

# LA MELODÍA EN LOS CANTES MINEROS

HACIA UNA NUEVA METODOLOGÍA DE  
ESTUDIO DEL CANTE FLAMENCO

PEPA SÁNCHEZ GARRIDO



Editorial Universidad de Sevilla

*Flamenco*



La melodía en los cantes mineros

## **COLECCIÓN FLAMENCO**

### **DIRECTORES DE LA COLECCIÓN**

Francisco Javier Escobar Borrego

Rocío Plaza Orellana

### **CONSEJO DE REDACCIÓN**

Miguel Ángel Berlanga Fernández. Universidad de Granada

José Manuel Castillo López. Universidad de Sevilla

José Cenizo Jiménez. Consejería de Educación Junta de Andalucía

Cristina Cruces Roldán. Universidad de Sevilla

José Miguel Díaz Báñez. Universidad de Sevilla

Francisco Javier Escobar Borrego. Universidad de Sevilla

David Florido del Corral. Universidad de Sevilla

Ángel Justo Estebaranz. Universidad de Sevilla

Rocío Plaza Orellana. Universidad de Sevilla

Assumpta Sabuco i Cantó. Universidad de Sevilla

### **COMITÉ CIENTÍFICO**

Guillermo Castro Buendía. Escola Superior de Música de Catalunya

Marie Franco. Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3

Corinne Frayssinet-Savy. Université Montpellier 3 - Paul Valéry

Génesis García Gómez. Universidad de Murcia/Universidad Politécnica de  
Cartagena

Mercedes Gómez-García Plata. Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3

Joaquina Labajo Valdés. Universidad Autónoma de Madrid

Alfonso Macías Vargas. Centro de Investigación Flamenco Telethusa

Faustino Núñez Núñez. Conservatorio Superior de Música de Córdoba

Javier Osuna García. Flamencólogo

Antonio Parra Pujante. Universidad de Murcia

Antonio Zoido Naranjo. Bienal de Flamenco

PEPA SÁNCHEZ GARRIDO

# La melodía en los cantes mineros

Hacia una nueva metodología de  
estudio del cante flamenco

CON LA COLABORACIÓN DE:  
JOAQUÍN MORA ROCHE Y MAXI RAMÍREZ

 EDITORIAL  
UNIVERSIDAD DE SEVILLA

Sevilla 2025

Colección: Flamenco

Núm.: 13

Comité editorial de  
la Editorial Universidad de Sevilla:

Araceli López Serena

(Directora)

Elena Leal Abad

(Subdirectora)

Concepción Barrero Rodríguez

Rafael Fernández Chacón

María Gracia García Martín

María del Pópulo Pablo-Romero Gil-Delgado

Manuel Padilla Cruz

Marta Palenque

María Eugenia Petit-Breuilh Sepúlveda

Marina Ramos Serrano

José-Leonardo Ruiz Sánchez

Antonio Tejedor Cabrera

Reservados todos los derechos. Ni la totalidad ni parte de este libro puede reproducirse o transmitirse por ningún procedimiento electrónico o mecánico, incluyendo fotocopia, grabación magnética o cualquier almacenamiento de información y sistema de recuperación, sin permiso escrito de la Editorial Universidad de Sevilla.

© Editorial Universidad de Sevilla 2025

c/ Porvenir, 27 - 41013 Sevilla.

Tlfs.: 954 487 447; 954 487 451

Correo electrónico: info-eus@us.es

Web: <https://editorial.us.es>

© Pepa Sánchez Garrido 2025

ISBN: 978-84-472-3183-6

DOI: <https://dx.doi.org/10.12795/9788447231836>

Diseño de cubierta: Santi García. santi@elmaquetador.es

Maquetación y realización de cubierta: Cuadratín Estudio

*A Naranjito de Triana,  
que me enseñó el fondo de  
las formas*





## ÍNDICE

Agradecimientos.....	15
Prólogo por Cristina Cruces.....	17
Introducción.....	25
Esencia de esta obra.....	31
Guía de lectura, consulta, escucha y visionado .....	35
Objetivos.....	53
Objetivos principales.....	53
Objetivos secundarios.....	54
¿Por qué no está el análisis armónico entre nuestros objetivos?.....	56
Metodología .....	59
Criterios metodológicos.....	59
Descripción del corpus.....	60
Instrumentos.....	63
Procedimientos.....	66
Rasgos musicológicos generales definitorios de los cantes mineros.....	85
La taranta: un tipo de fandango.....	85
Aspecto armónico.....	90
Aspecto melódico.....	91
La <i>ida y vuelta</i> minera .....	97
Linares. Breve esbozo de su historia minera.....	102
Almería. Breve esbozo de su historia minera.....	110
Murcia. Breve esbozo de su historia minera.....	121
El Camino Real y los cafés cantantes del Levante; nuevas formas de ida y vuelta.....	125

Rasgos propios del cante linarense, almeriense y murciano en la literatura flamenca .....	136
<b>Hallazgos y conclusiones derivadas de aspectos históricos y sociológicos .....</b>	<b>139</b>
<b>Cantes de <i>madrugá</i> .....</b>	<b>141</b>
Malagueñas de <i>madrugá</i> primitivas .....	143
Los cantes de <i>madrugá</i> en la discografía flamenca .....	161
<b>La taranta .....</b>	<b>169</b>
Definición .....	169
Etimología .....	171
Datos históricos de la taranta .....	173
La taranta en la discografía .....	176
El toque por tarantas .....	183
Rasgos musicológicos definitorios de la taranta .....	188
Taranta clásica Linares o del Cabrerillo .....	188
Taranta de Los Genaros y taranta del Frutos de Linares .....	214
Taranta del Nene de las Balsas y taranta de la Gabriela .....	226
<b>La minera .....</b>	<b>263</b>
Definición .....	263
Uso del término <i>minera</i> en el flamenco .....	265
Datos históricos de la minera .....	266
La minera en la discografía .....	267
El toque por minera .....	267
Antecedentes musicales de la minera .....	269
Rasgos musicológicos definitorios de la minera .....	273
<b>El taranto .....</b>	<b>279</b>
Definición .....	279
Etimología .....	280
Datos históricos del taranto .....	283
El taranto en la discografía .....	285
El toque por tarantos .....	286
Rasgos musicológicos definitorios del taranto .....	289
<b>Análisis musicológico cualitativo por tercios de mineras y tarantos .....</b>	<b>293</b>
Introducción .....	293
Mineras y tarantos .....	297
Mineras que llaman «tarantas» .....	298
La «media minera» .....	298

Mineras y tarantos .....	301
Minera de Pedro el Morato .....	301
Minera del Pajarito .....	321
Minera del Bacalao .....	327
Minera del Penene de Linares .....	339
Minera de Basilio 1 .....	359
Taranto de Pedro el Morato .....	374
Taranto del Pajarito .....	388
Taranto de Manuel Torre .....	399
Mineras que llaman <i>tarantas</i> .....	413
La minera del Tonto de Linares.....	413
La minera de Basilio 2 .....	435
La minera del Niño del Genil.....	442
La minera de Manuel Vallejo.....	450
La minera del Vagonero .....	460
La minera de Manuel Escacena .....	471
La minera del Niño de Marchena.....	482
La «media minera» .....	490
La media minera del Rojo el Alpargatero 1 .....	490
La media minera de Antonio Grau .....	503
La media minera del Niño del Genil.....	511
La media minera del Cojo de Málaga.....	523
La media minera de Pepe Pinto .....	536
La media minera del Marmolista.....	549
La media minera del Rojo el Alpargatero 2 .....	559
La media minera de Sebastián el Pena.....	570
La media minera del Niño de Marchena.....	582
<b>Hallazgos y conclusiones del análisis cualitativo de mineras y tarantos .....</b>	<b>599</b>
<b>Análisis computacional del sistema mineras-tarantos-tarantas.....</b>	<b>621</b>
Estrategias de análisis.....	628
Análisis descriptivo.....	629
Contrastes de medias grupales .....	651
Análisis de variables numéricas en el sistema mineras-tarantos-tarantas .....	653
Análisis de variables nominales en el sistema mineras-tarantos-tarantas .....	658
Análisis del sistema mineras-tarantos-tarantas .....	664

<b>Hallazgos y conclusiones del análisis computacional</b> .....	675
Variables musicológicas. Conclusiones.....	675
Análisis computacional: conclusiones.....	676
Trabajos futuros.....	677
<b>La levántica</b> .....	679
Etimología.....	679
Datos históricos de la levántica.....	680
La levántica en la discografía.....	683
Definición y rasgos musicológicos de la levántica.....	689
Levántica del Cojo de Málaga 1.....	693
Levántica del Cojo de Málaga 2.....	702
<b>La cartagenera</b> .....	711
Definición.....	711
Datos históricos de la cartagenera.....	713
La cartagenera en la discografía.....	714
Antecedentes musicales de la cartagenera: la malagueña murciana	720
Antecedentes de la cartagenera del Rojo el Alpargatero.....	732
Antecedentes de la taranta cartagenera de Antonio Chacón.....	736
Rasgos musicológicos definitorios de la cartagenera.....	746
Cartagenera del Rojo el Alpargatero.....	747
Taranta cartagenera de Antonio Chacón.....	754
<b>La murciana</b> .....	763
Definición.....	763
Uso del término <i>murciana</i> en el flamenco.....	764
Datos históricos de la murciana.....	765
La murciana en la discografía.....	768
Malagueñas murcianas.....	768
«Murcianas» flamencas.....	776
Rasgos musicológicos definitorios de la murciana.....	778
<b>Listado de registros</b> .....	791
<b>Listado de coplas</b> .....	801
<b>Glosario de términos</b> .....	831
<b>Listado de tablas</b> .....	843
<b>Listado de figuras</b> .....	855
<b>Índice analítico</b> .....	867
<b>Índice onomástico</b> .....	873

Referencias bibliográficas .....	885
Páginas webs.....	891

## ANEXOS

Anexo I. Registros sonoros del corpus (a través de código QR).....	895
Registros en vinilo .....	910
Anexo II. Imágenes de las transcripciones MIDIS de subestilos por tercios .....	911
Anexo III. Descriptivos de la muestra total. Variables numéricas.....	1613
Anexo IV. Reproducción de midis en vídeo (a través de código QR) ....	1935
CARTAGENERAS .....	1937
LEVANTICAS .....	1941
MURCIANAS .....	1942
MINERAS Y TARANTOS.....	1943
MEDIAS MINERAS.....	1949
TARANTAS.....	1952
CANTES EXTRA.....	1965



## **AGRADECIMIENTOS**

La presente obra es fruto del esfuerzo compartido entre varias personas, sin cuya colaboración nunca habría podido materializarse. Deseo hacer pública por tanto mi gratitud al director de este estudio, Dr. Joaquín Mora Roche, por regalarme innumerables horas de paciencia inquebrantable, enseñarme a trabajar con mayor rigor y captar al vuelo mis intuiciones; a la Dra. Eulalia Pablo, por ser la espuela inicial de este proyecto, infundirme confianza y recordarme que nada es imposible; a Maxi Ramírez, por su oído, su talento, sus máquinas y su inconmensurable generosidad; a Cristina Heeren, por su apoyo sincero y su infatigable lucha por preservar y difundir el flamenco; a todas aquellas personas queridas que han convertido las veinticuatro horas del día en todas las que yo he ido necesitando; a mi padre, Naranjito de Triana, por enseñarme el fondo de las formas.





## PRÓLOGO

No sé si Pepa Sánchez Garrido eligió el flamenco de forma consciente. Si «vino, primero, puro», y lo amó como niña, o si se resistió desde temprano a la tiranía del oficio que veía en casa. Si el verde de sus ojos infantiles (¡qué color más flamenco!) brillaba al escuchar una salía por tangos o un quejío por se-guiriyas, o si a sus oídos aquellos tercios eternos le parecían gritos, disonancias que acallaban su propio espíritu. Apasionante es tratar de entender la psicología de quienes conocieron el cante nada más nacer, aquellos y aquellas que transitaron la senda feliz del amparo flamenco (o la travesía de un desierto en soledad) y que, cuando el tiempo va barnizando sus vidas, se reencuentran con el «padre jondo», y lo repelen o lo abrazan ya para siempre.

Desde que la conozco, la autora del libro que tienen en sus manos llama a la puerta del flamenco, como dice el cante, «con la mano abierta». Pero su abrazo funde el alma flamenca con la razón organizativa y la lente musical, cosas de quienes ven más allá del arte. Más de veinte años hace, en este 2025, desde que Pepa Sánchez nos sorprendió a todos con un volumen valiente y riguroso sobre (¡cómo no!) los cantes del barrio: su indispensable Cante y cantaores de Triana, que fue Premio de Ensayo de la XIII Bienal de Flamenco de Sevilla. Más tarde, seguí sus eficaces pasos como docente, coordinadora de estudios y directora académica de la Fundación Cristina Heeren. Me sentí honrada, pasado el tiempo, al recibir el encargo de formar parte de su tribunal de tesis doctoral, envuelta en la ternura infinita de nuestro querido profesor, compañero, amigo tan añorado, Joaquín Mora Roche. Supe, antes y entonces como ahora, que Pepa había comprendido lo esencial para hacer investigación sobre flamenco: que aquella música porteada en su mochila diaria queriendo y sin querer es mucho más que un «arte del sentimiento».

Que lo es, a qué dudarlo. El flamenco es el dueño de categorías que han terminado por convertirse en metonimias infinitas, diseminadas en el testimonio natural de sus demiurgos y en el mito literario: el duende, la sangre, la pasión, la

memoria. Términos inagotables para una expresión siempre enigmática en lo que de emoción suscita en el oyente, el practicante, el espectador, el concelebrante, el ser humano. Es esta condición inefable de lo jondo la que nos sigue salvando del mainstream, de la vulgaridad, de la indecencia, del vacío, como un muro íntimo y social, antihegemónico de naturaleza. Una isla de libertad todavía (y ¿hasta cuándo?) frente a la desoladora «sociedad del riesgo». Pero, al emerger de los pozos del corazón y las tripas, al situarse en la superficie del sentimiento, el flamenco se nos abre también, y sin contradecirlos, como un objeto de investigación. Como cultura, arte, cinética corporal, literatura, género, materia, ritual, patrimonio, etnicidad, significado, saberes. Y, sobre todo ello, como la bendita música que nos atrapa... ¿sin saber por qué?

Saber por qué. Este es el reto fascinante que tienen por delante. Conocer para sentir. Escrutar para gozar. Desafiar al duende, a la sangre, a la pasión y a la memoria, profanar acaso las esencias del cacareado tarro y entrar en pautas y en sistemas musicales. Precisar prolijamente (quédense con el adverbio antes de entrar a la lectura) la naturaleza, los rasgos y el recorrido de obras maestras del cante a través de la bendita senda del corpus dado, y generar herramientas para mirarlas de frente, venerando la emoción, pero decantándose por el conocimiento, que «el conocimiento / la pasión no quita». Una doble provocación, melódica y metodológica, grabada en el título de la obra que ahora prologo: La melodía en los cantes mineros. Hacia una nueva metodología de estudio del cante flamenco. Toda una declaración de intenciones, que rebusca en «el fondo de las formas», como ha gustado de recordar la propia autora en tan entrañable dedicatoria a su padre, el memorable cantaor Naranjito de Triana.

Con tal ofrecimiento se abre este universo de casi dos mil páginas. Porque toda una cosmogonía es el libro que me cabe el honor de presentar. Prepárense para acometer la lectura de lo que será un manual de referencia de los cantes mineros, basado en un modelo directo y normalizado de transcripción musical y una secuencia de observación, clasificación, razonamiento, comparación y conclusión. Un regalo científico, generoso y abierto, a la afición y a la comunidad investigadora.

¿Qué hilo conductor seguirá la obra? ¿Cuál ha sido su afán epistemológico? Digámoslo ya y tajantemente: el ejercicio exacto y comparativo de un sistema de cantes mineros fundamentado en la similitud melódica. Cuáles son los cantes canónicos del flamenco minero, cuáles sus posibles «desviaciones» respecto al patrón melódico básico, cuál el resultado de comparar versiones de un mismo subestilo y con otros. Un empeño que lleva detrás una amplia trayectoria de investigaciones, sin duda, pero que afronta ahora un cambio de mirada. La cuestión sesuda radica en el papel de la variante y la versión en el impreciso terreno de la codificación histórica, sus estelas de nomenclatura y atribuciones.

A través de un compendio de registros musicales impresionados en la discografía primitiva, creados desde aquellos viejos estilos de fandangos y alambicados —por arte del arte— en las voces de creadores colosales, se desentrañarán las claves de tarantas, mineras y tarantos, levanticas, cartageneras, murcianas y cantes de madrugá. Formas nacidas en un tiempo de turbulencias sonoras, emparentadas, fusionadas y fisionadas a un tiempo, apeladas según nombres intuitivos, marcadas en las viejas etiquetas de la discografía antigua con identidades cambiantes. Morfologías versátiles de la historia jonda sobre las que se expanden los planetas sonoros de Pepa Sánchez, para devolverlas a la vida a través de un ejercicio taxonómico y entregárnoslas crecidas sobre sí, como una compleja familia musical que cuestiona las clasificaciones absolutas.

Naturalmente, decidir un estricto acercamiento musicológico a los contornos melódicos del cante tiene sus restricciones. No atiende primordialmente a facultades, estéticas o particularidades personales, ni a los «criterios de originalidad subjetiva» a los que se ha dedicado mi admirado colega Jesús Heredia. En compensación, es un acierto indiscutible concentrar el empeño en la secuencia de notas cohesiva que fluye en los tercios mineros, incluso si ello implica escorar otros aspectos históricos, literarios o biográficos, modificaciones introducidas por las letras, cuestiones de personalidad interpretativa, e, incluso, potenciales unidades de análisis musical como la armonía. Si se quiere alcanzar un modelo de clasificación, agrupar, confeccionar líneas de continuidad, establecer los rasgos definitorios o «parámetros que explican el comportamiento de cada cante», perfilar los cambiantes dibujos melódicos en el sistema minero es una aventura posible. Estos que la autora denomina «cantes mutantes» se abren como una oportunidad decisiva para reflexionar sobre «las a menudo injustificadas filiaciones tradicionales» y superar el registro canónico de los estilos.

Un modelo de datos congruente permite sustentar la hipótesis principal de la monografía: cómo los grados de similitud melódica de los cantes mineros orbitan en torno a encuentros, desencuentros y «contaminaciones» propias del flamenco, considerado un género siempre abierto, sujeto a la ristra de casualidades vitales que revelan el sentido de la vida misma. Un modelo recogido en parte por la memoria oral o adivinado por intuición musical (cómo los lugares, las personas, los acontecimientos fueron gestando y marcando las variantes de los cantes mineros), sobre el que Pepa Sánchez propone rescatar un constructo teórico propio de los estudios de oralidad, recogiendo la herencia conceptual de autores como Frenk, Ong, Zumthor o Goody. Irá en busca de la «recreación» con herramientas cualitativas y cuantitativas e intenciones genéticas: construir un genograma de estilos y variantes. La lógica es inapelable: si conseguimos determinar las variables musicológicas que definen lo que la autora denomina el «sistema de mineras-tarantos»; si conocemos el papel de los

cantes folclóricos «preflamencos» y abandolaos, interpretados en líneas melódicas similares por arrieros, troveros, campesinos, mineros, cantaores y cantantes; si alcanzamos a verificar cuáles son los rasgos determinantes del sistema y aportamos refuerzos nuevos para la definición; si especificamos las particularidades melódicas de las submodalidades de estos cantes según parámetros musicológicos y la posible presencia de algunas de sus variables en el resto de tarantas no mineras; si alcanzamos a reclasificar, en suma, el repertorio propuesto, será posible identificar la estructura generadora del grupo, qué modalidad podría considerarse cante matriz de otras variantes del cante minero, y qué papel juega la línea melódica del precedente folclórico de los estilos, al menos en las primeras cuatro décadas del siglo XX.

La pregunta es si el formato a reconocer en el flamenco, de natural «ladrón de oído» y mestizo, será para este corpus una cadena de transmisión lineal, o más adecuadamente un paisaje como el de la Isla Mínima sevillana, llena de brazos, meandros y pequeñas islas sobre esa llanura marismeña por la que la autora nos conduce, destripando su investigación a corazón abierto, mostrándonos de la mano el porqué y el cómo. La originalidad mayor de nuestra obra es que consigue traer al terreno del cálculo la pauta y el medio de medición, para darle voz a la melodía misma en forma de respuesta.

El modelo metodológico escogido para la operación es pertinente y claro. Vayamos paso por paso. En primer lugar, seleccionar un amplio corpus de estilos mineros (170 grabaciones) de la discografía antigua. La ayuda indispensable se recibe de los compendios de Rafael Chaves y Norman P. Kliman, confirmando la investigación como un camino de ayudas mutuas, impatrimonializable por los nombres propios. A partir de ahí, transcribir de las melodías a lenguaje formalizado mediante el instrumento MIDI. Tarea compleja, en la medida que las pistas originales presentan una señal unitaria de voz y guitarra, y que ocupa distintas versiones de un mismo sistema de cantes, casi como si de una radiografía se tratase, con resultados visibles, traducidos en tablas y, como se verá, escuchables. A continuación, aplicar herramientas computacionales MIR (ya utilizadas por el grupo COFLA), con las que se obtienen resultados descriptivos y por variables numéricas, expresados como evidencias estadísticas a través de ejemplos, modelos clasificatorios y análisis comparados.

Modelos cualitativos y cuantitativos han intervenido en la exploración. En el primer caso, operacionalizar el problema ha resultado tan relevante como darle resultado. Las variables, cuidadosamente escogidas, son grados, ligazones, notas y alturas, giros, pasajes, dinámica de los tercios (arranque, desarrollo, cadencia), progresiones melódicas ascendentes y descendentes, remates y notas de cierre. Oscilan entre el grado del eje melódico, el grado final, las relaciones interválicas, los giros, la fórmula y las configuraciones melódicas, la nota más aguda, las cesuras internas o semicadencias, los ligados entre tercios, la

longitud en número de notas y las eventuales incidencias de la estructura literaria en la estructura melódica, que se han sistematizado según frecuencia de aparición, flexibilidad de la melodía o apariencia multiforme y localización de rasgos en niveles dentro de cada cante y entre cantes. El análisis cuantitativo posterior, de naturaleza computacional como decimos, busca la confirmación de fiabilidad y permite desbordar los límites de las definiciones, siempre tan deslizantes, con una cosecha de matices enriquecedores proporcionados por las variables escogidas y diferenciados entre medias de conjuntos, categorías extremas, intermedias y centrales. Es el resultado cruzado de ambos análisis el que permite establecer la distribución de cada variable en el corpus, qué tendencias imperan en la muestra, cuáles son los paralelismos melódicos por tercios y cuáles las desviaciones comprobadas.

Ahí es nada.

El foco de la investigación apunta hacia la taranta minera, sus derivaciones estéticas y, como apuntaría Philippe Donnier, también semánticas. Taranta minera que la autora califica no solo como un subestilo o submodalidad de gran variedad interpretativa, sino como un sistema. Los capítulos dedicados a taranta, minera y taranto constituyen el grueso de esta investigación titánica, que, posiblemente, con titánica paciencia hay que acometer en la función de lector. Porque no es este un texto al uso de la flamencología clásica. Exige un esfuerzo suplementario para acometer la comprensión del modelo y la aprehensión de lo mollar del trabajo, que, a mi juicio, se expande en estas casi cuatrocientas páginas (capítulos «Análisis musicológico cualitativo por tercios de mineras y tarantos», «Hallazgos y conclusiones del análisis cualitativo de mineras y tarantos», «Análisis computacional del sistema mineras-tarantos-tarantas» y «Hallazgos y conclusiones del análisis computacional») donde, cante a cante, Pepa Sánchez desgana la información contextual de rigor (definición y etimología, antecedentes folclóricos y datos históricos, toque y tocaores, discografía con reclasificación de la propia autora), los rasgos musicológicos considerado definitorios, sus corolarios cualitativos y cuantitativos. Un recorrido al detalle, abrumador, de cada tercio, de cada cante, de cada pista, de cada cantaor/a, que a decenas desfilan por un recorrido que tendrá su parangón para levanticas, cartageneras y murcianas. El esquema se abre a cuatro vías: análisis descriptivo según variables numéricas, categóricas y recodificadas, contrastes entre el sistema de mineras y resto de cantes, matriz de distancias y análisis de varianza. Un conjunto de técnicas estadísticas realizadas por Joaquín Mora converge en la estadística total para cada cante en formato MIDI y valores procesados para obtener resultados descriptivos, que se ilustran con tres centenares de capturas de vídeo en doble formato, con pistas simultáneas de audio original y de transcripción, y pista de transcripción transportada a una única tonalidad, a efectos comparativos. Las variantes contenidas en el corpus se agrupan

según coincidencias entre cantes y se ilustran con numerosos histogramas de distribución de datos, figuras y tablas de análisis de variables y de útiles esquemas semánticos.

Este modelo de conclusiones escalonadas, lejos de cerrar al modo convencional, sintetiza óptimamente el seguimiento y resultados de la investigación. Para el sistema de minera-taranto, concluye Pepa con un agrupamiento diferenciado entre «mineras y tarantos», «mineras que se llaman tarantas» o «o mineras encubiertas», esto es tarantas nombradas cuyo perfil y estructura melódica las hace coincidir con la minera, y tarantas con elementos de minera o «medias mineras». Variables musicológicas halladas para este sistema pueden detectarse en el resto de tarantas no mineras ya citadas, como cartageneras, levanticas o murcianas. Como afirma la autora, «el hallazgo de fragmentos de cantes, o incluso tercios completos, insertos en otros, nos hace pensar en la profunda complejidad del sistema de contaminaciones de la música oral, que perpetúa a veces, en algunos de los segmentos melódicos de cantes más modernos, la esencia de cantes primitivos y olvidados».

No deduzca el lector que, a tenor de los resultados principales, nos hallamos ante una obra exclusivamente estilística o estadística. Lo es también histórica, centrada en las experiencias extractivas, ecológicas, urbanísticas y de ocio que rondaron el mundo minero de la segunda mitad del siglo XIX en el sudeste peninsular. Hallará, pues, en su contenido la datación de los estilos, el examen etimológico, una secuencia narrativa acerca de los antecedentes musicales, rasgos definitorios generales, identidad armónica (única en el toque por taranta, con sus tensiones y disonancias) y plasmación discográfica. Los capítulos centrales de la investigación, trufados de referencias documentales y citas de autoridad (apuntemos, en el ámbito del flamenco, a Hipólito Rossy, Manuel García Matos, José Blas Vega, José Luis Navarro y Akio Ino, Génesis García, Guillermo Castro, José F. Ortega, Norberto Torres, José Gelardo, Antonio Sevillano, Rafael Chaves, Ana M. Díaz Olaya, Cristina Cruces y Norman P. Kliman entre otros), se centran en establecer estos aspectos generales y tipológicos, y en vincular los territorios a las historias mineras de Linares, Almería, Murcia y «El Camino Real y los cafés cantantes del Levante». Es ahí que Pepa Sánchez fundamenta la afirmación ya citada acerca de los usos compartidos de estilos, rasgos musicológicos y hábitos en la conformación de las escuelas cantaoras, al hilo de las experiencias y la vida itinerantes de sus protagonistas, trabajadores y artistas. De hecho, la complejidad de los procesos migratorios del rumor de la mina, entre zonas nucleares y alledaños, lleva a la autora a calificar los estilos mineros como «cantes de ida y vuelta», confirmando la tardía denominación en la nomenclatura de uso y el etiquetaje discográfico. Así sucede, por ejemplo, con los cantes rotulados como «murcianas» en la discografía primitiva, convertidos hoy en cartageneras o, como apunta la autora, definitivamente abandonados.

Un desmontaje en toda regla, como se ve, de supuestos criterios de origen y pertenencia local o provincial, en favor de la libre circulación territorial de las formas musicales, los procesos socioeconómicos más amplios, las nociones de uso compartido, la miscelánea y la multiplicidad melódicas acogidas bajo la denominación de «cantes de madrugá» (profusamente tratados en capítulo propio) y de los consolidados en el repertorio de levante. En definitiva, una documentada defensa del largo proceso de codificación minero hasta el tardío repertorio contemporáneo. Comparar y apuntar a la cronología de los cantes implica revolver el soporte mitificador de la autoría, el malentendido dogma de autoridad y el razonamiento de orden biográfico que, durante tanto tiempo, han sido guía metodológica (intuitiva, en muchos casos), para fijar y atribuir variantes. Todo ello, sin renunciar al papel de la personalidad en la cadena de transmisión y difusión de estilos o a la inteligencia musical de cantaores y cantoras como factor explicativo.

Pepa Sánchez consume, pues, una convicción: dentro de un sistema abierto, la identidad del cante de mineras y tarantos se manifiesta como realidad objetivable con variables estructurales, de grado, comportamiento y semejanza melódica, donde se pueden desechar otras de ligadura, longitud y progresiones ascendentes de algunos tercios que, sin embargo, han adquirido cierto peso en la literatura flamenca clásica. Las nuevas variables que definen dicho sistema serán el giro cadencial de cierre en los tercios impares, donde también impera un patrón melódico interno, el paralelismo melódico de al menos dos tercios en cada cante, y, en conexión con sus raíces folclóricas, el carácter matricial de la minera-taranto de Pedro el Morato, seguida en jerarquía por la del Penene de Linares, además de la diseminada presencia de rasgos melódicos de las tarantas del Nene de las Balsas, de la Gabriela y del Cabrerillo de Linares en las mineras y «medias mineras». No sucede así, concluye Pepa Sánchez, con otras modalidades de cantes estudiadas en este sistema, donde las diferencias significativas hacen procedente una clasificación independiente, en particular en las «extremas» de mineras-tarantos y tarantas.

Claro el recorrido epistemológico de la obra; las fuentes, transparentes; los indicadores, nítidos; preciso el procedimiento. Amplio el listado de registros escogidos; exhaustivos los índices analítico, onomástico, de tablas y figuras (en torno a cuatro centenares en estos últimos casos). El listado de coplas, integral; útil el glosario de términos y las preceptivas referencias bibliográficas. Este es el fecundo ejercicio investigativo del libro que me cabe el honor de prologar. Anotemos como reseña especial el millar (y más) de páginas de anexos, un verdadero tesoro que nos obsequia con el esqueleto mismo de la investigación. Con una propina impagable: la completa colección de capturas de imagen de transcripciones MIDI, identificadas tercio a tercio para cada estilo e intérprete, los descriptivos de la muestra total y sus variables numéricas, incluyendo los

gráficos de medias y el análisis de varianza y subconjuntos homogéneos, y la reproducción de MIDIs en vídeo a través de QR, una verdadera aventura con la que hacer el mismo sendero que ha transitado Pepa Sánchez, cante a cante, aplicando la herramienta en vivo.

Obviamente, un cometido formidable como este ha requerido paciencia, comprensión y colaboración. No quisiera olvidar el entorno cercano, privado, acomodo indispensable de la ardua y excitante arena que es la investigación, un bendito monstruo que a la vez engancha y exaspera, abstrae y captura. Nombraré de nuevo, con toda justicia, a Joaquín Mora Roche, y ahora también a Maxi Ramírez y sus indispensables «máquinas»; ambos se incluyen en portada como colaboradores de este magno edificio del conocimiento que ha construido Pepa Sánchez con su libro. Una propuesta valiente, de proximidades y denominaciones nuevas, de conclusiones cualitativas y computacionales, de matices necesarios, y, sobre todo, que aprueba los criterios de validez interna y externa, pues es propósito de la autora que la tecnología utilizada quede a disposición de la comunidad científica. Lo afirmó Isaac Newton: «lo que conocemos es una gota, lo que no conocemos es un océano». ¿Llegará ese día en que toda la música flamenca, toda la música creada, pueda construir una nueva —y ahora ordenada— «torre de Babel» del sonido humano? Si así fuere, también el nombre de Pepa Sánchez quedará inscrito en ella, en la certeza de una fe que quien ahora escribe ya tenía depositada en ella desde hace mucho.

Cristina Cruces.



## INTRODUCCIÓN

La investigación especializada del inmenso patrimonio de los cantes mineros emprendió su andadura desde la historiografía, la sociología y la flamencología de la mano de autores tan relevantes como José Blas Vega, José Luis Navarro, Génesis García, Cristina Cruces, Antonio Sevillano Miralles o José Gelardo, entre otros. Dicha investigación, fundamental y pilar básico de todo estudio sobre el canto minero, aún debía complementarse con un análisis musicológico dedicado a la descripción y análisis de sus estructuras musicales. Aparecieron entonces publicaciones sobre la taranta llevada al pentagrama por músicos como Miguel Ángel Berlanga, Guillermo Castro y Norberto Torres, por mencionar solo algunos. Desde entonces hasta hoy, la bibliografía especializada sobre los cantes de las minas es tal que puede afirmarse que estamos ante uno de estilos que mayor atención ha concentrado en la literatura flamencológica.

Todos estos solventes estudios se han aproximado al fenómeno desde prismas diversos, arrojando luces y sombras; aportando hallazgos y sembrando dudas; pasando el testigo al fin a investigaciones futuras que disponen, desde entonces, de un número progresivamente mayor de datos fiables y contrastados y que pueden permitirse el lujo de concentrar el ámbito de su estudio en aspectos cada vez más aislados y específicos.

El interés de nuestra investigación responde a esta realidad y pone su empeño en el análisis estrictamente melódico de una de las submodalidades del canto minero de mayor variedad interpretativa: la taranta-minera. Dicho propósito estuvo al principio motivado por la fascinación ante el poder camaleónico de este subestilo, ante su naturaleza especialmente versátil. Pero en pleno desarrollo de nuestra investigación, a dicha motivación le sobrevinieron otras, procedentes de la lectura inspiradora de tres estudios de relativamente reciente publicación que, como se verá, han sido fundamentales para el logro de los objetivos de la presente obra: «Geometrías del canto», de Philippe Donnier, *Los cantes mineros en la discografía de pizarra y cilindros*, de Rafael Chaves

y Norman Paul Kliman, y *Cantes de las minas. Cantes por tarantas*, de José F. Ortega. Obras que recibimos entonces con los brazos abiertos por diferentes razones.

Los inspiradores trabajos del genial Philippe Donnier, en su búsqueda de un sistema alternativo de transcripción de las emisiones vocales de los intérpretes flamencos; sus reflexiones sobre la interpretación *semántica* y la interpretación *estética*; sus consideraciones sobre las transcripciones descriptivas frente a las prescriptivas; su intuición, al fin, sólidamente convertida en argumento científico y riguroso, acerca de la búsqueda de patrones melódicos entre versiones de un mismo cante, supusieron la confirmación de la validez de los objetivos planteados en la presente investigación y de la necesidad de cumplirlos.

La de Chaves y Kliman, obra colosal y hermosísima, aparte de constituir el mayor compendio de datos sobre los cantes mineros hasta ahora escrito, nos permitía abrir el horizonte referencial de los cantes «por mineras»; la integración en su corpus de la totalidad de registros de cantes mineros y de Levante de la fonografía flamenca (casi el 85%) constituyó para nuestro cometido un punto de anclaje decisivo. Obra inspiradora y esclarecedora, cuya cercanía al estatus de tratado también nos sirvió para incorporar en nuestro estudio algunas investigaciones algo inadvertidas y de diversa índole, rescatadas del olvido por sus autores. Sin embargo, como todo estudio que se precie de serio y documentado, presenta ciertos planteamientos problemáticos e hipótesis abiertas a la discusión. Estos, de nuevo, nos han servido de estímulo. Aunque no hay espacio aquí para enumerarlos, hay algunos que sobresalen de manera especial y que pasamos a indicar brevemente con objeto de expresar el sentido impulsor del engranaje de esta investigación.

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 estudio de Luis y Ramón Soler, *Antonio Mairena en el mundo de la siguriya y la soleá*. 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 (Soler Díaz & Soler Guevara, 1992, pág. 24). 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. No obstante, pensamos que la catalogación o etiquetaje de gran parte de estos ha intentado establecerse a través de razonamientos de orden biográfico que, a menudo, para algunos, y solo para algunos, casi se convierten en «cuestión de fe». Este necesario ejercicio de investigación y análisis conlleva por tanto un riesgo añadido, pues las hipótesis empleadas para filiar estilos, aunque planteadas desde la conjetura y la provisionalidad, quedan fijadas final e inexorablemente en el

imaginario colectivo del aficionado y el estudioso, de forma casi dogmática, casi sin margen de cuestionamiento.

Pensamos que es esta una cuestión peliaguda que debe tratar de solucionar el historiador flamenco a través de arduas pesquisas. Cuando se trata de agrupar o aislar estilos, esto es, estructuras melódicas diversas, lo único importante es su contenido musical y debe tratarse desde la musicología. Y, aun así, el musicólogo se encuentra con barreras imponentes que dificultan la tarea y que derivan de la falta de consenso en el establecimiento de criterios teóricos y metodológicos comunes y en la aplicación sistemática de los mismos como, por ejemplo, la definición precisa de *variante* y de *versión*. El problema de la atribución de un estilo a un cantaor, basándonos en datos biográficos más o menos fiables es problemático. Lo es aún más el seguir ampliando, de forma arbitraria, la nómina de variantes del mismo, adjudicándolas nuevamente al genio creador de otros cantaores posteriores. De manera algo caprichosa, algunos registros son considerados meras versiones, interpretaciones no personales, de estilos, mientras que otros son bautizados con una nueva nomenclatura, cuando en realidad todos contienen un grado similar de aportación personal. Observamos que en la bibliografía flamenca este procedimiento casi nunca obedece a un criterio riguroso, objetivo ni sistemático. Los motivos ocultos en la selección de unos cantaores en detrimento de otros a la hora de ser coronados con su estilo propio son de diversa índole según qué autores y casi siempre subjetivos.

En las notas preliminares de *Los cantes mineros a través de los registros de pizarra y cilindros*, Rafael Chaves expone una serie de advertencias y precauciones con relación al proceso de filiación de estilos. Afirmar que los conceptos de «creación» y «atribución» han sido siempre aplicados siguiendo parámetros subjetivos y que no reflejan la distinción entre lo aprendido y lo aportado (Chaves & Kliman, 2012, pág. 13). Propone entonces el uso de un concepto teórico propio de los estudios de la oralidad como es el de «recreación» (Frenk Alatorre, 1987) (Ong, 1987) (Zumthor, 1991) (Goody, 2010) mucho más ajustado a la realidad del proceso de transmisión del flamenco. Defiende el autor, junto a Ramón Soler Díaz, que la evolución de un estilo no es un proceso caótico ni azaroso, sino que responde a unas líneas de actuación que van definiendo una cadena de transmisores de un cierto estilo o melodía de cante.

No estamos tan seguros de si los investigadores seremos algún día capaces de reconstruir dichas líneas de actuación de manera suficientemente ordenada y rigurosa. Cada línea de actuación y cada cadena de transmisión, sujetas a los factores de la oralidad, suele multiplicarse en más de una dirección, con un comportamiento diferente en cada una de ellas y presentando a menudo vacíos, eslabones perdidos, que «la tradición» no ha recogido. Muchas de las líneas de transmisión propuestas en la literatura flamenca deben su razón de ser a informantes que testimonian oralmente anécdotas cuya verificación es

irrealizable y nunca satisfará el ansia de rigurosidad de todos; testimonios, en definitiva, en los que muchos tenemos que esforzar nuestra fe. Hay que recordar además que cada vez son más frecuentes las presunciones en las cadenas de transmisión a partir de datos concretos objetivos, pero insuficientes. Por ejemplo, a menudo se sugiere una línea de transmisión entre dos cantaores por el simple hecho de que figuran juntos en el programa de actuación de un determinado café cantante. O que determinado artista fue el responsable del trasvase de un estilo concreto de una región a otra. Esto no deja de ser lo que es, una sugerencia. Por declaración expresa del propio cantao, sabemos que Naranjito de Triana aprendió la seguriya de cambio trianera del «Sermón de Cagancha» en Barcelona, donde tuvo la oportunidad de encontrarse con Eduardo Durán, un viejo gitano de Triana apodado «El Guapito» (Navarro & Trigo, 1993, pág. 173). De no ser por la revelación directa de Naranjito, hoy asumiríamos muchos que lo probable, lo lógico, lo de sentido común, es que la aprendiera de su tío Naranjito El Viejo o quizá del Titi El Viejo, a quien conoció, o de su hijo El Titi de Triana, con quien compartía escenario en la célebre Parrilla del Cristina de Sevilla. Y esto, por muy verosímil que parezca, no casa con la realidad. Se establecería una línea de transmisión totalmente falsa.

Por todo ello, nuestra investigación no atenderá en un principio a cuestiones de filiación, ni entrará *a priori* a discutir la validez de las ya propuestas. Así, emplearemos en un principio la nomenclatura propuesta por Chaves y Kliman guiados por una cuestión estrictamente práctica: nuestro corpus está basado en los registros publicados en su obra. Proceder de otro modo daría lugar a confusiones. Sin embargo, el uso de este etiquetaje en la presente obra no implica nuestra conformidad o la aceptación de dicha nomenclatura. De hecho, hemos establecido una nueva propuesta de filiaciones que afecta a un número no muy elevado, pero sí relevante, de cantes (ver capítulos «Mineras que llaman tarantas» y «La media minera»).

Por último, como indicamos al principio, otra de las motivaciones de nuestra investigación surge de la publicación de la obra *Cantes de las minas, cantes por tarantas*. El poder disponer de las transcripciones simplificadas del contenido melódico de algunas tarantas, realizadas por el musicólogo José F. Ortega, ha supuesto de nuevo otro punto de amarre. Estas, junto al planteamiento más o menos organizado de pautas musicológicas definitorias para cada modalidad del cante minero, han facilitado el cotejo y verificación de algunas de nuestras notaciones, ayudándonos a alcanzar un mayor grado de legitimación.

*Cantes de las minas, cantes por tarantas* trata de huir de las a menudo injustificadas filiaciones tradicionales de los cantes mineros, pero finalmente este imprescindible estudio no escapa del problema que venimos analizando: el de la arbitrariedad. Esta vez no en forma de etiquetaje, sino en forma de propuesta del registro más canónico (y definitorio) de cada estilo minero. La arbitrariedad

aquí se nos cuela desde otro frente: la determinación de cada patrón melódico básico adolece de un estudio estadístico que incluya un número de registros lo suficientemente representativo de cada uno de ellos, a lo largo de la historia. Por contra, las definiciones de los estilos se establecen desde el análisis de grabaciones modernas. El punto de referencia para José F. Ortega es el presente flamenco. Y, por ello, el autor considera los registros de Antonio Chacón, Manuel Torre, El Cojo de Málaga, Manuel Escacena, Pepe Marchena, etc., como simples «antecedentes» de los estilos que analiza, destronándolos de este modo de su condición tradicional de canónicos.

A diferencia de la obra de Chaves y Kliman, no se consigue en *Cantes de las minas, cantes por tarantas* una descripción íntegra y global de los cantes mineros pues, entre otras cosas, la rica, compleja e imprescindible escuela de Linares está práctica e infelizmente ausente en sus páginas, fijando Ortega así, principalmente, las fórmulas y pautas musicológicas del género a partir de las grabaciones del cantaor Antonio Piñana y de las recreaciones estilísticas que impulsó en sus inicios el Festival de Cante de Las Minas de La Unión. Es mayormente el maestro cartagenero y sus paisanos, adláteres y discípulos (Curro Piñana, Encarnación Fernández, Pencho Cros, Manolo Romero, etc.) quienes se convierten en puntos de referencia básicos desde los que el autor se mueve hacia atrás en el tiempo para analizar registros que todos los flamencólogos consideran clásicos y definitorios de estilos. Y, por ende, al lector le queda la impresión de que el maestro primitivo más trascendente, transmisor de las primigenias tarantas flamencas fue casi exclusivamente Antonio Grau, el hijo del Rojo el Alpargatero. Esta circunstancia conlleva como consecuencia una selección parcial y arbitraria del corpus y empaña un enorme y admirable esfuerzo por parte de José F. Ortega de transcripción y observación de patrones y hábitos melódicos característicos de los cantes de las minas.

En definitiva, creemos que ambas investigaciones se complementan y realizan valiosas aportaciones al estudio de las tarantas; y han sido tanto sus aciertos como sus vacíos metodológicos los que mayormente han servido de espuela en la realización de este trabajo. Trataremos de centrar nuestro análisis en el universo melódico de las mineras, a través del uso de una metodología que contribuya a saltar dichos vacíos y que, a su vez, sirva de complemento e incluso ayude a salvar las barreras impuestas por el tecnicismo del lenguaje musical.

La novedad de nuestro estudio radica en sumar al análisis descriptivo de las líneas melódicas de las mineras el uso del cálculo estadístico, así como de mediciones computacionales, por medio de programas informáticos, de manera que la subjetividad quede excluida al menos en alguna etapa de la investigación. Pensamos que esta es una de las vías más provechosas cuando lo que se pretende es estudiar la melodía de la minera dejando que hablen los registros.



## ESENCIA DE ESTA OBRA

Hace ya mucho tiempo que me venía yo preguntando cómo sería realizar un estudio que se apartase de todo ámbito extramusical; de aquello que supone la mera acumulación literaria, con ser valiosa, o de la mera recopilación de datos históricos, con ser importante. Y que fuera además el estudio musicológico de un cante especialmente vivo, en constante mudanza.

En este sentido, me atrajo la idea de aproximarme a un subestilo flamenco especialmente interesante por su versatilidad, en absoluto estático; por tratarse de un estilo camaleónico como lo es la taranta minera. Subestilo minero riquísimo, lleno de matices, pero que en el fondo presentaba, a mi modo de ver, camufladas, una serie de características o rasgos musicológicos que lo definían como *sistema*.

Anduve buscando, al principio de manera autodidacta, más tarde con la ayuda del magnífico músico y técnico de sonido Maxi Ramírez, y al fin, de la mano casi milagrosa de Joaquín Mora Roche, el director de mi tesis doctoral, base de esta obra, una nueva metodología que me acercase de manera objetiva a dicho sistema; que lo desenmascarase y me lo revelase prístino, expedito, sin contaminaciones. ¿Qué define la taranta minera, independientemente de las aportaciones más o menos notables de sus posibles intérpretes y recreadores?

Me acerqué a la taranta minera, además, porque me permitía un tratamiento sin prejuicios. No guardo con ella ninguna relación emotiva; de experiencia personal o afectiva. Es un estilo que me fascina, pero no me afecta emocionalmente como la soleá de Triana, por ejemplo, estilo con el que guardo vínculos emocionales desde la infancia.

Permítanme introducirles en esta investigación a través de un ejemplo. Pensemos en dos renombrados cantaores y en dos célebres grabaciones en las que ambos interpretan el mismo cante minero: en primer lugar, Manuel Vallejo y su registro de una taranta que artistas y flamencólogos han dado en llamar «taranta del Frutos de Linares», articulada en esta ocasión en la letra «Vestío a

lo marinero» (aunque más comúnmente asociada a la copla de «Las llamas llegan al cielo»). En segundo lugar, observemos a Fosforito interpretando un cante que flamencólogos y aficionados empiezan a denominar como «taranto de Fosforito», popularizado sobre todo con la copla que principia «Porque ya no puedo más»:



Figura 1. Manuel Vallejo

#### Taranta del Frutos de Linares

*Vestío a lo marinero  
Ay, si mi Dios cayera en playa  
Vestío a lo marinero  
Ay, yo le tiraría la tralla  
Y aunque cayera en anzuelo  
Del cesto de la morralla*



Figura 2. Fosforito

#### Taranto del Frutos de Linares ¿Taranto de Fosforito?

*Porque ya no puedo más  
Las fuerzas me están faltando  
Porque ya no puedo más  
Ni siquiera este taranto  
Voy a poner terminar  
Por eso canto llorando*

Los presento como ejemplo de que en el flamenco se toman decisiones arbitrarias. Aquí observamos en transcripción MIDI (figuras 3 y 4) que una misma línea melódica básica se llama «taranta del Frutos de Linares» cuando lo canta Vallejo y «taranto de Fosforito» cuando lo interpreta él mismo. Se trata en esencia del mismo cante, aunque presenten leves diferencias, ya que en el flamenco nunca se pueden esperar similitudes exactas. Sin embargo, los detalles personales de Fosforito son tenidos en cuenta por la flamencología, otorgándole el privilegio de coronarlo con la nomenclatura de un estilo propio y, en cambio, los detalles de Vallejo, arbitrariamente, no.

Esto ocurre porque en la investigación flamencológica no se suele tener en cuenta que el flamenco es un sistema abierto. Además, en flamenco, el análisis melódico comparativo de las posibles interpretaciones de un mismo cante nunca debe buscar similitudes exactas, sino grados de similitud. Es decir, es



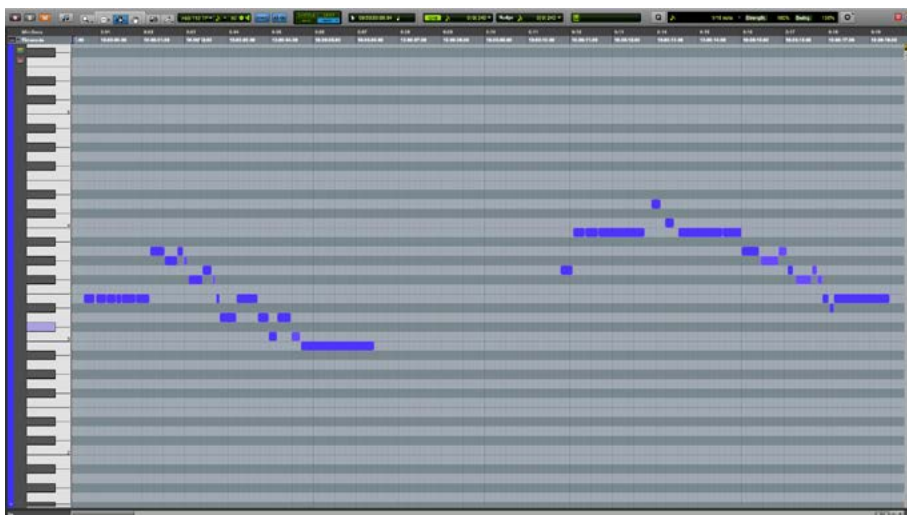


Figura 3. Manuel Vallejo. Tercios 1.º y 3.º. Partitura MIDI (contornos melódicos)

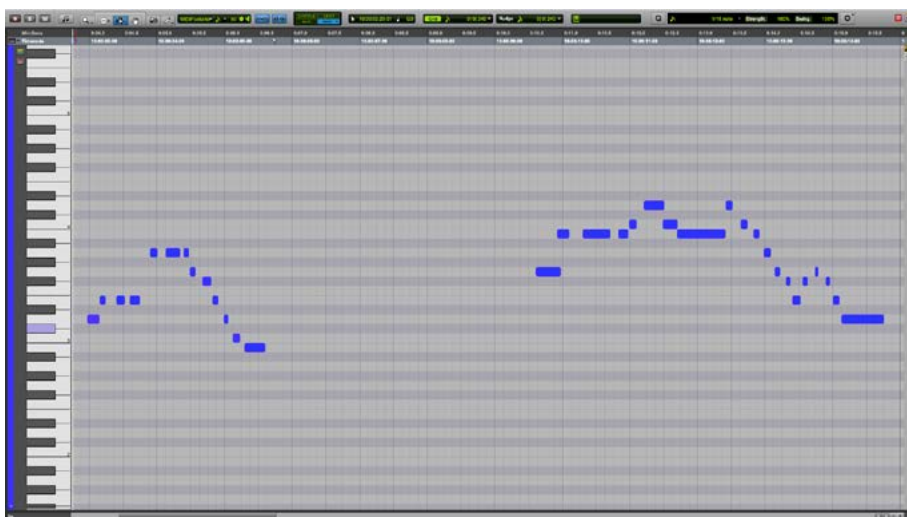


Figura 4. Fosforito. Tercios 1.º y 3.º. Partitura MIDI (contornos melódicos)

imprescindible adoptar el *criterio de flexibilidad musical* como guía principal del estudio melódico flamenco.

He querido enfrentarme al gran reto del cante flamenco, que es un sistema cambiante, multiforme, que varía en función de la persona que canta y también del momento en que se canta; a menudo de la articulación de la copla (las letras). A pesar de este carácter abierto de reglas del sistema de la música

flamenca, no deja de ser un sistema, porque el intérprete recrea o simplifica sobre una base melódica aprendida que intenta reproducir (aunque a menudo lo haga de manera personal). Los cantes flamencos son cantes mutantes. En ocasiones, monstruos de mil cabezas, aparentemente asimétricos, pero que en el fondo camuflan un mismo concepto rector.

Esta investigación nos ha revelado al detalle la exquisita y portentosa inteligencia musical de los cantaores flamencos estudiados; intérpretes y recreadores que han conseguido mantener viva la esencia de un estilo, el de la taranta minera, a fuerza de reinventar distintos modos de decir lo mismo. No busque el lector otra cosa en las siguientes páginas. Dejando completamente a un lado los pormenores armónicos, rítmicos, literarios e histórico-biográficos, de esto trata este estudio; de descubrir el sistema melódico de la taranta minera.

## GUÍA DE LECTURA, CONSULTA, ESCUCHA Y VISIONADO

Esta obra ha sido diseñada para servir como *manual de referencia de los cantes mineros*, tratando de satisfacer la curiosidad histórica y documental del estudioso y aficionado, pero, fundamentalmente, ofrece una *nueva metodología de estudio de las melodías de los cantes flamencos*, práctica, directa, útil y accesible a todos, prescindiendo de la complejidad de los lenguajes tradicionales de transcripción musical. Por todo ello, la estructura de los capítulos dedicados a los grandes grupos de estilos mineros (cartagenera, taranta, minera, etc.) sigue un orden y organización de contenidos idénticos, atentos siempre a la comprensión global de los mismos:

Además del listado de registros del corpus; el de coplas contenidas en los mismos y de los índices analítico, onomástico, de tablas, de figuras, de gráficos y de coplas, aportamos un glosario de términos musicales, computacionales y flamencológicos presentes en el texto de nuestra investigación, con la finalidad de prestar herramientas útiles para la comprensión y manejo de los datos aportados. Asimismo, facilitamos una serie de enlaces o *links* a cuatro anexos imprescindibles para la búsqueda y consulta personalizada de información. El contenido de los anexos es el siguiente:

ANEXO I. Registros sonoros del corpus

ANEXO II. Imágenes de las transcripciones MIDI de subestilos por tercios

ANEXO III. Datos computacionales de la muestra total

ANEXO IV. Reproducciones en vídeo de las transcripciones en formato MIDI

Tabla 1. Organización de contenidos en los capítulos, apartados y anexos de esta obra

	DATOS FLAMENCOLÓGICOS
CAPÍTULOS APARTADOS Y ANEXOS	Qué se ha escrito en la literatura flamenca
Metodología	
Rasgos musicológicos definitorios...	
La <i>ida y vuelta</i> minera	✓
Conclusiones aspectos históricos...	
Cantes de <i>madrugá</i>	✓
La taranta	✓
La minera	✓
El taranto	✓
<b>ANÁLISIS MUSICOLÓGICO CUALITATIVO Y ANÁLISIS COMPUTACIONAL DEL SISTEMA DE MINERAS Y TARANTOS</b>	
Mineras y tarantos	
Mineras que llaman «tarantas»	
La media minera	
Conclusiones y hallazgos... mineras...	
Análisis computacional de los cantes	
Conclusiones análisis computacional	
La levantica	✓
La cartagenera	✓
La murciana	✓
Conclusiones y hallazgos finales...	
Listado registros/coplas. Glosario	
Índices analítico, onomástico, tablas...	
Anexo I. AUDIOS corpus	
Anexo II. Imágenes PARTITURAS MIDI	
Anexo III. Datos COMPUTACIONALES	
Anexo IV. VÍDEOS MIDI	

DATOS HISTÓRICOS Y SOCIOLOGICOS	DATOS DISCOGRÁFICOS	DATOS MELÓDICOS	DATOS ARMÓNICOS
Contextualización documental	Cronología del estilo en la discografía	Melodía básica y/o detallada de subestilos y variantes	Datos relevantes sobre el acompañamiento
✓	✓	✓	✓
✓			
✓		✓	
✓	✓	✓	
✓	✓	✓	✓
✓	✓	✓	✓
✓	✓	✓	✓
<b>ANÁLISIS MUSICOLÓGICO CUALITATIVO Y ANÁLISIS COMPUTACIONAL DEL SISTEMA DE MINERAS Y TARANTOS</b>			
		✓	
		✓	
		✓	
		✓	
		✓	
		✓	
✓	✓	✓	
✓	✓	✓	
✓	✓	✓	
		✓	
		✓	✓
		✓	
		✓	
		✓	

## ANEXO I. Enlace a los audios mp3 (a través de código QR)

El anexo I contiene los audios en mp3 de los registros analizados. Como explicaremos más pormenorizadamente en el apartado «Descripción del corpus» (ver Metodología), el objeto de estudio de esta investigación lo constituyen 170 grabaciones:

1. La mayoría de los registros de la carpeta 2 del DVD que acompaña la obra *Los cantes mineros a través de los registros de pizarra y cilindros*, de Rafael Chaves Arcos y Norman Paul Kliman. En dicha carpeta, denominada «Muestra de Estilos Mineros extractados», se facilita una serie de estilos mineros, registrados en pizarra y cilindro, sin falsetas ni temples (159 registros en total).
2. Algunos registros de cantes folclóricos preflamencos de la carpeta 1 de la misma obra, que consideramos relevantes (7 registros).

Como se puede observar en el listado de registros de esta obra, para facilitar la identificación de cada uno de ellos, hemos mantenido la misma nomenclatura de filiaciones (excepto en el caso de algunos casos señalados) y la misma numeración de cortes contenida en las carpetas originales de la obra de Chaves & Kliman. Mostramos en dicho listado la información aportada por dichos autores: año de grabación, casa discográfica, referencia y el nombre de guitarrista acompañante, el primer verso de la copla cantada que escuchamos al reproducirlos. Ejemplos:

- **153b. Malagueña murciana anónima 3.** Paca Aguilera. 1910. Guitarra: Román García. (Zonophone X-5-53.031) «Los pícaros tartaneros».
- **13b. Taranta cartagenera de Antonio Chacón.** Don Antonio Chacón. 1913. Guitarra: Ramón Montoya. (Odeón 68.092) «(A los pies) Del soberano».

Tabla 2. Ejemplo. Información del Listado de registros

Número corte	Filiación estilística	Intérprete	Año grabación	Guitarrista	Discográfica referencia	Copla 1.º verso
153b	Malagueña murciana anónima 3	Paca Aguilera	1910	Román García	Zonophone X-5-53.031	«Los pícaros tartaneros»
13b	Taranta cartagenera de Antonio Chacón	Antonio Chacón	1913	Ramón Montoya	Odeón 68.092	«(A los pies) Del soberano»

- Algunos registros en formato de vinilo, no presentes en el DVD de la obra de Chaves y Kliman, que reproducen cantes folclóricos y flamencos de gran trascendencia para nuestro objeto de estudio (4 registros).

## ANEXO II. Capturas de imagen de las transcripciones MIDI realizadas (a través de código QR)

El anexo II contiene capturas de imágenes de las transcripciones musicales, realizadas por Maxi Ramírez en Pro Tools, en formato MIDI, de cada uno de los tercios de los cantes incluidos en el anexo I. Aparecen dichas transcripciones segmentadas por tercios, una vez transportadas estas a una misma tonalidad (si frigio. Ver apartado «Procedimientos» en Metodología). Se ofrece además información sobre las notas de las que consta cada Tercio en si frigio<sup>1</sup>.

Tabla 3. Grados mi frigio

NOTAS	mi	fa	fa #	sol	sol #	la	si b	si	do	do #	re	re #
GRADOS	I	II	II<	III	III<	IV	V>	V	VI	VI<	VII	VII<

Tabla 4. Grados si frigio

NOTAS	si	do	do #	re	re #	mi	fa	fa #	sol	sol #	la	la #
GRADOS <sup>2</sup>	I	II	II<	III	III<	IV	V>	V	VI	VI<	VII	VII<

Ejemplo de capturas de imagen de transcripción musical del primer tercio de la cartagenera del Canario (interpretada por El Mochuelo), en formato MIDI:

1. Normalmente se transcriben en mi. Las primeras transcripciones consultadas en nuestra investigación, como las del musicólogo Guillermo Castro, estaban realizadas en si. Obramos del mismo modo con el fin de hacer nuestras transcripciones compatibles con estas primeras partituras y así hemos procedido en el resto de la investigación. Se da el caso, además, de que el cante de referencia central en este estudio (el registro de la malagueña de la *madrugá* de la antología del profesor García Matos) está en si frigio. También por ello, el resto de los registros se transporta a ese mismo modo, subiendo o bajando los tonos o semitonos necesarios en cada uno de los registros. El si frigio es además uno de los «modos históricos» de las tarantas, propio de granadinas y tarantas anteriores a la innovación de Ramón Montoya, y tan sencillo de leer como el modo de mi frigio. La clave aquí es que todos nuestros registros estén normalizados y en la misma tonalidad. Así, hemos transportado las partituras MIDI de modo que todas tengan una nota final común, pues la nota de caída posee un valor equivalente a la nota tónica en los sistemas tonales.

2. Todas las quintas entre notas naturales serán justas, menos de si a fa, que sería disminuida.

1a. CARTAGENERA DEL CANARIO. EL MOCHUELO. TERCIO 1

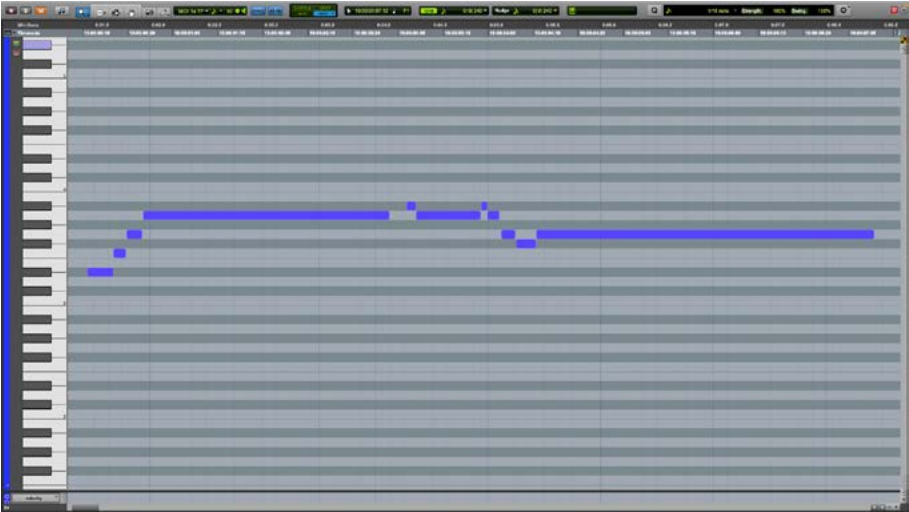


Figura 5. Cartagenera del Canario. Intérprete: El Mochuelo. Tercio 1 (corte 1a)

Tabla 5. Cartagenera del Canario. Intérprete: El Mochuelo. Tercio 1 (corte 1a)

Tercio 1	Notas Modo si frigio	re #. fa. sol. la. la #. la. la #. la. sol. fa #. sol.
	Grados Modo si frigio	III<-V>-VI-VII-VII<-VII-VII<-VII-VI-V-VI

Como puede observarse en las figuras 5, 6 y 7, este procedimiento facilita sobremedida el estudio comparativo de las melodías de los tercios de cada registro. Como ejemplo, exponemos un mismo tercio de mismo estilo, pero diferente intérprete: el tercio 1 de la cartagenera de Chilaes, interpretada en primer lugar, por Antonia La Malagueña (figura 8) y, a continuación, por El Mochuelo (figura 9).



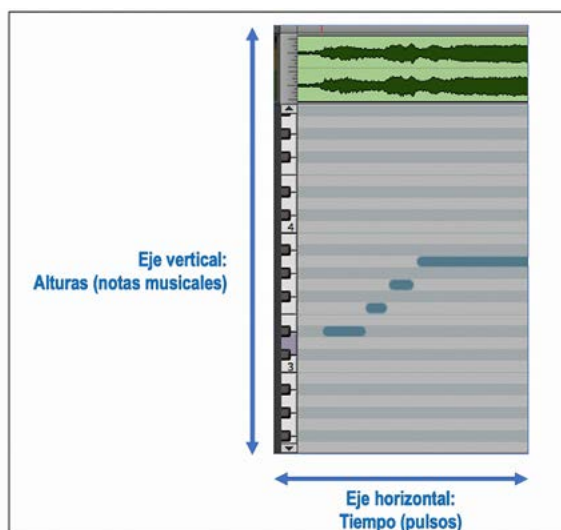


Figura 6. Piano roll. Detección de notas

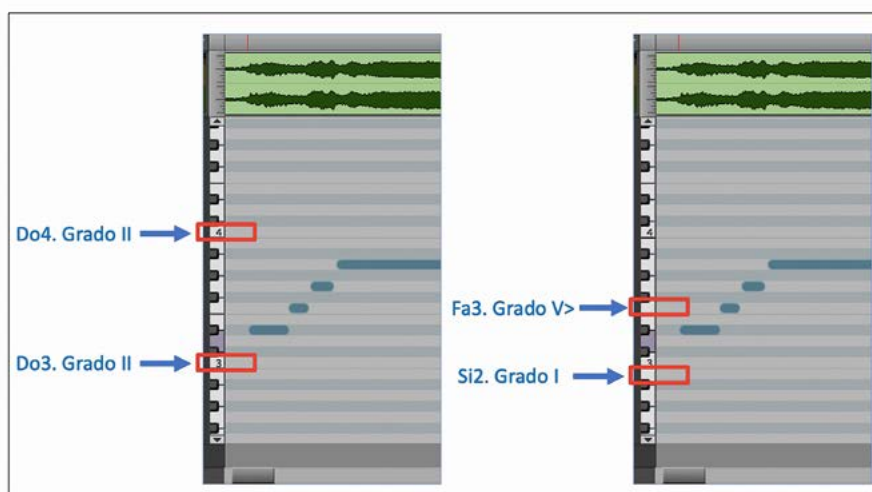


Figura 7. Piano roll. Tonalidad en si frigio. Grado I: si (ver capítulo Metodología. Paso 2)

3a. CARTAGENERA DE CHILARES. ANTONIA LA MALAGUEÑA. TERCIO 1

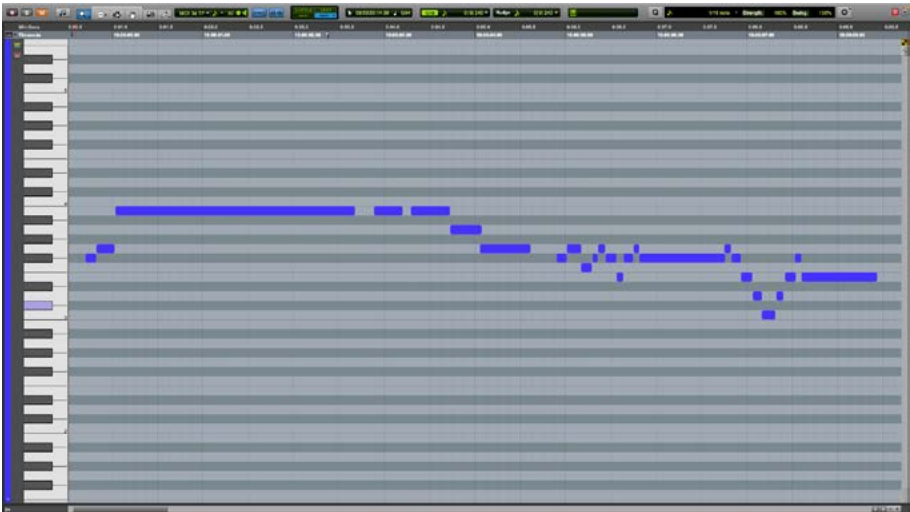


Figura 8. Cartagenera de Chilares. Antonia La Malagueña. Tercio 1 (corte 3a)

Tabla 6. Cartagenera de Chilares. Antonia La Malagueña. Tercio 1 (corte 3a)

Tercio 1	Notas Modo si frigio	fa #. sol. si'. si'. si'. la. sol. fa #. sol. fa. fa #. sol. fa #. mi. fa #. sol. fa #. sol. fa #. mi. re. do. re. mi. fa #. mi.
	Grados Modo si frigio	V-VI-I'-I'-VII-VI-V-VI-V>-V-VI-V-IV-V-VI-V-VI-V-IV-III-II-III-IV-V-IV

2a. CARTAGENERA DE CHILARES. EL MOCHUELO. TERCIO 1



Figura 9. Cartagenera de Chilares. El Mochuelo. Tercio 1 (corte 2a)

Tabla 7. Cartagenera de Chilares. El Mochuelo. Tercio 1 (corte 2a)

Tercio 1	Notas Modo si frigio	la. si'. si'. si'. si'. la. la. la. sol. fa #. fa #. sol. la. sol. fa #. fa #. sol. fa #. fa #. sol. fa #. mi. re #. do. re #. mi.
	Grados Modo si frigio	VII-I'-I'-I'-I'-VII-VII-VI-V-V-VI-VII-VI-V-V-VI-V-V-IV-III<-II-III<-IV

Conservamos de nuevo la misma nomenclatura de filiaciones y la misma numeración de cortes contenida en las carpetas originales de la obra de Chaves & Kliman, aunque proponemos nueva clasificación estilística en algunos casos.

Dichas transcripciones pueden ser visionadas y escuchadas cuando recurrimos al anexo IV, donde se ofrecen en formato de video MP4, tanto en su forma original como transportadas.

Por otra parte, en el capítulo denominado «Análisis musicológico cualitativo por tercios de mineras y tarantos», hemos seleccionado, para su análisis musicológico, todos los registros consignados como tales (mineras y tarantos) en el corpus de la obra de Rafael Chaves y Paul Kliman, además de otros que, aunque consignados como tarantas por la flamencología y los flamencos, desde el punto de vista musicológico cumplen muchos de los rasgos definitorios de mineras y tarantos.

Insistimos en que si lo que busca el lector es conocer la línea melódica de mineras y tarantos, debe acudir al capítulo denominado «Análisis musicológico cualitativo por tercios de mineras y tarantos» y al de «Hallazgos y conclusiones del análisis musicológico cualitativo de mineras y tarantos». Es en estas páginas donde se han expuesto, tras un largo proceso de observación detallada y rigurosa, los rasgos musicológicos que se repiten sistemáticamente en nuestro corpus de cantes. Aquí encontrará los parámetros que explican el comportamiento de cada cante.

En el análisis musicológico cualitativo hemos conseguido, además, separar el *continuum* que va de la taranta hasta la minera en tres grupos y hemos logrado hallar varias subcategorías dentro de esta familia de cantes: la minera-taranto, la media minera y la taranta.

En los cálculos estadísticos (análisis computacional), usaremos la denominación abreviada MI-TO para el grupo de mineras y tarantos; Ta=Mi para las tarantas que, en realidad, son mineras; MeMi para las tarantas que he denominado «medias mineras», y TA para el resto de las tarantas no incluidas en alguno de los anteriores grupos.

Indicamos primero el grupo principal de MI-TO (figura 10): grupo de tarantas en que no cabe confusión sobre su pertenencia al sistema de mineras porque cumple todos los rasgos definitorios del mismo. Sin embargo, dentro de MI-TO, incluimos un número de «mineras encubiertas», que han recibido en la tradición el nombre de *tarantas*, pero cuya estructura melódica coincide con el de las mineras (Ta=Mi).

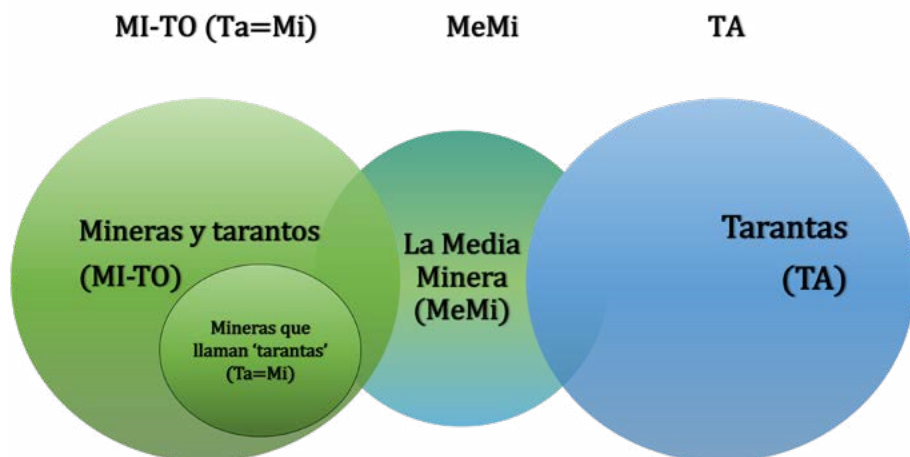


Figura 10. Grupos de cantes según el análisis musicológico cualitativo

Veremos más adelante que estos tres grupos, en el análisis computacional, suelen sin embargo desdoblarse en cuatro (figura 11).

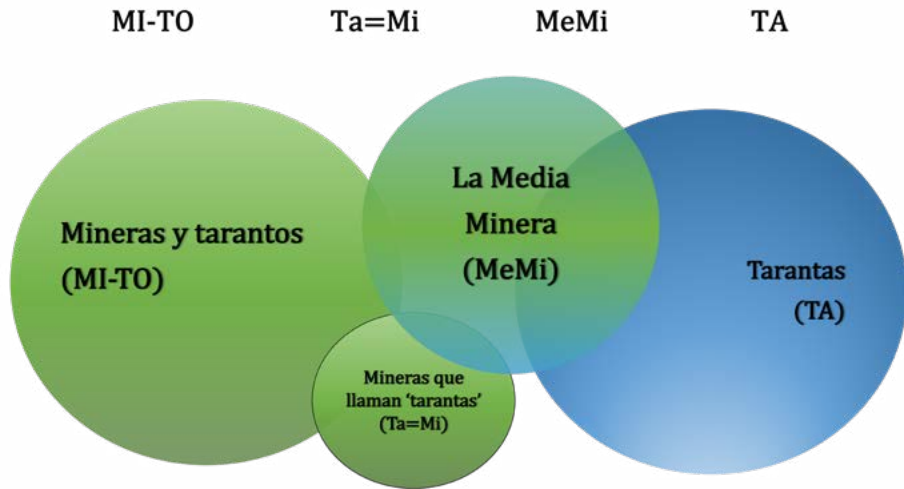


Figura 11. Grupos de cantes según el análisis musicológico computacional

Esto no contradice lo afirmado en el análisis cualitativo, sino que lo enriquece, lo matiza y abre nuevas vías de investigación.

El análisis computacional nos ha indicado siempre que existen dos categorías de cantes extremas (MI-TO y TA) y que las dos intermedias y centrales (Ta=Mi y MeMi) se aproximan o se alejan de las extremas, según la variable musicológica que tomemos en consideración. Aunque el resultado global de las variables nos señale que en general, las MeMi están más cerca de la taranta y que las Ta=Mi lo están de la minera.

Veamos ejemplos de esta dinámica a través de dos gráficos de variables musicológicas concretas: primero, uno en el que el análisis computacional confirma el cualitativo; y después, otro que lo matiza y enriquece.

La variable musicológica llamada «media de conjuntos» nos muestra en qué cantes hay más saltos interválicos (figura 12).

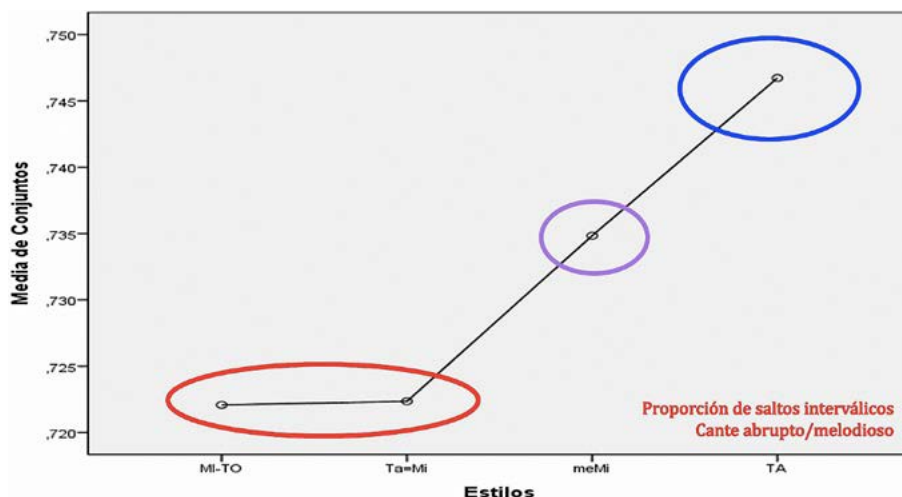


Figura 12. Histograma. Variable: media de conjuntos

Y el gráfico nos muestra que:

- Hay muchos más saltos interválicos en mineras y tarantos (MI-TO); mineras y tarantos son melódicamente más abruptos.
- Las mineras «encubiertas» o mineras que la flamencología llama «tarantas» (Ta=Mi) son mineras en cuanto a esta variable se refiere, a todos los efectos.
- Las tarantas (TA) poseen mayor número de intervalos conjuntos; son más melodiosas.
- Y las medias mineras (MeMi) están justo a medio camino entre extremos.

No obstante, si ponemos el foco en la variable musicológica que mide la variabilidad de notas que aparecen en la melodía, la llamada variable «Sigma de Pitch», observaremos una matización (figura 13):

Para esta variable musicológica, los valores bajos indican melodías más monótonas. Así pues, este gráfico nos indica que:

- Las mineras y tarantos (MI-TO) contienen melodías más monótonas.
- Las tarantas (TA) son cantes de mayor variabilidad melódica.
- Las medias mineras (MeMi) se acercan a la taranta (TA) en esta variable; no están a medio camino entre los extremos.
- Ese valor central lo ocupan, en cambio, las Ta=Mi.

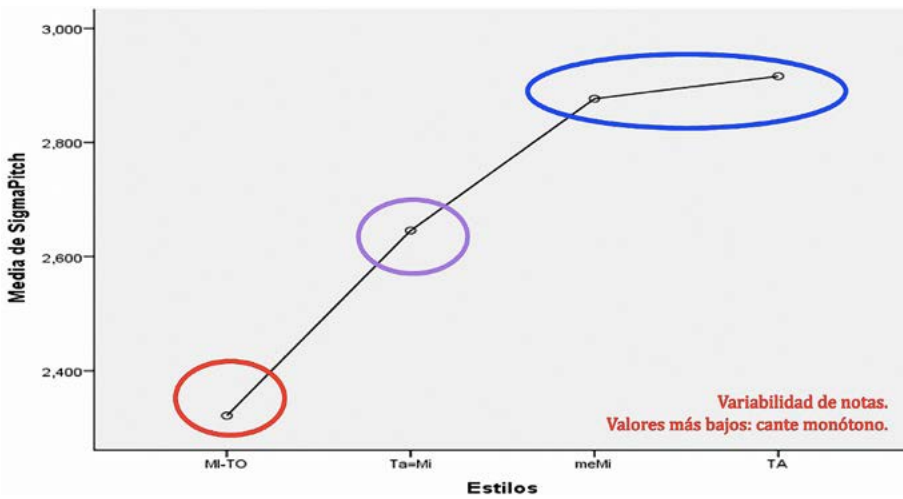


Figura 13. Histograma. Variable: media de SigmaPitch

Permítanme, en este temprano y quizá precipitado punto, una apreciación personal. Yo me he entusiasmado realizando estos análisis, principalmente porque todos estos son datos concretos, no abstractos ni subjetivos. Nos explican por qué este grupo es problemático para flamencólogos y artistas; por qué para unos es minera y para otros es taranta. No hablamos ya de decisiones intuitivas. Ahora lo sabemos objetivamente.

Considero conveniente anticipar también, en este momento, el mapa de distancias que Joaquín Mora Roche ha extraído de múltiples cálculos (que el lector puede comprobar en el capítulo dedicado al análisis computacional). Este mapa de distancias justifica por qué hemos optado finalmente estudiando más a fondo solo lo que está formando un mismo grupo MI-TO, y también aquello que está más próximo TA (y no levanticas, murciana y cartageneras).

Si nos fijamos, el grupo de tarantas no solo está más próximo, sino que además muestra una intersección con el grupo de mineras y tarantos.

Este cuadro nos indica que la minera es un sistema que incluye mineras, tarantos y ciertas tarantas (figura 14).

La unificación de todos estos elementos ha permitido el reajuste y reclasificación de aquellos cantes que, en las últimas investigaciones sobre el flamenco de las minas, se han propuesto desde un terreno resbaladizo, esto es, a partir de criterios inestables o poco rigurosos.

Más allá del grupo de registros catalogados como mineras y tarantos, el estudio de las tarantas tiene gran interés, puesto que algunas de ellas parecen ser, en realidad, mineras encubiertas, que han recibido en la tradición o en la

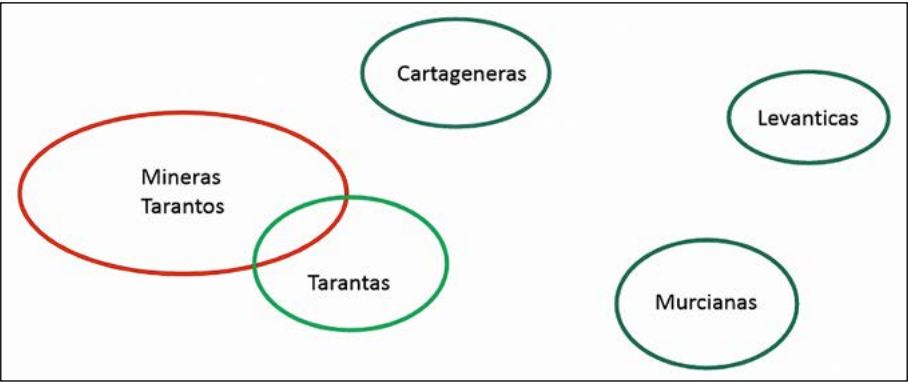


Figura 14. Mapa de distancias

opinión de expertos el nombre de tarantas, pero cuyo perfil y estructura melódica coincide con el de las mineras. En otros casos, la taranta, sin perder la condición de tal, tiene algunos elementos de minera, por lo que a los cantes de este grupo los hemos denominado como «medias mineras».

Así pues, el capítulo dedicado al análisis cualitativo de los cantes se estructura en cuatro grandes apartados:

- 1. Mineras y tarantos; donde se efectúa el estudio sistemático de los registros así consignados por Chaves y Kliman.

Tabla 8. Clasificación de mineras y tarantos según sus rasgos melódicos

CLASIFICACIÓN CHAVES & KLIMAN	CLASIFICACIÓN SEGÚN SUS RASGOS MELÓDICOS
Minera de Pedro el Morato	Minera de Pedro el Morato
Minera del Pajarito	Minera del Pajarito
Minera del Bacalao	Minera del Bacalao
Minera del Penene de Linares	Minera del Penene de Linares
Minera de Basilio	Minera de Basilio 1
Minera del Niño del Genil	Media minera del Niño del Genil
Minera del Rojo el Alpargatero	Media minera del Rojo el Alpargatero 1
Minera de Antonio Grau	Media minera de Antonio Grau
Taranto de Pedro el Morato	Taranto de Pedro el Morato
Taranto del Pajarito	Taranto del Pajarito
Taranto de Manuel Torre	Taranto de Manuel Torre
Taranto del Cojo de Málaga	Media minera del Cojo de Málaga
Taranto de Pepe Pinto	Media minera de Pepe Pinto



2. Mineras que llaman tarantas (minerías «encubiertas»); exploración de cantes catalogados por Chaves como tarantas, pero que, a tenor de sus características musicológicas, precisan ser estudiados como minerías y no como tarantas. Observe el lector que en esta tabla hemos incluido célebres «tarantas», como la de Vallejo, que es una minera a todos los efectos si se analizan sus rasgos musicológicos.

**Tabla 9. Clasificación de minerías que llaman «tarantas», según sus rasgos melódicos**

CLASIFICACIÓN CHAVES & KLIMAN	CLASIFICACIÓN EN TÉRMINOS MELÓDICOS
Taranta del Niño del Genil	Minera del Niño del Genil
Taranta del Tonto de Linares	Minera del Tonto de Linares
Taranta de Basilio 2	Minera de Basilio 2
Taranta de Manuel Vallejo 1	Minera de Manuel Vallejo
Taranta del Vagonero	Minera del Vagonero
Taranta de Manuel Escacena 3	Minera de Manuel Escacena
Taranta del Niño de Marchena 2	Minera del Niño de Marchena

3. La «media minera»; identificación de tarantas que muestran un gran número de rasgos propios de la minera, pero cuya entidad no es lo suficientemente significativa como para excluir su consideración como taranta; tarantas deudoras de la estructura musical de la minera, en mayor o menor proporción; son, como diría Chacón, «medias minerías».

**Tabla 10. Clasificación de «medias minerías» según sus rasgos melódicos**

CLASIFICACIÓN CHAVES & KLIMAN	CLASIFICACIÓN EN TÉRMINOS MELÓDICOS
Minera del Rojo el Alpargatero	Media minera del Rojo el Alpargatero 1
Minera de Antonio Grau	Media minera de Antonio Grau
Minera del Niño del Genil	Media minera del Niño del Genil
Taranto del Cojo de Málaga	Media minera del Cojo de Málaga
Taranto de Pepe Pinto	Media minera de Pepe Pinto
Taranta del Marmolista	Media minera del Marmolista
Taranta del Rojo el Alpargatero 1	Media minera del Rojo el Alpargatero 2
Taranta de Sebastián el Pena	Media minera de Sebastián el Pena
Taranta del Niño de Marchena 1	Media minera del Niño de Marchena

Son tarantas «amineras», mas no mineras atarantadas, pues el peso de la taranta en estos subestilos es algo mayor. Pero sin duda, este grupo de cantes debe aparecer en una órbita contigua, o en un espacio compartido entre la minera y la taranta.

4. Conclusiones del análisis musicológico.

### **ANEXO III. Datos computacionales de la muestra total (a través de código QR)**

En el anexo III, de la mano de D. Joaquín Mora Roche, ofrecemos los análisis estadísticos del total de nuestro corpus, realizados a partir de las variables musicológicas:

1. Análisis de cada cante en formato MIDI con un programa MatLab.
2. Los valores obtenidos son procesados con SPSS 22 para obtener unos estadísticos descriptivos que expliquen el comportamiento de cada variante; contrastar si cada grupo definido pertenece o no a la misma población de la que se extraen los grupos con los que se comparan y, por último, identificar clústeres de cantes, a partir de las variables definidas.

Las pruebas estadísticas realizadas por D. Joaquín Mora Roche y anexadas a esta investigación son las siguientes:

- Descriptivos de variables numéricas, variables categóricas y variables recodificadas: tablas de frecuencia, histogramas, unidireccional, subconjuntos homogéneos y pruebas *post hoc*.
- Contrastes entre el sistema de mineras y resto de los cantes: prueba T, contrastes de variables nominales.  $\chi^2$  y coeficiente de contingencia.
- Matriz de distancias CPC. Corpus MI-TO (mineras y tarantos) y ME-MI (medias mineras): clúster, matrices de proximidades, enlace promedio (entre grupos).
- ANOVA con MI-TO, tarantas que son mineras, medias mineras y otras tarantas: unidireccional, subconjuntos homogéneos, gráficos de medias y pruebas *post hoc*.

### **ANEXO IV. Reproducción de MIDIs en vídeo (a través de código QR)**

El anexo IV contiene más de 300 capturas de vídeo de las transcripciones en formato MIDI de cada uno de los cantes incluidos en el anexo I.

Cada registro del anexo IV se presenta en formato MP4 y por duplicado. Es decir, dos vídeos por cada registro, reproduciendo la transcripción MIDI del mismo de la siguiente manera:

- VÍDEO 1: pista de audio original (voz y acompañamiento de guitarra) + pista de transcripción MIDI en la tonalidad original del registro. Ambas pistas se reproducen de forma simultánea (figura 15).
- VÍDEO 2: pista de transcripción MIDI transportada a una única tonalidad, para posibilitar la comparación entre tercios/subestilos (figura 16).

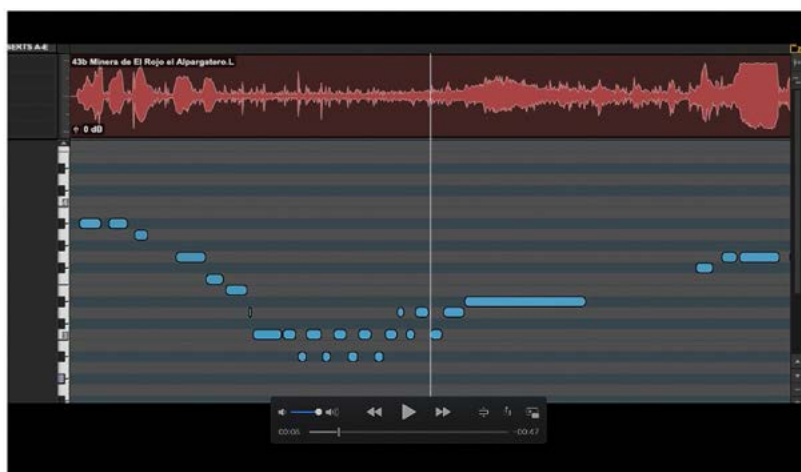


Figura 15. Vídeo 1 del registro 43b (original + MIDI)

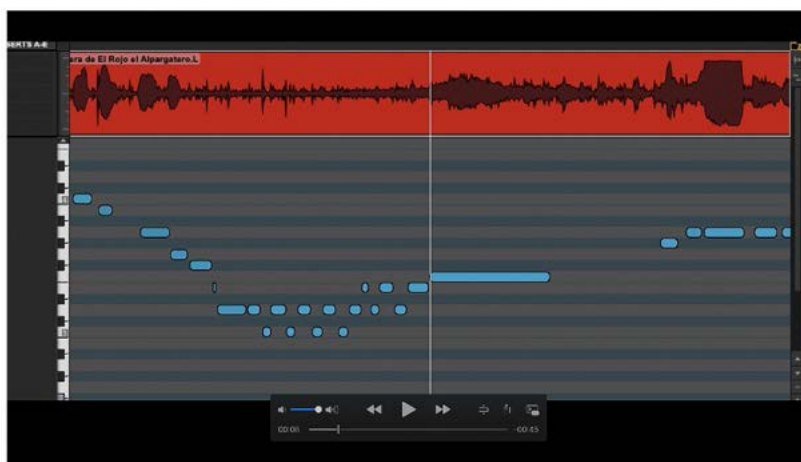


Figura 16. Vídeo 2 del registro 43b (MIDI transportado)

El visionado y control de reproducción de los vídeos facilita:

1. El estudio detallado y exacto de los cantes canónicos del flamenco minero.
2. La comparación entre tercios; entre versiones del mismo subestilo y/o en relación con otros subestilos.

Insistimos en que de nuevo en el anexo IV, conservamos la misma nomenclatura de filiaciones y la misma numeración de cortes contenida en las carpetas originales de la obra de Chaves & Kliman, aunque proponemos nueva clasificación estilística en algunos casos.

Por último, aclaramos que con objeto de proporcionar al lector una consulta eficaz, hemos procedido a titular las ilustraciones y las tablas siguiendo como criterio de numeración su orden de aparición en el texto. En el caso de repetición de estas a lo largo de la presente obra, la titulación y numeración de la figura o tabla repetida permanecen inalterados y se corresponden con el título y número asignados la primera vez que fueron aludidas. Para cualquier aclaración en este sentido, el lector hallará la información necesaria para cada consulta en los índices de figuras y tablas.

**Pepa Sánchez Garrido** (Sevilla, 1973), hija del prestigioso cantaor flamenco Naranjito de Triana, creció en un hogar que vibraba con la música flamenca. Doctora cum laude en Flamenco y licenciada en Ciencias de la Información por la Universidad de Sevilla, completó su formación académica con la realización del máster artístico en Lengua y Literatura Hispánicas en la State University of New York, especializándose en Historia del Flamenco, y del máster en Alta Dirección de Instituciones Sociales (ADIS) en el Instituto Internacional San Telmo de Sevilla. Además de su colaboración como crítica de música en revistas especializadas en flamenco, es autora del estudio *Cantes y cantaores de Triana* (2004). Su trayectoria cuenta con el reconocimiento del Premio de Ensayo de la XIII Bienal Sevilla. Asimismo, es profesora de asignaturas teóricas vinculadas a la historia y música flamencas en diversas instituciones académicas. En su recorrido profesional sobresale su labor como directora de la Fundación Cristina Heeren de Arte Flamenco, labor en la que desarrolló un elaborado plan de estudios adaptado a la formación artística integral, tanto de carácter práctico como técnico y metodológico. En calidad de ponente, ha participado en jornadas y cursos en instituciones de ámbito nacional e internacional, como la Universidad de Sevilla, la Universidad Pablo de Olavide, la Universidad Internacional de Andalucía, el Instituto Andaluz del Flamenco, la Universidad Loyola de Sevilla y el Instituto Cervantes de Manchester y Leeds.



## LA MELODÍA EN LOS CANTES MINEROS. HACIA UNA NUEVA METODOLOGÍA DE ESTUDIO DEL CANTE FLAMENCO

El flamenco es uno de los mayores exponentes de la identidad cultural andaluza y de su estudio depende la consolidación y difusión de nuestro patrimonio cultural. En el caso de los cantes mineros, la identidad andaluza y murciana convergen en una misma situación de clase, convirtiéndose en una de las manifestaciones resultantes más importantes de este sincretismo. De su importancia dan cuenta las investigaciones que, interdisciplinariamente, han ido surgiendo hasta la actualidad en torno al inmenso patrimonio del flamenco levantino. Pero este precisaba aún de un estudio musicológico, integral, riguroso y científico, que concretara, definiera y clasificara los estilos y subestilos que lo componen, sin atender a criterios extramusicales.

El propósito de esta investigación es el estudio melódico de la minera, submodalidad de gran versatilidad interpretativa y múltiples variantes. El corpus lo constituye un grupo de registros de cantes mineros de la fonografía flamenca (finales del siglo xix y mediados del xx). La metodología empleada combina el análisis cualitativo de las líneas melódicas de las mineras con mediciones computacionales y análisis estadísticos, buscando criterios de objetividad que ayuden a superar los problemas metodológicos presentes en la literatura flamenca tradicional.

Se ha realizado el análisis de los contornos melódicos y de las variables musicológicas de las mineras a través de herramientas computacionales que permiten la transcripción, observación y sistematización de sus rasgos definitorios, al igual que su cotejo con otros grupos de cantes mineros (tarantos, tarantas, cartageneras, levánticas y murcianas).

Los resultados obtenidos permiten encontrar patrones y hábitos melódicos básicos, característicos del sistema de mineras/tarantos, que facilitan la identificación de un canon melódico referencial, presente en todas sus variantes. Dichos resultados conducen a la reclasificación musicológica de estos estilos flamencos y permiten validar la metodología empleada.

La obra plantea, además, una fuerte vocación didáctica para llegar al estudioso interesado, ya que, a través de una novedosa metodología que mitiga las implicaciones histórico-artísticas que pueden afectar al proceso de aprendizaje, elabora un sistema para aprehender las melodías de los cantes flamencos útil, objetivo y accesible.