

Pepa Sánchez:

**La fonografía flamenca como instrumento de
análisis musicológico**

[Texto de la intervención de Pepa Sánchez en el [encuentro](#) que la Plataforma Independiente de Estudios Flamencos Modernos y Contemporáneos ([PIE.FMC](#)) organizó en Sevilla entre el 19 y el 21 de noviembre de 2013. Encuentro incluido dentro del programa de 2013 de [UNIA arteypensamiento](#)]

La fonografía flamenca como instrumento de análisis musicológico

Pepa Sánchez
Sevilla, Noviembre 2013

Aunque el estudio de la prehistoria fonográfica flamenca ha sido muy tardío, difícilmente puede hoy nadie negar la influencia que tuvo la incursión del flamenco en los avances tecnológicos casualmente justo en el momento de su codificación como género artístico. Las repercusiones de este fenómeno ya han sido amplia y profundamente analizadas por estudiosos como Antonio Hita Maldonado, José Antonio González Alcantud o Francisco Aix. Mi cometido por tanto se limitará a hacer hincapié en el valor de la fonografía flamenca como elemento clave para entender el desarrollo melódico, (no rítmico, ni armónico) de los estilos. Es decir, en su función reveladora de antecedentes y contaminaciones; en su valor al fin como método eficaz de filiación de estilos. Pretendo resumir las distintas vías de investigación de corte antropológico e ilustrar mis intuiciones con un ejemplo concreto de análisis melódico comparativo: el grupo de soleares petenera.

Gran parte de la confusión reinante en cuanto a las filiaciones de estilos se debe, una vez más, a la circunstancia anteriormente mencionada: el estudio fonográfico se ha realizado con mucha dilación. Así, los primeros balbuceos historiográficos y musicológicos tuvieron lugar desde una óptica romántica y subjetiva que pocas veces cuadra con la información que nos proporcionan los primeros registros del flamenco. Éstos nos permiten hoy conocer formas y maneras de un valor inestimable y nos llevan de la mano hacia los orígenes de “lo flamenco”; es decir, al momento de codificación de los estilos como géneros artísticos que trascienden lo folclórico. Podríamos decir que son la banda sonora (parcial e incompleta, ¡ay!) de la esplendorosa época de los Cafés –comercial para algunos, enriquecedora y definitiva del género para otros-. Son documentos de un valor incalculable no sólo por lo que acabo de referir, sino porque los protagonistas, las voces, que registran estos primeros discos son la herencia del pasado, que sólo conocemos, dibujamos, esbozamos en nuestra imaginación apenas, a través de testimonios orales y referencias literarias, abstractas, difusas, subjetivas al fin. El hijo de Joaquín el de La Paula, Enrique, en la famosa serie documental *Rito y Geografía del Cante Flamenco*, da cuenta de los motivos por los que su progenitor se negó a subirse al carro de las grabaciones discográficas:

“Decía que si él grababa pues llegaban a un bar y pedían media botella de vino y –`... ¡Ponme un disco de Joaquín!”-. Y por media botella de vino, pues, lo escuchaban cantar. Y no grabando, pues entonces tenían que venir como venían en los coches en busca de él. Y era manía de él porque podría haber *cogío* un dinero ¿no? *Aluego* el tanto por ciento de los discos. Y hubiera *cogío* un dinerito *güeno*. Y no consintió (...) y nada, que nada, que nada. Nadie puede decir que a Joaquín se le haya *escuchao* cantar desde que murió” (*Rito y Geografía del Cante*. Vol. 7. Soleares I).

Como consecuencia directa de esta falta de documentación empírica, hoy día poseemos dos semblanzas opuestas de Joaquín el de la Paula: por un lado, la que lo sitúa como emblema de la soleá alcalareña, como el supremo intérprete que la engrandece y codifica de forma definitiva; por otro lado, queda la versión avalada por su sobrino Juan Talega, que lo describe como un cantaor de pocas facultades (sobre todo en contraste con su hermano Agustín Talega) pero omnipresente en las juergas flamencas de su localidad.

Lo referido no es más que la punta de un enorme iceberg. A lo largo de la historia, ya desde Demófilo y su encendida crítica hacia el Café cantante como agente misticador del cante jondo, un notable y prestigioso sector del flamenco y la flamencología ha renegado de la cultura de masas, condenando las ventajas que los avances tecnológicos pudieran proporcionar al género.

Pero, como afirma Francisco Aix, esta circunstancia es de naturaleza contradictoria:

En su historia, el flamenco ha resultado impulsado y, en cierta manera, moldeado por los avances tecnológicos propios de la cultura de masas, pero al mismo tiempo ha mantenido un rechazo constitutivo hacia todo ello. Constitutivo, porque el prurito primitivista que paradójicamente le ha indispuerto contra los ardides de la industria cultural, le ha acompañado como un recurso muy preciado para la misma cultura de masas (132).

El fenómeno de la canonización de ciertos estilos comienza antes de la aparición del registro sonoro, en las Academias de Baile del siglo XIX y en los Cafés Cantantes, donde el flamenco puede ya considerarse como un “producto de consumo cultural y de ocio” (Aix, 119). De ahí la agorera actitud de Demófilo y sus seguidores que hoy ha cristalizado en un debate eterno, sin solución de consenso, en torno a la definición de la identidad cultural del flamenco, de forma que las propuestas presentadas al respecto se enfrentan unas a otras según adopten una postura bien constructivista, bien antropológica¹.

¹ En este sentido, los estudios que explican el flamenco como género artístico y como fenómeno cultural y empresarial, defienden la existencia de un uso instrumentalista de formas folclóricas pertenecientes a la primitiva cultura tradicional andaluza, que al descontextualizarse en la modernidad dan lugar a la aparición del flamenco como arte. Sin embargo, esta perspectiva apenas toma en consideración los contextos socio-laborales, los rituales, los patrones de sociabilidad, ni las formas de transmisión donde se crea o re-crea el flamenco. Parece que las tesis funcionales mencionadas en

Aix afirma que Demófilo se anticipa a esa visión de la industria cultural como sistema totalitario que crea necesidades y valores falsos que sirven para mantener el orden desigual de la sociedad a través del consentimiento de la clase dominada. Sus concepciones guardan afinidades con teorías posteriores que analizan el rol de la cultura como adoctrinamiento en la ideología burguesa –Horkheimer, Adorno, Gramsci, (Steingress 1998: 21): “La producción de la cultura en serie, la creación de la necesidad de consumo y el racionalismo tecnológico son (los) elementos constitutivos de la industria cultural, el nuevo instrumento de dominación de las masas” (Aix, 119-120). Estos planteamientos, no obstante, otorgan quizá debilidad excesiva a las subculturas como agentes de la creación cultural, por ello exigen un cuestionamiento serio.

Es cierto que la cultura popular se retroalimenta de la representación de sus valores, conductas, etc. por parte de la intelectualidad. Su poesía y sus cantos y bailes formaron parte de la inspiración artística de los profesionales “cultos”-, como ocurrió en la dialéctica entre el baile folclórico andaluz y la escuela bolera, entre la guitarra popular y la guitarra clásica española del XIX, y como ocurrió también con la lírica semiculta y la lírica folclórica semipopular². Pero podríamos aducir que este *feedback* sugiere una multidireccionalidad que no anula completamente la agencia del pueblo como creador o re-creador de su propia cultura. La afirmación categórica de que la cultura tradicional ha desaparecido de forma radical y abrupta en el nuevo orden social de finales del siglo XVIII y que la pequeña burguesía domina con poder absoluto y definitivo las riendas de la cultura, parece una hipótesis demasiado radical³. Aunque, por otra parte, no podemos disimular que la flamencología ha estado necesitada durante mucho tiempo de un planteamiento más realista que nos recuerde que la subcultura oral tradicional se hallaba sujeta a altos niveles de pobreza y analfabetismo y se hacía necesario, junto al estudio riguroso de su realidad sociocultural, un cuestionamiento de la magnitud de sus aportaciones.

Así pues, guste o no, es imposible obviar la importancia de estos espacios escénicos en la codificación del género puesto que el virtuosismo y la complejidad técnica se desarrollan rápida e intensamente por mor de la competencia, influencia y especialización de los artistas que en ellos concurren. Y el peso de los gustos del

primer lugar adolecen de una descripción pormenorizada de la realidad social en la que el flamenco se halla inmerso, olvidando u omitiendo datos que pudieran ser de fuerte impacto en la gestación del mismo.

² A este respecto afirma Génesis García: “(...) la realidad muestra que numerosas coplas de factura auténticamente popular son compuestas por poetas cultos, coplas que pasan a formar parte del anónimo acervo de lo tradicional, porque aciertan a verificarse entre sus rasgos esenciales, mientras que bajo una ingente cantidad de poemas ‘populares’ discurren los esquemas valorativos, las estructuras semántico-sintácticas y el aparato léxico de la poesía cultista popularizada, imitada por las gentes sencillas, por los espontáneos copleros de la calle”(173).

³ Al menos, no suficientemente documentada y ejemplificada en los textos de flamencólogos excepcionales defensores de esta teoría, como Gerhard Steingress.

público “que paga en ese incipiente mercado determinará la configuración del género flamenco a través de la producción y distribución de espectáculos en los cafés cantantes” (Aix 120). Es decir, que la constitución de lo flamenco está intrínsecamente unida al desarrollo de la industria cultural. Tanto es así que este arte andaluz es uno de los precursores en participar del desarrollo de una de las invenciones de mayor proyección social y comercial de todos los tiempos: la reproducción sonora.

El puerto gaditano es el primero en España en captar aparatos fonográficos. Procedente de Nueva York, el fonógrafo Edison se presenta, según nos informa Blas Vega, en la Academia de Santa Cecilia tan sólo un año después de su invención en 1878, aunque la prensa documenta que no será hasta 1896 cuando se realicen audiciones públicas con cilindros comerciales que contienen registros flamencos: malagueñas, serranas y martinets, interpretadas por María Montes, Joaquina Payans y Jitana de Jerez, respectivamente (Navarro, 452). A partir de aquí, los primeros registros flamencos en cilindro de cera que se dan a conocer en España son los de: Chacón, El Canario Chico, Cagancho, Revuelta, Juan Breva, Niño de Cabra, Paca Aguilera, El Diana, La Macaca, Maruja de Triana, Paco el de Montilla, Candelaria Fernández, Casas, Manolo el Sevillano, Rafael Moreno de Jerez, el Señor Reina y El Mochuelo. Estas primeras grabaciones fueron realizadas, a tenor de las investigaciones de Hita Maldonado, bien de manera particular bien por establecimientos comerciales (Hita, 32).

Pero es con el advenimiento y comercialización del gramófono, a partir de 1899, especialmente a través del sello americano *Zon-O-phone* (1899-1903), cuando se produjeron un desarrollo y difusión discográficos verdaderamente notables del género flamenco⁴. Es para Hita Maldonado sin lugar a dudas este sello el que sirve de plataforma para su despegue y crecimiento. El primero en realidad fue el sello Berliner's (*Gramophone*), compañía que porta el nombre de su inventor y que sufrió diversas transformaciones al vaivén de la fuerte competencia comercial de las diferentes casas discográficas.

Hacer un resumen ajustado de los registros primitivos es una tarea harto complicada pues muchas de las fechas reales de publicación de los registros difieren de las mayormente divulgadas y reina la confusión cronológica. En este sentido, Hita Maldonado avisa de que, al menos en el sello *Zon-O-phone*, las etiquetas discográficas siempre mantuvieron la misma signatura de catálogo original para las distintas reconstrucciones o reediciones que sucesivamente fueron publicándose. De este modo, en los estudios flamencológicos, las referencias a la discografía primitiva

⁴ El número de registros flamencos en disco de pizarra que atesora el Centro Andaluz de Flamenco supera los 2000, interpretados por trescientos cantaores.

no se caracterizan precisamente por la exactitud porque “no se emplea el casamiento catálogo-disco, pues este binomio es el que aporta una información más completa y fiable” (Hita 14)⁵.

La industria fonográfica: repercusiones en la transmisión de estilos.

En este apartado debemos tener en cuenta que la mayoría de los efectos de la aventura fonográfica flamenca ya latieron tímidamente en los escenarios de los Salones y Cafés. Partiendo de las reflexiones del antropólogo José Antonio González Alcantud al respecto, nos dice Francisco Aix que el registro sonoro encarna un “proceso de individuación, universalización y estandarización de la música flamenca sin precedentes” (Aix 122). Las circunstancias que contribuyen a la “universalización” del género a través de la distribución de los discos son:

1. La crisis de las formas tradicionales de transmisión.
2. La multitud de referentes para el aprendizaje.

En relación al primer aspecto, el de la transmisión de cantes, creemos necesaria una puntualización importante. Y es que no se trata tanto de una “crisis” de la forma de transmisión tradicional, como de la aparición de una nueva alternativa de transmisión que convive con la oral. Y me explico.

Durante el siglo XIX la transmisión de los estilos es exclusivamente oral. De sobra es sabido que los factores de este tipo de transmisión efectúan cambios sobre el cante, dando lugar a infinidad de estilos y subestilos relacionados entre sí en grado variable. Dichos factores, mencionados en orden de importancia, son: la memoria, las facultades vocales y musicales del intérprete, los gustos musicales personales, las circunstancias de la *performance*, y aunque no siempre, la copla elegida por el intérprete (la letra). Esta forma de transmisión pervive hasta principios del XX, coexistiendo con el tipo de transmisión que facilitan las nuevas tecnologías a principios del XX. No olvidemos que, las complejas vicisitudes de las empresas fonográficas dieron lugar a que en 1900 la oferta contara con siete modelos diferentes de gramófonos a elegir con un precio mucho más asequible. Pero, si bien la llegada del disco de pizarra a la industria supuso un acercamiento notable del aparato a la sociedad, el acceso definitivo al público en general no se produce hasta los años veinte (Hita 149).

Pero, al objetivarse el corpus musical flamenco en soporte sonoro, algunos de los factores más cruciales de la transmisión oral desaparecen. A saber: la memoria y las circunstancias de la *performance*. Aprender una malagueña de Chacón no será ya

⁵ Los datos catalogados se complementan con una serie de elementos externos del soporte fonográfico como son el color de la etiqueta, el tipo de caracteres impresos, la nomenclatura de matriz y catálogo, entre otros (Hita, 14).

un proceso que dependa de la presencia del maestro; podremos reproducir el cante en cuestión tantas veces como sea necesario para su memorización y los cambios que se efectúen en la línea melódica bien se realizarán de forma más creativa y consciente, bien responderán a las limitaciones o virtudes vocales y musicales del discípulo. El aprendizaje queda pues desubicado de su ambiente tradicional, tanto espacial como temporalmente, y ya no es necesario inscribirse como “receptor” del cante en uno de los contextos socio-laborales, rituales o comerciales, donde en principio se crea o re-crea el flamenco⁶.

En cuanto al segundo aspecto, es relevante recordar que el disco libera al intérprete de su anclaje a una tradición cantaora local única, la que normalmente le rodea en su fase de aprendizaje. Sin grabaciones, su repertorio de estilos, sus formas cantaoras, e incluso las letras, le son transmitidas por el entorno inmediato, que es su único referente. Así, al integrarse el flamenco en la industria fonográfica, ya no hablaremos tan frecuentemente de dinastías cantaoras porque el aprendizaje se vuelve más autodidacta e incorpora la posibilidad de comparar diferentes versiones del mismo cante. La tradición flamenca se deslocaliza con la comercialización del registro sonoro.

Anteriormente citamos que la inclusión del flamenco en los medios de comunicación de masas contribuye a la “individuación”/“estandarización” del género. Es esta una dialéctica compleja y contradictoria que trataremos de sintetizar brevemente. Siempre han denunciado los primitivistas el efecto estandarizador y corruptor del mercado de consumo, pero al mismo tiempo, como bien afirma Francisco Aix, “la reproducción sonora trae consigo un impulso hacia la creación” (122), convirtiéndose en una exigencia ineludible. En aras de la competitividad del mercado, el lanzamiento de cada producto debe responder a los criterios de novedad y personalización como clave de atracción comercial. Así pues, esta tendencia individualista y creativa tiene una contrapartida; convive con otra que la contradice y que es la estandarización de la música en función de su comercialidad, de manera que el éxito comercial, en nuestro caso, de un cantaor flamenco impone y generaliza sus “novedades” y su personalización del cante; impone y generaliza sus formas cantaoras (técnica vocal y expresiva y estilística).

Con el advenimiento del registro sonoro, este tipo de cantaores, los cantaores de época (Chacón, Manuel Torre, Vallejo, Pepe Marchena... etc.), se suceden con una celeridad y alcance mucho mayores. Subraya por último Francisco Aix la tendencia a la hibridación de géneros presente en la industria discográfica. Si bien

⁶ Sin embargo, la disponibilidad y el acceso a las grabaciones primitivas del flamenco no es una realidad generalizada. De ahí, el éxito de Antonio Mairena como arqueólogo del cante, quien pudo acceder al repertorio de cilindros y pizarras gracias a su estrecha y fructífera relación con ciertos especialistas intelectuales que disponían de valiosos archivos sonoros.

consideramos que esta circunstancia no es exclusiva de la modernidad, es no obstante prominente la relación intensa entre flamenco y copla de los primeros tiempos (como lo será la del flamenco y el pop, rock, jazz, etc., de los más modernos). Este aspecto por cierto muy criticado desde siempre por puristas.

Voces y estilos en la fonografía flamenca

Gracias a la fonografía podemos apreciar tanto las voces como la estilística de los artistas de finales del XIX y principios del XX a través de elementos objetivos e incuestionables⁷. José Blas Vega ya avisó de su utilidad para esclarecer el desarrollo del acompañamiento guitarrístico, las preferencias literarias y las expresiones emocionales propias de este periodo que nos ocupa (Navarro: 450). Pero, cuidado. Me pregunto si son una muestra representativa de todo este periodo los registros de un total de trescientos intérpretes, entre los que se incluyen cupletistas y cantantes líricos. Considero algo aventurado extraer conclusiones generales a partir del corpus parcial registrado en dicha fecha. El azar, la arbitrariedad que reina en la proyección comercial del flamenco así como en los albores de la Flamencología a la hora de canonizar a cantaores y hacer filiaciones de estilos también está presente en estas primeras grabaciones. Es decir, no podemos elaborar una teoría sólida sobre el tipo de voz, técnica vocal, preferencia de estilos, etc. que predominaban en esta etapa inicial a partir de la quizá no exigua, pero sí incompleta representación fonográfica del género. Apenas un Juan Breva, Paca Aguilera, Cagancho, Revuelta... que no es sino una fragmentaria, aunque valiosísima, figuración del ingente y variado número de intérpretes flamencos de finales del XIX-principios del XX. A simple vista, tampoco parece responder a una pauta la variada tipología de voces y técnicas vocales que se registraron en formato primitivo.

Debido a las limitaciones técnicas, pese a las restauraciones, el análisis vocal de estos registros está sujeto siempre a posibles errores. Aún está por hacer una gran labor de estudio pormenorizado que trate de superar estas barreras y abarque el corpus completo de voces disponible en la fonografía flamenca. Pero si extraemos como meros ejemplos de esta variabilidad las voces de Cagancho, Paca Aguilera, El Garrido de Jerez y El Mochuelo, observamos lo siguiente⁸: en cuanto a la colocación de la voz, excepto Cagancho, todos parecen tener voces cubiertas; en todos los casos

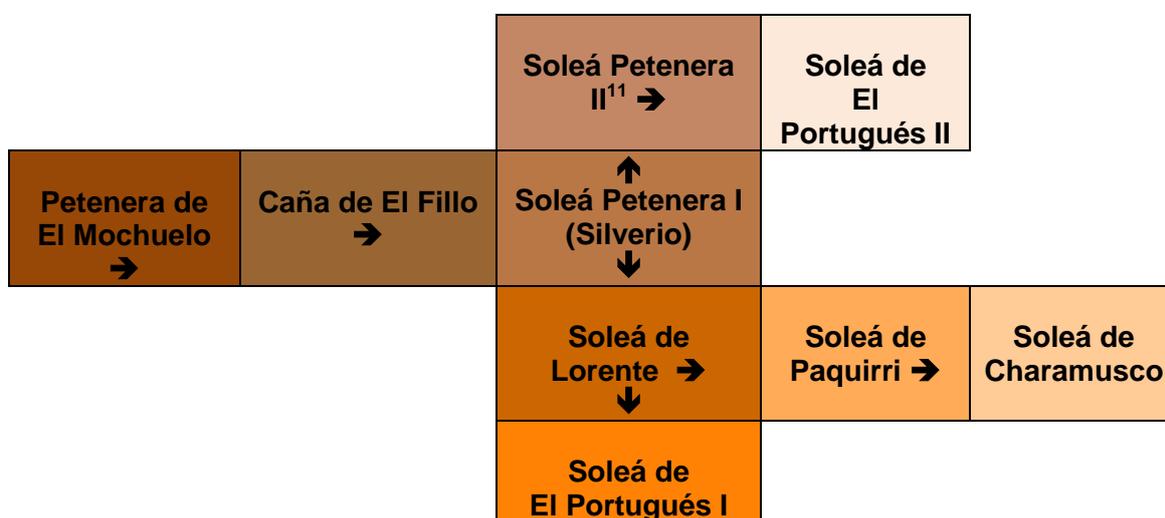
⁷ Aunque limitados, sobre todo por la deficiente calidad técnica de los formatos primitivos.

⁸ Hacemos uso de algunas de las variables para los diseños de perfiles de voz propuestos por el profesor especializado en flamenco Joaquín Mora Roche en el curso de Doctorado titulado "La voz Flamenca" (2005). Profesor Titular (Universidad), Departamento de Psicología Evolutiva y de la Educación, Universidad de Sevilla.

las afinaciones son óptimas (quizá a veces El Garrido, algo calante); en la tesitura observamos tanto voces de pecho como nasales; en relación a su timbre, voces claras (excepto El Garrido de nuevo que muestra tendencia a ensuciarse). En general, son todas voces ágiles, aunque en menor grado la de Cagancho. Finalmente, son el Mochuelo y Paca Aguilera quienes parecen detentar voces más rizadas de esta muestra mínima.

Pero dejando a un lado la técnica vocal flamenca, lo que sin lugar a dudas ofrece este corpus fonográfico es su valor como instrumento de análisis; como vehículo motor que tira hacia atrás cronológicamente de las líneas melódicas básicas (a veces, también rítmicas y armónicas) de ciertos subestilos o variantes. Sólo disponemos de espacio aquí para ejemplificarlo con un caso concreto, creemos que de notable importancia: el del grupo de soleares apolás, denominadas o relacionadas con la soleá petenera⁹.

La contaminación entre las cadencias de la caña y la petenera de El Mochuelo ha sido ya defendida, ya aceptada, por infinidad de flamencólogos y musicólogos. Pero, aunque no hay espacio aquí para una descripción pormenorizada y este estudio se halla aún en proceso de constatación rigurosa a través de un análisis melódico comparativo estadístico y computacional, me atrevo a ir más allá y establecer, de manera provisional, un desarrollo melódico que incluye las siguientes variantes de soleares a partir de los registros sonoros de que disponemos en la actualidad¹⁰:



Si el cantaor sevillano Antonio Pozo, El Mochuelo, no hubiera registrado en cilindro de cera aquella petenera folclórica que conocemos hoy como Petenera de El

⁹ Interesante es también la conexión melódica entre el jaleo grabado por El Pena y la cantiña denominada de Carapiera, también de Luisa Butrón.

¹⁰ Por ahora nos limitaremos a mostrar en esta presentación los MIDIS de algunos de los tercios de estos cantos. Lógicamente, todos han sido transportados a una misma tonalidad para que la representación melódica sea fácilmente comparable.

¹¹ Curiosa variante cultivada por muchos cantaores nacidos o afincados en Málaga, Granada y Jaén, como Diego El Perote o El Gallina, por ejemplo.

Mochuelo¹²—segregada o, más bien, no incluida en el repertorio actual de peteneras flamencas-, de ninguna manera sería factible hoy la elaboración de las líneas de evolución melódica que van desde dicha petenera hasta la soleá apolá de Paquirri o la de Charamusco.

A lo largo de la transmisión oral de este cante se van sucediendo variantes que responden a un proceso de simplificación y sincretismo melódicos, donde la petenera está cada vez menos presente; se eliminan algunos tercios correspondientes a su estructura melódica, a la vez que se van añadiendo algunos elementos creativos y personales que enmascaran a veces el grado de similitud entre dichas variantes.

Al realizar un análisis comparativo superficial de cada uno de los tercios de la soleá petenera que registrara Pepe de La Matrona en el año 1954 para Hispavox y la petenera de El Mochuelo, podemos vislumbrar que todos los tercios de la soleá, excepto el segundo (que tiene forzosamente que dirigir su caída final hacia la cadencia propia de la soleá), poseen un alto grado de similitud.

La soleá petenera presenta una estructura anómala en el mundo de las soleares: posee seis tercios. Ello se debe a que toma prestados de la petenera de El Mochuelo los tercios 1º, 3º, 4º y 5º, correspondientes a los versos: (1) *Me acuerdo de ti más veces*/(3) *Que peras tiene un peral*/(4) *madre de mi corazón*/(5) *Que peras tiene un peral*)¹³. También existe otro elemento en el primer tercio de Pepe de la Matrona que aumenta la distancia melódica con su análogo en El Mochuelo: nos referimos a la subida final (Re), ausente en las variantes de El Fillo y El Portugués I, pero que se perpetúan e incluso enfatizan en las de Lorente, Paquirri y Charamusco¹⁴.

El musicólogo Guillermo Castro limita la relación entre ambos estilos a los tercios 3º, *La Habana dice que muera*, (caída a do) y 4º *La puebla dice que no* (caída a si) de la soleá, aduciendo que poseen una construcción melódica que recuerda claramente a algunas peteneras como las registradas por La Rubia¹⁵, El Mochuelo y Juan Brevia¹⁶ (Castro 94).

¹² Registrada con la copla *Me acuerdo de ti más veces/que hojitas tiene un manzano/que peras tiene un peral/madre de mi corazón/que avellanas un avellano*, justo antes de la petenera grande, también llamada de Medina El Viejo. El Mochuelo, Peteneras, "Niño que en cuero y descalzo", ¿guitarra?, Ed. 1907 (189?). Disco Odeón, nº de catálogo 13250.

¹³ José Miguel Hernández Jaramillo ha estudiado la relación entre la secuencia armónica, la melódica, la estructura de los versos y la temática que subyace en las peteneras y afirma que "la estructuración de los versos se construye sobre la secuencia armónica; por ejemplo, el verso que comienza la modulación al relativo mayor siempre es el tercer verso de la estrofa (14).

¹⁴ No obstante, habría que analizar su más que posible relación con el comienzo del 2º tercio de la petenera de El Mochuelo pues parece plausible que se haya producido un desplazamiento de dicho comienzo hacia el final del primer tercio de la soleá petenera. Nótese cómo en la versión de El Tenazas, esta subida tonal final del primer tercio está en el comienzo del segundo, inscrita en un ayeo (*Correo de Vélez/Ay, como el correo de Vélez*). Esto ocurre también en la célebre versión de Antonio Mairena (*Subí a una alta montaña/y buscando leña pa el fuego*). En estas versiones, dicha subida asciende medio tono respecto de Re en el caso de El Tenazas, y un tono en el de Mairena.

¹⁵ Encarnación Santiesteban, La Rubia. *Peteneras* "Por mi madre te juré", guitarra Joaquín hijo del Ciego, 1903.

¹⁶ Juan Brevia, Peteneras, "Niño que duermes tranquilo", Guitarra Ramón Montoya, 1911, Gramófon o AE 748.

Pero insistimos en que el paralelismo melódico se extiende a casi todos los versos. El del primer tercio es crucial (*Me acuerdo de ti más veces/En la Habana hice una muerte*) y a mi juicio, muy evidente además. Pues a lo largo de la transmisión de esta soleá, los tercios 4º y 5º son los que inicialmente se suprimen (en la soleá apolá de Lorente, en la de El Portugués I) y sin embargo, el tercio que más se resiste a su desaparición es precisamente el primero. Así pues, la misma línea melódica del primer tercio está presente en la soleá de El Fillo que registra Naranjito de Triana (*Si no fuera por mi hermano*)¹⁷, en la de Lorente (*Correo de Vélez. Tenazas*)¹⁸ y en la de El Portugués I (*Me preguntan si te quiero. Cobitos*), así como en variantes más modernas como la que registra Fosforito (*Será tu misma conciencia*)¹⁹.

Hoy disponemos de un registro (fechado en 1910, pero probablemente se trate de la reedición de una grabación anterior) de enorme valor para entender la variante de soleá petenera que atesoraba Naranjito de Triana²⁰: la soleá que Juan Brea registra como Soleá de El Fillo. Naranjito el Viejo no tuvo oportunidad de subirse al carro de la fonografía pero se encarga de transmitirle a su sobrino un estilo cuyos primeros tercios coinciden con el registro del Brea. De toda la gama de soleares apolás, la de El Fillo es la única que mantiene en el inicio del cante las cadencias de la caña y el polo (restos de su ayeo). Por ello sostiene Romualdo Molina que éste pudiera ser el residuo de la antigua caña de El Fillo (*La Buena Música. RTVE*). Pero lo cierto es que, salvo este primer tercio, la práctica totalidad del cante de Naranjito de Triana mantiene una estructura melódica muy similar a la de la soleá petenera de Pepe de La Matrona.

Determinante, como eslabón fundamental en este recorrido cronológico, es también el disco de pizarra que contiene el famoso *Correo de Vélez*, en la voz de El Tenazas, tras su triunfo en el Concurso Nacional de Granada de 1922. Los Soler, a pesar de sospechar que El Tenazas debió aprenderla de Silverio, bautizan como soleá apolá anónima (1) a la soleá que el pontanés registró con la copla *Correo de Vélez* (Soler 325), sin reparar en que posee prácticamente el mismo esquema melódico que más tarde grabara Pepe de la Matrona con la famosa letra *El día del terremoto*²¹, y que llaman de Lorente.

¹⁷ Aquí como segundo tercio, pues Naranjito de Triana coincide con la fórmula de Juan Brea, recordando el ayeo de la caña en el primer tercio.

¹⁸ Diego Bermúdez, El Tenazas. *Soleares "Correo de Vélez"*. Guitarra Hijo de Salvador. 1922. Disco Odeón 101037.

¹⁹ Fosforito. Soleares "Será tu misma conciencia", Guitarra Paco de Lucía. *Selección Antológica* Belter 1968-1974 (75.012, 75.013, 75.014, 75.015). Re-editado en 2-CD como *Fosforito con Paco de Lucía, Selección Antológica del Cante Flamenco*, Iris Music France B00005MH91.

²⁰ Naranjito de Triana. Soleá de El Fillo y Triana. "Me hubiera muerto de hambre". Guitarra Paco de Lucía. *A Triana*. 1971. RCA Victor LPM 10 416

²¹ Pepe de la Matrona. Soleares. *El día del terremoto*, guitarra Perico del Lunar. Hispavox. 1954.

La diferencia entre la soleá petenera²² y la de Lorente para los Soler está en que este último “no exige la repetición de la conclusión del cante para cuadrar musicalmente éste” (Soler 308). Pensamos que lo que realmente ocurre es que se han suprimido en la transmisión de la soleá petenera (¿avatares de la memoria, modificación consciente?)²³ los tercios 4º y 5º, para pasar a rematarse el cante de forma directa con el tercio-cadencia final propio de todas la soleares. Aquí es donde por primera vez el estilo queda configurado con la estructura literaria y musical propia de la soleá: cuatro versos y cuatro tercios. Comienza a perderse el rastro de la petenera de El Mochuelo, pero aún quedan el 1º y 3º tercios presentes: *Me acuerdo de ti más veces/En la Habana hice una muerte/Correo de Vélez, Ay*, y por último, *Que peras tiene un peral/La Habana dice que muera/Se atrancaron las mulillas*²⁴.

Finalmente, será la soleá de Paquirri (*Imagino entre mí*. El Tenazas²⁵) la que contenga apenas la subida final del primer tercio que ya se percibe en el *Correo de Vélez* de El Tenazas (el *Ay*), así como el tercer tercio del mismo cante. Es decir, la soleá de Paquirri es una simplificación de la de Lorente.

Es este breve análisis apenas un esbozo, un ejemplo aislado e incompleto de la utilidad formidable que encierran las joyas documentales de la fonografía flamenca. Quede pues de manifiesto que si estas voces nunca se hubieran registrado en fonógrafos y gramófonos o si el flamenco, en definitiva, nunca hubiese formado parte de la industria musical, con casi toda seguridad seguiríamos hoy día siendo seducidos por él, pero ante una gama estilística infinitamente más pobre y escasa. Y gozaríamos sin conocimiento de causa. Perdidos en el saber.

²² Clasificada como Silverio 2 por los Soler (Soler 303).

²³ Poco más sabemos acerca de Lorente, salvo que fue un cantaor de la escuela trianera discípulo de Silverio. También lo fue Naranjito El Viejo de Chacón (que según el testimonio de Rafael Paeja de Triana remataba el polo con la soleá de El Fillo) y ningún flamencólogo otorga el rango de variante a su versión de la soleá petenera, que él llamaba también de El Fillo.

²⁴ Este tercer tercio en la voz de El Tenazas presenta una ornamentación inicial personal (de mayor altura y que estará también presente en la variante de Paquirri) que lo distancia de los correspondientes en la versión de El Mochuelo y de Matrona, pero la caída es la misma.

²⁵ Diego Bermúdez, El Tenazas. *Soleares de Paquirri* “Imagino entre mí”. Guitarra Hijo de Salvador. 1922. Disco Odeón 101038.

Bibliografía

Aix Gracia, Francisco. "Flamenco, tecnología y cultura de masas: impulsos y aversiones constitutivas". En *Intersecciones. La música en la cultura electro-digital*. Arte/facto Colectivo Cultura Contemporánea. Julián Ruesga Bono (edición). Ayuntamiento de Sevilla 2004

Blas Vega, José. La discografía antigua del flamenco (1890-1953). En NAVARRO GARCÍA JOSÉ LUIS Y MIGUEL ROPERO NUÑEZ. *Historia del Flamenco*. 5 vols. Ediciones Tartessos. Sevilla.1995. Vol. 2 (449-457)

Castro Buendía, Guillermo. "Jaleos y Soleares. La diferenciación estilística entre el jaleo y la soleá como origen del estilo flamenco". Sinfonía virtual. Edición 25. www.sonfoniavirtual.com. ISSN 1886-9505. 2013 [consulta: 7 noviembre de 2013]

García Gómez, Génesis. *Cante flamenco, cante minero. Una interpretación sociocultural*. Editora regional de Murcia. Barcelona. 1993

González Alcantud, José Antonio. "Conquistas y miserias de la técnica fonográfica: individuación, universalismo y estandarización en las músicas populares". *Catálogo de discos de 98 y 80 r.p.m. en el Centro de Documentación Musical de Andalucía*. Granada: Consejería de Cultura, Junta de Andalucía. 1995

Hita Maldonado, Antonio. *El Flamenco en la Discografía Antigua, La International Zonophone Company*, Sevilla: Universidad de Sevilla. 2002

Machado y Álvarez, Antonio. *Colección de cantes flamencos*, Sevilla, Imprenta y Litografía "El Porvenir", Sevilla 1881.

Mitchell, Timothy. *Flamenco Deep Song*. Yale University Press. 1994

Moreno Navarro, Isidoro. "El flamenco en la cultura andaluza". En CRUCES ROLDÁN, CRISTINA (Ed.) 1996: *El Flamenco: identidades sociales, ritual y patrimonio cultural*. Centro Andaluz de Flamenco. Sevilla. pp. 15-34.

Reyes Zúñiga, Lenica y José Miguel Hernández Jaramillo. "Culturas musicales transfronterizas. La petenera en México y España". 2012. www.academia.edu. [consulta: 17 noviembre de 2013]

Sánchez Garrido, Pepa. *Cantes y cantaores de Triana*. Ed. Bienal de Sevilla. Sevilla, 2004.

Soler Díaz, Ramón y Luis Soler Guevara. *Antonio Mairena en el mundo de la siguiriya y la soleá*. Ed. Fundación Antonio Mairena. Málaga, 1992.

Steingress, Gerhard.

- 1996, "Ambiente flamenco y bohemia andaluza. Unos apuntes sobre el origen post-romántico del género gitano-andaluz". En Cruces Roldán (Ed.), 1996. *Flamenco: identidades sociales, ritual y patrimonio cultural*. Centro Andaluz de Flamenco, pp. 83-110.
- 1998, "El cante flamenco como manifestación artística, instrumento ideológico y elemento de identidad andaluza". En STEINGRESS, G. y ENRIQUE BALTANÁS (Eds.). *Flamenco y Nacionalismo*. Universidad de Sevilla y Fundación Machado. Sevilla. 1998. (21-37)