el aroma a pescado fresco con el perfume tibio y húmedo de la molineta de granos de café. Mira el sentimiento desde Cádiz a Colombia.”

El escenario de la colombiana es más quimérico que natural. La imaginación y el deseo de viajar a América funden la mirada atlántica desde la muralla gaditana con las plantaciones de café colombianas, por las que se mueven faenando trabajadores y algunos borriquillos que transportan las cargas. Se mezcla en el horizonte, sobre las olas del mar y entre nubes, la imagen del cantaor con los campos colombianos

La raíz etimológica de la colombiana se encuentra en el nombre del país, Colombia. El cante por colombianas nace en voz de los cantaores españoles por querencia a los habitantes de ese país hermano, para expresarle afecto y deseos de cercana convivencia.

El acompañamiento instrumental más habitual es la guitarra. No obstante, a veces se incorporan también algunos instrumentos de percusión, especialmente en las variantes de bolero por colombiana, colombiana-rumba y colombiana por bulería.

El cante de la colombiana está construido musicalmente con melodías de difícil interpretación. Al ser un cante creado en suelo español, nace con definida fisonomía flamenca y la innegable gracia y arte de las regiones del sur. El ámbito es de 8ª (La2-La3). Ritmo binario, similar al del tango. Existen versiones hechas en compás de bolero, rumba o bulería. Acordes tonales. Tonalidad de La Mayor.

El fragmento seleccionado tiene una estructura binaria. Los dos primeros versos funcionan como una introducción, dividida a su vez en dos semifrases: pregunta (tensión-dominante) y respuesta (relajación-tónica).

Los siguientes cuatro versos forman una frase de desarrollo musical, tanto melódico como armónico, a partir de la melodía expuesta anteriormente. La colombiana se canta en coplas de seis versos octosílabos con repetición de los dos primeros. Sus letras generalmente cuentan cosas relacionadas con el cafetal y otros bellos parajes colombianos, así como de la convivencia con sus habitantes nativos, que tanto echan de menos los emigrantes al regresar de aquellas tierras a España.

Colombiana

Voz

Qui-sie-ra/es-tar en Co-lom-bia, co-lom-bia-na de mi

Palmas

4

Voz

vi-da, y sen-tir yo/a qu'en mi pe-cho, co-mo/u-

Palmas

8

Voz

na co-si-ta mí-a; el a-ro-ma de tus

Palmas

11

Voz

be-sos, que/a mí me die-ron la vz-a.

Palmas

FIG. 48. TRANSCRIPCIÓN DE UNA COLOMBIANA

Quisiera estar en Colombia

“colombiana”

Quisiera estar en Colombia,
colombiana de mi *vía*.
y sentir aquí en mi pecho,
como una cosita mía;
el aroma de tus besos,
que a mi me dieron la *vía*.
Tomando estaba café,
te sentaste a mi vera.

Yo de ti me enamoré,
al ver lo guapa que eras;
colombiana de mi alma,
una tarde en primavera.
Oye mi voz,
colombiana.
Ay, le le rele, le le leré,...

Bolero por colombiana

El “bolero por colombiana” es el resultado de la fusión de dos estilos de gran arraigo popular en España y Colombia. El bolero, con su compás ternario y movimiento majestuoso, consigue una agradable combinación con la floreada y rica melodía de la colombiana.

En cuanto al escenario natural donde por vez primera vio la luz esta bella adaptación flamenca de la familia de los cantes de ida y vuelta, sólo se puede decir que se piensa que la mayor parte de estos estilos nacieron en los largos viajes de regreso de aquel continente a nuestra península.

Sería, por tanto, fruto de los recuerdos y añoranzas del tiempo y amores vividos por los navegantes españoles en aquellos paradisíacos lugares. Se trata de un bello modismo hispanoamericano, con una especial sensualidad y ritmo marcado, que por su atractivo llegó a popularizarse en América, en España y otros países europeos, poniéndose de moda en la década de 1930.

Aunque la Guitarra es el habitual instrumento para su acompañamiento, la vitalidad de su ritmo da pie a que se sumen a este otros instrumentos de pequeña percusión.

El bolero por colombiana se canta en coplas de seis versos octosilábicos con repetición de los dos primeros. Sus letras generalmente nos cuentan amores, cosas de la vida cotidiana y de lugares colombianos.

En los campos de Colombia

“Bolero por colombiana”

En los campos de Colombia,
yo te vi por vez primera.
Yo de ti me enamoré,
al ver lo guapa que eras:

Colombiana de mi alma,
una tarde en primavera.
Quiero ser para ti mi vía,
quiero ser para ti mi amor,

*¡ay!, no sé lo que yo daría,
por sentirme dentro de tu corazón.*

Ni la luna con su embrujo,
ni el sol con su resplandor.
Tienen tu cara morena,

de tus labios el color;
el hechizo de tus ojos,
colombiana de mi amor.

Quiero ser ...

Rumba cubana

La “rumba” es un baile tropical de mucho ritmo oriundo de Cuba, donde lo introdujeron los negros arrancados de África por los primeros pobladores europeos. Se extendió por Europa al igual que otros modismos americanos, sobre los años treinta del siglo XX. Hasta 1935 no se conocen otras grabaciones de este cante, que las de La Niña de los Peines, Bernardo el de los Lobitos y Manuel Vallejo.

Desde esa época hasta nuestros días, la moda flamenco-americana culminó en las “rumbas”, cante festero para bailar que guarda mucha relación con los “tangos”, en cuyo compás binario de ocho tiempos se ejecuta, siendo sus letras de muy diversa extensión con versos de distinta medida.

Mi cubana

“Rumba cubana de F. Lara”

Quisiera ser como el aire,
que tu ventanita abrió,
quisiera ser yo la brisa,
que tu cuerpo acarició.
Quisiera yo ser el lecho,
donde reposa ese sol,
que de mi no sé que ha hecho,
ay, mamita que calor.

*¡Ah...ya... yai...,
cubana linda dame tu amor
¡Ah...ya... yai...,
que a la campiña me quiero ir.*

*Ah...ya... yai...,
cubana hermosa no digas no
Ah...ya... yai...,
porque de pena me muero yo.*

El día que tu lo quieras,
nos marcharemos los dos;
hasta el Puerto de la Habana,
en un barco de vapor.
Y al compás de esta rumbita,
en cubierta bajo el sol,
sobre las olas chiquitas,
yo te entregaré mi amor.

Tanguillo-rumba

Las coplas del “tanguillo-rumba” admiten cualquier métrica. Sus letras eminentemente festeras son jocosas, divertidas y muchas veces irónicas y satíricas. Partiendo de su realidad folklórica, se han hecho muy diversas composiciones del “tanguillo-rumba” que en su acercamiento a los

“tangos” se han bañado de flamencura. Si bien, al tener un ritmo muy vivo ello les sitúa en el nivel de lo puramente festivo.

En Cádiz, su patria chica

“tanguillo-rumba de F. Lara”

<p>Su juguetón movimiento, va y viene desde hace tiempo, con mucho temperamento por esos mundos de Dios. Recorre <i>to</i> los rincones, el tanguillo es un ciclón, animando reuniones y alegrando el corazón. En Cádiz, su patria chica, la gente, alabando grita</p>	<p>la grandeza de su son; y hasta los tangos flamencos, ya comentan con los tientos su atrevimiento y valor. Vaya un tanguillo <i>lanzao</i>, que en América ha <i>triunfao</i> como gran descubridor; y ahora por él ya suspiran: la colombiana y guajira, está hecho un coquetón.</p>
--	---

Adaptaciones flamencas

En la actualidad se habla mucho de la fusión de formas musicales de distintos pueblos y continentes como el gran descubrimiento de estos tiempos en lo que a nuevas y valiosas expresiones artísticas se refiere. Pero sin restarle mérito, ésta es una práctica realmente consolidada en el campo de la creación musical. El amplio abanico de estilos en el flamenco es la mejor prueba de la interrelación de pueblos, tanto fronterizos como entre regiones de la Península Ibérica. Especial mención merecen los modismos hispano-americanos, también llamados “cantes de ida y vuelta”. Y mirando atrás, las coplas del folclore de España han influido en muchos estilos que, transformando su lírica y acento, se han convertido en cantes flamencos, por ejemplo:

La adaptación o recreación es una de las formas que tiene el flamenco para ampliar su espectro sonoro. Cualquier melodía de origen folclórico puede ser recreada o adaptada a los ritmos y ornamentaciones flamencas. Canciones gallegas, asturianas, andaluzas o de cualquier latitud geográfica han sido reelaboradas y ajustadas a la base rítmica del compás flamenco (tango, bulería o alegría).

Entre las muchas adaptaciones, encontramos como ejemplos importantes la farruca -cante aflamencado de origen gallego con claras influencias del tango gaditano, siendo su primer cultivador importante “El Loli de Cádiz”, seguido de Manuel Torre a principios del siglo XX-; el garrotín -oriundo de Asturias, asimilado y recreado por los gitanos

catalanes-y Pastora Pavón “Niña de los Peines”; el zorongo -baile del siglo XVIII, interpretado por los componentes de las zambras granadinas del Sacromonte-; la mariana –canción popular andaluza asimilada por el gitano trashumante y adaptada al ritmo de los tientos y muy oriental su ornamentación melódica-; y los campanilleros -cante aflamencado de origen folclórico, originado por las canciones populares andaluzas entonadas con motivo del llamado “Rosario de la Aurora”-

El nombre de adaptaciones flamencas recoge un importante número de cantes que, utilizando motivos originales muy diversos sobre la base de temas flamencos, surgieron de la inspiración de ilustres cantaores.

Farruca

“En las calles del puerto de Cádiz, en una esquina debajo de un farolillo, un hombre espijado baila la farruca cubriéndole parte de la cara su largo flequillo. Sentado en la acera de enfrente de la estrecha calle, un guitarrista le marca el compás al tiempo que una mujer, con una mano apoyada en el respaldo de la silla, le dedica una copla. Frente a la desembocadura de la calle en el puerto hay un barco atracado con nombre gallego “El Chorro”.

Rueda una botella por el asfalto tras ser bebido a chorros su vino embriagador, se oye el tintineo hasta que rompe. Un grupo de marineros que busca poseso, con la lengua suelta por el alcohol, lanza palabras malsanantes al tiempo que golpea con los nudillos y las palmas de las manos sobre la puerta de una hospedería cercana al puerto, ¡abrid a los farrucos!”

El origen etimológico de la palabra “farruca” está en la denominación de “farruco” (individuo valiente) que dan los andaluces y también los cubanos, a gallegos y asturianos por su decisión y arrojo para la emigración.

Primero nace el baile de la farruca y más tarde el cante para acompañarlo. Ambos, con el espíritu evocador de su tierra gallega y nombre común, son aflamencados al recibir la fuerte influencia de los estilos gaditanos.

La farruca se canta con la cadencia melancólica que le aporta su primer cultivador importante, el “Loli de Cádiz”, en los últimos años del siglo XIX. En los primeros del XX, el excelente maestro Manuel Torre dedica a la farruca una letra propia con tal éxito que se populariza y se canta con ritmo más lento y sin baile, como un nuevo estilo de cante.

Teniendo la farruca un ritmoailable, numerosos compositores realizan versiones instrumentales o cantadas en estilo liviano, lo que permite la incorporación de variados instrumentos acompañantes.

Sin embargo, la farruca flamenca se acompaña exclusivamente de la guitarra, que realiza agradables falsetas y variaciones.

La farruca de baile posee unos peculiares pasos cadenciosos y graves, cargados de actitudes hieráticas. Cercana al aire de la soleá, son destacables los redobles a contratiempo y los fuertes taconazos del bailar.

La melodía de la farruca es de aire melancólico. Concebida como cante independiente, está cargada de floreos y ornamentos vocales para el lucimiento del cantaor.

El ámbito es de 6ª (La-Fa3). Ritmo binario. Tipo marcha. Acordes tonales. Tonalidad de La menor.

Farruca

Libero *Copla*

Voz

Des-de/el puer-to, des-de/el puer-to de La Co-ru-fía,
Tres fa-ru-cos, tres fa-ru-cos que/ensu Ga-li-cia,

Palmas

Am Dm

8 **Con ritmo Estribillo**

en un bar - cose/harmar cha-o; To-can-do la gai-ta, por el an-cho
el co-ra-zón han de-ja-o.

Am E7

16

mar, los ga-lle-gos vie-nen, los ga-lle - gos van. Con el tran, tran,

E7 Am E7

23

tran, tran tre-i-ro, treiro, trei-ro, trei-ro tran, con el

Am E7

30

tran, tran, tran, tran tre-i-ro, treiro treiro treiro treiro treiro tran.

Am E7

FIG. 49. TRANSCRIPCIÓN DE UNA FARRUCA

La copla principal de la farruca flamenca está compuesta por cuatro versos con rima en segundo y cuarto, siendo el primero y tercero eneasílabos y el segundo y cuarto octosílabos. Va seguida por un estribillo desarrollado también en cuarteta de seis sílabas.

Los gallegos van

“farruca”

Desde el puerto de La Coruña	los gallegos vienen,
en un barco se han <i>marchao</i>	los gallegos van.
tres farrucos que en su Galicia	A Sevilla, cuna del cante
el corazón han <i>dejao</i> .	los farrucos han <i>llegao</i> ;
Tocando la gaita	y la gracia de las sevillanas
por el ancho mar	ya les tiene cautivaos.

Garrotín

“Un leve goteo de gente va llenando la era. Los golpes de palos en el suelo para desgranar el trigo se hermanan con el taconeo de un bailar, al compás de palmas secas muy marcadas y agudas pitos. El toque de guitarra en bordones seguidos de un rasgueo da paso a un breve silencio, que rompe la salida del cante como el grano a la paja.”

El escenario natural del garrotín surge del contraste entre Asturias, tierra de origen del garrotín, y Andalucía, lugar de su transformación. El recuerdo de una era a la entrada de una aldea asturiana, donde varias personas desgranar el trigo a base de palos, se combina con la imagen de una gitana bailando rodeada por su gente que la jalea con palmas, guitarra y cante.

La palabra “garrotín” deriva del término asturiano garrotiada, reunión de gente para garrotear, es decir, dar golpes al trigo en la era para que desgrane, y éste de garrote, palo grueso y fuerte que se maneja a manera de bastón.

Durante las dos primeras décadas del siglo XX el garrotín alcanza el máximo esplendor de su existencia con numerosas versiones hechas por los más destacados compositores de la época. Pero, sin duda, es el garrotín flamenco el que, por la belleza estética de la coreografía de su baile, la gracia y arte de su cante y la peculiar creatividad musical guitarrística, goza de más adeptos o seguidores.

La antigüedad del garrotín se refleja en el hecho de que ya en el siglo XVIII había salido de Asturias y, en su forma más primitiva, lo bailaban los gitanos por las regiones del sur. Sin embargo, su adaptación flamenca no se produce hasta que a principios del siglo XX, la guitarra y el cante le templaron el compás. La gran maestra del cante, Pastora Pavón, “La Niña

de los Peines”, hizo del garrotín la versión flamenca engrandecida que conocemos.

El acompañamiento instrumental del garrotín varía dependiendo de sus diversas formas: en la primitiva de raíz folclórica, con gaita, tambor, palos y grandes crótalos. En las versiones clásicas, con la participación de un buen número de instrumentos. Y en la flamenca, con guitarras, palmas y palillos.

Antes que cantado, el garrotín fue una pieza de baile. Con ritmo de tango, artificioso y festero.

Su melodía es pegadiza, graciosa y movida. El ámbito es de 10^a (Re-Fa#3). Ritmo binario, similar al tango. Acordes tonales. Tonalidad de Do Mayor.

La métrica literaria del garrotín está desarrollada en coplas de cuatro versos octosilábicos generalmente, seguidas de un estribillo de medida desigual. Sus letras nos cuentan cosas sencillas y graciosas, muy simples de contenido.

Garrotín

Voz

Palmas

6

10

FIG. 50. TRANSCRIPCIÓN DE UN GARROTÍN

En Asturias nació

“garrotín”

Sevilla me bautizó,
en Asturias yo nació;
Pastora Pavón, por tangos,
gracia y arte puso en mí.

Al garrotín,
¡ay!, al garrotán,
de Sevilla o asturiano,
que más *da*.

Mariana

"En la plaza del pueblo, rodeados por un ancho corro formado por admiradores, una familia de cingaros realiza sus actuaciones circenses, musicales y artísticas en general. Un oso hace equilibrio sobre una de sus patas, la cabra pesa las cuatro en un pequeño taco de madera colocado encima de una escalera. Una mona hace el salto mortal hacia atrás y un perro lleva al jefe de la tribu en su boca cuantas monedas los espectadores tiran al suelo. Las puertas, ventanas y balcones del entorno están ocupadas por la vecindad a la que una joven bailarina va mostrando boca arriba un pandero para que echen monedas.

¡Acérquense, señoras y señores, niñas y niños, ancianos y jóvenes, que ha llegado la mariana!, reclama a voces un cingaro en la plaza del pueblo. De inmediato, una trompeta comienza a tocar una marcha húngara y el redoblar de los tambores presagia el inicio del espectáculo. El tintineo de las monedas resuena al caer en la pandereta y los aplausos de las gentes del pueblo se entremezclan con el griterío de los niños impresionados por el espectáculo".

Con el nombre de mariana llamaban los gitanos a sus animales domésticos, que adiestraban para realizar números circenses: mona, oso, cabra, perro y otros.

Mariana
"Estribillo"

The image shows a musical score for a flamenco song titled "Mariana" with the subtitle "Estribillo". The score is written in 4/4 time and consists of three staves. The first staff contains the melody with lyrics: "Co-mo la que-ro, la que-ro yo. yo. El". The second staff contains the guitar accompaniment with lyrics: "dí-a, que Dios no lo que, ra la ve-a llo-ran-do, yo bus-ca-ré al cul". The third staff continues the guitar accompaniment with lyrics: "-pa-ble 'pá'/a -jus-tar-le las cu-en-tas de lo que/es-tá pa-sa-do." The score includes chord markings (E, Am, G, F) and a double bar line with first and second endings.

FIG. 51. TRANSCRIPCIÓN DE UNA MARIANA

Estas familias, más conocidas como cingaros, húngaros y otras denominaciones, recorrían calles y plazas de todos los pueblos de España ganándose el pan con sus apreciadas actuaciones, que pequeños y mayores de la sociedad paya aplaudían, asomados a sus puertas, ventanas y balcones, desde donde les echaban unas monedas al pandero que habitualmente solía llevar en sus manos una joven bailarina al terminar su actuación.

El atractivo espectáculo que los cingaros ofrecen a pequeños y

mayores, haciendo subir y bajar por una escalera a sus bien adiestrados animales al son de música de trompeta y marcado ritmo de pandero, motiva a grandes cantaores como

El Niño de las Marianas, El Cojo de Málaga y Bernardo “el de los Lobitos”, que le dedican sus letras y melodías en aire de tientos y tangos.

Aunque originariamente el motivo de la mariana está ambientado en un contexto en el que se utilizan instrumentos como la trompeta, el tambor o las castañuelas, la adaptación flamenca sólo se acompaña con la guitarra.

Con mi Mariana

“mariana”

Yo vendo peroles, con mi Mariana; ¡ay!, lucen como soles. Tron lo ron, tron lo ron, lo, lo, loro; lo, lo, leiró; tro, lo, lo, loró; lo, lo, loró, lerá. Vamos Mariana vamos que llegamos muy tarde a la casa y no quiero que nos coja en la ventana la lunita clara. No reñirle más a mi mariana,	que ella es muy buena; ella con nadie se mete y a mí me da mucha pena, <i>Pena, leéle. Leéle.</i> Como la quiero, la quiero yo. El día, que yo a mi Mariana, la vea llorando, yo buscaré al culpable <i>pa</i> ajustarle las cuentas de lo que está pasando.
--	--

Pregón del Chatarrero de Felipe Lara

Tras la nunca entendida y mucho menos aceptada devastación del 36 al 39, a partir del año cuarenta, la escasez de medios convierte por necesidad a muchos españoles en recicladores de metales.

“El Tango-pregón del Chatarrero” que nos ocupa, si bien puede ser representativo de todas las personas que al oficio de la chatarra se dedican, tiene como escenario natural las calles y plazas de Villanueva de la Serena (Badajoz), en los años cincuenta del siglo XX.

En habitual recorrido diario a cada poco, la voz del chatarrero reclamaba la atención de los vecinos, para que éstos a su paso le abordaran con metales viejos y hacer con ellos el acostumbrado “trueque”, que consistía en dar a cambio algo de loza nueva a los mayores y a los menores alguna golosina de la época: Palo dulce, algarrobas, garbanzos tostaos y un poquito de regaliz.

Esta cotidiana estampa con el acompasado andar del carro tirado

por un borrico y la voz pregonera del Chatarrero diciendo: *El metal viejo, el cobre, el hierro fundido...*, quedaron en la memoria del entonces niño de 10 años Felipe Lara, cantaor extremeño donbenitense, para unos años más tarde inspirarse y dedicarle el texto y melodía de éste.

El chatarrero

“Tango-pregón del Chatarrero”

El metal viejo, el cobre viejo y el hierro fundido. Compro calamina vieja, compro plomo, compro plata. Que yo doy siempre a cambio cacharros nuevos...	la gente a mi me llama el chatarrero. Salen mujeres y niños a sus balcones, porque a toitos les llega, el eco de mis pregones.
---	---

Zambra

“En el interior de una cueva del Sacromonte la guitarra acompaña y anima la voz de un gitano cantaor que expresa en su cante toda la pasión que siente por la gitana que está bailando su zambra. La bailaera danza cargada de especial sensualidad, sus movimientos parecen imitar los del barquichuelo moro que se conoce con este mismo nombre. Al terminar, estalla la cueva en aplausos de los allí reunidos, que premian emocionados su arte.”

Mucho se ha especulado sobre el origen etimológico de la palabra “zambra”, ya que existe un barquichuelo moro del mismo nombre y, por otra parte, un término similar, “zamra”, significa “flauta” en árabe. En el primer caso, la expresión vendría derivada de los movimientos del barco sobre las olas del mar. En el segundo, derivaría más del espíritu implícito de la flauta que de cualquier posible relación musical directa con el instrumento. Sea como fuere, la zambra es sinónimo de fiesta. Fueron los moros, sin duda, quienes la introdujeron en España durante la dominación árabe. Las voces gitanas le han añadido luego los sellos musicales propios de su cultura, llegando a convertirse en el baile más característico del Sacromonte granadino.

La antigüedad de su nacimiento la ha cargado de numerosos significados: voces confusas, ruido de algunos instrumentos, orquesta, baile y fiesta de moriscos, etc.

Musicalmente la zambra tiene giros melódicos y ornamentos vocales que señalan su claro origen árabe, si bien los gitanos le añaden su sello peculiar.

Cuartetas con medida desigual en las que se alternan versos heptasílabos y octosílabos con algún hexasílabo. Su temática está muy definida en las más expresivas manifestaciones de amor y desamor.

Moldeando tus enaguas

“zambra”

Yo he *forjao* tu cara
con el hierro *colao*,
al compás del martillo
tu rostro he *marcao*.
Luego he roto el modelo
y en el fuego lo eché
pa que nadie lo copie
como yo lo *copié*.
En el yunque de la fragua
el martillo se rompió,
moldeando tus enaguas

hasta el yunque se fundió.
Gitana, gitana
gitana mía,
este querer que te tengo;
me está costando la *vía*.
Voy a perder la razón.
de tanto como te quiero;
a mi me ahoga el dolor.
Gitana,
gitana mía,
dame tu amor..

Zambra con fandango

Como corresponde a un arte vivo cual es caso del flamenco, la creatividad de sus intérpretes es constante, no solo en cuanto a la impronta a la hora de su ejecución, pues cualquier cante, baile o toque resulta diferente en cada interpretación, si no que la necesidad de ofrecer al mundo nuevos mensajes propicia la creatividad para que surjan otros estilos o adaptaciones que engrandecen nuestro acervo cultural.

Con letra y melodía propia, Felipe Lara ha compuesto nuevas adaptaciones flamencas en “zambra con fandango”:

Te llevo en el pensamiento

“zambra con fandango de F. Lara”

Desde el fondo de mi alma,
yo te canto mi serrana,
porque eres de mi España:
guapa, morena y galana.
Y si salgo de mi patria,
nunca pienses que te *olvío*,
te recuerdo en mi guitarra,
al cantarte un fandanguillo.
“Nunca pienses que te *olvío*,
aunque yo esté en tierra extraña,
es mucho lo que te quiero;

mi serranilla del alma
vivir sin ti yo puedo”.
Desde lejos de mi España,
yo soñaba estar contigo;
me fijaba en tu retrato
y lloraba como un niño.
Las notas de mi guitarra,
nunca las eché en olvido;
las conservo en mi garganta,
pá cantarte un fandanguillo.

Zorongo

“Una joven gitana baila delante de su cueva en el Sacromonte, animada por el son de coplas de amor que le canta su gitano. En su danzar cimbreo su cuerpo con especial sensualidad al ritmo que marca otro gitano con su guitarra.

En el interior de la cueva un gitano calderero esculpe la chapa con recios y decididos golpes. En la boca de la gruta una cabra hace sonar la campanilla que lleva atada al cuello. Las palmas sordas, las castañuelas, la guitarra y el cante, surgen al pie de la cueva para acompañar el baile apasionado de una joven y bella gitana.”

Etimológicamente el término “zorongo” deriva del estribillo característico de una de sus primeras letras: ¡ay, zorongo, zorongo, zorongo!, que estuvo en boga en las últimas décadas del siglo XVIII y hasta bien entrado el XIX. A su vez esta expresión debió tomar origen de las voces “zarango” y “merengue” que significan zaranda, balanceo.

El acompañamiento instrumental de la guitarra se complementa con el repiqueteo de castañuelas y suaves palmas sordas.

La coreografía del zorongo posee una sensualidad extraordinaria. El cantaor se aproxima a la cara de la bailaora y al tiempo que le canta coplas de amor acaricia con especial ternura su pelo.

El dibujo melódico del zorongo es esencialmente diatónico. El ámbito es de 5ª (Mi2-Si2). Ritmo ternario, de tempo pausado. Cadencia andaluza

El zorongo está compuesto por dos secciones:

- a) Estribillo (como el ejemplo que aparece a continuación), grave, con ritmo sencillo y ámbito pequeño.
- b) Copla, agudo, brillante y rítmico.

En el zorongo se desarrollan temas poéticos de amor que siguen la métrica literaria de muchos cantes flamencos, compuestos por una sucesión de letras de cuatro versos octosílabos.

El cuerpo como los mimbres

“zorongo”

El cuerpo como los mimbres,
la carita de amapola;
labios grana que bendicen,
ojos verdes que enamoran.
Cuando baila mi gitana,
con esa gracia y ternura,
cubre de gloria la sala
derrochando su hermosura.

Yo jamás he visto a otra
con ese arte bailando,
como baila mi gitana
mientras yo le estoy cantando.
El cuerpo como los mimbres,
la carita de amapola;
labios grana que bendicen,
ojos verdes que enamoran.

Zorongo
"Estribillo"

6 El cuer-po co-mo los mim-bres, la ca-ri-ta de/a-ma-po-la; la-bios

10 gra-na que ben-di-cen, o-jos ver-des que/e-na-mo-ran. (la-bios

gra-na que ben-di-cen, o-jos ver-des que/e-na-mo-ran.

FIG. 51. TRANSCRIPCIÓN DE UN ZORONGO

Campanilleros

"Un amplio grupo de hombres y mujeres salen de la iglesia detrás del sacerdote, sacristán y menaquillos, haciendo sonar campanillas, panderos y guitarras. Se dirigen a bendecir los campos cantando el "Rosario de la Bella Aurora". A ambos lados de la calle, asomados cada uno en su balcón, Manuel Torre y La Niña de la Puebla, hacen seguimiento del cántico mañanero.

Empieza a amanecer. Las primeras luces son aún inciertas cuando comienzan a oírse las voces suaves, mezcla de canto y rezo, que emite la corte del "Rosario de la Aurora". En dirección a los campos sembrados riegan por las calles del pueblo los primeros sonidos del alba: las débiles campanillas, los postigos de puertas vecinas que pese a su lento abrir hacen sonar sus bisagras o un carro madrugador que acerca al ambiente el crujir de sus ruedas."

La raíz etimológica parte de campanillero. Se conoce como tal a cualquiera de los miembros de las numerosas agrupaciones existentes en Andalucía y Extremadura que adoptan este nombre y cantan canciones de carácter religioso que acompañan con guitarras, campanillas y otros instrumentos,

Este cante nace del anhelo de las gentes sencillas del pueblo por obtener la suficiente cosecha que asegure su alimento. El pensamiento religioso dirige la petición milagrosa del "Rosario de la Aurora". Para ello no escatiman esfuerzos ni fe, levantándose al amanecer para rogar a los astros y fuerzas naturales el agua bendita que sus campos sembrados precisan para que granen los cereales y crezcan los prados.

Inspirado en este escenario, el maestro Manuel Torre hizo su propia letra y melodía, interpretándola con tal hondura y dramatismo que creó un nuevo estilo de verdadera identidad flamenca. Más tarde, la Niña de la Puebla hizo su propia versión, que gozó de gran éxito popular.

La guitarra es el acompañamiento natural de los campanilleros. No obstante, es habitual el sonido de las campanillas. En su versión más popular, se trata de una melodía sin excesivas exigencias técnicas.

Campanilleros

Voz

En la *f*ies - ta de la No - che - fue - na, los cam - pa - ni -

(Introducción) *Am* *G* *Dm* *E*

Palmas

6

lle - ros vie - nen a can - tar, a/es - te ni - ño que

F *B7* *A*

11

no tie - ne pa - dre, por qué/es - ta/en los cie - los "pá" la/e - ter - ni -

A7 *Dm* *G* *F* *B7*

16

dad. Y/es que qui - so Dios, de te - ner - lo sen -

Am *G* *C* *A*

21

ta - do/a la dies - tra, porque le/ha - cia fal - ta y se lo lle vó.

A7 *Dm* *G* *F* *B7* *Am*

FIG. 52. TRANSCRIPCIÓN UNOS CAMPANILLEROS

El ámbito es de 8^a (La-La3). Ritmo ternario. Tipo vals. Cadencia andaluza. Acordes tonales. Tonalidad de La menor. Estructura binaria (AB), con repetición de B.

La métrica literaria de los campanilleros está formada por coplas de cuatro versos asonantados, primero y tercero decasílabos, segundo y cuarto dodecasílabos, que enlaza a otra de tres versos. Es, sin duda, una composición poético-literaria poco frecuente en el común de los estilos

flamencos.

En la fiesta de la Nochebuena

“campanilleros”

En la fiesta de la Nochebuena
 los campanilleros vienen a cantar
 a este niño que no tiene padre
 porque está en los cielos *pa* la eternidad
 Y es que quiso Dios,
 de tenerlo sentado a la diestra,
 porque le hacía falta y se lo llevó.

Sevillana corralera

“Se agitan las muchachas con sonoras risas y ganas de fiesta por los corredores de una vieja casa de vecinos del barrio sevillano de Santa Cruz. Sus madres acallan el bullicio con réplicas, porque las llamadas a voces entre las jovencitas van subiendo de tono y volumen, y no hay quien se entienda.”

“En el centro del compartido patio se eleva, junto a un pozo una Cruz de Mayo engalanada con las más variadas flores naturales de primavera. Los más viejos de la vecindad van formando un círculo, dejando el pozo y la cruz en el centro, algunos con guitarras, otras con castañuelas y los demás, tocando las palmas, acompañan y animan con jaleos a las parejas que bailan por sevillanas corraleras.”

Sevilla canta por los cuatros costados, desde la misteriosa y profunda debba o sus soleares de Triana, pasando por el llanto de su saeta hasta las alegres y bulliciosas “sevillanas”. Así es Sevilla. Ocultando su pena de siglos, rompe vibrante de alegría bailando y cantando sevillanas, que con su gracia, viveza y ágil dinamismo y flexibilidad, contagian a cuantos la contemplan.

Es tradicional en los amplios patios o corrales sevillanos de viejas casas de vecinos levantar las populares cruces de mayo, y a su alrededor bailan las jóvenes al compás de las sevillanas corraleras, que, aunque surgieron hace siglos del ritmo ternario de las seguidillas castellano-manchegas, encontraron en Sevilla las más ricas formas expresivas.

Sevillana: gentilicio, natural de Sevilla. Cante propio de la ciudad y provincia a las que representa.

Como sería imposible recoger las infinitas variaciones que de este cante se han sucedido a través de los siglos, la sevillanas han sido agrupadas, según los temas y el ambiente donde se crearon, bajo los nombres de rocieras, bíblicas, boleras y corraleras. Su ritmo es ternario.

Su composición métrica literaria se estructura sobre la forma de la Seguidilla.

Su temática describe ambientes festivos vecinales donde se tratan amorios poco serios y se alude a los barrios típicos y cosas propias de Sevilla.

Quando tú bailas

“sevillanas corraleras”

Yo voy a verte,
por la noche me esperas,
para quererte.
Paso yo el día
en tu querer pensando,
chiquilla mía.
Porque tu tienes
chiquilla de mi alma
gracia y salero.
Ay, por tu pelo
y por tus labios grana
yo me desvelo.
Y con ternura
yo besaré esos labios
de mi locura.
Tus ojos verdes
como campos de mayo
a mi me pierden.
Por tus andares,

y el arte que te dio
viva tu mare.
Y ese salero
que no lo tiene nadie
del mundo entero.
Por donde pasas
la gente a ti te dice
olé la gracia.
Quando tú bailas
Sevilla se estremece
con su Giralda.
En mi ventana,
yo escucho tus tacones
por sevillanas.
Fiesta en Triana,
contento San Jacinto
la O y los Remedios
señá Santana.

Sevillana rociera

“Se pierde la vista entre el camino y la polvareda que levanta la romería de carretas en caravana que se dirigen al Rocío. Algunas llevan las viandas y el vino de la mejor cosecha, que limpiará las gargantas del polvo del camino y de las calles sin asfalto de la aldea que rodea la ermita de La Blanca Paloma.

En otras, los más sensibles a las altas temperaturas de la avanzada primavera esquivan el ardiente sol bajo los toldos. Tanto los caballos de tiro como los montados por jinetes y amazonas lucen los mejores aparejos, que en nada desdichan de los preciosos trajes camperos de sus dueños. Todo es adorno y colorido en esa exaltación devota a la patrona de Almonte, a la que van cantando durante todo el recorrido las más bellas coplas de sevillanas rocieras”.

Son muy frecuentes las romerías en toda España, pero donde alcanzan las más brillantes notas de gracia y alegría es en las provincias de Sevilla y Huelva, porque con verdadero arte y colmados de inspiración

las gentes de aquellas tierras adornan sus carretas y animales con los más diversos estilos para acompañar su recorrido por las marismas. Entre la animación del gentío y con fondo musical de olas, brota el cante por “rocieras” (seguidillas que bailan las mocitas nuevas). Suenan guitarras, panderos y el repicar de las palmas, con el “¡olé!” y el “¡viva!” una y otra vez. Así es el Rocío.

Rocieras: mujeres devotas de la Virgen del Rocío. Los rocieros denominan así también a la modalidad de cante por sevillanas que anima el recorrido de la romería del Rocío.

De ritmo ternario, su temática se centra especialmente en las yeguas y caballos que llevan a los rocieros ante la Blanca Paloma, que les espera en su ermita del Rocío.

De romería

“rocieras”

Camino del Rocío
van las carretas..
Van a la ermita
a llevar a la Virgen
que es tan bonita.
Van derrochando
la gracia y el salero
siempre cantando.
Alegre mi caballo
va galopando.
Porque le espera
la yegua de sus sueños
en la pradera.
Y tal vez muera
el día que su yegua
ya no le quiera.

El duende del amor
no es solo humano.
Porque de amor
el caballo que tuve
se me murió.
Sirva de ejemplo
que solo los que aman
sienten por dentro.
Nadie se ponga triste
de Romería.
Que es la Patrona
la Virgen del Rocío
y el sol asoma.
Cantar rocieras
que alegran con su arte
a España entera.

Cachucha de Granada

“Formando una rueda de cante alrededor de la pareja gitana que baila interpretando la mímica de la danza lenta y cadenciosa, continuos y animados, jaleos se mezclan con los sonidos de guitarras, patillos, sonajas y las voces cantoras. La “cachucha” pudiera tener su origen etimológico en el nombre que en castellano se daba a una especie de gorra que las gentes del pueblo usaban antiguamente.”

La mímica implícita en la danza pone de manifiesto su antigüedad. Las variedades granadinas que más se conservan son las que simbolizan los tres principales momentos de la boda gitana: la alboreá, la cachucha y

la mosca.

La “cachucha” elemento esencial entre los bailes de la zambra, goza de gran vistosidad y majestad de ritmo, es la apoteosis de las danzas de las cuevas del Sacromonte, en la que participa todo el conjunto de “cantaores”, “bailaores” y “músicos”.

La “cachucha” genuinamente gitana con esencias manifiestamente primitivas, se ejecuta en compás ternario.

Su composición literaria se estructura en base a cuartetas octosilábicas con estribillo muy atractivo y pegadizo. Su poética es generalmente alusiva a motivos granadinos.

La cachucha se bailó

“cachucha granadina”

La cachucha se bailó	En la palma de la mano
arriba en el Sacromonte;	la suerte me la leía;
con guitarras y panderos,	una gitana me echó
por el camino del monte.	la buenaventura un día.
Cuando nació Faraón:	Me dijo que tu persona
se alumbraron los caminos	era de carnes morenas,
y hasta la luna brilló	y reflejaba en la cara
por el gitano divino.	la tristeza de una pena.
Cuando nació Faraón:	Me dijo que tu persona:
si Señor, está muy bien cantao,	si Señor, está muy bien cantao,
si Señor, está muy bien tocao,	si Señor, está muy bien tocao,
si Señor, está muy bien bailao.	si Señor, está muy bien bailao.

Siguriya-vals a Jaén

Por tierras jienenses suben y bajan muchos cantes en ese constante flujo y reflujo que el trasiego mercantil entre La Mancha y Andalucía provoca.

De un lado, los estilos folklóricos castellano-manchegos: seguidillas, aguiladeros, jotas, boleros, etc., que desde los viñedos de la meseta castellana cruzan “despeñaperros”, amenizando el lento desplazamiento en otros tiempos de los trabajadores transportistas del vino que en abundancia servían a los bodegueros andaluces, y que a su paso en ventas del camino y posadas, con ocasión del oportuno descanso interpretaban, dejando en cada lugar el poso de su cultura musical y poética.

De otra parte, los andaluces artistas de la alfarería y de otras manifestaciones culturales de su tierra, en su recorrido a la inversa, al coincidir con sus vecinos manchegos en las paradas de descanso, también

les ofrecían sus cantes flamencos y folklóricos. Así pues, ambos pueblos fueron enriqueciéndose mutuamente con el desinteresado intercambio.

No extrañe a nadie que Jaén atesore esta mezcla de culturas y lo manifieste en sus ricos y sabios estilos de “tonás”, “tarantas”, “fandangos del olivar”, etc., poniendo en todos ellos su particular acento y jondura.

Felipe Lara ha querido rendir homenaje al pueblo jienense y a su tierra, en un poema de métrica adaptada a melodía propia en tiempo de “siguiriya-vals”, con el claro propósito de que sus valores sobradamente conocidos, no sean ignorados por oscuros intereses y prevalezca la fuerza de la verdad.

Quiero cantar a Jaén

“siguiriya-vals a Jaén de F. Lara”

Quiero cantar a Jaén
 con entrega y amor,
 a su pueblo noble
 y trabajador;
 al torero de arte
 y con gran valor,
 a los que en las minas arrastran
 dolor.
 Me emociono siempre
 al oír cantar,
 su taranta triste
 en la soledad;
 fandangos camperos
 en el olivar,

cantes de trilla y toná.
 Sobre los campos de luz
 de la alta Andalucía,
 un bello manto de olivos
 el universo pondría.
 Al servicio de los hombres
 que la tierra repartieran,
 y con sudor de su frente
 la cosecha recogieran.
 Quiero cantar a Jaén,
 y si mis versos pudieran;
 conseguiría que el pueblo
 dueño de su tierra fuera.



Los cantaores y su tipo de voz

Para conocer la timbrica de los distintos tipos de voces flamencas, proponemos la audición de las siguientes referencias sonoras:

Tipo de Voz	Cantaor/cantaora
Afillá	Manolo Caracol. Se pueden observar los rasgos fundamentales de este tipo vocal en “Siguiriyas de Curro Durse”, registrado en la <i>Gran Antología Flamenca</i> de RCA (1971).
Redonda	Tomás Pavón. Ejemplo de este tipo de voz en las soleares de Mercedes Vargas, “la Serneta”, su maestra en el cante, en una grabación de la discográfica La Voz de su Amo reeditada en 1966 por EMI.
Cantaora	La voz de Perla de Cádiz es prototípica de esta categoría. Se pueden observar las características de este tipo de voz en las “Bulerías gaditanas” incluidas en la <i>Antología</i> de RCA, editada en 1971
Láina	Manuel Centeno. Última grabación que realizó (a una edad avanzada) en 1960 para la discográfica Columbia, de un fandango abandolao de Juan Breva.

Natural	Antonio Mairena. Un ejemplo de “Romance” grabado en 1971 e incluido en la <i>Gran Antología Flamenca</i> de RCA
Falsete	Se pueden observar los rasgos fundamentales de este tipo de voz en la <i>Cartagenera</i> grabada por Antonio Chacón en la década de 1920, que la discográfica Emi Odeón reeditó en 1962.



Referencias documentales

Libros

BATISTA, A. (1985) *Manual Flamenco*. Madrid

BLAS VEGA, J y RIOS RUÍZ, M. (1982) *Magna Antología del Cante Flamenco*. Hispavox: Madrid.

(1988) Diccionario enciclopédico e ilustrado del Flamenco. Ed. Cinterco: Madrid.

CRIVILLÉ i BARGALLÓ, J. (1997) *El Folklore musical*. Alianza Música: Madrid.

DONNIER, Ph. (1984) El duende tiene que ser matemático (Reflexiones sobre el estudio analítico de las Bulerías). Virgilio Márquez: Córdoba.

(1993) “Magia flamenca y derrotas de los franceses”, en *Actas del XXI Congreso de Arte Flamenco*. París.

FERNÁNDEZ, L. (2004) *Teoría musical del flamenco*. Acordes Concert: Madrid.

(2008) *Flamenco al Piano 1. Soleá*. Acordes Concert: Madrid.

GÉRTRUDIX LARA, F. (1972) *Cien Estilos del Flamenco*. Marfer: Madrid

MACHADO y ÁLVAREZ, A. (1974) *Colección de Cantes flamencos*. (Reed.) Ediciones Demófilo: Madrid.

PEÑA, P. (1993) “La Guitarra flamenca”, en *La Guitarra. Una guía para estudiantes y profesores*. Ediciones Rialp: Madrid.

REY GARCÍA, E. (1994) *Bibliografía de Folklore Musical Español*. Sociedad Española de Musicología: Madrid.

Sitios Web

<http://www.andalucia.org/flamenco/>

<http://www.guitarist.com/fg/fg.htm>.

<http://www.expofoto.com/flamenco/>

<http://www.academiadebailejerez.com>

<http://www.elflamencovive.es>

<http://www.apaloseco.com/>

<http://www.deflamenco.com/>

<http://caf.cica.es/>

<http://www.bienal-flamenco.org/>

<http://www.flamenco.org/>

<http://www.flamencosur.com/inicio.htm>

<http://www.flamenkito.com/pages/portada.php>

<http://www.flamencos.com>

<http://www.turismojerez.com/index.php?id=29&L=>

<http://www.ofssevilla.com>

<http://www.laguitarra.net>

<http://www.guiasamarillas.es/>

<http://www.munimadrid.es/Principal/ciudad/turismo/turismo/boletin/FLAMENCO.pdf>

<http://www.flamencopasion.com/>

<http://www.flamencoexport.com/>

<http://www.flamenco-seiten.de/>

<http://www.tallerflamenco.com/>

<http://www.elvientoflamenco.com/>



Índices

Índice terminológico y onomástico

A

- abandolao, 137, 138, 139
 Acorde impresionista, 151
 Acústicos, 22
 afillá, 18, 19, 20
Afillá, 18
 África la Peza, 134
 Alcalá, 67, 75, 92, 93
 Alhambra, 24, 110, 146, 148, 149
 Alicante, 153, 168
 Almería, 121, 122, 152, 153, 154, 160, 161
 Almireces, 21, 22, 128, 130, 132
 Almonaster, 113, 114, 120
 Almonte, 191
 Álora, 129, 130, 143
 Alosno, 119, 120, 121, 124
 América, 24, 163, 164, 166, 173, 174, 176, 178
 Andalucía, 17, 23, 45, 52, 53, 60, 66, 69, 70, 71, 76, 84, 92, 96, 103, 112, 113, 115, 116, 122, 123, 127, 131, 137, 138, 143, 158, 168, 181, 188, 193, 194
 Andévalo, 114
 Andújar, 82
 Antonio Arenas, 119
 Antonio Chacón, 45, 69, 92, 125, 144, 148, 149, 153, 158
 Antonio Fernández Fosforito, 136
 Antonio Mairena, 20, 99
 Antonio Rengel, 123, 124
 Antonio Renjel, 63, 116
 Antonio Silva, 62, 63, 69, 124
 Antonio Silva El Portugués, 63, 124
 árabes, 17, 69

Aracena, 114
 Armonía tonal, 37, 87
 Asturias, 24, 163, 178, 181, 182
 Aurelio Sellés, 99

B

Badajoz, 82, 94, 105, 106, 124, 125, 184
 bandola, 139
 Bandurrias, 21, 22, 71, 102, 130, 132
 Barcelona, 60, 101
 Bembibre, 163
 Bernardo el de los Lobitos, 82, 137, 184
 Bimodalidad, 151
 Bizet, 85
 boleras, 190
 Brasil, 172
 Buenos Aires, 164, 172

C

Cadencia andaluza, 35, 37, 38, 42, 44, 49, 51,
 53, 55, 110, 132, 147, 151, 172, 187, 189
 Cádiz, 31, 54, 56, 58, 65, 87, 88, 90, 91, 92,
 93, 94, 96, 97, 98, 99, 126, 138, 142, 144,
 165, 167, 168, 174, 178, 179
 Café de Chinitas, 24, 110
 Café Vera Cruz, 60
 cafés cantantes, 18, 101, 126, 142, 155
Cajón, 22
 Calle de Larios, 131
 Cantaora, 18, 19, 52, 65, 76, 78, 83, 87, 101,
 126, 127, 130, 134, 137, 143
 Cantiñas, 87, 88, 90, 91, 92
 Canutos de caña, 21, 22, 130

Caribe, 164, 167
 Carlos Montoya, 89
 Carmona, 70
 Cartagena, 155, 156
 Cártama, 128
 Castañuelas, 21, 22, 102, 129, 130, 134, 165,
 184, 187, 190
 Castilla, 71, 113
 Cayetano Muriel, 138, 158
 Cepero, 119
 Cesteros andarríos., 44

Ch

Chabrier, 85
 Chacón, 67, 70, 91, 93, 119, 144, 145, 154,
 158
 Chatarrero, 184, 185
 Chinchillos, 128, 129

C

cíngaros, 183
 Circo Price, 125
 Concha la Peñaranda, 154, 155, 158
 Córdoba, 63, 77, 87, 93, 94, 119, 135, 136,
 137
 corraleras, 190, 191
 cristianos, 17, 52
Cristóbal Colón, 117
 Crótalos, 128, 132, 182
 Cuarteta octosilábica, 37, 48, 49, 51, 65, 82
 Cuba, 103, 164, 165, 167, 168, 177
 Cuevas de la Zambra, 148, 149
 Curro Frijones, 99

Curro La Nora, 118

D

Dolores la de la huerta, 138

Domingo Rodríguez, 82, 106

Don Benito, 112, 113

E

El baile de la azucena, 102

El bolero gitano, 102

El Calabacino, 135, 149

El Cojo de Málaga, 137, 184

El Corral de la Morería, 104

El Darro, 149

El de la Paula, 67

El Fillo, 45, 56, 58, 67

El Generalife, 149

El Genil, 149

El Gloria de Jerez, 82

El Marrurro, 57, 98

El Negro de Rota, 91

El Niño de la Ribera, 106

El Niño de Torres, 126

El Niño Gloria, 126

El Nitri, 45, 58, 62

El padre de La Rubia, 143

El perchel, 104

El Planeta, 45, 56

El Rocío, 192

El Rojo el Alpargatero, 122, 158

El Rojo, el Alpargatero, 155

El Tejeringuero, 135

El Tiznao, 91

Electrófonos, 22

Electrónicos, 21, 22

Enrique El Mellizo, 45, 58, 77, 98

Enrique Jiménez El Mellizo, 144

Enriqueta Reyes Porras, 104

Escala frigia, 27

Estrellita Castro, 125

Expresión corporal, 20

Extremadura, 45, 71, 78, 82, 83, 105, 107,
113, 161, 188

F

fado, 110

falsetas, 68, 110, 132, 148, 151, 164, 179

Falsete, 18, 20

farruco, 179

fatus, 110

Federico García Lorca, 18, 83

Felipe Lara, 64, 82, 106, 108, 161, 162, 163,
167, 174, 185, 186, 194

fenicios, 17

Fernando El Herrero, 63

Francisco Barrera García, 122

Frasquito Yerbagüena, 134

Fregenal de la Sierra, 125

G

Galicia, 24, 181

Giralda, 74, 191

Granada, 18, 102, 133, 134, 135, 136, 146,
148, 149, 192

Gregoriano, 38, 40, 53, 144

griegos, 17

Guadalevín, 69
 Guadalquivir, 74
 Guadiana, 83, 106
 guerras napoleónicas, 87
 guitarras, 58, 81, 94, 102, 105, 113, 114, 119,
 121, 127, 128, 132, 182, 188, 190, 192,
 193

H

Hijos de Onofre, 93
 Hispanoamérica, 173
 Hórreo, 179

I

Impostada, 18
 Isabel la Católica, 72

J

Jabegote, 134
 Jaén, 160, 161, 193, 194
jarcha, 110
 Jarreos, 34, 38, 39
 Javier Molina, 89
 Jerez, 54, 57, 58, 60, 76, 79, 80, 81, 82, 94,
 99, 122, 124, 126, 138, 144
 Jesucristo, 23, 43, 52
 Joaquín el de La Paula, 75
 José el Granaíno, 69
 José Moreno Rodríguez, 77, 93
 José Onofre, 77
 José Rebollo Piosa, 123
 José Valladolid Briones, 119
 José Valladolid Rebollo, 118

Jota-redoble, 105
 Juan Breva, 137, 138, 139, 141
 Juan Cantero, 82, 106
 Juan Mojama, 80
 Juan Varea, 102
 judíos, 17
 Junquito de Comares, 128

K

Kursal, 101

L

La Andonda, 67
 La Argentinita, 126
 La cachucha, 102, 192, 193
 La Cuende, 77
 La Gómez., 77
 La Habana, 164, 165, 168
 La jota gitana, 102
 La Macarrona, 126
 La Mancha, 193
 La Marelu, 82, 106
 La mosca, 193
 La Niña de la Puebla, 188
 La O, 73, 74
 La Paquera, 102
 La Parrala, 69, 70
 La Picuriña, 82
 La Pompei, 82, 126
 La Trini, 142
 La Trinidad, 104
 La Unión, 155, 156, 157, 158, 159, 161
 Laína, 18, 19, 138

Lina Richarte, 84

Linares, 82, 160, 161

LI

Llave de Oro del Cante, 58

Lluvia de Estrellas, 119

L

Loco Mateo, 57, 79, 81

Lorca, 83, 84, 139, 156, 157

Los merengazos, 102

Los Remedios, 73, 74

Los Vargas, 104

Lucena del Puerto, 124

M

Madrid, 60, 92, 93, 101, 104, 122, 125, 126,
138, 141, 144

Maestranza, 61, 74

Málaga, 24, 58, 70, 94, 103, 104, 105, 110,
124, 128, 129, 130, 131, 133, 134, 136,
138, 142, 143, 149, 153, 155, 158

Manolo Caracol, 19, 102

Manolo Escacena, 153

Manuel Centeno, 19, 137, 141, 142, 153, 158

Manuel de Falla, 18

Manuel Infantes Martínez, 125

Manuel Machado, 70

Manuel Molina, 58, 59, 144

Manuel Reyes El Canario, 143

Manuel Reyes Flores El Piyayo, 103

Manuel Soto Loreto, 60, 126

Manuel Torre, 45, 60, 82, 98, 119, 126, 127,
154, 178, 179, 188

Manuel Vallejo, 82

Mar de las Antillas, 166

Marengo, 134

Martinete, 23, 43, 45, 46, 47, 48, 49, 51, 56,
64

Mediaoreja, 93

Melismáticas, 34, 37, 38, 44

Merced Fernández Vargas, 76

Mérida, 105

Miguel Borrull Jiménez, 127

Miguel Cruz, 69

Moguer, 123

Monumental Cinema, 125, 126

Murcia, 153, 154, 160, 161

N

Natural, 18, 20, 23, 24, 34, 42, 54, 70, 79, 90,
94, 109, 112, 113, 120, 126, 127, 131, 134,
135, 170, 174, 176, 181, 184, 189, 190

Niña de los Peines, 65, 78, 83, 98, 99, 100,
153, 177, 179, 182

Niño de Jerez, 60, 126

Niño de las Marianas, 184

Niño de Marchena, 127

Niño Escacena, 137, 158

Niño Gloria, 80, 81

Niño Medina, 65

Niño Ricardo, 119

Novedades, 101, 127

O

Orihuela, 153

P

Paco de Lucena, 89

Paco el Gandul, 91

Paco el Herrero, 158

Paco El Sevillano, 70, 92

Paco Isidro, 122

Paco Toronjo, 121

País Vasco, 168

Palacio de Oriente, 141

Palillos, 128, 132, 182, 192

panderetas, 21, 81, 128, 130, 132

Panderetas, 22

Panderos, 128, 132, 188, 192, 193

pandura, 139

Paquillo el del Gas, 135

Paquirri, 67

Pastora Pavón, 78, 82, 83, 99, 100, 138, 142,
179, 181, 182

Pateo, 20

Paterna de la Rivera, 65

Payo, 23, 34, 64

Península Ibérica, 17, 71, 105, 116, 164, 172,
178

Pepe Castellón, 119

Pepe El Marmolista, 122

Pepe La Nora, 117, 119

Pepe Marchena, 127

Pepe Pinto, 100

Pérez de Guzmán, 116, 123, 124

Perla de Cádiz, 19

Pilar López, 126

Ponferrada, 163

Porrina de Badajoz, 82, 106

Poulebes, 96

Primer Aplauso, 119

Puerto de la Plata, 171, 174

Puerto de Palos, 117

Punteado, 20, 54

R

Radio Nacional, 119

Rafael Ramos Antúnez, 81, 126

Rafael Rivas, 138

Rajá, 18

Ramón El Ollero, 77

Ramón Medrano, 89

Ravel, 85

Redonda, 18, 19, 20

Río de la Plata, 164, 171

Río Sil, 163

Ritmo de petenera, 27

Romance, 70, 71

romanos, 17, 96, 97

Romero El Tito, 90

Ronda, 63, 69, 70, 130, 131

Rosalía de Triana, 101

Rosario de la Aurora, 179, 188

S

Sacromonte, 102, 179, 185, 187, 193

San Jacinto, 73, 74, 191

Sanlúcar de Barrameda, 92

Santa Ana, 73

Santa Cruz de Mudela, 92, 93
Seguirilla, 38, 40, 47, 52
Sevilla, 46, 54, 58, 59, 60, 70, 73, 74, 82, 84,
94, 96, 99, 100, 101, 104, 122, 123, 125,
126, 127, 138, 181, 182, 190, 191
Sierra de las Cruces, 112
Siglo XIX, 23, 53, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 75,
77, 79, 92, 93, 96, 99, 123, 131, 134, 138,
143, 144, 154, 155, 158, 163, 179
siglo XV, 71
siglo XVIII, 17, 18, 54, 59, 67, 69, 70, 179,
181, 187
Siglo XX, 60, 71, 77, 84, 85, 92, 96, 99, 101,
148, 149, 162, 164, 172, 173, 177, 178,
181, 184
Silverio, 59, 62, 63, 67, 69, 70, 144
Silverio Franconetti, 59, 63, 144

T

Tangos de la Pirula, 104
Tarentum, 150
tartesios, 17
Teatro Kursal Imperial, 126
Teatro Pavón, 122, 125
Tetracordo, 26
Tío José El Granaíno, 92
Tobalo, 70
Tomás El Nitri, 45
Tomás Pavón, 19, 45, 82, 98, 100
Toná, 23, 43, 44, 45, 46, 47, 49, 51, 52, 56,
59, 61, 62, 103, 160, 194
Tonada, 43, 45

Torre del Oro, 74
Torrevieja, 85, 168
Totana, 156, 157
Triana, 54, 58, 67, 73, 74, 75, 84, 94, 99, 100,
101, 190, 191
Triángulos, 128, 132
Tribulum, 38
TVE, 119

U

Urzaiz, 124
Utrera, 50, 67, 76, 77, 89

V

Vallejo, 119, 153, 177
Valverde del Camino, 115
verdal, 128
Vicente El Granaíno, 119
Vihuelas, 21, 22, 130
Villa de Alosno, 120
Villa Rosa, 101
Villablino, 163
Villanueva de la Serena, 184
Virgen de Araceli, 137
Vitis vinífera, 41

Z

zambombas, 81
zamra, 185
Zapateado, 20

Índice de figuras

FIG. 1. CLASIFICACIÓN DE LA VOZ FLAMENCA.....	19
FIG. 3. CLASIFICACIÓN DE LOS INSTRUMENTOS FLAMENCOS.....	22
FIG. 4. MODO FRIGIO Y CADENCIA ANDALUZA.....	26
FIG. 5. ACORDES TONALES (MAYORES Y MENORES).....	26
FIG. 7. RITMO DE PETENERA	27
FIG. 9. ESQUEMA DE RITMO TERNARIO.....	28
FIG. 10. ESQUEMA DE RITMO COMBINADO (BINARIO Y TERNARIO)	28
FIG. 11. TRANSCRIPCIÓN DE UNA CANTE DE SIEMBRA	35
FIG. 12. TRANSCRIPCIÓN DE UN CANTE DE SIEGA.....	37
FIG.13. TRANSCRIPCIÓN DE UNA CANTE DE TRILLA.....	39
FIG. 14. TRANSCRIPCIÓN DE UNA NANA	41
FIG. 15. TRANSCRIPCIÓN DE UN PREGÓN DE LA UVA	42
Entre los surcos.....	43
que hay en tu viña,.....	43
yo escribo con cariño	43
tu nombre, niña.	43
Te quiero, chiquilla.....	43
Cuando yo pregonero.....	43
cantando:.....	43
Uvitas negras.....	43
de Los Palacios.....	43
Soy el uvero.....	43
Llevo mi carga de uva,	43
y pregonero por las esquinas	43
uvita buena como ninguna;.....	43
que me la compran las vecinas.....	43
Soy el uvero,.....	43
que llega	43
FIG. 16. TRANSCRIPCIÓN DE UNA TONÁ CHICA	44
FIG. 20. TRANSCRIPCIÓN DE UNA SAETA	53
FIG. 22. NOTAS FUNDAMENTALES EN LA SIGUIRIYA.....	55

<i>FIG. 24. RITMO DE UNA SOLEÁ</i>	<i>67</i>
<i>FIG. 25. TRANSCRIPCIÓN DE UNA SOLEÁ</i>	<i>68</i>
<i>FIG. 29. TRANSCRIPCIÓN DE UNAS ALEGRÍAS</i>	<i>88</i>
<i>FIG. 31. TRANSCRIPCIÓN DE UNOS TANGOS</i>	<i>95</i>
<i>FIG. 32. SECUENCIA RÍTMICA DE UN FANDANGO</i>	<i>110</i>
<i>FIG. 36. TRANSCRIPCIÓN DE UNA JAVERA</i>	<i>133</i>
<i>FIG. 40. TRANSCRIPCIÓN DE UNA GRANAÍNA</i>	<i>147</i>
<i>FIG. 41. ESTRUCTURA DE UNA TARANTA</i>	<i>150</i>
<i>FIG. 42. SECUENCIA ARMÓNICA DE UNA TARANTA</i>	<i>151</i>
<i>FIG. 43. RITMO DE UNA GUAJIRA</i>	<i>165</i>
<i>FIG. 45. TRANSCRIPCIÓN DE UNA HABANERA</i>	<i>169</i>

Índice de tablas

<i>TABLA 1. ANÁLISIS ESTRUCTURAL DEL CANTE DE SIEMBRA.....</i>	<i>35</i>
<i>TABLA 2. ANÁLISIS ESTRUCTURAL DEL CANTE DE SIEGA.....</i>	<i>36</i>
<i>TABLA 3. ANÁLISIS ESTRUCTURAL DEL CANTE DE TRILLA.....</i>	<i>38</i>
<i>TABLA 4. ANÁLISIS ESTRUCTURAL DE UNA NANA FLAMENCA.....</i>	<i>40</i>
<i>TABLA 5. ESTRUCTURA DE LAS ALEGRÍAS.....</i>	<i>87</i>



Breve nota biográfica de los autores

FELIPE LARA

Felipe Gértrudix Lara (Felipe Lara “El Extremeño”), nacido de padre cantaor y madre poetisa, en Don Benito (Badajoz) en 1945.

Ha compaginado a lo largo de su larga trayectoria profesional, la pasión por el Cante con la inquietud del investigador y Flamencólogo. Su temprana afición por el flamenco, sus naturales condiciones para el cante (al que ha entregado su voz para la interpretación de 150 estilos, algunos con melodía propia) así como la inspiración poética para vestirlos de nuevas letras siempre en consonancia con su fuente original, ha permitido afrontar con conocimiento de causa la ardua labor de poner en lectura el resultado de las investigaciones.

Actualmente imparte asignaturas sobre el Origen y Evolución del Flamenco y Aprendizaje de los cantes, en los Conservatorios Superior de Danza “María de Ávila” y Profesional de Música “Arturo Soria” de Madrid.

FELIPE GÉRTRUDIX BARRIO

Doctor en Creatividad Aplicada (rama didáctica musical) por la UCM. Titulado Superior en Música en las especialidades de Guitarra, Musicología y Dirección de Coro. Tiene, asimismo, los Títulos de Funcionario de Carrera de los Cuerpos de Profesores de Enseñanza Secundaria en la especialidad de Música y de Enseñanzas Artísticas en la especialidad de Guitarra.

En su carrera académica ha recibido premios de interpretación e investigación (Premios Fin de Carrera en las especialidades de Guitarra y

Musicología, Premio J. Guerrero de Musicología). Ha publicado diversos artículos en revistas y libros colectivos, así como abundantes ediciones musicales (trabajos radiofónicos, publicaciones fonográficas). Es co-autor del libro *El Libro de música de vihuela de Diego Pisador*. Lleva 17 años como docente en el área de Música de Secundaria. En la actualidad es secretario y profesor de música del IES Dionisio Aguado de Fuenlabrada (Madrid) y profesor asociado en la Universidad de Castilla-la Mancha.

Además, es investigador principal en una investigación para la documentación y difusión de las prácticas innovadoras basadas en el uso de las TIC, que se promuevan en los centros educativos donde se imparten enseñanzas de Educación Infantil, Primaria, ESO, Bachillerato y FP.

MANUEL GÉRTRUDIX BARRIO

Doctor en Ciencias de la Información (Rama de Imagen), Profesor de Solfeo, Teoría de la Música, Transposición y Acompañamiento, y Funcionario de Carrera del Cuerpo de Profesores de Enseñanza Secundaria en la especialidad de Música.

Es autor de varios textos, entre ellos *Música y narración en los medios audiovisuales* así como de diversos artículos en revistas y libros colectivos, y numerosas ediciones en los campos audiovisual y multimedia.

Ha sido Consejero Técnico del Centro Nacional de Información y Comunicación Educativa del MEC, y docente en la Universidad Complutense de Madrid y en la Universidad Carlos III de Madrid.

Actualmente es Profesor Titular Interino de la Universidad Rey Juan Carlos en el área Multimedia.

