

La taranta o malagueña de Fernando el de Triana

0. Introducción

En la discografía flamenca, particularmente la de los primeros años, se detectan algunas contradicciones en el etiquetado de ciertos cantes. Es el caso de la denominada taranta o malagueña de Fernando el de Triana, una modalidad flamenca a caballo entre dos mundos que, según épocas y artistas, ha sido catalogada de forma diversa. Nuestra intención es revisar algunas de sus versiones y conocer lo que críticos, estudiosos y aficionados han opinado sobre este cante.

1. Malagueña de Cartagena

En el libro de Juan Ruipérez Vera, *Historia de los cantes de Cartagena y La Unión*¹, se incluye un catálogo de modelos o patrones melódicos de lo que sería el flamenco autóctono de la sierra minera de La Unión y Cartagena. Entre ellos aparece la denominada malagueña de Cartagena, rótulo al que Ruipérez añade la coletilla de “(de origen)”, como queriendo advertir que si bien otros artistas han grabado este cante, la versión legada por Piñana es la genuina.²

Antonio Piñana dejó grabadas dos versiones de esta modalidad de malagueña. Una lleva por título “Aborrecerte quisiera” (Hispavox, HHS. 10-371), y la otra, “Qué sentimiento” (Triumph-Polydor, 2496210). La primera aparece también recogida en una antología que bajo el epígrafe de *Cantes de Cartagena: 16 estilos patrones* apareció en el año 1995³. La versión con la que nosotros hemos trabajado es la de Hispavox, cuya copla es la siguiente:

Cuántos tormentos,
cuántos tormentos me das
y el querer que he puesto en ti;
aborrecerte quisiera
por quitarme de sufrir,
aunque después me muriera.⁴

2. Malagueña del Cojo de Málaga

Joaquín Vargas Soto, acompañado a la guitarra por Miguel Borrull, registró en 1923 un cante con esta misma copla. Se trata de una grabación en disco de pizarra realizada para la casa Gramófono (número de catálogo AE 0956). Lo curioso es que en los créditos originales del disco el cante aparece catalogado como cartagenera. No obstante, años más tarde, realiza una nueva grabación, también para la casa Gramófono y con la guitarra de Miguel Borrull, pero con la etiqueta de malagueñas del Cojo (número de catálogo AE 2.274).

3. Taranta de Fernando el de Triana

El caso es que anteriormente, en 1921, el propio Cojo de Málaga había grabado la siguiente copla, bajo el rótulo de taranta de Fernando el de Triana (Gramófono AE 488, cara A):

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

4. Malagueñas nº 3

Algunos años antes, en 1913, Pastora Pavón, más conocida como la Niña de los Peines, registró en compañía de Ramón Montoya unos cantes bajo el título genérico de malagueñas nº 3 (Gramophone AH 1561). Como segundo cuerpo canta la copla de “Eres hermosa”, precedida de esta otra:

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

5. Cuatro modalidades, un mismo cante

A pesar de las diferentes denominaciones hay que decir que los cantes que grabó el Cojo de Málaga con las letras de “Eres hermosa” y “Cuántos tormentos” (en sus dos versiones), salvo ligeros –aunque siempre interesantes – “matices”, son uno y el mismo cante. Dejando a un lado cuestiones interpretativas, otro tanto puede afirmarse del primero en relación al registro que realizó la Niña de los Peines. Y comparados todos ellos con la malagueña cartagenera de Piñana, existen tantas afinidades que no hay duda en afirmar que se trata también del mismo cante.

José Luis Navarro ya advierte sobre esta cuestión cuando, refiriéndose a la malagueña cartagenera de Piñana, afirma que se trata de una malagueña atarantada idéntica, salvo en su primer tercio, a la que también grabó el Cojo de Málaga varios decenios antes.⁵ No obstante, como veremos a continuación, algunos estudiosos hablan de ellos como si se tratara de cantes diferentes. Y también especulan sobre su posible creador.

6. Los artífices del cante

Tres son los aspirantes que reclaman –o a los que endosan- la paternidad de la criatura: el Rojo el Alpargatero, Fernando el de Triana y el Cojo de Málaga. Y, como se verá, cada uno tiene sus adalides.

Ruipérez Vera afirma que la malagueña de Cartagena se debe al genio creador del Rojo el Alpargatero; aunque no en solitario, sino con la colaboración de otros míticos cantaores locales como fueron Paco el Herrero, el Pajarito o Enrique el de los Vidales. Y se atreve a más, pues incluso da una fecha concreta del nacimiento del “nuevo cante”: 1901.⁶

¿Quién puede oponerse a tan rotunda y taxativa tesis? Y, en sentido contrario, ¿en qué datos podríamos apoyarnos para sostenerla? Ruipérez rehuye cualquier responsabilidad bajo el paraguas de que todas sus tesis se sustentan en las informaciones que obtuvo de Antonio Piñana, transmisor a su vez de las enseñanzas de Antonio Grau Dauset, el hijo del Rojo.⁷ Pero a nadie se le escapa que mantener de modo tan tajante tales afirmaciones, basándose en el testimonio oral de un intermediario, es una forma de proceder sumamente arriesgada. No significa esto que haya falsedad alguna -al menos de manera consciente- en las noticias que transmite Ruipérez. Pero, insistimos, proceder de este modo se nos antoja muy arriesgado. Y no significa esto desdeñar la vía oral, a veces la única posible para conocer ciertos entresijos de la historia del flamenco.

José Blas Vega parece también apoyar esta tesis cuando asegura –gracias a sus contactos con Antonio Grau Dauset, el hijo del Rojo, al que le unió una gran amistad- que Fernando el de Triana frecuentaba la casa del Rojo el Alpargatero. En efecto, después de relatar una anécdota en la que resalta el carácter simpático y la facilidad de repentización que tenía el artista trianero, añade:

“De sus estancias por esas tierras, Fernando se aficionó a la escuela del Alpargatero, dando a conocer el cante “Eres guapa y Dios te guarde” que se popularizó sobre todo en Málaga como malagueña de Fernando de Triana, aunque se aprecia que es una taranta de corte sencillo, aire almeriense y apunte tímido de subida en el 5º tercio, con detalles personales, seguramente que del Rojo, ya que esa letra era una de sus preferidas”.⁸

Blas Vega apunta, como vemos, a otra de las “polémicas” que acompaña a este cante: dilucidar si se trata de una malagueña o de una taranta. Dejando por el momento al margen esta última cuestión, pensamos que hay que manejar con todas las reservas del mundo estas informaciones, que se basan en los recuerdos de un anciano con ganas de reivindicar la figura de su padre. Pero ahí están. Veamos las opiniones de otros críticos y estudiosos.

José Luque Navajas dedica unas líneas de su libro a la malagueña de Fernando el de Triana, y apunta lo siguiente:

“Frente a la escabrosidad y mal gusto que rezuman las letras de las malagueñas en cierto momento histórico se alza la pluma de Fernando el de Triana con una producción poética autodidacta pero de cierta frescura y espontaneidad. Es, por cierto, creador de otro estilo de malagueñas, uno de los más pausados. Se ha dicho de ella que es más cante de levante que malagueña. Creemos que no, pues aunque con algunos de sus seguidores ha tomado giros de cartagenera, tal como la cantaba Fernando era una malagueña sin lugar a dudas.

He aquí, como ejemplo, una letra por malagueñas de Fernando el de Triana:

Eres guapa, Dios te guarde ...”⁹

Sobre esto conviene hacer algunos comentarios. Por una parte, Luque Navajas atribuye la autoría de la letra “Eres hermosa...” a Fernando Rodríguez, el de Triana. Aunque no nos dice basándose en qué. Sí que es verdad que el propio Fernando el de Triana, en esa colección de reflexiones, jugosas anécdotas, vivencias y algún que otro apunte biográfico que componen su conocido libro *Arte y artistas flamencos* (Madrid,

1935), manifiesta el repudio que le causan algunas coplas del momento, por el abuso de lo que él denomina el *crimen de Cuenca* y el poco cuidado en el aspecto formal. Y también hace también alguna mención a su actividad como letrista. Pero entre las coplas que recuerda debidas a su ingenio no reivindica ninguna de las que aquí nos ocupan. Es más, la copla de “Eres hermosa” aparece, con ligerísimas variantes, en el cancionero murciano de Martínez Tornel publicado en 1892¹⁰. Naturalmente, no podemos tomar este dato como un argumento definitivo, pero es un hecho que podría sugerir la murcianía de la misma. Sin embargo, nuestro objetivo no es hacer patria chica, sino poner un poco de orden en todo este aparente lío.

Luque Navajas alude también al dilema que plantea este cante a la hora de clasificarlo, si como malagueña o como cante de Levante. Nos sorprende bastante la afirmación de que lo que cantaba el de Triana “era una malagueña sin lugar a dudas”. Desconozco si tuvo ocasión de escucharlo alguna vez, pero que sepamos, Fernando el de Triana no dejó nada registrado. Otra vez el boca-oído. Por otra parte, tampoco recordamos que Fernando el de Triana se atribuya en la creación de cante alguno, entendido sea desde el punto de vista musical. No quiere decir esto que no lo hiciera, pero al menos él no reclama nada en este sentido. Y oportunidad no le faltó. Viene esto al caso por un comentario de José Luis Navarro en el que intentando explicar el por qué de la animadversión que parece mostrar Fernando el de Triana hacia el Cojo de Málaga apunta: “muchas veces nos hemos preguntado si no sería éste el pago por haber popularizado más que nadie la taranta-malagueña del mismísimo Fernando el de Triana”,¹¹ dando por supuesto que tal cante fuera realmente del artista sevillano. Por cierto que en esta última opinión se desliza también una solución de compromiso para salvar el obstáculo de la catalogación del cante: etiquetarlo como taranta-malagueña.

Otro estudioso aficionado, Pepe Navarro dedica también un capítulo de su libro al estilo de malagueña de Fernando el de Triana. Y a propósito de la copla “Cuántos tormentos” sostiene:

“Esta letra es la original de Fernando, pero la afición en general más popularmente le achaca esta otra que pertenece a la colección de las del Rojo el Alpargatero:

Eres guapa y Dios te guarde...”¹²

En el mundillo del flamenco, por desgracia, se dan por ciertos muchos supuestos sin más argumentos que el capricho de cada cual. Y muchos estudiosos achacan a Navarro esta forma de proceder. No obstante, no deja de ser curioso que junte en un mismo plano a dos de los posibles padres de la criatura, el de Triana y el Rojo el Alpargatero, atribuyendo a cada uno la autoría de las dos coplas tradicionalmente asociadas al cante que estudiamos. Una solución, a fe cierta, salomónica.

Ahora bien, Navarro “remata” su tesis con una sorprendente afirmación cuando concluye: “Tanto el corte de estas letras como la música que les corresponde está basada en el Canario.”¹³ Claro que él puede haber escuchado cantar ambas coplas con el patrón melódico que se asocia a ese estilo de malagueña, pero si lo que tenía en mente eran las grabaciones del Cojo de Málaga, sostener esto se hace más difícil. De cualquier manera, hemos querido comprobar esta interpretación de “oído” de Navarro y las conclusiones a las que hemos llegado es que no hay mayor coincidencia entre ambos estilos que la que cabría esperar en cantes pertenecientes a una misma familia (estructura, cadencias intermedias y algún que otro giro melódico en común); pero amén de esto, no puede establecerse mayor grado de parentesco.

Volvamos ahora a las grabaciones del Cojo de Málaga. En su caso, llama bastante la atención que, por las razones que fueren, un cante en principio anónimo denominado cartagenera, pase a convertirse en otra grabación en malagueña del Cojo. ¿Paternidad reconocida o adopción extemporánea? ¿Exigencias del Cojo de Málaga reclamando su autoría o caprichos de los productores discográficos?

Bien es sabido que el mundo de la discografía antigua es un tanto laberíntico por el desorden de los nombres. José Blas Vega ha hecho referencia a esta circunstancia en varias ocasiones, achacando el hecho a lo poco documentadas que estaban las casas discográficas en el mundo del flamenco, razón por la que se confiaban en las indicaciones del propio cantaor. Cuando un mismo estilo se repetía, se numeraba (nº 1, nº2, etc.), como hemos visto que sucede en el caso de la Niña de los Peines. Pero si un cantaor tenía un corto repertorio, se rebautizaba el estilo con otro nombre, acorde con lo que interpretaba, pero diferente.¹⁴ El puro espíritu comercial de las discográficas, en un intento de vender como nuevo lo ya grabado, no habrían tenido reparo alguno en denominar de forma diferente cantes ya registrados anteriormente y etiquetados de otro modo. Y, ¿qué podían hacer los cantaores?. En lo que atañe al Cojo de Málaga alguna noticia nos ha llegado de su desacuerdo con tal forma de proceder. En alguna ocasión parece ser que intentó incluso corregir el desaguizado: pero sus rectificaciones siempre llegaron tarde, con el disco ya en la calle.¹⁵

Hay otro dato que consideramos relevante para el caso. Se trata del comentario de un hijo del propio Joaquín Vargas, el Cojo de Málaga que, en palabras literales, manifestó a Yerga Lancharro: “Mi padre nunca dijo que hubiera creado ningún cante ni creo que se lo dijera a nadie”¹⁶. Sin embargo, cabe aquí hacer algunas matizaciones. En efecto, no hay que olvidar el significado del término “crear” en el mundo flamenco y prácticamente en toda música de tradición oral. Un tema realmente interesante y que merecería un análisis más en profundidad. Por el momento, la siguiente cita de José Luis Navarro puede resumirlo de forma meridianamente clara:

“Es generalmente aceptado en el flamenco que toda aportación de un artista se fundamenta esencialmente en su sensibilidad musical y/o en sus condiciones cantaoras... el término “creación” no pasa de ser un simple sinónimo de “reelaboración” o “enriquecimiento” de esquemas melódicos previos, a base, la mayoría de los casos, de mínimas aportaciones personales, a veces simples matices interpretativos”.¹⁷

En este sentido, el Cojo de Málaga se muestra como un verdadero creador pues deja en todas sus interpretaciones su personal impronta, su especial manera de entender el cante. Y también otros muchos cantaores, mayormente en los primeros tiempos, en una época donde las grabaciones –verdadera fuente de enseñanza para tantísimos cantaores de hoy en día- no eran tan asequibles. La transmisión, el aprendizaje de los cantes tenía lugar en directo, de viva voz. Y la intuición, los “conocimientos previos”, el sustrato musical, en definitiva, la creatividad de cada cual debían suplir las lagunas de memoria que obviamente debían de surgir. A lo que habría que añadir las ganas y las posibilidades de engrandecer un cante. De esta manera debieron forjarse los diferentes palos, modelándolos poco a poco, hasta conseguir el perfecto acabado que hoy los eleva a la categoría de cánones.

Volviendo a nuestro cante, hay autores que defienden la autoría, con letras mayúsculas, del Cojo de Málaga. Tal es el caso de Gonzalo Rojo quien, refiriéndose a la grabación de “Cuántos tormentos” del año 1923, afirma:

“Pese a su enunciado de *cartagenera*, este cante, sin paliativos de ninguna clase, es una malagueña personal del cantaor que tratamos; es más, el propio Joaquín Vargas la tiene también grabada como *malagueña del Cojo de Málaga*”.¹⁸

De la misma opinión es el crítico y estudioso del flamenco Paco Vargas. En el estudio que acompaña a un Cd conmemorativo del gran cantaor malagueño, editado por la Diputación de Málaga en colaboración con la Federación de Peñas Flamencas de Málaga¹⁹ leemos:

“Es este cante, pese a lo que dicen los créditos [cartagenera], una malagueña personal de El Cojo de Málaga aunque en su día fuera adjudicada a Fernando el de Triana por el estudioso José Navarro, sin más argumentos que sus imaginativas especulaciones”.²⁰

Pasando por alto el comentario, un tanto hiriente, de Paco Vargas hacia Pepe Navarro, señalar que en los créditos de este disco, el cante viene etiquetado como malagueña del Cojo rectificando el rótulo original.

Pero parece ser que ambos autores se olvidan o no aprecian el obvio parecido que hay entre la cartagenera o malagueña del Cojo, “Cuántos tormentos”, y la taranta de Fernando el de Triana, “Eres hermosa” grabadas por este mismo intérprete. Y como muestra, el siguiente comentario de Gonzalo Rojo a propósito del cante “Eres hermosa” incluido en su biografía del Cojo de Málaga:

“He aquí una malagueña de hermosa letra con la que Fernando el de Triana intentó reaccionar ante la avalancha de letras sedicentes y melodramáticas que se estaban imponiendo. Con respecto al cante, pensamos que el de Triana lo hizo primeramente como malagueña algo atarantada y así lo interpretó en sus muchísimas actuaciones en los cafés cantantes de Málaga, como tantas veces manifestara Diego “El Perote”, que con él convivió cuantas veces estuvo en la capital malacitana. Por otro lado, cuando Fernando cantaba en la zona de Levante, la hacía como taranta amalagueñada y, así, todos contentos. El Cojo de Málaga grabó este cante como taranta, pero con ecos indiscutibles de malagueña”.²¹

La impresión que nos queda es que Rojo, que ha hecho suyas las tesis expuestas por Luque Navajas a pesar de no citarlo, considera diferentes ambos cantes. En efecto, atribuye uno, como se vio más arriba, al Cojo de Málaga (“Cuántos tormentos”, malagueña del Cojo de Málaga), y el otro (“Eres hermosa”, taranta de...) a Fernando el de Triana. Y esto a pesar de que, como hemos dicho, ambos se sustentan en un mismo patrón melódico. Y una vez más nos encontramos con el argumento del boca-oído, la vía oral como fuente de información. Esta vez el testimonio del Perote para referirse a cómo hacía el cante el de Triana. Y también de nuevo sale a flote la naturaleza híbrida del cante: malagueña algo atarantada, taranta amalagueñada, taranta con ecos de malagueña. Vayamos a esta última cuestión.

7. ¿Taranta o malagueña?

Junto con la duda de quién es el posible creador, esta cuestión es otro de los dilemas que plantea el cante objeto de nuestro estudio. Que si lo que cantaba Fernando el de Triana era una malagueña con rasgos atarantados, que si lo que el Cojo grabó fue una malagueña o una taranta con “ecos de malagueña”.

En el doble Cd que la casa Sonifolk ha dedicado al Cojo de Málaga se recogen los cantes “Eres hermosa” y “Cuántos tormentos” (según parece en su versión de 1928,

aunque no se especifica en los créditos). José Blas Vega es el encargado del estudio que acompaña este trabajo discográfico, en el que por cierto no se hace mención alguna al parecido entre ambos cantes. Tal vez porque –como él mismo explica– en el etiquetado se ha optado por respetar la denominación original. El caso es que Blas Vega se decanta claramente a favor de que el primero de ellos sea considerado una taranta:

“...la taranta de Fernando el de Triana (“Eres hermosa”) ... [es] titulada por muchos teóricos como una “malagueña de Fernando el de Triana”. No voy a entrar en si lo que cantaba Fernando, musicalmente hablando, era una malagueña o una taranta, entre otras razones porque no hay referencia discográfica directa de él...lo que canta el Cojo es una taranta clásica, acompañada a la guitarra en tono de granaína, haciéndole un temple de granaína y cadencias y subidas taranteras de clara identificación almeriense y linarense. La letra, aunque eso es lo de menos, es también de taranta, con patrón almeriense, y según me dijo don Antonio Grau, era una de las preferidas de su padre, el famoso Rojo el Alpargatero, de cuya escuela fue admirador Fernando el de Triana.”²²

Anteriormente hemos hecho alusión al laberinto de los nombres que afecta a la discografía antigua. Un aficionado poco avisado puede hacerse un verdadero lío al comprobar que las primeras denominaciones de los cantes no se corresponden del todo con las actuales. Además de errores de bulto que todavía hoy en día se suelen dar en los créditos, sucede que en el caso particular de las malagueñas, tarantas, cartageneras y murcianas las fronteras no son del todo diáfanas y se cruzan de cuando en cuando. Podemos poner un ejemplo. Entre la nómina de cantes grabados por Antonio Chacón, la cartagenera (cartagenera grande, se acostumbra a decir) “Los pícaros tartaneros” aparece siempre rotulada como cartagenera. En cambio, en las grabaciones de la Niña de los Peines recibe el nombre de malagueña. Sin embargo, el canto “Porque tiro la barrena”, que sigue, como el anterior, la línea melódica de la cartagenera, lo encontramos rotulado en algunas grabaciones del cantaor jerezano como murciana (Gramopone 3-62.355). Siguiendo probablemente su ejemplo, el propio Juanito Valderrama tiene grabada como murciana “Los pícaros tartaneros” (BELTER 22.192). Pero es que hay algo más chocante: la hoy conocida cartagenera de Chacón (“A la derecha te inclinas”, “A los pies de un soberano”, etc.) nunca recibió tal denominación en sus grabaciones, sino que siempre aparece rotulada como taranta.

¿Qué explicaciones pueden darse a este aparente caos? Parte de culpa reside en el poco esmero de las casas discográficas, por desconocimiento o por razones de mercado, como ya se dijo. Pero además hay que tener en cuenta que todos estos cantes son cantes hermanos pertenecientes a una misma familia. Y es normal que, tratándose de hermanos, se produzcan confusiones. No hay que olvidar que si nos ceñimos al aspecto puramente musical de cada canto, dejando a un lado el toque diferenciado de la guitarra con el que se acompaña cada uno, lo que permite distinguir a unos de otros es la línea melódica. Y también ésta podría servir como referencia para agruparlos por la utilización de ciertos giros, digamos, característicos. Son esos giros que de manera inconsciente percibimos inherentes a un palo y que despiertan en un aficionado purista la sensación de que el cantaor se ha desviado de la buena senda al incluirlos en otro distinto.²³

En el caso específico de los mundos de la taranta y de la malagueña, ¿es posible fijar dónde empieza uno y acaba el otro? Es verdad que el ambiente sonoro de la taranta, de los cantes atarantados en general, es inconfundible por ese especial uso que hacen del modo de Mi, en el que destaca la presencia del V grado bemol que, junto a otros cromatismos (alteración de los grados II, III y VII), dan origen a esos “medios tonos” característicos. Pero los giros melódicos que se derivan de este uso son tan populares en los primeros años de las grabaciones que se produce un lógico trasvase a otros palos, y en especial a la malagueña. En ocasiones, como sucede con ciertos estilos de malagueña

(de Chacón, de la Trini) son pequeños guiños; en cambio, en otras la influencia es tal que se hace muy difícil precisar dónde estamos. Claro que ciertos elementos, como la elección de un tipo u otro de salida en el cante, o que la guitarra elija para acompañar el toque por malagueñas o el de tarantas, ayudarán a que se incline la balanza hacia uno u otro lado. Pero incluso así, hay veces que la incertidumbre sigue presente. Y éste es el caso de nuestro cante en el que ni siquiera el toque es definitivo. De hecho, según los cantaores, se escoge a veces el toque por malagueñas, y otras el toque por tarantas.

Por todo lo expuesto, es fácil comprender la aparente contradicción que existe entre las posturas de Luque Navajas, secundadas por Gonzalo Rojo y cantaores como Alfredo Arrebola, que se decantan por definir el cante como malagueña, frente a otros como Blas Vega que ven en él una taranta. Probablemente, tal y como sugiere José Luis Navarro, una solución de compromiso sea referirse a él como taranta-malagueña, y en todo caso estar atentos a la versión pues, dependiendo de los intérpretes, unas veces se acercará más a la estética de la malagueña, y otras en cambio a la de la taranta.

7. Análisis musical

Para finalizar quisiéramos hacer algún comentario desde el punto de vista musical de algunas de las versiones que este cante, con la intención de resaltar las peculiaridades que lo distinguen.

Como es de esperar, presenta la estructura típica de los palos derivados del fandango. Por tanto, la estructura habitual será la siguiente:

- Falseta de la guitarra (preludio)
- Salida (melisma sobre un ¡ay!)
- Falseta de la guitarra (interludio)
- Primer tercio
- Segundo tercio
- Tercer tercio
- Cuarto Tercio
- Quinto y sexto tercio (ligados)
- (Falseta postludio: sobre todo en las grabaciones antiguas)

7.1 El toque

Aunque nuestra intención es centrarnos de modo exclusivo en la línea melódica del cante, creemos interesante hacer algún comentario al respecto. Hemos dicho que, según las versiones, este cante puede acompañarse por el toque por malagueñas o por el toque por tarantas. Pero, en ocasiones, y como queriendo resaltar su naturaleza híbrida, hemos escuchado giros típicos del toque por malagueñas llevados al tono de tarantas. Es el caso por ejemplo de la grabación de Antonio Piñana, donde su hijo Antonio teje sus falsetas con esta mezcla de sabores.

7.2 La salida

La salida de Antonio Piñana padre, nos sitúa claramente en el mundo de la malagueña: la denominación que da al cante, malagueña de Cartagena, queda así justificada. El *melos* de esta salida es dramático en su arranque, con esa subida fulgurante hasta el primer grado en el registro agudo y la posterior bajada hasta el IV

grado, sobre el que se produce una leve cadencia, que evoca, con el sustento armónico de la guitarra, el mundo sonoro del modo menor:

Yi yay - (i) _____ a a _____
a _____
ya ya _____

La salida del Cojo de Málaga en “Eres hermosa” se divide en dos incisos. Desarrollada sobre la base el tetracordo andaluz, destacan en ella la presencia de cromatismos, característicos de los cantes atarantados y muy del gusto de este cantaor. Hay que destacar también esa tendencia del Cojo de Málaga a dejar suspendido por momentos la línea melódica, como en un suspiro, tan característica de su forma de cantar.

Ya yay - (i) _____ ya ya _____ ay

Este mismo modelo de salida la emplea en otros cantes como las cartageneras “A dormir yo me acostaba”, “Haya perlas a millares”, la murciana “Yo no quisiera quererte” o la malagueña “Sólo en el mundo”.

Muy parecida es la salida de la Niña de los Peines, aunque de factura más sencilla:

Yi ya _____ (a) y. _____ ya _____ y _____ (y) _____

Es la misma que utiliza en cantes como la cartagenera clásica “Acaba penita, acaba” o en las cartageneras de Chacón “Una pena impertinente” y “Como el tiempo es variable”.²⁴

Cayetano Muriel, el Niño de Cabra, abría sus fandangos de Cartagena (rotulados como cartageneras) con un patrón similar. Por ejemplo, en “Aunque vaya y te bañes”.²⁵

Ya - ya - y _____ (i) _____ a - - - y _____
ya ya _____

En “Cuántos tormentos”, en la versión de 1923, Joaquín Vargas utiliza otro modelo de salida. Dividida también en dos incisos, busca en el primero el VI grado a través de una apoyatura, y tras un leve repunte desciende de forma vertiginosa hacia el I. La melodía vuelve a subir tímidamente, buscando finalmente la cadencia sobre el II grado. El segundo inciso tiene el I grado como eje, en torno al cual la melodía gravita hasta cadenciar por fin en él. Una salida similar la encontramos en otros cantos del Cojo como en la cartagenera “Pícaros tartaneros”, la cartagenera de Chacón “Del soberano”, la murciana “Échese usted al vaciaero” o la malagueña “Te tengo que ver rodando”.

En la versión de 1928 emplea, sin embargo, otro modelo de salida. Más ornamentada y con un ámbito melódico mayor, recuerda a la anterior en el primer inciso, pero en el segundo busca el V grado bemol, desde el que desciende paulatinamente hasta cadenciar sobre el I. Ejemplos semejantes pueden escucharse en las tarantas “Como la sal al guisao” o “En la terrera” (levantisca, según los créditos originales).

7.3 El primer tercio

Es en la realización de este tercio donde se dan las principales diferencias entre las distintas versiones que hemos analizado. En el caso de la malagueña cartagenera de Piñana el tercio es de concepción harto sencilla. De ámbito estrecho (una 4ª justa), nos traslada desde el inicio a la sonoridad de los cantos mineros y de Levante, con esa presencia del V grado bemol y un giro cadencial típico de estos palos que busca el reposo, con un movimiento descendente por grados conjuntos, sobre el II grado:

Dos aspectos hay que resaltar de la interpretación de la Niña de los Peines, creemos que relacionados. El primero es referente al toque, ya que en la guitarra de Ramón Montoya se percibe un pulso ternario, si bien no muy marcado. Y tal circunstancia, parece ser la causa de que el canto de Pastora Pavón se desenvuelva con un aire un tanto ligero, sobre todo comparado con las interpretaciones del Cojo que son con mucho más reposadas y de arcos melódicos más largos. El primer tercio de Pastora es un tercio sobrio, sencillo, dicho con la gracia que a ella la caracteriza, de estilo casi silábico a excepción de dos cortos melismas sobre las sílabas “-mo” y “-sa”. Busca en el inicio el VI grado para cadenciar sobre el II:



También sobre este grado finaliza el primer tercio del Cojo de Málaga. Pero él busca en el arranque el IV grado, tras un leve apoyo en el III alterado un semitono ascendente. Llama la atención el descenso, a mitad del tercio, hasta el I grado, desde donde la melodía repunta de nuevo para trazar un suave arco que asciende hasta el VI y baja hasta el II. Todo ello con el sabor especial que el Cojo imprime a sus interpretaciones: deteniéndose, por ejemplo, sobre la sílaba “-res” con un bonito y prolongado vibrato, o dejando suspendida por un instante la línea melódica en la última nota del melisma que tiene lugar sobre la sílaba “-mo”, antes de acometer el giro cadencial:



Apenas hay diferencias entre esta grabación y la que realiza años después, en 1923, con la copla “Cuántos tormentos”:



7.4 El segundo tercio

El segundo tercio de la “malagueña cartagenera” de Piñana se nutre de nuevo de la paleta sonora de los cantos mineros. De estilo silábico en su primer mitad, el texto se articula principalmente sobre el V bemol y el VI grado. Particularmente llamativo es el salto de 3ª menor descendente que aparece en el melisma cadencial:



La realización de este tercio guarda un cierto parecido con el mismo tercio del fandango de Lucena de Cayetano Muriel²⁶:



Fandango de Lucena, 2º tercio, en *Cayetano Muriel, Niño de Cabra*, Antología *La Época Dorada del Flamenco*, vol. 43, pista nº 1.

Salvando los matices interpretativos de cada cantaor, en líneas generales los tercios de la Niña de los Peines y del Cojo de Málaga se desenvuelven de forma similar. La principal diferencia reside en el grado que sirve como cadencia al tercio, que Pastora, como ya hizo en el primero, vuelve a establecer sobre el II grado:

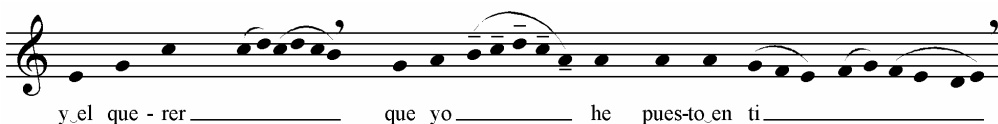


Por su parte, el Cojo de Málaga, aunque en un primer momento parece conducir la melodía hacia el IV, como hemos visto en Piñana, termina por establecer llevarla hasta el V grado bemol, una cadencia típica en los cantes por tarantas. Tal peculiaridad se advierte tanto en la grabación de “Eres hermosa” como en las dos de “Cuántos tormentos”:



7.5 El tercer tercio

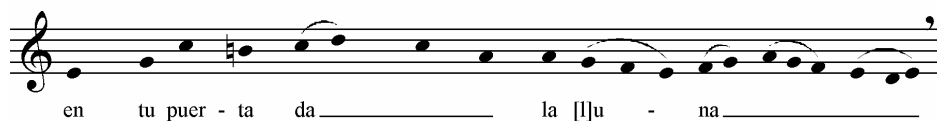
El tercer tercio contiene un giro en el arranque que caracteriza de forma inequívoca esta modalidad de cante. Con dos saltos consecutivos se va del I al VI grado (“y el querer”); a continuación, una leve cadencia sobre el V grado natural. Tras una leve cesura, se escucha otro giro característico, coincidiendo con las sílabas “que yo he”. La cadencia del tercio tiene lugar sobre el I grado:



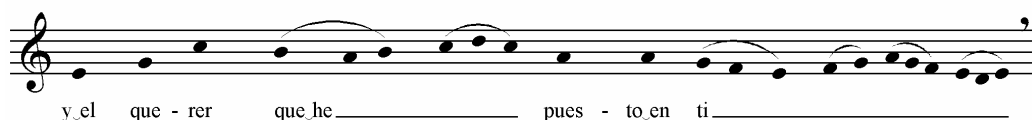
El remate del tercio guarda un claro parecido con el primer y tercer tercio de uno de los patrones de murciana que nos legó el Cojo de Málaga:



En líneas generales es este mismo diseño el que encontramos en la Niña de los Peines:



Y también en El Cojo de Málaga. Veamos, por ejemplo, la versión de “Cuántos tormentos” de 1923:



7.6 El cuarto tercio

Presenta un diseño sencillo en su primera mitad, de estilo predominantemente silábico. Con las sílabas “-certe quisiera” volvemos a escuchar el giro que en el tercio anterior coincidía con “que yo he”. Sin embargo, en esta ocasión la línea melódica no desciende hasta el I, sino que conserva como eje el IV grado hasta fijar el reposo en el III:



Prácticamente el mismo diseño que ya utilizó El Cojo de Málaga, en sus tres versiones de este cante; por ejemplo, en “Eres hermosa”:



Sin embargo, la Niña de los Peines se aparta notoriamente de este modelo. Particularmente en el arranque donde introduce un giro melódico característico de los cantes por tarantas, en el que la melodía pasa del I grado al V bemol. La cadencia vuelve a producirse sobre el II grado:



7.7 El quinto y sexto tercio

Suelen interpretarse ligados. El primero, salvo pequeños matices, responde al diseño que ya hemos visto en el tercer tercio. En el sexto tercio reaparecen la sonoridad típica de los cantes mineros, con esa presencia del V grado bemol en el arranque (“aunque”). El cante se cierra, como suele acontecer, con un largo y virtuosístico melisma que recorre por grados conjuntos y en ambos sentidos la práctica totalidad de los grados de la escala. Evoca, por otra parte, el remate típico de la minera:

por qui - tar - me _____ de este _____ su - frir _____

a - un - que _____ des - pués _____ me mu - rie _____ ra _____

_____ jay! _____

La versión de la Niña de los Peines aparenta ser más sencilla. Ello unido al aire más movido que imprime al cante, facilita que consiga ligar realmente los tercios, sin necesidad de cesura alguna para respirar. En el arranque del tercio encontramos los dos giros característicos comentados anteriormente en el tercer tercio:

mi - ra que va _____ dar la u - na _____ y _____

me pre - ci - sa el re - ti - rar - - - - me _____

El Cojo de Málaga sigue en líneas generales este mismo diseño en sus tres grabaciones, aunque renuncia a ligar los tercios. Veamos, por ejemplo la de “Eres hermosa”:

mi-ra que va a _____ dar la u - na _____

_____ y me pre - ci-sa el re-ti - rar - - - - me _____

En la versión de “Cuántos tormentos” de 1928 remata el cante con melisma diferente, que recuerda en cierta manera el que hemos visto en Piñana. Se detectan en él la presencia de algunos cromatismos, muy del gusto del Cojo de Málaga y característicos de los cantes mineros:

por qui - tar - me (e) de su frir

y aun-que (e) des pués me mu-rie-ra

8. Conclusión

La confrontación de las interpretaciones de la Niña de los Peines, del Cojo de Málaga y de Antonio Piñana evidencia la existencia de un sustrato básico inalterable, particularmente observable en el arranque de los tercios tercero y quinto. Pero al mismo tiempo desvela el margen de libertad de la que gozan los intérpretes. Libertad que, por supuesto, no surge de la nada sino que se nutre muchas veces de lo ya existente, de trozos o retales inherentes a un género, lo que conduce a interpolar en un cante fragmentos de otras melodías conocidas. Se trata, en definitiva, de una forma de proceder típica de la música modal de tradición oral.

Desde esta perspectiva podemos hacernos la siguiente pregunta: ¿importa mucho quién fuera el creador de un cante o dónde se creara? Más allá de orgullos localistas, en un arte de tradición y transmisión oral como es el flamenco en el que los artistas no suelen crear de la nada, sino que acostumbran a apoyarse en modelos preexistentes, en el que se recrea en cada interpretación, honestamente pensamos que no. Ahora bien, la aparición del disco conlleva un claro peligro para esta forma de creación. El disco fija, impone unos patrones, no sólo a los cantaores sino, lo que es peor, a los propios aficionados, a los que llena de prejuicios. Sin embargo, los artistas, los verdaderos artistas, aún teniendo presente un modelo no se limitan a copiarlo sin más. Respetan o parten de la esencia del cante, pero elaboran su propia versión. Así ha sido y así debiera seguir siendo.

En definitiva, ¿qué más da que este cante que hemos analizado lo creara el Rojo el Alpargatero, Fernando el de Triana o el Cojo de Málaga? ¿Qué ganamos o perdemos con eso? ¿Sería mejor el cante si lo hubiera hecho uno u otro? Es indudable que, por motivos chauvinistas, nos sentiremos más orgullosos los murcianos o los cartageneros, o los malagueños o los trianeros... y poco más. Aunque es indudable que determinar a fe cierta quién fue el primero que lo cantó, e incluso la fecha, ayudaría a establecer un cuadro cronológico general de cómo se fue desarrollando el flamenco y en qué individualidades tomo cuerpo. Pero, por desgracia, las más de las veces nos moveremos siempre en el terreno de la conjetura.

José F. Ortega
Universidad de Murcia

NOTAS

¹Juan Ruipérez Vera (2005: 63)

²Con respecto a su propia obra comentó Antonio Piñana: “lo que hice fue una cosa inédita que no la había cantado nadie, unos cantes que se murieron con la muerte del Rojo el Alpagatero, y que los que quedaban entonces de la época del Rojo aprendieron, pero aprendieron de mala forma, de mala manera... lo que grabó el Cojo de Málaga, Centeno, Cayetano Muriel, Bernardo el de los Lobitos, esos, todos esos cantaores copiaron de lo que había entonces malamente y después grabaron en discos de pizarra”. Cf. Antonio Parra (2002: 105)

³ FONORUZ, C-1311, Montilla, 1995.

⁴ Uno de los recursos de la poesía de tradición oral, y por ende la flamenca, es buscar la inspiración en modelos previos para la elaboración de las coplas. Esta forma de proceder, que recuerda vagamente el arte de la *imitatio*, tan de boga en el mundo clásico, explica la aparición de estrofas en las que la idea que se comunica es muy similar, salvando las formas de expresión utilizadas; y también, algo más frecuente, el que en coplas diferentes encontremos íntegros al menos uno de los versos. Esto puede estar en relación con la teoría de la novedad en el mensaje: el oyente se sentirá menos perdido si algún elemento ya conocido se incluye en nuevo mensaje. Pero también, no cabe duda, es un recurso natural de los troveros y repentizadores de poesía. El metro octosílabo y el tener a mano expresiones ya hechas que coincidan con dicho metro, les ayuda enormemente en su labor. Francisco Rodríguez Marín recoge en sus *Cantos populares españoles* (1981: 173) las siguientes coplas, que guardan una cierta relación con la que nos ocupa:

Er querer que puse en ti
con tantísima firmesa
si lo hubiera puesto en Dios
tuviera su recompensa

Er que querer que puse en ti
si lo hubiera puesto en Dios
argo m'hubiera valido
más de lo que me valió

Si el querer que puse en ti
lo hubiera puesto en un perro
se viniera detrás de mí.

También esta otra copla que, como malagueña del Chato de las Ventas, canta Alfredo Arrebola (citada por José Luque Navajas (1965: 82):

Pensando en ti desvarío
aborrecerte quisiera
pensando en ti desvarío
pa vivir de esta manera
mas valía no haber nació
porque me ahoga la pena

Diego Clavel interpreta como malagueña (al estilo de Chacón) la siguiente copla, cuyo autor es Diego Andrade (Diego Clavel *La malagueña a través de los tiempos* Cambayá-Antequera Records s.l.: Antequera, 2000 CD.012.F.2.).

Aborrecerte quisiera
serrana sin corazón
aborrecerte quisiera
por tu culp he pasao yo
más margura y más pena
que las que Cristo pasó

Juan Varea remata su cante con la siguiente copla (cuyos autores, según los créditos, son P. del Valle y Monreal: *Homenaje a Juan Varea*, Saimel Ediciones, S.L. 4994010 CD I pista nº 13 “Tu cara morena”/ Bulerías):

Que la noche fuera un mes

desde ahora yo quisiera,
que la noche fuera un mes,
p'a cuando el alba viniera
yo estar firme en tu querer
aunque después me muriera.

⁵ José Luis Navarro (1989: 104).

⁶ Juan Ruipérez Vera (2005: 156).

⁷ “Lo que más se producía aquí [Cartagena] eran los cantes que se podrían denominar de aquí y algunos se han construido aquí, como por ejemplo la malagueña cartagenera, la malagueña sanantonera, la malagueña bolero del campo de Cartagena, la malagueña del trovo, todo eso eran un tipo de malagueñas que se cocieron aquí”. Cf. Antonio Parra (2002: 105).

⁸ José Blas Vega (1990: 59).

⁹ José Luque Navajas (1965: 79).

¹⁰ Cf. José Martínez Tornel (1892: 33):

Eres hermosa y Dios te guarde
y a los pies llevas la luna;
acaba de sentenciarme,
mira que ha dado la una
y trato de retirarme

¹¹ José Luis Navarro García (1995: 75).

¹² Pepe Navarro (1974: 74).

¹³ Pepe Navarro (1974: 74).

¹⁴ Cf. José Blas Vega (1990: 277; 1995: 29).

¹⁵ José Luis Navarro García (1995: 74). Cf. también Manuel Yerga Lancharro (1989: 162).

¹⁶ Ángel Álvarez Caballero (1995: 39). La afirmación la recoge, aún sin citarlo, del artículo de Manuel Yerga Lancharro reseñado en la nota anterior.

¹⁷ José Luis Navarro (1995: 76).

¹⁸ Gonzalo Rojo Guerrero (1994: 72; 1995: 14).

¹⁹ *El Cojo de Málaga. Reconstrucción histórica*. Fonotrón, 1999/Depósito Legal SE.1787-99.

²⁰ En este mismo libreto y refiriéndose a la taranta “Válgame Dios, tío Rufino” (Regal, RS 0315. Año 1924, Taranta), que responde al mismo patrón melódico que la taranta “Mira lo que te he comprado”, también del Cojo de Málaga, y en el que resalta el característico giro melódico de lo que hoy conocemos como levantica, Paco Vargas comenta lo siguiente: “Ateniéndonos a la denominación actual de los cantes, éste habría que acreditarlo como taranto, y si me apuran, dentro de los denominados bailables, pues si se escucha con atención es fácil comprobar que está cantado a ritmo y dentro de un compás perfectamente medible”. Efectivamente, se distingue al fondo la tímida presencia del compás en el toque de la guitarra, pero no el compás binario (o cuaternario) que caracteriza al taranto, sino un compás ternario, como decimos, muy atenuado. Por cierto que similar patrón melódico es el que sigue también Gabriel Moreno en su levantica “Pidiéndole al Gran Poder” (*Todo el flamenco: del fandango a la malagueña* PolyMedia, 1998, Dep. Legal: 38262, pista nº 16).

²¹ Gonzalo Rojo Guerrero (1994: 22). En otro lugar, Gonzalo Rojo también asume las tesis de Luque Navajas y de Pepe Navarro, ya que mantiene que este cante deriva musicalmente de la malagueña del Canario. Señala también que Diego el Perote, Juan de la Loma y Antonio de Canillas, grabaron esta malagueña (1996: 41).

²² *El Cojo de Málaga*, Sonifolk 20162. El estudio es resumen de un trabajo anterior: cf. José Blas Vega (1995: 29).

²³ Aunque no estamos de acuerdo con la pertinencia de los términos, Ruipérez Vera (2005: 219) distingue entre “concomitancias” y “mixtificaciones” según se trate de giros de creación personal o tomados de otros palos.

²⁴ Cf. por ejemplo *La Niña de los Peines: voz de estaño fundido*. Sonifolk 20104 pistas nº 15, 18 y 22.

²⁵ Cf. por ejemplo *Cayetano Muriel, Niño de Cabra*, Antología *La Época Dorada del Flamenco*, vol. 43, pista nº 17. DIENC S.L. Depósito Legal SE-326-05.

²⁶ Las relaciones entre el fandango de Lucena y los cantes mineros y de Levante han sido puestas de manifiesto por Norberto Torres (2004).

Referencias bibliográficas

- Álvarez Caballero, Ángel (1995), “El Cojo de Málaga: algunos perfiles poco divulgados” en *El Cojo de Málaga: Textos en homenaje a Joaquín Vargas Soto*. Granada: Editorial Comares.
- Blas Vega, José (1990), *Vida y Cante de Don Antonio Chacón. La Edad de Oro del Flamenco (1869-1929)*. Madrid: Editorial Cinterco.
- Blas Vega, José (1995), “Sobre el Cojo de Málaga (1880-1940)” en *El Cojo de Málaga: Textos en homenaje a Joaquín Vargas Soto*. Granada: Editorial Comares.
- Luque Navajas, José (1965), *Málaga en el cante*. Málaga: El Guadalhorce.
- Martínez Tornel, José (1892), *Cantares populares murcianos*. Murcia: Imp. de “El Diario”.
- Navarro García José Luis e Iino, Akio (1989), *Cantes de las minas*. Córdoba: Ed. La Posada.
- Navarro García, José Luis (1995), “El Cojo de Málaga: aportaciones a los cantes mineros” en *El Cojo de Málaga: Textos en homenaje a Joaquín Vargas Soto*. Granada: Editorial Comares.
- Navarro, Pepe (1974), *Muestrario de malagueños y malagueñas*. Málaga: Gráficas Sorima
- Nettl, Bruno (1985), *Música folklórica y tradicional de los continentes occidentales*. Madrid: Alianza Música
- Parra, Antonio (2002), “Toda una vida (entrevista con Don Antonio Piñana)” en *Don Antonio Piñana: Una voluntad flamenca*. Murcia: Nausicaä.
- Rodríguez Marín, Francisco (1981), *Cantos populares españoles*, Tomo III. Madrid: Ediciones Atlas (primera edición: 1882-1883).
- Rojo Guerrero, Gonzalo (1994), *Joaquín José Vargas Soto “El Cojo de Málaga”*. Estepona: Diputación Provincial de Málaga, edición no venal para el XXII Congreso de Arte Flamenco.
- Rojo Guerrero, Gonzalo (1995), “El Cojo de Málaga y los cantes de Levante” en *El Cojo de Málaga: Textos en homenaje a Joaquín Vargas Soto*. Granada: Editorial Comares.
- Rojo Guerrero, Gonzalo (1996), “Cantes de Málaga” en *Historia del Flamenco*, dirigida por José Luis Navarro García y Miguel Roperó Núñez, Sevilla: Ed. Tartessos.
- Ruipérez Vera, Juan (2005), *Historia de los cantes de Cartagena y La Unión*. Cartagena: Ed. Corbalán, 2005.
- Torres Cortés, Norberto (2004), “El fandango de Lucena y los estilos de Levante. Consideraciones sobre la influencia de Lucena en el arte flamenco” en *Guitarra Flamenca*, vol. I, Sevilla: Sigantura Flamenco, 2004.
- Yerga Lancharro, Manuel (1989), “¿Joaquín Vargas Soto, El Cojo de Málaga, creador de los cantes de Pérez de Guzmán?” en *CANDIL Revista de Flamenco/ Peña Flamenca de Jaén* nº 64.