



**UNIVERSIDAD DE MURCIA**

**FACULTAD DE EDUCACIÓN**

**La Taranta: Una Investigación Artística desde los  
Procesos Interpretativos**

**D. Francisco Javier Piñana Conesa**

**2017**





**UNIVERSIDAD DE MURCIA**

**FACULTAD DE EDUCACIÓN**

**Programa de Doctorado en Música**

**La Taranta: Una Investigación Artística desde los  
Procesos Interpretativos**

**Doctorando**

**Francisco Javier Piñana Conesa**

**Directores**

**Dr. José Francisco Ortega Castejón**

**Dr. Álvaro Zaldívar Gracia**

**2017**



A mi padre y maestro, Antonio Piñana

A mi mujer y a mis hijos, Carmen Helena y Curro





# ÍNDICE GENERAL

<b>I. INTRODUCCIÓN .....</b>	<b>13</b>
1. Experiencia vital .....	13
2. Temática de mi tesis .....	22
3. Finalidad de la investigación .....	24
4. Metodología .....	26
5. Esquema general del trabajo .....	30
<b>II. MARCO TEÓRICO .....</b>	<b>33</b>
1. La investigación sobre los procesos artísticos .....	33
2. La investigación sobre los cantes mineros .....	45
3. Los cantes de las minas .....	52
3.1 Terminología .....	53
3.2. Procedencia .....	54
3.3. La taranta .....	58
3.4. El toque por tarantas .....	65
<b>III. PROPUESTA DE INVESTIGACIÓN .....</b>	<b>69</b>
1. Repertorio seleccionado .....	69
2. Fuentes.....	72
2.1. Fuentes primarias .....	72
2.2. Fuentes secundarias .....	75
3. Herramientas .....	75
3.1. Entrevistas .....	76
3.2. Grabaciones en vídeo.....	78
3.3. Diario de campo .....	79
<b>IV. DESARROLLO DE LA INVESTIGACIÓN .....</b>	<b>81</b>
1. Una teoría general de la práctica interpretativa flamenca .....	82
1.1. Sobre las inquietudes en la preparación de nuevos repertorios.....	84
1.2. Sobre las peculiaridades y características musicales de las tarantas .....	89
1.3. Sobre los ensayos y las dificultades a la hora de incorporar nuevos cantes ....	89
1.4. Sobre la taranta como cante “libre” y su libertad expresiva .....	94
1.5. Sobre los medios tonos y dinámica .....	96
1.6. Sobre el cantaor, sus propuestas interpretativas y sobre el aficionado.....	98
1.7. Sobre el proceso artístico, las relaciones interpersonales y la actitud del resto de los músicos .....	102
1.8. Sobre las letras, su papel y las dificultades en la preparación de nuevos repertorios .....	103



1.9. Sobre la salida y temple .....	106
1.10. Sobre la actitud del cantaor en la interpretación de las tarantas .....	107
1.11. Sobre el orden de interpretación.....	108
1.12. Sobre las condiciones vocales en las tarantas .....	110
1.13. Sobre las características de los toques mineros y su papel en la consolidación, evolución e innovación de los cantes por tarantas .....	112
1.14. Sobre las aportaciones armónicas y el uso de los acordes de paso .....	117
1.15. Sobre la relación con los guitarristas y la tonalidad de los cantes mineros .	120
1.16. Sobre la propuesta investigadora.....	123
1.17. Sobre el concepto de improvisación en el flamenco .....	125
1.18. Sobre la grabación discográfica .....	127
2. La primera escucha: veinte tarantas para el proceso artístico.....	129
2.1. Sebastián Muñoz ‘El Pena’, ‘Ciento cincuenta testigos’ .....	131
2.2. Antonio Grau, ‘Cuando a ti nadie te quiera’ .....	132
2.3. Manuel Escacena, ‘Te compraré un refajo’ .....	132
2.4. Niño de la Isla, ‘Trabajando en una mina’ .....	133
2.5. Pepe el de la Matrona, ‘El alcalde de Guadix’ .....	134
2.6. La Salerito, ‘Di a la guitarra que suene’ .....	135
2.7. Manuel Escacena, ‘Estoy pasando un verano’ .....	136
2.8. Emilia Benito, ‘Taranta de la Gabriela’ .....	136
2.9. El Cojo de Málaga, ‘A la oscura galería’ .....	137
2.10. El Cojo de Málaga, ‘Eres hermosa’. Taranta de Fernando el de Triana.....	138
2.11. El Cojo de Málaga, ‘Como la sal al guisao’ .....	139
2.12. El Cojo de Málaga, ‘Soy piedra que a la terrera’ .....	140
2.13. El Cojo de Málaga, ‘Nadie las sabe cantar’ .....	140
2.14. Manuel Vallejo, ‘Le llaman Laura’ .....	141
2.15. Manuel Escacena, ‘En el barco de tu anhelo’ .....	142
2.16. José Cepero, ‘Cariño le tengo yo’ .....	143
2.17. Fanegas, ‘Camino de las Herrerías’ .....	144
2.18. Manuel Vallejo ‘Las llamas llegan al cielo’ .....	145
2.19. Manuel Vallejo, ‘Los feos a la tartana’ .....	146
2.20. Pepe Marchena, ‘Yo de ti me enamoré’ .....	147
3. Los ensayos.....	148
3.1. Modelo de ficha de ensayo .....	149
3.2. Cuestiones previas .....	152
3.3. Ensayo con Francisco Tornero.....	155
3.4. Ensayo con Antonio Muñoz.....	168

## LA TARANTA: UNA INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA DESDE LOS PROCESOS INTERPRETATIVOS

3.5. Ensayo con Antonio Piñana .....	176
3.6. Ensayo con Pepe Piñana .....	187
3.7. Cuestión final .....	197
4. El disco .....	198
5. Resultados de la investigación: de la teoría general a mi experiencia artística ....	203
<b>V. CONCLUSIONES .....</b>	<b>217</b>
<b>VI. BIBLIOGRAFÍA .....</b>	<b>227</b>
1. Referencias bibliográficas .....	227
2. Bibliografía adicional .....	230
<b>VII. DISCOGRAFÍA .....</b>	<b>235</b>
<b>VIII. ANEXOS .....</b>	<b>237</b>
1. Anexos incluidos en dispositivo de memoria USB .....	239
2. Entrevistas.....	241
2.1. Entrevista a Eulalia Pablo Lozano.....	241
2.2. Entrevista a José Luis Navarro García .....	247
2.3. Entrevista a José Luis Ortiz Nuevo .....	251
2.4. Entrevista a Norberto Torres Cortés.....	257
2.5. Entrevista a José María Velázquez Gaztelu.....	267
2.6. Entrevista a Manolo Bohórquez Casado.....	275
2.7. Entrevista a José Francisco Ortega Castejón .....	279
2.8. Entrevista a Calixto Sánchez.....	289
2.9. Entrevista a Fosforito.....	303
2.10. Entrevista a Rocío Segura.....	315
2.11. Entrevista a Paco del Pozo .....	323
2.12. Entrevista a Arcángel.....	333
2.13. Entrevista a Rocío Márquez .....	343
2.14. Entrevista a Segundo Falcón .....	353
2.15. Entrevista a Juan Pinilla.....	363
2.16. Entrevista a Jeromo Segura.....	373
2.17. Entrevista a Juan Ramón Caro .....	381
2.18. Entrevista a Víctor Monge Serranito .....	389
2.19. Entrevista a Tomatito.....	397
2.20. Entrevista a Paco Cepero .....	405
2.21. Entrevista a Manolo Franco .....	411
2.22. Entrevista a Antonio Carrión .....	417
2.23. Entrevista a Manolo Sanlúcar .....	423

2.24. Entrevista a Francisco Tornero .....	433
2.25. Entrevista a Antonio Muñoz .....	439
2.26. Entrevista a Antonio Piñana.....	445
2.27. Entrevista a Pepe Piñana.....	451
2.28. Entrevista a Javier Latorre .....	457
2.29. Entrevista a Belén Maya .....	461
2.30. Entrevista a Toni el Pelao .....	465
3. CD “Por tarantas: grabaciones originales” .....	467
4. CD “Por tarantas: mi interpretación” .....	467

# I. INTRODUCCIÓN

Mi nombre es Francisco Javier Piñana Conesa, soy cantaor profesional, conocido artísticamente como Curro Piñana y perteneciente a una de las familias flamencas más firmemente asentadas dentro del panorama musical actual, fuertemente ligada, además, al mundo de los cantes mineros: unos cantes que en la Región de Murcia sentimos muy nuestros.

## 1. Experiencia vital

A lo largo de mi carrera artística he aprendido y asimilado unos estilos musicales de especiales características musicales como son los cantes mineros, en un proceso que comenzó con las enseñanzas directas de Antonio Piñana Segado, mi abuelo. Él consagró gran parte de su vida artística a conservar un legado que a su vez le fue transmitido de forma directa por un artista clave en la historia de nuestros cantes, Antonio Grau Dauset, hijo del mítico Rojo el Alpargatero.

Por esta razón, conozco bien los modelos clásicos y, también por esto mismo, creo importante señalar que, en esta cadena de transmisión, cada eslabón refleja un momento concreto en la historia evolutiva de estos cantes que, según la época, han respondido a códigos y momentos expresivos estéticamente muy diferentes.

Blas Vega sostiene que mi abuelo jugó un papel muy importante en el desarrollo y definitiva consolidación de los cantes mineros en la historia más reciente, pues:

[...] tuvo la suerte de conocer a D. Antonio Grau y tomarle como referencia, maestro, y supo perfectamente recoger ese conocimiento, aprender esas formas que D. Antonio mantenía de forma particular e hizo aportes personales en cuanto a lo musical. Esa transmisión directa entre Antonio Grau y Antonio Piñana es la forma de que el legado antiguo del Rojo el Alpargatero no se perdiera, se transmitiera a las generaciones modernas y sirviera de trampolín, con las grabaciones que hizo Piñana y el impulso que supuso el Festival de La Unión, a todos estos cantes, con una trascendencia que se mantiene hasta nuestros días y que hoy tiene un reconocimiento internacional. En los inicios de este festival fue muy importante el papel que jugó Antonio Piñana. Formó parte de la organización y sobre todo [fue capaz de] de captar y de traer a artistas para que

aprendieran estos cantes, y es una labor que hay que resaltar. De esta forma, muchos cantaores que eran ajenos a estos estilos empezaron a fijarse en ellos, a aprenderlos y a desarrollarlos y es lo que ha mantenido el auge que actualmente tiene el cante de las minas (Piñana Conesa, 2012: 63-64).

Junto a su hijo, mi padre, el guitarrista Antonio Piñana Calderón (puede verse ambos en la figura 1), registró una monumental obra discográfica centrada en los estilos mineros, que comenzó en el año 1964 y que se materializó en numerosos LP's para sellos tan importantes como *La voz de su amo*, *Odeón*, *Belter*, *Columbia*, *Polydor Triumph*, *Fonogram* e *Hispavox*<sup>1</sup>. Su labor, como la de otro cantaor imprescindible de la época como fue Antonio Mairena, con el que se le ha comparado en muchas ocasiones (como he oído personalmente y no sólo en mi entorno familiar), éste en relación a los cantes bajo andaluces, se desarrolló bajo la mirada atenta de una ortodoxia flamenca que se materializó en un respeto a ultranza de las formas clásicas establecidas hasta el momento. En ese sentido, ambos, Piñana y Mairena, recogieron como un legado el material musical que recibieron de sus maestros, y asentaron, en el caso de mi abuelo, lo que estaba más o menos disperso en la historia de los cantes mineros.



Figura 1: Antonio Piñana, padre (cantaor) y Antonio Piñana, hijo (guitarrista). Cartagena, ca. 1974.

---

<sup>1</sup> Sin ser una lista exhaustiva reseño las siguientes referencias: *Todo el cante de levante, todo el cante de las minas*. Hispavox, 1971; *Antonio Piñana*. Triumph, 1971; *El cante de las minas*. Hispavox, 1971 y 1977 o *Antonio Piñana Padre, Antonio Piñana Hijo*. Clave, 1968.

**LA TARANTA: UNA INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA DESDE LOS PROCESOS INTERPRETATIVOS**

Tuve, por tanto, la suerte de nacer en el seno de una familia de gran tradición flamenca. En un primer momento, mi aprendizaje en los secretos del cante comienza con las enseñanzas directas de mi abuelo. Se trata del período comprendido entre los siete años (nací el 11 de noviembre de 1974), cuando canto por primera vez delante de él, y los quince, en 1989, año en que fallece.

Hay un instante grabado en mi memoria. Recuerdo que llegué del colegio tarareando una canción infantil que nos habían enseñado y que, de forma totalmente espontánea, la entoné al llegar a casa dándole un cierto aire flamenco, introduciendo en la melodía giros flamencos característicos. Obviamente, el ambiente familiar era el más propicio para que, de manera natural, surgiera en mí una forma particular de sentir la música, expresándola al modo flamenco, al que me veía expuesto a diario a través del cante de mi abuelo y las guitarras de mi padre y mi hermano Pepe.

En esta etapa y antes de conocer aspectos que a lo largo del tiempo he descubierto esenciales, como el dominio del ritmo y del compás y, a través de ellos, la diferenciación de las principales variantes estilísticas del flamenco, inicié mi aprendizaje sobre la que yo considero una de los repertorios más complejos y de mayor dificultad interpretativa del flamenco: los cantes de las minas. Se trata de cantes no sujetos a compás, en los que el cantaor no dispone del abrigo y sostén que proporciona el componente métrico, y que requieren de un especial manejo de la voz así como una excelente memoria auditiva, pues los diferentes estilos que la integran la familia apenas se diferencian en pequeños matices. Por otra parte, hay que ser capaz de interiorizar la gran carga dramática de sus letras a fin de expresarlas correctamente.

Podría pensarse que este grupo de cantes, con su dificultad melódica y la emotividad de sus coplas resultaría una combinación algo extraña para un niño de siete años. Quizás no fueran la vía más apropiada de iniciar mis estudios sobre esta música, pero lo cierto es que ese día llegué entonando una canción y, lo que comenzó como un juego, se convirtió en un momento clave en mi desarrollo posterior como artista, pues captó la atención de mi abuelo, que se tomó muy en serio mi aprendizaje. Los años que trabajé junto a él, hasta su fallecimiento, fueron fundamentales en mi formación como cantaor. En ellos fui atesorando poco a poco lo mucho que me enseñó y otras cosas que,

de forma casi intuitiva, conjuntamente forman los secretos de unos estilos que, con el tiempo, dejaron de serlo para mí.

Mi iniciación en los cantes mineros fue a través de la imitación, en el sentido literal de la palabra. Para un cantaor de flamenco, imitar consiste en reproducir de la forma más fidedigna y ajustada posible el modelo melódico que se quiere aprender. En esta fase de aprendizaje directo con mi abuelo, pasaba mucho tiempo repitiendo de forma una y otra vez los cantes, reparando en las peculiaridades de cada uno de los tercios, o incisos melódicos, que los integran.

Copiaba la letra de cada uno de ellos y, a partir de ella, trataba de reproducir el modelo que mi abuelo me brindaba. En mi libreta, sobre las letras, cual si de una partitura se tratara, anotaba minuciosamente, valiéndome de una simbología primaria pero efectiva, las inflexiones o los giros melódicos característicos de cada estilo. Lamentablemente no he conservado ninguna de esas anotaciones, aunque no están lejos de las que aún hoy uso y que vienen reflejadas en el diario de campo<sup>2</sup>.

Durante este periodo de formación, solía tener sesiones diarias de una hora con mi abuelo en las que el esquema, simple, solía ser siempre el mismo. En primer lugar, él me cantaba el cante completo en cuestión, y me apuntaba algunas consideraciones teóricas. Se detenía en explicarme el sentido de las letras, lo que quería expresar cada una. Eso me ayudó mucho porque comprendí que, de algún modo, tenía que esforzarme por interpretar, hacer creíbles unas letras que, en muchas ocasiones, no terminaba de entender.

Después, íbamos tercio a tercio hasta que terminaba por aprenderlos. Una vez que tenía el cante asimilado, se incorporaba el guitarrista, y volvía a cantarlo con acompañamiento. La figura 2 recoge uno de estos momentos, en el que mi padre me acompaña a la guitarra.

Profundicé en el conocimiento de los distintos tipos de salida, entendido este término en su sentido flamenco: unas fórmulas melódicas que, habitualmente, se cantan antecedendo al cante, y que sirven de preparación y como temple para el cantaor. De

---

<sup>2</sup> Para más información puede verse el diario de campo adjunto como Anexo nº 1.10 con fecha de 21 de marzo de 2016.

**LA TARANTA: UNA INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA DESDE LOS PROCESOS INTERPRETATIVOS**

este modo, aprendí que fundamentalmente existen tres tipos de las referidas salidas, asociadas a su vez, a tres estilos claves: de cartageneras, de tarantas y de mineras. En el resto de los estilos mineros, o no se empleaba salida o, si de hacerse, se amoldaban a cualquiera de los tipos señalados anteriormente.



Figura 2: Curro Piñana y Antonio Piñana (Cartagena, 1984).

En esos años, llegué a adquirir un conocimiento profundo de los principales palos (estilos) que mi abuelo englobaba bajo la denominación de “cantes de Cartagena y La Unión”. Entre ellos estaban: la cartagenera del Rojo y la cartagenera grande, las mineras del Rojo padre y del Rojo hijo, la levantica, los fandangos mineros, la taranta cante matriz, la taranta de Cartagena, el verdial minero y la malagueña cartagenera. Durante su estudio, a través del que conseguí asimilar los patrones melódicos básicos de estos cantes, mi abuelo no me permitió en ningún momento variar absolutamente ninguna nota. Tuve que aprenderlos todos, como se suele decirse, “al dedillo”.

Vista con retrospectiva, he de decir que fue una etapa dura, llena de dudas por mi parte y con más de un cabreo, por la de mi abuelo. En cualquier caso, he de reconocer que, de no haberme amoldado y haberla superado, no hubiera llegado a convertirme en el cantaor que hoy soy. Al fin y al cabo, para mí supuso el camino para conocer los cimientos que sustentan a la familia de los cantes mineros, posibilitándome adquirir una base sólida y un profundo conocimiento de ellos. Y gracias a ella, tuve un merecido estímulo, mi primera intervención en el programa de TVE “La buena música de los



flamencos<sup>3</sup>”, que se grabó en diciembre de 1984 y en el que interpreté el primer cante que me enseñó mi abuelo, la cartagenera del Rojo; con esta letra:

*Paco el Herrero,  
[porque había sío] en la calle de Canales,  
donde cantaba Paco el Herrero,  
lo acompañaba Chilares,  
el Rojo el Alpargatero  
y Enrique el de los Vidales.*

Tras el fallecimiento de mi abuelo, en noviembre de 1989, dio comienzo un segundo período de aprendizaje, en el que la figura clave fue mi padre, Antonio Piñana Calderón. Antes que guitarrista, fue de niño cantaor, lo que supone una gran ventaja cara a la enseñanza del flamenco. Además, posee un profundo conocimiento del acompañamiento de los cantes mineros pues, durante de la mayor parte de la carrera profesional de mi abuelo, lo acompañó con su guitarra.

De este modo, desde los quince años y hasta que me concursé y obtuve mi primer premio, el “Melón de Oro” del Festival Flamenco de Lo Ferro (1992), aprendí a cantar con guitarra y a conocer en profundidad las posibilidades de mi voz, su tesitura, así como las tonalidades y toques característicos del flamenco.

Empecé a ser consciente de mis propias facultades y a conocer también los registros idóneos en los que interpretar cada uno de los estilos mineros, teniendo en cuenta buscar siempre la brillantez vocal.

El aprendizaje junto a mi padre fue clave en mi formación ya que, además de lo dicho, conseguí dominar también lo que yo denomino los “queiebros” melódicos del cante, entendiendo por estos un recurso vocal a modo de inflexiones que se producen sobre ciertas notas, y, a través de los cuales, fui aprendiendo a realizar los típicos adornos flamencos, y también a controlar las caídas de semitono tan características de los cantes mineros. Con mi padre, amplíé también mi conocimiento del repertorio estilístico minero, incorporando cantes como la murciana, la sanantonera, el cante del trovo, el taranto y los cantes de *madrugá*.

---

<sup>3</sup> El vídeo con mi intervención puede verse en el siguiente enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=IPsW2jLfocA>.

**LA TARANTA: UNA INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA DESDE LOS PROCESOS INTERPRETATIVOS**

En esta segunda etapa de mi formación, sentí curiosidad por estudiar cómo habían ido evolucionando estos cantes desde sus orígenes, por lo que comencé a escuchar y complementar mi aprendizaje con la discografía existente, lo que me permitió ampliar mi visión de los cantes mineros a través de las interpretaciones de los grandes maestros. Incidí mucho en el estudio pormenorizado de las variaciones melódicas según estilos e intérpretes. Por otra parte, me llamó la atención la posibilidad de cantar enlazando determinados tercios en un solo arco melódico, lo que me llevó a profundizar en la adquisición de técnicas básicas de respiración, que me permitieran una correcta ejecución.

Realizaba un estudio de cada cante desmenuzándolo por tercios o frases melódicas. Me enfrentaba así a pequeñas unidades de trabajo, que me permitían entender y trabajar desde los más pequeños detalles a los más significativos. Me preocupé también por conseguir una correcta dicción, de manera que las letras de los cantes fueran inteligibles en mis interpretaciones. Volviendo la vista atrás, valoro ahora de manera consciente el esfuerzo realizado y comprendo que ese aprendizaje fue importantísimo en mi forma de elaborar y fomentar una búsqueda personal en la forma de expresar el cante. Todavía hoy es frecuente escuchar el reproche que se hace a muchos cantaores, pues resulta muy difícil entender qué dicen cuando cantan, algo que probablemente ocurre pues se da más importancia al sonido que a su articulación.

Sobre los cantes mineros existe, afortunadamente, una abundante producción discográfica, en la que participaron los grandes maestros que estructuraron y definieron estos estilos. De este modo, pude escuchar y guardo especial recuerdo de Antonio Chacón, Escacena, Marchena, Joaquín Vargas Soto “Cojo de Málaga” y Antonio Grau. A través de los discos, aprendí a diferenciar convenientemente la gran diversidad de características vocales asociadas a estos cantes (velocidad, peso, falsete, *vibrato*, dulzura, nasalidad, brillo, potencia y rugosidad<sup>4</sup>). Esto me llevo a preocuparme por conseguir un adecuado uso de los resonadores, en función de la colocación de la voz y el timbre que requería cada parte del cante. Al mismo tiempo, traté de jugar con la dinámica, con el contraste de intensidades sonoras, huyendo de interpretaciones planas.

---

<sup>4</sup> Para más información podemos ver las características vocales que sobre la voz flamenca desarrolla Alba Guerrero en su estudio sobre la técnica vocal flamenca en <http://www.albaguerrero.com/wp-content/uploads/2014/12/Tec.vocal-cante-2011.pdf> [consultada el 12 de mayo de 2016].

En definitiva, este periodo fue esencial para ir poco a poco acuñando una personalidad artística propia.

A partir de 1992 y hasta la actualidad, entro en lo que podría denominar un tercer período, en el que el aprendizaje se produce a través del contacto con otros maestros y, sobre todo, basándome en mi propia experiencia. Tras un trabajo personal y que exponía con mayor frecuencia a través de conciertos y actuaciones, me dediqué a desarrollar y adquirir una correcta memoria auditiva que me permitía el control permanente de la afinación, una cuestión que me ha preocupado enormemente.

Cuando abordaba el estudio de un cante concreto, procuraba hacerlo escuchándolo interpretado por distintos cantaores. Me fijaba en elementos tales como el tono, la intensidad y el ritmo de la voz, intentando imitar las cualidades sonoras de otras voces flamencas, por lo que repetía una y otra vez una determinada versión hasta que lo reproducía tal y como estaba en el modelo original.

En este momento, y tras considerar que poseía una base sólida en el conocimiento del repertorio estilístico minero, comencé a presentarme a concursos y festivales de renombre, en los que conseguí importantes galardones. Entre ellos cabe destacar los primeros premios en todas las modalidades de cantes mineros y, finalmente, la Lámpara Minera en el Festival Internacional de las Minas de La Unión, (1993 en la modalidad de tarantas, 1996 en la modalidad de fandangos mineros y 1998 en las modalidades de cartageneras y mineras); Primer premio y Sol de Oro en el Concurso Nacional “Ciudad del Sol” de Lorca; Primer premio y Aladroque de Oro en el Concurso Nacional de Cante por Cartageneras (1993); la Copa Teatro Pavón para jóvenes figuras del flamenco, concedida por el Círculo de Bellas Artes de Madrid (1997); el Premio Nacional “Flamenco Activo” en Úbeda (2006); o el reciente premio “Patriarca flamenco” otorgado por la Cumbre flamenca de Murcia (2016). Todos ellos vienen, de alguna forma, a culminar mi labor como intérprete y cantaor especialista en esta parcela del flamenco.

Por otra parte, en mi formación ha sido fundamental conocer a grandes maestros a los que he seguido y con los que he tenido el honor y la suerte de compartir innumerables veladas y reuniones, a través de las cuales, he ido completando mi visión

**LA TARANTA: UNA INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA DESDE LOS PROCESOS INTERPRETATIVOS**

y mi afición al flamenco. Destacar en este sentido a mi admirado y querido Juan Ramírez Sarabia “Chano Lobato” (ver figura 3). Otros maestros de los que he aprendido personalmente y que son grandes intérpretes de los cantes mineros son Manolo Romero, lamentablemente fallecido a finales de los noventa, y Antonio Ayala “El Rampa”.

En este tercer período he realizado todas mis grabaciones discográficas, en las que siempre han tenido un lugar especial los cantes mineros. De todas ellas, y por ser de especial relevancia en este trabajo, destacaría mi doble álbum “Antología del cante minero”, grabado en el año 2011 para el sello discográfico *Maison des Cultures du Monde* (París) y en el que a modo de homenaje a mis maestros, grabé veintiocho estilos con una gran variedad de guitarristas y por el cual me otorgaron dos primeros premios al mejor disco del año, uno concedido por el Festival de La Unión y otro en la IV Edición de los Premios de la Música Independiente, organizados por la Unión Fonográfica Independiente (UFI).



Figura 3: Curro Piñana y Chano Lobato (Ceutí, 2003).

Para poner fin ya a estos breves apuntes autobiográficos, me gustaría resaltar la suerte que he tenido de nutrirme de unas fuentes musicales fuertemente asentadas en la tradición minera. Tras un primer momento de exposición a la transmisión oral, vía directa con mi abuelo, sentí pronto la inquietud de ahondar más en mi proceso de formación, para lo que acudí a otros modelos: los grandes maestros del cante minero

antes referidos. Todo ello en un proceso en el que, sin perder de vista esos firmes referentes, no he dejado de buscar y dejar salir mi propio yo como artista, explorando siempre nuevas formas de expresión.

En la actualidad, ejerzo como docente de cante flamenco en el Conservatorio Superior de Música de Murcia, desempeñándome también como cantaor en la asignatura de Cuadro Flamenco y teniendo a mi cargo las asignaturas de Historia, Repertorio, Estética y Sociología del Flamenco.

Además, algo hasta no hace mucho poco frecuente en el mundo del flamenco, poseo formación académica universitaria: soy titulado en Psicología por la UNED y, de otro lado, he realizado el Máster en Investigación Musical que se imparte en la Universidad de Murcia.

## **2. Temática de mi tesis**

En resumen, con esta breve tarjeta de presentación, y sin ningún atisbo de vanidad, lo que he pretendido es poner de relieve las condiciones de partida con las que he afrontado la realización de mi tesis doctoral, así como la estrecha vinculación con el tema que en ella desarrollo. Ésta lleva por título *La taranta: una investigación artística desde los procesos interpretativos* y ha sido dirigida de forma conjunta por los doctores D. José Francisco Ortega Castejón, de la Universidad de Murcia, y D. Álvaro Zaldívar Gracia, del Conservatorio Superior de Música de Murcia.

El trabajo que presento supone continuar la línea ya abierta en mi Trabajo Fin de Máster titulado *La taranta regresa a la mina: una investigación sobre los procesos artísticos* (Universidad de Murcia, septiembre de 2012). El resultado, satisfactorio para mí, me animó a profundizar en ella, planteándome la posibilidad de afrontar una tesis doctoral en la que pudiera desarrollar un estudio y reflexión de mayor calado. Esto a pesar de las obvias limitaciones de tiempo a las que, por mi profesión docente y mis compromisos artísticos, sin olvidar los familiares, he tenido que hacer frente.

Antes del citado trabajo, durante el curso académico 2009-2010, asistí al seminario titulado “Estudios e implantación del sistema europeo de transferencia de

**LA TARANTA: UNA INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA DESDE LOS PROCESOS INTERPRETATIVOS**

créditos en los estudios superiores de música”, en el que el Dr. Zaldívar expuso una serie de principios en los que, a su juicio, los estudios artísticos superiores debieran basarse, para desarrollar así una metodología de trabajo propia que aplicar en futuras labores investigadoras.

En su ponencia planteaba una serie de preguntas y respuestas a propósito de la llamada investigación sobre los procesos artísticos, a la vez que resaltaba la importancia que el valor experiencial, particularmente en lo que atañe a las acciones artísticas, tiene para el conocimiento. Mantenía también que, sin olvidar el componente necesariamente subjetivo de tales experiencias, es preciso aplicar también el rigor y la coherencia necesarios a fin de asegurar en todo momento la transparencia y la eficaz comunicabilidad de los resultados.

Cuando me planteé la posibilidad de acceder a los estudios de doctorado, ya tenía claro que mi trabajo consistiría en una investigación sobre mi práctica artística como cantaor flamenco. De este modo, los frutos obtenidos me serían útiles como forma de seguir profundizando en el conocimiento, aprendizaje e interpretación de sus formas estilísticas.

Coincido con Moltó Doncel (2016) cuando afirma que somos los propios artistas y profesionales los que a través de nuestras propias disciplinas, bien tengan relación con la creación artística en sí o con la docencia, los que debemos liderar una nueva corriente centrada en la relación entre la práctica y la investigación. Y soy consciente también de las reticencias que pueden surgir en algunos miembros de la comunidad científica a la hora de aceptar una investigación con un gran peso del elemento cualitativo o, por qué no decirlo, donde la subjetividad tiene su espacio. Pero, aun alejándose del paradigma positivista que considera necesaria la separación entre el sujeto que observa e investiga y el objeto observado y sobre el que se investiga, cada vez más hay más voces autorizadas que no solamente aceptan este tipo de investigaciones sino que las comparten e incluyen en sus ámbitos de investigación. En este sentido, tal y como señala Gómez Muntané, se debería

[...] contemplar académicamente un adecuado y profundo trabajo crítico creativo y/o centrado en la interpretación como una investigación propia, plenamente acreditada y distinta de la investigación musicológica, pero no menos exigente y necesaria (Gómez Muntané, 2006: 84).

En suma, con la realización de mi tesis doctoral, y partiendo de mi formación académica y profesional, pretendo llevar a cabo una investigación con la que cubrir ámbitos aún no transitados por la investigación flamencológica actual. Por otra parte, dada mi condición de artista práctico en ejercicio, incido con ella en una línea de investigación centrada en los propios procesos artísticos que lleva al espacio de la interpretación artística algunas de las metodologías y técnicas ya aceptadas en otras disciplinas universitarias, como son la antropología, la investigación basada en las artes o la etnografía educativa entre otras (Zaldívar Gracia, 2012).

Antes de pasar al siguiente apartado, me gustaría aclarar que, al tratarse de un trabajo de investigación de orientación autoetnográfica, he optado de forma deliberada por hablar explícitamente en primera persona para dar coherencia a lo expuesto, pues yo mismo soy a la vez el principal sujeto y objeto de la investigación, ya que parto de mi propia experiencia: un reto exigente que asumo por necesidad en tanto que yo mismo soy soporte de muchos de los conocimientos requeridos en mi investigación.

### **3. Finalidad de la investigación**

Dado que mi trabajo implica una investigación desde mi proceso artístico, esto me obligará a realizar un importante ejercicio de introspección. A través del mismo, daré cuenta de mi experiencia en el montaje de una serie de cantes. Y lo haré despojándome en la medida de lo posible de cualquier tipo de vanidad, aprovechándome de mis conocimientos y experiencias como artista.

Partiendo de una selección de veinte modalidades de tarantas, escogidas como ejemplos representativos de este estilo minero, narraré el proceso de montaje y las decisiones interpretativas que iré adoptando, utilizando metodologías y herramientas propias de la etnografía y la autoetnografía, hasta culminar con una grabación discográfica de las mismas. La estructura de nuestra tesis replica hasta cierto punto, como dicen de su libro Velasco y Díaz:

## LA TARANTA: UNA INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA DESDE LOS PROCESOS INTERPRETATIVOS

El modo de acceso al conocimiento propio de la etnografía. Procede ilustrando lo más general mediante la descripción detallada de lo concreto (Velasco y Díaz de Rada, 1997: 12).

Teniendo en cuenta todo lo anterior, los objetivos que me marco con mi trabajo son los siguientes:

- En primer lugar, y en mi condición vital de cantaor en activo, la investigación se propone, tras un minucioso estudio del repertorio estilístico minero conservado en la discografía, seleccionar, estudiar e incorporar a mi repertorio veinte estilos de tarantas, moldeándolas acorde a mi personalidad artística y creadora.
- En segundo lugar, que es primero como obligación metodológica etnográfica, para cumplir con la antes citada ilustración de lo general mediante la descripción de lo concreto, he de elaborar lo que sería una primera aproximación teórica a los procesos de trabajo de un cantaor flamenco, así como sus reacciones a la hora enfrentarse a nuevos repertorios. Esto requerirá registrar minuciosamente todo el proceso artístico y contrastarlo con otras fuentes a fin de validarlo. En cualquier caso, el fruto que se derive de este trabajo supondrá para mí un motivo de enriquecimiento en mi faceta como artista.
- En tercer lugar, y como una aportación instrumental concreta, he de diseñar una ficha de ensayo que sirva como modelo de protocolo de registro de la experiencia artística en el proceso de montaje de un cante.

Los objetivos de esta investigación podríamos sintetizarlos en la formulación de una hipótesis inicial que sería la siguiente: respetando los patrones melódicos originales, así como las características propias de los primitivos cantes por tarantas, es posible su recreación actual, manteniendo el conjunto de elementos definitorios que ayuda a



distinguir unos de otros, e incorporando también una necesaria individualidad propia del artista.

## 4. Metodología

Dos de las acepciones que sobre la palabra metodología nos presentan Rojas, Fernández y Pérez, son las siguientes:

[...] 1. En un sentido amplio, definimos metodología como el estudio de los métodos. Etimológicamente: logía proviene del griego logos que significa palabra, discurso o tratado sobre. Por su parte método deriva de las raíces griegas metá y odos: metá (hacia, a lo largo) es una preposición que da idea de movimiento y odos significa camino. 2. En un sentido restringido, se aplica el concepto de metodología como la manera o conjunto de pasos que tenemos a la hora de aplicar una determinada programación, proceso o técnica. Existen otras palabras y conceptos más adecuados que metodología para referirse a esta idea como son método, planificación y/o diseño (Rojas et al., 1998: 18).

Metodología se puede definir como la descripción, el análisis y la valoración crítica de los métodos de investigación. Así pues, la metodología es el instrumento que enlaza el sujeto con el objeto de la investigación, sin ella sería imposible llegar a la lógica que conduce al conocimiento científico. También podemos decir que el método es el conjunto de procedimientos lógicos a través de los cuales, se plantean los problemas científicos y se ponen a prueba las hipótesis y los instrumentos de trabajo investigados (Anguera, 1989).

En esta tesis voy a utilizar una variada nómina de metodologías, que van desde las propiamente etnográficas y autoetnográficas hasta las histórico-sociológicas y analítico musicales.

Para la realización de mi investigación, el método etnográfico es el que me proporciona la oportunidad de asimilar y entender mi experiencia personal en torno a una tarea investigadora concebida desde el arte. Valiéndome de las herramientas inherentes a este método puedo observar y participar en cada una de las sesiones de ensayos realizadas con los guitarristas acompañantes. Por otra parte, me brindan la posibilidad de asumir diferentes perspectivas, partiendo de la del cantautor con cierta

**LA TARANTA: UNA INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA DESDE LOS  
PROCESOS INTERPRETATIVOS**

experiencia en el repertorio de los cantos mineros hasta la del entrevistador, que me hace sentir en todo momento la necesidad de abastecerme de la mayor cantidad de información posible para comprender mejor la investigación sobre mi propio proceso artístico. En suma, el método etnográfico, en su crítico contraste permanente entre lo que el informante piensa (entrevista) y lo que el investigador comprueba que hace (observación), me permite tomar parte consciente en cada una de las fases de mi investigación a través de las notas y registros con las que pretendo asimilar todo lo acontecido de la forma más completa posible.

Esto último sin duda, permite situarme en un terreno que va más allá de la objetividad. Tal y como señalan Velasco y Díaz de Rada:

En la medida en que los *objetos* del etnógrafo son discursos y acciones sociales llevadas a cabo por personas, la etnografía redefine la objetividad como intersubjetividad. En la producción de sus datos, el etnógrafo escucha y mira atentamente lo que los agentes sociales dicen y hacen para extraer una idea de la diversidad de puntos de vista y de prácticas que inciden en la construcción de una vida en común (Velasco y Díaz de Rada, 1997: 218).

Por otra parte, mi trabajo participa del método autoetnográfico que satisface la necesidad de escribir desde dentro del entorno que está siendo estudiado, y permite el empleo de metodologías propiamente etnográficas como la observación y las entrevistas múltiples. El uso más común del término es desde las ciencias sociales, y está habitualmente vinculado con una investigación etnográfica en la cual el sujeto investigador estaría plenamente integrado en el campo. Mientras que la etnografía es un método cualitativo de investigación que describe fenómenos sociales humanos basados en un trabajo de campo, la autoetnografía sería un método en el que el investigador es el objeto y el sujeto de la investigación en el proceso de escritura de su propio componente narrativo. Como señala Carolyn Ellis:

la autoetnografía se convierte en “investigación, relato, historia y método que conecta la autobiografía y lo personal con lo cultural y lo social” (Ellis, 2004, citado por Romero Luis, 2010: 237)

La autoetnografía exige autorreflexión ya que implica hablar desde uno mismo; se trata de ser etnógrafo de mí mismo. Por tanto, soy consciente de la importancia de llevar a cabo una constante actitud crítica, analítica y reflexiva a lo largo de mi proceso artístico (Guerrero, 2014). En mi tesis pretendo utilizar una metodología autoetnográfica para poder entrar en un constante diálogo entre mi propia perspectiva como cantaor, con las perspectivas de otros cantaores. De esta forma, pretendo comparar constantemente situaciones y aspectos que desde una normalidad, se han considerado como válidos a la hora de entender el trabajo de un cantaor de flamenco en torno a la preparación de nuevos repertorios. La autoetnografía exige autorreflexión ya que implica hablar desde uno mismo; se trata de ser etnógrafo de mí mismo. En este volver hay un tercer elemento que es lo que se sabe, siente o piensa de un modo colectivamente consensuado más o menos mayoritario. Ese tercer elemento es la teoría sobre la práctica interpretativa de un cantaor de flamenco y que expondré en el capítulo dedicado al Desarrollo de la Investigación, y en la extraeré las conclusiones que de forma mayoritaria y/ minoritaria me proporcionen las entrevistas realizadas a las fuentes.

Tengo presente que mi trabajo de investigación adquiere un mayor sentido al considerar que, en la tarea de incorporación a mi repertorio de veinte cantes por tarantas, voy a poder relacionarme de forma activa junto al resto de músicos compartiendo un mismo lenguaje musical y artístico, e intentaré respetar y compartir al máximo cada una de las actitudes y conductas, ya que todos pertenecemos al mismo ámbito musical del flamenco. Desde la perspectiva de la etnografía, en los papeles que adopto como cantaor y entrevistador se codificará la información que pretendo obtener y para ello tendré que asimilar correctamente la posición que ocupo en cada parte del desarrollo de mi investigación. Mediante la perspectiva autoetnográfica, la experiencia personal y la del resto de los perfiles de informantes que intervienen a lo largo de mi proceso artístico se convierte en un trabajo científico de observación participante (acreditado y aceptado desde la antropología pero hoy no sólo vigente en ella) en el que pretendo refutar, confirmar o matizar lo que se dice en torno al ámbito de investigación en el que me veo inmerso y lo que yo expongo mediante el componente narrativo de mi experiencia.

Con este planteamiento se trata de conseguir que mi experiencia contraste permanentemente con lo que consideraríamos una teoría sobre cómo trabaja un cantaor

**LA TARANTA: UNA INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA DESDE LOS PROCESOS INTERPRETATIVOS**

de flamenco. Esto significa que no sólo me baso en la forma narrativa en torno a mi experiencia sino que, de alguna forma, enriquezco la teoría.

Mediante la perspectiva autoetnográfica pretendo estar en un permanente discurso y conexión entre lo individual (mi propia experiencia) y lo social.

Para alcanzar esa meta soy consciente de la necesidad de transparentar al máximo todo el proceso artístico favoreciendo así la comunicabilidad de los resultados obtenidos y que, de esta forma, pueda servir de consulta a los estudiosos y artistas prácticos del flamenco. Tal y como señala Zaldívar:

Se trata de romper el tabú de una actividad práctica artística, creativa o “performativa”, entendida como poético misterio, magia anticientífica o romántico rincón de lo inefable, en suma, como todo lo contrario a la investigación en su sentido científico más amplio y positivo [...] debemos encontrar vías adecuadas para que la creación y la “recreación” artísticas puedan ser críticamente analizadas, haciendo accesibles sus procesos y proponiendo así conclusiones eficaces para la comunidad científica (Zaldívar Gracia, 2006: 94).

Llegados a este punto, considero oportuno señalar la distinción entre los aspectos *etic* y *emic*<sup>5</sup> (Pike, 1967) de una investigación de sesgo etnológico. Ambos conceptos aluden a la diversidad de planos en los que me he tenido que situar para comprender mejor el papel que he desempeñado como sujeto y objeto de mi investigación; lo que se denomina observación participante. Se trata de los aspectos que son inherentes y comprensibles desde dentro de una determinada manifestación cultural, en mi caso, del flamenco. Es por ello, que desde el plano *emic* del cantaor y a través de los ensayos, trato de recoger aquellas impresiones y comentarios que forman parte de una actividad común, basados en un entendimiento mutuo y compartido en todo momento. Trato de adquirir así un mayor conocimiento de las características propias, inherentes al músico y

---

<sup>5</sup> Se trata de aplicar la propuesta del lingüista Kenneth Pike difundido en el ámbito social entre otros por Marvin Harris, con cierto acercamiento a la música por medio de Jean Jacques Nattiez. Una descripción *emic*, o émica, es una descripción en términos significativos (conscientes o inconscientes) para el agente que las realiza. Así por ejemplo una descripción *emic* de cierta costumbre de los habitantes de un lugar estaría basada en cómo explican los miembros de esa sociedad el significado y los motivos de esa costumbre. Por otro lado, el aspecto *etic*, lo proporcionaría la descripción de los hechos observados por cualquier observador desprovisto de cualquier intento de descubrir el significado que los agentes involucrados le dan.

cantaor flamenco en su labor interpretativa y de conocimiento del flamenco, y en concreto de los cantes mineros. Por otro lado, la visión *etic* será aquella que reflejen trabajos desde fuera de la práctica interpretativa flamenca que, a veces coincidirán y otras no, con las que me proporcionarán las observaciones y conclusiones que, desde el plano de la etnografía, pretendo obtener a lo largo de las entrevistas. En este sentido, he tenido que situarme desde el rol de entrevistador intentando obtener una información de la forma más rigurosa sin contaminar, en la medida de lo posible, las respuestas de los guitarristas, cantaores, bailaores y flamencólogos.

## 5. Esquema general del trabajo

Para concluir este primer capítulo introductorio, mencionaré y explicaré brevemente cuáles son los capítulos a seguir en el presente trabajo. El segundo de ellos lo he denominado Marco teórico, en el que ofrezco un resumen crítico de aquellas cuestiones que han sido fundamentales en mi autoformación, por un lado, en lo que respecta a la investigación sobre los procesos artísticos, y por otro, en torno a la investigación sobre los cantes mineros en general y sobre la taranta en particular. Para finalizar este capítulo, presento a modo de fundamentación teórica una información general en torno a los cantes mineros y más concretamente al cante y al toque por tarantas.

El tercer capítulo se denomina Propuesta de la investigación, y en él presento el repertorio elegido de las tarantas, así como las fuentes y herramientas utilizadas en el desarrollo de mi trabajo. El cuarto capítulo es Desarrollo de la investigación, y está compuesto por cinco apartados. El primero se titula *Una teoría general de la práctica interpretativa flamenca*, en el que establezco un mapa categorial a través de una serie de elementos con los que pretendo triangular mi experiencia en torno a mi proceso artístico con la de una muestra significativa de cantares, guitarristas, bailaores y teóricos del flamenco. El segundo lo he denominado *La primera escucha*, en el que realizo un primer contacto con las tarantas seleccionadas y mediante una escucha atenta, llevo a cabo un trabajo individual atendiendo a diferentes aspectos expresivos y formales. El tercero se denomina *Los ensayos*, con él me centro en los ensayos pertinentes con los músicos y comienzo a trabajar sobre cada una de las tarantas seleccionadas y sobre su montaje e incorporación a mi repertorio. Asimismo, incluyo la estructura que he

**LA TARANTA: UNA INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA DESDE LOS PROCESOS INTERPRETATIVOS**

decidido seguir a modo de ficha de ensayo con los elementos detectados en la teoría y con los que llevo a cabo el modelo triangular elegido. El cuarto lo he denominado *El disco*. Me dispongo a la preparación, puesta a punto y grabación discográfica de las veinte tarantas con la que finalizo mi tesis y con la que pretendo mostrar la materialización del proceso de incorporación de estos cantes a mi repertorio. El quinto son los resultados de la investigación y lo he denominado *De la teoría general a mi experiencia artística*. En él muestro los resultados de la triangulación realizada en una tabla comparativa donde voy conectando los dieciocho elementos detectados en la teoría con mi propia experiencia a lo largo del proceso.

En el quinto capítulo se recogen las Conclusiones, en las que hago referencia a los conocimientos adquiridos y con las que pretendo valorar el grado de cumplimiento de los objetivos planteados y dar respuesta a la hipótesis formulada en la finalidad de la investigación.

En el sexto y séptimo capítulos, Bibliografía y Discografía respectivamente, hago un listado de las referencias bibliográficas y discográficas utilizadas a lo largo del desarrollo de mi tesis doctoral.



## **II. MARCO TEÓRICO**

Esta tesis afecta a dos campos que convergen en la investigación que llevo a cabo, como son, en primer lugar, la investigación sobre los procesos artísticos desarrollada por los propios músicos como fuentes esenciales para ese conocimiento artístico experiencial y que resulta del máximo interés para la mejora de la propia práctica interpretativa de los artistas/investigadores. En segundo lugar, la investigación sobre el repertorio minero en general y en particular sobre el cante por tarantas, desarrollada no sólo por parte de artistas prácticos sino también críticos, flamencólogos y musicólogos, que se interesan tanto por los aspectos técnicos musicales como los literarios, históricos, sociológicos, etc. Todo ello, movido por mi propia necesidad de aprender y profundizar en un método que me ha proporcionado el bagaje de conocimientos básicos para afrontar la realización de este trabajo. De ambos campos, hay en la actualidad, una relativa abundancia de trabajos; los más relevantes se citan en la bibliografía.

En este apartado me voy a referir al estado actual de la investigación sobre el tema que es objeto de mi tesis doctoral. Para ello, expondré por un lado, las líneas de investigación principales en los trabajos, artículos y tesis doctorales más significativas en torno a la investigación sobre los procesos artísticos, y por otro, en lo que respecta a la investigación sobre los cantes mineros en general y sobre la taranta en particular. Del estudio de esas aportaciones, que serán adecuadamente comentadas en este apartado, se deduce no sólo una mejora formal y metodológica de la propuesta de la presente investigación sino, sobre todo, la confirmación de que en esta tesis se propone una investigación innovadora y coherente.

### **1. La investigación sobre los procesos artísticos**

A fin de documentarme, he realizado una búsqueda en las bases de datos de Jstor y Teseo<sup>6</sup>. No he encontrado, sin embargo, ninguna tesis ni trabajo de investigación que se ocupe de las tarantas, ni de nada relacionado en general con el flamenco desde el punto de vista de la investigación sobre los procesos artísticos.

---

<sup>6</sup> Véase [www.jstor.org](http://www.jstor.org) y [www.educacion.es/teseo](http://www.educacion.es/teseo). Se han hecho búsquedas con las siguientes palabras clave: flamenco, cante de las minas, taranta, proceso artístico, investigación artística. [consultas realizadas durante el mes de mayo de 2016]



Con respecto a esta línea de investigación, son numerosas las investigaciones que tratan sobre la etnografía, la autoetnografía y su aplicación al arte, y la investigación sobre los procesos artísticos. Como referentes principales he encontrado una valiosa información en trabajos como los de Feliu (2007), Hernández Hernández (2006 y 2008), Herrero Rodes (2008), Magraner Moreno (2011 y 2012), Moltó Doncel (2016), Ramos Riera (2011), Romero Luis (2010), Velasco y Díaz de Rada (1997) y Zaldívar Gracia (2005, 2006, 2008, 2010 y 2012).

Por otro lado, y teniendo en cuenta mi situación como docente de un centro de enseñanza artística superior, me interesan también aquellos trabajos que tratan la situación actual de la investigación artística en los conservatorios. En este sentido, hay una serie de obras colectivas entre las que se encuentran las de: Calvo y Labrador (2011); De la Calle y Martínez (2011) o López Cano y San Cristóbal (2014).

Debiéramos plantearnos qué entendemos por investigación artística. Sobre la terminología empleada, debo señalar que en un principio fue denominada como “creativo-performativas” (Zaldívar, 2005 y 2006) hasta su reciente acepción como investigación desde el arte o desde la práctica artística (Zaldívar, 2008).

Encontramos diversos puntos de vista que creo necesario señalar para una mejor comprensión sobre la línea investigadora en la que se enmarca mi tesis doctoral. Hay autores que sostienen que existe una clara diferenciación en investigación *sobre, para y en* las artes (Borgdorff, 2006). Por otro lado, hay quien sostiene que podríamos utilizar la expresión “investigación a través de la práctica artística” y que se referiría a una relativamente reciente línea investigadora en torno a los propios procesos artísticos del intérprete. Zaldívar la plantea de la siguiente forma:

¿Qué es la investigación artística, o investigación desde la práctica artística, o investigación creativo-performativa? (...) aquella investigación que no sólo se interesa sino que directamente se centra en los procesos (y no necesariamente en sus resultados) de la práctica artística, es decir, en el “durante” de la creación de obras de arte o en la recreación en directo de las mismas mediante la interpretación musical, dancística, o teatral. Se parte en definitiva, de que el conocimiento “también” puede derivar de la experiencia, y esas acciones artísticas son sin duda una experiencia especialmente intensa e interesante. (Zaldívar Gracia, 2010: 124).

**LA TARANTA: UNA INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA DESDE LOS PROCESOS INTERPRETATIVOS**

Hernández considera que entre las alternativas de investigación científica se incluye la investigación artística. A diferencia del positivismo, que asume como necesaria la separación entre el sujeto que observa e investiga y el objeto observado y sobre el que se investiga, el autor señala la necesaria puesta en escena de una línea de investigación artística que engloba aspectos de la experiencia humana y que utiliza determinadas fórmulas narrativas que han quedado ocultas bajo el paradigma del objetivismo, y que tratan de generar un nuevo sujeto de conocimiento (Hernández, 2008). De esta forma, en la actualidad se habla de investigación etnográfica, biográfica, histórica, narrativa o performativa entre otras. Plantea que una forma legítima de investigación puede ser la “práctica del arte”:

La investigación basada en las artes se configura como un tipo de investigación de orientación cualitativa que utiliza procedimientos artísticos (literarios, visuales y performativos) para dar cuenta de prácticas de experiencia en las que tanto los diferentes sujetos (investigador, lector, colaborador) como las interpretaciones sobre sus experiencias desvelan aspectos que no se hacen visibles en otro tipo de investigación (Hernández Hernández, 2008:93)

Sobre la investigación artística comenta lo siguiente:

[...] forma parte de una metodología de investigación que se centra en la práctica, en la acción artística, desde lo que se ha venido a denominar como *Estudios performativos*. Lo relevante de esta perspectiva es que presta atención de manera preferente al papel del cuerpo en la narrativa autoetnográfica. Relación que resulta clave para quienes pretenden investigar la experiencia performativa relacionada con la música, las artes escénicas, las artes visuales o la docencia (Hernández Hernández, 2008: 105).

De su trabajo, resulta especialmente interesante el apartado que dedica a las posibles deficiencias y dificultades que entraña cualquier tipo de investigación basada en las artes. Dificultades a las que hemos de enfrentarnos todos lo que pretendemos llevar a cabo una investigación sobre nuestros propios procesos artísticos:

[...] es necesario prestar atención a sus dificultades, o si se quiere, a los dilemas a los que nos enfrenta [...] Los métodos que se centran en las experiencias personales han de ir *hacia dentro y hacia fuera, hacia delante y hacia atrás*. Lo que supone una permanente

tensión en el proceso narrativo o performativo. Pero el proceso artístico también implica transitar entre silencios, tiempos de acción, de escucha, de conversación, de miradas, de pensamientos, y entre los huecos y las conexiones entre todo lo anterior. Todo lo anterior no es una tarea fácil, e implica constantes decisiones, insatisfacciones y desajustes entre lo que se dice o se muestra y cómo se dice y se muestra; en torno a qué manifestaciones se incluyen y cuáles se silencian. Pero también supone mantener una tensión narrativa que desvele lo que de otra manera permanece oculto. Algo que no siempre y no todos los investigadores están en condiciones de conseguir. (Hernández Hernández, 2008: 110-111).

Por otro lado, Zaldívar en su artículo “El reto de la investigación Creativa y Performativa”, centra su discurso en torno a la investigación artística y más concretamente en la investigación desde el arte. Al igual que Hernández, señala que, por la influencia del positivismo y la concepción propia de las ciencias clásicas, se considera este tipo de investigaciones en un ámbito más cercano a la literatura artística, siendo, en el mejor de los casos, fuente para una investigación filosófica o histórico-artística:

procurando así, con ese desdoblamiento entre autor e investigador, la mínima objetividad de la ciencia clásica, pero perdiendo en esa mínima distancia muchos de los matices esenciales que sólo el protagonista, con toda su capacidad técnica y experiencia, puede percibir y transmitir” (Zaldívar Gracia, 2006: 60).

En su artículo Zaldívar hace constantes referencias a la necesidad de una investigación hecha desde el arte, pero no entendida como alternativa de la investigación sobre el arte, sino más bien como una línea que ha de “enriquecer e incluso dar nuevas posibilidades” a investigaciones hechas sobre el fenómeno artístico y desde EL punto de vista de la historia, la didáctica, la sociología...

Para Zaldívar lo que realmente interesa de la “investigación desde el arte” es la “cara oculta” del estudio sobre el arte, ya que no se centra en el objeto artístico como tal sino en el propio proceso de la creación artística:

[...] es el proceso lo que de verdad cuenta, el cómo se hace lo que más interesa, y ello lógicamente sólo puede contarlo el propio artista, y es el artista también además a quien de manera decisiva le interesa conocerlo para aprender de su propia labor y de la labor de otros. Por supuesto que estudiar y transmitir ese proceso creativo no puede dejar de ser

**LA TARANTA: UNA INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA DESDE LOS PROCESOS INTERPRETATIVOS**

algo subjetivo (lo que no significa arbitrario o mentiroso, pues puede y debe exigírsele ser honesto, crítico, responsable y ponderado), ni esas ricas experiencias se pueden someter a un fácil empirismo reiterativo... (Zaldívar Gracia, 2006: 59).

A lo largo de su discurso, el autor hace hincapié en la necesidad de que los artistas desarrollen este tipo de investigación, pues con ella se mejoraría la práctica interpretativa y se otorgaría una mayor exigencia y eficacia al resultado artístico final. Plantea un importante reto en este quehacer y no es otro que el de aportar una adecuada “transparencia” en los procesos y favorecer la imprescindible “comunicabilidad” de los resultados. De esta forma, serían consideradas como aportaciones “valiosas y de carácter científico”.

Nos habla de la importancia de fomentar este tipo de investigaciones desde el ámbito propio de las enseñanzas artísticas superiores, donde por otro lado, la práctica artística y la docencia se complementan de forma natural:

Las enseñanzas artísticas superiores no universitarias (música, danza, arte dramático, restauración de bienes culturales, artes plásticas y diseño) serán de verdad tales cuando en ellas tenga eficaz presencia la investigación “en el ámbito de las disciplinas que les sean propias” (LOPEG, 1995). Así se reitera (art. 58.6) y potencia (con “estudios de doctorado *proprios* de las enseñanzas artísticas”, art. 58.5) en la Ley Orgánica de Educación, por lo que debe fomentarse una investigación artística, creativa y “performativa”, que sea acreditable y evaluable (Zaldívar Gracia, 2008:.94).

El propio Zaldívar Gracia en su ponencia “Investigación desde la práctica artística”, hace una exposición sobre la investigación llamada creativo-performativa considerándola como propia de las enseñanzas artísticas superiores. Realmente interesante es su apreciación en cuanto a lo que se espera de la investigación sobre los procesos artísticos, la investigación desde la práctica artística:

[...] puede y debe descubrirnos una especie de *cara oculta* de la realidad del arte [...] pues la investigación creativo-performativa viene a dar luz sobre unos procesos creativos hasta ahora tan desconocidos como ignorados, en tanto que mayoritariamente antes no aceptables como valiosos conocimientos científicos. [...] debe hacernos tanto más

autorreflexivos como imaginativos, y sin duda nos enriquecerá como personas emocional e intelectualmente (Zaldívar Gracia, 2010: 126-127).

Afirma que los profesionales de las distintas disciplinas artísticas, centran cada vez más sus objetos de estudio en los procesos creativos que giran en torno a perspectivas más afines a sus respectivas prácticas artísticas. De esta forma, señala que:

si lo que se pretende es que sea el mismo artista quien investigue sobre él mismo para extraer de este modo, subjetivo pero no arbitrario, unos conocimientos que sólo desde esa perspectiva se pueden obtener, cuando trabaja en lo que más y mejor conoce y practica, que es precisamente *haciendo arte* (Zaldívar Gracia, 2012: 521).

Entre los trabajos sobre los procesos artísticos, he de destacar el de Romero Luis (2010), en el que realiza una investigación sobre herramientas tecnológicas del mundo audiovisual que permiten transparentar el proceso artístico. En su caso, utiliza el videolog<sup>7</sup> a lo largo del proceso interpretativo de una obra para guitarra. Por otro lado, encontramos el de Ramos, una investigación sobre su propio proceso artístico en torno a la obra dramática de Harold Pinter y concretamente, sobre cómo actuar las pausas y los silencios de la obra teatral y cómo comportarse ante la acción de escuchar. Tal y como señala:

[...] los artistas tenemos mucho que ofrecer a las distintas ramas del saber, al igual que éstas nos han nutrido de cantidad de conocimientos. Muy poco se escucha la voz del artista (quien, sin embargo, ha escrito, pintado, imaginado, interpretado a muchas otras voces). (Ramos Riera: 2011: 3).

Uno de los trabajos que más he tenido en cuenta y con el que más me he sentido identificado en la investigación sobre mi proceso artístico, es la tesis de Carles Magraner. En ella, el autor analiza, desde una perspectiva autoetnográfica, los distintos niveles de coherencia musical entre sus experiencias musicales anteriores y la nueva propuesta interpretativa que está llevando a cabo. Con respecto a este análisis, opta por un modelo de triangulación distinto al mío; él con su propio estilo musical y su nuevo proyecto artístico. Para ello, se propone como una de los principales objetivos,

---

<sup>7</sup> El videolog es el instrumento de registro de su investigación. Con él va plasmando las actividades realizadas, ordenando y estructurando la información obtenida día a día a modo de diario de campo, con el que va recogiendo las observaciones y dificultades que surgen a lo largo del proceso. Finalmente utiliza un archivo digital de vídeo con los comentarios del ensayo y una grabación “comentada en off”.

**LA TARANTA: UNA INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA DESDE LOS PROCESOS INTERPRETATIVOS**

transparentar al máximo todo el proceso que realiza en la interpretación de unas ensaladas renacentistas (concretamente La Justa y La Viuda de Mateo Flecha y La Negrina y La Trulla de Bartolomé Cárceres), desde la fuente original hasta el concierto y la edición de un disco:

Desde mi relato de vida autobiográfico, las oportunas entrevistas a músicos y personas vinculadas a mi pasado musical y la documentación que testimonie ese pasado desde otras fuentes audiovisuales, escritas u orales, tales como críticas a conciertos o discos, fuentes hemerográficas o las propias grabaciones de conciertos o discos, podré efectuar un primer resumen de mi investigación: mi forma de trabajo. Intentaré desvelar el método que he seguido en el pasado para cada una de las producciones que he realizado, describiendo los ítems más significativos, con la intención de tener elementos de comparación de mi experiencia con los que genere el nuevo proceso artístico que estoy realizando en torno a las ensaladas de Flecha y Cárceres (Magraner Moreno, 2012: 36).

Para todo ello, el autor recurre a su experiencia anterior como músico y director de Capella de Ministrers mediante una autobiografía artística, el relato de vida, la evidencia documental y la experiencia revivida. A lo largo de su tesis y tras un minucioso registro, hace uso de una estrategia metodológica compuesta por los métodos etnográfico mediante el uso de entrevistas (con expertos como la musicóloga Maricarmen Gómez y el literato Josep Lluís Sirera) y diario de campo, y autoetnográfico, en torno a su nueva propuesta artística. En su trabajo va realizando una continua evaluación y una serie de conclusiones parciales con las que va respondiendo a las cuestiones que se le plantean a lo largo del mismo.

En un sentido parecido al planteamiento de Magraner con respecto a la música antigua, en mi trabajo concibo también la interpretación entendida como un proceso de restauración musical, aunque con una diferencia fundamental y es que, en mi caso, dispongo de referentes sonoros de la época a los que he podido acudir constantemente para poder reflejar en ellos mis nuevas interpretaciones. Tal y como señala Magraner:

Como músico de música antigua la lectura del repertorio del pasado me es como la traducción de un texto, una nueva concepción y reordenación personal de la realidad que se aproxima más al concepto de restauración que al de arqueología musical, en el que prima tanto la estética como el valor artístico de la obra que se interpreta, todo ello con la

intención de examinar, preservar, conservar y difundir el patrimonio musical sin olvidar el valor artístico y espectacular (en el sentido de espectáculo) que conlleva la propia interpretación (Magraner Moreno, 2012: 31).

Por otro lado, Herrero, en su tesis completa una investigación sobre los cantes mineros, que tuvo como precedente su trabajo *La Minera: El Salmo Minero Flamenco*<sup>8</sup>. En su tesis hace una transcripción en estilos como la minera, taranta, taranto, cartagenera y levantica y posteriormente, realiza una composición titulada *Ácueo*. El autor plantea dicha composición musical como la base para completar su investigación no sobre su proceso creativo sino desde el autoanálisis de su propia obra, empleando recursos compositivos propios de la música de vanguardia del siglo XXI.

Es especialmente interesante su lectura, ya que, partiendo de la transcripción de un cante minero, va desarrollando los diferentes parámetros de los que se sirve en su labor creativa como compositor. Aunque su línea de investigación está centrada en un proceso estrictamente creativo, me ha resultado novedoso ir descubriendo cómo a partir del estudio del flamenco en general y de los cantes mineros en particular, el autor va sentando las bases para impulsar su proyecto de creación artístico musical. En esta línea, como señala Zaldívar, ya se posee un precedente, también más centrado en el autoanálisis autobiográfico, en la tesis de Timothy Baird Layden, *Aportaciones teóricas y prácticas sobre sinestesia y las percepciones sonoras en la pintura contemporánea*<sup>9</sup>:

[...] tras un estudio inicial psicomédico e histórico-artístico de la sinestesia, especialmente en la pintura moderna, avanza hasta llegar a un catálogo de obras personales que, desde el autoanálisis y la autobiografía, relaciona sinestésicamente con experiencias, paisajes, lecturas y, sobre todo, audiciones musicales (Zaldívar Gracia, 2012: 526).

Especialmente revelador ha sido la lectura del libro de Moltó, en el que se plantea como principal objetivo elaborar un marco epistemológico que ayude a esclarecer la investigación artística realizada en el ámbito de los centros superiores de música. En este sentido, el prólogo de Román de la Calle comenta lo siguiente:

---

<sup>8</sup> El trabajo con el que Sixto Herrero culmina sus estudios en el programa de doctorado de la Universidad Politécnica de Valencia fue publicado por la revista *Flamencología* de la Cátedra de Flamencología en Jerez de la Frontera, Año XI. Nº 21, 1º semestre 2005.

<sup>9</sup> Esta tesis se encuentra disponible al completo en la siguiente dirección:  
<http://www.tdx.cat/handle/10803/1261;jsessionid=9B2208D91C075D83F179646CA28DEFFC.tdx1>  
 [consulta realizada el 15 de mayo de 2016].

## LA TARANTA: UNA INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA DESDE LOS PROCESOS INTERPRETATIVOS

[...] recoge la sección más sistemáticamente centrada en modelos, posibilidades y nuevos objetivos de la investigación [...] se refuerza esencialmente con las nuevas orientaciones de los estudios y experiencias performativas, centradas en las palancas de la exigente creatividad, que apunta hacia la transformación del concepto mismo de interpretación, abriéndose así a plurales vías, tanto teóricas como operativas. [...] Este salto normativo es el que está posibilitando que la “Investigación Artística Musical” sea también propia, por fin, de los Conservatorios Superiores, abriéndose al desarrollo de ámbitos específicos de exploración acordes con sus enseñanzas, es decir apuntando trabajos de investigación justamente a través de las prácticas artísticas (Moltó Doncel, 2016: 19-20).

Para ello, plantea un estado de la cuestión acerca de trabajos y estudios sobre la investigación musical. Asimismo, nos introduce en aquellas instituciones más destacables en el campo de la investigación artística, con la pretensión de establecer el soporte estructural que dicho ámbito va adquiriendo como disciplina<sup>10</sup>.

Para el autor, lo verdaderamente decisivo en la investigación artística musical es el trabajo centrado en los aspectos propios de la práctica interpretativa. De esta forma, concluye que la investigación artística puede emplearse:

Como instrumento adicional complementario a la práctica artística, que ayude a generar interpretaciones más genuinas al fomentar el desarrollo de la personalidad artística e intelectual del intérprete;

Para abrir nuevas vías de estudio y acercamiento sobre el repertorio tradicional;

Para aportar impresiones y teorías originales sobre estrategias educativas para aplicar en el aula (Moltó Doncel, 2016: 145).

---

<sup>10</sup> Algunas de las direcciones web de dichas instituciones son las siguientes: <http://www.siba.fi/en/studies/doctoral-degrees>, <http://www.griffith.edu.au/music/queensland-conservatorium-research-centre/research/artistic-practice-as-research>, [http://www.ahk.nl/en/conservatorium/studyprogrammes/search/?tx\\_solr\[q\]=&tx\\_solr\[filter\]\[0\]=level%3Amaster](http://www.ahk.nl/en/conservatorium/studyprogrammes/search/?tx_solr[q]=&tx_solr[filter][0]=level%3Amaster), <http://www.hmtm-hannover.de/en/application/programmes-of-study/>, <http://www.kug.ac.at/en/arts-science/doctoral-programmes/artistic-doctorate.html>, <http://www.orpheusinstituut.be/en/research>, [http://nmh.no/en/research\\_and\\_artistic\\_development](http://nmh.no/en/research_and_artistic_development), <http://www.rcm.ac.uk/cps/> y <http://www.cirmmt.org/>, <http://www.hanze.nl/home/Internatioanl/Research/Research+Group+in+Lifelong+Learning+in+Music+and+the+Arts/Research+Group.htm>, [consultas realizadas durante los días 17-20 de mayo de 2016].



De la misma manera, hay autores que plantean que la investigación centrada en la práctica artística será de verdad tal, cuando tenga como uno de sus principales objetivos aumentar nuestro conocimiento a través de de los propios objetos y procesos artísticos (Borgdorff, 2006).

Para concluir este apartado y con respecto a la metodología empleada en la investigación sobre los procesos artísticos, he de señalar que comúnmente se emplea una estrategia compartida entre los métodos etnográfico y autoetnográfico.

Al hablar de etnografía (aunque mi tesis no es etnográfica, pues no estamos en un trabajo propio de las ciencias sociales sino en una investigación artística que usa de técnicas y herramientas etnográficas) nos referimos a una serie de operaciones que suponen un tratamiento especial de la información, desde su captación hasta la producción de un texto escrito. Tal y como señalan Velasco y Díaz de Rada:

El término “etnografía” alude al proceso metodológico global que caracteriza a la antropología social, extendido luego al ámbito de las ciencias sociales. Es un método de investigación que se fundamenta en la observación de las prácticas de los grupos humanos y la implicación o participación en ellas para poder contrastar lo que se dice con lo que realmente se hace. Por tanto, es un método que se basa en lo empírico. Los conceptos más íntimamente ligados al método etnográfico son los de “observación participante”, “entrevista”, “trabajo de campo”, “análisis cualitativo” e “historias de vida” [...] La observación participante connota por un lado relaciones igualitarias, en las que la información se intercambia a modo de comentarios a los acontecimientos que se viven simultáneamente; connota asimismo el aprendizaje de las reglas de comunicación del grupo estudiado y el seguimiento de esas reglas; y además, un cierto grado de empatía, de forma que la información sea obtenida como prueba de confianza [...] El trabajo de campo es el periodo y el modo de la investigación dedicado a la recopilación y registro de datos. La entrevista, junto a la observación son dos tipos básicos de producir la información. Tejida sobre el diálogo, proporciona discurso ajeno de los sujetos de estudio (Velasco y Díaz de Rada, 1997: 18-25).

Tal y como sostienen los anteriores autores, para la etnografía, el grado de implicación del propio investigador y su asimilación al método, es ineludible. No es posible instrumentalizar las relaciones sociales sin implicarse en ellas. El método etnográfico configura, sin duda, una tensión entre la proximidad y la distancia, de

**LA TARANTA: UNA INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA DESDE LOS PROCESOS INTERPRETATIVOS**

acercamiento y lejanía, donde podemos comprender mejor el concepto de observación participante que exige la presencia en escena del observador de manera que no perturbe su desarrollo. De esta forma, para obtener la información que necesito voy a tener que implicarme a lo largo de todo el proceso, desde la recolección de datos hasta el procesamiento de la información obtenida procurando no manipularla.

Velasco y Díaz de Rada, ven la etnografía como la fuente básica de la que se sirve la antropología como ciencia, asociando a su tarea conceptos tales como observación participante, entrevista, análisis cualitativo o historias de vida. Estos autores hablan de la etnografía desde el punto de vista de su aplicación al estudio de los procesos educativos y de socialización, y como procedimiento general de investigación en antropología. Para ellos, la etnografía es un proceso metodológico global extendido al ámbito general de las ciencias sociales. Por otra parte, el trabajo de campo es indisoluble a la tarea de un buen etnógrafo. Asumen la importancia de la observación participante, que debe dar el investigador el carácter de vivencia, de experiencia. También realizan un amplio repaso de los conceptos que debe cuidar todo investigador de campo que persiga lograr la objetividad máxima por medio de una observación próxima y sensible, así como los significados que dan los sujetos de estudio a su comportamiento y actitudes.

Destacan la importancia de disponer de una gran cantidad de instrumentos de registro, a modo de herramientas propias de la labor etnográfica. Esta idea nos llevaría a generar un discurso final, lo más inteligible posible, mediante un proceso de elaboración de datos que conllevaría cuatro elementos constituyentes e inseparables: descripción, traducción, explicación e interpretación. Así mismo otorgan una importancia central a la labor de campo. Tal y como señalan:

Hoy se requieren nuevos motivos narrativos, de manera que la etnografía ha de ser experimental, es decir, ha de abrir nuevos caminos, probar nuevas formas de discurso correspondientes a las circunstancias cambiantes de los pueblos y las culturas, de los grupos sociales y de las comunidades, y al continuo redescubrimiento que unos hacen de otros, reinventando imágenes de sí mismos y de los otros a medida que se ven afectados por nuevos cambios[...] La labor de campo permite conversar con los informantes,

observando sus acciones y participando en sus rutinas (Velasco y Díaz de Rada, 1997: 82 y 93).

Por otro lado, hay que señalar que el enfoque propio de la autoetnografía construye un tipo de investigación cualitativa, donde lo que prima es la narración de la experiencia, y en el que se adquiere una atención predominante a los procesos y no tanto a los resultados. La autoetnografía sería una práctica artística que según Feliu (2007):

mezcla el lenguaje del arte con el de las ciencias sociales y que tiene como objetivo producir conocimiento social a través de una práctica creativa (Feliú, 2007: 267).

Al igual que consideran el resto de los autores citados, es esencial el componente narrativo donde se mezclan la experiencia personal y las vivencias e historias de vida de los demás agentes sociales. Por todo ello, la autoetnografía registra desde uno mismo, a diferencia de la autobiografía; que evoca sobre sí mismo o de sí mismo (Velasco y Díaz de Rada, 1997). Es por ello que mi perspectiva autoetnográfica requiere un alto grado de implicación personal, que lejos de constituir un problema o riesgo, espero que me permita entender mejor mi proceso artístico.

En relación a los posibles problemas que pueden aparecer con el componente narrativo de la propia experiencia, hay autores que consideran que para realizar una adecuada investigación artística de enfoque autoetnográfico, se requiere de un registro minucioso y una reflexión y análisis constante del proceso y las decisiones que se van tomando a lo largo del mismo (Zaldívar, 2012).

Tras la revisión y planteamiento de este estado de la cuestión, con los trabajos y tesis señaladas, me gustaría señalar que mi trabajo no está hecho y creo que puede enriquecer la línea de investigación centrada en los procesos artísticos, así como la labor investigadora en el flamenco y concretamente sobre el repertorio estilístico minero, como ahora veremos.

## 2. La investigación sobre los cantes mineros

Para mi tesis he tomado como referencia una serie de grabaciones correspondientes a discos de pizarra que me han servido para la preparación y posterior incorporación a mi repertorio de unas significativas tarantas de primeros del siglo XX. Para ello me interesa conocer cuál es el estado actual de la investigación sobre el tema del que es objeto mi investigación artística, los cantes mineros y concretamente la taranta. Las investigaciones consultadas en este campo son las de Salom Amengual (1982), Gelardo y Belade (1985), Blas Vega y Ríos Ruiz (1988), Navarro García e Iino (1989), Cruces Roldán (1993), García Gómez (1993), Fernández Riquelme (2008), Ortega Castejón (2011), Chaves y Kliman (2012) y Sánchez Garrido (2015) .

Sobre la taranta, la mayoría de investigadores sitúan a Almería como su lugar de origen, aunque también es cierto que su desarrollo artístico lo podemos encontrar de forma constante en las aportaciones de artistas jienenses como la Niña de Linares, el Tonto de Linares, Basilio, El Cabrerillo, Gabriel Moreno y Carmen Linares. Esta teoría es refrendada en una de las primeras investigaciones al respecto, concretamente la de Salom Amengual (1982). Tras una introducción a los principales cantaores y guitarristas en los estilos mineros, el autor nos habla de la taranta como modelo prototípico de cante minero y sitúa su origen en la provincia almeriense. Sostiene que junto a la malagueña y el fandango, es uno de los estilos de más aportaciones artísticas de creación personal. Aunque considero que la taranta es el sustrato melódico del que parten la gran mayoría de estilos mineros, hay otros muchos que se estructuraron a base de constantes aportes personales y que, en otros estilos, configuraron infinitas variantes melódicas, como es el caso de los llamados cantes básicos del flamenco; soleares, siguiரியas, tangos o tonás. El autor reivindica la paternidad de la conocida como taranta de Linares para el pueblo de La Unión. Asunto más que discutido y con el que no estoy en absoluto de acuerdo. Como intérprete y cantaor especialista en estos estilos, he de señalar que en La Unión, la única taranta que se ha cantado es la versión que sobre el estilo de Pepe Marchena hiciera el gran cantaor local Eleuterio Andreu.

Blas Vega y Ríos Ruiz (1988), en un acercamiento riguroso a la historiografía flamenca, nos presentan un intento de establecer un canon definitivo en el origen del

cante por tarantas. Los autores sostienen el origen claramente almeriense y un posterior desarrollo artístico que ha de centrarse en la provincia de Jaén, concretamente en el eje comprendido entre Linares, La Carolina y Andújar. Señalan la importancia de los movimientos migratorios hacia zonas mineras, y con ellos, la mano de obra y el cante. Nos plantean por otro lado, la escasez de su tratamiento en el repertorio de los artistas flamencos. En este sentido, he de señalar que en líneas generales, los cantes mineros son los grandes olvidados de los cantaores actuales. A excepción del taranto y alguna cartagenera de Chacón, el resto de estos estilos se mantienen relegados y marginados por los repertorios de cantaores y cantaoras. Sin duda, es un motivo de profunda reflexión ya que debiéramos plantearnos por qué unos cantes sí y otros no, por qué unos son del gusto mayoritario de artistas y otros no tanto. Queda esta importante cuestión para futuras investigaciones pues se sale de los objetivos planteados.

Una de las líneas principales de investigación en torno a los cantes mineros y en concreto sobre las tarantas es la desarrollada por Chaves y Kliman (2012). Tras un examen exhaustivo a través de antiguas grabaciones de pizarra y cilindros, realizan un estudio comparativo entre algunos de los estilos mineros ofreciendo una amplia relación de atribuciones de dichos cantes. Para ello, aportan un completo listado de grabaciones en las que los autores recogen las referencias discográficas establecidas cronológicamente. Bajo mi punto de vista, se trata de una investigación que presenta un planteamiento problemático a la hora de abordar el estudio de este conjunto de cantes. Por un lado, se circunscriben a sólo una parte del complejo estilístico minero: cartageneras, levanticas, mineras, murcianas y tarantas. Y por otro, no aborda un verdadero análisis melódico de los estilos propuestos, lo que dificulta a mi juicio la atribución propuesta, sobre todo para quienes se acerquen sin un conocimiento o afición previa a los mismos, quedando más bien en una clasificación de modelos o patrones melódicos sin una base analítica en el más estricto sentido musical. A pesar de lo que, a mi juicio, considero de una cierta arbitrariedad en el análisis realizado, estoy de acuerdo en la mayoría de las atribuciones propuestas porque hasta el momento actual existía un cierto desorden en la clasificación y ordenación de estos estilos. Tal y como señala Sánchez Garrido:

Seguramente, *Los Cantes Mineros a través de los registros de pizarra y cilindros* correrá la misma suerte que otra de similar envergadura y parejo nivel metodológico como es el

**LA TARANTA: UNA INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA DESDE LOS PROCESOS INTERPRETATIVOS**

estudio de Luis y Ramón Soler, Antonio Mairena en el mundo de la seguiriya y la soleá (1992). Quizá ambas logren sentar las bases para el uso de un lenguaje común en el etiquetaje de múltiples variantes de estilos flamencos. Sin embargo, como ya advierten sendos autores en sus notas preliminares, este logro no debe ser considerado como definitivo. Lo más valioso de sus aportaciones radica, entre otras cosas, en que tratan de establecer criterios ajustados de similitud melódica para realizar una cronología provisional de la evolución de los cantes (Sánchez Garrido, 2015: 2).

A la hora de abordar el trabajo de preparación y posterior incorporación a mi repertorio de una serie de tarantas, tenía muy claro la necesidad de cotejar varias versiones para poder asimilar diferentes fórmulas interpretativas y poder crear, en la medida de lo posible, una interpretación propia y personal. Es por ello, que la obra de Chaves y Kliman, al ofrecer una gran cantidad de datos sobre las grabaciones, me ha sido de gran utilidad para localizar algunas de las referencias originales de las tarantas que son objeto de mi tesis y poder contrastarlas con las versiones de otros artistas de la misma época. La mayoría de interpretaciones escuchadas reflejan de manera bastante fidedigna los modelos elegidos para esta tesis.

Por otro lado, las tarantas de las que me he servido para la investigación sobre mi proceso artístico fueron seleccionadas del libro de Ortega Castejón (2011). El autor se centra en una línea de investigación basada en el análisis de los rasgos musicales que caracterizan a los llamados cantes mineros y completando su investigación con las peculiaridades propias de su acompañamiento. De esta forma, complementa en cierto sentido el estudio anteriormente señalado, ahondando en el componente melódico mediante transcripciones de la mayor parte de las tarantas seleccionadas, siendo pionero en este tipo de investigaciones musicológicas. A diferencia de Chaves y Kliman, amplía la nómina de estilos analizados a tarantos, cantes de *madrugá*, fandangos mineros y otros estilos pertenecientes al acervo minero como verdial minero, canto del trovo y sanantonera. La forma de afrontar el análisis que realiza de cada variante de taranta me ha resultado de gran ayuda para comprender mejor las interpretaciones originales y enfocar el posterior trabajo realizado a lo largo de mi proceso artístico.

Aparte de los trabajos anteriormente señalados, en la historia de la flamencología y en relación a los cantes mineros, las líneas de investigación más recurrentes son las

que hacen referencia a aspectos históricos, sociológicos y antropológicos, complementados, en ocasiones, con algunos anexos de grabaciones que sirven de base para establecer los rasgos y peculiaridades definitorias de los mismos. En referencia a una línea de investigación centrada en aspectos históricos en su mayoría, se encuentra el trabajo de Navarro e Iino (1989), en el que, con una detallada relación de registros de algunos de estos estilos y su temática, nos ofrece una amplia referencia sobre los intérpretes más representativos así como de los festivales y concursos flamencos que más han tenido que ver con la difusión de los mismos.

Me interesa conocer e indagar sobre el componente sociológico para poder asimilar los condicionantes y situaciones en que estos estilos se desenvuelven y estructuran. Considero que de esta forma realizaré una interpretación más completa de los mismos. Aquí encontramos otra de las líneas de investigación, en este caso centrada en los aspectos sociológicos y antropológicos del cante minero. Se trata de los trabajos de García Gómez (1993) y Cruces Roldán (1993). Nos introducen en la importancia de los movimientos y procesos migratorios en el origen y nacimiento de estos cantes. En este sentido, García apunta una de las teorías, bajo mi punto de vista, más convincente sobre el momento en que los mineros iban creando las distintas melodías taranteras. La autora sostiene que la definitiva eclosión artística de estos estilos va ligada a su ambientación en los llamados cafés del cante en plena Edad de Oro del flamenco, en la que los profesionales dan el acabado final a estos cantes y los interpretan ante el público:

No se trata, pues, de que los cantes mineros sean mineros per se, sino que lo fueron porque gentes que los cantaban se convirtieron, un día, en mineros, y encontraron en ciertos cantes originarios un mundo expresivo que se desarrolló asociándose al mundo de la mina (García Gómez, 1993: 249).

A la hora de enfrentarme a las tarantas seleccionadas para mi proceso, uno de los aspectos que más me preocupa en mi interpretación, es el contenido de las letras mineras. En este sentido, se encuentran los trabajos de Cruces Roldán (1993), en el que realiza un análisis de la temática propia de estos cantes o el de Gelardo y Belade (1985). Una gran cantidad de las letras mineras responden a una cultura de la opresión de gran contenido sociológico donde se ven reflejados como temas más recurrentes la muerte, la pena, el dolor, la enfermedad y el sufrimiento del minero, entre otros. Las letras de las

**LA TARANTA: UNA INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA DESDE LOS PROCESOS INTERPRETATIVOS**

tarantas escogidas para mi trabajo incluyen además aspectos también muy recurrentes en el flamenco como el amor, la desgracia y la alusión a zonas geográficas concretas como Linares, los Molinos o Guadix. A este respecto y tal y como señala Gelardo y Belade:

Las coplas de los Cantes de las Minas, nacidas en el mismo lugar del trabajo, expresan la toma de conciencia, más o menos clara, de un proletariado incipiente. El trabajo colectivo y asalariado de los mineros ha creado una mentalidad diferente a la del subproletariado de la Baja Andalucía. Su protesta se sitúa a un nivel colectivo y reivindicativo; por eso, cuando habla de dinero, denuncia lo precario de su salario comparándolo con las ganancias del patrón. Con la presencia dolorosa de la muerte, el minero pone de manifiesto los peligros y dureza de su trabajo. Expresa sobre todo una conciencia de clase y sus coplas revelan un antagonismo de clase; la oposición rico/pobre del subproletariado andaluz, el minero sustituye la oposición mucho más concreta del patrón/obrero, oposición nacida del sistema mismo del trabajo asalariado (Gelardo Navarro y Belade, 1985: 146).

Otra de las líneas de investigación en torno a estos estilos, es la que se centra en clarificar y establecer los vínculos entre el origen del cante minero y su relación con el folclore. En este sentido, Fernández hace un símil terminológico con los cantes sudamericanos y atribuye su gestación a lo que podríamos denominar el triángulo minero entre Murcia, Jaén y Almería:

Los cantes mineros son en su mayoría cantes de “ida y vuelta”, sones que canturreaban los mineros y carreteros que van de una cuenca minera a otra, de pueblo en pueblo buscándose la vida con sus cantes como única liberación, por eso se dice que la taranta es un producto gestado entre las provincias de Almería, Murcia y Jaén (Fernández Riquelme, 2008: 6)

Al plantearse indagar en las posibles relaciones entre el folclore y el flamenco minero, señala a Málaga como la provincia en la que se produjo ese principal trasvase musical. El autor relaciona la figura de Antonio Grau “El Rojo el Alpargatero” y una posible influencia de los cantes malagueños a finales del siglo XIX:

No olvidemos que, durante esos años, el Rojo estuvo en Málaga y se empapó de estas nuevas tonalidades; bien pudiera haber usado esos tonos en los cantes mineros para crear la taranta (Fernández Riquelme, 2008: 12).



Entre la diversidad de artículos especializados y concretamente sobre los cantes mineros, he revisado ampliamente una de las publicaciones electrónicas que, desde el año 2009, viene cubriendo una parcela importante en el mundo de la investigación sobre flamenco. Se trata de la revista *La Madrugá*<sup>11</sup>. Desde su nacimiento, los contenidos de los diferentes artículos están relacionados con el mundo del flamenco cubriendo diferentes parcelas de investigación; musical, histórica, literaria, periodística, sociológica, filosófica y antropológica.

Los artículos revisados y de los que me he servido para profundizar en el conocimiento de los cantes mineros en general, y en particular sobre el mundo de las tarantas, han sido los siguientes: “La taranta o malagueña de Fernando el de Triana” (Ortega Castejón, 2009), “Las tarantas primitivas” (Ortega Castejón, 2011), “El toque por taranta, desde Ramón Montoya hasta la actualidad (I)” (Torres Cortés, 2011), “Los toques mineros: de la tradición a la modernidad” (Piñana Conesa, 2011) y “Origen del tono y toque por taranta en la guitarra” (Castro Buendía, 2011). A la hora de acercarnos a la discografía flamenca de primeros de siglo XX, los cantaores nos encontramos con un importante escollo como es el de las continuas contradicciones en el etiquetado y nomenclatura asignada a determinados cantes. Es por lo que actualmente, a mi juicio, uno de los grandes debates abiertos en las discusiones flamencas es precisamente el problema que supone dilucidar la paternidad de ciertos cantes. Sobre ello, Ortega nos introduce a través de su investigación en el estudio analítico de una de las tarantas más interpretadas a lo largo de la historia, la de Fernando el de Triana. Mediante un estudio comparado, atendiendo a las peculiaridades melódicas y de acompañamiento, nos habla del concepto de recreación en el flamenco. De la misma manera, Piñana en su trabajo sobre cuatro estilos mineros, trata de determinar la evolución experimentada desde el punto de vista de la guitarra de acompañamiento. Para ello, nos plantea lo que sería el fruto de un proceso creativo en torno a su papel como guitarrista y sobre todo a la hora de elaborar un discurso armónico personal y actualizado bajo la influencia de otras músicas como el jazz o el blues.

En este sentido y a tenor de las conclusiones planteadas por las anteriores investigaciones, hay ya una larga discusión sobre qué hay de creación o recreación en el

---

<sup>11</sup> Para más información véase <http://revistas.um.es/flamenco>, Revista de Investigación sobre Flamenco. ISSN 1989-6042 [consultas realizadas durante los meses de abril y mayo de 2016].

**LA TARANTA: UNA INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA DESDE LOS PROCESOS INTERPRETATIVOS**

flamenco. A este respecto, he de señalar que, aunque no es el objeto de estudio de esta tesis, sí he de señalar que, a lo largo de mi carrera artística, siempre he concebido los modelos tradicionales de los cantes mineros como moldes o patrones que he interiorizado y, a partir de ellos, es donde recreo e improviso las diferentes fórmulas melódicas que interpreto. En este sentido, Martínez sostiene que:

En el cante flamenco toda interpretación es, en realidad, recreación y aunque existen en él formas canónicas decantadas por la tradición, éstas son medios y no fines; son ámbitos musicales que sirven como referencia para acoger y configurar la expresión, soportes formales a los que solo la emoción puede dar contenido [...] Desde el punto de vista técnico-musical los estilos o palos flamencos son *melotipos*, estructuras melódicas y rítmicas acuñadas de forma abierta, con una gran libertad expresiva. En este caso improvisar equivale a crear desde la más radical singularidad y, a la vez, desde el respeto a la tradición, respeto que o consiste en una repetición mecánica de las antiguas formas, sino en una evocación vivificadora del espíritu que contienen. Así, aunque los estilos estén ya acuñados y delimitados en gran medida, el cante nunca está hecho, siempre está por hacer (Martínez Hernández, 2004: 88-89).

De todas las tesis sobre flamenco depositadas en la base de datos de Teseo, tan solo hay dos referidas al mundo de los estilos mineros. Por un lado, la de Brao Martín (2014). Se trata de una investigación sobre el baile flamenco y concretamente sobre el taranto, donde la autora realiza una comparativa entre el ámbito profesional y académico planteando como conclusión una reflexión metodológica, y basándose en los perfiles de enseñanza usados en Educación Física. Aunque esta investigación se sitúa fuera del ámbito en el que me encuentro, sí que considero interesante el análisis de grabaciones audiovisuales sobre el único estilo minero sujeto a una métrica fija, destacando como una de las principales conclusiones el grado de complejidad empleado en las coreografías realizadas tanto en el terreno profesional como académico, amén del contenido dramático y profundo observado en la mayoría de las mismas.

La segunda es la tesis de Sánchez Garrido (2015). Tiene como principal objetivo el análisis estrictamente melódico de lo que ella denomina como taranta minera y uno de los estilos más representativos del cante de las minas. La autora realiza un análisis descriptivo de las líneas melódicas de las mineras, a lo que añade el uso del cálculo

estadístico así como de mediciones computacionales por medio de programas informáticos. Tras el análisis melódico, nos introduce en la polémica suscitada en relación a la nomenclatura empleada para etiquetar los cantes mineros por parte de los sellos discográficos, señalando que, aunque en la literatura flamenca se han catalogado como tarantas, muchos de estos estilos son en realidad mineras.

Personalmente no estoy de acuerdo con la autora ya que, precisamente la mayoría de los rótulos que encontramos en los discos antiguos aluden a la taranta como cante principal y más versionado por los artistas flamencos. La minera no deja de ser un cante de los más recientes en el repertorio minero y bajo mi experiencia el de menos dificultad interpretativa. Así mismo, destacaría el concepto de “flexibilidad melódica” al que se refiere como un nuevo criterio metodológico a la hora de enfocar el estudio de estos cantes. En este sentido, nos habla de la ausencia de una única estructura fija e inamovible para determinadas modalidades de cantes mineros como la levantica, por ejemplo. En el capítulo de conclusiones derivadas tanto de aspectos históricos, como del análisis musicológico y computacional, redundando en la teoría de Fernández Riquelme (2008), quien determina que las tarantas pueden ser consideradas como “estilos de ida y vuelta”, siendo de gran complejidad la determinación geográfica de este estilo.

Para concluir, señalaré que aunque mi tesis no es una investigación flamencológica sobre el cante minero en sí mismo, para la preparación de mi proceso artístico tomo como punto de partida todos estos trabajos, de los que me he servido para profundizar en el conocimiento de una serie de estilos taranteros, a los que espero poder aportar una nueva interpretación y nuevas fórmulas expresivas.

### **3. Los cantes de las minas**

He considerado oportuno aportar en este marco teórico un apartado a modo de fundamentación teórica en torno al motivo de estudio esencial en el que centro la investigación sobre mi proceso artístico; los cantes mineros y, más concretamente, la taranta. De esta forma voy a exponer de forma resumida lo que tiene que ver con la historia y teoría musical del cante de las minas.

### **3.1 Terminología**

Me gustaría reflejar la confusión existente en torno a la terminología utilizada con respecto a este grupo de cantes dentro del repertorio estilístico del flamenco. Hay quien los denomina “cantes de Levante” (Blas Vega, 1990; Torres Cortés, 2011), lo cual tiene unas claras connotaciones geográficas, ya que bajo este epígrafe se englobarían distintas zonas cantaoras que van más allá de las propiamente mineras (Almería, Jaén y Murcia), como Málaga (malagueñas y verdiales) y Granada (granaína y media granaína). Otros prefieren llamarlos “cantes mineros” (Cruces Roldán, 1993) o “cantes de las minas”. Un tercer grupo prefiere una terminología intermedia, y se refiere a ellos como “cantes minero-levantinos” (Álvarez Caballero, 2004). Por último, están también aquellos autores que, atendiendo al toque específico con el que se acompañan, proponen denominarlos simplemente “cantes por tarantas” (Ortega Castejón, 2011). Tras analizar la bibliografía existente, encontramos una cierta arbitrariedad en las clasificaciones establecidas. En ello ha tenido mucho que ver el problema que a veces nos encontramos en la discografía flamenca, ya que, en muchos casos y bajo el nombre de tarantas, se incluyen otra serie de cantes que, por otro lado, mantienen su propia estructura melódica definitoria, tales como mineras, murcianas o cartageneras. En cualquier caso, la forma más común de referirse a ellos en la actualidad es la segunda, “cantes mineros” o “cantes de las minas”<sup>12</sup>.

En referencia a esta imprecisión terminológica, hay teóricos que, teniendo en cuenta la diversidad geográfica en las diferentes formas estilísticas, aportan una nueva denominación como en el caso de José María Velázquez al referirse a ellos como “cantes mediterráneos”:

Si nos referimos al lugar geográfico, yo me he inventado un término que son cantes mediterráneos que van desde Murcia, van por Almería y Granada y llegan hasta Málaga. Hay grandes familias: las malagueñas, granaínas, abandolaos y fandangos del Albaicín, y

---

<sup>12</sup> Algo en lo que ha tenido mucho que ver el Festival Internacional del Cante de las Minas, sobre todo en lo que se refiere al contenido dramático de las letras de amplio contenido social.

llegamos a Murcia. Mediterráneo también, pero con sus características. La taranta mediterránea<sup>13</sup>.

Cuando hablamos de este grupo de cantes, nos referimos a tres zonas fundamentales; Almería, Jaén y Murcia (la sierra minera de Cartagena y La Unión).

Tal y como señala Blas Vega:

Bajo el nombre de Cante de las Minas se agrupan una serie de estilos que reúnen unas características comunes, en cuanto a origen, contenido, musicalidad, expresión y ambientación... en el que se encuadran estilos como la taranta, cartagenera, minera y el taranto con otras matizaciones. Cantes que pertenecen al grupo que los aficionados distinguen como Cante de Levante, en el que también entran murcianas, granaínas, media granaína, malagueñas, javeras, rondeñas y verdiales. Todo un concepto geográfico erróneo, encuadrado en el Levante español, puesto que recoge las provincias de Murcia, Jaén, Almería, Granada y Málaga (Blas Vega, 2011: 1).

### **3.2. Procedencia**

Sobre el momento histórico en el que surgen, Navarro se refiere a este grupo de cantes como pertenecientes al sureste español y circunscribe su época de esplendor a la interpretación en los cafés cantantes de finales del siglo XIX, señalando las tarantas, cartageneras, murcianas, levánticas, mineras y tarantos como cantes más significativos (Navarro García, 1989).

Su nacimiento y posterior desarrollo habría que situarlo en el último cuarto del siglo XIX, coincidiendo con la llamada *Edad de Oro, Clásica o Etapa de los cafés cantantes*. Anteriormente a dicho período artístico, hay autores que hablan de una Etapa de transición a los cafés cantantes (1830-1860) en la que “el flamenco, como género musical, empieza a estructurarse y a consolidarse” (Gelardo Navarro, 2007). Tras ese momento de transición, la también conocida como *Edad de oro del flamenco*, se caracteriza por la aparición de los llamados cafés del cante, unos espacios de socialización que surgieron como antesala a la denominada como *Etapa Teatral u Ópera flamenca*. Los cafés cantantes proliferaron por toda la geografía española,

---

<sup>13</sup> cf. Entrevista a José María Velázquez, Anexo nº 2.5, p. 268 o vídeo en Anexo nº 1.5, en el minuto 7'30”.

**LA TARANTA: UNA INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA DESDE LOS PROCESOS INTERPRETATIVOS**

concentrándose especialmente en Andalucía, Madrid y la Región de Murcia. Sin duda fue un momento de gran eclosión artística, ya que en él se estructuran los estilos flamencos más importantes y supone la profesionalización definitiva del artista, del intérprete flamenco. Tal y como señala Blas Vega:

Los cafés cantantes que abarcaron desde su nacimiento hasta su muerte los años comprendidos entre 1842 y 1920, surgieron en razón lógica de uso hechos naturales. Por un lado el auge que toman en toda Europa os cafés con espectáculos musicales, no sólo como entretenimiento sino también como inquietud artístico-cultural. Por otro lado la necesidad de canalizar la expansión cada vez más pujante del costumbrismo andaluz. De esta simbiosis nació en esencia el nuevo espectáculo [...] Por las salas y tarimas de los cafés cantantes pasó, junto a todo lo mejor y peor del género flamenco, el más insospechado, variopinto y abigarrado mundo de colores y sensaciones: circo, teatro, bailes americanos, franceses, exóticos, de agarrado y de escuela bolera; solistas musicales, lidia de becerros, magia, cinematográfico, comparsas y chirigotas, cupletistas, coros, audiciones de fonógrafo... (Blas Vega, 1990: 41 y 42)

A finales del siglo XIX, se produce un importante movimiento demográfico entre mineros andaluces a tierras murcianas con la definitiva influencia en el proceso de aflamencamiento de los primeros elementos musicales que dieron lugar a los llamados cantes mineros. Una de las teorías más significativas sobre el origen de estos cantes y su relación con la actividad minera, es la establecida por el historiador y flamencólogo Blas Vega:

[...] entre las zonas mineras de Almería, Jaén y Murcia habrá muchas influencias y relaciones laborales, motivadas por el trasiego de mineros en busca de un trabajo, aprovechando los momentos de auge de cada lugar, y cuyas conexiones tanto sociales como históricas y musicales, se verán reflejadas en los contenidos propios e intercambiables que darán definición a los cantes mineros (Blas Vega, 2011: 1).

De una forma similar lo señala Cruces, argumentando que los cantes mineros aparecen de una singular mixtura con motivo de las relaciones laborales entre mineros procedentes de tierras andaluzas y oriundos de las zonas mineras de La Unión y Cartagena. En la gestación de los cantes mineros juegan un papel determinante las

clases proletarias que, en una situación de explotación laboral, mantienen una relación peculiar con la burguesía que dominaba la propiedad y la industria de la minería:

El cante minero que tratamos se remite, pues, a este incipiente proletariado de las minas fraguado en el siglo XIX en ciertas zonas de Andalucía (Linares, Almería) y Murcia (Cartagena, La Unión). Los cantos mineros, por tanto, rebaten la tesis de que el folklore tiene su origen en zonas rurales, aisladas de la sociedad industrial- capitalista avanzada. En nuestro caso, el momento de inflexión determinante para la estructuración de estos cantos fue precisamente el del pleno desarrollo del capitalismo monopolista, y la estructuración en zonas de notabilísimo desarrollo minero de una sociedad polarizada en dos clases perfectamente definidas y antagónicas: la burguesía, que mantenía en sus manos la explotación de las minas [...] y un proletariado desposeído, proveniente por lo general de las zonas rurales de los alrededores de estos núcleos (Cruces Roldán, 1993: 49).

En este mismo sentido y siempre desde la perspectiva sociológica en torno a un repertorio estilístico que se gesta y que está íntimamente ligado al mundo laboral, Cruces nos introduce en el concepto de cultura del trabajo:

[...] sirve entonces de instrumento metodológico para el análisis y exposición de las relaciones entre flamenco y quienes participaron de una práctica laboral específica: la minería. En distintos períodos y con resultados no siempre equivalentes (aunque marcados por la dependencia económica de los enclaves mineros respecto al exterior) la minería se convirtió en el origen de procesos de dinamización económica tanto en el oriente como en el occidente andaluzes y, cercanamente, el levante murciano y la provincia de Ciudad Real (Cruces Roldán, 1993: 13-14).

Sobre el conglomerado de elementos musicales de las diversas y ricas culturas que han dejado su sello en las zonas mineras y cantaoras, el cambio que da lugar al afloramiento del flamenco está condicionado por la aparición de los grandes creadores, los primeros maestros. En este sentido son fundamentales dos grandes personalidades artísticas: Antonio Grau Mora “El Rojo el Alpargatero” (Callosa de Segura, 1847- La Unión, 1907) y Antonio Chacón (Jerez de la Frontera, 1865- Madrid, 1929). Ambos están en el origen de escuelas estilísticas que han perdurado hasta nuestros días y que han dejado su sello indeleble en todos y cada uno de los estilos propios del repertorio minero. De la escuela del Rojo destacan principalmente: Paco el Herrero, Chilares, Enrique el de los Vidales, Concha “La Peñaranda”, Emilia Benito, Roque el de las

**LA TARANTA: UNA INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA DESDE LOS PROCESOS INTERPRETATIVOS**

máquinas, Antonio el Porcelana y Antonio Piñana entre otros. En el caso de Antonio Chacón destacan los siguientes cantaores: Manuel Escacena, El Cojo de Málaga, Manuel Vallejo, Pepe Marchena, Canalejas de Puerto Real, Jacinto Almadén, Pepe el de la Matrona, Enrique Orozco o Enrique Morente, entre otros.

Para concluir este apartado me gustaría señalar que tras la revisión bibliográfica realizada, he podido contrastar que el tratamiento que de los cantes mineros se hace por parte de las primeras referencias sobre la literatura flamenca durante el siglo XIX y hasta los dos primeros decenios del XX ha sido relativamente escaso. Prueba de ello son las primeras referencias escritas como las de Serafín Estébanez Calderón en *Escenas Andaluzas* (1841) o Antonio Machado y Álvarez en *Colección de cantes flamencos* (1881). En relación a ese bajo interés mostrado por lo que podríamos denominar como el principio de los estudios flamencológicos, en una de las entrevistas realizadas para mi Trabajo Fin de Máster, Blas Vega señala lo siguiente:

Viendo los cancioneros del siglo XIX no se habla para nada prácticamente de los cantes de las minas. El mismo Demófilo en 1881 en su *Colección de cantes flamencos* ignora prácticamente el cante minero. Era un cante que no tenía todavía una proyección popular artística, quedaba reservada dentro de la minoría de los artistas que actuaban en los teatros y cafés cantantes, aunque en ellos se prodigaba otro tipo de cantes que eran más festivos. Hasta primeros del siglo XX no se empieza a hablar y a escribir sobre los cantes mineros. Posiblemente la influencia de D. Antonio Chacón fuera muy positiva, es de los primeros que empieza a grabar estos cantes y a hablar de ellos. En los escritos posteriores de los años 20 como Carlos de Luna, posteriormente Manfredi, Tomás Borrás, se empieza a hablar de los cantes mineros pero de una forma muy sencilla, muy de pasada. No profundizan porque, entre otras cosas, tienen una ignorancia de estos cantes que entonces estaban ubicados en las regiones o en el repertorio de cantaores como es el caso de Pepe Marchena o Escacena, que lo divulgaron a través de la discografía y en algunas experiencias de la ópera flamenca, en las actuaciones de Guerrita, Angelillo, que empezaron a incorporar a los cantes más trascendentales estos cantes como un aporte nuevo de musicalidad que encajaba muy bien con las preferencias del público de los años 20, 30 y 40. Después, en la época de la flamencología, a partir de 1955, con las publicaciones de González Climent, cuando hay una inquietud entre los intelectuales de documentar los estilos es cuando se empieza a hablar con más conocimiento del cante minero (Piñana Conesa, 2012: 57-58)



### 3.3. La taranta

Sánchez, en su muy reciente tesis doctoral, señala que las diferentes teorías etimológicas sobre la taranta, reflejan por un lado una ascendencia italiana y por otro un fenómeno denominado tarantismo:

Ya desde los estudios de Capdevila Orozco, se viene indicando el término ‘taranta’ como posible derivación etimológica del nombre de la ciudad italiana “Tarento”, de donde provenían al parecer algunos mercenarios que ayudaron a los Reyes Católicos a recuperar el reino de Almería [...] Sin embargo, mientras no se disponga de nuevos datos y desde la investigación abierta por Schneider, en *La danza de espaldas y la tarantela: ensayo musicológico, etnográfico y arqueológico sobre ritos medicinales* (1948) y secundada por José Carlos de Luna (1951), la hipótesis mayormente aceptada, con sus lógicos recelos y puntualizaciones, es la que se deriva de la práctica terapéutica primitiva aplicada a los picados de tarántula (de ahí “atarantulados” o “atarantados”), que debió ser más frecuente en las zonas mineras donde el obrero está continuamente expuesto a toparse con este y otro tipo de arácnidos. El remedio curativo aludido consistía en el ejercicio de un baile por parte del enfermo, que inducía a la eliminación del veneno de la picadura a través del sudor provocado por movimientos frenéticos y convulsivos, al son de una música de acompañamiento ejecutada a la guitarra (Sánchez Garrido, 2015: 122-123).

Con respecto a sus orígenes geográficos, Cruces señala que la *taranta* al igual que el resto de los cantes de la familia minera, provienen de una evolución de la forma fandango hasta adquirir unas características propias que los distinguen e identifican entre los demás:

Se ha admitido en todos los casos su origen minero, y que su forma, como ocurre con el resto de los cantes de las minas, sigue el proceso por el cual la gran familia de los fandangos tradicionales, tan aclimatados en el sur de la península, acusa la contagiosa penetración del flamenco. Una incalculable variedad de estilos surge entonces, entre los que se incluirían los fandangos vernáculos de Málaga, convertidos en bandolas, malagueñas, jaberías, rondeñas o verdiales. Los oriundos de Jaén, Almería y Murcia se transformaron en tarantas, tarantos, mineras y cartageneras. Los de Granada en granaínas, y en otras muchas adaptaciones de fandangos locales (Cruces Roldán, 1993: 37).

**LA TARANTA: UNA INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA DESDE LOS PROCESOS INTERPRETATIVOS**

En ese mismo sentido, Blas Vega sostiene que su evolución parte de unos fandangos regionales y que a través de un proceso de aflamencamiento, se van aclimatando con las aportaciones y matices de los profesionales (Piñana Conesa, 2012).

En alusión a su relación con la forma fandango, hay autores como Fernández que afirma que tiene un origen rítmico, concretamente ternario, que abandonaría con el tiempo:

El lamento del minero al acudir o salir del tajo sería, en un principio, sin acompañamiento musical; más tarde, en las tabernas, se forjaría ese incipiente canto flamenco atarantado. Su compás todavía era abandolao, sinónimo de movimiento, baile y fiesta, a pesar de la tristeza de sus coplas. El compás ternario desaparecería lentamente hasta desembocar, a principios del siglo XX, en la Taranta con compás libre que hoy conocemos. Además, al ser interpretados por artistas profesionales, los cantes mineros van perdiendo el compás ternario porque encorsetaba la libertad expresiva del cantaor (Fernández Riquelme, 2008: 15).

Ortega niega sin embargo cualquier parecido a un elemento bailable, que en cualquier caso y tal y como señala, “obedece a un modo menor con un compás de 6x8” (Ortega Castejón, 2011). También sostiene que la palabra atarantado es el término que hoy día utilizamos los cantaores para referirnos a todos aquellos cantes emparentados con la taranta que mantienen unas peculiaridades musicales parecidas, amén de acompañarse por el mismo toque que, como veremos posteriormente, lleva el mismo nombre.

En relación a los orígenes históricos del cante por tarantas, existe mucha leyenda asociada a su práctica por parte de los mineros. Realmente considero que no es fácil entender que estos cantes se hicieran mientras se desempeñaba un trabajo tan sumamente duro y a muchos metros de profundidad. Parece ser que los mineros, cuando iban y venían de la mina, entonaban los llamados cantes de *madrugá*, entendidos como ciertos elementos musicales en los que aireaban las penurias y tristezas propias de su

entorno laboral. Tenemos referencia de uno de estos cantes en la interpretación que realiza Antonio Piñana Segado con la siguiente letra<sup>14</sup>:

*Madrugar y trabajar,  
Subir y bajar la cuesta.  
Y ganar poquico jornal.  
Eso no me trae cuenta,  
Yo a la mina no voy más*

Para algunos autores, la taranta es el cante de más pluralidad artística por sus variantes regionales, musicales y personales, y base fundamental para la creación de otras muchas formas estilísticas (Blas Vega, 2011).

Chaves y Kliman sostienen al igual que Blas Vega, que la taranta es un estilo matriz del que surgen otros muchos cantes mineros e inciden en la importancia de zona minera de Linares como germen musical de un estilo que dio lugar a innumerables recreaciones personales:

Se puede decir que es el palo flamenco-minero por antonomasia por ser de todos el más fértil como generador de estilos a él suscritos en origen. Esta versatilidad se asocia a las distintas corrientes interpretativas y al sentir de las zonas donde se cultivó a través del tiempo. Algunas de sus fórmulas por su mayor o menor recurrencia o seguimiento, alumbraron a su vez nuevas familias musicales pseudo-autónomas o subpalos [...] Todas estas claves remiten a establecer a Linares y su comarca minera como uno de los lugares donde este cante adquiere verdadera significación.(Chaves Arcos y Kliman, 2012: 219).

Por el contrario, hay autores que afirman que se trata del estilo minero con mayor entidad y de un posible origen almeriense (Álvarez Caballero, 1994).

A la hora de abordar las características propias de la taranta dentro del variado repertorio estilístico minero, Sánchez señala que se trata de un estilo generador de otros muchos, cuya variedad queda identificada en submodalidades y variantes melódicas diversas:

---

<sup>14</sup> PIÑANA SEGADO, Antonio: *In Memoriam*. Peña flamenca de Cartagena Antonio Piñana, 2013, pista nº4.

**LA TARANTA: UNA INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA DESDE LOS PROCESOS INTERPRETATIVOS**

No podemos hablar de la existencia de un modelo único de “taranta”, pues bajo tal denominación se encuentra una amplísima gama de líneas melódicas, es decir, un nutrido número de subestilos, algunos de los cuales, por su mayor continuidad y cultivo entre los cantaores, han dado lugar a su vez al nacimiento de nuevas variantes [...] La taranta es uno de los estilos más prolíficos del flamenco y el único criterio diferenciador de sus variantes se halla casi exclusivamente en el contenido melódico, que admite todo tipo de voces y que no siempre muestra un carácter tan severo y vehemente. Se conocen pues modalidades de tarantas de exquisita delicadeza y dulzura, cuya calidez es inherente a su patrón melódico independientemente de la estética elegida por el intérprete para la ejecución (Sánchez Garrido: 2015: 120).

Ortega señala que una de las características propias de la taranta es su enorme variedad estilística que queda reflejada en la diversidad de líneas melódicas que los artistas han aportado a lo largo de la historia del flamenco:

[...] la taranta es uno de los palos más ricos en variantes melódicas, como atestiguan las numerosas grabaciones que de ellas han quedado. En efecto, bajo la denominación de taranta tienen cabida una amplísima variedad de melodías o patrones melódicos, testimonio del enorme interés que durante un tiempo despertó entre los cantaores y los aficionados esta modalidad de cante flamenco (Ortega Castejón, 2011: 45).

Con los datos que poseemos y con la bibliografía manejada, podemos llegar a la conclusión de que la taranta es el estilo regulador del repertorio minero. Tengamos en cuenta que una de las características definitorias de todos los cantes que conforman este repertorio es el acompañamiento guitarrístico que recibe el nombre genérico de toque por tarantas. Sobre la diversidad estilística del cante taranero, Blas Vega nos comenta lo siguiente:

En cuanto a la taranta, hay matices de algún cantaor de La Unión que haya hecho aportaciones, como las aportaciones que hizo El Rojo, que sirvieron para los artistas de La Unión o Cartagena o a artistas como Chacón. Una cosa es la esencia antigua, regional y otro lo que luego va a quedar y proliferar en la estilística del flamenco [...] Se trata de matices regionales, personales, sobre esa base de la taranta de Linares. A la taranta de Linares, por ejemplo, Marchena le imprime unas variaciones personales en los tercios que es lo que configura esa taranta de Linares en unos aspectos que no tienen otras tarantas. Eso es la riqueza musical de las tarantas. Es lo que hacen otros artistas como Bernardo El

de Lobitos, Pepe El Culata, Jacinto Almadén, Guerrita, El Pena hijo, Canalejas de Puerto Real. Igual que se habla de la taranta de Linares, se habla de la taranta de Cartagena, por ejemplo, pero es gracias a la libertad expresiva que tiene el cante en sí. La taranta ha sido más abierta, es la base y cada cual tiene su estructura, su nombre, su identificación (Piñana Conesa, 2012: 62).

Con respecto al lugar que ocupa dentro del repertorio minero, la mayor parte de los flamencólogos entrevistados para esta tesis sostienen que es la madre de los estilos mineros. Ortega señala lo siguiente:

[...] es un estilo si no el más moderno, el que se incorpora más tarde en el flamenco. Tal vez en el último decenio del siglo XIX, aunque de ahí no tenemos grabaciones. Me aventuraría a decir que en los primeros decenios del siglo XX, en tanto que los primeros cantes de tarantas que conservamos grabados adolecen de una cierta primitividad. Les falta un poco de recorrido, que caigan en voces de artistas creativos que sepan darle suficiente equilibrio para que posteriormente pueda evolucionar [...] yo creo que como decía tu abuelo y otros muchos, la taranta está dentro de los estilos mineros, el estilo que los articula a todos ellos. Lo primero que hubo en los estilos mineros fue la taranta, y a partir de ahí fueron especializándose algunas tarantas que devinieron en levanticas, murcianas o incluso en la minera o cartagenera de Chacón, pero lo primero fue la taranta<sup>15</sup>.

Como resumen de lo tratado anteriormente, he de señalar que la taranta es un cante cuyo origen hay que situarlo en el engrandecimiento de algún fandango almeriense que, al trasladarse a zonas mineras, adquirió una forma propia (Blas Vega y Ríos Ruiz, 1988). En el flamenco y haciendo una clasificación basada en su contenido rítmico, hay que distinguir entre los “palos” referidos a los distintos cantes o estilos flamencos con una métrica concreta o fija<sup>16</sup>, y los que tienen un concepto más abierto o flexible, sin estar sujetos a compás alguno; con una métrica libre<sup>17</sup>. Los cantes mineros se encuentran dentro de este último grupo. No son cantes a compás, no hay acentos rítmicos en su estructura que se repiten de forma periódica. Sin embargo, como cantaor he de señalar que en su interpretación, existe un cierto ritmo interno o dinámica que se materializa en una alternancia de pregunta-respuesta entre el cantaor-guitarrista. Entre

<sup>15</sup> cf. Entrevista a José Francisco Ortega, Anexo nº 2.7, p. 279 o vídeo en Anexo nº 1.5, en el minuto 01'30”.

<sup>16</sup> La estructura métrica de los cantes flamencos se sustentan sobre la base de los llamados compases flamencos. En este sentido y en función de dicha estructura, existen fundamentalmente tres tipos de compases en el flamenco: binario, ternario y compás de doce tiempos.

<sup>17</sup> No son cantes a compás, no hay acentos rítmicos en su estructura que se repitan de forma periódica.

**LA TARANTA: UNA INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA DESDE LOS PROCESOS INTERPRETATIVOS**

ellos y junto a los cantes mineros se encuentran también las malagueñas, granaínas, algunos cantes de ida y vuelta como la milonga, vidalita y las tonás. Con respecto a los últimos, si bien es cierto que llevan implícito el compás de siguriya (entendido como una amalgama de un compás de  $\frac{3}{4}$  y un compás de  $\frac{6}{8}$  o un compás de  $\frac{2}{4}$ ,  $\frac{6}{8}$  y  $\frac{2}{8}$ ), en la ejecución de los mismos, los cantaores normalmente hacemos una interpretación “libre” donde el factor expresivo prima sobre el factor métrico o de compás.

Con respecto a sus características melódicas, en ese proceso evolutivo la taranta adquiere una serie de peculiaridades musicales a modo de ciertos cromatismos que los diferencian del resto de cantes derivados del fandango. Entre estas características hay que señalar que posee una melodía que viene orientada hacia el V grado rebajado. Hablamos de ciertas caídas que poseen un carácter vacilante, de un cierto titubeo que se materializa en una búsqueda de la nota pero sin llegar claramente a ella. Es como si con estos cantes buscáramos la armonía pero sin definirla claramente. A partir de ahí es cuando podríamos decir que nos encontramos en el mundo de los cantes mineros<sup>18</sup>.

Con respecto a los antecedentes musicales y en la misma línea que sostiene el arabista Julián Ribera, uno de los máximos defensores en fundamentar en la cultura árabe medieval no sólo el flamenco y la música española, sino la música europea, Norberto Torres advierte la influencia oriental en algunas de las características propias del cante por tarantas:

En la época de Al Ándalus había un tipo de música en la que justamente gustaba todas las características de la taranta, el gusto por el titubeo, el gusto por romper el tono en la tradición árabe oriental, el gusto por las falsas relaciones, ficta de falsa, el quinto grado rebajado, te crees que llega a todo y te vas debajo. El jugar con esa indefinición melódica, yo creo que la base está en la parte oriental. Y luego pasa a nivel popular a intérpretes de fandangos, de malagueñas y hay semiprofesionales que conservan estas formas y luego vienen los profesionales como El Rojo o Chacón, que dicen “esto no es fandango ni malagueña”, es un mundo y Chacón, como un lince, lo coge y desarrolla su propia historia. Él, que había ya desarrollado su malagueña, cuando viene al oriente, a Almería, a La

---

<sup>18</sup> Para más información sobre las características musicales propias de la taranta puede leerse el testimonio de Norberto Torres que se encuentra en la entrevista que se adjunta en el Anexo nº 2.4, p. 265.

Unión, escucha esta tradición, se empapa, la recoge y la engrandece como profesional. A partir de ahí, todo el hilo.<sup>19</sup>

Uno de los aspectos en los que habitualmente nos fijamos al describir un cante flamenco es su estructura formal. Me refiero a las peculiaridades estructurales que con diferentes posibilidades de combinación constituyen, por así decirlo, el guión de interpretación del mismo. En los cantes mineros en general, y en los cantes por tarantas en particular, dichos elementos serían los siguientes:

- El preludio o introducción que realiza la guitarra. Se emplean diferentes técnicas aunque la más recurrente es la del rasgueo sobre los acordes básicos del toque. La introducción finaliza con las cadencias típicas, entendidas como la sucesión característica de acordes asociados al diseño propio de acompañamiento del estilo y variante. En el caso de los cantes mineros y concretamente los cantes por tarantas, son sin métrica fija, aparentemente libres.
- El temple o salida, que suele consistir en una serie de “ayeos” que realiza el cantaor/a, a modo de preparación del cante.
- Las falsetas, que serían los interludios instrumentales que se van alternando con las letras o estrofas<sup>20</sup>.
- Las estrofas propiamente dichas.

Otro aspecto importante al que hay que referirse son las letras o copla flamenca. Las letras de las tarantas responden a la estrofa habitual del fandango y se presentan en coplas de cuatro y cinco versos<sup>21</sup> octosílabos con rima asonante o consonante. Es importante señalar que, cuando se trata de quintillas, el cante queda dividido en seis frases melódicas o tercios, repitiéndose el primero de ellos. En el caso de estructurarse en cuartetos, normalmente se repite el primero y último dos veces.

<sup>19</sup> cf. Entrevista a Norberto Torres, Anexo nº 2.4, p. 260.

<sup>20</sup> En general en los cantes flamencos se utilizan con un significado similar los términos de letra, copla, estrofa o cuerpo en cada estilo.

<sup>21</sup> En el cante flamenco se utiliza indistintamente el término tercio como sinónimo de verso; por lo que podríamos referirnos a estrofas de cuatro y cinco tercios. Además, considero que tiene una mayor connotación flamenca en su acepción. Señalar que fundamentalmente las estrofas o coplas de tres, cuatro y cinco versos octosilábicos conforman la principal base métrica del cante flamenco.

## LA TARANTA: UNA INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA DESDE LOS PROCESOS INTERPRETATIVOS

Con respecto al contenido de las letras en los estilos mineros, podríamos decir que, aunque no es la única temática empleada, responden en su mayoría a una cultura del trabajo y a la protesta social y laboral. Sin embargo la mayor parte de las letras de tarantas que voy a trabajar en mi proceso artístico aluden a temas recurrentes en el flamenco como la muerte, el amor, lo religioso, el dolor, la pena y el sufrimiento; habiendo otras relativas a los espacios, paisajes mineros y acontecimientos concretos de la historia de la minería.

### ***3.4. El toque por tarantas***

Casi todos los cantes mineros se suelen acompañan con el denominado toque por tarantas. Se basa en un uso particular del modo de Mi. Llegados a este punto, considero oportuno aclarar que dentro del repertorio estilístico del flamenco existen cantes de carácter modal, otros que combinan modalidad y tonalidad, y otros exclusivamente tonales. La modalidad en el flamenco surge a partir del modo frigio de Mi. Un modo frigio armonizado, con la particularidad de que en el primer grado tiene la 3º elevada medio tono ascendentemente, dando como resultado un grado mayor que podríamos denominar como modo frigio mayorizado o modo flamenco. A lo largo de mi trabajo he optado por utilizar esta última denominación, bajo mi punto de vista más precisa y que, de alguna forma, resume e identifica un lenguaje musical propio.

Los cantes flamencos que se desarrollan en modo frigio se acompañan en dos posiciones armónicas con la guitarra, llamadas tradicionalmente “por arriba” y “por medio”<sup>22</sup>. En el caso del toque por tarantas, el modo de Mi se transporta a Fa#. Este toque se basa en la cadencia correspondiente a los grados IV Sim, III LaM, II SolM y I Fa # de tarantas. Se trata de una secuencia cadencial descendente, conocida como “cadencia andaluza” (Fernández Marín, 2004). Por otro lado, existe el denominado

---

<sup>22</sup> Los tonos del modo flamenco vienen dados por las posiciones de la guitarra, lo que comúnmente se conocen como las posturas de la mano izquierda. Aunque existen varias, estas posiciones en el flamenco serían básicamente las siguientes:

Modo de Mi flamenco ( por arriba)

Modo de La flamenco ( por medio)

Modo de Fa# flamenco (por tarantas)

Modo de Sol# flamenco (por mineras)

Modo de Si flamenco (por granaínas)

Estos tonos se transportan mediante el uso de la cejilla en función de la tesitura del cantaor/a pudiendo resultar cualquier tono, aunque el guitarrista siempre usará las mismas posiciones de mano izquierda.



toque por mineras, que creara el guitarrista Ramón Montoya como toque de concierto y que se basa en la cadencia que corresponde a los grados IV Do#m, III SiM, II LaM, I Sol#. Volviendo al toque por tarantas, Ortega señala su particularidad de la siguiente forma:

[...] en el toque por tarantas, el acorde final es un conglomerado de notas de sugerente y enigmática sonoridad, resultado de marcar la posición de Fa#M pero dejando libres las tres primeras cuerdas de la guitarra. El orden, desde el grave al agudo es el siguiente: fa#-do#-fa#-sol-si-mi [...] Pero la cosa no acaba ahí, pues la mayoría de los acordes que se utilizan en el toque por tarantas incorporan notas extrañas, detectándose en ellos la adición de la sexta, la séptima, la novena u otras disonancias; una práctica, en realidad, por la que la guitarra flamenca siente especial predilección (Ortega Castejón, 2011: 29).

En la guitarra flamenca es habitual el uso de la cejilla para la transposición. En función de la tesitura del cantaor/a o por unas condiciones vocales puntuales, con la cejilla se puede, cuando es necesario, bajar o subir el tono sin que el guitarrista tenga que variar las posiciones de la mano izquierda. Por lo tanto, cada vez que hablemos de tonalidad de un cante minero siempre nos referiremos al tono estándar, esto es, los tonos de Fa# (toque por taranta) o Sol# (toque por minera) independientemente de la altura real que se esté produciendo.

A partir de aquí, es importante señalar la importancia y el lugar que el toque por tarantas ha venido desempeñando en la propia evolución de la guitarra flamenca y que ha ido paralela al desarrollo del propio cante minero en el sentido de la configuración estilística definitiva, tanto desde un punto de vista armónico como melódico. Con respecto a su origen, podemos situar el año 1911 como el momento en que aparece el denominado toque por tarantas y que utiliza Ramón Montoya acompañando al Niño Medina (Castro Buendía, 2011). A partir de ese momento y ya en la segunda década del siglo XX, Montoya utiliza la tonalidad de Fa# de forma plenamente desarrollada en numerosas grabaciones. De esta forma se convierte en parte consustancial al acompañamiento de los cantes mineros, por lo que podríamos llegar a denominarla como el toque minero por excelencia<sup>23</sup>, llegando a denominarse actualmente como Fa# frigio o Fa# de tarantas (Piñana Conesa, 2011). En este sentido, creo importante destacar el papel fundamental que han jugado a lo largo de la historia del flamenco los

<sup>23</sup> En la actualidad se suele aludir a esta tonalidad como Fa# de tarantas.

**LA TARANTA: UNA INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA DESDE LOS PROCESOS INTERPRETATIVOS**

llamados binomios artísticos (cante guitarra). He de señalar la importancia que tuvieron figuras como Chacón y Montoya en la estructuración de los estilos mineros. Estos artistas son considerados como uno de los pilares fundamentales que más aportó a la configuración formal y estilística actual del toque minero. Como una de las principales aportaciones, con Montoya el toque minero se va desligando paulatinamente de su carácter rítmico primitivo con el uso de la técnica del rasgueado, pasando a un segundo plano y comenzó a emplearse técnicas como los arpegios dobles, el pulgar y el punteado.

Norberto Torres incide en la importancia de Ramón Montoya en la estructuración definitiva y actual que adquiere el toque por tarantas tanto concebido para la guitarra flamenca de concierto como en su vertiente de acompañamiento. Señala que Montoya termina estructurando el acompañamiento de unos cantes que evolucionaron desde el punto de vista melódico y ante los cuales, la guitarra se amoldó y desarrolló un nuevo concepto de la armonización que, a su vez, sirvió de acicate y estímulo creativo para los cantaores. Todo ello en un momento de desarrollo constante de estas formas estilísticas<sup>24</sup>.

En relación a los estilos que voy a trabajar en mi tesis he de señalar que, en el momento histórico en que se graban, además del toque por tarantas, era habitual acompañar en otras tonalidades cercanas y muy del gusto de la época, como son las denominadas como toque por malagueñas (por arriba) y toque por granaínas. En el capítulo del “Desarrollo de la Investigación” y concretamente en el apartado titulado *La primera escucha: veinte tarantas para el proceso artístico*, podemos comprobar que seis de los estilos originales están acompañados por arriba, cinco por granaínas y los once restantes por tarantas.

---

<sup>24</sup> La transcripción literal de la entrevista a Norberto Torres y en las que incide en las palabras reseñadas en el texto se encuentra en el Anexo nº 2.4.



### III. PROPUESTA DE INVESTIGACIÓN

En este capítulo expongo el repertorio de tarantas seleccionadas, así como las fuentes y herramientas utilizadas para llevar a cabo mi investigación. Asimismo, ofrezco una justificación de la selección y las fuentes que utilizo para elaborar una teoría general de la práctica interpretativa flamenca, y que desarrollo en el siguiente capítulo.

#### 1. Repertorio seleccionado

Se trata de una serie de estilos que se grabaron en las cuatro primeras décadas del siglo XX (entre 1907 y 1940), y que se encuentran a caballo entre dos de las etapas históricas del flamenco más significativas: la Etapa Clásica, también llamada Edad de Oro o de los cafés cantantes (1860-1920) y la denominada Ópera flamenca (1920-1955).

Para la elección de las tarantas me he basado en el trabajo de Ortega (2011), que recoge una amplia selección. Ordenadas cronológicamente son las siguientes:

- ‘*Ciento cincuenta testigos*’, de Sebastián Muñoz “El Pena”, grabada en 1907 y acompañada por Joaquín, el hijo del Ciego.
- ‘*Cuando a ti nadie te quiera*’, de Antonio Grau Dauset, grabada en 1907 y acompañada por Enrique Negrete.
- ‘*Te compraré el refajo*’, de Manuel Escacena, grabada en 1908 y acompañada por Román García.
- ‘*Trabajando en una mina*’, del Niño de la Isla, grabada en 1910 y acompañada por Ramón Montoya.
- ‘*El alcalde de Guadix*’, de Pepe el de la Matrona, grabada en 1911 y acompañada por Paquito de Granada.
- ‘*Di a la guitarra que suene*’, de La Salerito, grabada en 1912 y acompañada por José Grau.
- ‘*Estoy pasando un verano*’, de Manuel Escacena, grabada en 1914 y acompañada por Pepito Citera.
- ‘*Taranta de la Gabriela*’, de Emilia Benito, grabada en 1914 y acompañada por orquesta.

- ‘*A la oscura galería*’, del Cojo de Málaga, grabada en 1921 y acompañada por Miguel Borrull.
- ‘*Eres hermosa*’, de Fernando el de Triana interpretada por El Cojo de Málaga, grabada en 1921 y acompañada por Miguel Borrull.
- ‘*Como la sal al guisao*’, del Cojo de Málaga, grabada en 1923 y acompañada de Migue Borrull.
- ‘*Soy piedra que a la terrera*’, del Cojo de Málaga, grabada en 1923 y acompañada por Miguel Borrull.
- ‘*Nadie las sabe cantar*’, del Cojo de Málaga, grabada en 1925 y acompañada por Ramón Montoya.
- ‘*Le llaman Laura*’, de Manuel Vallejo, grabada en 1926 y acompañada por Miguel Borrull.
- ‘*En el barco de tu anhelo*’, de Manuel Escacena, grabada en 1928 y acompañada por Miguel Borrull.
- ‘*Cariño le tengo yo*’, de José Cepero, grabada en 1929 y acompañada por Miguel Borrull
- ‘*Camino de las Herrerías*’, de Fanegas, grabada en 1930 y acompañada por Miguel Borrull.
- ‘*Las llamas llegan al cielo*’, del Fruto de Linares interpretada por Manuel Vallejo, grabada en 1930 y acompañada por Ramón Montoya.
- ‘*Los feos a la tartana*’, de Manuel Vallejo, grabada en 1930 y acompañada por el Niño Pérez.
- ‘*Yo de ti me enamoré*’, de Pepe Marchena, grabada en 1940 y acompañada por Manolo de Badajoz.

A la hora de justificar el repertorio seleccionado he seguido los siguientes criterios:

1. Como vimos a lo largo del marco teórico de esta tesis, la taranta es el cante flamenco regulador por excelencia dentro del repertorio minero. Un estilo de gran riqueza melismática y sobre el que ha habido abundantes aportaciones personales que han dejado su impronta como sello indeleble de creación personal. Tuvo una época de gran esplendor y eclosión artística durante la

**LA TARANTA: UNA INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA DESDE LOS PROCESOS INTERPRETATIVOS**

*Etapas de los cafés cantantes.* Además, durante las primeras décadas del siglo XX, hubo una ingente labor discográfica en torno a los cantes mineros y concretamente sobre las tarantas. Poseemos una gran cantidad de material sonoro de la época en disco de pizarra, sin embargo, coincidiendo con la época de decadencia de la actividad de explotación de la minería, con la llegada de la ópera flamenca, la mayor parte de estos estilos cayeron en el olvido y se dejaron de grabar e interpretar. Hoy día es notoria la escasez de su tratamiento en los repertorios actuales de los cantaores profesionales, por lo que, ahondando en uno de los objetivos de mi tesis, y como cantaor especialmente preocupado en la labor de conservación de estos cantes, he considerado conveniente profundizar en mi labor de recuperación, complementando mi repertorio de una forma adecuada en esta parcela estilística del flamenco.

2. Considerando que mi trabajo finaliza con la grabación de las nuevas interpretaciones de tarantas, he tenido en cuenta aspectos puramente técnicos como la duración de las mismas. Como adjunto incluyo dos discos, uno con las tarantas originales y otro con las nuevas interpretaciones. En un principio me planteé incluir todos los cantes en uno, pero excedía de la duración máxima para cada soporte, por lo que, finalmente, decidí incluir por separado las originales y las nuevas versiones, considerando que veinte estilos eran los más idóneos. En este sentido, he querido respetar al máximo la estructura de los cantes originales, intentando mantener una duración lo más aproximada posible para cada uno de ellos.
3. Las tarantas seleccionadas son interpretadas por cantaores fundamentales en la historia del flamenco y a su vez, artistas que han contribuido con sus aportaciones a definir y configurar el complejo estilístico minero a través de unos cantes con características técnicas y musicales con las que me siento plenamente identificado por mis condiciones vocales y artísticas. Como veremos en el siguiente capítulo dedicado al Desarrollo de la Investigación y en el epígrafe titulado *La primera escucha: veinte tarantas para el proceso artístico*, se puede observar una relación de cada una de ellas, prestando especial atención a su contenido expresivo y formal.

4. A la hora de afrontar el proceso artístico sobre una serie de estilos que quiero incorporar a mi repertorio, me ha interesado trabajar sobre aquellos que tuvieran como característica fundamental un cierto carácter primitivo en sus formas melódicas. Pienso que estas veinte tarantas tienen muchas posibilidades a la hora de buscar una nueva interpretación y nuevos matices que, sin perder el carácter original, me permita dar rienda suelta a mi propia creatividad como cantaor.

Por todo lo expuesto anteriormente, y a modo de resumen, tengo el propósito de buscar, conocer, investigar y profundizar en el repertorio flamenco y más concretamente en lo que se refiere a la estilística del cante minero mediante el conocimiento de estos veinte cantes por tarantas que me ocupan. De esta forma, estudiaré e intentaré hacerlos míos, infundiendo en ellos mi propia expresión artística.

## **2. Fuentes**

Para mi tesis he utilizado una variada nómina de fuentes y herramientas que expongo a continuación. Todas ellas me han permitido abordar una tarea que ha sido concretada con la intención de potenciar el desarrollo de conocimientos, hábitos, metodología y procedimientos operativos básicos para el desarrollo de mi investigación.

### ***2.1. Fuentes primarias***

La relación del tipo de fuentes primarias que he manejado son las siguientes:

- a) Mi experiencia personal.
- b) La experiencia de los otros intérpretes; cantaores, guitarristas, bailaores y, expertos documentalistas y escritores que han intervenido a lo largo del proceso, y que han estado directamente relacionados con el desarrollo de mi trabajo.

Para la realización de mi tesis he tenido que hacer una elección y tomar decisiones sobre la adecuación y la pertinencia del empleo de unas fuentes u otras, concretamente sobre los perfiles de informantes que emplearía, y dentro de ellos, a qué profesionales

**LA TARANTA: UNA INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA DESDE LOS PROCESOS INTERPRETATIVOS**

elegir y el tipo de entrevista a desarrollar. Me interesan realmente aquellas personas que han aportado, mediante su trabajo profesional como investigadores y como artistas, un material valioso en el mundo del flamenco, y dentro de él, en el mundo de los cantes mineros. Creo conveniente justificar el porqué de su elección.

Con respecto a los teóricos, he contado con siete de los escritores con más reputación y que tienen una relación con el flamenco desde diversas perspectivas. Se trata de expertos que en unos casos, han investigado sobre temas relacionados con los cantes de las minas y que, en otros, han tenido una relación cercana con la difusión del flamenco desde las perspectivas literarias, y de gestión y producción artística:

-El mundo académico, investigación y producción artística sobre el flamenco en sus diferentes manifestaciones, como son los casos de Eulalia Pablo, José Luis Navarro, Norberto Torres, José Francisco Ortega y José Luis Ortiz.

-La crítica especializada en medios de comunicación y jurado de innumerables certámenes y festivales flamencos. Aquí cuento con Manolo Bohórquez.

-El mundo de las letras y la producción de programas especializados en radio y televisión sobre flamenco con José María Velázquez.

Con respecto a perfil de cantaores, me interesaban realmente aquellos que hubieran tenido una especial preocupación por incluir en sus repertorios interpretativos los estilos mineros y concretamente los cantes por tarantas. Algunos de ellos, concretamente cinco, son “Lámparas Mineras” en el Festival Internacional del Cante de las Minas de La Unión. Pero además, aquellos profesionales que, a priori, tuvieran una capacidad personal de reflexión sobre su actividad artística que me permitiera extraer una información valiosa, con la cual entrar en un discurso fructífero con mi experiencia como cantaor de flamenco, que ha centrado gran parte de su carrera artística en la conservación de un determinado repertorio estilístico como son los cantes mineros. Los cantaores entrevistados son: Antonio Fernández Díaz “Fosforito”, Calixto Sánchez Marín, Segundo Falcón Sánchez, Francisco del Pozo Carpintero, Francisco José



Arcángel Ramos, Juan Pinilla Martín, Jeromo Segura Paredes, Rocío Segura López y Rocío Márquez Limón.

Con respecto a los guitarristas, quería contar con aquellos que a lo largo de su carrera como profesionales del acompañamiento, han trabajado con cantaores que han tratado de forma especial el repertorio minero. Incluso aquellos que han tenido la oportunidad de trabajar con cantaores ya fallecidos y a través de lo cual, podían proporcionarme una información valiosa al respecto, que no hubiese sido posible obtener de otra forma. Los guitarristas son los siguientes: Manuel Muñoz Alcón “Manolo Sanlúcar”, Víctor Monge Serrano “Serranito”, Francisco López Cepero García “Paco Cepero”, Manolo Franco Barón, Antonio Carrión Jiménez, José Fernández Torres “Tomatito” y Juan Ramón Caro Corchero.

Además de los anteriores, he de señalar que he contado con los cuatro guitarristas que intervienen directamente en mi proceso artístico. Se trata de aquellos con los que tengo una relación más cercana a nivel profesional, por un lado como docentes, como es el caso de mi hermano Pepe Piñana Conesa y Francisco González Tornero, y por otro, como especialistas en el acompañamiento de estos cantes, como es el caso de Antonio Piñana Calderón y Antonio Muñoz Fernández. Estos últimos, dada su experiencia profesional como guitarristas oficiales del Festival Internacional del Cante de Las Minas en diferentes etapas, han tenido una relación muy próxima con infinidad de cantaores especialistas en este repertorio.

Con respecto a los bailaores, he considerado que sería muy interesante contar con la opinión y valoración de una tercera expresión flamenca<sup>25</sup> en lo que respecta a la visión que sobre un palo libre tenían los artistas entrevistados. He querido contar con tres perspectivas y estilos totalmente diferentes. Un punto de vista más clásico y con una visión enfocada al baile de tablao, con Antonio Manzano Bermúdez “Toni el Pelao”, y dos coreógrafos de gran prestigio internacional que incluyen novedosas propuestas y creaciones escénicas, como es el caso de Javier Antonio García Expósito “Javier Latorre” y Belén Maya Mora. Para concluir, debo señalar que todas las personas

---

<sup>25</sup> Tradicionalmente en el flamenco se ha considerado tres expresiones fundamentales; cante, guitarra y baile. Hoy día podríamos añadir una cuarta que va íntimamente ligada a las anteriores; la poesía flamenca.

**LA TARANTA: UNA INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA DESDE LOS PROCESOS INTERPRETATIVOS**

citadas como fuentes primarias para mi trabajo, tienen una breve biografía en cada una de las entrevistas realizadas y que se encuentran en el anexo nº 8.2.

- c) Ensayos<sup>26</sup>. He considerado conveniente incorporar a mi tesis como fuente de investigación cualitativa, una serie de ensayos con los cuatro guitarristas participantes. Se trata de una fuente imprescindible, ya que, a través de ellos, he podido realizar un trabajo conjunto de preparación y asimilación de las tarantas seleccionadas. De esta forma, he podido explorar las relaciones sociales y describir la realidad tal y como se experimenta con cada uno de los músicos que participan a lo largo de mi proceso artístico.
- d) Grabaciones de audio. Las grabaciones de los veinte cantes por tarantas interpretadas por Antonio Grau Dauset, Sebastián Muñoz “El Pena”, Pepe Marchena, Manuel Escacena, Fanegas, El Cojo de Málaga, José Cepero, La Salerito, Pepe el de la Matrona, Emilia Benito, Niño de la Isla y Manuel Vallejo. Como mi trabajo se ha basado fundamentalmente en su audición, como anexo adjunto un CD con las grabaciones originales así como las interpretaciones hechas por mí.

## ***2.2. Fuentes secundarias***

Trabajos de investigación histórica, bibliografía propia sobre los cantes mineros, así como sobre la investigación de los procesos artísticos, etnografía y autoetnografía y que se citan en el apartado correspondiente de bibliografía.

## **3. Herramientas**

Hablaré en este apartado de los recursos y herramientas que he utilizado para la confección de mi trabajo.

---

<sup>26</sup> Para más información, véanse los Anexos nº 1.1-1.4 “Ensayos con Antonio Piñana, Pepe Piñana, Antonio Muñoz y Francisco Tornero”.

### **3.1. Entrevistas<sup>27</sup>**

Como herramienta etnográfica he considerado necesario llevar a cabo una serie de entrevistas con las que he realizado un seguimiento a un grupo social concreto compuesto por una serie de teóricos, guitarristas, cantaores y bailaores de reconocido prestigio. Junto con la observación, la entrevista son dos de los modos básicos para obtener información, o más bien, de producirla (Velasco y Díaz de Rada, 1997). El propósito ha sido plantear una serie de preguntas relacionadas con mi trabajo como cantaor, así como con aquellos aspectos que creo relevantes para el estudio de mi propio proceso artístico.

Me he servido de un modelo de entrevista en el que prima en todo momento el componente de flexibilidad:

que permite tratar y conectar aspectos difíciles de captar y que no podemos obtener con otros tipos de fuentes de información [...] esta misma flexibilidad hace que cada entrevista sea diferente y única, incrementando el trabajo del investigador y el grado de complejidad de su análisis (Catalá Viudez, 2010: 36)

En este sentido, tal y como señalan Rojas, Fernández y Pérez:

que el éxito de una entrevista depende de muchos elementos, como la propia selección y formación de los entrevistadores, la calidad del cuestionario que utilicen o la forma en que accedan al entrevistado (Rojas et al., 1998: 141).

Atendiendo a la diferenciación que establecen los anteriores autores entre entrevistas de diagnóstico y entrevistas de estudio, he optado por emplear las segundas y concretamente un tipo de entrevistas semiestructuradas.

Una vez elaborados los ítems para los cuatro modelos de entrevistas llevadas a cabo para los diferentes perfiles, solicité a un panel de expertos compuesto por dos cantaores (Rocío Segura y Paco del Pozo), dos teóricos (José Luis Navarro y Norberto Torres) y un guitarrista (Juan Ramón Caro), su opinión sobre la validez de las mismas. Todo ello con la finalidad de tener un instrumento que considero fundamental para una

---

<sup>27</sup> El modelo y contenido íntegro con la transcripción de las mismas, se adjuntan en el Anexo nº 2.

**LA TARANTA: UNA INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA DESDE LOS PROCESOS INTERPRETATIVOS**

investigación de tipo cualitativo como la que he llevado a cabo. El cuestionario que le proporcioné a cada uno de los expertos constaba de las siguientes preguntas:

1. El cuestionario está enfocado a tres perfiles dentro del mundo del flamenco (teóricos, cantaores y guitarristas), ¿mantendría estos perfiles?, ¿añadiría alguno más?
2. ¿Considera adecuado el formulario de preguntas para cada uno de los perfiles?
3. ¿Considera que las preguntas son claras y relevantes?
4. ¿Hay alguna pregunta inadecuada? En caso afirmativo, ¿cuál?
5. Propuestas para la mejora de la obtención de datos.

Tras la recepción de los correos y las consideraciones oportunas, debo señalar que obtuve una validación positiva y realicé las modificaciones oportunas en relación a determinadas preguntas y a la clasificación por bloques temáticos, incluyendo finalmente un cuarto perfil de informantes, los bailaores.

De todas las entrevistas realizadas he extraído la información que he considerado relevante, y a partir de ahí, he elaborado una teoría con la que triangular mi experiencia a lo largo de mi proceso artístico en el montaje, incorporación a mi repertorio y posterior grabación discográfica de los cantes por tarantas seleccionados para mi trabajo.

Con respecto al concepto anteriormente señalado y para poder alcanzar una máxima transparencia en el proceso, utilizaré un modelo de triangulación en el que intento alejarme de mi propia experiencia y poder situarme como observador participante. En este sentido, la orientación autoetnográfica de este trabajo me permite hablar desde mí mismo, lo que implica necesariamente que debo contemplar desde fuera mi propia experiencia registrada a través del proceso artístico. Un tercer vértice lo compone todo aquello que se dice, y aquí es donde se encuentra la teoría general de la práctica interpretativa flamenca que elaboro en el siguiente capítulo dedicado al desarrollo de la investigación, en torno a una serie de elementos o categorías con las que

poder confirmar, matizar y/o refutar en cada caso, todo aquello que desde una perspectiva colectiva me permita enfocar mejor mi trabajo a nivel individual. Es desde ese momento cuando realmente genero una triangulación que me va a permitir contrastar y entrar en discurso constante con mi experiencia y la de otros artistas y teóricos del flamenco

En este punto, he de decir que las entrevistas las he realizado con la finalidad de obtener una información valiosa, sin sustituir en ningún caso la búsqueda bibliográfica.

### **3.2. Grabaciones en vídeo<sup>28</sup>**

Siguiendo una de las herramientas básicas del método etnográfico, he creído conveniente registrar mediante grabaciones en vídeo las entrevistas realizadas a los teóricos, guitarristas, cantaores y bailaores, así como de los ensayos con los músicos acompañantes y la primera escucha de las tarantas seleccionadas, convirtiéndome de esta forma en observador del conjunto y a la vez de mí mismo. Como señala Magraner:

Un trabajo autoetnográfico debe emplear todas las herramientas necesarias para poder plasmar con sinceridad e inmediatez los resultados de la investigación, en este sentido la tecnología ayuda a tener una fidelidad con la fuente que permita su posterior análisis. El observador puede así juzgar la acción desde diversos ángulos [...] la continua reflexividad que emerge de estas acciones crea un bucle infinito en el que lo grabado, relatado visualmente y narrado por escrito vuelve a ser analizado, el investigador pasa entonces de ser sujeto a ser objeto del trabajo de investigación y las nuevas acciones que se emprenden también se ven afectadas por este cíclico proceso reflexivo. Se genera así un elemento en evolución continua que hace progresar, estimula y retroalimenta el largo y tedioso proceso analítico (Magraner Moreno, 2011: 45).

La decisión de incluir las grabaciones audiovisuales va íntimamente ligada al desarrollo de la propia tarea etnográfica, lo que facilita y asegura el registro de todo aquello que ocurra a lo largo de mi proceso artístico, desde diferentes ángulos y que va más allá de lo estrictamente formal. En este material queda constancia de la actitud de los músicos, así como de aspectos tales como la implicación y comunicación interpersonal a lo largo del proceso, lo que me ha permitido una continua revisión y

---

<sup>28</sup> Para más información, véanse los Anexos nº 1.1-1.9.

reflexión de cada una de las fases del mismo. He de señalar que, por problemas técnicos, la entrevista a Norberto Torres no pudo quedar registrada en vídeo, aunque en el anexo nº VIII.2.4 se encuentra la transcripción íntegra de la misma.

### ***3.3. Diario de campo***<sup>29</sup>

Mi trabajo de investigación no ha consistido sólo en realizar entrevistas, grabaciones, observaciones o análisis de los contenidos, sino en realizar estas operaciones con la intención de ofrecer interpretaciones del proceso en el que me veo inmerso.

Por tanto, la primera herramienta o instrumento de mi investigación ha sido el diario de campo, aunque en esta explicación aparezca al final en tanto que documento que, no sólo registra sino que culmina toda la tarea. En mi diario de campo pretendo tomar nota de todo lo que vaya ocurriendo a lo largo de mi proceso artístico en torno al viaje que he decidido emprender. Pretendo no descartar nada para luego ir valorando y asumiendo todo aquello que realmente sea válido e importante para mi investigación. Por tanto, creo oportuno advertir que a los largo de la misma, algunas de las anotaciones que he ido tomando en el diario de campo me han servido para reflexionar sobre determinadas partes de mi trabajo, sobre todo de cara a los ensayos con los guitarristas. Es por ello, por lo que he decidido trasladarlas puntualmente al contenido de la tesis, con la única finalidad de apoyar algunos aspectos que he considerado más significativos y que tienen que ver con el componente narrativo de mi experiencia artística. Para la elaboración de mi diario de campo tomé como principal referencia la que nos señala Velasco y Díaz de Rada:

El diario de campo es una herramienta fundamental de inscripción, aunque no el único, en el que queda grabado el discurso social [...] En cuanto al contenido y su organización cabe casi cualquier fórmula. Puede ser una colección de cuadernos de campo en los que se registran estrictamente observaciones estructuradas de acuerdo a determinados puntos, o puede ser por el contrario un estricto diario personal, predominantemente relleno de subjetividad [...] O bien, puede ser a la vez una lente de observación para descripciones objetivadas y una pantalla de reflexión y autocrítica para el propio investigador. Permite

---

<sup>29</sup> El diario de campo se adjunta en formato PDF en el anexo nº 1.10.

tanto llevar un registro sistemático de acciones de investigación sujetas a un programa, como comentarios de lecturas diversas [...] Lo más importante es que admite adelantar conclusiones especulativas, revisar ideas previas, tomar conciencia de los propios prejuicios, descubrir debilidades propias y ajenas, marearse en el desánimo o entusiasmarse con hallazgos o proyectos (Velasco y Díaz de Rada: 1997: 50).

## **IV. DESARROLLO DE LA INVESTIGACIÓN**

En busca de una total transparencia del proceso, y a modo de guía del mismo, considero importante reseñar las fases que he seguido en mi investigación. A lo largo de este capítulo presento en siguiente orden de apartados:

### **1. Una teoría general de la práctica interpretativa flamenca.**

Con esta teoría pretendo establecer un mapa categorial mediante dieciocho elementos a través de los cuales pretendo triangular mi propia experiencia con la de un panel suficientemente significativo compuesto por cuatro perfiles de informantes entre los que se encuentran cantaores, guitarristas, bailaores y expertos en la investigación flamenca.

### **2. La primera escucha: veinte tarantas para el proceso artístico.**

En este apartado me centro en la toma de contacto inicial a modo de primera escucha con las grabaciones que me proporcionó en mp3 el director de mi tesis.

### **3. Los ensayos.**

En este apartado me dispongo a realizar los ensayos de las veinte tarantas con los cuatro guitarristas seleccionados. Los ensayos son parte imprescindible de mi trabajo, y con ellos pretendo preparar a conciencia unos cantes que son nuevos para mí y para los músicos que me acompañan.

#### **3.1 Cuestiones previas.**

#### **3.2 Ensayo con Francisco Tornero.**

#### **3.3 Ensayo con Antonio Muñoz.**

#### **3.4 Ensayo con Antonio Piñana.**

#### **3.5 Ensayo con José Piñana.**

#### **3.6 Cuestión final.**



#### 4. El disco.

Mi proceso artístico concluye con una grabación discográfica en la que podré materializar el trabajo hecho con cada uno de los guitarristas en torno a las veinte tarantas originales. De esta forma pretendo reflejar y aportar un nuevo punto de vista a la interpretación flamenca de los cantes mineros.

#### 5. Resultados de la investigación: Desde la teoría general a mi experiencia artística.

Para concluir, presento un cuadro comparativo con las conclusiones extraídas de los diferentes elementos de la teoría y mis propias consideraciones a lo largo de esta experiencia artística.

## **1. Una teoría general de la práctica interpretativa flamenca**

Este apartado es quizás el más importante, puesto que de él parte el resto del desarrollo de la investigación, y en él comienza mi viaje autoetnográfico. Los diferentes elementos o categorías han sido pensados con la intención de tener ítems de comparación desde mi propia experiencia, en torno a la labor de incorporación a mi repertorio de veinte significativas tarantas grabadas durante las tres primeras décadas del siglo XX. En el proceso de elaboración de esta teoría me voy a centrar mayoritariamente en los aspectos prácticos e interpretativos, dejando para otras investigaciones las reflexiones flamencológicas que se centran en conceptos como la pureza o la creación musical (probarlo sería muy complicado y no es el objetivo de mi tesis).

Con los diferentes elementos seleccionados, pretendo aportar una teoría general sobre cómo trabaja un cantaor de flamenco a la hora de preparar e incorporar una serie de estilos a su repertorio interpretativo. Asimismo, tengo que señalar que la relación ha sido elaborada pensando en aquellos elementos que utilizaré a lo largo del trabajo con las diferentes tarantas y a través de los cuales pretendo contrastar mi experiencia con la de los diferentes perfiles de informantes seleccionados. Es a partir del contraste con la

**LA TARANTA: UNA INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA DESDE LOS  
PROCESOS INTERPRETATIVOS**

teoría, con los discursos y con otras experiencias, cuando a lo largo de los ensayos confirmaré, matizaré o refutaré en cada caso todo aquello que me proporcione el componente narrativo de mi experiencia desde un punto de vista autoetnográfico. De esta forma, estableceré la triangulación necesaria para el desarrollo de mi tesis.

Para poder establecer los diferentes elementos y temas sobre los que articulo la teoría que propongo, he tenido que procesar la información proporcionada a lo largo de las entrevistas realizadas y extraer unas conclusiones que podré cotejar con mi experiencia a lo largo del proceso artístico. Con respecto a la estructura que he seguido, dentro de cada uno de los elementos voy a extraer los diferentes temas y aspectos que se van planteando a lo largo de las entrevistas y que apoyaré con algunos de los comentarios más significativos de sus protagonistas.

Los elementos seleccionados que para facilitar su localización en el texto los escribo en negrita, son los siguientes:

- 1. Sobre las inquietudes en la preparación de nuevos repertorios.**
- 2. Sobre las peculiaridades y características musicales.**
- 3. Sobre los ensayos y las dificultades a la hora de incorporar nuevos cantes.**
- 4. Sobre la libertad expresiva y su cualidad como cante “libre”.**
- 5. Sobre los medios tonos y dinámica.**
- 6. Sobre el cantaor, sus propuestas interpretativas y sobre el aficionado.**
- 7. Sobre el proceso artístico, las relaciones interpersonales y la actitud del resto de los músicos.**
- 8. Sobre las letras, su papel y las dificultades en la preparación de nuevos repertorios.**
- 9. Sobre la salida y temple.**
- 10. Sobre la actitud del cantaor en la interpretación de las tarantas.**
- 11. Sobre el orden de interpretación.**

- 12. Sobre las condiciones vocales en las tarantas.**
- 13. Sobre las características de los toques mineros y su papel en la consolidación, evolución e innovación de los cantes por tarantas.**
- 14. Sobre las aportaciones armónicas y el uso de los acordes de paso.**
- 15. Sobre la relación con los guitarristas y la tonalidad de los cantes mineros.**
- 16. Sobre la propuesta investigadora.**
- 17. Sobre la grabación discográfica.**
- 18. Sobre la improvisación en el cante flamenco.**

### ***1.1. Sobre las inquietudes en la preparación de nuevos repertorios***

Con este elemento pretendo extraer información de tres de los perfiles de informantes (cantaos, guitarristas y bailaores) relativa a las inquietudes de un artista flamenco a la hora de preparar nuevos repertorios.

En el caso concreto de los cantaos, me interesa conocer qué les motiva y los aspectos que se debieran tener claros a la hora de decidirse a ampliar nuevos repertorios, la necesidad o no de acudir a las fuentes originales o a versiones posteriores, y los aspectos en los que se fijan cuando escuchan los nuevos cantes que pretenden incorporar. En el caso de los guitarristas, me interesa saber de qué premisas deben partir a la hora de acompañar nuevos cantes. Con respecto a los bailaores, me interesa especialmente su visión sobre la posibilidad o no de coreografiar un cante libre, concretamente una taranta y cuáles serían las dificultades a las que se enfrentarían.

Los temas seleccionados para cada uno de los perfiles entrevistados son:

Cantaos

1. La motivación para preparar nuevos repertorios:
  - Mejorar su formación y conocimiento: Calixto Sánchez, Fosforito, Rocío Márquez, Segundo Falcón, Juan Pinilla y Jeromo Segura.

**LA TARANTA: UNA INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA DESDE LOS PROCESOS INTERPRETATIVOS**

- El aburrimiento y la rutina: Rocío Segura, Paco del Pozo y Arcángel.

Algunos de los comentarios más significativos señalados por los cantaores son los siguientes: ante la necesidad de mejorar su formación, cantaores como Juan Pinilla señalan que les mueve la necesidad de seguir avanzando: “El conocimiento, el afán de ampliar mis horizontes, el no estancarme<sup>30</sup>”. Por otro lado, cantaores como Paco del Pozo que nos introducen en la necesidad de buscar nuevos cantes con los que seguir aportando nuevas líneas interpretativas: “El aburrimiento personal. Hay un momento en que se me gasta lo que tengo que aportar a un cante. Si no le puedo sacar más partido, tengo que cambiarlo<sup>31</sup>”.

## 2. Aspectos a tener claros antes de preparar un nuevo repertorio:

- La curiosidad y querer fomentar la afición y profundización en el estudio de nuevos estilos: Calixto Sánchez, Fosforito, Paco del Pozo, Arcángel, Rocío Márquez, Juan Pinilla y Jeromo Segura.
- Creérselo y ser consciente de las propias facultades y posibilidades personales: Rocío Segura y Segundo Falcón.

Con respecto a los aspectos que tendrían que tener claros antes de preparar un nuevo repertorio, hay quien sostiene que el cantaor debe querer mejorar cada día en su actividad profesional y para ello debe fomentar su afición y ampliar su conocimiento. Juan Pinilla señala al respecto: “Para ser cantaor es necesario que se plantee ampliar su repertorio, que se quiera ejercer de conocedor, que quiera explicarse a sí mismo los cantes, el por qué de la historia de cada cante. Al final acaba siendo mejor cantaor<sup>32</sup>”. Calixto Sánchez señala que lo fundamental es el conocimiento: “Si tú tienes conocimiento de lo que hay, de los grandes maestros del cante o de los buenos intérpretes pero que tienen sus rincones, todo eso es lo que tiene que estudiar el cantaor

---

<sup>30</sup> cf. Entrevista a Juan Pinilla, Anexo nº 2.15, p. 368. También podemos escuchar su testimonio en el vídeo que se adjunta en el Anexo nº 1.6, a partir del minuto 19’43”.

<sup>31</sup> cf. Entrevista a Paco del Pozo, Anexo nº 2.11, p. 327. También podemos escuchar su testimonio en el vídeo que se adjunta en el Anexo nº 1.6, a partir del minuto 26’38”.

<sup>32</sup> cf. Entrevista a Juan Pinilla, Anexo nº 2.15, p. 368 o vídeo en Anexo nº 1.6, minuto 20’21”.

[...] Entonces, cuando estudias las músicas, tienes que adaptar tus facultades a lo mejor que tú puedas interpretar<sup>33</sup>”. Por otro lado hay cantaores como Rocío Segura, que señalan que hay que ser conscientes de las propias limitaciones y posibilidades personales para afrontar el estudio de nuevos estilos.

### 3. Necesidad de acudir a las fuentes originales y/o versiones:

- Por un lado, Calixto Sánchez, Fosforito, Rocío Segura, Arcángel, Segundo Falcón y Juan Pinilla escuchan exclusivamente las originales y por otro, Paco del Pozo, Rocío Márquez y Jeromo Segura combinan la escucha de las originales con versiones posteriores.

### 4. Aspectos en los que se fijan del nuevo repertorio:

- En la afinación, expresión y originalidad: Fosforito, Paco del Pozo, Arcángel, Segundo Falcón, Juan Pinilla.
- La expresión: Jeromo Segura.
- Aspectos sueltos en función de cada escucha que realiza, no siendo siempre los mismos: Calixto Sánchez, Rocío Márquez y Rocío Segura.

Con respecto a los aspectos en los que se fijan cuando realizan las escuchas de los cantes que pretenden incorporar a los nuevos repertorios, me gustaría destacar el comentario de Rocío Márquez en el que podemos observar cómo realiza una deconstrucción del concepto global del cante y a través del cual, realiza una escucha selectiva para atender posteriormente a distintos aspectos que le interesan: “me gusta escuchar como un puzzle. De cada uno te llega una cosa diferente. De repente ves dibujos o maneras de colocar la voz que, aunque no sea la melodía que esté haciendo o la letra, es cómo está colocando la voz en ese momento o cómo hace un rizo<sup>34</sup>”. En las escuchas que realizan, los cantaores suelen prestar atención a un conjunto tales como la afinación o expresión.

<sup>33</sup> cf. Entrevista a Calixto Sánchez, Anexo nº 2.8, p. 298 o vídeo en Anexo nº 1.6, a partir del minuto 39’20”.

<sup>34</sup> cf. Entrevista a Rocío Márquez, Anexo nº 2.13, p. 348 o vídeo en Anexo nº 1.6, minuto 47’02”.

## LA TARANTA: UNA INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA DESDE LOS PROCESOS INTERPRETATIVOS

### Guitarristas

Premisas con las que deben partir para acompañar nuevos cantes:

- Todos los guitarristas consideran que lo más importante es ser buen aficionado, escuchar e informarse de las diferentes variantes melódicas de los cantes.

En relación a los guitarristas, consideran que es importante conocer las diferentes versiones para realizar un acompañamiento lo más completo posible. Paco Cepero señala que hoy día los alumnos de guitarra, cada vez más tienen conocimientos musicales pero no se preocupan por el cante: “Hoy día hay chavales que tocan muy bien, que tienen solfeo, de conservatorio. Lo conocen todo pero el cante nada. Si no conoces el cante ¿qué haces? Para fomentarles la afición es que escuchen cante<sup>35</sup>”. Antonio Piñana señala que las contestaciones en todos los cantes mineros son los mismos: “es cuestión de ser buen aficionado, es una cuestión de hacer una buena escucha<sup>36</sup>”.

Pepe Piñana señala que lo principal que debe hacer un guitarrista que se enfrenta al acompañamiento de nuevos estilos, es acudir a las fuentes originales y estudiar a fondo la estructura del cante y el acompañamiento original: “Primeramente consultar las fuentes para ver si se ha hecho antes alguna interpretación de ese cante, de qué manera se ha hecho y a partir de ahí, sacar tus propias conclusiones<sup>37</sup>”.

### Bailaores

#### 1. Sobre si han bailado en alguna ocasión una taranta:

- Javier Latorre y Belén Maya sí la han bailado en alguna ocasión, mientras que Toni el Pelao no lo ha hecho nunca.

<sup>35</sup> cf. Entrevista a Paco Cepero, Anexo nº 2.20, p. 406-407 o vídeo en Anexo nº 1.7, minuto 12’40”.

<sup>36</sup> cf. Entrevista a Antonio Piñana, Anexo nº 2.26, p. 446 o vídeo en Anexo nº 1.3, “Entrevista Antonio Piñana”, en el minuto 11’07”.

<sup>37</sup> cf. Entrevista a Pepe Piñana, Anexo nº 2.27, p. 452 o vídeo en Anexo nº 1.4, “Entrevista Pepe Piñana”, a partir del minuto 8’13”.

## 2. Dificultades y cómo afrontar la coreografía:

- Javier Latorre y Belén Maya sostienen la importancia de los ensayos y establecer una buena sintonía con el cantaor y todos afirman que para afrontar la coreografía es esencial usar todo el cuerpo, usando movimientos amplios. En ese sentido y a la hora de coreografiar un estilo libre como la taranta, todos sostienen que existe una gran atadura del componente rítmico, debiendo trabajar más el aspecto melódico del cante.

En relación a las dificultades a las que habría que hacer frente a la hora de coreografiar una taranta, todos coinciden en el tipo de interpretación que haga el cantaor, ante lo cual sostienen que hay que estar muy pendiente para adaptar los distintos movimientos. Belén Maya sostiene que es lo que hace que el flamenco esté vivo; ella considera que hoy día está todo demasiado montado. A la hora de ser preguntados sobre cómo debiera afrontarse la coreografía de un estilo libre, todos coinciden en la necesidad de utilizar el cuerpo de manera que se haga una interpretación de inspiración: “Para los cantes libres tienes que tener códigos de movimiento amplios, no puedes tener cuatro pasos, tienes que utilizar mucho más el espacio. Si eres un bailar de espacios más pequeños, ese tipo de tercios hace que no sepas qué hacer<sup>38</sup>”.

Por otro lado, Toni el Pelao nos introduce de nuevo en un concepto muy utilizado en el baile flamenco, y es el de bailar de inspiración, atendiendo a las sensaciones que en el mismo momento de la interpretación se produzcan o inspiren al bailar. Normalmente con este concepto se asocia al hecho de bailar con el cuerpo, sin utilizar elementos rítmicos de zapato. Tal y como señala: “Habría que bailar la taranta de inspiración, lo que salga [...] Lo bailarían de arte. De cintura para arriba. Aunque si hay que meter pies se meterían, pero más bien de arte, con estilo<sup>39</sup>”.

---

<sup>38</sup> cf. Entrevista a Belén Maya, Anexo nº 2.29, p. 463 o vídeo en Anexo nº 1.8, a partir del minuto 26’53”.

<sup>39</sup> cf. Entrevista a Toni el Pelao, Anexo nº 2.30, p. 466 o vídeo en Anexo nº 1.8, minuto 07’03”.

## ***1.2. Sobre las peculiaridades y características musicales de las tarantas***

Con este elemento pretendo extraer información de uno de los perfiles de informantes (teóricos) en torno a las peculiaridades y características musicales propias de las tarantas:

- Con respecto a sus peculiaridades musicales y aunque casi todos coinciden en señalar que se trata de estilos de gran riqueza musical, José Francisco Ortega y Norberto Torres son los únicos teóricos que se refieren a aspectos estrictamente de carácter musical. Concretamente se refieren al uso de ciertos cromatismos.

Norberto Torres señala la importancia del uso de ciertos cromatismos en el desarrollo de las frases melódicas: “A nivel musical tienen caídas o la melodía viene orientada hacia el V grado rebajado. Entonces, esta caída de carácter vacilante, de buscar la nota pero no llegar a ella, los medios tonos, van como buscando la escala, pero añadiendo medios tonos que hacen que tenga ese carácter titubeante.<sup>40</sup>”.

Por otro lado, José María Velázquez sostiene que los cantes mineros son cantes de elaboración, con una base de elementos folclóricos que se fueron aflamencando y engrandecieron a través de numerosas aportaciones personales. El autor nos habla de diseños melódicos sobrios que fueron sometidos a recreaciones artísticas por grandes maestros como Antonio Grau, Chacón, Escacena o Antonio Piñana entre otros.

## ***1.3. Sobre los ensayos y las dificultades a la hora de incorporar nuevos cantes***

Con este elemento pretendo extraer información de los cantaores y guitarristas respecto a cómo trabajan con los cantes que deciden incorporar a su repertorio y cómo son los ensayos y dificultades que se presentan a lo largo de desarrollo de su trabajo.

Los temas seleccionados para cada uno de los perfiles entrevistados son:

---

<sup>40</sup> cf. Entrevista a Norberto Torres, Anexo nº 2.4, p. 258.



## Cantaores

### 1. Trabajo inicial sobre el nuevo estilo a incorporar:

- Realizan una escucha repetida de los modelos clásicos hasta que memorizan el cante: Calixto Sánchez, Fosforito, Rocío Segura, Paco del Pozo y Rocío Márquez.
- Realizan una escucha inicial de los modelos clásicos y los trabajan después de un tiempo de reposo: Arcángel, Segundo Falcón, Juan Pinilla y Jeromo Segura.

En relación a cómo inician el trabajo sobre los nuevos cantes que pretenden incorporar, todos los cantaores realizan una escucha analítica y comparativa de las versiones más significativas y que en algunos casos puede llevar mucho tiempo dependiendo del cante que se pretenda incorporar. Hay cantaores que comienzan con un período de imitación como el caso de Arcángel, y luego lo dejan reposar durante un tiempo para intentar captar, poco a poco, el concepto general del cante sin la atadura que supone tener que aprenderlo de memoria. Segundo Falcón señala que realiza una escucha inicial, sin prestar demasiada atención para no terminar imitándolo: “Lo pongo de fondo, no me paro. Porque si lo escucho desde el minuto un, lo termino copiando. Me pongo a leer o escribir y de fondo voy escuchando esa melodía [...] Después voy a buscarle las fórmulas y la forma en que el cantaor o cantaora lo está haciendo<sup>41</sup>”. Otros como Calixto Sánchez, sostienen que los modelos de cantes a incorporar les sirven como base, nunca como patrones a imitar: “Pues yo escucho a Aurelio y a Manolo Vargas, escucho lo que hacen, las letras que cantan, las distintas músicas. Y partir de ahí me sirve a mí de base. No me sirve como copia de modelo. A mí la copia no me interesa. A mí me interesa que cuando la gente me escuche sea yo el que cante<sup>42</sup>”.

### 2. Notas sobre el texto y su posterior empleo

---

<sup>41</sup> cf. Entrevista a Segundo Falcón, Anexo nº 2.14, p. 358 o vídeo en Anexo nº 1.6, a partir del minuto 55’24”.

<sup>42</sup> cf. Entrevista a Calixto Sánchez, Anexo nº 2.8, p. 299 o vídeo en Anexo nº 1.6, a partir del minuto 43’50”.

**LA TARANTA: UNA INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA DESDE LOS PROCESOS INTERPRETATIVOS**

- Calixto Sánchez, Rocío Segura, Paco del Pozo, Arcángel, Rocío Márquez, Segundo Falcón, Juan Pinilla y Jeromo Segura realizan anotaciones sobre el texto, mientras que Fosforito no lo ha hecho nunca.
- De todos los que sí las realizan, Calixto Sánchez, Arcángel, Juan Pinilla y Jeromo Segura las tienen en cuenta en los posteriores ensayos con el guitarrista, mientras que Rocío Segura, Paco del Pozo, Rocío Márquez, Segundo Falcón no.

Con respecto a las anotaciones que toman cuando trabajan sobre los cantes, emplean un tipo de escritura simbólica muy visual. Elaboran una especie de partituras basadas en símbolos sobre las letras como flechitas para indicar el sentido ascendente o descendente de la melodía, rayas o comas en los silencios y respiraciones o espirales cuando tienes que realizar determinados giros o indicar la velocidad de ejecución de determinadas sílabas. Jeromo Segura señala que: “si tengo que hacer un rizo, hago varias vocales y las pongo subiendo o bajando. Les pongo flechitas<sup>43</sup>”.

### 3. Lugar de los ensayos y grabación de los mismos.

- Calixto Sánchez, Rocío Segura, Paco del Pozo, Arcángel, Rocío Márquez, Segundo Falcón, Juan Pinilla y Jeromo Segura ensayan en casa a excepción de Fosforito que no ensaya nunca. De los que realizan ensayos, todos se graban a excepción de Rocío Márquez.

El único cantaor que no ensaya es Fosforito. El cantaor de Puente Genil nos habla de la época en la que formaba parte de grandes compañías y en las que había una relación muy estrecha entre los artistas, pasando largas horas de reuniones y compartiendo conocimientos: “No ensayaba nunca cuando cantaba. Con los palizones diarios de cante tenía bastante ensayo. Otra cosa es que probara en el cuarto de baño. Lo que hacía es hacer voz para ver cómo estaba<sup>44</sup>”.

### 4. Dificultad a la hora de afrontar el carácter ligado de los tercios

---

<sup>43</sup> cf. Entrevista a Jeromo Segura, Anexo nº 2.16, p. 377 o vídeo en Anexo nº 1.6, a partir del minuto 37’26”.

<sup>44</sup> cf. Entrevista a Fosforito, Anexo nº 2.9, p. 311 o vídeo en Anexo nº 1.6, a partir del minuto 51’35”.

- Calixto Sánchez, Fosforito, Paco del Pozo, Rocío Márquez, Segundo Falcón y Jeromo Segura inciden en la importancia de trabajar una buena técnica respiratoria. Por otro lado, Rocío Segura, Arcángel y Juan Pinilla acortan el tercio intentando que pierda lo mínimo posible el sentido original del cante.

Con respecto a las dificultades para afrontar el carácter ligado de los tercios en los cantes mineros y el empleo de una adecuada técnica, Calixto Sánchez señala que: “La solución es la respiración. Un buen cantaor que no sabe respirar no sabe cantar. Por consiguiente, hay que buscar una solución técnica, que es la respiración<sup>45</sup>”. Por otro lado, Arcángel sostiene que la solución es partir el tercio: “Intentar al menos partirlo de manera coherente. Que el discurso lo cortes en un sitio que te permita reanudarlo con cierta coherencia<sup>46</sup>”.

#### Guitarristas

##### 1. El ensayo con los cantaores

- Juan Ramón Caro, Tomatito, Manolo Franco, Antonio Carrión, Francisco Tornero, Antonio Muñoz y Pepe Piñana consideran que los ensayos son parte fundamental a la hora de preparar nuevos repertorios.
- Por otro lado, Serranito, Paco Cepero, Manolo Sanlúcar y Antonio Piñana sostienen que o no se ensayaba o se hacía muy poco, para ver cuestiones tales como las tonalidades y la estructura del cante.

Con respecto a los guitarristas, la mayoría coincide que a la hora de preparar un nuevo repertorio, lo que hace es quedar con el cantaor para ensayar y escucharlo atentamente. Esto ocurre con más asiduidad cuando tienen que preparar un espectáculo determinado. Por otro lado, hay guitarristas que no conciben los ensayos como algo fundamental, se dedica a ver las tonalidades y la estructura del cante.

---

<sup>45</sup> cf. Entrevista a Calixto Sánchez, Anexo nº 2.8, p. 300 o vídeo en Anexo nº 1.6, a partir del minuto 48’15’’.

<sup>46</sup> cf. Entrevista a Arcángel, Anexo nº 2.12, p. 340 o vídeo en Anexo nº 1.6, a partir del minuto 39’35’’.

**LA TARANTA: UNA INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA DESDE LOS PROCESOS INTERPRETATIVOS**

Manolo Sanlúcar, que vivió una etapa de grandes espectáculos y giras por pueblos de toda España, considera que los ensayos no se concebían como hoy día. Según él se ensayaba sobre la marcha y a lo largo de un proceso de mucho tiempo durante las giras y en las fiestas y reuniones que, de forma natural, se producían entre los artistas. Antonio Piñana sostiene que en el flamenco está todo creado y que sobre la base de un conocimiento de las estructuras y sobre todo del conocimiento del oficio, los ensayos se realizan cuando hay que preparar espectáculos con baile sobre todo: “los cantaores me decían que pusiera la cejilla al 4 por soleá y a cantar<sup>47</sup>”.

## 2. Anotaciones de los cantaores durante los ensayos

- Juan Ramón Caro, Serranito, Tomatito, Paco Cepero, Manolo Sanlúcar, Antonio Muñoz y Antonio Piñana señalan que, en los ensayos, los cantaores sólo llevaban las letras, sin anotaciones sobre ellas.
- Manolo Franco, Antonio Carrión, Francisco Tornero y Pepe Piñana sí señalan que los cantaores con los que han trabajado llevaban anotaciones sobre las letras.

Sobre las indicaciones o anotaciones durante los ensayos, hay casos en los que se afirma que los cantaores no llevaban más que las letras. Tomatito señala que en el caso de Camarón, llevaba la letra y los estilos que iba a interpretar. Por el contrario hay quien afirma que había cantaores que sí llevaban anotaciones o indicaciones, como Manolo Franco que nos comenta que José Menese llevaba anotaciones en las letras con flechas y signos. Por otro lado, hay guitarristas como Juan Ramón Caro, que sostienen que dependiendo del tipo de espectáculo, se toman anotaciones de lo que va ocurriendo a lo largo de los ensayos: “Tiene que estar montado. ¿Cómo comenzamos el tema? Comenzamos con esta falseta o con este arreglo, acaba este arreglo de esta manera, ahora viene la letra, después hacemos esta otra cosa a dos voces, yo acompaño, él hace melodía o al revés. Eso está cerrado. Es la forma que se utiliza mucho cuando tocas para cantar. Con algunos cantaores se trabaja así y con otros no. Creo que debe hacerse de forma mixta. Tiene que haber un trabajo donde tengas una garantía de tener una

---

<sup>47</sup> cf. Entrevista a Antonio Piñana, Anexo n° 2.26, p. 447 o vídeo en Anexo n° 1.3, “Entrevista Antonio Piñana”, en el minuto 16’45”.

estructura y luego, si cantas por solea, sé que voy a hacer estas letras, pero luego, si me apetece hacer otras, también las hago. Eso sí, no hay que hacerlo siempre igual, porque cuando una misma estructura se repite muchas veces al final pierde frescura<sup>48</sup>”. Por el contrario, otros como Paco Cepero señalan que no se llevaba nada anotado: “Ahora se llevan atriles y esas cosas, antes se cerraban los ojos y afloraba el sentimiento<sup>49</sup>”.

#### **1.4. Sobre la taranta como cante “libre” y su libertad expresiva**

Con este elemento pretendo extraer información de tres de los perfiles de informantes (teóricos, cantaores y bailaores) sobre la libertad expresiva y la peculiaridad de la taranta como cante libre.

##### Teóricos

- Eulalia Pablo, José Luis Navarro, Norberto Torres, José María Velázquez, Manolo Bohórquez y José Francisco Ortega consideran que su cualidad como cante exento de compás le otorga una mayor libertad expresiva e interpretativa que redundaría en un mayor desarrollo melódico. José Luis Ortiz no contestó.

Teniendo en cuenta esta peculiaridad, algunos teóricos como José Luis Navarro señalan que: “precisamente esa libertad que le da no tener que sujetarse a un compás determinado, pero todos los cantes son proclives a su enriquecimiento, pero eso ya depende del intérprete, del artista<sup>50</sup>” o Norberto Torres: “Creo que el cantaor, su prioridad musical, el primer parámetro es cuidar la melodía, cuidar la afinación, cuidar ese titubeo, es buscar la nota cuando él quiere, pero antes rodear la nota. Y todo esto si está sujeto a ritmo no puede estar pensándolo. Entonces, cante libre para mí es libertad en el desarrollo de la melodía. El mundo del compás es otra cosa, otro parámetro diferente que condiciona. El cantaor que canta a compás tiene que pensar en el ritmo, por lo que no puede estar pensando en desarrollar su melodía<sup>51</sup>”.

<sup>48</sup> cf. Entrevista a Juan Ramón Caro, Anexo nº 2.17, p. 385-386 o vídeo en Anexo nº 1.7, a partir del minuto 21’40”.

<sup>49</sup> cf. Entrevista a Paco Cepero, Anexo nº 2.20, p. 407 o vídeo en Anexo nº 1.7, en el minuto 18’39”.

<sup>50</sup> cf. Entrevista a José Luis Navarro, Anexo nº 2.2, p. 248 o vídeo en Anexo nº 1.5, en el minuto 3’20”.

<sup>51</sup> cf. Entrevista a Norberto Torres, Anexo nº 2.4, p. 258.

**LA TARANTA: UNA INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA DESDE LOS PROCESOS INTERPRETATIVOS**

Por otro lado, la mayoría de los teóricos sostiene que son cantes libres porque están exentos de compás aunque poseen una rítmica interna. Así José María Velázquez realiza la siguiente comparación: “Es como la poesía, un poema que no sea por ejemplo un soneto, una cuarteta o una décima, que están sometidas a unas estructuras literarias determinadas. La poesía que no está sometida a eso, sin embargo, tiene un ritmo interno, porque si no lo tuviera le faltaría ese hálito y esa energía que tiene el ritmo. Y la taranta, cuando está cantada con ese ritmo, se nota. Yo sé cuándo está cantada con ese ritmo interno que aprecio porque noto que hay algo interno. Me refiero a una manera de decir, de expresar el cante. El rimo interno a lo mejor no excesivamente visible o audible está y forma parte de una manera expresiva de un cante determinado, en este caso la taranta. Es libre, pero tiene una estructura interna rítmica; si no, ese cante pierde parte de su naturaleza<sup>52</sup>”.

#### Cantaos y bailaos

- Todos los cantaores sostienen que la taranta es un cante que no está sujeto a compás pero que tiene un ritmo interno que se materializa en una dinámica interpretativa.

Con respecto a los cantaores y en relación a la consideración de la taranta como cante libre, al igual que los teóricos, la mayoría hace la distinción entre cantes sujetos a una métrica fija y aquellos que no tienen esa métrica y que, por lo tanto, son considerados libres. Entre estos últimos están los cantes mineros y dentro de este grupo, las tarantas.

En este sentido, he de señalar que la ausencia de compás no quiere decir ausencia rítmica. Los cantes mineros y dentro de ellos la taranta, mantiene una estructura de tercios o frases melódicas que el cantaores interpreta en una dinámica de pregunta-respuesta con el guitarrista, estableciendo una medida de tiempo interno que mantiene un equilibrio en el cante. Sin embargo, todos sostienen que las tarantas son cantes libres en expresión pero no en tiempo. A continuación algunas de las reflexiones más

---

<sup>52</sup> cf. Entrevista a José María Velázquez, Anexo n° 2.5, p. 268 o vídeo en Anexo n° 1.5, en el minuto 12'20”.

significativas al respecto son las señaladas por Fosforito: “Como en la malagueña, hay una respuesta. La guitarra plantea una conversación, el cantaor contesta, la guitarra responde. Cuando se rompe la armonía porque hay milésimas de segundos de adelanto por parte de la guitarra o de atraso, se ha roto el diálogo y se nota<sup>53</sup>” y Jeromo Segura: “La taranta es un cante libre, pero tiene una dinámica rítmica. No puedes hacer los tercios libres. Estás haciendo un cante que lleva una cuadratura y lo rompes. La cuadratura hay que respetarla. Tú no puedes hacer en ese cante... (Pone ejemplo). Me cuesta hacértelo mal. Hay una cuadratura que tiene que estar ahí<sup>54</sup>”.

Con respecto a los bailaores entrevistados, y al igual que teóricos y cantaores, consideran que se trata de cantes que no tienen un compás que los sujete, sin embargo, aluden a una rítmica interna que proporciona la guitarra en sus contestaciones. En el caso de Javier Latorre, son palos que no llevan compás: “que el ritmo sea el de su propia voz y el de su propia cadencia<sup>55</sup>”. Por otro lado, la mayoría reivindica el aspecto creativo en el flamenco. Javier Latorre señala que prefiere a cantaores con sello propio que a imitadores: “yo prefiero a alguien que cante medio qué, con personalidad propia a alguien que imite claramente, cantándolo muy bien, a uno conocido y que ya sé que era figura de esto. Prefiero a un mediocre a un imitador, para que nos entendamos<sup>56</sup>”.

### ***1.5. Sobre los medios tonos y dinámica***

Con este elemento me interesa conocer el uso y la percepción que sobre los medios tonos y la diferenciación de planos sonoros y matices en la interpretación tienen dos de los perfiles entrevistados; teóricos y cantaores.

#### Teóricos

- José Luis Navarro alude exclusivamente al valor de semitono real, Eulalia Pablo y José María Velázquez hablan de dos acepciones; la de semitono real y la que se refiere al empleo de media voces (mezzoforte) asociadas a

<sup>53</sup> cf. Entrevista a Fosforito, Anexo nº 2.9, p. 304 o vídeo en Anexo nº 1.6, en el minuto 9’49”.

<sup>54</sup> cf. Entrevista a Jeromo Segura, Anexo nº 2.16, p. 374 o vídeo en Anexo nº 1.6, a partir del minuto 7’42”.

<sup>55</sup> cf. Entrevista a Javier Latorre, Anexo nº 2.28, p. 457 o vídeo en Anexo nº 1.8, en el minuto 2’13”.

<sup>56</sup> cf. Entrevista a Javier Latorre, Anexo nº 2.28, p. 458 o vídeo en Anexo nº 1.8, a partir del minuto 5’35”.

**LA TARANTA: UNA INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA DESDE LOS PROCESOS INTERPRETATIVOS**

un concepto de intensidad del sonido, Norberto Torres y José Francisco Ortega argumentan que se refiere al uso de ciertos cromatismos referentes no sólo a semitonos reales sino a oscilaciones más pequeñas relacionadas con prácticas orientales y José Luis Ortiz y Manolo Bohórquez no contestan.

Con respecto a los teóricos, José María Velázquez, en relación a la consideración de medio tono como media voz, señala lo siguiente: “Medio tono se puede entender como menos intensidad, entonces se juega con la voz, de darle más amplitud o más intensidad o darle menos, y es muy importante. El flamenco es muy rico, pero depende del intérprete creador que esa riqueza esté más o menos presente. Yo creo que en el flamenco es muy importante la forma expresiva<sup>57</sup>”.

José Francisco Ortega, que señala el uso de ciertos cromatismos, nos muestra la confusión que existe entre algunos artistas y aficionados en la consideración del medio tono como medias voces: “Es el uso de cromatismos [...] El Cojo de Málaga es uno de los grandes impulsores de los medios tonos. Y estos cantes permiten que puedas introducir esos adornos melódicos, esas caídas que provocan un poco de inquietud hasta ver dónde resuelven. Las escalas modales, en principio, son diatónicas, pero en ciertos grados de la escala puedes optar por un sonido natural o por un sonido alterado. Ocurre en el taranto, en los tercios impares de la taranta, pero además del quinto grado que es el medio tono por excelencia de los cantes mineros, con el tercer tono, con el Sol, también lo puedes hacer con un Sol# [...] medios tonos los podemos identificar con semitonos, pero es verdad que cuando el cantaor está cantando sin el apoyo de la guitarra, esos medios tonos no tienen por qué ser semitonos tal cual [...] Por lo que he hablado con algunos artistas y entendidos, hay quien confunde los medios tonos por las medias voces. Son dinámicas que, por otro lado, son importantes en el cante. Hay ciertos momentos en estos cantes en que una dinámica más piano viene muy bien.<sup>58</sup>”.

---

<sup>57</sup> cf. Entrevista a José María Velázquez, Anexo nº 2.5, p. 269 o vídeo en Anexo nº 1.5, en el minuto 17'15”.

<sup>58</sup> cf. Entrevista a José Fco. Ortega, Anexo nº 2.7, p. 280-281 o vídeo en Anexo nº 1.5, a partir del minuto 12'17”.



Por otro lado y al igual que José Francisco, Norberto Torres alude al uso de ciertos cromatismos característicos de los cantes mineros y a la relación de estos con ciertas prácticas orientales. Tal y como señala: “Sugerir un medio tono, un cuarto de tono, el pasar de una nota a otra, y son prácticas orientales. Realmente es un cante muy oriental, esto lo ves en la música árabe, esta forma de dividir la escala. El mundo occidental es todo muy dividido en tono y medio tono, pero a lo que pasa entre una nota y otra no tenemos el oído hecho. Mientras, un buen cantaor de tarantas tiene que ser capaz de dividir un tono en cuatro cuartos de de tono y jugar con ello<sup>59</sup>”.

### Cantaores

- Calixto Sánchez, Fosforito, Segundo Falcón, Juan Pinilla y Jeromo Segura hacen alusión a un semitono real, Paco del Pozo hace referencia al empleo de medias voces, Arcángel y Rocío Márquez se refieren a micro tonalidades y arcos melódicos y Rocío Segura no contesta. Por otro lado, todos los cantaores consideran fundamental el empleo de una adecuada dinámica en la interpretación de los cantes por tarantas.

En referencia a los cantaores, Arcángel y Rocío Márquez señala que es más propio hablar de glissandos o micro tonalidades y los utilizan con regularidad. Rocío Márquez nos realiza varios ejemplos<sup>60</sup>.

### ***1.6. Sobre el cantaor, sus propuestas interpretativas y sobre el aficionado***

Con este elemento pretendo extraer información de los teóricos en referencia a la visión que tienen sobre el trabajo que los cantaores realizan en la preparación de nuevos repertorios, su visión sobre el reconocimiento de determinados patrones melódicos y la actitud con la que reciben las aportaciones que los artistas imprimen a los esquemas considerados como tradicionales en el cante.

#### 1. El trabajo del cantaor

<sup>59</sup> cf. Entrevista a Norberto Torres, Anexo nº 2.4, p. 259.

<sup>60</sup> Podemos ver los ejemplos en el Anexo nº 1.6, a partir del minuto 19'50”.

**LA TARANTA: UNA INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA DESDE LOS PROCESOS INTERPRETATIVOS**

- José Luis Ortiz, Norberto Torres, José María Velázquez y Manolo Bohórquez señalan que, en alguna ocasión, han visto cómo trabajan los cantaores en la preparación de nuevos repertorios y hacen referencia al estudio exhaustivo de los nuevos estilos. Eulalia Pablo, José Luis Ortiz y José Francisco Ortega no lo han visto.

En relación al tema anterior, hay teóricos como Norberto Torres que señalan que algo fundamental es el estudio previo por parte del cantaor: “He colaborado en algunos discos y está en aprender el repertorio. Si es clásico, está en escuchar a los clásicos, las referencias [...] Yo creo que los cantaores aprenden los cantes de memoria y en función de lo que percibes. Hay gente con más memoria y lo sacan todo y otros que se quedan en la mitad. Depende de la capacidad de recepción, de lo que estás escuchando. Y luego viene la personalidad artística que sería el segundo paso. Yo he visto que cuando tenían que preparar alguna cosa la escuchaban y por semanas lo dominaban cada vez más, es un trabajo de mucha escucha<sup>61</sup>”.

José María Velázquez nos introduce en la importancia de desarrollar una actitud de compromiso y de desarrollo de la afición hacia la música flamenca. De sus conversaciones y entrevistas con Enrique Morente para su programa “Nuestro Flamenco” destaca lo siguiente: “Enrique me dijo una vez, presentando uno de sus discos en mi programa de Radio Clásica, que el cantaor está siempre como un equilibrista en la cuerda floja, se puede romper la cuerda y partirse la cabeza. Pero es una de las grandezas del arte, no solamente del cante. Yo siempre, aunque se equivoque, apoyo la equivocación. Hay que arriesgarse, también en la poesía, en el arte, en todo<sup>62</sup>”. Otros como José Luis Ortiz señala que en la preparación de nuevos repertorios es fundamental que el cantaor cuente con la colaboración de un guitarrista: “Con Enrique pasé muchas tardes cómo escuchaba las cosas y siempre había una guitarra a su lado

---

<sup>61</sup> cf. Entrevista a Norberto Torres, Anexo nº 2.4, p. 263.

<sup>62</sup> cf. Entrevista a José María Velázquez, Anexo nº 2.5, p. 272 o vídeo en Anexo nº 1.5, en el minuto 40'08”.

buscándole tonos. Sé que la gente hoy día trabaja y son conscientes que esto tiene una técnica y unas reglas<sup>63</sup>”.

Por el contrario, hay teóricos como Manolo Bohórquez que consideran que en un cantaor se trata de escuchar muchos discos: “Los mecanismos de ahora han cambiado mucho. Antes los artistas convivían mucho entre ellos. Ahora cada uno va por su lado. Los jóvenes siempre van en el coche con algún disco. Se apoyan mucho en la discografía<sup>64</sup>”. Estas palabras son refrendadas con el testimonio de Fosforito cuando señala que su aprendizaje de los cantes era algo que se producía de forma natural en el marco de la convivencia con todos los artistas de la época: “Yo he compartido camerinos con Pepe Pinto o con Pastora. Y he escuchado a todo el mundo. He conocido a cantaores extraordinarios, los he tenido en mis manos [...] Entonces yo he aprendido de la gente directamente. Yo era amigo de Vallejo, mis conversaciones con él. Me he ido formando en el camino<sup>65</sup>”.

## 2. Reconocimiento de patrones melódicos

- Todos los teóricos hacen referencia a la importancia de desarrollar una correcta memoria auditiva para reconocer los diferentes estilos y variantes melódicas.

Con respecto a cómo reconocen las distintas melodías o patrones melódicos de los diferentes estilos mineros, la mayoría coincide en que el secreto está en una escucha de manera inteligente, tal y como señala José Francisco Ortega, en desarrollar una memoria auditiva. Norberto Torres señala lo siguiente: “A fuerza de escuchar, al principio todo te suena parecido, pero luego aprendes a distinguir las particularidades sobre formas parecidas. Ves que se repite una misma melodía y ves las particularidades<sup>66</sup>”. Hay otros teóricos como Eulalia Pablo y José Luis Navarro que sostienen que el truco está en las letras de los cantes y asociarlos a determinadas melodías. Otros como José Luis Ortiz directamente escuchan e intentan dejarse por el simple gusto estético de la escucha: “Me

<sup>63</sup> cf. Entrevista a José Luis Ortiz, Anexo nº 2.3, p. 252 o vídeo en Anexo nº 1.5, a partir del minuto 10’06”.

<sup>64</sup> cf. Entrevista a Manolo Bohórquez, Anexo nº 2.6, p. 277 o vídeo en Anexo nº 1.5, a partir del minuto 15’15”.

<sup>65</sup> cf. Entrevista a Fosforito, Anexo nº 2.9, p. 309 o vídeo en Anexo nº 1.6, en el minuto 42’06”.

<sup>66</sup> cf. Entrevista a Norberto Torres, Anexo nº 2.4, p. 264.

**LA TARANTA: UNA INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA DESDE LOS  
PROCESOS INTERPRETATIVOS**

gusta escucharlos y sentirlos. No estoy con la libreta al lado. Eso ya me pasó hace tiempo<sup>67</sup>”.

### 3. Las nuevas aportaciones de los cantaores

- Eulalia Pablo, José Luis Navarro, José Luis Ortiz, Norberto Torres, José María Velázquez y José Francisco Ortega señalan que ante las nuevas aportaciones artísticas hay que reaccionar con una actitud receptiva y de sorpresa ante determinados giros inesperados, aunque prefieren esperar al resultado final. Por otro lado, Manolo Bohórquez sostiene que hay que respetar los modelos tradicionales.

### 4. La percepción de diferencias interpretativas en el cantaor con diferentes guitarristas.

- Todos los teóricos consideran que en función del guitarrista que se elija en cada momento perciben diferencias en la interpretación del cantaor.

Con respecto a este último tema, Norberto Torres comenta que hay guitarristas que no conocen el oficio de la figura del acompañante y no escuchan debidamente y de forma atenta al cantaor, lo que se nota enormemente en la ejecución del cantaor: “Hay muchos guitarristas a los que les pican las manos por poner el acorde, se escuchan ellos mismos. Hacen su armonía. Hay que ser *tocaor*, saber acompañar, no tocar tú solo. Se ve claramente quién es *tocaor* y quién es guitarrista. El guitarrista se escucha a él mismo y el *tocaor* escucha al cantaor. Al que le gusta el cante, disfruta con el cante. Un guitarrista se puede cargar a un cantaor. Si yo le doy una armonía que no le corresponde, lo desorientas<sup>68</sup>”. Otros como José Luis Ortiz señalan que el guitarrista es una pieza clave para el cantaor: “un guitarrista o te lleva en volandas o te extravía [...]”

---

<sup>67</sup> cf. Entrevista a José Luis Ortiz, Anexo nº 2.3 , p. 253 o vídeo en Anexo nº 1.5, en el minuto 14’56”.

<sup>68</sup> cf. Entrevista a Norberto Torres, Anexo nº 2.4, p. 264.

La guitarra es la que cuadra esto, la que da la matemática<sup>69</sup>. Eulalia Pablo sostiene que en función del guitarrista que lleves puedes inspirarte más o menos.

### ***1.7. Sobre el proceso artístico, las relaciones interpersonales y la actitud del resto de los músicos***

Con este elemento me interesa extraer información de los guitarristas que intervienen directamente en mi trabajo sobre cómo afrontan el proceso y las relaciones interpersonales, y actitud frente al proceso artístico.

#### 1. La manera de afrontar el trabajo con los nuevos estilos

- Para Francisco Tornero, Antonio Muñoz y Pepe Piñana es fundamental el estudio y trabajo personal para poder aportar un carácter propio al acompañamiento de cada taranta. Por otro lado, Antonio Piñana señala que se deja llevar por el momento y plantea un modo de trabajo más intuitivo, sin plantearse aportar acompañamientos novedosos.

#### 2. Su papel como músico en este proceso artístico y con respecto a otros cantaores

- Francisco Tornero, Antonio Muñoz y Pepe Piñana señalan que no actúan de la misma forma conmigo que con respecto a otros cantaores. Consideran que conmigo tienen más libertad a la hora de armonizar, mientras que Antonio Piñana afirma que su función como guitarrista es la misma con todos los cantaores, aunque reconoce que conmigo está más implicado emocionalmente.

#### 3. Las relaciones interpersonales

- Todos los guitarristas sostienen que este proceso ha influido positivamente en su relación conmigo.

---

<sup>69</sup> cf. Entrevista a José Luis Ortiz, Anexo nº 2.3, p. 253 o vídeo en Anexo nº 1.5, a partir del minuto 13'01''.

**LA TARANTA: UNA INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA DESDE LOS PROCESOS INTERPRETATIVOS**

La mayoría de guitarristas entrevistados sostiene que se trata de un nuevo repertorio para ellos a excepción de Antonio Piñana que ha acompañado alguna de ellas, incluso a alguno de sus intérpretes como es el caso de Antonio Grau. Al destacar el carácter primitivo y rudimentario del tipo de acompañamiento al que están sujetas, la mayoría aprecia en las diferentes escuchas el carácter más apegado a lo folclórico en la ejecución de las melodías. En este sentido hay guitarristas como Francisco Tornero que tras el primer ensayo realizó una labor de escucha de diferentes versiones: “Una vez que me enseñaste los cantes y me hice mis anotaciones, sí estuve investigando varias versiones como Mairena o Camarón. Cada intérprete le da su carácter, cosa que me sirvió para prepararme el acompañamiento<sup>70</sup>”. La mayoría considera el proceso muy interesante, incluso les ha servido para aplicar esta metodología en sus propio trabajo. Así, Francisco Tornero señala: “A mí me ha servido para aplicar mecanismos de escucha, intentar abstraerme y escuchar sin ninguna idea preconcebida. Aunque mi proceso es más creativo, el tuyo es más recreativo<sup>71</sup>”.

***1.8. Sobre las letras, su papel y las dificultades en la preparación de nuevos repertorios***

Junto a las tres expresiones fundamentales de esta música (cante, baile y toque), hay un cuarto elemento consustancial a la estética flamenca: la poesía y con ella las letras flamencas. Con este elemento pretendo extraer información relevante sobre su aplicación en los cantes por tarantas por parte de los cantaores entrevistados, así como de la dificultad que entraña la adaptación de nuevas letras a esquemas melódicos preestablecidos.

En referencia a uno de los aspectos que más me preocupa como intérprete, que es el de una correcta vocalización, pregunté a los teóricos y cantaores sobre la situación de no entender una copla o verso de la misma cuando escuchan grabaciones antiguas.

---

<sup>70</sup> cf. Entrevista a Francisco Tornero, Anexo nº.2.24, p. 437 o vídeo en Anexo nº 1.1, “Entrevista Francisco Tornero”, a partir del minuto 19’30”.

<sup>71</sup> cf. Entrevista a Francisco Tornero, Anexo nº 2.24, p. 437 o vídeo en Anexo nº 1.1, “Entrevista Francisco Tornero”, a partir del minuto 21’19”.

### Teóricos

- La vocalización en el flamenco: Eulalia Pablo, José Luis Navarro, José María Velázquez y José Francisco Ortega señalan que en el flamenco hay una falta de vocalización correcta por parte de los cantaores y sostienen la importancia de transmitir correctamente el mensaje. A Norberto Torres no le preocupa la letra y afirma que le interesa más el mensaje sonoro. Por otro lado, Manolo Bohórquez nunca se ha visto en la coyuntura de no entender una letra o parte de la misma y José Luis Ortiz no contesta.

José Francisco Ortega señala que en un principio no entendía la vocalización de cantaores como El Cojo de Málaga, aunque sostiene que el aficionado termina acostumbrándose porque las letras se suelen repetir mucho a lo largo de la discografía. Por otro lado José María Velázquez señala que, si no entiende una letra, se documenta. Señala la grandeza del contenido poético de las letras flamencas que permiten expresar la infinidad de sentimientos humanos y expresarlos según el estado de ánimo con las letras elegidas para cada caso: “Creo que en la vida, para la soledad, la alegría, el gozo, para cualquier cosa que nos rodea, el amor o el desamor, siempre hay una letra flamenca que te enseña muchas cosas<sup>72</sup>”.

### Cantaores

#### 1. Dificultad para adaptar nuevas letras

- Calixto Sánchez, Paco del Pozo, Arcángel, Rocío Márquez y Juan Pinilla sí consideran que es un trabajo que entraña dificultad, sobre todo a la hora de buscar nuevos apoyos en sílabas y palabras distintas. Por otro lado, Fosforito, Rocío Segura, Segundo Falcón y Jeromo Segura no ven dificultad en ello. Sostienen que lo fundamental es conocer la melodía para adaptar posteriormente cualquier letra.

#### 2. Uso de las letras originales

---

<sup>72</sup> cf. Entrevista a José María Velázquez, Anexo nº 2.5, p. 270 o vídeo en Anexo nº 1.5, a partir del minuto 26'16”.

**LA TARANTA: UNA INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA DESDE LOS PROCESOS INTERPRETATIVOS**

- Todos los cantaores suele interpretar las letras originales de los cantes que incorporan a su repertorio.

### 3. Dificultad para entender la letra del cante original

- Calixto Sánchez, Arcángel, Fosforito, Rocío Márquez, Rocío Segura, Paco del Pozo y Jeromo Segura, en alguna ocasión, no han entendido una copla o parte de la misma, Juan Pinilla no ha tenido nunca dificultades y Segundo Falcón no contesta. De los que han tenido dificultades, Calixto Sánchez directamente no la canta, Rocío Márquez y Paco del Pozo se la inventan y Arcángel, Fosforito, Rocío Segura y Jeromo Segura intentan informarse o adaptarla.

Con respecto a las dificultades a la hora de adaptar nuevas letras, Calixto Sánchez sostiene que esa dificultad estriba en que la música de los cantes mineros y que los cantaores hemos aprendido, está asociada a determinadas letras y que al cambiarlas la fuerza expresiva de la nueva no reside en el verso de la antigua. Para Juan Pinilla hay letras que es imposible adaptarlas: “porque no entran guturalmente en el flamenco<sup>73</sup>”, Paco del Pozo señala que ha grabado poemas que a priori, no han sido escritos para el flamenco y comenta que ha tenido muchas dificultades al tener que adaptarlas para que no perdiera la expresividad flamenca. En este sentido, Paco señala que la mayor dificultad es el orden de los versos para que cuadren con la melodía de los estilos elegidos: “Hay que abandonar el tema pasional y centrarte en un trabajo más de laboratorio, aunque sacrificaría alguna palabra en pro de la flamencura<sup>74</sup>”. Por otro lado, Rocío Márquez señala que las mayores dificultades las encuentra en el tema de las vocales, y que suele buscar sinónimos para realizar una mejor adaptación a las melodías de los diferentes cantes.

---

<sup>73</sup> cf. Entrevista a Juan Pinilla, Anexo nº 2.15, p. 671 o vídeo en Anexo nº 1.6, en el minuto 19’01”.

<sup>74</sup> cf. Entrevista a Paco del Pozo, Anexo nº 2.11, p. 327 o vídeo en Anexo nº 1.6, en el .minuto 24’58”.



### **1.9. Sobre la salida y temple**

Con respecto a este elemento, me interesa comprobar si los cantaores diferencian realmente entre el temple, entendido como una serie de vocalizaciones para comprobar la afinación y afianzarse en la tonalidad, y la salida como incisos melódicos de preparación al cante mucho más elaborados. Asimismo, quería saber qué formulas de temple o salida emplean, si se guían por modelos establecidos o se mueven con libertad y con nuevas propuestas personales.

- Calixto Sánchez, Rocío Segura, Paco del Pozo, Arcángel, Rocío Márquez, Segundo Falcón, Juan Pinilla y Jeromo Segura distinguen entre salida y temple. Consideran que el temple es una forma de comenzar el cante con un “ayeo”, que sirve para templarse, meterse en el ambiente, coger el tono; una especie de preparación al cante. Para estos cantaores, las salidas son como clichés, son estructuras melódicas dadas y bastante elaboradas en función de cada estilo. Fosforito es el único que considera que se trata del mismo concepto. Por otro lado, Calixto Sánchez, Arcángel, Rocío Márquez, Segundo Falcón y Jeromo Segura cuando las hacen, suelen emplear salidas personales sin ceñirse a los modelos establecidos, Rocío Segura y Juan Pinilla emplea las fórmulas clásicas, Paco del Pozo combina las clásicas y las de aportación personal y Fosforito no suele utilizarlas.

Fosforito comenta que se trata del mismo concepto y lo refleja de esta forma: “Es lo mismo, es una preparación, es saber cómo estás, es un registro [...] Puedes empezar una taranta sin ninguna salida, lo que pasa es que te templas para ti mismo, te vas metiendo dentro<sup>75</sup>”. Cantaores como Rocío Márquez<sup>76</sup>, Arcángel y Rocío Segura emplean pequeños “ayeos” a modo de temple. Por otro lado, cantaores como Segundo Falcón y Calixto Sánchez consideran que el temple es una forma de expresar, es el carácter propio del cante que debe llevar el cantaor consigo mismo a lo largo de toda la ejecución. De esta forma, Calixto emplea el término *aroma* para referirse al temple. Para Segundo las salidas: “son formas establecidas como introducción<sup>77</sup>”. Calixto sostiene que: “la salida es un registro que hace el cantaor para ver en qué condiciones se

<sup>75</sup> cf. Entrevista a Fosforito, Anexo nº 2.9, p. 304 o vídeo en Anexo nº 1.6, en el .minuto 05’36”.

<sup>76</sup> Podemos ver el ejemplo que nos hace de fórmulas de temple en el Anexo nº 1.6, en el minuto 8’35”.

<sup>77</sup> cf. Entrevista a Segundo, Anexo nº 2.14, p. 354 o vídeo en Anexo nº 1.6, en el minuto 11’52”.

encuentra [...] Y haces la salida, pero en esa salida tiene que ir el temple, el matiz del cante<sup>78</sup>”.

### ***1.10. Sobre la actitud del cantaor en la interpretación de las tarantas***

Con este elemento pretendo extraer información de dos de los perfiles (teóricos y cantaores) sobre la actitud del cantaor en la interpretación de estos estilos con respecto a otros.

#### Teóricos

- Eulalia Pablo, Norberto Torres señalan que no es la misma actitud con respecto a la interpretación de otros estilos, José Luis Navarro, José María Velázquez, Manolo Bohórquez y José Francisco Ortega sostienen que la actitud debe ser la misma y José Luis Ortiz no contesta.

Tal y como señala Norberto Torres, necesitan de: “[...] más afinación, más control de tus facultades fónicas. Es un cante donde se trabaja la melodía. [...] además, no está apoyado por nada, solamente la guitarra que le da el tono o un acorde, una sugerencia, un color<sup>79</sup>”. José María Velázquez sin embargo, señala que es la misma actitud de profesionalidad la que debe llevar a cabo el cantaor en todo momento.

#### Cantaores

- Calixto Sánchez, Rocío Segura, Segundo Falcón y Juan Pinilla señalan que se trata de representar un mundo determinado con cada cante, ser actores de la voz, Fosforito señala que es una actitud de responsabilidad hacia el cante, Paco del Pozo argumenta que se trata de una actitud de cierta alegría, Jeromo Segura sostiene que se trata de una actitud de concentración, Rocío Márquez habla de una actitud sobria ante el cante y

---

<sup>78</sup> cf. Entrevista a Calixto, Anexo nº 2.8, p. 290 o vídeo en Anexo nº 1.6, en el .minuto 4’26”.

<sup>79</sup> cf. Entrevista a Norberto Torres, Anexo nº 2.4, p. 260.

con un componente reivindicativo y Arcángel afirma que se trata de no defraudar a uno mismo.

Como ejemplo de los comentarios de los cantaores, Fosforito señala que: “la actitud es la responsabilidad siempre. Depende de la responsabilidad que tú tengas. Independientemente del cante que tú hagas [...] a la hora de salir a cantar donde tú tienes que dar lo mejor de ti, tienes que ser responsable de lo que haces y para eso tienes que ser muy cuidadoso. Tener los temores y la responsabilidad que requiere el momento independientemente del cante que hagas<sup>80</sup>”. Jeromo Segura nos comenta el estado de concentración que se necesita a la hora de ejecutar estos cantes: “Una actitud de mucha concentración. Es que es muy difícil cantar por levante. Tú cantas por soleá y coges un tercio y lo recoges o no. Por levante tienes que pegarte un tiempo para poder controlar eso. Antes de cantar por levante tengo que hacer voz<sup>81</sup>”. Juan Pinilla es uno de los cantaores que presta especial atención al contenido de las letras para determinar la actitud con la que afrontar su interpretación: “Yo soy una persona que en el caso de las tarantas, a la hora de escogerlas, me fijó mucho en las letras que tienen que ver con tragedias en la mina, en el mundo del trabajo<sup>82</sup>”.

### ***1.11. Sobre el orden de interpretación***

Con este elemento pretendo extraer información relativa a uno de los aspectos importantes a tener en cuenta por los cantaores cuando nos disponemos a interpretar una selección o serie de cantes por tarantas: el orden de interpretación<sup>83</sup> y la consideración o no de alguno de los estilos mineros como elementos de preparación al cante<sup>84</sup>.

- Calixto Sánchez, Fosforito, Rocío Segura, Paco del Pozo, Arcángel hacen un mínimo de dos estilos, Rocío Márquez interpreta uno o como mucho dos, Segundo señala que depende del recital, pudiendo interpretar hasta

<sup>80</sup> cf. Entrevista a Fosforito, Anexo nº 2.9, p. 305 o vídeo en Anexo nº 1.6, a partir del minuto 11’58”.

<sup>81</sup> cf. Entrevista a Jeromo Segura, Anexo nº 2.16, p. 374 o vídeo en Anexo nº 1.6, en el minuto 12’50”.

<sup>82</sup> cf. Entrevista a Juan Pinilla, Anexo nº 2.15, p. 364 o vídeo en Anexo nº 1.6, en el minuto 7’43”.

<sup>83</sup> No debemos confundirlo con la estructura formal del cante flamenco, entendida como aquellos elementos formales que con diferentes posibilidades de combinación, constituyen por así decirlo, el guión de interpretación del mismo.

<sup>84</sup> A lo largo de la discografía flamenca, podemos comprobar que hay estilos que han quedado configurados en su estructura definitiva como elementos de preparación al cante y que por lo tanto, se conciben como esquemas melódicos previos a otros de más enjundia o impronta expresiva, como en el caso de la liviana con respecto a la serrana.

**LA TARANTA: UNA INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA DESDE LOS PROCESOS INTERPRETATIVOS**

siete u ocho estilos, Juan Pinilla interpreta tres y Jeromo Segura entre cuatro y cinco. Por otro lado, Calixto Sánchez y Fosforito sostienen que no hay ningún cante minero que sea de preparación o como elemento previo a otros, Rocío Segura, Paco del Pozo y Juan Pinilla comienzan con una taranta, Arcángel comienza con un taranto, Jeromo Segura con un cante de *madrugá* y Rocío Márquez y Segundo Falcón sostienen que comienzan de menos a más pero sin ninguno en concreto y dependiendo de cómo se encuentren anímicamente.

Aunque la mayoría interpreta dos estilos, hay cantaores que exceden ese número. En este sentido, Segundo Falcón precisa que en peñas flamencas suele organizar sus recitales de forma didáctica, e interpreta una gran cantidad de estilos mineros atendiendo a una cuestión de evolución del género artístico desde sus orígenes, basados en elementos folclóricos sujetos a un compás ternario con ritmo abandonao. De esta forma señala: “Hago cartagenera grande y chica, taranta, levantica, jabegote, y de ahí me voy a los tangos de Granada, de Linares y extremeños. Todo ello en tono de tarantas<sup>85</sup>”. Juan Pinilla que también encadena varios, precisa que cuando interpretan tarantas normalmente las hacen solas.

Con respecto a qué cantes utilizan para acompañar cuando interpretan tarantas, hay cantaores que suelen elegir estilos de menos fuerza interpretativa y concluir con estilos que exigen de una mayor exposición vocal. Así, Arcángel interpreta normalmente un taranto en primer lugar para rematarlo con una taranta. En este mismo sentido se muestra Jeromo, que considera el cante de *madrugá* como elemento previo al resto de cantes mineros. Tanto Juan Pinilla, Paco del Pozo como Rocío Segura comentan que cuando cantan por Levante, empiezan con una taranta: “para mí es como más dulce y lo utilizo como entrada<sup>86</sup>”.

Calixto plantea una cuestión artística importante y es la actitud de muchos cantaores que consiste en sacrificar la calidad expresiva de aquellos cantes que se utilizan como elementos de preparación, en aras de una mayor exposición interpretativa

---

<sup>85</sup> cf. Entrevista a Segundo Falcón, Anexo nº 2.14, p. 355 o vídeo en Anexo nº 1.6, en el minuto 32'05”.

<sup>86</sup> cf. Entrevista a Rocío Segura, Anexo nº 2.10, p. 316 o vídeo en Anexo nº 1.6, en el minuto 8'33”.

del utilizado como remate de una serie. Para Calixto es necesario elegir una tonalidad adecuada y poder hacer los dos estilos que se vayan a interpretar con la misma brillantez expresiva: “Mi concepto es cuando yo cogía un cante y me decía ¿cuál es la tonalidad máxima? Ésta. Para no sacrificarlo lo hacía en esa tonalidad, aunque fuese un poquito más para arriba. Esto lo hacía en los cantes mineros, en las malagueñas y en otros muchos cantes<sup>87</sup>”.

Para concluir, Fosforito sostiene que cualquier cante tiene el mismo valor: “no hay uno más chico o más grande. Si tú quieres ser amable, le haces al público una selección porque a ti te gusta cantarlos. En puesto de hacer un cante, haces una serie<sup>88</sup>”.

### ***1.12. Sobre las condiciones vocales en las tarantas***

Se trata de uno de los elementos que pretendo extraer de uno de los perfiles de informantes, concretamente de los cantaores.

- Calixto Sánchez señala que se necesitan de voces claras, potentes y ágiles, Jeromo Segura no habla de algún tipo de voz concreta pero sí señala que se necesita de una gran capacidad pulmonar y un adecuado uso de la respiración para afrontar los tercios sostenidos en una sola respiración. Por otro lado, Fosforito, Rocío Segura, Paco del Pozo, Arcángel, Rocío Márquez, Segundo Falcón y Juan Pinilla señalan que aunque normalmente se han asociado a voces con gran velocidad y facultades para el ornamento, a priori, cualquier voz vale para cantar por tarantas.

En el caso de Juan Pinilla, hace una salvedad: “creo que tiene que ver más con lo emocional y lo neurológico. Cualquier tipo de voz podría afrontarla, pero difícilmente sacaría puerto<sup>89</sup>”. En este sentido, hace referencia a determinadas voces gitanas de registro muy corto a las que les sería complicado ejecutar estos cantes con la velocidad en escalas que se observa en grandes cantaores como Marchena o Manuel Vallejo. Segundo Falcón sostiene que aunque hay otro tipo de voces que la pueden interpretar correctamente, señala lo siguiente: “La taranta, tal y como la tenemos concebida,

<sup>87</sup> cf. Entrevista a Calixto, Anexo nº 2.8, p. 293 o vídeo en Anexo nº 1.6, a partir del 17’25”.

<sup>88</sup> cf. Entrevista a Fosforito, Anexo nº 2.9, p. 306 o vídeo en Anexo nº 1.6, a partir del minuto 21’30”.

<sup>89</sup> cf. Entrevista a Juan Pinilla, Anexo nº 2.15, p. 363 o vídeo en Anexo nº 1.6, a partir del minuto 3’33”.

**LA TARANTA: UNA INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA DESDE LOS PROCESOS INTERPRETATIVOS**

consideramos que hay que tener una voz más limpia que para otros cantes<sup>90</sup>". Considera que hay un problema con los soportes discográficos antiguos: "Tenemos que tener en cuenta que las grabaciones que tenemos a veces no reflejan la voz natural de sus intérpretes<sup>91</sup>". Nos deja claro que este problema ha generado cierta confusión a la hora de clasificar determinadas voces como prototípicas de determinados cantes, como en el caso de las tarantas, y que en la estética predominante de la etapa teatral, y tal y como podemos comprobar en la mayoría de los soportes discográficos de cantaores de la época, abundaban las voces de con gran velocidad y vibrato en la ejecución de la mayoría de los tercios.

Segundo argumenta que voces ligeras como las de Chacón, quedaban deformadas en los registros sonoros, perdiendo aspectos propios de una voz flamenca y adoptando registros propios de voces atenoradas. Arcángel sostiene que: "A priori se necesitan unas facultades extremas por el ornamento de las cosas. Pero tampoco una cosa es más bonita cuando está más ornamentada<sup>92</sup>". Arcángel sostiene que los cantes tienen ciertas notas definitorias en la línea melódica que en ocasiones, se enriquecen de manera forzada. Señala que hay cantaores con mucha facilidad en cuanto a velocidad y que abusan de ello. De hecho, él es un cantaores con mucha velocidad y sostiene que se encuentra en un momento de búsqueda. Tal y como señala: "[...] por eso cada vez voy más en la búsqueda de que menos es más<sup>93</sup>". Por el contrario a las consideraciones anteriores, Calixto Sánchez sí considera que para la interpretación de estos se requiere de: "una voz clara y potente, que sea una voz ágil, que sea capaz de rizar la voz, de hacer escalas rápidas, arcos melódicos largos<sup>94</sup>".

Por otro lado, Jeromo Segura nos introduce en otro aspecto importante a la hora de ejecutar los cantes mineros y es el carácter ligado de sus tercios, para lo que se necesita de una adecuada técnica respiratoria. Sostiene que para la ejecución de estos cantes se necesita de una capacidad pulmonar grande porque a su juicio: "los tercios van muy

---

<sup>90</sup> cf. Entrevista a Segundo Falcón, Anexo nº 2.14, p. 354 o vídeo en Anexo nº 1.6, en el minuto 7'34''.

<sup>91</sup> cf. Entrevista a Segundo Falcón, Anexo nº 2.14, p. 354 o vídeo en Anexo nº 1.6, en el minuto 8'17''.

<sup>92</sup> cf. Entrevista a Arcángel, Anexo nº 2.12, p. 334 o vídeo en Anexo nº 1.6, a partir del minuto 11'00''.

<sup>93</sup> cf. Entrevista a Arcángel, Anexo nº 2.12, p. 334 o vídeo en Anexo nº 1.6, en el minuto 12'30''.

<sup>94</sup> cf. Entrevista a Calixto Sánchez, Anexo nº 2.8, p. 289 o vídeo en Anexo nº 1.6, en el minuto 2'52''.

ligados; si los respiras, los enfrías<sup>95</sup>”. Sostiene que al principio de conocer estos cantes, le costaba mucho trabajo entender el carácter ligado de los tercios, pero que con un estudio concienzudo ha conseguido hacerlo y dominar mejor la respiración.

Por otro lado, Paco del Pozo sostiene que no se necesitan condiciones vocales específicas: “[...] es un poco adaptar el cante a tus posibilidades<sup>96</sup>”. Nos introduce en el tema del estudio de la técnica en el cante flamenco. Nos comenta que aun teniendo en cuenta que la principal vía de aprendizaje del cante flamenco sigue siendo la imitación, cada día es más importante prepararse y aprender los recursos técnicos apropiados en cuanto a técnica respiratoria se refiere, para poder adaptar los cantes a las condiciones personales de cada uno. Para terminar, Rocío Segura sostiene que no hay que tener unas facultades determinadas, lo importante es darle a cada cante el matiz que corresponda independientemente de las condiciones vocales propias.

### ***1.13. Sobre las características de los toques mineros y su papel en la consolidación, evolución e innovación de los cantes por tarantas***

Con este elemento pretendo extraer información de tres de los perfiles de informantes (teóricos, cantaores y guitarristas) en relación a las peculiaridades del toque minero y su papel en la evolución e innovación de los cantes mineros.

Teóricos

El papel de la guitarra en la evolución del cante

- José Luis Navarro, Norberto Torres, José María Velázquez, Manolo Bohórquez y José Francisco Ortega señalan que la guitarra ha jugado un papel fundamental en la evolución del cante. Eulalia Pablo y José Luis Ortiz no contestan a esa pregunta.

Con respecto al papel que la guitarra ha jugado en la evolución del cante, Norberto Torres señala que en las primeras grabaciones se producen muchos choques y hay un

<sup>95</sup> cf. Entrevista a Jeromo Segura, Anexo nº 2.16, p. 373 o vídeo en Anexo nº 1.6, a partir del minuto 3’50”.

<sup>96</sup> cf. Entrevista a Paco del Pozo, Anexo nº 2.11, p. 323 o vídeo en Anexo nº 1.6, a partir del minuto 3’40”.

**LA TARANTA: UNA INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA DESDE LOS PROCESOS INTERPRETATIVOS**

acompañamiento muy pobre: “El flamenco moderno lo inventan el binomio Montoya-Chacón. Son como Paco y Camarón. Como ya no está sujeto a ritmo, como es libertad melódica y el ritmo pasa a un segundo o tercer plano, a nivel de la técnica de guitarra tampoco está sujeto a ritmo. La técnica no es el pulgar, ya no es golpear. Es decir, ya se puede acompañar de otra forma y ahí entran los trémolos, los arpegios. Toda la técnica de la guitarra la recibe gracias a los cantes mineros y quien lo ve claramente es Ramón Montoya [...] Yo creo que la evolución en la guitarra ha venido a partir de las características propias de la melodía. El tema del quinto grado rebajado, el tema del cromatismo, el tema del titubeo, la indefinición armónica<sup>97</sup>”. José María Velázquez sostiene que la guitarra ha llegado a un momento evolutivo en el que ha influenciado mucho al cante: “Ha sido absolutamente fundamental. En estos y en todos los cantes. La aportación musical, el enriquecimiento que aporta la guitarra a los cantes. El cantaor tiene en la guitarra no solo un apoyo, sino un elemento de sugerencias melódicas. La riqueza que ha aportado al flamenco y a los cantes mineros es absolutamente fundamental<sup>98</sup>”.

### Cantaores

#### La importancia de la guitarra en la evolución del cante

- Fosforito, Rocío Segura, Paco del Pozo, Segundo Falcón y Juan Pinilla afirman que ha sido fundamental en la evolución del cante. Por otro lado, Calixto Sánchez, Arcángel, Rocío Márquez y Jeromo Segura afirmar lo contrario. Señalan que es la guitarra la que ha evolucionado, no tanto el cante.

Con respecto a los cantaores, hay algunos que se muestran convencidos por propia experiencia personal que la guitarra permite que el cantaor evolucione y vaya por derroteros melódicos imprevisibles, y que les permite buscar otros caminos de expresión. Así se muestra Paco del Pozo cuando comenta que la guitarra en su búsqueda de nuevas tonalidades, hace evolucionar el cante. Sin embargo hay cantaores que

---

<sup>97</sup> cf. Entrevista a Norberto Torres, Anexo nº 2.4, p. 261.

<sup>98</sup> cf. Entrevista a José María Velázquez, Anexo nº 2.5, p. 271 o vídeo en Anexo nº 1.5, a partir del minuto 32'42”.



sostienen que sí que ha influenciado pero que realmente los cantes estaban hechos, y lo que ha hecho la guitarra es adaptarse a ellos. Entre otros, es el caso de Calixto Sánchez que señala: “La guitarra lo que ha hecho, ha sido adaptarse a las formas musicales que ya tenía el cante. Porque si tú observas en las grabaciones antiguas, con dos tonos despachaban un cante<sup>99</sup>”. El cantaor de Mairena nos introduce en uno de los grandes peligros de una renovación a veces acelerada, que hace que el guitarrista no sepa asumir el papel de acompañante y moleste excesivamente al cantaor con armonías y técnicas no apropiadas para esa labor: “Pero hay un peligro en todo esto, y es que hay muchos guitarristas que no dejan cantar al cantaor. Porque son tantas las tonalidades, los semitonos, las notas que dan, que no le dan respiro al cantaor. Para el cantaor hay un momento en que la guitarra se tiene que parar, para que se pueda extender y pueda desarrollar lo que en ese momento tiene en la cabeza. Ahora se dan tantos tonos que lo están machacando literalmente<sup>100</sup>”.

## Guitarristas

### 1. Los recursos técnicos en el toque por tarantas

- Juan Ramón Caro, Tomatito, Manolo Franco, Antonio Carrión, Francisco Tornero, Antonio Muñoz, Antonio Piñana y Pepe Piñana señalan que se utiliza una técnica variada como en el resto de cantes, aunque sobre todo arpeggios, alzapúa, trémolos, picado y pulgar. Serranito, Paco Cepero y Manolo Sanlúcar no responden a la pregunta.

### 2. Peculiaridades en el acompañamiento de tarantas

- Juan Ramón Caro, Serranito, Manolo Sanlúcar y Pepe Piñana sostiene que su principal peculiaridad es la sonoridad de Fa# y el empleo de acordes de séptima, Tomatito, Francisco Tornero y Antonio Muñoz señalan la caída que tiene el primer tercio en que el cantaor cae en Sol y la guitarra responde en Re como preparación al siguiente tercio, Antonio Carrión y

<sup>99</sup> cf. Entrevista a Calixto Sánchez, Anexo nº 2.8, p. 295-296 o vídeo en Anexo nº 1.6, en el minuto 29’41”.

<sup>100</sup> cf. Entrevista a Calixto Sánchez, Anexo nº 2.8, p. 296 o vídeo en Anexo nº 1.6, a partir del minuto 30’24”.

**LA TARANTA: UNA INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA DESDE LOS PROCESOS INTERPRETATIVOS**

Antonio Piñana sostiene que se emplean los mismos acordes para todos los cantes mineros y señalan que mantienen la estructura de un fandango, y Paco Cepero y Manolo Franco señalan que se necesita por un lado, un mayor conocimiento de la armonía y por otro, no molestar al cante en las contestaciones.

Entre las características más distintivas se refieren al sonido peculiar que le confiere el acorde de tarantas. Hasta el punto que se muestran intransigentes con algunas composiciones actuales en las que los guitarristas elaboran toques en los que no se recurre a esos elementos característicos de la taranta como los acordes de séptima. Manolo Sanlúcar sostiene lo siguiente: “En estos últimos años veo que los alumnos a los que les hago tocar, he visto a varios de ellos tocar un tema entero de taranta sin pasar por un acorde de séptima característico de tarantas. Y cuando no pasas por ahí no puede ser. Es lo que le da carácter<sup>101</sup>”.

Hay guitarristas como Tomatito, Francisco Tornero o Antonio Muñoz que señalan que unas de las peculiaridades fundamentales del toque por tarantas es la caída que tiene en determinados tercios en los que el cantaor da un Sol y la guitarra responde en Re, a modo de puente hacia el tercio siguiente. Asimismo, Francisco Tornero señala que otra de las peculiaridades es la dinámica que tiene de pregunta- respuesta: “Es complicado acompañar al cantaor sin molestarlo. O conoces muy bien el cante, las notas para armonizarlo al unísono con él, o molestas mucho y solamente te limitarías a contestar al cantaor cuando termina el tercio<sup>102</sup>”. Por otro lado, guitarristas como Antonio Muñoz, consideran fundamental conocer el cante a la perfección para saber el momento en el que responder adecuadamente cada tercio: “la mayoría o nos adelantamos o nos retrasamos. Hay que conocer el sitio exacto para responder al cantaor<sup>103</sup>”.

### 3. El papel de la guitarra en la evolución del cante

---

<sup>101</sup> cf. Entrevista a Manolo Sanlúcar, Anexo nº 2.23, p. 424 o vídeo en Anexo nº 1.7, en el minuto 7’56”.

<sup>102</sup> cf. Entrevista a Francisco Tornero, Anexo nº 2.24, p. 434 o vídeo en Anexo nº 1.1, “Entrevista Francisco Tornero”, a partir del minuto 5’20”.

<sup>103</sup> cf. Entrevista a Antonio Muñoz, Anexo nº 2.25, p. 440 o vídeo en Anexo nº 1.2, “Entrevista Antonio Muñoz”, a partir del minuto 3’19”.

- Juan Ramón Caro, Serranito, Tomatito, Paco Cepero, Manolo Franco, Antonio Carrión, Manolo Sanlúcar, Antonio Muñoz, Antonio Piñana y Pepe Piñana sostienen que la guitarra ha influido enormemente, proporcionando acordes más abiertos, creando diferentes tensiones que abren el camino al cante. Por otro lado, Francisco Tornero afirma que es más bien al contrario, para evolucionar es la guitarra la que se ha adaptado al cante.

La mayoría señala que es algo incuestionable, hasta el punto de afirmar que la guitarra ha hecho evolucionar el cante en ocasiones sin darse cuenta. Pepe Piñana nos introduce en la importancia que el conocimiento de la armonía actual de la guitarra ha tenido a la hora de enriquecer la melodía y las caídas que realiza el cantaor a lo largo del desarrollo de las frases melódicas: “Armónicamente depende mucho de los acordes intermedios que van abrigando al cante [...] Los cantes mineros tienen muchos melismas y caídas de tono que la guitarra va llevando con esos acordes de paso<sup>104</sup>”. Serranito lo señala de la siguiente forma: “Evolucionando la guitarra evoluciona al cantaor sin darse cuenta o dándose cuenta, si es inteligente. La influencia y la riqueza que le va aportando el guitarrista hace que de alguna forma el cantaor, esos tonos de paso, esas armonías, las aproveche y sus giros sin salirse jamás de lo que es la raíz, se consigue una riqueza mucho mayor. Y sí, por supuesto, tiene una influencia en lo que es el cantaor. También en sus giros, que tiene tantos y tan bellos<sup>105</sup>”.

Otros guitarristas como Antonio Piñana consideran que existe una evolución paralela y ligada entre ambas disciplinas. Por otro lado, hay guitarristas como Francisco Tornero que consideran al igual que Calixto Sánchez que ha sido más bien al contrario, que ha sido la guitarra la que ha evolucionado: “Yo lo veo casi al revés. Creo que para evolucionar la guitarra se ha aprovechado del cante. El cante está muy delimitado melódicamente, en cambio la guitarra sí ha evolucionado mucho en el toque por

<sup>104</sup> cf. Entrevista a Pepe Piñana, Anexo nº 2.27, p. 451 o vídeo en Anexo nº 1.4, “Entrevista Pepe Piñana”, a partir del minuto 4’35”.

<sup>105</sup> cf. Entrevista a Serranito, Anexo nº 2.18, p. 390 o vídeo en Anexo nº 1.7, en el minuto 5’11”.

tarantas. Como observamos en las grabaciones era muy rudimentario, era prácticamente caer con el rasgueo y pulgar<sup>106</sup>”.

### ***1.14. Sobre las aportaciones armónicas y el uso de los acordes de paso***

Con este elemento pretendo extraer información de los guitarristas sobre las aportaciones armónicas, así como el uso de los llamados acordes de paso en los cantes mineros.

#### 1. La aportación de nuevas armonías a un nuevo repertorio

- Juan Ramón Caro, Serranito, Manolo Franco, Manolo Sanlúcar, Francisco Tornero, Antonio Muñoz y Pepe Piñana señalan que sí se pueden incorporar nuevas armonías aunque matizan que dependiendo del cantaor que sea de corte más clásico o no. En este sentido, consideran que puede llegar a permitir que en cantaor, en algunos casos, varíe la línea melódica. Por otro lado, Tomatito, Paco Cepero, Antonio Carrión y Antonio Piñana sostienen que no es necesario.

A este respecto Juan Ramón Caro señala: “Yo creo que se puede hacer, pero respetando. Depende del intérprete al que estás acompañando. Tú sabes que hay cantaores que son de corte más clásico, otros “modernos”. A ese cantaor se le puede poner alguna tensión, alguna novena<sup>107</sup>”. Otros como Antonio Piñana o Paco Cepero se muestran reacios a aportar cambios en la armonía tradicional: “El flamenco es tan rico y tiene tanta personalidad que no tienes por qué hacer tantas armonizaciones que lo que hacen es que pierdan el sabor flamenco. El flamenco es lo que es por su sabor<sup>108</sup>”.

Con respecto a la influencia que nuevas armonías pueden tener en el cante, guitarristas como Juan Ramón Caro señalan lo siguiente: “Llega un momento en el que

---

<sup>106</sup> cf. Entrevista a Francisco Tornero, Anexo nº 2.24, p. 434 o vídeo en Anexo nº 1.1, “Entrevista Francisco Tornero”, a partir del minuto 6’01”.

<sup>107</sup> cf. Entrevista a Juan Ramón Caro, Anexo nº 2.17, p. 383 o vídeo en Anexo nº 1.7, a partir del minuto 14’59”.

<sup>108</sup> cf. Entrevista a Paco Cepero, Anexo nº 2.20, p. 407 o vídeo en Anexo nº 1.7, a partir del minuto 14’18”.

vas añadiendo notas. El cante, en principio, va a ser el mismo, pero en función del colchón armónico que tú le pongas a lo mejor lleva a otro sitio al cantaor y al que está escuchando. Porque tú sabes que el cantaor hace una melodía, y esa melodía a lo mejor, donde para un pasaje, terminas en una nota en concreto, y a esa nota le puedes poner el acorde tónica o un sustituto, su relativo menor... Y suenan bien. Esto puede hacer que el cantaor varíe la línea melódica si le sirve de inspiración. Depende del nivel musical que tenga cada cantaor. Hay cantaores que se aprenden sota, caballo y rey. Y lo que les pongas que se salga de ahí no le sirve<sup>109</sup>”.

Otros como Manolo Franco señalan que depende del cantaor: “Los guitarristas podemos aportar y enriquecer, pero depende del cantaor. A José de la Tomasa no se lo puedes hacer porque no te va a llamar más. Hay otros más abiertos, como tú mismo, Arcángel o Poveda. Todo eso aporta riqueza y frescura. Yo me considero clásico en el concepto, pero no soy igual que Borrull, no me quiero anclar<sup>110</sup>”. Pepe Piñana afirma que las nuevas aportaciones armónicas pueden llegar a desvirtuar el concepto original y una pérdida de identidad.

## 2. Uso de los acordes de paso

- Juan Ramón Caro, Serranito, Tomatito, Paco Cepero, Manolo Franco, Antonio Carrión, Francisco Tornero, Antonio Muñoz, Antonio Piñana y Pepe Piñana los utilizan con frecuencia aunque sostienen que debe hacerse con cuidado para no molestar excesivamente al cantaor. Por otro lado, Manolo Sanlúcar los utiliza muy poco.

Antonio Carrión y Juan Ramón Caro comentan el uso del La7 para pasar a Re: “Para pasar a Re, si le das el acorde de La7 como dominante al cantaor, le ayudas, porque es donde él se puede mover con esa melodía hasta que resuelve en Re. Si no se pone ese acorde mientras que estás cantando, no tendrías que tocar nada, porque todavía

---

<sup>109</sup> cf. Entrevista a Juan Ramón Caro, Anexo nº 2.17, p. 384 o vídeo en Anexo nº 1.7, a partir del .minuto 15’38”.

<sup>110</sup> cf. Entrevista a Manolo Franco, Anexo nº 2.21, p. 413 o vídeo en Anexo nº 1.7, a partir del minuto 22’47”.

no ha resuelto<sup>111</sup>”. Francisco Tornero señalan el uso del Mi7 para pasar a La (III grado) y que actúa como dominante.

Por otro lado, Manolo Franco señala que al tener la estructura de fandangos surge el dilema de tener que dar un Re cuando en realidad el cantaor termina en un Sol. En este sentido, Francisco Tornero argumenta que el uso de estos acordes de paso hay que hacerlo con cierto cuidado: “Las dominantes secundarias es algo propio de la tonalidad y como sabes estos cantes son modales y podría dar la impresión que se desvirtúan un poco al meter tanta dominante secundaria. En la modalidad no existen. Funciona más por grados conjuntos<sup>112</sup>”. Manolo Franco comenta al respecto que: “El tema de tener que resolver en un Re cuando el cantaor te da un Sol es el caballo de batalla. Si te quedas en el Sol y no desarrollas el Re, le viene mal al cantaor. [...] No sería sólo en cantes de levante. Por ejemplo, en algunos tercios el cantaor termina en Fa y la guitarra le da Do. Es la estructura del fandango. Y esos acordes de paso completan esa estructura, preparan para el tercio siguiente<sup>113</sup>”. Antonio Piñana señala que hay determinados acordes de paso que en ciertos cantes mineros son básicos como el Re7 en la cartagenera. Paco Cepero advierte del peligro que supone abusar de su empleo: “Esto ayuda mucho al cantaor. Pero si tú le metes muchas cosas en medio del cante lo distraes (pone ejemplo). Yo los suelo usar pero sin molestar al cantaor<sup>114</sup>”.

En este mismo sentido se muestra Pepe Piñana, que considera que sí los utiliza pero con mucho cuidado para respetar los silencios necesarios en el desarrollo de los tercios: “El silencio del cante es muy importante, pero se puede hacer en su justa medida. Se puede hacer un silencio dejando que el cantaor exponga, pero a la hora de que vaya a caer en un tono básico o propio, se pueden meter una sucesión de acordes mínimos para ayudar al cantaor<sup>115</sup>”.

---

<sup>111</sup> cf. Entrevista a Juan Ramón Caro, Anexo nº 2.17, p. 384 o vídeo en Anexo nº 1.7, a partir del minuto 18’02”.

<sup>112</sup> cf. Entrevista a Francisco Tornero, Anexo nº 2.24, p. 435 o vídeo en Anexo nº 1.1, “Entrevista Francisco Tornero”, en el minuto 11’44”.

<sup>113</sup> cf. Entrevista a Manolo Franco, Anexo nº 2.21, p. 414 o vídeo en Anexo nº 1.7, en el minuto 29’30”.

<sup>114</sup> cf. Entrevista a Paco Cepero, Anexo nº 2.20, p. 407 o vídeo en Anexo nº 1.7, en el minuto 16’52”.

<sup>115</sup> cf. Entrevista a Pepe Piñana, Anexo nº 2.27, p. 452 o vídeo en Anexo nº 1.4, “Entrevista Pepe Piñana”, a partir del minuto 10’29”.

Manolo Sanlúcar sin embargo, los utiliza muy poco y señala que es un mundo contradictorio ya que van utilizando acordes de séptima entre la cadencia andaluza. Considera que es una violación porque obliga a meter entre grados conjuntos movimientos de quintas. A este respecto señala: “Sí es verdad que ese acorde facilita mucho y llena mucho aquello que pueden aparecer como vacíos. Pero nace en un contexto en el que se está prescindiendo la arquitectura por quintas. Por quintas existía ya desde los modos griegos. Si los modos griegos se componen de los 4 modos principales y de los 4 modos hipotonales, cuando están con ellos y quieres relacionarte con los modos principales, tú lo haces con movimientos de quintas. Vas yendo de un modo a otro por movimientos de quintas. Entre sí funciona por movimientos de grados conjuntos pero cuando tienes La menor y quieres ir a Mi es un movimiento de quinta. Tú estás en Mi y te quieres ir a Lam. Te estás yendo del primer modo de los principales al primer modo de los hipotonales y estás haciendo un movimiento de quintas. ¿Qué ocurre? Ese movimiento no es por grados conjuntos. Pero si estás haciendo la cadencia andaluza (la, sol, fa, mi) y eso son grados conjuntos. El nombre de la nota no cambia, porque no es una nota nueva sino es una nota alterada la que cabe entre una nota y otra<sup>116</sup>”.

### ***1.15. Sobre la relación con los guitarristas y la tonalidad de los cantes mineros***

Con este elemento pretendo extraer información de los cantaores y guitarristas respecto a su relación a la hora de interpretar un nuevo cante y sobre las tonalidades empleadas en el acompañamiento en los cantes mineros.

#### Cantaores

##### 1. La relación con la guitarra

- Todos los cantaores buscan a guitarristas que tengan experiencia y que conozcan y sean aficionados al cante. A la hora de perfilar el acompañamiento llegan a un consenso mutuo en las decisiones que toman. Rocío Márquez y Segundo Falcón señalan que, en función del tipo de

---

<sup>116</sup> cf. Entrevista a Manolo Sanlúcar, Anexo nº 2.23, p. 429 o vídeo en Anexo nº 1.7, a partir del minuto 51’54”.

## LA TARANTA: UNA INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA DESDE LOS PROCESOS INTERPRETATIVOS

recital que quieran enfocar, más clásico o más arriesgado en sus propuestas, escogen a diferentes guitarristas.

Cantaos como Fosforito, consideran que el acompañamiento hay que concebirlo como un diálogo en el que no se pueden exceder en las contestaciones. Juan Pinilla sostiene: “Hay guitarristas que no están contigo, sino con ellos mismos. No van detrás del cante, no les gusta el cante tanto como debiera. No necesito un guitarrista técnico, necesito un guitarrista al que le guste el cante, que sepa llevarlo. Tiene que haber una conjunción. Prefiero que sepan mucho de cante, que normalmente son guitarristas bastantes mayores, que por otro lado no están tan cualificados técnicamente<sup>117</sup>”.

Con respecto al acompañamiento, Arcángel señala que se trata de elegir convenientemente a cada guitarrista en función del repertorio que se vaya a interpretar: “A cada edad te apetece una cosa. Uno al principio está en el período de captación, de imitación, la explosión de querer hacer la biblia en pasta en tercio y medio. Luego resulta que vas quitando notas y acabas dando importancia a dos notas que te llegan y que están puestas en el sitio correcto porque es nuestra tendencia natural como personas<sup>118</sup>”. Rocío Márquez prefiere combinar en función de lo que persiga en cada momento y en cada grabación discográfica: “Me gusta ir combinando todo. En el último trabajo sobre Marchena los guitarristas alternaban una forma más clásica con otra más actual. Lo que sí me gusta es ir enriqueciéndome de todos, porque cada cosa aporta lo suyo<sup>119</sup>”.

### 2. La tonalidad empleada en los cantes por tarantas

- Calixto Sánchez, Rocío Segura y Jeromo Segura siempre los interpretan en Fa#, mientras que Fosforito, Paco del Pozo, Arcángel, Rocío Márquez, Segundo Falcón y Juan Pinilla han probado en otras tonalidades aunque normalmente lo hacen en Fa#.

---

<sup>117</sup> cf. Entrevista a Juan Pinilla, Anexo nº 2.15, p. 370 o vídeo en Anexo nº 1.6, a partir del minuto 29'03”.

<sup>118</sup> cf. Entrevista a Arcángel, Anexo nº 2.12, p. 341 o vídeo en Anexo nº 1.6, en el minuto 45'36”.

<sup>119</sup> cf. Entrevista a Rocío Márquez, Anexo nº 2.13, p. 351 o vídeo en Anexo nº 1.6, a partir de 1 hora, 01'08”.



## Guitarristas

## La tonalidad empleada en los cantes por tarantas

- Juan Ramón Caro, Serranito, Tomatito, Manolo Franco, Antonio Carrión, Francisco Tornero, Antonio Muñoz y Pepe Piñana señalan que han utilizado tonos como Sol#, Re# o el toque por granaínas. Paco Cepero, Manolo Sanlúcar y Antonio Piñana han utilizado siempre Fa#. De los que han acompañado en ambas tonalidades y en relación a su diferencia, Juan Ramón Caro, Serranito y Francisco Tornero señalan que el toque por mineras es más abierto, con más amplitud armónica, Tomatito afirma que dependiendo del tipo de cantaor emplea más un toque que otro. Manolo Franco, Antonio Carrión, Antonio Muñoz y Pepe Piñana consideran que el toque por tarantas (Fa#) es el que tiene una mayor identidad y brillo para acompañar los cantes mineros.

Me interesa conocer si los guitarristas entrevistados han acompañado en tonos desacostumbrados como el de minera en Sol# y qué diferencia ven con el tono natural de Fa#. En el caso de la minera, obligados por la tesitura de alguna cantaora que le ha dejado poco espacio en el diapasón y ha decidido transportar el toque para tener más recursos en la ejecución de las falsetas.

Con respecto a las diferencias, Juan Ramón Caro señala lo siguiente: “El toque en Sol# es una tonalidad más abierta porque la tonalidad en la que está basada, que es Mi mayor, cuando el cantaor da esa nota, cuando estás en tono de minera, suena el Mi con el grave y cuando estás en Fa#, cuando das el acorde tónica es Re. Y, claro, el Re está en la cuarta y no tiene ese grave, ese peso. Lo que yo veo es que el acorde de minera tiene más amplitud armónica por el grave en el Mi<sup>120</sup>”.

Por otro lado, Serranito nos comenta que la sonoridad en Sol# tiene otra riqueza: “La diferencia está en que al estar tocando un tono más agudo entonces tienes más bajos, tienes la posibilidad de no estar acompañando en ascendente sino también en

---

<sup>120</sup> cf. Entrevista a Juan Ramón Caro, Anexo nº 2.17, p. 383 o vídeo en Anexo nº 1.7, en el minuto 11’42”.

descendente, puedes ir dando acordes que suenan maravillosos. Das un Mi7 al aire en el primer tercio y haces que todo haya crecido<sup>121</sup>”.

### ***1.16. Sobre la propuesta investigadora***

Con este elemento me interesa saber la opinión de todos los perfiles en torno a la propuesta investigadora de mi proceso artístico, a la hora de incorporar el repertorio de una serie de tarantas significativas.

#### Teóricos

- Todos consideran que se trata de una investigación necesaria y útil, y una forma de estudiar el flamenco desde una perspectiva diferente y novedosa.

Teóricos como Norberto Torres sostienen que es importante el componente reflexivo en el que se muestre el proceso de búsqueda y análisis previo del proceso: “Me parece bien, porque se está razonando, observando el proceso creativo o recreativo desde una música de tradición oral para pasarlo a otra tradición que es la escrita. Es una reflexión sobre el trabajo previo y que el arte no es solamente una cuestión de inspiración, sino también de reflexión previa. Antes hay mucho trabajo, mucha reflexión, mucha búsqueda, muchos errores. Hay mucha angustia en el creador donde hay un largo camino<sup>122</sup>”. Por otro lado, José Luis Navarro incide en que este tipo de investigaciones van enriqueciendo la investigación en torno al flamenco: “Yo creo que es muy positivo porque se puede estudiar el flamenco desde muchas perspectivas. Yo siempre lo he hecho desde una perspectiva histórica, pero este otro enfoque propio de quien es el protagonista directo como es el artista, un cantaor, me parece que enriquece el mundo de la bibliografía flamenca<sup>123</sup>”.

#### Cantaores

---

<sup>121</sup> cf. Entrevista a Serranito, Anexo nº 2.18, p. 390 o vídeo en Anexo nº 1.7, en el minuto 7’58”.

<sup>122</sup> cf. Entrevista a Norberto Torres, Anexo nº 2.4, p. 265.

<sup>123</sup> cf. Entrevista a José Luis Navarro, Anexo nº 2.2, p. 250 o vídeo en Anexo nº 1.5, a partir del minuto 13’12”.

- Todos sostienen que se trata de una investigación interesante y novedosa que debiera ser la tónica general en un cantaor de flamenco.

Así se expresan cantaores como Arcángel: “Me parece que debiera ser una tónica general. Unos por tiempo, otros por no apetencia, no lo hacemos. Pero creo que es lo que debiéramos hacer. Deberíamos gestionar nuestros propios recursos. Nosotros —y es uno de los grandes problemas del flamenco— no gestionamos nuestros propios recursos y problemas<sup>124</sup>” o Juan Pinilla: “Como estudioso, investigador y universitario siento una empatía tremenda al ver que es algo absolutamente original<sup>125</sup>”.

### Guitarristas

- Todos consideran que se trata de una investigación interesante y una buena aportación para poder mostrar la coherencia interpretativa del artista flamenco.

Con respecto a los guitarristas, todos se muestran expectantes sobre la investigación y consideran que es algo positivo. Antonio Muñoz señala que un proceso enfocado a recuperar y actualizar estos cantes es algo digno de aprecio: “Nadie se interés hoy día por estos cantes [...] Sería un logro que consiguieras asimilarlos y hacerlos tuyos<sup>126</sup>”. Pepe Piñana señala la confusión existente en torno al mundo de los cantes mineros y la necesidad de poner orden en la forma de trabajar sobre ellos: “Es un trabajo muy interesante porque hoy día hay mucha información pero confusa. Creo que va a hacer posible que todo aquel que quiera acercarse a estos cantes tenga un trabajo bien hecho, con una coherencia interpretativa en el que se vean las cosas bien expuestas. Eso lo que hace es engrandecer el flamenco y el universo teórico de esta música que a veces no es demasiado claro<sup>127</sup>”. Francisco Tornero afirma que es una labor que debiera

<sup>124</sup> cf. Entrevista a Arcángel, Anexo nº 2.12, p. 342 o vídeo en Anexo nº 1.6, en el minuto 50’50”.

<sup>125</sup> cf. Entrevista a Juan Pinilla, Anexo nº 2.15, p. 371 o vídeo en Anexo nº 1.6, a partir del minuto 34’40”.

<sup>126</sup> cf. Entrevista a Antonio Muñoz, Anexo nº 2.25, p. 443 o vídeo en Anexo nº 1.2, “Entrevista Antonio Muñoz”, en el minuto 21’56”.

<sup>127</sup> cf. Entrevista a Pepe Piñana, Anexo nº 2.27, p. 455 o vídeo en Anexo nº 1.4, “Entrevista Pepe Piñana”, a partir del minuto 27’50”.

aplicarse en el caso concreto de la docencia en los conservatorios: “Es una manera de crecer personalmente y artísticamente que no nos la dan otras técnicas<sup>128</sup>”.

#### Bailaores

- Todos señalan que es algo interesante, sobre todo para el cante.

Con respecto a los bailaores, a todos les parece muy interesante. En este sentido, Belén Maya señala que es algo que nunca se había hecho dentro del mundo del flamenco.

### ***1.17. Sobre el concepto de improvisación en el flamenco***

Con este elemento pretendo recabar información de dos de los perfiles de informantes (cantaos y guitarristas) en referencia al concepto de improvisación en el cante.

#### Cantaos

- Fosforito, Rocío Segura, Paco del Pozo, Rocío Márquez, Segundo Falcón, Juan Pinilla y Jeromo Segura señalan que lo que se hace en el flamenco es improvisar el orden y las letras de los cantes que se van a interpretar. Sostienen que como mucho se puede adornar un cante más o menos pero que, en todo caso, sobre la base de un conocimiento profundo de las estructuras melódicas. Calixto Sánchez comenta que nunca improvisa sobre la marcha y que todo lo tiene muy ensayado, mientras que Arcángel es el único cantaor que concibe la improvisación cómo la forma de meterse en caminos melódicos y rítmicos diferentes.

La mayoría considera que improvisa porque juegan con las letras, alarga o acorta las frases melódicas o las adapta a distintos palos flamencos. Fosforito señala que desde el conocimiento de la técnica puede o no llegar un momento de improvisación o

---

<sup>128</sup> cf. Entrevista a Francisco Tornero, Anexo nº 2.24, p. 438 o vídeo en Anexo nº 1.1, “Entrevista Francisco Tornero”, a partir del minuto 25’10”.

inspiración. Así lo señala Juan Pinilla, cuando afirma: “Se improvisa sobre una línea melódica que ya se conoce. Puedes a lo mejor respirar más o menos, puedes acelerarla, en un momento dado puedes sentir un tercio de determinada forma, pero sobre una base que ya se conoce<sup>129</sup>”. Segundo lo muestra de la siguiente forma: “La improvisación tiene que venir sobre unos conocimientos. Inventarme no me invento un cante, pero en un momento dado introduzco giros que estoy creando, aunque basados en los conocimientos del cante<sup>130</sup>”.

### Guitarristas

- Juan Ramón Caro, Paco Cepero, Manolo Franco, Manolo Sanlúcar, Antonio Carrión, Manolo Sanlúcar, Francisco Tornero y Antonio Piñana sostienen que la improvisación en el flamenco hay que entenderla como el empleo o no de recursos y variaciones sobre la marcha, de forma improvisada y partiendo de un bagaje previo de conocimiento profundo del instrumento. Asimismo, sostienen que el cante está muy delimitado melódicamente y que no se improvisa sobre la melodía. Por otro lado, Serranito, Tomatito y Pepe Piñana señalan que se improvisa sobre los esquemas rítmicos, no sobre la estructura armónica.

La mayoría considera que en el caso de los cantaores hay poco margen a la improvisación porque las estructuras melódicas están demasiado preestablecidas por modelos anteriores. Sostiene que la improvisación existe pero desde el punto de vista de la dinámica. Así Francisco Tornero señala lo siguiente: “Yo creo que el cantaor improvisa la dinámica, el momento en que se encuentre. Días que hace los tercios más largos. Más bien improvisación en la dinámica más que en la estructura del cante que normalmente se tiene clara<sup>131</sup>”. Manolo Franco afirma lo siguiente: “En el cante hay

<sup>129</sup> cf. Entrevista a Juan Pinilla, Anexo nº 2.15, p. 369 o vídeo en Anexo nº 1.6, a partir del minuto 23’55”.

<sup>130</sup> cf. Entrevista a Segundo Falcón, Anexo nº 2.14, p. 360 o vídeo en Anexo nº 1.6, en 1 hora, 04’17”.

<sup>131</sup> cf. Entrevista a Francisco Tornero, Anexo nº 2.24, p. 436 o vídeo en Anexo nº 1.1, “Entrevista Francisco Tornero”, en el minuto 16’29”.

poco margen. Aquí está todo preparado. Yo soy del pensamiento que en el flamenco está todo muy preparado<sup>132</sup>».

En relación a la guitarra, la mayoría no considera que exista la improvisación como tal. Así lo resume el maestro Manolo Sanlúcar: “Es que lo de la improvisación es mentira. La improvisación puede existir en la guitarra y no siempre existe. Porque se le llama improvisación a esto, tú tienes una serie de falsetas. Como esas falsetas pertenecen a un sistema, a una escala. Tú tienes diez falsetas por soleá en Mi. En un momento dado no las organizas y ahora empieza el cantaor. Ahora el cante te hace recordar una falseta porque tiene una relación musical. Te hace sacarla y a eso se le llama improvisación pero eso no es improvisación. Tú improvisas el orden pero no creas. A veces tú vas a acompañar y te planteas improvisar aquellas contestaciones y aquella relación que vas a tener con el cantaor. (Pone ejemplo cantando)<sup>133</sup>”.

Para concluir, me gustaría señalar la apreciación de Víctor Monge “Serranito”, Tomatito y Pepe Piñana cuando argumentan que en la guitarra flamenca se improvisa desde el punto de vista rítmico: “Yo concibo la improvisación en un aspecto rítmico más que armónico, porque el lenguaje musical lo entendemos de otra manera. Incluso nosotros hacemos acordes que los pianistas nos dicen: “¡Ay, qué bonito es eso!”. Porque nosotros tenemos otra forma de sentir dónde está eso, los registros. Las escalas flamencas no son las jazzísticas. Nosotros improvisamos sin salirnos del acorde. (Pone un ejemplo). Sin embargo, ellos pueden empezar en cualquier nota dentro del acorde. (Pone más ejemplos). Ellos tienen una visión mucho más abierta para improvisar. Nosotros tenemos que improvisar rítmicamente<sup>134</sup>”.

### ***1.18. Sobre la grabación discográfica***

Con este elemento pretendo extraer información de los cantaores en relación a la forma de grabación de un disco y en concreto, respecto de si grabar en directo y/o por pistas.

---

<sup>132</sup> cf. Entrevista a Manolo Franco, Anexo nº 2.21, p. 415 o vídeo en Anexo nº 1.7, a partir del .minuto 43’30”.

<sup>133</sup> cf. Entrevista a Manolo Sanlúcar, Anexo nº 2.23, p. 431 o vídeo en Anexo nº 1.7, a partir de la hora 1 h, 13’20”.

<sup>134</sup> cf. Entrevista a Tomatito, Anexo nº 2.19, p. 401 o vídeo en Anexo nº 1.7, en el minuto 30’21”.

- Calixto Sánchez y Fosforito graban los discos en directo, Segundo Falcón por pistas, grabando primero la voz buena con una guitarra de guía para incorporar después la guitarra definitiva. Rocío Segura, Paco del Pozo, Arcángel, Rocío Márquez, Juan Pinilla y Jeromo Segura utilizan un sistema mixto, alternando la grabación en directo y por pistas.

## 2. La primera escucha: veinte tarantas para el proceso artístico

Tal y como comenté en el capítulo introductorio a esta tesis, el primero de los objetivos era estudiar, seleccionar e incorporar a mi repertorio un estilo minero como el de la taranta a través de algunas de sus variantes melódicas más significativas.

En este apartado del desarrollo de mi investigación, me centro en la preparación y el trabajo que como cantaor debía realizar con cada una de las tarantas, un trabajo enfocado en una primera escucha lo más atenta y analítica posible en aras de entender mejor los cantes y su contenido expresivo y formal. El 21 de marzo de 2016 comencé el trabajo de estudio con las grabaciones originales. Tal y como se puede observar en el vídeo que adjunto como anexo nº 1.9, a lo largo de esta primera escucha me di cuenta de un gran error que ponía en peligro la objetividad con la que debiera estar realizándola. Conforme escuchaba, estaba de alguna manera prejuzgando los cantes, la línea melódica, el acompañamiento. Todavía más, estaba al mismo tiempo intentando reproducir el cante desde mi punto de vista sin pararme a realizar una escucha atenta, detallada y lo más pormenorizada posible. En realidad, sentí una gran confusión porque no conseguía sacar unas adecuadas conclusiones sobre lo que estaba haciendo. Enseguida comprendí el error, y es que no prestaba el suficiente interés y serenidad que requería esta primera toma de contacto. Necesitaba centrarme y reflexionar mucho más sobre cada cante. Acto seguido decidí que lo más conveniente era realizar un proceso sistemático de atender y escuchar una por una las tarantas, y de esta forma realizar una audición lo más activa posible, implicándome de una forma más intencional y focalizada.

Intenté buscar un sitio lo más cómodo posible y registrar con mi cámara de vídeo esta parte del proceso. Me dispuse a recoger unas primeras impresiones relacionadas con la estructura de los cantes, así como de las intervenciones y el papel que juegan los guitarristas acompañantes. Llegados a este punto, considero que un cantaor de flamenco que intenta asimilar, revisar e incorporar a su repertorio nuevos cantes, no sólo debe escuchar, sino entender lo que se escucha. Tal y como señala Ramos:



[...] este proceso de entendimiento debe estar acompañado de una confianza intuitiva [...] Con la acción de entender, se busca estar en disposición de recibir la obra sin intentar imponer ni transformar nada. Lo ideal es que se reciba la información de la obra de forma natural, sin intentar buscar porqués; más bien dejándonos ser sorprendidos y conmovidos por la música (Ramos Riera, 2011: 8).

Por mi propia experiencia he de señalar que, en líneas generales, el cantaor suele llevar a cabo un aprendizaje por imitación y en la mayoría de ocasiones, no realiza un estudio detallado de aspectos que bajo mi punto son fundamentales, como el hecho de poder separar la línea melódica de un determinado cante de la letra a la que va asociada. A lo largo de los años, he comprendido que para llevar a cabo un aprendizaje más completo, lo ideal es poder adquirir la melodía de un cante como elemento separado. Esto me ha permitido asimilar los estilos para luego ir cambiando y ampliando el repertorio constantemente con nuevas estrofas que me permiten expresar diferentes emociones asociadas a un mismo cante. A lo largo de la primera escucha y como paso previo al trabajo con los guitarristas, realicé el ejercicio de cambiar las letras a cada estilo, lo que me permitió interiorizarlas de una forma adecuada. En mi caso y como señalé en el capítulo introductorio, en un primer momento de mi aprendizaje, cuando comenzaba a escuchar los cantes, pretendía imitarlos, sin más. A veces, no llegaba a entender el sentido del cante o sencillamente intentaba adaptarlo a mis propias condiciones artísticas sin respetar el carácter que cada cantaor decidió imprimirle en su momento. Para ello, cogí mi guitarra y estuve escuchando cada taranta y comprobando las tonalidades originales empleadas. Acto seguido, realicé un trabajo individual con cada una de ellas, viendo posibles tonalidades e intentando asimilar los cantes y sus peculiaridades melódicas. Aunque no me considero un guitarrista profesional, he tenido la gran suerte de aprender las estructuras básicas del acompañamiento flamenco con mi padre, lo que me ha permitido realizar en esta tesis un trabajo previo fundamental al proceso llevado a cabo con cada uno de los guitarristas que intervienen en los ensayos posteriores.

A continuación, redacté un resumen, taranta a taranta, a partir de las notas y reflexiones desarrolladas durante la primera escucha registrada, completado con algunas informaciones básicas para la adecuada comprensión de mi trabajo.

## LA TARANTA: UNA INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA DESDE LOS PROCESOS INTERPRETATIVOS

### 2.1. Sebastián Muñoz “El Pena”, ‘Ciento cincuenta testigos’

El primer cante es la taranta de Sebastián Muñoz “El Pena”, nombre artístico del cantaor Sebastián Muñoz Beigveder (Álora, 1876- Málaga, 1956). Se inició en los cafés cantantes de Málaga, formando posteriormente parte de diferentes elencos artísticos que recorrieron la geografía española.

*Ciento cincuenta testigos,  
te los pongo delante de Dios.  
Si es mentira lo que yo digo,  
que me castigue Dios,  
que yo no te he dado motivos.*

Graba esta taranta en 1908 con la guitarra de Joaquín El Hijo del Ciego (Zonophone X-52301; HO 2ab). Está acompañada por arriba con cejilla al 4º traste (tono real Sol#) y el guión y estructura de la interpretación es la siguiente:

- Pequeña variación de la guitarra a modo de preludio y con ritmo abandonao<sup>135</sup>.
- El cantaor hace una salida por malagueñas.
- El guitarrista interpreta una falseta con ritmo abandonao.
- El cantaor interpreta la letra.

1 <sup>er</sup> tercio	<i>Te los pongo delante de Dios,</i>	Do M (VI)
2º tercio	<i>ciento cincuenta testigos</i>	Fa M (II)
3 <sup>er</sup> tercio	<i>te los pongo delante de Dios,</i>	Do M (IV)
4º tercio	<i>si es mentira lo que yo digo,</i>	Sol M (III)
5º tercio	<i>que a mí me castigue Dios,</i>	Do M (VI)
6º tercio	<i>ay, que yo no te he dao motivos.</i>	Fa M-Mi (II-I)

<sup>135</sup> A excepción del taranto, todos los cantes mineros son cantes libres, es decir, sin métrica fija. Sin embargo, debido a sus orígenes emparentados con el fandango, en estas primeras grabaciones de principios del S.XX observamos que el acompañamiento de la guitarra adquiere un marcado compás ternario también conocido como ritmo abandonao. Esta rítmica se corresponde con la forma de acompañar determinados bailes de la escuela bolera. De una forma más acelerada, se practica como base del acompañamiento para gran parte del repertorio de fandangos de las provincias orientales de Andalucía, principalmente los verdiales.

## 2.2. Antonio Grau, 'Cuando a ti nadie te quiera'

El segundo cante es una taranta de Antonio Grau Dauset (Málaga, 1884-Madrid, 1968). Hijo de Antonio Grau Mora, Rojo el Alparatero, fue una figura clave en la recuperación de toda una herencia musical relacionada con los cantes propios de Cartagena y La Unión.

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

Graba esta taranta en 1915 con el guitarrista Enrique El Negrete (Pathé 2101; 12286) y está acompañada *por arriba* con cejilla al 4º traste (tono real Sol#).

El guión y estructura de la interpretación es la siguiente:

- Breve introducción rítmica con la técnica de rasgueo sin ejecución de preludio por parte del guitarrista.
- El cantaor hace una salida al cante por malagueñas<sup>136</sup>.
- El guitarrista vuelve a hacer la cadencia sin falseta.
- El cantaor interpreta la letra.

1 <sup>er</sup> tercio	<i>Ay, que ven a mí, yo te querré</i>	Do M (VI)
2º tercio	<i>cuando a ti nadie te quiera,</i>	Do7 (VI7)
3 <sup>er</sup> tercio	<i>ay, que ven a mí, yo te querré,</i>	Do M (VI)
4º tercio	<i>que el daño que me ocasionaste,</i>	Re M (III)
5º tercio	<i>ay, que yo te lo recompensaré,</i>	Do7 (VI7)
6º tercio	<i>que serrana, con ampararte.</i>	Fa M-Mi (II-I)

## 2.3. Manuel Escacena, 'Te compraré un refajo'

El tercer cante es una taranta de Manuel Escacena:

<sup>136</sup> En su origen las tarantas son una evolución de los cantes por malagueñas, lo que explica las coincidencias incluso en el toque. De esta forma, las tarantas sobre las que estoy trabajando y dado su carácter primitivo permiten interpretarse en tono de malagueñas (por arriba), haciendo que el cantaor utilice como salida la propia de un cante por malagueñas.

## LA TARANTA: UNA INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA DESDE LOS PROCESOS INTERPRETATIVOS

*Deja que cobre en la mina  
y te compraré un refajo,  
una enagua que sea blanca y fina,  
que te asomen por debajo  
media vara de percalina.*

Manuel Escacena graba esta taranta en 1908 con la guitarra de Román García (Zonophone X-52329; Y-161) y está acompañada por arriba con cejilla al 5º traste (tono real La).

El guión y estructura de la interpretación es la siguiente:

- Preludio por parte del guitarrista a modo de falseta de introducción.
- El cantaor interpreta la letra.

1 <sup>er</sup> tercio	<i>Y te compraré un refajo,</i>	Do M (VI)
2º tercio	<i>deja que cobre en la mina</i>	Fa M (II)
3 <sup>er</sup> tercio	<i>y te compraré un refajo,</i>	Do M (VI)
4º tercio	<i>una enagua que sea blanca y fina,</i>	Sol M (III)
5º tercio	<i>que te asomen por debajo,</i>	Do7 (VI7)
6º tercio	<i>media vara de percalina.</i>	Fa M-Mi (II-I)

### 2.4. Niño de la Isla, ‘Trabajando en una mina’

El cuarto cante es una taranta del Niño de la Isla, nombre artístico de José López Domínguez (San Fernando, 1877-1929). Cantaor perteneciente a los cafés cantantes, fue asiduo de fiestas privadas y uno de los primeros que aflamencó canciones folclóricas como asturianas y montañesas, por lo que se hizo muy popular en regiones a priori, poco habituales del flamenco.

*Trabajando en una mina,  
en la mina de Guayabo,  
se ha desprendido un peñón,  
y ha matado a mi hermano,  
hermano de mi corazón.*

Grabada en 1910 con la guitarra de Ramón Montoya (Zonophone 552181) y acompañada por arriba con cejilla al 4º traste (tono real Sol#), mantiene el siguiente guión y estructura de la interpretación:

- Introducción de guitarra a modo de preludio o primera falseta.
- El cantaor hace una salida al cante.
- El guitarrista hace un interludio a modo de falseta.
- El cantaor interpreta la letra.

1 <sup>er</sup> tercio	<i>En una mina</i>	Do7 (VI7)
2º tercio	<i>trabajando en una mina,</i>	Fa M (II)
3 <sup>er</sup> tercio	<i>en la mina de Guayabo,</i>	Do7 (VI7)
4º tercio	<i>se ha desprendido un peñón,</i>	Sol M (III)
5º tercio	<i>y ha matado a mi hermano,</i>	Fa M (II)
6º tercio	<i>hermano de mi corazón.</i>	Fa M- Mi (II-I)

## ***2.5. Pepe el de la Matrona, ‘El alcalde de Guadix’***

El quinto cante es una taranta interpretada por Pepe el de la Matrona, nombre artístico de José Núñez Meléndez (Sevilla, 1887-Madrid, 1980). Fue una figura fundamental en la Edad de Oro del flamenco, considerado como cantaor enciclopédico, destacó por su actitud ortodoxa y de conservación de las formas clásicas. Creó una importante escuela en la que podemos destacar a Enrique Morente Cotelo.

*El alcalde de Guadix  
Ha publicado un bando,  
que las cañas de maíz,  
no se lleven arrastrando,  
porque tienen que servir.*

El de la Matrona graba esta taranta en 1911 (Odeón A 135271) y está acompañada por taranta con cejilla al 4º traste (tono real La#).

El guión y estructura de la interpretación es la siguiente:

- Breve introducción rítmica con la técnica de rasgueo por parte del guitarrista.
- El cantaor hace una salida al cante.

## LA TARANTA: UNA INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA DESDE LOS PROCESOS INTERPRETATIVOS

- El guitarrista hace la cadencia sobre acordes sin ejecución de falseta.
- El cantaor interpreta la letra.

1 <sup>er</sup> tercio	<i>Ha publicaito un bando</i>	Re M (VI)
2 <sup>o</sup> tercio	<i>el alcalde de Guadix,</i>	Sol M (II)
3 <sup>er</sup> tercio	<i>ha publicaito un bando,</i>	Re M (VI)
4 <sup>o</sup> tercio	<i>que las cañas de maíz,</i>	La M (III)
5 <sup>o</sup> tercio	<i>no se lleven arrastrando,</i>	Re M (VI)
6 <sup>o</sup> tercio	<i>porque tienen que servir.</i>	Sol M-Fa# (II-I)

### 2.6. La Salerito, “Di a la guitarra que suene”

El sexto cante es una taranta de La Salerito, nombre artístico de Antonia Martínez Burruezo (Caravaca de la Cruz, 1881-1959). Figura perteneciente a la etapa de los cafés cantantes.

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

Grabada en 1912 (Regal C 3038; 48261) y acompañada por granaína con cejilla al 5<sup>o</sup> traste (tono real Mi), tiene el siguiente guión y estructura de la interpretación:

- Breve introducción rítmica con la técnica de rasgueo con falseta a modo de preludio por parte del guitarrista.
- La cantaora hace una salida al cante por malagueñas.
- El guitarrista hace la cadencia sobre los acordes sin ejecutar falseta.
- La cantaora interpreta la letra.

1 <sup>er</sup> tercio	<i>Y a la guitarra que suene</i>	Sol M (VI)
2 <sup>o</sup> tercio	<i>dale, dale compañera,</i>	Sol7 (VI7)
3 <sup>er</sup> tercio	<i>y a la guitarra que suene,</i>	Sol M (VI)
4 <sup>o</sup> tercio	<i>que está mi niño durmiendo,</i>	Re M (III)
5 <sup>o</sup> tercio	<i>y quiero que se desvele,</i>	Do M (II)
6 <sup>o</sup> tercio	<i>por lo mucho que lo quiero.</i>	Do M-Si (II-I)

### 2.7. Manuel Escacena, 'Estoy pasando un verano'

El séptimo cante es una taranta de Manuel Escacena (Sevilla, 1885-1928). Se profesionalizó en los cafés cantantes de la época, y posteriormente pasó, al igual que Vallejo, a formar parte del elenco de cantaores de la llamada Ópera flamenca, dejando una importante obra en discografía de pizarra.

Estoy pasando un verano  
que yo no me divierto,  
mientras mi tío Cayetano,  
se está gastando en bebía  
todo el dinero que gano

Está grabada en 1914 con el guitarrista Pepito Cilera (Odeón 13292; SO-506) y acompañada al aire por granaína, aunque he de señalar que, con respecto a la calidad sonora de la grabación en soporte de pizarra, parece estar  $\frac{1}{4}$  de tono por debajo.

El guión y estructura de la interpretación es la siguiente:

- Preludio por parte del guitarrista a modo de falseta de introducción.
- El cantaor hace una salida al cante por tarantas.
- El cantaor interpreta la letra.
- El guitarrista ejecuta una tercera falseta a modo de postludio.

1 <sup>er</sup> tercio	<i>Que yo no me divierto, no me divierto.</i>	Sol M (VI)
2 <sup>o</sup> tercio	<i>Estoy pasando un verano</i>	Do M (II)
3 <sup>er</sup> tercio	<i>que yo no me divierto un día,</i>	Re M (III)
4 <sup>o</sup> tercio	<i>mientras mi tío Cayetano,</i>	Re M (III)
5 <sup>o</sup> tercio	<i>se está gastando en bebía,</i>	Sol M (VI)
6 <sup>o</sup> tercio	<i>todo el dinero que yo gano.</i>	Do M-Si (II-I)

### 2.8. Emilia Benito, 'Taranta de la Gabriela'

El octavo cante es la taranta de Emilia Benito Rodríguez (La Unión, 1890-México, 1960). Con el apodo de La Satisfecha, fue una cantaora destacada de los cafés cantantes de la época y se le conoce por incorporar en su repertorio canciones propias del folclore como marianas y jotas aragonesas.

## LA TARANTA: UNA INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA DESDE LOS PROCESOS INTERPRETATIVOS

*Corre, ve y dile a mi Gabriela,  
que voy para las Herrerías,  
que duerma y no tenga pena,  
que antes que amanezca el día,  
estaré yo en Cartagena.*

Emilia Benito graba esta taranta en 1914 acompañada con orquesta (Gramófono W-263322). La equivalencia en el acompañamiento con guitarra puede estar por arriba con la cejilla al 8º traste (tono real Do natural), lo que sería lo mismo que por medio al 3º o en tono de granaína al 1º.

El guión y estructura de la interpretación es la siguiente:

- Introducción con orquesta.
- El cantaor interpreta la letra.

1 <sup>er</sup> tercio	<i>Ay mi Gabriela</i>	Sol M (VI)
2º tercio	<i>corre, por Dios y dile a mi Gabriela,</i>	Do M (II)
3 <sup>er</sup> tercio	<i>que voy para las Herrerías,</i>	Sol7 (VI7)
4º tercio	<i>que duerma y no tenga pena,</i>	Re M (III)
5º tercio	<i>que antes que amanezca el día,</i>	Sol7 (VI7)
6º tercio	<i>estaré yo en Cartagena.</i>	Do M-Si (II-I)

### 2.9. El Cojo de Málaga, 'A la oscura galería'

El noveno cante es una taranta del Cojo de Málaga:

*Baja el minero cantando,  
a la oscura galería,  
aunque canta va pensando,  
si veré a la mare mía  
que por mí queda llorando.*

Se trata de uno de los estilos taraneros del Cojo de Málaga y se graba en 1921 (Gramófono AE 490). El guitarrista es Miguel Borrull y está acompañada por arriba con cejilla al 5º traste (tono real La), manteniendo el siguiente guión y estructura de la interpretación:



- Cadencia típica del guitarrista sobre acordes de taranta.
- El cantaor hace una salida al cante por tarantas.
- El guitarrista interpreta un interludio musical a modo de primera falseta.
- El cantaor interpreta la letra.

1 <sup>er</sup> tercio	<i>A la oscura galería,</i>	Do7 (VI7)
2 <sup>o</sup> tercio	<i>que baja el minero cantando,</i>	Fa M (II)
3 <sup>er</sup> tercio	<i>a la oscura galería.</i>	Do7 (VI7)
4 <sup>o</sup> tercio	<i>Y aunque canta va pensando,</i>	Sol M (III)
5 <sup>o</sup> tercio	<i>si veré a la mare mía</i>	Do7 (VI7)
6 <sup>o</sup> tercio	<i>que por mí queda llorando</i>	Fa M-Mi (II-I)

### ***2.10. El Cojo de Málaga, ‘Eres hermosa’. Taranta de Fernando el de Triana***

El décimo cante es la taranta de Fernando el de Triana e interpretada por El Cojo de Málaga:

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

La graba en 1921 con la guitarra de Miguel Borrull (Gramófono AE 488; 262253 4681ah). También registra este estilo en 1923 y 1928, con Miguel Borrull y la letra “*Cuanto tormentos me da; / el querer que he puesto en ti; / aborrecerte quisiera / por dejarme de sufrir / aunque después me muriera*” (Gramófono AE 956; 262317) y (Gramófono AE 2274; 262776) respectivamente.

Está acompañada por granaína con cejilla al 1<sup>o</sup> traste (tono real Do) y el guión y estructura de la interpretación es la siguiente:

- Preludio de guitarra a modo de falseta de introducción.
- Salida del cantaor.
- Falseta a modo de interludio musical.
- El cantaor interpreta la letra.

## LA TARANTA: UNA INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA DESDE LOS PROCESOS INTERPRETATIVOS

- El guitarrista interpreta una falseta a modo de postludio.

1 <sup>er</sup> tercio	<i>Eres hermosa,</i>	Sol7 (VI7)
2 <sup>o</sup> tercio	<i>eres guapa, Dios te guarde,</i>	Sol7 (VI7)
3 <sup>er</sup> tercio	<i>y en tu puerta da la luna,</i>	Sol7 (VI7)
4 <sup>o</sup> tercio	<i>acaba de desengañarme,</i>	Re M (III)
5 <sup>o</sup> tercio	<i>mira que va a dar la una,</i>	Sol7 (VI7)
6 <sup>o</sup> tercio	<i>y me precisa retirarme.</i>	Do M-Si (II-I)

### 2.11. El Cojo de Málaga, 'Como la sal al guisao'

El décimo primer cante es una taranta de El Cojo de Málaga:

*Me está haciendo más falta tu querer,  
como la sal al guisao,  
como la ropa al que está en cueros  
y como el agua a los sembraos.  
Como a las minas los mineros.*

Está grabada en 1923 con la guitarra de Miguel Borrull (Pathé 2239) y acompañada por taranta con cejilla al 5<sup>o</sup> traste (tono real Si).

El guión y estructura de la interpretación es la siguiente:

- Preludio de guitarra a modo de falseta de introducción.
- Salida del cantaor.
- Falseta a modo de interludio musical.
- El cantaor interpreta la letra.
- El guitarrista interpreta una falseta a modo de postludio.

1 <sup>er</sup> tercio	<i>Que como la sal al guisao,</i>	Re7 (VI7)
2 <sup>o</sup> tercio	<i>me está haciendo más falta tu querer prima,</i>	La M (III)
3 <sup>er</sup> tercio	<i>que como la sal al guisao.</i>	Re7 (VI7)
4 <sup>o</sup> tercio	<i>Como la ropa al que está en cueros</i>	La M (III)
5 <sup>o</sup> tercio	<i>y como el agua a los sembraos</i>	Re7 (VI7)
6 <sup>o</sup> tercio	<i>como a las minas los mineros</i>	Sol M-Fa# (II-I)

### 2.12. El Cojo de Málaga, ‘Soy piedra que a la terrera’

El décimo segundo cante es una taranta de El Cojo de Málaga, nombre artístico de Joaquín Vargas Soto (Málaga, 1880-Barcelona, 1940). Se trata de uno de los pocos cantaores gitanos especialista en los llamados cantes mineros.

*Soy piedra que a la terrera  
cualquiera se asombra al verme,  
parezco escombros por fuera,  
pero en llegando a romperme  
doy un metal de primera*

Está grabada en 1923 (Pathé 2242), y según los datos de la placa, el guitarrista es Miguelito Borrull, pero según datos que me aporta el Centro Andaluz para el Desarrollo del Flamenco, en ella intervienen dos guitarristas: Miguel Borrull y Ramón Montoya. Está acompañada por tarantas con cejilla al 4º traste (tono real La#) y el guión y estructura de la interpretación es la siguiente:

- Preludio de guitarra a modo de falseta de introducción.
- Temple del cantaor.
- Cadencia sobre acordes de tarantas.
- El cantaor interpreta la letra.

1 <sup>er</sup> tercio	<i>En la terrera</i>	Re7 (VI7)
2 <sup>o</sup> tercio	<i>soy piedra que en la terrera,</i>	La M (III)
3 <sup>er</sup> tercio	<i>y cualquiera me arroja al verme.</i>	Re7 (VI7)
4 <sup>o</sup> tercio	<i>Que soy de escombros por fuera</i>	La7 (III7)
5 <sup>o</sup> tercio	<i>pero me atrevo a romperme</i>	Re7 (VI7)
6 <sup>o</sup> tercio	<i>y tengo un metal de primera</i>	Sol M-Fa# (II-I)

### 2.13. El Cojo de Málaga, ‘Nadie las sabe cantar’

El décimo tercer cante es una taranta de El Cojo de Málaga:

*Las tarantas de Linares  
nadie las sabe cantar,  
que las cantan los mineros  
cuando van a trabajar  
a las minas del romero.*

## LA TARANTA: UNA INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA DESDE LOS PROCESOS INTERPRETATIVOS

Graba esta taranta en 1925 con el guitarrista Ramón Montoya (Odeón 13597; SO 2272), y varias veces en 1923 con el guitarrista Miguel Borrull con las siguientes letras:

*“Tengo un libro de fortuna / que me lo dio un molinero / yo lo repaso con la luna / y dice en el renglón primero: / tu cara es como ninguna”* (Gramófono AE 956; 262316) y *“Soy un soldado de la marina / y en mi gorra llevo el ancla; / y a mí me llevan a Filipinas / y no he perdido la esperanza / de ver tu cara divina”* (Gramófono AE 967; 262323). En 1924 con el guitarrista Miguel Borrull y con la letra: *“Araceli a ti te llaman; / yo no quisiera quererte / que en las minas de Araceli / tuvo mi padre la muerte”* (Gramófono AE 1274; 262401).

Está acompañada por tarantas con cejilla al 4º traste (tono real La#) y el guión y estructura de la interpretación es la siguiente:

- Preludio de guitarra a modo de falseta de introducción.
- El cantaor interpreta la letra.
- El guitarrista interpreta una falseta a modo de postludio.

1 <sup>er</sup> tercio	<i>Que nadie las sabe cantar</i>	Re7 (VI7)
2º tercio	<i>las tarantas de Linares,</i>	Sol M (II)
3 <sup>er</sup> tercio	<i>que nadie las sabe cantar.</i>	Re7 (VI7)
4º tercio	<i>Que las cantan los mineros</i>	La M (III)
5º tercio	<i>cuando van a trabajar</i>	Re7 (VI7)
6º tercio	<i>a las minas del romero</i>	Sol M- Fa# (II-I)

### 2.14. Manuel Vallejo, ‘Le llaman Laura’

El décimo cuarto cante es una taranta de Manuel Vallejo:

*A ti te llaman Laura,  
si no eres de los laureles,  
que los laureles son firmes  
y tú para mí no lo eres.*

Esta taranta la graba en 1926 con la guitarra de Miguel Borrull (Gramófono AE 1675; BS 2383 262528). El mismo año la registra con el mismo guitarrista y con la

letra: “*Triste la marinería / que con su corpulento mar; / cañones de artillería, / que dicen que van a formar / antes de las claras del día*” (Gramófono AE 1731; BS 2396).

En 1927 la vuelve a grabar con el mismo guitarrista y la misma letra (Odeón 182167<sup>a</sup>; SO 4448).

Está acompañada por granaína con cejilla al 3º traste (tono real Re) y el guión y estructura de la interpretación es la siguiente:

- Preludio de guitarra a modo de falseta de introducción.
- Salida del cantaor.
- Cadencia de la guitarra con la técnica del rasgueado y acordes por granaína.
- El cantaor interpreta la letra.
- El guitarrista interpreta una falseta a modo de postludio.

1 <sup>er</sup> tercio	<i>De los laureles,</i>	Sol M (VI)
2º tercio	<i>a ti te llaman por nombre Laura,</i>	Do M (II)
3 <sup>er</sup> tercio	<i>si no eres de los laureles,</i>	Sol M (VI)
4º tercio	<i>que los laureles son firmes,</i>	La7 (DIII)
5º tercio	<i>y tú para mí no lo eres.</i>	Sol M (VI)
6º tercio	<i>A ti te llaman por nombre Laura.</i>	Do M- Si (II-I)

### **2.15. Manuel Escacena, ‘En el barco de tu anhelo’**

El décimo quinto cante es una taranta de Manuel Escacena:

*En el barco de tu anhelo,  
ya están los peces en calma,  
yo vivo con el recelo,  
y por eso a mí me llaman  
pescador de tu arroyuelo*

Esta taranta está grabada en 1928 con el guitarrista Miguel Borrull (Gramófono AE 2035; 262657 BJ 939) y acompañada por tarantas con cejilla al 3º traste (tono real La).

El guión y estructura de la interpretación es la siguiente:

## LA TARANTA: UNA INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA DESDE LOS PROCESOS INTERPRETATIVOS

- Preludio por parte del guitarrista a modo de primera falseta.
- El cantaor hace una salida al cante por tarantas.
- El guitarrista interpreta un interludio musical a modo de segunda falseta sobre la técnica de picado, resolviendo sobre la cadencia típica del toque taranero.
- El cantaor interpreta la letra.
- El guitarrista ejecuta una tercera falseta a modo de postludio.

1 <sup>er</sup> tercio	<i>En el de tu anhelo</i>	Re7 (VI7)
2 <sup>o</sup> tercio	<i>en el barco de tu anhelo,</i>	La M (III)
3 <sup>er</sup> tercio	<i>que ya están los peces en calma.</i>	Re7 (VI7)
4 <sup>o</sup> tercio	<i>Yo vivo con el recelo,</i>	La 7 (III7)
5 <sup>o</sup> tercio	<i>y por eso a mí me llaman,</i>	Re7 (VI7)
6 <sup>o</sup> tercio	<i>que pescador de tu arroyuelo</i>	Sol M-Fa# (II-I)

### 2.16. José Cepero, 'Cariño le tengo yo'

El décimo sexto cante es una taranta de José López Cepero (Jerez de la Frontera, 1888-Madrid, 1960). Fue una de las máximas figuras de la Edad de Oro del flamenco. Se le consideraba como el “poeta del cante”, ya que interpretaba sus propias letras, hecho que no suele ocurrir hoy día con mucha frecuencia.

*Al pueblo de Los Molinos,  
cariño le tengo yo.  
La mujer que tanto quiero,  
en ese pueblo nació,  
hija de pares mineros.*

Esta taranta la graba en 1929 en dos ocasiones, una con Miguel Borrull (Gramófono AE 2519; 262862 BJ 1780), y la otra, con Manolo de Badajoz (Parlophon B 25358-II; 76245). Está acompañada por taranta con cejilla al 2<sup>o</sup> traste (tono real Sol#) y con el siguiente guión y estructura de la interpretación:

- Preludio de guitarra a modo de falseta de introducción.

- Temple del cantaor.
- El cantaor interpreta la letra.
- El guitarrista interpreta una falseta a modo de postludio.

1 <sup>er</sup> tercio	<i>Cariño le tengo yo</i>	Re7 (VI7)
2 <sup>o</sup> tercio	<i>al pueblo de Los Molinos,</i>	Sol M (II)
3 <sup>er</sup> tercio	<i>cariño le tengo yo.</i>	Re7 (VI7)
4 <sup>o</sup> tercio	<i>Ay, la mujer que tanto quiero</i>	La 7 (III7)
5 <sup>o</sup> tercio	<i>en ese pueblo nació,</i>	Re7 (VI7)
6 <sup>o</sup> tercio	<i>hija de pares mineros.</i>	Sol M-Fa# (II-I)

### 2.17. Fanegas, 'Camino de las Herrerías'

El décimo séptimo cante es una taranta de Fanegas, nombre artístico de Juan Baños Sánchez (Cartagena, 1893-Barcelona, 1980). Minero de profesión, fue uno de los cantaores más representativos de La Unión y Cartagena.

*Carretera de Herrerías,  
un tartanero cantaba,  
y en sus cantares decía,  
no se compra con el dinero  
el cariño y la alegría*

Grabada el año 1930 con el guitarrista Miguel Borrull hijo (Odeón 182.744<sup>a</sup>; SO 5,78), está acompañada por taranta con cejilla al 2<sup>o</sup> traste (tono real Sol#).

El guión y estructura de la interpretación es la siguiente:

- Preludio por parte del guitarrista a modo de primera falseta.
- El cantaor hace una salida al cante por tarantas.
- El guitarrista interpreta una cadencia sobre acordes típicos de tarantas sin falseta.
- El cantaor interpreta la letra.

1 <sup>er</sup> tercio	<i>Ay que yo vi que un tartanero cantaba</i>	Re7 (VI7)
2 <sup>o</sup> tercio	<i>en la carretera de Herrerías,</i>	La M (III)
3 <sup>er</sup> tercio	<i>yo vi cantar a un tartanero.</i>	Re7 (VI7)
4 <sup>o</sup> tercio	<i>y en sus cantares decía,</i>	La 7 (III7)
5 <sup>o</sup> tercio	<i>que no se compra con el dinero</i>	Re7 (VI7)

**LA TARANTA: UNA INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA DESDE LOS  
PROCESOS INTERPRETATIVOS**

6º tercio      *ay el cariño y la alegría.*

Sol M-Fa# (II-I)

### **2.18. Manuel Vallejo 'Las llamas llegan al cielo'**

El décimo octavo cante es la conocida como taranta del Fruto de Linares, interpretada por Manuel Vallejo:

*Ya está este fuego encendido,  
las llamas llegan al cielo,  
el que se queme que sople,  
que yo por mí no me quemó*

Grabada en 1930, está acompañada a la guitarra por Antonio Moreno (Gramófono AE 3221; BJ 3621). Este estilo también lo registra en 1925 con la guitarra de Niño Pérez y con la misma letra. (Odeón 13664; SO 3533). Está acompañada con la cejilla al 4º traste en tono de tarantas<sup>137</sup> (tono real La#). El guión de interpretación que sigue se corresponde con la que habitualmente empleamos los cantaores en la actualidad cuando interpretamos un cante minero:

- Falseta a modo de preludeo a cargo de la guitarra.
- Salida al cante por tarantas.
- Segunda falseta de la guitarra a modo de interludio.
- Letra del cante

A diferencia de las tarantas anteriores, se basa en una quarteta octosilábica aunque el cante queda dividido también en seis frases melódicas o tercios, repitiéndose el primero y el cuarto, quedando la estructura de la siguiente manera:

1 <sup>er</sup> tercio	<i>Ay, que las llamas llegan al cielo,</i>	RE7 (VI7)
2º tercio	<i>ya está este fuego encendió,</i>	Si m (IV m)
3 <sup>er</sup> tercio	<i>que las llamas llegan al cielo,</i>	Re M (VI)
4º tercio	<i>ay, el que se queme que sople,</i>	Si m (IV m)
5º tercio	<i>que yo por mí no me quemó,</i>	Re M (VI)
6º tercio	<i>ay, que por mí no me quemó.</i>	Sol M- Fa# (II-I)

<sup>137</sup> Con la cejilla al 4º traste, los tonos reales resultantes serían los correspondientes a los grados IV Re#m III Do#M II SiM I La#.



### 2.19. Manuel Vallejo, 'Los feos a la tartana'

El décimo noveno cante es la taranta interpretada por Manuel Vallejo, nombre artístico de Manuel Jiménez Martínez de Pinillo (Sevilla, 1891-1960). Se trata de uno de los cantaores más significativos de la Ópera flamenca. De gran personalidad artística, alternó con grandes cantaores de la época, como Manuel Escacena, Angelillo, Joaquín Vargas Soto y Marchena entre otros, y tiene en su haber dos de los más significativos galardones del flamenco; la Copa Pavón (1925) y la llave de Oro del cante (1926).

*Usted (que) es bonito y va en coche,  
los feos a la tartana,  
pero hay un refrán que dice;  
ojo, que la vista engaña.*

El guitarrista es Niño Pérez. Con este guitarrista y con la misma letra, la graba en 1925 (Odeón 13658; SO 3527). Está acompañada con la cejilla al 4º traste en tono de granaína<sup>138</sup>, es decir en Si (tono real Re#). Llama la atención el acompañamiento caracterizado por un peculiar componente rítmico.

El guión y estructura de la interpretación<sup>139</sup> es la siguiente:

- El guitarrista interpreta una falseta a modo de preludio.
- El cantaor hace una salida al cante por granaínas.
- El guitarrista interpreta una pequeña variación a modo de interludio.
- El cantaor hace la letra.

1 <sup>er</sup> tercio	Los feos a la tartana,	Sol7 (VI7)
2 <sup>o</sup> tercio	ay, usted que es bonito y va en coche,	Do M (II)
3 <sup>er</sup> tercio	y los feos a la tartana,	Sol7 (VI7)
4 <sup>o</sup> tercio	ay, pero hay un refrán que dice,	Re M (III)
5 <sup>o</sup> tercio	“ojo que la vista engaña”,	Sol7 (VI7)
6 <sup>o</sup> tercio	y ojo que la vista engaña, ay, engaña.	Do M-Si (II-I)

<sup>138</sup> El toque por granaína se basa en el Modo de Si flamenco y tendría la cadencia correspondiente a los grados IV Mim III ReM II DoM I Si. Con la cejilla al 4ª traste, los tonos reales resultantes serían los correspondientes a los grados IV Sol#m III Fa#M II MiM I Re#.

<sup>139</sup> Debo señalar que a la hora de interpretar el cante, los cantaores solemos emplear una serie de tarabillas a modo de expresiones o apostillamientos, que nos ayudan a crear cierta tensión expresiva y que en todo caso, alargan la estructura métrica original de versos octosilábicos. En la taranta de Marchena son expresiones como “mare de mi alma”, “conmigo”, o incluso reiteraciones de pronombres con la única finalidad de reiterar y darle más fuerza expresiva a determinados momentos de la letra.

## **2.20. Pepe Marchena, ‘Yo de ti me enamoré’**

El vigésimo cante es una taranta de José Tejada Martín “Pepe Marchena” (Marchena, 1903-Sevilla, 1976). Considerado como uno de los mayores discípulos de Antonio Chacón, fue la figura más representativa de la Etapa Teatral u Ópera del flamenco. Se trata de uno de los momentos más controvertidos de la historia de este arte, que se caracterizó por una hegemonía del cante liviano en sus formas de fandangos y cantes de ida y vuelta, en detrimento de los llamados cantes básicos del flamenco (soleá, siguriya y tonás). Marchena tuvo una gran personalidad artística caracterizada por una voz virtuosa y dulce que cautivó, sin duda, al gran público. Sus estilos preferidos, además de los fandangos, eran los cantes de ida y vuelta y otros estilos de Málaga y minero-levantinos, que adaptó a su propia personalidad. Dejó una importante escuela que ha perdurado hasta nuestros días con una particular forma de interpretar los cantes y que se ha denominado como “marchenismo”.

*Al entrar en Cartagena,  
yo de ti me enamoré.  
Al ver tu cara morena,  
por mi madre te juré  
que tú serías muy buena.*

Está grabada en 1940 (La voz de su Amo DA 4259; OKA 336) con los guitarristas Alfonso Alfaro y Manolo de Badajoz. El mismo estilo lo registra en 1925 con el guitarrista Manuel Bonet (Gramófono AE 1398; BS2020) con la letra “Que con las dos rayaba / que rayando con la una / tú serás la amante en vela / y amante le pido yo / no apartes de mi vera”.

En 1929 la graba con El Niño Ricardo (Gramófono AE 2989; BJ 2772) y con la letra “Acaba de irse el sol / que salga la noche oscura / que quiero hablar con mi amor / para salir de una duda / que tenemos entre los dos”, y en 1946 con Ramón Montoya (Columbia R 14538 C7337), “Aparte de toda broma / tengo que darte un consejo / que en el pago de Las Lomas / no me tira a mí un conejo / ni el Pontífice de Roma”.

Está acompañada *por taranta* con cejilla al 3º traste (tono real La) y el guión y estructura de la interpretación es la siguiente:

- Breve introducción rítmica con la técnica de rasgueo con ejecución de preludio por parte del guitarrista a modo de primera falseta.
- El cantaor hace una salida al cante por tarantas<sup>140</sup>.
- El guitarrista interpreta un interludio musical a modo de segunda falseta sobre la técnica de trémolo, resolviendo sobre la cadencia típica del toque taranero.
- El cantaor interpreta la letra.
- El guitarrista interpreta una nueva falseta, esta vez a modo de postludio<sup>141</sup>.

1 <sup>er</sup> tercio	<i>Yo de ti me enamoré</i>	Re7 (VI7)
2 <sup>o</sup> tercio	<i>y al entrar en Cartagena,</i>	La M (III)
3 <sup>er</sup> tercio	<i>yo de ti me enamoré,</i>	Re M (VI)
4 <sup>o</sup> tercio	<i>al ver tu cara morena,</i>	La M (III)
5 <sup>o</sup> tercio	<i>y yo a ti por mi mare te juré,</i>	Re7 (VI7)
6 <sup>o</sup> tercio	<i>que tú conmigo serías muy buena</i>	Sol M-Fa# (II-I)

### 3. Los ensayos

En este apartado de mi investigación y antes de comenzar los diferentes ensayos pretendí comunicar y transmitir a los músicos la necesidad de crear un ambiente de trabajo donde la implicación y la complicidad desempeñaran un papel crucial. Procuré, ante todo, concebir la experiencia como algo abierto, algo que creo puede y debe hacernos crecer y enriquecernos mutuamente. Es importante, a tenor del modelo etnográfico utilizado, sentirme como observador y partícipe del conjunto.

He creído conveniente registrar mediante grabaciones en video todos los ensayos, convirtiéndome de esta forma en observador del conjunto y a la vez de mí mismo. Como afirma Catalá,

<sup>140</sup> La salida o temple del cante por tarantas consta de una serie de “ayeos” que a modo de tarabillas se estructura como fórmula de entonación inicial con la que el cantaor introduce el cante y va haciéndose con él. Concretamente, la fórmula empleada por Pepe Marchena se constituye como modelo básico para iniciar el cante. Podríamos decir que Marchena introdujo una salida que luego ha sido interpretada como modelo para posteriores taraneros. En la ejecución de estas salidas, el cantaor normalmente y por lo que he podido comprobar en los audios, hace interpretaciones muy personales adaptadas a sus propias condiciones vocales.

<sup>141</sup> En las grabaciones antiguas observamos la peculiaridad de realizar un postludio por parte del guitarrista como elemento final o de cierre del cante. Suponemos que por una cuestión de duración de las grabaciones, los guitarristas tenían que alargar sus intervenciones con pequeñas variaciones sobre el diseño de acompañamiento de cada cante y variante. En todo caso, hoy día ha desaparecido totalmente, es decir, el guitarrista siempre cierra al unísono con el cantaor.

**LA TARANTA: UNA INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA DESDE LOS PROCESOS INTERPRETATIVOS**

“el registro de hechos sociales facilita el análisis de la complejidad de la experiencia etnográfica, en primera persona, porque incluye los filmados y el que los filma” (Catalá Viudez, 2010: 87).

He realizado cuatro ensayos con los cuatro guitarristas que intervienen en el proceso (Francisco Tornero, Antonio Muñoz, Antonio Piñana y Pepe Piñana). Con los ensayos realizo un trabajo individual de preparación e incorporación a mi repertorio de cada una de las tarantas y que repartí de forma aleatoria entre los músicos. Al finalizar los apartados correspondientes a los ensayos y al disco, ofrezco una tabla comparativa entre los elementos establecidos en la teoría y que, de forma mayoritaria y/o minoritaria, muestran los diferentes perfiles de informantes, y los resultados de mi propia experiencia a lo largo del proceso artístico.

A lo largo de este apartado, pretendo estar abierto a todo lo que vaya sucediendo a lo largo de mi proceso artístico para realizar las modificaciones que fueran necesarias y de esta forma, poder llegar a la confiabilidad y validez máximas posibles en el estudio.

***3.1. Modelo de ficha de ensayo***

A la hora de afrontar los ensayos, he querido sistematizar el proceso llevado a cabo para cada una de las tarantas seleccionadas y de esta forma, seguir un mismo esquema de trabajo. Por tanto, propongo un modelo de ficha de ensayo que mantiene una misma estructura general, que expongo a continuación. A tenor de las peculiaridades de cada guitarrista y el ritmo con que se ha desarrollado el trabajo conjunto con cada uno de los estilos, he ido introduciendo los diferentes elementos detectados en la teoría y así, poder ir triangulando mi experiencia a lo largo del proceso.

### ***3.1.1. Estructura general***

- Escucha conjunta con los guitarristas de cada una de las tarantas, en la que realizamos un análisis del lenguaje expresivo de cada estilo para delimitar las diferentes estructuras y peculiaridades en el acompañamiento original.
- Trabajo individual con cada una de las tarantas:

-Elección de la tonalidad y altura

-Tratamiento de las dificultades de cada estilo, adaptación y asimilación de cada línea melódica y posterior toma de decisiones

- Guión y estructura final de las nuevas interpretaciones

### ***3.1.2. Triangulando con la teoría***

De la teoría general sobre la práctica interpretativa flamenca han surgido dieciocho elementos que he ido siguiendo a lo largo de los ensayos y en la última fase de la investigación, correspondiente a la grabación discográfica de las veinte tarantas y que abordaré en el capítulo referente al disco. La distribución es la siguiente:

Cuestiones previas:

- Sobre las inquietudes en la preparación de nuevos repertorios.
- Sobre las peculiaridades y características musicales.

Ensayo con Francisco Tornero:

- Sobre los ensayos y las dificultades a la hora de incorporar nuevos cantes.
- Sobre la libertad expresiva y su cualidad como cante “libre”.
- Sobre los medios tonos y dinámica.

**LA TARANTA: UNA INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA DESDE LOS  
PROCESOS INTERPRETATIVOS**

- Sobre el cantaor, sus propuestas interpretativas y sobre el aficionado.

Ensayo con Antonio Muñoz:

- Sobre el proceso artístico, las relaciones interpersonales y la actitud del resto de los músicos.
- Sobre las letras, su papel y las dificultades en la preparación de nuevos repertorios.
- Sobre la salida y temple.

Ensayo con Antonio Piñana:

- Sobre la actitud del cantaor.
- Sobre el orden de interpretación.
- Sobre las condiciones artísticas y vocales en las tarantas.

Ensayo con Pepe Piñana:

- Sobre las características de los toques mineros y su papel en la consolidación, evolución e innovación de los cantes por tarantas.
- Sobre las aportaciones armónicas y el uso de los acordes de paso.
- Sobre la relación con los guitarristas y la tonalidad de los cantes mineros.

Cuestión final:

- Sobre la propuesta investigadora.

### **3.2. Cuestiones previas**

Como cuestiones previas al trabajo individual con los guitarristas, me planteo dos aspectos importantes a la hora de enfocar los ensayos. Concretamente se trata de dos de los elementos destacados de la teoría general con los que comenzaré a establecer la triangulación entre mi experiencia a lo largo del proceso y la experiencia del resto de artistas y teóricos del flamenco: *Sobre las inquietudes en la preparación de nuevos repertorios* y *Sobre las peculiaridades y características musicales*.

Con respecto al primero, pretendo determinar cuál ha sido mi inquietud y los aspectos que, como cantaor, he tenido presentes a la hora de preparar un nuevo repertorio. Sobre esta cuestión, la mayoría confirma que busca fomentar y profundizar en su formación y conocimiento en el mundo del flamenco. Así, a modo de ejemplo, Juan Pinilla señala que el cantaor debe ejercer de conocedor y moverse por la necesidad de explicarse a sí mismo el porqué de cada estilo. Confirmando las declaraciones de la mayoría de cantaores, ya que en mi caso, a lo largo de mi carrera profesional, siempre he considerado que un cantaor debe estar formándose continuamente. En este sentido, me he movido por un deseo de renovar y ampliar mi repertorio para profundizar en el conocimiento de unos estilos a los que he estado ligado de forma muy intensa por tradición familiar. Además, llega un momento en que necesito buscar nuevas fórmulas de expresión mediante modalidades de tarantas que no forman parte de mi repertorio.

En relación a los aspectos que tendrían que tener claros antes de preparar un nuevo repertorio, la mayoría de cantaores sostiene que entre esos aspectos se encuentra la curiosidad y querer fomentar su afición mediante el aprendizaje de nuevos estilos. Una minoría sostiene que lo fundamental es creérselo y ser consciente de las posibilidades personales a la hora de enfrentarse a un nuevo repertorio. En este sentido, estoy de acuerdo con la mayoría. Me considero un cantaor inquieto y siempre me ha movido la curiosidad por conocer y acrecentar mi conocimiento. Además, pienso que un cantaor que se quiere dedicar desde un punto de vista profesional tiene que serlo con todas las consecuencias y en ese sentido, debe intentar ampliar su propio repertorio. Desde pequeño he intentado fomentar mi afición y crear mis propios gustos y para eso, es fundamental ser curioso, escuchar todo lo que caiga en tus manos, intentar crear un perfil de aficionado antes que cantaor. En este momento recuerdo las palabras de mi

**LA TARANTA: UNA INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA DESDE LOS PROCESOS INTERPRETATIVOS**

admirado Enrique Morente cuando decía que le gustaría que le recordasen como un buen aficionado. Por otro lado, matizo la visión de la minoría ya que, en mi caso, no considero que las facultades hayan sido un impedimento para afrontar la tarea de incorporar nuevos estilos a mi repertorio. En el caso concreto de las tarantas trabajadas para en mi investigación, hay cantaores como Fanegas o Marchena que poseen unas características vocales muy diferentes a las mías, con mucha más velocidad en la ejecución de los tercios, pero precisamente es lo que me ha servido de estímulo para profundizar en el estudio de ese aspecto de la técnica vocal y mejorar en la interpretación realizada.

En relación a la necesidad de acudir a las fuentes originales o a versiones de otros artistas, la mayoría considera crucial informarse convenientemente de las originales y una minoría las combina con otras versiones.

Destaco el caso de Rocío Márquez, cuando comenta que intenta encontrar las versiones con la misma letra para informarse de la forma más amplia posible. En este sentido, confirmo el testimonio de la minoría pero matizando el testimonio de Rocío porque personalmente, aunque también acudo a las fuentes originales, intento que las letras sean diferentes, ya que considero que lo importante es la línea melódica y me interesa ver los distintos acentos en diferentes colocaciones. Es un proceso que me ayuda a tener más recursos para cambiar las letras en cualquier momento. Creo que cometemos un error al memorizar y asociar un estilo de cante determinado a una única letra. En mi caso, una vez que tengo memorizado y asimilado la línea melódica, intento adaptarla a letras distintas. Esto me sirve como ejercicio para ir variando constantemente el repertorio y no ajustarme a un único modelo expresivo.

Por otro lado, en las audiciones que realizan, la mayoría suele prestar atención a un conjunto de elementos, tales como la afinación, expresión y originalidad. Matizo la consideración mayoritaria, ya que, además de los elementos anteriormente citados, personalmente me fijó mucho en la vocalización, la prosodia entendida como una acentuación correcta de las diferentes letras y en los arcos melódicos que ejecutan. Suelo realizar una comparación constante con los modelos anteriores y posteriores para comprobar la evolución interpretativa del estilo, y así poder interiorizarlo



perfectamente, lo que me permite ver qué elementos melódicos y en función de cada caso, puedo añadirle al modelo original.

Con respecto a los guitarristas, todos sostienen la importancia de ser buen aficionado al cante y escuchar las diferentes variantes melódicas de cada estilo. Me interesa destacar la afirmación de Pepe Piñana que señala que lo primero que hace cuando se enfrenta al acompañamiento de nuevos estilos, es acudir a las fuentes originales y estudiar a fondo la estructura del cante y el acompañamiento original. Confirmando plenamente su afirmación. Debíamos tener en cuenta que hoy día contamos con grandes avances tecnológicos y con la remasterización de antiguos discos de pizarra, a los que, como en el caso que me ocupa en este proceso artístico, he acudido para informarme de la forma más adecuada posible. Como comenté en el capítulo introductorio, en mi caso tuve la suerte de contar con las enseñanzas directas de mi abuelo que, a su vez, atesoraba un gran conocimiento de los estilos mineros, de sus entresijos y variantes melódicas. Sin embargo, como todos los cantaores que pertenecemos a un periodo que podríamos denominar como contemporáneo en el flamenco, hemos tenido que recurrir necesariamente a la discografía y a la abundante información sonora que nos dejaron nuestros maestros. De alguna forma, contamos con lo que yo creo que es una gran historia del flamenco, no escrita pero sí grabada, a la que acudir y empaparse de las numerosas referencias y creaciones artísticas. Considero que es a partir de ese trabajo previo y con todos los elementos informativos necesarios, cuando podremos recrear el cante y su acompañamiento.

Atendiendo al perfil de los bailaores, a la hora de plantearse incluir nuevos estilos a su repertorio, la mayoría argumenta que existe una gran atadura desde el componente rítmico, no atendiendo como se debiera el aspecto melódico del cante. Así, Belén Maya señala que con la taranta, adopta un papel de actriz con el que pretende contar una pequeña historia en la que hay que estar muy pendiente del cante y adaptar los movimientos en función de las cadencias propias de un estilo exento de compás. Por mi experiencia como cantaor para baile y profesor de una asignatura de cuadro flamenco, he podido comprobar que, en líneas generales, el elemento rítmico es el eje central en el trabajo diario de los bailaores, marginando o restando importancia al componente melódico del cante. Por lo tanto, confirmo la visión de los bailaores, ya que, en el caso de las tarantas, al ser estilos exentos de una métrica fija, habría que explorar y trabajar

**LA TARANTA: UNA INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA DESDE LOS PROCESOS INTERPRETATIVOS**

sobre el componente melódico más que el rítmico. Tal y como sostienen, a la hora de coreografiar un estilo como la taranta habría que echar mano de recursos no tanto de zapato sino de expresión corporal.

Tal y como veremos a lo largo de los ensayos con los guitarristas, comento las principales aportaciones que hemos decidido incorporar a lo largo del montaje, incorporación y adaptación de los veinte cantes por tarantas a mi repertorio. Para afrontar mi proceso ha sido fundamental el conocimiento de las características musicales y definatorias de estos estilos.

Con respecto al segundo de los elementos previo a mi trabajo individual, *Sobre las peculiaridades y características musicales*, las informaciones recabadas por casi todos los teóricos entrevistados, con las que estoy de acuerdo, parecen confirmar que los cantes mineros en general y las tarantas en particular, son estilos de una gran riqueza melódica y una profunda carga dramática. Sin embargo, Norberto Torres y José Francisco Ortega son los únicos que señalan la importancia del uso de ciertos cromatismos en el desarrollo de las frases melódicas, como la caída hacia el V grado rebajado. Para mi proceso artístico, he optado por trabajar una serie de cantes de creación personal que tal y como señala José María Velázquez, se trata de estilos en los que adquieren una gran importancia las aportaciones individuales. En ellos, en relación a determinadas líneas melódicas, los artistas y creadores fueron introduciendo matices que configuraron las diferentes variantes estilísticas.

### **3.3. Ensayo con Francisco Tornero**

El primer ensayo<sup>142</sup> tuvo lugar con Francisco Tornero<sup>143</sup> en su casa de Murcia, el día 26 de abril de 2016 a las 20 horas. Con él iba a trabajar cinco tarantas, concretamente dos de Manuel Vallejo ('Los feos a la tartana' y 'Las llamas llegan al cielo'), Manuel Escacena 'Estoy pasando un verano', El Pena 'Ciento cincuenta testigos' y Emilia Benito 'Taranta de la Gabriela'.

---

<sup>142</sup> Para más información véase el Anexo nº 1.1, "Ensayo con Francisco Tornero".

<sup>143</sup> En el capítulo titulado Propuesta de Investigación, se encuentra la justificación de la elección de los informadores y guitarristas que participan a lo largo de mi proceso artístico. Para su información biográfica podemos acudir al Anexo nº 2, con la transcripción de cada entrevista realizada.

La primera taranta de Manuel Vallejo que escuchamos es ‘Los feos a la tartana’. Durante la escucha conjunta apreciamos una de las peculiaridades en el acompañamiento original<sup>144</sup>, y es que el guitarrista va sosteniendo los tercios primero, segundo y quinto sobre Sol (VI grado) y resuelve siempre con la séptima del acorde. Con respecto al guión de interpretación, sigue la estructura típica asociada a la mayoría de los cantes flamencos; con preludio, temple, falseta y letra. Más que falsetas o interludios musicales, el guitarrista realiza una serie de cadencias sobre los acordes propios del toque por granaínas.

Tras esta escucha, vimos que el acompañamiento estaba aún por definir, se limita a hacer los acordes sin dibujos ni melodías. A lo largo de mi proceso considero fundamental las aportaciones de los guitarristas, y quiero tener en cuenta en todo momento sus opiniones y valoraciones sobre todos los aspectos interpretativos. Me interesa especialmente cómo ve el cante, qué impresión le ha causado. Señala que le recuerda al aire propio de un fandango abandolao, concretamente y en algunos tercios, a los fandangos de Lucena. Con respecto a las técnicas empleadas en el acompañamiento original, hay básicamente pulgar y algo de picado en la falseta introductoria a modo de preludio, lo que le otorga un carácter rítmico que hace ver el entronque que todavía tenían esos cantes con los aires abandolaos del fandango, con un compás subyacente de  $\frac{3}{4}$ .

Una vez concluida esa escucha compartida, nos disponemos a trabajarlo y a llevarlo a nuestro terreno. Me interesa acercar cada estilo y asimilarlo desde la perspectiva de la sonoridad inherente a los cantes mineros, por lo que, en principio, aunque estoy abierto a incluir otras tonalidades, prefiero manejar las propiamente mineras (Fa# de taranta y Sol# de minera). En este sentido, es cierto que gran parte de las tarantas originales están acompañadas en Mi o Si flamenco, pero considero que unas de las razones fundamentales de mi trabajo, es atraer estos cantes al ámbito propio de la sonoridad minera y que no recuerden a otros estilos asociados a determinados patrones armónicos como la malagueña o la granaína.

---

<sup>144</sup> Para más información véase el Anexo nº 1.1, ‘Ensayo con Francisco Tornero’, a partir del minuto 7’38”.

**LA TARANTA: UNA INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA DESDE LOS PROCESOS INTERPRETATIVOS**

Tras asimilar la línea melódica del cante, comencé probando con la cejilla en el primer traste<sup>145</sup>, pero al reparar en las partes más agudas, comprobé que podía hacerla medio tono más arriba, por lo que decidimos finalmente ejecutarla con la cejilla en el segundo traste en tono de tarantas (Fa#). Tras una primera interpretación, determinamos los grados con los que resolvemos cada tercio. En este momento surge uno de los principales problemas en la adaptación de los cantes y que se va a repetir a lo largo de todo el proceso. Se trata de cómo resolver la tensión de cada frase melódica<sup>146</sup> sin que suene demasiado repetitivo. Este problema lo tenemos sobre todo en el segundo de los tercios. En las primeras ejecuciones del cante, siempre lo terminaba en La M (III)<sup>147</sup>, por lo que se repetía la misma cadencia que en el cuarto. Tras varios intentos, decidimos que para introducir una dinámica distinta y no repetir la intención melódica final, remataría el segundo tercio en Si m (IVm). Con respecto al cuarto y tras hacer como tonos de pasada el SI m y Mi M en la parte final de la frase, decidimos resolverlo en La M, lo que nos permite crear cierta sensación de suspensión, permitiéndonos una pequeña inflexión pasando por los acordes intermedios.

A tenor de las dificultades y la toma de decisiones conforme voy trabajando esta taranta, surgen algunos aspectos de la teoría, concretamente *Sobre los ensayos y las dificultades a la hora de incorporar nuevos cantes*. Aunque la mayoría comienza con un proceso de escucha de las versiones más significativas de los nuevos estilos a incorporar, en el momento del estudio hay cantaores que los escuchan de fondo y los van asimilando sin prestar excesiva atención, dejando un tiempo considerable entre esa escucha inicial y el estudio de los mismos (Jeromo Segura, Segundo Falcón, Arcángel y Juan Pinilla). En el caso de Arcángel y en esa escucha inicial, comienza su aprendizaje a través de un proceso de imitación de la melodía pura y dura. Refuto la consideración de Arcángel, ya que a través de mi experiencia con las veinte tarantas, no he comenzado el estudio mediante una imitación del esquema melódico. En este sentido, Calixto Sánchez afirma que la copia no le interesa, que escucha las distintas versiones sin

---

<sup>145</sup> He de señalar que los cantaores profesionales, normalmente conocemos nuestra propia tesitura y por consiguiente, sabemos en qué tono hacemos los diferentes estilos que queremos interpretar. Es por lo que solemos dirigirnos al guitarrista señalando el número de traste en el que queremos que coloque la cejilla, así como el nombre del palo que vamos a ejecutar y la posición (por arriba, por medio, por tarantas, por granaínas etc..)

<sup>146</sup> He de señalar que utilizo como sinónimos los términos frase melódica, tercio o verso de cada estrofa del cante.

<sup>147</sup> cf. Vídeo en Anexo nº 1.1, "Ensayo con Francisco Tornero", a partir del minuto 13'02''.

pretender imitar los modelos clásicos, pretendiendo interpretarlos con su propia personalidad.

Confirmando las declaraciones de Pinilla, Jeromo y Segundo ya que en este proceso, comienzo con una primera escucha que considero fundamental, y en la que voy analizando e intento desmenuzar las particularidades de cada cante con las frases melódicas que contiene. Tras un período que podríamos denominar de reposo necesario, me siento y realizo un estudio pormenorizado, a través del cual, voy adaptando el cante a mis condiciones artísticas y vocales para posteriormente, y con el trabajo conjunto con los guitarristas, poder imprimirles mi propia personalidad.

Otro de los aspectos de este elemento de la teoría que surge en el ensayo, es el relativo a si los cantaores toman algún tipo de notas o indicaciones durante el trabajo que realizan en el montaje de los cantes. Aunque la mayoría realiza anotaciones en los primeros ensayos con los cantes, sólo la mitad suele tenerlas en cuenta en los ensayos posteriores con el guitarrista. Así, encontramos las afirmaciones de Rocío Márquez: “Si por ejemplo hay escalas, me pongo rayitas para arriba. Si hago un giro, los microtonos (*Pone ejemplos*). Si respiro, pongo comas. Cuando es muy rápida, pongo notas con mucha inclinación. Hago algo muy visual<sup>148</sup>” o Rocío Segura: “Yo cojo mi libretilla y apunto la letra y en la letra apunto cosas, le anoto cosas para alargar los tercios. Y sobre todo, en las primeras veces, esas notas son las que me hacen recordar la melodía y los giros de los tercios. En los silencios hago una raya. Y sé que hay un silencio<sup>149</sup>”.

En relación a las anotaciones que los cantaores llevaban en los ensayos y con respecto a lo que sostienen los guitarristas, la mayoría señala que los cantaores con los que han trabajado no llevaban más que las letras de los cantes. Por otro lado, Manolo Franco, Antonio Carrión, Francisco Tornero y Pepe Piñana sí señalan que los cantaores llevaban anotaciones sobre las letras. En este sentido Franco señala que en la época en la que trabajaba con José Menese, sí observaba que el cantaores realizaba anotaciones sobre las letras con diversos signos. A través de mi experiencia, confirmo el testimonio de las anteriores cantaores y del guitarrista Manolo Franco, ya que, a lo largo de los

---

<sup>148</sup> cf. Entrevista a Rocío Márquez, Anexo nº 2.13, p. 348 o vídeo en el Anexo nº 1.6, en el .minuto 49'25''.

<sup>149</sup> cf. Entrevista a Rocío Segura, Anexo nº 2.10, p. 319 o vídeo en el Anexo nº 1.6, a partir del minuto 20'01''.

**LA TARANTA: UNA INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA DESDE LOS PROCESOS INTERPRETATIVOS**

ensayos, voy tomando notas de todo lo que va ocurriendo. En este sentido, utilizo un tipo de escritura simbólica mediante elementos tales como rayas cuando hay respiraciones, flechas indicando las subidas y bajadas de la línea melódica, un signo a modo de espiral cuando hay que hacer algún ornamento o melisma sobre la nota, o escribir varias vocales juntas en sentido ascendente o descendente para indicar cuándo hay que alargar un tercio o determinada palabra o hay que realizar algún tipo de arco melódico. Esta forma de trabajar me permite tener las indicaciones necesarias a modo de partitura personal y confeccionar un guión de interpretación que me sirve para clarificarlo todo de la mejor forma posible.

La mayoría de cantaores se graban los ensayos para comprobar el proceso a excepción de Rocío Segura que nunca lo hace. Tal y como podemos comprobar a lo largo del proceso, utilizo la grabación audiovisual como herramienta fundamental en mi trabajo, y así poder facilitar una adecuada transparencia en todo momento. Confirmando por lo tanto, la visión de la mayoría de cantaores.

En relación a otro de los aspectos de la teoría, confirmo la apreciación de la mayoría de cantaores cuando indican que realizan un primer ensayo a modo de estudio personal en casa o en su estudio, hasta que llega el momento de incorporar la figura del guitarrista. En mi caso, la primera escucha a modo de ensayo inicial es una pieza crucial en la preparación de nuevos estilos. En ese momento realizo un trabajo previo de estudio personal y asimilación de las fórmulas expresivas y melódicas de cada taranta.

Otro de los temas que me planteo y que, por otro lado, es una de las características propias de los cantes mineros, es el carácter ligado de los tercios. Es necesario utilizar convenientemente una adecuada técnica respiratoria para poder ligar los tercios quinto y sexto de esta taranta de Vallejo sin solución de continuidad. A mi juicio, el cante adquiere así una mayor fuerza interpretativa y es un aspecto que el público suele valorar. Tal y como aparece en el tercer elemento de la teoría general, la mayoría de cantaores, ante la dificultad de afrontar el carácter ligado de algunos tercios de estos cantes, sostienen la importancia de trabajar una buena técnica respiratoria y la adopción de una adecuada postura corporal mientras se canta. Así, Fosforito afirma que; “el cantaor se sienta en el filito de la silla precisamente por el diafragma. *(Pone un ejemplo*

*de cómo sentarse*). La postura de un cantaor es estar sentado, pero erguido, para tener toda la capacidad<sup>150</sup>”. Juan Pinilla sostiene que cuando no puede ligar un determinado tercio: “procuro respirar en el sitio que menos daño le haga al cante, si veo que no puedo ligarlo<sup>151</sup>”. Rocío Márquez realiza un ejercicio de respiración con los fandangos de Huelva para conseguir un mayor control: “En casa lo trabajo mucho con los fandangos del Huelva. Suelo intentar respirar una sola vez en todo el fandango. Intento llegar al tercio una sola vez. Lo hago como ejercicio. Unas veces hago ejercicios como ponerme peso en la barriga<sup>152</sup>”.

A lo largo de mi experiencia he podido comprobar la importancia de mantener un adecuado equilibrio postural que me permita establecer una adecuada basculación entre las distintas partes del cuerpo implicadas en la ejecución del cante. Confirmando el testimonio del maestro Fosforito, tal y como se puede comprobar en los anexos a esta tesis, durante los ensayos con los guitarristas, intento mantener la espalda recta, en equilibrio con las piernas para poder realizar una adecuada praxis del aparato fonador. Por otro lado, confirmo las declaraciones de la mayoría de cantaores, entre los que se encuentran como ejemplos los testimonios de Pinilla y Márquez. Con mi experiencia en torno a los cantes mineros, y concretamente con el aprendizaje de estas tarantas, ante las dificultades que en ocasiones supone el realizar los ligados de determinados tercios, siempre intento respirar en los sitios que afecten lo menos posible al sentido melódico y no romper el ritmo propio de la palabra, manteniendo una adecuada prosodia en la interpretación.

Al final, la estructura de mi interpretación será la siguiente<sup>153</sup>:

1 <sup>er</sup> tercio	<i>Los feos a la tartana,</i>	Re7 (VI7)
2 <sup>o</sup> tercio	<i>ay, usted que es bonito y va en coche,</i>	Si m (IV m)
3 <sup>er</sup> tercio	<i>y los feos a la tartana,</i>	Re M (VI)
4 <sup>o</sup> tercio	<i>ay, pero hay un refrán que dice,</i>	LaM (III)
5 <sup>o</sup> tercio	<i>“ojo que la vista engaña”,</i>	Re7 (VI7)
6 <sup>o</sup> tercio	<i>y ojo que la vista engaña, ay, engaña.</i>	Sol M-Fa# (II-I)

<sup>150</sup> El ejemplo de Fosforito lo podemos ver en el Anexo nº 1.6, en el minuto 55’19”.

<sup>151</sup> cf. Entrevista a Juan Pinilla, Anexo nº 2.15, p. 369 o vídeo en el Anexo nº 1.6, en el .minuto 25’32”.

<sup>152</sup> cf. Entrevista a Rocío Márquez, Anexo nº 2.13, p. 349 o vídeo en el Anexo nº 1.6, a partir del minuto 53’10”.

<sup>153</sup> En el Anexo nº 1.1, “Ensayo con Francisco Tornero”, a partir del minuto 16’32”.

**LA TARANTA: UNA INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA DESDE LOS PROCESOS INTERPRETATIVOS**

La segunda taranta que escuchamos es de Manuel Escacena ‘Estoy pasando un verano’. Con respecto a la estructura del cante es similar al anterior. Cuando realizamos la escucha, vuelve a aparecer el carácter de fandango abandolao en esta taranta. Al escucharla, estuvimos haciendo compás de  $\frac{3}{4}$  con los nudillos en la mesa y vimos que cuadraba perfectamente. El guitarrista se limita a dar los acordes con unas técnicas básicas de pulgar y rasgueo. Observamos que la cadencia que hace con la guitarra recuerda a la secuencia típica de acordes a modo de ritornello<sup>154</sup> que se hace en los cantes abandolaos. El cante básicamente es como un fandango sin respuestas del guitarrista ni respiraciones musicales. Ante el carácter rítmico del cante, le indico a Francisco mi intención de hacerlo sin estar sujeto a métrica alguna, dándole importancia y protagonismo a los silencios y respiraciones entre los tercios. Aunque no quiero desvirtuar la línea melódica original, comentamos que, al quitarle el carácter rítmico, corremos el peligro de no mantener el aroma original que imprimió el cantaor sevillano, pero que hay que aventurarse y ver cómo queda el resultado.

En este momento de los ensayos acudo a otro de los elementos de la teoría, concretamente *Sobre la libertad expresiva y su cualidad como cante “libre”*.

Sobre esta cuestión y como ejemplo de la consideración mayoritaria por parte de los teóricos, Eulalia Pablo señala que: “precisamente esa no supeditación al compás es lo que le da esa riqueza melódica que tienen, porque el cantaor se puede expresar con mucha más amplitud. Creo que estos cantes son proclives a la libertad expresiva porque por un lado, la guitarra es una separación en una cadena que de alguna manera esclaviza al cantaor y al guitarrista. Al no tener que estar sujeto al compás el cantaor se puede expresar libremente<sup>155</sup>”.

Las informaciones recabadas de los diferentes perfiles entrevistados, parecen confirmar que se trata de estilos que tienen una procedencia rítmica como derivados del fandango y que proceden de un compás ternario que se ralentiza en un proceso de aflamencamiento y profesionalización de los artistas flamencos, coincidiendo con la

---

<sup>154</sup> Para más información véase el Anexo nº 1.1, “Ensayo con Francisco Tornero”, a partir del minuto 22’10”.

<sup>155</sup> cf. Entrevista a Eulalia Pablo, Anexo nº 2.1, p. 342 o vídeo en el Anexo nº 1.5, a partir del .minuto 5’52”.



etapa de mayor eclosión artística de los mismos. En ese proceso de ralentización, pierden el componente rítmico y se les clasifica como cantes exentos de una métrica fija, lo que les permite tener una mayor libertad expresiva en cuanto al desarrollo melódico se refiere. Como ejemplo de la opinión mayoritaria de cantaores, Rocío Márquez afirma que: “En lo de los cantes libres es muy interesante lo del ritmo interno. Ese diálogo que se da con el guitarrista, hay unos tiempos para sentirte cómoda. Depende de cómo te conozca el guitarrista y sepa por dónde respiras y el juego que tienes. Yo me refiero a ese juego. Ese ritmo interno me parece muy subjetivo. (*Pone ejemplo de minera*). He visto a cantaores que se alargan mucho en los tercios y creo que es como enaltecer ese cante<sup>156</sup>”.

De esta forma, las informaciones de la mayoría de los cantaores y bailaores entrevistados con las que estoy de acuerdo, confirman por otro lado, que se trata de estilos que aun siendo libres, poseen una rítmica interna que se materializa en una dinámica de interpretación, de ligar los tercios del cante, en una alternancia de pregunta-respuesta entre el cantaor y guitarrista; una especie de diálogo musical que lleva un tempo intrínseco que hay que respetar. Tal y como señalan, parece evidente que sobre la base del conocimiento de las estructuras básicas de acompañamiento, se construyen unos códigos expresivos que permiten acoplarse con una gran libertad interpretativa. Es en esta coyuntura en la que considero, que como cantaor intento encontrar una nueva estética interpretativa basada en el desarrollo de la ornamentación y el melisma.

Volviendo al cante de Escacena, intentamos hacerlo en la tonalidad original (Si) pero me pilla demasiado alto, por lo que decidimos ensayarlo finalmente con la cejilla al 2 en Fa#. Una de las cosas que decidimos sobre el desarrollo del cante, es hacer un silencio<sup>157</sup> a mitad del segundo tercio en el que el guitarrista se quedaría en Si menor antes de resolver en La Mayor (III). A la hora de decidir la armonización y los acordes con los que resolver cada frase melódica, decido caer en el quinto tercio en un Fa# a modo de reposo<sup>158</sup> y como punto de inflexión, lo que nos hace dar el acorde como antesala que resolvemos en Re7. De esta forma, introduzco una variación que no está en

<sup>156</sup> cf. Entrevista a Rocío Márquez, Anexo nº 2.13, p. 344 o vídeo en el Anexo nº 1.6, en el minuto 10'20”.

<sup>157</sup> Véase el Anexo nº 1.1, “Ensayo con Francisco Tornero”, en el minuto 34'55”.

<sup>158</sup> Podemos visualizar la cadencia final utilizada en el Anexo nº 1.1, “Ensayo con Francisco Tornero”, a partir del minuto 33'23”.

## LA TARANTA: UNA INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA DESDE LOS PROCESOS INTERPRETATIVOS

la línea melódica original y con la que creo que conseguimos una mayor fuerza en la interpretación. Así, otorgamos un nuevo sentido melódico de preparación a la última frase melódica, que se resuelve como en todos los cantes por tarantas, en el acorde de Fa#.

La estructura de mi interpretación será la siguiente<sup>159</sup>:

1 <sup>er</sup> tercio	<i>Que yo no me divierto, no me divierto.</i>	Re M (VI)
2 <sup>o</sup> tercio	<i>Estoy pasando un verano</i>	La M (III)
3 <sup>er</sup> tercio	<i>que yo no me divierto un día,</i>	Re M (VI)
4 <sup>o</sup> tercio	<i>mientras mi tío Cayetano,</i>	La M (III)
5 <sup>o</sup> tercio	<i>se está gastando en bebía,</i>	Re7 (VI7)
6 <sup>o</sup> tercio	<i>todo el dinero que yo gano.</i>	Sol M-Fa# (II-I)

La tercera taranta que escuchamos es de Manuel Vallejo ‘Las llamas llegan al cielo’. Vemos que se trata de un acompañamiento bastante simple, sobre todo con respecto a los tonos utilizados en la armonización. Es un cante grabado en 1930, por lo que no es de extrañar la simplicidad de la guitarra.

Comentamos que realmente estamos acostumbrados a escuchar este cante como segundo estilo de taranto y que popularizó Antonio Fernández Díaz “Fosforito”, sobre todo aplicado al baile. En la taranta de Vallejo observamos algunas de las características en el acompañamiento de la época, como es la costumbre de resolver el primer y/o tercer tercio en SolM, cuando actualmente resolvemos casi siempre en ReM<sup>160</sup>.

Lo primero que hice fue comprobar la línea melódica del cante con las partes más agudas y graves, y en función de mi tesitura, decidimos que la cantaríamos *al aire*<sup>161</sup> en tono de tarantas. Consideré que era la mejor solución si quería interpretar el cante con una sonoridad brillante y dominarlo con la mayor solvencia posible.

<sup>159</sup> Para más información véase el Anexo nº 1.1, “Ensayo con Francisco Tornero”, a partir del minuto 34’40”.

<sup>160</sup> Precisamente en la entrevista mantenida con Antonio Piñana, comentaba al respecto que antiguamente, los guitarristas contestaban cada uno de los tercios del cante con una idea basada en pregunta-respuesta, resolviendo la tensión creada con la nota en la que termina el cantaor.

<sup>161</sup> Cuando hablo del acompañamiento al aire, me refiero sin el uso de la cejilla; con las cuerdas al aire.

En el segundo tercio nos surge la primera indecisión. Una de las características propias de estos cantes es la caída a Mi menor, por lo que decidimos utilizarla como paso previo para resolver el tercio en Si menor<sup>162</sup>. Como en el resto de cantes, nos planteamos el gusto por mantener el aroma de los estilos mineros en todo momento, por lo que tenía claro que quería hacer uso de los siguientes acordes para armonizarla convenientemente; Si menor, Re7, La Mayor y la caída a la tónica. Al estar también en Fa#, hicimos una comparación con el cante de Vallejo y decidimos variar el orden de los grados con los que se resuelven el 2º y 4º tercios. En el cante original ambos se resuelven en Si menor. Yo prefiero crear otra alternancia y decido finalmente resolver el segundo en Si menor y en el cuarto hacer un semitono<sup>163</sup> (La -Sol#), que permita a la guitarra resolver el tercio en La Mayor. Con eso consigo favorecer la dinámica al no repetir la misma secuencia armónica.

Aquí recorro a otro de los elementos de la teoría, *Sobre los medios tonos y dinámica*.

Sobre esta cuestión, teóricos como Norberto Torres y José Francisco Ortega señalan el uso de ciertos cromatismos que van más allá de semitonos reales, incluso cuartos de tono. Por otro lado, cantaores como Calixto Sánchez, Fosforito, Segundo Falcón, Juan Pinilla y Jeromo Segura hacen alusión al medio tono real. Confirmando el punto de vista de los anteriores teóricos y matizo el de los cantaores ya que, en mi caso, al tratar los medios tonos, hablo de ciertos cromatismos característicos de los cantes mineros y que hacen referencia por un lado, a semitonos en sentido descendente (siendo los más utilizados Re-Do# y La-Sol#) y por otro, a oscilaciones mucho más pequeñas que pueden ser considerados como micro tonalidades o incluso cuartos de tono<sup>164</sup>. Suelo acudir a ellos con mucha frecuencia en mis interpretaciones. En los ensayos y preparación de las tarantas seleccionadas he utilizado esos cromatismos como una

---

<sup>162</sup> Para más información véase el Anexo nº 1.1, “Ensayo con Francisco Tornero”, a partir del minuto 41’10”.

<sup>163</sup> Las caídas de semitono o también llamados medios tonos, son una de las características propias y definitorias de los cantes mineros y que se suelen hacer a lo largo del desarrollo de las frases melódicas o tercios de los cantes.

<sup>164</sup> A este respecto, algunos aficionados hacen referencia a los medios tonos como una forma de mecer o acunar el cante. Sin duda, considero que es una forma adecuada de definir esa característica propia de los cantes mineros, ya que provocan esa sensación de titubeo, de querer llegar a la nota sin darla de forma completa.

**LA TARANTA: UNA INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA DESDE LOS PROCESOS INTERPRETATIVOS**

forma de relajar la rítmica propia de cada tercio, realizando puntos de inflexión con los que he pretendido enriquecer melódicamente las versiones de las mismas.

Por otro lado, todos los cantaores coinciden en la importancia de la dinámica en la ejecución de estos estilos. Arcángel señala que: “dice mucho del discurso de alguien, cómo tú intuyes que alguien quiere tratar cada tercio y cada nota de una manera diferente<sup>165</sup>”. Juan Pinilla considera que la taranta es unos de los cantes más ricos en cuanto a dinámica se refiere. Me parece especialmente interesante la explicación que me proporcionan Paco del Pozo y Rocío Márquez. Paco, considera que la dinámica va en relación con las emociones que conlleva cada cante. De hecho, como profesor de cante, a sus alumnos les insiste en la importancia de utilizar el paladar para lo que él llama la técnica de llorar el cante.

Confirmando el testimonio de los cantaores. En este sentido, considero que la diferenciación de los planos sonoros se consigue mediante el empleo de los distintos resonadores. En el caso que me comenta Paco, consiste en la utilización del resonador nasal para los tonos graves de la línea melódica, estando presente en la mayoría de las frecuencias, lo que nos proporciona un empleo de matices de forma especial. Por otro lado, confirmo las palabras de Rocío Márquez cuando sostiene que hace uso de la dinámica de manera muy consciente, es decir, se analiza mucho en la preparación del cante. Ella utiliza diferentes ejercicios de impostación, para colocar la voz de diferentes formas y diferenciarla a su vez en los distintos resonadores. Personalmente considero que el estudio y análisis de las facultades de cada cantaor y el desarrollo de nuestra propia potencialidad vocal, es imprescindible para crear un sello propio en la ejecución de unos cantes que a veces se diferencian únicamente en pequeños matices melódicos.

Con respecto al segundo tercio, es interesante la aportación de Francisco cuando me sugiere resolverlo con una progresión armónica sobre las dominantes de Si menor, lo que hace que inevitablemente alargue el tercio modulando sobre las dominantes empleadas, creando un nuevo efecto y sentido melódico al mismo. Otra de las aportaciones es la inclusión de la técnica del trémolo que no es habitual hoy día, a

---

<sup>165</sup> cf. Entrevista a Arcángel, Anexo nº 2.12, p. 336 o vídeo en el Anexo nº 1.6, minuto 19'27''.

diferencia del arpegio. Tras interpretar el cante varias veces, decidimos que la estructura quedara de la siguiente forma<sup>166</sup>:

1 <sup>er</sup> tercio	<i>Ay, que las llamas llegan al cielo,</i>	Re M (VI)
2 <sup>o</sup> tercio	<i>ya está este fuego encendió,</i>	Si m (IVm)
3 <sup>er</sup> tercio	<i>que las llamas llegan al cielo,</i>	ReM (VI)
4 <sup>o</sup> tercio	<i>ay, el que se queme que sople,</i>	LaM (III)
5 <sup>o</sup> tercio	<i>que yo por mí no me quemo,</i>	Re7 (VI7)
6 <sup>o</sup> tercio	<i>ay, que por mí no me quemo</i>	SolM-Fa# (II-I)

La cuarta taranta es de Sebastián Muñoz “El Pena”, ‘Ciento cincuenta testigos’. Al estar acompañada por arriba con la cejilla en el 4<sup>o</sup> traste (altura real de Sol#), enseguida surge el tema de la equivalencia con la tonalidad propia del toque por mineras. En principio, oímos el cante detenidamente, repasamos la línea melódica para elegir el tono más adecuado y brillante en función de mi tesitura. Además, observamos el aire abandonado del acompañamiento, por lo que me sugiere hacerla en tono de minera al aire y con compás de  $\frac{3}{4}$ . Como comenté anteriormente, cuando me enfrenté a este proceso pretendía estar abierto a nuevas tonalidades y a las sugerencias de los guitarristas. Consideré que la elección del tono de mineras me proporcionaría una nueva sonoridad en el cante con otras posibilidades armónicas en el acompañamiento. No es la primera vez que me sirvo de este tono, aunque soy consciente del riesgo que conlleva, pues la armonía puede resultar demasiado atrevida, desvirtuando así la estética propia de estos cantes. Además, añadir un acompañamiento rítmico no es usual en un cante por tarantas, pero quiero arriesgar con nuevas fórmulas expresivas y ver el resultado. Es muy probable que nos podamos equivocar, sobre todo de cara al aficionado y que pueda chocar con los modelos tradicionales, pero es la decisión que he tomado y que quiero transmitir.

En este momento acudo a otro de los elementos destacados de la teoría, concretamente *Sobre el cantaor, sus propuestas interpretativas y sobre el aficionado*.

En referencia a cómo el aficionado percibe los cambios que el cantaor pueda introducir en los modelos considerados como clásicos, destaco las palabras de José Francisco Ortega: “En el flamenco no tenemos partitura, pero tenemos algo que es

<sup>166</sup> Para más información véase el Anexo n<sup>o</sup> 1.1, “Ensayo con Francisco Tornado”, a partir del minuto 44’40”.

**LA TARANTA: UNA INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA DESDE LOS  
PROCESOS INTERPRETATIVOS**

mucho más férreo, que es el disco. Que crea modelos únicos, son la huella mental que tienen los aficionados o los miembros de un jurado. Entonces, si un cantao se sale de una partitura te dicen que no. Ahora, yo distinguiría entre que te has salido porque te has equivocado o te has salido porque has querido.<sup>167</sup>” y José Luis Ortiz Nuevo: “En un concierto yo he visto cosas que no había visto nunca. El cante no se improvisa, pero tampoco es siempre igual. Cambiar una nota, si te conmueve, te excita, te desconsuela, te consuela pues bienvenido sea. Si esa nota te parece innecesaria o impropia, entonces no es aceptada. En contra de los que dicen que los experimentos hay que hacerlos con gaseosa, me parece un comportamiento de cobardes y pusilánimes. Es necesario probar<sup>168</sup>”.

Confirmando los testimonios anteriores con la que estoy de acuerdo. Personalmente considero que en el flamenco, los aficionados están acostumbrados a escuchar determinados modelos o líneas estilísticas en los cantes mineros y cuando en tu interpretación te sales, aunque sea mínimamente, de una línea melódica prefijada, generas cierta confusión en ellos. A través de mi experiencia, considero que los cantes por tarantas sobre los que estoy trabajando, son la base sobre la que poder realizar una nueva interpretación y, lo más importante, basada en mi propia forma de ver y sentir estos estilos. Soy consciente que estoy tomando decisiones que pueden crear un cierto desconcierto en el aficionado, pero tengo claro que debo ser fiel a mi propia sensibilidad musical, lo que me permite ahondar en mi propio lenguaje expresivo.

Al final, la estructura del cante quedó de la siguiente manera<sup>169</sup>:

1 <sup>er</sup> tercio	<i>Te los pongo delante de Dios,</i>	Mi M (VI)
2 <sup>o</sup> tercio	<i>ciento cincuenta testigos</i>	Si M (III)
3 <sup>er</sup> tercio	<i>te los pongo delante de Dios,</i>	Mi M (VI)
4 <sup>o</sup> tercio	<i>si es mentira lo que yo digo,</i>	Si M (III)
5 <sup>o</sup> tercio	<i>que a mí me castigue Dios,</i>	Mi M (VI)
6 <sup>o</sup> tercio	<i>ay, que yo no te he dao motivos.</i>	La M-Sol# (II-I)

<sup>167</sup> cf. Entrevista a José Francisco Ortega, Anexo nº 2.7, p. 287 o vídeo en Anexo nº 1.5, a partir de minuto 53'33”.

<sup>168</sup> cf. Entrevista a José Luis Ortiz, Anexo nº 2.3, p. 254 o vídeo en Anexo nº 1.5, en el minuto 15'35”.

<sup>169</sup> Para más información véase el Anexo nº 1.1, “Ensayo con Francisco Tornero”, a partir del minuto 50'13”.

La quinta taranta es de Emilia Benito, ‘Taranta de la Gabriela’. Es uno de los cantes mineros más interpretados en la discografía flamenca, lo que supone un hándicap, ya que contamos con muchas versiones y pretendo no dejarme “contaminar” por ellas.

Es la primera vez que me enfrento a la tarea de adaptar un cante que es interpretado originariamente con orquesta. En un intento de aportar una nueva sonoridad, decidimos probar con la tonalidad en Re#. Se trata de una tonalidad que a priori, no está asociada a ningún estilo flamenco, lo que creo que puede aportarnos nuevas posibilidades en el acompañamiento. Tenemos dificultades para armonizar cada frase melódica y buscar los acordes más apropiados, pero considero que merece la pena seguir trabajándola. Decidimos poner la cejilla en el tercer traste. Vemos que el cuarto y quinto tercio termina en Fa# (III), por lo que decido ligar el quinto con el sexto evitando que la guitarra vuelva a repetir el acorde de Fa# y caiga directamente en la resolución final de Mi Mayor y Re# (II-I). De esta forma, pretendo que no se repita el mismo acorde en dos tercios seguidos y alcanzar otra intención menos monótona en el acompañamiento. Así, también puedo ligar los dos últimos tercios y alcanzar mayor fuerza expresiva en el cante.

La estructura de mi interpretación será la siguiente<sup>170</sup>:

1 <sup>er</sup> tercio	<i>Ay mi Gabriela</i>	Si M (VI)
2 <sup>o</sup> tercio	<i>corre, por Dios y dile a mi Gabriela,</i>	Mi M (II)
3 <sup>er</sup> tercio	<i>que voy para las Herrerías,</i>	SI7 (VI7)
4 <sup>o</sup> tercio	<i>que duerma y no tenga pena,</i>	Fa# M (III)
5 <sup>o</sup> tercio	<i>que antes que amanezca el día,</i>	Mi M (II)
6 <sup>o</sup> tercio	<i>estaré yo en Cartagena.</i>	Mi M-Re# (II-I)

### **3.4. Ensayo con Antonio Muñoz**

El segundo ensayo<sup>171</sup> tuvo lugar con Antonio Muñoz Fernández<sup>172</sup> en el estudio Dosmares Filmusic en Cartagena, el día 3 de mayo de 2016 a las 21 horas. Las cinco tarantas que íbamos a trabajar son las siguientes: Pepe Marchena ‘Yo de ti me

<sup>170</sup> Para más información véase el Anexo nº 1.1, “Ensayo con Francisco Tornero”, a partir del minuto 58’35”.

<sup>171</sup> Para más información véase el Anexo nº 1.2, “Ensayo con Antonio Muñoz”.

<sup>172</sup> Véase nota nº 245.

## LA TARANTA: UNA INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA DESDE LOS PROCESOS INTERPRETATIVOS

enamorado’, Fanegas ‘Camino de las Herrerías’, El Cojo de Málaga ‘Soy piedra que a la terrera’, José Cepero ‘Cariño le tengo yo’ y La Salerito ‘Di a la guitarra que suene’.

Es la primera vez que trabajamos juntos, y creo que ha sido una suerte poder coincidir con un gran guitarrista unionense que, por tradición familiar y como guitarrista oficial del Festival Internacional del Cante de Las Minas de La Unión, conoce perfectamente el acompañamiento de estos estilos.

Tal y como le comenté a Francisco Tornero, le transmito la necesidad de que sea un proceso compartido y en ese sentido, pretendo que se inmiscuya al máximo. Para mí es importante crear un ambiente idóneo, para permitir que el elemento reflexivo en este trabajo sobre los procesos artísticos sea una constante en todo momento.

Antes de comenzar la escucha, le pido que haga los comentarios que considere oportunos sobre las grabaciones originales y a la vez, que en el posterior ensayo tenga libertad a la hora de proponer cosas. Al fin y al cabo, se trata de meternos de lleno en un proceso de actualización de unos cantes que prácticamente se encuentran en desuso desde hace cien años y que, inevitablemente, a la hora de incorporarlos, va a haber que tomar decisiones: es por lo que pretendo que se muestre lo más natural posible.

Acudo a otro de los elementos de la teoría, concretamente *Sobre el proceso artístico, las relaciones interpersonales y la actitud del resto de los músicos*.

Sobre esta cuestión, Francisco Tornero afirma que: “con otros cantaores no tienes esa libertad por ejemplo a la hora de armonizarte mientras cantas. Hay cantaores que solo quieren que le des el acorde y contigo la verdad como guitarrista puedo darlo todo<sup>173</sup>”. Antonio Muñoz señala que no es el mismo músico con todos los cantaores. Su forma de interpretar varía en función de que el cantaor sea de un corte más clásico o más moderno en su concepción del cante. Confirmando las declaraciones de los guitarristas, ya que considero que el trabajo conjunto nos ha servido para conocernos mucho mejor, tanto desde el punto de vista profesional como personal. La primera taranta que escuchamos es la de Pepe Marchena ‘Yo de ti me enamoré’. Observamos que la

<sup>173</sup> cf. Entrevista a Francisco Tornero, Anexo nº 2.24, p. 438 o vídeo en Anexo nº 1.1, “Entrevista Francisco Tornero”, a partir del minuto 23’14”.



estructura del cante es la tradicional; falseta, temple, falseta y letra. A lo largo de esta audición conjunta voy tomando notas añadidas a la primera escucha que hice, sobre aspectos tales como las apoyaturas vocales que el cantaor utiliza para el desarrollo melódico de cada tercio. Si observamos las grabaciones de Marchena por tarantas, en líneas generales y en el último verso de cada estrofa, utiliza muchas repeticiones de parte del texto para encajar el desarrollo musical de la frase melódica. En mi caso, más que repetir parte del verso prefiero utilizar a modo de tarabilla la expresión “mare de mi alma” como otro tipo de apoyatura que me sirve para imprimir más fuerza en la interpretación final.

Aquí recorro a otro de los elementos de la teoría, *Sobre las letras, su papel y las dificultades en la preparación de nuevos repertorios*. A lo largo de mi proceso, he realizado un trabajo previo de análisis de las coplas de cada taranta para no dejar ningún cabo suelto a la hora de expresarlas correctamente. Sobre esta cuestión y con respecto a los teóricos y cantaores entrevistados, Eulalia señala que una de las grandes faltas del intérprete es una adecuada dicción: “los alumnos, el aficionado, tienen que entender lo que se dice, hay un mensaje que hay que entenderlo<sup>174</sup>”. Arcángel señala que: “es un choque brutal, si ya tienes tu melodía y tus apoyos, buscarlo ahora en sílabas distintas. No basta con que sean octosílabos, sino cómo están distribuidas las sílabas<sup>175</sup>”.

Confirmando sus testimonios ya que, a lo largo de mi experiencia, una de mis mayores preocupaciones a la hora de enfrentarme a los ensayos es el tema relativo a la dicción y vocalización. El hecho de incorporar nuevas letras a esquemas melódicos predeterminados, hace que, a veces, haya que modificar la entonación en algunas partes del cante, lo cual me lleva a hacerme una pregunta; ¿cualquier letra se puede adaptar a cualquier cante? En los cantes mineros hay una estructura uniforme de estrofas de cinco versos, por lo que, una vez más, hay que incidir en el estudio minucioso de los acentos de las palabras, para que entren en consonancia con las peculiaridades propias de las líneas melódicas de cada verso. Para ello, y en el caso que me ocupa, hago un trabajo minucioso para poder desmenuzar los tercios y frases melódicas y trabajarlos por esquemas melódicos separados. Por otro lado, Norberto Torres comenta que lo que realmente escucha es la música, la letra la escucha después: “A mí me llega el cantaor,

<sup>174</sup> cf. Entrevista a Eulalia Pablo, Anexo nº 2.1, p. 243 o vídeo en Anexo nº 1.5, en el minuto 9’20”.

<sup>175</sup> cf. Entrevista a Arcángel, Anexo nº 2.12, p. 338 o vídeo en el Anexo nº 1.6, en el minuto 30’16”.

**LA TARANTA: UNA INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA DESDE LOS PROCESOS INTERPRETATIVOS**

otra cosa es que él cante unas letras u otras. Yo escucho música y luego la letra<sup>176</sup>. Refuto su declaración ya que, a lo largo de este trabajo, realizo una escucha conjunta donde todos los elementos tienen la misma importancia. Con respecto a la letra, considero que cada taranta tiene una expresión que es indisoluble de su contenido poético. En mi caso, considero necesario prestar atención desde el primer momento a la música pero unida a la letra. En mi caso, he respetado todas las letras originales por lo que confirmo el punto de vista de todos los cantaores entrevistados.

Con esta taranta, Antonio incide en el carácter rítmico del acompañamiento original y que se hace más evidente por las técnicas de rasgueo empleadas, imprimiendo un carácter percusivo a la cadencia del cante. Vemos que dentro de los acordes básicos que sí están, la armonía es muy básica. Igualmente, observamos que de las tarantas que estoy trabajando, es la primera en la que se incorpora el trémolo en las falsetas, lo que le da un carácter más actual en lo que a la técnica de acompañamiento se refiere. En todo caso, Antonio señala que no es una de sus técnicas habituales. Considera que para él y hablando de los toques libres, la taranta es de los más agresivos, más cerrado y oscuro. Argumenta que el trémolo es una técnica más dulce y no ayuda a expresar esa cualidad de dureza del toque. En todo caso, volvemos a hablar sobre su aportación en el acompañamiento de esta taranta. Señala que actualmente se abusa de mano izquierda y se meten demasiadas armonías y contestaciones que pueden restar sentido al cante.

Personalmente me considero un cantaor abierto a nuevas propuestas a la hora de armonizar los cantes, pero tal y como señala Antonio, es cierto que estamos viviendo una renovación algo acelerada en la guitarra de acompañamiento y que, a veces, se echa en falta un poco de reposo y de vuelta al clasicismo o a los cánones tradicionales en el acompañamiento. Con respecto al cante, apreciamos que tal y como ya conocíamos del cantaor en cuestión, no se rige por los patrones que hoy día se utilizan en la interpretación de la taranta. Marchena tiene una acusada personalidad que junto a sus cualidades vocales en extensión vocal, fluidez, vibrato y falsete, hacen que su interpretación sea muy personal. En este sentido y una vez que comentamos todos estos elementos, me planteo realizar una interpretación mucho más pausada y haciendo uso de más silencios y respiraciones entre tercios. Lo que sí tengo claro, es que pretendo

---

<sup>176</sup> cf. Entrevista a Norberto Torres en el Anexo nº 2.4, p. 259.

mantener uno de los elementos definitorios de lo podríamos denominar como “marchenismo<sup>177</sup>”, que es la fluidez vocal o velocidad. Probamos hacer el cante sin cejilla en Fa#. Con esta taranta decido incorporar por primera vez una fórmula de entonación al cante<sup>178</sup> tal y como la interpreta Marchena.

Aquí aparece otro de los elementos, *Sobre la salida y temple*.

Sobre esta cuestión, la mayoría de cantaores sí distinguen entre ambos conceptos. Sin embargo, hay cantaores como Fosforito que no: “es lo mismo, es una preparación, es saber cómo estás, es un registro [...] Puedes empezar una taranta sin ninguna salida, lo que pasa es que te templas para ti mismo. Es lo mismo. Temple es templarse, salida es templar el cante que viene. Es la preparación<sup>179</sup>”. Por otro lado, Segundo señala la diferencia de la siguiente forma: “la salida es una forma de entonar y el temple es una forma de expresar. La salida es una forma de ir templándote pero está en el propio profesional. En la salida ya sabes lo que vas a dar de sí, porque sabes si el cantaor está desafinado, si está semitonado. El temple está en el concepto del cantaor. Templarse por tarantas es de alguna manera ir al cuerpo, ir a la raíz de lo que quieres expresar con el cante<sup>180</sup>”. Con respecto al tipo de salida, Juan Pinilla afirma, “Me dejo llevar fundamentalmente por los modelos establecidos. Casi siempre tengo en la cabeza a Marchena, a Vallejo, a Manolo Romero y por supuesto a Manuel Ávila<sup>181</sup>”.

Confirmando el testimonio de Fosforito, ya que personalmente no distingo entre ambos conceptos, los utilizo indistintamente como una forma de preparación al cante. En mi interpretación de los cantes en general y en los cantes mineros en particular, empleo fórmulas establecidas de salidas y que son diferentes según los estilos a interpretar. Con respecto a estos, suelo emplear salidas solamente para tres estilos

<sup>177</sup> A lo largo de la historia se conoce como “Marchenismo” a un estilo interpretativo caracterizado por el uso de técnicas vocales basadas en la fluidez, velocidad, vibrato y falsete fundamentalmente. Tuvo su mayor esplendor durante la llamada Ópera flamenca o etapa teatral y se caracterizó desde un punto de vista artístico, en la hegemonía de los llamados cantes livianos (como fandangos y cantes de ida y vuelta), en detrimento de los llamados cantes básicos como soleá, siguiyriya y toná. Pepe Marchena fue su principal adalid y el precursor de una forma particular de concebir el cante que tuvo grandes seguidores entre la afición y los propios artistas. Hoy día, podríamos citar como seguidores de esa escuela a cantaores como Mayte Martín o Arcángel entre otros.

<sup>178</sup> Para más información véase en Anexo nº 1.2, “Ensayo con Antonio Muñoz”, a partir del minuto 12’34”.

<sup>179</sup> cf. Entrevista a Fosforito, Anexo nº 2.9, p. 304 o vídeo en Anexo nº 1.6, en el minuto 5’35”.

<sup>180</sup> cf. Entrevista a Segundo Falcón, Anexo nº 2.14, p. 354 o vídeo en Anexo nº 1.6, a partir del minuto 9’55”.

<sup>181</sup> cf. Entrevista a Juan Pinilla, Anexo nº 2.15, p. 364 o vídeo en Anexo nº 1.6, en el minuto 5’17”.

## LA TARANTA: UNA INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA DESDE LOS PROCESOS INTERPRETATIVOS

concretos; minera, cartagenera y taranta. En el caso de las últimas, confirmo el punto de vista de Juan Pinilla, ya que suelo hacer siempre el mismo esquema melódico. Marchena es uno de mis referentes y en el estilo de Linares que yo interpreto y que me enseñó mi abuelo, siempre lo he tenido como modelo.

En la primera interpretación, observamos que hemos ejecutado el canto demasiado rápido, por lo que decidimos hacerlo de nuevo. En el cuarto tercio, que yo concluyo en Sol, Antonio da el acorde de Sol M (II). Hasta ahí, parece lo normal, sin embargo, los cantaores estamos acostumbrados a que el guitarrista resuelva en La M (III) o en Re M, porque nos prepara para el siguiente tercio. Dudo sobre si ligar el cuarto con el quinto tercio para que directamente acabe en La M y así me cuadre más musicalmente, pero finalmente opto por resolver el cuarto y respirar, por lo que Antonio decide quedarse en Sol M. Creo que hemos conseguido respetar el modelo original y aunque la línea melódica del canto es bastante complicada, sobre todo por los agudos que mantiene, decidimos esperar y el día que hagamos la grabación, es posible que subamos medio tono más, dejándola por tarantas con la cejilla en el primer traste.

La estructura de mi interpretación será la siguiente<sup>182</sup>:

1 <sup>er</sup> tercio	<i>Yo de ti me enamoré</i>	Re7 (VI7)
2 <sup>o</sup> tercio	<i>y al entrar en Cartagena,</i>	La M (III)
3 <sup>er</sup> tercio	<i>yo de ti me enamoré,</i>	Re M (VI)
4 <sup>o</sup> tercio	<i>al ver tu cara morena,</i>	Sol M (II)
5 <sup>o</sup> tercio	<i>y yo a ti por mi mare te juré,</i>	Re7 (VI7)
6 <sup>o</sup> tercio	<i>que tú conmigo serías muy buena</i>	Sol M-Fa# (II-I)

La segunda taranta que escuchamos es de Fanegas ‘Camino de las Herrerías’. Si en Marchena hablábamos de una cuestión estética en referencia al gusto de la época por el uso del falsete y la velocidad de la voz, en el caso del cantaor cartagenero, comprobamos que todavía tiene más velocidad en la voz, lo cual dificulta mi intención de mantener ese aspecto como definitorio en mi interpretación. Personalmente considero que no me es complicado emplear la técnica necesaria para utilizar el vibrato, pero me es imposible ejecutarlo a esa velocidad, por lo que intentaré llevarlo a mi

<sup>182</sup> Para más información véase el Anexo nº 1.2, “Ensayo con Antonio Muñoz”, a partir del minuto 18’17”.

terreno y a mis propias condiciones vocales. Con respecto a las ideas que nos proporciona el acompañamiento original, vemos cómo en Borrull hay una mayor riqueza técnica y una mayor claridad. Nos choca cómo el guitarrista finaliza el cante con un cierre rítmico de mano derecha que hoy día no se utiliza en absoluto. Como mucho, decidimos utilizar la técnica del rasgueo que irá *in crescendo* conforme termino la última frase melódica. Como esta taranta no tiene tantos agudos como la anterior, decidimos hacerla por tarantas con la cejilla en el primer traste (en Sol).

La estructura de mi interpretación será la siguiente<sup>183</sup>:

1 <sup>er</sup> tercio	<i>Ay que yo vi que un tartanero cantaba</i>	Re7 (VI7)
2 <sup>o</sup> tercio	<i>en la carretera de Herrerías,</i>	La M (III)
3 <sup>er</sup> tercio	<i>yo vi cantar a un tartanero.</i>	Re M (VI)
4 <sup>o</sup> tercio	<i>y en sus cantares decía,</i>	Sol M (II)
5 <sup>o</sup> tercio	<i>que no se compra con el dinero</i>	Re7 (VI7)
6 <sup>o</sup> tercio	<i>ay el cariño y la alegría.</i>	Sol M-Fa# (II-I)

La tercera taranta que escuchamos es de El Cojo de Málaga ‘Soy piedra que a la terrera’. Tras una escucha conjunta, es como si de repente se hubiera parado el cante, El Cojo hace una interpretación pausada y sin apenas velocidad en la voz. Se trata de otro concepto diametralmente opuesto. Si en las anteriores se aprecia cómo el guitarrista tiene un concepto rítmico del cante, en este caso es el cantaor el que parece que en la interpretación va frenando al guitarrista, que quiere seguir manteniendo el carácter rítmico en su ejecución. Se trata de una taranta más parecida a las interpretaciones actuales, con una medida más justa de los tercios. Ya no hay tanto vibrato en la voz. La línea melódica me recuerda a la murciana de Manuel Vallejo.

La intento hacer por tarantas con la cejilla en el segundo traste pero me pilla muy baja, por lo que decidimos ponerla en el cuarto traste. Por la cuestión de equivalencia a la que me referí anteriormente, nos surge la posibilidad de emplear de nuevo la tonalidad del toque por mineras (Sol#). Creo que nos va a proporcionar otro color diferente, aunque mantengo el miedo a que se pueda desvirtuar la línea melódica original. Decidimos dejarlo en Sol# con la cejilla al 2 y ver lo que ocurre. Creo que es bueno que nos arriesguemos.

<sup>183</sup> Para más información véase el Anexo nº 1.2, “Ensayo con Antonio Muñoz”, a partir del minuto 30’14”.

## LA TARANTA: UNA INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA DESDE LOS PROCESOS INTERPRETATIVOS

La estructura de mi interpretación será la siguiente<sup>184</sup>:

1 <sup>er</sup> tercio	<i>En la terrera</i>	Mi7 (VI7)
2 <sup>o</sup> tercio	<i>soy piedra que en la terrera,</i>	Si M (III)
3 <sup>er</sup> tercio	<i>y cualquiera me arroja al verme.</i>	Mi M (VI)
4 <sup>o</sup> tercio	<i>Que soy de escombros por fuera</i>	Si M (III)
5 <sup>o</sup> tercio	<i>pero me atrevo a romperme</i>	Mi7 (VI7)
6 <sup>o</sup> tercio	<i>y tengo un metal de primera</i>	La M-Sol# (II-I)

La cuarta taranta es de José Cepero, ‘Cariño le tengo yo’. La interpretación que realiza es muy lineal, quizás por sus condiciones vocales, donde emplea una voz natural y una mayor utilización de frecuencias medias sin grandes cambios de registro. Al ser un cante sin apenas dificultad, decidimos utilizar una nueva tonalidad que nos pueda proporcionar otro carácter más brillante. Ponemos la cejilla al cinco por arriba, en Mi flamenco. Me pilla un poco al límite por mi tesitura pero voy a intentar sacarlo adelante, sobre todo pensando en el resultado final del disco. Quiero que estemos al máximo de nuestras posibilidades. En la interpretación, Antonio me comenta que le resulta curiosa la caída en el VI7, al igual que cuando la hacemos en tono de tarantas. Es una de las características que mantiene como cante derivado del fandango. Surge la posibilidad de hacer una variación en la línea melódica del sexto tercio antes de resolver en el primer grado. Al estar acompañada por arriba, decido darle otro color a la melodía y antes de concluir en Mi, hacer caer la melodía en un La# que el guitarrista resuelve con un acorde de Fa con séptima disminuida para concluir en Mi<sup>185</sup>.

La estructura de mi interpretación será la siguiente<sup>186</sup>:

1 <sup>er</sup> tercio	<i>Cariño le tengo yo</i>	Do7 (VI7)
2 <sup>o</sup> tercio	<i>al pueblo de Los Molinos,</i>	Fa M (II)
3 <sup>er</sup> tercio	<i>cariño le tengo yo.</i>	Do7 (VI7)
4 <sup>o</sup> tercio	<i>Ay, la mujer que tanto quiero</i>	Sol M (III)
5 <sup>o</sup> tercio	<i>en ese pueblo nació,</i>	Do7 (VI7)
6 <sup>o</sup> tercio	<i>hija de pares mineros.</i>	Fa M-Mi (II-I)

<sup>184</sup> Para más información véase el Anexo nº 1.2, “Ensayo con Antonio Muñoz”, a partir del minuto 40’06”.

<sup>185</sup> Podemos ver la inclusión de este motivo en el Anexo nº 1.2, “Ensayo con Antonio Muñoz”, en el minuto 51’17”.

<sup>186</sup> Para más información véase el Anexo nº 1.2, “Ensayo con Antonio Muñoz”, a partir del minuto 49’35”.

La quinta taranta es de La Salerito, ‘Di a la guitarra que suene’. Observamos que por encima de las anteriores, el acompañamiento rítmico es más que evidente y resulta apoyado con la técnica del rasgueado. Es de los cinco cantes que hemos escuchado, el que tiene una estructura de taranta menos clara. Parece más bien un verdial, por lo que hemos de hacer un sobre esfuerzo para eliminar ese carácter rítmico, sin perder la esencia melódica y los acentos propios del cante. En mi afán por dejarle libertad al guitarrista, le insto a que elija la tonalidad y aunque lo intentamos hacer en el tono original por granaínas, me pilla excesivamente alto por lo que finalmente volvemos al tono de mineras, en Sol#.

Uno de los problemas que me surge con este cante es cómo resolver el segundo tercio, ya que La Salerito mantiene una vocal demasiado tiempo y necesito respirar. Al encontrarme al límite en cuanto a la tonalidad empleada, me resulta complicada la ejecución de determinados agudos. Se trata de la palabra “compañero”, que alarga muchísimo, por lo que decido cambiar el sentido y acortar la palabra. Además, decido finalizar la expresión de forma más seca y contundente<sup>187</sup>. Creo que así conseguiré darle un carácter más flamenco.

La estructura de mi interpretación será la siguiente<sup>188</sup>:

1 <sup>er</sup> tercio	<i>Y a la guitarra que suene</i>	Mi M (VI)
2 <sup>o</sup> tercio	<i>dale, dale compañera,</i>	La M (II7)
3 <sup>er</sup> tercio	<i>y a la guitarra que suene,</i>	Mi M (VI)
4 <sup>o</sup> tercio	<i>que está mi niño durmiendo,</i>	Si M (III)
5 <sup>o</sup> tercio	<i>y quiero que se desvele,</i>	Mi7 (VI7)
6 <sup>o</sup> tercio	<i>por lo mucho que lo quiero.</i>	La M-Sol # (II-I)

### **3.5. Ensayo con Antonio Piñana**

El tercer ensayo<sup>189</sup> tuvo lugar con mi padre, Antonio Piñana<sup>190</sup>, en Cartagena el 5 de mayo de 2016 a las 20 horas. Las cinco tarantas que íbamos a trabajar son las siguientes: dos del Cojo de Málaga, ‘Como la sal al guisao’ y ‘Eres hermosa’, Antonio Grau ‘Cuando a ti nadie te quiera’, Manuel Escacena ‘Te compraré un refajo’ y Niño de

<sup>187</sup> Véase el Anexo nº 1.2, “Ensayo con Antonio Muñoz”, en el minuto 58’27”.

<sup>188</sup> Para más información véase el Anexo nº 1.2, “Ensayo con Antonio Muñoz”, a partir del minuto 58’20”.

<sup>189</sup> Para más información, véase el Anexo nº 1.3, “Ensayo con Antonio Piñana”.

<sup>190</sup> Véase nota nº 245.

**LA TARANTA: UNA INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA DESDE LOS PROCESOS INTERPRETATIVOS**

la Isla ‘Trabajando en una mina’. Mi padre ocupa un lugar relevante en el mundo de la guitarra flamenca y, particularmente, en el acompañamiento en los cantes mineros. Consideré que su visión podría suponer una valiosa aportación, pues representa el acompañamiento más tradicional de estos estilos.

Antes de comenzar los ensayos, le transmití que en ningún momento pretendía imitar el canto original, sino que quería hacer una revisión del mismo e incorporarlo a mi repertorio, de forma que lo hiciera mío con la mayor naturalidad posible. Ante todo, debo señalar que es el guitarrista que mejor me conoce y con el que me he sentido más cómodo. Tras el aprendizaje con mi abuelo, fue quien recogió el testigo en mi familia y siguió con la labor de enseñanza tanto conmigo como con mis dos hermanos guitarristas. Ha vivido todas las etapas de mi formación como cantaor y aunque he evolucionado en muchos aspectos y, a veces, me cuesta adaptarme a los esquemas tradicionales del canto, cuando estoy con él, es como si el tiempo se hubiera parado y hace que mi actitud hacia la interpretación de estos cantes sea totalmente distinta que con otros. Su guitarra mantiene un concepto mucho más sobrio con respecto a las armonías utilizadas, por lo que me invita a realizar una interpretación más tradicional del canto.

Aquí surge otro de los elementos de la teoría, *Sobre la actitud del cantaor en la interpretación de las tarantas*.

Sobre esta cuestión, algunos teóricos y cantaores sostienen que ante estos cantes, se requiere una actitud de mayor concentración e interiorización. En alusión a lo que posteriormente me comentaría el cantaor Calixto Sánchez sobre la actitud y la capacidad para expresar el dramatismo de estos estilos, José Francisco Ortega señala que: “Un cantaor tiene que aprenderse muy bien su papel y tiene que entender lo que está cantando. Lo primero es creértelo. Hay muchos artistas que hacen interpretaciones bien hechas pero no te pellizcan<sup>191</sup>”. Para concluir este aspecto, me gustaría señalar el punto de vista de Calixto Sánchez al señalar que realmente los cantaores que solemos interpretar estos cantes, no hemos experimentado las vivencias que reflejan la

---

<sup>191</sup> cf. Entrevista a José Francisco Ortega, Anexo nº 2.7, p. 283 o vídeo en Anexo nº 1.5, en el minuto 20’46”.



profundidad y el dramatismo de sus letras. Calixto sostiene que el cantaor es un actor de la voz y que a veces es difícil encontrar la actitud idónea para interpretar estos cantes: “En primer lugar, hay una cosa que desconoce la inmensa mayoría de la gente. Cuando nosotros hablamos de los cantes mineros, lo primero que desconocemos es la mina. ¿Quién conoce una mina?, ¿quién ha estado dentro de una mina?, ¿quién ha oído en algún momento la explosión de un barreno?, ¿quién ha respirado en algún momento el polvo de una mina? Por lo tanto, lo primero que desconocemos son las circunstancias fundamentales que rodean al cante de las minas, que por eso se llaman así. [...] Lo fundamental para meterte dentro de un cante es conocer de dónde viene, de dónde parte. Entonces, cuando tú te metas dentro de una mina, cuando tú veas la temperatura que hay dentro de una mina, la oscuridad, el peligro, cuando tú veas todas esas cosas, entonces el concepto del cante de las minas cambia. Porque allí no hay aire, no hay frescor, no hay luz, no hay nada de lo que hay fuera; el mundo subterráneo es otra cosa. Ese es el concepto fundamental del cante de las minas<sup>192</sup>.”

Confirmando las afirmaciones anteriores. A este respecto, me gustaría señalar que uno de los aspectos fundamentales a la hora de afrontar este proceso artístico, ha sido intentar ser lo más fiel posible a los esquemas de interpretación tal y como me los transmitió primero mi abuelo y después mi padre, basándome en una actitud de respeto y de compromiso con los modelos aprendidos.

Considero además, que no se debe cantar con la misma actitud una siguiriya que una taranta por ejemplo. Además de los condicionantes propios, como el componente rítmico y de compás, cada estilo dentro del flamenco posee unas características expresivas determinadas entre las que destacaría el contenido dramático de sus letras. En este sentido, estos cantes por tarantas, expresan sentimientos muy particulares ligados al sufrimiento y la injusticia del trabajo, y que se ve reflejado en la mayoría de sus letras. En este sentido, son estilos en los que el cantaor debe adoptar un papel y entender a la perfección lo que está transmitiendo en cada momento. Pero también influye el propio estado emocional de quien los canta. Todo esto hace que se deba afrontar el proceso interpretativo bajo ópticas y aptitudes diferentes, donde adquiere un papel primordial el componente expresivo y el carácter singular de cada cante.

---

<sup>192</sup> cf. Entrevista a Calixto Sánchez, Anexo nº 2.8, p. 291 o vídeo en Anexo nº 1.6, a partir del minuto 8’12”.

**LA TARANTA: UNA INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA DESDE LOS PROCESOS INTERPRETATIVOS**

Comenzamos con la taranta ‘Como la sal al guisao’ de El Cojo de Málaga. Lo primero que me comenta es la peculiaridad del uso del postludio como costumbre en las grabaciones antiguas por una necesidad de completar un tiempo determinado en el soporte discográfico. Hoy día es algo inusual, no solamente en los conciertos sino en las propias grabaciones discográficas. A través de esta experiencia, vemos que cada una de las veinte tarantas tienen una duración más bien corta, oscilando entre los tres y cuatro minutos y he llegado a plantearme en alguna ocasión, el uso del recurso de falsetas a modo de conclusión o postludios, pero prefiero no sacrificar los cantes con falsetas que bajo mi punto de vista diluirían o le restarían fuerza expresiva a las diferentes interpretaciones. También valoro la posibilidad de ejecutar, en un mismo número, dos cantes y así ir conjugando los de mayor y menor fuerza expositiva.

Llegados a este punto acudo a otro elemento de la teoría, *Sobre el orden de interpretación*.

Con respecto a esta cuestión, la mayoría de cantaores sostienen que cuando interpretan cantes mineros, normalmente hacen un mínimo de dos estilos o en el caso de Segundo Falcón, incluso cuatro o cinco. Así, Arcángel afirma: “los que somos de fuera utilizamos una amalgama. Cantas una cartagenera, una taranta, un taranto... Yo creo que el número es dos o tres<sup>193</sup>”, Calixto: “yo siempre solía hacer como mínimo dos estilos, porque me servía para contar una historia<sup>194</sup>” y Rocío Márquez: “La mayoría del tiempo hago uno o dos. La taranta hay veces que la he hecho sola<sup>195</sup>”.

A este respecto, matizo las afirmaciones de Arcángel, Calixto y Segundo Falcón. He de señalar que con respecto a mi trabajo de investigación, tras los ensayos y basándome en mi propia experiencia como intérprete de cantes mineros, no considero que haya que hacer un mínimo de cantes en un mismo número. De hecho, en las grabaciones originales seleccionadas para la tesis, la mayoría de los cantaores interpretan una sola taranta y si hacen dos cantes seguidos, suelen ser con la misma línea melódica. En este sentido, confirmo el testimonio de Rocío Márquez ya que la

---

<sup>193</sup> cf. Entrevista a Arcángel, Anexo nº 2.12, p. 336 o vídeo en Anexo nº 1.6, en el minuto 19’58”.

<sup>194</sup> cf. Entrevista a Calixto Sánchez, Anexo nº 2.8, p. 292 o vídeo en Anexo nº 1.6, a partir del minuto 16’27”.

<sup>195</sup> cf. Entrevista a Rocío Márquez, Anexo nº 2.13, p. 345 o vídeo en Anexo nº 1.6, a partir del minuto 25’10”.

mayoría de las veces interpreto uno solo o como mucho dos. Sí es cierto, que cuando canto en una peña flamenca o hago un recital para una universidad, me gusta enfocar el concierto de la forma más pedagógica posible, haciendo como mucho series distintas de dos cantes máximo en cada número, con las explicaciones oportunas sobre cada uno de ellos. Por lo que refuto la consideración de Segundo Falcón.

Por otro lado, la mayoría de cantaores suelen comenzar una serie con estilos de menos fuerza interpretativa para acabar con el que exige mayor esfuerzo y con una línea melódica más difícil. Hay casos como Rocío Segura que afirma: “Si hago cante de Levante, empezaría con la taranta. Sí, porque para mí es como más dulce y lo utilizo como entrada. Considero que la taranta sería un elemento de preparación al cante cuando hago un número de cantes mineros. Otro con el que empezaría es la minera<sup>196</sup>”. En este punto, confirmo la declaración de la mayoría, ya que cuando interpreto dos variantes en un mismo número, siempre intento comenzar con el que exige menos exposición vocal o sencillamente me sirvo de él porque me ayuda a templarme para el que viene después. Sin embargo, refuto la consideración de Rocío. En mi caso, nunca empiezo una serie de cantes mineros con una taranta. Siempre lo he considerado como el estilo minero más valiente y no como elemento de preparación, más bien al contrario, como remate y de mayor fuera expositiva.

Tras la escucha, Antonio señaló el carácter rudimentario del acompañamiento de la guitarra, lo que, una vez más, hizo surgir el tema de la tremenda evolución que su técnica ha experimentado hasta nuestros días. Miguel Borrull emplea básicamente la técnica del picado, sin arpegios ni trémolos. A este respecto, señala que habría que esperar a Ramón Montoya, Ricardo y posteriormente a Paco de Lucía para que la guitarra experimentase su evolución definitiva en el toque minero.

En cuanto al cante, apuntó que El Cojo abusa de los agudos sin que haya una ejecución clara de la melodía. Enseguida surge el tema de la comparación con los patrones melódicos del resto de cantes mineros. Señala que, en algunos tercios, le recuerda al taranto. Una de las cosas que más nos llamó la atención, es que El Cojo hace

---

<sup>196</sup> cf. Entrevista a Rocío Segura, Anexo nº 2.10, p. 316 o vídeo en Anexo nº 1.6, en el minuto 8'28”.

**LA TARANTA: UNA INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA DESDE LOS PROCESOS INTERPRETATIVOS**

una interpretación sobre una estrofa de cinco versos sin repetir el primer tercio, comenzando el cante por el segundo verso<sup>197</sup>.

En mi interpretación decido realizar la estructura métrica tradicional. De esta forma, me enfrento a la dificultad de tener que reconstruir el cante para incorporar el primer tercio que faltaría en la versión original. Mi pretensión es hacer seis tercios y teniendo en cuenta que en prácticamente todos los cantos mineros se repite la melodía del primero y del tercero, decidimos realizar una nueva escucha para ver la interpretación completa. A lo largo de los ensayos sí tengo claro que más allá de la estructura métrica de las estrofas compuestas por seis frases melódicas, quería mantener una uniformidad en cuanto a la estructura formal del cante; falseta de introducción, temple, pequeña variación y estrofa propiamente dicha. Es por ello, por lo que, como al resto de guitarristas, le indico que las falsetas no las vamos a ver a lo largo de los ensayos ya que considero que se trata de un trabajo más personal que deben hacer ellos, y que luego me presentarán de cara a la grabación discográfica. Decido incluir de nuevo el temple del cante, ya que se ajusta a un modelo de “ayeos” idóneo para situarme y tomar la medida al primer tercio que he de insertar<sup>198</sup>.

Como comentaba anteriormente, tenemos que repetir el principio del cante varias veces ya que de alguna forma, la inclusión del primer tercio me cuesta encajarlo al no estar en la grabación original. Como en las anteriores tarantas, voy probando la tonalidad hasta encontrar la más brillante. Finalmente la haremos con la cejilla en el 2º traste por tarantas. Al estar en la misma tonalidad que la original, quiero comprobar los acordes en los que Borrull termina cada tercio, y vemos que en el primero y tercero acaba en Re7. Sin embargo, consideramos que en mi interpretación corresponde mejor un Re M<sup>199</sup>. A mi juicio, no hay grandes diferencias en la sonoridad del acorde. Sin embargo, siendo la misma línea melódica, observamos esa diferencia que al oído del guitarrista varía en la decisión de resolver cada tercio. Sin duda, dejo la libertad al guitarrista para acompañar como considere oportuno.

---

<sup>197</sup> Se trata de algo muy inusual en la interpretación de un cante por tarantas. Normalmente se desarrolla sobre una estrofa de cinco versos que al repetir el primero se convierte en seis frases melódicas. Podemos oírlo en el Anexo nº 3, “Por tarantas: grabaciones originales”, track nº 11.

<sup>198</sup> Para más información véase el Anexo nº 1.3, “Ensayo con Antonio Piñana”, en el minuto 8’43”.

<sup>199</sup> Podemos observar la decisión que tomamos en función de la interpretación que realizo en el Anexo nº 1.3, “Ensayo con Antonio Piñana”, a partir del minuto 11’35”.

La estructura de mi interpretación será la siguiente<sup>200</sup>:

1 <sup>er</sup> tercio	<i>Que como la sal al guisao,</i>	ReM (VI)
2 <sup>o</sup> tercio	<i>me está haciendo más falta tu querer prima,</i>	La M (III)
3 <sup>er</sup> tercio	<i>que como la sal al guisao.</i>	ReM (VI)
4 <sup>o</sup> tercio	<i>Como la ropa al que está en cueros</i>	La M (III)
5 <sup>o</sup> tercio	<i>y como el agua a los sembraos</i>	Re7 (VI7)
6 <sup>o</sup> tercio	<i>como a las minas los mineros</i>	Sol M-Fa# (II-I)

La segunda taranta que escuchamos es también del Cojo de Málaga ‘Eres hermosa’. Me comenta que esta taranta ya la ha acompañado en varias ocasiones en el marco del Festival de Las Minas en el que fue su guitarrista oficial desde 1961 hasta 1985. Realmente se trata de un estilo muy versionado por numerosos artistas, entre los que cabe destacar por su gran capacidad expresiva, a Camarón de La Isla. Una vez más, lo primero que señala es el gran parecido que tiene con otro estilo perteneciente a los llamados cantes de Cartagena y La Unión; la malagueña cartagenera que grabara en varias ocasiones mi propio abuelo, Antonio Piñana Segado.

Una de las cosas que más nos llama la atención, es la tonalidad por granaínas en la que está acompañada. No consigo entender muy bien por qué este cantaor interpreta los cantes mineros indistintamente en varias tonalidades. Independientemente de la línea melódica, podía haber utilizado la cejilla y hacerla en la tonalidad natural de estos cantes (Fa#). Sin embargo, tal y como señala mi padre, “en el momento de la grabación discográfica, el toque por tarantas no estaba muy definido todavía y se recurría al toque por granaínas. Ramón Montoya fue el que le dio su estructura definitiva<sup>201</sup>”. Es posible que los guitarristas utilizaran un toque más estructurado en aquel momento, y tuvieran más margen en el aspecto creativo en cuanto a la elaboración y posterior interpretación de los interludios instrumentales. Uno de los aspectos que quiero rescatar en esta taranta es la caída a Si menor. Y lo realizamos en la conclusión del segundo tercio<sup>202</sup>. En este sentido, tanto el segundo como el cuarto suelen terminar en La M, pero prefiero modular y quedarme en el Si para que el guitarrista concluya conmigo en el IV menor.

<sup>200</sup> Para más información véase el Anexo nº 1.3, “Ensayo con Antonio Piñana” a partir del minuto 12’38”.

<sup>201</sup> Anexo nº 1.3, “Ensayo con Antonio Piñana”, a partir del minuto 17’50”.

<sup>202</sup> Para más información véase el Anexo nº 1.3, “Ensayo con Antonio Piñana”, en el minuto 19’55”.

## LA TARANTA: UNA INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA DESDE LOS PROCESOS INTERPRETATIVOS

De esta forma creamos otra sensación, quizás más aérea, ya que lo esperado es la caída al III grado. Como ocurre en algunas de las anteriores tarantas, prefiero esperar al día de la grabación y valorar la posibilidad de subir medio tono más y hacerla con la cejilla en el tercer traste. Con este cante vuelvo a recuperar el temple como fórmula melódica para introducir el cante. En este caso intento ser lo más fiel posible al modelo que grabó El Cojo.

La estructura de mi interpretación será la siguiente<sup>203</sup>:

1 <sup>er</sup> tercio	<i>Eres hermosa,</i>	Re M (VI)
2 <sup>o</sup> tercio	<i>eres guapa, Dios te guarde,</i>	Si m (IV m)
3 <sup>er</sup> tercio	<i>y en tu puerta da la luna,</i>	Re M (VI)
4 <sup>o</sup> tercio	<i>acaba de desengañarme,</i>	La M (III)
5 <sup>o</sup> tercio	<i>mira que va a dar la una,</i>	Re7 (VI7)
6 <sup>o</sup> tercio	<i>y me precisa retirarme.</i>	Sol M-Fa# (II-I)

La tercera taranta que trabajamos es ‘Cuando a ti nadie te quiera’ de Antonio Grau. Creo que puede hacer una valiosa aportación, ya que lo conoció personalmente y le acompañó en multitud de ocasiones. Conocía sus registros y su tesitura. Tras la escucha compartida, me comenta que le resulta irreconocible ya que él conoció a un Grau muy mayor y en la grabación tenía tan solo 30 años. Pretendo partir del audio que disponemos y a partir de ahí, trabajar sobre las posibilidades en función de mis condiciones artísticas y vocales.

Aquí acudo a la teoría, concretamente al siguiente elemento: *Sobre las condiciones artísticas y vocales en las tarantas.*

Sobre esta cuestión, la mayoría de cantaores, entre los que se encuentran Rocío Márquez, Segundo, Arcángel, Jeromo y Rocío Segura, señalan que, aunque no hay voces exclusivas para cantar por tarantas, en determinados períodos históricos como la Ópera flamenca, siempre se han asociado a voces con velocidad, limpieza, laínas, con facultades para el ornamento, ágiles, potentes, claras, con facilidad para hacer escales rápidas y arcos melódicos largos. Confirmando la consideración anterior, ya que en el caso

<sup>203</sup> Para más información véase el Anexo nº 1.3, “Ensayo con Antonio Piñana”, a partir del minuto 19’40”.

de las tarantas que estoy trabajado, y que son una muestra de las que se interpretaban a primeros de siglo XX, podemos observar que se trata de voces con mucha fluidez y velocidad. A su vez, casi todos señalan que no deberíamos generalizar y asociar de forma exclusiva a determinadas voces con determinados cantes. En este sentido, Juan Pinilla afirma que el grado de ejecución ideal de un cante tiene que ver más con aspectos emocionales que puramente físicos o anatómicos: “Si pienso en Marchena, Manuel Vallejo, en el partido que le sacaban a esos cantes, la potencia de sus gargantas, con la velocidad de sus voces, debería pensar que sí. Pero luego voces como Manolo Romero y esa forma de matizar la taranta no se daba ni siquiera en ellos. Y tengo que decir que me llega profundamente. Por tanto, creo que de lo que sí requiere es de una inteligencia, de una capacidad que sería una cuestión neurológica, diría yo de un tipo de inteligencia para abordar. Creo que tiene más que ver con lo emocional y lo neurológico<sup>204</sup>”.

En este sentido, matizo su punto de vista ya que, querámoslo o no, los cantes por tarantas siguen siendo estilos marginados en el repertorio de los cantaores actuales y considero que se debe a que se han asociado históricamente a voces pertenecientes a una estética interpretativa propia de la llamada ópera flamenca, en la que predominaban las llamadas voces láinas o ligeras. En este período histórico primaba la ornamentación profusa y el artificio vocal por encima de la sobriedad expresiva. Por otro lado y con respecto a la importancia de una correcta vocalización, el maestro Fosforito afirma lo siguiente: “tienes que pronunciar bien, vocalizar, tienes que transmitir y para transmitir, tienes que hacerte entender [...] Puedes tener una voz más aguda o grave, más brillante, con unos vibratos más sonoros o menos, pero lo importante es que lo hagas bien, que transmitas un conocimiento con el cante<sup>205</sup>”.

Confirmando las palabras del maestro Fosforito. Esta peculiaridad es algo de lo que adolecen la mayor parte de las grabaciones primitivas que estoy trabajando. Si bien es cierto que la calidad sonora no es la más adecuada por el formato del registro discográfico, sí considero que por el contenido poético de sus letras, es importante mantener una buena dicción que redunde en una buena vocalización y transmisión del mensaje de cada copla.

---

<sup>204</sup> cf. Entrevista a Juan Pinilla, Anexo nº 2.15, p. 363 o vídeo en Anexo nº 1.6, a partir del minuto 2’50”.

<sup>205</sup> cf. Entrevista a Fosforito, Anexo nº 2.9, p. 303 o vídeo en Anexo nº 1.6, en el minuto 4’17”.

## LA TARANTA: UNA INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA DESDE LOS PROCESOS INTERPRETATIVOS

Teniendo en cuenta que en la grabación original el acompañamiento está por arriba, en *Mi flamenco*, decidimos darnos la licencia de hacerla en la misma tonalidad con la cejilla en el tercer traste<sup>206</sup>. Creo que de esta forma, estaré en un tono brillante y lo más acorde a mis condiciones vocales. Corremos el peligro de que suene excesivamente a malagueña por las contestaciones propias del toque en sí. Incluso me planteo que versionar estos cantes en otra tonalidad asociada de forma tan estrecha a otro mundo sonoro dentro del flamenco, me permitirá incluso, utilizarlo como variante personal de malagueñas y así incorporarla indistintamente a mi repertorio “taranero” y “malagueño”.

La estructura de mi interpretación será la siguiente<sup>207</sup>:

1 <sup>er</sup> tercio	<i>Ay, que ven a mí, yo te querré</i>	Do M (VI)
2 <sup>o</sup> tercio	<i>cuando a ti nadie te quiera,</i>	Fa M (II)
3 <sup>er</sup> tercio	<i>ay, que ven a mí, yo te querré,</i>	Do M (VI)
4 <sup>o</sup> tercio	<i>que el daño que me ocasionaste,</i>	Sol M (III)
5 <sup>o</sup> tercio	<i>ay, que yo te lo recompensaré,</i>	Do7 (VI7)
6 <sup>o</sup> tercio	<i>que serrana, con ampararte.</i>	Fa M-Mi (II-I)

La cuarta taranta es la de Manuel Escacena, ‘Te compraré un refajo’. Lo primero que observamos es que la guitarra utiliza constantemente la técnica del rasgueado, lo que sumado al compás ternario que lleva, nos recuerda a un fandango verdial. Señala que con estos principios rítmicos, más sujetos a un origen abandolao, el cante entendido como estilo minero no está definido todavía. Siguiendo con mi pretensión de darle a todos los cantes que estamos trabajando un carácter minero, lo primero que decidimos es quitarle el elemento rítmico para conseguir una interpretación libre y más pausada, que me permita recrearme en cada tercio y modular lo más libremente posible. Decidimos hacerlo *por tarantas* con la cejilla en el primer traste.

La estructura de mi interpretación será la siguiente<sup>208</sup>:

1 <sup>er</sup> tercio	<i>Y te compraré un refajo,</i>	Re7 (VI7)
------------------------	---------------------------------	-----------

<sup>206</sup> Para más información véase el Anexo nº 1.3, “Ensayo con Antonio Piñana”, en el minuto 25’15”.

<sup>207</sup> Para más información véase el Anexo nº 1.3, “Ensayo con Antonio Piñana”, a partir del minuto 26’40”.

<sup>208</sup> Para más información véase el Anexo nº 1.3, “Ensayo con Antonio Piñana”, a partir del minuto 33’10”.



2º tercio	<i>deja que cobre en la mina</i>	La M (III)
3º tercio	<i>y te compraré un refajo,</i>	Re7 (VI7)
4º tercio	<i>una enagua que sea blanca y fina,</i>	La M (III)
5º tercio	<i>que te asomen por debajo,</i>	Re7 (VI7)
6º tercio	<i>media vara de percalina.</i>	Sol M-Fa# (II-I)

La última taranta es ‘Trabajando en una mina’ de Niño de la Isla. Aunque es una de las grabaciones más antiguas que manejamos y en las que la guitarra todavía se encontraba en un proceso claro de evolución, ya observamos cómo Ramón Montoya introduce la técnica del trémolo hasta ahora prácticamente inexistente. Una de las mayores dificultades a las que me enfrento con esta taranta, es que el cantaor termina los tercios en notas que no veo definidas, y esto hace que los acordes en los que concluye el guitarrista, nos produzca una cierta disonancia o choque que me complica la asimilación correcta de cada frase melódica<sup>209</sup>. Me planteo si realmente era intención o no del cantaor, el hecho de acabar en notas que no coinciden en muchos casos con la armonización que realiza el guitarrista. Enseguida me doy cuenta que hay que realizar un trabajo de reconstrucción y de ensayo con el guitarrista para determinar claramente la parte final de cada frase, y así, poder encontrar un sentido melódico y armónico lo más perfecto posible. Decidimos utilizar la tonalidad de taranta con la cejilla en el primer traste. En el quinto tercio decido acabar en Fa# antes de resolver en Re7 y de esta forma, y como en otras tarantas anteriores, crear un ambiente propicio para afrontar con más carácter el último tercio del cante<sup>210</sup>.

La estructura de mi interpretación será la siguiente<sup>211</sup>:

1º tercio	<i>En una mina</i>	Re M (VI)
2º tercio	<i>trabajando en una mina,</i>	La M (III)
3º tercio	<i>en la mina de Guayabo,</i>	Re M (VI)
4º tercio	<i>se ha desprendido un peñón,</i>	La M (III)
5º tercio	<i>y ha matado a mi hermano,</i>	Re7 (VI7)
6º tercio	<i>hermano de mi corazón.</i>	Sol M- Fa# (II-I)

<sup>209</sup> Para más información véase el Anexo nº 1.3, “Ensayo con Antonio Piñana”, en el minuto 36’40”.

<sup>210</sup> Para más información véase el Anexo nº 1.3, “Ensayo con Antonio Piñana” en el minuto 41’48”.

<sup>211</sup> Para más información véase el Anexo nº 1.3, “Ensayo con Antonio Piñana”, a partir del minuto 42’05”.

### 3.6. *Ensayo con Pepe Piñana*

El cuarto ensayo<sup>212</sup> es con José Piñana Conesa<sup>213</sup> y tuvo lugar en el Conservatorio Profesional de Danza en Murcia, el día 18 de mayo de 2016 a las 21 horas. Las cinco tarantas que íbamos a trabajar son las siguientes: Manuel Escacena ‘En el barco de tu anhelo’, dos de El Cojo de Málaga, ‘A la oscura galería’ y ‘Nadie las sabe cantar’, Manuel Vallejo ‘Le llaman Laura’ y Pepe el de la Matrona ‘El alcalde de Guadix’.

He tenido la gran suerte de formarme profesionalmente en una familia llena de músicos, y Pepe ha sido unos de los pilares básicos en esa formación. Al ser el mayor de los hermanos y el primero en despuntar como guitarrista, ha sido con el que más tiempo he pasado. Además, es el que asistía como guitarra acompañante en las largas sesiones de trabajo que mantuve con mi abuelo. En ese período básico de mi vida y teniendo en cuenta que mi abuelo fue guitarrista antes que cantaor, Pepe y yo vivimos un aprendizaje continuo y constante en torno al complejo mundo de los cantes mineros. Es la segunda vez que va a participar en un proyecto discográfico<sup>214</sup> con la grabación de estas cinco tarantas, por lo que me encuentro especialmente ilusionado con todo el proceso artístico que comenzamos y que concluirá con la grabación de un nuevo disco.

Al igual que al resto de guitarristas, le indico la necesidad de que me exprese en todo momento lo que considere oportuno y las propuestas que quiera hacer a lo largo del proceso de incorporación de cada cante.

La primera taranta que escuchamos es de Manuel Escacena ‘En el barco de tu anhelo’. Tras una primera escucha conjunta, me comenta la gran calidad artística del intérprete y señala que se trata de una taranta con una estructura lo más parecida a lo que sería un cante minero hoy día, a excepción del empleo del postludio con el que concluye el guitarrista. Con respecto a la guitarra, ya observamos el empleo de los llamados acordes de paso y una técnica muy avanzada en recursos como el picado, lo que nos hace ver que con Borrull, la guitarra de acompañamiento y el toque por tarantas

---

<sup>212</sup> Para más información, véase el Anexo nº 1.4, “Ensayo con Pepe Piñana”.

<sup>213</sup> Véase nota nº 245.

<sup>214</sup> Pepe me acompañó un cante por malagueñas “Ve lento camellero” y otro por granáinas “Los príncipes del amor” en mi primer disco que lleva por título “De lo humano y lo divino”. En este trabajo hago una adaptación de poemas del místico sufí murciano Ibn Al Arabí para el sello de RTVE (2008).

estaba prácticamente definido. Pepe advierte lo que para él es una clara influencia de la guitarra clásica en técnicas como el picado, arpeggios, trémolos y la precisión del pulgar. Las grabaciones nos ayudan a ver hasta qué punto ha evolucionado la guitarra en el acompañamiento de los cantes mineros y bajo qué parámetros (armonía y técnica fundamentalmente).

Recurso en este momento a otro de los elementos de la teoría, concretamente *Sobre las características de los toques mineros y su papel en la consolidación, evolución e innovación de los cantes por tarantas*.

Con respecto al papel que la guitarra ha desempeñado en la evolución y consolidación de estos cantes, y a tenor de las informaciones recabadas entre los diferentes perfiles de entrevistados, con las que estoy de acuerdo, parece evidente que ha jugado un papel fundamental, llegando a condicionar en cierto modo, el desarrollo artístico de estos estilos a las aportaciones de la guitarra flamenca. De esta forma, entre los teóricos encontramos afirmaciones como la de José Francisco Ortega: “[...] no solo han sabido dar el soporte necesario para que los cantaores se sientan apoyados y puedan cantar con una seguridad, al mismo tiempo les hace atreverse con algunas veleidades para darles rienda suelta a su creatividad. Estos cantes, si no hubieran tenido el apoyo de la guitarra, no se hubieran desarrollado tanto. De hecho, escuchas los primeros ejemplos de tarantas y se escuchan mucho más pobres<sup>215</sup>”.

Con respecto a los cantaores y guitarristas, algunos de los testimonios más destacados son los de Arcángel: “Hoy en día te acompañan de una manera que esa misma nota le sugiere algo nuevo al cantaor [...] El cante es el mismo, pero esa sugestión de la que te hablo, aunque la línea melódica no haya cambiado sí es verdad que te lleva a otro camino diferente. Sobre todo te das cuenta de que hay una serie de notas que cuando te están poniendo un acorde muy abierto, tú ves que aquello no encaja. Te da pie a buscarte la vida por otro lado. [...] Como no tenemos un método, a veces por ensayo y error vamos jugando y avanzando<sup>216</sup>” y Tomatito, que sostiene que depende del cantaor que tenga menos prejuicios y se deje llevar por las propuestas armónicas que hacen, el que juegue con la línea melódica hasta límites insospechados:

<sup>215</sup> cf. Entrevista a José Francisco Ortega, Anexo nº 2.7, p. 284 o vídeo en Anexo nº 1.5, en el minuto 27’38”.

<sup>216</sup> cf. Entrevista a Arcángel, Anexo nº 2.12, p. 337 o vídeo en Anexo nº 1.6, en el minuto 26’30”.

**LA TARANTA: UNA INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA DESDE LOS  
PROCESOS INTERPRETATIVOS**

“ahora hay acordes que se dan de paso y que enriquecen mucho eso [...] Me doy cuenta en cosas: yo cojo una voz ahora y la meto en el ordenador e introduzco otras armonías que me sugieren. Ahora ya sabemos un poco más de música de fuera del flamenco. Se pueden hacer otras armonías y el mismo cante se lleva a otro lado<sup>217</sup>”.

Confirmando el testimonio de Arcángel y Tomatito, ya que a lo largo de mi experiencia, he comprobado que la búsqueda de nuevas tonalidades crea un nuevo espacio que me permite evolucionar y meterme en nuevas veredas melódicas o sencillamente determinados giros melódicos, que son respondidos con nuevas propuestas de armonización por parte de los guitarristas.

Por otro lado, hay una minoría de guitarristas y cantaores entre los que se encuentran Francisco Tornero y Calixto Sánchez que sostiene que la influencia y la evolución ha sido al contrario: “La guitarra lo que ha hecho ha sido adaptarse a las formas musicales que ya tenía el cante. Porque si tú observas las grabaciones antiguas, con dos tonos despachaban un cante. Hoy la guitarra da muchos tonos de paso, da todas las tonalidades. ¿Qué es lo que ha hecho? Porque el cante estaba hecho, y si la guitarra despachaba el cante con dos tonos es que le faltaban cuatro o cinco y le faltaban tonos de paso. ¿Qué es lo que ha pasado con la guitarra? Que ha avanzado, al tener más conocimientos los guitarristas. Han dicho “esto va aquí” y se han adaptado mejor a los cantes<sup>218</sup>”.

Matizo la afirmación de Calixto. Efectivamente considero que los modelos y patrones melódicos de los cantes están definidos desde prácticamente su configuración y estructuración, sobre todo cuando poseemos los modelos originales de sus creadores. También es cierto que el acompañamiento original era muy rudimentario y que la guitarra en ese sentido ha evolucionado, adaptándose a través de un mayor conocimiento del diapason y las estructuras y posibilidades armónicas de la guitarra. Sin embargo, a lo largo del proceso de asimilación y actualización de estas nuevas *tarantas*, el papel de la guitarra está siendo un elemento clave en cuanto a las nuevas aportaciones armónicas que realizan los músicos. Otra cosa es que el resultado sea más o menos

<sup>217</sup> cf. Entrevista a Tomatito, Anexo nº 2.19, p. 398 o vídeo en Anexo nº 1.7, a partir del minuto 7’01”.

<sup>218</sup> cf. Entrevista a Calixto Sánchez, Anexo nº 2.8, p. 295-296 o vídeo en Anexo nº 1.6, a partir del minuto 29’40”.

apreciado por el aficionado, pero considero que, en mi caso, he pretendido en todo momento dar rienda suelta a la creatividad de cada guitarrista para que aporte su visión personal en el acompañamiento. En este sentido, el empleo de nuevas armonías y tonalidades me permiten crear un nuevo ambiente sonoro y en ocasiones, servirme de inspiración para nuevos giros melódicos.

Decidimos volverla a escuchar para sacarle el máximo partido al acompañamiento. Para nuestra interpretación y teniendo en cuenta lo definida que se encuentra la *taranta* en cuestión, decidimos mantener la tonalidad y hacerla en Fa# y con la cejilla en el primer traste. Considero que es una buena manera de recrearla desde el respeto a la tradición y al carácter por la que fue concebida. Nos vuelve a recordar como en anteriores ocasiones, la versión que sobre la taranta de Linares hace Pepe Marchena. Nos choca especialmente el acorde de La7 con el que Borrull concluye el cuarto tercio, y que aunque para nosotros es algo habitual, nos sorprende cómo ya en los años 30 del pasado siglo se utilizara con tanta naturalidad.

Durante este ensayo vuelvo a reparar en algo que me ocurre constantemente en las interpretaciones de estos cantes, y es la caída a modo de reposo, que hago en Fa#<sup>219</sup> y en el quinto tercio antes de concluir en el acorde de Re7. Realmente no tendría por qué hacer ese descanso en Fa#. De hecho, lo volvemos a repetir para comprobar cómo queda la resolución del tercio yendo directamente a Re7, sin embargo, creo que realizar ese descanso en Fa# con el acorde arpegiado mientras mantengo el final del verso, me permite afrontar el sexto y último tercio con mayor carácter y fuerza interpretativa. En todo caso, es la decisión que tomamos conjuntamente. Una de las cosas que me ocurre a lo largo de esta y otras tarantas, es la repetición de parte de las frases<sup>220</sup> a la hora de interpretarlas. Los cantes por tarantas que trato de incorporar a mi repertorio tienen una línea melódica que necesitan de esas reiteraciones para expresar con mayor ímpetu

---

<sup>219</sup> Para más información véase el Anexo nº 1.4, “Ensayo con Pepe Piñana” en el minuto 12’56”.

<sup>220</sup> La repetición de algunas de las palabras de los versos son una de las características de algunas tarantas. En el caso de la taranta de Escacena lo podemos ver en el anexo nº 4, ”Ensayo con Pepe Piñana”, a partir del minuto 13’10”. Debo señalar que a la hora de interpretar el cante, los cantaores solemos emplear una serie de tarabillas a modo de expresiones o apostillamientos que nos ayudan a crear cierta tensión expresiva y que en todo caso, alargan la estructura métrica original de versos octosilábicos. En la taranta de Marchena son expresiones como “mare de mi alma”, “conmigo”, o incluso reiteraciones de pronombres con la única finalidad de reiterar y darle más fuerza expresiva a determinados momentos de la letra.

## LA TARANTA: UNA INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA DESDE LOS PROCESOS INTERPRETATIVOS

determinadas partes de la copla. Finalmente, con la cejilla en el primer traste me pilla al límite por lo que decidimos hacerla en Fa# con la cejilla al aire.

La estructura de mi interpretación será la siguiente<sup>221</sup>:

1 <sup>er</sup> tercio	<i>En el de tu anhelo</i>	Re7 (VI7)
2 <sup>o</sup> tercio	<i>en el barco de tu anhelo,</i>	La M (III)
3 <sup>er</sup> tercio	<i>que ya están los peces en calma.</i>	Re7 (VI7)
4 <sup>o</sup> tercio	<i>Yo vivo con el recelo,</i>	La 7 (III7)
5 <sup>o</sup> tercio	<i>y por eso a mí me llaman,</i>	Re7 (VI7)
6 <sup>o</sup> tercio	<i>que pescador de tu arroyuelo</i>	Sol M-Fa# (II-I)

La segunda taranta que vamos a trabajar es del Cojo de Málaga ‘A la oscura galería’. Tras una primera escucha, observamos los acordes con los que termina cada tercio de cante. Es algo que me preocupa, ya que, en la nueva interpretación, y aun dejando margen para armonizar cada una de las frases melódicas con libertad por parte del guitarrista, prefiero respetar los finales de cada tercio. Considero que es uno de los aspectos que confiere la identidad al acompañamiento taranero. No quiero perder en ningún momento ese enfoque en mi interpretación. Observamos que Miguel Borrull nos ofrece un acompañamiento más básico que en la anterior taranta. Valoramos la gran calidad artística de Joaquín Vargas Soto, que realiza una interpretación mucho más reposada, sin tanta velocidad en la voz y en comparación a la mayoría de tarantas trabajadas hasta el momento. Este estilo no tiene demasiados saltos melódicos en los agudos, por lo que considero que podré sacarle bastante partido, por lo que decidimos poner la cejilla en el segundo traste. Con respecto a la tonalidad, Pepe señala que está muy definida en Fa# por lo que volvemos a optar por su empleo. Al ejecutar el primer tercio nos surge la primera indecisión. A la hora de armonizar, Pepe me comenta la opción de incluir como acorde de paso un Re7 antes de concluir en ReM<sup>222</sup>.

En este momento recorro a otro de los elementos de la teoría, concretamente *Sobre las aportaciones armónicas y el uso de los acordes de paso*.

Con respecto al uso de los llamados acordes de paso, la mayoría de guitarristas los utiliza con frecuencia. De esta forma, Antonio Piñana señala que hay algunos que en

<sup>221</sup> Para más información véase el Anexo nº 1.4, “Ensayo con Pepe Piñana”, a partir del minuto 12’10”.

<sup>222</sup> Para más información véase el Anexo nº 1.4, “Ensayo con Pepe Piñana”, a partir del minuto 28’27”.

ciertos cantes mineros son básicos como el Re7. En este mismo sentido, Antonio Carrión, Juan Ramón Caro o Francisco Tornero, comentan el uso del La7 para pasar a Re o el Mi7 para pasar a La (III grado). De forma parecida se muestra Pepe Piñana: “el silencio del cante es muy importante, pero se puede hacer en su justa medida. Se puede hacer un silencio dejando que el cantaor exponga, pero a la hora de que vaya a caer en un tono básico o propio, se pueden meter una sucesión de acordes mínimos para ayudar al cantaor<sup>223</sup>”.

Matizo las afirmaciones de la mayoría de guitarristas ya que por la experiencia en este proceso artístico, he comprobado que con las interpretaciones, en ocasiones y dado el carácter ligado de muchos tercios, el empleo de los acordes de paso me han ayudado a enriquecer y a ejecutar con solvencia muchos tercios, sin embargo, es cierto que en otros casos, he necesitado de menos acordes y más espacio de silencio para el desarrollo de algunos giros melódicos que bajo mi punto de vista, expresaban más sin un colchón permanente de acordes que restaban protagonismo a la línea melódica en algunas de las *tarantas*, como es el caso de “A la oscura galería”.

Con Pepe surgen ciertos problemas a la hora de armonizar el acompañamiento. Es un guitarrista que está constantemente buscando nuevas inversiones y a veces, he de reconocer que me crea cierta confusión. Aunque me considero un cantaor bastante abierto a nuevas propuestas, necesito en este caso, estar muy pendiente del guitarrista porque considero que no debemos complicar tanto el acompañamiento. Es cierto que hay cantaores que necesitan que el guitarrista les adelante una secuencia armónica para llevarlos al acorde final. En mi caso no es necesario y además, pienso que hacer excesivos acordes puede llegar a enturbiar el cante, ya que no se deja el reposo suficiente a la línea melódica, por lo que le pido que intente hacer la armonía básica sin tantos acordes intermedios.

En este momento surge el elemento *Sobre la relación con los guitarristas y la tonalidad de los cantes mineros*.

---

<sup>223</sup> cf. Entrevista a Pepe Piñana, Anexo nº 2.27, p. 452 o vídeo en Anexo nº 1.4, “Entrevista Pepe Piñana”, a partir del minuto 10’29”.

**LA TARANTA: UNA INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA DESDE LOS PROCESOS INTERPRETATIVOS**

Todos los cantaores entrevistados buscan a guitarristas curtidos en el acompañamiento con los que llegan a un consenso sin grandes problemas. Así, Fosforito afirma que: “Yo no le digo cómo tiene que tocar. Hemos hecho un repaso previo a ver cómo estamos. Normalmente yo iba con guitarristas que ya conocía. Por tarantas hay un límite de un cante a otro. Si hay un momento en que te da un adorno o algo más largo, coges y te vas a tu casa. Que sepa tocar, que tenga gustito, que establezca un diálogo contigo<sup>224</sup>” y Rocío Segura: “la comunicación entre el guitarrista y el cantor surge, eso está ahí. Disfruto mucho con la guitarra. Quizás yo tenga más sensibilidad ahora, la vida te pone en determinadas situaciones y en mi caso hace que disfrute más de la música<sup>225</sup>. Confirmo el testimonio de los cantaores ya que, a lo largo de mi proceso, estoy teniendo que tomar decisiones que necesitan de un consenso constante con los guitarristas. A lo largo de los ensayos mantengo una actitud de diálogo permanente con las guitarras para llegar a acuerdos que bajo mi punto de vista, enriquezcan el resultado final en cada uno de los cantes. Por otro lado, la mayoría de cantaores han probado otras tonalidades aunque prefieren la sonoridad de Fa#.

Sobre el empleo por parte de los guitarristas de lo que podríamos denominar como tonos desacostumbrados en el acompañamiento de estos cantes. La mayoría de guitarristas consideran que la tonalidad natural y propia es Fa# aunque sí han utilizado otras sonoridades como es el caso de Sol#. Sin embargo, hay una minoría entre la que se encuentran Antonio Piñana y Paco Cepero que nunca la han usado. Así, Antonio Piñana afirma que: “la diferencia es en el acompañamiento. Pero pierde carácter porque el sonido que te da el toque por tarantas es especial. Aunque la línea melódica sea la misma, se enriquece mucho más con el toque por tarantas<sup>226</sup>”. Paco Cepero nos introduce en otro aspecto, a mi juicio interesante a la hora de entender la guitarra de concierto en contraposición a la de acompañamiento, y es el respeto hacia los acordes y armonías clásicas cuando se trata de acompañar al cante: “A la hora de hacer una

---

<sup>224</sup> cf. Entrevista a Fosforito, Anexo nº 2.9, p. 312 o vídeo en Anexo nº 1.6, a partir de 1 hora, 03’04”.

<sup>225</sup> cf. Entrevista a Rocío Segura, Anexo nº 2.10, p. 321 o vídeo en Anexo nº 1.6, en el minuto 34’25”.

<sup>226</sup> cf. Entrevista a Antonio Piñana, Anexo nº 2.26, p. 446 o vídeo en Anexo nº 1.3, “Entrevista Antonio Piñana”, a partir del .minuto 9’40”.



composición lo puedo entender, pero los cantes tienen que sonar como son, una siguiriya es una siguiriya y una malagueña es una malagueña<sup>227</sup>”.

Matizo las afirmaciones anteriores. Realmente estoy de acuerdo en que la tonalidad natural considerada como propia de estos cantes es Fa# y que, además, el acompañamiento en otras tonalidades asociadas al acompañamiento de otros cantes como malagueñas o granaínas, pueden desvirtuar el cante porque tienen otra sonoridad que recuerda a otros estilos. Sin embargo, a lo largo de este proceso y de cara sobre todo a la grabación discográfica de un número tan considerable de cantes pertenecientes al mismo ámbito estilístico, hemos decidido hacer uso de otras tonalidades que, a priori, no están asociadas a otro sistema de acompañamiento. En este sentido, y aun pudiendo resultar extraño de cara al aficionado o al resultado final del disco, creo que puede aportar un nuevo color y sonoridad en el acompañamiento de algunas de estas tarantas.

En el caso concreto de esta taranta del Cojo de Málaga, y aunque intento mantener la estructura original, me surge la oportunidad de introducir una pequeña variación en el segundo tercio, realizando una caída final en Si menor tras alargar el tercio sobre una serie de dominantes secundarias del acorde. Aunque lo natural sería caer en La Mayor, decidimos usar esa secuencia de dominantes secundarias y quedarnos en Si menor como acorde final. Para conseguir el efecto deseado en esa secuencia, sí que le insisto en terminar juntos en Si menor y tras un brevísimo reposo, iniciar dicha secuencia al unísono<sup>228</sup>. Creo que de esta forma podemos proporcionar otro color sobre la línea melódica.

La estructura de mi interpretación será la siguiente<sup>229</sup>:

1 <sup>er</sup> tercio	<i>A la oscura galería,</i>	Re7 (VI7)
2 <sup>o</sup> tercio	<i>que baja el minero cantando,</i>	Si m (IV)
3 <sup>er</sup> tercio	<i>a la oscura galería.</i>	Re7 (VI7)
4 <sup>o</sup> tercio	<i>Y aunque canta va pensando,</i>	Sol M (II)
5 <sup>o</sup> tercio	<i>si veré a la mare mía</i>	Re7 (VI7)
6 <sup>o</sup> tercio	<i>que por mí queda llorando</i>	Sol M-Fa# (II-I)

<sup>227</sup> cf. Entrevista a Paco Cepero, Anexo nº 2.20, p. 406 o vídeo en Anexo nº 1.7, en el minuto 10'52”.

<sup>228</sup> Para más información véase el Anexo nº 1.4, “Ensayo con Pepe Piñana”, a partir del minuto 31'56”.

<sup>229</sup> Para más información véase el Anexo nº 1.4, “Ensayo con Pepe Piñana”, a partir del minuto 28'23”.

## LA TARANTA: UNA INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA DESDE LOS PROCESOS INTERPRETATIVOS

La tercera taranta que ensayamos es también del Cojo de Málaga ‘Nadie las sabe cantar’. A diferencia de las anteriores, el sonido es bastante deficiente, lo que nos hace tener que realizar varias escuchas para delimitar el sentido que Montoya da al acompañamiento. Es una taranta donde también existe un gran componente rítmico y que observamos en el uso constante del pulgar y del dedo índice a modo de cejilla. En este sentido, utiliza el acorde de Fa# Mayor en lugar del acorde de Fa # de tarantas con las tres primeras cuerdas al aire, lo que, bajo mi punto de vista, le resta sonoridad flamenca a este cante. Pepe argumenta que probablemente al tener ese aire rítmico, tenía más sentido utilizar la técnica de rasgueo con el acorde con cejilla, más que hacerlo con el acorde de taranta, sobre todo a la hora de hacer la subida cromática propia de un fandango .

Como en algunas de las anteriores, eliminamos el componente rítmico y decidimos hacerla con la cejilla en el segundo traste. La mayor dificultad en la interpretación surge con el primer y tercer tercio. Nos cuesta encajarlo y sobre todo enfocar convenientemente la conclusión. Aunque en ambos tercios termino en Sol, decidimos concluir el primer tercio en Re Mayor tras dar el acorde de Sol Mayor como tono de paso, y el tercero lo mantenemos en Sol Mayor<sup>230</sup>. Creo que así creamos una variación que evita la monotonía en el acompañamiento al no repetir los mismos grados constantemente.

La estructura de mi interpretación será la siguiente<sup>231</sup>:

1 <sup>er</sup> tercio	<i>Que nadie las sabe cantar</i>	Re M (VI)
2 <sup>o</sup> tercio	<i>las tarantas de Linares,</i>	La M (III)
3 <sup>er</sup> tercio	<i>que nadie las sabe cantar.</i>	Sol M (II)
4 <sup>o</sup> tercio	<i>Que las cantan los mineros</i>	La M (III)
5 <sup>o</sup> tercio	<i>cuando van a trabajar</i>	Re7 (VI7)
6 <sup>o</sup> tercio	<i>a las minas del romero</i>	Sol M- Fa# (II-I)

La cuarta taranta es de Manuel Vallejo ‘Le llaman Laura’. De las cinco que voy a trabajar con Pepe, es la única que está acompañada por granaínas. Personalmente me hubiera gustado hacerla en esa tonalidad pero me es imposible. Me pilla altísimo por lo

<sup>230</sup> Para más información véase el Anexo nº 1.4, “Ensayo con Pepe Piñana”, a partir del minuto 42’43”.

<sup>231</sup> Para más información véase el Anexo nº 1.4, “Ensayo con Pepe Piñana”, a partir del minuto 42’30”.

que a veces, se hace de la necesidad virtud, y Pepe me ofrece una nueva tonalidad que me parece muy sugerente. Bajando la segunda cuerda de Si a La, tenemos una nueva posibilidad sonora que probamos de inmediato<sup>232</sup>. Se trata de lo que podríamos denominar como toque en La, pero que con esa nueva afinación y por el choque que crea la segunda cuerda (Mi, La, Re, Sol, La, Mi), nos recuerda al toque por tarantas. Se produce una tensión que me parece muy sugerente. Decidimos ponerla con la cejilla en el primer traste. Ya estamos casi al final de los ensayos y llegados a este punto, he podido comprobar cómo hemos usado una gran variedad de sonoridades diferentes: Fa#, Mi flamenco, Sol# y Re#.

La estructura de mi interpretación será la siguiente<sup>233</sup>:

1 <sup>er</sup> tercio	<i>De los laureles,</i>	Fa M (VI)
2 <sup>o</sup> tercio	<i>a ti te llaman por nombre Laura,</i>	Sol M (II)
3 <sup>er</sup> tercio	<i>si no eres de los laureles,</i>	Fa M (VI)
4 <sup>o</sup> tercio	<i>que los laureles son firmes,</i>	Sol M (II)
5 <sup>o</sup> tercio	<i>y tú para mí no lo eres.</i>	Fa M (VI)
6 <sup>o</sup> tercio	<i>A ti te llaman por nombre Laura.</i>	Si M- La (II-I)

La última taranta que ensayamos es de Pepe el de la Matrona ‘El Alcalde de Guadix’. De las cinco, es la que mantiene el carácter rítmico más definido. Esta grabación es de las más antiguas del repertorio seleccionado (1911) y hace una interpretación más parecida a lo que sería el origen de estos cantes. De hecho, el acompañamiento por arriba, en tono de malagueña y el empleo constante de la técnica del rasgado hace que estemos antes un fandango. Probamos en tono de minera pero me cuesta mucho trabajo encajar la línea melódica, por lo que, finalmente, optamos por el tono de taranta y con la cejilla en el primer traste. La mayor dificultad es el agudo con el que concluye el segundo tercio y que quiero mantener a toda costa, ya que me parece la característica más distintiva del cante.

La estructura de mi interpretación será la siguiente<sup>234</sup>:

1 <sup>er</sup> tercio	<i>Ha publicaíto un bando</i>	Re M (VI)
2 <sup>o</sup> tercio	<i>el alcalde de Guadix,</i>	La M (III)

<sup>232</sup> Para más información véase el Anexo nº 1.4, “Ensayo con Pepe Piñana” a partir del minuto 47’31”.

<sup>233</sup> Para más información véase el Anexo nº 1.4, “Ensayo con Pepe Piñana”, a partir del minuto 54’20”.

<sup>234</sup> Para más información véase el Anexo nº 1.4, “Ensayo con Pepe Piñana”, a partir de 1 hora, 08’16”.

**LA TARANTA: UNA INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA DESDE LOS  
PROCESOS INTERPRETATIVOS**

3 <sup>er</sup> tercio	<i>ha publicaíto un bando,</i>	Re M (VI)
4 <sup>o</sup> tercio	<i>que las cañas de maíz,</i>	La M (III)
5 <sup>o</sup> tercio	<i>no se lleven arrastrando,</i>	Re7 (VI7)
6 <sup>o</sup> tercio	<i>porque tienen que servir.</i>	Sol M-Fa # (II-I)

### **3.7. Cuestión final**

Como conclusión a los ensayos desarrollados y con el firme propósito de haber podido transparentar todo el proceso desde la preparación de mi viaje autoetnográfico con la elaboración de la teoría, pasando por la primera escucha y con los ensayos, pregunté a los diferentes perfiles sobre la idoneidad o no, de una investigación de este tipo.

En este momento recorro al último de los elementos que sería *Sobre la propuesta investigadora*.

Todos los perfiles consideran que se trata de una investigación interesante y necesaria. Algunos de los testimonios más significativos al respecto son los de José Francisco Ortega: “Es algo muy desconocido para el aficionado, salvo para los que están muy cercanos a los artistas. Pero sobre todo creo que tiene un interés inmediato para todas aquellas personas que se están acercando al flamenco desde una perspectiva académica, todos los alumnos. Es interesantísimo también para los propios cantaores. Creo que cada uno sigue su método de trabajo y que tú puedas proponer o evidenciar cuál es tu método y al mismo tiempo cruzarlo con las experiencias de otros va a ser interesantísimo<sup>235</sup>”, Rocío Márquez: “Estamos en un momento en el que es muy necesaria. El flamenco ha entrado en el mundo académico. Te das cuenta de que hay muchos tópicos y creo que es necesario como contraargumento para dar pasos adelante, tanto para el mundo del flamenco como para los aficionados<sup>236</sup>”, Manolo Sanlúcar: “Me parece que es muy interesante. Lo triste del caso es que no se haya hecho hasta ahora<sup>237</sup>” o Javier Latorre: “Me parece que todo lo que se investigue y se clarifique

<sup>235</sup> cf. Entrevista a José Francisco Ortega, Anexo nº 2.7, p. 287 o vídeo en Anexo nº 1.5, a partir de 1 hora, 00’15”.

<sup>236</sup> cf. Entrevista a Rocío Márquez, Anexo nº 2.13, p. 352 o vídeo en Anexo nº 1.6, a partir de 1 hora, 11’00”.

<sup>237</sup> cf. Entrevista a Manolo Sanlúcar, Anexo nº 2.23, p. 432 o vídeo en Anexo nº 1.7, a partir de 1 hora, 23’04”.

sobre el flamenco es poco. Y no estamos muy acostumbrados entre flamencos a este tipo de trabajos<sup>238</sup>”.

Por todo lo dicho anteriormente, parece evidente que la investigación flamencológica se ha centrado mayoritariamente en aspectos relacionados con la historia, sociología, antropología y la cada vez más notoria investigación analítica de sus formas estilísticas. Con esta investigación sobre mi proceso artístico, pretendo ahondar en el punto de vista de la práctica interpretativa de los propios artistas flamencos. Por tanto, confirmo las declaraciones de los diferentes perfiles de informantes. Considero que se trata de una investigación que no está hecha y espero poder aportar un poco más de luz a la investigación musical en torno al flamenco.

## 4. El disco

Con la preparación del disco con el que finalizo mi tesis, me planteo realmente la relación que surge entre la investigación realizada y la materialización del proceso de incorporación a mi repertorio de las veinte tarantas seleccionadas. No pretendo que la conclusión de mi trabajo sea el disco, si bien es cierto que es el resultado musical en el que puedo concretar y transmitir todo aquello que ha ocurrido tras los ensayos, a lo largo en el proceso artístico en que me he visto inmerso. Considero que es la forma ideal de completar mi experiencia y poder comparar las nuevas interpretaciones con los cantantes primitivos. Tal y como señala Palomares:

El esfuerzo intelectual de un músico se traduce en el recital, en el concierto, en la grabación de discos, video-discos u otros soportes informáticos, se proyecta en su actividad docente y cada interpretación aporta una nueva significación al conocimiento artístico, tanto en su dimensión educativa como cultural, lo mismo que las reflexiones, análisis y conclusiones de un investigador de cualquier rama científica se concreta, en definitiva, en una publicación y también tiene su repercusión en la creación del conocimiento [...] La experiencia interpretativa, además, tiene la consideración inequívoca de la transferencia del conocimiento, porque las actividades prácticas interpretativas, guardan relación directa con lo que se pretende enseñar, y esto no es posible hacerlo sólo desde los fundamentos y la experiencia teórica sino, sobre todo desde la práctica interpretativa (Palomares Moral, 2010: 4)

---

<sup>238</sup> cf. Entrevista a Javier Latorre, Anexo nº 2.28, p. 460 o vídeo en Anexo nº 1.8, en el minuto 14'01”.

**LA TARANTA: UNA INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA DESDE LOS PROCESOS INTERPRETATIVOS**

El día 16 de agosto de 2016 comencé la grabación discográfica con la que culmino el proceso de montaje e incorporación a mi repertorio de estos estilos<sup>239</sup>, siendo un momento clave en este trabajo. Tras la realización de los ensayos, he podido dejar clara la estructura de cada cante y el tipo de acompañamiento que quería. Sin embargo, de cara a la grabación, hay aspectos en los que he preferido dejar cierto margen a la elección aleatoria de recursos tales: determinados giros melódicos antes de resolver los tercios, la altura real en que las cantaría y que dependía en algunos casos, de las condiciones vocales en el momento de la grabación, el margen de cada guitarrista a la hora de elaborar sus falsetas para cada uno de los cantes, así como los pequeños detalles y recursos armónicos que puedan elegir durante algunas partes del acompañamiento; como la forma de elaborar las cadencias o pequeños interludios entre la salida y el cante.

En esta última fase del desarrollo de la investigación, incluyo los dos últimos elementos de la teoría. El primero es *Sobre el concepto de improvisación en el flamenco*.

Se trata de uno de los temas más controvertidos y polémicos en el tratamiento de la interpretación flamenca. Sobre él, la mayoría de cantaores sostienen que en el flamenco existen melodías preestablecidas y que a partir del conocimiento de una adecuada técnica lo que se hace es adornarlas o improvisar en lo que se refiere al guión de interpretación, en el orden de los estilos y las letras, para lo que se necesita de una buena técnica. Calixto Sánchez sostiene que no existe margen a la improvisación: “lo que se trabaja en tu casa es lo que sale en el escenario<sup>240</sup>”. Arcángel es el único cantaor que concibe la improvisación como la forma de recrear la melodía y la rítmica en el cante. Sin embargo, la mayoría considera sinónimos los términos improvisación e inspiración<sup>241</sup>. Por otro lado, la mayoría de guitarristas considera que hay una improvisación entendida como la elección aleatoria de recursos que se conocen y que se

---

<sup>239</sup> Para más información, véase la grabación íntegra de las veinte tarantas en el Anexo nº 4, CD “Por taranta, mi interpretación”.

<sup>240</sup> cf. Entrevista a Calixto Sánchez, Anexo nº 2.8, p. 300 o vídeo en el Anexo nº 1.6, a partir del .minuto 48’49”.

<sup>241</sup> En un sentido parecido se muestra Jonathan Harvey cuando señala que en el ámbito musical, la inspiración puede jugar un papel en la creación o recreación de una pieza musical. Para más información, véase HARVEY, Jonathan; Música e inspiración. Reino Unido: Faber and Faber, 1999, p. 12.

deciden en el momento justo de la interpretación. Como ejemplo de la opinión mayoritaria de guitarristas, Manolo Franco afirma que: “Tú puedes improvisar a la hora de tener varios recursos y elegir sin saber cuál en cada momento. O sea, yo considero que se improvisa sobre la base del conocimiento [...] En el cante hay poco margen. Aquí este todo muy preparado. Ahora, tú puedes darme una rueda de acordes y puedo improvisar, pero en una falseta por soleá no puedo<sup>242</sup>”.

En el flamenco se ha de tener en cuenta que, aunque se desarrolla con mucha libertad expresiva, existen unos códigos tradicionales muy concretos y sólidos en cuanto a sus formas y estructuras. Esto hace que los cantaores, en la mayoría de los casos, tengamos modelos delimitados que aprendemos tal y como lo dejaron grabados sus creadores. En estas circunstancias, el empleo de variaciones sobre los patrones melódicos hay que tratarlo con mucho cuidado, sobre todo cuando se trata como en mi caso, de realizar una recuperación e incorporación de un repertorio de cantes que en la mayoría de sus formas musicales ya están registradas por los propios autores. Por otro lado, matizo la afirmación de Rocío Márquez cuando señala que los cantaores somos producto de una visión excesivamente academicista en el flamenco y tendemos a aprender los cantes al milímetro, dejando poco margen a la creatividad. En mi caso y tal y como he experimentado a lo largo del proceso de ensayos y la posterior grabación, más que improvisar en el orden de estilos o letras, he intentado mantener la estructura melódica básica de los cantes, pero también me he dejado llevar por mi propia necesidad de aportar cambios que considero que enriquecen unos modelos que en algunos casos, y bajo mi punto de vista, no estaban del todo definidos musicalmente. Tal y como podeos comprobar en los ensayos anteriores y el trabajo realizado con cada una de ellas, los casos más evidentes y en los que he tenido que llevar a cabo un proceso de reconstrucción melódica a la hora de adaptar los cantes a mis propias facultades son los siguientes: ‘Di a la guitarra que suene’ de La Salerito, ‘Te compraré un refajo’ de Manuel Escacena y ‘Trabajando en una mina’ de Niño de la Isla

En la grabación de estas tarantas y a la hora de adaptar los cantes a mi propia tesitura mediante el empleo de las nuevas sonoridades empleadas, me he encontrado ante la dificultad de tener que adaptar determinados giros, y emplear respiraciones y

---

<sup>242</sup> cf. Entrevista a Manolo Franco, Anexo nº 2.21, p. 415 o vídeo en Anexo nº 1.7, en el minuto 42’25”.

**LA TARANTA: UNA INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA DESDE LOS PROCESOS INTERPRETATIVOS**

determinados silencios que me han llevado a variar en algunos aspectos, los modelos interpretativos originales. También he de señalar que, en cierta medida, y en función del estado anímico del momento justo de la interpretación, me permito recrear algunas partes de la melodía, pero siempre siendo consciente del conocimiento profundo de las estructuras melódicas originales de cada cante. En el caso de la guitarra y por la experiencia en este proceso, en los ensayos, nos centramos exclusivamente en el trabajo conjunto para preparar el acompañamiento y la estructura de cada taranta. Decidimos que los músicos se prepararan y decidieran por su cuenta qué tipo de falsetas harían de cara a la grabación discográfica.

A lo largo de mi carrera profesional, he registrado siete discos como solista y aunque en 2011 grabé “Antología del cante minero” para el sello discográfico Inedit/Maison des Cultures du Monde (París), nunca me había enfrentado a realizar un trabajo monográfico sobre variantes de un mismo estilo. Teniendo en cuenta que todos los temas pertenecen al mismo ámbito musical, me planteo qué sistema de grabación utilizar para obtener los mejores resultados y respetar al máximo lo ensayado con los guitarristas sin perder frescura en la grabación.

Surgen cuestiones técnicas relativas al propio curso de la grabación. En este momento recorro a la teoría y concretamente *Sobre la grabación discográfica*.

Sobre el sistema de grabación Danuser (2016) nos comenta lo siguiente:

Aparte de su singularidad y del surgimiento de un devenir sonoro coherente, lo que diferencia a la ejecución en vivo de la producción de estudio es, ante todo, el aspecto comunicativo (Danuser, 2016: 33).

En este sentido, he de señalar que la forma clásica y a través de la cual, se han grabado todas las tarantas que he trabajado a lo largo de esta tesis así como las grandes antologías del flamenco como “Magna Antología de Hispavox”, ha sido mediante la grabación en directo. Sin embargo los avances tecnológicos nos permiten que podamos grabar desde un simple ordenador como si fuera todo un estudio de grabación. En este sentido, la grabación por pistas nos permite registrar diversas fuentes sonoras y unir las posteriormente. Aunque la mayoría de cantaores alterna entre la grabación en directo y



por pistas, Fosforito y Calixto Sánchez son los dos únicos cantaores que han grabado sus discos enteramente en directo. Como ejemplo, son bastante clarificadoras las palabras del maestro Fosforito y en las que podemos comprobar cómo se grababa en los años 60 y 70 del siglo pasado: “Yo llegué a grabar cuarenta y ocho cantes en 1969, una antología en cinco tardes en directo con un panel por medio. Sólo se nos veía la cabeza. Quitábamos la salida de los cantes por una cuestión de tiempo. Al terminar, hubiera repetido algunos cantes, pero no daba tiempo, yo estaba contento en un 80%<sup>243</sup>”. Hay cantaores que aunque normalmente han grabado por pistas, en su etapa actual prefieren la grabación en directo. Así Arcángel afirma que: “ahora es la primera vez que lo he hecho en directo. En el directo hay lo que hay. Las canto cinco veces y eliges la mejor. Yo grabo varias veces el mismo cante en varios discos distintos. Ahí te la juegas<sup>244</sup>”. El único cantaores de los entrevistados que siempre graba por pistas es Segundo Falcón.

En contra de lo que hace la mayoría, en mi caso, al igual que Segundo, a lo largo del proceso y tras consensuar con los cuatro guitarristas, decidimos grabarlo por pistas. Quería cuidar al máximo todo los detalles y consideré que la mejor forma era grabar primero voces “fantasma” o de guía para introducir las guitarras, y por último las voces buenas. De esta forma, es más fácil corregir los posibles errores sin tener que repetir el cante y la guitarra a la vez. Sin embargo, reconozco que he podido perder la frescura del momento, esa especie de sintonía que se establece con el músico en el momento justo de sentarse en el estudio. Aun así, debo señalar que estuve presente en todas las sesiones de trabajo para controlar aspectos como la afinación de las voces con las guitarras o para la edición de cada grabación. En algunos casos como el de Antonio Piñana he tenido que repetir en varias ocasiones las contestaciones para poder cuadrar el tiempo y la intención con que se grabaron las diferentes frases melódicas de cada cante. Para tener una mayor cercanía y naturalidad, he realizado cada sesión por separado con cada uno de los guitarristas, grabando todas las *tarantas* que me acompañan y asegurándome una máxima calidad en las interpretaciones realizadas.

Antes de comenzar la grabación, intenté crear un ambiente lo más relajado posible para que la grabación transcurriera de la forma más natural. He de decir que, aunque en

---

<sup>243</sup> cf. Entrevista a Fosforito, Anexo nº 2.9, p. 313 o vídeo en el Anexo nº 1.6, a partir del minuto 1h09'12" 34".

<sup>244</sup> cf. Entrevista a Arcángel, Anexo nº 2.12, p. 342 o vídeo en el Anexo nº 1.6, a partir del minuto 49'08".

## LA TARANTA: UNA INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA DESDE LOS PROCESOS INTERPRETATIVOS

el flamenco los cantaores interpretamos de memoria, durante esta parte del proceso me preocupaba enormemente acordarme de todas las letras y de la línea melódica de cada una de las tarantas, por lo que decidí llevar todas las anotaciones escritas que había hecho previamente. He de señalar que el resultado ha sido plenamente satisfactorio para todos y cada una de las interpretaciones se ha realizado con gran entrega y calidad por parte de cada uno de los guitarristas. Pude comprobar la complicidad que hubo con los guitarristas en todo momento y, lo más importante, el alto grado de empatía que se estableció. Todo ello con una gran naturalidad expresiva.

### 5. Resultados de la investigación: de la teoría general a mi experiencia artística

A continuación, expongo la siguiente tabla comparativa en la que muestro los resultados de la investigación, mediante la triangulación realizada entre mi experiencia a lo largo del proceso de ensayos y los elementos establecidos desde la teoría general sobre la práctica interpretativa flamenca.

DESDE LA TEORÍA GENERAL	DESDE MI PROCESO ARTÍSTICO
<b>1. Sobre las inquietudes en la preparación de nuevos repertorios</b>	
<p><b>La mayoría de cantaores confirman que se mueven por la inquietud de mejorar su formación y profundizar en el conocimiento de nuevos estilos. Con respecto a las fuentes, todos los cantaores acuden a las grabaciones originales y una minoría las combina con versiones de cantaores posteriores. Al escuchar los nuevos estilos, la mayoría se fija en elementos como la afinación,</b></p>	<p>Confirмо la visión de la mayoría de cantaores. Con este trabajo me he movido por la inquietud de buscar nuevas formas de expresión a través de la investigación y la profundización en el estudio de un repertorio estilístico al que estoy íntimamente ligado por tradición familiar. Para ello, ha sido fundamental acudir a las fuentes originales y estudiar el tratamiento de las versiones hechas por cantaores actuales, en cuestiones tales como la vocalización y expresión.</p>

<b>expresión y originalidad.</b>	
<b>2. Sobre las peculiaridades y características musicales.</b>	
<p><b>La mayoría de teóricos señalan que las tarantas son estilos de una gran riqueza melódica y una profunda carga dramática. José Francisco Ortega y Norberto Torres hacen alusión al empleo de ciertos cromatismos como el V grado rebajado.</b></p>	<p>Confirmando el punto de vista de la mayoría de los teóricos. Para mi proceso artístico he optado por trabajar una serie de estilos de gran pluralidad artística y variedad melódica. En ellos y sobre determinadas líneas melódicas, los artistas y creadores fueron introduciendo matices que configuraron las diferentes variantes estilísticas.</p>
<b>3. Sobre los ensayos y las dificultades a la hora de incorporar nuevos cantes</b>	
<p><b>La mayoría de cantaores comienzan con un estudio comparativo de las principales versiones. Para la mayoría, el lugar de ensayo es su estudio y realiza un trabajo individual previo al conjunto con el guitarrista. Suele grabarse los ensayos a excepción de Rocío Segura. La mayoría realiza anotaciones sobre las letras y sólo la mitad las tiene en cuenta posteriormente. Ante la dificultad para poder ligar los tercios correctamente, señala la importancia de una buena técnica respiratoria. Con respecto a los guitarristas, la mayoría considera fundamental el ensayo para preparar los nuevos</b></p>	<p>Confirmando la visión de la mayoría de cantaores. En mi trabajo he comenzado con una primera escucha que considero fundamental, en la que realizo un análisis lo más pormenorizado posible y voy asimilando y adaptando las líneas melódicas a mis condiciones vocales. Con respecto a las anotaciones, matizo la visión de los cantaores entrevistados, ya que las notas que voy tomando sobre las letras y la línea melódica, así como sobre todo lo que va ocurriendo en los ensayos con las guitarras, siempre las he tenido en cuenta posteriormente. Ante la dificultad para ligar determinados tercios, confirmo las declaraciones de la mayoría. En este sentido, considero fundamental mantener</p>

**LA TARANTA: UNA INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA DESDE LOS PROCESOS INTERPRETATIVOS**

<p><b>estilos.</b></p>	<p>una adecuada postura corporal y respirar en los sitios que afecten lo menos posible al sentido melódico y a la entonación. Por otro lado, me he servido en todo momento de la grabación audiovisual como una de las herramientas etnográficas fundamentales para mi proceso artístico.</p>
<p><b>4. Sobre la libertad expresiva y su cualidad como cante “libre”</b></p>	
<p><b>La mayoría de teóricos, cantaores y bailaores consideran que las tarantas, como estilos exentos del componente métrico, tienen una mayor libertad expresiva. Señalan que se trata de estilos que poseen una rítmica interna que se materializa en una dinámica de interpretación. Asimismo, señalan la importancia de conocer las bases tradicionales del cante y sus estructuras para poder establecer y manejar un lenguaje y unos códigos expresivos comunes.</b></p>	<p>Confirmando las declaraciones de la mayoría de los perfiles entrevistados. Los estilos de tarantas seleccionados, aun siendo libres, poseen una rítmica interna que se concreta en una dinámica particular, de ligar los tercios del cante, en una alternancia de pregunta- respuesta entre el cantaor y guitarrista; una especie de diálogo musical que lleva un tempo intrínseco que hay que respetar. El conocimiento de sus estructuras básicas y lenguajes expresivos, me ha permitido moverme con una gran libertad interpretativa. Es en esta coyuntura, en la que considero, que como cantaor, intento encontrar una nueva estética interpretativa basada en el desarrollo de la ornamentación y el melisma.</p>
<p><b>5. Sobre los medios tonos y dinámica</b></p>	
<p><b>La mayoría de los teóricos y cantaores consideran tres acepciones</b></p>	<p>En mi trabajo he diferenciado los conceptos y posterior aplicación del medio</p>

<p><b>en torno al medio tono; como un semitono real, el empleo de una dinámica entendida como el uso de medias voces (mezzoforte) y el uso de ciertos cromatismos asociados incluso a cuartos de tono. Hay cantaores como Arcángel o Rocío Segura que asocian el empleo de estos cromatismos a la ejecución de determinados glissandos o arcos melódicos que utilizan con regularidad en sus interpretaciones. Por otro lado, todos dan una gran importancia al empleo de una adecuada dinámica en la interpretación de los cantes mineros.</b></p>	<p>tono y la dinámica, por lo que matizo la consideración de la mayoría de teóricos y cantaores. Por un lado, hago referencia a semitonos en sentido descendente (siendo los más utilizados Re-Do# y La-Sol#) y por otro, a oscilaciones mucho más pequeñas que pueden ser consideradas como micro tonalidades o incluso cuartos de tono. En los ensayos y preparación de las tarantas seleccionadas, he utilizado esos cromatismos como una forma de relajar la rítmica propia de cada tercio, realizando puntos de inflexión con los que he pretendido enriquecer melódicamente las versiones de las mismas. Con respecto a la dinámica, confirmo la visión de la mayoría de cantaores. En el trabajo de interpretación de las tarantas seleccionadas, ha sido fundamental el trabajo sobre una adecuada diferenciación de planos sonoros.</p>
<p><b>6. Sobre el cantaor, sus propuestas interpretativas y sobre el aficionado</b></p>	
<p><b>La mayoría de los teóricos coinciden en que el artista flamenco, en cualquiera de las facetas, realiza un trabajo de mucha minuciosidad basado en una escucha continua de los modelos clásicos. De esta forma, consideran que a la hora de preparar nuevos repertorios, es fundamental el trabajo conjunto con el guitarrista.</b></p>	<p>Confirmando la visión de la mayoría de teóricos. La tarea minuciosa con cada guitarrista ha sido una premisa indispensable. Los cantes por tarantas sobre los que he trabajado, y las aportaciones de cada guitarra, han sido la base sobre la que poder realizar una nueva interpretación y, lo más importante, basada en mi propia forma de ver y sentir los</p>

**LA TARANTA: UNA INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA DESDE LOS  
PROCESOS INTERPRETATIVOS**

<p><b>Por otro lado, la mayoría de teóricos confirman que para el aficionado, es fundamental la memoria auditiva y sí perciben cambios en los cantaores en función del guitarrista que le acompañe.</b></p>	<p>cantes mineros. Soy consciente que he tomado decisiones que pueden crear un cierto desconcierto en el aficionado, que suele atender a modelos prefijados, pero tengo claro que debo ser fiel a mi propia sensibilidad musical, lo que me permite ahondar en mi propio lenguaje expresivo.</p>
<p align="center"><b>7. Sobre el proceso artístico, las relaciones interpersonales y la actitud del resto de los músicos.</b></p>	
<p><b>La mayoría de guitarristas consideran que casi todas las tarantas son nuevas en su repertorio y que pueden sacarle provecho en el acompañamiento. La mayoría afirma que su actitud y su papel como músico, es diferente según el cantaor y la forma de trabajar. Asimismo, considera que el proceso artístico ha repercutido positivamente en la relación que mantienen conmigo desde los puntos de vista personal y profesional.</b></p>	<p>Confirmando las declaraciones de la mayoría de guitarristas. El trabajo conjunto nos ha servido para conocernos mucho mejor, tanto desde el punto de vista profesional como personal. He experimentado un enriquecimiento a nivel artístico muy positivo. A través de este proceso, he podido intervenir en todo momento en las decisiones de los músicos con respecto al acompañamiento, a la vez que he pretendido dejar una gran libertad de acción para elegir la armonización en cada una de ellas.</p>
<p align="center"><b>8. Sobre las letras, su papel y las dificultades en la preparación de nuevos repertorios</b></p>	
<p><b>La mayoría de los teóricos sostienen la importancia de las letras en el conjunto de la expresividad flamenca y señala que el cantaor debe cuidar al máximo la vocalización. Una minoría entre la</b></p>	<p>Confirmando la visión de la mayoría de teóricos. He realizado un trabajo previo de análisis de las coplas de cada taranta para no dejar ningún cabo suelto a la hora de expresarlas correctamente mediante una adecuada dicción y vocalización. A la hora</p>

<p><b>que se encuentra Norberto Torres considera que la letra tiene un papel secundario y que lo que prima en la escucha selectiva que realiza es el contenido estrictamente musical. En referencia a las dificultades que encuentran a la hora de adaptar una nueva letra a melodías preestablecida de cantes mineros, la mayoría sostiene que es un tema complicado y que exige mucho estudio. A la hora de incorporar nuevos cantes a sus repertorios, todos respetan e interpretan normalmente las letras originales y la mayoría sí se han visto en situaciones en las que no han entendido una copla o verso de la misma, y ha intentado informarse con otras personas o especialista.</b></p>	<p>de trabajar sobre las letras originales, matizo la declaración de la mayoría de cantaores, ya que, en mi trabajo, la mayoría de letras se han entendido correctamente, aunque al incorporar nuevas a esquemas melódicos determinados, he tenido que modificar la entonación en algunas partes del cante. Para ello, y en el caso que me ocupa, hago un trabajo minucioso para poder desmenuzar los tercios y frases melódicas y trabajarlos por esquemas melódicos separados. Considero que cada taranta tiene una expresión que es insoluble de su contenido poético.</p>
<p><b>9. Sobre la salida y temple</b></p>	
<p><b>La mayoría de cantaores distinguen claramente entre el temple como un modo de coger el tono antes del desarrollo del cante, y la salida como fórmulas melódicas preestablecidas y diferentes para cada cante. El único cantaor que no diferencia ambos conceptos es Fosforito. Por otro lado, la mayoría utiliza en mayor medida el temple y</b></p>	<p>Refuto la visión de la mayoría de cantaores, ya que no he distinguido entre ambos conceptos, utilizándolos indistintamente como una forma de preparación al cante. Por otro lado, confirmo la visión de la minoría, empleando como salidas algunas fórmulas establecidas que suelen tener el mismo esquema melódico.</p>

**LA TARANTA: UNA INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA DESDE LOS  
PROCESOS INTERPRETATIVOS**

<p>cuando decide hacer salidas a los cantes, opta por interpretar los modelos de aportación personal a diferencia de los ya establecidos, como los de Marchena o Manuel Vallejo. Hay una minoría entre los que se encuentran Rocío Segura y Juan Pinilla que ejecutan las fórmulas de salidas al cante preestablecidas.</p>	
<p><b>10. Sobre la actitud del cantaor en la interpretación de las tarantas</b></p>	
<p>La mayoría de los teóricos consideran que la actitud debe ser la misma ante cualquier estilo. La mayoría de cantaores sostienen que se trata de representar un mundo determinado en el que tiene mucho que ver el contenido de las letras de los cantes y la capacidad del cantaor para meterse en el papel interpretativo.</p>	<p>Confirmando el punto de vista de la mayoría de informantes. En mi proceso artístico, ha sido fundamental la actitud de respeto y de compromiso con los modelos tradicionales. Ante el contenido dramático de las letras de las tarantas, he tenido que adoptar un papel y entender a la perfección lo que se está transmitiendo en cada momento.</p> <p>Todo esto hace que haya afrontado el proceso interpretativo bajo ópticas y aptitudes diferentes, donde adquiere un papel primordial el componente expresivo y el carácter singular de cada cante.</p>
<p><b>11. Sobre el orden de interpretación</b></p>	
<p>La mayoría de cantaores</p>	<p>Refuto la visión de la mayoría de</p>



<p><b>consideran que a la hora de interpretar cantes mineros, lo normal es hacer como mínimo dos estilos a excepción de Jeromo Segura que hace cuatro o cinco y Segundo Falcón que interpreta hasta ocho cantes. Sin embargo, hay una minoría entre la que se encuentra Rocío Márquez, que, en ocasiones, las ejecutan solas, sin acompañarlas con otro estilo del repertorio minero.</b></p> <p><b>Con respecto a la consideración como elementos de preparación de alguno de ellos, hay una minoría entre los que se encuentran Arcángel y Jeromo Segura, que suelen utilizar algún estilo más liviano al principio y como elemento previo a las tarantas. Por otro lado, la mayoría comienza con una taranta.</b></p>	<p>cantaores, ya que, a lo largo del proceso, he interpretado una sola copla por cada taranta correspondiente a un único estilo. Por otro lado, confirmo la visión de la minoría, ya que, en ocasiones, al interpretar dos variantes en un mismo número, siempre intento comenzar con el que exige menos exposición vocal o sencillamente me sirvo de él, porque me ayuda a templarme para el que viene después. Cuando interpreto más de un cante en un mismo número, nunca empiezo con una taranta. Siempre lo he considerado como el estilo minero más valiente y no como elemento de preparación, más bien al contrario, como remate y de mayor fuera expositiva.</p>
<p><b>12. Sobre las condiciones vocales en las tarantas</b></p>	
<p><b>La mayoría de cantaores sostienen que para los estilos taranteros, no hay que tener unas características vocales específicas, siendo importante una correcta vocalización de cada uno de los versos y su correspondencia con la entonación y sentido melódico. Por el contrario, Calixto Sánchez es el único cantaor que sostiene que para su</b></p>	<p>Refuto la visión de la mayoría, ya que, en el caso de las tarantas que he trabajado, y que son una muestra de las que se interpretaban a primeros de siglo XX, podemos observar que se trata de voces con una características específicas; laínas o ligeras. Teniendo en cuenta que mis características vocales son en algunos casos, parecidas a la estética imperante de la época, he intentado imprimirles el</p>

**LA TARANTA: UNA INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA DESDE LOS  
PROCESOS INTERPRETATIVOS**

<p><b>correcta ejecución, sí se necesita un tipo de voz determinada asociada a características tales como la agilidad y la capacidad de hacer escalas con gran velocidad. De esta forma, la mayoría sostiene que en los cantes por tarantas se requiere de una buena técnica respiratoria que permita una adecuada interpretación.</b></p>	<p>mismo carácter en cuanto a fluidez y velocidad. Por otro lado, confirmo la visión de la mayoría. Teniendo en cuenta el carácter ligado de muchos tercios, he tenido que hacer uso de una buena técnica respiratoria.</p>
<p><b>13. Sobre las características de los toques mineros y su papel en la consolidación, evolución e innovación de los cantes por tarantas</b></p>	
<p><b>La mayoría de guitarristas sostienen que el elemento definitorio que da la identidad al mundo minero es la sonoridad de Fa# flamenco, aunque han utilizado otros como Sol# (tono de minera). Hay una minoría entre la que se encuentran Paco Cepero, Manolo Sanlúcar y Antonio Piñana, que únicamente se han servido del tono en Fa#.</b></p> <p><b>En relación al papel de la guitarra en la evolución, innovación y consolidación de los cantes por tarantas, todos los teóricos y la mayoría de cantaores y guitarristas, consideran que la guitarra ha jugado un papel fundamental en la evolución</b></p>	<p>Matizo la consideración de la mayoría de guitarristas, ya que, aunque todos los que han participado a lo largo del proceso consideran que la tonalidad natural en los cantes mineros es Fa#, de cara sobre todo a la grabación discográfica de un número tan considerable de cantes pertenecientes al mismo ámbito estilístico, han decidido hacer uso de otras tonalidades y armonías que, a priori, no están asociadas a otro sistema de acompañamiento, como es el caso de La flamenco o Re#. A lo largo de mi proceso artístico, el papel de la guitarra ha sido un elemento clave en cuanto a las nuevas aportaciones que realizan los músicos, por lo que confirmo la visión de la mayoría de perfiles entrevistados.</p>

<b>del cante flamenco en general y en los cantes mineros en particular.</b>	
<b>14. Sobre las aportaciones armónicas y el uso de los acordes de paso</b>	
<p><b>La mayoría de guitarristas sostienen que se pueden hacer nuevas aportaciones armónicas siempre y cuando, no se sobrepase unos límites y sobre todo dependiendo de que el cantaor sea más o menos abierto a nuevas propuestas armónicas y a determinados acordes que se salen de lo más tradicional. Una minoría, entre los que están Paco Cepero y Antonio Piñana no introduce nuevas armonías que puedan desviarse de los cánones tradicionales.</b></p> <p><b>Con respecto al uso de los llamados acordes de paso, la mayoría los utiliza con frecuencia, siendo Manolo Sanlúcar el único guitarrista que señala que los emplea muy poco, sosteniendo por otro lado, la contradicción que supone el hecho de usar acordes de séptima entre la cadencia andaluza.</b></p>	<p>Confirmando la consideración de la mayoría de guitarristas. Me considero un cantaor abierto a nuevas propuestas y he dejado libertad en todo momento a los músicos para armonizar como han considerado oportuno. En relación al uso de los acordes de paso, matizo la visión de la mayoría, ya que, con la experiencia en este proceso artístico, he comprobado que con las interpretaciones, en ocasiones y dado el carácter ligado de muchos tercios, su uso me ha ayudado a enriquecer y a ejecutar con solvencia muchos tercios. Sin embargo, es cierto que en otros casos, he necesitado de menos acordes y más espacio de silencio para el desarrollo de algunos giros melódicos que, bajo mi punto de vista, expresaban más sin un colchón permanente de acordes que restaban protagonismo a la línea melódica en algunas de las tarantas.</p>
<b>15. Sobre la relación con los guitarristas y la tonalidad de los cantes mineros</b>	
<p><b>Todos los cantaores buscan a guitarristas que tengan un conocimiento amplio del cante y</b></p>	<p>Confirmando la visión de los cantaores ya que, para mi proceso, ha sido fundamental contar con guitarristas que</p>

**LA TARANTA: UNA INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA DESDE LOS  
PROCESOS INTERPRETATIVOS**

<p><b>busca un consenso a la hora de determinar el tipo de acompañamiento. Por otro lado, la mayoría aunque ha probado en otras tonalidades, prefiere el tono de Fa# para los estilos mineros.</b></p>	<p>tengan un amplio conocimiento del cante minero. A lo largo del mismo, he tomado decisiones que han necesitado de un consenso constante con los músicos. Con respecto a las tonalidades empleadas, matizo la visión de la mayoría, ya que, en el proceso, y aunque he usado en su mayoría Fa#, me he servido de otras sin especial predilección por alguna de ellas.</p>
<p><b>16. Sobre la propuesta investigadora</b></p>	
<p><b>Con respecto a los teóricos, la mayoría sostienen que se trata de una investigación interesante y necesaria. En relación a los cantaores, todos se muestran contentos con un trabajo que consideran imprescindible, que no se había hecho hasta ahora y creen que puede aportar un nuevo conocimiento y un tratamiento al proceso artístico de un cantaor de flamenco. Por otro lado, los guitarristas y bailaores se muestran expectantes ante un trabajo que consideran enriquecedor para el mundo del flamenco</b></p>	<p>Confirmando la visión de la mayoría de perfiles entrevistados. Con esta investigación, he pretendido ahondar en el punto de vista de la práctica interpretativa de los propios artistas flamencos. Considero que al igual que el flamenco tiene unas formas y estructuras determinadas que se pueden enseñar, también es cierto que debiéramos concienciarnos de la necesidad de transparentar nuestros procesos artísticos y facilitar la comunicabilidad de los resultados para favorecer si cabe, un mayor entendimiento de nuestra música, nuestras inquietudes y nuestro trabajo.</p>
<p><b>17. Sobre el concepto de improvisación en el flamenco.</b></p>	
<p><b>La mayoría de cantaores sostienen que en el flamenco existen</b></p>	<p>Matizo la visión de la mayoría de cantaores. En mi caso, y tal y como he</p>

<p><b>melodías preestablecidas y lo que se hace es adornarlas o improvisar en lo que se refiere al guión de interpretación, en el orden de los estilos y las letras, para lo que se necesita de una buena técnica. En este sentido, la mayoría utiliza como sinónimos los términos improvisación e inspiración. Calixto Sánchez es el único cantautor que mantiene que no existe ningún tipo de improvisación. Con respecto a la guitarra, la mayoría sostiene que es un tema controvertido y que se trata de una improvisación entendida como la elección aleatoria de recursos armónicos que se poseen previamente y que se deciden en el mismo momento de la interpretación, como la elección de determinadas respuestas o remates al cante, o la decisión de incluir una u otra falseta a lo largo de la ejecución de un toque.</b></p>	<p>experimentado a lo largo del proceso de ensayos y la posterior grabación, más que improvisar en el orden de estilos y letras, he intentado mantener la estructura básica de los cantes, pero también me he dejado llevar por mi propia necesidad de aportar determinados giros melódicos que considero que enriquecen unos modelos que en muchos casos, y bajo mi punto de vista, no estaban del todo definidos musicalmente. He de señalar que en la grabación, y en función del estado anímico del momento justo de la interpretación, me he permitido recrear algunas partes de la melodía, pero siempre siendo consciente del conocimiento profundo de las estructuras originales de cada cante. Por otro lado, confirmo el testimonio de la mayoría de guitarristas, ya que, tras los ensayos y de cara a la grabación del disco, todos los músicos han preferido esperar al día de la grabación para decidir qué recursos o falsetas incluyen.</p>
<p><b>18. Sobre la grabación discográfica</b></p>	
<p><b>La mayoría de cantautores graba alternando el directo a través de varias tomas y la grabación por pistas, aunque hay una minoría como Segundo Falcón que sólo prefiere hacerlo por pistas, registrando</b></p>	<p>Refuto la visión de la mayoría y confirmo la de Segundo, ya que, tras consensuar con los cuatro guitarristas, decidimos grabarlo por pistas. De esta forma, he conseguido controlar todo el proceso, evitando errores que pudieran</p>

<b>primero la voz buena con guitarras de guía para incluir posteriormente la guitarra definitiva.</b>	ocurrir y alcanzar una máxima calidad en cada una de las interpretaciones.
---	--



## V. CONCLUSIONES

Cuando decidí enfocar mi tesis en torno a una investigación sobre los procesos artísticos, consideré necesario reflexionar sobre las distintas fases por las que los creadores o intérpretes flamencos atraviesan: esto es, la importancia de establecer un punto de partida para conocer y transparentar el proceso que los artistas realizamos la mayoría de veces por intuición, sin detenernos a pensar y analizar realmente cómo se está produciendo.

Como cantaor flamenco, he considerado siempre que debía estar atento y ser coherente con mi propia evolución artística. Es por ello, que he sentido la necesidad de profundizar más en ese proceso, orientado en este caso, al conocimiento del repertorio estilístico minero. Para ello, tenía que intentar transparentar ese proceso que va desde el momento en que un artista decide crear o recrear una obra de arte, o como en mi caso, en el proceso de selección, montaje, incorporación a mi repertorio y posterior grabación discográfica de veinte estilos de tarantas que tuvieron su máximo período de esplendor artístico en las cuatro primeras décadas del siglo XX. Para llevar a cabo este trabajo, he partido de mi propia experiencia, que va desde la práctica al conocimiento. Con la preparación de mi viaje autoetnográfico y el establecimiento de una teoría general sobre la práctica interpretativa flamenca, ha sido importantísimo el continuo análisis y revisión del proceso que he realizado y a través del cual, he podido asimilar convenientemente los conocimientos que he ido adquiriendo y que me han permitido captar todo aquello que he podido ir mejorando en el transcurso de mi trabajo.

Las conclusiones que expongo a continuación irán encaminadas fundamentalmente a valorar el grado de cumplimiento de los objetivos propuestos, así como la validez o no, de la hipótesis planteada en el capítulo introductorio a esta tesis.

En relación al primero de ellos, he tenido que realizar un trabajo pormenorizado y estudiar veinte modelos interpretativos de tarantas objeto de mi estudio por doce cantaores, de estilos diferentes, que me ha permitido profundizar y enriquecer mi aprendizaje. En este sentido, considero que el trabajo de escucha y análisis comparativo de las veinte tarantas seleccionadas, ha hecho que adquiriera una conciencia artística más amplia de la labor creativa en sí misma. El estudio de estos cantes me ha llevado a un



importante ejercicio de introspección y de autorreflexión que me ha obligado de algún modo a valorar y poner en tela de juicio mi forma de concebir los parámetros musicales e interpretativos del flamenco.

De esta manera, he podido comprobar y ser consciente en todo momento de los recursos de los que dispongo para hacer un trabajo que ha tenido en la asimilación de nuevas formas melódicas y en la reflexión constante dos pilares fundamentales. Para ello ha sido crucial el propósito de seleccionar e incorporar a mi repertorio veinte tarantas que, desde su contexto histórico original, me han permitido avanzar musicalmente y aportar una nueva visión de las mismas. En este sentido y a través de mi experiencia a lo largo del proceso artístico, he de resaltar la gran libertad expresiva que la taranta brinda al cantaor. Su condición de cante libre le otorga un carácter más abierto en comparación a otros estilos sujetos al condicionante métrico, lo que, en ocasiones, les resta libertad interpretativa. Además, el desarrollo de sus tercios, su carácter ligado y su estructura melódica integrada por fórmulas muy flexibles, permiten ver la taranta como la base sobre la que ha evolucionado casi todo el resto de estilos mineros.

A diferencia de otros estilos mineros como mineras, cartageneras o fandangos mineros en los que subyace un único patrón melódico prefijado, del que resulta a veces muy difícil salirse si uno no quiere perder la verdadera esencia que le otorgaron sus creadores, en el caso de las tarantas, he podido comprobar que es el estilo minero que ha sido objeto de más aportaciones personales, hasta el punto de convertirse en un modelo en el que fijarme para la recreación flamenca. En el estudio y exploración de los diferentes modelos interpretativos y teniendo en cuenta mi propio estilo personal, he pretendido cuidar al máximo la dicción y pronunciación del texto. Creo que este trabajo me ha ayudado a encontrar una adecuada consonancia musical con la expresividad a la hora de interpretar el texto de las tarantas seleccionadas.

Por otro lado y una vez realizada la escucha y aprendizaje de los cantes seleccionados, he comprobado la importancia que, como formación complementaria, tiene para un cantaor el manejo de la guitarra flamenca: conocerla lo mejor posible y de esta forma conseguir una mayor autonomía para poder enfocar el trabajo individual que tiene que desarrollar en su labor de aprendizaje y asimilación de nuevos estilos a su repertorio.

**LA TARANTA: UNA INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA DESDE LOS PROCESOS INTERPRETATIVOS**

Respecto al segundo de los objetivos, y desde la perspectiva de una estrategia compartida por los métodos etnográfico y autoetnográfico, he aprendido a valorar la importancia de la observación participante como elemento de estudio y trabajo sobre los procesos artísticos. En este sentido, el hecho de pertenecer al mismo grupo social en el que he llevado a cabo mi investigación, me ha permitido implicarme en todo momento desde dentro del entorno y de la forma más natural posible. Para llevar a cabo mi tesis ha sido fundamental la formulación de un mapa categorial en torno a una serie de elementos extraídos de sendas entrevistas realizadas a cuatro perfiles de informantes (teóricos, cantaores, guitarristas y bailaores). Todo a ello ha redundado en la preparación de un importante bagaje teórico y de conocimiento para poder llevar a cabo mi proceso artístico y poder mostrar y clarificar la forma sobre cómo trabaja y enfoca nuevas propuestas artísticas un cantaor de flamenco.

De esta forma, los testimonios de los diferentes perfiles me han proporcionado una valiosa información que ha determinado aspectos desde una visión estética e incluso crítica para el desarrollo posterior del mismo. A lo largo de los ensayos, he llevado a cabo un modelo de triangulación con el que he podido establecer de forma satisfactoria un diálogo desde mi propia experiencia con aquellos conceptos y aspectos que, establecidos desde una perspectiva de funcionamiento artístico, me han permitido realizar conexiones con mi propia actividad interpretativa. De esta forma, a lo largo del proceso de montaje e incorporación de cada una de las tarantas, he podido ir engranando cada uno de los elementos de la teoría general con la experiencia vivida a lo largo del mismo.

Considero que el contraste entre una todavía incipiente teoría sobre cómo trabaja el cantaor, con la experiencia registrada de la recuperación de estas tarantas, ha sido el más adecuado. Este contraste lleva a cabo tres grandes aportaciones: en primer lugar, se formula una primera aproximación al comportamiento artístico de los cantaores flamencos y su trabajo en torno a la preparación de nuevos repertorios, y que hasta ahora no se había hecho.

En segundo lugar, esta incipiente teoría la he contrastado con una experiencia registrada minuciosamente. A lo largo de los ensayos he conseguido complementarme e

identificarme de manera continua con las experiencias de los cuatro guitarristas que han intervenido a lo largo del proceso de incorporación de las tarantas. Ha habido que tomar decisiones y en todo momento he pretendido ser responsable con las mismas. De esta forma, han surgido algunas dificultades con alguno de los guitarristas con respecto al acompañamiento en determinadas partes de los cantes, aunque en líneas generales, ha existido consenso y una gran complicidad con todos, lo que me ha permitido establecer un esquema de trabajo que me ha ayudado enormemente a asimilar y aplicar conocimientos anteriores y actuales. Mediante el trabajo con los guitarristas he podido conocer mejor, para mostrar luego las perspectivas de cuatro músicos de diferentes estilos, desde un mayor clasicismo a una mayor vanguardia musical en el acompañamiento de los cantes mineros. He experimentado un enriquecimiento a nivel artístico muy positivo. Contar con diferentes perspectivas en el acompañamiento me ha abierto nuevas vías de expresión, y me ha hecho comprender mejor la dimensión musical de esta parcela estilística. Con el trabajo conjunto en estas tarantas, he podido intervenir en todo momento en las decisiones de los músicos con respecto al acompañamiento, a la vez que he pretendido dejar una gran libertad de acción para elegir la armonización en cada una de ellas.

En tercer lugar, del contraste realizado y que apporto en el cuarto apartado del desarrollo de la investigación mediante una tabla comparativa de resultados, he llevado a cabo una primera y modesta validación de esta primera teoría general sobre la práctica interpretativa flamenca. A lo largo de este proceso artístico he aprendido a enfocar mi trabajo desde nuevas perspectivas que antes no me había planteado o lo hacía de otro modo. A este respecto, podríamos decir que hoy día, nuestros oídos están más “contaminados” porque oímos más cosas de las que podían escuchar u oír los músicos o intérpretes anteriores del flamenco; quizás por ello evidentemente, tengo una visión particular de los cantes mineros porque pertenezco a otra época diferente. Pero, precisamente por eso y aun estando condicionado por la cantidad de conceptos y experiencias previas, considero que el punto de partida en mi trabajo ha sido el propósito de liberarme de todo tipo de etiquetas, y lo más importante, poner en duda lo que hacía en cada momento. Todo ello movido por el interés de aprender sobre mi forma de trabajar y enriquecer mi repertorio.

**LA TARANTA: UNA INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA DESDE LOS PROCESOS INTERPRETATIVOS**

Con este trabajo me he enfrentado a la ardua tarea de desmenuzar un cante flamenco en toda su extensión, ir tercio a tercio, averiguando cada matiz y cada sonido. Esta práctica a conciencia me ha permitido enriquecer mi experiencia y mi labor como intérprete, y a su vez, ahondar en el estudio y aprendizaje de nuevas fórmulas expresivas mediante la incorporación y empleo de nuevas tonalidades en el acompañamiento de los cantes, como es el caso del toque por mineras, Re# o La flamenco. Creo estar entonces en condiciones de señalar que he conseguido aportar nuevas sonoridades sobre un estilo muy delimitado por el carácter propio que le otorga la identidad en Fa#, que puede suponer además un punto de partida para nuevas investigaciones en un terreno más puramente musical. Por otro lado, la descripción detallada que he realizado de todo el proceso, me ha facilitado una adecuada comunicabilidad de los resultados, cumpliendo así también con otro de los objetivos inherentes a un trabajo de estas características.

En cuanto al tercer objetivo, relacionado en determinados aspectos con el primero, creo haber aportado los mecanismos de aprendizaje y autoevaluación con los que he podido afrontar el proceso narrativo de mi experiencia artística. Mediante los métodos y herramientas usadas, he podido revisar continuamente mi trabajo, lo que sin duda, ha mejorado mi formación profesional destinada también a crecer como artista. En este sentido, la organización de la tarea conjunta con cada guitarrista a través del planteamiento realizado mediante la ficha de ensayo proporcionada y que podemos encontrar en el segundo capítulo del desarrollo de la investigación titulado Los ensayos, me ha permitido tener una estructura clara a lo largo de mi proceso artístico y poder conjugarla con elementos esenciales en esta experiencia tales como la intuición, la frescura y la naturalidad en cada interpretación.

Tal y como he podido comprobar a lo largo del trabajo realizado, he intentado alejar cualquier tipo de contenido vanidoso en mis palabras. A través de las nuevas recreaciones musicales de los cantes por tarantas, creo haber conseguido indagar y desarrollar interpretaciones más personales que me han permitido seguir trabajando y construyendo un lenguaje artístico propio, siendo por otro lado, una de las metas que siempre me he fijado como cantaor flamenco. Considero por otro lado, que las herramientas de las que me he servido, me han permitido tener un registro audiovisual de todo el proceso al que he acudido constantemente para revisar las decisiones tomadas

y de esta forma, enfocar convenientemente la grabación discográfica. De esta forma, he aprendido a estructurar y establecer un modo de trabajo, aportando un nuevo conocimiento sobre la labor interpretativa de un cantaor y es a partir de aquí, cuando esta tesis que cierra una investigación concreta, me permite plantear nuevos ámbitos para futuras investigaciones:

- Seguir investigando sobre el repertorio minero, indagando en los aspectos interpretativos de otras formas estilísticas como cartageneras, mineras o fandangos mineros entre otros. Así mismo, podemos adentrarnos en nuevas interpretaciones sobre otros cantes que se sustentan en parámetros tales como el compás en el flamenco.
- Tras el enriquecimiento que ha supuesto esta experiencia artística, a partir de ahora me propongo utilizar como fuente a mis alumnos de cante y voy a grabar los ensayos durante un período determinado, que oscilará entre tres y cuatro años, mediante la creación de determinados parámetros tales como la memorización, afinación y expresividad musical entre otros, para demostrar si efectivamente hay una mejora en la interpretación.

Con respecto a la hipótesis que formulé tras los objetivos, estoy en condiciones de confirmar la validez de la misma. Tal y como he comprobado a lo largo de los ensayos, los cantes mineros tienen una estructura fijada de antemano; se sabe cómo se empieza y dónde se termina. Es en el desarrollo de cada tercio o frase melódica donde se ofrece al cantaor la posibilidad de enriquecer o recrear la melodía, donde, en definitiva, se goza de una cierta libertad interpretativa. La razón es bien sencilla: justo en ese momento la armonía deja de constreñir el desarrollo de la línea melódica, lo que invita a la recreación que, en último extremo, dependerá de la imaginación y creatividad musical del intérprete. A lo largo de los ensayos y el trabajo con los músicos he ido descubriendo ciertos elementos, como el carácter ligado de los tercios o las nuevas posibilidades armónicas en el acompañamiento que me ha permitido realizar nuevas aportaciones, ahondar un poco más y darle una nueva vuelta de tuerca al modelo interpretativo de estos estilos primitivos de tarantas.

**LA TARANTA: UNA INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA DESDE LOS PROCESOS INTERPRETATIVOS**

Desde esta perspectiva, gracias a este trabajo he podido enriquecer mi propia experiencia y mejorar a la vez mi labor interpretativa. Además, he aprendido nuevos cantes que he incorporado a mi repertorio, no limitándome a la mera imitación, sino que he buscado la forma de hacerlos míos, dejar en ellos impresos mi sello personal, buscando quizás un nuevo código expresivo que me ha permitido avanzar tanto desde un punto de vista musical como estético. En este sentido, creo haber aportado una recreación que se ha basado más en cambios en el modelo interpretativo y no tanto en la verdadera esencia melódica de los estilos. En este sentido, a lo largo de mi trabajo he pretendido respetar al máximo el sentido original de los cantes pero inevitablemente y por mis propias inquietudes artísticas, he necesitado imprimirles un carácter más personal e interpretarlos con mi propia forma de sentir y expresar el flamenco. En esta labor, no he intentado solamente reproducir unos patrones melódicos determinados, lo he hecho además, atendiendo a mi propia sensibilidad, porque considero que en el flamenco los cantes se recrean y hemos de entenderlos como soportes formales a los que la emoción y la expresividad de cada cantaor les da su verdadero sentido. Y este proceso no sólo depende de las propias facultades, que a veces cobran demasiada importancia, sino también de factores anímicos y emocionales que pueden llegar a dar un nuevo contenido a formas ya establecidas.

En suma, esta tesis consigue con toda la modestia:

- Estudiar y recuperar un repertorio fundamental del cante minero que abre nuevas vías a realizar investigaciones similares con otros repertorios.
- Ofrecer la aproximación de un comportamiento artístico, registrarlo y ofrecer una validación que hasta este momento no existía.
- Proporcionar a otros cantaores y alumnos que sientan la necesidad de profundizar en el estudio de sus propios procesos artísticos, una ficha de ensayo que les permita abordar de una manera óptima la labor de incorporación de nuevos estilos a su repertorio.

Para poder ofrecer todas las anteriores aportaciones, esta tesis ha acumulado una documentación riquísima en la encontramos una serie de entrevistas en profundidad realizadas a grandes artistas flamencos que, desde las diferentes expresiones de esta música, han proporcionado una información fundamental para el desarrollo de mi proceso artístico.

De esta forma, he de resaltar las realizadas a Manolo Sanlúcar, siendo probablemente una de las pocas, si no la única concedida para este ámbito de investigación artística, o la realizada al maestro Fosforito, que con 85 años, me permitió acceder a los conocimientos que desde su práctica como cantaor, ha acumulado en su larga trayectoria artística. Por otro lado, he de señalar la gran experiencia y la riqueza que ha supuesto contar con la participación a lo largo del proceso de ensayos con la figura del maestro Antonio Piñana, el último gran guitarrista clásico en el mundo de los cantes mineros, que acompañó y convivió con alguno de los cantaores en los que me he basado en mi labor de recuperación de algunas de las tarantas, como es el caso de Antonio Grau “El Rojo el Alpargatero, hijo”. Esta documentación no solo da valor a mi investigación, sino que la convierte en fuente para otras futuras.

Para finalizar, me gustaría señalar que este trabajo me ha servido para ser consciente de la necesidad de profundizar en la investigación artística como forma de indagar y promover la investigación científica dentro del ámbito de una música que se ha movido y vivido en espacios alejados del mundo académico y que en múltiples ocasiones ha detestado incluso, un acercamiento cada vez más necesario y evidente. Creo sinceramente que en el mundo del flamenco, los cantaores acudimos a menudo a argumentos confusos a la hora de abordar nuestra labor artística, apelando a cuestiones relacionadas con ciertos códigos intransferibles que supuestamente solo conocemos nosotros. El cante flamenco ya forma parte de las enseñanzas superiores de música, y al igual que se pueden enseñar sus formas, también es cierto que debiéramos concienciarnos de la necesidad de transparentar nuestros procesos artísticos y facilitar la comunicabilidad de los resultados para favorecer si cabe, un mayor entendimiento de nuestra música. Somos cada vez más los intérpretes flamencos con una titulación superior que intentamos explicarnos el por qué de nuestro propio quehacer artístico e interpretativo.

**LA TARANTA: UNA INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA DESDE LOS  
PROCESOS INTERPRETATIVOS**

Creo que de esta forma conseguiremos adentrarnos en un ámbito desconocido pero que seguro traerá un beneficio que bien merece el esfuerzo de quien lo haga. Espero por tanto, que algunos de los aspectos desarrollados aquí hayan aportado luz y, al mismo tiempo, generen curiosidad y promuevan nuevos puntos de vista que permitan un avance en el conocimiento del flamenco y el trabajo y la labor creativa de sus intérpretes.





# VI. BIBLIOGRAFÍA

## 1. Referencias bibliográficas

- ÁLVAREZ CABALLERO, A. (1994). *El cante flamenco*. Madrid: Alianza Editorial.
- ANGUERA, M. T. (1989). *Metodología de la observación en las ciencias humanas*. Madrid: Cátedra.
- BLAS VEGA, J. (1990). *Vida y cante de don Antonio Chacón*. Madrid: Editorial Cinterco.
- BLAS VEGA, J. (2011). Los cantes de las minas (libreto explicativo). En Curro Piñana, *Antología sobre los Cantes Mineros*. Paris: La Maison des Cultures Du Monde, pp. 3-15.
- BLAS VEGA, J.- RÍOS RUIZ, M. (1988). *Diccionario enciclopédico ilustrado del flamenco*. Madrid: Editorial Cinterco.
- BORG DORFF, H. (2006). El debate sobre la investigación en las artes. En *CAIRON 13* (editada en 2010). Universidad de Alcalá, pp.25-67.
- BRAO MARTÍN, E. (2014). *Baile flamenco: Observación y análisis del Taranto en los ámbitos profesional y académico. Reflexión Metodológica*. Tesis Doctoral. Universidad de Murcia.
- CALVO FERNÁNDEZ, V. y LABRADOR ARROYO, F. (2011). *In\_des\_ar. Investigar desde el arte*. (eds.). Madrid: Dykinson.
- CASTRO BUENDÍA, G. (2011). Origen del tono y toque de taranta en la guitarra. En *Revista de Investigación sobre Flamenco "La Madrugá"*, nº 5, Diciembre, ISSN: 1989-6042, pp. 109-116. Recuperado de: <http://revistas.um.es/flamenco/>. [consultado el 27-06-2016].
- CATALÁ VIUDEZ, M. (2010). Metodología de recerca Etnològica. En *Materials de recerca Etnològica 3*. Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura i Mitjans de Comunicació.
- CHAVES ARCOS, R y KLIMAN, N. P. (2012). *Los Cantes Mineros a través de los registros de pizarra y cilindros*. Madrid: El Flamenco Vive.
- CRUCES ROLDÁN, C. (1993). *Clamaba un minero así. Identidades sociales y trabajo en los cantes mineros*. Universidad de Murcia: Servicio de publicaciones.
- DANUSER, H. (2016). Interpretación. En *Revista de Musicología*, vol. XXXIX, nº 1, pp. 19-45.
- DE LA CALLE, R. y MARTÍNEZ, M. L. (2011). *Investigar en los dominios de la música*. (eds.). Valencia: Real Academia de Bellas Artes de San Carlos.

- ELLIS, C. (2004). *The Ethnografic I: Methodological Novel about Autoethnography*. Walnut Creek: AltaMira Press.
- ESTÉBANEZ CALDERÓN, S. (1985). *Escenas Andaluzas*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- FELIU, J. (2007). Nuevas formas literarias para las ciencias sociales: el caso de la Autoetnografía. En *Athenea Digital*, 12, pp. 262-271.
- FERNÁNDEZ MARÍN, L. (2004). *Teoría Musical del Flamenco*. Madrid: Acordes Concert.
- FERNÁNDEZ RIQUELME, P. (2008). *Los orígenes del cante de las minas*. Murcia: Ed. Infides S.L. Ediciones Didácticas.
- GARCÍA GÓMEZ, G. (1993). *Cante flamenco, cante minero: Una interpretación sociocultural*. Barcelona: Anthropos.
- GELARDO NAVARRO, J. (2007). *El rojo el Alpargatero flamenco. Proyección, familia y entorno*. Córdoba: Almuzara.
- GELARDO NAVARRO, J. y BELADE, F. (1985). *Sociología y cante flamenco. El cante de las minas*. Murcia: Editora Regional de Murcia.
- GÓMEZ MUNTANÉ, M. (2006). Campos, temas y metodologías de la investigación relacionada con las artes: algunas reflexiones sobre el caso de la musicología. En *Bases para un debate sobre investigación artística*. Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia, p. 84.
- GUERRERO MUÑOZ, J. (2014). El valor de la auto-etnografía como fuente para la investigación social: del método a la narrativa. En *Revista Internacional de trabajo social y bienestar "Azarbe"*, nº 3, pp. 237-242.
- HARVEY, J. (1999). *Música e inspiración*. Reino Unido: Faber and Faber.
- HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, F. (2008). La investigación basada en las Artes. Propuestas para repasar la investigación en educación. En *Educatio Siglo XXI*, nº 26, pp. 86-118.
- HERRERO RODES, S. M. (2008). *Ácueo: desde el estudio del cante minero a la investigación basada en la práctica*. Tesis Doctoral. Universidad Politécnica de Valencia.
- LAYDEN, T. B. (2005). *Aportaciones teóricas y prácticas sobre la sinestesia y las percepciones sonoras en la pintura contemporánea*. Tesis Doctoral. Universidad de Barcelona. Recuperado de:  
<http://www.tdx.cat/handle/10803/1261?jsessionid=9B2208D91C075D83F179646CA28DEFFC.tdx1> [consultado el 18-05-2016].
- LÓPEZ CANO, R. y SAN CRISTÓBAL, U. (2014). *Investigación artística en música. Problemas, métodos, experiencias y modelos*. Barcelona: Fonca-Esmuc. Recuperado de:

**LA TARANTA: UNA INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA DESDE LOS  
PROCESOS INTERPRETATIVOS**

<http://invarstic.blogspot.com.es/> [consultado el 15-05-2016].

MACHADO y ÁLVAREZ, A. (1974). *Colección de cantes flamencos*. Madrid: Ediciones Demófilo.

MAGRANER MORENO, C. (2011). *Niveles de coherencia musical entre la experiencia y la nueva propuesta interpretativa: Autoetnografía artística del proceso de montaje y primeros conciertos de mi versión de las ensaladas de Mateo Flecha (La Justa y La Viuda) y de Bartolomé Cárceres (La Trulla y La Negrita)* [TFM]. Universidad Politécnica de Valencia.

MAGRANER MORENO, C. (2012). *Método procesal y coherencias entre la experiencia y la nueva propuesta interpretativa: una investigación artística (auto) etnográfica en torno a un programa de concierto y grabación discográfica de ensaladas de Mateo Flecha y Bartolomé Cárceres*. Tesis Doctoral. Universidad Politécnica de Valencia.

MARTÍNEZ HERNÁNDEZ, J. (2004). *Poética del Cante Jondo (Una reflexión estética sobre el flamenco)*. Murcia: Nausícaä.

MOLTÓ DONCEL, J. L. (2016). *La investigación artística en las enseñanzas superiores de música*. Tenerife: Sociedad Latina de Comunicación Social.

NAVARRO, J. L. y IINO, A. (1989). *Cantes de las minas*. Córdoba: Ediciones de la Posada.

ORTEGA CASTEJÓN, J. F. (2009). La taranta o malagueña de Fernando el de Triana”. En *Revista de Investigación sobre Flamenco “La Madrugá”*, nº 1, Diciembre, ISSN: 1989-6042, pp. 1-18. Recuperado de: <http://revistas.um.es/flamenco/>. [consultado el 21-05-2016].

ORTEGA CASTEJÓN, J. F. (2011). *Cantes de las Minas, Cantes por tarantas*. Sevilla: Signatura Ediciones.

ORTEGA CASTEJÓN, J. F. (2011). Las tarantas primitivas. En *Revista de Investigación sobre Flamenco “La Madrugá”*, nº 5, Diciembre, ISSN: 1989-6042, pp.55-75. Recuperado de: <http://revistas.um.es/flamenco/>. [consultado el 21-05-2016].

PIKE, K. L. (1967). *Lenguaje in relation to a unified theory of structure of human behaviour* 2nd ed. The Hague: Mouton.

PIÑANA CONESA, C. (2011). *Los toques mineros: de la tradición a la modernidad* [TFM]. Universidad de Murcia.

PIÑANA CONESA, F. J. (2012). *La taranta regresa a la mina: una investigación sobre los procesos artísticos* [TFM]. Universidad de Murcia.

RAMOS RIERA, A. C. (2011). *Interpretando el silencio, la pausa y la escucha en “El amante” de Harold Pinter* [TFM]. Universidad de Murcia.

- ROJAS, A. J., FERNÁNDEZ, J.S. y PÉREZ, C. (1998). *Investigar mediante encuestas. Fundamentos teóricos y aspectos prácticos*. Madrid: Editorial Síntesis.
- ROMERO LUIS, P. (2010). *El videolog como herramienta para la creación de datos autoetnográficos del proceso de interpretación musical* [TFM]. Universidad Rey Juan Carlos.
- SALOM, A. (1982). *Los cantes libres y de Levante*. Murcia: Editora Regional.
- SÁNCHEZ GARRIDO, M. J. (2015). *Análisis melódico de la Taranta Minera. Aproximación a su estructura básica*. Tesis Doctoral. Universidad de Sevilla.
- TORRES CORTÉS, N. (2011). El toque por taranta, desde Ramón Montoya hasta la actualidad (I). En *Revista de Investigación sobre Flamenco* “La Madruga”, nº 5, Diciembre, ISSN: 1989-6042, pp. 77-107. Recuperado de: <http://revistas.um.es/flamenco/>. [consultado el 23-05-2016].
- VELASCO, H. y DÍAZ DE RADA, A. (1997). *La lógica de la investigación etnográfica. Un modelo de trabajo para etnógrafos de escuela*. Madrid: Ed. Trotta.
- ZALDÍVAR GRACIA, A. (2005). Las experiencias musicales y el nuevo Espacio Europeo de Educación Superior: El reto de un marco organizativo adecuado y la necesidad de la investigación creativa y performativa. En *Revista Interuniversitaria de Formación del Profesorado* 19 (1), pp. 95-122.
- ZALDÍVAR GRACIA, A. (2006). El reto de la Investigación Creativa y Performativa. En *Eufonía*, 38, pp. 87-94.
- ZALDÍVAR GRACIA, A. (2008). Investigar desde el arte. En *Anales*, año 1, número 1. Real Academia de BBAA de San Miguel Arcángel, pp. 57-64.
- ZALDÍVAR GRACIA, A. (2010). Investigar desde la práctica artística. En *Libro de Actas. I Congreso Internacional Investigación en Música*, ISEACV. Valencia, pp. 124-129.
- ZALDÍVAR GRACIA, A. (2012). La práctica musical como tarea científica: investigando etnográficamente los procesos artísticos. Ponencia leída en el *II Congreso de Educación e Investigación Musical (CEIMUS II)*. Madrid, pp. 519-531.

## 2. Bibliografía adicional

- ÁLVAREZ CABALLERO, A. (2003). *El toque flamenco*. Madrid: Alianza Editorial.
- BERNAL, A. C. (2007). Música y reconstrucción. En *Enrahonar Quaderns de Filosofia*, nº 38-39, pp. 171-180.
- BLAS VEGA, J. (1987). *Los cafés cantantes de Sevilla*. Madrid: Editorial Cinterco.

**LA TARANTA: UNA INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA DESDE LOS  
PROCESOS INTERPRETATIVOS**

- BLAS VEGA, J. (2002). Antonio Piñana. Notas para una biografía. En Parra, Antonio (coord.): *Don Antonio Piñana, una voluntad flamenca*. Murcia: Nausícaä, pp. 18-20.
- BLAS VEGA, J. (2006). *Los cafés cantantes de Madrid (1846-1936)*. Madrid: Ediciones Guillermo Blázquez.
- CABALLERO BONALD, J. M. (1988). *Luces y sombras del flamenco*. Sevilla: Algaida.
- CANO, M. (1986). *La guitarra, historia, estudios y aportaciones al arte flamenco*. Córdoba: Universidad de Córdoba y Monte Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba.
- CARRERAS PANCHÓN, A. (1994). *Guía práctica para la elaboración de un trabajo científico*. Bilbao: CTA, Publicaciones y Documentación.
- CRUCES ROLDÁN, C. (1996). *El flamenco. Identidades sociales, ritual y patrimonio cultural*. Jerez de la Frontera: Centro Andaluz de Flamenco.
- GAMBOA, J. M. (2005). *Una historia del flamenco*. Madrid: Espasa.
- GAMBOA, J.M. y NÚÑEZ, F. (2007). *Flamenco de la A a la Z. Diccionario de términos de flamenco*. Madrid: Espasa Calpe, S.A.
- GARCÍA MATOS, M. (1984). *Sobre el Flamenco. Estudios y notas*. Madrid: Cinterco.
- GELARDO NAVARRO, J. (1995). *Sociedad y cante flamenco. El cante de las minas*. Murcia: Editora Regional.
- GELARDO NAVARRO, J. (2006). *Con el flamenco llegó el escándalo. Sierra Minera de Cartagena y La Unión. Prensa, historia escrita, historia oral. Siglo XIX*. Murcia: Editorial Azarbe.
- GIMÉNEZ MIRANDA, J. M. (2012). *Etnografía de la guitarra flamenca*. Tesis Doctoral. Universidad de Granada. Facultad de Antropología.
- GONZÁLEZ CLIMENT, A. (1954). *Flamencología*. Madrid: Escelicer.
- GONZÁLEZ CLIMENT, A. (1975). *Pepe Marchena y la Ópera Flamenca*. Madrid: Ediciones Demófilo S.A.
- GRANDE LARA, F. (1992). *Memoria del flamenco*. Madrid: Espasa Calpe.
- GUTIÉRREZ CARBAJO, F. (1990). *La copla flamenca y la lírica de tipo popular*. Madrid: Cinterco.
- GUTIÉRREZ CARBAJO, F. (2007). *La poesía del flamenco*. Córdoba: Almuzara.
- HAMMERSLEY, M. y ATKINSOS, P. (2009). *Etnografía. Métodos de investigación*. Barcelona: Ed. Paidós.

- HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, F. (2006): Campos, temas y metodologías para la investigación relacionada con las artes. En *Bases para un debate sobre la investigación artística*, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 2006, pp. 9-49.
- HURTADO TORRES, A y D. (2009). *La llave de la música flamenca*. Sevilla: Signatura Ediciones.
- INFANTE, B. (1980). *Orígenes de lo flamenco y secreto del cante jondo*. Sevilla: Consejería de Cultura. Junta de Andalucía.
- LAVAUUR, L. (1976). *Teoría romántica del cante flamenco*. Sevilla: Signatura Ediciones.
- MANFREDI CANO, D. (1963). *Geografía del cante jondo*. Madrid: Bullón.
- MARTÍNEZ HERNÁNDEZ, J. (2005). *El cante flamenco (La voz honda y libre)*. Córdoba: Almuzara.
- MOLINA, R. y MAIRENA, A. (1979). *Mundo y formas del cante flamenco*. Sevilla: Al-Ándalus.
- NAVARRO GARCÍA, J. L. y ROPERO NÚÑEZ, M. (2002). *Historia del flamenco*. Sevilla: Ediciones Tartessos.
- OJESTO, P. (2008). *Las claves del flamenco*. Madrid: Ediciones Autor.
- PALOMARES MORAL, J. (2010). Otras dimensiones de la investigación musical: la interpretación musical, en *CiDd. II Congreso Internacional de Didáctiques*, pp. 1-7.
- PARRA PUJANTE, A. (2001). *Cafés cantantes. Historias y documentos*. Murcia: ESAD.
- QUIÑONES, F. (1971). *El flamenco, vida y muerte*. Barcelona: Plaza y Janés.
- RIOJA, E. (1995). Aparición histórica de la guitarra flamenca. En J. L. Navarro y M. Roperó (eds.), *Historia del flamenco* (vol. II). Sevilla: Tartessos.
- ROCA, Á. (1976). *Historia del trovo. Cartagena-La Unión (1865-1975)*. Cartagena: Athenas-Ediciones.
- ROSSY, H. (1966). *Teoría del cante jondo*. Barcelona: Credsá.
- RUIPÉREZ VERA, J. (2005). *Historia de los cantes de Cartagena y La Unión*. Murcia: Editorial Corbalán.
- SÁEZ, A. (1998). *La copla enterrada: teoría aproximada del cante de las minas*. La Unión: Ayuntamiento de La Unión.
- SÁEZ, A. (2001). *Crónicas del Festival Internacional del Cante de las Minas. La Unión 1961-2001*. La Unión: Ayuntamiento de La Unión.
- SALOM, A. (1976). *Didáctica del cante jondo*. Murcia: Ediciones 23-27.

**LA TARANTA: UNA INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA DESDE LOS  
PROCESOS INTERPRETATIVOS**

- SAN NICASIO, P. (2014). *Contra las cuerdas. Maestros de la guitarra flamenca en la intimidad de la entrevista*. Vol. 2. San Lorenzo de El Escorial: Oscar Herrero Ediciones.
- SEVILLANO MIRALLES, A. (1996). *Almería por tarantas. Cafés Cantantes y artistas de la tierra*. Almería: Instituto de Estudios Almerienses.
- SOLER GUEVARA, L. y SOLER GUEVARA, R. (1996). *Historia del flamenco. Testimonios flamencos*. Sevilla: Ediciones Tartessos.
- STEINGRESS, G. (1998). *Sociología del cante flamenco*. Sevilla: Signatura Ediciones.
- TORRES CORTÉS, N. (2004). *Guitarra flamenca, lo clásico (vol.1)*. Sevilla: Signatura Ediciones.
- TORRES CORTÉS, N. (2005). *Historia de la Guitarra Flamenca*. Córdoba: Almuzara.
- TORRES CORTÉS, N. (2010). La evolución de los toques flamencos: desde el fandango dieciochesco “por medio” hasta los toques mineros del siglo XX. En *Revista de Investigación sobre Flamenco “La Madruga”*, nº 2, Junio, ISSN: 1989-6042, pp. 1-87. Recuperado de: <http://revistas.um.es/flamenco/>. [consultado el 23-05-2016].





## VII. DISCOGRAFÍA

- ÁVILA, M. (1994). *Raíces del cante*. Barcelona: Divucsa.
- CHACÓN, A. (1996). *Don Antonio Chacón. 1913-1927: la cumbre de un maestro*. Madrid: Sonifolk.
- COJO DE MÁLAGA, El. (1999). *El Cojo de Málaga. Reconstrucción histórica*. Sevilla: Calé Records.
- DE CÓRDOBA, L. (1972). *Grandes cantaores de flamenco*. Madrid: Philips.
- ESCACENA, M. (1998). *Manuel Escacena, un maestro del cante*. Grabaciones históricas 1908-1928. Madrid: Sonifolk.
- GRAU, A. (2008). *Antonio Grau "Rojo Alpargatero" hijo. El último de una saga flamenca*. Granada: Discos Probeticos.
- MAIRENA, A. (1966). *La gran historia del cante gitano-andaluz*. Madrid: Columbia.
- MARCHENA, P. (1963). *Memorias antológicas del cante flamenco*. Madrid: Belter.
- MARCHENA, P. (1991). *El cante flamenco de Niño de Marchena*. Sevilla: ¡oléj.
- MORENTE, E. (1967). *Cante flamenco*. Madrid: Hispavox.
- MORENTE, E. (1977). *Homenaje a D. Antonio Chacón*. Madrid: Hispavox.
- MORENTE, E. (1992). *Negra, si tú supieras*. Madrid: Nuevos Medios.
- PENA, S. El. (1996). *Cátedra del cante*, vol. 27. Madrid: Producciones AR.
- PENA PADRE, S. (2005). *Antología de cantaores malagueños*, vol. 3. Diputación de Málaga: Cambayá Records.
- PIÑANA, C. (1998). *De lo humano y lo divino*. Madrid: RTVE-Música.
- PIÑANA, C. (2004). *De la vigilia al alba*. Madrid: RTVE-Música.
- PIÑANA, C. (2011). *Antología del cante minero*. París: Maison des Cultures du Monde.
- PIÑANA, C. (2014). *El alma lastimada y otros poemas*. Alicante: Ibersonic.
- PIÑANA, A. (2013). *In Memoriam*. Peña Flamenca de Cartagena.
- VALDERRAMA, J. (1968). *Historia del cante flamenco*. Madrid: Belter.
- VALLEJO, M. (1991). *El cante flamenco de Manuel Vallejo*. Sevilla: Fonográfica del Sur.
- VALLEJO, M. (2002). *Manuel Vallejo*. Madrid: Sonifolk.

VALLEJO, M. (2002). *Manuel Vallejo, Copa Pavón y Llave de Oro del Cante* (vol. I y II). Madrid: Sonifolk.

VALLEJO, M. (2002). *Vida y obra de una leyenda*. Sevilla: Pasarela.

VV.II. (1954). *Antología del cante flamenco*. Texto de Tomás Andrade de Silva. Madrid: Hispavox.

VV.II. (1978). *Magna antología del cante flamenco*. Selección y texto de José Blas Vega. Madrid: Hispavox.

VV.II. (1998). *Con duende*. Madrid: RTVE-Música.

VV.II. (2004). *Festival Internacional del Cante de las Minas*. Antología. Madrid: RTVE-Música.

## **VIII. ANEXOS**



## **1. Anexos incluidos en dispositivo de memoria USB**

**1.1. Vídeo “Los guitarristas. Ensayos y entrevista con Francisco Tornero”**

**1.2. Vídeo “Los guitarristas. Ensayos y entrevista con Antonio Muñoz ”**

**1.3. Vídeo “Los guitarristas. Ensayos y entrevista con Antonio Piñana”**

**1.4. Vídeo “Los guitarristas. Ensayos y entrevista con Pepe Piñana”**

**1.5. Vídeo “Los teóricos. Entrevista con: Eulalia Pablo Lozano, José Luis Navarro García, José Luis Ortiz Nuevo, José María Velázquez Gaztelu, Manolo Bohórquez Casado y José Francisco Ortega Castejón ”**

**1.6. Vídeo “Los cantaores. Entrevista con: Calixto Sánchez, Fosforito, Rocío Segura, Paco del Pozo, Arcángel, Rocío Márquez, Segundo Falcón, Juan Pinilla y Jeromo Segura ”**

**1.7. Vídeo “Los guitarristas. Entrevista con: Juan Ramón Caro, Serranito, Tomatito, Paco Cepero, Manolo Franco, Antonio Carrión y Manolo Sanlúcar”**

**1.8. Vídeo “Los bailaores. Entrevista con: Javier Latorre, Belén Maya y Toni el Pelao”**

**1.9. Vídeo “Primera escucha”**

**1.10. Diario de campo**



## 2. Entrevistas<sup>245</sup>

### 2.1. Entrevista a Eulalia Pablo Lozano<sup>246</sup>

Alcalá de Guadaira

19 de septiembre de 2015

— *¿Qué lugar e importancia ocupan, a tu entender, los cantes por tarantas, los cantes minero-levantinos, dentro del flamenco? ¿Y, más concretamente, qué lugar ocupan las tarantas dentro del repertorio estilístico minero?*

—Indudablemente es un grupo de cantes que tiene identidad propia y que pertenecen a un concepto etnográfico, que es el mundo de la mina. Es un caudal nuevo dentro del flamenco el conocimiento de los cantes de las minas, con una fuerza y unas características que, supongo, luego vamos a hablar.

—*Desde tu punto de vista, ¿cuál es la denominación más correcta para referirse a esta familia de cantes?*

—Siempre se han conocido como cantes de levante y no me parece mal, porque, efectivamente, están en el Levante. Cante minero es más apropiado, porque realmente su esencia, las formas, sus características y la idiosincrasia que tiene ese cante es la mina.

— *¿Cuáles son para ti las características propias de los cantes mineros?*

—Son cantes muy ricos desde el punto de vista musical, son cantes libres, muy musicales y a la vez profundos, muy trágicos —como es el mundo de la mina— y descubren toda una situación de explotación, de miseria, de peligro, de oscuridad que realmente es muy interesante y, además, desde el punto de vista afectivo y expresivo.

---

<sup>245</sup> Con cada una de las entrevistas he considerado oportuno incluir, a pie de página, unas breves notas biográficas de los diferentes informantes que, como fuentes primarias de mi tesis, han aportado una valiosa aportación a través de las entrevistas realizadas.

<sup>246</sup> Eulalia Pablo Lozano es Doctora en Filosofía y Ciencias de la Educación, ha sido profesora de la Facultad de Ciencias de la Educación de la Universidad de Sevilla, en la que ha impartido las asignaturas de flamenco en la especialidad de Educación Musical y los estilos flamencos y su didáctica en el programa interdepartamental de Doctorado en flamenco. Algunas de sus publicaciones son: *Cantes extremeños. Un estudio histórico-descriptivo* (Diputación de Badajoz, 1999), *El baile flamenco. Una aproximación histórica* (Córdoba, 2005), *Jaleos y tangos. Vengo de mi Extremadura* (Córdoba, 2006), *El baile flamenco en el 98* (Madrid, 2000) o *Las didácticas del flamenco* (Sevilla, 2013) entre otros. También ha dirigido talleres de baile y ha dado conferencias en congresos e impartido cursos en diferentes Universidades como las de Murcia y Sevilla. Para más información véase <http://grupoalmuzara.com/a/fichaautor.php?autor=141&edi=1>. [consulta realizada durante el mes de septiembre de 2016].



Me parece que son tremendamente ilustrativos de cómo puede surgir el cante a partir de unos sentimientos, de un estado de injusticia, de explotación, de sufrimiento, de dolor...

— *¿Qué entiendes cuando se afirma que la taranta es un “cante libre”?*

—Es que desde mi punto de vista son todas tarantas, y eso es la grandeza. El nombre genérico de tarantas lo mantendría para todo. Incluso las distintas tarantas, porque, como en la vida de una persona, hay de todo, hay familia, pena, alegría, trabajo, tristeza, explotación, sentimiento, tema amoroso... A mí me parece bien el término taranta y distinguir esa enorme variedad de tarantas de Almería y esa zona de Levante que están muy unidas.

— *¿Consideras que la taranta es un cante proclive a la libertad expresiva? ¿Por qué?*

—Es libre porque no va supeditado a un compás que marca y que de alguna manera constriñe la expresividad, como pueden ser los cantes libres. El ritmo y el compás son los directores, los protagonistas. Y precisamente esa no supeditación al compás es lo que le da esa riqueza melódica que tienen, porque el cantaor se puede expresar con mucha más amplitud. Creo que estos cantes son proclives a la libertad expresiva. Porque, por un lado, la guitarra es una separación en una cadena que de alguna manera esclaviza al cantaor y al guitarrista. Al no tener que estar sujeto al compás el cantaor se puede expresar libremente. Y la guitarra ha sido un elemento importante en la creación y en las características de este cante. El guitarrista toca su falseta libremente y da rienda suelta a su expresividad, y el cantaor lo mismo, al no tener que acabar en el diez o en el doce, puede expandirse, puede expresarse con más libertad.

— *¿Qué entiendes por “medios tonos” en los cantes mineros?*

—Supongo que hay un concepto musical que es el paso intermedio de uno a otro, y hay otro concepto que es el medio tono de los cantaores. Cuando hablamos de Porrinas, por ejemplo, está el medio tono de un cantaor, ese punto tan bonito en el flamenco y que tan pocos son capaces de dominar. Es entre los bajos y los altos. Medio tono es un tono que realmente es bonito porque es muy expresivo. Uno no grita, no chilla, sólo que habla en el medio tono que es muy expresivo en los sentimientos.

— *Con respecto a los cantes mineros, ¿Te has visto alguna vez en la situación de no entender una copla o bien un verso de la misma? De ser así, ¿qué decisión has tomado?*

—El problema que tú dices es porque falta alguna de las características que tiene que tener un cantaor, que es la vocalización. Creo que los cantes hay que entenderlos y, fundamentalmente, este tipo de cantes que tienen un contenido. Realmente la música expresa, pero la palabra también. En el momento que falla y que no entiendes lo que un

**LA TARANTA: UNA INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA DESDE LOS PROCESOS INTERPRETATIVOS**

cantaor dice, le quitas la mitad, le quitas un miembro. Los alumnos, el aficionado, tiene que entender lo que se dice, hay un mensaje que hay que entenderlo. Si se masculla y no se dice bien, no se entiende y pierde la mitad del mensaje.

—*¿Piensas que a la hora de su interpretación los cantes mineros requieren del artista una actitud diferente a cuando interpreta otros estilos flamencos?*

—Yo creo que eso pasa en todos los cantes. Cada cante tiene su carácter, una idiosincrasia y una forma distinta, porque están expresando sentimientos distintos. En el flamenco no son lo mismo unas alegrías, que es una explosión de júbilo, de viveza, de gracia, que unas tarantas, que es un cante trágico, duro, profundo, como una siguiriya o una soleá.

—*Cantaoras como Chacón, Escacena, Antonio Grau (el hijo del Rojo), Vallejo, el Pena, Marchena, el Cojo de Málaga, Cepero, ¿qué crees que aportaron al mundo de la taranta? Más allá de las cualidades interpretativas de cada uno, ¿podrías establecer entre ellos ciertas diferencias estéticas?*

—Cada cantaor tiene que imprimir al cante una personalidad propia. Los mismos cantes suenan igual, pero no son los mismos según quien los cante.

—*Y, qué podrías decirme de otros artistas, tal vez no tan notorios, como Emilia Benito, la Salerito, Guerrita, Fanegas, Niño de la Matrona, Niño de la Isla...*

—El problema es que de algunos de esos cantaores no han llegado registros. Pero realmente fueron los primeros artífices. Los cantes van evolucionando y una de las grandezas del flamenco es la capacidad de acoplarse. Es como el vivir para todo; uno va aprendiendo durante su vida, va cambiando, sus formas de comportarse, de hablar, de decir. Pero hay siempre algo que son las características de un cante y cada uno le imprime su personalidad porque si no, estaríamos hablando de fósiles.

—*¿Qué entiendes por ortodoxia y “pureza” en el cante y cómo te posicionas en este tema?*

—Yo creo que la palabra pureza está mal empleada en el cante. Si tú entiendes la palabra pureza como sin mezcla, sin mácula, me parece absurda y yo la rechazo. Yo creo que la palabra pureza quiere decir en el cante autenticidad. Eso sí. El flamenco afortunadamente es impuro, en el primer sentido, que no se ha mezclado, que no se ha transformado por el contacto con algo. Pero precisamente la mezcla, la capacidad de recibir y de convivir y de cambiar con el contacto con otros lo ha enriquecido. Si el flamenco fuera puro no sería tan rico como es. Yo creo que la palabra es autenticidad y

es que cuando yo oiga algo a mi me suene a verdad, que se acople a lo que uno quiere expresar.

—*En el flamenco, de qué consideras que es más propio hablar, ¿de creación o de recreación?*

—Existen las dos cosas. Creación es un proceso de experiencia. A partir de una experiencia, de repente, surge un cante porque alguien lo ha hecho de una determinada manera y de ahí se ha establecido como modelo para los demás. Desde ahí ha habido una serie de cantaores que han aportado, han recreado. Es decir, siempre de una creación se hace otra. Y eso es estupendo.

—*¿Consideras que el repertorio estilístico flamenco, en general, y el minero, en particular es inamovible, que está cerrado?*

—No. Y, además, no debe serlo. Nos iríamos a una fosilización, tendríamos que verlos en un museo, se hubiera muerto ya. Hay que estar recreando porque el mundo cambia y tú tienes que cambiar con el mundo. Y si no cambias, te quedas para el museo de historia natural.

—*¿Y qué hay de la recreación en el flamenco y, en particular, en los cantes mineros? ¿Hasta qué punto consideras que es posible? De haberlos, ¿dónde fijarías los límites?*

—Yo no creo que haya que imponer límites. El único límite —quizás no sólo para los cantes mineros— es que esas señas de identidad que han permitido diferenciar un cante minero de otro o un cante minero de una soleá o de una siguriya no se pierdan. Es decir, que se mantengan las señas de identidad. Que tú reconozcas que eso es un cante minero o una siguriya o una soleá. Pero yo no establecería más límites. Por otro lado, continuar, porque realmente es continuar con esa riqueza. El flamenco es tan rico porque ha cogido de todas partes, y lo ha asumido como una esponja y lo ha hecho suyo y lo ha recreado y lo ha convertido o lo ha aumentado. Los cantes no han nacido en un día *señalaíto* y porque sí, han ido apareciendo porque hay cantaores que han creado, eso ha gustado, se le ha dado un nombre, ha surgido un modelo y después hay otros que han vuelto a recrear y hay una variedad.

—*¿Sabes qué proceso siguen los artistas en los ensayos, cómo preparan nuevos repertorios, qué decisiones toman cuando deciden incorporar nuevo cantes?*

—No lo sé, porque no soy artista, He visto a algunos, sobre todo en el baile, pero no se puede generalizar porque cada uno funciona de manera distinta. Cada uno tiene su forma de hacerlo. Yo no creo que haya un patrón, me imagino que los ensayos de grupo

**LA TARANTA: UNA INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA DESDE LOS PROCESOS INTERPRETATIVOS**

a los que yo he podido asistir tienen grosso modo unas características, pero no se puede generalizar porque cada uno funciona de una manera. Cada maestrillo tiene su librillo.

—*¿Consideras que el cantaor reflexiona conscientemente sobre su trabajo, sobre las decisiones que ha de tomar en el aprendizaje-montaje de un nuevo cante?*

—Debería hacerlo, porque es fundamental. En su trabajo, la vida es una continua toma de decisiones y si no reflexionas... Otra cosa es que las decisiones sean acertadas o no. Pero yo creo que la intención debe ser ésa.

—*¿Percibes diferencias en sus interpretaciones en función del guitarrista que los acompañe?*

—Sí. El flamenco es ese formato, hay tres aspectos: el cante, el baile y la guitarra. La mezcla de ellos es importante. Hay guitarristas que a una persona le inspiran más que a otra.

—*En el caso de los cantes por tarantas, ¿te resulta sencillo reconocer las distintas melodías o patrones melódicos de los diferentes cantes que integran esta familia? ¿Utilizas algún “truco” para hacerlo?*

—El truco es escuchar. Yo creo lo que te decía antes, la letra ayuda muchísimo. Si tú te aprendes un cante con una letra, yo creo que tu memoria lo graba mejor, estar muy en condiciones cuando oyes otra letra y dices “eso me suena”. Y te suena porque te recuerda a la letra que tú ya conoces. Depende de la formación que tengas. Supongo que los músicos lo primero que identifican es la melodía. Realmente yo les digo a mis alumnos que se queden con la letra, porque les ayuda. Depende de tu sensibilidad y cómo funcione tu cerebro, habrá gente que la melodía le recuerde. Porque es algo que musicalmente lo conozco de oírlo muchas veces. En otros casos es la letra lo que ayuda.

—*En caso afirmativo, ¿con qué actitud recibes cuando un cantaor los “cambia” respecto a los “originales”, quiero decir, a los referentes que tú conservas en tu memoria?*

—Yo no me enfado como hacen muchos aficionados. Si me gusta, le digo “olé tú” y si no me gusta le digo “mira, te podías haber quedado con lo otro”. Eso te exige un conocimiento ante lo nuevo, tienes que decidir si te gusta o no te gusta. Enrique Morente nunca cantaba igual, a mí una vez me gustaba y otras no. O cuando lo oyes varias veces lo aceptas, pero en principio la mente lo rechaza.

—*¿En qué te fijas más, en la afinación, en la expresión, en la originalidad?*

—La desafinación me molesta, es algo que rechazo. Yo creo que me fijo en todo, es una mezcla de todo. Cuando algo te llega es porque tú lo valoras. La gente suele reaccionar mal ante la originalidad porque no sabe decidir. Es un poco el negarte al cambio. Si lo que te dicen te expresa y te gusta, ¿por qué de entrada lo vas a rechazar?

—*¿Qué opinas sobre la libertad interpretativa?*

—Yo la defiendo al 100%. Lo mismo que hay una libertad interpretativa hay una libertad receptiva. Un intérprete tiene que ser libre.

—*Te he comentado al principio la razón de esta entrevista. ¿Qué opinión te genera el hecho de que se inicie una investigación de este tipo, sobre los procesos artísticos?*

—A mí me parece muy interesante. Tú, además, has innovado bastante en el mundo de las tarantas. Recuerdo en uno de tus discos la mariana que hiciste. Que has introducido con respecto al cante un aspecto novedoso, y quedó estupendo. Tú lo has acoplado a un hecho histórico, no a la cabra, sino a la figura de Mariana Pineda. Si eso me lo unes a un episodio histórico que le va como anillo al dedo, olé Curro.

## 2.2. Entrevista a José Luis Navarro García<sup>247</sup>

Alcalá de Guadaíra

19 de septiembre de 2015

—¿Qué lugar e importancia ocupan, a tu entender, los cantes por tarantas, los cantes minero-levantinos, dentro del flamenco? ¿Y, más concretamente, qué lugar ocupan las tarantas dentro del repertorio estilístico minero?

—Para mí las tarantas ocupan el mismo lugar que la siguriya o la malagueña. Lo veo algo así como una fusión de la hondura de la siguriya y de la belleza musical de la malagueña. Ni soy capaz ni quiero clasificar como mejor ni peor, son distintos, tienen su riqueza cada uno, sus características. Para mí ocupan un lugar importantísimo de los cantes. De alguna manera, si hacemos una distinción entre los cantes festeros y cantes dramáticos o trágicos están ahí como un ejemplo claro de lo que es un cante profundo.

—Desde tu punto de vista, ¿cuál es la denominación más correcta para referirse a esta familia de cantes?

—Tú sabes que escribí un libro y lo llamé *Cantes de las minas, cantes mineros* por la temática específicamente y me parece que es la denominación más apropiada.

—¿Cuáles son para ti las características propias de los cantes mineros?

—La temática y la estructura musical, el esquema al que se ajustan. Un cante libre es un cante que no está sujeto a compás, pero sí está sujeto a una estructura musical que lo caracteriza.

—¿Qué entiendes cuando se afirma que la taranta es un “cante libre”?

—Que no está sujeto herméticamente a compás, lo cual no quiere decir que no esté a medida.

—¿Consideras que la taranta es un cante proclive a la libertad expresiva? ¿Por qué?

---

<sup>247</sup> José Luis Navarro es Doctor en Filología Inglesa, ha sido profesor de la Facultad de Ciencias de la Educación de la Universidad de Sevilla. Es miembro de número de la Cátedra de Flamencología y Estudios Folclóricos Andaluces. Entre sus galardones destacan: Demófilo de investigación (1989), la Insignia de Oro de la tertulia flamenca de Enseñantes (1995) y el Premio Nacional de la Cátedra de Flamencología en Jerez (1999). Algunas de sus publicaciones son: *Aproximación a una didáctica el flamenco* (Sevilla, 1988) y *Los Cantes de las Minas* (Córdoba, 1989) entre otros. Ha impartido numerosas ponencias y formado parte de los jurados del I Premio Andalucía de Flamenco, Concurso Nacional de Tarantas de Linares o del Festival Internacional del Cante de las Minas en La Unión. Para más información véase <http://www.jondoweb.com/conferenciante-18.html>. [consulta realizada durante el mes de septiembre de 2016].

—Sí, precisamente por esa libertad que le da el no tener que sujetarse a un compás determinado. Aún así, todos los cantes son proclives a su enriquecimiento, pero eso ya depende del intérprete, del artista.

—¿Qué entiendes por “medios tonos” “en los cantes mineros”?

—Entiendo musicalmente que son semitonos, un tono dividido entre dos.

—Con respecto a los cantes mineros, ¿Te has visto alguna vez en la situación de no entender una copla o bien un verso de la misma? De ser así, ¿qué decisión has tomado?

—Me he dado cuenta de que no estaba vocalizando bien y ya está. Hoy en día escribes un tercio de una copla y te saca una relación. Cuando yo trabajaba en el libro que te comentaba y que ha cumplido ahora veinticinco años, ni existía Google ni internet y las grabaciones que me facilitaron en la peña Juan Breve de Málaga no estaban en el mercado. Ahora es gloria bendita porque están remasterizadas.

—¿Piensas que, a la hora de su interpretación, los cantes mineros requieren del artista una actitud diferente a cuando interpreta otros estilos flamencos?

—No.

—Cantaoras como Chacón, Escacena, Antonio Grau (el hijo del Rojo), Vallejo, el Pena, Marchena, el Cojo de Málaga, Cepero... ¿qué crees que aportaron al mundo de la taranta? Más allá de las cualidades interpretativas de cada uno, ¿podrías establecer entre ellos ciertas diferencias estéticas?

—Se pueden si se hace un estudio en profundidad de cada uno de ellos. Se puede destacar la belleza musical de las tarantas de Chacón, se podría hablar de las facultades interpretativas del Cojo de Málaga, de la cierta hondura de Pepe el de la Matrona. Pero, fuera de las características absolutamente personales de cada uno, ellos aportaron lo mejor de su personalidad artística.

—Y, ¿qué podrías decirme de otros artistas, tal vez no tan notorios, como Emilia Benito, la Salerito, Guerrita, Fanegas, Niño de la Matrona, Niño de la Isla...

—Creo que de Fanegas he escuchado algo pero mal en cuanto a la calidad del sonido. Si tienes algo de los demás, espero que me lo dejes.

—¿Cuál ha sido, a tu entender, el papel que ha jugado la guitarra flamenca en la consolidación y evolución de estos cantes?

—Precisamente por darle lo mismo que el cantaor, tener libertad para alterar alguna parte del esquema musical de un cante, al guitarrista le pasa lo mismo. Han enriquecido cada uno los cantes aportándoles la belleza musical de su toque.

**LA TARANTA: UNA INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA DESDE LOS  
PROCESOS INTERPRETATIVOS**

—*¿Qué entiendes por ortodoxia y “pureza” en el cante y cómo te posicionas en este tema?*

—Total y radicalmente heterodoxo. Lo de la ortodoxia me parece algo de cartón piedra. Pienso que es algo que no existe. Si hubieran sido todos ortodoxos, esto habría terminado hace mucho tiempo, no habría nada de nada. Habría un museo en Tokio con cuatro reliquias. Estoy en contra de la ortodoxia.

—*En el flamenco, de qué consideras que es más propio hablar, ¿de creación o de recreación?*

—Posiblemente de recreación, puesto que si tú partes de un modelo, de un esquema musical previo, estás recreándolo. Y lo puedes mejorar o empeorar. Pero creo que quizá la palabra es recreación.

—*¿Consideras que el repertorio estilístico flamenco en general y el minero en particular es inamovible, que está cerrado?*

—Eso es una barbaridad y afortunadamente sigue habiendo cantaores como tú, que siguen embelleciéndolo, enriqueciéndolo. Eso de inamovible es cosa de los viejos de las peñas que dicen unas barbaridades muy gordas.

—*¿Y qué hay de la recreación en el flamenco y, en particular, en los cantes mineros? ¿Hasta qué punto consideras que es posible? De haberlos, ¿dónde fijarías los límites?*

—El límite lo impone el esquema musical, la estructura musical. Si tienes seis tercios y le metes doce no es una taranta ni es nada. Y si lo haces con tres tercios, nada, tampoco. El esquema musical es el que impone y habría que mantener.

—*¿Sabes qué proceso siguen los artistas en los ensayos, cómo preparan nuevos repertorios, qué decisiones toman cuando deciden incorporar nuevo cantes?*

—Desgraciadamente no. He visto cómo trabajan el baile en los ensayos, que es practicar y practicar, y durante ese proceso de intentar memorizar una estructura coreográfica hay chispazos de creación que contribuyen al enriquecimiento de ese baile. Digo baile porque es de lo que estoy más cercano ahora. Me imagino que al cantaor le pasará más o menos lo mismo.

—*¿Consideras que el cantaor reflexiona conscientemente sobre su trabajo, sobre las decisiones que ha de tomar en el aprendizaje-montaje de un nuevo cante?*

—No sé, supongo que habrá algunos que sí y otros que no. Se sabe que hay versiones personales hijas de un error y de una falta de memoria. Los han cambiado y luego se ha quedado. La verdad es que no sé.



—*¿Percibes diferencias en sus interpretaciones en función del guitarrista que los acompañe?*

—Me imagino que si uno se pone a escuchar el mismo cante por el mismo cantaor con distintos guitarristas de una manera analítica entonces podría sacar alguna conclusión a ese respecto. Pero como afortunadamente no hacemos eso sino que disfrutamos del cante, no te puedo decir honestamente.

—*En el caso de los cantes por tarantas, ¿te resulta sencillo reconocer las distintas melodías o patrones melódicos de los diferentes cantes que integran esta familia? ¿Utilizas algún “truco” para hacerlo?*

—Siempre se ha dicho que el truco es la letra, pero yo creo que es cuestión de memoria musical.

—*¿Con qué actitud recibes cuando un cantaor los “cambia” respecto a los “originales”, quiero decir, a los referentes que tú conservas en tu memoria?*

—Depende, porque puede enriquecer, pero también tiene el riesgo de que los pueda empobrecer. Son cuestiones absolutamente personales. Yo no sé si la concepción personal puede elevarse a categoría, es que ese cante es más rico, ¿por qué?, porque lo dice uno o porque lo dicen muchos. Es una cuestión estadística. El hecho de que me guste un nuevo cante o no depende de que aprecie una mejoría o todo lo contrario.

—*¿En qué te fijas más, en la afinación, en la expresión, en la originalidad?*

—¡Hombre es un conjunto! La afinación es importante, la personalidad, el sello personal que le puede imprimir un cantaor... Si lo reconoces, es muy importante. La misma letra también es muy importante. De hecho, te sueles fijar en un montón de detalles. Esto cuando se escucha simplemente. Otra cosa es cuando te pones a analizar un cante desde el punto de vista del estudioso, lo desmenuzas y entonces es otra cosa.

—*¿Qué opinas sobre la libertad interpretativa?*

—Que bienvenida sea.

—*Te he comentado al principio la razón de esta entrevista. ¿Qué opinión te genera el hecho de que se inicie una investigación de este tipo sobre los procesos artísticos?*

—Yo creo que es muy positivo porque se puede estudiar el flamenco desde muchas perspectivas. Yo siempre lo he hecho desde una perspectiva histórica, pero este otro enfoque propio de quien es el protagonista directo como es el artista, un cantaor, me parece que enriquece el mundo de la bibliografía flamenca.

### 2.3. Entrevista a José Luis Ortiz Nuevo<sup>248</sup>

Sevilla

19 de septiembre de 2015

—¿Qué entiendes por ortodoxia y “pureza” en el cante y cómo te posicionas en este tema?

—Yo creo que es uno de los temas del flamenco. Lo dije hace años y lo he repetido ahora con mi libro *Alegato contra la pureza* de una manera creo que evidente. Tal vez ahora que lo he reeditado lo haya hecho de forma más amable y menos radical, pero en el fondo estoy en el mismo planteamiento. El flamenco es una criatura del siglo XIX que arranca mucho más atrás pero que se codifica y se vende en la segunda mitad del XIX; que desde ese tiempo hasta el primer tercio del XX transita su etapa creativa, de descubrimiento de una música nueva que tiene mucho de antiguo pero que rompe con la tradición anterior y que se conoce y se afianza su nombre como flamenco en cuanto a sinónimo de gitano. No lo quiero decir, pero es sinónimo de gitano. Esta música, a partir de los años 30, se estabiliza en cuanto a creación, y lo que viene después es el neoclasicismo, no sólo de Mairena, sino de Pastora, de Tomás, de Aurelio, de Manuel Torres, hasta que llega a Marchena. Es un arte joven, romántico, vivo, es un arte que vive mucho de la memoria, pero que también tiene la perspectiva del futuro. Yo estoy en la idea de que es un arte como cualquier otro sin terminar y que lo van a llevar hacia un sitio o a otro los artistas y la gente que lo siga. La pureza es la verdad, la entrega, el querer más al arte que al dinero. Es enfrentarse a lo desconocido, aprender de lo viejo, enamorarse del lamento, lo auténtico, lo verdadero, lo jondo, lo profundo, pero nunca puede ser un freno o un tabique. Bueno, un tabique sí, porque al otro lado puede haber vida, lo que no puede ser es un obstáculo. Otro aspecto negativo que tiene la pureza es que cuando hay artistas que no tienen capacidad de creación o de renovación se escudan en la pureza porque no tienen aptitudes para inventarse nada o para inventar algo. Es un

---

<sup>248</sup>José Luis Ortiz Nuevo es un poeta y escritor natural de Archidona. Fue uno de los fundadores de la Bienal de Flamenco de Sevilla. De su extensa obra bibliográfica destacan los siguientes títulos: *Las mil y una historias de Pericón de Cádiz* (Madrid, 1975), *Pensamiento político en el cante flamenco* (Sevilla, 1985), *Coplas flamencas del siglo XX* (Sevilla, 2001), *¿Se sabe algo? El flamenco en la prensa sevillana del siglo XIX* (Sevilla, 1990) o *Alegato contra la pureza* (Barcelona, 1996) entre otros. Para más información véase [https://sevillapedia.wikanda.es/wiki/Jos%C3%A9\\_Luis\\_Ortiz\\_Nuevo](https://sevillapedia.wikanda.es/wiki/Jos%C3%A9_Luis_Ortiz_Nuevo). [consulta realizada durante el mes de septiembre de 2016].

argumento que no se debiera usar. No hay demérito en ser sólo un buen intérprete de una música que han hecho otros.

—*En el flamenco, de qué consideras que es más propio hablar, ¿de creación o de recreación?*

—A mí me gustaría más hablar de creación porque lo considero lo más rompedor. La recreación no la entiendo en el flamenco. Yo pienso que el cante viene después de un montón de años sirviendo al baile. Hasta que no viene Silverio o Tomás El Nitri a mitad del siglo XIX, gracias a las enseñanzas del Planeta o el Fillo, el cante no empieza a ser independiente. Pero no deja de ser dependiente del todo. Esa es la revolución que queda. Ese tiempo de la creación, de la codificación del año 50 del XIX al año 30 del XX. Es el tiempo en que los cantaos por una parte paran la velocidad del cante y por otra chupan del folklore que todavía está vivo, el de los bailes. Todas las ramas serias de los cantes —siguiriyas, soleá, tarantas, malagueñas— son consecuencias de parar la velocidad del vértigo del baile. Entonces se quedan los cantes solos, tienen protagonismo, pero no tienen todavía la independencia. La exigencia del compás, la tremenda exigencia de la cuadratura en el cante es consecuencia de que el cante todavía no ha roto el cordón umbilical con el baile. Por eso ahora manda el baile y no el cante, incluso la guitarra. Tal vez si con los años hay alguien que retome los pasos de Enrique Morente por la senda del *Omega*, de *El pequeño reloj*, podremos descubrir que se sigue. Y si no, no pasa nada. Es un arte que tiene sesenta años creativos.

—*¿Consideras que el repertorio estilístico flamenco, en general, y el minero, en particular es inamovible, que está cerrado?*

—En la medida en que responde a una época determinada y a una práctica que tiene mucho que ver con la vida cotidiana, con ganarse el pan, con trabajar, vivir y morir. Yo creo que los cantes son piezas clásicas que deben interpretarse como Pavarotti una obra de otro. Lo que hay está ya. Creo que es inamovible.

—*¿Y qué hay de la recreación en el flamenco y, en particular, en los cantes mineros? ¿Hasta qué punto consideras que es posible? De haberlos, ¿dónde fijarías los límites?*

—Puros matices, creo que no muy significantes. No le doy mucho valor, la verdad.

—*¿Sabes qué proceso siguen los artistas en los ensayos, cómo preparan nuevos repertorios, qué decisiones toman cuando deciden incorporar nuevo cantes?*

—Sí, he visto sobre todo a bailaoras o guitarristas con mucha minuciosidad. Con Enrique pasé muchas tardes viendo cómo escuchaba las cosas y siempre había una guitarra a su lado buscándole tonos. Sé que la gente hoy día trabaja y es consciente de

**LA TARANTA: UNA INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA DESDE LOS PROCESOS INTERPRETATIVOS**

que esto tiene una técnica y unas reglas. Como decía Pepe el de la Matrona, “a la escuela hay que ir”.

—*¿Consideras que el cantaor reflexiona conscientemente sobre su trabajo, sobre las decisiones que ha de tomar en el aprendizaje-montaje de un nuevo cante?*

—El Niño de Elche seguro. Que está llamado a ser uno de los rompedores, o creo que es consciente de eso. El otro día estuve hablando con un cantaor para bailar, Juan José Amador. En un espectáculo de Ana Morales, había cantado unos cantes de los llamados de ida y vuelta según el modelo de Morente, pero le había hecho unos quiebros, se había detenido en algún momento, le había pegado un bajonazo en otros, le había subido un tono arriba cuando estaba acabando para darle más brillantez... Luego me dijo que efectivamente había trabajado eso y él es un gitano ya con cincuenta años, pero muy preocupado de su profesión, y cuando se enfrenta a un reto de este tipo de cantar a una bailaora joven de vanguardia, pues se preocupa de los cantes, de aflamencarlos, agitanarlos y tener en cuenta la obra de un maestro como Morente. Creo que los cantaores reflexionan en sus propuestas.

—*¿Percibes diferencias en sus interpretaciones en función del guitarrista que los acompañe?*

—Claro, porque un guitarrista o te lleva en volandas o te extravía. A mí me cogió un músico... Tengo un recuerdo inolvidable de Manuel Soler. Yo presentaba *Alegato contra la pureza* con un guitarrista y un cantaor (José María Heredia y Segundo Falcón) y estaba divagando sobre el libro y en un momento dado metí la palabra tangos. Y la cosa empezó por soleá por bulería, y cuando dije eso, Manuel cambió de soleá por bulería a tangos y me llevó en volandas y mi ritmo de palabra y de improvisación fue a ritmo de tangos. La guitarra es la que cuadra esto, la que da la matemática.

—*En el caso de los cantes por tarantas, ¿te resulta sencillo reconocer las distintas melodías o patrones melódicos de los diferentes cantes que integran esta familia? ¿Utilizas algún “truco” para hacerlo?*

—No, me dejo llevar. Me gusta escucharlos y sentirlos. No estoy con la libreta al lado. Eso ya me pasó hace tiempo.

—*En caso afirmativo, ¿con qué actitud recibes cuando un cantaor los “cambia” respecto a los “originales”, quiero decir, a los referentes que tú conservas en tu memoria?*

—Ese es el reto de Morente en cada concierto. No sólo desafiaba a los clásicos, sino a sí mismo. Morente cada vez cantaba distinto. En un concierto yo he visto cosas que no había visto nunca. El cante no se improvisa, pero tampoco es siempre igual. Cambiar una nota, si te conmueve, te excita, te desconsuela, te consuela pues bienvenido sea. Si esa nota te parece innecesaria o impropia, entonces no es aceptada. En contra de los que dicen que los experimentos hay que hacerlos con gaseosa, me parece un comportamiento de cobardes y pusilánimes. Es necesario probar.

—*¿En qué te fijas más, en la afinación, en la expresión, en la originalidad?*

—Procuro que todo sea un conjunto. Que el resultado sea agradable, conmovedor, desafiante o que se manifieste una inquietud. Mi hija Estrella, que ya tiene treinta y cuatro años, antes de que escribiera el *Alegato* me preguntó: «¿Los flamencos nuevos también dicen ay ay ay?», cuestión que luego comenté en el *Alegato*. La cuestión está ahí, si duele o no duele, si pellizca o no pellizca. El flamenco no es una música para afeitarse o para comer o para hacer el amor. El flamenco es una música para escucharla, que te llegue, que te duela y que te conmueva. Si tiene eso, para mí es flamenco. Que es 3/4 mezclado con 6/8 más una variación, pues bienvenido sea.

—*¿Qué opinas sobre la libertad interpretativa?*

—Me parece absolutamente necesaria, pero también quiero añadir que la libertad interpretativa deben usarla aquellos que tengan capacidad para abrir puertas. Porque puede haber artistas con mucho valor, mérito, arte, que lo suyo sea interpretar un repertorio, como en el caso de los cantantes de ópera o los guitarristas. En el flamenco también existe y no está siendo valorado, sobre todo en el mundo de la guitarra. Cuando tú escuchas tocar a un chaval con ocho años muy bien, a los diecinueve ya le están pidiendo una creación. A lo mejor ese chaval lo que tiene es un don de interpretación fastuoso tocando piezas de Riqueni, Ricardo, de Paco de Lucía, de Serranito. Pueden ser geniales intérpretes porque su capacidad artística no da para innovar, sino para interpretar. Es un error gravísimo, porque no todo el mundo tiene talento, esa capacidad o esa habilidad. A mí me gustaría escuchar en los tres aspectos si doy un concierto de flamenco recordando la guitarra de Ramón Montoya, el cante de Chacón y el baile de Pastora Imperio. Como se escucha la ópera *Carmen* o *El amor brujo*, que tienen que reproducirse mucho más esas obras. El flamenco tiene un repertorio enorme y hay que enseñar eso. Lo moderno, quien pueda. Por ejemplo, María José Pérez es una intérprete maravillosa, esta chica podría hacer recitales con los cantes de Enrique Morente como si Enrique fuera Beethoven. Esta mujer tiene conocimientos, talento y garganta para hacer

**LA TARANTA: UNA INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA DESDE LOS  
PROCESOS INTERPRETATIVOS**

un concierto con doscientos cantes de Morente. Y considero que es algo necesario, porque le daría al patrimonio el valor que tiene.

—*Te he comentado al principio la razón de esta entrevista. ¿Qué opinión te genera el hecho de que se inicie una investigación de este tipo sobre los procesos artísticos?*

—Me parece necesario, saludable, útil y además me da alegría que un artista como tú lo haga.



## 2.4. Entrevista a Norberto Torres Cortés<sup>249</sup>

*Huércal de Almería*

*2 de octubre de 2015*

—¿Qué lugar e importancia ocupan, a tu entender, los cantes por tarantas, los cantes minero-levantinos, dentro del flamenco? Y, más concretamente, ¿qué lugar ocupan las tarantas dentro del repertorio estilístico minero?

—Depende del criterio que tengamos a la hora de valorar el flamenco. Porque si parto de un criterio en el que considero que el flamenco es primero ritmo, con el parámetro rítmico, entonces la taranta estaría en el último lugar, puesto que es más una expresión libre y no sujeta a ritmo, es más melismático. Ahora, si considero que lo importante es la melodía, el melisma, la evolución del melisma, entonces sí, la taranta estaría en primer lugar. El primer lugar en el tema del desarrollo de la melodía. Yo tengo dos criterios, uno es el rítmico y otro es el melódico. El rítmico, el compás y sobre una clave rítmica desarrollar la melodía, y eso es un repertorio. Luego tengo otro, que es justamente no estar sujeto a ritmo, con lo cual hay libertad interpretativa en el desarrollo de la melodía. Entonces, evolución y creación en la melodía, y en este criterio la taranta es el más evolucionado del flamenco. Pero si priorizo el criterio rítmico, la taranta queda casi fuera, porque es otro criterio. Yo no digo que una cosa sea más importante que otra, sino que a nivel musical tú escuchas o, según tú, priorizas y desarrollas un tipo de flamenco u otro. A mí me gustan los dos criterios. Hay días en que prefiero el ritmo, estar con palmas, escuchar las bulerías y ver cómo se juega con el ritmo y toda la polirritmia que se genera y aprecio y escucho así. Y otros días no quiero ritmo ni jaleo, quiero ver cómo se moldea, se dibuja, se ornamenta la melodía, y ahí escucho cantes de Levante. Depende del estado de ánimo. Para escuchar cantes mineros necesito estar relajado y concentrado. La vida está hecha de momentos sociales donde queremos compartir júbilo con la gente y está llena fiesta, y otros momentos que necesitamos estar

---

<sup>249</sup> Norberto Torres Cortés es Doctor en Ciencias Sociales y Humanas, es uno de los investigadores y expertos de más reconocido prestigio en la guitarra flamenca. En la actualidad es miembro de la redacción de las revistas especializadas en flamenco "Sevilla Flamenca" y "Candil", y colaborador de las ya desaparecidas "La Caña" y "El Olivo". Entre sus principales obras destacan: *Historia de la Guitarra Flamenca*, *El Surco*, *El Ritmo* y *El Compás* (Córdoba, 2005) o *Niño Ricardo, Vida y Obra* (Sevilla, 2006) entre otros. Para más información véase <http://www.elartedevivirelflamenco.com/guitarristas87.html>. [consulta realizada durante el mes de septiembre de 2016].



concentrados, interiorizados y buscarnos a nosotros mismos y escucho cante minero. El cante minero es más para dentro.

—*Desde tu punto de vista, ¿cuál es la denominación más correcta para referirse a esta familia de cantes?*

—En el flamenco hay una serie de gente que le gusta poner etiquetas. Si consideramos que la palabra tarantas abarca todo, no tiene sentido la pregunta. Y si realmente nos vamos a un criterio de los artistas, de la gente que empezó a codificar ese repertorio, yo creo que lo llamaban a todo tarantas. El término taranta abarca todo un estilo. Y los cantes derivados de la taranta vienen después. Yo creo que en la época de 1907 a 1930 los cantaores no tenían este problema, se preocupaban de aportar algo en un momento de ebullición en el que el repertorio se estaba confeccionando y mostraban sus inquietudes. Y una de ellas no era ponerle etiquetas a lo que estaban haciendo, sino cantar bien y aportar algo. A mí me gusta la palabra Levante. Minero sí, porque se genera en zona minera. Pero a la hora de las letras vienen del mundo rural, por lo que refleja ese mundo minero. Entonces van más allá del mundo minero a nivel de la temática. Viene de un mundo rural que conecta con un principio de desarrollo industrial, que es el tema de la minería.

—*¿Cuáles son para ti las características propias de los cantes mineros?*

—A nivel musical está claro que sobre lo que es el patrón del fandango, tienen caídas o la melodía viene orientada hacia el V grado rebajado y hay cromatismos que no los hay en otros de la misma familia como es el fandango o la malagueña. Entonces, esta caída de carácter vacilante, de buscar la nota pero no llegar a ella, los medios tonos, van como buscando la escala, pero añadiendo medios tonos que hacen que tenga ese carácter titubeante que no tienen ni el fandango ni las malagueñas, que son mucho más diatónicos y más claros en la escala. Si está esta caída del V grado rebajado y ese carácter titubeante buscando la armonía sin definirla claramente, estamos en el mundo de Levante.

—*¿Qué entiendes cuando se afirma que la taranta es un “cante libre”?*

—Libre en la creación no sujeta a ritmo. Libertad de desarrollo melódico en el intérprete. Es decir, que el ritmo no condiciona al cantaor. Creo que el cantaor, su prioridad musical, el primer parámetro es cuidar la melodía, cuidar la afinación, cuidar ese titubeo, es buscar la nota cuando él quiere, pero antes rodear la nota. Y todo esto si está sujeto a ritmo no puede estar pensándolo. Entonces, cante libre para mí es libertad en el desarrollo de la melodía. El mundo del compás es otra cosa, otro parámetro

**LA TARANTA: UNA INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA DESDE LOS  
PROCESOS INTERPRETATIVOS**

diferente que condiciona. El cantaor que canta a compás tiene que pensar en el ritmo, por lo que no puede estar pensando en desarrollar su melodía. Tiene que decir “aquí estoy, voy a hacer un contratiempo, jugar con el ritmo”, es su prioridad como intérprete y como creador. Ahora, el cantaor de taranta lo que busca es una ornamentación, es otra estética. Pero siempre hay un ritmo interno, porque si no sería muy parado, pero un ritmo sugerido, no definido. La taranta sobre un ritmo sugerido que no condiciona el desarrollo de la melodía. Ese ritmo sugiere de dónde viene la taranta, que sería el fandango con un compás ternario, y sobre ese ritmo recuerda una división ternaria pero como muy lenta, muy sugerida.

—*¿Consideras que la taranta es un cante proclive a la libertad expresiva? ¿Por qué?*

—El flamenco, si no tiene un canon puesto, que es una recreación de la tradición, es una libertad expresiva condicionada. Porque el flamenco, si parte de cero, no va a ninguna parte. El cantaor que no tenga raíces, que no tenga referencias, una vivencia... A nivel melódico puede tener una libertad, pero siempre dentro de la forma taranta. Por ejemplo; si la hace de forma muy diatónica, nos iríamos a la malagueña y dejaría de ser taranta. Y sobre esto con la libertad que tú quieras desarrollar.

—*¿Qué entiendes por “medios tonos “en los cantes mineros?”*

—Son cromatismos, puesto que el fandango inicialmente sería una melodía modal con tonos que se van sucediendo en una escala. Y puedes escuchar una melodía en esta escala. Con el medio tono entre una nota y otra, un tono lo va dividiendo en dos, en tres, en cuatro. Ahí está la riqueza de la taranta. Sugerir un medio tono, un cuarto de tono, el pasar de una nota a otra, y son prácticas orientales. Realmente es un cante muy oriental, esto lo ves en la música árabe, esta forma de dividir la escala. El mundo occidental es todo muy dividido en tono y medio tono, pero a lo que pasa entre una nota y otra no tenemos el oído hecho. Mientras, un buen cantaor de tarantas tiene que ser capaz de dividir un tono en cuatro cuartos de tono y jugar con ello.

—*Con respecto a los cantes mineros, ¿te has visto alguna vez en la situación de no entender una copla o bien un verso de la misma? De ser así, ¿qué decisión has tomado?*

—Depende del intérprete, pero es el intérprete en sí. Si el intérprete deforma la letra, lo hace en todos los cantes. Yo realmente escucho la música, la letra la escucho después. La letra tiene su importancia, pero el flamenco lo escucho como músico, no me ha preocupado. A mí me llega el cantaor, otra cosa es que él cante unas letras u otras. Yo escucho música y luego la letra.

—¿Piensas que, a la hora de su interpretación, los cantes mineros requieren del artista una actitud diferente a cuando interpreta otros estilos flamencos?

—Sí, más concentración, más afinación, más control de tus facultades fónicas. Es un cante donde se trabaja la melodía. Necesita mucha interiorización por parte del cantaor y, además, no está apoyado por nada, solamente la guitarra que le da el tono o un acorde, una sugerencia, un color. Pero es el cantaor el que está delante del cante y tiene que lidiar con la melodía. No tiene ni palmas, ni esto ni lo otro. Es él con su melodía y su lucha con el cante. Yo no imagino una taranta acompañada con un cajón y una flauta. Serían elementos que distraen. La taranta es un cante muy interior, donde el cantaor se busca, se encetra y se desarrolla. Y si tiene distracciones externas no puede.

—Cantaoras como Chacón, Escacena, Antonio Grau (el hijo del Rojo), Vallejo, el Pena, Marchena, el Cojo de Málaga, Cepero... ¿qué crees que aportaron al mundo de la taranta? Más allá de las cualidades interpretativas de cada uno, ¿podrías establecer entre ellos ciertas diferencias estéticas?

—Yo creo que toda la base viene de Chacón. Quizás antes El Rojo, la mitología, siempre tiene que haber apóstoles en todos los orígenes. Pero todo esto tiene que ver con la épica, gusta contar con esa épica en el flamenco. Pero realmente en cosas concretas puedes ver en las grabaciones donde las ideas están definidas, y es con Chacón. Él la bebería de otros como el Rojo. Pero esa salida de la forma fandango con carácter oriental sugerí hace tiempo que podría venir de una música ficta, que se practicaba en la época Al Ándalus. Hay una expulsión de los moriscos, pero no desaparece su música, se conserva y se transmite. En la época de Al Ándalus había un tipo de música en la que justamente gustaba todas las características de la taranta, el gusto por el titubeo, el gusto por romper el tono en la tradición árabe oriental, el gusto por las falsas relaciones, ficta de falsa, el quinto grado rebajado, te crees que llega a todo y te vas debajo. El jugar con esa indefinición melódica, yo creo que la base está en la parte oriental. Y luego pasa a nivel popular a intérpretes de fandangos, de malagueñas y hay semiprofesionales que conservan estas formas y luego vienen los profesionales como El Rojo o Chacón, que dicen “esto no es fandango ni malagueña”, es un mundo y Chacón, como un lince, lo coge y desarrolla su propia historia. Él, que había ya desarrollado su malagueña, cuando viene al oriente, a Almería, a La Unión, escucha esta tradición, se empapa, la recoge y la engrandece como profesional. A partir de ahí, todo el hilo.

**LA TARANTA: UNA INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA DESDE LOS PROCESOS INTERPRETATIVOS**

—¿Y qué podrías decirme de otros artistas tal vez no tan notorios como Emilia Benito, la Salerito, Guerrita, Fanegas, Niño de la Matrona, Niño de la Isla...?

—Se crea una estética, una forma nueva, un nuevo sonido. Y los profesionales van aportando, por eso viene la eclosión; es un momento en el que estaba todo por hacer. Entonces cada uno aportaba, hasta Marchena, que es el más barroco de todos, el más desarrollado, y ya está. Estaba por hacer ese repertorio. Esta gente, que fueron los vanguardistas de su época, sobre una base, una tradición, sobre lo popular como los fandangos y las malagueñas, escuchan algo particular, diferente, y lo desarrollan. Por eso, en ese momento la taranta estaba muy de moda. Todo el mundo grababa por tarantas. Y para ser cantaor había que ser un virtuoso, definen ya el canon. A partir de ahí, las generaciones tienen que recrear sobre esa base, de igual forma que ellos recrearon sobre lo popular. Ahora hay que recrear sobre los profesionales, que es más difícil.

—¿Cuál ha sido, a tu entender, el papel que ha jugado la guitarra flamenca en la consolidación y evolución de estos cantes?

—La guitarra flamenca sobre el tema por tarantas, Montoya. El flamenco moderno lo inventa el binomio Montoya-Chacón. Son como Paco y Camarón. Como ya no está sujeto a ritmo, como es libertad melódica y el ritmo pasa a un segundo o tercer plano, a nivel de la técnica de guitarra tampoco está sujeto a ritmo. La técnica no es el pulgar, ya no es golpear. Es decir, ya se puede acompañar de otra forma y ahí entran los trémolos, los arpegios. Toda la técnica de la guitarra la recibe gracias a los cantes mineros y quien lo ve claramente es Ramón Montoya. Aunque Miguel Borrull es el primer puente que ve esa perspectiva de enriquecer el toque flamenco con la técnica clásica, con la escuela de Tárrega. Pero ya con Montoya la taranta tiene que sonar a Montoya. Yo creo la evolución en la guitarra ha venido a partir de las características propias de la melodía. El tema del quinto grado rebajado, el tema del cromatismo, el tema del titubeo, la indefinición armónica. Esto ha obligado al guitarrista y, de hecho, escuchas las primeras grabaciones de los cantes mineros y acompañan por fandangos. No dan un acorde de séptima, la forma malagueña, fandangos de forma muy diatónica. Notas los choques, el cantaor da un medio tono y el guitarrista la nota que da está un tono por encima. Tiene que haber un oído que esté por encima de todo esto y el que lo ha hecho fue Montoya. Pienso, en definitiva, que hay una retroalimentación de las dos cosas. El repertorio melódico estaba definido con sus características, y entonces la guitarra armoniza en los

sitios donde hay que armonizar, y a partir de ahí hay una armonía que sugiere, que le da idea al cantaor, y el cantaor a partir de la armonía, que ya es más precisa, le permite a nivel musical desarrollarse, puesto que está oyendo armonías que le dan ideas. ¿Y el guitarrista qué hace? Ante melodías más complejas necesita más acordes. En vez de cuatro, tengo que dar ocho.

—*¿Qué entiendes por ortodoxia y “pureza” en el cante y cómo te posicionas en este tema?*

—A mí es que el término pureza no me gusta. Si situamos al flamenco dentro de la tradición española, la pureza remite a la inquisición, es castigar al hereje, hay una connotación religiosa y de la leyenda negra con España. Por eso el término de pureza tiene connotaciones históricas muy profundas. Con la imagen que se tiene de España en la leyenda negra, la conquista de América y el trato con los indios, el libro de Bartolomé de las Casas y luego el tema de la inquisición. Por el término pureza, dentro del contexto de la cultura española y en flamenco, veo que hay talibanes. Gente que defienden cosas sin tener argumentos. Hay cosas que son así simplemente porque son así y punto. Es una cuestión de creencia y de fe. Ahí vemos a la inquisición. Los talibanes del flamenco sostienen que no hay que moverse de ahí, ni en una nota, si no tú ya eres un hereje y te persigo, al infierno. Es una cultura de represión al que quiere evolucionar y renovar. Hay críticos de flamenco que son inquisidores, no permiten y no tienen argumentos, salvo el de la fe. Es como Mairena, aunque más que Mairena eran los mairenistas. Porque Mairena como cantaor era un artista y un creativo. La historia dirá lo que ha creado. Yo hablo, más que de pureza, de tradición. No soy puro, soy tradicionalista. Con conocimiento de la tradición y sobre la tradición saber lo que se puede o no hacer.

—*En el flamenco, ¿de qué consideras que es más propio hablar, de creación o de recreación?*

—Creación no, recreación. En el flamenco no se puede partir de cero. Es una recreación constante, una actualización de un tipo de repertorio que tiene un siglo de cultura musical que se va modificando, pero hay un poso, son sustratos. Y en función de la sociedad se va adaptando.

—*¿Consideras que el repertorio estilístico flamenco en general y el minero en particular es inamovible, que está cerrado?*

—No, yo pienso que el flamenco de ninguna forma está cerrado. Está en contradicción con el propio origen. La tradición oral de por sí no puede estar cerrada, la tradición

**LA TARANTA: UNA INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA DESDE LOS PROCESOS INTERPRETATIVOS**

escrita sí, porque está escrita, tiene un pentagrama. Pero la tradición oral, tú se lo cantas a otro y lo transforma, no hay dos personas que cantan igual y la misma persona interpretando no lo canta igual. ¿Cómo vas a hablar de límites?

—*¿Y qué hay de la recreación en el flamenco y, en particular, en los cantes mineros? ¿Hasta qué punto consideras que es posible? De haberlos, ¿dónde fijarías los límites?*

—Quizás la definición estética, el conocimiento de la estética y dentro de ella lo que le hace tener su particularidad. Si le quitas el V grado rebajado, eso es un límite, si le quitas el cromatismo ya no suena a taranta, la armonía, si acompaña por malagueña ya no suena a taranta. La melodía con su armonía, es un tono. La disonancia es la armonía que viene de la melodía. La melodía ha cambiado la armonía, por ejemplo los acordes de séptima que entonces no utilizaban los *tocadores*, y a partir de estos acordes se enriquece la disonancia. A nivel de armonía la guitarra flamenca se ha desarrollado sobre todo gracias al repertorio de tarantas. En un artículo que he publicado sobre Paco de Lucía queda claro que si quería evolucionar a nivel armónico en el flamenco era el mundo de Levante. A nivel armónico, porque es una melodía que en un momento dado puede conectar con el dodecafonismo, es decir, cómo sugiere más que dice, cómo titubea, no define una tonalidad clara, sí hay capacidad de evolución.

—*¿Sabes qué proceso siguen los artistas en los ensayos, cómo preparan nuevos repertorios, qué decisiones toman cuando deciden incorporar nuevo cantes?*

—He colaborado en algunos discos y está en aprender el repertorio. Si es clásico, está en escuchar a los clásicos, las referencias. Si es un nuevo tema, alguien que no es cantaor pero es melódico, te graba la maqueta y tú la haces a tu forma. Yo creo que los cantaores aprenden los cantes de memoria y en función de lo que percibes. Hay gente con más memoria y lo sacan todo y otros que se quedan en la mitad. Depende de la capacidad de recepción, de lo que estás escuchando. Y luego viene la personalidad artística que sería el segundo paso. Yo he visto que cuando tenían que preparar alguna cosa la escuchaban y por semanas lo dominaban cada vez más, es un trabajo de mucha escucha.

—*¿Consideras que el cantaor reflexiona conscientemente sobre su trabajo, sobre las decisiones que ha de tomar en el aprendizaje-montaje de un nuevo cante?*

—Depende de qué cantaores. La reflexión es una actitud. Si es un cantaor transmisor de la tradición, entonces la preocupación que tú tienes es transmitir esa tradición, y si la tradición viene a nivel de familia, lo que yo quiero es transmitir la tradición familiar

más que aportar. Pero están los casos particulares de las inquietudes de los cantaores que recogen la tradición y sobre esto necesitan salir de ahí y ser ellos mismos.

—*¿Percibes diferencias en sus interpretaciones en función del guitarrista que los acompañe?*

—Sí, claro. Porque hay guitarristas que adelantan y no escuchan. Dan el tono antes de que hayas terminado. El guitarrista debe saber su oficio, luego está el que da los acordes y no escucha. Hay muchos guitarristas a los que les pican las manos por poner el acorde, se escuchan ellos mismos. Hacen su armonía. Hay que ser *tocaor*, saber acompañar, no tocar tú solo. Se ve claramente quién es *tocaor* y quién es guitarrista. El guitarrista se escucha a él mismo y el *tocaor* escucha al cantaor. Al que le gusta el cante, disfruta con el cante. Un guitarrista se puede cargar a un cantaor. Si yo le doy una armonía que no le corresponde, lo desorientas.

—*En el caso de los cantes por tarantas, ¿te resulta sencillo reconocer las distintas melodías o patrones melódicos de los diferentes cantes que integran esta familia? ¿Utilizas algún “truco” para hacerlo?*

—Es educación musical flamenca. Dentro de la tradición oral, y partir de ahí todo lo demás. A fuerza de escuchar, al principio todo te suena parecido, pero luego aprendes a distinguir las particularidades sobre formas parecidas. Ves que se repite una misma melodía y ves las particularidades. Por ejemplo, el taranto yo lo pondría aparte de los cantes de Levante. Ahí sí entra lo rítmico. ¿Por qué Manuel Torres el taranto? Porque es de Jerez.

—*En caso afirmativo, ¿con qué actitud recibes cuando un cantaor los “cambia” respecto a los “originales”, quiero decir, a los referentes que tú conservas en tu memoria?*

—Al principio me sorprende. Está la sorpresa, necesito reescucharlo. Como tienes las melodías tradicionales en la cabeza, ves de dónde ha cogido la forma, y después de escucharlo varias veces ves si está hecho por gusto o es evolucionar por evolucionar o es un disparate. Cuando alguien sale de lo trillado lo primero es la sorpresa. Y luego ver en qué consiste la sorpresa y ver si es una grata sorpresa o un disparate.

—*¿En qué te fijas más, en la afinación, en la expresión, en la originalidad?*

—Me fijó dónde ha querido aportar algo. En la afinación no, porque para ser un cantaor por tarantas tienes que estar afinado. Puedes desafinar en el repertorio, en lo modal con cuatro notas, en las tonás, siguiriyas, pero en la taranta no. Es en ese titubeo, en el desarrollo del melisma donde me llama la atención y ver si está dentro de la tradición,

**LA TARANTA: UNA INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA DESDE LOS  
PROCESOS INTERPRETATIVOS**

de la estética de tarantas. Pero si veo que da una nota que no tiene sentido... Tiene que haber un antes, porque la resolución tiene que ir con el desarrollo, pero si has empezado a derivar y dar notas fuera de tono, pues no.

—*¿Qué opinas sobre la libertad interpretativa?*

—Yo parto del principio de que en el flamenco tiene que conocerse la tradición. Una vez que tengas lo clásico bien asimilado, la libertad, pero fundamentada sobre unos cimientos. Si no, sería libertinaje. Hay cuestiones que luego la historia las rechaza si no hay profundidad. Eso te lo da el conocimiento de la tradición; si no, no se va a ninguna parte.

—*Te he comentado al principio la razón de esta entrevista. ¿Qué opinión te genera el hecho de que se inicie una investigación de este tipo sobre los procesos artísticos?*

—Me parece bien, porque se está razonando, observando el proceso creativo o recreativo desde una música de tradición oral para pasarlo a otra tradición que es la escrita. Es una reflexión sobre el trabajo previo y que el arte no es solamente una cuestión de inspiración, sino también de reflexión previa. Antes hay mucho trabajo, mucha reflexión, mucha búsqueda, muchos errores. Hay mucha angustia en el creador donde hay un largo camino.





## 2.5. Entrevista a José María Velázquez Gaztelu<sup>250</sup>

Madrid

3 de octubre de 2015

—¿Qué lugar e importancia ocupan, a tu entender, los cantes por tarantas, los cantes minero-levantinos, dentro del flamenco? ¿Y, más concretamente, qué lugar ocupan las tarantas dentro del repertorio estilístico minero?

—La taranta, como tú me decías en una ocasión, es la madre de los cantes mineros. Y tu abuelo también lo decía. Lo demás son variantes de la taranta. Es como un tronco del que derivan otros como minera, cartagenera, etc. Son cantes, bajo mi punto de vista, que tendrían un principio que siempre se pierde en lo turbio de los tiempos. Habría allí como una matriz que supongo que correspondía a los primitivos fandangos, y a base de aportaciones de músicos profesionales más o menos conocidos comenzó a elaborarse este tipo de música, aunque tenga un principio más o menos popular. Tu abuelo fue un personaje fundamental en la elaboración de estos cantes, porque no solamente fue un intérprete sino que fue un creador de cantes mineros y algún día habrá que reconocer sus aportaciones como creador de cante mineros, basado en lo que había, pero él aportó cosas interesantes y que yo le pondría su nombre. Le pasaba como a Mairena, era la época. Yo le hice una entrevista a Mairena y acabó diciéndome: «Bendito sea aquel que pueda crear un cante y que lleve su nombre». Antonio Mairena, su política. Creo que hoy en día no lo hubiera hecho así. Para analizar algo del pasado había que ponerse en ese lugar, conocer a esas personas que estaban y en la época que correspondía. Entonces era la época, cantaba una siguiiriya, que se la inventaba, y le ponía el nombre de Paquirri o de Paco La Luz. Como tú sabes, él se rodeaba de una serie de personas mayores que de alguna manera le servía de apoyo a su teoría. Por eso iba siempre con Juan Talega,

---

<sup>250</sup> José María Velázquez Gaztelu es un escritor y poeta gaditano, ha sido coguionista, entrevistador, redactor de textos y flamencólogo de las series de ciento quince capítulos de TVE, "Rito y Geografía del Cante" y "Rito y Geografía del Baile". Colaborador asiduo del sello discográfico RTVE Música, para el que ha dirigido la Colección "Nuestro Flamenco". Ha pronunciado conferencias en universidades, centros culturales y conservatorios de España, Marruecos, Inglaterra, Jordania, Egipto, Estados Unidos o Líbano entre otros. Desde 1984, escribe, dirige y presenta el programa de Radio Clásica, RNE, "Nuestro Flamenco". Entre otros galardones, recibió el Premio Nacional de la Cátedra de Flamencología en 1972 por la serie de televisión "Rito y Geografía del Cante". Para más información véase <http://www.jondoweb.com/conferenciante-34.html>. [consulta realizada durante el mes de septiembre de 2016].

con Tomás, el hijo de Manuel Torres. Y era su certificado de autenticidad. Pero Juan Talega, como tantos otros flamencos, la mitad de lo que decía era mentira y la otra mitad se lo inventaba. Yo me río mucho. Y sobre eso se puede establecer un contexto muy fluido, muy abierto. El arte es libertad y si no hay libertad no puede haber arte.

—*Desde tu punto de vista, ¿cuál es la denominación más correcta para referirse a esta familia de cantes?*

—Si nos referimos al lugar geográfico, yo me he inventado un término que son cantes mediterráneos que van desde Murcia, van por Almería y Granada y llegan hasta Málaga. Hay grandes familias: las malagueñas, granaínas, abandolaos y fandangos del Albaicín, y llegamos a Murcia. Mediterráneo también, pero con sus características. La taranta mediterránea.

—*¿Cuáles son para ti las características propias de los cantes mineros?*

—Yo diría que los cantes mineros son cantes de elaboración. Hay un principio que seguramente serían unas músicas muy lineales, muy escuetas, con un diseño melódico absolutamente sobrio, pero como es un cante de aportaciones personales pues todos le fueron poniendo cosas. Rojo El Alpagatero, que pocos conocemos, su hijo, Chacón, tu abuelo, Escacena... Son cantes de aportaciones de cantaores con una carga melódica muy importante. Porque cada uno que lo cantaba le aportaba un sello según su personalidad y su capacidad creativa. Yo los considero cantes de aportación personal con una gran carga de elementos y diseños melódicos muy distintos según quien los cante. Fueron cantes que tuvieron una época muy brillante y se grabaron muchísimo. Tenemos una gran cantidad de documentación sonora de esa época donde salieron de su lugar de origen y los grandes creadores lo pasearon por los escenarios y lo grabaron en las placas de pizarra.

—*¿Qué entiendes cuando se afirma que la taranta es un “cante libre”?*

—Para mí todos los cantes son libres. Seguramente cuando se dice eso es que la taranta no está sometida a unas estructuras rítmicas determinadas. Aunque para mí sí la tiene. Si fuera cantaor te lo explicaría. Cante libre quiere decir que son cantes no estructurados rítmicamente, pero tienen un ritmo interno. Es como la poesía, un poema que no sea por ejemplo un soneto, una cuarteta o una décima, que están sometidas a unas estructuras literarias determinadas. La poesía que no está sometida a eso, sin embargo, tiene un ritmo interno, porque si no lo tuviera le faltaría ese halito y esa energía que tiene el ritmo. Y la taranta, cuando está cantada con ese ritmo, se nota. Yo sé cuándo está cantada con ese ritmo interno que aprecio porque noto que hay algo interno. Me refiero

**LA TARANTA: UNA INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA DESDE LOS PROCESOS INTERPRETATIVOS**

a una manera de decir, de expresar el cante. El rimo interno a lo mejor no excesivamente visible o audible está y forma parte de una manera expresiva de un cante determinado, en este caso la taranta. Es libre, pero tiene una estructura interna rítmica; si no, ese cante pierde parte de su naturaleza.

—*¿Consideras que la taranta es un cante proclive a la libertad expresiva? ¿Por qué?*

—Sí, como todos los cantes. Todos los cantes tienen una gran libertad. Se nota cuando un cantaor tiene esa capacidad, incluso dentro de esa misma estructura rítmica, de cantarlo con libertad. Ahora, si está supeditado a esas estructuras rítmicas y está condicionado, también se nota. Entonces, el mensaje, la energía que tiene que llegar al que está oyendo es menor o no existe.

—*¿Qué entiendes por “medios tonos” en los cantes mineros?*

—Eso se nota en Chacón, que era muy músico. Tenía esa capacidad de romper los tonos musicalmente, los semitonos, las variantes dentro de un diseño melódico. Pero dentro de lo que nosotros entendemos como aportaciones musicales esos medios tonos son lógicos, porque están dentro del proceso de enriquecimiento de un estilo determinado. Tanto los medios tonos como un semitono, como también la intensidad. Medio tono se puede entender como menos intensidad, entonces se juega con la voz, de darle más amplitud o más intensidad o darle menos, y es muy importante. El flamenco es muy rico, pero depende del intérprete creador que esa riqueza esté más o menos presente. Yo creo que en el flamenco es muy importante la forma expresiva. Curro Piñana no se expresa lo mismo que Fernando Terremoto hijo. ¿Por qué? Porque hay distintas circunstancias que pueden contribuir a que se establezca una diferencia. Pero esa diferencia es la que enriquece al flamenco. Por eso es importante la riqueza expresiva. Tú puedes coger un cante y cada vez lo haces distinto. Uno de los factores expresivos más emocionantes es que un cantaor hoy puede hacer un tipo de taranta y mañana, por otras circunstancias, hace la misma letra, el mismo diseño melódico, pero la ha cantado de distinta manera. Y eso es muy importante en el flamenco y en otro tipo de música, como puede ser el jazz o ciertos tipos de músicas orientales. Son músicas abiertas a la capacidad expresiva de cada cantaor o cantor. Es un intérprete, naturalmente, pero también es un creador, y la creación está en las formas expresivas. Y si además de esas formas expresivas en la que les añades cosas, de pronto se te ocurre una variante melódica o un giro, pues mejor todavía, ya se está creando.

—*Con respecto a los cantes mineros, ¿Te has visto alguna vez en la situación de no entender una copla o bien un verso de la misma? De ser así, ¿qué decisión has tomado?*

—Para mí el tesoro lírico de las letras flamencas tradicionales es inmenso y es de una gran altura literaria y filosófica. Ricardo Molina, que era un gran poeta, decía que las letras flamencas se podían comparar con toda la lírica culta de cualquier época desde Safo hasta Pedro Salinas. Por lo tanto, yo creo que el cantaor, el que dice esa letra, la debe decir con la suficiente claridad para que se entienda. Porque, claro, tú estás cantando algo, a no ser que además de cantar algo intervengan otros elementos, como pasaba por ejemplo con Paquera o Terremoto de Jerez, que echaban mano de lo que podríamos llamar el grito, es decir, unas formas expresivas que prescindían del apoyo textual para ir a otra dimensión donde se elimina la letra. Naturalmente volvía a la letra, porque si no perdería el sentido. Pero insisto en la calidad de la letra tradicional que siempre ha sido escrita o dicha por alguien. Había cantaores que no sabían escribir y hacían letras y las transmitían, pero otros como Fernando el de Triana era guitarrista, cantaor y, además, era poeta popular. Otro que hacía letras hermosísimas fue Francisco Moreno Galván, que fue muy respetado, con una gran sensibilidad para las letras del flamenco. Si sigo una letra que no entiendo, espero a documentarme, a investigar, porque a lo mejor hay un verso que el cantaor en ese momento no se acuerda e improvisa y mete una morcilla. En el cante yo lo he visto muchas veces. En los directos hacen un sonido o algo para salir del paso, es un capotazo que él mismo se ha echado cuando no se acuerda de la letra. Pero si hay una letra que no está lo suficientemente clara, ahí tenemos los libros que se han investigado sobre el patrimonio maravilloso de las letras tradicionales, tenemos la discografía antigua y solamente hay que ponerse los cascos y estudiar, trabajar y encontrar la letra. Aún así, normalmente las letras tienen un sentido muy profundo y auténtico. Creo que en la vida, para la soledad, la alegría, el gozo, para cualquier cosa que nos rodea, el amor o el desamor, siempre hay una letra flamenca que te enseña muchas cosas.

—*¿Piensas que, a la hora de su interpretación, los cantes mineros requieren del artista una actitud diferente a cuando interpreta otros estilos flamencos?*

—No, ni mucho menos. Lo único que se le requiere es que sea un buen profesional. En una taranta, unos fandangos mineros, en una murciana o en una cartagenera. La cuestión es que si eres un profesional, lo eres. El artista primero tiene que ser artista, pero al mismo tiempo y paralelamente está su formación como cantaor, bailaor o guitarrista. Porque es absolutamente necesaria. En este caso una persona que tú y yo admiramos

**LA TARANTA: UNA INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA DESDE LOS PROCESOS INTERPRETATIVOS**

mucho, que fue Enrique Morente, tenía una formación flamenca impresionante. Él decía que ahora hay de todo para el que quiera estudiar, pero antes teníamos que ir detrás de Juan Talega o de Aurelio Sellés a ver si se le ocurría un día sentarse y tomarse cuatro carretes y hacer ese cante que yo estaba esperando. Él era de una afición ejemplar. Yo exijo al profesional que tenga una profunda formación musical flamenca.

—*Cantaores como Chacón, Escacena, Antonio Grau (el hijo del Rojo), Vallejo, el Pena, Marchena, el Cojo de Málaga, Cepero... ¿Qué crees que aportaron al mundo de la taranta? Más allá de las cualidades interpretativas de cada uno, ¿podrías establecer entre ellos ciertas diferencias estéticas?*

—Los cantes mineros son los cantes mineros, tienen su estructura y su energía cantaora. Todos esos grandes maestros aportaron muchísimo al cante minero, cada uno aportó lo que podía según su capacidad, su formación musical y su poder de invención. Sobre una taranta hacer su propia taranta. Todos esos taranteros que tú has dicho son magníficos porque cada uno hizo su propia taranta dentro de las estructuras de ese estilo determinado. Esa época fue estupenda para los cantes mineros.

—*¿Y qué podrías decirme de otros artistas tal vez no tan notorios como Emilia Benito, la Salerito, Guerrita, Fanegas, Niño de la Matrona, Niño de la Isla...?*

—También fueron gente que aportaron. Pero lo que pasa es que las comparaciones siempre son odiosas. Cepero, que era un lumbreras, era un músico estupendo y autor de letras. Alberti decía que era un gran poeta popular. Ante un Cojo de Málaga o un Escacena, esos nombres se quedan un poco empequeñecidos. Eso está pasando ahora. Nosotros en *Rito y geografía del cante* recogimos desde las grandes lumbreras hasta los menos conocidos. Son cosas que no quedaron en su momento en la historia, pero luego se pueden recuperar porque todo ese material es muy beneficioso para el cantaor, que es aficionado y responsable con su profesión.

—*¿Cuál ha sido, a tu entender, el papel que ha jugado la guitarra flamenca en la consolidación y evolución de estos cantes?*

—Ha sido absolutamente fundamental. En estos y en todos los cantes. La aportación musical, el enriquecimiento que aporta la guitarra a los cantes... El cantaor tiene en la guitarra no solo un apoyo sino un elemento de sugerencias melódicas. La riqueza que ha aportado al flamenco y a los cantes mineros es absolutamente fundamental. Coges al maestro Montoya en los cantes mineros y ves que Chacón tiene un oído puesto en la guitarra. Él decía que Montoya y él eran lo mismo. Tu padre y tu abuelo, fundamentales

los dos. Yo creo que tu abuelo muchas veces se inspiraba en la guitarra para crear elementos, sus aportaciones en los cantes mineros.

—*¿Qué entiendes por ortodoxia y “pureza” en el cante y cómo te posicionas en este tema?*

—Yo creo que hay cierta confusión ahí. Bajo mi punto de vista todo es puro. Si se expresa con autenticidad, con conocimiento, con alma, si se expresa el arte en general, si se expresa con una serie de elementos fundamentales, si transmite una energía como cuando te pones delante de *Las Meninas* o el *Guernica*, eso es puro.

—*¿Consideras que el repertorio estilístico flamenco, en general, y el minero, en particular es inamovible, que está cerrado?*

—El flamenco es abierto, no se cierra nunca, es un arte vivo.

—*¿Y qué hay de la recreación en el flamenco y, en particular, en los cantes mineros? ¿Hasta qué punto consideras que es posible? De haberlos, ¿dónde fijarías los límites?*

—No, inamovible no debe haber nada en el arte. La equivocación en el arte es positiva. Yo cojo al maestro Piñana o a Pencho Cros, cosas que yo he conocido y después cojo y escucho a Curro Piñana y se ve todo un proceso evolutivo que está alimentado por las aportaciones que ha habido desde tu abuelo hasta Curro. Curro Piñana ha creado las tarantas, las mineras que tú haces, apoyándote en la estructura, haces una nueva versión, tu manera de entender ese cante determinado. Y eso lo sabes tú más que nadie. Porque tú, para hacer la taranta, no la puedes hacer como la hacía Escacena o Marchena. La puedes hacer porque tienes capacidad, pero tú tienes que ser tú. Porque no eres un copista, como los copistas del Museo del Prado, esos son fotocopias. Para mí no tiene alma. La cuestión es coger esa taranta, hacerla a tu forma, aportar y de pronto hacer una cosa fresca, nueva, creativa. Eso para mí es fundamental.

—*¿Sabes qué proceso siguen los artistas en los ensayos, cómo preparan nuevos repertorios, qué decisiones toman cuando deciden incorporar nuevos cantes?*

—Es difícil, es partiéndose la cabeza. Se nota cuando un cantaor ha trabajado, cuando un cantaor ha investigado, ha escuchado, cuando es aficionado. Siempre pongo el ejemplo de Enrique, que era muy creativo, se metía en su estudio con sus cacharros, que manejaba bastante bien, por cierto, y se ponía los cascos y se estudiaba los cantes de no sé quien, pero él tenía después que hacer sus propios cantes. Y ese proceso de creatividad es lo que le da grandeza al flamenco al fin y al cabo. Es arriesgado. Enrique me dijo una vez, presentando uno de sus discos en mi programa de Radio Clásica, que el cantaor está siempre como un equilibrista en la cuerda floja, se puede romper la

**LA TARANTA: UNA INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA DESDE LOS  
PROCESOS INTERPRETATIVOS**

cuerta y partirse la cabeza. Pero es una de las grandezas del arte, no solamente del cante. Yo siempre, aunque se equivoque, apoyo la equivocación. Hay que arriesgarse, también en la poesía, en el arte, en todo.

—*¿Consideras que el cantaor reflexiona conscientemente sobre su trabajo, sobre las decisiones que ha de tomar en el aprendizaje-montaje de un nuevo cante?*

—Yo no lo sé, pero supongo que sí. He estado muy cerca de Laura Vital. Le he hecho unas letras de tangos granadinos y sé el proceso que ha seguido. Ha sido un proceso largo. Ella ha estado en contacto con otras músicas que ha tenido el valor de integrarlas, unas músicas no flamencas, las ha cogido, cantes de zíngaros, músicas centroeuropeas y sudafricanas, y las ha incorporado de forma muy elegante. Se encierra en un estudio o se encierra en su casa y lo que el aficionado considera es que debe hacer un esfuerzo por tener primero una base muy sólida y, a partir de ahí, crear su propia forma de cantar. Para crear su propia forma de cantar la fórmula principal es rebuscarse uno mismo, en su interior, para ser uno mismo el que canta y no imitar ni a Morente ni a Camarón, sino ser uno mismo.

—*¿Percibes diferencias en sus interpretaciones en función del guitarrista que los acompañe?*

—Sí, por eso han nacido a lo largo de la historia las grandes parejas. En un momento determinado Chacón encontró a Montoya, de la misma manera que Caracol y Mairena encontraron a su Melchor, que se lo rifaban. Paco de Lucía con Camarón. Otra pareja menos visible fue Paco Cepero y Camarón.

—*En el caso de los cantes por tarantas, ¿te resulta sencillo reconocer las distintas melodías o patrones melódicos de los diferentes cantes que integran esta familia?*

—*¿Utilizas algún “truco” para hacerlo?*

—Aprendérmelo de memoria. Acostumbrar mi oído. Pero a veces me es difícil porque son cantes muy proclives a que se le añadan muchas cosas. Y en un momento dado te despistas. Aunque tengo muy buen oído. Y me gusta mucho la música, soy un gran amante de la música contemporánea. Por eso me encanta Mauricio Sotelo, que ha entendido muy bien la música flamenca. Ahora se ha recuperado casi toda la música histórica. Yo le llamo histórico a todo aquello que va desde los años 50 para atrás. Cilindros de cera y discos de pizarra, y es cuestión de machacarte.



—*En caso afirmativo, ¿con qué actitud recibes cuando un cantaor los “cambia” respecto a los “originales”, quiero decir, a los referentes que tú conservas en tu memoria?*

—Con alegría, porque veo que hay un esfuerzo por crear, por hacer, por aportar cosas positivas.

—*¿En qué te fijas más, en la afinación, en la expresión, en la originalidad?*

—En todo. La capacidad expresiva, la capacidad de transmitir, que es importantísima, porque si no sería una cosa fría. El cante es un arte vivo, cálido, que debe transmitir emoción. Si no hay emoción, se muere. Se nota cuando un cantaor está haciendo un cante, su formación, su conocimiento. Si tú no tienes una base flamenca y musical, primero debes formarte. La estructura rítmica es muy importante en la capacidad de coger un cante y cuadrarlo perfectamente.

—*¿Qué opinas sobre la libertad interpretativa?*

—Que es absolutamente esencial. En toda la historia del flamenco vemos que ha habido un proceso hermoso de interpretaciones, aunque no diría libertad interpretativa, sino un proceso creativo, que es lo que apoya lo que nosotros llamamos la evolución.

—*Te he comentado al principio la razón de esta entrevista. ¿Qué opinión te genera el hecho de que se inicie una investigación de este tipo, /sobre los procesos artísticos?*

—A mí me parece fundamental porque es un trabajo original y necesario. Además, tus planteamientos, tus preguntas van dirigidas hacia ámbitos que no suelen tocarse, no sé por qué. Y tú en este caso estás abriendo una línea de investigación, estás creando una manera de investigación que va a tener el día de mañana una repercusión, porque intentas llegar al meollo de la cuestión y no quedarte en una cosa muy superficial. Creo que estás abriendo una línea interesante.

## 2.6. Entrevista a Manolo Bohórquez Casado<sup>251</sup>

Mairena

16 de octubre de 2015

—¿Qué lugar e importancia ocupan, a tu entender, los cantes por tarantas, los cantes minero-levantinos, dentro del flamenco? Y, más concretamente, ¿qué lugar ocupan las tarantas dentro del repertorio estilístico minero?

—La taranta es el cante que más me gusta de todos los estilos mineros. Me gustaban cantaores como Escacena, Valderrama, Marchena. Es de los cantes más bonitos. Los cantaores antiguos lo hacían mucho.

—Desde tu punto de vista, ¿cuál es la denominación más correcta para referirse a esta familia de cantes?

—Me gusta llamarlos cantes mineros.

—¿Cuáles son para ti las características propias de los cantes mineros?

—Me parecen unos cantes muy difíciles. Hay quien no los considera muy flamencos. Hay que tener muy buenas condiciones de afinación, de colocar la voz, buen sentido musical. De hecho, hay cantaores que ni los tocan, ni siquiera lámparas mineras. Hay que ser muy buen cantaor para hacer los cantes mineros.

—¿Qué entiendes cuando se afirma que la taranta es un “cante libre”?

—Que no están sujetos a un compás. Quizás tenga más libertad el cantaor que en un cante por cantiñas o en una bulería. En la taranta el cantaor tiene más libertad al interpretarla.

—¿Consideras que la taranta es un cante proclive a la libertad expresiva? ¿Por qué?

—De hecho esos cantes han evolucionado muchísimo.

—Con respecto a los cantes mineros, ¿te has visto alguna vez en la situación de no entender una copla o bien un verso de la misma?

—No.

---

<sup>251</sup> Manuel Bohórquez Casado es crítico de flamenco de El Correo de Andalucía desde hace más de 30 años, su actividad periodística es incesante, publicando entre otras columnas de opinión, las reflexiones del blog La Gazapera. Algunas de sus obras más significativas son: *La Sonanta, sobre la vida del cantaor y escritor Fernando el de Triana* (Sevilla, 1993), *El Carbonerillo* (Sevilla, 1996), *La Niña de los Peines en la casa de los Pavón* (Sevilla, 2001), o *El cartel maldito – Vida y muerte del Canario de Álora* (Sevilla, 2010). Para más información véase <http://www.jondoweb.com/conferenciante-3.html>. [consulta realizada durante el mes de septiembre de 2016].

—¿Piensas que, a la hora de su interpretación, los cantes mineros requieren del artista una actitud diferente a cuando interpreta otros estilos flamencos?

—Yo creo que no.

—Cantaoras como Chacón, Escacena, Antonio Grau (el hijo del Rojo), Vallejo, el Pena, Marchena, el Cojo de Málaga, Cepero... ¿qué crees que aportaron al mundo de la taranta? Más allá de las cualidades interpretativas de cada uno, ¿podrías establecer entre ellos ciertas diferencias estéticas?

—En el caso de Chacón, como anteriormente no se había grabado mucho, cada uno le daba sus cosas diferentes. Marchena revolucionó mucho esos estilos. Va en las condiciones de cada artista. Yo creo que Chacón y El Cojo de Málaga fueron muy importantes. De hecho, Marchena aprendió de ellos.

—¿Y qué podrías decirme de otros artistas tal vez no tan notorios como Emilia Benito, la Salerito, Guerrita, Fanegas, Niño de la Matrona, Niño de la Isla...?

—Emilio Benito no tenía voz muy flamenca. Matrona nunca fue especialista en esos cantes. Guerrita fue muy buen taranero. Niño de La Isla fue más malagueño.

—¿Cuál ha sido, a tu entender, el papel que ha jugado la guitarra flamenca en la consolidación y evolución de estos cantes?

—El papel que ha jugado en el resto de los estilos. Ramón o Sabicas fueron fundamentales. Yo creo que ha sido el mismo papel que en otros cantes.

—¿Qué entiendes por ortodoxia y “pureza” en el cante y cómo te posicionas en este tema?

—Yo dejé de comerme el coco con esa historia. Yo creo que la pureza está en cantar bien, en transmitir, en la sinceridad que tú tengas, el hacer la estructura de los cantes. Hay cantaoras puros como Menese que no se adornan, que se ciñen a unos cánones, que respetan una escuela. Lo decía Paco de Lucía, la pureza está en cómo lo hagas tú. Yo al descubrir a cantaoras como Camarón me di cuenta de que eso de la pureza era un poco camelo, para mí Camarón era tan puro como Juan Talega. Era un cantaor puro porque ponía el alma. Morente también tenía su pureza.

—En el flamenco, de qué consideras que es más propio hablar, ¿de creación o de recreación?

—Esto se fue creando poco a poco. Más bien de recreación. El mismo Chacón con sus malagueñas se apoyó en algo. Cuando hace la malagueña de “Corte” era la malagueña de El Canario. En el flamenco hay muy pocos compositores. Morente era un creador. Son más los guitarristas.

**LA TARANTA: UNA INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA DESDE LOS PROCESOS INTERPRETATIVOS**

—*¿Consideras que el repertorio estilístico flamenco en general y el minero en particular es inamovible, que está cerrado?*

—No. Se han hecho cosas interesantes. En un arte como la música nada tiene que estar cerrado.

—*¿Y qué hay de la recreación en el flamenco y, en particular, en los cantes mineros? ¿Hasta qué punto consideras que es posible? ¿Dónde fijarías los límites?*

—Lo que hace falta es que llegue un genio y le dé la vuelta a eso.

—*¿Sabes qué proceso siguen los artistas en los ensayos, cómo preparan nuevos repertorios, qué decisiones toman cuando deciden incorporar nuevo cantes?*

—Escuchando muchos discos. Siempre se ha bromeado con eso. Se dice que los cantaores se aprendían hasta cuando en los discos saltaba la aguja. Yo he hablado con cantaores como Menese o Fosforito y les he preguntado si alguna vez ha ido a verlos algún cantaor joven a pedirle consejo y me han dicho que nunca. Los mecanismos de aprendizaje han cambiado mucho. Antes los artistas convivían mucho entre ellos. Ahora cada uno va por su lado. Los jóvenes siempre van en el coche con algún disco. Se apoyan mucho en la discografía.

—*¿Consideras que el cantaor reflexiona conscientemente sobre su trabajo, sobre las decisiones que ha de tomar en el aprendizaje-montaje de un nuevo cante?*

—Yo creo que en general el cantaor es poco aficionado. El cantaor se ha preparado para ganar dinero con el cante y dedicarse a eso de forma profesional, pero hay muy pocos cantaores que sean verdaderos locos de eso. Hay muy pocos que investiguen. A los cantaores no les interesa saber sobre los cantaores anteriores. Ahora se conforman más con tener la discografía conforme va saliendo. Los cantaores hoy en día están en Facebook y muy pocas veces hablan de cante. Nadie dice “he estado toda la noche escuchando a Chacón”. Yo te puedo hablar de tres cantaores que eran verdaderos locos de esto: Mairena, Valderrama y Enrique Morente. ¡Lo que hizo Morente con Chacón! ¡Se empapó de toda su discografía! Yo echo de menos eso.

—*¿Percibes diferencias en sus interpretaciones en función del guitarrista que los acompañe?*

—Sí, claro. Hay una anécdota de cuando Paco de Lucía acompañó a Mairena en La Unión. Hubo un problema con el guitarrista y le tocó Paco. Y Mairena cantó ahí fenomenal.

—*En el caso de los cantes por tarantas, ¿te resulta sencillo reconocer las distintas melodías o patrones melódicos de los diferentes cantes que integran esta familia? ¿Utilizas algún “truco” para hacerlo?*

—Normalmente lo distingo por el cantaor, algunos por la letra. Para saber todos los tipos de siguiriyas, de soleares, muchos si le cambias la letra ya no lo reconocen. En los cantes de Levante creo que lo reconocen a través del cantaor. Yo los reconozco. Recuerdo que en La Unión había un jurado que se esperaba al final porque no reconocía los estilos.

—*En caso afirmativo, ¿con qué actitud recibes cuando un cantaor los “cambia” respecto a los “originales”, quiero decir, a los referentes que tú conservas en tu memoria?*

—El cantaor tiene que tener libertad para aportar cosas, pero yo soy de la opinión de que cuando un cante es una obra maestra te tienes que ceñir a eso. Si tú haces una malagueña de Chacón, a mí me gusta que se ajuste a los patrones de lo que es ese cante.

—*¿En qué te fijas más, en la afinación, en la expresión, en la originalidad?*

—Es un conjunto. Yo cuando se dice que es un gran maestro es que suena bien. Mairena decía que para cantar bien había que ser gitano, si uno no era gitano no podía sonar bien porque no era gitano. Yo valoro mucho el conocimiento. Aunque no me transmita mucho o no tenga mucho pellizco, pero que tenga buena voz, que afine, que diga bien la letra.

—*¿Qué opinas sobre la libertad interpretativa?*

—Me parece fundamental.

—*Te he comentado al principio la razón de esta entrevista. ¿Qué opinión te genera el hecho de que se inicie una investigación de este tipo sobre los procesos artísticos?*

—Me parece interesante y nunca se había hecho algo así.

## 2.7. Entrevista a José Francisco Ortega Castejón<sup>252</sup>

Murcia

15 de noviembre de 2015

—¿Qué lugar e importancia ocupan, a tu entender, los cantes por tarantas, los cantes minero-levantinos, dentro del flamenco? Y, más concretamente, ¿qué lugar ocupan las tarantas dentro del repertorio estilístico minero?

—En cuanto a lo primero, la taranta es un estilo si no el más moderno, el que se incorpora más tarde en el flamenco. Tal vez en el último decenio del siglo XIX, aunque de ahí no tenemos grabaciones. Me aventuraría a decir que en los primeros decenios del siglo XX, en tanto que los primeros cantes de tarantas que conservamos grabados adolecen de una cierta primitividad. Les falta un poco de recorrido, que caigan en voces de artistas creativos que sepan darle suficiente equilibrio para que posteriormente pueda evolucionar. En cuanto a la segunda pregunta, yo creo que como decía tu abuelo y otros muchos, la taranta está dentro de los estilos mineros, el estilo que los articula a todos ellos. Lo primero que hubo en los estilos mineros fue la taranta, y a partir de ahí fueron especializándose algunas tarantas que devinieron en levanticas, murcianas o incluso en la minera o cartagenera de Chacón, pero lo primero fue la taranta. Es verdad que antes de que el término taranta aparezca en los escritos, aunque no te sé precisar, pero la primera grabación de la que tenemos noticias y que no se conserva es del año 1906, de Gaspar Vivas, que grabó una taranta. Es la primera vez que aparece ese término de taranta. Sí es verdad que con anterioridad tenemos constancia de las cartageneras y tú sabes que la cartagenera actualmente significa básicamente dos cosas: o bien la cartagenera grande o la taranta cartagenera, cuyo modelo más antiguo lo tenemos en Chacón y que lleva un derrotero melódico que no tiene nada que ver. Propiamente lo que graba Chacón con esa cartagenera es una taranta, que después con el tiempo se le ha

---

<sup>252</sup> José F. Ortega, Profesor Titular de Universidad (área de Música), es titulado superior en las especialidades de Solfeo y Teoría de la Música, Pedagogía Musical y Musicología, y Licenciado y Doctor en Filología Clásica por la Universidad de Murcia. Autor de numerosos artículos, es director de la *Revista de Investigación sobre Flamenco “La Madrugá”*, editada por el Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia. Profesor de la asignatura “Investigación Musical en Flamenco” del Máster Universitario en Investigación Musical de la Universidad de Murcia, ha sido coordinador y ponente en diferentes cursos y congresos sobre flamenco. Es autor del libro *Cante de las minas, cantes por tarantas* (Sevilla: Signatura, 2011), galardonado con el Premio de Investigación por la Fundación Cante de las Minas (2014). Para más información véase *Cante de las Minas, Cantes por tarantas* (Sevilla, 2011). [consulta realizada durante el mes de septiembre de 2016].

llamado cartagenera. ¿Qué era la cartagenera antigua? Sí que es verdad que algunos compositores de zarzuelas ocasionalmente introducen dentro de sus números cantes con forma o estructura de fandango y que suena a taranta. O incluso algunos identifican en algún momento como cartageneras. Se crea una nebulosa. Hay ciertos sonidos, ciertas caídas típicas taranteras del primer y quinto tercio, que es lo que propiamente empieza a crear un mundo especializado que desde mi punto de vista tiene la malagueña como raíz. El mundo de la malagueña es anterior pero lo mismo que ocurre con el fandango se extiende por todo el arco meridional español. Desde Huelva hasta Murcia, e incluso Alicante, esa estructura, esa forma característica de fandango del sur la tenemos presente. Luego observamos que dentro de esa estructura hay ciertas melodías que empiezan a asociarse con determinados puntos neurálgicos. Y los cantes de levante tienen una especialidad sonoridad. ¿De dónde viene? Algunos dicen que de tierras almerienses, otros de tierras jienenses, otros de nuestra tierra. Eso es muy difícil de precisar. Pero sí que es verdad que esas migraciones de mineros que van rotando de un sitio a otro hace normal que esos cantes, esas maneras de decir el cante vayan con ellos. Obviamente hace falta artistas que les den forma, que los templen.

—*Desde tu punto de vista, ¿cuál es la denominación más correcta para referirse a esta familia de cantes?*

—Tradicionalmente se les ha llamado cantes de levante y yo mantendría esa ortodoxia. Tiene su lógica. Primero porque al hablar de levante sí que es verdad que en el levante por antonomasia hablamos de nuestra tierra, pero desde la perspectiva de un andaluz es el levante andaluz. Y ahí hay que englobar a Almería, Jaén y Murcia. También es verdad que ahí algunos teóricos han introducido los cantes por granaínas y malagueñas, y es ahí donde está el equívoco. No está mal tampoco, porque están hablando del levante andaluz. Pero los cantes de levante por antonomasia son los cantes por tarantas. Utilizar esa denominación de cantes por tarantas puede ser pertinente porque, como sabes, el toque por el que se acompañan esos cantes es el toque por tarantas.

—*¿Cuáles son para ti las características propias de los cantes mineros?*

—Particularmente el uso de ciertos cromatismos en el desarrollo de los incisos melódicos de cada uno de los tercios y sobre todo la forma en la que cadencian algunos de ellos como el primer tercio de la taranta, el primer tercio de la taranta cartagenera (*pone como ejemplo 'Soberano'*). Eso es lo que los identifican. Ahora bien, esa caída la estoy descubriendo en muchos cantes por malagueñas. La explicación que se puede dar a eso tiene cierta lógica. Cuando se incorporan ciertos estilos de malagueñas, los cantes

**LA TARANTA: UNA INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA DESDE LOS PROCESOS INTERPRETATIVOS**

por tarantas están placeados. Es natural ese trasvase de un sitio a otro. Pero en grabaciones muy antiguas de malagueñas encontramos esos sonos taranteros. Cuando se les da toda la cancha que merecen es a partir del primer decenio del siglo XX. El quinto rebajado es otra característica. Después, dentro del desarrollo de ciertos estilos, algunos giros melódicos empiezan a convertirse en fórmulas características de ciertos estilos de tarantas e incluso en el taranto, con su caída final. Al taranto, si le quitamos el compás, se diferencia de la taranta precisamente en esos giros y en la melodía.

—*¿Qué entiendes cuando se afirma que la taranta es un “cante libre”?*

—En el flamenco tenemos dos tipos de cantes: aquellos que se rigen de una manera metronómica por el compás; y luego hay cantes, los estilos de levante, donde incluyo las malagueñas, la granaína, en los que el compás no es el elemento rector. La guitarra es como si diera un paso atrás. Se dedica a suministrar los pilares armónicos que sostiene ese cante, pero simplemente estableciendo unos mojones, sin agobiar al cantaor; de manera que el cantaor tiene el espacio para desarrollar su cante. Esto es muy importante porque si esto no se da, el cante tiene un desarrollo melódico mucho más pobre. Conforme el compás se va perdiendo en las malagueñas, los cantaores tienen más posibilidad de desarrollar sus tercios, tienen más libertad creativa. De manera taxativa no hay un compás. Si bien es cierto que en las primeras grabaciones que yo escuchaba había un compás ternario. Pero de ningún modo ese compás mediatiza la labor del cantaor. Normalmente el guitarrista da un acorde y hasta que no se produce el cierre del tercio no vuelve a aparecer la guitarra, o bien para redondear el tercio o para dar paso al siguiente. Durante todo ese trecho el cantaor tiene más libertad y hace que lo pueda conducir de forma libre.

—*¿Consideras que la taranta es un cante proclive a la libertad expresiva? ¿Por qué?*

—Esta pregunta es difícil y comprometida. Yo pienso que todos los cantes son proclives a la libertad expresiva. Otra cosa son los cánones, los modelos, quiero decir, si tú te has aprendido un cante y lo reproduces tal cual, lo cantas bien y te diré: está bien cantado. Si tu creatividad la quieres dejar escapar, la taranta es un cante muy apropiado para ello, por eso que te digo. Al no estar sujeto a compás tienes más libertad.

—*¿Qué entiendes por “medios tonos “en los cantes mineros”?*

—Es el uso de los cromatismos. Partiendo de la base de que estos cantes, como el caso de los fandangos, son bimodales. Cantes en los que la guitarra está claramente en el modo de Mi o en el modo frigio o dórico, como queramos llamarlo o como sostiene



Manolo Sanlúcar. Cuando el cante aparece se produce como una especie de desplazamiento del centro tonal, ya se percibe que está en otra atmósfera sonora. Eso se puede explicar por un salto al modo mayor que podría ser una posibilidad, al sexto grado. O en el caso de las tarantas realmente como consecuencia de un desplazamiento al segundo grado. Cuando analizas la sucesión de acordes, puedes establecer una cierta relación tonal, podríamos identificar esos acordes como función de tónica, dominante o subdominante y en el último tercio retorna al modo de Mi, que es donde tiene que estar. El Cojo de Málaga es uno de los grandes impulsores de los medios tonos. Y estos cantes permiten que puedas introducir esos adornos melódicos, esas caídas que provocan un poco de inquietud hasta ver dónde resuelven. Las escalas modales, en principio, son diatónicas, pero en ciertos grados de la escala puedes optar por un sonido natural o por un sonido alterado. Ocurre en el taranto, en los tercios impares de la taranta, pero además del quinto grado que es el medio tono por excelencia de los cantes mineros, con el tercer tono, con el Sol, también lo puedes hacer con un Sol#. Eso se ha intentado reflejar en la guitarra cuando se llega al tono de tarantas, que es un acorde atípico desde la perspectiva de la música occidental. Ese sonido anima a los cantaores a introducir más cromatismos. Por lo que he hablado con algunos artistas y entendidos, hay quien confunde los medios tonos por las medias voces. Son dinámicas que, por otro lado, son importantes en el cante. Hay ciertos momentos en estos cantes en que una dinámica más piano viene muy bien. Hay otra cosa que tú has planteado, medios tonos los podemos identificar con semitonos, pero es verdad que cuando el cantaor está cantando sin el apoyo de la guitarra, esos medios tonos no tienen por qué ser semitonos tal cual. Pueden ser oscilaciones incluso más pequeñas. Yo las microtonalidades las asocio más cuando haces un vibrato. Podríamos hablar de microtonalidad, por ejemplo, en la murciana, en el tercio de ‘Échese usted al vaciero’. El Cojo de Málaga es uno de los cantaores que desafinan. Lo curioso es que algunos cantaores jóvenes que aprenden los cantes de El Cojo desafinan también.

—*Con respecto a los cantes mineros, ¿Te has visto alguna vez en la situación de no entender una copla o bien un verso de la misma? De ser así, ¿qué decisión has tomado?*

—La primera vez que escuché la murciana de El Cojo en El Rampa no entendía ese cante. En el caso de las tarantas yo trabajaba solo y me daba muchos coscorriones. También es verdad que llega un momento en que la oreja se te flexibiliza. Luego, ten en cuenta que las coplas suelen repetirse una y otra vez. Hay cantaores que no se aprenden bien los tercios y lo hacen como Dios les ha dado a entender. Excepto casos muy

**LA TARANTA: UNA INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA DESDE LOS PROCESOS INTERPRETATIVOS**

concretos como con El Niño de Caravaca, por lo intrincado y porque te exige mucha precisión en la fonética, llega un momento en que pierdes de vista lo que está diciendo. Pero en general se entienden bien.

—*¿Piensas que, a la hora de su interpretación, los cantes mineros requieren del artista una actitud diferente a cuando interpreta otros estilos flamencos?*

—En principio no, pero cabría matizarlo. En muchos otros estilos flamencos los temas de las coplas son temas muy cercanos con los que es fácil identificarse: el amor, los celos, el desamor, la tragedia, el desprecio, el dolor. En el caso de las coplas mineras son muy especializadas, muy del mundo del minero. Yo creo que hay muchos cantaores que no se creen lo que están diciendo y no lo transmiten. Un cantaor tiene que aprenderse muy bien su papel y tiene que entender lo que está cantando. Lo primero es creértelo. Hay muchos artistas que hacen interpretaciones bien hechas pero no te pellizcan.

—*Cantaores como Chacón, Escacena, Antonio Grau (el hijo del Rojo), Vallejo, el Pena, Marchena, El Cojo de Málaga, Cepero... ¿Qué crees que aportaron al mundo de la taranta? Más allá de las cualidades interpretativas de cada uno, ¿podrías establecer entre ellos ciertas diferencias estéticas?*

—Yo creo que ellos son los pilares del cante por tarantas. Ellos recogieron un testigo. Ellos empezaron a crear modelos y dejándolos crecer entre ellos.

—*¿Y qué podrías decirme de otros artistas, tal vez no tan notorios, como Emilia Benito, la Salerito, Guerrita, Fanegas, Niño de la Matrona, Niño de la Isla...?*

—Emilia Benito en concreto dejó una discografía muy amplia; en su momento llegó a ser una cantaora cupletista muy reconocida. El problema es que, a diferencia de que era un cantaor general, queda eclipsada. En el caso de Guerrita y Fanegas siguen la estela de Escacena y son marcheneros. Y marcheneros son muchos cantaores hasta los años 60. A partir de ahí esas voces fluidas empiezan a verse con suspicacia. Eran voces muy lábiles. El cante por tarantas necesita de voces que modulen con mucha facilidad. A partir de los años 60, por lo que fuera o por la aparición de la figura de Mairena, empiezan a surgir voces recias y viriles y la gente empieza a identificarse con ellas, como la voz de tu abuelo, por ejemplo. A partir de los años 60 empiezan a pasar de moda, entran en declive. En el flamenco caben todo tipo de voces, otra cosa es que lo que se cante, suene. En el flamenco no se hace una distinción de voces en función de los cantes, hablando de tenores, barítonos, bajos. En la época de la gran eclosión de las

tarantas todos los cantaores tenían muy buenas voces y se arrimaban mucho a lo que sería el género de la zarzuela, al género chico. El Cojo de Málaga, siendo gitano, si no lo ves, nunca dirías que fuera gitano. Con una capacidad de modulación y de impostación que es increíble. Hoy en día no se le aceptaría como debiera porque las modas cambian.

—*¿Cuál ha sido, a tu entender, el papel que ha jugado la guitarra flamenca en la consolidación y evolución de estos cantes?*

—Creo que ha jugado muchísimo y en el caso de la taranta más. En el caso de los guitarristas han desarrollado un toque específico para acompañar estos cantes que le han dado el soporte necesario, como Miguel Borrull, Montoya, Niño Ricardo y Sabicas. Y no sólo han sabido dar el soporte necesario para que los cantaores se sientan apoyados y puedan cantar con una seguridad, al mismo tiempo les hace atreverse con algunas veleidades para darles rienda suelta a su creatividad. Estos cantes, si no hubieran tenido el apoyo de la guitarra, no se hubieran desarrollado tanto. De hecho, escuchas los primeros ejemplos de tarantas y se escuchan mucho más pobres.

—*¿Qué entiendes por ortodoxia y “pureza” en el cante y cómo te posicionas en este tema?*

—Es un tema muy controvertido. Es tener muy presente las raíces. El flamenco no se tiene que resistir a esos espacios de libertad, pero sin perder de referencia lo que es la tierra. Podría ser una metáfora. El flamenco es la tierra. Si yo saco las raíces de la tierra, suena a flamenco, pero por los pelos. Tendríamos que consensuar lo que es el flamenco. Para eso están los parámetros musicales. Pero a veces cantaores como Marchena hacían cosas que daban la sensación que se iba del flamenco. Tú también lo haces. En tu taranta ‘Mala noche me espera’ al final de un tercio acabas en un acorde de la menor. Eso, en principio, hasta ahora no es flamenco. El flamenco es una música modal y modal no significa únicamente que utiliza un determinado tipo de escala. Modal significa que hay una serie de convenciones de las que participa no solamente el creador sino el oyente. Se tiene que sentir identificado. Tenemos que tener algunos argumentos que son de tipo musical que pueden ser el compás, los giros melódicos, que nos permite identificarlos. La pureza es muy complicado definirla. Yo creo que la pureza es un prejuicio. Por ejemplo, la minera en el festival de La Unión. Durante un tiempo hubo una contraposición entre dos estilos de mineras. La minera de la escuela de El Rojo, que cantaba tu abuelo, y otra más simple que representa la minera de Pencho Cros. Para mí los dos cantes son válidos. Yo los identifico como un único cante. Estructuralmente el

**LA TARANTA: UNA INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA DESDE LOS  
PROCESOS INTERPRETATIVOS**

de tu abuelo era más complejo, porque el primer, tercer y quinto tercio repetía el tercero dos veces, con lo que su desarrollo melódico era mucho más elaborado. Pencho Cros aboga por un desarrollo más simple. Al final se trataba de una cuestión de gustos. Los piñaneros decían que este era el modelo que había que seguir. Y eso en los concursos limita en exceso lo que es el desarrollo del flamenco. Un cantaor se coge la discografía de tu abuelo y lo repite cien veces. [...] Tú te mantienes dentro de la pureza porque tu referente es tu abuelo pero al mismo tiempo estás siendo tú. Ahora que eso guste más o menos es otra cuestión.

—*En el flamenco, de qué consideras que es más propio hablar, ¿de creación o de recreación?*

—Yo creo que de recreación. Ese concepto merece una tesis. Hay algunas teorías que mantienen que creación es crear de la nada. Lo esencial no ha cambiado.

—*¿Consideras que el repertorio estilístico flamenco en general y el minero en particular es inamovible, que está cerrado?*

—Sí y no. Creo que se sigue experimentando con el flamenco pero no sé hasta qué punto eso prevalecerá. Digamos que el flamenco pesa mucho. Los oyentes talibanes siguen prevaleciendo, es como un círculo. Pero hay gente joven que sigue abriendo el flamenco a otras músicas. Como forma de interpretación el flamenco sigue creciendo y aprovechándose de cualquier música.

—*¿Y qué hay de la recreación en el flamenco y, en particular, en los cantes mineros? ¿Hasta qué punto consideras que es posible? De haberlos, ¿dónde fijarías los límites?*

—Realmente los cantes mineros, si no están muertos, están casi muertos. Pero viven como puede pervivir una sonata de Beethoven. Yo conozco lo que tú has hecho. Por ejemplo, esa levantera que graba Guillermo Cano; la escuchas y ves que va por levante, pero cuando analizas la estructura te sorprende. Una de dos: o se ha pasado la estructura de un canto minero por el arco del triunfo o realmente es que desconoce los cantes por tarantas. Lo que es la raíz está, pero el problema de estos experimentos es que si no tiene seguidores no prevalecerán. Lo que pasa con los cantes mineros es que fuera de esta tierra no se interpretan y, si es así, tienen muy pocas posibilidades de crecer. Una solución sería quitarles el nombre de cantes mineros. Si los llamamos cantes por tarantas, a lo mejor ya no te obligan a que la letra hable de la minería. Se produce con la puesta en marcha del festival, todas las letras tienen que ver con la minería. El mundo

de la letrística de la taranta era mucho más amplio antes. Se utilizaban moldes melódicos para contar una historia en cinco versos.

—*¿Sabes qué proceso siguen los artistas en los ensayos, cómo preparan nuevos repertorios, qué decisiones toman cuando deciden incorporar nuevo cantes?*

—La verdad es que no. Es algo que merece la pena que se desvele porque el flamenco está rodeado de mucho mito. Ese pretendido milagro... Vamos a ver, detrás hay muchas horas de trabajo. Máxime ahora que el cante flamenco forma parte del plan de estudios de los conservatorios. A los alumnos hay que brindarles la forma de trabajar y no esperar a que la musa les llegue.

—*Consideras que el cantaor reflexiona conscientemente sobre su trabajo, sobre las decisiones que ha de tomar en el aprendizaje-montaje de un nuevo cante?*

—Yo creo que sí. Ahora hasta qué punto son conscientes, no lo sé.

—*¿Percibes diferencias en sus interpretaciones en función del guitarrista que los acompañe?*

—Esa pregunta es difícil y sería capaz de responderte en función de ejemplos muy concretos. En tu caso podría escuchar un mismo cante por varios guitarristas y analizarlo. Pero creo que sí. En el caso de la levantica, El Cojo la graba en varias versiones del mismo cante. Pero obviamente Montoya le acompaña mejor y hace mejor el cante. Estos cantes son muy difíciles de mantener en la afinación.

—*En el caso de los cantes por tarantas, ¿te resulta sencillo reconocer las distintas melodías o patrones melódicos de los diferentes cantes que integran esta familia? ¿Utilizas algún “truco” para hacerlo?*

—El truco está en escuchar de una manera inteligente. Se necesita memoria auditiva. Yo empecé con el mundo del cante de las minas y todo me parecía igual. Son cantes muy próximos porque pertenecen a la misma familia. La diferencia son los tipos melódicos. Si la asocias con una letra, la reconocen. Si el aficionado tiene experiencia auditiva y ha escuchado, los va a reconocer.

—*¿Con qué actitud recibes cuando un cantaor los “cambia” respecto a los “originales”, quiero decir, a los referentes que tú conservas en tu memoria?*

—Yo creo que todas las grabaciones te dicen algo. Cuando escuchas algo tienes un patrón en la cabeza. Si un cantaor o cantaora introduce un giro inesperado te sorprende. Mi reacción ante eso es sorpresa. Si me interesa, la vuelvo a escuchar y la incorporo a mi memoria auditiva. Pero mi experiencia con otros aficionados es que cuando el cantaor introduce una cosa nueva, de pronto cabecea. Te dice: “eso no es así”. Y aquí

**LA TARANTA: UNA INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA DESDE LOS PROCESOS INTERPRETATIVOS**

surge un problema y son los concursos. En un concurso no te dejan introducir esas cosas o cambios. En el flamenco no tenemos partitura, pero tenemos algo que es mucho más férreo, que es el disco. Que crea modelos únicos, son la huella mental que tienen los aficionados o los miembros de un jurado. Entonces, si un cantaor se sale de una partitura te dicen que no. Ahora, yo distinguiría entre que te has salido porque te has equivocado o te has salido porque has querido. Mi pregunta es: si un cante está redondo, ¿para qué coño variarlo? Manipular un modelo entra dentro de lo plausible, pero el problema es que ya no es de tradición oral. Porque están los discos. Lo normal es que antes había lagunas y en el caso de Chacón lo suplía con el arte y con su creatividad. Entre lo que él escuchara y lo que grabó probablemente había un mundo. Como lo había entre sus primeras grabaciones y las que hace más adelante en función de los guitarritas. Aún así, yo creo que el disco ha interrumpido la tradición oral porque ha fijado modelos en los aficionados.

—¿En qué te fijas más, en la afinación, en la expresión, en la originalidad?

—Me importa todo.

—Te he comentado al principio la razón de esta entrevista. ¿Qué opinión te genera el hecho de que se inicie una investigación de este tipo sobre los procesos artísticos?

—Me parece muy interesante y necesario. Es algo muy desconocido para el aficionado, salvo para los que están muy cercanos a los artistas. Pero sobre todo creo que tiene un interés inmediato para todas aquellas personas que se están acercando al flamenco desde una perspectiva académica, todos los alumnos. Es interesantísimo también para los propios cantaores. Creo que cada uno sigue su método de trabajo y que tú puedas proponer o evidenciar cuál es tu método y al mismo tiempo cruzarlo con las experiencias de otros va a ser interesantísimo.



## 2.8. Entrevista a Calixto Sánchez<sup>253</sup>

Mairena del Alcor

19 de septiembre de 2015

—*¿Qué lugar e importancia ocupan los cantes minero-levantinos, los cantes por tarantas dentro del flamenco y, más concretamente, las tarantas dentro del repertorio estilístico minero?*

—Dentro del flamenco hay una serie de cantes a los que yo llamo “cantes de juventud”. ¿Por qué? Porque todos tienen unas tonalidades muy altas, unos arcos melódicos muy largos y, si no se tiene una voz fresca, una voz en condiciones, esos cantes no se pueden acometer. Si hiciéramos una relación de cantes, entre esos cantes de difícil ejecución estaría el cante de Levante, las tarantas, las cartageneras, en fin, toda esa gama levantina. Hay cuatro, cinco o seis cantes que son muy difíciles de ejecutar vocalmente. Si no se tienen condiciones para poder cantar, no se deben hacer, son cantes prohibidos. Yo divido los cantes en difíciles, muy difíciles e imposibles, y dentro de los imposibles están los mineros.

—*¿Qué condiciones artísticas y vocales requieren los cantes mineros para su interpretación?*

—En primer lugar, requieren una voz clara y una voz potente, ágil, que no sea una voz *amuermá*. Hay que rizar la voz, hacer escalas rápidas, arcos melódicos largos... Y, luego, se tiene que tener una vocalización muy buena, que es común a todos los cantes. ¿Para qué puñeta queremos nosotros cantar la mejor letra del mundo si el que está sentado no la va a entender?

—*¿Distingues entre salida y temple en los cantes mineros?*

---

<sup>253</sup> Calixto Sánchez es un cantaor de Mairena del Alcor, comienza a cantar con 18 años. En 1972 gana el Primer Premio en el concurso celebrado en Granada y que conmemora el cincuentenario del I Concurso de Cante Jondo. En ese mismo año es elegido "sevillano del año" por la Cadena Ser. En 1980 gana el Giraltillo del Cante en la primera edición de la Bienal sevillana. En su labor discográfica caben destacar: “Estilos flamencos”, “De los Alcores a Granada”, “Calle ancha”, “De la lírica al cante” o “Retrato flamenco” entre otros. Su actividad didáctica dentro del flamenco es una parte importante dentro de su trayectoria profesional. Ha sido codirector del seminario de Estudios Flamencos e impartido cursos sobre el cante en la Escuela de Magisterio de Sevilla. Ha dirigido talleres en la Escuela Aneja de prácticas y es coautor de Aproximación a una didáctica del flamenco, publicado por la Junta de Andalucía. Ha sido director del Centro Andaluz de Flamenco con sede en Jerez de la Frontera (Cádiz). Para más información véase <http://www.elartedevivirelflamenco.com/cantaos117.html>. [consulta realizada durante el mes de septiembre de 2016].



—Para mí el temple en el cante es una cosa que se emplea al inicio del cante. Desde que tú haces la salida hasta que terminas el cante tiene un ritmo interno, una vocalización, una interpretación. El darle a cada cante su aroma es para mí el temple. Una cartagenera no puede oler igual que una malagueña. Esta frase no es mía, la decía Mairena: “Cada cante tiene su aroma”. La salida es un registro que hace el cantaor para ver en qué condiciones se encuentra. Tú vas a salir a cantar y dices: “A ver cómo estoy del pescuezo”. Y haces la salida, pero en esa salida tiene que ir el temple, el matiz del cante. Tú no puedes hacer una salida como a ti te dé la gana y luego salir por cartageneras o por tarantas, eso es un error.

—*Si es así, ¿qué tipo de temple o salida empleas en los cantes por tarantas?, ¿te dejas guiar por los modelos establecidos o te mueves con total libertad y te atreves con “nuevas” propuestas o propuestas “personales”?*

—Yo me muevo con libertad. No entiendo que cada cante tenga una salida específica. Sé que hay gente que dice que ésta es la salida de la cartagenera o de la taranta, pero yo no lo entiendo. Yo entiendo que si voy a hacer una taranta tengo que emplear los registros, los arcos melódicos, las caídas y el rizado del cante. Todo eso tengo que emplear en la salida para ver si soy capaz de hacer el cante, porque si a mí en la salida no me sale, ¿para qué me voy a meter en más profundidad? La salida para mí no es más que un registro que hace el cantaor para ver cómo está y en ella puede coger la parte más difícil del cante o algo similar y hacerla en la salida, de una manera rápida, pero ya ahí tiene que ir metido ese aroma del cante. Para mí el cante se compone de salida y ejecución hasta el final, hasta la última vocal. Salida y ejecución, ésa es la composición del cante.

—*Cuando se habla de que la taranta es un “cante libre”, ¿qué entiendes por tal?*

—Que no está sujeta a una medida como puede estar sujeta, por ejemplo, la soleá o la siguiiriya. Aunque también es verdad que dentro del cante también hay unas limitaciones, o sea, que tú no puedes hacer lo que te dé la gana. Cuando te pones a cantar una taranta, que es un cante muy complicado, si quieres hacerla de verdad te tienes que someter a las reglas que se han establecido. A un cantaor, cuando canta, no solamente lo están comparando con todos los de su momento, sino que lo están comparando con todos los de detrás. Eso es el gran problema que hay en el cante. Te están comparando: “es que Chacón no lo hacía así”. ¡Pero yo qué tengo que ver con Chacón! “Es que usted ha hecho la minera de Piñana, pero no como lo hacía él”. Si

**LA TARANTA: UNA INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA DESDE LOS PROCESOS INTERPRETATIVOS**

usted quiere hacer lo de Piñana tiene que hacerlo mejor, le tiene usted que añadir algo; si le va a restar, no lo haga.

—*¿Con qué actitud se debe afrontar, a tu juicio, la interpretación de estos cantes?*

—En primer lugar, hay una cosa que desconoce la inmensa mayoría de la gente. Cuando nosotros hablamos de los cantes mineros, lo primero que desconocemos es la mina. ¿Quién conoce una mina?, ¿quién ha estado dentro de una mina?, ¿quién ha oído en algún momento la explosión de un barreno?, ¿quién ha respirado en algún momento el polvo de una mina?, ¿quién ha estado a 200 metros de profundidad con la temperatura y el calor? Por lo tanto, lo primero que desconocemos son las circunstancias fundamentales que rodean al cante de las minas, que por eso se llaman así. Si no, se llamarían cantes de trilla o de borracheras, ¡yo qué sé! Lo fundamental para meterte dentro de un cante es conocer de dónde viene, de dónde parte. Entonces, cuando tú te metas dentro de una mina, cuando tú veas la temperatura que hay dentro de una mina, la oscuridad, el peligro, cuando tú veas todas esas cosas, entonces el concepto del cante de las minas cambia. Porque allí no hay aire, no hay frescor, no hay luz, no hay nada de lo que hay fuera; el mundo subterráneo es otra cosa. Ese es el concepto fundamental del cante de las minas. Los cantaores somos actores de la voz y tenemos que representar ese mundo. Eso es muy difícil, por eso cantar es muy difícil. Afortunadamente.

—*¿Es la misma actitud que para interpretar otros estilos?*

—Todos los estilos tienen su quid. Vamos a ver... El cante lo ha hecho la gente del pueblo, pero no los más acomodados, lo han hecho los más desfavorecidos, los que han pasado más fatigas y más hambre. Exactamente igual que el mundo del toreo. Las clases más desfavorecidas son las que se han puesto delante de un toro y han logrado hacer con el tiempo un arte de algo que era un peligro inminente. Y en el cante pasa exactamente igual, son los cantaores los que han aguantado las noches con unos y con otros, y muchos de ellos han tenido que beber por obligación y han tenido que hacer cosas por obligación para poder vivir de su arte. Tú tenías que estar metido en el ambiente. Si eras un raro no estabas metido en el ambiente. Podías tomarte tres copas en vez de tomarte seis, pero tres te tenías que tomar. Porque, como me decía Chano Lobato cuando estaba en Arcos de Cuchilleros, la consumición también iba metida en la ganancia. Había veces que ganaban más de la consumición que del cante.

—¿Qué son para ti los “medios tonos” de los que tanto se hablan en relación a los cantes mineros? Para ser un buen misionero / de los cantes de Levante / han de aprenderse primero / los medios tonos y el cante / del Rojo el Alpargatero.

—Bueno, yo creo que todo eso entra dentro de una escala, como te decía antes, complicada. Hay unos medios tonos o semitonos dentro del cante de levante que son muy espinosos, porque son cantes que se practican muy poco, son muy desconocidos. La inmensa mayoría de los cantaores no los conocen. Para echarle mano a esos cantes y a esas semitonaciones, a ese aroma que hay en esos cantes, te tienes que ir a cuatro o cinco figuras que hay del mundo del flamenco. Aparte de esos maestros, no hay más.

—¿Los utilizas?

—Sí, los utilizo mucho.

—¿Dónde exactamente?

—Pues cuando hacía la taranta de El Cojo de Málaga ‘Por la mañana la llamo’ o una taranta que hacía Canalejas de Puerto Real, ‘Las llamas llegan al cielo’, que es un cante precioso que tiene semitonaciones.

—¿Podrías darme un ejemplo?

—Interpreta la taranta ‘Las llamas llegan al cielo’.

—¿Y qué hay en relación a la dinámica, es decir, a los matices o diferenciación de planos sonoros a la hora de interpretar los cantes mineros?

—La diferenciación que hay es que no es lo mismo cantar una taranta, una taranta cartagenera o un taranto. No es lo mismo. Y claro que es importante el empleo de la dinámica. [...] El taranto, por ejemplo. Para mí el taranto que se canta, que se ha popularizado mucho, el de los cantes de las minas, es el de menos dificultad, el más *afandangao*. Ahí hay pocos semitonos, hay poca leña. Lo que pasa es que tiene poca dificultad, por eso cualquiera canta un taranto. Tú pones un taranto y después pones una cartagenera grande de Chacón y vas a ver la diferencia musical entre uno y otro. Esto es una novela de tres versos y esto otro es *El Quijote*. La diferencia es abismal. ¿Qué ocurre? Que cuando te dicen “¿Tú sabes cantar la taranta de ‘Por las mañana la llamo’, te contestan “Eso no vale *na*”.

—Cuando “haces” un cante minero, ¿acostumbras a interpretarlo de forma aislada o, por el contrario, sueles interpretar más de uno, encadenándolos en un mismo número? ¿Por qué?

—Yo siempre solía hacer como mínimo dos estilos, porque me servía para contar una historia.

**LA TARANTA: UNA INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA DESDE LOS PROCESOS INTERPRETATIVOS**

—*¿Consideras alguno de ellos como preparación para otros cantes? En caso afirmativo, ¿podrías darme algún ejemplo?*

—Vamos a ver... Es un error muy frecuente el hecho de sacrificar un cante para engrandecer otro. Tú habrás visto que la gente, por ejemplo, canta dos malagueñas y atrás cantan el verdial de Juan Breva. Pero las dos malagueñas las sacrifican porque nunca podrán cantar las dos malagueñas en la tonalidad que se canta el verdial de Juan Breva. Por consiguiente, lo que están es haciendo tiempo para luego hacer el verdial muy sonoro, con mucha exposición. Y entonces el público aplaude, pero te has cargado los dos primeros cantes. Ese no es mi concepto. Mi concepto es cuando yo cogía un cante y me decía ¿cuál es la tonalidad máxima? Ésta. Para no sacrificarlo lo hacía en esa tonalidad y le ponía un segundo cante que también tenía que venir bien en esa tonalidad, aunque fuese un poquito más para arriba. Y esto lo hacía en los cantes mineros, en las malagueñas y en otros muchos cantes. Yo nunca he sacrificado un cante para hacer otro. Hacía el primero con todas las consecuencias y en el segundo me amarraba un poquito los machos y lo hacía en la misma tonalidad.

—*¿Qué entiendes por ortodoxia y “pureza” en el cante y cómo te posicionas respecto a esta cuestión?*

—Eso es muy complicado. Pero, vamos, a mí siempre me han clasificado como un cantaor ortodoxo. Y yo soy ortodoxo hasta cierto punto. Lo que no puedo hacer, por ponerte algún ejemplo, es la malagueña de Chacón ‘Bien sabe Dios que lo hiciera’, que es muy complicada, y quitarle un cacho. Yo tengo que ser ortodoxo ahí. Tengo que hacer el cante lo más parecido posible, aunque me cueste la vida. Desde ese punto de vista soy un cantaor ortodoxo y exigente. Pero luego tengo una parte heterodoxa, o sea, yo he cantado montones de poemas, de Fernando Villalón, de Rafael Alberti, de Machado, de Lorca. Canto el poema de la pena negra y lo canto por soleá, con un trabajo de cinco o seis meses para ponerlo en pie. Porque yo empiezo a cantar dependiendo de lo que me dicte el verso, y a lo mejor es una estrofa de cuatro versos, pero la siguiente es de cuatro, de cinco o de siete. Entonces, yo no puedo utilizar la ortodoxia en un cante de Alcalá, yo tengo que emplear la otra ortodoxia, que es la cadencia andaluza. Tengo que componer la parte que me falta basándome en lo que me dice el poema, en la fuerza que tiene el poema y en la cadencia andaluza. Me considero ortodoxo. Ahora, la pureza, ¿qué es la pureza? Para mí la pureza es cantar con verdad. El cantaor es un personaje solitario, no tiene nada que ver con la asociación, con los

demás. Además, en un cante minero te lo dice: «Madrugá y trasnochar, subir y bajar la cuesta, y ganar poquico jornal, eso a mí no me trae cuenta, que yo a la mina no voy más». Dime una letra donde el cantaor se preocupe del ambiente social, de sus compañeros... Dime una. Entonces cantar con verdad... ¿Y qué es cantar con verdad? Muy sencillo, si yo canto por siguiriyas, el concepto que yo tengo de la siguiriya es la tragedia, y tengo que estar representando en el sistema, en la voz, en el sonido, en el quejío, en la vocalización, en la letra, en la tragedia, en todo eso. Eso para mí es la pureza. A un tío que cantara muy bien por siguiriyas pero que no le diera el punto trágico que tiene ese cante le faltaría la pureza.

—*¿Consideras cerrado e inamovible el repertorio estilístico flamenco y, en particular, el minero? ¿Cabría la posibilidad de generar nuevos estilos?*

—Vamos a ver, hoy tenemos un problema que antes no lo había y te voy a decir. Y tú lo tienes que saber. Cuando tu abuelo cantaba y empezaba a cantar, no había grabadoras, no había televisión, ¿qué había? Nada, no había nada. ¿Cómo aprende la gente? Escuchando a los cantaores. Pero yo escucho el cantaor cuando a mí me dé la gana, o ¿tendré que adaptarme cuando el cantaor va a un sitio? Pues tú te imaginas en los años 1920, que ni grabadoras ni todos estos chismes que tú traes. Pues bueno, yo voy a escuchar a Chacón que viene a Sevilla y llego allí. Me siento y sale cantando Chacón y sale cantando lo que fuera. Y yo me vengo a mi casa y mañana cuando me levanto empiezo a darle vueltas a aquello. Pero mi grabadora sólo ha grabado una parte; la otra parte, como dicen aquí, “sabío”. Y me pregunto: ¿esto cómo era? Y venga a darle vueltas. Y de darle vueltas pongo en pie una cosa que se parece a lo que cantaba Chacón, pero resulta ser un cante distinto. Habrás observado que hay muchos cantes que tienen muchas partes que son muy parecidos y viene por eso. Hoy no ocurre eso. Porque tú te vas con el móvil y grabas al cantaor y luego lo escuchas 500 millones de veces hasta que eres capaz de fusilar aquello. Por consiguiente, esa creatividad que se te supone, tú no la pones en práctica, porque te lo facilita la técnica. Si te fallara la técnica, te partirías la cabeza para poner ese cante en pie. Eso no quita para que haya gente que tenga un sentido musical y que sean capaces de desarrollar y hacer cosas nuevas. Yo tengo hechas tres malagueñas, dos cabales, un montón de cantes por bulerías, por tangos, tengo algo de levante hecho por ahí. Yo me acostaba pensando y me levantaba cantando. Muchas veces estaba en mi casa acostado y me levantaba, cogía la grabadora y me iba al cuarto de baño y cantaba y lo guardaba para acordarme mañana.

**LA TARANTA: UNA INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA DESDE LOS PROCESOS INTERPRETATIVOS**

—¿Se pueden recrear los cantes flamencos y, en particular, los cantes mineros? Y si es así, ¿dónde fijarías los límites, hasta qué punto consideras que es posible dicha recreación?

—La recreación es posible, siempre. ¿Hasta dónde? Hasta las facultades que tenga el cantaor.

—¿Sueles introducir nuevos giros melódicos en los cantes que incorporas a tu repertorio?

—Sí, porque mi forma de ver el cante no es seguir a una escuela determinada o a una forma. Eso para mí no es válido. Si hablamos de los cantes de levante pondríamos a Chacón, al Cojo de Málaga, a Piñana, a Cara Pepino —que era Escacena—, a Vallejo y a Marchena. No se trata de coger un modelo, se trata de buscar los recursos, las formas que hacen esa gente que a mí me interesa. Ahí es cuando se hace una selección, aunque luego tú te tengas que partir el pescuezo para poder hacer esas cosas.

—¿Qué es lo que te mueve realmente a la hora de introducir ciertos cambios o giros melódicos?

—Ser yo, nada más. Que cuando la gente me escucha cantar no se acuerden de nadie, nada más que de mí. Para bueno.

—¿Podrías ponerme algún ejemplo?

—Ya te he dicho que he hecho dos cabales, tres malagueñas, pero malagueñas que estoy harto de cantarlas. Me pasó en un festival de Montellano que hice una malagueña de Chacón y como introducción hice una mía. Y cuando terminamos la gente muy bien, pero había un señor a lo lejos: «¡Calixto, Calixto!». Yo me dije “ya está aquí el pesado de turno”. «¿Qué quiere usted?». Me dijo que era de la peña flamenca de Morón, que le gustaba el cante y conocía muy bien las malagueñas. «La primera malagueña que has hecho, ¿de quién es?» Y le dije que la primera era mía. «Menos mal, llevo media hora dándole vueltas y no hay forma. ¿De quién es esta malagueña? De la Trini no es, del Canario tampoco, de la Peñaranda... ¿De quién es?» Cuando le dije que era mía el tío estaba loco y no se pudo contener.

—¿Crees que la guitarra favorece la innovación en el cante?

—Yo tenía muchas discusiones con el desaparecido Enrique de Melchor, porque me decía que la guitarra en estos últimos quince o veinte años había dado un paso de gigante y se había puesto por delante del cante. Yo le decía que no. La guitarra lo que ha hecho ha sido adaptarse a las formas musicales que ya tenía el cante. Porque si tú

observas las grabaciones antiguas, con dos tonos despachaban un cante. Hoy la guitarra da muchos tonos de paso, da todas las tonalidades. ¿Qué es lo que ha hecho? Porque el cante estaba hecho, y si la guitarra despachaba el cante con dos tonos es que le faltaban cuatro o cinco y le faltaban tonos de paso. ¿Qué es lo que ha pasado con la guitarra? Que ha avanzado, al tener más conocimientos los guitarristas. Han dicho “esto va aquí” y se han adaptado mejor a los cantes. Pero hay un peligro en todo esto, y es que hay muchos guitarristas que no dejan cantar al cantaor. Porque son tantas las tonalidades, los semitonos, las notas que dan, que no le dan respiro al cantaor. Para el cantaor hay un momento en que la guitarra se tiene que parar, para que se pueda extender y pueda desarrollar lo que en ese momento tiene en la cabeza. Ahora se dan tantos tonos que lo están machacando literalmente. La guitarra ha tenido un papel fundamental en lo que es la separación de los cantes. Si tú, que lo habrás oído muchas veces, ves las grabaciones antiguas de disco de pizarra, lo mismo se acompañaba un verdial, unos fandangos, unas malagueñas, es decir, eso no estaba definido. Luego, con el tiempo, esos cantes los guitarristas empezaron a definirlos y afortunadamente hoy la guitarra tiene un toque que se refiere a cantes de levante, granaína, malagueña... Después está la siguiente discusión, los guitarristas dicen “lo mismo me da a mí tocar en Fa# que tocar por malagueñas”. Y yo digo que no es lo mismo, ellos dicen que es igual, pero no es lo mismo. Hay una anécdota que le pasó a Manolo Sanlúcar en un estudio de grabación con un músico extranjero. Estaba tocando por siguiரியas por medio y este toque se puede tocar por serranas, y decía el músico que era lo mismo, y Manolo le dijo que sí, pero no es igual. Decía «el compás es el mismo» y Manolo decía que no. Y estaba allí el Chato de La Isla. Y tocó por siguiiriya y le preguntó al Chato: «¿Chato, este toque por qué es?». Y le dijo: «Por siguiiriya». Después tocó por serranas. «¿Chato, esto qué es?», y dice el Chato: «Serrana». Parece igual, pero no es lo mismo.

—*Sabemos que las estrofas de los cantes mineros (como también de las malagueñas y fandangos) son quintillas o bien, cuartetos octosilábicos. En el caso de que la estrofa tenga cinco versos, ¿qué orden sigues en la interpretación de los tercios? ¿Quiebras alguno?*

—Yo normalmente no quiebro ninguno. Yo normalmente cojo el verso que tenga más fuerza y es por donde empiezo. Que puede ser el segundo, pero no quiere decir que sea el segundo sistemáticamente. Una de las cosas que tiene el flamenco es que te da libertad absoluta. La libertad es importantísima en el cante. Cuando tú tienes libertad, puedes ver la libertad que tienes empezando con el segundo verso o con el primero. Sea

**LA TARANTA: UNA INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA DESDE LOS  
PROCESOS INTERPRETATIVOS**

de cuatro o cinco versos. Esa libertad te la da el raciocinio, tu cabeza, la capacidad musical e intelectual. Ahí es donde está la gran diferencia. El que no cuestiona todo eso, no piensa, no reflexiona lo que está cantando, ese es el gran problema.

—*¿Y si es de cuatro versos, cuál o cuáles repites?*

—La que venga bien. Depende de la estrofa. La mayoría de las veces quien manda a la hora de poner en práctica un sentimiento, una fuerza en la ejecución, es la letra que tú cantas.

—*¿Sueles respetar las letras “originales” cuando incorporas un nuevo cante a tu repertorio o las cambias? Y, de ser así, ¿por qué lo haces?, ¿la cambias íntegra o sólo modificas algún aspecto?*

—Yo respeto las letras tradicionales. Para mí cada cante tiene su aroma. Volvemos a lo de antes. Si yo canto por siguiiriyas, yo no puedo cantar una letra de amor. Por eso la siguiiriya es el cante donde más veces se repite la muerte. Yo tengo que estar de acuerdo con eso. Yo no puedo cantar por alegrías de Cádiz «estoy ético de pena, / nadie se arrime a mi cama, / que el que de mi mal se muere / hasta la ropita le quemán». ¿Cómo se puede cantar una cosa alegre, una cosa trágica de un tuberculoso? Pero vamos a ver, cuando hablamos de Aurelio y de los cantaores anteriores, sombrero y respeto máximo, que gracias a esa gente tenemos el cante. Por consiguiente, todos, sin excepción, en un pedestal. Pero tú no tienes los mismos conocimientos que tu padre, y tampoco tienes los mismos conocimientos culturales que tu abuelo, luego si tu abuelo creía que una cosa que él decía en una letra porque se le había pasado y decía cualquiera de estas cosas. Yo diría, hay que ver lo que abuelo decía sin darse cuenta. ¿Tú qué haces? Intentas corregirlas.

—*¿Qué dificultades encuentras para adaptar una nueva letra a una melodía preestablecida (por ejemplo, en la minera, o en la taranta)?*

—Es difícil. Yo pongo un ejemplo siempre. Mucha gente hace eso con la facilidad del que se peina. Y no es verdad. La música que nosotros hemos heredado de una taranta, una cartagenera, es un patrón, pero ese patrón tiene que coincidir con una estrofa. Y a lo mejor la estrofa que servía de base a este patrón, la fuerza de la nueva no reside en el verso de la antigua, sino en el siguiente. Por tanto, siempre hay que hacer un arreglito. Eso es como si del hermano mayor le llegan unos pantalones al hermano menor. Le está bien de la cintura, pero en el bajo hay que meterle un dedito. El pantalón es el mismo, pero le has metido un dedito.



—¿Te has visto alguna vez en la situación de no entender una copla o bien un verso de la misma? De ser así, ¿qué decisión has tomado?

—Claro que te ves. Directamente, si me pasa eso, no la canto. Los cantaores somos intérpretes de la voz. A la hora de cantar tenemos que ser como un actor de cine. Tú ves a un actor de cine y hoy te hace una película y hace de asesino, ahora te hace de policía y pasado de ladrón o de cómico. Y en todos los personajes te lo crees, ¿no es verdad? Pues ese es el cantaor.

—¿Qué te mueve a preparar nuevos repertorios?

—El no quedarme atrás. Y tener siempre algo fresco a lo que echarle mano.

—¿Qué aspectos, según tu opinión, debiera tener claro un cantaor a la hora de decidirse a ampliar su repertorio?

—Lo fundamental para un cantaor es el conocimiento. Si tú tienes conocimiento de lo que hay, de los grandes maestros del cante, o de buenos intérpretes pero que tienen sus rincones, todo eso lo tiene que estudiar el cantaor, tiene que ver las voces, si es de garganta si es de nariz, de pecho, de cabeza, si es rápida o no lo es, si es capaz de hacer un rizado de la voz o no. Entonces, cuando estudias las músicas, tienes que adaptar tus facultades a lo mejor que tú puedes interpretar.

—¿Hasta qué punto crees necesario acudir a las “fuentes originales”? En el caso de los cantes mineros, ¿cuáles son tus modelos o referentes?

—Mis modelos son Chacón, el Cojo de Málaga, Escacena, Pastora, Marchena, Canalejas y Piñana, con el que hablé muchas veces por teléfono y en varias reuniones. Cuando fui a La Unión conocí a tu padre, a tu abuelo, y charlábamos de los cantes, ellos me contaban una serie de historias.

—¿Oyes los “originales” o tratas también de escuchar las versiones de otros artistas?, ¿Cómo consigues dichas fuentes (peñas flamencas, archivos personales...)?

—Yo escucho los originales. Cuando alguien me dice que va a hacer una malagueña de Chacón y me dice que ha cogido la versión de otro. Vamos a ver, si tenemos la versión original, estamos perdiendo tiempo yéndonos a otro. Esa forma a mí no me interesa. Me interesa para ver cómo ha hecho esto o lo otro. A mí no me interesa la copia, porque está desmejorada. Cuando Camarón hace ‘Los pícaros tartaneros’ hace un desastre de cartagenera, hace un desastre nacional. El que se enganche ahí va perdido.

—¿En qué te fijas más, en la afinación, en la expresión, en la originalidad?

—Los cantes de las minas son muy delicados para la afinación. Como no te andes con cuidado, te vas. Son cantes muy peligrosos. Entonces yo me fijo mucho en la

**LA TARANTA: UNA INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA DESDE LOS PROCESOS INTERPRETATIVOS**

vocalización, en los arcos melódicos, en los semitonos, en la quejumbre, me imagino a ese hombre metido en la mina con la oscuridad, fumando polvo. Me lo imagino porque sé que ha existido.

—*Cuando escuchas un nuevo estilo y decides incorporarlo a tu repertorio, ¿cómo comienzas a trabajar sobre él?*

—Muy sencillo. Por ejemplo, alegrías de Cádiz, que es de los estilos últimos que yo incorporé. Pues yo escucho a Aurelio y a Manolo Vargas, escucho lo que hacen, las letras que cantan, las distintas músicas. Y partir de ahí me sirve a mí de base. No me sirve como copia de modelo. A mí la copia no me interesa. A mí me interesa que cuando la gente me escuche sea yo el que cante. Monté mi propia alegría y salí cantando a guitarra *pará* y luego entró la guitarra y el compás. Yo metí la letra ‘La Lola se va a los puertos’ y llegó a convertirse en uno de mis clásicos.

—*¿Tomas algún tipo de notas (el texto, anotaciones musicales con grafías convencionales o no convencionales...)?*

—Yo he hecho mis partituras. Cogía la letra original, cinco versos, luego ponía seis, y a lo mejor donde estaban las respiraciones, las cortaba con una raya, ponía las respiraciones y luego ponía subida y ponía una gráfica. Yo lo cogía y a partir de ahí las iba modificando.

—*¿Las tienes después en cuenta en tus ensayos?*

—Claro.

—*¿Cómo y dónde ensayas normalmente: en casa, en un estudio, con guitarra, de qué forma? ¿Necesitas el acompañamiento de una guitarra?*

—En mi casa sin guitarra. Yo toco la guitarra, aunque no sé ni comprar cuerdas. Cuando ya hacía algo, me grababa, llegaba Manolo Franco o Pedro Bacán y le decía “escucha esto”. Y ensayábamos y empezábamos a darle vueltas.

—*¿Te sueles grabar los ensayos?*

—Sí, me grababa.

—*¿Cuál es el proceso que sigues hasta conseguir sentir como tuyos los nuevos cantos que incorporas a tu repertorio?*

—No dejarlos nunca, siempre machacando. No darlos nunca por acabados hasta que una vez que los cantes, que te sientas a gusto, que técnicamente los tengas dominados, que salgan porque te salen, que tú seas un actor y el público tenga una respuesta positiva, entonces se deje el cante.

—¿Consideras que como cantaor reflexionas conscientemente sobre tu trabajo, sobre las decisiones que has de tomar a la hora de interpretar un nuevo cante?

—Sí, totalmente. Yo soy mi peor crítico. No tengo piedad de mí mismo.

—¿Te has enfrentado alguna vez a un pasaje que te resulte especialmente difícil de ejecutar?

—Afortunadamente ninguno. Yo gané la bienal de Sevilla con doce cantes en tres días y el jurado me dio una nota media de 9'5.

—Teniendo en cuenta que una de las características propias de los cantes mineros es el carácter ligado de sus tercios, ¿qué haces cuando no puedes ligar un tercio determinado?, ¿qué soluciones buscas?

—La solución es la respiración. Un cantaor que no sabe respirar no sabe cantar. Por consiguiente, hay que buscar una solución técnica, que es la respiración. Cuando tú eres capaz de almacenar el aire suficiente para poder ligar esos tercios, entonces lo consigues. Mientras tanto, no lo vas a conseguir nunca.

—¿Qué opinas sobre la libertad interpretativa?

—Que el flamenco es libertad. Lo que no se puede dejar es libertad de destrozar los cantes, eso es otra cosa.

—¿Piensas que la improvisación es un recurso habitual en el flamenco? ¿Hasta qué punto piensas que hay diferencia entre lo que se trabaja en los ensayos y lo que realmente sucede en el escenario?

—No, lo que se trabaja en tu casa es lo que sale en el escenario.

—En tu caso, ¿acostumbras a dejar algún margen a la improvisación en el transcurso de un concierto o recital?

—Ninguno.

—¿Y en el caso concreto de los estilos mineros?

—Ninguno, menos porque son los más peligrosos.

—Con respecto al acompañamiento, ¿qué es lo que buscas en un guitarrista cuando decides incorporar nuevos cantes a tu repertorio?

—Que me entiendan. Cuando hacía nuevos giros, nuevas cosas, me iba a casa de Manolo Franco o Pedro Bacán y se lo dejaba grabado, y a la semana me decían ya está. Entonces me iba a su casa y lo veíamos hasta que lo hacíamos en público.

—¿Has tenido algún “problema” con el guitarrista cuando te enfrentas a un nuevo repertorio? ¿Establecéis algún tipo de acuerdo? ¿Buscáis el consenso o eres tú quien impone el tempo, la expresión...?

**LA TARANTA: UNA INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA DESDE LOS PROCESOS INTERPRETATIVOS**

—No. A todos los guitarristas que me han acompañado les he dicho: “Tú toca la guitarra, pero no me jodas”. Los guitarristas con los que he trabajado eran profesionales y me conocían perfectamente, sabían cuándo respiraba, cuándo estaba asfixiado... Yo les decía que la actuación es de los dos, les decía: «Si tocas la guitarra muy malamente, la actuación va a ser una mierda, y si yo canto malamente igual. Luego tú tienes que tocar la guitarra como tú sabes y te tienes que lucir para eso».

—*¿Prefieres un acompañamiento lo más parecido al “original” o buscas mejor actualizar la pieza, adaptarla a un canon más actual?*

—Yo prefiero un acompañamiento que me sea cómodo, que me venga bien a mí y al cante. No tengo unas reglas establecidas. Puede ser parecido al original o no. Pero, como tú sabes, cuando se acompaña un cante de levante, si te vienes por abajo, haces otras armonías, el sentido musical cambia.

—*¿Cuando interpretas un cante minero, ¿lo haces siempre en tono de tarantas?*

—Yo lo hago siempre en Fa#.

—*¿Has probado con otros tonos, como el de minera?*

—He probado en otro tono, pero no he practicado. El mío es Fa#.

—*¿Qué ocurre si un guitarrista introduce una armonía, un acorde sorprendente, que no te gusta? ¿Se lo permites o lo “llamas al orden”?*

—Normalmente los guitarristas que yo llevaba me decían antes, “mira lo que he hecho”, y yo les decía “eso está muy bonito, pero cuélgalo en tu casa en el ropero”.

—*¿Cómo afrontas la puesta en escena de un concierto?*

—Pues mal, porque siempre me he puesto muy nervioso. Me he llevado mucho tiempo preparando los cantes, pero luego el escenario es otro mundo. Cuando estás arriba se te viene el mundo encima. Lo que sí he pretendido es tener siempre las facultades vocales en condiciones. Normalmente mi cante, mi guitarra, pero luego he llevado tres violines, un bajo, he llevado muchas otras cosas.

—*¿Qué diferencia ves entre un acústico y un concierto amplificado?*

—Es mucho más natural un acústico. Con lo amplificado siempre se puede trastornar el tema. Yo me siento muy cómodo cantando a capella. Muy cómodo, porque me reconozco mucho más la voz. Por ejemplo, en la peña flamenca de Almería no hay sonido, allí a capella. ¿No te has preocupado del *ryder* técnico, con determinados micros, etc..? ¿Qué dices, qué dices’?

—*¿Cómo preparas la grabación de un disco donde incorporas (para ti) nuevos estilos?*

—Pues estudiándolos al máximo para llevarlo todo controlado hasta los más mínimos detalles.

—*Con respecto a la forma de grabación, ¿cómo lo haces: en directo, por pistas, grabas primero una voz de guía?*

—No. Como se dice aquí: “porra dentro, porra fuera”. Como si fuera un directo, lo más parecido a un directo.

—*¿Qué esperas de un disco en el que se recuperan nuevos cantes?*

—Yo espero que se venda.

—*¿Qué opinión te merece una labor de investigación como la que yo pienso desarrollar en mi tesis, partiendo de nuestra experiencia y nuestros propios procesos artísticos?*

—A mí me parece fantástico. De hecho, te concedo la entrevista porque eres tú y sé de dónde vienes. Y sé que tienes conocimiento sobre el tema. A mí no me interesa hablar de esto con alguien que lo único que quiere es escribir un libro. A mí que la gente joven que esté preparada de fondo se interesen por explicar las cosas y que la gente las entienda, me parece fantástico. Yo creo que es un paso muy importante que tenemos que dar todos los que nos dedicamos a eso. La gente dice que por qué no escribo un libro. Y yo les digo que no, porque yo soy muy flojo.

## 2.9. Entrevista a Fosforito<sup>254</sup>

Málaga

20 de septiembre de 2015

—¿Qué lugar e importancia ocupan los cantes minero-levantinos, los cantes por tarantas dentro del flamenco? ¿Y, más concretamente, las tarantas dentro del repertorio estilístico minero?

—Los lugares los ocupan todos por igual. El flamenco en general tiene la misma consideración y categoría. Otra cosa es el valor, la capacidad interpretativa de quien lo hace. Por eso hay tarantas en general y según la personalidad. Por ejemplo, una taranta del Cojo de Málaga no es la misma que la de Jacinto Almadén o Escacena, aún siendo el mismo cante, porque cada uno aporta una forma personal suya, una manera de entenderla y un olfato y un color distinto.

—¿Qué condiciones artísticas y vocales requieren los cantes mineros para su interpretación?

—Mira, cantar bien es cantar bien. Naturalmente cualquier cante, el que escucha tiene que entenderlo, tiene que saber lo que dice el cantaor. El cantaor puede hablar como quiera, pero a la hora de cantar tiene que hablar como un profesor. Tienes que pronunciar bien, vocalizar, tienes que transmitir y para transmitir, tienes que hacerte entender. Y la única forma de hacerse entender es decirlo bien, aparte de cantarlo con sentimiento. Todas esas cosas añadidas al cante son fundamentales, pero el lenguaje a la hora de hablar tienes que hacerlo para que te entiendan. Todas las voces valen. La tesitura no es aleatoria, puedes tener una voz más aguda o grave, más brillante, con unos vibratos más sonoros o menos, pero lo importante es que lo hagas bien, que transmitas un conocimiento con el cante. No puedes cantar unas alegrías tristes o siguiriyas

---

<sup>254</sup>Antonio Fernández Díaz "Fosforito" es un cantaor de Puente Genil. En 1956 se alza con Primer Premio absoluto del I Concurso Nacional de Cante Jondo celebrado en Córdoba y asistió como cantaor a la Feria Mundial de Nueva York, formando parte del espectáculo encabezado por Manuela Vargas. Ha participado en la casi totalidad de los festivales veraniegos que se celebran en España, junto a las más importantes figuras del cante, baile y toque, participando en distintas compañías con la que ha recorrido los cinco continentes. Entre otros galardones, es Medalla de Oro del Cante (2005) y Medalla de Andalucía (2006). Para más información véase

[http://www.biografiasyvidas.com/biografia/f/fosforito\\_antonio\\_fernandez.htm](http://www.biografiasyvidas.com/biografia/f/fosforito_antonio_fernandez.htm). [consulta realizada durante el mes de septiembre de 2016].

alegres. Cada cosa tiene su momento y tiene su intención. Son géneros diferentes a los cuales hay que darle el matiz que corresponde a cada cante.

—*¿Distingues entre salida y temple en los cantes mineros?*

—Es lo mismo, es una preparación, es saber cómo estás, es un registro. No es que das a entender lo que vas a cantar, que sí. Puedes empezar una taranta sin ninguna salida, lo que pasa es que te templas para ti mismo, te vas metiendo dentro. Es lo mismo. Temple es templarse, salida es templar el cante que viene. Es la preparación.

—*Si es así, ¿qué tipo de temple o salida empleas en los cantes por tarantas, quiero decir, te dejas guiar por los modelos establecidos o te mueves con total libertad y te atreves con “nuevas” propuestas o propuestas “personales”?*

—No necesariamente. Yo conozco cantaores maravillosos que han empezado la guitarra y ellos estaban templados con el tono que le estaban dando, porque es fundamental. Y a partir de ahí sin necesidad de una salida o temple previo han salido cantando. Todo eso que estás diciendo es más teatral que otra cosa. Por ejemplo, en un cuarto no es necesario estar entre amigos en un cuarto de cabales, que nunca sabes cuántos son los cabales, depende de la capacidad de atención, de transmisión, de conectar con la gente que te rodea. Si estás a gusto, una salida sobra. La preparación al cante es más teatral que otra cosa. En un escenario, sin embargo, estás preparándote tú mismo y, además, estás dando a entender lo que viene.

—*¿Cuando se habla de que la taranta es un “cante libre”, ¿qué entiendes por tal?*

—No es libre, eso es un error. Libre en expresión, pero no en tiempo. Como en la malagueña, hay una respuesta. La guitarra plantea una conversación, el cantaor contesta, la guitarra responde. Cuando se rompe la armonía porque hay milésimas de segundos de adelanto por parte de la guitarra o de atraso se ha roto el diálogo y se nota. En música, una décima de segundo se nota. Entonces, no hay nada libre, es música libre de expresión. Por eso es ridículo cuando un cantaor dice “tócame ad libitum”. Ad libitum significa libre de expresión, en el tiempo de ese arco de la melodía, pero no en tiempo. Toda la música tiene un compás, una medida aunque no vaya muy marcado, como en el caso de la malagueña, pero lleva un compás exacto musicalmente hablando. Por eso la respuesta de la guitarra o la entrada de cantaor, no se puede adelantar un cantaor.

—*¿Con qué actitud se debe afrontar, a tu juicio, la interpretación de estos cantes?*

—No en estos cantes, al cante en general. Para mí tiene la misma importancia un cante por tarantas que un cante por malagueñas. La actitud responsable de un cantaor que conoce el oficio. Otra cosa es el duende, la capacidad de comunicación, la capacidad

**LA TARANTA: UNA INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA DESDE LOS  
PROCESOS INTERPRETATIVOS**

expresiva, el calor que imprima. Hay que estar muy serio, la tensión es la misma, la responsabilidad de antes de cantar, de antes de saber cómo estás. Y cuando dices buenas noches, la distinción de lo público de lo teatral y de lo privado. Uno que sabe cantar jamás va a salir atravesado. El ánimo es distinto, la actitud es la responsabilidad siempre. Depende de la responsabilidad que tú tengas. Independientemente del cante que tú hagas. Un cantante de ópera para una actuación de cuarenta minutos está durante un mes ensayando cuatro horas y luego sale perfecto. Un cantaor es muy anárquico, va a su manera. O se toma dos copas o se toma una ensaladilla de pimientos, da igual. Pero a la hora de salir a cantar donde tú tienes que dar lo mejor de ti, tienes que ser responsable de lo que haces y para eso tienes que ser muy cuidadoso. Tener los temores y la responsabilidad que requiere el momento independientemente del cante que hagas.

—*¿Qué son para ti los “medios tonos” de los que tanto se hablan en relación a los cantes mineros? Para ser un buen misionero / de los cantes de Levante / han de aprenderse primero / los medios tonos y el cante / del Rojo el Alpargatero.*

—Es que los medios tonos... Verás tú. Los medios tonos, en este caso, son una bajada en la que vuelves al tono real. Tú estás en un tono de Fa# que en realidad es un tono que en valor es medio. Entre el Fa y el Fa# está ese medio tono en valor pero es un tono real, Fa# es un tono. Medio tono es una manera de hablar.

—*¿Los utilizas?*

—Sí.

—*¿Dónde exactamente?*

—En cualquier taranto de los que he grabado.

—*¿Podrías darme un ejemplo?*

—Naturalmente mi voz no es para cantar, con la edad que tengo. Y, además, estoy resfriado. (*Pone un ejemplo con la guitarra*). Son de paso, se emplean habitualmente de forma natural. El que sabe cantar va en la manera de cantar. La música emplea los medios tonos para matizar y dar calor a lo que tú dices.

—*¿Y qué hay en relación a la dinámica, es decir, a los matices o diferenciación de planos sonoros a la hora de interpretar los cantes mineros?*

—Hablamos de cantes mineros o tarantas en general. Levante para mí es Almería. Aunque había un cantaor que era el Chato de Valencia que también cantó la taranta y cartagenera de primero de siglo. Creo recordarlo en los años 60 en Argentina en un espectáculo que yo fui a Buenos Aires con Manuela Vargas, pero normalmente en



Valencia o en Alicante no se canta flamenco. Excepto cantaores como Juan Varea, y cantaba muy bien, porque hacía lo de Chacón, que era de Jerez. Chacón cantaba cinco o seis malagueñas maravillosas, todas diferentes, y las llamó malagueñas porque estaban en el modo musical malagueño. Como el Mellizo que, según el padre Bartolomé Rizo, estaba sacada de la antífona V del prefacio de la misa. Y, efectivamente, no es que fuera, pero el parentesco, el origen reiterando la nota consigue una letra con cinco versos, una maravilla. Malagueñas porque le dio la gana, porque se basan en esa escala ascendente y descendente la sol fa mi que llaman los clásicos modo dórico, lo que los flamencos llamamos modo de mi, que para un músico es mi frigio. Estamos hablando de Grecia. Eso en cuanto a música, otra cosa es el cante, lo que ha llegado a nosotros. La dinámica la pone el artista si la tiene, la dinámica de cada momento a cada cante. El ritmo necesita una dinámica que el cuerpo te baila por tangos o por alegrías. Pero en un cante por siguiriyas, la dinámica es otra, el sonido te lleva a otro sitio, a otro mundo diferente, más solemne. Los cantes tienen un valor, lo que hay es que hacerlos bien.

—*Cuando “haces” un cante minero, ¿acostumbras a interpretarlo de forma aislada o, por el contrario, sueles interpretar más de uno, encadenándolos en un mismo número? ¿Por qué?*

—Normalmente se hacen dos o tres cantes. Si vas a cantar por cartagenera, si te viene bien, puedes hacer otros cantes.

—*¿Consideras alguno de ellos como preparación para otros cantes? En caso afirmativo, ¿podrías darme algún ejemplo?*

—Los cantes de tarantas o mineros, como quieras llamarlos, verás tú, tienen el mismo valor. No hay uno más chico o más grande. Si tú quieres ser amable, le haces al público una selección porque a ti te gusta cantarlos. En puesto de hacer un cante, haces una serie.

—*¿Qué entiendes por ortodoxia y “pureza” en el cante y cómo te posicionas respecto a esta cuestión?*

—Mira, ortodoxia es no perder el gustito del origen. Aunque tú, normalmente, si quieres mantenerte con la pureza y el respeto que nos merece, la fuente de donde hemos aprendido, los cantores actuales como los que vengán, como los anteriores, han sido herederos de unos sonos ancestrales que hemos heredado, que se nos ha ido legando de unos a otros y cuando han llegado a nosotros van más ricos. He de pensar que en un principio no tienes más que ver la discografía antigua, hay algunas cosas que son una maravilla. El ‘Reniego’ de Tomás o ‘Santiago y Santa Ana’ de Manuel o ‘Del convento

**LA TARANTA: UNA INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA DESDE LOS  
PROCESOS INTERPRETATIVOS**

las campanas' de Chacón son únicas, joyas irrepetibles. ¿Por qué ortodoxia? Porque desde un tiempo se puso un canon de identidad, de reconocimiento y de pureza. Entonces, respetamos la ortodoxia siempre que estamos próximos a ese canon, a esa categoría, a ese modelo de cante. Con tu voz y tu sonido distinto, con tu capacidad de fiato respiratorio, no va a sonar igual que Aurelio o El Mellizo afortunadamente. Por eso el cante no está momificado en el tiempo, crece, crece y crece con cada personalidad que se aporta. Por ejemplo, 'Del convento las campanas' de Chacón, si tú lo intentas, si no te sale un matiz igual pero el que lo canta suena bien y además lo identifica como ese cante, está bien hecho. Tiene que estar dentro de la ortodoxia. La heterodoxia me parece lejanamente, no es tan estricta, que tengas que estar con la i con la e, no. No es la rigidez exigible, si no que esté próximo con la idea que tenemos de ese cante.

—¿Consideras cerrado e inamovible el repertorio estilístico flamenco y, en particular, el minero? ¿Cabría la posibilidad de generar nuevos estilos?

—No está cerrado. Podría ser.

—¿Se pueden recrear los cantes flamencos y, en particular, los cantes mineros? Y si es así, ¿dónde fijarías los límites, hasta qué punto consideras que es posible dicha recreación?

—Es que la música no tiene límites. Vamos, yo no tengo voz ni con el resfriado y la edad que tengo, pero me gustaría hacerte muestras de lo que se puede hacer y dónde nacen muchos cantes. Hace algunos años en Lo Ferro me pedían una ferreña. Los cantaores se ponen a pensar. Yo le hice un cante y se lo regalé al Niño de Bonela para que lo hiciera. Porque pensando en la zona, piensas en ese modo tarantero o como tú quieras, donde se cantan las cartageneras, las mineras. Aunque la minera no se hizo para cante, aunque yo tuve el atrevimiento de ponerle voz a una minera de Paco de Lucía. (*Pone un ejemplo*). El cante, la música no está cerrada nunca, lo que necesita es gente con capacidad. Antonio Mairena, tal y como lo tiene grabado Tomás Pavón, el cante de Frijones (*Pone ejemplo*). Para Antonio, como lo hacía Tomás es una barbaridad, por la capacidad de este cantaores. Entonces El Tío Borrico lo cambia y sobre eso Antonio creó un cante. Mairena recreó una barbaridad. Cuando él dice "recuerdo a mis maestros", él ha puesto una barbaridad. (*Pone un ejemplo sobre la soleá de Frijones*). Quiero decirte que los cantes no están cerrados, pero hay cantes que están tan bien hechos, que como les quites algo... Eso es lo ortodoxo, el respeto.

—¿Sueles introducir nuevos giros melódicos en los cantes que incorporas a tu repertorio?

—Naturalmente, yo soy muy personal cantando.

—En caso afirmativo, ¿por qué?, ¿qué es lo que te mueve realmente a la hora de introducir ciertos cambios o giros melódicos?

—De forma natural no me mueve nada.

—¿Crees que la guitarra favorece la innovación en el cante?

—La guitarra ha dado un salto enorme, es una riqueza maravillosa. El ejemplo está en los guitarristas ahora mismo. Ha habido guitarristas históricos, maravillosos. Porque no sabemos cómo tocaba Paco Lucena, no podemos saber cómo tocaba Julián Arcas. Era un clásico, pero tocaba cosas de flamenco.

—¿En qué sentido?

—La guitarra va por otro lado, la guitarra va por su camino y el cante por el suyo. El cante necesita de la guitarra. Sin la guitarra el cante está limitadísimo y el resultado final no sería igual sin ella. En la época de los 70 o 80 y ahora mismo hay gente que canta bien, pero no como antes. Hay gente que borda las coplas, que canta cosas muy bien, pero el flamenco lo tiene con alfileres.

*Sabemos que las estrofas de los cantes mineros (como también de las malagueñas y fandangos) son quintillas o bien, cuartetos octosilábicos. En el caso de que la estrofa tenga cinco versos, ¿qué orden sigues en la interpretación de los tercios? ¿Quiebras alguno?*

—Son quintillas porque se repiten. Cuando es de cinco versos, el primero va con el tercero. Pero empiezo por el segundo. *(Pone ejemplo)*.

—¿Y si es de cuatro versos, cuál o cuáles repites?

—Dos. *(Pone ejemplo con la petenera)*. En un cante minero no la puedes cantar de cuatro versos si no la repites. Una letra de cuatro no la he visto nunca en un cante minero. Hay cantaores que se meten en unos berenjenales... Dicen te voy a cantar a ‘San José de la montaña’ o ‘San Agustín’... Calixto cantaba ‘La Lola se va a los puertos’... No está escrito para eso.

—¿Sueles respetar las letras “originales” cuando incorporas un nuevo cante a tu repertorio o las cambias? Y, de ser así, ¿por qué lo haces?, ¿La cambias íntegra o sólo modificas algún aspecto?

—Respeto las originales si están bien hechas, aunque yo hago normalmente letras mías o de un amigo como Antonio Murciano.

**LA TARANTA: UNA INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA DESDE LOS  
PROCESOS INTERPRETATIVOS**

—¿Qué dificultades encuentras para adaptar una nueva letra a una melodía preestablecida (por ejemplo, en la minera, o en la taranta)?

—Ninguna, acoplo la letra al cante.

—¿Te has visto alguna vez en la situación de no entender una copla o bien un verso de la misma? De ser así, ¿qué decisión has tomado?

—Por dificultades de la grabación la oigo, pero no me enfado ni pierdo la cabeza por eso. De entrada te diré que a mí me interesa más el cante que el cantaor. Por decirte algo, Aurelio me interesa más lo que da a entender que como él lo canta. No me interesa porque yo no hablo así y ese lenguaje no es el mío. El cante sí, porque el cante es la música, es lo vivo, lo externo. (*Pone un ejemplo*). Me interesa la música, no el cantaor. Cada uno es cada uno.

—¿Qué te mueve a preparar nuevos repertorios?

—Yo soy un cantaor que tengo ochenta y tantos años, ya no canto desde hace diez, y cuando me han ofrecido cosas las rechazo. Como mis fuerzas no llegan ahí, no lo hago. Yo me he criado en la calle desde tiempos inmemoriales y difícilísimos. Estamos hablando del año 39 o 40. Entonces lo mío es natural, he escuchado en el camino a todo el mundo y he aprendido de todos de forma directa. Yo te voy a enseñar ahora un cartel de la plaza de toros de Ronda del año 45, era la posguerra y te podría hablar de cantaores que no están ni en los libros. He sido un superviviente y he conocido a todo el mundo. He compartido camerinos con Pepe Pinto o con Pastora. Y he escuchado a todo el mundo. A Juanito Varea, he formado espectáculos con ellos. He conocido a cantaores extraordinarios, los he tenido en mis manos. Con el de la Matrona, que nació en 1887, he coincidido en el jurado del cincuentenario del concurso de Granada en 1972, cuando salió Calixto. Yo tenía cuarenta años, pero el Matrona tenía ochenta y cinco. Entonces, yo he aprendido de la gente directamente. Yo era amigo de Vallejo, he tenido conversaciones con él. Me he ido formando en el camino.

—¿Qué aspectos, según tu opinión, debiera tener claro un cantaor a la hora de decidirse a ampliar su repertorio?

—Hay cantaores que han sido figuras. Incluso con un fandango, Aznalcóllar, Palanca, El Sevillano, Gordito de Triana. Era un fandango, no aspiraban a otra cosa. Estos cantaores nunca tuvieron ambición de ampliar el repertorio, tenían su límite. Esa idea de cantaor enciclopédico que tiene que hacerlo todo es más moderna. Mairena, Valderrama. Todo eso que hacen ahora moderno de la copla, todo eso lo hacía

Valderrama o Caracol. Por eso digo que ampliar el repertorio nunca está mal, pero no todos los cantaores aspiran a saberlo todo. Yo he tenido mi curiosidad, que aún la tengo, mi inquietud, mi curiosidad de saber de todo. Yo leía con una vela de pequeño y en mi casa no había dinero para comprar libros. Mi padre era cantaor, mis primos eran guitarristas, era algo natural en mi casa. A mí me ha interesado todo el mundo y me siguen interesando. Séneca decía: «Se equivoca el que no empieza a aprender por creer que es tarde, hay que agotar la vida, antes que la muerte nos sorprenda».

—*¿Hasta qué punto crees necesario acudir a las “fuentes originales”? En el caso de los cantes mineros, ¿cuáles son tus modelos o referentes?*

—No tengo modelos. De forma natural he escuchado a Almadén, que era amigo mío, al hijo de Antonio Grau, he escuchado a Eleuterio Andreu, Canalejas, Cobitos, al Niño de Fregenal. Yo he escuchado a Juanito Mojama, a Chacón de viva voz. Y a tu abuelo, de viva voz.

—*¿Oyes los “originales” o tratas también de escuchar las versiones de otros artistas? ¿Cómo consigues dichas fuentes (peñas flamencas, archivos personales...)?*

—Las grabaciones originales no me descubrían nada, yo lo he escuchado de viva voz. Conversaciones con Juan Valderrama, que entrábamos en el teatro a las cinco de la tarde y salíamos a la una de la madrugada. Haciendo trescientas sesenta funciones al año. Mis largas noches de tantos escenarios y camerinos compartidos con Mairena, con Vallejo, Varea... Yo tengo un fondo, una idea de los cantes.

—*¿En qué te fijas más, en la afinación, en la expresión, en la originalidad?*

—En la totalidad.

—*Cuando escuchas un nuevo estilo y decides incorporarlo a tu repertorio, ¿cómo comienzas a trabajar sobre él?*

—No estoy en edad de adquirir. Me interesan los cantes, sigo a Cayetano de Cabra, a Chacón, a Juan Breva. Me interesa el cante, que asimilo a mi manera. Pero lo asimilo con un color diferente.

—*¿Tomas algún tipo de notas (el texto, anotaciones musicales con grafías convencionales o no convencionales...)?*

—Las notas es la memoria. Cuando me interesa lo oigo más de una vez.

—*¿Cómo y dónde ensayas normalmente: en casa, en un estudio, con guitarra, de qué forma? ¿Necesitas el acompañamiento de una guitarra?*

**LA TARANTA: UNA INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA DESDE LOS PROCESOS INTERPRETATIVOS**

—No ensayaba cuando cantaba. Con los palizones diarios de cante tenía bastante ensayo. Otra cosa es que probara en el cuarto de baño. Lo que hacía es hacer la voz para ver cómo estaba.

—*¿Cuál es el proceso que sigues hasta conseguir sentir como tuyos los nuevos cantes que incorporas a tu repertorio?*

—Los incorporaba de forma natural. Como decía el de la Matrona: «Este niño tiene aquí un magnetofón». Antiguamente los cantaores de una zona, con motivo de ver a otros cantaores, iban y se encontraban, estaban oyéndose unos a otros, se llevaban los sentidos llenos de sonos nuevos, pero al no tener la fijeza, la exactitud del magnetofón, al recordarlos y al tratar de hacerlos, salía algo nuevo porque no recordaban, ponían cosas de su parte y nacían cantes nuevos. Esa era una forma de crecimiento. Es el proceso que he tenido toda mi vida.

—*¿Consideras que como cantaor reflexionas conscientemente sobre tu trabajo, sobre las decisiones que has de tomar a la hora de interpretar un nuevo cante?*

—Yo he sido consciente de lo que hacía y el primer disgusto cuando no he estado bien he sido yo. Lo único que te duele y te recuerda es cuando no estás bien. El primero en lamentarlo y sentirlo eres tú.

—*¿Te has enfrentado alguna vez a un pasaje que te resulte especialmente difícil de ejecutar?*

—No me he metido en berenjenales que no pudiera.

—*Teniendo en cuenta que una de las características propias de los cantes mineros es el carácter ligado de sus tercios, ¿qué haces cuando no puedes ligar un tercio determinado?, ¿qué soluciones buscas?*

—Es respirar profundamente, o respirar bien, que saber respirar es difícil. El cantaor se sienta en el filito de la silla precisamente por el diafragma. (*Pone un ejemplo de cómo sentarse*). La postura de un cantaor es estar sentado, pero erguido, para tener toda la capacidad. Antes de la ópera flamenca cantaban sentaos. En la ópera el cante se vendía de otra manera. El que canta para bailar tiene la respiración medida al compás.

—*¿Qué opinas sobre la libertad interpretativa?*

—Libertad de expresión, interpretativa en cuanto a libertad que permite modificar lo bien hecho no. El cante no está momificado, hay variedad, porque de un tronco común nacen las personalidades. Libertad expresiva, pero interpretativa siempre, que no afecte a lo que esté bien hecho.

—*¿Piensas que la improvisación es un recurso habitual en el flamenco? ¿Hasta qué punto piensas que hay diferencia entre lo que se trabaja en los ensayos y lo que realmente sucede en el escenario?*

—Decía Picasso que la inspiración te pille trabajando. La inspiración o improvisación llega o no llega. Tú para cantar bien tienes que tener conocimiento de la técnica, saber cantar y llevar el compás. Pero te llega un momento de improvisación o de inspiración, pero si tú no tienes el conocimiento de la técnica no sabrás cómo darle cauce. ¿Qué haces? Tienes que dominar esa emoción y encauzarla con tus conocimientos. Si no tuviera el conocimiento de la técnica, la improvisación no vale para nada. Porque no sabrías cómo encauzarla. La improvisación surge o no. Improvisar es añadir un cante más o menos. Yo he salido a cantar algunas veces y no tenía en la mente ninguna letra. Sobre la marcha he ido enlazando, pero no se puede prever, para eso tienes que tener el conocimiento y sobre la marcha pones el orden.

—*¿Y en el caso concreto de los estilos mineros?*

—Igual.

—*Con respecto al acompañamiento, ¿qué es lo que buscas en un guitarrista cuando decides incorporar nuevos cantes a tu repertorio?*

—Que sepa acompañar al cantar. Es como el baile. Antiguamente se bailaba el cante, ahora meten los pies y en vez de dos cantes se cantan veinte en un baile. Simplemente busco que sepa acompañarme, que dé los tonos a tiempo. El acompañamiento tiene un diálogo, o tiene un límite. Si un guitarrista se excede en el tiempo en un cante, se te han quitado las ganas de cantar. Le tiene que gustar el cante.

—*¿Has tenido algún “problema” con el guitarrista cuando te enfrentas a un nuevo repertorio? ¿Establecéis algún tipo de acuerdo? ¿Buscáis el consenso o eres tú quien impone el tempo, la expresión...?*

—Naturalmente. Yo no le digo cómo tiene que tocar. Hemos hecho un repaso previo a ver cómo estamos. Normalmente yo iba con guitarristas que ya conocía. Por tarantas hay un límite de un cante a otro. Si hay un momento en que te da un adorno o algo más largo, coges y te vas a tu casa. Que sepa tocar, que tenga gustito, que establezca un diálogo contigo.

—*Cuando interpretas un cante minero, ¿lo haces siempre en tono de tarantas?*

—No encuentro otro sitio.

—*¿Has probado con otros tonos, como el de minera?*

—No se hizo para cantar. A pesar de eso, lo he hecho con Paco.

**LA TARANTA: UNA INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA DESDE LOS PROCESOS INTERPRETATIVOS**

—*¿Qué ocurre si un guitarrista introduce una armonía, un acorde sorprendente, que no te gusta? ¿Se lo permites o lo “llamas al orden”?*

—Es inevitable. Si ha pasado, ha pasado. Luego, amablemente se lo he dicho.

—*¿Cómo afrontas la puesta en escena de un concierto?*

—De una forma natural.

—*¿Qué diferencia ves entre un acústico y un concierto amplificado?*

—Yo he cantado con bocinas de tómbola. Como en muchas peñas, que no hay sonido. O en una plaza de toros o en un patio de un colegio. Si hay atención, sin microfonía me he encontrado a gusto. En el patio del Paseo de los Tristes he llegado a cantar para seis mil personas con microfonía, porque sin micro no se podía.

—*Con respecto a la forma de grabación, ¿cómo lo haces: en directo, por pistas, grabas primero una voz de guía?*

—Yo llegué a grabar cuarenta y ocho cantes en 1969, una antología en cinco tardes en directo con un panel por medio. Sólo se nos veía la cabeza. Quitábamos la salida de los cantes por una cuestión de tiempo. Al terminar, hubiera repetido algunos cantes, pero no daba tiempo, yo estaba contento en un 80%.

—*¿Qué esperas de un disco en el que se recuperan nuevos cantes?*

—Pues la satisfacción de lo bien hecho, si salía bien.

—*¿Qué opinión te merece una labor de investigación como la que yo pienso desarrollar en mi tesis, partiendo de nuestra experiencia y nuestros propios procesos artísticos?*

—Mira, todo lo que venga, bien hecho estará. El cante ha tenido la dignidad que ha ido ganando gracias a gente como tú, a poetas, investigadores, aún equivocándose. Yo soy consciente de que somos cantaores del mundo. Tú, que eres universitario, que dedicas tu tiempo, tu pasión a dar categoría, a escribir, exaltas el flamenco y le das una categoría que merece. El flamenco es una música tan clásica como Beethoven. Lo que pasa es que fue una música muy denostada. Pero antes que todo eso, en los tablaos, en los cafés estuvo bien visto.





## 2.10. Entrevista a Rocío Segura<sup>255</sup>

*Huércal de Almería*

*2 de octubre de 2015*

—*¿Qué lugar e importancia ocupan los cantes minero-levantinos, los cantes por tarantas dentro del flamenco y, más concretamente, las tarantas dentro del repertorio estilístico minero?*

—Yo lo llevo en mi repertorio siempre, para mí es un cante muy importante. Pero no sé ponerle un lugar a los cantes. Para mí son todos importantes.

—*¿Qué condiciones artísticas y vocales requieren los cantes mineros para su interpretación?*

—Depende. Mira, mi madre tiene mucha velocidad en la voz y se le dan muy bien los cantes por tarantas, pero luego se pueden tener otras facultades y ejecutando bien el cante y dándole los matices que les corresponden, se puede hacer bien el cante. Lo que importa es el cantaor. Hay artistas que son buenísimos, pero no investigan y se quedan en tres o cuatro cantes. No tiene por qué ser un cantaor completo para ser buen cantaor, pero si te preocupas y te ocupas, al final lo haces.

—*¿Distingues entre salida y temple en los cantes mineros?*

—A mí no me gustan las salidas. Me gusta más iniciar el cante sin la salida. Entiendo que hay que hacerla pero, por ejemplo, yo en la granaína no la hago. En los cantes de levante sí se hacen, pero no las suelo hacer. Me gusta más templarme un poquito a mi forma. Yo distingo entre salida y temple.

—*Si es así, ¿qué tipo de temple o salida empleas en los cantes por tarantas, quiero decir, te dejas guiar por los modelos establecidos o te mueves con total libertad y te atreves con “nuevas” propuestas o propuestas “personales”?*

—Soy bastante perfeccionista y me gusta darle a cada cante lo que corresponde y por eso hay veces que los hago con todo el gusto del mundo. Si lo hago, suelo hacer la

---

<sup>255</sup> Rocío Segura es una cantaora almeriense. Se inicia a muy temprana edad con las enseñanzas de su madre, la también cantaora Antonia López. Entre sus principales galardones caben destacar los siguientes: Primer Premio del Concurso de Jóvenes Flamencos de Granada, Premio por granaínas en el Concurso Nacional de Pinos Puente, Primer Premio por siguiiriyas, tarantos y malagueñas del Concurso Nacional de Calasparra o la Lámpara Minera del Festival Internacional del Cante de las Minas en La Unión. Asidua de peñas flamencas como La Platería de Granada, Peña femenina de Huelva o El Taranto de Almería, ha recorrido importantes escenarios de toda la geografía española y extranjera, como Cuba, Alemania o Marruecos. Para más información véase <http://www.elartedevivirelflamenco.com/cantaoras293.html>. [consulta realizada durante el mes de septiembre de 2016].

salida que corresponde a cada cante, la minera la minera, la cartagenera la suya, a la taranta la suya. (*Pone ejemplo*). Sin embargo, en el taranto no lo hago.

—*Cuando se habla de que la taranta es un “cante libre”, ¿qué entiendes por tal?*

—Cante que no va a ritmo, a tu aire.

—*¿Con qué actitud se debe afrontar, a tu juicio, la interpretación de estos cantes?*

—Como en cualquier otro. Si cantas por siguiரியas, que tiene tragedia, no puedes estar riéndote. La taranta tienes que interpretarla y sentir en cada momento lo que estás diciendo con la letra. La taranta es menos trágica que otros cantes de Levante. Es como más dulce.

—*¿Es la misma actitud que para interpretar otros estilos?*

—No.

—*¿Qué son para ti los “medios tonos” de los que tanto se hablan en relación a los cantes mineros? Para ser un buen misionero / de los cantes de Levante / han de aprenderse primero / los medios tonos y el cante / del El Rojo el Alpargatero.*

—Es importante.

—*¿Los utilizas?*

—A veces, pero no canto buscando medios tonos. Canto lo que me sale en cada momento.

—*¿Y qué hay en relación a la dinámica, es decir, a los matices o diferenciación de planos sonoros a la hora de interpretar los cantes mineros?*

—Canto según me viene en cada momento. Con la taranta me gusta darle ese carácter dulce, esos bajos. No lo hago pensando que lo estoy haciendo realmente, pero es cierto que hay que darle ese rollo.

—*Cuando “haces” un cante minero, ¿acostumbras a interpretarlo de forma aislada o, por el contrario, sueles interpretar más de uno, encadenándolos en un mismo número? ¿Por qué?*

—Suelo hacer dos tarantos y un fandango de Almería. Hago cartagenera y taranto también.

—*¿Consideras alguno de ellos como preparación para otros cantes? En caso afirmativo, ¿podrías darme algún ejemplo?*

—Si hago cante de Levante, empezaría con la taranta. Sí, porque para mí es como más dulce y lo utilizo como entrada. Considero que la taranta sería un elemento de preparación al cante cuando hago un número de cantes mineros. Otro con el que empezaría es la minera.

**LA TARANTA: UNA INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA DESDE LOS  
PROCESOS INTERPRETATIVOS**

—*¿Qué entiendes por ortodoxia y “pureza” en el cante y cómo te posicionas respecto a esta cuestión?*

—La pureza está en el artista, en el que transmite. Luego está la pureza, lo que nos han dejado ahí, pero si el que los ejecuta no es puro. La pureza es transmitir. Si yo soy pura cantando, lo que cante va a ser puro. Pero sí es cierto que hace referencia a los pilares fundamentales que nos han dejado nuestros maestros.

—*¿Consideras cerrado e inamovible el repertorio estilístico flamenco y, en particular, el minero?*

—No.

—*¿Cabría la posibilidad de generar nuevos estilos?*

—Sí, por qué no.

—*¿Se pueden recrear los cantes flamencos y, en particular, los cantes mineros? Y si es así, ¿dónde fijarías los límites, hasta qué punto consideras que es posible dicha recreación?*

—Dentro de unas bases que están ahí, se podría sacar un cante Pero no sé lo que nos pasa últimamente que estamos un poco... Si antes se ha hecho ¿por qué ahora no? Ahora estamos atontados con las nuevas tecnologías y decimos que está todo inventado. Pero ¿por qué no se puede sacar algo? Dentro de las formas, los matices, sí se podrían sacar nuevos cantes.

—*¿Sueles introducir nuevos giros melódicos en los cantes que incorporas a tu repertorio?*

—Yo suelo ser fiel.

—*¿Crees que la guitarra favorece la innovación en el cante?*

—Sí, el guitarrista es el 50% de un cantaor. Un guitarrista te puede estropear una actuación y te puede llevar en volandas. No valoramos al guitarrista realmente. Pero eso es un conjunto. Acuérdate de Paco y Camarón, eran el engranaje perfecto. Cada uno se necesitaba mutuamente.

—*Sabemos que las estrofas de los cantes mineros (como también de las malagueñas y fandangos) son quintillas o bien, cuartetos octosilábicos. En el caso de que la estrofa tenga cinco versos, ¿qué orden sigues en la interpretación de los tercios? ¿Quiebras alguno?*

—Casi siempre el primero con el tercero.

—*¿Y si es de cuatro versos, cuál o cuáles repites?*

—El final es el que repito.

—*¿Sueles respetar las letras “originales” cuando incorporas un nuevo cante a tu repertorio o las cambias? Y, de ser así, ¿por qué lo haces, la cambias íntegra o sólo modificas algún aspecto?*

—Si me gusta el original, no. Si no, la modifico porque me guste la letra, pero que no suelo hacerlo. Casi siempre suelo coger la original.

—*¿Qué dificultades encuentras para adaptar una nueva letra a una melodía preestablecida (por ejemplo, en la minera, o en la taranta)?*

—Tiene su cosilla, pero pronto se adapta.

—*¿Te has visto alguna vez en la situación de no entender una copla o bien un verso de la misma?*

—Sí, sobre todo en los disco de pizarra.

—*¿Qué decisión has tomado?*

—En ese sentido hasta que no lo busco, no paro. Si alguna vez no encuentro una palabra, le pongo la que más me conviene, la más parecida.

—*¿Qué te mueve a preparar nuevos repertorios?*

—El aburrimiento, la rutina. No voy nunca con un repertorio hecho, me muevo por intuición. Cuando decido cambiar es porque el cuerpo me lo pide. Es raro cuando no hago letras diferentes por tangos o por bulerías.

—*¿Qué aspectos, según tu opinión, debiera tener claro un cantaor a la hora de decidirse a ampliar su repertorio?*

—Que vayan con él. Ser consecuente de tus límites y tus facultades.

—*¿Hasta qué punto crees necesario acudir a las “fuentes originales”? En el caso de los cantes mineros, ¿cuáles son tus modelos o referentes?*

—Siempre, como no vayas a la fuente te mueres de sed. Mis modelos son El Cojo de Málaga; si me voy a La Unión, tu abuelo, por supuesto; y en los cantes de Almería El Niño de la Ribera. Y Chacón, que es imprescindible. Y Vallejo, Marchena, Pastora.

—*¿Oyes los “originales” o tratas también de escuchar las versiones de otros artistas? ¿Cómo consigues dichas fuentes (peñas flamencas, archivos personales...)?*

—En los cantes de Almería les doy mi forma, aunque te suene un poco extraño.

—*¿En qué te fijas más, en la afinación, en la expresión, en la originalidad?*

—Me tiene que transmitir, me tiene que llegar. Puedo escuchar veinte tarantas, pero si no me llega no me la aprendo.

**LA TARANTA: UNA INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA DESDE LOS  
PROCESOS INTERPRETATIVOS**

—*Cuando escuchas un nuevo estilo y decides incorporarlo a tu repertorio, ¿cómo comienzas a trabajar sobre él?*

—Yo escucho el cante muchas veces, me levanto con el cante. Hasta que no lo hago, no paro. Cuando ha pasado unos días y se me ha olvidado que lo he estudiado, la noche que me pillan inspirada me sale.

—*¿Tomas algún tipo de notas (el texto, anotaciones musicales con grafías convencionales o no convencionales...)?*

—Yo cojo mi libretilla y apunto la letra y en la letra apunto cosas, le anoto cosas para alargar los tercios. Y sobre todo en las primeras veces esas notas son las que me hacen recordar la melodía y los giros de los tercios. En los silencios hago una raya. Y sé que hay un silencio. Y, de hecho, hago mis propias letras. Para el flamenco lo tengo todo escrito, con colorines. Además de los cantes, apunto lo que pienso que puede o debe ser.

—*¿Las tienes después en cuenta en tus ensayos?*

—No. Ya es como si fuera mecánico.

—*¿Cómo y dónde ensayas normalmente: en casa, en un estudio, con guitarra, de qué forma? ¿Necesitas el acompañamiento de una guitarra?*

—No necesito guitarra. Yo le dedico mis horas sobre todo en el ordenador. El Youtube. Por ejemplo, la primera soleá que me aprendí, cogí la primera letra a Perrate y me grabé a Perrate como primera letra, la segunda letra, la Fernanda, la última la Perrata, la tercera a Mairena, hasta que terminaba. Si escuchas una maqueta mía, flipas. Yo iba cortando, y todavía lo hago. Iba grabando con las cintas. Y siempre me pongo la maqueta. El día que voy a cantar me la pongo y es como volver a las raíces siempre.

—*¿Te sueles grabar los ensayos?*

—No ensayo, no me grabo los ensayos, me aprendo el cante. Y cuando me encuentro preparada lo hago. Con el guitarrista hago un poquito de voz. O les digo los tonos, los miramos. Realmente un guitarrista acompañante tiene que saber por dónde va el cante. Luego hay cosas, si el guitarrista es aficionado al cante sabe su oficio. Es un lenguaje que cuando los dos saben no hace falta tanto estudio y parafernalia.

—*¿Consideras que como cantaora reflexionas conscientemente sobre tu trabajo, sobre las decisiones que has de tomar a la hora de interpretar un nuevo cante?*

—No, porque esto es para mí un estado de ánimo, es algo que sale cuando tiene que salir.

—¿Te has enfrentado alguna vez a un pasaje que te resulte especialmente difícil de ejecutar?

—Sí.

—¿Cómo resuelves este problema?

—Lo resuelves. Como me guste algo y me transmita, ya me empeño y lo trabajo hasta que lo consigo. Pero eso está en que quieras estudiar. Por eso yo no entiendo lo de las escuelas. No hay mayor escuela que la que tú mismo te creas. No hace falta irme a no sé dónde a aprender. ¡Si está ahí, los maestros los tenemos en los discos! Tienes que fijarte en cómo lo hacen los maestros, dónde se respira, dónde se liga, pero tienes que ser consecuente contigo. Si sabes que no vas a llegar ahí, pues lo dejas, pero si no es por eso, insisto.

—Teniendo en cuenta que una de las características propias de los cantes mineros es el carácter ligado de sus tercios, ¿qué haces cuando no puedes ligar un tercio determinado?, ¿qué soluciones buscas?

—Acortarlo, sin perder el sentido. Normalmente no tengo problema. Las facultades tal y como las tengo, no me da problema. La solución es acortar sin perder la musicalidad, sin perder los matices. Hay cantaores que no tienen facultades, simplemente son super inteligentes.

—¿Qué opinas sobre la libertad interpretativa?

—Como te he dicho antes, es en lo que creo. En las formas y en lo que sientes en el momento. El artista en el que yo me hallo es el que hace lo que siente en cada momento.

—¿Piensas que la improvisación es un recurso habitual en el flamenco? ¿Hasta qué punto piensas que hay diferencia entre lo que se trabaja en los ensayos y lo que realmente sucede en el escenario?

—Debería serlo, la genialidad está ahí en la improvisación. Para mí hay improvisación pura y dura. Los cantes están siempre respetados. Improvisación en el sentido que canto conforme se me vaya ocurriendo. No me gusta lo impuesto. Improvisación porque juego con el orden. Improviso, además, en las letras. Y las adapto a distintos palos. De pronto me sale una letra y la meto por Jerez o por tangos. Improvisar es decir “estoy a gusto y me sale un cante que, por ejemplo, no lo hacía desde hace tiempo”.

—En tu caso, ¿acostumbras a dejar algún margen a la improvisación en el transcurso de un concierto o recital? ¿En qué aspectos?

—Sí, pero nunca en cambiar el cante en sí. Por eso nunca digo lo que voy a hacer, porque nunca lo sé.

**LA TARANTA: UNA INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA DESDE LOS PROCESOS INTERPRETATIVOS**

—*Con respecto al acompañamiento, ¿qué es lo que buscas en un guitarrista cuando decides incorporar nuevos cantes a tu repertorio?*

—Que sea aficionado al cante, porque gustándole el cante va a acompañar bien.

—*¿Has tenido algún “problema” con el guitarrista cuando te enfrentas a un nuevo repertorio? ¿Establecéis algún tipo de acuerdo? ¿Buscáis el consenso o eres tú quien impone el tempo, la expresión...?*

—No, la comunicación entre el guitarrista y el cantor surge, eso está ahí. Disfruto mucho con la guitarra. Quizás yo tenga más sensibilidad ahora, la vida te pone en determinadas situaciones y en mi caso hace que disfrute más de la música.

—*¿Prefieres un acompañamiento lo más parecido al “original” o buscas mejor actualizar la pieza, adaptarla a un canon más actual?*

—Me gusta tradicional, me gustan los nuevos acordes, pero me gusta que sobre todo sea flamenco.

—*Cuando interpretas un cante minero, ¿lo haces siempre en tono de tarantas?*

—Yo canto todos los cantes de Levante en el mismo tono.

—*¿Has probado con otros tonos, como el de minera?*

—No, lo hago en el mismo tono, al 6 por tarantas, aunque en alguna ocasión me acompañaron en tono de granaína.

—*¿Qué ocurre si un guitarrista introduce una armonía, un acorde sorprendente que no te gusta? ¿Se lo permites o lo “llamas al orden”?*

—No, a mí me gusta improvisar y no me gusta que nadie me moleste mientras estoy trabajando. Al guitarrista yo no le puedo hacer eso. Tiene el mismo derecho que yo a hacer lo que le dé la gana.

—*¿Cómo afrontas la puesta en escena de un concierto?*

—La puesta en escena es la actitud. En el escenario mi guitarra, mis dos sillas y mis palmeros me gustan sentados.

—*¿Qué diferencia ves entre un acústico y un concierto amplificado?*

—Quizás el acústico sea más íntimo. Son diferentes. Las dos cosas se pueden disfrutar muchísimo.

—*¿Cómo preparas la grabación de un disco donde incorporas (para ti) nuevos estilos?*

—Quizás el último que he hecho. Como no me gusta llevar las cosas preparadas, me pasó en la soleá. El productor me preguntaba si lo llevaba todo preparado, y yo le decía que sí. Y en el estudio me pilló inspirada y me salió bien. Yo preparo un disco desde la



frialidad que tiene un disco. Como no te compres unos alicates para los pellizcos es muy complicado, pero dentro de eso salen cosas muy buenas.

—*Con respecto a la forma de grabación, ¿cómo lo haces: en directo, por pistas, grabas primero una voz de guía?*

—Pues, mira, el primer disco que tengo se hizo como antiguamente. José Luis Postigo estaba en una habitación, yo en otra. Fue en Triana. Se grabó durante un día. Pero luego en el estudio se pueden hacer virguerías. Por eso hoy día hay tantos discos buenos y directos menos buenos.

—*¿Qué esperas de un disco en el que se recuperan nuevos cantes?*

—Hacerlo con mi sello personal. Que el disco suene a mí.

—*¿Qué opinión te merece una labor de investigación como la que yo pienso desarrollar en mi tesis, partiendo de nuestra experiencia y nuestros propios procesos artísticos?*

—Me parece muy interesante. Además, has hecho preguntas que lo hacemos a diario cuando trabajamos pero no te las planteas. Me has hecho pensar cosas que no me había fijado.

## **2.11. Entrevista a Paco del Pozo<sup>256</sup>**

*San Sebastián de los Reyes*

*3 de octubre de 2015*

—*¿Qué lugar e importancia ocupan los cantes minero-levantinos, los cantes por tarantas dentro del flamenco y, más concretamente, las tarantas dentro del repertorio estilístico minero?*

—Bajo mi punto de vista ocupan un lugar muy importante. Pero también es cierto que no es un cante demasiado interpretado por los cantaores. Son pocos estilos los que se hacen. Estamos muy poco acostumbrados. Pero si hablamos de las tarantas, tienen un lugar privilegiado dentro del árbol genealógico. Están a la altura de los cantes por malagueñas, hay una línea muy fina entre ellos, una cosa viene de la otra. Son un abanico de cantes muy ricos en melodía y la taranta es la madre de todos ellos. Si tomamos taranta como el nombre, yo creo que todos son tarantas. Para denominar todo el grupo a mí me gusta denominarlos como cantes mineros en general.

—*¿Qué condiciones artísticas y vocales requieren los cantes mineros para su interpretación?*

—Yo no creo que se requieran condiciones especiales, es un poco adaptar el cante a tus posibilidades. Claro, tú te presentas a cantar una minera y las voces normalmente son limpias, claras, con bastante poder de hacer melismas. Pero si yo estuviera en un jurado de un concurso no premiaría eso, premiaría la impronta personal, si un señor o señora no tiene grandes facultades pero tiene mucho gusto al decir el cante. Yo opino que no hay unas condiciones especiales. Para todos los cantes es fundamental tener una técnica, aunque por desgracia o por suerte los flamencos hemos aprendido de una forma casi natural. Y por imitación. Pero no está de más que te ayuden y que te expliquen un poco cómo es la respiración diafragmática, porque hay altibajos y la voz hay que dominarla bien a través del aire.

---

<sup>256</sup> Paco del Pozo es un cantaor madrileño. A los doce años fue galardonado con el Premio al Mejor Cantaor Revelación de Madrid y también posee la prestigiosa Lámpara Minera del Festival Internacional de Las Minas en La Unión. En 2003 saca su primer disco “Vestido de luces” en el que adapta poemas de escritores como Gerardo Diego o Antonio Murciano. Es un cantaor abierto que ha realizado numerosas colaboraciones con músicos de jazz como Ángel Rubio o Jorge Pardo, y de música clásica, como José María Gallardo del Rey.

Para más información véase <http://www.elartedevivirelflamenco.com/cantaores249.html>. [consulta realizada durante el mes de septiembre de 2016].

—*¿Distingues entre salida y temple en los cantes mineros?*

—Si tengo que hacer una distinción, una salida es algo más elaborado. Hay salidas que son casi un cante ya y el temple es, como su palabra indica, para templarse, para comenzar a través de un ayeo. Para mí es algo breve. Pero no suelo hacer esa distinción. A veces le digo a un alumno “venga, téplate, hazme una salida”. Nunca lo había pensado.

—*Si es así, ¿qué tipo de temple o salida empleas en los cantes por tarantas, quiero decir, te dejas guiar por los modelos establecidos o te mueves con total libertad y te atreves con “nuevas” propuestas o propuestas “personales”?*

—Depende del momento. Y quien diga que no se basa en algo miente. (*Pone un ejemplo de salida de tarantas*). La suelo hacer y dependiendo de si aíslo una taranta o lo hago con otros cantes mineros.

—*Cuando se habla de que la taranta es un “cante libre”, ¿qué entiendes por tal?*

—Quieren decir que no tienen compás, *ad libitum*. Sin embargo, sí considero que tiene una estructura métrica que tiene que ver con la métrica del propio cante. Sí hay un compás latente. Que no haya un compás que marque la guitarra no quiere decir que nosotros no podamos alargar infinitamente la voz. Hay una lógica de cada cante, un aroma, un porqué de su creación y su existencia, que hace que no podamos saltarla porque romperíamos esa estructura lógica musical o podemos alargar infinitamente un tercio, todo tiene su medida. Lo que no tiene es una estructura métrica concreta que hace que tengas que ceñir tu voz al tempo exacto, sino que te puede prestar un poco más de libertad creativa dentro de los melismas, pero llevándola al sitio. Cada cantaor puede darle su tempo, pero cada uno con sus propias limitaciones puede darle su medida dentro de una lógica.

—*¿Con qué actitud se debe afrontar, a tu juicio, la interpretación de estos cantes?*

—Depende del cante que hagas. Si haces una taranta marchenera, puede resultar hasta alegre pero una minera es mucho más “rancia”. Me refiero a la sequedad de los tonos que implica una actitud de más “rigidez” y tal vez quepa menos el rebuscarte.

—*¿Es la misma actitud que para interpretar otros estilos?*

—Una minera requiere una actitud más cercana a una siguiirya y una taranta estamos más cerca de un cante de ida y vuelta.

—*¿Qué son para ti los “medios tonos” de los que tanto se habla en relación a los cantes mineros? Para ser un buen misionero / de los cantes de Levante / han de aprenderse primero / los medios tonos y el cante / del Rojo el Alpargatero.*

**LA TARANTA: UNA INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA DESDE LOS  
PROCESOS INTERPRETATIVOS**

—No sé muy bien a qué se pueden referir. Como es una tonalidad especial, puede que tenga más semitonos. No soy un experto, pero puede que venga por ahí.

—*¿Los utilizas?*

—Supongo que sí. No sabría decirte cómo. Puede ser que los cantes mineros requieran mucho esconder la voz, hacer muchos alardes en un momento dado arriba y luego esconder la voz y dibujar mucho en esa media voz.

—*¿Y qué hay en relación a la dinámica, es decir, a los matices o diferenciación de planos sonoros a la hora de interpretar los cantes mineros?*

—Yo creo que es vital combinar eso para este cante. Estos cantes lo requieren porque implican muchas emociones. Les explico mucho a mis alumnos esa técnica para llorar el cante: utilizar el paladar, porque lo requieren.

—*Cuando “haces” un cante minero, ¿acostumbras a interpretarlo de forma aislada o, por el contrario, sueles interpretar más de uno, encadenándolos en un mismo número?*

—Normalmente hago más de uno.

—*¿Consideras alguno de ellos como preparación para otros cantes?*

—Sí.

—*¿Podrías darme algún ejemplo?*

—Normalmente construyo los cantes —no solamente los mineros, sino el resto— de menos a más. Tiene lógica. Comienzo normalmente con uno que exija menos, a lo mejor más floreado. Si hablamos de los cantes mineros, hago primero una taranta de Pepe El Culata, que es más suavecita. También tiene mucho que ver con el hecho de captar a la gente. Y suelo terminar con una cartagenera de Chacón.

—*¿Qué entiendes por ortodoxia y “pureza” en el cante y cómo te posicionas respecto a esta cuestión?*

—La pureza la tiene cada uno en su interior. Lo de la pureza no lo concibo. Ten en cuenta que para nosotros, los más puros, el punto de partida son las grabaciones que tenemos. De Chacón a El Cojo, las grabaciones de atrás no las tenemos. Si cantas como Chacón, ¿cantas puro? Me parece absurdo, porque Chacón aprendería de otro que no hemos escuchado. Creo que la pureza la lleva cada uno. Es el respeto hacia el flamenco, la afición, el mirar al flamenco como algo que es muchísimo más importante que él mismo.

—*¿Consideras cerrado e inamovible el repertorio estilístico flamenco y, en particular, el minero? ¿Cabría la posibilidad de generar nuevos estilos?*

—Cabría, pero es muy difícil porque estamos demasiado sujetos a las nuevas tecnologías. No necesitamos hacerlo. Además, para aprender en 1900 tenías que irte al pueblo donde lo cantaba ese señor; cuando tú llegabas al tuyo ya lo cantabas de otra manera. Ellos aprenderían así. Por lo que se creó de una manera tremenda. Ahora hay muchísimos estilos, muchísimas cartageneras, tarantas, y estamos anquilosados. Y es que está tan bien hecha la música que me da particularmente miedo el meterle mano.

—*¿Se pueden recrear los cantes flamencos y, en particular, los cantes mineros? Y si es así, ¿dónde fijarías los límites, hasta qué punto consideras que es posible dicha recreación?*

—Yo creo que las caídas de cada tercio. Si coges cualquier taranta, el tercio lo puedes elaborar como tú quieras, pero las caídas tienen que ser lógicas y de acuerdo al cante que estás haciendo. Si te pongo como ejemplo las cosas que ha hecho Camarón, a mí me parece una maravilla. No tiene nada que ver con lo que hacía Chacón, pero claro que se puede.

—*¿Sueles introducir nuevos giros melódicos en los cantes que incorporas a tu repertorio?*

—Suelo introducirlos, pero no son pensados. Son personales. Dejarte un poco llevar en cada momento. Sobre todo en grabaciones y en actuaciones lo hago. Ahora, si estoy en una clase con un alumno, intento ser lo más aséptico posible.

—*¿Por qué? ¿Qué es lo que te mueve realmente a la hora de introducir ciertos cambios o giros melódicos?*

—No lo sé. Es una necesidad de expresión. Y parto de la base de que conozco ese cante, pero a partir de ahí suelo improvisar.

—*¿Podrías ponerme algún ejemplo?*

—*(Pone un ejemplo en el final de la cartagenera de Chacón).*

—*¿Crees que la guitarra favorece la innovación en el cante?*

—Yo creo que ha tenido siempre una importancia vital. Es un tópico en el flamenco, pero es lo más evolucionado, más que el cante. Y ha hecho que evolucione el cante. Yo creo que al principio las falsetas primitivas estaban basadas en el cante. Pero nos han pegado un repaso que no veas. El cante ha evolucionado gracias a la guitarra, buscando otras tonalidades, siempre.

—*Sabemos que las estrofas de los cantes mineros (como también de las malagueñas y fandangos) son quintillas o bien cuartetos octosilábicos. En el caso de que la estrofa*

**LA TARANTA: UNA INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA DESDE LOS  
PROCESOS INTERPRETATIVOS**

*tenga cinco versos, ¿qué orden sigues en la interpretación de los tercios? ¿Quiebras alguno?*

—Primero el segundo verso, luego el primero y luego el segundo. Y sí, quiebro como en la cartagenera de Chacón.

*—¿Y si es de cuatro versos, cuál o cuáles repites?*

—Depende, Chacón al final de la cartagenera dice, *como quieres que en las olas y yo digo, te vi llorar la otra tarde*. En una copla de cuatro repito dos, claro.

*—¿Sueles respetar las letras “originales” cuando incorporas un nuevo cante a tu repertorio o las cambias? Y, de ser así, ¿por qué lo haces?, ¿la cambias íntegra o sólo modificas algún aspecto?*

—He de decir que soy un experto en eso, porque he hecho varios trabajos de encargo para meter letras que no son hechas para cantar, incluso he tenido que cambiarles el orden, pero tiene su dificultad porque muchas veces pierden su expresión. Soy un enamorado del repertorio clásico de las letras porque creo que son maravillosas y difíciles de mejorar en su mensaje.

*—¿Qué dificultades encuentras para adaptar una nueva letra a una melodía preestablecida (por ejemplo, en la minera o en la taranta)?*

—Las rimas del flamenco son muy populares, muy básicas. Otras letras son un poquito más cultas, hay palabras que no son muy fáciles de meter. Yo he grabado un disco taurino y, por ejemplo, las palabras columnas, balaustradas, fastos ilustres.... Hay que abandonar el tema pasional y centrarte en un trabajo más de laboratorio, aunque sacrificaría alguna palabra en pro de la flamencura.

*—¿Te has visto alguna vez en la situación de no entender una copla o bien un verso de la misma?*

—Sí.

*¿Y qué decisión has tomado?*

—Mira, llevo cantando desde los ocho años. El oído se educa al flamenco. Hay un argot que casi siempre se repite. Hay mucha gente que si no lo tiene educado le cuesta mucho entender la vocalización de muchos cantaores. Lo que yo no entendía me lo inventaba. Pero si no entiendo el significado de una frase, directamente no la canto.

*—¿Qué te mueve a preparar nuevos repertorios?*

—El aburrimiento mío personal. Hay un momento en que se me gasta lo que tengo que aportar a un cante. Si no le puedo sacar más partido, tengo que cambiarlo.

—¿*Qué aspectos, según tu opinión, debiera tener claro un cantaor a la hora de decidirse a ampliar su repertorio?*

—Es muy básico que le guste. Yo había cantes que era reacio a cantar porque creía que no eran para mis características, pero al final me he demostrado a mí mismo que sí que puedo hacer cualquier cosa.

—¿*Hasta qué punto crees necesario acudir a las “fuentes originales”?*

—Es básico ir a los modelos. Además, qué modelos.

—*En el caso de los cantes mineros, ¿cuáles son tus modelos o referentes?*

—Destaco a Chacón.

—¿*Oyes los “originales” o tratas también de escuchar las versiones de otros artistas? ¿Cómo consigues dichas fuentes (peñas flamencas, archivos personales...)?*

—Yo es que escucho mucho porque me considero muy aficionado.

—¿*En qué te fijas más, en la afinación, en la expresión, en la originalidad?*

—Yo creo que es un compendio de todo. Un cante tiene que estar afinado. Pero si me voy, por ejemplo, a la taranta de Escacena, a veces no estaba afinado, pero es que era muy buena. Lo suyo es un equilibrio, pero si no lo hay, tienes que tirar para un lado para que sopesa la falta de afinación.

—*Cuando escuchas un nuevo estilo y decides incorporarlo a tu repertorio, ¿cómo comienzas a trabajar sobre él?*

—Primero me dejo llevar por el gusto. Y si me gusta, lo escucho varias veces. Lo escucho de una manera analítica.

—¿*Tomas algún tipo de notas (el texto, anotaciones musicales con grafías convencionales o no convencionales...)?*

—Siempre tomo notas de la letra. Normalmente pongo flechitas cuando subo o bajo o hago una más lineal. Cuando la o está *acaracolá* le pongo como una espiral. Sí, tomo ciertas anotaciones.

—¿*Las tienes después en cuenta en tus ensayos?*

—En los ensayos no, porque ya voy habiendo estudiado en casa. Es un trabajo muy personal.

—¿*Cómo y dónde ensayas normalmente: en casa, en un estudio, con guitarra, de qué forma? ¿Necesitas el acompañamiento de una guitarra?*

—En todos los sitios. Mi repertorio lo preparo en casa sólo y luego voy a ensayar con guitarristas. Normalmente lo hacemos en casa de alguno.

—¿*Te sueles grabar los ensayos?*

**LA TARANTA: UNA INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA DESDE LOS PROCESOS INTERPRETATIVOS**

—Sí, a mí me parece muy interesante porque ahí ves la realidad. Sólo te gustas tú, pero en los ensayos puedes mejorar lo que está bien o mal.

—*¿Cuál es el proceso que sigues hasta conseguir sentir como tuyos los nuevos cantos que incorporas a tu repertorio?*

—No creo que siga un proceso. Primero lo que hago es aprenderlo tal y como está, la melodía, y a partir de ahí intento dejarme llevar. Pero hasta que no llega el momento de la actuación. Y soy un cantaor muy de escenario.

—*¿Consideras que como cantaor reflexionas conscientemente sobre tu trabajo, sobre las decisiones que has de tomar a la hora de interpretar un nuevo canto?*

—Sí, absolutamente. Soy bastante reflexivo. He sido siempre así. Hasta que no tengo algo muy seguro no lo llevo al público. Reflexiono primero analizándolo y luego sacándole el máximo partido en el escenario.

—*¿Te has enfrentado alguna vez a un pasaje que te resulte especialmente difícil de ejecutar? ¿Cómo resuelves este problema?*

—Muchas veces. Y los resuelvo con trabajo. Todo parte de la visión de cada uno sobre cómo interpreta. Hay gente a la que se le da bien. Y hay gente que nos dedicamos a esto por amor a la música. Tienes que tratarlo bien y con el máximo respeto.

—*Teniendo en cuenta que una de las características propias de los cantos mineros es el carácter ligado de sus tercios, ¿qué haces cuando no puedes ligar un tercio determinado?, ¿qué soluciones buscas?*

—Si no lo puedo ligar, será por varios motivos, porque no lo haya estudiado bien. Es que es una cosa muy interesante. Si tú no tienes bien amarrado un canto, el aire te dura la mitad. El dominio de eso es muy importante, por lo que requiere trabajo. Puede ser que un día no estés bien, no puedas ligarlo y lo cortes o respires. Para eso tenemos los pulmones.

—*¿Qué opinas sobre la libertad interpretativa?*

—Totalmente necesaria. Ante todo.

—*¿Piensas que la improvisación es un recurso habitual en el flamenco?*

—Sí, para mí sí. Pero depende de lo que consideremos improvisación. En el flamenco hablamos de melodías preestablecidas, que están ahí. Si eso es improvisación, sí. Ahora, si voy improvisando escalas o melodías es menor, por ejemplo, que el jazz. Por lo menos en el canto. Es una improvisación no improvisada, tú tienes mucho conocimiento de lo que estás haciendo. Y luego, esa base lo que haces es adornarla. Soy bastante



osado al respecto. Me tiro muchas veces al barro y la experiencia me ha demostrado que cuanto más lo haces mejor te sale. Hasta las improvisaciones se repiten.

—*¿Hasta qué punto piensas que hay diferencia entre lo que se trabaja en los ensayos y lo que realmente sucede en el escenario?*

—Yo creo que tiene mucha relación. Si te llevas algo ensayado y preparado, tienes más confianza para luego aportar eso que estamos hablando. Si vas cogido con pinzas, es muy raro que puedas expresar emocionalmente mas allá de lo que tienes.

—*En tu caso, ¿acostumbras a dejar algún margen a la improvisación en el transcurso de un concierto o recital? ¿En qué aspectos?*

—Depende, si es un espectáculo montado con tres o cuatro músicos no tiene mucha cabida, pero con una guitarrista con el que estás acostumbrado lo puedes improvisar todo.

—*¿Y en el caso concreto de los estilos mineros?*

—Yo creo que lo mismo. Depende de tu estado, pero siempre desde el conocimiento.

—*Con respecto al acompañamiento, ¿qué es lo que buscas en un guitarrista cuando decides incorporar nuevos cantes a tu repertorio?*

—No condiciono el guitarrista a los cantes, pero busco que tenga experiencia en el acompañamiento y con el tiempo que te vaya conociendo. Yo soy un cantaor difícil de acompañar porque tiro para otros lados. Más que fijarme en un guitarrista, es un poco la andadura juntos. Yo he ido mucho tiempo con Antonio Carrión, luego con Jerónimo Maya y ahora con Paquito Vidal. Incluso los guitarristas diferentes te sacan cosas que incluso no conocías. Por ejemplo, cuando cantaba con Jerónimo lo hacía de una manera más racial, tal vez porque buscaba otros giros con más genio. Paco Vidal es un guitarrista muy dulce y cuando escucho eso me voy a la dulcificación en el cante. Con Antonio me lleva el cante al clasicismo, me recuerda a Chocolate, a Canela. A veces me dicen “Paco, has cantado diferente” y es porque el guitarrista me ha sacado cosas distintas que no suelo hacer.

—*¿Has tenido algún “problema” con el guitarrista cuando te enfrentas a un nuevo repertorio? ¿Establecéis algún tipo de acuerdo? ¿Buscáis el consenso o eres tú quien impone el tempo, la expresión...?*

—No he tenido problema. Siempre tiene que haber consenso, porque los guitarristas flamencos son gente muy preparada. Problemas no, porque si yo he decidido preparar un repertorio con un guitarrista es porque confío en él. Pero es cierto que me ha acompañado por primera vez algún guitarrista y no ha habido mucho *feeling*.

**LA TARANTA: UNA INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA DESDE LOS PROCESOS INTERPRETATIVOS**

—¿Prefieres un acompañamiento lo más parecido al “original” o buscas mejor actualizar la pieza, adaptarla a un canon más actual?

—Yo diría que es a la inversa. No elijo el acompañamiento. El acompañamiento me elije a mí.

—Cuando interpretas un cante minero, ¿lo haces siempre en tono de tarantas?

—Sí, alguna vez algún guitarrista lo ha hecho. Eso lo que hace es que cante cosas diferentes. Pero no es habitual. Normalmente me acompañan en tono de tarantas.

—¿Qué ocurre si un guitarrista introduce una armonía, un acorde sorprendente, que no te gusta? ¿Se lo permites o lo “llamas al orden”?

—Lo hablamos. Con buen rollo.

—¿Cómo afrontas la puesta en escena de un concierto?

—Depende del concierto. A mí me parece importante la puesta en escena desde tu vestuario hasta la colocación.

—¿Qué diferencia ves entre un acústico y un concierto amplificado?

—Con los acústicos hay que tener mucho cuidado porque dependemos de la sonoridad de la sala. Intentamos que no nos condicione y no tirar más para arriba porque me dejo la voz.

—¿Cómo preparas la grabación de un disco donde incorporas (para ti) nuevos estilos?

—Algo parecido a un espectáculo. Empiezo eligiendo los cantes. Yo me voy a casa de un amigo que tiene muchos discos de pizarra y empiezo por ahí. Primero apuntes, análisis en privado, y el siguiente paso es juntarme con el guitarrista buscando tonos. Es un proceso lógico.

—Con respecto a la forma de grabación, ¿cómo lo haces: en directo, por pistas, grabas primero una voz de guía?

—Acabo de grabar y hay una soleá con Manolo Franco y está en directo. Hicimos varias tomas, pero en directo. Luego hay una cabal o una bulería donde primero hago una voz de referencia.

—¿Qué esperas de un disco en el que se recuperan nuevos cantes?

—Esperar comercialmente nada. Y creo que esas cosas se hacen por darte un gustazo. Haces una investigación por si alguien quiere aprender de ahí.

—¿Qué opinión te merece una labor de investigación como la que yo pienso desarrollar en mi tesis, partiendo de nuestra experiencia y nuestros propios procesos artísticos?

—Me parece super interesante. Estamos en una nueva era. Te agradezco que hagas esto. Me has dicho los artistas a los que estás entrevistando y me encantaría escuchar lo que dice cada uno sobre las mismas preguntas.

## 2.12. Entrevista a Arcángel<sup>257</sup>

Huelva

16 de octubre de 2015

—¿Qué lugar e importancia ocupan los cantes minero-levantinos, los cantes por tarantas dentro del flamenco y, más concretamente, las tarantas dentro del repertorio estilístico minero?

—Para mí, dentro de lo que conozco, las tarantas son las más ricas musicalmente. Aunque vaya un poco en contra de lo que puedan pensar en tu tierra, musicalmente me parece mucho más interesante una taranta que una minera. Sin duda, es la piedra angular de todos esos cantes. De ahí han salido muchas ramificaciones y, además es de los cantes mineros el que guarda una estructura lo más parecida a lo que yo concibo como cante flamenco. Creo que los demás cantes mineros se hacen demasiado parados o largos para mi gusto, no sé si por interpretación personal o porque se hicieron de esa forma. La taranta, por su ornamento, tiene un ritmo que obliga a una mayor velocidad cantando. Para mí la velocidad del cante no tiene relación con la velocidad a la que uno ejecuta el cante o las posibilidades que cada uno tiene para ejecutar el cante. En mi opinión no son directamente proporcionales. Para ejecutar el cante flamenco y ciertos cantes en un porcentaje alto hay que estar dotado de unas cualidades importantes, pero no quiere decir que todo haya que fiarlo a eso. Para mí la velocidad es cómo está atemperado un cante en el ritmo, absolutamente nada tiene que ver con las cualidades de cada persona. A veces se equivocan, es decir, el ritmo que sustenta un tercio puede ser rápido y la velocidad del cante lenta y al contrario. Si bien, creo que la velocidad del cante va más relacionada con el ritmo de la palabra, es decir, al ritmo al que se habla. Para mí un cante que diste mucho de la velocidad normal a la que uno habla, a la que las personas nos entendemos, me parece bastante menos interesante de algo que es más cercano a la palabra. [...] La taranta, como en cada paso de cada nota hay más notas

---

<sup>257</sup> Francisco José Arcángel Ramos, "Arcángel". Sus primeras grabaciones aparecen en los discos colectivos "Solo compás" (1998), en la "Historia Antológica del Fandango de Huelva" (1999) y en "Territorio flamenco" (2003). Entre sus discos como solista se encuentran: "Arcángel" (2001), "La calle perdía" (2004), "Ropavieja" (2008) y "Tablao" (2015). Entre sus galardones más importantes están los siguientes: Premio Andalucía Joven, el Premio Nacional Flamenco Activo de Úbeda o el Giraldirlo a la Mejor música de la Bienal de Flamenco de Sevilla en 2012. Para más información véase [https://es.wikipedia.org/wiki/Francisco\\_Jos%C3%A9\\_Arc%C3%A1ngel\\_Ramos](https://es.wikipedia.org/wiki/Francisco_Jos%C3%A9_Arc%C3%A1ngel_Ramos). [consulta realizada durante el mes de septiembre de 2016].

entre sí, si no lo haces a una velocidad adecuada, podría ser eterna. Es como los fandangos de Huelva, te obligan a una velocidad para poder ir hilando un discurso para el buen entendimiento del que te escucha. Si en el caso de una taranta, para el paso de una nota a otra cada vez lo haces más lento para no obligar al instrumento, si le quitamos dificultad se eternizaría. Harías eterno el texto, la letra. Pero no sólo en la taranta, yo lo haría extensible a todo el flamenco. Para mí el ritmo natural del flamenco es el más cercano a la palabra. Cuando me refiero al ritmo de la palabra no me refiero a la velocidad con la que cada uno habla, que evidentemente es distinta. Me refiero al ritmo de la palabra combinado con un texto. Me parecen excesivos veinte segundos para decir ocho sonidos. La relación a cómo corren las notas con el texto es lo que a mí me preocupa. (*Pone un ejemplo*). Cuando se canta y entre sílaba y sílaba hay tal disparidad de tiempo, no me atrae. Tienen su estructura melódica, pero no hay tantas notas como nos creemos. Los cantes están tan bien contruidos que como máximo en cada tercio hay doce notas. Si tú cantas una taranta o una malagueña (*Pone un ejemplo*), cada tercio tiene ocho sílabas y como máximo doce notas. (*Pone un ejemplo*). Para mí hacer otra cosa no está dentro del lenguaje del flamenco. Nosotros hemos hecho muchos avances en el conocimiento del flamenco, pero cuando las cosas tienen unos orígenes es por algo. Es sospechoso que ningún cantaor desde mil ochocientos y pico hasta ahora no haga otra cosa diferente. ¿Qué pasa, que nosotros somos más listos que ellos? Para mí el cante flamenco tiene unas connotaciones muy marcadas en muchos aspectos y nosotros tenemos que respetarlo dentro de la personalidad de cada uno.

—*¿Qué condiciones artísticas y vocales requieren los cantes mineros para su interpretación?*

—A priori te diría que se necesitan unas facultades extremas por el ornamento de las cosas. [...] Pero tampoco una cosa es más bonita cuando está más ornamentada. Cuando las cosas están bien dichas a su tiempo —y ahí es donde yo me baso cuando digo el ritmo de la palabra—, no hace falta que nadie rice el rizo. Donde tú das tres notas y otro da veintiocho. Porque en verdad las notas definitorias de un cante son cinco. (*Pone un ejemplo sobre un tercio de la malagueña de Chacón ‘Del convento las campanas’*). A mí a veces me cuesta por mis condiciones vocales, por eso cada vez voy más a la búsqueda de que menos es más.

—*¿Distingues entre salida y temple en los cantes mineros?*

—No es lo mismo. Es parecido. Para mí un temple es atemperarte, es como tomar un primer contacto. Las salidas son como clichés, las odio. Una salida es como una

**LA TARANTA: UNA INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA DESDE LOS PROCESOS INTERPRETATIVOS**

estructura melódica dada y un temple es atemperarte en el tono, antes de un tercio para poder afinar. Odio las salidas que son típicas tópicas.

—*Si es así, ¿qué tipo de temple o salida empleas en los cantes por tarantas, quiero decir, te dejas guiar por los modelos establecidos o te mueves con total libertad y te atreves con “nuevas” propuestas o propuestas “personales”?*

—Yo soy bastante inquieto. Es curioso, porque soy muy inquieto en todo y sin embargo tengo un discurso más conservador. Pero conservador porque pienso que en algunas estructuras de cantes hay que serlo. Yo creo que es donde está la verdad que yo busco. Las cosas están y se reconocen cuando cumplen el principio básico para lo que han sido concebidas. Si el principio básico de una silla es que tú te sientes y no te caigas pues ya veremos si unas tienen ocho patas, otras tres, mientras tú te sientes y no te caigas. Con el cante flamenco me pasa algo parecido: esa dualidad entre querer avanzar pero intentar que el principio básico se conserve. Para mí ese principio es un respeto al cante clásico. Hay que partir siempre del conocimiento de una base.

—*¿Cuando se habla de que la taranta es un “cante libre”, ¿qué entiendes por tal?*

—Volvemos al discurso de la palabra. La gente entiende que es un cante que no tiene ritmo. Y, efectivamente, no tiene ritmo debajo que lo sustente, pero sí tiene ritmo interno. El ritmo interno es el de la palabra.

—*¿Con qué actitud se debe afrontar, a tu juicio, la interpretación de estos cantes?*

—La actitud debe ser no defraudarte a ti mismo.

—*¿Es la misma actitud que para interpretar otros estilos?*

—Sí.

—*¿Qué son para ti los “medios tonos”, de los que tanto se hablan en relación a los cantes mineros? Recordemos: «Para ser un buen misionero / de los cantes de Levante / han de aprenderse primero / los medios tonos y el cante/ del Rojo el Alpargatero».*

—Ese concepto no entiendo lo que significa aplicado a la música. Medios tonos me chirría, micro-tonalidades es otra cosa. Porque medios tonos es como si funcionaras como una guitarra, como instrumento, es cromático. La voz no funciona así. El flamenco está hecho de micro-tonos. Si fuera así, seríamos máquinas.

—*¿Los utilizas?*

—Sí, son como glissandos. Los utilizo porque pertenecen al cante.

—*¿Dónde exactamente?*

—En el cante flamenco se repite continuamente.

—¿Y qué hay en relación a la dinámica, es decir, a los matices o diferenciación de planos sonoros a la hora de interpretar los cantes mineros?

—Para mí esa dinámica es importantísima. Yo creo que dice mucho del discurso de alguien, cómo tú intuyes que alguien quiere tratar cada tercio y cada nota de una manera diferente.

—Cuando “haces” un cante minero, ¿acostumbras a interpretarlo de forma aislada o, por el contrario, sueles interpretar más de uno, encadenándolos en un mismo número? ¿Por qué?

—Los que somos de fuera utilizamos una amalgama. Cantas una cartagenera, una taranta, un taranto... Yo creo que el número es dos o tres.

—¿Consideras alguno de ellos como preparación para otros cantes? En caso afirmativo, ¿podrías darme algún ejemplo?

—Depende del momento del concierto. Lo mismo haces un taranto que parece un poco más relajado y luego acometes una taranta. Yo creo que la medida son dos cantes.

—¿Qué entiendes por ortodoxia y “pureza” en el cante y cómo te posicionas respecto a esta cuestión?

—Yo creo que la ortodoxia es intentar mantener un equilibrio lógico entre el respeto a las estructuras principales del flamenco y dar rienda suelta a la imaginación. El arte flamenco ha evolucionado precisamente por eso. Tú has tenido la oportunidad de escuchar las tarantas muchas veces hasta llegar a tus conclusiones porque están en un soporte que has podido utilizar y antes el modo de aprendizaje era de otra manera. Pero, incluso así, sigues seleccionando lo que a ti te gusta cuando escuchas, sigues pasándolo por tu filtro, por lo cual es un método de aprendizaje muy parecido. Uno selecciona lo que le parece correcto y lo que uno capta, porque no todo el mundo escucha igual y no todo el mundo oye las mismas cosas. Hay un periodo de imitación de lo que has escuchado hasta que te haces con el esqueleto de aquello y empiezas a aportar la propia personalidad que durante tantos años has forjado. Hay gente que capta y asume esa información de una manera y otros de otra.

—¿Se pueden recrear los cantes flamencos y, en particular, los cantes mineros? Y si es así, ¿dónde fijarías los límites?, ¿hasta qué punto consideras que es posible dicha recreación?

—Se pueden y se deben. En el arte no puede haber límites. Hombre, un límite lógico, hay una línea imaginaria que todos intuimos dónde está. Pero nadie acierta en decir

**LA TARANTA: UNA INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA DESDE LOS  
PROCESOS INTERPRETATIVOS**

dónde está. Los límites están más en nuestro conocimiento que en otras cosas. Yo creo que el hombre funciona más por rechazo que por apetencias.

—¿Sueles introducir nuevos giros melódicos en los cantes que incorporas a tu repertorio?

—Continuamente.

—¿Por qué?, ¿qué es lo que te mueve realmente a la hora de introducir ciertos cambios o giros melódicos?

—Lo que me mueve sobre todo es divertirme. Me siento absurdo repitiendo lo mismo siempre.

—¿Podrías ponerme algún ejemplo?

—Es que en mí es algo continuo. Manteniendo siempre una estructura, yo me lo paso bien jugando con el ritmo, si la nota va hasta aquí o hasta allá. Lo intento. Me siento muy ridículo si repito lo mismo constantemente.

—¿Crees que la guitarra favorece la innovación en el cante?

—Yo creo que muchos piensan que sí porque han hecho que la misma línea melódica parezca otra cosa al aportar otra armonía diferente. En ese sentido han ayudado, pero fíjate que en el cante clásico el acompañamiento era básico, había una libertad del cantaor diferente. Hoy en día te acompañan de una manera que esa misma nota le sugiere algo nuevo al cantaor. Y en otras ocasiones te la cierra. A veces me sugiere algo diferente, pero otras estoy muy concentrado en mi historia y me sacan de ella. [...] Como en todo, tiene que haber equilibrio entre una cosa y otra. El cante es el mismo, pero esa sugestión de la que te hablo, aunque la línea melódica no haya cambiado sí es verdad que te lleva a otro camino diferente. Sobre todo te das cuenta de que hay una serie de notas que cuando te están poniendo un acorde muy abierto, tú ves que aquello no encaja. Te da pie a buscarte la vida por otro lado. [...] Como no tenemos un método, a veces por ensayo y error vamos jugando y avanzando.

—Sabemos que las estrofas de los cantes mineros (como también de las malagueñas y fandangos) son quintillas o bien cuartetas octosilábicas. En el caso de que la estrofa tenga cinco versos, ¿qué orden sigues en la interpretación de los tercios? ¿Quiébras alguno?

—Empiezo por la primera y repito la primera como tercera.

—¿Y si es de cuatro versos, cuál o cuáles repites?

—Primera, segunda, tercera, repito la primera. Y la primera la hago la sexta.



—¿Sueles respetar las letras “originales” cuando incorporas un nuevo cante a tu repertorio o las cambias? Y, de ser así, ¿por qué lo haces? ¿La cambias íntegra o sólo modificas algún aspecto?

—Normalmente las respeto.

—¿Qué dificultades encuentras para adaptar una nueva letra a una melodía preestablecida (por ejemplo, en la minera, o en la taranta)?

—Muchas, pero es un juego que me interesa, por eso he hecho mi disco con cantes populares pero con letras nuevas. Es un choque brutal, si ya tienes tu melodía y tus apoyos, buscarlo ahora en sílabas distintas. No basta con que sean octosílabos, sino cómo están distribuidas las sílabas. He hecho mi disco con letras nuevas y es un mundo interesantísimo porque te tienes que buscar la vida.

—¿Te has visto alguna vez en la situación de no entender una copla o bien un verso de la misma? De ser así, ¿qué decisión has tomado?

—Sí, muchas veces. Si me pasa intento informarme con otra gente. Y si no, lo más aconsejable es dejarla.

—¿Qué te mueve a preparar nuevos repertorios?

—Mi apetencia de no aburrirme. Yo no concibo un espectáculo siempre cantando lo mismo, es impensable.

—¿Qué aspectos, según tu opinión, debiera tener claro un cantaor a la hora de decidirse a ampliar su repertorio?

—Que tiene que cantar mejor al día siguiente.

—¿Hasta qué punto crees necesario acudir a las “fuentes originales”? En el caso de los cantes mineros, ¿cuáles son tus modelos o referentes?

—Hay que recurrir a las fuentes originales siempre. En esos cantes, el Cojo de Málaga, tu familia, Pencho Cros. Y la mayor fuente, que es Chacón. Y la Niña de los Peines. Y Marchena.

—¿En qué te fijas más, en la afinación, en la expresión, en la originalidad?

—Un equilibrio de todo. Para mí el cante es un todo. Pero en algo que esté desafinado es raro que me fije, que me llegue.

—Cuando escuchas un nuevo estilo y decides incorporarlo a tu repertorio, ¿cómo comienzas a trabajar sobre él?

—Hay un período de escucha duro, de intentar descifrar cómo están las notas distribuidas, si es un cante de ritmo. Si no lo es, como los cantes mineros, intento ver la relación que tienen las notas unas con otras. Es un período de imitación pura y dura

**LA TARANTA: UNA INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA DESDE LOS  
PROCESOS INTERPRETATIVOS**

hasta que consigues retener una melodía. A partir de ahí, sí me gusta dejarlo reposar, y luego lo retomas de otra manera. Yo siempre digo lo mismo, el cante está en la cabeza, no en la garganta. Cuando uno tiene un período de maceración de las cosas, tú tienes que ser capaz de cantar con la mente, tienes que poder visualizar una taranta y luego coordinarlo con la garganta. Cuando te da tiempo a pensar y reflexionar en ese cante pero al mismo tiempo tienes lagunas porque no recuerdas muchas cosas que has escuchado, es cuando empiezas a sustituir cosas con lo que tú eres, con lo que tú crees que es correcto.

—*¿Tomas algún tipo de notas (el texto, anotaciones musicales con grafías convencionales o no convencionales...)?*

—Me apunto muchas veces cuando escucho algo que yo detecto, unas notas que se están dando pero se dan de una manera que cuando yo las doy no me suenan igual, ¿qué es lo que ocurre aquí? Me anoto esas partes. Y en una reescucha las vuelvo a trabajar. Cuando escuchaba a Chacón con veinte años no es la misma escucha que puedo hacer ahora. Nosotros sí que mejoramos en la calidad de la escucha con los años. Pero no porque tengamos más conocimiento del cante, sino porque tenemos más conocimiento de nosotros mismos. Y me anoto ese tipo de cosas. Por lo demás, no me anoto nada más. Voy más a cosas soterradas. Lo evidente te llega fácil.

—*¿Las tienes después en cuenta en tus ensayos?*

—Obviamente.

—*¿Cómo y dónde ensayas normalmente: en casa, en un estudio, con guitarra, de qué forma? ¿Necesitas el acompañamiento de una guitarra?*

—En casa, en el estudio. Yo toco un poquito, me doy mis tonos y muchas veces ensayo sólo.

—*¿Te sueles grabar los ensayos?*

—Sí.

—*¿Cuál es el proceso que sigues hasta conseguir sentir como tuyos los nuevos cantes que incorporas a tu repertorio?*

—Es un proceso interminable. Es un proceso que no se termina nunca. Uno termina un disco, una actuación, pero ese proceso queda abierto hasta que resucitemos un día.

—*¿Consideras que como cantaor reflexionas conscientemente sobre tu trabajo, sobre las decisiones que has de tomar a la hora de interpretar un nuevo cante?*

—Hay que reflexionar lo que uno hace. Es pensándolo y luego uno hace el 10% de lo que piensa, imagina si no reflexionáramos.

—*¿Te has enfrentado alguna vez a un pasaje que te resulte especialmente difícil de ejecutar? ¿Cómo resuelves este problema?*

—Muchas, algunas lo he resultado estudiando mucho y otras veces abandonándolo.

—*Teniendo en cuenta que una de las características propias de los cantes mineros es el carácter ligado de sus tercios, ¿qué haces cuando no puedes ligar un tercio determinado?, ¿qué soluciones buscas?*

—Buscarte la vida como sea. Intentar al menos partirlo de manera coherente. Que el discurso lo cortes en un sitio que te permita reanudarlo con cierta coherencia.

—*¿Qué opinas sobre la libertad interpretativa?*

—Que es maravillosa.

—*¿Piensas que la improvisación es un recurso habitual en el flamenco? ¿Hasta qué punto piensas que hay diferencia entre lo que se trabaja en los ensayos y lo que realmente sucede en el escenario?*

—Toda la diferencia. Cuando uno ensaya no tiene presión alguna y se está más relajado.

—*En tu caso, ¿acostumbras a dejar algún margen a la improvisación en el transcurso de un concierto o recital? ¿En qué aspectos?*

—Es que es mi tónica general. En el sentido de que yo no quiero que nada me marque un camino a seguir porque sí. A mí me encanta equivocarme y asumo mis errores. Odiaría bajar del escenario y decir: he cantado muy bien pero qué aburrido he estado. Sinceramente, si tú no quieres fallar, no fallas. Yo no metí en esto para no fallar, me metí para divertirme.

—*¿Y en el caso concreto de los estilos mineros?*

—Igual. La gente cree que por el hecho de ser cantes libres te da más pie a improvisar. Yo creo que se improvisa en todas las músicas. Yo le llamo improvisar a meterte en caminos melódicos y rítmicos diferentes. No es lo mismo entrar en un tercio de una manera o de otra.

—*Con respecto al acompañamiento, ¿qué es lo que buscas en un guitarrista cuando decides incorporar nuevos cantes a tu repertorio?*

—Yo lo que quiero es que me acompañe. Si le pido a alguien que me acompañe a mi casa y a mitad el camino se va, ¿para qué ha venido?

**LA TARANTA: UNA INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA DESDE LOS PROCESOS INTERPRETATIVOS**

—¿Has tenido algún “problema” con el guitarrista cuando te enfrentas a un nuevo repertorio? ¿Establecéis algún tipo de acuerdo? ¿Buscáis el consenso o eres tú quien impone el tempo, la expresión...?

—Lo más sensato es llegar a un consenso.

—¿Prefieres un acompañamiento lo más parecido al “original” o buscas mejor actualizar la pieza, adaptarla a un canon más actual?

—Es que yo creo que eso viene de forma natural. Estamos en un contexto en el que escuchar música de disciplinas muy dispares es lo normal. Es como la vida misma. Los humanos somos a veces bastantes torpes en comprender cómo funciona la vida. La vida pasa por muchos períodos, cuando uno tiene veinte años no se comporta igual que cuando tiene cuarenta. A cada edad te apetece una cosa. Uno al principio está en el período de captación, de imitación, la explosión de querer hacer la biblia en pasta en tercio y medio. Luego resulta que vas quitando notas y acabas dando importancia a dos notas que te llegan y que están puestas en el sitio correcto porque es nuestra tendencia natural como personas.

—Cuando interpretas un cante minero, ¿lo haces siempre en tono de tarantas?

—No. He probado muchas tonalidades. Hay veces que me apetece asfixiar al guitarrista y le digo que me ponga la cejilla al 9 en vez de al 4 por medio. Dependiendo de cómo me encuentre, me apetece una sonoridad y no otra.

—¿Has probado con otros tonos, como el de minera?

—Por mineras e incluso por granaínas.

—¿Qué ocurre si un guitarrista introduce una armonía, un acorde sorprendente, que no te gusta? ¿Se lo permites o lo “llamas al orden”?

—Si no me gusta, intento llegar a un acuerdo para que lo sustituya. Se habla, se discute.

—¿Cómo afrontas la puesta en escena de un concierto?

—Yo creo que hay que cuidarlo. Uno tiene que moverse en un concepto tal y como quiere que la gente se lleve un recuerdo de ti.

—¿Qué diferencia ves entre un acústico y un concierto amplificado?

—Muchísima. Te sitúas en planos muy distintos. ¡Mientras se escuche bien! De hecho, mi disco lo he grabado en directo.

—¿Cómo preparas la grabación de un disco donde incorporas (para ti) nuevos estilos?

—Escuchando mucho y seleccionando el repertorio que a ti te apetece. Que tengan relación unos cantes con otros. A veces hay limitación de estilos solamente por las tonalidades.

—*Con respecto a la forma de grabación, ¿cómo lo haces: en directo, por pistas, grabas primero una voz de guía?*

—Ahora es la primera vez que lo he hecho en directo. En el directo hay lo que hay. Las canto cinco veces y eliges la mejor. Yo grabo varias veces el mismo cante en varios discos distintos. Ahí te la juegas.

—*¿Qué esperas de un disco en el que se recuperan nuevos cantes?*

—Sobre todo que me sorprenda.

—*¿Qué opinión te merece una labor de investigación como la que yo pienso desarrollar en mi tesis, partiendo de nuestra experiencia y nuestros propios procesos artísticos?*

—Me parece que debiera ser una tónica general. Unos por tiempo, otros por no apetencia, no lo hacemos. Pero creo que es lo que debiéramos hacer. Deberíamos gestionar nuestros propios recursos. Nosotros —y es uno de los grandes problemas del flamenco— no gestionamos nuestros propios recursos y problemas. Todo viene de una antigua creencia y es que las cosas cuando son razonadas parece que tienen menos arte. Si yo pienso en un cante y pienso cómo lo hago y le dedico mucho tiempo parece que tiene menos arte que alguien que lo haga en el momento. ¿Por qué? Entre otras cosas hay un conflicto muy determinante en el flamenco. Lo vendemos como algo libre y en verdad estamos cortándole las alas al pájaro. Son unas contradicciones tan potentes que no nos hacen avanzar.

### 2.13. Entrevista a Rocío Márquez<sup>258</sup>

Sevilla

17 de octubre de 2015

—¿Qué lugar e importancia ocupan los cantes minero-levantinos, los cantes por tarantas dentro del flamenco y, más concretamente, las tarantas dentro del repertorio estilístico minero?

—La importancia del fandango en general. Para mí en esa clasificación de los cantes, los fandangos son una de las patas gordas y ahí nos encontramos diversos estilos. En ese grupo meto granaína, malagueñas, verdiales, abandolaos, Huelva y el tema de los cantes mineros. Antes, cuando no estaban tan definidos, el aire de la taranta es el que inunda todo. Es donde le veo el centro a todos esos cantes.

—¿Qué condiciones artísticas y vocales requieren los cantes mineros para su interpretación?

—Yo no creo que haya que tener un estilo de voz para ciertos cantes. Es cierto que si tienes la voz con velocidad tienes una buena posibilidad para entrar por ahí, pero he escuchado a gente sin esa velocidad que me gusta mucho o incluso a gente con la voz fina cantando por siguiriyas que me ha gustado mucho. No me gusta generalizar entre voces fuertes para siguiriyas y tonás y voces finas para el levante o guajiras. Creo que se han traspasado ese tipo de cuestiones.

—¿Distingues entre salida y temple en los cantes mineros?

—Yo soy mucho de temple. (*Pone ejemplo*). Es coger tono. A veces me templo a mitad de la letra, no tiene por qué ser al principio. Es algo que me hace sentir bien, me tranquiliza. Es como si me acunase un poco. Las salidas, cuando están tan establecidas, en algunos cantes son incluso más difíciles que el cante. (*Pone ejemplo de salida de taranta*). Yo pienso que para hacer esas salidas hay que estar muy caliente. Cada vez menos hago cosas que pienso que están dentro de una estructura del cante. Si siento que

---

<sup>258</sup> Rocío Márquez es una cantaora onubense. Estudió cante en la Fundación Cristina Heeren y Magisterio Musical en la Universidad de Sevilla. Ha impartido clases en la citada Fundación, en el Centro de arte y flamenco de Sevilla que dirige Esperanza Fernández y en “Flamenco abierto” de Andrés Marín. Entre sus galardones destacan: Primeros Premios en Alhaurín de la Torre, Calasparra, Marchena, Mijas, Jumilla y Lámpara minera en el Festival Internacional del Cante de las Minas de La Unión. Para más información véase <http://www.deflamenco.com/revista/cante/rocio-marquez1-3.html>. [consulta realizada durante el mes de septiembre de 2016].

no es algo natural, no la hago. Por ejemplo, en una malagueña hace mucho tiempo que no hago salida. Cuando yo empecé a cantar intentaba reproducir lo más parecido a lo que me había aprendido. Después, el trabajo es otro. Es de búsqueda y llevarte lo que has aprendido a tu terreno. Por eso te digo que esa reproducción simple llega un momento en que hay ciertas cosas que no las sientes. De repente, no las encajo. Siempre utilizo el temple porque le veo una función útil. Para mí las salidas se conformaron como parte de las estructuras del cante, pero no tiene nada que ver con lo que es un calentamiento.

—*Si es así, ¿qué tipo de temple o salida empleas en los cantes por tarantas, quiero decir, te dejas guiar por los modelos establecidos o te mueves con total libertad y te atreves con “nuevas” propuestas o propuestas “personales”?*

—*(Pone ejemplo de cómo era al principio y cómo lo hace ahora).* O algo que puede venir como temple. No intento que quede bonito el arco melódico.

—*Cuando se habla de que la taranta es un “cante libre”, ¿qué entiendes por tal?*

—Bueno, la separación grande entre cante libre y cante a compás. En lo de los cantes libres es muy interesante lo del ritmo interno. Ese diálogo que se da con el guitarrista... Hay unos tiempos para sentirte cómoda. Depende de cómo te conozca el guitarrista y sepa por dónde respiras y el juego que tienes. Yo me refiero a ese juego. Ese ritmo interno me parece muy subjetivo. *(Pone ejemplo de minera)*. He visto a cantaores que se alargan mucho en los tercios y creo que es como enaltecer ese cante. ¿Dónde ponemos los límites? Yo creo que es algo subjetivo. *(Pone ejemplo de la levántica de El Cojo en varias versiones)*. No puedo definir un ritmo común entre las distintas versiones. Me pasó en La Unión. Yo canté muy pausada. Al año siguiente, en la gala de ganadores, me puse a cantar otras cosas y me decían que cómo se me había podido olvidar cantar por Levante. Creo que en función de qué versión cojas, varía mucho. No estoy de acuerdo en los tiempos de cada tercio. Depende de las características personales de cada uno.

—*¿Con qué actitud se debe afrontar, a tu juicio, la interpretación de estos cantes?*

—A mí me pide mucha tierra, son muchos más sobrios.

—*¿Es la misma actitud que para interpretar otros estilos?*

—No, en estos cantes es una actitud sobria y con un punto reivindicativo.

—*¿Qué son para ti los “medios tonos” de los que tanto se hablan en relación a los cantes mineros? Para ser un buen misionero / de los cantes de Levante / han de aprenderse primero / los medios tonos y el cante / de El Rojo el Alpargatero.*

**LA TARANTA: UNA INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA DESDE LOS PROCESOS INTERPRETATIVOS**

—Estos cantes te dan mucho la posibilidad de hacer arcos melódicos. Pasa también en la guajira y en los cantes por siguiriyas de los antiguos. A estos cantes les va muy bien.

—¿Los utilizas?

—Sí.

—¿Dónde exactamente?

—En la levántica de El Cojo.

—¿Podrías darme un ejemplo?

—(*Hace ejemplo de la Levántica de El Cojo*). En la minera que yo hacía no los hacía. Es verdad que yo soy más de dibujar de otra manera, no de hacer esos medios tonos. Yo me refería a las microtonalidades.

—¿Y qué hay en relación a la dinámica, es decir, a los matices o diferenciación de planos sonoros a la hora de interpretar los cantes mineros?

—Suelo hacerlo de una manera muy consciente, me analizo bastante. Hacer una misma frase como con distintas colocaciones y ver qué sonido me cuadra más. Las vocales, por ejemplo, son muy importantes. A mí me viene muy bien la “i”. Para abrir necesito más la “a”. Cuando quiero una afinación más pequeñita, ahí quiero las íes. (*Pone ejemplo de la minera*). Recuerdo que en ese tercio estaba más cómoda con la “i”. (*Pone ejemplo de la salida de la taranta, colocando las voces de distinta manera*). Cuando hay distintas sensaciones hay formas de darle distinto relieve al cante.

—Cuando “haces” un cante minero, ¿acostumbras a interpretarlo de forma aislada o, por el contrario, sueles interpretar más de uno, encadenándolos en un mismo número? ¿Por qué?

—He pasado por distintas etapas con eso. La mayoría del tiempo hago uno o dos. La taranta hay veces que la he hecho sola.

—¿Consideras alguno de ellos como preparación para otros cantes?

—Si hago un conjunto de cante, los hago de menos a más. Pero ninguna en concreto.

—¿Qué entiendes por ortodoxia y “pureza” en el cante y cómo te posicionas respecto a esta cuestión?

—Es que a mí el concepto de pureza con el flamenco me cuesta trabajo encajarlo, porque lo veo todo como producto de una mezcolanza. Y sobre todo un discurso que lo llevamos arrastrando desde Demófilo. ¿Cuándo vamos a superar esto ya? Yo soy muy partidaria de conocer y respetar la tradición, siempre que no suponga una limitación para el desarrollo de lo que uno hace.



—¿Consideras cerrado e inamovible el repertorio estilístico flamenco y, en particular, el minero? ¿Cabría la posibilidad de generar nuevos estilos?

—No, y sí cabe la generación de nuevos estilos. Es cuestión de permitirnoslo. No sé si me sentiría con esa capacidad. No me gusta pensar que todo está cerrado. Por definición hay que permitir que esto siga andando.

—¿Se pueden recrear los cantes flamencos y, en particular, los cantes mineros? Y si es así, ¿dónde fijarías los límites, hasta qué punto consideras que es posible dicha recreación?

—Totalmente. Hay una melodía que todos conocemos, pero a partir de ahí puede surgir otra cosa que probablemente habría que llamarlo de otra manera. Cuando te vas a reposar el cante a otro tono ya estás haciendo otra variación. Ahora lo hago durante el dibujo de en medio, que personalmente me aporta bastante.

—¿Sueles introducir nuevos giros melódicos en los cantes que incorporas a tu repertorio?

—Yo ahora estoy en esa búsqueda. No sé hasta qué punto lo hago en casa o en el escenario. Pero cojo un cante, intento escucharlo en un mínimo de diez personas haciendo ese mismo cante y si puede ser con la misma letra mejor, y entonces empiezo a divagar, a perderme un poco. A veces con más acierto y otras con menos. Ahora estoy buscándome en eso.

—¿Qué es lo que te mueve realmente a la hora de introducir ciertos cambios o giros melódicos?

—Cuando llevo muchos años haciendo el cante de la misma manera, me cuesta mucho mantener la atención. Esa sensación la odio. Se me empiezan a ir cosas que nunca se me habían ido. Es lo que me lleva a estar intentando darle otros giros.

—¿Podrías ponerme algún ejemplo?

—Pone ejemplo de un cante por malagueña de El Canario y sobre posibles variaciones del primer tercio. Yo estoy en la etapa de empezar y acabar el tercio como es, pero en medio permitirme variarlo como yo lo sienta. Si entramos en el hecho de acabar los tercios de distinta forma a cómo están hechos, estaríamos en una dinámica de improvisación directa. Sería mucho más difícil la recreación, porque estarías haciendo una variación totalmente.

—¿Crees que la guitarra favorece la innovación en el cante?

—Depende qué guitarra, pero creo que sí.

—¿En qué sentido?

**LA TARANTA: UNA INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA DESDE LOS  
PROCESOS INTERPRETATIVOS**

—Creo que ha sido la guitarra la que ha evolucionado, no tanto el cante. La guitarra se ha adaptado a los cantes que ya estaban hechos. Normalmente veo mucha evolución en la guitarra y en el baile, pero en el cante menos. Es un trabajo pendiente que tenemos y que nos debiéramos permitir. Con Israel Galván, que elige a determinados cantaores, hay un trabajo realmente de deconstrucción.

—*Sabemos que las estrofas de los cantes mineros (como también de las malagueñas y fandangos) son quintillas o bien cuartetos octosilábicos. En el caso de que la estrofa tenga cinco versos, ¿qué orden sigues en la interpretación de los tercios? ¿Quebras alguno?*

—Puede que empiece con el segundo y lo repito con el tercero.

—*¿Y si es de cuatro versos, cuál o cuáles repites?*

—Igual. Y luego repito tercero y cuarto.

—*¿Sueles respetar las letras “originales” cuando incorporas un nuevo cante a tu repertorio o las cambias? Y, de ser así, ¿por qué lo haces, la cambias íntegra o sólo modificas algún aspecto?*

—Al final es algo natural. Al principio hacía las letras que había escuchado, pero cada vez más hago letras mías o de poemas que leo y me gustan. No quiere decir que a veces no cante las letras originales. Cuando hago las letras tradicionales las respeto. La malagueña de El Canario estuve un tiempo cantándola con la letra original, pero luego la cambié.

—*¿Qué dificultades encuentras para adaptar una nueva letra a una melodía preestablecida (por ejemplo, en la minera, o en la taranta)?*

—El tema de las vocales es muy importante. Esas cosas las suelo tener muy en cuenta. A mí me pasa mucho el hecho de buscar sinónimos para ver cuál me cuadra mejor.

—*¿Te has visto alguna vez en la situación de no entender una copla o bien un verso de la misma? De ser así, ¿qué decisión has tomado?*

—Sí, yo soy muy de inventar hasta que alguien me lo corrige.

—*¿Qué te mueve a preparar nuevos repertorios?*

—La misma sensación de necesitar que me divierta. Para mí no es sólo cantar, es algo que me tiene que resultar interesante.

—*¿Qué aspectos, según tu opinión, debiera tener claro un cantaor a la hora de decidirse a ampliar su repertorio?*

—El tema de elegir bien las letras y cuidarlas. Un trabajo de búsqueda, de ir probando distintas opciones. No creo que haya que limitarse a la hora de seleccionar, pero una vez que hay algo que te gusta debes buscarte en ese cante y dinámicas que te permitan descansar.

—*¿Hasta qué punto crees necesario acudir a las “fuentes originales”? En el caso de los cantes mineros, ¿cuáles son tus modelos o referentes?*

—Todo. A mí por ahí me encanta El Cojo, Pastora, Chacón. Después Marchena, me encanta divagando. Pero para estudiarme los cantes prefiero a El Cojo.

—*¿Oyes los “originales” o tratas también de escuchar las versiones de otros artistas? ¿Cómo consigues dichas fuentes (peñas flamencas, archivos personales...)?*

—Me encanta escuchar las versiones y, si puede ser, el mismo cante con la misma letra. Esas fuentes las consigo por internet. Yo a veces me pierdo con grabaciones antiguas con Manolo López. Es verdad que tengo personas que cuando no encuentro algo lo pido.

—*¿En qué te fijas más, en la afinación, en la expresión, en la originalidad?*

—Si te soy sincera, me gusta escuchar un poco como un puzzle. De cada uno te llega una cosa diferente. De repente ves dibujos o maneras de colocar la voz que, aunque no sea la melodía que esté haciendo o la letra, es cómo está colocando la voz en ese momento o cómo hace un rizo en un momento dado.

—*¿Cuando escuchas un nuevo estilo y decides incorporarlo a tu repertorio, ¿cómo comienzas a trabajar sobre él?*

—Si tengo cinco grabaciones de un mismo cante, primero cojo la que más me guste como referencia primera y voy frase a frase repitiendo. Si alguna me cuesta mucho, me voy al piano. Si es estructura de fandango, me lo estudio en un día. Hay muchas veces que lo escribo no con ritmo, pero sí me escribo la línea melódica y al otro día empiezo a contrastarla con otras versiones. Voy comparando.

—*¿Tomas algún tipo de notas (el texto, anotaciones musicales con grafías convencionales o no convencionales...)?*

—Sí, es sobre el texto, aunque a veces me escribo alguna línea melódica al lado. Si, por ejemplo, hay escalas, me pongo rayitas para arriba. Si hago un giro, los microtonos (*Pone ejemplos*). Si respiro, pongo comas. Cuando es muy rápida, pongo notas con mucha inclinación. Hago algo muy visual.

—*¿Las tienes después en cuenta en tus ensayos?*

**LA TARANTA: UNA INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA DESDE LOS  
PROCESOS INTERPRETATIVOS**

—En los ensayos en mi casa sí, pero cuando me junto con músicos ya intento que sea otra parte del proceso en el que está todo más interiorizado.

—*¿Cómo y dónde ensayas normalmente: en casa, en un estudio, con guitarra, de qué forma? ¿Necesitas el acompañamiento de una guitarra?*

—Yo ensayo bastante sola. Para probar distintas opciones con un cante o ver cómo me suena una frase. Estoy en casa y si me hace falta el piano, lo cojo. Una cosa son los ensayos para aprender una y otra es ensayar para exponerlo, y entonces sí cuento con los músicos. Yo soy muy de ensayar en casa.

—*¿Te sueles grabar los ensayos?*

—Sí. Para ver después lo que hay.

—*¿Cuál es el proceso que sigues hasta conseguir sentir como tuyos los nuevos cantes que incorporas a tu repertorio?*

—Me varía un poco de un cante a otro. Hay cantes que me resultan muy fáciles y otros que me han costado años. No hay algo establecido.

—*¿Consideras que como cantaora reflexionas conscientemente sobre tu trabajo, sobre las decisiones que has de tomar a la hora de interpretar un nuevo cante?*

—Sí.

—*¿Te has enfrentado alguna vez a un pasaje que te resulte especialmente difícil de ejecutar?*

—Sí, claro.

—*¿Cómo resuelves este problema?*

—Lo resuelvo con el piano.

—*Teniendo en cuenta que una de las características propias de los cantes mineros es el carácter ligado de sus tercios, ¿qué haces cuando no puedes ligar un tercio determinado?, ¿qué soluciones buscas?*

—Eso se trabaja. Con la respiración no tengo muchos problemas. En casa lo trabajo mucho con los fandangos del Huelva. Suelo intentar respirar una sola vez en todo el fandango. Intento llegar al tercio una sola vez. Lo hago como ejercicio. Unas veces hago ejercicios como ponerme peso en la barriga.

—*¿Qué opinas sobre la libertad interpretativa?*

—Me parece genial.

—¿Piensas que la improvisación es un recurso habitual en el flamenco? ¿Hasta qué punto piensas que hay diferencia entre lo que se trabaja en los ensayos y lo que realmente sucede en el escenario?

—Yo creo que tenemos un poco de mito en esto. Creo que hay una parte que sí que es cierta. Los flamencos somos mucho más flexibles que en los clásicos. Ahora, en lo que realmente sí considero improvisación es sobre variar una melodía, creo que estamos muy cortitos. Estamos en una etapa muy academicista y hemos recurrido mucho a coger las frases exactas. Pero sí creo que es un trabajo pendiente por hacer.

—En tu caso, ¿acostumbras a dejar algún margen a la improvisación en el transcurso de un concierto o recital? ¿En qué aspectos?

—Sí, pero te tengo que decir que son cosas que he probado antes en casa. Lo típico que te piden que les des la lista, el programa por la iluminación, por ejemplo, y yo siempre pongo al menos tres interrogaciones. Eso es variable y, como me conocen, saben que a partir de cada dos puedo variar el orden y el contenido. Siempre me gusta dejar un margen, igual que salgo con una estructura mínima agarrada.

—¿Y en el caso concreto de los estilos mineros?

—Creo que más o menos igual. Hay días en los que te encuentras a gusto y puedes cambiar sobre la marcha. Depende de tu estado de ánimo.

—Con respecto al acompañamiento, ¿qué es lo que buscas en un guitarrista cuando decides incorporar nuevos cantes a tu repertorio?

—El otro día fue la primera vez que actué con Dani de Morón y por bulerías flipé jugando con el ritmo. Me pasa con Alfredo Lagos por siguiriyas, con Miguel Ángel Cortés por tangos. Cuando quiero una guitarra que acompañe mucho pero que esté siempre a tu lado, elijo a Manuel Herrera. Con Alfredo cuando tengo que versionar algún tema. Lo que intento ver es con quién puedo cuadrar más lo que requiera en cada momento. El tema del compás lo he aprendido con los guitarristas.

—¿Has tenido algún “problema” con el guitarrista cuando te enfrentas a un nuevo repertorio? ¿Establecéis algún tipo de acuerdo? ¿Buscáis el consenso o eres tú quien impone el tempo, la expresión...?

—He tenido mucha suerte porque siempre han resultado muy respetuosos.

—¿Prefieres un acompañamiento lo más parecido al “original” o buscas mejor actualizar la pieza, adaptarla a un canon más actual?

**LA TARANTA: UNA INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA DESDE LOS PROCESOS INTERPRETATIVOS**

—Me gusta ir combinando todo. En el último trabajo sobre Marchena los guitarristas alternaban una forma más clásica con otra más actual. Lo que sí me gusta es ir enriqueciéndome de todos, porque cada cosa aporta lo suyo.

—*Cuando interpretas un cante minero, ¿lo haces siempre en tono de tarantas?*

—No, pero dejo a los guitarristas que elijan. Suelo cantar del 4 al 6 en Fa#.

—*¿Has probado con otros tonos, como el de minera?*

—Sí. Normalmente la canto con la cejilla al 2 o al 3.

—*¿Qué ocurre si un guitarrista introduce una armonía, un acorde sorprendente que no te gusta? ¿Se lo permites o lo “llamas al orden”?*

—He tenido muy buena suerte. No he tenido la sensación de que me estén echando. Normalmente me gustan esas nuevas armonías.

—*¿Cómo afrontas la puesta en escena de un concierto?*

—Yo diferencio bastante el concepto de recital y el concepto de espectáculo. Y lo suelo cuidar mucho. Intento que todo tenga un sentido en general y que sea bastante natural.

—*¿Qué diferencia ves entre un acústico y un concierto amplificado?*

—Mucho. Es muy raro incluso en peñas que sea acústico. Si tengo mi micro ahí, incluso para ensayar hay veces que lo cojo. En un acústico disfruto mucho, pero he modificado mi técnica y mi forma de cantar en función de lo que hay hoy en día.

—*¿Cómo preparas la grabación de un disco donde incorporas (para ti) nuevos estilos?*

—Intento asesorarme de gente que admiro y que me gusten sus criterios. El último trabajo lo hice sobre todo en la parte más clásica con Faustino. Y cuando tengo el cante lo escucha hasta que tengo la melodía cogida. Pero suelo ir por día con cada cante. Intento ir incorporando poco a poco los cantes y haciéndolo con el guitarrista previo al trabajo de casa.

—*Con respecto a la forma de grabación, ¿cómo lo haces: en directo, por pistas, grabas primero una voz de guía?*

—Nunca he grabado una vez igual por ir probándome, por ir conociéndome. Creo que con cada disco quiero contar una cosa. Suelo grabar unas tres versiones de cada cante y me suelo quedar con la que mejor quede. Ahora, si hay más instrumentos, lo hacemos por pistas.

—*¿Qué esperas de un disco en el que se recuperan nuevos cantes?*

—Como aficionada me hace disfrutar el trabajo de investigación que hay detrás. Esos trabajos que van con un libreto explicativo me encantan. No sólo cómo está hecho, sino cómo se está haciendo.

—*¿Qué opinión te merece una labor de investigación como la que yo pienso desarrollar en mi tesis, partiendo de nuestra experiencia y nuestros propios procesos artísticos?*

—Maravillosa. Estamos en un momento en el que es muy necesaria. El flamenco ha entrado en el mundo académico. Te das cuenta de que hay muchos tópicos y creo que es necesario como contraargumento para dar pasos adelante, tanto para el mundo del flamenco como para los aficionados.

## 2.14. Entrevista a Segundo Falcón<sup>259</sup>

Mairena del Alcor

8 de octubre de 2015

—¿Qué lugar e importancia ocupan los cantes minero-levantinos, los cantes por tarantas dentro del flamenco y, más concretamente, las tarantas dentro del repertorio estilístico minero?

—Los cantes mineros, además de la taranta, son un pilar, una rama muy importante dentro de lo que son los cantes grandes del flamenco. Te diría que lo que yo considero como cantes grandes casi nacen del concepto de los cantes mineros, de los *abandolaos* y verdiales. Como primer paso, el flamenco empieza desde los conceptos folklóricos y métricas andaluzas, del levante, y empieza a “coger cuerpo”. A través del lenguaje folklórico, que son músicas pre flamencas, viene lo que conocemos como flamenco. Pero sin olvidar que al flamenco quien le da cuerpo y categoría son los profesionales que hemos llegado a conocer esas cadencias y esas músicas mediante grabaciones de los artistas anteriores que a su vez habían escuchado a otros cantaores que no eran profesionales. Eran mineros o gente que trabajaba en el campo y utilizaba esta música como medio de protesta para expresar sus labores cotidianas. La taranta creo que es la matriz del cante minero. Porque es la más parecida a los cantes *abandonaos*, que es donde está la cadencia andaluza y flamenca. La matriz de ese folklore andaluz tiene que ver mucho con la taranta. Yo diría que en un 40% los cantes flamencos derivan de los cantes *abandolaos*. La taranta es como una matriz donde empiezan a dispersarse las grandes obras de los cantes mineros, la minera, levantica, taranto, etc....

—¿Qué condiciones artísticas y vocales requieren los cantes mineros para su interpretación?

---

<sup>259</sup> Segundo Falcón es un cantaor nacido en El Viso del Alcor, con una gran carrera como cantaor para baile, ha trabajado en importantes tablaos sevillanos y madrileños como Los Gallos, El Arenal o Casa Patas. Ha actuado con grandes bailaores y bailaoras como Manuela Carrasco, Juana Maya, El Mímbre, Javier Latorre, María Pagés, Javier Barón, Israel Galván, Pepa Montes Milagros Mengíbar, Pastora Galván, Juan Ramírez, Eva la Yerbabuena, Sara Baras, Belén Maya o Antonio el pipa entre otros muchos. Paralelamente, ha desarrollado su carrera como solista plasmada en su primer trabajo discográfico "Un Segundo de Cante", editado en 2002, con el que obtiene el galardón al Mejor disco de flamenco. Para más información véase <http://www.deflamenco.com/revista/cante/segundo-falcon-3.html>. [consulta realizada durante el mes de septiembre de 2016].



—Yo no me paro en la fonética de cada cantaor. La taranta, tal y como la tenemos concebida, consideramos que hay que tener una voz más limpia y más laína que para otros cantes. Pero a mí no me descuadra una voz bronca siempre que tenga el concepto y aprecie yo la forma de una taranta. Como el caso de Manuel Torre. Tenemos que tener en cuenta que las grabaciones que tenemos a veces no reflejan la voz natural de sus intérpretes. A lo mejor Chacón, que tenía ese poderío cantando, con las grabaciones parece más un tenor que una persona con la voz flamenca.

—*¿Distingues entre salida y temple en los cantes mineros?*

—La salida es una forma de entonar y el temple es una forma de expresar. La salida es una forma de ir templándote pero está en el propio profesional. En la salida ya sabes lo que vas a dar de sí, porque sabes si el cantaor está desafinado, si está semitonado. El temple está en el concepto del cantaor. Templarse por tarantas es de alguna manera ir al cuerpo, ir a la raíz de lo que quieres expresar con el cante. La salida bien hecha a veces puede ser un cante. Son esas formas establecidas como introducción. El temple dentro de esa salida es el contenido de lo que quieres expresar, a donde quieres llevar el mensaje.

—*¿Cuando se habla de que la taranta es un “cante libre”, ¿qué entiendes por tal?*

—En absoluto es libre. Deriva de un tiempo ternario. Todos los cantes tienen su métrica. Lo que se hace en esa matemática es ralentizar y en las facultades de cada artista llevar cada tercio de una forma determinada, pero siempre dentro de la métrica de cada cante. Los profesionales son quienes los ralentizan. Tú te pones a medir estos cantes “libres” y van todos medidos. Para mí no hay cante libre. El cante va sobre un reloj, sobre una base.

—*¿Con qué actitud se debe afrontar, a tu juicio, la interpretación de estos cantes?*

—El mensaje de cada cante tiene un mensaje de estado anímico. Un cante por tarantas tiene un estado anímico, de vida. No tiene un sentido alegre, sino de penuria. Yo nunca he estado en una mina, pero supongo que se acordarían que arriba tenían su familia. El minero, en este caso, da al cante un sentido de pena. Es una actitud de no ponerse alegre. Alegre cuando salían de esa mina.

—*¿Es la misma actitud que para interpretar otros estilos?*

—Los cantes mineros no tienen la misma expresión que un cante por alegrías.

—*¿Qué son para ti los “medios tonos” de los que tanto se hablan en relación a los cantes mineros? Para ser un buen misionero / de los cantes de Levante / han de aprenderse primero / los medios tonos y el cante / de El Rojo el Alpargatero.*

**LA TARANTA: UNA INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA DESDE LOS PROCESOS INTERPRETATIVOS**

—Eso es complicado también. Más que medios tonos, les diría semitonos. Dan más de sí, depende de cada cantaor, de su fonética, con la forma de poder expresar dentro de la facultad de cada artista.

—¿Los utilizas?

—Yo los uso basándome en lo que me han dejado los maestros.

—¿Dónde exactamente?

—En El Cojo de Málaga. Lo utilizo por respetar la cadencia que le dio El Cojo en ese cante.

—¿Podrías darme un ejemplo?

—(Pone ejemplo de la levantica). Un semitono es porque no llega al tono entero.

—¿Y qué hay en relación a la dinámica, es decir, a los matices o diferenciación de planos sonoros a la hora de interpretar los cantes mineros?

—Como natural lo hace el propio artista. Y depende de sus facultades. Sobre la base que aprendieron nuestros maestros, el cante se va recreando según los conocimientos y la fonética de cada artista. En Marchena hay una recreación de Chacón. Coges el mismo cante en Vallejo, Pastora, Valderrama y cada uno le da un giro. Y están recreando la obra chaconiana. Yo me baso en la recreación y el carácter que cada uno de los maestros le ha dado al cante. La base es conocer la columna vertebral de esto.

—Cuando “haces” un cante minero, ¿acostumbras a interpretarlo de forma aislada o, por el contrario, sueles interpretar más de uno, encadenándolos en un mismo número? ¿Por qué?

—Yo suelo hacer un recorrido. Si vas a un festival, no puedes llevarte dos horas cantando por Levante. Lo fácil en los festivales es decir que vas a cantar por tarantas y buscar el efecto rápido en un tercio. Si voy a una peña, enfoco recitales didácticos, intento expresar un amplio abanico. Si me pongo hacer cantes mineros, hago siete u ocho cantes. Pero no sólo hago esos cantes, sino que me voy a los orígenes y a las métricas de donde vienen esos cantes. Hago cartagenera grande y chica, taranta, levantica, jabegote, y de ahí me voy a los tangos de Granada, de Linares y extremeños. Todo ello en tono de tarantas. Pero intento no imitar a los maestros. Es duro, porque para determinados aficionados, si no les haces la letra tal y como lo hacían los maestros, ya no estás cantando bien. Por ejemplo, en La Unión tienes que hacer el cante tal y como está. En los últimos veinticinco años los cantaores son copistas, imitan los modelos. También pasa en Mairena o en Córdoba. Eres un copista y te dan el premio y

duras un año. Los artistas buscamos el copismo. Yo me pego un año con el cante y luego con el copismo aprendido, vendiendo una mentira. Yo no entro ahí, escucho al maestro, me baso en los orígenes, pero no puedo imitar a un maestro. El que menos, tiene que decir algo, aunque sea malo. Tienes que ser tú.

—*¿Consideras alguno de ellos como preparación para otros cantes? En caso afirmativo, ¿podrías darme algún ejemplo?*

—Para templarme hago, por ejemplo, la cartagenera chica y después la grande. Suelo ir de menos a más. Pero no porque un cante sea más chico que otro, sino porque depende de la riqueza musical, del momento y lo que quieras expresar en cada instante.

—*¿Qué entiendes por ortodoxia y “pureza” en el cante y cómo te posicionas respecto a esta cuestión?*

—Para mí no existe eso de la pureza. La pureza y el cante lo hacen grande el artista, el intérprete que tiene conocimientos. La pureza es que ya no existe, el flamenco es una música mestiza. El flamenco nace del mestizaje de culturas que hemos tenido.

—*¿Consideras cerrado e inamovible el repertorio estilístico flamenco y, en particular, el minero? ¿Cabría la posibilidad de generar nuevos estilos?*

—No. Crear y ponerle nombre a nuevos estilos no lo van a permitir los ortodoxos o los llamados flamencólicos. No van a aceptar que le pongas un nombre nuevo a un cante. Pero el flamenco está de alguna manera con unos códigos que tú no puedes modificarlos. Están los casos de la ‘Canastera’ de Camarón. A El Lebrijano igual con las ‘Galeras’. Nunca van a aceptar que se le ponga un nombre. Pero el flamenco está vivo continuamente.

—*¿Se pueden recrear los cantes flamencos y, en particular, los cantes mineros? Y si es así, ¿dónde fijarías los límites, hasta qué punto consideras que es posible dicha recreación?*

—Existe la recreación en el cante, es constante. Los límites serían el respeto a los cánones. Tu abuelo conocía los cantes de El Rojo, pero ahora llegas tú y le aportas un tono nuevo, un semitono. Ya estás creando.

—*¿Sueles introducir nuevos giros melódicos en los cantes que incorporas a tu repertorio?*

—Sí.

—*¿Por qué? ¿Qué es lo que te mueve realmente a la hora de introducir ciertos cambios o giros melódicos?*

—Primero por mis inquietudes, por intentar aportar algo.

**LA TARANTA: UNA INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA DESDE LOS  
PROCESOS INTERPRETATIVOS**

—¿Podrías ponerme algún ejemplo?

—En los cantes de Triana intento poner mi forma. Si métricamente te pones a medir el cante, ¿qué es lo que tengo que hacer? Yo estoy recreando sobre la base. Y métricamente no intento andar a destiempo. Intento darle un sentido y quiero llevarlos a mi tiempo (*Pone ejemplo de soleá de Triana y de Juaniquí*). Me gusta incorporarles los llamados semitonos porque me gusta jugar dentro de la métrica.

—¿Crees que la guitarra favorece la innovación en el cante?

—Nos han ayudado muchísimo.

—¿En qué sentido?

—En los conocimientos y en las aportaciones musicales. Sabicas, Montoya, Miguel Borrull. Hay un antes y un después en la aportación en el acompañamiento de Niño Ricardo. Quien ha aportado mucha musicalidad y un concepto desde la métrica y la rítmica ha sido Ricardo. Y un antes y un después han sido Paco, Manolo y Serranito. En ese triángulo hay una nueva difusión para las nuevas generaciones con un nuevo concepto en el diálogo con el cante.

—Sabemos que las estrofas de los cantes mineros (como también de las malagueñas y fandangos) son quintillas o bien, cuartetos octosilábicos. En el caso de que la estrofa tenga cinco versos, ¿qué orden sigues en la interpretación de los tercios? ¿Quiebras alguno?

—Primero me leo el mensaje de la letra. Según qué tipo de mensaje me están dando los versos, me los llevo a un cante o a otro. Es muy importante la vocalización. Según el mensaje del texto, comienzo o con el primer o con el segundo de la copla. Yo me paro más en el mensaje y en la vocalización que por el orden.

—¿Y si es de cuatro versos, cuál o cuáles repites?

—Igual. Me paro en el sentido de la letra.

—¿Sueles respetar las letras “originales” cuando incorporas un nuevo cante a tu repertorio o las cambias? Y, de ser así, ¿por qué lo haces? ¿La cambias íntegra o sólo modificas algún aspecto?

—Si yo escucho una taranta, respeto la letra original del maestro que escucho.

—¿Qué dificultades encuentras para adaptar una nueva letra a una melodía preestablecida (por ejemplo, en la minera, o en la taranta)?

—Si conoces el cante y la métrica, no tiene por qué. Por ejemplo, en mi último trabajo sobre Agustín Lara ha habido una adaptación de parte de sus obras musicales y, sin

embargo, yo le contesto en este disco todo aquello que yo me imagino que él hubiera escrito para cantes flamencos con una labor de adaptación muy pensada. Aun así, pienso que los mejores que podemos adaptar nuevas poemas somos los cantaores. Los mejores poetas somos los propios artistas, si tenemos conocimiento, claro.

—*¿Qué te mueve a preparar nuevos repertorios?*

—A parte de mi inquietud, es intentar engrandecer mis conocimientos. Y reencontrarme conmigo.

—*¿Qué aspectos, según tu opinión, debiera tener claro un cantaor a la hora de decidirse a ampliar su repertorio?*

—Muy claro, el creérselo.

—*¿Hasta qué punto crees necesario acudir a las “fuentes originales”? En el caso de los cantes mineros, ¿cuáles son tus modelos o referentes?*

—Claro. Tu abuelo, Chacón, Marchena... A la hora de cantar un cante minero, la tierra da la fonética.

—*¿En qué te fijas más, en la afinación, en la expresión, en la originalidad?*

—Me fijo en los caracteres, en las cadencias, en el concepto. Me paro mucho en Marchena a la hora de escuchar los cantes de Levante.

—*Cuando escuchas un nuevo estilo y decides incorporarlo a tu repertorio, ¿cómo comienzas a trabajar sobre él?*

—Escucho a todas las grandes escuelas. Lo pongo de fondo, no me paro. Porque si lo escucho desde el minuto uno, lo termino copiando. Me pongo a leer o escribir y de fondo voy escuchando esa melodía, pero no pongo atención. Una vez que ya tengo el sentido del mensaje me voy a lo que yo considero la fuente, a los caracteres del cante. Lo pongo de fondo, enriqueciéndome de esa música. Y después voy a buscarle las fórmulas y la forma de cómo el cantaor o cantaora lo está haciendo. Y luego me lo llevo a mi terreno.

—*¿Tomas algún tipo de notas (el texto, anotaciones musicales con grafías convencionales o no convencionales...)?*

—Esas notas las tomo en la parte literaria. Las anotaciones en realidad las memorizo. Si voy a trabajar puntualmente para el baile o algo muy puntual, les pongo mis flechitas o pongo acentos o incluso le añado un tercio más para que la métrica me coincida. Lo anoto, intento memorizarlo y ya lo canto.

—*¿Las tienes después en cuenta en tus ensayos?*

—No, porque lo he memorizado.

**LA TARANTA: UNA INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA DESDE LOS  
PROCESOS INTERPRETATIVOS**

—¿Cómo y dónde ensayas normalmente: en casa, en un estudio, con guitarra, de qué forma? ¿Necesitas el acompañamiento de una guitarra?

—Es muy importante. Necesito la guitarra, pero sí es verdad que antes lo ensayo en mi casa.

—¿Te sueles grabar los ensayos?

—En casa no. Cuando me meto con los guitarristas, sí.

—¿Cuál es el proceso que sigues hasta conseguir sentir como tuyos los nuevos cantes que incorporas a tu repertorio?

—Primero me lo grabo yo. Y después voy con la guitarra. Y después me analizo.

—¿Consideras que como cantaor reflexionas conscientemente sobre tu trabajo, sobre las decisiones que has de tomar a la hora de interpretar un nuevo cante?

—Le doy muchas vueltas a las cosas. Hoy en día ya no. Intento no ir de osado. Pero llega un momento en que digo que ya es mi forma. Antes pensaba en el qué dirán.

—¿Te has enfrentado alguna vez a un pasaje que te resulte especialmente difícil de ejecutar? ¿Cómo resuelves este problema?

—No, en ese sentido no he tenido problema. Insisto mucho en la fonética y en las métricas. Intento elaborar dentro de la raíz, pero respetando al máximo posible lo que los maestros han hecho. Luego hago cosas que pienso que me van a matar, pero me da igual. Llegó una etapa de mi vida en que ya me da igual. Desde los 28 hasta los 35 me preocupaba lo que dijeran de mí, pero llega un momento en que ya me da igual. Lo que no voy a hacer es crear algo que no tenga coherencia. Meter cosas por meter no, pero sí meter, por ejemplo, un semitono.

—Teniendo en cuenta que una de las características propias de los cantes mineros es el carácter ligado de sus tercios, ¿qué haces cuando no puedes ligar un tercio determinado?, ¿qué soluciones buscas?

—Se ligan los tercios, pero a veces no llevan coherencia con el concepto. Si alguna vez no he podido, llevarlo a tiempo. Intento respirar a tiempo, llevarlo a tierra. Pero vuelvo a lo mismo, todos los cantes llevan su métrica. (Pone ejemplo de una salida de taranta).

—¿Qué opinas sobre la libertad interpretativa?

—La libertad dentro de un respeto.

—¿Piensas que la improvisación es un recurso habitual en el flamenco? ¿Hasta qué punto piensas que hay diferencia entre lo que se trabaja en los ensayos y lo que realmente sucede en el escenario?

—Existe, pero depende de un estado. La improvisación tiene que venir sobre unos conocimientos. Inventarme no me invento un cante, pero en un momento dado introduzco giros que estoy creando, aunque basados en los conocimientos del cante.

—*En tu caso, ¿acostumbras a dejar algún margen a la improvisación en el transcurso de un concierto o recital? ¿En qué aspectos?*

—El otro día dentro de una cartagenera le hice la ligadura en el final de una taranta. *(Pone un ejemplo).*

—*Con respecto al acompañamiento, ¿qué es lo que buscas en un guitarrista cuando decides incorporar nuevos cantes a tu repertorio?*

—A la hora de recrear, según qué tipo de guitarrista, si es más atrevido o menos. En el caso de Manolo Franco intento ser lo más ortodoxo, por su forma de acompañamiento. Pienso que la matriz del flamenco está en el cante. Si el guitarrista no tiene conocimiento de esa matriz, no puede acompañar.

—*¿Has tenido algún “problema” con el guitarrista cuando te enfrentas a un nuevo repertorio? ¿Establecéis algún tipo de acuerdo? ¿Buscáis el consenso o eres tú quien impone el tempo, la expresión...?*

—Siempre suelo llevar a guitarristas que me conocen. Paco Jarana, Manolo Franco, Riqueni. Si sé que el que me va a acompañar está limitado, no le complico la vida. Pongo mis conocimientos, pero me dejo aconsejar.

—*¿Prefieres un acompañamiento lo más parecido al “original” o buscas mejor actualizar la pieza, adaptarla a un canon más actual?*

—Si voy a una peña, intento llevarme un guitarrista de corte ortodoxo, corte clásico. Si me llevo a Paco Jarana va a ser menos entendible, en un concepto peñístico no va a gustar.

—*Cuando interpretas un cante minero, ¿lo haces siempre en tono de tarantas?*

—Según. Evidentemente intento utilizar las cadencias con las que se suele acompañar. Pero si estás cantando para el baile y estás tocando transportado, lo haces. Si estoy con un guitarrista sólo, suelo hacerlo al 3 o al 4 en Fa#.

—*¿Has probado con otros tonos, como el de minera?*

—Si voy a hacer un recital y voy a cantar por tarantas, intento que esté en tono de Fa#. Ahora, si estoy haciendo otras obras, ya jugamos.

—*¿Qué ocurre si un guitarrista introduce una armonía, un acorde sorprendente, que no te gusta? ¿Se lo permites o lo “llamas al orden”?*

**LA TARANTA: UNA INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA DESDE LOS PROCESOS INTERPRETATIVOS**

—Se lo permito si es su inspiración, mientras a mí no me moleste el cante. Al revés, a veces esas cosas despiertan en mí nuevas cosas que me hacen contestarle a la guitarra.

—*¿Cómo afrontas la puesta en escena de un concierto?*

—Hoy en día hay poca profesionalidad. Si eres un artista y quieres vender una imagen, tienes que salir con un respeto, no puedes salir con la camisa por fuera. Saber andar en un escenario ya te da la medida de un artista. El baile es lo que te hace ser profesional. Eso me lo enseñó mucho Mario Maya. Hoy en día te encuentras a un cantaor que va a una peña con la camisa por fuera, con unos botines.

—*¿Qué diferencia ves entre un acústico y un concierto amplificado?*

—Para los cabales y entendidos por supuesto me gusta un concierto acústico, porque es donde vas a gustarte a ti mismo. Acústico para un lugar reducido es lo ideal.

—*¿Cómo preparas la grabación de un disco donde incorporas (para ti) nuevos estilos?*

—Eso es uno de los grandes problemas que yo tengo. Me dice mucha gente que por qué no grabo más. Hay que tener tiempo y una dedicación muy grande. Dedicación es pegarme un año sabático para hacer un disco. Entonces, las obras se van haciendo a retales. Yo tardo mucho tiempo.

—*Con respecto a la forma de grabación, ¿cómo lo haces: en directo, por pistas, grabas primero una voz de guía?*

—Me he currado el trabajo previo y después nos hemos ido al estudio La voz buena la grabo al principio con una guitarra de guía y luego se mete la guitarra buena. Pero no me gusta pinchar.

—*¿Qué esperas de un disco en el que se recuperan nuevos cantes?*

—Espero que sé mi carta de presentación. Intento vender mi mensaje. He tenido ofertas de hacer otras cosas, hacer temitas, flamenquito, y me he negado. Lo más fácil es intentar buscar un tema que esté en cadena dial todo el día. Pero yo soy muy inquieto, intento mejorar mucho dentro del flamenco.

—*¿Qué opinión te merece una labor de investigación como la que yo pienso desarrollar en mi tesis, partiendo de nuestra experiencia y nuestros propios procesos artísticos?*

—Todo lo que sea aportar... Y en este caso tú, que para mí es más fiable. Porque tú, aparte de los conocimientos, tienes la gran suerte de haberlo vivido y haberlo mamado. El artista es el que sabe de flamenco. Hoy día cualquiera llega y escribe un libro.





## 2.15. Entrevista a Juan Pinilla<sup>260</sup>

Granada

18 de octubre de 2015

—*¿Qué lugar e importancia ocupan los cantes minero-levantinos, los cantes por tarantas dentro del flamenco y, más concretamente, las tarantas dentro del repertorio estilístico minero?*

—Yo diría que fundamental. En lo que respecta al repertorio flamenco, por cuestiones obvias, el cariño que yo le tenía a Manuel Ávila, haber aprendido de él los cantes mineros. A mí me lleva geográficamente, sentimentalmente, el haber aprendido a través de mi maestro, me llegan muy pronto esos cantes. Mi padre, que es un buen aficionado y por su voz ha cantado desde pequeño tarantas de Pepe Marchena, Cepero. Han sido cantes que yo he tenido siempre muy presentes. La Lámpara Minera, por cuestiones obvias, ha hecho además que me pidan cantar los cantes mineros en cualquiera de sus variantes. Yo desde pequeño siempre he oído que era un cante muy duro, y en Granada y en esta zona de Andalucía se le tiene mucha fe a las tarantas. Es uno de los cantes más duros del flamenco, sin lugar a dudas.

—*¿Qué condiciones artísticas y vocales requieren los cantes mineros para su interpretación?*

—Si pienso en Marchena, Manuel Vallejo, en el partido que le sacaban a esos cantes, la potencia de sus gargantas, con la velocidad de sus voces, debería pensar que sí. Pero luego voces como Manolo Romero y esa forma de matizar la taranta no se daba ni siquiera en ellos. Y tengo que decir que me llega profundamente. Por tanto, creo que de lo que sí requiere es de una inteligencia, de una capacidad que sería una cuestión neurológica, diría yo de un tipo de inteligencia para abordar. Creo que tiene más que ver con lo emocional y lo neurológico. Cualquier tipo de voz podría afrontarla, pero difícilmente sacaría puerto. Por ejemplo, cantaores como Jaime Heredia el Parrón, el

---

<sup>260</sup>Juan Pinilla es un cantaor granaíno, crítico, escritor e investigador. Estudió Traducción e Interpretación y destaca su labor de difusión del flamenco en medios de comunicación, habiendo sido crítico y cronista del diario La Opinión de Granada, el diario Granada Hoy y la revista especializada “El Olivo”. Ha sido conferenciante y profesor de flamenco en numerosos cursos especializados. Es Lámpara minera del Festival Internacional del Cante de las Minas de La Unión. Ha sido nominado a los Premios Grammy Latinos en la categoría de mejor disco de flamenco por “Jugar con fuego”. Para más información véase <http://www.deflamenco.com/revista/cante/juan-pinilla1-3.html>. [consulta realizada durante el mes de septiembre de 2016].

Indio Gitano, determinados tipos de voces muy específicas que no serían tantas, es muy difícil que pudieran matizarlas bien. Esas voces que no son consideradas adecuadas son las voces de registro muy corto.

—*¿Distingues entre salida y temple en los cantes mineros?*

—Procuro distinguirlos para darle cuerpo a cante. El temple es coger el tono, la tonalidad, meterme en el ambiente, y la salida tiene un cuerpo y unos registros bastante elaborados.

—*Si es así, ¿qué tipo de temple o salida empleas en los cantes por tarantas, quiero decir, te dejas guiar por los modelos establecidos o te mueves con total libertad y te atreves con “nuevas” propuestas o propuestas “personales”?*

—Me dejo llevar fundamentalmente por los modelos establecidos. Casi siempre tengo en la cabeza a Marchena, a Vallejo, a Manolo Romero y por supuesto a Manuel Ávila.

—*Cuando se habla de que la taranta es un “cante libre”, ¿qué entiendes por tal?*

—Quieren decir que no tienen compás, *ad libitum*. Sin embargo, sí considero que tiene una estructura métrica que tiene que ver con la métrica del propio cante. Sí hay un compás latente. Que no haya un compás que marque la guitarra no quiere decir que nosotros no podamos alargar infinitamente la voz. Hay una lógica de cada cante, un aroma, un porqué de su creación y su existencia, que hace que no podamos saltarla porque romperíamos esa estructura lógica musical o podemos alargar infinitamente un tercio, todo tiene su medida. Lo que no tiene es una estructura métrica concreta que hace que tengas que ceñir tu voz al tempo exacto, sino que te puede prestar un poco más de libertad creativa dentro de los melismas, pero llevándola al sitio. Cada cantaor puede darle su tempo, pero cada uno con sus propias limitaciones puede darle su medida dentro de una lógica.

—*¿Con qué actitud se debe afrontar, a tu juicio, la interpretación de estos cantes?*

—Es muy difícil meterse en el papel, pero uno tiene que intentar aportar la máxima verdad posible. Yo soy una persona que en el caso de las tarantas, a la hora de escogerlas, me fijo mucho en las letras que tienen que ver con tragedias en la mina, en el mundo del trabajo. Yo vengo de una familia obrera, mi abuelo murió al caerse de un andamio y siento esas cosas.

—*¿Es la misma actitud que para interpretar otros estilos?*

—No encuentro diferencia a la hora de interpretar una taranta en el tono literario y artístico en una siguriya y una taranta. Depende del contenido que queramos darle. La taranta es un cante que nace en unas condiciones trágicas y sociales y para mí tiene ese

**LA TARANTA: UNA INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA DESDE LOS  
PROCESOS INTERPRETATIVOS**

tono trágico. Pero también hay letras que no tienen nada que ver, pero por eso depende de la intención que queramos darle.

—*¿Qué son para ti los “medios tonos” de los que tanto se hablan en relación a los cantes mineros? Para ser un buen misionero / de los cantes de Levante / han de aprenderse primero / los medios tonos y el cante / del Rojo el Alpargatero.*

—Para mí son fundamentales. Un cantaor que domine bien los medios tonos es como un torero que torea despacio. Es el terreno fundamental para el que quiera afrontar bien las tarantas.

—*¿Los utilizas?*

—Mucho.

—*¿Dónde exactamente?*

—La taranta te exige una potencia en la voz, pero cuando la echas abajo, en el recorrido melismático, en la velocidad es donde intento emplear los medios tonos.

—*¿Podrías darme un ejemplo?*

—*(Pone un ejemplo: primer tercio de una taranta grabada por Manolo Romero).*

—*¿Y qué hay en relación a la dinámica, es decir, a los matices o diferenciación de planos sonoros a la hora de interpretar los cantes mineros?*

—En ese sentido considero la taranta uno de los cantes más ricos en la dinámica. Y quizás es donde más dificultad le veo.

—*Cuando “haces” un cante minero, ¿acostumbras a interpretarlo de forma aislada o, por el contrario, sueles interpretar más de uno, encadenándolos en un mismo número? ¿Por qué?*

—Encadeno varios. Menos cuando canto la taranta de Linares, que la hago sola. Normalmente hago minera, fandango minero y levantica.

—*¿Consideras alguno de ellos como preparación para otros cantes? En caso afirmativo, ¿podrías darme algún ejemplo?*

—A veces esa taranta que hace mi padre (*Pone ejemplo*). Abro voz con eso. Suelo ir de menos a más.

—*¿Qué entiendes por ortodoxia y “pureza” en el cante y cómo te posicionas respecto a esta cuestión?*

—Yo creo que la pureza no existe porque es un concepto religioso y, como tal, no puede existir en el arte. Existe la verdad o la mentira. Dicho esto, a veces no estoy de acuerdo con las críticas que se les hacen a algunos críticos especializados. A veces se pueden

exceder los términos de la libertad de expresión, para eso están los tribunales, pero sí creo necesario que se mantenga el cante flamenco como es. El cante es tan nítido que o es cante flamenco o no lo es. Otra cosa es que sea aflamencado, que podamos coger elementos de ciertos cantes y que saquemos una información para hacer otra cosa que musicalmente queramos crear. Pero el cante flamenco, le guste a quien le guste, son malagueñas, tarantas, bulerías, es lo que lo ha hecho grande y lo que no pasará nunca de moda. Yo entiendo esa defensa de la ortodoxia que hacen algunos, pero no entiendo a los talibanes, a la gente que sí porque sí. Ahora bien, yo quiero que haya un debate elegante y sosegado. Por lo tanto, no estoy con los talibanes de ningún lado. Yo creo que por encima de todo está el arte, la transmisión, la verdad.

—*¿Consideras cerrado e inamovible el repertorio estilístico flamenco y, en particular, el minero? ¿Cabría la posibilidad de generar nuevos estilos?*

—Si es que no nos enteramos. Ese es el desafío del flamenco: ¿quién fue el último creador de un cante? Eso sí que es un rompecocos. Porque cualquiera puede hacer una cancioncita por bulerías, pero crear un cante yo creo que es cuestión de conocimiento. La gente es muy atrevida, pero que se quede ahí y que sea aceptado por todos es muy difícil.

—*¿Se pueden recrear los cantes flamencos y, en particular, los cantes mineros? Y si es así, ¿dónde fijarías los límites, hasta qué punto consideras que es posible dicha recreación?*

—El problema viene del desconocimiento. Lo que yo creo es que si el flamenco es tan grande es porque es así. ¿Quiénes somos para cargarnos una cartagenera, una taranta o un fandango minero? (*En relación a lo que ha oído de jurado en concursos*). Creo que los límites están muy bien establecidos y lo que no podemos es mezclar unos con otros. Lo que hay que hacer es trabajar sobre esos cantes mineros. Y es el problema que yo les veo a los jóvenes, que les da igual en pos de una mayor libertad creativa, estilística. No, eso es vaguedad intelectual absoluta. Yo tendría mucho cuidado con los límites de cada cante.

—*¿Sueles introducir nuevos giros melódicos en los cantes que incorporas a tu repertorio?*

—Yo escucho los cantes, pero hasta el punto de no plagiarlos. Sería en un 70% de originales y un 30% míos.

—*En caso afirmativo, ¿por qué?, ¿qué es lo que te mueve realmente a la hora de introducir ciertos cambios o giros melódicos?*

**LA TARANTA: UNA INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA DESDE LOS PROCESOS INTERPRETATIVOS**

—Mi propia necesidad expresiva y el respeto a los que han hecho escuela.

—*¿Podrías ponerme algún ejemplo?*

—A Enrique le escuché hace poco una forma de hacer la cartagenera que era distinta a como la grabó hace años de Antonio Chacón. Había elementos de esa cartagenera, alargaba un poco los tercios y luego la cogí e intenté que no sonara tanto a Enrique.

—*¿Crees que la guitarra favorece la innovación en el cante?*

—Los guitarristas y los bailaores están a años luz de los cantaores. Ellos han estudiado muchísimo más, le han dedicado muchas horas, son más disciplinados. Estoy hablando en términos generales. Han estudiado música, pero no una música para salirse del flamenco, sino una música que puede aportar y enriquecer el flamenco. Las escalas, tanto a nivel armónico como melódico, han ayudado muchísimo.

—*Sabemos que las estrofas de los cantes mineros (como también de las malagueñas y fandangos) son quintillas, o bien, cuartetas octosilábicas. En el caso de que la estrofa tenga cinco versos, ¿qué orden sigues en la interpretación de los tercios? ¿Quiebras alguno?*

—Normalmente suelo coger el segundo para hacerlo rimar y coincidir.

—*¿Y si es de cuatro versos, cuál o cuáles repites?*

—Repito la frase que más énfasis tenga. Que a veces suele ser la cuarta o la primera. La convierto en cinco. Quizás no haya podido hacerla de seis.

—*¿Sueles respetar las letras “originales” cuando incorporas un nuevo cante a tu repertorio o las cambias? Y, de ser así, ¿por qué lo haces? ¿La cambias íntegra o sólo modificas algún aspecto?*

—Sí, suelo hacerlo.

—*¿Qué dificultades encuentras para adaptar una nueva letra a una melodía preestablecida (por ejemplo, en la minera, o en la taranta)?*

—El problema es encontrar letras que se adapten bien. A mí me mandan libros con infinidad de letras, pero a veces es imposible adaptarlas porque no entran gutualmente en flamenco.

—*¿Te has visto alguna vez en la situación de no entender una copla o bien un verso de la misma? De ser así, ¿qué decisión has tomado?*

—No. Bueno, de pequeño sí porque no entendía las palabras, pero el oído se te hace. He encontrado dificultad en algunos jóvenes que no dicen bien las letras.

—*¿Qué te mueve a preparar nuevos repertorios?*

—El conocimiento, el afán de ampliar mis horizontes, el no estancarme.

—*¿Qué aspectos, según tu opinión, debiera tener claro un cantaor a la hora de decidirse a ampliar su repertorio?*

—El amor al flamenco. Habría que tener claro a qué llamamos cantaor. Hay cantaores que con unas bulerías y unos fandangos se hacen cantaores. Pero para ser cantaor es necesario que se plantee ampliar su repertorio, que se quiera ejercer de conocedor, que quiera explicarse a sí mismo los cantes, el porqué de la historia de cada cante. Al final acaba siendo mejor cantaor.

—*¿Hasta qué punto crees necesario acudir a las “fuentes originales”? En el caso de los cantes mineros, ¿cuáles son tus modelos o referentes?*

—Escuchaba a Escacena. Bueno, variaba de cuando era más pequeño a ahora. Marchena, Chacón, Valderrama, por supuesto a Piñana, Manolo Romero, Eleuterio Andreu, Manuel Ávila y a Cobitos.

—*¿Oyes los “originales” o tratas también de escuchar las versiones de otros artistas? ¿Cómo consigues dichas fuentes (peñas flamencas, archivos personales...)?*

—Me gusta, pero el problema es que las versiones es como decir “...me ha dicho tal que le ha dicho tal que le ha dicho tal...”. No suelen irse a las fuentes originales. Pero sí me gusta ver cómo le suena a un joven una cartagenera de Chacón.

—*¿En qué te fijas más, en la afinación, en la expresión, en la originalidad?*

—Es un compendio de muchas cosas. Cuando escuchas un cante dentro de un abanico de tarantas. Busco que haya una melodía que me resulte curiosa para trabajarla. Sabes que la melodía de todos los cantes te hacen crecer tu propio repertorio interior, es curioso.

—*¿Cuando escuchas un nuevo estilo y decides incorporarlo a tu repertorio, ¿cómo comienzas a trabajar sobre él?*

—Le dedico mucho tiempo, a veces horas y meses. Yo los dejo reposando. Luego les presto más atención y lo último que hago es aprenderme la letra.

—*¿Tomas algún tipo de notas (el texto, anotaciones musicales con grafías convencionales o no convencionales...)?*

—No. Como no sé de música, a veces sí utilizo algunas anotaciones. Lo he hecho sobre todo para otra persona que me ha pedido que le ponga un cante determinado. Pero para mi proceso no las uso. Sí que me saco la letra, hago algunas anotaciones sobre la letra, pero no notas simbólicas.

**LA TARANTA: UNA INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA DESDE LOS PROCESOS INTERPRETATIVOS**

—¿Cómo y dónde ensayas normalmente: en casa, en un estudio, con guitarra, de qué forma? ¿Necesitas el acompañamiento de una guitarra?

—En mi casa. Para el proceso inicial de los cantes, cuando son incorporaciones nuevas lo hago sin guitarra.

—¿Te sueles grabar los ensayos?

—Con guitarra siempre.

—¿Cuál es el proceso que sigues hasta conseguir sentir como tuyos los nuevos cantes que incorporas a tu repertorio?

—Primero lo oigo, luego lo escucho. Luego hago la letra, canto, repito, comparo las cadencias. Y luego es ver cómo suena con la guitarra hasta vértelo seguro para un escenario.

—¿Consideras que como cantaor reflexionas conscientemente sobre tu trabajo, sobre las decisiones que has de tomar a la hora de interpretar un nuevo cante?

—Comparado con la mayoría de gente que veo, reflexiono mucho.

—¿Te has enfrentado alguna vez a un pasaje que te resulte especialmente difícil de ejecutar? ¿Cómo resuelves este problema?

—Algunas veces he tirado la toalla, otras los dejo en la nevera.

—Teniendo en cuenta que una de las características propias de los cantes mineros es el carácter ligado de sus tercios, ¿qué haces cuando no puedes ligar un tercio determinado?, ¿qué soluciones buscas?

—Eso me frustraba muchísimo. En el caso de la interpretación en directo procuro respirar en el sitio que menos daño le haga al cante, si veo que no puedo ligarlo.

—¿Qué opinas sobre la libertad interpretativa?

—Creo que debe existir y que puede aportar mucho al flamenco. El problema es que esa libertad interpretativa la ejerce gente que no sabe. Nosotros somos de la EGB, la gente no puede doctorarse sin tener el Bachillerato. Y muchos dicen “es que yo este cante lo siento así”, pero si tú no sabes quién era Chacón o La Niña de los Peines... Ahí es donde yo voy siempre, pero cada vez tengo más claro que tiene que ser así.

—¿Piensas que la improvisación es un recurso habitual en el flamenco? ¿Hasta qué punto piensas que hay diferencia entre lo que se trabaja en los ensayos y lo que realmente sucede en el escenario?

—Cuando se tiene una cierta experiencia, sí. Se improvisa sobre lo ya conocido. Se improvisa sobre una línea melódica que ya se conoce. Puedes a lo mejor respirar más o



menos, puedes acelerarla, en un momento dado puedes sentir un tercio de determinada forma, pero sobre una base que ya se conoce. Una improvisación como se hace en el jazz o en el blues no se hace en el flamenco, en la guitarra sí, en el cante no. Improvisar un cante nuevo es imposible. Hay mucha diferencia, depende de la seguridad. En los ensayos está todo como más matemático. Los parámetros con los que trabajan algunos jóvenes están milimetrados. Luego subes al escenario y se produce una magia, es una cosa distinta. Yo diría que en pos de lo que sale en el escenario.

—*En tu caso, ¿acostumbras a dejar algún margen a la improvisación en el transcurso de un concierto o recital? ¿En qué aspectos?*

—Jamás me he subido a un escenario sabiendo lo que voy a cantar.

—*¿Y en el caso concreto de los estilos mineros?*

—Tampoco, porque me considero buen aficionado y tengo un buen repertorio.

—*Con respecto al acompañamiento, ¿qué es lo que buscas en un guitarrista cuando decides incorporar nuevos cantes a tu repertorio?*

—Que esté conmigo. Hay guitarristas que no están contigo, sino con ellos mismos. No van detrás del cante, no les gusta el cante tanto como debiera. No necesito un guitarrista técnico, necesito un guitarrista al que le guste el cante, que sepa llevarlo. Tiene que haber una conjunción. Prefiero que sepan mucho de cante, que normalmente son guitarristas bastantes mayores, que por otro lado no están tan cualificados técnicamente. En un momento dado, aunque no conozcan muy bien un estilo determinado, saben dónde tiene que caer.

—*¿Has tenido algún “problema” con el guitarrista cuando te enfrentas a un nuevo repertorio? ¿Establecéis algún tipo de acuerdo? ¿Buscáis el consenso o eres tú quien impone el tempo, la expresión...?*

—Me surge problema cuando no he probado antes. Me surge el problema de algunos guitarristas que son muy buenos pero no conocen el acompañamiento de los cantes mineros. Y con gente muy conocida, incluso.

—*¿Prefieres un acompañamiento lo más parecido al “original” o buscas mejor actualizar la pieza, adaptarla a un canon más actual?*

—Eso me da igual, pero quiero que suene a taranta.

—*Cuando interpretas un cante minero, ¿lo haces siempre en tono de tarantas?*

—Sí. Siempre. Yo canto al 2 en Fa#.

—*¿Has probado con otros tonos, como el de minera?*

—Lo he probado. Pero me gusta cantarla al 2 en Fa#.

**LA TARANTA: UNA INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA DESDE LOS PROCESOS INTERPRETATIVOS**

—*¿Qué ocurre si un guitarrista introduce una armonía, un acorde sorprendente, que no te gusta? ¿Se lo permites o lo “llamas al orden”?*

—Si es mayor lo respeto, pero si es joven a veces le echo unas miradas que los parto.

—*¿Cómo afrontas la puesta en escena de un concierto?*

—Me gusta la sobriedad escénica. Guitarra, los palmeros colocados a su lado. Creo que tiene que haber un respeto al público. No me gustan los cantaores que salen desaliñados. Creo en las formas, en la educación y el respeto.

—*¿Qué diferencia ves entre un acústico y un concierto amplificado?*

—Sí hay diferencia. Me gusta más un acústico que un amplificado.

—*¿Cómo preparas la grabación de un disco donde incorporas (para ti) nuevos estilos?*

—Ahí sí que tengo que echar mano del guitarrista. Normalmente se viene a mi casa, duerme conmigo. Somos unos frikis de esa historia. Convivir, porque lo que empieza siendo una idea termina siendo otra muy distinta.

—*Con respecto a la forma de grabación, ¿cómo lo haces: en directo, por pistas, grabas primero una voz de guía?*

—A veces mezclo la forma. Prefiero los directos por su calidez, pero el trabajo de estudio me parece muy interesante. Normalmente lo hago por pistas.

—*¿Qué esperas de un disco en el que se recuperan nuevos cantes?*

—Quiero sorprenderme con cosas que yo no sepa.

—*¿Qué opinión te merece una labor de investigación como la que yo pienso desarrollar en mi tesis, partiendo de nuestra experiencia y nuestros propios procesos artísticos?*

—Como estudioso, investigador y universitario siento una empatía tremenda al ver que es algo absolutamente original. Guardo mucha expectación con las conclusiones de tu trabajo. Absoluta empatía.



## 2.16. Entrevista a Jeromo Segura<sup>261</sup>

Arganda del Rey

24 de octubre de 2015

—¿Qué lugar e importancia ocupan los cantes minero-levantinos, los cantes por tarantas dentro del flamenco? ¿Y, más concretamente, las tarantas dentro del repertorio estilístico minero?

—Tiene mucha importancia por su riqueza musical y de matices. Sin embargo, aunque esa importancia la tiene la taranta, yo veo los repertorios de los cantaores en festivales y todos los cantaores cantan lo mismo: bulería, caña, malagueña de El Mellizo. Sobre todo por allí abajo. Ahora lo analizo de otra forma. Antes de conocer estos cantes tenía otra forma de cantar. Ejecutar una taranta no es fácil. Son cantes que, a la hora de ejecutarlos, como los dejaron los maestros son muy complicados.

—¿Qué condiciones artísticas y vocales requieren los cantes mineros para su interpretación?

—Primeramente una capacidad pulmonar grande, porque van muy ligados; si lo respiras, lo enfrías. Cuando yo no conocía esos cantes, en cada tercio se me iba el alma. Porque no lo conocía. Ahora soy capaz de hacer una taranta y respirar muy poco. Nosotros por allí abajo tenemos un concepto del Levante que no es el que es. Lo tenemos equivocado a la verdad de estos cantes. Cuando los conoces te quedas loco. No tiene nada que ver. Es otro cante totalmente diferente. Se conoce la taranta de Fernando el de Triana, la cartagenera de Chacón y poco más.

—¿Distingues entre salida y temple en los cantes mineros?

—Yo creo que son conceptos distintos. Yo veo que el templarse es simplemente templarse, que sirve como salida directamente. Pero la salida en cualquier cante es la que se pega uno un cuarto de hora con una salida. Yo me echaba las manos a la cabeza con la salida de la minera, te llevas un cuarto de hora. Hago una salida, pero cortita.

---

<sup>261</sup> El cantaor Jeromo Segura, nacido en Huelva, estudió en la Fundación Cristina Heeren con maestros como Naranjito de Triana o José de la Tomasa. Desde el año 2000 comienza su carrera profesional como cantaor y de forma paralela combina recitales como solista y acompañante para baile de figuras como Rafael Campallo, Manolo Marín, Pastora Galván o Eva la Yerbabuena entre otros. Ha grabado dos discos como solista: “Oro viejo” y “La voz de la mina, Antología de los cantes mineros de La Unión”. Entre sus galardones hay que destacar la Lámpara Minera en el Festival Internacional del Cante de las Minas de La Unión. Para más información véase <http://jeromosegura.com/node/15>. [consulta realizada durante el mes de septiembre de 2016].

—*Si es así, ¿qué tipo de temple o salida empleas en los cantes por tarantas, quiero decir, te dejas guiar por los modelos establecidos o te mueves con total libertad y te atreves con “nuevas” propuestas o propuestas “personales”?*

—*(Pone ejemplo).*

—*Cuando se habla de que la taranta es un “cante libre”, ¿qué entiendes por tal?*

—*La taranta es un cante libre, pero tiene una dinámica rítmica. La dinámica de ligar los tercios. (Pone ejemplo). No puedes hacer los tercios libres. Estás haciendo un cante que lleva una cuadratura y lo rompes. La cuadratura hay que respetarla. Tú no puedes hacer en ese cante... (Pone ejemplo). Me cuesta hacértelo mal. Hay una cuadratura que tiene que estar ahí. Si la gente supiera la riqueza que tienen esos cantes... El cante es tan rico que cada cantaor lo puede hacer a su forma. Yo he sido un enamorado de estos cantes. Pero yo veía que la salida era media hora. (Pone ejemplo). Machacándolo. Ahí es donde voy yo, ahí hay una dinámica. Lo que no es el cante de levante es hacer una salida de media hora.*

—*¿Con qué actitud se debe afrontar, a tu juicio, la interpretación de estos cantes?*

—*Estos cantes son muy complicados de ejecutar. Una actitud de mucha concentración. Es que es muy difícil cantar por levante. Tú cantas por soleá y coges un tercio y lo recoges o no. Por levante tienes que pegarte un tiempo para poder controlar eso. Antes de cantar por levante tengo que hacer voz. Yo soy de los que definiendo estos cantes desde que gané la Lámpara.*

—*¿Es la misma actitud que para interpretar otros estilos?*

—*No.*

—*¿Qué son para ti los “medios tonos” de los que tanto se hablan en relación a los cantes mineros? Para ser un buen misionero / de los cantes de levante / han de aprenderse primero / los medios tonos y el cante / del Rojo el Alpargatero.*

—*Los medios tonos son los que hace El Cojo.*

—*¿Los utilizas?*

—*Sí.*

—*¿Dónde exactamente?*

—*En las cosas del Cojo. Realmente aparecen ahí. La minera no tiene esos medios tonos. Para mí El Cojo es de los grandes intérpretes. Es que no veas cómo canta.*

—*¿Podrías darme un ejemplo?*

—*(Pone ejemplo de la murciana).*

**LA TARANTA: UNA INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA DESDE LOS PROCESOS INTERPRETATIVOS**

—¿Y qué hay en relación a la dinámica, es decir, a los matices o diferenciación de planos sonoros a la hora de interpretar los cantes mineros?

—Eso es lo más difícil. La complicación más grande que tiene un cante minero es esa dinámica. Que estás constantemente tragándotela, la estás soltando. Es muy difícil cantar por levante.

—Cuando “haces” un cante minero, ¿acostumbra a interpretarlo de forma aislada o, por el contrario, sueles interpretar más de uno, encadenándolos en un mismo número? ¿Por qué?

—Hago cuatro o cinco. No lo cambio de tono. Empiezo taranto, murciana, cante de *madrugá*, taranta, y cierro con la minera. Es como hablábamos antes de la salida de media hora. En estos cantes puedes hacer cuatro en siete u ocho minutos.

—¿Consideras alguno de ellos como preparación para otros cantes? En caso afirmativo, ¿podrías darme algún ejemplo?

—Hay muchas cosas que cambiaría. ¿Cuántas cartageneras hay musicalmente? ¿Por qué se hace una sola? ¿Es que no tiene remate? Habría que hacer dos. Antes no me cuadraba. ¿Por qué se hacía uno? El que menos complicaciones tiene es el taranto. Lo consideraría como preparación. Luego también el cante de *madrugá*. Una minera es muy complicada. Como cante preparatorio veo más el cante de *madrugá* que realmente es un taranto.

—¿Qué entiendes por ortodoxia y “pureza” en el cante y cómo te posicionas respecto a esta cuestión?

—Yo me considero un cantaor ortodoxo y puro. Porque hoy día todos los cantaores jóvenes cantan la misma malagueña por ejemplo. Yo me entero que hay alguien en Málaga que hace un determinado cante que no conozco y cojo el coche y me voy a escucharlo. La pureza de los cantes es lo que se queda de atrás. La pureza es lo que perdura en el tiempo.

—¿Consideras cerrado e inamovible el repertorio estilístico flamenco y, en particular, el minero? ¿Cabría la posibilidad de generar nuevos estilos?

—Yo si soy de los que se abre. Pienso que se podrían hacer cosas nuevas, pero tendrían que estar muy bien hechas. Al final el tiempo es lo que nos pone en su sitio.

—¿Se pueden recrear los cantes flamencos y, en particular, los cantes mineros? Y si es así, ¿dónde fijarías los límites, hasta qué punto consideras que es posible dicha recreación?

—¿Quién mejora eso que está hecho?

—¿Sueles introducir nuevos giros melódicos en los cantes que incorporas a tu repertorio?

—No, realmente me suelo enriquecer de gente anterior. Pero, por ejemplo, estoy ahora con Juan Carlos Romero y me está enseñando otra forma de ejecutar el cante, sobre todo de expresar. En los mineros no suelo introducir nuevos giros. A mí no se me ocurre aportarle nuevas cosas.

—¿Podrías ponerme algún ejemplo?

—En la soleá. (*Pone ejemplo*). Aunque realmente no es aportarle, es lo que vas escuchando de distintos cantaores. (*Pone ejemplo de soleás de varios intérpretes*).

—¿Crees que la guitarra favorece la innovación en el cante?

—Antiguamente había tres notas y ahora viene Paco y mira lo que forma. Ahora el cante no se acompaña como hacía treinta años. El cante está inventado ya. Por eso, ¿cómo te vas a poner a hacer una minera? Eso es muy difícil.

—Sabemos que las estrofas de los cantes mineros (como también de las malagueñas y fandangos) son quintillas o bien, cuartetos octosilábicos. En el caso de que la estrofa tenga cinco versos, ¿qué orden sigues en la interpretación de los tercios? ¿Quiebras alguno?

—El primero lo hago tercero.

—¿Y si es de cuatro versos, cuál o cuáles repites?

—Haría primero y tercero. Y repetiría el último.

—¿Sueles respetar las letras “originales” cuando incorporas un nuevo cante a tu repertorio o las cambias? Y, de ser así, ¿por qué lo haces?, ¿la cambias íntegra o sólo modificas algún aspecto?

—Normalmente sí.

—¿Qué dificultades encuentras para adaptar una nueva letra a una melodía preestablecida (por ejemplo, en la minera, o en la taranta)?

—Ninguna. Le pongo la letra de un fandango de Huelva a una minera. Si la letra está bien escrita, no tengo problema.

—¿Te has visto alguna vez en la situación de no entender una copla o bien un verso de la misma? De ser así, ¿qué decisión has tomado?

—Eso es un marrón. Te tienes que buscar a tres o cuatro que tenga el oído fino.

—¿Qué te mueve a preparar nuevos repertorios?

**LA TARANTA: UNA INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA DESDE LOS PROCESOS INTERPRETATIVOS**

—Agrandar mi conocimiento. Yo soy un loco de esto. Para mí los mejores productores son Isidro y Juan Carlos Romero. Yo ahora me estoy preocupando por dejar cosas que no están. Lo que me motiva es la inquietud en recuperar cosas o quitarles el polvo.

—*¿Qué aspectos, según tu opinión, debiera tener claro un cantaor a la hora de decidirse a ampliar su repertorio?*

—El respeto que hoy día no hay. Intentar rodearte de gente que tenga esa sabiduría en los cantes. Yo el concepto que tenía del cante minero no era el que es.

—*¿Hasta qué punto crees necesario acudir a las “fuentes originales”? En el caso de los cantes mineros, ¿cuáles son tus modelos o referentes?*

—Chacón, El Cojo, Pastora, Manuel Torre, tu abuelo, Pencho.

—*¿Oyes los “originales” o tratas también de escuchar las versiones de otros artistas?, ¿Cómo consigues dichas fuentes (peñas flamencas, archivos personales...)?*

—Me gusta escuchar los originales y las versiones. Los consigo a través de amigos.

—*¿En qué te fijas más, en la afinación, en la expresión, en la originalidad?*

—En la expresión.

—*¿Cuando escuchas un nuevo estilo y decides incorporarlo a tu repertorio, ¿cómo comienzas a trabajar sobre él?*

—Lo escucho entero y lo aparto, lo dejo. Y a los días me va saliendo.

—*¿Tomas algún tipo de notas (el texto, anotaciones musicales con grafías convencionales o no convencionales...)?*

—Tomo mis notas, si tengo que hacer un rizo, hago varias vocales y las pongo subiendo o bajando. Les pongo flechitas.

—*¿Las tienes después en cuenta en tus ensayos?*

—Sí, claro.

—*¿Cómo y dónde ensayas normalmente: en casa, en un estudio, con guitarra, de qué forma? ¿Necesitas el acompañamiento de una guitarra?*

—En los dos sitios, en casa y en el estudio. Primero sin guitarra y cuando tengo el cante con guitarra.

—*¿Te sueles grabar los ensayos?*

—Sí.

—*¿Cuál es el proceso que sigues hasta conseguir sentir como tuyos los nuevos cantes que incorporas a tu repertorio?*



—Lo voy perfeccionando y, cuando veo que se asemeja a lo que he aprendido, lo voy haciendo mío. El proceso suele llevarme un mes más o menos.

—*¿Consideras que como cantaor reflexionas conscientemente sobre tu trabajo, sobre las decisiones que has de tomar a la hora de interpretar un nuevo cante?*

—Por supuesto.

—*¿Te has enfrentado alguna vez a un pasaje que te resulte especialmente difícil de ejecutar? ¿Cómo resuelves este problema?*

—Sí, en los cantes mineros. La solución es encerrándome.

—*Teniendo en cuenta que una de las características propias de los cantes mineros es el carácter ligado de sus tercios, ¿qué haces cuando no puedes ligar un tercio determinado?, ¿qué soluciones buscas?*

—Hasta que el cante no lo haces tuyo es imposible. Hay que trabajarlo y lo importante es hacerlo tuyo.

—*¿Qué opinas sobre la libertad interpretativa?*

—Esto está hecho ya.

—*¿Piensas que la improvisación es un recurso habitual en el flamenco? ¿Hasta qué punto piensas que hay diferencia entre lo que se trabaja en los ensayos y lo que realmente sucede en el escenario?*

—Yo creo que la improvisación está en no saber el orden de las variantes que vaya a hacer. Está todo inventado.

—*En tu caso, ¿acostumbras a dejar algún margen a la improvisación en el transcurso de un concierto o recital? ¿En qué aspectos?*

—Intento ceñirme a lo que es.

—*¿Y en el caso concreto de los estilos mineros?*

—Igual.

—*Con respecto al acompañamiento, ¿qué es lo que buscas en un guitarrista cuando decides incorporar nuevos cantes a tu repertorio?*

—Que acompañe, no que moleste.

—*¿Has tenido algún “problema” con el guitarrista cuando te enfrentas a un nuevo repertorio? ¿Establecéis algún tipo de acuerdo? ¿Buscáis el consenso o eres tú quien impone el tempo, la expresión...?*

—Normalmente buscamos un consenso los dos. Si no se puede, pongo yo la fórmula. Lo que pasa es que hay guitarristas que no saben acompañar ciertos cantes.

**LA TARANTA: UNA INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA DESDE LOS  
PROCESOS INTERPRETATIVOS**

—¿Prefieres un acompañamiento lo más parecido al “original” o buscas mejor actualizar la pieza, adaptarla a un canon más actual?

—Lo más parecido al original.

—Cuando interpretas un cante minero, ¿lo haces siempre en tono de tarantas?

—Sí.

—¿Has probado con otros tonos, como el de minera?

—No.

—¿Qué ocurre si un guitarrista introduce una armonía, un acorde sorprendente, que no te gusta? ¿Se lo permites o lo “llamas al orden”?

—Me da dos patás y lo cuelga en el salón de su casa.

—¿Cómo afrontas la puesta en escena de un concierto?

—Es sobrio. Para mí el flamenco es una cosa seria. El flamenco es la cultura y la música más importante del mundo.

—¿Qué diferencia ves entre un acústico y un concierto amplificado?

—La diferencia es grande. Prefiero lo natural.

—¿Cómo preparas la grabación de un disco donde incorporas (para ti) nuevos estilos?

—Como mínimo un año, o año y medio.

—Con respecto a la forma de grabación, ¿cómo lo haces: en directo, por pistas, grabas primero una voz de guía?

—Depende de cómo trabajes. *La voz de la mina* lo hice de un tirón. En *Oro viejo* primero metí la voz buena y después se metió la guitarra. Lo que yo dirijo normalmente es en directo.

—¿Qué esperas de un disco en el que se recuperan nuevos cantes?

—Que tenga mucha calidad, como lo que se ha quedado atrás por otros grandes maestros.

—¿Qué opinión te merece una labor de investigación como la que yo pienso desarrollar en mi tesis, partiendo de nuestra experiencia y nuestros propios procesos artísticos?

—Cuando me llamaste me dio mucha alegría. En el flamenco no hay mucha gente que se preocupe como tú lo estás haciendo.



## 2.17. Entrevista a Juan Ramón Caro<sup>262</sup>

Málaga

20 septiembre 2015

—¿Cuál es, a tu juicio, el proceso idóneo para llegar a ser un buen guitarrista acompañante?

—El proceso idóneo del guitarrista, como decía Sabicas es: «para ser un guitarrista completo, te tienes que tirar veinte años tocando *pa* cantar, veinte años tocando *pa* bailar y veinte años tocando solista». Al final eres un guitarrista completo. En lo que respecta al acompañamiento al cante, lo más importante es que te tiene que gustar el cante. Si no te gusta, eres incapaz de empatizar con el cantaor, no puedes ponerte en su lugar. Yo, cuando acompaño a un cantaor, intento ponerme en su sitio, acompaño como a mí me gustaría que me acompañaran. Yo, que también canto, más que cantaor, soy aficionado. Si se quiere acompañar bien hay que conocerlo. Se puede acompañar el cante y no haber tocado en un tablao, pero haber tocado para bailar te da una soltura en el escenario, un fondo físico, te da conocimiento en el cante. Porque en el tablao no sólo se acompaña baile, también hay cantaores, y en un solo baile te cantan tres diferentes. Y te va enriqueciendo en el aspecto de letras, en la soltura rítmica. Lo que pasa es que luego hay que diferenciar tocar para bailar de tocar para cantar. No tiene nada que ver. No es tan rítmico ni con tanto contratiempo que los bailaores te piden. En mi caso, he tenido la gran suerte de que en casa, desde niño, he vivido el flamenco de forma natural, partiendo de mi abuelo, que tocaba la guitarra, mi abuela cantaba, mi padre canta muy bien... El cante lo tengo interiorizado. No es que yo me haya tenido que proponer escuchar cante, porque lo escuchaba de forma natural.

—¿Qué puedes decirme de las características técnicas propias del toque minero?

—Al toque minero hay que tratarlo con mimo y con ternura, porque no es un cante que se puede considerar brusco ni recio, es un cante con mucha sensibilidad. Yo creo que

---

<sup>262</sup> El guitarrista Juan Ramón Caro, nacido en Badalona, realiza estudios de blues, jazz, solfeo y armonía en el Taller de Músicos, en el que además ha sido profesor de guitarra y cante. Es uno de los guitarristas flamencos con una mayor proyección artística. Ha efectuado giras y participado en festivales por Europa, América y Asia, como el Festival de Jazz de Grenoble, el Festival de Tokio, el Festival de Flamenco de Nueva York. Ha acompañado a artistas como Miguel Poveda, Arcángel, Belén Maya, Antonia Contreras o Mayte Martín entre otros.

Para más información véase <http://www.elartedevivirelflamenco.com/guitarristas112.html>. [consulta realizada durante el mes de septiembre de 2016].

hay que ser sensible con lo que uno haga. A mí me gusta utilizar el trémolo. El alzapúa sería en algún remate de alguna falseta en los bordones para resolver. Me gusta utilizar el trémolo, lo que son los mecanismos propios de la guitarra. Hay que utilizar el acorde que corresponda en cada momento.

—*¿Qué peculiaridades ves en el acompañamiento de los cantes mineros?*

—Yo creo que hay que respetar mucho la raíz para que ese cante y ese toque no pierda la identidad, porque lo que hace que la guitarra dé el acorde a ese cante es que tiene ese sonido del Fa# en su origen. Si tú pones un Mi no suena a Levante, suena a otra cosa, a malagueña, a petenera, pero no suena a Levante. Ese mismo acorde te da esa identidad, esa relación de notas de ese acorde. A partir de ahí puedes ir evolucionando en el acompañamiento al cante teniendo en cuenta la melodía de cada estilo. Algunas melodías son completas y la última nota de la melodía es el acorde que corresponde. En otros cantes la melodía está cortada y tú tienes que prolongarla hasta el acorde que le corresponde.

—*¿Qué papel juega la guitarra en la evolución de estos cantes?*

—El cante lo que hace es melodía y la guitarra puede hacer melodía y también armoniza. El cantaor que quiera expresar un cante con su personalidad, si se basa en la guitarra que le da un acorde un poco más abierto, con tensiones, a lo mejor le abre el camino. La guitarra, en ese aspecto, es importantísima. Yo creo que es una cosa que va a la par. Hay muchos cantaores que han tocado la guitarra, la típica foto de Juan Breva. Hoy en día muchísimos cantaores tocáis la guitarra. Igual que el guitarrista es aficionado al cante, hay cantaores que tocan, como el caso de Fosforito, Vicente Soto, un montón. Ayuda que un cantaor toque porque tú das un acorde y te vas a él sin problema. Yo creo que esto es como el huevo y la gallina, ¿no? ¿Qué fue antes?

—*¿Qué guitarristas influenciaron más, a tu juicio, en la configuración definitiva y actual del toque minero? ¿Por qué?*

—En el toque minero hay unas cuantas figuras que son importantísimas. En primer lugar, Ramón Montoya, que tocó primero con esa afinación. Después, otro guitarrista que me encanta escuchar es Miguel Borrull, que tiene grabaciones antológicas con Manuel Torres. Otro guitarrista que me encanta como le suena la guitarra por tarantos es Juan Habichuela, luego tu padre, Antonio Piñana. Yo he tenido la suerte de poder haber estado en vuestra casa y que me pusiera una falseta que tengo.

—*¿Has acompañado alguna vez los cantes mineros en tonos “desacostumbrados” como el de minera?*

**LA TARANTA: UNA INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA DESDE LOS PROCESOS INTERPRETATIVOS**

—Sí, claro, por supuesto. Uno se ve “obligado” por la tonalidad. Por ejemplo, si hay un cantaor o cantaora que tenga la tesitura muy aguda y me pide que le ponga la cejilla al 8 por tarantas, y yo le digo “¿te importa que la ponga al 6 por mineras?”. Luego, también he acompañado estos cantes en tono de granaína.

—*¿Qué diferencias ves entre el toque por tarantas (en FA#) y el de mineras (en SOL#)?*

—El toque en Sol# es una tonalidad más abierta porque la tonalidad en la que está basada, que es Mi mayor, cuando el cantaor da esa nota, cuando estás en tono de minera, suena el Mi con el grave y cuando estás en Fa#, cuando das el acorde tónica es Re. Y, claro, el Re está en la cuarta y no tiene ese grave, ese peso. Lo que yo veo es que el acorde de minera tiene más amplitud armónica por el grave en el Mi.

—*¿Qué diferencias consideras que existen entre la sonoridad de FA# y las posibilidades que ofrece el acompañamiento de estos cantes en otros tonos, como el de malagueña o el de granaína?*

—Cada uno da un color diferente e incluso se puede jugar con las afinaciones. En tu disco *Antología del cante minero* te acompañé uno de los cantes en Fa#, pero la segunda y la primera la bajaba un tono, con lo cual estaba tocando en Fa#, pero sonaba a minera, era como un toque mezcla, hay otras posibilidades infinitas. Si escuchas grabaciones de Joselero, Diego de Gaster le toca por siguiriyas en tono de serranas, porque no llega al aire por medio. Es por una cuestión del cantaor, que no llega al aire por medio.

—*¿De qué premisas debiera partir un guitarrista a la hora de acompañar cantes nuevos para él (por ejemplo, algún estilo concreto de taranta)?*

—En primer lugar, tiene que escuchar el cante en cuestión, ver si tiene alguna variación con respecto a los cantes que ya están. Porque los cantes mineros, en principio, se parecen todos, pero todos tienen algo diferente. Es como el que tiene diez hijos pero cada uno tiene una cosa que le diferencia y un nombre distinto. Si no te gusta el cante... No se puede ser entrenador de fútbol y que no te guste el fútbol.

—*¿Consideras necesario aportar cambios en la armonía de los toques cuando se trata de incorporar nuevos cantes a un repertorio?*

—Yo creo que se puede hacer, pero respetando. Depende del intérprete al que estás acompañando. Tú sabes que hay cantaores que son de corte más clásico, otros “modernos”. A ese cantaor se le puede poner alguna tensión, alguna novena.

—*¿Hasta qué punto consideras que se puede enriquecer y de qué modo crees que afecta a la estructura melódica propia de una taranta?*

—Llega un momento en el que vas añadiendo notas. El cante, en principio, va a ser el mismo, pero en función del colchón armónico que tú le pongas a lo mejor lleva a otro sitio al cantaor y al que está escuchando. Porque tú sabes que el cantaor hace una melodía, y esa melodía a lo mejor, donde para un pasaje, terminas en una nota en concreto, y a esa nota le puedes poner el acorde tónica o un sustituto, su relativo menor... Y suenan bien. Esto puede hacer que el cantaor varíe la línea melódica si le sirve de inspiración. Depende del nivel musical que tenga cada cantaor. Hay cantaores que se aprenden sota, caballo y rey. Y lo que les pongas que se salga de ahí no le sirve.

—*¿Qué problema surge con el empleo de ciertas armonías?*

—Cuando te estás arriesgando demasiado. Si pones una tensión que a lo mejor ya estás llegando al pop de poner un acorde de séptima mayor que no puede o no se debe poner. Tendríamos un problema gordo porque el flamenco ya no sonaría flamenco. Porque en definitiva la progresión armónica hay que hacerla con talento y siendo respetuoso.

—*La paleta armónica de la guitarra actual se ha enriquecido enormemente gracias a los acordes de paso. ¿Acostumbras a utilizarlos en tu toque?*

—Sí, porque son acordes que son como puertas que te llevan a otro sitio. Enriquece, por ejemplo, en los cantes libres, la estructura de los cantes por tarantas, que serían Re, Sol, Re, La, Re, Sol, Fa#. Para pasar a Re, si le das el acorde de La7 como dominante al cantaor, le ayudas, porque es donde él se puede mover con esa melodía hasta que resuelve en Re. Si no se pone ese acorde mientras que estás cantando, no tendrías que tocar nada, porque todavía no ha resuelto. Yo los utilizo y creo que enriquece el resultado.

—*Con respecto a los cantaores que has acompañado, en el primer encuentro, ¿llevaban una idea predeterminada?*

—Te pondré un ejemplo. Si hay un espectáculo que hay que preparar, hay una idea, sobre esa idea se estudia, se mira la letra, si queda bien o no, si esta tonalidad al cantaor le ayuda o no, si quiere una tonalidad lo más natural posible. En una soleá, pongamos por caso, le puedes tocar por arriba o en Re#.

—*¿Qué llevaban en el papel?, ¿llevaban algo escrito?, ¿llevaban textos, indicaciones?*

—Depende, porque hay cantaores que son más tradicionales. Cuando grabé un disco con Miguel Poveda, que fue una minera, él llevaba la letra escrita, miramos el acompañamiento y le hice el acompañamiento en los dos tonos, de taranta y de minera, y me dijo que le gustaba más por minera porque le sonaba como más abierto. Decidimos hacerlo por ahí, miramos la letra... Con los cantores que yo he tratado no

**LA TARANTA: UNA INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA DESDE LOS  
PROCESOS INTERPRETATIVOS**

había partituras. La verdad es que con los cantaores que he trabajado no había ningún tipo de anotaciones o escritura simbólica.

—*¿Cómo eran los ensayos con ellos?*

—Pues si hay cantes nuevos que habíamos preparado, se tomaba la referencia de la grabación original. Así ha ocurrido en el último trabajo que he preparado con Antonia Contreras, en un homenaje a La Niña de la Puebla. Hay una serie de temas que están grabados desde hace muchos años. Se escucha el original, se analiza la letra. Alguna vez se escuchaba varias veces, porque no se escuchaba bien. Respetamos el original, pero a veces se introduce una falseta para que sea el tema un poco más largo. Se escribe lo nuevo para que se memorice bien.

—*¿Se imponía la visión del cantaor?*

—Depende de los cantaores. En el caso de Antonia Contreras hay una especie de consenso. Mayte Martín lleva siempre una idea preconcebida, ella lo tiene muy claro. Se puede opinar, pero ella tiene la última palabra.

—*¿Había consenso mutuo a la hora de elegir el repertorio?*

—Sí.

—*¿Repetíais los cantes hasta que salían perfectos?*

—Los ensayos sirven para ir interiorizando ese trabajo nuevo que se está haciendo. Aun así, donde ese cante se hace de verdad es en el escenario. Tú puedes hacer veinte veces el cante, pero hasta que no se ha llevado al escenario no se ha culminado el ensayo. Por repetir una cosa muchas veces no va a salir perfecto, porque se llega uno a saturar. Puede ser más productivo hacerlo pocas veces hoy, mañana otras poquitas veces. Y así. Es como la norma de los veintiún días, que después de veintiún días de hacer una cosa se convierte en un hábito. Con el cante es lo mismo: porque tú repitas una letra cien veces en un mismo día, no tiene por qué salirte bien. Tiene que ser una repetición a medio y a largo plazo.

—*¿Se tomaban notas de lo que iba ocurriendo, del orden de las letras, de las variantes elegidas para un determinado cante, se imponían en cuanto al criterio?*

—Sí, claro, cuando un cantaor quiere preparar un repertorio con dos guitarras. Así ha sido en el último espectáculo con Mayte, que toco con mi compadre José Luis Montón. Ahí no hay mucho lugar a la improvisación, porque dos guitarras no se pueden poner a improvisar. Tiene que estar montado. ¿Cómo comenzamos el tema? Comenzamos con esta falseta o con este arreglo, acaba este arreglo de esta manera, ahora viene la letra,



después hacemos esta otra cosa a dos voces, yo acompaño, él hace melodía o al revés. Eso está cerrado. Es la forma que se utiliza mucho cuando tocas para cantar. Con algunos cantaores se trabaja así y con otros no. Creo que debe hacerse de forma mixta. Tiene que haber un trabajo donde tengas una garantía de tener una estructura y luego, si cantas por solea, sé que voy a hacer estas letras, pero luego, si me apetece hacer otras, también las hago. Eso sí, no hay que hacerlo siempre igual, porque cuando una misma estructura se repite muchas veces al final pierde frescura.

—*¿Piensas que la improvisación es un recurso en el flamenco? ¿En qué sentido y hasta dónde se improvisa?*

—La improvisación en el flamenco surge cuando tú te dejas llevar. En mi caso llevo más de treinta años con las manos y son muchas horas de vuelo. Por ejemplo, hago un rasgueado y en vez de terminarlo en el 3 me da por alargarlo hasta el tiempo número 4. ¿Eso es una improvisación? Se podría considerar, pero a lo mejor lo que ha salido en ese momento es un arreglo de un baile que yo hice hace diez años. Yo creo que la improvisación es la información que uno tiene dentro y la saca de vez en cuando de alguna manera. Se improvisa hasta donde tu capacidad llegue. Cuanto más conocimientos tengas del instrumento, más vivencias. No sé... Si tú tocas para bailar en un tablao y en un mes has de acompañar a diez bailaores diferentes, en el tema rítmico no debes hacer el compás siempre igual, siempre habrá un detalle que cambie porque con uno haces un cierre, con otro otro. Y luego estás tocando y te van viniendo sin saber por qué.

—*En los estilos mineros, ¿hasta qué punto o qué papel juega realmente la improvisación?*

—En los cantes mineros el tema de la improvisación es más delicado porque para que un cante minero sea ese cante, es que esa melodía tiene que ser así. Estás más limitado. Es como el que va por la carretera: en cuanto pisas el arcén, no tienes tanto margen.

—*¿Qué opinas sobre la libertad interpretativa?*

—No se debería perder nunca. Si el flamenco es tan rico es porque siempre ha existido esa libertad, que cada uno cante como sienta. ¿Por qué hay tantos estilos de fandangos naturales? Porque cada uno cantaba como le parecía, como podía, con sus facultades. Si sólo hubiera habido un estilo de malagueñas o de tarantas y todo el mundo tuviera que haber cantado eso, el flamenco sería muy aburrido, muy simple. La libertad en la interpretación tiene que estar ahí. Sobre la pureza... La vida ha salido del agua, dicen los científicos, el agua pura y cristalina. Pero, partiendo de la base errónea de que el

**LA TARANTA: UNA INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA DESDE LOS  
PROCESOS INTERPRETATIVOS**

agua es una molécula H<sub>2</sub>O, si rompen esa molécula ya no hay agua, es una mezcla. Si yo toco una soleá y le meto una variación, ¿por qué eso no va a ser puro? Si yo me siento realizado y lo expreso así...

—*¿Qué opinión te merece una labor de investigación como la que yo pienso desarrollar en mi tesis, partiendo de mi/nuestra experiencia y nuestros propios procesos artísticos a nuestra labor investigadora?*

—Esta labor de investigación es muy importante y creo que lo tendría que hacer muchísima más gente, porque hay muchos cantes que parece ser que no son importantes o llegan a molestar. Como para determinados cantaores que dicen “esos cantes no, el que vale es éste y no otro”. ¿Pero por qué éste y ése no? Estoy dándote apoyo porque el cante de Levante me ha encantado y el haber tenido las vivencias con vosotros en Cartagena que me hace sentirlo de forma especial.



## **2.18. Entrevista a Víctor Monge Serranito<sup>263</sup>**

*Madrid*

*26 de septiembre de 2015*

—¿Cuál es, a tu juicio, el proceso idóneo para llegar a ser un buen guitarrista acompañante?

—Lo primero que necesita un guitarrista para acompañar es, sin lugar a dudas, su afición al cante, porque si no te gusta el cante o no te gusta lo suficiente, difícilmente te vas a aprender aquellas melodías que los cantaores hacéis y de alguna manera, si no las sabes, no vas a dar aquellos acordes y armonías que se necesitan para ello. Pero también al cantaores tiene que gustarle la guitarra.

—¿Qué puedes decirme de las características técnicas propias del toque minero?

—El toque minero es muy peculiar. Junto a otros estilos rítmicos, para mí los cantes mineros llevan la misma métrica de un fandango. Es un recorrido de fandangos, como las jotas en toda España. En este caso de Andalucía y Levante para mí lo que tiene es una profundidad muy grande. Sus formas de expresar estos fandangos yo los voy a llamar así, son tan peculiares y diferentes a lo demás que para la guitarra... Yo no sé a quién se le ocurrió exactamente, pero la tonalidad es maravillosa. Solamente el acorde de Fa# con un Si y con el Sol al aire, el Mi abajo.... La armonía que lleva el acorde por tarantas es especial, escuchas el acorde y dices... ¡Flamenco!

—¿Qué peculiaridades ves en el acompañamiento de los cantes mineros?

—Si nos remontamos a épocas pasadas, francamente la guitarra era todavía muy infantil en cuanto a ese tipo de conocimientos. Hay que pensar de dónde sale, suponiendo que saliera de guitarristas de las minas. Creo que el guitarrista tiene simplemente que conocer esas tonalidades, y luego el cante, que lo tiene al lado. Desde luego, hacer los acordes más simples, así era. Por ese procedimiento, un guitarrista ya con conocimientos, no voy a decir musicales porque son pocos o han sido muy pocos

---

<sup>263</sup> Víctor Monge Serrano es un guitarrista madrileño, conocido artísticamente como “Serranito”. Está considerado como uno de los guitarristas más virtuosos del flamenco, poseedor de un conocimiento exhaustivo de la cultura flamenca y una intuición musical extraordinaria. Ha dado conciertos prácticamente en todo el mundo y es autor de una discografía amplia e importante. Entre sus reconocimientos más importantes están en Premio Nacional de guitarra “Ramón Montoya” (1971), la Medalla de Oro al mérito artístico por el Ayuntamiento de Madrid (1977) y el galardón “Calle de Alcalá” (2007). Para más información véase <http://serranito.com/biografia.html>. [consulta realizada durante el mes de septiembre de 2016].

aquellos que se han preparado musicalmente, pero la propia intuición y experiencia que nos van dando nuestros mayores han hecho que esa tonalidad tenga muchísimas posibilidades, y hoy en día evidentemente ha cambiado tanto que si tienes que dar el Fa# y tienes que dar el Sol, ya no das el Sol natural, estás buscando la armonía de ese otro Fa. Y antes te daban la nota de donde dejabas la voz.

—*¿Qué papel juega la guitarra en la evolución de estos cantes?*

—Evolucionando la guitarra evoluciona al cantaor sin darse cuenta o dándose cuenta, si es inteligente. La influencia y la riqueza que le va aportando el guitarrista hace que de alguna forma el cantaor, esos tonos de paso, esas armonías, las aproveche y sus giros sin salirse jamás de lo que es la raíz, se consigue una riqueza mucho mayor. Y sí, por supuesto, tiene una influencia en lo que es el cantaor. También en sus giros, que tiene tantos y tan bellos. Ten en cuenta que vosotros pasáis por cromas y nosotros vamos de medio en medio tono. Por lo tanto, esos tonos, ese acorde que tú le das al cantaor hace que utilice las cromas para llegar a eso con más flexibilidad. Yo creo que la guitarra juega ese papel importante en la evolución de estos cantes siempre que el cantaor o el guitarrista no lo estropeen.

—*¿Qué guitarristas influenciaron más, a tu juicio, en la configuración definitiva y actual del toque minero? ¿Por qué?*

—Yo creo, por lo que he podido estudiar y aprender de ellos, que fueron Ramón Montoya y Luis Yance. En estos estilos sobre todo fue Ramón Montoya, y a él le debemos precisamente esas tonalidades.

—*¿Has acompañado alguna vez los cantes mineros en tonos “desacostumbrados” como el de minera?*

—La minera es un tono que eso sí que lo hizo Ramón. La minera ha adquirido ya una personalidad en la guitarra tocándola en Sol# y tiene muchas posibilidades, porque así juegas con muchos más bajos que si estás tocando en tono de tarantas. Tiene un tono más. Alguna vez lo he hecho.

—*¿Qué diferencias ves entre el toque por tarantas (en FA#) y el de mineras (en SOL#)?*

—La diferencia está en que al estar tocando un tono más agudo entonces tienes más bajos, tienes la posibilidad de no estar acompañando en ascendente sino también en descendente, puedes ir dando acordes que suenan maravillosos. Das un Mi7 al aire en el primer tercio y haces que todo haya crecido.

**LA TARANTA: UNA INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA DESDE LOS PROCESOS INTERPRETATIVOS**

—¿Qué diferencias consideras que existen entre la sonoridad de Fa# y las posibilidades que ofrece el acompañamiento de estos cantes en otros tonos, como el de malagueña o el de granaína?

—Quizás porque tuvieran dificultades de condición de voz. Incluso tocando en Fa# natural en la guitarra a lo mejor para hacer ciertos cantes les iba muy agudo, entonces lo tocas en Mi y entonces caemos en la tonalidad acostumbrada de la malagueña. ¿Qué pasa con eso? Que ya no tiene esas posibilidades. Puede tener toda la riqueza del mundo, pero desde luego la sonoridad de la taranta en Fa# no la va a tener nunca. Y luego hay otros tonos. Hoy en día el guitarrista está muy avanzado en ese aspecto. La granaína es que es tan agudo para un cantaor, que tiene que ser una voz como la tuya. Pero sí, te lo permite porque estás jugando con el Si-Do y puedes hacer el juego de la taranta.

—¿De qué premisas debiera partir un guitarrista a la hora de acompañar cantes nuevos para él (por ejemplo, algún estilo concreto de taranta)?

—Aprovecho para decir dos cosas. Desde luego, aprenderse el cante, si hay algún tono nuevo, alguna cadencia nueva, te las aprendes, eso no es tan dificultoso. Quiero decir que las letras, a la hora de tocarle a un cantaor, tienen muchísimo que ver, porque tú no le puedes hacer una entrada —llámale falseta o introducción— a un cantaor que va a cantar una letra de mucho dolor como son muchas tarantas, con unas armonías un tanto sorprendentes. Es absurdo lucirse con eso. Si te fijas en las letras, así debe ser el acompañamiento y, por qué no, la falseta intermedia. Hay que fijarse en las letras. [...] Como la ópera. Si la ópera es trágica, entonces el acompañamiento y la orquesta están tocando con unas armonías trágicas. El compositor así lo entiende. Y así debe ser.

—¿Consideras necesario aportar cambios en la armonía de los toques cuando se trata de incorporar nuevos cantes a un repertorio?

—Si no se sacan mucho de su raíz, todo lo que sea enriquecer basándose siempre en las raíces que tenga ese cante, todo es riqueza. Cuanta más música puedas aportar, mejor. Aunque no tenga mucho que ver, me recuerda a los tangos de Carlos Gardel con las guitarras simples de las que se hacía acompañar; luego se le han hecho versiones con grandes orquestas e instrumentos maravillosos como el bandoneón, que los han enriquecido mucho más, sin embargo, la melodía del cantante sigue siendo la misma.

—¿Qué problema surge con el empleo de ciertas armonías?

—Que no hay que salirse demasiado. Hay que respetar de nuevo la raíz. Todo lo que puedas aportar es nuevo, pero que esté de alguna forma en consonancia con lo que van a cantar y están cantando. Eso es lo más importante, tiene que ir unido, porque si se desplaza uno de los dos, la música deja de tener calidad. Acordes que yo les llamo blanditos, eso no puede ser. Son otro tipo de armonías que se hacen hoy, por ignorancia. Son acordes que pierden el carácter. Yo he tenido que hacer música para una película y lo primero es que hay que leerse el guión, y el director te dice dónde y cómo quiere la música, pero la música tiene que estar incorporada totalmente con el tema que se está tratando, la música tiene que ser esa historia.

—*La paleta armónica de la guitarra actual se ha enriquecido enormemente gracias a los acordes de paso. ¿Acostumbras a utilizarlos en tu toque?*

—Yo trato de hacerlo, creo que fui pionero en eso. Cuando yo grababa más con algún cantaor eran tonos de paso, pero muy simples. Hoy se pueden hacer muchos más. Pero vuelvo a insistir en lo mismo: siempre que no se salgan, que sean duros como el propio cante.

—*Con respecto a los cantaores que has acompañado, ¿qué pasaba cuando tenían que preparar un nuevo repertorio?*

—Recuerdo que se ensayaba un poco, pero las tonalidades vienen a ser las mismas. Porque eran fandangos, mucho más profundos que un fandango natural, pero las armonías vienen a ser las mismas.

—*En el primer encuentro, ¿llevaban una idea predeterminada?*

—Es que yo no creo que los cantes nazcan así. Los cantes se van heredando como en un conservatorio, en familias, la tuya, por ejemplo. Ése es el verdadero conservatorio ya no sólo de las tarantas, sino en líneas generales en el flamenco. Las familias han sido verdaderos conservatorios hasta ahora. Hasta hace unos años hemos tenido la suerte de tener personas que están capacitadas para estudiar mucho más y poderlo llevar a cualquier cátedra o a cualquier conservatorio. Pero no cabe duda de que las familias los han conservado de padres a hijos.

—*¿Qué llevaban en el papel, llevaban algo escrito, llevaban textos, indicaciones?*

—Normalmente no. Yo al menos no he tenido esa experiencia. Es como si nosotros nos ponemos a tocar por bulería con una partitura delante. Es absurdo. No es porque no se pueda hacer, pero vamos...

—*¿Cómo eran los ensayos con ellos?*

**LA TARANTA: UNA INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA DESDE LOS PROCESOS INTERPRETATIVOS**

—Jugando. Mira qué cosa más bonita, mira este tercio, mira qué bien queda esto. Es como jugar un poco. Yo no he estructurado nunca con un cantaor. He tratado de escuchar la letra. Para mí la letra es muy importante para ver lo que se va a tocar. Siempre lo ha sido. Y hoy en día, con mi experiencia, llevo sesenta años de profesional. Eso te hace ser más exigente contigo mismo, porque estás escuchando los defectos que has hecho durante toda tu vida. Todo me parece que está mal porque se podía haber hecho mejor. Creo, de alguna manera, que tendríamos que encontrarnos los defectos para mejorar.

—*¿Se imponía la visión del cantaor?*

—Antiguamente el cantaor era como el matador de toros y el guitarrista era como el banderillero. El cantaor mandaba, siempre ha sido así hasta un cierto tiempo. Ya hay bastantes guitarristas que son ellos los que elijen a los cantaores para llevarlos en sus espectáculos. Son ellos los que están haciendo la música, componiendo de alguna forma el ambiente que quieren crear en el escenario, en un concierto, y necesitan un tipo de cantaor, un tipo de acompañante. Pero el solista cantaor normalmente se presta poco a eso. Hoy en día, el cantaor tiene bastante más confianza con el guitarrista.

—*¿Había consenso mutuo a la hora de elegir el repertorio?*

—En los festivales se sorteaban. Había, por ejemplo, tres guitarristas y diez cantaores o nueve. Tenemos que tocar a tres cantaores cada uno. Los cantaores decían “yo quiero que me toque Paco de Lucía o Juan Habichuela” y al final se sorteaba. Los cantaores siempre han mandado. Los cantaores decían “dame un poco de tono *pa* hacer voz”. Yo tuve que decir a más de uno “¿por qué no me afinas la guitarra?”. Por eso dejé de acompañar al cante.

—*¿Repetíais los cantes hasta que salían perfectos?*

—Sí, sobre todo los que son muy perfeccionistas. Yo iba mucho con mi compadre Gabriel Moreno. Pero, claro, nos conocíamos tan bien que casi le repetía las melodías que iba haciendo con la voz. Eso es compenetración más que ensayo. Ensayar ensayar no lo hemos hecho seriamente. Nada más que cuando teníamos que hacerlo para bailar.

—*¿Se tomaban notas de lo que iba ocurriendo, del orden de las letras, de las variantes elegidas para un determinado cante, se imponían en cuanto al criterio?*

—Yo creo que el cantaor elegía sus letras cuando era solista. En el baile la cosa cambiaba. Hoy se puede pasar a una partitura todo. Se podía antes también, pero se puede pasar a una partitura porque tiene una forma. Pero hoy también se siguen los



métodos antiguos y realmente se improvisa mucho. Hay artistas que están regresando: el bailar que hace falsetas con los pies. Primero se colocaban y luego hacían las escobillas. Hoy día se improvisa de nuevo. (*Pone un ejemplo*). Hay gente que improvisa poco y a mí me llega menos. Yo no veía que se tomaran notas, yo iba con Lucero Tena y Gabriel Moreno. Y había intuición a la hora de preparar los bailes. Creo que antiguamente improvisábamos todos sobre unas reglas, que eran la estructura básica.

—*¿Piensas que la improvisación es un recurso en el flamenco? ¿En qué sentido y hasta dónde se improvisa?*

—Bueno, el cantaor puede alargar un tercio no más de la cuenta, incluso lo puede hacer más bello, incluso si está improvisando tú le improvisas, porque si hay un momento muy íntimo, muy expresivo, y llegas a dar con la inspiración máxima, pues lógicamente esas cosas surgen y el flamenco lo permite y lo exige. Y eso en los estilos como la taranta, pero en los estilos rítmicos se improvisa continuamente.

—*En los estilos mineros, ¿hasta qué punto o qué papel juega realmente la improvisación?*

—Si yo te estoy acompañando a ti y estás inspirado y alargas un tercio o lo cambias y en vez de hacerlo en su tono natural le bajas medio tono, pues también lo hago porque tú me has inspirado en ese momento. O la propia guitarra, la influencia que pueda tener es precisamente que esa falseta que te he hecho porque está indicada para ese momento y para esa letra, que a ti te ha dado pie para que manejes las cromas.

—*¿Qué opinas sobre la libertad interpretativa?*

—Debe existir como en cualquier parte de la vida porque si no, todo sería igual. No te puedes atenazar con algo que se hacía hace cien años. Hay que darle un pequeño giro, no para modernizar sino para mejorarlo, si se puede. Recordar lo que se está cantando con esa melodía se puede mejorar con la interpretación. ¿Por qué tiene que ser mejor lo que se hacía hace 150 años? [...] Por otro lado, la pureza, la ortodoxia, es aquello que conserva. Ahora, haciéndolo a tu manera, respetando lo anterior para poder seguir llamándolo flamenco. Yo me considero puro, sin embargo he tratado de aportar en la guitarra. Yo no toco como Ramón Montoya, que era un ángel, toco muy diferente, pero todo el que tenga pureza lo que toque, que suene flamenco.

—*¿Qué opinión te merece una labor de investigación como la que yo pienso desarrollar en mi tesis, partiendo de nuestra experiencia y nuestros propios procesos artísticos a nuestra labor investigadora?*

**LA TARANTA: UNA INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA DESDE LOS  
PROCESOS INTERPRETATIVOS**

—Me parece extraordinario, porque precisamente no se podría conservar la pureza sin llegar a estudiar profundamente cómo era el flamenco hace doscientos años; porque estos estudios serán la fuente para que otros artistas que vayan saliendo tengan más conocimientos. Para aportar hay que conocer lo anterior.



## 2.19. Entrevista a Tomatito<sup>264</sup>

Aguadulce

2 de octubre 2015

—¿Cuál es, a tu juicio, el proceso idóneo para llegar a ser un buen guitarrista acompañante?

—Lo primero es que te enamores del cante, que te guste, que te aprendas las melodías de los cantes que se hacían en aquellos tiempos. Te estoy hablando de los festivales, en los que yo era muy jovencillo y le tocaba a Camarón y he tenido la oportunidad de conocer a los últimos flamencos de la época, ya viejos. He tenido la suerte de estar entre dos épocas. Muchas veces yo veo a los jóvenes, veo un guitarrista y me digo: “A ése no le gusta el cante. Toca muy bien la guitarra, pero no le gusta el cante”. Es importantísimo tocar para cantar si luego quieres tocar solo. Luego, lo que compones es mucho más bonito. Una falseta es mucho más bonita si la cantas en la mente, como un rompecabezas. El guitarrista al que le gusta el cante y lo ha acompañado tiene mucho ganado. Al revés también, todos los cantaores a los que les ha gustado la guitarra, como Camarón, Enrique o Fosforito, han cantado bien, para la afinación, el ritmo, para todo.

—¿Qué puedes decirme de las características técnicas propias del toque minero?

—El toque minero dentro del panorama del flamenco, de los palos, es importantísimo. Es un toque con mucha profundidad, ese dolor que tiene, ese toque de raíz, de sentimiento... El pulgar es importante en las contestaciones del cante, algo que le da mucho valor al cante. *(Pone un ejemplo)*.

—¿Qué peculiaridades ves en el acompañamiento de los cantes mineros?

---

<sup>264</sup> José Fernández Torres "Tomatito" es un guitarrista almeriense. Empezó participando en diferentes festivales andaluces y poco a poco, adquiere fama y prestigio al acompañar, desde muy joven, a cantaores como Enrique Morente, La Susi, José Menese y Pansequito entre otros. Con Camarón de la Isla grabó una serie de discos, formando dúo en numerosos festivales y actuaciones internacionales como Montreal y Nueva York. Como guitarrista solista, es solicitado por los más prestigiosos escenarios como el Auditorio Nacional de Música de Madrid, Palau de la Música de Barcelona, Palau de la Música de Valencia, Palacio de Congresos de Granada, Universidad Complutense y Festival de la Guitarra de Córdoba, entre otros. Con numerosos discos, tiene en su haber premios tan importantes como el Taranto de Oro en 1985, un Grammy Latino al mejor disco de Jazz Latino en 2000, otro al mejor disco de flamenco por su acompañamiento a Camarón de la Isla en "Paris 1987" o la Medalla de la Cultura, en su modalidad Música, que concede la de la Comunidad de Madrid en 2013.

Para más información véase [http://www.tomatito.com/home\\_cast.html](http://www.tomatito.com/home_cast.html). [consulta realizada durante el mes de septiembre de 2016].

—Hay una cosa que siempre he tenido en la mente. Es un tercio que termina en Sol musicalmente y hay que dar el Re. Yo creo que hay que dar el Sol y luego el Re. (*Pone un ejemplo*). Es como una respuesta de la guitarra para lo que viene luego. No es lo que ha pasado. Un acorde de paso yo creo que invita al cantaor como diciendo “eh, estás ahí, pero vente para aquí”, es como mandando un poco con la guitarra. Siempre ha sido un reto para mí cuando escuchaba eso. Creo que por algo está hecho así. Pero como yo soy un loro, voy detrás de lo que escucho en los cantaores. Es como si fuera un adelanto para que el cantaor empiece en ese tono después del tercio anterior. Yo creo que ya está, está precioso y creo que debemos seguir así. Luego está cuando haces un tercio y das un acorde mayor de séptima para resolver a La, que es una cosa muy grande. Como diciendo “¡qué tono!”. Es una cosa preciosa.

—*¿Qué papel juega la guitarra en la evolución de estos cantes?*

—Mucho, porque ahora hay acordes que se dan de paso y que enriquecen mucho eso. Que a veces hay que darlo *pelao y mondao*, pero hay recursos armónicos para llevarlo a otro lado. Estamos ya en 2015, es un momento en que se sabe mucho. Paco abrió las puertas del mundo, aunque ya venía de Don Ramón Montoya. Luego Paco lo remató. Yo creo que a través del cante ha evolucionado la guitarra. Me doy cuenta en cosas: yo cojo una voz ahora y la meto en el ordenador e introduzco otras armonías que me sugieren. Ahora ya sabemos un poco más de música de fuera del flamenco. Se pueden hacer otras armonías y el mismo cante se lleva a otro lado. El cante ha despertado a la guitarra. Yo en el campo del cante soy un poco dictador. En el cante, cuando está bien hecho, hay tercios tan profundos y bien hechos que hay que moverlos con sabiduría y estar bien documentado. Se recrea de lo creado. Aquí no se inventa nada. Está todo inventado. Si Camarón hizo algo es porque sabía dónde estaba la base. Si Enrique se permitía el lujo de hacer las cosas que hizo, él sabía cantar por malagueñas bien. Sabía los tercios de soleá bien, sabía doscientas siguiriyas, trescientas tarantas. A partir de ahí, sí. Pero si los jóvenes empiezan a inventar, no a recrear, me quedo un poco parado. Ya no sé lo que decir. Me mantengo “fiel” a la tradición. El flamenco es una música tan bonita, tan de raíz, tan de verdad... Igual que el blues o el jazz, que son músicas de verdad, no son músicas colonizadas. Creo que eso hay que respetarlo mucho.

—*¿Qué guitarristas influenciaron más, a tu juicio, en la configuración definitiva y actual del toque minero? ¿Por qué?*

**LA TARANTA: UNA INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA DESDE LOS  
PROCESOS INTERPRETATIVOS**

—A mí me ha gustado mucho Miguel Borrull, porque inventó una forma de falsetas que olían ya a cantes mineros en Fa#. Y en La b, que tocaba muy bien Sabicas. (*Pone un ejemplo*). Ese tono me gustaba mucho.

—*¿Has acompañado alguna vez los cantes mineros en tonos “desacostumbrados” como el de minera?*

—Posiblemente. Sí, alguna vez que otra.

—*¿Qué diferencias ves entre el toque por tarantas (en FA#) y el de mineras (en SOL#)?*

—Yo creo que la diferencia está en el cante que se haga. Yo creo que ese tono invita a hacer una forma de cantes mineros y en Fa# invita a otras. Ahora mismo no te puedo decir la variedad de cantes que se haría aquí, pero creo que habrá cantes que se definan en ambos tonos como más familiares.

—*¿Qué diferencias consideras que existen entre la sonoridad de FA# y las posibilidades que ofrece el acompañamiento de estos cantes en otros tonos, como el de malagueña o el de granaína?*

—Pierde sabor, pierde la sonoridad, esa profundidad, esa gordura.

—*¿De qué premisas debiera partir un guitarrista a la hora de acompañar cantes nuevos para él (por ejemplo, algún estilo concreto de taranta)?*

—Antes de tocar en directo llegamos al camerino y hablamos del repertorio. Si el guitarrista no conoce el cante que se va a hacer, tiene que aprendérselo en el momento: algún tono que desconozca, alguna parada. De esa forma aprende uno más.

—*¿Consideras necesario aportar cambios en la armonía de los toques cuando se trata de incorporar nuevos cantes a un repertorio?*

—No es necesario. La soleá es la soleá y la malagueña es la malagueña. Muchas veces estás tocando por tarantas y si no descansa en ese tono podría ser cualquier cosa.

—*¿Hasta qué punto consideras que se puede enriquecer y de qué modo crees que afecta a la estructura melódica propia de una taranta?*

—Puede que sí o puede que no. Puede que no esté enterado de lo que huele a eso y lo que invente sea de otro lado y lo pegue.

—*¿Qué problema surge con el empleo de ciertas armonías?*

—Que no suena el tercio que está haciendo el cantaor a lo que tenga que sonar. No me gusta hacerles a los cantaores perrerías. A mí me gusta la tradición y el flamenco de verdad.

—*La paleta armónica de la guitarra actual se ha enriquecido enormemente gracias a los acordes de paso. ¿Acostumbras a utilizarlos en tu toque?*

—Sí. Te los vas encontrando. El Mi al La. (*Pone un ejemplo*). Vas buscando las notas. Yo me he dado cuenta de que, por ejemplo, La Niña de los Peines hacía muchos semitonos con la voz. Entonces, si coges una nota que hacen los cantaores y les das un acorde de paso, los ayudas.

—*Con respecto a los cantaores que has acompañado, ¿qué pasaba cuando tenían que preparar un nuevo repertorio?*

—Nos poníamos de acuerdo y ya está.

—*En el primer encuentro, ¿llevaban una idea predeterminada?*

—Yo creo que no, me cantaban y a ver lo que pasaba. No me mandaban. Esperábamos al ensayo para ver lo que ocurría.

—*¿Qué llevaban en el papel?, ¿llevaban algo escrito?, ¿llevaban textos, indicaciones?*

—Sí. Por ejemplo, Camarón llevaba las letras. Y otros tampoco. No llevaban anotaciones simbólicas, sólo las letras, los estilos. Notas musicales no llevaban. Lo llevaban en la cabeza.

—*¿Cómo eran los ensayos con ellos?*

—Muy bien. Me acuerdo de *La leyenda del tiempo*, que marcó una época y que, bueno, inventó algo que ya estaba inventado. Me acuerdo también con Enrique de algún ensayo y nos poníamos a hacer la caña. Los ensayos eran acontecimientos, se aprendía mucho, quizás más que en el escenario. En el escenario estábamos liberados y sólo disfrutábamos.

—*¿Cómo se estructuraban?*

—No había orden establecido.

—*¿Se imponía la visión del cantaor?*

—La misión del guitarrista que acompaña al cante es que el cantaor esté cómodo. Yo no estaba deseando hacer falsetas. Si no la hacía mejor, para eso ya toco solo. He tenido esa precaución. Me gusta tanto el cante que sé que no hay que entorpecer al cantaor. Veo que hay muchos guitarristas que están deseando que termine el cante para cargarse al cantaor. Suena un poco a chiste, pero al guitarrista tiene que gustarle el cante y tenemos que estar al servicio del cantaor.

—*¿Había consenso mutuo a la hora de elegir el repertorio?*

—Sí. Ellos me decían lo que iba hacer y yo opinaba.

—*¿Repetíais los cantes hasta que salían perfectos?*

**LA TARANTA: UNA INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA DESDE LOS PROCESOS INTERPRETATIVOS**

—No era para volverse loco y pasar fatigas. Yo hace veinte años que no toco para cantar, pero no tengo un mal recuerdo de tocar para cantar. No serían tan malos los cantaores.

—*¿Se tomaban notas de lo que iba ocurriendo, del orden de las letras, de las variantes elegidas para un determinado cante, se imponían en cuanto al criterio?*

—Eso sí se anotaba. Mira, primero esta letra, luego esta otra. Me acuerdo que Pepe de Lucía hacía eso mucho. Por ejemplo, grabando un disco decía después de estas dos letras va la falseta, y después del estribillo otra falseta...

—*A los cantaores que has acompañado y que preparaban nuevos cantes para incorporarlos a su repertorio, ¿preferían un acompañamiento clásico o más bien actual?*

—Depende del cantaor. Yo creo que preferían que sonara flamenco. Estamos hablando de que yo siempre le he tocado a vanguardistas del flamenco, me he criado con Camarón, Enrique y Paco de Lucía. Eran los tres que han revolucionado, entonces eso no me ha afectado mucho. Yo, en los momentos en los que acompañaba, lo que quería era tocar, y en ese momento, si había un acorde que se introducía, yo lo quería hacer. Si Paco inventaba cosas, pues cada uno lo cogíamos y lo hacíamos a nuestra manera. Pienso que, según el cantaor, hay que tocarle de una manera. Después de una edad, de una experiencia, de la madurez que da observar con los años, ahora veo que un cantaor, por ejemplo, en la peña El Taranto de Almería, si canta tradicional, no le meto acordes de bossa nova. Ahora, si viene un cantaor moderno, que está dando una nota rara, yo se la hago. (*Pone un ejemplo*). En mi época de juventud la mayor satisfacción era tocarle a mi ídolo, que fue Camarón. Lo escuchaba con los gitanos, escuchábamos ‘Canastera’ y flipábamos. Fue un regalo de Dios. Camarón era muy flamenco. Todo el mundo conoce el ‘Volando voy’, pero él cantaba muy bien, conocía la documentación flamenca de los grandes cantaores de atrás. Era muy aficionado y conocía todos los cantes. Y Enrique hacía sus experimentos, pero luego se sentaba en un cuarto y cantaba por malagueñas o por siguiரியas y *chapeau*.

—*¿Piensas que la improvisación es un recurso en el flamenco? ¿En qué sentido y hasta dónde se improvisa?*

—Yo pienso que rítmicamente. Musicalmente los del jazz tienen una forma que nos convierte en primos hermanos, pero no somos iguales. La prueba es que yo he hecho fusiones con jazzistas y es un lenguaje muy distinto en las escalas. Pero rítmicamente,



por ejemplo, estamos tocando por bulerías donde hay una base y sobre eso podemos improvisar constantemente. Yo concibo la improvisación en un aspecto rítmico más que armónico, porque el lenguaje musical lo entendemos de otra manera. Incluso nosotros hacemos acordes que los pianistas nos dicen: “¡Ay, qué bonito es eso!”. Porque nosotros tenemos otra forma de sentir dónde está eso, los registros. Las escalas flamencas no son las jazzísticas. Nosotros improvisamos sin salirnos del acorde. (*Pone un ejemplo*). Sin embargo, ellos pueden empezar en cualquier nota dentro del acorde. (*Pone más ejemplos*). Ellos tienen una visión mucho más abierta para improvisar. Nosotros tenemos que improvisar rítmicamente.

—*En los estilos mineros, ¿hasta qué punto o qué papel juega realmente la improvisación?*

—Un cantaor que sepa dónde están los tercios puede hacer el cante un poco más largo, o lo acorta más, o lo cierra con más coraje, o más suavito. Al final, se trata de transmitir al que está escuchando. Creo que la improvisación juega un papel en estos estilos por ser libres. En un tercio manda el corazón. En un tercio puedes jugar y ya estás improvisando, siempre que esté dentro de la melodía.

—*¿Qué opinas sobre la libertad interpretativa?*

—Es una maravilla. El mismo tema en distintas personas es distinto. O dice o no dice. Es importantísimo. [...] Con respecto a la pureza, me da tirria. La pureza es saber uno que existe, eso, que está muy bien hecho y que no debemos olvidarnos de eso. Tú sabes que has nacido, que quieres mucho a tu padre y el día de mañana se va y tienes que seguir acordándote de él. Eso es de ser bien nacido. En el flamenco es lo mismo. Tienes que acordarte de que existe la soleá, una forma de cantarla, que tiene que sonar. Y partir de ahí se pueden hacer cosas. Ahora, si eres un déspota y dices “Yo no tengo familia, yo no quiero nada, yo no quiero la soleá y ahora voy a inventar una cosa”. ¡Usted no inventa nada! Por otro lado están los puristas... Yo tampoco puedo decirle a un hijo mío “No salgas jamás de casa”, tengo que decirle que salga, pero que tenga cuidado. No castigarles cuando ellos creen que no es lo que quieren. El mundo está hecho, los científicos saben mucho más, el mundo está globalizado y el flamenco tiene que llegar a todos. El flamenco es sabio y si se incorporan cosas, si no valen, pues salen por la puerta de atrás. Lo que vale, vale. Paco de Lucía trajo el cajón flamenco del Perú y aquí se ha quedado. Vaya usted a saber la cantidad de años que se quedará.

**LA TARANTA: UNA INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA DESDE LOS  
PROCESOS INTERPRETATIVOS**

—*¿Qué opinión te merece una labor de investigación como la que yo pienso desarrollar en mi tesis, partiendo de mi/nuestra experiencia y nuestros propios procesos artísticos a nuestra labor investigadora?*

—No es porque seas mi amigo, pero gente como tú debería haber mucha. Para honrar la música flamenca y ponerla donde está, que está muy bien, pero debería estar mejor todavía y que la gente que se crea que el flamenco es una minoría que viera que el flamenco está en los grandes teatros, que vea que hemos estado en el Lincoln Center, en el Carnegie Hall. Y a la peña de El Taranto y a la peña de Murcia, ¡gracias! Gracias a gente como tú estamos dispuestos a que el flamenco llegue a la inteligencia de todos los chavales.



## **2.20. Entrevista a Paco Cepero<sup>265</sup>**

*Jerez de la Frontera*

*16 de octubre de 2015*

—*¿Cuál es, a tu juicio, el proceso idóneo para llegar a ser un buen guitarrista acompañante?*

—Conocimiento. Lo primero que tienes que hacer es conocer el cante. Tú puedes conocer muy bien el instrumento, pero si no conoces el cante no sabes por dónde vas. Acompañar es facilitar al cantaor lo que está haciendo. Siempre en mi forma de tocar, cuando está el cantaor, no lo he molestado nunca. Cuando el cantaor me ha dado la opción porque él ha parado para respirar, entonces le he metido una falseta. Por hacer un símil taurino, el guitarrista es el banderillero del matador de toros. Hay que estar ahí; si lo ves asfixiado, taparlo; el conocimiento del cante es primordial. La base de un buen guitarrista es el compás, luego conocer el instrumento y luego el cante. A mí me sirvieron mucho los años que estuve en el tablao. Cuando yo empecé a tocar, no tenía compás y en mi propia tierra me ridiculizaban porque yo no tenía compás. La técnica se aprende, lo que nunca se va a aprender es a crear. Lo primero, por lo tanto, es conocer muy bien el cante y con eso ya llevas mucho ganado.

—*¿Qué puedes decirme de las características técnicas propias del toque minero?*

—Tienen sus peculiaridades, son muy musicales. Hoy lo que pasa es que a la guitarra se le está poniendo más interés a las armonizaciones que a lo que es el toque flamenco, al sabor. Yo creo que se ha ganado mucho en armonía pero ha perdido mucho en sabor flamenco. La taranta, la minera o la rondeña tienen una riqueza musical que no tienen otros toques. Yo soy una persona de impulso. Si un cantaor me canta bien, me inspiro. Si no, estoy deseando que termine. A mí me gusta más un cantaor que me eriza el vello y me llega al alma. Cada maestrillo tiene su librillo. Pero te voy a ser sincero, yo estoy más puesto en los toques a compás. Pero, mira, el Yunque de Oro me lo dieron por un

---

<sup>265</sup> Paco Cepero es un guitarrista jerezano, discípulo de Javier Molina y Rafael del Águila. Ha acompañado a grandes figuras del cante como La Paquera de Jerez, El Sordera, José Mercé, El Lebrijano, Vicente Soto o Camarón entre otros muchos. Tiene una amplia discografía y entre los premios más significativos se encuentran los siguientes: Nacional de Guitarra Flamenca de la Cátedra de Flamencología de Jerez, Manolo de Hueva del Concurso Nacional de Arte Flamenco de Córdoba y el Yunque el Oro de la Tertulia Flamenca de Ceuta.

Para más información véase <http://lomejordelflamenco.blogspot.com.es/2008/03/biografia-de-paco-cepero.html>. [consulta realizada durante el mes de septiembre de 2016].

toque que hice por granaína acompañando a Luis de Córdoba, estando en el jurado Mairena y Paco Vallecillo.

—*¿Qué peculiaridades ves en el acompañamiento de los cantes mineros?*

—Ahí tienes que conocer mucho mejor las tonalidades propias del cante porque es más complicado. No es tocar por soleá, que vas llevando el compás y son cuatro tonos: la, sol, fa, mi. Como el cante tiene más reminiscencias, tienes que tener más conocimiento. Para hacer estos toques tienes que tener mucho más conocimiento que para tocar por siguiரியas.

—*¿Qué papel juega la guitarra en la evolución de estos cantes?*

—Ramón Montoya y Miguel Borrull dejaron una buena escuela. Yo me sigo quedando con la escuela de Montoya, Sabicas, Niño Ricardo. Bajo mi punto de vista veo que se está ganando muchísimo en técnica, se está llegando al triple salto mortal con tres rizos y tres piruetas, pero lo que es en la base del flamenco veo que se está perdiendo el sabor.

—*¿Qué guitarristas influenciaron más, a tu juicio, en la configuración definitiva y actual del toque minero? ¿Por qué?*

—Ramón Montoya y Miguel Borrull. Actualmente se hacen cosas todavía de ellos.

—*¿Has acompañado alguna vez los cantes mineros en tonos “desacostumbrados” como el de minera?*

—No. Lo que pasa es que sin querer a lo mejor he hecho una bulería en Sol#. A la hora de hacer una composición lo puedo entender, pero los cantes tienen que sonar como son, una sigui riy a es una sigui riy a y una malagueña una malagueña.

—*¿Qué diferencias ves entre el toque por tarantas (en FA#) y el de mineras (en SOL#)?*

—Tiene otras características, aunque muy similares. Pasa como el toque por rondeñas, que tienen unos matices con los bajos que se nota la diferencia.

—*¿Qué diferencias consideras que existen entre la sonoridad de FA# y las posibilidades que ofrece el acompañamiento de estos cantes en otros tonos, como el de malagueña o el de granaína?*

—Si el cantaor canta bien y el guitarrista toca bien, no hay problema. Cuando se hacen las cosas bien, suenan bien.

—*¿De qué premisas debiera partir un guitarrista a la hora de acompañar cantes nuevos para él (por ejemplo, algún estilo concreto de taranta)?*

—El conocimiento de los cantes es la base primordial de un acompañante. Hoy día hay chavales que tocan muy bien, que tienen solfeo, de conservatorio. Lo conocen todo,

**LA TARANTA: UNA INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA DESDE LOS  
PROCESOS INTERPRETATIVOS**

pero del cante nada. Si no conoces el cante, ¿qué haces? Para fomentarles la afición deben escuchar cante.

—*¿Consideras necesario aportar cambios en la armonía de los toques cuando se trata de incorporar nuevos cantes a un repertorio?*

—Las cosas que se hacen bien, bien hechas están. El flamenco es tan rico y tiene tanta personalidad que no tienes por qué hacer tantas armonizaciones, que lo que hacen es que pierdan el sabor flamenco. El flamenco es lo que es por su sabor.

—*¿Hasta qué punto consideras que se puede enriquecer y de qué modo crees que afecta a la estructura melódica propia de una taranta?*

—En mi época se decía una estructura básica del baile, pero ahora se ensaya y lo hacen todo muy cuadrado, estructurado. A mí me dicen muchos jóvenes que me piden ayuda, a la hora de grabar, que yo meta la guitarra y luego meten ellos la voz. Y yo me que quedo perplejo, les digo que así no grabo con ellos. A mí me gusta que el cantaor se equivoque, no me gustan los cantaores tan perfectos. La perfección es frialdad.

—*¿Qué problema surge con el empleo de ciertas armonías?*

—Que le quitan el sabor flamenco. Hombre, cuando una armonía está bien hecha, todo lo que sea enriquecer el flamenco está bien hecho. Lo que no podemos es pasarnos al enemigo. Chick Corea, John McLaughlin, ellos nos mondan.

—*La paleta armónica de la guitarra actual se ha enriquecido enormemente gracias a los acordes de paso. ¿Acostumbras a utilizarlos en tu toque?*

—Esto ayuda mucho a un cantaor. Pero si tú le metes muchas cosas en medio del cante, lo distraes. (*Pone un ejemplo*). Yo los suelo usar, pero sin molestar al cantaor.

—*En el primer encuentro, ¿llevaban una idea predeterminada?*

—Llevaban sus ideas, me decían los cantes que iban a hacer, ellos escuchaban primero y luego ensayábamos. Ellos se acomplejaban si decían de escuchar las cosas en los ensayos. Tenían que llevarlo preparado.

—*¿Qué llevaban en el papel, llevaban algo escrito, llevaban textos, indicaciones?*

—Ahora se llevan atriles y esas cosas, antes se cerraban los ojos y afloraba el sentimiento.

—*¿Cómo eran los ensayos con ellos?*

—Yo no he ensayado en mi vida con los antiguos. Con el Tío Borrigo se cantaba y punto. Con Camarón nunca se ensayaba. Al principio él, que era muy intuitivo, hacía cosas que te dejaban en blanco. Pero se improvisaba en el escenario. Yo ensayaba

cuando componía algo y alguien venía a mi casa a aprendérselo. Pero cantes por soleá o una malagueña, una granaína, jamás he ensayado.

—*¿Se imponía la visión del cantaor?*

—Es que lo normal es que el cantaor, como el guitarrista, conozcan su oficio. Además, hoy el flamenco está clonizado. Para saber quién canta o toca tengo que darle la vuelta al disco. Antes se escuchaba una guitarra y tenía su personalidad, sabías quién era. Cada cantaor tenía su fandango, tenía su personalidad. Hoy se toca muy bien la guitarra, pero no los conozco.

—*¿Había consenso mutuo a la hora de elegir el repertorio?*

—Se lo debieras preguntar a los cantaores. Yo conozco muy bien el cante. Una cosa que es importantísima en los cantes son los silencios. Los silencios hacen música. El matiz donde se tiene que caer. A Terremoto o al Tío Borríco nunca tuve que decirles nada. Hoy veo que hay muchísima técnica, pero, si te soy sincero, son japoneses cantando. Hoy cogen los discos, los escuchan y los hacen a la perfección. Yo prefiero que dentro de lo que es el cante le pongas tu personalidad. Hay una anécdota del maestro Mairena que estaba en una fiesta con Juan Talega y Antonio decía: “Ahora voy a cantar el cante de Frijones, ahora el de Marrurro”. Y Juan Talega le dijo: “A ver cuándo cantas uno tuyo”. Es muy bueno tener conocimiento, pero también es bueno aportar algo tuyo. A mí me ha costado mucho trabajo que me conozcan, en mi rasgueo, en los bordonazos, he luchado mucho por mi causa. Yo a Paco de Lucía le dije: “Paco, tú eres el culpable de estar desvirtuando a todos los guitarristas de España”, y me preguntó por qué. Porque todo el mundo quiere ser Paco de Lucía, pero he tenido la suerte de quedarme en Paco Cepero, así de cortito, pero soy yo. Lo importante es ser uno mismo. Yo le digo a la gente joven que escuche, que aprenda, pero si tú puedes aportar algo, bienvenido sea. Si tú estás acompañando a un cantaor y no conoces el cante, al menos espérate hasta saber por dónde va para no meter la pata. Es una labor primordial.

—*¿Repetíais los cantes hasta que salían perfectos?*

—Hoy día todo el mundo quiere ser Camarón y hacen lo malo de Camarón. A mí me hablas de la siguiiriya y a mí me llegaba más Terremoto, Agujetas, porque la voz de Camarón era más dulce. Era una enciclopedia, desde chiquitito imitaba a Farina, a Mairena, a Caracol, a todos. Después hizo una mezcolanza e impuso su personalidad.

—*¿Se tomaban notas de lo que iba ocurriendo, del orden de las letras, de las variantes elegidas para un determinado cante, se imponían en cuanto al criterio?*

**LA TARANTA: UNA INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA DESDE LOS PROCESOS INTERPRETATIVOS**

—Antes se decía que iban a hacer dos letras y luego metes dos falsetitas, y la introducción no me la hagas muy larga.

—*¿Los cantaores a los que has acompañado y que preparaban nuevos cantes para incorporarlos a su repertorio preferían un acompañamiento clásico o más bien actual?*

—Mi época era muy clásica. Yo he ido acoplándome a los tiempos, pero no he perdido el sabor añejo.

—*Cuando acompañaste a Camarón, La Perla, Tío Borrigo, Terremoto, Mairena, ¿te sentías cómodo realmente?*

—Yo es que ni me forzaba, trataba de acoplarme al cantaor y llevarlo molestándolo lo menos posible. Yo al cantaor que le he tocado tres veces ya no quería que le tocara nadie más. Porque les daba un sitio que no le daban otros.

—*¿Era un cantaor que se amoldaba a los cánones clásicos del acompañamiento?*

—Ellos bajaban la guardia conmigo porque se explayaban. Para ser acompañante tienes que conocer el cante y el oficio. Yo les digo a los jóvenes que empiecen a hacer cosas suyas.

—*¿Piensas que la improvisación es un recurso en el flamenco? ¿En qué sentido y hasta dónde se improvisa?*

—Eso de la improvisación... Es que muchas veces te quedas en blanco cuando tocas en concierto. Salgo por donde puedo, pero si tienes sabiduría y conocimiento se nota menos que si no lo tienes. Pero eso de improvisar, ¿ahora qué hago? Se improvisa lo que tú conoces, no sobre lo que no conoces. No se improvisa sobre nada. Se le da una cadencia. Eso de decir “es que he improvisado” no me lo creo.

—*En los estilos mineros, ¿hasta qué punto o qué papel juega realmente la improvisación?*

—Cuando tienes técnica y conocimiento puede ser que un día te salga algo bonito, algunas notas, e incluso te quedas con ellas, pero eso no es a diario, ocurre muy pocas veces.

—*¿Qué opinas sobre la libertad interpretativa?*

—Tienes que tenerla, tienes que cerrar los ojos y sentirte a ti mismo.

—*¿Qué opinión te merece una labor de investigación como la que yo pienso desarrollar en mi tesis, partiendo de nuestra experiencia y nuestros propios procesos artísticos a nuestra labor investigadora?*



—Todo lo que sea apoyar el flamenco a través de personas que están preparadas como tú, para los que vienen después, es una gran ayuda. Sé que estás entrevistando a grandes maestros, creo que vas a aportar mucho a generaciones venideras. La gente que has entrevistado es gente con muchos años de experiencia. Será una aportación bastante importante.

## **2.21. Entrevista a Manolo Franco<sup>266</sup>**

*Mairena del Alcor*

*17 octubre de 2015*

—¿Cuál es, a tu juicio, el proceso idóneo para llegar a ser un buen guitarrista acompañante?

—Bajo mi punto de vista un buen guitarrista acompañante lo primero que tiene que tener es afición al cante. Yo, que me dedico a la cuestión didáctica, veo a muchos alumnos a los que les gusta su instrumento, la guitarra, pero no pueden pretender acompañar si no les gusta el cante. Cuando era joven le toqué a Mairena con dieciocho o veinte años. Entonces no tenía ni idea, pero sí tenía un reflejo intuitivo. Yo les digo a mis alumnos que, aparte de la intuición como músicos, tenemos que tener un poco de conocimiento de estilos, es importantísimo. Creo que un momento fundamental en el aprendizaje de un guitarrista para acompañar es haber tocado para bailar. Te da una base que ya no se te olvida en la vida. Es fundamental tener vivencias para poder acompañar a gente distinta, el que no sale a tono, el que no está bien de ritmo... Luego, la afición es fundamental. A mí me han llegado a presentar al cantaor que tenía que acompañar subiendo al escenario. Si él sabe su obligación como cantaor y yo la mía, no habrá problema para hacer unos cantes tradicionales. Habitualmente los detalles más concretos hay que hacerlos en los ensayos. Cuando hablo de códigos de entendimiento, hablo de códigos de no haber ensayado porque sabemos las estructuras de los cantes, porque conocemos el cante los dos. Pero si me dice cantes que no conozco mejor le digo que los ensayemos o no los hacemos. Por ejemplo, la caña. Yo les pregunto cómo van a hacer los ayeos y cómo la va a rematar y poco más. Cuando me cantan por tarantas les pregunto cuántos cantes van a hacer y qué estilos para estar un poco preparados.

---

<sup>266</sup> Manolo Franco es un guitarrista sevillano. En su obra discográfica destaca las innumerables colaboraciones como acompañante de diversos cantaores como Carmen Linares, José Mercé, Calixto Sánchez o Naranjito de Triana entre otros. Actualmente es profesor en el Conservatorio Superior de Música Rafael Orozco de Córdoba. Su labor artística ha sido reconocida con numerosos premios de los que destacan los siguientes: el Premio Radio Sevilla como Guitarra de Concierto, Premio al mejor acompañamiento en la Bienal de Arte Flamenco de Sevilla 2002 o el Premio Nacional de la Cátedra de Flamencología de Jerez en 2003. Alcanza su consagración definitiva en la III Bienal de Arte Flamenco de Sevilla en 1984, obteniendo el Primer Giraldillo del Toque, acreditado galardón avalado por un jurado de reconocido prestigio compuesto, entre otros, por Paco de Lucía, Manolo Sanlúcar, Serranito, Juan Habichuela, Mario Escudero y Félix Grande.

Para más información véase <http://www.deflamenco.com/revista/guitarra/manolo-franco1-3.html>. [consulta realizada durante el mes de septiembre de 2016].

—*¿Qué puedes decirme de las características técnicas propias del toque minero?*

—Lo que sí determina esos cantes es que no hay defensa del ritmo. Son importantes en esos cantes los recursos, las respuestas a la voz. De falsetas puedes utilizar trémolo o arpegios, picados, que son los más corrientes. El alzapúa es menos corriente. Pero, insisto, lo más importante es la respuesta a la voz. Tú no puedes, después de un tercio largo, darle el acorde al final sólo.

—*¿Qué peculiaridades ves en el acompañamiento de los cantes mineros?*

—Yo empleo lo que me vaya encontrando, pero creo que no está todo hecho. He escuchado otros conceptos que están por ver. La voz está haciendo escalas y se trata de no chocar con notas. Soy un guitarrista más bien clásico y sí incorporo cosas, pero me considero clásico.

—*¿Qué papel juega la guitarra en la evolución de estos cantes?*

—Yo creo que mucho. De hecho, la forma de acompañar de los antiguos está casi en la forma fandango con un ritmo de fandango abandolao, y hoy día se ha parado casi de forma arrítmica. Y se ha mejorado en tonos de paso.

—*¿Qué guitarristas influenciaron más, a tu juicio, en la configuración definitiva y actual del toque minero? ¿Por qué?*

—En principio el primero que se me viene es Don Ramón Montoya. La rondeña tiene unos matices importantes. Pero en tono de tarantas fue el que empezó a hacer armonías y mecanismos que eran impensables. A partir de ahí, Miguel Borrull.

—*¿Has acompañado alguna vez los cantes mineros en tonos “desacostumbrados” como el de minera?*

—Alguna vez, unas veces por buscar nuevos sonidos, para que no sean las mismas respuestas, y otras en tono de mineras, por buscar un acompañamiento de granaína. Por buscar una cosa más cómoda para el cantaor.

—*¿Qué diferencias ves entre el toque por tarantas (en FA#) y el de mineras (en SOL#)?*

—No veo tantas, pero tiene tanta fuerza de identidad el Fa# que nada más que suena el acorde ya te dice dónde estamos. El Sol# tiene también mucho campo. A mí me gusta su tono natural, el Fa#. Tiene una identidad demasiado fuerte.

—*¿Qué diferencias consideras que existen entre la sonoridad de FA# y las posibilidades que ofrece el acompañamiento de estos cantes en otros tonos, como el de malagueña o el de granaína?*

**LA TARANTA: UNA INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA DESDE LOS PROCESOS INTERPRETATIVOS**

—La identidad de ese toque no la consigo por malagueña o granaína. Yo soy de los que persigo la esencia en cada toque. Tú estás tocando por Levante en tono de malagueña y no te suena, las falsetas, el aire...

—*¿De qué premisas debiera partir un guitarrista a la hora de acompañar cantes nuevos para él (por ejemplo, algún estilo concreto de taranta)?*

—Lo primero es escucharlo y a partir de ahí buscar cosas. Eso necesita ensayo previo y buscarles las mayores posibilidades armónicas.

—*¿Consideras necesario aportar cambios en la armonía de los toques cuando se trata de incorporar nuevos cantes a un repertorio?*

—A mí me han pasado casos, por ejemplo, con Diego Clavel, que hizo una antología de la malagueña. Y me dio once malagueñas. Y, cuando llevaba cuatro malagueñas en la misma tonalidad, eran las mismas respuestas. Y dije: “Vamos a grabar una en Mib”. Buscaba otras sonoridades, jugar como si fuera una rondeña, y las respuestas eran otras. Me dijo que estupendo. Y grabé por esa tonalidad un par de malagueñas. Vi el cielo abierto y me abrió otros campos. Todo ello intentando no perder la esencia, manteniendo la cadencia propia de malagueñas.

—*¿Hasta qué punto consideras que se puede enriquecer y de qué modo crees que afecta a la estructura melódica propia de una taranta?*

—Pienso que mucho. Los guitarristas podemos aportar y enriquecer, pero depende del cantaor. A José de la Tomasa no se lo puedes hacer porque no te va a llamar más. Hay otros más abiertos, como tú mismo, Arcángel o Poveda. Todo eso aporta riqueza y frescura. Yo me considero clásico en el concepto, pero no soy igual que Borrull, no me quiero anclar.

—*¿Qué problema surge con el empleo de ciertas armonías?*

—Es cuestión de poder aportar, pero que no quite la esencia. Luego hay otro problema y es que le gente que escuche esté receptiva y abierta. El peligro está también en el receptor. Si pensara en los críticos, haríamos cosas que sabríamos que les fuera a gustar. A veces me dicen que toco diferente porque están acostumbrados a un toque más clásico, más medido. Y depende del cantaor me permiten a hacer otras cosas, a jugar con los detalles rítmicos que a veces salen en el momento.

—*La paleta armónica de la guitarra actual se ha enriquecido enormemente gracias a los acordes de paso. ¿Acostumbras a utilizarlos en tu toque?*

—Me gustan mucho. Creo que enriquecen bastante. Primero hay que aclarar que el esquema de los cantes por tarantas es un derivado del fandango y, dependiendo de lo que te vayas encontrando, les vas dando acordes de paso. El tema de tener que resolver en un Re cuando el cantaor te da un Sol es el caballo de batalla. Si te quedas en el Sol y no desarrollas el Re, le viene mal al cantaor. [...] No sería sólo en cantes de levante. Por ejemplo, en algunos tercios el cantaor termina en Fa y la guitarra le da Do. Es la estructura del fandango. Y esos acordes de paso completan esa estructura, preparan para el tercio siguiente.

—*Con respecto a los cantaores que has acompañado, ¿qué pasaba cuando tenían que preparar un nuevo repertorio?*

—Yo he preparado mucho con Calixto. Y con Naranjito de Triana. Me iba a su casa a trabajar con él.

—*En el primer encuentro, ¿llevaban una idea predeterminada?*

—Ellos sí la llevaban. Me explicaban, dependiendo del cante que fuera. Llevaban su papel con su letra. Yo no me apuntaba nada, quizás los tonos.

—*¿Qué llevaban en el papel?, ¿llevaban algo escrito?, ¿llevaban textos, indicaciones?*

—La mayoría llevaba sus letras y los apoyos que consideraban. Llevaban signos, señales.

—*¿Cómo eran los ensayos con ellos?*

—No grabábamos antes. Ellos me indicaban donde querían que les cerrara o dónde no les apretase. Quedábamos hasta perfilarlos.

—*¿Cómo se estructuraban?*

—Me acuerdo de Calixto. Tiene unas sevillanas que hizo con letra de Machado. Y me decía que quería grabar eso y yo le decía que cómo iba a hacerlo, que tenía mucha letra. Yo no lo veía. Me cabreé. Porque era muy cabezón. Pues al final lo metió y sigo penando que está con calzador. Recuerdo un ensayo en el que ya me enfadé.

—*¿Se imponía la visión del cantaor?*

—Se imponía. Chocolate te cogía antes de cantar y te daba doscientos consejos. Te decía lo que tenías que tocar. Algunos cantaores son muy maniáticos. Por ejemplo, con la afinación. Y llevaban su pito. Otros, sin embargo, querían que les bajara medio tono. Yo me acuerdo de cantaores que del camerino al escenario me cambiaban el repertorio y luego, subiendo la escalera, me lo volvían a cambiar. Y nada, tiras para adelante.

—*¿Había consenso mutuo a la hora de elegir el repertorio?*

—Eso es cuestión del cantaor.

**LA TARANTA: UNA INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA DESDE LOS PROCESOS INTERPRETATIVOS**

—*¿Repetíais los cantes hasta que salían perfectos?*

—Lo hacíamos hasta que lo veíamos claro.

—*¿Se tomaban notas de lo que iba ocurriendo, del orden de las letras, de las variantes elegidas para un determinado cante, se imponían en cuanto al criterio?*

—Pero no notas, lo sabías. Yo no he visto en ese sentido que se tomaran notas.

—*Los cantaores que has acompañado y que preparaban nuevos cantes para incorporarlos a su repertorio, ¿preferían un acompañamiento clásico o más bien actual?*

—Depende de qué cantaor. Chocolate o Menese no. Otros, Segundo, por ejemplo, era más abierto. A Naranjito, siendo un cantaor de corte clásico, le gustaba la guitarra y era más abierto. Yo diría que de los que he acompañado, en líneas generales, preferían un acompañamiento más clásico.

—*¿Piensas que la improvisación es un recurso en el flamenco? ¿En qué sentido y hasta dónde se improvisa?*

—Es que la improvisación en el flamenco... Tú puedes improvisar a la hora de tener varios recursos y elegir uno sin saber cuál en cada momento. O sea, yo considero que se improvisa sobre la base del conocimiento. Ahora, improvisar en ese momento arreglos o nuevas armonías yo no soy capaz. En el cante hay poco margen. Aquí está todo preparado. Yo soy del pensamiento que en el flamenco está todo muy preparado. Ahora, tú puedes darme una rueda de acordes y puedo improvisar, pero en una falseta por soleá no puedo improvisar.

—*En los estilos mineros, ¿hasta qué punto o qué papel juega realmente la improvisación?*

—Igual que en los anteriores.

—*¿Qué opinas sobre la libertad interpretativa?*

—Yo lo entiendo como un abanico de colores que se pueden utilizar. La pureza no es ni lo antiguo ni lo clásico. Nunca se debe de perder la esencia, la identidad, el aroma de cada toque.

—*¿Qué opinión te merece una labor de investigación como la que yo pienso desarrollar en mi tesis, partiendo de mi/nuestra experiencia y nuestros propios procesos artísticos a nuestra labor investigadora?*

—Me parece extraordinario. Ya que tú que estás instruido. Se debería hacer sobre otros cantos también. Bajo el prisma del conocimiento has hecho una serie de entrevistas a gente que está muy preparada.

## 2.22. Entrevista a Antonio Carrión<sup>267</sup>

Arganda del Rey

24 octubre de 2015

—¿Cuál es, a tu juicio, el proceso idóneo para llegar a ser un buen guitarrista acompañante?

—La base principal es que te guste el cante. Porque se nota cuando un guitarrista acompaña y no le gusta el cante. Al que le gusta juega con ventaja, porque ve venir con mucha antelación por dónde van los próximos acordes. Al guitarrista que le guste menos irá siguiendo los tonos que le da el cantaor, donde deja la nota pone el acorde.

—¿Qué puedes decirme de las características técnicas propias del toque minero?

—El toque de Levante es un toque donde el guitarrista tiene mucho campo. Tanto trémolos, pulgar, alzapúa... La técnica está muy abierta. Además, tiene unos acordes muy ricos y puede emplear todo tipo de técnicas.

—¿Qué peculiaridades ves en el acompañamiento de los cantes mineros?

—Desde el punto de vista musical hay muchos cantes que se parecen mucho entre ellos. Cuando empiezas a investigar, ves cómo, por ejemplo, las mineras varían en pequeños matices. Cuando empiezas a tocar ves que prácticamente son los mismos acordes. Y gracias a cantaores de ahora he aprendido muchos detalles que diferencian estos cantes.

—¿Qué papel juega la guitarra en la evolución de estos cantes?

—Juega un papel fundamental. Los guitarristas de hoy tienden a elaborar tonos nuevos y muy ricos, pero esos tonos tienen que oler a mina. Tienes que acordarte de los viejos, que son los que te dan esos tonos característicos.

—¿Qué guitarristas influenciaron más, a tu juicio, en la configuración definitiva y actual del toque minero? ¿Por qué?

—Pienso que a esos toques se les ha dado importancia desde hace poco tiempo, y pienso que todos los guitarristas han colaborado.

---

<sup>267</sup> Antonio Carrión es un guitarrista de Mairena del Alcor. Destaca como acompañante del cante clásico con artistas como José Menese, El Lebrijano, Manuel Mairena, Curro Malena o Chocolate entre otros. Entre los infinitos galardones y premios cosechados destacamos: Insignia de oro de la Peña Juan Talegas de Sevilla, Amigos del Cante de Chiclana, Peña de Casabermeja, Peña Flamenca de Pozoblanco, Peña Flamenca Niño de Arahál o la Granaína de Plata de La Platería entre otros. Para más información véase <http://www.deflamenco.com/revista/guitarra/antonio-carrion-3.html>. [consulta realizada durante el mes de septiembre de 2016].



—¿Has acompañado alguna vez los cantes mineros en tonos “desacostumbrados” como el de minera?

—Sí.

—¿Qué diferencias ves entre el toque por tarantas (en FA#) y el de mineras (en SOL#)?

—Se utiliza cuando llega una mujer. Tienes que jugar. Si me dice que ponga la cejilla al 7, el acorde de Fa# tienes que ponerlo al 9. Te queda poco margen en la guitarra. Y en tono de minera te permite bajarle trastes, con lo cual tienes más campo. El acorde fuerte es el Fa#, es el que te envuelve. El 90% de los guitarristas suelen tocar en Fa#.

—¿Qué diferencias consideras que existen entre la sonoridad de FA# y las posibilidades que ofrece el acompañamiento de estos cantes en otros tonos, como el de malagueña o el de granaína?

—Estos cantes todos tienen la métrica de un fandango. Yo soy de los que piensan que al César lo que es del César. Los guitarristas transportamos, pero pasa más en la granaína, que es un tono alto de por sí, e incluso al aire les pilla alto, y como la granaína al aire equivale al 7 por malagueñas, si le bajamos un tono entero lo ponemos al 5 y lo acompañamos por malagueñas. El cantaor, si sabe estar en esa tonalidad, lo tiene más fácil. Soy de la opinión de que cada cante tiene que sonar a su toque.

—¿De qué premisas debiera partir un guitarrista a la hora de acompañar cantes nuevos para él (por ejemplo, algún estilo concreto de taranta)?

—Generalmente los guitarristas, si están preparados, tienen que tener los recursos para contestar al cantaor donde caiga. Si lo conoces, lo ves venir. Si no lo conoces, intentas ir aprendiendo y sobre todo estar muy preparado para ver las diferentes notas en las que acaba cada tercio para que vaya en consonancia con la armonía.

—¿Consideras necesario aportar cambios en la armonía de los toques cuando se trata de incorporar nuevos cantes a un repertorio?

—No. Pienso que con los que hay está bien.

—¿Hasta qué punto consideras que se puede enriquecer y de qué modo crees que afecta a la estructura melódica propia de una taranta?

—Yo pienso que lo que hay está bien. Todo lo que sea aportar cosas nuevas, si es para algo positivo, sí.

—¿Qué problema surge con el empleo de ciertas armonías?

—Las armonías a veces se salen un poco de la música real. Hay entrevistas que le hacían al Beni y decía que hasta que el guitarrista no te da la última nota no sabía si

**LA TARANTA: UNA INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA DESDE LOS  
PROCESOS INTERPRETATIVOS**

estaba tocando por granaína o taranta. Ponen unas armonías de tal forma que, como no deja de ser un estilo libre, te puede ir armonizando donde quiera.

—*La paleta armónica de la guitarra actual se ha enriquecido enormemente gracias a los acordes de paso. ¿Acostumbras a utilizarlos en tu toque?*

—Sí. Los acordes de paso en los cantes mineros, por ejemplo. Si cae en Re, el acorde de paso que hago es La7. Suelo pasar por todos los acordes de paso.

—*Con respecto a los cantaores que has acompañado, ¿qué pasaba cuando tenían que preparar un nuevo repertorio?*

—Ensayábamos y a escuchar.

—*En el primer encuentro, ¿llevaban una idea predeterminada?*

—Más o menos sí. Un 40%. El 60% lo investigábamos, veíamos cosas.

—*¿Qué llevaban en el papel?, ¿llevaban algo escrito?, ¿llevaban textos, indicaciones?*

—Sí, cada uno a su forma. Con Menese he visto cantes y traía sus apuntes. Llevaba la letra y llevaba flechitas en los momentos en que tenía que subir o bajar. Para saber por dónde tenían que tirar.

—*¿Cómo eran los ensayos con ellos?*

—Depende de cada cantaor. A veces eran de mucho tiempo y otros de menos.

—*¿Cómo se estructuraban?*

—Primero intentamos hacer el cante entero y luego parte por parte. Creo que es lo ideal.

—*¿Se imponía la visión del cantaor?*

—Sí, lo que pasa es que el cantaor no sabe tanta música como el guitarrista.

—*¿Había consenso mutuo a la hora de elegir el repertorio?*

—Sí.

—*¿Repetíais los cantes hasta que salían perfectos?*

—Sí, claro. Sobre todo los cantaores jóvenes. Los mayores son más anárquicos. Los nuevos perfilan más las cosas. No por seguridad, sino porque tiene más responsabilidad.

—*¿Se tomaban notas de lo que iba ocurriendo, del orden de las letras, de las variantes elegidas para un determinado cante, se imponían en cuanto al criterio?*

—Sí, claro. Hay veces que yo aportaba cosas y ellos se lo apuntaban. Los cantaores nuevos lo hacen más. Los antiguos, como no sabían ni escribir, utilizaban más la memoria.

—*Los cantaores que has acompañado y que preparaban nuevos cantes para incorporarlos a su repertorio, ¿preferían un acompañamiento clásico o más bien actual?*

—Más clásico. Yo me he caracterizado por ser un guitarrista clásico, tradicional. Me gusta el cante tal como es.

—*Cuando acompañaste a Menese, a Chocolate, ¿te sentías cómodo realmente?*

—Muy a gusto. También con Diego Clavel, El Lebrijano, Fosforito... Eran los cantaores que a mí me gustaban.

—*¿Eran cantaores que se amoldaban a los cánones clásicos del acompañamiento?*

—Yo empecé muy joven y en los festivales me encontraba compartiendo cartel con Pedro Bacán, Pedro Peña, Enrique de Melchor. Como me gustaba tanto el cante, me preocupaba mucho ver cómo acompañaban a los cantaores para que luego ellos no notaran mucho la diferencia; que se sintieran a gusto. Pero al principio, cuando le tocaba a Menese, empezaba a hacerle las cosas de Enrique de Melchor para que se sintiera identificado. Luego empecé a incorporarles mis cosas. A muchos cantaores que no están bien de ritmo he intentado ponerlos al día. Pero nadie nace aprendido. Hay algunos con más facilidad y otros con menos.

—*¿Piensas que la improvisación es un recurso en el flamenco? ¿En qué sentido y hasta dónde se improvisa?*

—Sí. Yo soy un guitarrista que estoy improvisando a cada momento. Tengo mi forma de tocar y no llevo nunca nada preparado. Depende de cómo me encuentre en ese momento. El guitarrista tiene más campo que el cantaor para improvisar, pero también lo hace. Si quieres hacer una melodía diferente a lo que son los cantes, te juegas que te corten la cabeza. El guitarrista tiene más libertad. El cantaor improvisa la forma de la entrada o alarga un poco más el tercio. El otro día, por ejemplo, salí cantando y ligué un cante con otro.

—*En los estilos mineros, ¿hasta qué punto o qué papel juega realmente la improvisación?*

—Yo creo que están tan medidos que pienso que muy poco. En cuanto lo varías te están diciendo que no. Incluso en la salida.

—*¿Qué opinas sobre la libertad interpretativa?*

—La libertad interpretativa está bien, siempre que no machaques los cantes. Yo me considero purista, pero para determinados momentos. A veces queremos ser tan puristas que no dejamos que uno se explaye. Si lo que está haciendo tiene una riqueza musical

**LA TARANTA: UNA INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA DESDE LOS  
PROCESOS INTERPRETATIVOS**

por qué no. Ahora, si algo que está hecho precioso lo vas a acribillar, entonces no. Yo pienso que es bueno poner tu granito de arena. Ahora, paradójicamente, se está incluso aportando menos que antes, cuando antes había menos medios. Los cantaores de antes oían las cosas y cuando querían recuperar esos cantes no se acordaban y tenían que aportar sus propias versiones. Como le pasaba a Mairena. Y ahora los cantaores aprenden de Mairena sin saber que él aprendió a su vez de otros. Cuando eso pasa con cinco o seis personas, no tiene nada que ver el cante que hacen con el original. Entonces se está creando, porque el artista está poniendo su tanto por ciento y lo recrea. Antes, la parte que se te olvidaba te la estabas inventando tú.

—*¿Qué opinión te merece una labor de investigación como la que yo pienso desarrollar en mi tesis, partiendo de mi/nuestra experiencia y nuestros propios procesos artísticos a nuestra labor investigadora?*

—Que es totalmente positivo. Todo lo que sea profundizar en el flamenco y tener opiniones de tantos profesionales es algo efectivo. Y que saques tus propias conclusiones.



## **2.23. Entrevista a Manolo Sanlúcar<sup>268</sup>**

*Sanlúcar*

*31 octubre de 2015*

—¿Cuál es, a tu juicio, el proceso idóneo para llegar a ser un buen guitarrista acompañante?

—Antes que nada ese impulso tiene que ser una cosa que necesites hacer. No sea que te lo plantees. Que tú percibas el cante como algo propio, saber entender ese espíritu, ser un componente del cante y aportar tu sensibilidad y tu manera de entender la música del flamenco. Yo creo que no debe ser nada forzado. Es la esencia de nuestra cultura. Los guitarristas flamencos no se planteaban ser solistas, se planteaban acompañar al cante. Yo he acompañado mucho al cante y he sido muy afortunado porque he acompañado a muchos cantaores y cantaoras de distintos estilos y épocas. Es lo que te da una buena información de cómo se compone esta cultura. Nosotros, los que estamos dentro, tenemos preferencias y a mi juicio en esas preferencias falta un sentido de comunidad andaluza. Porque los géneros del flamenco, que se llaman “palos”, se van constituyendo paso a paso. No aparece todo en un día. Y se constituyen a base de la naturaleza y la manera de sentir en que los pueblos se pronuncian. Esa diferencia no puede sentirla lo mismo una persona que vive en la sierra y otra que pesca. Tienen que ser expresiones distintas. Uno es más espontáneo, otro es más reflexivo. Por eso los cantes son el resultado de la manera de vivir de los pueblos de nuestra tierra. Andalucía es una tierra de una riqueza humana increíble. Cada una de las zonas tiene su particularidad. Y como ejemplo tenemos la provincia de Huelva, cada pueblo tiene su fandango. Lo que me apena es que la gente particularice los géneros o los palos como si fuera algo extraordinario del flamenco. Tan extraordinario es un género como otro. Uno representa una cualidad y otro otra. Hay quien dice que la pena y los cantes dramáticos

---

<sup>268</sup> Manolo Sanlúcar es un guitarrista y compositor de Sanlúcar de Barrameda. Entre sus composiciones destacan "Fantasía para Guitarra y Orquesta", "Trebujena", "Medea", "Aljibe" o "Tauromagia". Ha realizado giras por más de cincuenta países, siendo junto a Serranito y Paco de Lucía los denominados como padres de la evolución guitarrística actual. Entre sus premios destacan el Galardón Flamenco Calle de Alcalá, el Premio Nacional de Música o la Medalla de Oro al Mérito en las Bellas Artes. Para más información véase <http://www.manolosanlucar.com/biografia/index.php>. [consulta realizada durante el mes de septiembre de 2016].

son mucho mejor que los cantes alegres. Cada cosa representa una situación del individuo y es del individuo tanto una siguiiriya o una alegría, una taranta o una soleá.

—*¿Qué puedes decirme de las características técnicas propias del toque minero?*

—El toque minero le aportó a la guitarra flamenco un campo armónico que no le ha aportado otros géneros. Ese toque fue transferido a otros géneros que no son mineros como son la malagueña o la granaína. Esa expresividad del llamado toque minero es el que se transfiere a otros toques.

—*¿Qué peculiaridades ves en el acompañamiento de los cantes mineros?*

—Lo triste de la didáctica del flamenco es que no está documentada. Yo que hago cursos internacionales de guitarra de hace muchos años me viene gente de muchos países. Y me sirve de barómetro de cómo están las cabezas de la gente . En estos últimos años veo que los alumnos a los que les hago tocar sólo, he visto a varios de ellos tocar un tema entero de taranta sin pasar por un acorde de séptima característico de tarantas. Y cuando no pasas por ahí no puede ser. Es lo que le da carácter. Eso nace ahí. Esa cadencia nos lleva incluso a la malagueña Pero es una característica que cuando no se hace no se está tocando por tarantas, se está transportando la malagueña a la tonalidad de Fa#. Pero no se está haciendo taranta. Si dejas de hacer lo más característico del género ,no estás recurriendo a la taranta. Si no das el acorde de séptima y no lo haces en Fa# no estás en el carácter. El piano lo que hace es falsearse a sí mismo para poder hacer lo que hace la guitarra . La guitarra adquiere sus caracteres más por lo que no puede hacer que por lo que puede hacer. Es decir, la guitarra como no puede hacer ciertas cosas que hace un piano, se busca la manera de hacer y cuando encuentra la manera de hacerlo , le nace una expresión que no tiene otro instrumento. Y así se determina que tú no puedas tocar por tarantas si no lo haces en esa tonalidad. Como tú quieras transportar la tarantas a otro tono la cagas, es imposible. Y eso determina el hecho que la guitarra tiene su seis cuerdas pero sus cuerdas extremas, la más grave está afinada en Mi y la más aguda también. Todo eso cuando tú tocas en Mi una vez que llegas a la sexta no tienes ninguna otra nota más grave que ésa. Pero si tu transportas ese tono a La cuando tocas la nota más grave de La, sí tienes más notas por debajo. Entonces todo eso que se multiplica por muchas circunstancias hace que no puedas tocar por granaínas en Mi , tienes que tocar en Si. Que no puedas tocar por tarantas en otra tonalidad o por siguiiriyas en otra distinta. Porque si lo transportas a Mi terminas tocando por serranas. Eso son los fundamentos de la guitarra flamenco y cuando no lo tienes en cuenta, la cultura musical nuestra se va al carajo. Para saber eso

**LA TARANTA: UNA INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA DESDE LOS PROCESOS INTERPRETATIVOS**

hay que tomar conciencia , tener afición y que te mueva el corazón ,no el bolsillo. Aquello que entiendes como un valor esencial de tu vida.

—*¿Qué papel juega la guitarra en la evolución de estos cantes?*

—Primero habría que ver qué significa evolución. El otro día hablamos por teléfono del sistema que yo he ordenado a partir de la escala del modo mixolidio griego. He intentado introducir “Gacela del amor desesperado” un poema de García Lorca, dentro del mundo de los cantes de las minas. Tiene una arquitectura vocal que no es exactamente como está constituida la arquitectura de una taranta. Porque una taranta tiene la métrica de un fandango. Pero contada de tal manera que no te acuerdas de un fandango. Yo pretendo hacer eso. Para contestarte a esa pregunta podrías ver aquello que hago yo. Entonces creo que podemos hacer cosas. De hecho creo que el sistema que empleo funciona. Te lo digo con sinceridad, cada vez que yo hago estas cosas no creo que las haga yo. Creo que me las dictan. Los señores que ya no están y me transmiten ese pensamiento. No siento esas cosas mías , parecen que me las dictan. Todos tenemos un mundo interior y tengo esa percepción. Tengo que explicarlo de esta manera, porque tengo que decir que el sistema que he organizado es algo extraordinario para el flamenco. Los sistemas musicales se agotan. El sistema modal, de lo eclesiástico, es un sistema que costó mucho organizarlo, porque dentro de la influencia de los modos griegos había muchas contradicciones. Pasaron cosas desastrosas. El sistema de lo eclesiástico se agotó. Porque todo lo que se compone empieza a parecerse. Entonces se busca una manera de crear otro sistema. El modo mixolidio yo no lo busco , me lo encuentro. Muchas veces me pongo a hacer ejercicios y me pongo la televisión. Un día sin pretenderlo empiezo a improvisar y veo que lo que estoy haciendo es como si estuviera tocando de acorde principal, como si estuviera tocando con un acorde de dominante. Si lo uso como dominante caería en la tonalidad. Entonces lo primero que digo es que no puedo ir a caer a una tónica. Voy a utilizar éste como tónica y empiezo a razonar. Tenía que usar ése como si fuera siempre un acorde principal pero no podía relacionarlos con otros acordes. Yo intentaba buscarle la relación como se tenía en otros sistemas modales. Pero no funcionaba. Porque todos los movimientos que hacía, ese acorde que tenía me lo convertía en dominante. Entonces me di cuenta que ahí hay un mundo interesante. Lo más interesante que tiene este sistema es que es un sistema que levita. Los sistemas que nosotros usamos son muy duros, están apesados. Tienes que acudir a donde está establecido. Y para acudir a otro sitio, tienes que prepararlo para



que acuda a otro sitio. En ese sistema en el que yo empiezo a observar que como está levitando, tiene caídas inmediatas, está loco por caer. De modo que estás creando una sensación nueva de levitación. En ese transcurso estoy .Quizás la obra mía más famosa “Medea”, la compuse en muchas partes desde ahí. Pero no sabía lo que estaba haciendo. Sabía cómo hacerlo pero no sabía a qué correspondía. Y un día estudiando música me encuentro la explicación en los modos griegos, la escala del modo mixolidio. Y yo ya había encontrado una solución para que en ese mundo aéreo buscar una tónica. Empiezo a buscar información , me voy a un musicólogo fantástico, Michel Brenet y veo que eso lo hacían los griegos. Y encontraban la resolución de los discursos melódicos como yo la encontré. Yo creí que había encontrado aquello y eso me encontró a mí. Había una cosa pendiente, cuando los griegos hacían eso no existía la armonía tal y como nosotros la entendemos. Y había que idearse un sistema. Porque yo no me podía tocar a cuerda *pela*. El reto estaba en cómo armonizo todo esto. Cómo le doy un sentido armónico .Yo hacía las melodías hasta que encontré la manera. Y la manera es acudiendo a los relativos, es decir, la música para funcionar tiene que moverse. Tienes que ir de un sitio a otro. Cuando estás en la tonalidad y haces Mi cuando das el acorde de dominante si te vas a otro sitio. Cuando acudo a los relativos no me estoy moviendo del espacio. Estoy pasando de una habitación a otra pero dentro de la misma casa. Logro darle movilidad al sistema y además tengo una tónica que es la esencial del flamenco. Que es la del modo dórico. Porque el modo mixolidio en el primer tetracordo se compone Si, La , Sol , fa y Mi, Re, Do, Si en el segundo. Son asimétricos pero el segundo tetracordo es del modo dórico. Por eso el hipo mixolidio es lo mismo que el dórico. El fruto de todo es que veo que en el flamenco tenemos otro sistema que nos puede dar otra cantidad de años de vida. Lo que pasa en nuestro sistema tanto tradicional, a lo antiguo , que tiene tanto fondo, le pasa al de la tonalidad que está muy gastado. Por eso los grandes compositores se van a otras culturas para buscar nuevas escalas. Si está tan gastado hay que buscar otros sistemas. Y el mixolidio pertenece a la tabla de los modos griegos que es donde están nuestros géneros. En la obra audiovisual que estoy terminado está el tema “Gacela de amor desesperado” que es un tema dramático pero quise hacer un tema alegre. Del mismo modo que en dórico puedes tocar por siguiiriyas o por tangos. De manera que quería buscar un equivalente e hice una rumba para irme al otro extremo que he grabado con José Antonio Rodríguez que se llama “Mixorumba”.

—¿Qué guitarristas influenciaron más, a tu juicio, en la configuración definitiva y actual del toque minero?, Por qué?

**LA TARANTA: UNA INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA DESDE LOS PROCESOS INTERPRETATIVOS**

—Para mí Miguel Borrul. Es el que dice que hay que tocarlo así. Ahí fuimos todos.

—*¿Has acompañado alguna vez los cantes mineros en tonos “desacostumbrados” como el de minera?*

—No, nunca. Además me molesta muchísimo. Cuando las cosas se hacen verdad, ya no puedes admitirlas de otra manera. La guitarra flamenca es así, de tal manera que te expone todos los asuntos a través de muchos temas. Por ejemplo, yo no puedo escuchar caracoles en Mi mayor o en La mayor. Cuando alguien lo está tocando en La mayor me voy, no puedo soportarlo. La arquitectura del flamenco se fundamenta a partir de la interpretación del rasgueado, por lo tanto; con acordes. Cuando tu pones la posición del acorde La, la primera cuerda está al aire, no está pisada y te está dando un Mi. Esa nota es el quinto grado de la tonalidad que tú estás haciendo. Esa nota dentro de ese sistema es melodía, es la nota más aguda y es que se queda mejor en el oído. Cuando tú tocas en Do mayor, la misma nota Mi, que es la cuerda al aire también se usa, pero no te está dando la tónica del sistema en el que estás, te está dando el III grado. Entonces si como nota más aguda tienes el III grado, cuando eso lo transportas a La, la nota más aguda no es el III grado sino el V. Le da otro color, la arquitectura del acorde cambia y te está dando otros colores y otra sensación.

—*¿Qué diferencias ves entre el toque por tarantas (en FA#) y el de mineras (en SOL#)?*

—Cuando estás en Fa#, la dominante modal es Sol. Y eso tiene una arquitectura que tiene un timbre, una sonoridad. Cuando tocas en Sol#, la dominante es La y tú te vas a La y lo que haces es subir y produce otro timbre. Por eso la guitarra es un instrumento que tiene limitaciones. Pero esas limitaciones es lo que le da ese carácter.

—*¿Qué diferencias consideras que existen entre la sonoridad de FA# y las posibilidades que ofrece el acompañamiento de estos cantes en otros tonos, como el de malagueña o el de granaína?*

—Dime tú como haces en la malagueña un acorde que tenga de Fa y su octava y la siguiente nota que puede dar es Sol y hay un intervalo de segunda sin dejar de dar la tónica. Porque ese intervalo en este caso de novena tú la haces con el acorde Mi pero tienes que dejar de hacer la tónica para poder poner esa novena. Luego además esa nota Sol, tú sabes lo que es dar un acorde que hace Fa#, Do#, Fa#, Sol y ahora la siguiente es Si. Y luego haces Mi natural cuando estás tocando en Fa#. Miraj, ese acorde es para que Beethoven haga así y se arrodilla y empiece a decir viva. Por eso Falla defendía nuestra cultura a muerte. Los que hablan de bimodalidad son los pretenciosos que quieren saber

más que nosotros. Cuando un pianista quiere tocar flamenco le suena falso. Porque no es natural. Nosotros para hacer ese acorde no tenemos más que levantar un dedo de Fa# mayor. Eso crea una magia que Falla se da cuenta y lo defiende a muerte.

—*¿De qué premisas debiera partir un guitarrista a la hora de acompañar cantes nuevos para él (por ejemplo, algún estilo concreto de taranta)?*

—Tiene que partir de la pregunta, ¿de dónde parte esa idea? Se supone que el cantaor parte de una idea y el guitarrista tiene que entenderla.

—*¿Consideras necesario aportar cambios en la armonía de los toques cuando se trata de incorporar nuevos cantes a un repertorio?*

—Yo creo que se puede seguir caminando. Nosotros tenemos una tarea por delante que deberíamos hacer y que no la hacemos. Nosotros hemos evolucionado con la guitarra pero no hemos marcado épocas. No tenemos clasificadas las épocas en nuestra música. ¿Qué pasa? Que te puedes encontrar hoy con un guitarrista de lo más tradicional y elemental y otro de los más evolucionados en el flamenco y pueden convivir los dos. Es decir, nuestra percepción de la música no es la percepción que se tiene de la música desde la música clásica. Porque cada cosa que evoluciona queda constituida en el presente y desplaza a lo demás. Nosotros no desplazamos. Yo quiero escuchar un verdial sin que me haga cosas del siglo XXII. Es necesario hacer otras cosas, luego os voy a poner un tema que tengo grabado, que es una malagueña que le acompaño a Miguel Poveda. Eso lo hago porque he reflexionado sobre ese asunto. Dentro de nuestro mundo particular del flamenco, Andalucía entra en el contexto europeo a partir que los árabes son expulsados de Andalucía. Esa frontera que separaba Andalucía del norte que aparecía al otro lado de sierra morena. Cuando Andalucía pasa a pertenecer a ese contexto, los asuntos musicales empiezan a tomar otras consideraciones y premisas. Ya no es lo que representaba de su contexto orientalizante. Cuando Andalucía se integra se desplaza. Nosotros hacemos esa música en occidente y sólo nosotros hacemos esa música. Como la música de la gran escuela de occidente es tan maravillosa y tan rica, a un músico del flamenco no le puede pasar eso por alto. Los aspectos armónicos y contrapuntísticos no los puede pasar el flamenco por alto. ¿Qué pasa?, que como la cultura en nuestro pueblo se transmite de una manera particular, quiere seguir avanzando así y ahí es donde tenemos el problema. No es lo mismo coger de oído una línea melódica que coger de oído procesos armónicos. Si realmente el flamenco quiere caminar, la única manera que tiene es integrándose en ese mundo de la armonía y no

**LA TARANTA: UNA INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA DESDE LOS PROCESOS INTERPRETATIVOS**

coger solo acordes de otras disciplinas, que es un gazpacho de gente que no tiene conciencia a qué cultura pertenecen.

—*La paleta armónica de la guitarra actual se ha enriquecido enormemente gracias a los acordes de paso. ¿Acostumbras a utilizarlos en tu toque?*

—Muy poco. Es un mundo muy contradictorio. Si es verdad que ese acorde facilita mucho y llena mucho aquello que pueden aparecer como vacíos. Pero nace en un contexto en el que se está prescindiendo la arquitectura por quintas. Por quintas existía ya desde los modos griegos. Si los modos griegos se componen de los 4 modos principales y de los 4 modos hipotonales, cuando están con ellos y quieres relacionarte con los modos principales, tú lo haces con movimientos de quintas. Vas yendo de un modo a otro por movimientos de quintas. Entre sí funciona por movimientos de grados conjuntos pero cuando tienes La menor y quieres ir a Mi es un movimiento de quinta. Tú estás en Mi y te quieres ir a Lam. Te estás yendo del primer modo de los principales al primer modo de los hipotonales y estás haciendo un movimiento de quintas. ¿Qué ocurre?, ese movimiento no es por grados conjuntos. Pero si estás haciendo la cadencia andaluza (la , sol, fa, mi) y eso son grados conjuntos. El nombre de la nota no cambia, porque no es una nota nueva sino es una nota alterada la que cabe entre una nota y otra. Tú sabes lo que están haciendo los flamencos, hacen el acorde de preparación. Hacen un gesto de un sistema para irse a otro. Van entreponiendo acordes de séptima entre la cadencia andaluza. Esos son los acordes de paso, es una violación, porque estás obligando a meter entre grados conjuntos movimientos de quintas. Y es una actitud de nuevo rico. Los utilizan sin conciencia ninguna. Si lo supieran no lo harían. Es un acorde de preparación que necesita una tónica donde caer. Ahora hacen acordes de séptima y van al siguiente acorde de séptima y de éste al siguiente, eso es para cortarles los brazos por la barriga. Si seguimos así, nos miran de arriba abajo y lo que ven en nosotros es a una gente muy pintoresca. En mis discos te encuentras a Schoenberg y Diego del Gastor. No me dedico a ver quién era mejor sino me dedico a ver qué es lo que hacía cada uno. Lo que quiero es ver cómo entendían la música cada uno. Yo oigo a Diego el del Gastor y ese hombre no pretendía hacer procesos armónicos. Lo que hacía tenía un mundo, hoy se quiere tener un conocimiento armónico de la hostia pero sin estudiar nada.

—*Con respecto a los cantaores que has acompañado, ¿qué pasaba cuando tenían que preparar un nuevo repertorio?*

—No se solía hacer así. El repertorio de un cantaor o cantaora lo tiene construido desde hace muchísimo tiempo en su haber. Una cantaora no aprende 6 cantes nuevos en un momento. Es un proceso. Y en ese proceso se va viendo con el guitarrista. Generalmente esas cosas se producen más en fiestas. No exactamente en los escenarios.

—*En el primer encuentro, ¿llevaban una idea predeterminada?*

—Generalmente los llevan organizados pero también te puedes encontrar que cambia las estrofas.

—*¿Qué llevaban en el papel, llevaban algo escrito, llevaban textos, indicaciones?*

—Para recordar alguna letra. Pero no he visto que llevaran anotaciones. No porque se canta según el estado de ánimo que tengas. La Paquera era muy temperamental y entendía el cante como el resultado de estar vivo. Algo como si fuera in extremis. Cogía y ponía todas esas fatigas y se lo ponía a los tercios. Y unos días los hacía más largos y otros más cortos. Por eso el guitarrista está siempre a la caza, está en prevención.

—*¿Cómo eran los ensayos con ellos?*

—Generalmente no se ensayaba. Si estás con el normalmente, no. Si había cosas nuevas sí.

—*¿Cómo se estructuraban?*

—Con la grabadora, se cantaba, le tocabas en bruto. Y se relacionaba con un estilo. Le acompañabas según los cánones del género. Tú grababas eso y lo escuchabas y sobre eso decidías si metías una falseta o la componías para aquello.

—*¿Se imponía la visión del cantaor?*

—Generalmente el cantaor no llega a esas exigencias que puedan influir a lo mejor en las falsetas. Normalmente el cantaor suele ser respetuoso con el guitarrista. A menos que el cantaor toque la guitarra y le pida al guitarrista que le de ciertos tonos.

—*¿Se tomaban notas de lo que iba ocurriendo, del orden de las letras, de las variantes elegidas para un determinado cante, se imponían en cuanto al criterio?*

—Generalmente eran notas mentales porque en el flamenco no se usaba mucho el bolígrafo.

—*A los cantaores que has acompañado y que preparaban nuevos cantes para incorporarlos a su repertorio, ¿preferían un acompañamiento clásico o más bien actual?*

—Depende también del cantaor y de la obra que trajera. No lo sé porque cuando he acompañado no he tenido a gente que me controle. Yo tocaba lo que me parecía. Lo que pasa es que esto es muy relativo. Me estoy acordando de un tema que os pondré

**LA TARANTA: UNA INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA DESDE LOS PROCESOS INTERPRETATIVOS**

después, que es una vidalita que canta David Pino y toca Paco Serrano. Y es una construcción muy bien hecha. Tanto que la escucho y no hay una sola vez que no la escuche que no me emocione. Lo que quiero decir es que ahí hay mucha guitarra. La obra que estoy haciendo es “La guitarra flamenca. Manolo Sanlúcar”. Eso que hemos querido hacer así parece que algunos entienden que el acompañamiento guitarrístico es mostrar sapiencia, en ese caso salían muchos cantaores que no podían soportar eso. Veías que un guitarrista descolocaba a un cantaor cuando metían una falseta larguísima en un contexto en el que no había que meterla. La falseta hay que meterla cuando terminas de contar, haces un descanso natural entre el proceso melódico. Cuando dejas el tercio en una pregunta. Aquello de la improvisación puede ser una herramienta maravillosa siempre que haya sabiduría por medio.

—*¿Piensas que la improvisación es un recurso en el flamenco? ¿En qué sentido y hasta dónde se improvisa?*

—El hecho de no saber elegir los estilos o variantes que un cantaor vaya a hacer no es improvisación. Eso es que tú tienes una serie de cartas sobre la mesa y no las tienes ordenadas. Empiezas a jugar y coges la carta que te interesa. Es que lo de la improvisación es mentira. La improvisación puede existir en la guitarra y no siempre existe. Porque se le llama improvisación a esto, tú tienes una serie de falsetas. Como esas falsetas pertenecen a un sistema, a una escala. Tú tienes diez falsetas por soleá en Mi. En un momento dado no las organizas y ahora empieza el cantaor. Ahora el cante te hace recordar una falseta porque tiene una relación musical. Te hace sacarla y a eso se le llama improvisación pero eso no es improvisación. Tú improvisas el orden pero no creas. A veces tú vas a acompañar y te planteas improvisar aquellas contestaciones y aquella relación que vas a tener con el cantaor. (*Pone ejemplo cantando*). Eso sí es improvisación pero eso ha existido siempre. Cuando más atrás te vayas más ha existido. Tú puedes cantar lo que te dé la gana, lo que tú debes hacer es decir que vas a hacer una recreación sobre tal cante. Voy a hacer una versión de la malagueña de Chacón. Lo que no puedes hacer es decir que vas a hacer la malagueña de Chacón.

—*En los estilos mineros, ¿hasta qué punto o qué papel juega realmente la improvisación?*

—Exactamente igual.

—*¿Qué opinas sobre la libertad interpretativa?*

—Es que tú no puedes convertirla en libertinaje. Tú quien eres para coger la creación de una persona y convertirla en otra cosa.

—*¿Qué opinión te merece una labor de investigación como la que yo pienso desarrollar en mi tesis, partiendo de mi/nuestra experiencia y nuestros propios procesos artísticos a nuestra labor investigadora?*

—Todo lo que sea reflexión y opinión de personas que más o menos puedan mostrar ciertas experiencias es bueno. Lo que tratamos es ordenar las cabezas de quien se acerque al flamenco. Me parece que es muy interesante. Lo triste del caso es que no se haya hecho hasta ahora. Cuando yo me fui de profesional con 13 años con Pepe Marchena., había muchos artistas. Y entonces no había televisión y la gente se distraía hablando de flamenco. Esta cultura es maravillosa y cada persona tiene su manera de expresarse.

## 2.24. Entrevista a Francisco Tornero<sup>269</sup>

Murcia

21 de mayo de 2016

—¿Cuál es, a tu juicio, el proceso idóneo para llegar a ser un buen guitarrista acompañante?

—Principalmente ser muy buen aficionado, no solo a la guitarra sino sobre todo al cante. Como les pasa a nuestros alumnos, la mayoría son más aficionados a la guitarra que al cante. Conocen las obras completas de Paco, de Vicente, de Manolo Sanlúcar, pero de cante saben sólo que Paco acompañaba a Fosforito, a Camarón... No son grandes aficionados al cante. Para ser un buen acompañante debe ser el mejor aficionado al cante que haya. Es fundamental que hayas bebido de cualquier cantaor que hayas podido escuchar. Hay cantaores más gitanos y otros más payos; más melismáticos. En el caso de los cantaores, es raro que se sea aficionado a la guitarra. Es cierto que cada vez hay más cantaores que tocan la guitarra y conocen los trastes, las alturas en las que cantan. Si fueran más aficionados a la guitarra, podrían recrear mejor los cantes.

—¿Qué puedes decirme de las características técnicas propias del toque minero?

—Como pudimos ver en las grabaciones, la técnica primitiva era muy rudimentaria, tipo Paco El Barbero. Rasgueo llevándolo a compás de 3/4, incluso algún picado y algo de pulgar. Hoy día ha evolucionado mucho, se utiliza mucho el arpeggio, el trémolo y sobre todo los picados para rematar las falsetas. Es un estilo que comprendería casi todas las técnicas que tiene la guitarra flamenca.

—¿Qué peculiaridades ves en el acompañamiento de los cantes mineros?

—Una de sus mayores características es la caída que tiene en el primer tercio, en la que el cantaor cae en Sol y la guitarra le responde en Re. Es como si la guitarra resolviera la intención del cantaor. En alguna malagueña también se aprecia, al estar en Mi, el

---

<sup>269</sup> Francisco Tornero es un guitarrista y compositor jienense, formado por maestros como Carlos Piñana, Jerónimo Maya, Gerardo Núñez y Manolo Franco entre otros. Ha trabajado con artistas como Curro Piñana, Javier Latorre, José Antonio, Nouamane Lahlou, Waed Bouhassoun o Maribel Ramos “La Zambra”. Actualmente es profesor de la especialidad de guitarra flamenca en el Conservatorio Superior de Música de Murcia y profesor del Título de Experto Universitario de la UCAM. Para más información véase <http://www.um.es/prinum/files/agenda/Curriculumflamencos.pdf>. [consulta realizada durante el mes de septiembre de 2016].



cantaor cae en Fa y la guitarra resuelve en Do Mayor (en el VI grado). Es interesante porque es como si el cantaor creara una tensión al caer en el II grado y la guitarra resolviera esa tensión cayendo al VI grado. Lo más representativo que tiene este acompañamiento es la dinámica que tiene de pregunta-respuesta. Es complicado acompañar al cantaor sin molestarlo. O conoces muy bien el cante, las notas para armonizarlo al unísono con él, o molestas mucho y solamente te limitarías a contestar al cantaor cuando termina el tercío. Yo creo que la dificultad es acompañar esos medios tonos que hay en medio del cante, esos acordes en Si menor que se meten junto con el cante en determinados momentos.

—*¿Qué papel juega la guitarra en la evolución de estos cantes?*

—Yo lo veo casi al revés. Creo que para evolucionar la guitarra se ha aprovechado del cante. El cante está muy delimitado melódicamente, en cambio la guitarra sí ha evolucionado mucho en el toque por tarantas. Como observamos en las grabaciones, era muy rudimentario, era prácticamente caer con el rasgueo y pulgar.

—*¿Qué guitarristas influenciaron más, a tu juicio, en la configuración definitiva y actual del toque minero? ¿Por qué?*

—En cuanto al toque, como estilo, Paco de Lucía. A raíz de *Aires de Linares* y *Fuente y caudal* es como si sacara la luz de la taranta. Y en el acompañamiento es tu padre, Antonio Piñana. Si nos vamos atrás, Miguel Borrull.

—*¿Has acompañado alguna vez los cantes mineros en tonos “desacostumbrados” como el de minera?*

—Sí. De hecho, lo hemos realizado en tono de minera, incluso en Re#.

—*¿Qué diferencias ves entre el toque por tarantas (en FA#) y el de mineras (en SOL#)?*

—En Sol# tiene la peculiaridad que el II grado lo tienes abierto, tienes el La ya en la quinta cuerda. En tono de taranta no, tienes el acorde de Re7, que es característico de la taranta que en el tono de minera no suena igual. Suena más abierto, pero no tiene esa sonoridad. Para mí es más auténtico el tono de taranta.

—*¿Qué diferencias consideras que existen entre la sonoridad de FA# y las posibilidades que ofrece el acompañamiento de estos cantes en otros tonos, como el de malagueña o el de granaína?*

—Desvirtuaría la taranta. Un cante de taranta y de malagueña es muy parecido en cuanto a la estructura armónica. Si, además, lo acompañamos en tono de malagueña o de granaína, para mí perdería la esencia del cante por tarantas. En nuestro caso hemos utilizado el Re#, pero en realidad es una nueva sonoridad que no te recuerda a nada,

**LA TARANTA: UNA INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA DESDE LOS PROCESOS INTERPRETATIVOS**

donde podemos aportar cosas nuevas, no lo hemos hecho desde toques ya hechos como granaína o malagueñas. Son tonos modernos que no relacionas con otro palo. Si lo tocáramos en tono de malagueña, nos recordaría más a malagueña.

—*¿De qué premisas debiera partir un guitarrista a la hora de acompañar cantes nuevos para él (por ejemplo, algún estilo concreto de taranta)?*

—Hoy día y con todos los avances tecnológicos que hay, lo importante es informarte del cante con varias versiones, varios guitarristas.

—*¿Consideras necesario aportar cambios en la armonía de los toques cuando se trata de incorporar nuevos cantes a un repertorio?*

—Es lo que te apetezca en ese momento.

—*¿Hasta qué punto consideras que se puede enriquecer y de qué modo crees que afecta a la estructura melódica propia de una taranta?*

—Puede ayudar al cantaor a cambiar ciertos giros de la melodía. Ya entramos en que se desvirtúe el cante o sea otro cante totalmente diferente lo que hagas al final. Pero claro que puede enriquecer con las dominantes secundarias, como vimos en los ensayos, y el cantaor puede recrearse más en esas notas. Le puede aportar nuevas escalas para poder caer al sitio donde tiene que caer. Sobre el desarrollo del cantaor, el punto de inicio y final va a ser el mismo, si queremos respetar la estructura.

—*¿Qué problema surge con el empleo de ciertas armonías?*

—Depende de quién lo escuche. Si es aficionado y está acostumbrado a escuchar los cantes puros, seguramente estas armonías le van a chocar, le van incluso a desagradar. Pero siempre he dicho que hay que estar abierto a escuchar cualquier tipo de cambio. Se puede mejorar y aportar cosas nuevas.

—*La paleta armónica de la guitarra actual se ha enriquecido enormemente gracias a los acordes de paso . ¿Acostumbras a utilizarlos en tu toque?*

—Sí. Con cuidado, porque nos puede alejar de lo que es la modalidad en el flamenco. Las dominantes secundarias son algo propio de la tonalidad y, como sabes, estos cantes son modales y podría dar la impresión de que se desvirtúan un poco al meter tanta dominante secundaria. En la modalidad no existen. Funciona más por grados conjuntos. Pero sí se utiliza como el Mi7 para ir al III y que actúa como dominante del III.

—*Con respecto a los cantaores que has acompañado, ¿qué pasaba cuando tenían que preparar un nuevo repertorio?*

—Depende del tipo de cantaor. He acompañado a gitanos que son más salvajes y no llevan nada preparado. Cada ensayo es como una apuesta nueva.

—*En el primer encuentro, ¿llevaban una idea predeterminada?*

—En tu caso, sí. Yo más o menos sé lo que te puede gustar o qué va mejor con tu dinámica. Es raro que vayan con sus anotaciones. A lo mejor llevan la letra apuntada, pero no llevan anotaciones. En muy raras ocasiones.

—*¿Qué llevaban en el papel, llevaban algo escrito, llevaban textos, indicaciones?*

—No son cantaores recreadores.

—*¿Cómo eran los ensayos con ellos?*

—Al final salía un cante nuevo. Si llevaban anotaciones, sí, porque se anotaban las estructuras. La línea melódica sí la solían llevar preparada.

—*¿Había consenso mutuo a la hora de elegir el repertorio?*

—Suele haber consenso y el guitarrista suele ser el director musical.

—*¿Repetíais los cantes hasta que salían perfectos?*

—Se suele ensayar bastante, pero siempre se deja un margen a la improvisación.

—*¿Se tomaban notas de lo que iba ocurriendo, del orden de las letras, de las variantes elegidas para un determinado cante, se imponían en cuanto al criterio?*

—Normalmente no. Quitándote a ti, no. Tiran de memoria.

—*A los cantaores que has acompañado y que preparaban nuevos cantes para incorporarlos a su repertorio, ¿preferían un acompañamiento clásico o más bien actual?*

—Les gusta el acompañamiento actual, pero tampoco demasiado moderno, con acordes de novenas, sextas o cuartas alteradas. A ellos les tienen que sonar los acordes. Son cantaores más bien tirando a clásicos.

—*¿Piensas que la improvisación es un recurso en el flamenco? ¿En qué sentido y hasta dónde se improvisa?*

—Pienso que es un recurso indispensable. Yo creo que el cantaor improvisa la dinámica, el momento en que se encuentre. Hay días en que hace los tercios más largos. Hay improvisación en la dinámica más que en la estructura del cante, que normalmente se tiene clara.

—*En los estilos mineros, ¿hasta qué punto o qué papel juega realmente la improvisación?*

—En cuanto a la estructura melódica, poco. Sí a la hora de esperar al cantaor.

—*¿Qué opinas sobre la libertad interpretativa?*

**LA TARANTA: UNA INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA DESDE LOS PROCESOS INTERPRETATIVOS**

—En los cantes mineros es fundamental, porque si no sería siempre igual

—*¿Qué características o peculiaridades ves en las tarantas que vamos a incluir en el repertorio?*

—‘Emilia Benito’ es una taranta bastante versionada. Me acuerdo de la de Escacena, que tenía un giro al final que sorprende con una melodía a la que le hemos sacado provecho armónicamente. De los cinco cantes les he sacado provecho a todos.

—*Después de escucharlas, ¿qué sensaciones te han provocado?*

—Me sorprendió lo rudimentario del acompañamiento. Incluso del cante que soltaba el cante como fandangos con un carácter folclórico, como corridos.

—*¿Cómo afrontas el proceso de asimilar estos cantes desde el punto de vista del guitarrista de acompañamiento?*

—Una vez que me enseñaste los cantes y me hice mis anotaciones, sí estuve investigando varias versiones como Mairena o Camarón. Cada intérprete le da su carácter, cosa que me sirvió para prepararme el acompañamiento.

—*¿Cómo ves el proceso desde que tienes los cantes, los escuchas, hasta su interpretación en directo, a lo largo de los ensayos?*

—Los escuché, me centré en un cante, buscaba más versiones e intentar darle mi carácter. He usado un par de días por cante.

—*¿Qué emociones personales tienes a lo largo de este trabajo?*

—Desde el punto de vista de espectador me ha servido mucho. Como sabes, estoy preparando mi TFM en la misma línea investigadora y la verdad es que me ha ayudado bastante como guitarrista a la hora de utilizar métodos que me han servido posteriormente.

—*¿Cómo ves el trabajo que estás realizando conmigo?*

—Bastante interesante. A mí me ha servido para aplicar mecanismos de escucha, intentar abstraerme y escuchar sin ninguna idea preconcebida. Aunque mi proceso es más creativo, el tuyo es más recreativo.

—*Intenta ser sincero: ¿cuál es tu aportación?*

—Yo creo que los tonos que hemos usado, sobre todo el tema de Re# o el ritmo abandonao en Sol# es un punto de vista nuevo que nunca lo había escuchado anteriormente. Son formas de crecer. Si nos hemos equivocado, pues bienvenido sea. Hay que equivocarse para poder avanzar.

—*¿Eres el mismo músico conmigo que con otros cantaores?*

—No, porque sabes que nos conocemos hace tiempo y tu gusto por la guitarra es un lujo para cualquier guitarrista acompañante. Con otros cantaores no tienes esa libertad, por ejemplo a la hora, de armonizarte mientras cantas. Hay cantaores que solo quieren que les des el acorde y contigo, la verdad, como guitarrista puedo dar todo.

—*¿Qué piensas sobre este proceso, cómo crees que te puede afectar en relación conmigo?*

—Profesionalmente hemos sacado unos patrones de trabajo que para proyectos futuros nos van a venir muy bien.

—*¿Qué crees que puede aportar la incorporación de estos cantes al resultado final de un nuevo disco?*

—No sé cómo podremos meterlo. Gracias a esta tesis sí podrán ver cómo llegar a ese punto. Es interesante porque se va a poder llevar a cabo el proceso hasta llegar a ese punto de la grabación de un disco.

—*¿Qué opinión te merece una labor de investigación como la que yo pienso desarrollar en mi tesis, partiendo de mi/nuestra experiencia y nuestros propios procesos artísticos a nuestra labor investigadora?*

—Los resultados obtenidos en el trabajo que llevamos antes de grabarlas es muy interesante y debería ser fundamental y aplicable a nuestros alumnos. Es una manera de crecer personalmente y artísticamente que no nos la dan otras técnicas.

## 2.25. Entrevista a Antonio Muñoz<sup>270</sup>

Cartagena

25 de mayo de 2016

—¿Cuál es, a tu juicio, el proceso idóneo para llegar a ser un buen guitarrista acompañante?

—Además de tener unas cualidades mínimas, necesitas conocer el cante. La habilidad y la manera de acompañar tiene que estar adaptada al cante. Ser guitarrista solista y de acompañamiento al baile te va a dar muchas más opciones y mayor seguridad para acompañar el cante. Es cierto que dedicarse a las tres disciplinas es muy difícil, pero sería lo más idóneo.

—¿Qué puedes decirme de las características técnicas propias del toque minero?

—Hoy en día en el toque por tarantas, que ya de por sí es muy oscuro, puedes utilizar las mismas técnicas que en el resto de toques. No hay técnicas específicas.

—¿Qué peculiaridades ves en el acompañamiento de los cantes mineros?

—Sobre todo dar los medios tonos específicos, como el Si menor, y saber cuándo acaba el tercio para enganchar el acorde. La mayoría o nos adelantamos o nos retrasamos. Hay que conocer el sitio exacto para responder al cantaor. Los que no conocen estos cantes, hay ocasiones que dan acordes que no coinciden con los que son realmente. Por ejemplo damos un Sol y luego te vas a Re. Es algo que nunca he entendido, supongo que es una peculiaridad que tienen estos toques.

—¿Qué papel juega la guitarra en la evolución de estos cantes?

—Creo que el cante sigue manteniendo las estructuras de antes. Hoy hay cantaores que le dan otros giros y en la guitarra pasa lo mismo. Hoy día hay más juego. Yo creo que la guitarra sí ha jugado un papel en la evolución de los estilos mineros.

—¿Qué guitarristas influenciaron más, a tu juicio, en la configuración definitiva y actual del toque minero? ¿Por qué?

---

<sup>270</sup> Antonio Muñoz es un guitarrista unionense, miembro de la familia de los Fernández, importante saga artística muy ligada a los cantes mineros. Posee el Bordón Minero, máximo galardón del Festival Internacional del Cante de Las Minas de La Unión. Actualmente es uno de los guitarristas oficiales del Festival y alterna su labor como profesor en la Escuela de Arte Flamenco de la Fundación Cante de Las Minas con actuaciones como solista.

Para más información véase <http://www.alareyacompas.es/entrevistas/al-compas-de-antonio-munoz-fernandez/>. [consulta realizada durante el mes de septiembre de 2016].

—Mi abuelo escuchaba mucho a Borrull. Luego salieron más guitarristas: Cañizares, Gerardo, el Viejín... Y todos me gustan.

—*¿Has acompañado alguna vez los cantes mineros en tonos “desacostumbrados” como el de minera?*

—Sí.

—*¿Qué diferencias ves entre el toque por tarantas (en FA#) y el de mineras (en SOL#)?*

—Creo que el toque por mineras tiene otro brillo. Al toque por tarantas estamos más acostumbrados, aunque los dos toques tienen su lado bueno. Pero el que suena más real es Fa#.

—*¿Qué diferencias consideras que existen entre la sonoridad de FA# y las posibilidades que ofrece el acompañamiento de estos cantes en otros tonos, como el de malagueña o el de granaína?*

—Se puede acompañar igual, pero no llegan a ser los tonos reales por levante.

—*¿De qué premisas debiera partir un guitarrista a la hora de acompañar cantes nuevos para él (por ejemplo, algún estilo concreto de taranta)?*

—Principalmente tiene que conocer el cante, el esperarlo, el saber cuándo tienes que dar el acorde en el sitio exacto. Dentro de lo duro que es, es un cante *parao* y la guitarra tiene que apoyar en los sitios exactos.

—*¿Consideras necesario aportar cambios en la armonía de los toques cuando se trata de incorporar nuevos cantes a un repertorio?*

—Depende de cada uno, pero en mi caso sí. A mí me gusta innovar.

—*¿Hasta qué punto consideras que se puede enriquecer y de qué modo crees que afecta a la estructura melódica propia de una taranta?*

—Cuando un cantaor típico está acostumbrado a que le des el tono básico, si le haces un tono decorado se extraña, pero también le gusta. Sin pasarte de la armonía, ese juego pienso que enriquece al cantaor.

—*¿Qué problema surge con el empleo de ciertas armonías?*

—El único problema es que, según qué cantaor, no lo admita. Por ejemplo, a mi madre le gusta que le acompañe como le ha acompañado mi abuelo. Son cantaores de antes. Pero me encanta tocar a cantaores de ahora, donde puedes ser tú mismo.

—*La paleta armónica de la guitarra actual se ha enriquecido enormemente gracias a los acordes de paso. ¿Acostumbras a utilizarlos en tu toque?*

—Sí, pero sin molestar. Son acordes de colchón para ir al tono real.

**LA TARANTA: UNA INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA DESDE LOS PROCESOS INTERPRETATIVOS**

—*Con respecto a los cantaores que has acompañado, ¿qué pasaba cuando tenían que preparar un nuevo repertorio?*

—A no ser que fuera una cosa muy fuera de traste, no es algo que se salga de lo normal.

—*En el primer encuentro, ¿llevaban una idea predeterminada?*

—Hay casos en los que te explican lo que quieren que le hagas. A veces no, y yo les propongo nuevas cosas.

—*¿Qué llevaban en el papel, llevaban algo escrito, llevaban textos, indicaciones?*

—No, con lo que yo he trabajado los tenían estudiados.

—*¿Cómo eran los ensayos con ellos?*

—Cuando llegaban cantes nuevos me indicaban la estructura que querían. Si hacen cantes tradicionales normalmente no cambian el cante entero, sino un estilo concreto o una letra determinada.

—*¿Había consenso mutuo a la hora de elegir el repertorio?*

—Normalmente el cantaor, por regla general, se impone. Cuando viene alguien con las cosas claras, se hace como dicen.

—*¿Repetíais los cantes hasta que salían perfectos?*

—Si es algo nuevo, sí. Si es una actuación normal, no.

—*¿Se tomaban notas de lo que iba ocurriendo, del orden de las letras, de las variantes elegidas para un determinado cante, se imponían en cuanto al criterio?*

—No, a no ser que sea un tema renovado.

—*Los cantaores que has acompañado y que preparaban nuevos cantes para incorporarlos a su repertorio, ¿preferían un acompañamiento clásico o más bien actual?*

—Según con quien vaya. Por ejemplo, ahora voy con un chaval de Castellón, El Niño Aurora, al que le gusta hacer muchos giros nuevos y me acoplo a él porque a mí también me gusta. Los cantaores del Festival del Cante de las Minas, los concursantes, son gente que viene con la cosa muy estudiada. De todas formas, yo veo a un cantaor y sé si le puedo meter algún acorde más bonito, más moderno. En la manera de cantar se nota.

—*¿Piensas que la improvisación es un recurso en el flamenco? ¿En qué sentido y hasta dónde se improvisa?*

—Se improvisa sobre cosas que ya tienes. Improvisamos a la hora de meter una falseta, pero no porque estemos construyendo la falseta en el momento sino porque no sabemos



qué falseta vamos a escoger y buscamos una. La manera de improvisar en los toques es así.

—*En los estilos mineros, ¿hasta qué punto o qué papel juega realmente la improvisación?*

—Pienso que no. El cante minero está muy estructurado

—*¿Qué opinas sobre la libertad interpretativa?*

—A mí me parece bien siempre que no se salga de una línea tradicional.

—*¿Qué características o peculiaridades ves en las tarantas que vamos a incluir en el repertorio?*

—Las vi muy curiosas. Dentro de que se parecen, ninguna es igual. Son cantes primitivos. La manera de cantar e interpretar es diferente. Yo, que no he vivido esa época, escucho la influencia que han tenido en los cantes actuales.

—*Después de escucharlas, ¿qué sensaciones te han provocado?*

—Lo que más atención me ha llamado es que todo el mundo cantaba más o menos igual con el “gargareo”, más rápido, con una estructura de los cantes más corta.

—*¿Cómo afrontas el proceso de asimilar estos cantes desde el punto de vista del guitarrista de acompañamiento?*

—Cada uno es personal. Dentro de lo que escucho tengo que incorporar mis cosas.

—*¿Qué emociones personales tienes a lo largo de este trabajo?*

—Tengo una ilusión especial porque es el primer trabajo que hago contigo y ha hecho que me pare a escuchar detenidamente, porque la mayoría de las veces no nos paramos a escuchar atentamente los cantes antiguos.

—*¿Cómo ves el trabajo que estás realizando conmigo?*

—Lo veo un trabajo curioso porque no se suelen rescatar cantes tan antiguos y ponerlos al día.

—*Intenta ser sincero: ¿cuál es tu aportación?*

—Lo primero, mi aportación sería intentar acompañarte lo mejor posible. Y luego, que no se pierda el olor a mina, que esté la pureza de los sonidos.

—*¿Eres el mismo músico conmigo que con otros cantaores?*

—Con todos los cantaores no eres el mismo músico. Puedes hacer las mismas falsetas, pero no las interpretas igual.

—*¿Qué piensas sobre este proceso, cómo crees que te puede afectar en relación conmigo?*

—Positivamente por todos lados.

**LA TARANTA: UNA INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA DESDE LOS  
PROCESOS INTERPRETATIVOS**

—*¿Qué crees que puede aportar la incorporación de estos cantes al resultado final de un nuevo disco?*

—Mi toque. Me da miedo y mucho placer estas cosas. Porque me considero muy responsable.

—*¿Qué opinión te merece una labor de investigación como la que yo pienso desarrollar en mi tesis, partiendo de mi/nuestra experiencia y nuestros propios procesos artísticos a nuestra labor investigadora?*

—Me parece un trabajo muy currado. Nadie se interesa hoy día por esos cantes. Rescatarlos y poder analizarlos es un proceso difícil. Sería un logro que consiguieras asimilarlos y hacerlos tuyos.



## 2.26. Entrevista a Antonio Piñana<sup>271</sup>

Cartagena

2 de junio de 2016

—¿Cuál es, a tu juicio, el proceso idóneo para llegar a ser un buen guitarrista acompañante?

—Primero contando con la técnica, que es algo ineludible, escuchar mucho cante y participar en fiestas con cantaores, hasta que llega un momento en que un guitarrista sabe a dónde va a llegar a parar el cantaor con cada uno de los tercios del cante. A eso se llega con años, con mucha experiencia. El buen guitarrista es el que conoce la elaboración de cada uno de los cantes y sabe dónde va a parar cada uno de los tercios antes de que termine el cantaor.

—¿Qué puedes decirme de las características técnicas propias del toque minero?

—Teniendo en cuenta que todos estos cantes tienen su base en el fandango, tienen el mismo juego de tonos. Para hacer un buen toque de tarantas tienes que saber arpeggiar muy bien, tienes que conocer todas las técnicas porque se conjugan prácticamente todas ellas en el toque por tarantas. Cada guitarrista tiene su forma de hacer el toque y además con arreglo a la técnica que tiene. Una de mis técnicas que yo he podido cuajar más es arpegiando y tremolando y lo he aplicado mucho a la taranta.

—¿Qué peculiaridades ves en el acompañamiento de los cantes mineros?

—Todos los cantes derivados del fandango tienen ciertas peculiaridades comunes en el acompañamiento. Hay muchas notas “equisonadas” (*pone ejemplo*).

—¿Qué papel juega la guitarra en la evolución de estos cantes?

—Ha sido la guitarra la que ha evolucionado más. En el flamenco han evolucionado mucho tanto el cante, el baile y la guitarra. Pero la guitarra ha sido la que más. El cante

---

<sup>271</sup> Antonio Piñana es un guitarrista cartagenero. Comenzó a tocar la guitarra con doce años, habiendo sido anteriormente cantaor. Tiene una ingente labor discográfica como guitarrista solista y acompañante de figuras como Antonio Piñana Segado, Pericón de Cádiz, Manuel Soto, Chato de la Isla o Luis de Córdoba entre otros. En su formación fue fundamental su estancia en el mítico tablao madrileño de Torres Bermejas en el que acompañó a Camarón de la Isla, Toni el Pelao o José Mercé entre otros. A nivel pedagógico y paralelamente a su actividad artística lleva más de cincuenta años dedicado a la enseñanza de la guitarra flamenca. En este campo ha impartido numerosos cursos fuera y dentro de nuestras fronteras, destacando su participación en los cursos intensivos de guitarra celebrados en Arlés (Francia) junto a Alirio Díaz y Leo Brower.

Para más información véase <http://www.elartedevivirelflamenco.com/guitarristas126.html>. [consulta realizada durante el mes de septiembre de 2016].

ha evolucionado lo suyo. Si tomamos como base las grabaciones que hemos escuchado, son cantes que están desnudos. La evolución de la guitarra va ligada a la del cante.

—*¿Qué guitarristas influenciaron más, a tu juicio, en la configuración definitiva y actual del toque minero? ¿Por qué?*

—Primero Javier Molina, Ramón Montoya, Esteban de Sanlúcar, Manolo de Huelva. Y luego, el Niño Ricardo. Actualmente, Paco de Lucía o Manolo Sanlúcar.

—*¿Has acompañado alguna vez los cantes mineros en tonos “desacostumbrados” como el de minera?*

—No.

—*¿Qué diferencias ves entre el toque por tarantas (en FA#) y el de mineras (en SOL#)?*

—Van en tonos distintos (*pone ejemplos*). La cadencia va en la misma línea, pero los cantes de aquí se acompañan en tono de tarantas.

—*¿Qué diferencias consideras que existen entre la sonoridad de FA# y las posibilidades que ofrece el acompañamiento de estos cantes en otros tonos, como el de malagueña o el de granaína?*

—La diferencia es en el acompañamiento. Pero pierde carácter, porque el sonido que te da el toque por tarantas es especial. Aunque la línea melódica sea la misma, se enriquece mucho más con el toque por tarantas.

—*¿De qué premisas debiera partir un guitarrista a la hora de acompañar cantes nuevos para él (por ejemplo, algún estilo concreto de taranta)?*

—Las contestaciones a los tercios son los mismos. Es una cuestión de ser buen aficionado, es una cuestión de hacer una buena escucha.

—*¿Consideras necesario aportar cambios en la armonía de los toques cuando se trata de incorporar nuevos cantes a un repertorio?*

—Yo soy un guitarrista tradicional, lo he sido toda mi vida. A mí me suena la guitarra a añejo. Mi admiración hacia quien lo hace, pero me llega mucho más lo otro.

—*La paleta armónica de la guitarra actual se ha enriquecido enormemente gracias a los acordes de paso. ¿Acostumbras a utilizarlos en tu toque?*

—Sí (*pone ejemplos*). Hay acordes de paso que en ciertos cantes son acordes básicos, como el Re7 en la cartagenera.

—*Con respecto a los cantaores que has acompañado, en el primer encuentro, ¿llevaban una idea predeterminada?*

**LA TARANTA: UNA INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA DESDE LOS PROCESOS INTERPRETATIVOS**

—En el flamenco está todo creado. Simplemente se trata de preparar repertorios. Hay algunos cantaores que la farruca no la hacen y llega un momento en que la han aprendido y se monta, pero sobre la base de los tonos reales de la farruca.

—*¿Qué llevaban en el papel, llevaban algo escrito, llevaban textos, indicaciones?*

—No, para nada. No son muchos los casos que, además de ser buenos artistas, sean cultos y se preocupen por ello. El papel y el lápiz lo utilizan poco. Sí te puedo decir que estando en Madrid había un cantaor que vino a ensayar porque quería grabar un disco. Quería cantar por caracoles e iba fuera totalmente. Traté de decirle que el compás era básico y no se lo tomó bien.

—*¿Cómo eran los ensayos con ellos?*

—Mira, en mi época de Madrid, que fue la más significativa, yo nunca ensayé con cantaores o bailaoras. En el tablao llegaba una bailaora nueva y subía a bailar por lo que fuera. Hay toques que por su estructura exigían ensayarlos un poco, como es el caso del taranto. Y cantaores no te digo nada, me decían «pon la cejilla al 4, que voy a cantar por soleá». Hubo una etapa en la que montamos en Torres Bermejas un pequeño ballet que eran dos bailaores, dos bailaoras, un cantaor y yo. Estuvimos ensayando tres meses para montar toda la actuación. Había distintos artistas y hubo que montar varios bailes. El cuadro se llamaba *Los cabales* y estaban Lola Núñez, La Campano, Manolete Maya, Faiquillo, El Sordera y yo. Y claro, eso había que prepararlo. Pero con el cante no se ensayaba. En el festival de las minas, por ejemplo, los cantaores me decían dónde iban a cantar y al escenario.

—*¿Se tomaban notas de lo que iba ocurriendo, del orden de las letras, de las variantes elegidas para un determinado cante, se imponían en cuanto al criterio?*

—No.

—*A los cantaores que has acompañado y que preparaban nuevos cantes para incorporarlos a su repertorio, ¿preferían un acompañamiento clásico o más bien actual?*

—Había cantaores a los que les gustaba que en la guitarra sonara lo preciso, como Cobitos de Granada. Otros que me ponían la mano en la rodilla y cuando veían que me pasaba de armonía me pegaban apretones para que me callase. Los cantaores han preferido la guitarra clásica.

—*¿Piensas que la improvisación es un recurso en el flamenco? ¿En qué sentido y hasta dónde se improvisa?*

—Sobre un tema elaborado se puede enriquecer, pero improvisar una falseta nueva no se puede hacer. Se trabaja sobre el repertorio que tú tienes, según tu estado anímico, que el cantaor te llame con su arte...

—*En los estilos mineros, ¿hasta qué punto o qué papel juega realmente la improvisación?*

—No. Se trabaja sobre lo que ya se sabe.

—*¿Qué opinas sobre la libertad interpretativa?*

—Siempre respetando los cánones. Nombro “libertad” a que en un tercio puedas llegar al final de distinta forma. Hay que ser permisivo para poder hacer eso. Porque tiene que haber líneas rectas. Se puede respetar lo básico de cada uno de los tercios.

—*¿Qué características o peculiaridades ves en las tarantas que vamos a incluir en el repertorio?*

—Tienen un tono muy característico que es el del cuarto tercio. Son muy rudimentarios los cantes en un principio.

—*Después de escucharlas, ¿qué sensaciones te han provocado?*

—El ver el principio de nuestros cantes. Cómo se hicieron en su momento.

—*¿Cómo afrontas el proceso de asimilar estos cantes desde el punto de vista del guitarrista de acompañamiento?*

—Tú precisamente eres especial, porque la mayoría de las veces he salido al escenario sin saber lo que vas a hacer.

—*¿Cómo ves el proceso desde que tienes los cantes, los escuchas, hasta su interpretación en directo, a lo largo de los ensayos?*

—En mí es llegar, cantar y tocar la guitarra. Si a mí me dicen “voy a cantar por siguiரியas”, yo sé mi obligación. A lo máximo que puedo llegar es a que me digan qué tipo de cambio van a hacer.

—*¿Qué emociones personales tienes a lo largo de este trabajo?*

—El que me haga daño mientras estás cantando.

—*¿Cómo ves el trabajo que estás realizando conmigo?*

—Muy exhaustivo, muy trabajado.

—*Intenta ser sincero: ¿cuál es tu aportación?*

—Yo juego con los tonos tradicionales, adaptándolos al cante que me estás haciendo. Quizás una buena aportación es volver a lo clásico. Sobre este asunto, con respecto a la guitarra que yo escucho hoy día, hay veces que no sé lo que están tocando hasta que prácticamente han terminado el toque. No lo localizo.

**LA TARANTA: UNA INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA DESDE LOS  
PROCESOS INTERPRETATIVOS**

—*¿Eres el mismo músico conmigo que con otros cantaores?*

—Sí, lo que pasa es que emocionalmente intento afinar al máximo cuando estoy tocando. En el caso de un padre y un hijo siempre existe eso.

—*¿Qué piensas sobre este proceso, cómo crees que te puede afectar en relación conmigo?*

—Bueno, que sigas yendo por la vida honestamente.

—*¿Qué crees que puede aportar la incorporación de estos cantes al resultado final de un nuevo disco?*

—Es muy interesante que se conozcan nuestros principios y para hacer eso hay que tener buena memoria y ser buen músico.

—*¿Qué opinión te merece una labor de investigación como la que yo pienso desarrollar en mi tesis, partiendo de mi/nuestra experiencia y nuestros propios procesos artísticos a nuestra labor investigadora?*

—Me merece todo el respeto y me inspira mucho apoyo. Se trata de dar a conocer a los cantaores el proceso que ha tenido un cante desde sus principios al momento actual. Es enorme de bueno.





## 2.27. Entrevista a Pepe Piñana<sup>272</sup>

Murcia

29 de junio de 2016

—¿Cuál es, a tu juicio, el proceso idóneo para llegar a ser un buen guitarrista acompañante?

—Lo primero es ser buen aficionado, que te guste el cante, que entiendas, y si puedes, cantártelo para ti, conocerlo en profundidad, porque luego te sirve para desarrollar el toque. El baile también es muy bueno a la hora de hacerte con los esquemas rítmicos. En mi caso, el cante lo he tenido en casa, he sido muy afortunado. A partir de ahí, debes intentar imitar a los grandes intérpretes que han establecido formas y maneras claras y serias a la hora de acompañar para luego, a nivel personal, hacerte una composición de lugar.

—¿Qué puedes decirme de las características técnicas propias del toque minero?

—En cuanto a mano derecha el rasgueo casi no se utiliza, cosa que sí se usaba antes. Antes se empleaba ese elemento rítmico. Hoy día hace uso de todas las técnicas, trémolos, escalas, pulgar, picado, etc.

—¿Qué peculiaridades ves en el acompañamiento de los cantes mineros?

—La peculiaridad es el toque propio de tarantas con esas cuerdas al aire (*pone ejemplo*). El acorde te transporta a la mina. Es un toque que invita a investigar, a componer. A la persona que es ajena al flamenco la cautiva. No es como la minera, pero me quedo con la taranta.

—¿Qué papel juega la guitarra en la evolución de estos cantes?

—Yo creo que un papel muy importante. Armónicamente depende mucho de los acordes intermedios que van abrigando el cante. Eso hace que la interpretación sea más bella. Los cantes mineros tienen muchos melismas y caídas de tono que la guitarra va llevando con esos acordes de paso. Hoy día no se conoce en exceso el acompañamiento minero y se divaga mucho, en general, y sobre todo en los acordes intermedios, de

---

<sup>272</sup> Pepe Piñana es un guitarrista cartagenero. Es licenciado en música en la especialidad de guitarra clásica por el Conservatorio Superior de Murcia. Actualmente es profesor de acompañamiento en el Conservatorio Profesional de Danza de Murcia. Como especialista en el acompañamiento al baile ha realizado numerosas actuaciones por toda la geografía española. Ha dirigido producciones musicales para danza como el espectáculo “Almoraima” y “Flamencos On”. Para más información véase <http://www.flamencaymas.com/pepe-pinana/>. [consulta realizada durante el mes de septiembre de 2016].

apoyo en los cantes mineros. La guitarra ha sido la que ha llevado la evolución del flamenco, pero no solo en el cante, sino en general. Ha sido la plataforma musical.

—*¿Qué guitarristas influenciaron más, a tu juicio, en la configuración definitiva y actual del toque minero? ¿Por qué?*

—Primeramente Miguel Borrull. Luego Montoya, que ordenó y perfiló el toque por tarantas de concierto.

—*¿Has acompañado alguna vez los cantes mineros en tonos “desacostumbrados” como el de minera?*

—Sí, algunas veces, pero me quedo con el tono de tarantas.

—*¿Qué diferencias ves entre el toque por tarantas (en FA#) y el de mineras (en SOL#)?*

—Como te decía, me quedo con las tarantas, invita a un mayor desarrollo de la guitarra, es como más concluyente, más profundo.

—*¿Qué diferencias consideras que existen entre la sonoridad de FA# y las posibilidades que ofrece el acompañamiento de estos cantes en otros tonos, como el de malagueña o el de granaína?*

—No tiene nada que ver con la taranta. Es como hacerte un traje a medida y que te quede estrecho y no te permite moverte con libertad.

—*¿De qué premisas debiera partir un guitarrista a la hora de acompañar cantes nuevos para él (por ejemplo, algún estilo concreto de taranta)?*

—Primeramente consultar las fuentes para ver si se ha hecho antes alguna interpretación de ese cante, de qué manera se ha hecho. Y a partir de ahí, sacar tus propias conclusiones. Lo primero es ver lo que se ha hecho antes, es algo primordial.

—*¿Consideras necesario aportar cambios en la armonía de los toques cuando se trata de incorporar nuevos cantes a un repertorio?*

—Sí, pero sin abusar, porque no se puede perder lo esencial de ese cante. Sin darte cuenta te puedes meter en una armonía que no tenga mucho que ver con ese discurso y vayas perdiendo la identidad. Se puede meter algún color o algún apoyo.

—*La paleta armónica de la guitarra actual se ha enriquecido enormemente gracias a los acordes de paso. ¿Acostumbras a utilizarlos en tu toque?*

—Sí, porque embellecen la interpretación del cante. El silencio del cante es muy importante, pero se puede hacer en su justa medida. Se puede hacer un silencio dejando que el cantaor exponga, pero a la hora de que vaya a caer en un tono básico o propio se pueden meter una sucesión de acordes mínimos para ayudar al cantaor.

**LA TARANTA: UNA INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA DESDE LOS PROCESOS INTERPRETATIVOS**

—*Con respecto a los cantaores que has acompañado, ¿qué pasaba cuando tenían que preparar un nuevo repertorio?*

—Quedábamos, me lo grababa. Me decía cómo lo querían y probábamos los tonos y a buscar una armonía, una estructura de falsetas. Normalmente el cantaor llevaba una idea clara.

—*¿Qué llevaban en el papel, llevaban algo escrito, llevaban textos, indicaciones?*

—Sí, llevaban símbolos, abreviaturas que les ayudaban a recordar cuándo tenían que extender más un tercio, por ejemplo.

—*¿Cómo eran los ensayos con ellos?*

—Intentábamos hacer el cante a primera vista y luego cada uno a trabajar. Solía haber un consenso.

—*¿Se imponía la visión del cantaor?*

—Normalmente sí.

—*¿Repetíais los cantes hasta que salían perfectos?*

—Sí.

—*¿Se tomaban notas de lo que iba ocurriendo, del orden de las letras, de las variantes elegidas para un determinado cante, se imponían en cuanto al criterio?*

—Sí, también. Se hacía una estructura del repertorio. Se hacía un orden.

—*A los cantaores que has acompañado y que preparaban nuevos cantes para incorporarlos a su repertorio, ¿preferían un acompañamiento clásico o más bien actual?*

—Tengo que decirte que el flamenco es tan peculiar que a veces para el oyente lo clásico puede sonar actual. Depende de la manera de interpretar de cada uno. Puedes hacer un cante del siglo pasado, haciendo un acompañamiento básico, pero sin embargo suena con la frescura de hoy. Depende también del cantaor que sea, lo abierto que sea. Hay cantaores que no son tan afines a esas armonías nuevas.

—*¿Piensas que la improvisación es un recurso en el flamenco? ¿En qué sentido y hasta dónde se improvisa?*

—No improvisación como se puede entender en el jazz. Hay improvisación sobre esquemas ya preconcebidos, sobre esquemas rítmicos, sobre sucesiones de acordes, pero que tú ya los has visto y los tienes en manos y en un momento dado te encuentras inspirado y lo haces. No hay improvisación como tal. Un bailarín tiene que hacerte una *patá* por bulerías y no sale la *patá* así como así. Esa *patá* la ha ensayado.

—*En los estilos mineros, ¿hasta qué punto o qué papel juega realmente la improvisación?*

—En los estilos mineros a nivel guitarrístico puedes hacer una sustitución de un acorde, una nota con especial color, pero tú ya lo has visto, ya lo has ensayado antes.

—*¿Qué opinas sobre la libertad interpretativa?*

—Creo que es importante. El artista se mide ahí, con esa expresividad con que hace y cuenta las cosas.

—*¿Qué características o peculiaridades ves en las tarantas que vamos a incluir en el repertorio?*

—Son tarantas todas ellas de la segunda mitad del XIX, interpretadas por cantaores de la edad de oro del cante como Manuel Vallejo y terminando por Pepe el de la Matrona. Son tarantas que las escuchas y parece que en la época actual les falta algo, sobre todo a nivel guitarrístico, de apoyo, donde se obvian tonos, sobre todo los intermedios que no se hacen. Son cantes en muchas ocasiones muy precipitados, parece que están deseando acabar, no hay respiraciones, reposo. Y en algunos casos, en la guitarra se ve el acompañamiento abandolao, rítmico. En esa época se limitaban a imitar la melodía del cante con recursos rítmicos, con falsetas de pulgar con índice, mucho ligado y mucho ritmo.

—*Después de escucharlas, ¿qué sensaciones te han provocado?*

—Me ha parecido emocionante. En el sentido que tal y como están esas tarantas fue como se transmitieron a nuestro abuelo por el hijo de El Rojo.

—*¿Cómo afrontas el proceso de asimilar estos cantes desde el punto de vista del guitarrista de acompañamiento?*

—Tratándose de ti, que eres un intérprete clásico muy completo, creo que engrandeces esos cantes.

—*¿Cómo ves el proceso desde que tienes los cantes, los escuchas, hasta su interpretación en directo, a lo largo de los ensayos?*

—Es un proceso enriquecedor totalmente y es el que se ha seguido por los grandes cantaores. Eso está ahí. Es el proceso que ha seguido Enrique Morente cuando grabó el disco de homenaje a Chacón, estudiarlos, quedar con los guitarristas, dándoles su propia personalidad, su propio matiz. Y en tu caso igual. Con los cantes mineros, con tu maestría, se trata de imprimirles un sello personal.

—*¿Qué emociones personales tienes a lo largo de este trabajo?*

**LA TARANTA: UNA INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA DESDE LOS PROCESOS INTERPRETATIVOS**

—Me parece un trabajo muy enriquecedor, va a rebuscarte como guitarrista y ver las cosas con tu propia percepción y acompañarte a ti, que eres una mente inquieta.

—*Intenta ser sincero: ¿cuál es tu aportación?*

—Es intentar acompañar intentando darle un aire distinto. A mí me gusta mucho trastear y darle algunos acordes nuevos, colores nuevos.

—*¿Eres el mismo músico conmigo que con otros cantaores?*

—No, a ti te gusta buscar cosas nuevas, refrescarlas, emplear otras dinámicas pero respetando lo que está hecho ya. Y, además, tú conoces la guitarra, te acompañas, y la verdad es que es satisfactorio.

—*¿Qué piensas sobre este proceso, cómo crees que te puede afectar en relación conmigo?*

—Ya era buena, pero así será mejor. Porque siempre es bueno aprender mutuamente.

—*¿Qué crees que puede aportar la incorporación de estos cantes al resultado final de un nuevo disco?*

—Según cómo queden, con las falsetas y demás puede ser interesante. Esos cantes los haces con otro aire y otro dinamismo y creo que puede ser una idea interesante. Es lo que se ha venido haciendo. El flamenco es transmisión. Yo creo que voy a aportar la guitarra de ellos y, si acaso, alguna cosa más que atienda al lenguaje actual que nos toca vivir. Fíjate que en las grabaciones escuchamos que Miguel Borrull ya hacía acordes de paso, por lo que yo no voy a cambiar eso, porque son acordes perfectos. Pretendo proporcionar una forma de acompañar distinta, acorde a la actualidad. Buscar un reposo, un acorde paso que se haga de otra manera...

—*¿Qué opinión te merece una labor de investigación como la que yo pienso desarrollar en mi tesis, partiendo de mi/nuestra experiencia y nuestros propios procesos artísticos a nuestra labor investigadora?*

—Me parece genial que una persona como tú, gran conocedor de estos cantes, puedas seguir trabajando sobre ellos. Es un trabajo muy interesante porque hoy día hay mucha información pero confusa. Creo que va a hacer posible que todo aquel que quiera acercarse a estos cantes tenga un trabajo bien hecho, con una coherencia interpretativa en el que se vean las cosas bien expuestas. Eso lo que hace es engrandecer el flamenco y el universo teórico de esta música, que a veces no es demasiado claro.



## 2.28. Entrevista a Javier Latorre<sup>273</sup>

*Plaza de la Corredera (Córdoba)*

*27 de septiembre 2015*

—*Cuando se habla de que la taranta es un “cante libre”, ¿qué entiendes por tal?*

—Es un cante que carece de compás por debajo, con un ritmo que lo marque. Cuando yo le pido a un cantaor un cante libre, lo que entiendo es un palo que no lleve ritmo por debajo, que el ritmo sea el de su propia voz y el de su propia cadencia.

—*¿Qué entiendes por ortodoxia y “pureza” en el cante y cómo te posicionas respecto a esta cuestión?*

—Entiendo que con la ortodoxia y la pureza en el cante pasa lo mismo que con la guitarra o con el baile. La ortodoxia y la pureza son individuales e intransferibles. Cada uno entiende la pureza como alguien le da a entender. No voy a hablar de Dios, pues soy agnóstico profundo. La ortodoxia es lo que uno entiende que debe hacer después de un largo aprendizaje. Si la ortodoxia y la pureza significan hacer las cosas como se hacían en 1920, entonces a mí no me vale. Yo vivo en 2016. Los cantes están estructurados hace más de un siglo. Lo que hay que hacer es cambiar esas estructuras. No comprendería que se siguieran construyendo edificios como se construían en la época victoriana, por ejemplo. La vida ha evolucionado al igual que todas las artes. Desde el Renacimiento hasta el Cubismo, todo ha evolucionado. Uno no dedica toda su vida a ser artista para ser la fotocopia de otro, nunca una fotocopia superó a un original, que yo sepa. Lo que uno trata de hacer es desarrollar todo lo que ha aprendido bajo su propio filtro, dándole su propia personalidad y en base a lo que le ha ocurrido en esta vida. Es muy difícil contar cosas en el escenario cuando no has tenido emociones, no te has enamorado nunca, no has caído en una depresión o has estado en la más absoluta

---

<sup>273</sup> Javier Latorre es un bailarín y coreógrafo valenciano. Debutó con dieciséis años en la Compañía Lírica Nacional, lo que le sirvió como trampolín para entrar en 1979 a formar parte del Ballet Nacional de España, siendo solista bajo la dirección de Antonio Gades y primer bailarín con María de Ávila. Entre sus galardones destacan tres Premios Nacionales en el Concurso Nacional de Arte Flamenco de Córdoba: Juana la Macarrona (Alegrías), Paco Laberinto (Bulerías) y el premio especial Antonio el bailarín más completo. Ha realizado una intensa actividad coreográfica, destacando: "Hijas del Alba" Ziryab-Danza.- Coreografía, dirección e interpretación, "La Fuerza del Destino" Ziryab-Danza.- Coreografía e interpretación, "Omega". Enrique Morente. Lagartija-Nick.-Coreografía e interpretación o "El duende y el reloj". Cía. Javier Latorre. Coreografía y dirección. Guion original de Philippe Donnier entre otros. Para más información véase <http://www.deflamenco.com/revista/baile/javier-latorre1-3.html>. [consulta realizada durante el mes de septiembre de 2016].



euforia. Subirse a un escenario no puede ser una cosa mecánica o de imitación. He tenido problemas por criticar las escuelas. ¿En qué consiste una escuela?, ¿en que todo el mundo baila igual? Yo no lo concibo así. Lo primero que les digo a mis alumnos en clase es que tomen las pautas que necesiten de mí, pero que no me copien. Y sobre todo de cintura para arriba. Siempre les digo que de cintura para abajo se ejecuta y de cintura para arriba se firma. Que usen el espejo, que es la mejor arma del bailarín, y que busquen lo que les gustaría ver a ellos, no lo que ya hayan visto.

—¿*Qué opinas sobre la libertad interpretativa?*

—Es absolutamente necesaria e imprescindible. Si no es así, mejor retirarse. Otra cosa es que esa libertad interpretativa tenga calidad o no la tenga. Yo prefiero a alguien que cante medianamente con personalidad propia a alguien que imite, que lo haga muy bien, pero imitando a una gran figura. Prefiero a un mediocre que a un imitador, para que nos entendamos.

—¿*En alguna ocasión te has planteado bailar una taranta?, ¿crees que es posible?*

—Creo que lo he hecho en alguna ocasión, no me acuerdo cuál, pero sí, claro. Además, en la taranta, como te decía antes fuera de cámara, se puede bailar todo, empezando por el silencio. Y lo más difícil de hacer es estar parado en el escenario y que el público mantenga su atención en ti. O andar, simplemente, eso es lo más difícil de bailar. Y con respecto a la música, es lo mismo. Histriónicamente muchas veces digo que se puede bailar hasta el telediario. Hace un par de años en el Generalife bailé un poema de Lorca dicho por Miguel Ríos en off y era pura música, una voz recitando en condiciones es pura música también. He bailado una taranta y cualquier cosa, he bailado a Verdi, Bach, Beethoven, Mozart, Lagartija Nick, he estado un año y medio de gira con La Fura dels Baus y su compositor. El compás puede ser evidente o puede ser interno, es decir, después de ensayar un par de días con un cantaor sabes cuánto le dura una respiración, cuándo va a alargar un tercio o cuándo va a cortar bruscamente. Se trata de un compás que no es matemático, pero es intrínseco.

—*En caso afirmativo, ¿a qué dificultades habría que hacer frente?*

—Me fijo en la calidad de un cante. El cantaor sabe cuándo voy a parar, cuándo voy a hacer una pirueta o voy a meter los pies. Es una comunión, pero hay algo complicado que no se estila mucho en el flamenco y es ensayar [...] El resumen es que lo bonito en el flamenco es la improvisación, lo cual me parece una falacia absoluta [...] Te voy a contar una anécdota de Roberto Benigni, el director de *La vida es bella*. No sé por qué, tenía fama de ser un improvisador nato. Un día, un periodista le preguntó que qué

**LA TARANTA: UNA INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA DESDE LOS PROCESOS INTERPRETATIVOS**

relación tenía él con la improvisación y él le contestó: «Me gusta tanto la improvisación que cada improvisación la ensayo dos meses». Ésa es mi respuesta. Uno puede sentir, en un momento dado, tener tal comunión con sus artistas detrás y permitirse el lujo de echar una miradita detrás y decir vamos a alargar esto un poquito más, voy a meter un pasito más, pero salir a “cántame, tócame y yo bailo”, qué quieres que te diga. Me parece más una cuestión de falta de profesionalidad, vamos a dejarlo ahí [...] Hablando de las dificultades, yo lo primero que me baso es en la calidad de los intérpretes. Yo pienso que una soleá mal cantada es mucho menos flamenca que una sonata de Bach. Te pega mucho más pellizco en el estómago una sonata de Bach que un cantaor que cante muy mal.

—¿Cómo se debería afrontar la coreografía de un estilo exento de compás?

—Usando el cuerpo, como se ha usado toda la vida. Muchas veces se ha dicho que el flamenco, en cuanto a coreografía, es un mundo aparte del resto. Yo he mamado tanto de Antonio, de Antonio Gades, de Granero, de los coreógrafos del flamenco y español como de Maurice Bejart, Mats Ek, Jyri Killian, de los grandes neoclásicos o de los grandes clásicos. A nivel de distribución de escenario, de movimientos corales, de geometría... Y en todos esos grandes ballets hay mogollón de momentos en los que no hay compás, pero hay una gestualidad, estás contando una historia, estás aprovechando esa música para tener una conversación, casi hablada. Con respecto a los estilos libres, no es necesario tener un número para cerrar. Antes, cuando tú trabajas con alguien que te está cantando libre, sin un compás debajo, hay un ritmo interno. Yo lo definiría como ensayo, calidad, comunión, que a él le guste lo que estás bailando y a mí me guste lo que está cantando. Y tratar de hacer un todo. Y todo trabajado con un ensayo detrás. Lo que pasa es que desde el punto de vista del cante la cuestión de los ensayos es muy diferente al punto de vista de la guitarra o el baile. Para la guitarra y el baile hace falta ensayo y no diario, no, absolutamente diario y de muchas horas, de muchas escalas para la guitarra y de horas y horas de ensayos, de tablas de pies, de giros, de escuchar música, etc.... Somos deportistas de elite, y es lo que te da la disciplina. Los cantaores sois diferentes en ese sentido. O sea, lo que un cantaor hace para ensayar es sentarse en el sillón escuchando discos antiguos. El punto de vista es diferente. Los cantaores de baile, sin embargo, están mucho más acostumbrados a meterse en un ensayo y cuando tú, además, no eres el protagonista, no estás cantando delante, sino que estás cantando para otro protagonista. Repite la misma letra, una y otra vez... El punto de vista es

diferente. No se puede ser buen flamenco si no se es buen aficionado al cante. Es la madre de todo. Ahí empezó todo.

—*¿Qué opinión te merece una labor de investigación como la que yo pienso desarrollar en mi tesis, partiendo de mi/nuestra experiencia y nuestros propios procesos artísticos a nuestra labor investigadora?*

—Me parece que todo lo que se investigue y se clarifique sobre el flamenco es poco. Y no estamos muy acostumbrados entre flamencos a este tipo de trabajos. Me encanta colaborar y por eso te felicito por el tema, sea cual sea el resultado.

## 2.29. Entrevista a Belén Maya<sup>274</sup>

Sevilla

17 de octubre de 2015

—*Cuando se habla de que la taranta es un “cante libre”, ¿qué entiendes por tal?*

—En el baile siempre se han entendido los cantes libres como cantes que no tienen rítmica, que el cantaor puede hacer los tercios libres, que tú no mandas. Siempre hay una relación problemática entre el cante y el baile, porque los bailaores estamos acostumbrados a mandar sobre el cante, sobre las velocidades, a cortarle las letras. La coreografía es como nosotros queremos. Y todo esto es un límite al cante que nunca me ha gustado. Me gustan muchos los cantes libres en general porque ahí manda el cantaor absolutamente, como él quiera hace el estilo y el bailaror puede acentuar algo, meter algo de pies, darle un poco de dinámica, pero no puedes encorsetar un cante en una rítmica. Para mí libre es que no va en una rítmica determinada.

—*¿Qué entiendes por ortodoxia y “pureza” en el cante y cómo te posicionas respecto a esta cuestión?*

—En el flamenco yo no soy ortodoxa. Existe, porque hay toda una tradición que hay que respetar e inspirarse en ella, ver cómo los grandes bailaban los estilos, cómo se tenía que bailar, el uso del mantón, lo que es la tradición pura y dura... Todo eso hay que verlo para saber cómo se hacía. Si no lo conoces, no se puede innovar. Si no sabes lo que han hecho los que están detrás no tienes raíz, estás en el aire, no tienes suelo. Pero para mí es muy importante que esa tradición no te limite, no te permita volar y hacer lo que tú quieras. Cada uno tiene una visión distinta y cada generación que pasa lo siente de una manera determinada. A mí me duele que los puristas no dejen hacer a los demás como ellos lo sientan. En el cante es mucho más duro, en el baile nos dejan sacar

---

<sup>274</sup> Belén Maya es una bailaora nacida en Nueva York. Es hija de dos grandes artistas flamencos, Carmen Mora y Mario Maya. Inicia sus estudios en danza en los Estudios de Amor de Dios de Madrid. Su formación en Clásico ha sido con Rosa Naranjo y Juana Taft. En Clásico Español con María Magdalena, Paco Romero y José Antonio. Para Jazz y Contemporáneo: Goyo Montero, Teresa Nieto y Alvin Ailey School (Nueva York), y Flamenco con Paco Fernández, Manolete, la Tati, El Güito o Carmen Cortés entre otros. Además de formar sus propias compañías, ha colaborado en espectáculos de importantes bailaores y coreógrafos como Javier Barón, Alejandro Granados, Manuel Reyes, Ricardo Franco, Andrés Marín, Manolete y Goyo Montero.

Para más información véase <http://biografiabelenmaya.blogspot.com.es/2011/09/belen-maya-nueva-york-1966-comenzo.html>. [consulta realizada durante el mes de septiembre de 2016].

los pies un poco más del tiesto, pero en el cante... Me gusta la tradición, la ortodoxia, mientras me deje crear.

—*¿Qué opinas sobre la libertad interpretativa?*

—En todas las artes hay libertad interpretativa. El flamenco es de las pocas artes donde no se te permite mucho dar tu visión, es decir, bailar o cantar lo que tú crees. Ahora hay más libertad, pero cuando empecé me daban mucha tralla. Luego ha venido Israel, Rocío Molina, Canales, gente que ha roto mucho. El baile ha avanzado. Si no creas, no eres artista. Hay ejecutores que copian y repiten, se lo aprenden y lo hacen igual, pero eso no es crear. En el baile debe haber creación. La voz es distinta al cuerpo. En el movimiento entran muchísimas cosas, las condiciones físicas, la calidad del movimiento que tú tengas cambia considerablemente de una persona a otra. Por ejemplo, para imitar a Manuela Carrasco habría que tener la envergadura física que tiene Manuela Carrasco, sus brazos y sus pies, su cuerpo. Tu cuerpo te da el movimiento, la voz es algo abstracto, algo que no es físico. Yo creo que es más fácil imitar un tipo de voz que un movimiento de un cuerpo. En el baile hay muchas influencias, pero no hay una recreación exacta. En el cante sí. Incluso está mal visto dentro del baile que te parezcas a alguien, se pide que seas personal. Eso está en tu naturaleza. El Güito bailó la soleá suya y era maravilloso verlo siempre con su soleá. En el homenaje que le hicimos a mi padre, Manuel Liñán bailaba sus cantiñas, yo hacía lo de la silla del martinete, pero era un homenaje y ahí, en esas cosas sí se permite, pero en lo demás no.

—*¿En alguna ocasión te has planteado bailar una taranta? ¿Crees que es posible?*

—Sí, he bailado taranta. Lo que pasa es que hay una dictadura del compás, de la rítmica que hace que si estás x minutos sin atar eso, de alguna manera los bailaores nos asustamos. Para mí hay una dictadura de la rítmica, que hace que tengamos que estar siempre rematando con esos ciclos cortos que hacen también la inmediatez del olé, ese tirón. Hay mucha dictadura de rematar, de meter los cantes en rítmica. Si pudiéramos ir un poco más allá, hay un mundo muy interesante de melodía. El baile no explota la parte melódica y la parte interpretativa. La taranta yo la uso mucho en plan “actriz”. No bailar tanto al cante, sino contar una pequeña historia.

—*¿A qué dificultades habría que hacer frente?*

—Ése es el peligro interesante que hace que cada cantaor pueda hacerlo distinto. Con cada cantaor yo tenía que adaptarme, porque de repente hacían los tercios unos cortos y otros más largos. Está el peligro de que tienes que estar sintiendo al cantaor todo el tiempo. Es muy interesante estar pendiente y recogerle al final o no. Es una dificultad,

**LA TARANTA: UNA INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA DESDE LOS PROCESOS INTERPRETATIVOS**

pero por otro lado es muy vivo, porque hoy en día los bailes están muertos, ¡porque están tan montados! Hay miles de mecánicas en el baile que lo enfrían. En Madrid se baila así, pero cuando me vine para Sevilla me cambió todo. Cambié radicalmente. Por ejemplo, a José Valencia le digo que me cante lo que quiera. Me aburrí mucho y cuando me veo antes me parece que los bailes los hacía muy mecánicos. Entonces, sí, tiene dificultad, porque cada cantaor es un mundo, pero es mucho más interesante para mí. Los cantes libres me gustan mucho por eso, porque te da un universo interpretativo, melódico, de conexión con el cantaor que tienes que estar atenta continuamente.

—*¿Cómo se debería afrontar la coreografía de un estilo exento de compás?*

—En el ensayo yo le digo a Jesús Méndez que me haga los estilos que quiera. Intento captar su forma de cantar, pero luego no quiero quitarle la sorpresa. Los cantes mineros son mis preferidos, porque tienen una dramaturgia innata, un montón de connotaciones que me encantan. La rítmica es muy complicada, aunque creo que bailar una taranta puede ser de abajo. Sobre todo es interpretación. Por cantiñas no hay historias detrás, pero en estos cantes tienes que expresar algo porque son muy dramáticos. Para los cantes libres tienes que tener códigos de movimiento amplios, no puedes tener cuatro pasos, tienes que utilizar el espacio mucho más. Si eres un bailaor de espacios más pequeños, ese tipo de tercios hace que no sepas qué hacer. Cuando yo me metí en Los Gallos, en Madrid, bailaba soleá y tarantos. El primer baile que monté fue un taranto. En ese sentido los tientos en los tablaos nadie los quiere. Hay un mundo que creo que no está explotado.

—*¿Qué opinión te merece una labor de investigación como la que yo pienso desarrollar en mi tesis, partiendo de mi/nuestra experiencia y nuestros propios procesos artísticos a nuestra labor investigadora?*

—Me parece interesantísimo sobre todo en el cante. Hablar sobre los procesos artísticos es algo interesante porque no hay nadie que se lo haya planteado. Creo que le puede abrir la cabeza a mucha gente, pero sobre todo sería bueno que le abrieran la cabeza a los críticos.



## 2.30. Entrevista a Toni el Pelao<sup>275</sup>

Madrid

25 octubre de 2015

—*Cuando se habla de que la taranta es un “cante libre”, ¿qué entiendes por tal?*

—La taranta mucha gente se cree que es el taranto. Es un cante libre que no tiene ritmo, pero todo se puede hacer en esta vida. Es un cante libre como hay muchos. Tiene su compás, que es la guitarra, tiene que cantar con ese ritmo. No hay un compás de palmas, pero sí de guitarra. El ritmo lo tiene que llevar el cantaor, dependiendo de que quiera meter cosas nuevas. La juventud de hoy está renovando los cantes.

—*¿Qué entiendes por ortodoxia y “pureza” en el cante y cómo te posicionas respecto a esta cuestión?*

—Existe la pureza en cantar todo a compás, por bulerías, que es el más difícil tanto para cantar como para tocar o bailar. También la soleá, la siguiriya, la caña y la farruca. Ser puro es mantener unos principios. Para mí el más puro es José Mercé. Para mí mantener la pureza es que tenga arte y estilo. Que se baile con el cuerpo y con los pies. La pureza es un estilo que se tiene. Tienes que llevarlo dentro.

—*¿Qué opinas sobre la libertad interpretativa?*

—Cada uno tiene su forma. Para bailar hay quien ensaya y quien no. Tu propio padre me tocó en La Unión y llevábamos treinta años y no ensayamos. Actuamos también en la Universidad San Pablo CEU y no tuvimos que ensayar. ¿Por qué? Porque él toca puro y yo bailo puro. No hay que ensayar tres meses para hacer un baile. Es un conocimiento del ritmo. Hoy en día se baila sin estilo, sin arte y sin personalidad. Hoy día el único es Farruquito.

—*¿En alguna ocasión te has planteado bailar una taranta? ¿Crees que es posible?*

—No, pero si me lo propongo sí.

—*Si te lo propusieras, ¿a qué dificultades habría que hacer frente?*

---

<sup>275</sup> Antonio Manzano Bermúdez, “Toni el Pelao”, es un bailar madrileño que pertenece a la mítica familia de Los Pelaos. Ha formado parte del elenco de prestigiosos tablaos como Zambra, junto a Rosa Durán, Perico el del Lunar, Rafael Romero, Juan Varea y Pericón de Cádiz, Torres Bermejas, Las Brujas, Las Cuevas de Nerja y El Duende. Tiene su propio grupo con el que ha recorrido Japón, Australia, Italia, Francia, Yugoslavia, Dinamarca, Estado Unidos, Venezuela, Oriente Medio o Portugal entre otros países. Para más información véase <http://www.deflamenco.com/revista/baile/toni-el-pelao1-3.html>. [consulta realizada durante el mes de septiembre de 2016].



—Habría que bailar la taranta de inspiración, lo que salga, pero siempre que no te vayas *esparrabando*. Si hay que ensayarla se ensaya. Mira, hace muchos años hicimos un disco para RCA y Antonio Arenas me dijo que tenía que bailar el zapateado. Y lo hice sin problemas. Se hizo en el momento, ni probamos. Lo bailaríamos de arte, de cintura para arriba. Aunque si hay que meter los pies se meterían, pero más bien de arte, con estilo.

—*¿Cómo se debería afrontar la coreografía de un estilo exento de compás?*

—Se puede afrontar, lo mismo que un día me dijeron que bailara una granaína y lo hice. Pero siempre con el arte. No es una cosa de compás y hay que meter la figura, los brazos. Como Dios manda.

—*¿Qué opinión te merece una labor de investigación como la que yo pienso desarrollar en mi tesis, partiendo de mi/nuestra experiencia y nuestros propios procesos artísticos a nuestra labor investigadora?*

—Que todo lo que se haga sea bueno. Que no pase desapercibido. Que lo que vayas a hacer consiga que la gente diga que eso es arte y estilo. En mi dinastía todos hemos sido bailaores de arte, no técnicos. Si hay que zapatear, hay que hacerlo con arte, con estilo y con personalidad. Hay que transmitir. Si transmites, serás alguien.

### **3. CD “Por tarantas: grabaciones originales”**

*Pista 1. ‘Los feos a la tartana’*

*Pista 2. ‘Estoy pasando un verano’*

*Pista 3. ‘Las llamas llegan al cielo’*

*Pista 4. ‘Ciento cincuenta testigos’*

*Pista 5. ‘Taranta de la Gabriela’*

*Pista 6. ‘Yo de ti me enamoré’*

*Pista 7. ‘Camino de las Herrerías’*

*Pista 8. ‘Soy piedra que a la terrera’*

*Pista 9. ‘Cariño le tengo yo’*

*Pista 10. ‘Di a la guitarra que suene’*

*Pista 11. ‘Como la sal al guisao’*

*Pista 12. ‘Eres hermosa’*

*Pista 13. ‘Cuando a ti nadie te quiera’*

*Pista 14. ‘Te compraré el refajo’*

*Pista 15. ‘Trabajando en una mina’*

*Pista 16. ‘En el barco de tu anhelo’*

*Pista 17. ‘A la oscura galería’*

*Pista 18. ‘Nadie las sabe cantar’*

*Pista 19. ‘Le llaman Laura’*

*Pista 20. ‘El alcalde de Guadix’*

### **4. CD “Por tarantas: mi interpretación”**



