

El nacimiento del baile por taranto

Francisco Hidalgo Gómez

Resumen

A pesar de que han sido varias las voces que han reclamado para sí la autoría del baile por tarantos, todo parece indicar que fue creación de la genuina Carmen Amaya. En este artículo revisamos datos y fechas que, de manera tozuda, apuntan en esa dirección.

Palabras clave: Flamenco, taranto, baile, Carmen Amaya.

Abstract

Although several voices have claimed the authorship of the dance “por tarantos”, there is every indication that it was a creation of the genuine Carmen Amaya. In this article we are revising information and dates which point in that direction.

1. Introducción

La historia del Arte Flamenco, aún a estas alturas de la misma, está repleta de incertezas, de conjeturas y de hipótesis. Nos ha podido siempre más la imaginación que la investigación, más la mitificación que el dato contrastado, más la elucubración imaginativa que el rigor. Todos, excluyase quien pueda, hemos querido llevarnos el gato al agua, dicho sea en lenguaje claro y popular. No obstante, es de justicia resaltar que en las últimas décadas un cada vez más nutrido grupo de rigurosos investigadores y estudiosos están clarificando la cuestión, aportando datos contrastados, aclarando cuestiones, despejando brumas, fijando, en definitiva, verdades.

En el tema que nos convoca hoy, también se ha jugado a la confusión, no tanto por parte de los estudiosos por cuanto de los propios artistas; “las”, debiéramos decir para ser más exactos, puesto que son mujeres. Tres de ellas se han atribuido la maternidad del baile por taranto, aunque veremos más adelante que también hubo algunas paternidades y que las auto-atruciones creativas de todas ellas no tienen razón de ser.

El balletómano Alfonso Puig señala en su libro *El arte del baile flamenco* (1977), que fue Rosario quien dio a conocer el baile por taranto. Ella misma afirma que lo bailó por primera vez en la historia del flamenco en el Teatro Fontalba. El flamencólogo Hipólito Rossy, en su *Teoría del cante jondo* (1966) dice “que las livianas y las serranas como el taranto, se deben al genio creador de Antonio Ruiz Soler”. Y, como apunta Blas Vega (1983b), “tanto Fernanda Romero como Flora Albaicín se han proclamado a sí mismas como las creadoras de dicho baile”. Y continúa este último autor, “posiblemente todos en parte llevan razón” teniendo en cuenta lo que puede haber de personalidad creadora en la aportación que cada uno hacía en el montaje coreográfico. Pero la fórmula inicial fue más sencilla.

Cierto es que las tres bailaoras fueron grandes intérpretes del baile por tarantos, que lo redondearon, engrandecieron y fijaron coreográficamente, pero no fueron sus creadoras. Y es que en muy pocas ocasiones podemos dar la fecha exacta de la presentación pública y primera de un cante, de un toque o de un baile flamenco, como es el caso que nos ocupa hoy. Mientras no aparezca un dato nuevo que nos rectifique, podemos afirmar con rotundidad que fue Carmen Amaya la primera bailaora que interpretó el baile por tarantos en un escenario. Concretamente el 12 de enero de 1942 en el escenario del Carnegie Hall de Nueva York.

Ese día la genial bailaora catalana presentó un gran espectáculo de 15 números, producido por Hurok Attractions Inc. Uno de esos números, el noveno del programa, es el taranto, que baila acompañada a la guitarra por el gran Agustín Castellón, Sabicas. Nadie antes que ella lo había bailado sobre un escenario.

2. Antecedentes

El taranto es un cante muy parecido a la taranta, hasta tal punto que hay opiniones que consideran este estilo como una modalidad de la taranta. Entre los estilos mineros es el único sujeto a compás. Este hecho permite que el taranto se baile, a un ritmo que se asemeja a la zambra. Por este hecho, algunos estudiosos consideran al taranto como una proyección de la taranta al baile.

El compás originario de las tarantas era ternario, mientras que en los tarantos nos movemos en un compás de base binaria (binario o cuaternario): UN-dos-tres-cuatro/ UN-dos-tres-cuatro/ etc.

Precisamente es el toque de la guitarra lo que distingue al taranto de la taranta. El tono que se emplea es el mismo, pero el guitarrista imprime un compás de ritmo acentuado y característico que recuerda a la tendencia acompañada de la zambra, mientras que en la taranta el ritmo es libre, pues no está sometido a compás alguno. La escala, dicen algunos, es bimodal, pues alterna la andaluza con la escala mayor. Su tono-posición base es el de Fa#.

No existen hasta ahora pruebas que avalen documentalmente la existencia del taranto como estilo del siglo XIX, ni apenas motivos o razonamientos válidos para su formación y desarrollo. No obstante, diversos autores han hecho rastreos sobre el origen del taranto, confirmando en su génesis la relación taranta-taranto. Sobre su base musical, el maestro Blas Vega (1988), ha señalado como documento vivo una antigua grabación como fuente primitiva de esta relación. Se trata del disco grabado por don Antonio Chacón en 1913, acompañado a la guitarra por Ramón Montoya, y en el que bajo el título de “Minera” canta la siguiente letra:

*Qué madrugá
madrugar y trabajar
subir y bajar la cuesta
a mí me dan poco jornal
eso no me trae cuenta
a la mina no voy más.*

Norberto Torres (1998), por su parte, nos recuerda lo que exclama el Chato de las Ventas al Niño Sabicas: "Olé los tarantos gitanos" en el ¿taranto? "Lo sabe el mundo entero". Tal y como apunta este mismo autor, Sabicas realiza una característica falseta de bordón con toque de minera que volverá a grabar en los años 50 con Carmen Amaya. Y dice más: “Señalaremos de paso que como segunda falseta ejecuta una de las variaciones de la minera de Montoya grabada en 1936”. Lo que le lleva a concluir: “¿Sabicas copiando a Montoya, o Montoya copiando a Sabicas?”.

Otro ejemplo, el más recurrente, que se da como referencia para la prehistoria del taranto, es la grabación de Manuel Torres hecha en 1929 y apareciendo bajo el título de rondeña, donde canta una clásica taranta:

*¿Qué donde andará mi muchacho?
hace tres días que yo no lo veo
¿dónde andará mi muchacho?
y estará bebiendo vino
andará por ahí borracho
o una mujer me lo habrá comprometío.*

El acompañamiento que le hace Borrull es el de taranta, sin guía ni ajuste al toque del taranto, toque que todavía no se había formado plenamente.

La aportación guitarrística de los Borrull, tanto padre como hijo, junto a los Amaya y Sabicas, serán decisivas en el acoplamiento definitivo del propio toque del taranto. Y éste nace cuando se pone en función del baile, que es el que origina un acompañamiento acompasado de tango a ritmo de zambra. Y para acompañar ese baile surge también un estilo de cante que tomará cuerpo y personalidad, el cante por taranto. El cantaor, por supuesto, tenía que adaptarse al ritmo y ajustarse a los acordes y, sobre todo, a las cadencias de los compases, haciendo así una nueva expresión y sentido de este cante.

El taranto es un baile más melancólico y sentimental que dramático. Como estilo coreografiado presenta los elementos del baile flamenco estilizado, esto es, alternancia rítmica en el marcaje de la letra y las escobillas, señalada por las llamadas y desplantes. En el cierre se recurre de pasada al tango; aunque actualmente se suele alargar demasiado este final tanguero, hasta el punto que muchos tarantos de baile son en su mayor parte tangos.

El taranto es también el único estilo minero bailable, hoy por hoy, y uno de los bailes más apreciados.

Hoy en día, el taranto es ya todo un estilo, consolidado dentro del fascinante y maravilloso mundo del cante y del baile flamenco.

3. Fecha histórica

Volvamos de nuevo al 12 de enero de 1942 y al Carnegie Hall de Nueva York. Ese día, en el gran espectáculo de 15 números que presentó Carmen Amaya, le acompañan su padre, El Chino, sus hermanos Paco, María, Antonia y Leonor, el bailaor Antonio Triana, Sabicas, su novio por aquel entonces, Pelao el Viejo, Lola Montes, Diego Castellón y el profesor García Matos, como pianista y director de orquesta.

Los números incluidos en el programa fueron los siguientes:

1. *Goyescas* - Granados
(Antonia Amaya, Leonor Amaya y Lola Montes)
2. *Polo* – Albéniz
(Antonio Triana)
3. *Córdoba* - Albéniz
(Carmen Amaya)

4. *Jaleo de Jerez* - M. G. Matos
(Antonia Amaya y Leonor Amaya)
5. *Sacromonte* - Turina
(Carmen Amaya y Antonio Triana)
6. *Zambra Gitana* - M. G. Matos
7. *El Amor Brujo* - M. de Falla
(Carmen Amaya y Antonio Triana)
8. *Capricho Español* - RimskyKorsakoff
(Antonio Triana Lola Montes)
9. *El Taranto* - Sabicas
(Carmen Amaya)
10. *Jota* - M. García Matos
(Antonia Amaya y Leonor Amaya)
11. *Ay! Que tú* - Popular
(Carmen Amaya)
12. Gallegos y Granadinas - Popular
13. *Farruca* - M. G. Matos
(Carmen Amaya)
14. *Alegrías* - M. G. Matos
(Carmen Amaya acompañada por Sabicas, José Amaya y Paco Amaya)
15. *Fiesta en Sevilla* - M. G. Matos
a) Verdiales, b) Peteneras, c) Sevillanas, d) Bulerías
(Carmen Amaya, Antonio Triana y todo el conjunto).

No cabe duda alguna de que esa noche marcó un hito en la historia del baile flamenco, se bailó públicamente y por primera vez el taranto.

Su fórmula inicial fue sencilla, basada en la rondeña por zambra que ella misma bailaba. La rondeña, como cante para bailar, carecía originariamente de compás externo, hasta que Carmen Amaya le impone de nuevo el compás abandolao. Otra versiónailable es la denominada rondeña minera que, con ritmo de taranto, compone Sabicas a partir de una composición de Ramón Montoya y una taranta de Tía Anilla la de Ronda. Estébanez Calderón se refiere, en 1847, a las vueltas y mudanzas del baile de la rondeña, lo que hace pensar que fue géneroailable antes de su aflamencamiento.

No olvidemos, además, que Miguel Borrull, hijo, aparece como pionero de la rondeña para guitarra, aunque este género fue más tarde engrandecido por Ramón Montoya. Junto a los Amaya y Sabicas, los Borrull, tanto padre como hijo, tuvieron decisiva influencia en el acoplamiento definitivo del propio toque del taranto.

Así pues, todo un entorno familiar y artístico que pudo crear el caldo de cultivo propicio para presumir dicha creación y, por todo ello, podemos aventurar que la gestación del baile se había iniciado ya, así lo intuimos, en la Barcelona de los años veinte y treinta. Todos los artistas

citados se conocieron y compartieron escenarios frecuentemente en la Ciudad Condal durante esos años. También en esa ciudad conoció Carmen a la de Ronda con motivo de la Exposición del 29. Ella misma declaró en distintas ocasiones que de niña comenzó a bailar por zambra. ¿Casualidades? Muy probablemente, pero demasiadas.

No podemos olvidarnos tampoco, por significativo, del reencuentro entre Carmen, Sabicas y Montoya en Buenos Aires en 1937, lo que les permitió iniciar un período largo de relación y colaboración artística entre ellos, de autoinfluencia mutua, lo que nos permite aventurar un paso más, y grande, hacia la creación del baile. No *hemos* encontrado una referencia explícita en el rastreo que hemos hecho en la prensa bonaerense y rosarina de la época, pero sí de bailes y de toques que están en el génesis del mismo.

Así, por ejemplo, en el diario *La Nación*, en una extensa crónica publicada al día siguiente de su presentación en el Teatro Maravillas, 12 de diciembre de 1936, podemos leer que:

“Comenzó ofreciendo una interpretación brillante del “Fandanguillo de Almería”, marcada frecuentemente con figuras de toreo; luego ofreció una canción con música de “farruca”; le siguió un baile por “Soleares”, de singular realce, y finalmente presentó, acompañada por tres guitarristas, una zambra gitana que terminó con la colaboración de uno de ellos y que fue una de las expresiones más completas de su arte.”

El mismo diario entrevista a Ramón Montoya a su llegada a la capital argentina, 11 de mayo de 1937, para incorporarse al elenco del espectáculo *Las Maravillas del Maravillas*. El guitarrista comenta los toques que ofrecerá. Presten atención a la relación:

“En mi actuación en Buenos Aires, mi repertorio estará integrado por interpretaciones en la guitarra, en mi “leona” de arte flamenco puramente clásico, como soleares, malagueñas, granadinas, mineras, tarantas, rondeñas, bulerías, tango en mayor y menor, guajiras, farrucas, seguidillas y la rosa, y ejecutaré cada una de ellas con arreglo a los deseos del público, que por espacio de tantos años he pensado conocer por tantas referencias que de él tenía.”

En el mismo espectáculo se integra también Sabicas, quien recuerda que:

“Me marché de España en el 36. Llegamos a Buenos Aires con una compañía donde iba cantando el Niño de Utrera, el Pena hijo y una compañía de actores. Representábamos una obra que se llamaba El Padre castañuela. Ya estaba, entonces, Carmen en Buenos Aires y tenía formado un escándalo. Fue por cuatro semanas, y estuvo nueve meses a teatro lleno. Se vendían entradas con mes y medio, con dos meses de antelación. Ya después nos juntamos y estuvimos juntos como siete años. Sólo en EE.UU estuvimos desde el 40 al 45.”

4. Algunas reflexiones

El espectáculo es también interesantísimo e ilustrativo por otras razones más en relación a la trayectoria artística de Carmen Amaya. En primer lugar, marca una clara evolución en la concepción coreográfica de Carmen Amaya al incorporar, siguiendo la corriente cultural del momento y atendiendo a la demanda del público empeñado en ver cada vez más toda clase de bailes estilizados sobre los escenarios, a su repertorio piezas de ballet flamenco aunque sin perder un ápice de flamenquería y sin provocar una ruptura total de los cánones tradicionales.

Carmen Amaya hace suyo el concepto coreográfico imperante en su tiempo y que habían impuesto, entre otros, Antonia Mercé La Argentina, Vicente Escudero y La Argentinita. Así, alterna la interpretación de obras de Albéniz, Turina y Falla, con la de bailes de recia raigambre flamenca e introduce en sus espectáculos el baile en pareja. Carmen Amaya se mantendrá fiel a ese concepto teatral del baile el resto de su vida artística. Ya nunca más dejaría de tener compañía propia y la veremos recorrer el mundo con su Compañía de Arte Español.

Observemos que también baila farruca. Tal vez como homenaje y en recuerdo de su tía Juana la Faraona, maestra en ese baile y una de las primeras mujeres en hacerlo en los escenarios barceloneses de los años veinte.

El lleno del Carnegie Hall el día del debut fue total, con infinidad de espectadores que tuvieron que permanecer de pie junto a las puertas. Sin embargo, el público se sintió algo decepcionado, ya que la bailaora no logró en un escenario tan grande el mismo intimismo que en espacios más reducidos.

La crítica, por lo general, no fue benevolente con el espectáculo y señaló que no debía haber incorporado a su repertorio *Córdoba* de Albéniz, que bailó vestida con un traje clásico y tocando las castañuelas. Precedida de una fama de fuerza, entrega y pasión, es lógico que decepcionara al interpretar una pieza clásica.

“Sin embargo, -afirma el crítico John Martin- cuando baila con bata de cola, canta y recupera la originaria fuerza tensora de su baile, las cosas cambian. Y siguen cambiando cuando interpreta las alegrías, que baila de manera soberbia, con todas las fibras de su ser, y entregándose a lo que hace con toda el alma”.

En todas las crónicas y críticas periodísticas se hacen patentes dos cosas. La primera, que la personalidad de Carmen Amaya es arrolladora y que su arte está muy por encima del resto de los

miembros de su familia y de su compañía, exceptuando al gran Sabicas con el que la crítica se muestra unánimemente elogiosa, considerándolo absolutamente genial. A pesar de ello, nunca dejará de lado a sus familiares, en ningún momento, e incluso insistirá en incorporar a nuevos miembros en los años venideros.



**Departamento Fotográfico del Archivo
General de la Nación República Argentina**

La segunda, que el hecho de que cante gusta sobremanera en Estados Unidos y le ayuda a redondear su triunfo, algo totalmente lógico en la patria de la comedia musical, de los grandes musicales y de los artistas que son capaces de simultanear el baile y el canto, desde Fred Astaire o Gene Kelly hasta Judy Garland, Ginger Rogers, Cyd Charisse o Vera Ellen. El crítico Walter Terry escribió:

“Resultó emocionante, vibrante, apasionante la actuación de Carmen Amaya anoche en el Carnegie Hall. Siempre la gitanita española se caracterizó por la explosión de su fuerza, pero anoche su gala resultó más explosiva que nunca... Pues al éxito de su reciente interpretación del canto y baile de ¡Ay que tú!, ha incorporado otros que resultan notables, pero el ¡Ay que tú! sigue siendo lo mejor del programa, con toda la seducción de una Mae West a la española. Su voz no es precisamente atractiva líricamente hablando, pero tiene el vigor del quejío flamenco, acompañado de una plenitud en sus gestos que dejan sin aliento”.

5. Arte, mucho arte

La diáspora de los artistas del baile que la guerra española provocó hizo de Nueva York la meca de todos ellos en los primeros años cuarenta y, por tanto, en el epicentro del ballet flamenco. Arte, mucho arte se concentró en la ciudad de los rascacielos.

Su estancia en esa ciudad, y en general en los Estados Unidos, les fue absolutamente beneficiosa no solo económica sino, sobretudo, para sus posteriores montajes, allí aprendieron las más modernas técnicas de montaje y de diseño de espectáculos, de iluminación, de sonorización, de maquillaje...



Departamento Fotográfico del Archivo
General de la Nación República Argentina

La maestra Pilar López ha declarado:

“En ese momento, que fue una época muy bonita para el baile, allí coincidimos Rosario y Antonio, Carmen Amaya, que vino desde Buenos Aires, mi hermana y yo. Rosario y Antonio eran muy jovencitos; fueron a bailar sus bailes en un show; tuvieron un éxito fenomenal y claro allí adquirieron un nombre. Mi hermana se enloqueció con estos niños. Trabajaron también en el Rainbow Room, e hicieron alguna película, con un éxito muy bueno. Carmen, también estaba en un nightclub con un éxito bárbaro. O sea cada uno estábamos ubicados en un sitio.”

Con el título de «Dimensión incalculable» publicó también un artículo en *El Pregonero de Córdoba*, en el que afirma:

“Para mí, Carmen Amaya, fue y será única. La vi por primera vez en Nueva York, acompañada de mi hermana Encarna, como todos la llamábamos y conocida artísticamente como la Argentinita. Tanto a mi hermana como a mí, la impresión que nos produjo fue extraordinaria. Era una manera de bailar ejemplar y totalmente inédita. Oportuno parece recordar aquí a Jorge Manrique y a Federico García Lorca. Tardará mucho tiempo en nacer si es que nace otra Carmen Amaya. Con tales «alegrías», derechita al cielo, mi inolvidable Carmen.”

Rosario, también ha buceado en sus recuerdos para decir que cuando vivió más cerca de Carmen

“fue en Nueva York, donde ella vivió cinco o seis años. Coincidimos mucho. Era aquella época en que ella era novia de Sabicas y éramos muy amigas. Y también en México, ella actuaba en El

Patio, que era famosísimo entre los flamencos, cuando ella terminaba su contrato comenzamos Antonio y yo, y vivimos en la misma torre de apartamentos.”

Ha declarado también que Carmen creó un estilo propio,

“era una mujer sin ninguna preparación artística, el arte era ella, su naturaleza vital; no tenía escuela, nada más que lo suyo. Con eso ha sido Carmen, a mí me ha encantado siempre, fue una bailaora fabulosa, ella sólo se regía por la inspiración propia (...) ella lo era todo, no necesitaba nada. Y los artistas que la acompañaban eran secundarios, el espectáculo era Carmen Amaya.”

A tenor de estas declaraciones, resulta difícilmente creíble que no supiera que Carmen Amaya había puesto en escena el baile por Tarantos y, por tanto, tampoco lo es lo que afirmó a Juan Verdú y a José Manuel Gamboa al hablar del Taranto:

“Perdón, ese baile lo bailé yo por primera vez en la historia del flamenco, en el teatro Fontalba (...) El taranto lo monté yo, no se había hecho nunca.”

Desde luego, la historia no suele ser una materia que dominen los artistas. En cualquier caso, no hay que regatearle que ella montase su propia versión de ese baile, aunque nueve años después que Carmen Amaya, en 1951.

6. Una inexplicable desaparición

Volvamos de nuevo, y ya concluyendo, al estreno mundial del baile por Tarantos y hemos de resaltar que lo que para nosotros resulta de extraordinaria importancia hoy, el nacimiento de un baile, a los críticos y periodistas neoyorkinos del momento les pasó totalmente inadvertido o, al menos, no hemos tenido acceso a ninguna crónica periodística ni a ninguna crítica que lo reseñe.

Como tampoco lo hemos tenido a ninguna posterior en la que aparezca citado aunque sí la rondeña por zambra por lo que deducimos que Carmen Amaya, al menos durante un tiempo, siguió bailándolo para, después, darle preferencia a otros bailes. Al no tener información documental alguna, ante la ausencia de certezas, tan solo podemos movernos en el terreno de las hipótesis, siempre proceloso.

Se nos ocurren algunas preguntas, sin respuesta, evidentemente. ¿No quedaron contentos Carmen y Sabicas del resultado? Al tener una estructura sencilla y, por tanto, menor brillantez, atractivo y capacidad de lucimiento que otros bailes, ¿lo dejaron aparcado? ¿No llamó la atención del público? Es evidente que la de los críticos y periodistas no.



Departamento Fotográfico del Archivo
General de la Nación República Argentina

Sí está claro, por la información de que disponemos, que los gustos del público y de los empresarios norteamericanos iban por otros derroteros. Más por los ballets montados con músicas sinfónicas u orquestales que por un sencillo baile flamenco acompañado sencillamente por una guitarra, aunque fuese genial. La práctica totalidad de los crónicas periodísticas de esos años que hemos podido consultar no reseñan los bailes flamencos y sí destacan los piezas orquestales que Carmen Amaya ponen en escena como El Amor brujo, el Bolero de Ravel, Goyescas de Granados, La Orgía de Turina...Las cosas de la vida y los gustos de los públicos.

El caso, en definitiva, es que el baile por Tarantos cae en un, hoy por hoy, inexplicable olvido, no así su música que permaneció en el seno de la familia de los Amaya. Recordemos que Leonor Amaya es una de las pioneras del cante por taranto, cante que grabó en México con la letra siguiente:

*¿Qué es el amigo del tiempo?,
pregúntaselo al espejo
y el espejo te dirá
que has malgastado tu tiempo
en placer y vanidad.*

*Que soy el ama de mi burra
y en mi burra mando yo,*

*que cuando quiero digo arre,
cuando quiero digo so,
arre, burrica, que es tarde.*

7. Conclusiones

El taranto-baile es fruto de la imaginación y la creatividad de Carmen Amaya y Sabicas.

Su fórmula inicial fue sencilla, posteriormente engrandecida por las aportaciones que otros grandes artistas hicieron en sus montajes coreográficos.

Es un baile más melancólico y sentimental que dramático, y toma el ritmo de la zambra, es decir, de los tangos.

Como estilo coreografiado presenta los elementos del baile flamenco estilizado, esto es, alternancia rítmica en el marcaje de la letra y las escobillas, señalada por las llamadas y los desplantes.

Es el único estilo minero bailable, hoy por hoy, y uno de los bailes más apreciados.

El taranto, hoy, está consolidado dentro del fascinante y maravilloso mundo del baile flamenco, en particular, y del flamenco en general.

8. Bibliografía

Blas Vega, Jose y Quiñones, Fernando (1983a). "Almería, luces y sombras del Taranto" artículo publicado en *El País* (11 de Abril).

Blas Vega, José (1983b). *El baile del Taranto*. Madrid: Imprenta Hidalgo.

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

Hidalgo Gómez, Francisco (1995). *Carmen Amaya: cuando duermo sueño que estoy bailando*. Barcelona: Ediciones Carena.

Hidalgo Gómez, Francisco (2009). *Carmen Amaya en Argentina. Mujer y Artista* (Exposición fotográfica: folleto explicativo).

Puig Claramunt, A. (1977). *El arte del baile flamenco*. Barcelona: Polígrafa, D.L.

Rossy, H. (1966). *Teoría del cante jondo*. Barcelona: Credsá.

Torres Cortés, N. (1998). "Cinco guitarras históricas" en *Revista El Olivo*, nº 54.