

El cante por cartageneras: un acercamiento a través de los textos y sus melodías características¹

Pedro Fernández Riquelme

José F. Ortega

(Universidad de Murcia)

Resumen

Gracias a las grabaciones conocemos diferentes cantes que, por una u otra razón, han recibido la denominación de cartageneras. El objetivo de nuestro trabajo es ofrecer un amplio panorama de las diferentes modalidades de este estilo del flamenco, indagando sobre sus posibles orígenes y viendo cómo algunas de ellas han evolucionado hasta constituir los patrones melódicos que hoy día conocemos. Al tiempo que resaltamos las peculiaridades musicales que las distinguen, conoceremos muchas de las coplas con las que se han cantado, recogidas unas en cancioneros populares y procedentes otras de los numerosos registros sonoros que hemos analizado.

Palabras clave: Flamenco, Cartageneras, Tarantas, Rojo el Alpargatero, Antonia la Malagueña, El Mochuelo, Encarnación la Rubia, Chueca, Grau Dauset, Chacón, Cojo de Málaga, Antonio Piñana, La Trini, Cayetano Muriel.

Abstract

Thanks to the recordings we know different songs that, for one or another reason, have received the name of cartageneras. The purpose of our study is to offer a wide panorama of the different modalities of this flamenco style, researching on its possible origins and seeing how some of them have evolved to form the melodic types we know today. We will analyze their musical characteristics and we will know many of the lyrics which have been sung.

¹ Algunas de las líneas expuestas en este artículo proceden de un estudio anterior, que esperamos pueda ver pronto la luz: José F. Ortega, *Cantes de las minas, cantes por tarantas: el otro flamenco*, trabajo de investigación subvencionado por la Junta de Andalucía mediante convocatoria de ayudas a la Investigación Musical sobre Flamenco (convocatoria 2007), depositado en el CAF de Jerez de la Frontera.

1. Introducción

El *Diccionario Enciclopédico Ilustrado del Flamenco* de Blas Vega y Ríos Ruiz (1988) define la cartagenera como un cante de cuatro o cinco versos octosílabos perteneciente a los llamados cantes de Levante y, dentro de ellos, a los denominados cantes de las minas. El problema es que es ésta una definición tan abierta que podría aplicarse a la totalidad de cantes que integran la familia de los cantes mineros.

En realidad, será el empleo de unos patrones melódicos concretos lo que nos permitirá distinguir la cartagenera de otros cantes cercanos a ella; y hablar así mismo de diferentes modalidades de cartagenera, porque, al igual que sucede con la minera, la murciana o la taranta, bajo la común denominación de cartagenera conviven cantes de melodía diferentes.

Suele afirmarse que los orígenes de la cartagenera se encuentran en un fandango de Cartagena. Sin embargo, Manfredi Cano (1963) aventura que la cartagenera, que describe como cante triste y de tercios largos, es “cante andaluz de pura cepa llevado a las minas de Cartagena por andaluces”. Es esta una cuestión, como muchas otras inherentes al flamenco, en la que resulta difícil decantarse por una u otra opción. Lo cierto es que desde finales del siglo XIX la cartagenera forma parte del acervo flamenco, y esto por el enorme interés que desde época bien temprana despertó entre los cantaores profesionales. Según asegura Fernando el de Triana (1935), hacia 1884 ya la cantaba en el sevillano Café del Burrero la artista flamenca Concepción Rodríguez “la Peñaranda”, también conocida como “la Cartagenera”². No obstante, hay que decir que resulta muy aventurado precisar qué cantes interpretó allí la mítica artista, y si éstos tenían poco o mucho que ver con lo que actualmente entendemos por cartagenera.

Un rasgo que la bibliografía destaca de nuestro cante es su naturaleza urbana (Salom, 1982). Quiere esto decir que se trataría de un cante profesionalizado, cuyas letras se centran con preferencia en temas locales o personales, alejándose así de otros más relacionados con las minas y sus gentes. Sin embargo, esto es algo relativo, ya que

² Sobre esta mítica cantaora de la segunda mitad del XIX y ligada al municipio de La Unión, José Gelardo Navarro ofrece datos biográficos en sus dos últimos trabajos, *El Rojo el Alpargatero, flamenco: proyección, familia y entorno* (Almuzara, 2007) y *Antonio Grau “Rojo Alpargatero” hijo: el último de una saga flamenca* (La Hydra de Lerna, 2008). Por su parte, el escritor murciano Pedro Cobos (1928-1989) dedica a la Peñaranda varios versos y un poema íntegro, en el que recrea el ambiente que envuelve su legendaria figura; véase *Los versos y las canciones de Pedro Cobos*, Murcia: Editora Regional, 1993, pp.45-46.

pueden aducirse como argumento ciertas coplas que llevarían a pensar en sentido contrario.

Como tendremos ocasión de ver, dos son los patrones melódicos que se identifican actualmente con esta modalidad de cante flamenco y a ellos dedicaremos buena parte de nuestro estudio. No obstante, Andrés Salom (1982) habla de un tercer tipo de cartagenera, un cante grabado por Antonio Piñana y etiquetado como “cartagenera de la Trini”, al que también dedicaremos unas líneas. Así mismo, estudiaremos otra modalidad cartagenera, o fandango cartagenero, transmitido por Cayetano Muriel, el Niño de Cabra, aunque se prodiga muy poco en la actualidad. Y precediendo a todos ellos, centraremos nuestra atención en ciertos patrones melódicos, de rancia solera, que en su día también recibieron la denominación de cartageneras y que podríamos denominar “cartageneras primitivas”.

2. Las cartageneras primitivas

Antes se ha apuntado que el origen de las actuales cartageneras estaría en alguna modalidad de fandango, o bien de malagueña, de raíz popular que se cantarían (y, probablemente, se bailarían) en Cartagena y sus alrededores en la última mitad del siglo XIX. No obstante, no hay que descartar que en ellas hayan podido influir también otros estilos folclóricos como los cantos de labor, cantos de trilla o de labranza³, así como melodías de jotas o de seguidillas, bien autóctonas o bien traídas por trabajadores foráneos, andaluces principalmente, que por esas fechas vinieron a trabajar a las explotaciones de la Sierra Minera de La Unión y Cartagena.

Según apunta Pepe Gelardo (2007), una de las primeras referencias a la cartagenera aparece en *El Diario de Murcia* el 4 de septiembre de 1886. No obstante, Alberto Rodríguez, autor del blog *El flamenco de papel*, aporta una referencia ligeramente anterior. En efecto, en el artículo “Acotaciones” reproduce una noticia del 24 de junio de 1886, perteneciente al periódico vespertino *La Correspondencia de España*, que se hace eco de las representaciones de la zarzuela *Flamencomanía*, interpretada por un

³ De los que tenemos testimonio gracias a los cancioneros de la época. Véase José F. Ortega “Cantos de labranza, de trilla y de recogida de la hoja en cancioneros murcianos del XIX y principios del XX” en *Revista Murciana de Antropología*, nº 15, 2008, pp. 387-409.

cantaor flamenco apodado “El segundo Gayarre”, que entre otros palos cantó unas “cartageneras”⁴.

El público de aquella época sentía fervor por la zarzuela y el género chico, y en ambos tenía cabida la música popular, que muchas veces servía de inspiración para sus autores. Un ejemplo de gran interés para nosotros es la zarzuela *La alegría de la huerta* del compositor Federico Chueca, estrenada en el Teatro Eslava de Madrid el 20 de enero de 1900. Según podemos leer en el artículo “Cartageneras” de Alberto Rodríguez⁵, la prensa elogió la obra y destacó las, a entender del crítico encargado de la reseña, cartageneras que aparecían entre su música y copla. En efecto, en la noticia, recogida por *El País*, el 21 de enero de 1900, podemos leer: “La música que ha escrito Chueca es española, genuinamente española, y las hermosísimas cartageneras del dúo, que tan admirablemente cantaron la Segura y Gil... son dignas del maestro, que es con justicia considerado como uno de los mejores de España”.

Se refiere el periodista al dúo que interpretan respectivamente los personajes de Carola y Alegrías con estas coplas:

*Pajaricos que cruzáis,
pajaricos que cruzáis
la huerta siempre cantando,
decidle a aquél que me olvide,
y al otro que estoy penando,
y al otro que estoy penando.*

*Mire usted, madre, si es grande
Mire usted, madre, si es grande,
el cariño que la tengo,
que la encuentro y no la miro,
y voy a hablarla y no puedo.
y voy a hablarla y no puedo.*

Alberto Rodríguez, cree ver un claro parecido “estructural” con algunos de los primeros ejemplos de cartageneras flamencas registradas por cantaores como Antonia la Malagueña, Antonio Pozo el Mochuelo o Encarnación la Rubia, entre finales del XIX y principios del XX y que después veremos. Pero, más allá de que sea el primer verso el

⁴ Véase <http://flamencodepapel.blogspot.com/2009/05/acotaciones.html> (consulta: 19-05-10). Este mismo autor dedica un breve artículo a los artistas apodados los “Gayarres” flamencos; véase <http://flamencodepapel.blogspot.com/search/label/Gayarre%20%28Juli%C3%A1n%29> (consulta: 19-05-10).

⁵ Véase <http://flamencodepapel.blogspot.com/search/label/Cartageneras> (consulta: 19-05-10).

que se repita en el segundo tercio y no en el tercero, como suele ser más habitual, no vemos en esta cuestión nada digno de destacar, pues al tratarse en todos los casos de cuartetos octosilábicos, necesariamente se han de repetir dos de los versos para lograr los esperados seis tercios que presentan el común de los fandangos andaluces u otros cantes derivados. Aún así, no hay que echar en saco roto la observación, pues podría apuntar a la manera “cartagenera” de jugar estructuralmente con el texto, al menos en los ejemplos más primitivos. Más adelante volveremos sobre estas pretendidas “cartageneras” que incluye Chueca en su conocida zarzuela, pues en la melodía encontramos algunos detalles realmente interesantes.

Podemos aportar más datos sobre el temprano éxito de este estilo de cante. Así, el sello madrileño *Hugens y Acosta* edita en 1900 un catálogo de cilindros de cera en el que destacan varios cantes ligados a la región murciana. He aquí la relación de artistas y los cantes que interpretan cada uno⁶:

- Antonio Chacón: murcianas y cartageneras.
- El Berea: murcianas.
- El Mochuelo: murcianas y cartageneras.
- El Canario Chico: murcianas y cartageneras.

2.1. Cartageneras del Mochuelo y Encarnación la Rubia

A punto de finalizar el siglo XIX, Antonio Pozo “el Mochuelo” impresionó para la casa Fono Reina de Madrid un cante por cartageneras recogido en el recopilatorio de grabaciones en cilindros de cera recientemente editado por el Centro Andaluz de Flamenco de Jerez de la Frontera⁷. Su letra dice así:

*Ay, adiós Cartagena hermosa,
adiós, Cartagena hermosa,
ay, Plazuela de las Mercedes,
calle de los Cuatro Santos
cuándo te volveré a ver,
cuándo te volveré a ver.*

⁶ Véase Pedro Fernández Riquelme, *Los orígenes del cante de las minas*. Murcia: Infides, 2008, p. 37; aunque, como allí apunta su autor, esta información procede del archivo personal del coleccionista Carlos Martín Ballester.

⁷ Véase *Cilindros de cera: primeras grabaciones de flamenco*. Fondos del Centro Andaluz de Flamenco. Cd I, pista nº 21. Junta de Andalucía, 2003.

Remata este cante con un fandango de cierre a compás, en la línea de los cantes de Juan Breva, con esta otra copla:

*Cinco con Los Molinos,
Málaga está en cuatro barrios,
y cinco con Los Molinos,
y ninguno me ha gustao
como el de Los Capuchinos,
como el de Los Capuchinos.*

Para Martín Salazar (1998) el primer cante del Mochuelo es más una malagueña de transición que una cartagenera, aunque, naturalmente, la letra sería una copla típica de Cartagena. Con el término de “malagueña de transición” se quiere hacer referencia a una serie de cantes que sirven de puente entre las “malagueñas viejas”, todavía sometidas al compás, y las “malagueñas nuevas”, estadio supremo de la evolución de este cante, representado por cantaores como Chacón y Fosforito el viejo, y ya de ritmo libre. Aunque es imposible saber si la melodía es original del Mochuelo o aprendida de otros, Martín Salazar opta por atribuírsela a este cantaor, por lo que la denomina “malagueña cartagenera del Mochuelo”.

El Mochuelo era un cantaor impreciso, en ocasiones arbitrario, descuidado y poco perfeccionista, hasta el punto de que en muchas ocasiones nos queda la impresión de que la guitarra va por un sitio y el cantaor por otro. Decimos esto porque la sensación que tenemos tras escuchar este cante es que, como dicen algunos aficionados, está aún por “estructurar”, vamos que le falta asentarse y, sobre todo, haber pasado por otras manos y otras voces que terminen de pulirlo. Sin embargo, estamos de acuerdo con Martín Salazar cuando afirma que hay que perdonar la liviandad de las interpretaciones del Mochuelo por el valor documental que encierran: sin su mediación muchos estilos flamencos no hubieran llegado hasta nosotros.

Con la misma copla, y un patrón melódico muy similar, escuchamos una grabación de Encarnación la Rubia, también incluida en la edición de cilindros de cera del CAF⁸. Una voz anuncia el cante: “Cartageneras por Encarnación la Rubia, acompañada a la guitarra por Ángel de Baeza, impresionadas por la casa Ureña, de Madrid”. Como decimos, la letra es la misma que emplea el Mochuelo, aunque con una variación en el

⁸ Obra citada, pista nº 22.

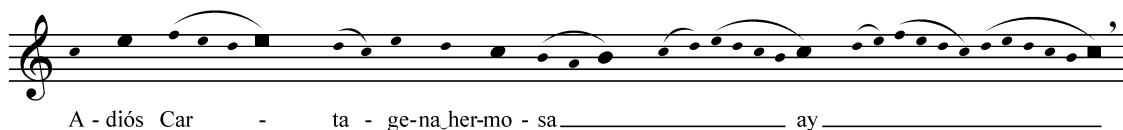
último verso, que ya no habla del deseo y del anhelo por volver a la ciudad departamental, sino de la desesperanza ante la imposibilidad de un regreso cierto:

*Adiós, Cartagena hermosa, ay,
adiós, Cartagena hermosa,
Plaza de la Merced, ay,
calle de los Cuatro Santos, ay,
ya no te volveré a ver, ay,
ya no te volveré a ver, ay.*

Con idéntico patrón melódico, hace como segundo cuerpo la siguiente copla:

*Ni la Inquisición te obliga, ay,
ni la Inquisición te obliga,
y lo que tú has hecho conmigo,
ya Dios vea de estar muerto,
arrastrao por los caminos,
arrastrao por los caminos.*

Aunque el cante es muy similar al del Mochuelo, la sensación que tenemos ahora es otra: los tercios están más ordenados, la melodía respira equilibrio, las repeticiones y los paralelismos entre los distintos incisos melódicos son más claras y las cadencias no ofrecen dudas, a pesar de que en este último aspecto se observa una cierta dispersión, pues se repiten pocas. De cualquier forma, ciertos detalles, como el arranque del primer tercio, en transcripción abajo y que volveremos a encontrar en el segundo, en el cuarto y en el sexto, consiguen transmitir mayor cohesión al cante⁹:



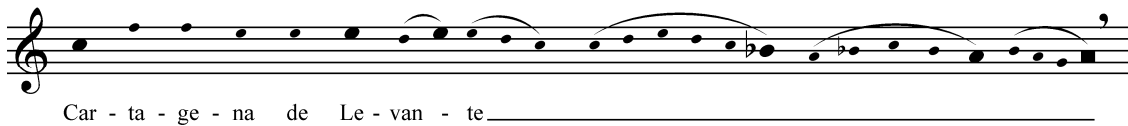
⁹ Los cantes mineros se basan en el modo de MI, sólo que transportado a FA#, en consonancia con las posiciones que se utilizan en la guitarra para acompañar en el toque por tarantas. De cualquier modo, y a fin de facilitar la lectura y el cotejo entre cantes, en nuestras transcripciones preferimos utilizar siempre el tono estándar de MI. De forma deliberada, renunciamos también en ellas a anotar el ritmo de la línea melódica. En su lugar, hemos adoptado unas convenciones que pueden servir de orientación a este respecto. Los sonidos los representaremos por lo general con notas de cabeza redonda, cuyo tamaño se verá reducido en caso de que se trate de valores breves; cuando se trata de valores largos, lo indicamos con cabezas cuadradas. Por otra parte, a fin de indicar cómo se va articulando la melodía, nos servimos de ligaduras de expresión; cuando un grupo de dos o más notas está englobado bajo una de estas ligaduras significa que la última es la más importante y que sobre ella recae el acento rítmico. Las comas altas indican una cesura, habitual al finalizar un tercio pero que también puede aparecer en lugares en los que el cantaor necesita tomar aire o bien por cuestiones expresivas. Si una nota va acompañada por una alteración accidental, su efecto se mantiene durante toda la línea del pentagrama, a menos que un becuadro indique lo contrario.

2.2 Cartagenera de Antonia la Malagueña

En una antigua grabación, lamentablemente en pésimo estado, recogida en una producción de Manuel Cerrejón¹⁰, escuchamos a una cantaora, por nombre Antonia la Malagueña, interpretar unas cartageneras cuyo patrón melódico guarda una cierta similitud con el que acabamos de describir del Mochuelo y Encarnación la Rubia. Lo hace con una copla de rancia tradición, ya recogida en el cancionero murciano de Martínez Tornel (1892):

*Ay, Cartagena de Levante,
Cartagena de Levante,
bien te puedes alabar,
que Murcia con ser tan grande
no tiene puerto de mar,
no tiene puerto de mar.*

Nos llama particularmente la atención el segundo tercio, donde creemos detectar, ya decimos que el estado de la grabación es lamentable, la presencia del V grado rebajado (V>), es decir, un SI bemol, sonoridad típica de los cantes por tarantas, sobre todo cuando con él se cierra un tercio:

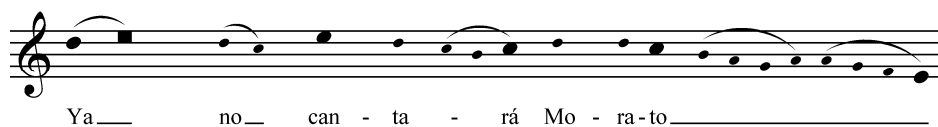


Como segundo cuerpo, y siguiendo un patrón melódico distinto, interpreta a renglón seguido una nueva copla, que dada la mala calidad de la grabación nos ha costado mucho descifrar. De modo más o menos aproximado dice así:

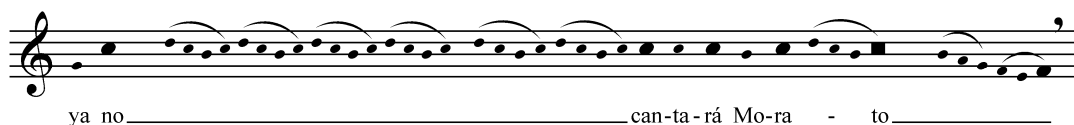
*Ya no cantará Morato,
ya no cantará Morato
en los bañitos de Archena,
porque andará muerto (¿?)
entre Murcia y Cartagena,
entre Murcia y Cartagena.*

¹⁰ Véase *El flamenco a través de la discografía*. Volumen I, pista nº 6. Pasarela, 2000.

El nuevo patrón melódico se caracteriza por un evidente paralelismo entre los tercios impares, y de igual modo entre los pares. En los impares se busca el I grado en el registro agudo en el arranque:



Los pares, en cambio, se abren con un salto de 4ª justa ascendente, del III al VI, convertido en eje hasta que la línea melódica desciende al II en busca de la cadencia:



En cuanto a la letra, conjeturamos que se mencione al célebre cantaor conocido como el Morato¹¹ aunque, dada la calidad de la grabación, es muy difícil asegurar cien por cien. En realidad se escucha algo así como “Bravó”, “Boraó”, “Bradó” o “Moraó”, siempre con acentuación aguda. Puede ser también que la cantaora diga “Morató”, mutada en palabra oxítone por desplazamiento del acento, algo habitual en el proceso de adaptación del texto a la música (aunque también existe el apellido “Morató”). Según Sevillano Miralles (1996), la tradición oral cuenta que el Morato tuvo un trágico final pues, siendo empleado de arbitrios en un fielato entre La Unión y Cartagena, lo asaltaron dos arrieros con ánimo de robarle, que le propinaron varias puñaladas hasta ocasionarle la muerte.

De cualquier forma, lo que es seguro es que Antonia la Malagueña no dice “Chilares”. Éste es el nombre de otro mítico cantaor de origen almeriense residente durante un tiempo en La Unión al amparo de otra mítica figura del cante minero, el Rojo el Alpargatero¹². Y decimos esto, porque dicha copla, con la salvedad del nombre, la recoge Martínez Tornel en sus *Cantares populares murcianos* (1892), pero de esta forma:

¹¹ Acerca de Pedro el Morato, mítico trovero y cantaor de origen almeriense, remitimos al capítulo que a él dedican Norberto Torres y Juan Grima en *Historia del flamenco*, vol. II, ed. Tartessos: Sevilla, 1995, pp. 125-129.

¹² Pueden encontrarse referencias a ambos artistas en diferentes obras de José Gelardo Navarro, por ejemplo, en *El flamenco en Lorca, Lorca en el flamenco* (Azarbe: Murcia, 2004) o en *El Rojo el Alpargatero, flamenco: proyección, familia y entorno* (Almuzara: Córdoba, 2007).

*Ya no cantará Chilares
en los bañitos de Archena,
porque le dieron un tiro,
entre Murcia y Cartagena*

Siempre se ha dicho que Chilares murió en Madrid en 1895¹³ a causa de los disparos de un marido celoso, aunque Pepe Gelardo (2004), basándose precisamente en esta letra, barrunta si no habría que adelantar algunos años el acontecimiento.

Martínez Tornel (1892), en un apartado que denominada “cantes disparatados”, recoge estas otras coplas que aluden a la muerte, no sabemos si en serio o en broma, del Morato:

*Anteanoche fui al teatro
y vide a la Emperatriz
platiqué con ella un rato
y me dijo la infeliz
ya murió Pedro el Morato*

-
*Dicen que Pedro Morato
es un hombre trovador
pero dicen los muchachos
Pedro Morato murió
en la taberna borracho*

La primera de ellas, con algunas variantes, está muy presente en la discografía flamenca. La tiene grabada, por ejemplo, la Niña de los Peines, Antonio Piñana, Luis de Córdoba o Antonio Fernández Díaz, Fosforito, que la canta por tarantos de esta forma:

*Ay, vide a la Emperatriz,
anoche entré en el teatro
y vide a la Emperatriz,
platiqué con ella un rato
y yo le escuché decir,
ay, pa cantar Perico el Morato, ay, y que.*

Por su parte, la genial artista sevillana Pastora Pavón, más conocida como la Niña de los Peines, la registró anteriormente, en 1912, con esta otra variante:

*Ay, con la Emperatriz,
ay, y fui la otra noche al teatro
y hablé con la Emperatriz,
con ella conversé un rato*

¹³ Véase José Manuel Gamboa, *Una historia del flamenco*, Madrid: Espasa, 2005, p. 395; José Gelardo Navarro, *El flamenco en Lorca, Lorca en el flamenco*. Murcia: Azarbe, 2004, p. 166.

*y no hay general como Prim,
ay, que para trovar el Morato, ay, y que.*

2.3 Manuel el Sevillano, “Los granujas tartaneros”

Un nuevo ejemplo de cartageneras primitivas lo tenemos en una grabación en cilindro de cera de un cantaor apodado Manuel el Sevillano, también incluida en el recopilatorio del CAF¹⁴. Interpreta, acompañándose él mismo a la guitarra, una copla muy conocida y, como veremos después, tradicionalmente asociada al cante por cartageneras. Como es habitual, una voz anuncia el cante, y lo hace con el típico gracejo andaluz: “Cartageneras, cantadas y tocadas por Manuel el Sevillano. Venga, que nos vamos a ir a Cartagena, y estamos en Graná, ¡vaya una distancia que hay!”. Dice así la copla:

*Tartaneros,
ay, un lunes por la mañana
los granujas tartaneros
les robaron las manzanas
a los pobres arrieros
que venían de Totana.*

Respecto a la copla, hay que llamar la atención sobre dos aspectos. Por un lado, que para la construcción del primer tercio utiliza sólo una parte del segundo verso: una peculiaridad que el crítico e investigador Blas Vega (1990) ve de origen almeriense. Por otra parte, el segundo verso representa una variante textual del modelo más extendido de esta copla que, como veremos después, califica de “pícaros”, y no de “granujas”, a los tartaneros.

En cualquier caso, lo más chocante es que el Sevillano sigue un patrón melódico muy distinto al que habitualmente se asocia a esta conocidísima letra de cartageneras. Como hemos dicho, el cantaor se acompaña a sí mismo a la guitarra, y de forma bastante tosca, por cierto. En un primer momento, podríamos pensar que el cante tiene mucho de improvisación. Pero no es así, pues como segundo cuerpo interpreta otra copla distinta, en la que sigue al pie de la letra el mismo patrón melódico:

*Antes que de mí te burles,
ay, sabes que tengo pensao,
antes que de mí te burles,*

¹⁴ *Op. cit.* CD nº1, pista 20.

*endiñártela de lao
y cargando mis baúles
que tengo yo aparejaos.*

Veamos, por tanto, más cerca cómo se desarrolla la melodía.

Tras un brevísimo temple de la voz, arranca el primer tercio, construido con la última palabra del segundo verso:



En el segundo creemos escuchar la sonoridad del V> (la calidad de las grabaciones antiguas deja mucho que desear), como cierre del tercio; de ser así, sería una cadencia típica de tarantas:



El cuarto, construido de forma muy similar al segundo, comienza con un inhabitual salto de 8ª justa, para aupar de nuevo la melodía al registro agudo. La cadencia parece tener lugar ahora sobre el V natural:



Por su parte, el quinto tercio guarda un claro paralelismo con el tercero, aunque aquí la melodía desciende hasta el VII grado por debajo de la final, algo en verdad muy poco habitual:



2.4 Antonio Grau Dauset, “Cuando a ti nadie te quiera”

Antonio Grau Dauset realizó en 1907 una serie de grabaciones para la casa parisina Pathé, utilizando el sobrenombre artístico de su padre, Rojo el Alpargatero. Una de las placas, en la que se hace acompañar por Enrique Negrete a la guitarra, lleva por título “Tarantas, cartageneras”. Aunque Pepe Gelardo (2008) asevera que, a pesar del título, “no existe en esta grabación ninguna cartagenera”, consideramos que tal afirmación merece algunas matizaciones.

En una de las caras del disco se incluye dos tarantas que van en la línea del patrón melódico de la famosa “taranta de la Gabriela”. La Niña de los Peines la grabó, entre otras, con esta conocidísima copla, que es de la que el cante toma su nombre:

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

Y así cantaba su primer tercio:



En el anverso del disco de Grau, se incluye un cante, hemos de suponer que es el que responde a la denominación de cartagenera, en el que se aprecian ciertos rasgos típicos de taranta. Su letra dice así:

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

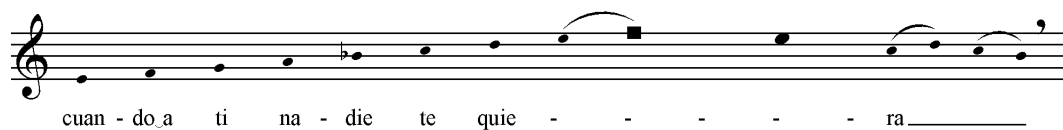
La propia Niña de los Peines, acompañada a la guitarra por Currito de la Jeroma, grabó esta misma copla para la casa Odeón algunos años después, en 1917, aunque utilizando el patrón melódico de la “taranta de la Gabriela”. Y con semejante patrón

también lo grabó por aquellos años la cupletista Pepita Gallardo, conocida artísticamente como la Tempranica.

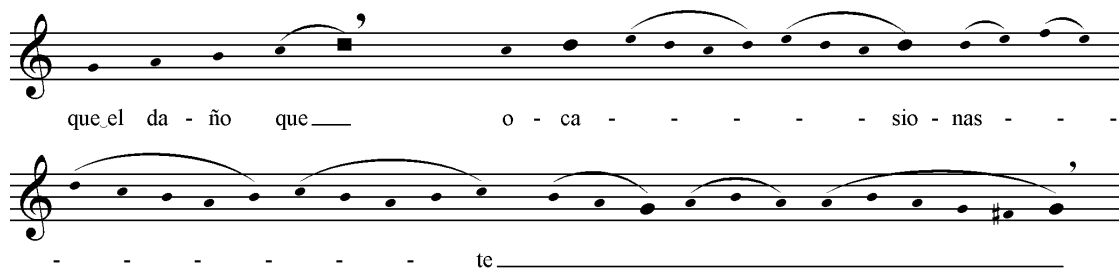
Volviendo al cante de Grau, el arranque del primer tercio parece sugerir que seguirá este mismo patrón; sospecha que no se confirma pues de inmediato la melodía desciende desde el I en el registro agudo hasta el II grado, donde fija la cadencia, y no el VI grado, como ocurre en la taranta de la Grabiela. Es más, en esta última modalidad de taranta suele construirse el primer tercio con la última parte del segundo verso (“Ay, te querré”, canta la Tempranica, “Ay, que yo te querré”, la Niña de los Peines), en tanto que Grau, como se ve, recoge íntegro el verso:



De todas formas, lo realmente llamativo de este cante y que constituye, sin duda, su sello diferenciador es el diseño del segundo tercio, con esa subida interminable que recorre por grados conjuntos todos los grados de la escala, hasta finalizar en el II en el registro superior (“cuando a ti nadie te quie-”), así como el posterior descenso para fijar la cadencia en el V>: un rasgo típico de ciertas modalidades de taranta, que suelen elegir este grado como cadencia para los tercios impares, particularmente el primero y el quinto.



Otro tercio a tener en cuenta es el cuarto, que arranca del III grado para avanzar por grados conjuntos hasta el VII, que alarga ostensiblemente (“que el daño que”), volviendo a insistir sobre él tras un apoyo en el inmediato inferior (“oca-”). Ese comienzo, así como la cadencia sobre el III se ha convertido en un diseño habitual para este tercio que podemos encontrar en algunas modalidades de taranta, en el taranto así como en la minera actual:

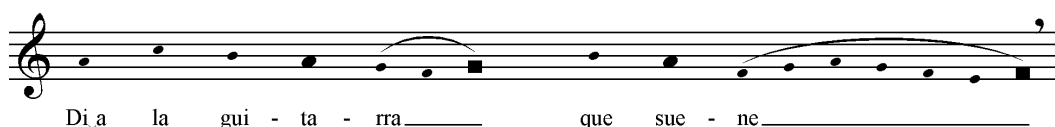


Con un patrón melódico muy similar al de Grau Dauset, la cantaora unionense Emilia Benito, conocida popularmente como la Satisfecha, acompañada por una banda de música y bajo el epígrafe de “malagueña levantina”, graba en 1916 la siguiente copla:

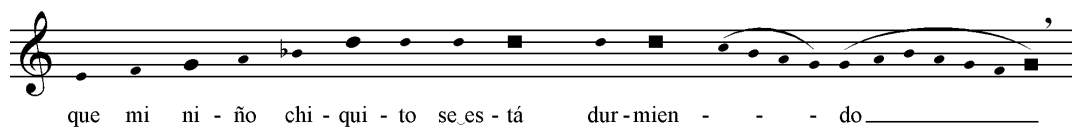
*Di a la guitarra que suene,
dale, dale, compañera,
di a la guitarra que suene,
que mi niño chiquito se está durmiendo
y quiero que se despierte,
y a llamarlo no me atrevo.*

Por cierto que Soler Guevara y Soler Díaz (1996) catalogan este cante como “minera del Rojo”; suposición que también parece dar por buena José Gelardo Navarro (2007). Este último autor recoge una reseña de prensa, aparecida en *El Liberal* (15 de enero de 1916), en la que el gacetillero corrige la denominación de “malagueñas” escogida por una de las reinas de los cantos regionales de la época, Pilar García, para denominar unos cantos que para él son claramente “levantinas”, “o más propiamente dicho cartageneras” (Gelardo, 2007, p. 238).

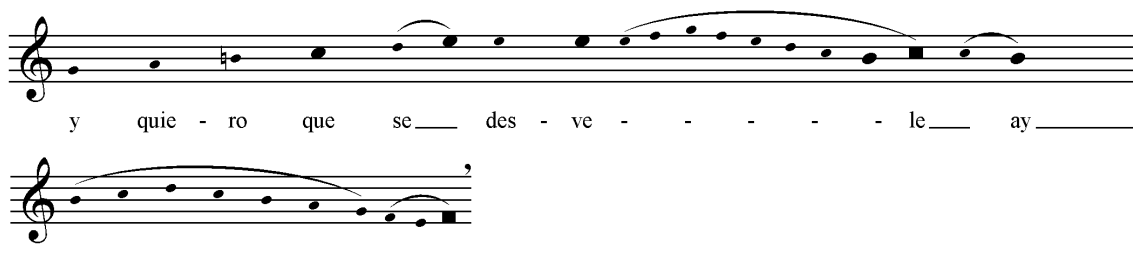
Pero volvamos al cante de Emilia Benito. Respecto al patrón de Grau, se aprecian algunas variaciones. Principalmente tienen lugar éstas en el diseño del primer tercio, cuya melodía repite de nuevo en el tercero. De una concepción más sencilla, su ámbito es más reducido que en el caso de Grau, y también exhala más lirismo; no obstante, la nota que cierra el tercio es la misma:



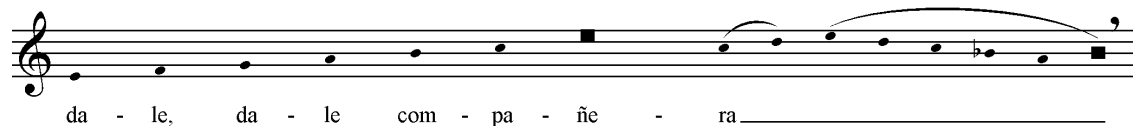
También el arranque del cuarto aporta alguna novedad, pues aquí el punto de partida es el I grado, desde el que se asciende hasta el VII:



El quinto recuerda al segundo en el arranque y, a diferencia del de Grau, no finaliza sobre el V>, sino sobre el II grado:



Lo que sí que se mantiene intacta es la impactante subida que caracteriza esta modalidad de taranta. No obstante, la Satisfecha la detiene una vez alcanzado el I grado en el registro agudo, desde donde desciende en busca del V>, que aporta esa sonoridad típica de los cantes mineros:

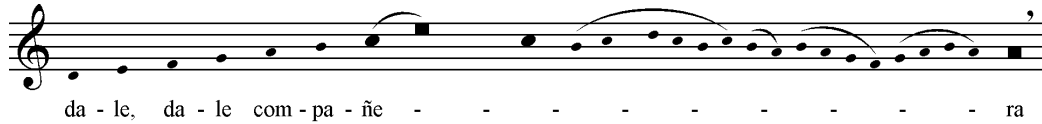


Tras un breve interludio de la banda de música que la acompaña, la Satisfecha hace un segundo cuerpo, en el que interpreta la famosa “taranta de la Gabriela”.

Antonia Martínez, de nombre artístico la Salerito, grabó en fechas próximas esta misma copla; y lo hizo siguiendo el mismo patrón melódico, aunque tanto en la letra como en la música se aprecian ciertas variantes. La letra queda de esta forma:

*Di a la guitarra que suene,
dale, dale, compañera,
di a la guitarra que suene,
que está mi niño durmiendo,
ay, y quiero que se desvele,
ay, por lo mucho que le quiero.*

Musicalmente, lo más que más nos llama la atención es su renuncia a emplear el V> como nota de cierre de los tercios, ya que no aparece como tal ni en el segundo, que descansa sobre el IV grado; ni en el quinto, que lo hace sobre el III:



Como remate canta una copla popular, “En mi burro mando yo”, que el Niño de Cabra popularizará con un patrón melódico que hoy conocemos como cartagenera o fandango cartagenero de Cayetano Muriel, y que veremos más tarde. No obstante, hay que decir, que la Salerito hace uso aquí de una melodía distinta.

Otro dato que nos sorprende en esta grabación de la Salerito es que los cantes aparecen etiquetados como “Cartageneras y murcianas”. En cierta manera, refrenda así la etiqueta de cartagenera que Grau eligió para su grabación. Pero, ¿cómo calificar este cante del hijo del Rojo? ¿Cómo taranta, como cartagenera o como malagueña levantina? Lo cierto es que cualquiera de los tres le cuadra perfectamente. Taranta, porque muestra rasgos inequívocos, al menos en las versiones de Grau y de Emilia Benito, de pertenecer a la rama de los cantes mineros, por tanto, cantes por tarantas. Cartagenera, en honor al lugar de origen, o al menos de residencia durante varios años, del que parece que es su creador, Antonio Grau Dauset, el hijo del Rojo; o como Fernández Riquelme (2008) sugiere, del propio Rojo el Alpargatero. Finalmente, el de “malagueña levantina” no es nada desacertado, teniendo en cuenta que el cante, como todas las primitivas tarantas, evidencia una clara proximidad a las malagueñas; aunque en este caso, impregnado ya de ese aroma especial e inconfundible que destilan los cantes de las minas.

Sea como fuere, este patrón melódico no tardaría con el tiempo en pasar a engrosar la lista de cantes olvidados. Después de Antonio Grau sólo lo grabó (que nosotros sepamos) Emilia Benito, paisana suya y a la que estaba unido por lazos de amistad (Gelardo, 2008), así como la Salerito, también murciana (Fernández Riquelme, 2008). Pero no caló en otros cantaores, no llegó a echar raíces, lo que impidió que llegara a convertirse en un nuevo patrón de cartagenera (o, mejor, de taranta cartagenera). La copla tuvo mejor suerte pues, como hemos visto, la grabó al menos la Niña de los Peines, aunque siguiendo el patrón melódico de la conocida taranta de la Gabriela. Lo

mismo que hizo la cantaora y cupletista Pepita Gallardo, la Tempranica (Fernández Riquelme, 2008), quien la registró acompañada por una banda de música, y antecedida por un primer cuerpo en el que interpreta una cartagenera de Chacón: otro patrón melódico de cartagenera, que será tratado en el siguiente apartado.

El caso es que todos los cantes vistos hasta el momento apuntan a la existencia de patrones melódicos del cante por cartageneras distintos a los que hoy reconocemos como tales. Por las razones que fueren, no han perdurado con el paso de los años ni se han convertido en modelos a imitar por las generaciones posteriores. Seguramente porque los cantaores que los interpretaron no tenían la reconocida talla artística ni el carisma de un Chacón, un Niño de Cabra, una Niña de los Peines o un Cojo de Málaga. La única excepción se da, tal vez, en el caso del Mochuelo y de Encarnación la Rubia, donde sí parece que hubo una relación de maestro y discípula. Pero la cadena de transmisión se vio pronto interrumpida, por lo que estos cantes, estos patrones de cartageneras primitivas, cayeron pronto en el olvido en tanto que otros, que encontraron en Chacón su máximo artífice y difusor, fueron ganando terreno, quedando a la postre como modelos por antonomasia del cante por cartageneras. A ellos nos dirigimos.

3. Los patrones clásicos del cante por cartageneras

La mayoría de los aficionados identifican hoy día con el nombre de cartagenera dos cantes. Aunque se trata de patrones de naturaleza melódica distinta, Martín Salazar (1998) engloba a ambos bajo el epígrafe de “cartagenera clásica”, distinguiendo respectivamente a cada uno con el añadido de “estilo 1º” y “estilo 2º”. Lo habitual es referirse a ellos, respectivamente, como “cartagenera” (a secas) y “cartagenera grande”. En cualquier caso, insistimos, más allá de la estructura formal, son cantes bien diferentes si nos atenemos a su organización melódica. Y hay que decir que en ambos está presente la genial huella del jerezano Antonio Chacón, referente inexcusable en estos cantes, tanto por la temprana fecha en que los grabó como por conseguir con sus versiones, según opinión general, unos modelos perfectos. No hay que olvidar, sin embargo, que el flamenco es un arte ágrafo de tradición oral y que, por tanto, no tiene porqué existir un modelo único que se repita de modo inflexible en cada interpretación; muy al contrario, el cantaor tiene siempre la posibilidad de introducir variantes y

aportaciones personales, que luego serán o no aceptadas por el público o imitadas por otros artistas.

3.1 La cartagenera grande

Martín Salazar (1998) sostiene que este cante ha de proceder del mismísimo Rojo el Alpargatero, puesto que una de sus letras, la cantaría su discípula Conchita la Peñaranda en su debut en el café del Burrero en 1884:

*Cómo quieres que en las olas,
no haya perlas a millares,
si en la orillita del mar,
te vi llorando una tarde.*

Fernando el de Triana (1935), transmisor de estas noticias, asegura que nuestra artista interpretó en esa ocasión los cantes del mítico y rubicundo cantaor de Callosa del Segura. La duda que cabe plantearse es si esa copla la cantó con el patrón melódico hoy conocido como cartagenera o lo hizo con algún otro. En todo caso, narra el de Triana que su cante “no parecía andaluz”. Y dice más: “tal fue el éxito suyo en Sevilla, que el propietario de *El Burrero* le renovó varios años el contrato pese a tener que competir con cantaoras de la talla de la Rubia de Málaga, la Juanaca y la Serrana”.

Por su parte, Ruipérez Vera (2005), que se hace eco de la tradición oral¹⁵, atribuye a Conchita la Peñaranda la paternidad de este cante. En cualquier caso, poco más que conjeturas pueden formularse al respecto. En efecto, no sabemos cómo cantaba realmente la Peñaranda, ni siquiera si fue la llamada “cartagenera grande” parte de su repertorio. Lo cierto es que esa su nueva forma de cantar fue pronto difundida por la mayoría de artistas de la época. Es el caso de la cantaora granadina África Vázquez, más conocida como África la Peza, haciendo honor a su lugar de nacimiento, que fue compañera de la Peñaranda en el *Café del Burrero* y que con anterioridad ya había actuado en Cartagena¹⁶. Por otra parte, no hay que descartar tampoco, es una conjetura más, que los cantes de la Peñaranda se correspondieran con aquellos grabados en cilindros de cera por el Mochuelo, Encarnación la Rubia o Antonia la Malagueña, y que anteriormente hemos denominado “cartageneras primitivas”.

¹⁵ Agustín Samper recoge parte de esa tradición en un artículo incluido en *El Noticiero* del 31-10-1955, (p.4).

¹⁶ Blas Vega, José y Ríos Ruiz, Manuel. *Diccionario enciclopédico ilustrado del flamenco*, Editorial Cinterco, 1987, p.3.

La “cartagenera grande” se identifica habitualmente con una de sus letras más representativas. Antonio Chacón la registró, como segundo cuerpo, en una grabación que hizo en 1909 para la casa Odeón, acompañado por Juan Gandulla “el Habichuela” a la guitarra:

*Los pícaros tartaneros
un lunes por la mañana,
ay, los pícaros tartaneros
les robaban las manzanas
ay, a los pobres arrieros,
ay, que venían de Totana.*

El cantaor cartagenero Antonio Piñana, en una grabación de 1970, modificó ligeramente la letra del primer verso cambiando “tartaneros” por “sanantoneros”, es decir, habitantes de la barriada cartagenera de San Antón.

Inspirada seguramente en esta conocida letra de cartagenera está esta otra:

*A Murcia yo voy por manzanas,
yo soy de Totana arriero
y a Murcia voy por manzanas,
y la mujer que yo más quiero
es del pueblo de Totana,
ay, que por su querer yo me muero, yo me muero por su querer.*

La interpretaba por tarantas el cantaor pacense José Gallardo Ponce, conocido artísticamente como Pepe el Molinero

Influenciados probablemente por esa conocida copla, algunos cantaores han dado a esta modalidad de cartagenera la denominación de “totanera” (Pepe Navarro, 1974). Pero hay también quien, caso de Juanito Valderrama, lo ha grabado como “murciana”, siguiendo la pauta de algunos registros del propio Chacón en los que así aparecía rotulado el cante (Manrique López y Alba Villagrán, 1978).

Tomando también como referencia esta letra, probablemente la más cantada, Andrés Salom (1982) dice que la “cartagenera grande” es un cante “con pocos recuerdos mineros”. No obstante, como ya hemos adelantado, es posible citar alguna letra, íntimamente unida a este cante, en la que la temática minera está bien presente. Por ejemplo, la que sigue:

*Porque tiro la barrena
me llaman el barrenero,
ay, porque tiro la barrena,*

*siendo yo el mejor minero,
ay, que sale de Cartagena,
me llaman el barrenero*

Con esta copla han grabado este patrón de cartagenera, entre otros, Chacón, la Niña de los Peines o el Cojo de Málaga. Como curiosidad decir que Chacón lo hizo en dos ocasiones: una en 1929, con la etiqueta de “cartageneras nº 2”; y otra anterior, en 1913, con la etiqueta de “murcianas nº 3”. En cuanto al Cojo de Málaga, lo grabó para la casa Gramófono en 1923, con el rótulo de “malagueña nº 2”.

Como apunta Blas Vega (1990; 2001), tales incongruencias son frecuentes en la discografía de la época y dejan entrever el intrincado laberinto que constituye la cuestión de la denominación de estos cantes. De cualquier modo, en el caso que nos ocupa hay un general consenso en situar este cante más en la órbita de la malagueña que en el de las tarantas. El hecho de que se acostumbre a encasillarlo dentro de las tarantas o de los cantes de las minas probablemente se deba más a su pretendido origen geográfico que a la naturaleza de su línea melódica, ya que en ella apenas hay atisbos del particular mundo sonoro de las tarantas. Naturalmente, dejando de lado el papel de la guitarra, pues suele acompañarse por el tono de tarantas creándose así la sensación ilusoria de pertenencia a ese mundo. No obstante, hay que decir que cantaores como el Cojo de Málaga incorporan en sus versiones giros melódicos muy próximos al mundo de la taranta, como tendremos ocasión de ver.

Reproducimos, a continuación, otras dos coplas que también registró Chacón con el patrón melódico de la cartagenera grande. La primera de ellas, como ya hemos visto, es la atribuida por Fernando el de Triana (1935) y Martín Salazar (1998) al Rojo el Alpargatero, la misma que cantaba la Peñaranda en el café del Burrero:

*No haya perlas a millares
cómo quieres que en las olas
ay, no hayan perlas a millares
y en la orillita del mar
ay, te vi llorando una tarde
ay, cómo quieres que en las olas.*

*Me acabarás de una vez,
acaba penita, acaba,
ay, me acabarás de una vez,
que con morirme se acaba,
ay, tanto penar y padecer,
ay, acaba, penita, acaba.*

Merece la pena citar también esta otra que canta, entre otros, Barquerito de Fuengirola, aunque bajo la denominación de “totanera”:

*El submarino Peral,
en el puerto de Cartagena
está el submarino Peral,
Dios mío, qué pena da,
ay, tener el agua tan cerca
y no poder navegar.*

Por su parte, el maestro cartagenero Antonio Piñana ha grabado su propia versión de la “cartagenera grande”, en la que se aparta ligeramente del modelo de Chacón. Lo hace, entre otras, con la siguiente copla:

*Si escucho una cartagenera
se alejan de mí las penas,
si escucho una cartagenera,
porque una copla tan buena, ay,
con la taranta y minera
son cantes de mi Cartagena.*

Para cerrar este apartado dedicado a las coplas, no está de más comentar que el cantaor almeriense Manolo de la Ribera tiene grabados un par de cantes bajo el rótulo de “verdiales de Almería” en los que, acompañado a la guitarra en compás ternario y con el ritmo abandolao típico de los verdiales, reproduce, con algunas variantes, el patrón melódico de la cartagenera grande¹⁷. Estas son las coplas:

*El veinticuatro de enero
de mil ochocientos ochenta,
ay, el veinticuatro de enero,
en el pueblo de Serón
se murió el Cabogatero,
barrenero y cantaor.*

*Le van a poner un faro
al castillo de San Telmo,
le van a poner un faro
y un cañón de artillería
pa que se sienta el disparo*

¹⁷ Antonio Sevillano Miralles en *Almería por tarantas: cafés cantantes y artistas de la tierra* (Instituto de Estudios Almerienses: Almería, 1996) se refiere en varias ocasiones a las fantasías e inventos de este cantaor, entre los que podrían ubicarse estos “verdiales”.

3.1.1 Antonio Chacón, “Los pícaros tartaneros”

Para nuestro análisis musical de la cartagenera grande tomaremos como referencia uno de sus modelos por excelencia, la grabación que Antonio Chacón realizó en 1909 de la copla “Los pícaros tartaneros”. No obstante, la contrastaremos siempre que creamos oportuno con otras versiones de este cante.

SALIDA

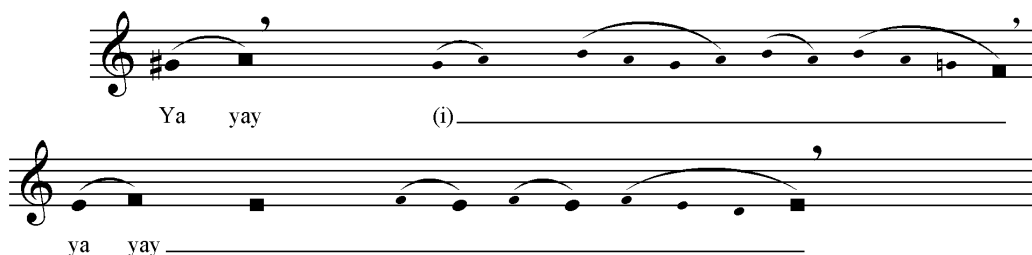
Chacón no hace salida en ninguna de sus grabaciones. Hay quien quiere ver tal circunstancia como una característica intrínseca a este cante, en el sentido de que “no tiene salida” (Ruipérez, 2005). Sin embargo, en otras versiones de la época, como las de la Niña de los Peines o las del Cojo de Málaga, el cante propiamente dicho va antecedido de la habitual, aunque no preceptiva, salida. Analizaremos, precisamente, un par de ejemplos de este último cantaor.

Joaquín Vargas Soto, el conocido Cojo de Málaga, registró hasta en cuatro ocasiones la copla de “Los pícaros tartaneros”. En una de ellas, recogida en el recopilatorio a él dedicado por la casa Sonifolk, el cantaor malacitano realiza una salida dividida en dos incisos melódicos, con cadencias sobre el II y el I grado respectivamente. En ambos se detecta la presencia de los medios tonos, esos cromatismos característicos de las tarantas y por los que este cantaor sentía especial predilección. La melodía transita en el primer inciso del VI grado al II, desde donde se alza hacia el IV para replegarse otra vez hacia el II con un cierre típico en los cantes mineros; como también lo es la aparición del V>, que hace acto de presencia por esa gravitación de la melodía hacia el FA. El segundo es de ámbito más estrecho: tras un leve protagonismo del II grado, la melodía tiende hacia el I, sobre el que se insiste con la repetición de un mismo giro que lo adorna por arriba y por abajo:

Ya y ay _____

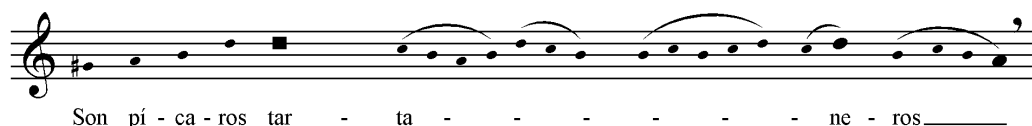
ya y ay _____

En la grabación de “Me llaman el barrenero”, el Cojo de Málaga realiza una salida ligeramente distinta a la que acabamos de ver. Sobre todo en el primer inciso, de ámbito más estrecho que en el ejemplo precedente y sin la presencia del V>. En él es el IV grado quien cobra protagonismo, convertido en eje melódico antes de que la melodía repose sobre el II. El segundo inciso, en cambio, es muy similar en su desarrollo al del ejemplo anterior:



PRIMER TERCIO

Dos son los elementos a tener en cuenta en este tercio, que distinguen además de modo inconfundible esta modalidad de cartagenera. Por una parte el arranque, que conduce la línea melódica desde el III< hasta el VII, que suele alargarse ostensiblemente; de otra, la cadencia sobre el IV grado, muy similar a la que también escucharemos en el segundo tercio:



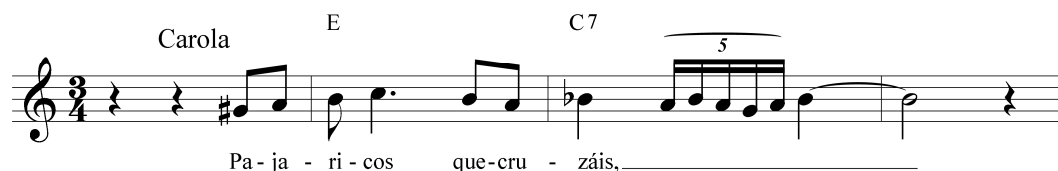
En la versión del Cojo de Málaga se producen algunas novedades. En cierta manera, simplifica la versión de Chacón, pues sobre la segunda sílaba de “tarteros” no hay melisma alguno; aunque sí sobre la tercera, en la que el giro “re-do-si” se repite dos veces. Por otra parte, modifica el giro cadencial, dejando escuchar un salto de tercera descendente sobre la última sílaba de “tarteros”. Así es como suele hacerse en la actualidad:



La versión de “cartagenera grande” de Antonio Piñana se aparta ligeramente de lo visto hasta ahora. A pesar de que en el primer tercio se conservan de manera sustancial los elementos básicos que lo caracterizan, hay también algunas novedades. La más llamativa se produce en el arranque, que no parte del III>, sino del V, desde donde salta hacia el VII. Coincidiendo con este grado, la tercera sílaba del verso se alarga notablemente, de manera similar a como sucede en las anteriores versiones. También sobre dicho grado, convertido en eje melódico, se articulan las sílabas siguientes (“una cartagene”), con una leve inflexión al VI>. El melisma que se escucha sobre la última de ellas (“-ne”) resulta más elaborado que el que acabamos de ver en el Cojo de Málaga, pero pierde tal vez parte del dramatismo que allí había. También el giro cadencial se ha modificado, intercalando un melisma antes de saltar del VI al IV (coincidiendo con la sílaba “-ra”), e insistiendo sobre este último grado con un nuevo melisma ornamental:



Es momento ahora de traer de nuevo a colación las presuntas cartageneras que Federico Chueca incluye en su famoso dúo de *La alegría de la huerta*. Si nos fijamos con atención en los dos primeros tercios de ambas, descubriremos algunos detalles llamativos. En primer lugar, que el arranque del primer tercio coincide, sobre todo en el ejemplo de Alegrías, con el arranque del mismo tercio de la cartagenera grande. Pero no así la cadencia que, sorprendentemente recae sobre el V>, esto es, un SI bemol. Veamos ambos casos¹⁸:



¹⁸ Para facilitar el cotejo, hemos preferido transportar el tono original de la partitura, SOL frigio, al tono estándar de MI frigio, es decir, sin alteraciones en la armadura.

Alegrías E C7

Mi-re_us - ted ma - dre si_es gran - de_____

Y decimos sorprendentemente con razón, pues constituye una cadencia típica de tarantas, que acostumbra a aparecer en los tercios impares. Aunque lo veremos corroborado cuando analicemos el siguiente patrón melódico de cartagenera, adelantaremos aquí un par de ejemplos extraídos de entre las numerosas tarantas que grabó el Cojo de Málaga:

A la_os - cu - ra__ ga - le - rí - a_____

Que na - die las sa - - - be can - tar_____

Pero es que además, en el segundo tercio de ambas “cartageneras”, Chueca se adhiere a una fórmula melódica característica de los cantes mineros, en la que los grados IV y V> se convierten en ejes melódicos, estableciéndose la cadencia sobre el primero de ellos:

C7 F

pa - ja - ri - cos que cru - záis_____

mi - re_us - ted ma - dre si_es gran - de_____

Traemos de nuevo a la palestra al Cojo de Málaga:

que ba-ja_el mi - ne - - - ro can-tan - - - do

ay, las ta - ran - tas de Li - na - - - res

Que Chueca se inspirara en aires populares para componer este número es altamente probable. De hecho, en los cancioneros musicales murcianos de finales del XIX y principios del XX encontramos algunos cantos los que se observa algún paralelismo con el arranque melódico del primer tercio, tanto de la cartagenera grande como de las “cartageneras” de Chueca. Por ejemplo, en el segundo tercio de este “Cantar del labrador (con mulas)”, recogido por José Verdú (1906):

cam - pa - ni - lle - - - - ra,

O en los dos primeros tercios de este cante de trilla recogido en el cancionero de Díaz Cassou (1900):

In-cia San Juan de Ju - nio tri-lla_el güer - ta-no

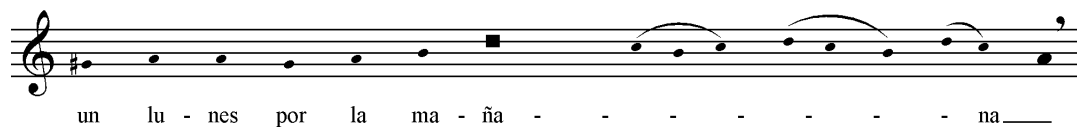
Y también en el primero de este cante de trilla anotado por Bartolomé Pérez Casas y que recoge Felipe Pedrell en su *Cancionero musical popular español* (1917-1922):

Co mo las es - pe - ran - - - - zas

Pero lo que no encontramos en ellos es esa sorprendente “caída” sobre el V> que se produce en las “cartageneras” de Chueca. La cuestión que se nos plantea entonces es si la influencia no pudiera haberse ejercido, tal vez, en sentido contrario; es decir, que fuera la música del maestro madrileño la que hubiera servido de espoleta para el nacimiento de tan curioso hábito melódico, íntimamente asociado a esa nueva rama del flamenco que serán los cantes por tarantas. De hecho, la primera taranta, al menos denominada como tal, de la que tenemos referencia es una grabación del almeriense Gaspar Vivas del año 1906 (Fernández Riquelme, 2008), y la zarzuela del eminente músico es de 1900. Por tanto, no habría que descartar tal posibilidad. Pero, continuamos ya con nuestro análisis de la cartagenera grande.

SEGUNDO TERCIO

De diseño muy similar al primero, tras las tres primeras sílabas (“un lunes”), volvemos a escuchar el arranque típico de esta cartagenera coincidiendo con las sílabas “por la maña(na)”. La cadencia se produce de nuevo sobre el IV, pero el giro que cierra el tercío sí contiene ahora el característico salto de 3ª descendente que ya hemos comentado en el ejemplo del Cojo de Málaga:



TERCER TERCIO

En el arranque, coincidiendo con el “ay”, la melodía sube por grados conjuntos desde el III grado hasta el VI: un giro que también encontraremos en el mismo tercío de la siguiente modalidad de cartagenera que veremos. El VI grado adquiere una cierta relevancia antes de bajar al IV, paso previo a la cadencia sobre el II. En el giro cadencial, que se repite en los dos tercíos siguientes, se escucha la sonoridad de la 4ª aumentada:



En la versión de Antonio Piñana, el comienzo del tercer tercío queda ligado al segundo. Así, en lugar de realizar la esperada la cadencia sobre el IV, con el que finalizaría el segundo tercío, acomete de inmediato el giro del “ay” con el que se abre el tercero. Y tras una cesura, en vez de articular las primeras sílabas del verso (“si escucho”) sobre el VI, a donde conduce el giro melódico del “ay”, incorpora un nuevo giro (re-mi-do), característico de esta versión:

CUARTO TERCIO

Es probablemente el tercío más elaborado de esta modalidad de cartagenera. Se busca el IV grado en el arranque, desde donde se progresa hacia el VI coincidiendo con las últimas sílabas del verso. Sigue un largo melisma en el que se alcanza el techo melódico del canto cuando con un decidido impulso la melodía sube desde el VI al I (creemos que rebajado) en el registro superior. Justo antes del cierre –que, como en el tercío anterior, tiene lugar sobre el II grado– se escucha un salto de 3ª menor, del VI al IV grado, que conforma otro de los giros característicos de este cante:

QUINTO TERCIO

El tercio comienza con otro rasgo peculiar de esta modalidad de cartagenera. Se abre con un “ay” que, tomando impulso desde el V grado, sube hasta el VII, desde donde la línea melódica se precipita hacia el registro grave. Con las primeras sílabas (“y a los pro(bes)”) la melodía busca de nuevo el VI; en su desarrollo y posterior resolución se sigue la misma pauta que en el tercer tercio:

Musical notation for the fifth tercet. The first staff shows a melodic line starting on G4, moving up to B4, then down to G4, and continuing with a series of eighth notes. The lyrics are: a - - - y, y a los. The second staff continues the melody, with lyrics: pro - bes a - rri - e - - - - - ros.

En la versión del Cojo de Málaga de “Me llaman el barrenero”, el giro inicial descende hasta el VII por debajo de la nota final. Con la tercera sílaba de “Cartagena”, podemos escuchar unas de las peculiaridades interpretativas de este cantaor, ya que insiste varias veces en la misma vocal, dando la impresión de un suspiro entrecortado:

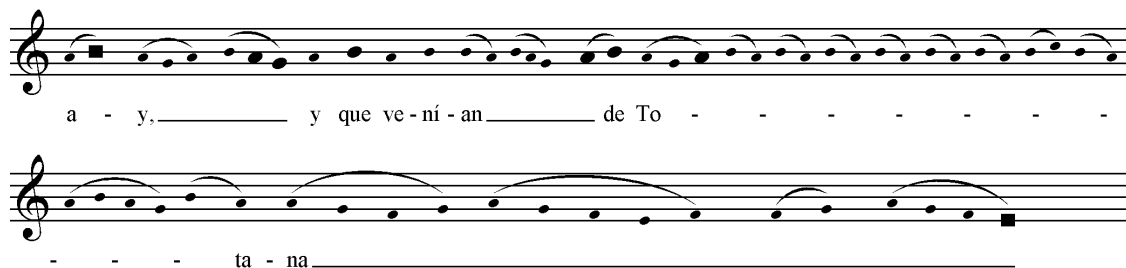
Musical notation for the version of "Me llaman el barrenero". The first staff shows a melodic line starting on G4, moving up to B4, then down to G4, and continuing with a series of eighth notes. The lyrics are: ay (i) que sa - le de Car - ta - ge - - - (e) (e) na.

El descenso en el inicio hasta el VII también lo encontramos en la versión de Piñana, quien además da mayor presencia a dicho grado intercalando tras él una cesura, lo que hace que se perciba como una cadencia intermedia (convenientemente ratificada por la guitarra):

Musical notation for Piñana's version. The first staff shows a melodic line starting on G4, moving up to B4, then down to G4, and continuing with a series of eighth notes. The lyrics are: ay con la ta - ran - - - ta y mi - ne - - - - - ra.

SEXTO TERCIO

Se abre con un “ay” que busca el V grado, con un posterior descenso hacia el III. El giro melódico vuelve a repetirse prácticamente igual con las primeras sílabas del verso (“y que venían”). Con la primera sílaba de “Totana”, la línea melódica queda fijada sobre el IV grado, que se adorna con el inmediatamente superior hasta finalmente descender con la última sílaba hasta el I:



Por su parte, el Cojo de Málaga acerca este tercio a la estética de los cantos por tarantas, dejando oír en el arranque un giro característico en el que interviene el V>, aunque posteriormente la melodía busca el V natural, siguiendo ya en la línea establecida por Chacón:



3.2 La cartagenera o taranta-cartagenera

Denominada simplemente “cartagenera”, o también “cartagenera de Chacón”, hay quien prefiere referirse a ella como “taranta cartagenera” (J. L. Navarro y Akio Iino, 1989). Así mismo se la ha denominado “cartagenera del Rojo”, atribuyendo su paternidad al mítico artista (Martín Salazar, 1998).

Precisamente, Antonio Piñana tiene registrada esta modalidad de cartagenera bajo el epígrafe de “cartagenera del Rojo”, y también como “cartagenera de origen”. Con esta última denominación quiere tal vez sugerir que el patrón original de esta modalidad

de cartagenera no sería el que nos legó Chacón, sino el que el propio Piñana dejó grabado siguiendo las indicaciones de Antonio Grau Dauset, hijo del Rojo el Alpargatero. Recordemos que, según la hipótesis antes mencionada, el cantaor de Callosa del Segura sería su verdadero creador (Martín Salazar, 1998; Ruipérez Vera, 2005); posteriormente Antonio Chacón engrandecería el cante (García Laverna, 1991).

Hay que decir, sin embargo, que en las grabaciones de Antonio Chacón, el principal referente y uno de los primeros artistas en registrar este cante, nunca aparece rotulado como cartagenera, sino siempre como taranta. En consecuencia, Blas Vega (1990) defiende que es la “taranta de Chacón”. Analizada con detenimiento se detectan, en efecto, rasgos que muestran de manera inequívoca su pertenencia al orbe de las tarantas, sobre todo en los espacios cadenciales. Pero también hay otros que la diferencian y hacen de ella lo que en realidad es, un modalidad muy definida y diferenciada de taranta.

Es difícil precisar la razón de porqué este cante ha acabado recibiendo la denominación de cartagenera. Una causa podría ser lo poco nítidas que fueron las barreras que separaban a las malagueñas de las tarantas y de las cartageneras en los primeros tiempos. Por otra parte, están las letras. Una de ellas, muy representativa de esta modalidad de cartagenera, dice así:

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

Chacón la registró en un par de ocasiones, en ambas bajo la etiqueta de taranta. Pero el Cojo de Málaga, quien también la grabó dos veces, le dio en una el nombre de “malagueña de Chacón” y en la otra, el de cartagenera. El hecho de que en la copla se mencione a una mujer cartagenera podría explicar esta última circunstancia. Cantaores posteriores, como Jacinto Almadén, el Niño de Málaga o Cobitos, la registraron siempre como cartagenera, creándose desde entonces una tendencia muy difícil de corregir. Martín Salazar (1998) apunta que es a partir de 1955, tras la aparición de la primera antología flamenca de Hispavox, cuando se generaliza de forma unánime y definitiva el nombre de cartagenera con el que actualmente se conoce este cante.

Estas son otras coplas con las que Chacón cantó su taranta-cartagenera:

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

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

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

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

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

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

En la recopilación del sello RTVE dedicado al Festival del Cante de las Minas, escuchamos a Alfonso Paredes, Niño Alfonso, cantar por cartageneras esta otra copla:

*Río a nado,
yo no tengo inconveniente
de pasar el río a nado
si supiera ciertamente*

*que tú estás al otro lado,
al otro laíco del puente.*

Se trata de una letra de rancia tradición, ya grabada como cartagenera por Manuel Escacena, aunque con un patrón melódico distinto al que aquí analizaremos, que recordaba en el primer tercio a la modalidad de taranta conocida como de la Gabriela, una de las más populares en los primeros albores del siglo XX.

En la mayoría de las versiones el primer tercio suele construirse con la segunda mitad del primer o segundo verso; una técnica que, como ya hemos apuntado, Blas Vega (1990) interpreta como de influencia almeriense. No ocurre así con la copla “A la derecha te inclinas”, al menos en las interpretaciones de Chacón o de la Niña de los Peines, pues ambos vuelcan íntegro el segundo verso en el primer tercio. En cambio, en versiones posteriores, como las de Manuel González “Guerrita” o Manuel Cobos “Cobitos”, se canta sólo una parte del segundo verso (“te inclinas”).

Para el análisis musical de esta modalidad de cartagenera tomaremos como primera referencia la versión de “A los pies de un soberano” grabada por Antonio Chacón en 1913. Siempre que sea oportuno la confrontaremos con otras versiones, del propio Chacón o de otros cantaores, como el unionense Niño Alfonso o el cartagenero Antonio Piñana. Como arriba se dijo, este último cantaor tiene registrado bajo el título de “cartagenera de origen” un patrón melódico que, si bien es cierto guarda estrecha similitud con el modelo establecido por Chacón, también se aprecian en él ciertas variantes. Grabado en diferentes ocasiones, para nuestros comentarios tomaremos como referencia un registro que el artista cartagenero realizó para la casa Triumph en 1972, cuya copla dice así:

*Es el vino quien me calma
cuando me falta tu aliento,
es el vino quien me calma,
mientras no llegue, ay, el momento
de que pienses con toda tu alma, ay,
que por ti pierdo los vientos.*

3.2.1. Antonio Chacón, “A los pies de un soberano”

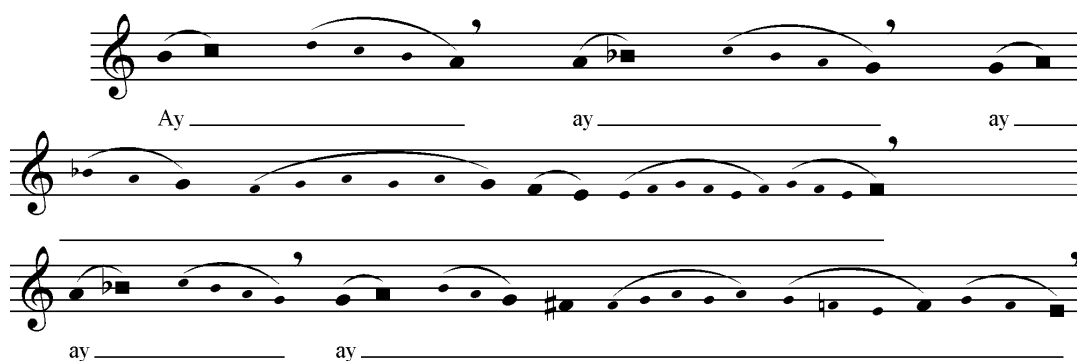
Tal y como hemos dicho antes, Chacón registró este cante en dos ocasiones: para la casa Odeón en 1909, acompañado por Juan Gandulla “el Habichuela”, y en 1913 para la casa Gramophone, con la guitarra de Ramón Montoya; y en ambas lo hizo bajo la etiqueta de taranta. Para el análisis musical de esta modalidad de cartagenera tomaremos precisamente como referencia la última versión del genial jerezano, que confrontaremos siempre que sea oportuno con otras versiones de este cante, ya sean del propio Chacón o de otros cantaores.

SALIDA

Divida en tres incisos melódicos, los dos primeros se cierran con una cadencia sobre el II grado, en tanto que el último, como es de esperar, lo hace sobre el I. El arranque es idéntico al de una salida típica de malagueña, con ese salto del III< al V, que se alarga ostensiblemente, seguido por una subida hasta el VII y posterior descenso por grados conjuntos hasta el IV. A partir de ahí, la melodía continua su devenir hacia el II grado, donde tiene lugar una primera cadencia. Los dos siguientes incisos son muy similares entre sí: en ambos se insiste una y otra vez sobre el II grado, hasta que en el segundo la melodía descansa por fin en el I grado:

Como curiosidad indicar que en una grabación posterior de este cante, grabada en 1927 con la copla “A la derecha te inclinas”, Chacón prescinde de la salida; no así en una versión anterior de esta misma copla, de 1913, donde realiza una salida muy similar a la que acabamos de ver.

En su cartagenera de origen escuchamos a Antonio Piñana cantar otro modelo de salida, que también seguirán otros cantaores cercanos al maestro cartagenero, como es el caso de Juan Jiménez, el Macareno (“Soberano” en *La Unión minera y cantaora*, Columbia, 1978). En un primer momento, tras alcanzar el VI grado y valiéndose de un motivo melódico secuenciado, la melodía pasa escalonadamente por los grados IV, III y II, sobre el que realiza una pequeña cadencia. Sirviéndose del mismo motivo, pero partiendo del V>, desciende paulatinamente después en busca del I grado. En el segundo inciso, cerca del final, se escucha la sonoridad del II<, un giro habitual en Piñana, que tiene en el Cojo de Málaga un claro antecedente:

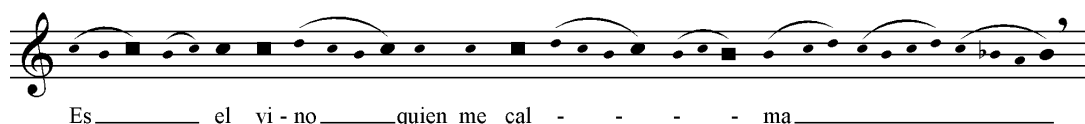


PRIMER TERCIO

Construido con la mitad del segundo verso, su concepción es harto sencilla. Se abre con un “ay” que sitúa la melodía en el VI grado, convertido, con alguna leve inflexión, en el eje melódico sobre el que se recita el texto. En la cadencia se busca el V>, como suele acontecer en muchas modalidades de taranta:



Algo similar encontramos en la cartagenera de origen de Piñana, sólo que aquí se emplea la totalidad del segundo verso y se adorna algo más la línea melódica, aunque conservando siempre el VI grado como eje melódico:



SEGUNDO TERCIO

El protagonismo melódico lo tiene en la primera mitad el V>, cediéndolo al IV grado en la segunda. En su concepción, así como en la cadencia sobre este último grado (el IV), recuerda mucho al mismo tercio de la actual minera, uno de los palos de referencia del concurso del Festival del Cante de las Minas de La Unión:



El propio Chacón, en la versión de este cante que graba con la copla “Qué tienes con San Antonio”, nos muestra otra posibilidad para el arranque de este tercio, partiendo del I grado y progresando por grados conjuntos hasta el V> (sonoridad de 5ª disminuida):



Precisamente este es el arranque que encontramos en la cartagenera de origen de Antonio Piñana. Frente a la sobriedad de la versión chaconiana, el cantaor cartagenero alarga bastante el tercio haciendo ondular suavemente la línea melódica, aunque sin perder nunca de vista la importancia del IV grado y del V>. En la cadencia, en lugar de subir del II al IV por grados conjuntos, lo hace por salto de 3ª M, como se acostumbra a hacer hoy día en la minera:

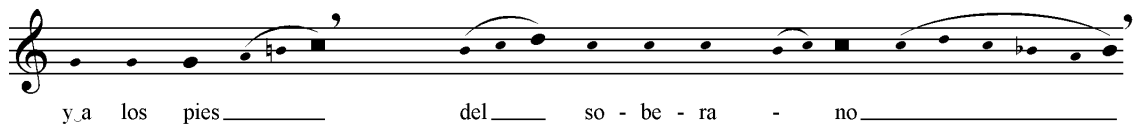


Muy similar es la realización de este tercio en la cartagenera “Río a nado” del cantaor unionense Alfonso Paredes, Niño Alfonso, aunque en su realización se muestra más sobrio y contenido que Piñana:

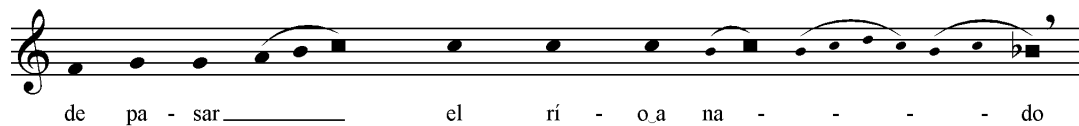


TERCER TERCIO

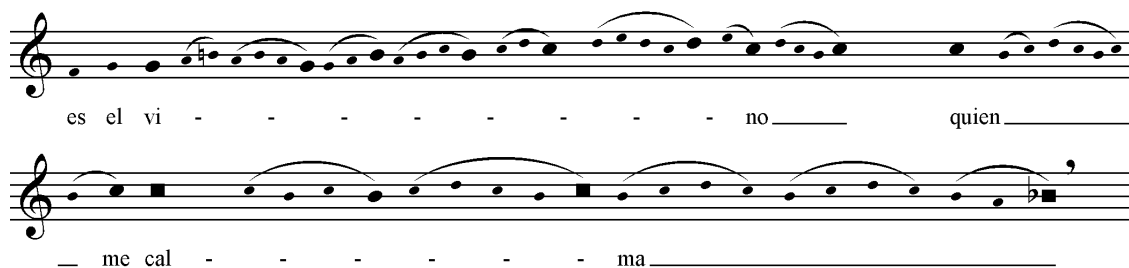
Puede considerarse este tercio una variación ampliada del primero. La mayor novedad con respecto a aquel está en el arranque, que parte del III grado para conducir la melodía por grados conjuntos hasta el VI. Salvo algún matiz ornamental, el desarrollo posterior es idéntico en ambos, incluida la cadencia sobre el V>:



La versión del Niño Alfonso nos aporta un leve matiz diferencial, ya que en el arranque se parte del II grado:

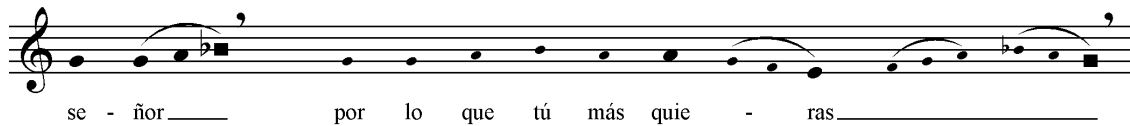


La cartagenera de origen de Piñana aporta una nueva posibilidad de dar comienzo al tercio. El punto de partida, como en el caso anterior, es también el II grado, pero ahora la línea melódica continua su avance hasta el VII, objeto de un doble floreo, tras el cual se alcanza el I grado en el registro agudo, dándose de inmediato un salto de 3ª mayor descendente hacia el VI. En realidad, este arranque es una variación o reelaboración del que hemos visto en Chacón, y con un mismo objetivo: alcanzar el VI grado. Es más, ese mismo giro lo utiliza el propio Chacón en el quinto tercio, aunque no en el arranque sino en su desarrollo, como se verá después:

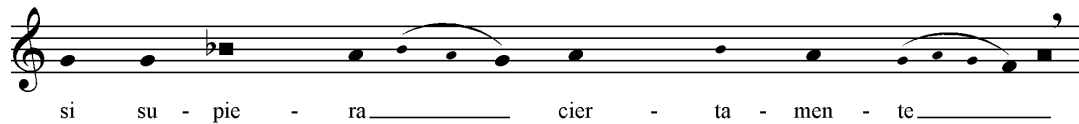


CUARTO TERCIO

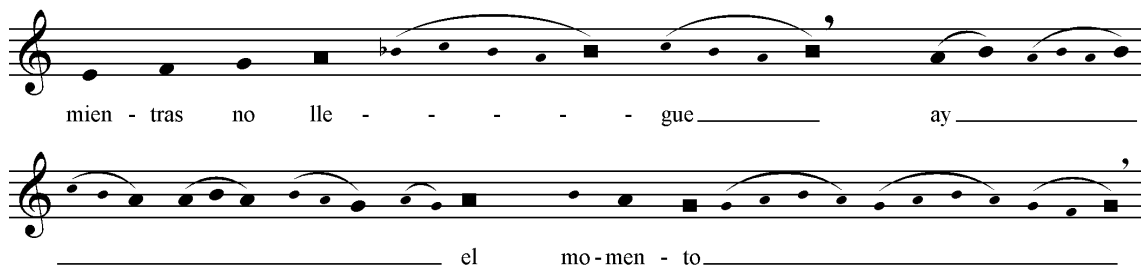
De concepción similar al segundo, se parte en el arranque del III grado para buscar el V>. El III grado obtiene aquí un cierto protagonismo, convirtiéndose además en el punto de reposo del tercio:



No sucede tal en la versión del Niño Alfonso que, curiosamente, repite la misma cadencia que hizo en el segundo tercio:

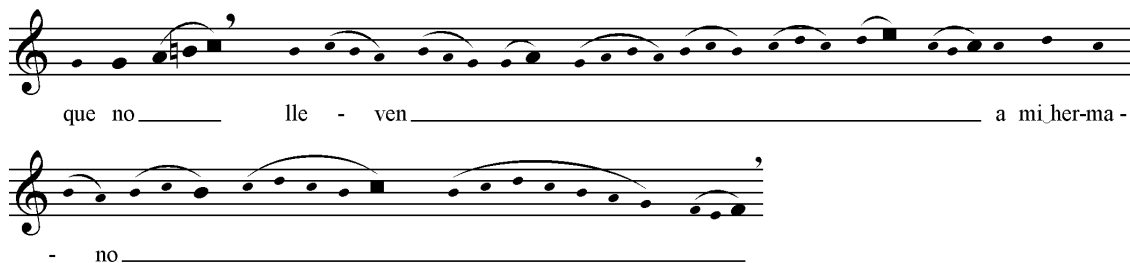


El arranque de la cartagenera de origen de Piñana repite el giro que ya vimos en el segundo tercio. El III grado cierra, como es habitual, el tercio:



QUINTO TERCIO

Chacón repite en el arranque la fórmula que ya vimos en el tercero. En el melisma que viene tras la segunda sílaba de “lleven” encontramos el giro que antes hemos comentado a propósito del tercer tercio de la versión de Piñana:

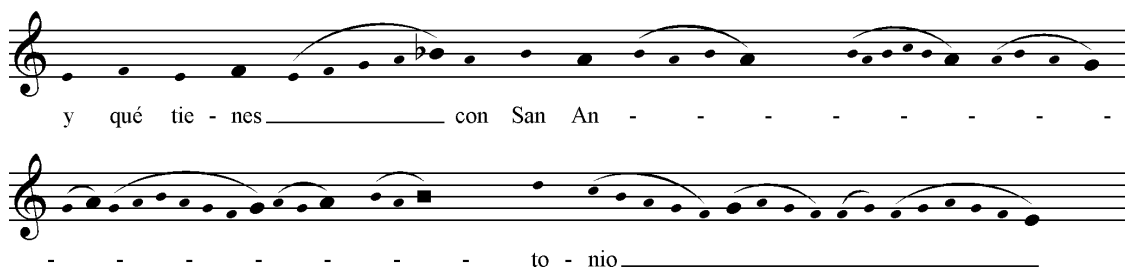


Con la última sílaba de “hermano” la línea melódica avanza hasta situarse en el VI grado, desde donde, tras tomar impulso en el V para subir hasta el VII, la melodía se precipita veloz hacia el III grado, paso previo a la cadencia sobre el II. Es un giro típico de esta modalidad de cartagenera, que en otras versiones del propio Chacón suele

coincidir con un “ay”, en el que la “i” se convierte en el vehículo ideal para articular ese melisma. Como veremos en su momento, un giro muy similar, y en el mismo lugar, se da también en la modalidad de cartagenera, o fandango cartagenero, de Cayetano Muriel, el Niño de Cabra.

SEXTO TERCIO

Comparando cómo Chacón resuelve este tercio en sus grabaciones de 1909 con las realizadas cuatro años más tarde, se observa una cierta evolución. Es como si el maestro hubiera terminado de redondear, de dar los últimos toques a este hermoso y difícil canto. Así, en “Qué tienes con San Antonio” o en “La flor del oloroso romero”, que graba como segundo cuerpo, la melodía parte del I grado que, junto con el II, son el sostén para articular las primeras sílabas del verso. Tras la segunda sílaba de “tienes” asciende hasta el V>, y con este grado junto con el IV, canta las tres siguientes. Sobre la primera sílaba de “Antonio” elabora un larguísimo melisma en el que la melodía ondula errante, sin perder nunca de vista el IV grado, aunque su objetivo final es el V grado natural. Alarga ostensiblemente este grado antes de atacar las dos últimas sílabas del verso, sobre el VII y el VI grado; y de inmediato la melodía se precipita en busca de la nota final:



En la versión de “A los pies de un soberano”, grabada en 1913, se observan algunos cambios; éstos podrían pasar casi desapercibidos, pero que si analizan con detenimiento revelan la evolución de la que hablamos y a la par, la inmensa maestría, el imponente dominio de la voz y las enormes facultades de el cantaor jerezano. La melodía parte, como en el caso anterior, del I grado, pero saltando al III, luego el IV y de nuevo el III. Articula así las cuatro primeras sílabas del verso (“y al Peñón”). De inmediato, otro giro novedoso respecto a la versión anterior, pues en lugar de subir por grados conjuntos desde del I hasta el V>, lo hace sólo hasta el III, desde donde salta al VI. El V, convenientemente adornado, y el VI son la base melódica de las tres siguientes sílabas

(“de La Go-”). Sobre la última viene ese largo melisma, similar al ejemplo anterior, que hace ondular sin rumbo aparente la melodía hasta desembocar en el VI grado, que alarga considerablemente antes de articular las dos últimas sílabas (“-mera”); desde allí la melodía se precipita en busca de la nota final. Lo más asombroso es que Chacón hace todo esto sin intercalar cesura alguna, arrimándose, asumiendo riesgos, dejando bien patentes sus enormes facultades y jugando con toda una gama de matices que explican el porqué de su merecida fama como cantaor de cantaores:

Otros artistas intentaron seguir la estela marcada por Chacón, pero sus versiones palidecen en comparación con la del maestro. En ocasiones simplifican el modelo; en otras alargan el tercio, pero a cambio lo cortan una y otra vez, introduciendo cesuras que eliminan esa sensación de vértigo que nos embarga cuando escuchamos a Chacón.

3.2.2. Precedentes de la taranta-cartagenera

Habría que mencionar en este punto unos ejemplos de tarantas primitivas, tarantas viejas las denomina Martín Salazar (1998), grabadas por el Mochuelo y el Garrido de Jerez, entre 1907 y 1908. Ambos cantaores las presentan como tarantas, y en sus melodías encontramos un enorme parecido con la modalidad de taranta, cartagenera o taranta cartagenera de Chacón, que acabamos de ver.

El Mochuelo nos canta dos coplas, respondiendo ambas a un mismo patrón melódico:

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

*Tú eres hermosa,
que tú eres bella y Dios te guarde,
en tu puerta da la luna,
acaba ya de desengañarme,
mira que va a dar la una
y me precisa a mí el retirarme.*

La segunda de ellas, acostumbra a hacerse con otro patrón melódico que responde a la denominación de taranta o malagueña de Fernando el de Triana (Ortega 2006; 2009). Por su parte, el Garrido de Jerez retoma la primera copla, que por arte de birlibirloque se hace laica:

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

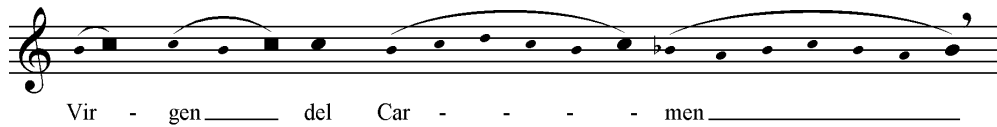
Años más tarde, en 1914, Juan Ríos el Canario (Niño Ríos), utilizando un patrón melódico muy similar y aderezado a la guitarra con un acompañamiento en compás ternario, graba esta otra copla:

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

Aunque la grabación es posterior a las versiones del Mochuelo y el Garrido de Jerez, tal y como apunta Martín Salazar (1998), el cante ha evolucionado muy poco. En contraste con las anteriores, el estilo es muy poco melismático ya que el Niño Ríos opta por alargar ciertas notas en vez de, como dicen algunos aficionados, “mecer el cante”, hacer ondular la línea melódica. Como segundo cuerpo y siguiendo el mismo patrón melódico, interpreta la copla antes mencionada de “Eres hermosa”.

Lo importante para nosotros es que en todas estas grabaciones se adivina en esencia el patrón melódico sobre el que Chacón construyó, o terminó de dar forma, a su taranta

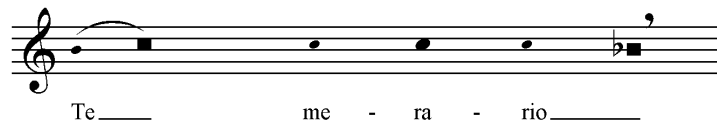
cartagenera. La prueba la tenemos ya en el primer tercio; por ejemplo, en versión del Mochuelo:



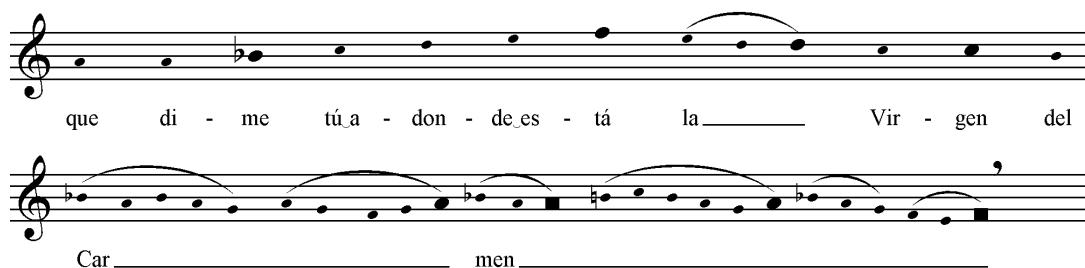
O también en la del Garrido:



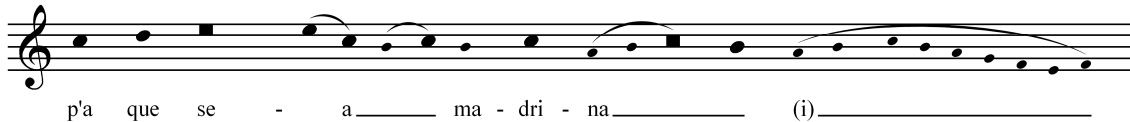
Incluso en la extremadamente esquemática del Niño Ríos:



En la del Mochuelo se aprecian, no obstante, algunas diferencias dignas de mención. Por ejemplo, en el diseño del segundo tercio, que dista de la versión chaconiana tanto en el arranque como en la cadencia, con esa subida por grados conjuntos desde el IV grado hasta el II en el registro agudo (“que dime tú dónde está”) y la posterior bajada hasta el II para cadenciar:



También hay diferencias en la forma de acometer el quinto, que comienza directamente con aquel giro comentado a propósito del tercer tercio de la “cartagenera de origen” de Piñana y que Chacón emplea en el desarrollo del quinto. Liga además este tercio con el siguiente, utilizando como puente ese melisma en forma de arco, articulado sobre un “i”, que ya vimos en el cierre del de Chacón:



La razón de estas diferencias puede estar en la lógica evolución del cante, pero también en las cualidades interpretativas de cada cantaor. Y las del Mochuelo, como es sabido, eran muy particulares: fue un cantaor prolífico que se atrevió con todo, o casi todo, pero todo lo hizo a su manera. Martín Salazar (1998) que quiere ver en el Rojo el Alpargatero, el creador de esta modalidad de taranta o cartagenera, y en Chacón su mejor intérprete, afirma que a través de las sucesivas versiones del Mochuelo, el Niño Ríos y el Garrido de Jerez, resulta fácil seguir la evolución de este cante. Pero, como hemos dicho, esto mismo se observa en las propias grabaciones de Chacón. No hay más que comparar sus versiones de 1909 con las de 1913 para comprobar que en estas últimas se ha terminado de pulir el cante, que presenta unos contornos más nítidos. En cuanto a quién pueda ser su creador, al menos para nosotros no es un tema crucial. No descartamos que fuera el Rojo el Alpargatero, pero desde que un cante nace hasta que se hace ha de pasar un tiempo prudencial, y lo que es indudable es que en este cante se nota, y mucho, la mano de Chacón.

4. La cartagenera de la Trini

Con el título de “cartageneras de Chacón”, Sebastián el Pena grabó allá por 1907 la siguiente copla:

*Y en San Antón me prendieron,
de Cartagena salí
y en San Antón me prendieron,
conducío a Murcia fui
y allí mis quebrantos fueron
cuando me acordé de ti.*

Según Martín Salazar (1998), el cante que interpreta el Pena guarda un estrecho parecido con la malagueña de la Trini que este mismo cantaor tiene también registrada con las siguientes letras:

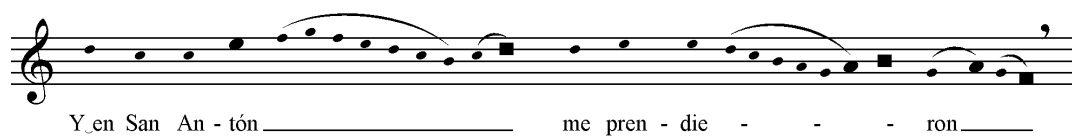
*Regando voy con mi llanto
el camino de la vía;*

*son tan grandes mis quebrantos
que tengo la fe perdía:
el mundo me causa espanto.*

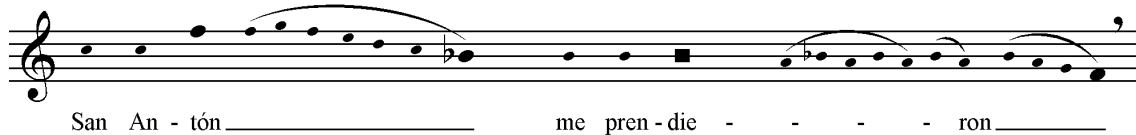
*Yo creí que adelantaría
haciendo por olviarte;
cuando pasaron tres días
como loco fui a buscarte,
porque ni el sueño cogía.*

El porqué de la denominación de “cartageneras de Chacón” lo achaca Martín Salazar no a una posible recreación chaconiana de la malagueña de la Trini sino a un simple y llano error de etiquetado, tan frecuente, por otra parte, en las viejas placas de pizarra.

Inspirándose probablemente en aquellas grabaciones del Pena padre, Antonio Piñana tiene registrada la primera de las coplas citadas, pero adjudicándole la denominación de “cartagenera de la Trini”. Andrés Salom (1982) afirma que se trata de una versión de la malagueña de la Trini acompañada por el toque de tarantas. Los tercios impares siguen, en efecto, la pauta de esa modalidad de malagueña, caracterizada por un descenso pronunciado de la línea melódica que recorre en sentido descendente un amplio trecho hasta cadenciar sobre el II grado, con un giro que recuerda mucho a las cadencias que sobre ese grado encontramos en los cantes por tarantas. El primer tercio de esa modalidad de malagueña queda así en la versión de Sebastián Muñoz, el Pena padre:



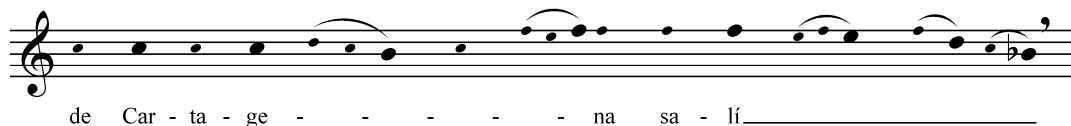
Como puede apreciarse, el melisma que sigue a la última sílaba de “Antón”, finaliza sobre el VII grado, que se alarga bastante. Por su parte, Antonio Piñana comienza el tercio de forma muy similar, pero lo acerca de forma inequívoca a la estética de los cantes por tarantas, conduciendo ese melisma al V>. Dicho grado se convierte en eje antes de la esperada cadencia sobre el II grado con la que se cierra el tercio:



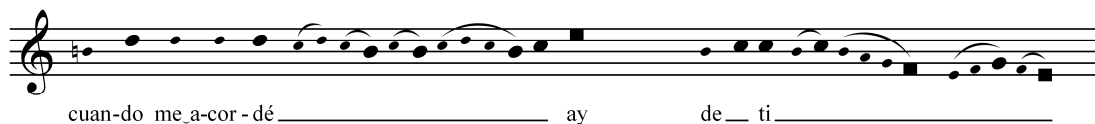
La factura del segundo tercio es muy similar en ambas versiones. Tal vez, algo más ornamentada en la de Sebastián el Pena, que lo cierra además con una cadencia sobre el IV grado:



En cambio, Piñana vuelve a echar mano de los giros típicos de tarantas, realizando una cadencia sobre el V>:



De cualquier forma, la principal diferencia entre ambas versiones se da en el sexto tercio. El Pena sigue en él la pauta establecida en el arranque del cuarto, dando preeminencia al VII grado (“cuando me acordé”). Baja después al V, sobre el que se insiste un tanto antes de saltar con el “ay” al I en el registro superior. Desciende a continuación al VI con las dos últimas sílabas (“de ti”), para iniciar un rápido descenso hacia el I, con el que se cierra el cante:



En cambio, Piñana opta por construir este tercio a imagen y semejanza del mismo tercio de su cartagenera de origen:

Es más, también la salida es idéntica a la que allí encontramos. Es, por tanto, un cante híbrido entre la “malagueña de la Trini” (versión del Pena padre) y la “cartagenera de origen” (según la rotula Antonio Piñana): de ahí, tal vez, la denominación de “cartagenera de la Trini”.

Por otra parte, hay que recordar que la letra de este cante es de rancia tradición. Núñez de Prado (1904) ya la cita a colación de la figura del Niño de San Roque, a quien concede su autoría. No obstante, aunque desconocemos la razón, Pepe Navarro (1974) quiere adjudicarla a Chacón, observando en ella “el típico sabor de los cantes levantinos” y otorgándole la curiosa clasificación de “malagueña-lorquina-levantina”. La misma letra también podemos escuchársela al Mochuelo y a su discípula, Encarnación la Rubia, aunque siguiendo en ambos casos un patrón melódico diferente al que acabamos de ver, del que hablaremos en el apartado dedicado a las murcianas que grabó el prolífico cantaor sevillano.

5. La cartagenera de Cayetano Muriel¹⁹

Entre las grabaciones de Cayetano Muriel, el Niño de Cabra, encontramos un cante, etiquetado en su día como cartagenera, en el que sigue un patrón melódico que poco o

¹⁹ A esta modalidad de cartagenera ya dedicamos anteriormente un artículo; véase José F. Ortega, “El fandango cartagenero o la cartagenera de Cayetano Muriel” en *Revista del XXVII Festival Internacional de cante flamenco de Lo Ferro*, 2006, pp.16-18. Buena parte del mismo puede verse también en Pedro Fernández Riquelme, *Los orígenes del cante de las minas: guía crítica a través de la discografía y los textos*. Murcia: Infides, 2008, pp. 42 y ss.

nada tiene que ver con los dos anteriores. Lo impresionó en 1907 para la casa Zonophone, acompañado por Enrique López a la guitarra, con estas letras:

*Ay, donde se había bañado el león,
aunque tú vayas y te bañes
en el Golfo de León,
tú nunca pierdes la mancha
que de mi pesar quedó,
y aunque tú vayas y te bañes.*

*Yo con el cementerio di
andando el tiempo y pensando,
yo con el cementerio di,
sin saber cómo ni cuándo
cualquier hombre para allí,
cuando menos va pensando.*

La primera tiene una larga tradición, y ya la recoge Francisco Rodríguez Marín en el tercer tomo de sus *Cantos populares españoles* (Sevilla, 1892-1893). En esta misma obra leemos otra copla de temática similar:

*Aunque vayas y te bañes
en el agua del romero,
no se te quita la mancha
de los amores primeros.*

Por su parte, José Martínez Tornel incluye en sus *Cantares populares murcianos* (Murcia, 1892) esta otra, claramente emparentada con las anteriores pero adaptada a la toponimia murciana y con un inesperado giro socarrón en el último verso:

*Aunque vayas y te bañes
a los bañitos de Archena,
no te se caerá la mancha
que tienes de pinturera.*

En cuanto a la segunda copla, “Yo con el cementerio di”, Cayetano Muriel volvió a grabarla en 1915, con Ramón Montoya a la guitarra, aunque en esta ocasión bajo el rótulo de granadinas (Fernández Riquelme, 2008).

Sirviéndose de idéntico patrón melódico, el Niño de Cabra grabó también esta otra letra:

*En mi burro mando yo,
yo soy el amo del burro,
en mi burro mando yo;
cuando yo quiero le digo ¡arre!,*

*cuando quiero digo ¡so!,
que yo soy el amo del burro*

La misma que, con ligeras variantes, empleara allá por 1916, como antes se ha visto, la artista murciana Antonia Martínez Burruezo, la Salerito, en una grabación que realizó para la casa Columbia:

*Y en el burro mando yo,
yo soy el amo del burro
y en el burro mando yo,
cuando quiero digo arre
y cuando me parece, so,
arre, burro, arre, que ya es tarde.*

Se trata de un cante de remate, en el que la guitarra acompaña en compás ternario (aunque no se busca la cuadratura de compases), que la Salerito interpreta con mucha gracia y desparpajo pero, como ya adelantábamos, con una melodía distinta a la empleada por el Niño de Cabra.

Cambiando el sexo del animal, encontramos también esta copla en el *Cancionero panoch* de Díaz Cassou (Madrid, 1900):

*Yo soy amo de mi burra
y hace lo que mando yo,
cuando quiero digo ¡arre!
si me paece digo ¡soo!*

Basándose en esta letra, en la que se percibe “sabor a campo y a huerta”, José Luis Navarro y Akio Iino (1989), proclaman la antigüedad de este cante transmitido por Cayetano Muriel.

Tanto el Niño de Cabra como el Garrido de Jerez cantaron el patrón melódico que nos ocupa cantando esta otra copla:

*Y en la corriente del agua
me dicen a mí que se cría la yerbabuena
y en la corriente del agua
y a qué vienes tú en busca mía
si me has de olvidar mañana,
mañana será otro día.*

Martín Salazar (1998) apunta que el Niño de la Isla lo tiene grabado también con esta otra:

*A un cementerio me fui
buscando yo a una mujer,
a un cementerio me fui,
y una lápida encontré
con un letrero que decía,
muerta estoy por tu querer.*

Pepe Navarro (1974) asegura que esta modalidad de cartagenera popularizada por el Niño de Cabra es en realidad una malagueña, compuesta, según él, a partir de las melodías de un fandango de Huelva. Por su parte, José Luis Navarro y Akio Iino (1989), que prefieren utilizar la denominación de fandango de Cartagena –otros hablan de cartagenera chica–, destacan la importancia que tiene por su primitivismo, lo que hace de este cante una verdadera reliquia de los estilos levantinos.

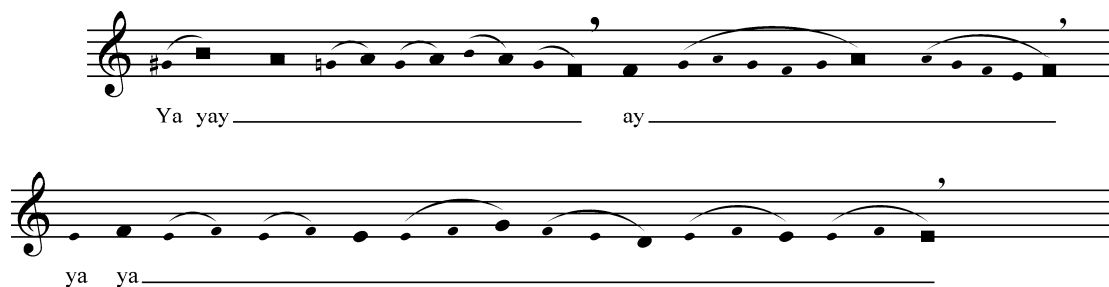
Pero, ¿por qué cartagenera? ¿Podemos asegurar que este cante procedía realmente de un antiguo fandango de Cartagena? Como se ha dicho, algunas de sus letras más representativas aparecen recogidas en cancioneros murcianos de la época. Sin embargo, no creemos que esto sea argumento suficiente. Además, hemos de dar la razón a Pepe Navarro (1974) cuando niega que este cante contenga “musicalidades levantinas”, si por ellas entendemos el peculiar uso de la escala frigia que exhiben los cantes de la familia de las tarantas, con esa presencia de los medios tonos, y en particular del V>, del que aquí no hay el menor rastro. Por tanto, para poder explicar la razón de su denominación, habría que aludir de nuevo a las tenues barreras que separan en sus inicios a los cantes por malagueñas, cartageneras o tarantas. O no descartar la posibilidad de que existieran otros patrones de cartagenera, más antiguos que los hoy pasan por tales, tal y como sugieren ciertas grabaciones primitivas rotuladas en su día como cartageneras, pero que poco tienen que ver con lo que hoy identificamos con tal modalidad de cante flamenco. Más adelante nos ocuparemos de ellas. Ahora, y dado que no podemos dar una respuesta satisfactoria a sus posibles orígenes, pasaremos directamente al análisis musical de este nuevo patrón de cartagenera.

5.1. Niño de Cabra, “Donde se había bañado el león”

Tomaremos como referencia la grabación que de este cante se recoge en el volumen 43, pista nº 17, de la antología *La Época Dorada del Flamenco*, dedicado a Cayetano Muriel.

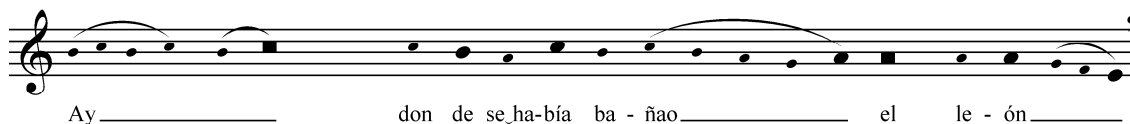
SALIDA

Dividida en tres incisos, guarda un claro parecido en el arranque y en las cadencias con la salida que Chacón emplea en la cartagenera “A los pies de un soberano” antes analizada. Y también es muy similar a la que acostumbra a hacer la Niña de los Peines en sus cartageneras:



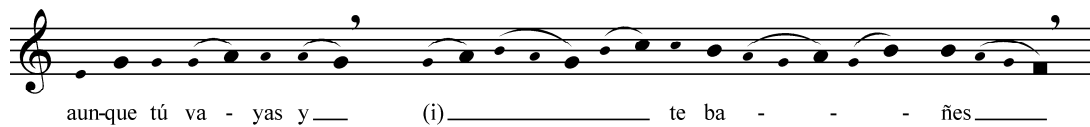
EL PRIMER TERCIO

El tercio se construye tomando parte del texto de los dos primeros versos. Arranca con un “ay”, que sitúa la línea melódica en el VI grado, articulándose las primeras sílabas sobre los grados VI, V y IV. De aquí se salta al VI con la segunda sílaba de “había” (que al diptongar las dos últimas sílabas se acentúa “habiá”). La melodía desciende al IV, que alarga un tanto antes de articular la última palabra sobre dicho grado y bajar finalmente hasta el I, con el que se cierra el tercio:



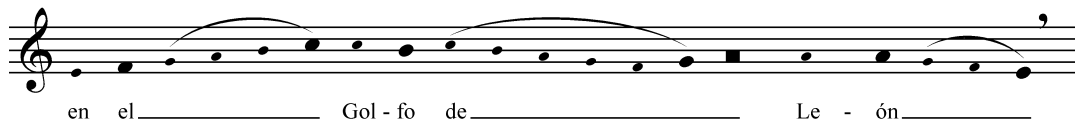
SEGUNDO TERCIO

La primera mitad del tercio se elabora sobre los primeros grados de la escala. Con la palabra “aunque”, acentuada “aunque”, la melodía va por salto del I grado al III, progresa con “vayas” hasta el IV, y con “y” se repliega al III. Justo ahí detiene la melodía, pero no intercala respiración alguna, tan sólo frena el impulso inicial, apenas una pausa para, tras adornar este último grado, saltar hacia el VI, todo ello con un “i”. Con las últimas sílabas del verso inicia el descenso que conduce la melodía a una cadencia sobre el II grado, antecedida por un giro que nos acerca un tanto al mundo sonoro de las tarantas:



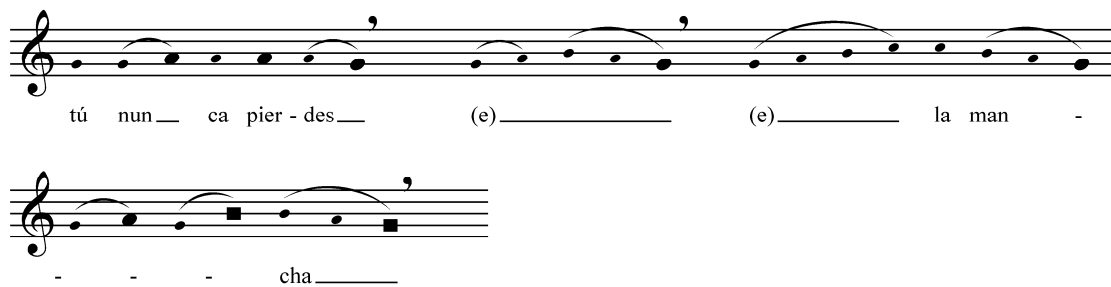
TERCER TERCIO

Como suele acontecer en los cantos derivados del fandango, este tercio suele ser repetición, aproximada o exacta, del primero. Aquí se observan algunas variaciones respecto a aquel, en lo que atañe al texto y también a la línea melódica. Se parte ahora del I grado, progresando por grados conjuntos hasta el VI con las dos primeras sílabas. A partir de “golfo” la melodía es prácticamente la misma que hemos visto en el primer tercio:



CUARTO TERCIO

Este tercio guarda un claro paralelismo con el segundo. De hecho, la diferencia más notable a resaltar con respecto a aquel, además de que no arranca con un salto de 3ª menor, es el punto de cadencia, que aquí se fija sobre el III grado:



QUINTO Y SEXTO TERCIO

Ligados ambos, en el quinto se alcanza el techo melódico del cante. Salta en el arranque del III al V, ascendiendo hasta el VII con la segunda sílaba de “pesar”. Con la siguiente palabra (“quedó”) inicia el descenso hasta el III. Tras una leve cesura, una

nueva subida, esta vez hasta el VI, que alarga ostensiblemente. Y, sin apenas dilación, la melodía desciende rápidamente hasta el II, todo ello articulado sobre un penetrante “i”, que recuerda claramente el final del quinto tercio de la taranta cartagenera de Chacón. Sin cesura alguna, se inicia entonces un leve ascenso para enlazar con el tercio siguiente. El clímax del canto se alcanza justo aquí; la emoción hasta entonces contenida se desborda, el *tempo* se acelera y la letra del sexto tercio, que repite la del segundo, suena como sentencia. Mirada con detenimiento, la línea melódica del último tercio coincide con la última parte del segundo, incluido el salto del III al V grado y posterior cadencia sobre el II con la que finalizaba aquel (“y te bañes”), con la diferencia de que aquí es sólo un paso previo a la cadencia final que debe conducir al I:

que de mi pe-sar_ que-dó_____ (o)_____ (i)_____

y_aun-que tú va-yas y_____ te ba-ñes_____ (es)_____

De lo visto concluimos que la cartagenera o fandango cartagenero de Cayetano Muriel es un canto en apariencia sencillo, cuya estructura respira equilibrio, dado el paralelismo que existe entre los tercios. Es un canto que el Niño de Cabra interpretaba con gran maestría, poniendo al descubierto las inmensas dotes cantoras que tenía. Un canto que, aunque algunos definen como “chico”, él sabía hacer grande. Un canto que por su belleza, desnuda de ornatos innecesarios, debiera ser rescatado y puesto de nuevo en candelero por los cantaores de hoy. De hecho, algunos lo han intentado, caso de Diego Clavel, que incluye una versión de este canto en el trabajo discográfico que dedicó a las malagueñas. Lo hace bajo la denominación de fandango de Cayetano Muriel por malagueñas, y con una copla de nueva factura:

*Cuanto más dolor me causes
 más te seguiré queriendo
 cuanto más dolor me causes
 mi mare se murió
 y mi dolor fue muy grande
 pero más la quiero yo.*

Lo propio ha hecho Luis de Córdoba en su disco *En primera persona*, donde rememora los fandangos de Cayetano Muriel. En la copla que abajo reproducimos sigue el patrón melódico de este cante:

*Ay, yo me estoy consumiendo
de pasar por ti quebrantos,
yo me estoy consumiendo,
poco a poco has conseguido
que triste me esté volviendo
con lo alegre que yo he sido.*

6. Recapitulación

Tal y como hemos podido comprobar al principio de nuestra exposición, el cante por cartageneras hace su aparición en el orbe flamenco en fechas relativamente tempranas: lo certifican las alusiones que de él encontramos en la prensa así como el hecho de que pronto sea grabado por diferentes artistas. Lo sorprendente es que las grabaciones más antiguas etiquetadas como cartageneras responden a patrones melódicos que no son los que hoy identificamos como tales. Esta circunstancia abre algunos interrogantes sobre qué cantes interpretaría la Peñaranda en sus famosas actuaciones en el Café del Burrero de Sevilla. ¿Irían en la línea del patrón melódico de lo que hoy conocemos como cartagenera grande, cuya paternidad hay quien atribuye a esta cantaora, o, más bien, en la de esas primitivas cartageneras que conocemos gracias a las grabaciones en cilindros de cera?

Más allá de la lógica coincidencia estructural, tampoco coinciden con los actuales patrones melódicos los cantes por cartageneras que grabara Antonio Grau Dauset en la primera década del siglo XX. La pregunta que cabe plantearse respecto a ellos es si tales cantes serían de creación propia o si procedían directamente de su padre, el mítico Rojo el Alpargatero. En cualquier caso, la denominación de cartageneras no sería ociosa, pues en uno y en otro caso estaría justificado por la vinculación de ambos artistas a la ciudad departamental.

El cante por cartageneras, tal y como hoy lo entendemos, tiene en Antonio Chacón su referente más lejano. En efecto, el artista jerezano dejó en sus grabaciones unos modelos imperecederos; tanto en el caso de la denominada “cartagenera grande”, comúnmente asociada a la letra de “Los pícaros tartaneros”, como a la “cartagenera” a secas, en realidad taranta o, si se quiere, taranta cartagenera, también llamada

“cartagenera del Rojo” o “cartagenera de origen”, entre cuyas letras más famosas están “A la derecha te inclinas” o “A los pies de un soberano”.

Del primer patrón melódico, hemos conocido un posible precedente en sendos cantos que componen el famoso dúo de Carola y Alegrías, perteneciente a la zarzuela *La alegría de la Huerta* de Federico Chueca, que, nos parece importante, data de 1900. El arranque melódico del primer tercio de estas dos presuntas cartageneras coincide plenamente con el del mismo tercio de la “cartagenera grande”. Por otra parte, hemos comprobado que dicho giro melódico, con alguna leve variación, está presente en varios cantos transcritos en cancioneros populares murcianos de la época, lo cual significaría que, efectivamente, el maestro madrileño se inspiraría en aires de la tierra para componer su obra. Pero, además, hemos constatado que, sorprendentemente, la caída de dicho primer tercio es un cierre típico de taranta; y no sólo eso, sino que el desarrollo melódico del segundo tercio, así como su cadencia de cierre, también apuntan en la dirección de los cantes mineros. Ambas constataciones abren, a su vez, nuevos interrogantes, pues no sabríamos decir si Chueca no hace sino recoger en su partitura unos giros melódicos de raíz popular o si, por el contrario, son producto de su propio ingenio, con lo que la influencia habría tenido entonces lugar en sentido contrario, es decir, de la música culta a la popular. Está claro que es muy difícil dar una respuesta taxativa en uno u otro sentido; de cualquier modo, el dato está ahí.

En cuanto al segundo patrón de cartagenera, que algunos, con razón, prefieren denominar taranta de Chacón, ya que el jerezano lo registró siempre como tal, hemos comprobado la existencia de un estadio previo del cante, por lo que cabe pensar que no fuera creación, sino recreación del gran maestro, quien terminaría de darle forma.

Por último, hemos revisado también otros dos patrones melódicos que han sido etiquetados como cartageneras: el primero, un cante grabado como “cartagenera de la Trini” por Antonio Piñana, con un claro precedente en Sebastián el Pena; el otro, un delicioso cante con visos de fandango que Cayetano Muriel, el Niño de Cabra, legó para la posteridad con letras tan conocidas como “En mi burro mando yo” o “Donde se había bañado el león”.

En definitiva, a lo largo de estas líneas hemos tenido ocasión de acercarnos a un estilo rico, poliédrico y de hondas raíces, cuyas dificultades interpretativas han sido

todo un reto para las principales voces del flamenco. Esperamos haber contribuido en algo a su mejor conocimiento.

7. Bibliografía

Berlanga Fernández, Miguel Ángel (2000). *Bailes de candil andaluces y fiesta de verdiales: otra visión de los fandangos*. Málaga: CEDMA.

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 (2001). *El Cojo de Málaga: 1880-1940* (libreto explicativo). Sonifolk.

Blas Vega, José (2002). *Antonio Pozo "El Mochuelo" (1868-1937)*, libreto explicativo. Sonifolk.

Calvo, Julián (1877). *Alegrías y tristezas de Murcia. Colección de cantos populares que canta y baila el pueblo de Murcia en su huerta y campo*. Madrid: Unión Musical Española.

Díaz Cassou, Pedro, López Almagro, Antonio y García López, Mariano (1900). *El cancionero panocho: coplas cantares y romances de la huerta de Murcia*. Madrid, 1900.

Diccionario Enciclopédico Ilustrado del Flamenco (1988). José Blas Vega y Manuel Ríos Ruiz (editores). Madrid: Cinterco.

Fernández Riquelme, Pedro (2008), *Los orígenes del cante de las minas: guía crítica a través de la discografía y los textos*. Murcia: Infides.

García Laverna, Joaquín (1991). *El libro del Cante Flamenco*. Madrid: Ed. Rialp.

Gelardo Navarro, José (2003). *El flamenco: otra cultura, otra estética. Testimonios de la prensa murciana del siglo XIX*. Sevilla: Portada Editorial.

Gelardo Navarro, José (2004). *El flamenco en Lorca, Lorca en el flamenco*. Murcia: Azarbe.

Gelardo Navarro, José (2007). *El Rojo el Alpargatero. Proyección, familia y entorno*. Córdoba: Almuzara.

Gelardo Navarro, José (2008). *Antonio Grau "Rojo el Alpargatero" hijo. El último de una saga flamenca*. Almería: La hidra de Lerna.

Historia del flamenco (2002). José Luis Navarro García y Miguel Roperó Núñez (directores). Sevilla: Editorial Tartessos

- Luque Navajas, José (1965). *Málaga en el cante*. Málaga: El Guadalhorce.
- Manfredi Cano, Domingo (1963). *Geografía del cante jondo*. Madrid: Editorial Bullón.
- Manfredi Cano, Domingo (1973). *Cante y baile flamencos*. León: Editorial Everest.
- Manrique López, José y Alba Villagrán, Diego (1978). *Los cantes de La Unión y Cartagena*. Barcelona.
- Martín Salazar, Jorge (1991). *Los cantes flamencos*. Granada: Diputación Provincial de Granada.
- Martín Salazar, Jorge (1998). *Las malagueñas y los cantes de su entorno*. Motril.
- Navarro, Pepe (1974). *Muestrario de malagueños y malagueñas*. Málaga: Gráficas Sorima.
- Navarro, José Luis y Akio Iino (1989). *Cantes de las minas*. Córdoba: Ediciones La Posada-Ayuntamiento de Córdoba.
- Ortega Castejón, José F. (2005a). “Estudio de la ferreña” en *Revista del XXVI Festival Internacional de cante flamenco de Lo Ferro*, pp. 25-27.
- Ortega Castejón, José F. (2005b). “Ecos de La Peñaranda en la ferreña de Fosforito” en *Revista digital Murciajonda* (ISSN 1699-7522). Dirección electrónica: http://www.regmurcia.com/servlet/s.SI?sit=c,419,m,1794&r=ReP-6879-DETALLE_REPORTAJES
- Ortega Castejón, José F. (2006a). “El fandango cartagenero o la cartagenera de Cayetano Muriel” en *Revista del XXVII Festival Internacional de cante flamenco de Lo Ferro*, pp. 16-18.
- Ortega Castejón, José F. (2006b). “Malagueña del Cojo, taranta de Fernando el de Triana, Malagueña cartagenera: tres estilos, un mismo cante” en *Revista de Flamencología*, Año XII, nº 24, 2ª semestre, Cátedra de Flamencología de Jerez de la Frontera, pp. 59-92.
- Ortega Castejón, José F. (2008). “Cantos de labranza, de trilla y de recogida de la hoja en cancioneros murcianos del XIX y principios del XX” en *Revista Murciana de Antropología*, nº 15, pp. 387-409.
- Ortega Castejón, José F. (2009). *Cantes de las minas, cantes por tarantas: el otro flamenco*. Trabajo de investigación subvencionado por la Junta de Andalucía mediante convocatoria de ayudas a la investigación musical sobre flamenco (convocatoria 2007). Depositado en el Centro Andaluz de Flamenco de Jerez de la Frontera.
- Ortega Castejón, José F. (2009). “La taranta o malagueña de Fernando el de Triana” en *Revista de investigación sobre flamenco “La madrugá”*, nº 1, Diciembre, 2009 (ISSN: 1989-6042). Dirección electrónica: <http://revistas.um.es/flamenco>

- Roca, Ángel (1976), *Historia del trovo*. Cartagena-La Unión (1865-1975). Cartagena.
- Rojo Guerrero, Gonzalo (1994). *José Joaquín Vargas Soto, el Cojo de Málaga*. Estepona: Diputación Provincial de Málaga (edición no venal).
- Rossy, Hipólito (1966). *Teoría del cante jondo*. Barcelona: Credsa.
- Ruipérez Vera, Juan (2005). *Historia de los cantes de Cartagena y La Unión*. Cartagena: Editorial Corbalán.
- Sáez, Asensio (1998). *La copla enterrada: teoría aproximada del cante de las minas*. La Unión: Ayuntamiento de La Unión
- Sáez, Asensio (2001). *Crónicas del Festival Internacional del Cante de las Minas. La Unión 1961-2001*. Murcia: Excmo Ayuntamiento de La Unión
- Salom, Andrés (1976). *Didáctica del Cante Jondo*. Murcia: Ediciones. 23-27.
- Salom, Andrés (1982). *Los cantes libres y de Levante*. Murcia: Editora Regional.
- Sevillano Miralles, Antonio (1996). *Almería por tarantas. Cafés cantantes y artistas de la tierra*. Almería: Instituto de Estudios Almerienses de la Diputación Provincial de Almería.
- Soler Guevara, Luis; Soler Día, Ramón (1996). *Historia del flamenco. Testimonios flamencos*. Sevilla: Ediciones Tartessos, 1996.
- Torres, Norberto (2005), *Historia de la guitarra flamenca: el surco, el ritmo y el compás*. Córdoba: Almuzara.
- Triana, Fernando el de (1935). *Arte y artistas flamencos*. Madrid.
- Verdú, José (1906). *Cancionero popular de la Región de Murcia. Colección de cantos, danzas de la ciudad, su huerta y campo recopilados, transcritos y armonizados por José Verdú*. Reeditado en edición no venal por la Real Academia de Bellas Artes Santa María de la Arrixaca de Murcia, 2001.