

LOS LIBROS SOBRE LA MESA

Guillermo Castro Buendía, *las mudanzas del cante en tiempos de Silverio. Análisis histórico-musical de su escuela de cante*, Ediciones Carena, 2010, 482 pp.

A través de la figura de Silverio Franconetti (1830 – 1889), considerado como el primer cantaor flamenco que sube a un escenario, el autor va a describir los primeros momentos de la historia en la configuración del flamenco como un género artístico.

La práctica docente que ha desarrollado Guillermo Castro en el Conservatorio Superior de Música de Murcia, deja su seña de identidad pedagógica en la elaboración del texto. De una forma exquisita y didáctica adentra al lector en el corpus musical del flamenco para pasar a continuación a adentrarse en los distintos estilos que desarrolló Franconetti.

Clarifica los términos más usuales del estudioso en este tema para que, incluso aquel que se inicie en la formación de este género musical, se adentre de forma sencilla, clara y progresiva. Así, por ejemplo, explica detalladamente los términos “familia”, “estilo, género o palo”, “modalidad, tipo o modo”, “versión o variante”. De esta manera el lector siempre sabrá situarse y distinguir uno de otro concepto.

Pródigo en el uso de documentación, realiza un laborioso trabajo de transcripción y afianza toda su exposición teórica basándose además en su formación práctica en diversos campos de la música española del siglo XX y, especialmente, en el flamenco.

Su trabajo se centra en el periodo comprendido entre el inicio del profesionalismo, a mediados del siglo XIX, hasta la muerte de Silverio Franconetti, en el año 1889, que fue el primer y gran codificador de este estilo musical, aunque Castro también atiende otros estilos de siglos anteriores, incluso se adentra en los siglos XVII y XVIII; así como en otras épocas posteriores a Franconetti.

Además de utilizar una amplia y diversificada documentación bibliográfica y documental, también utiliza como fuente musical las primeras grabaciones que se hicieron en cilindro de cera desde aproximadamente 1895, poco después de la muerte de Silverio. En cualquier caso y siguiendo el rigor científico que le caracteriza en el análisis literario de los documentos que consulta, también lo es en el estudio de las versiones musicales. Se aleja de visiones estereotipadas de muchos aspectos históricos y musicales que se han venido dando en el flamenco, de tal manera que incluso en muchos casos llega a realizar una *tábula rasa* y empieza de cero sin ningún tipo de condicionamientos, para que prevalezca, ante todo el rigor científico. Un

valor añadido al libro es la presentación en partitura de buen número de la obra que desarrolló Silverio, sobre todo la más representativa de cada uno de los estilos.

Es muy riguroso en seguir unos criterios de transcripción de los cantes. Realiza varias transcripciones de un mismo estilo hasta llegar a la conclusión de cuál es el patrón general usado o compás flamenco que mejor se puede aproximar, revisando entonces todas las transcripciones y ajustándolas a ese compás concreto y, todo ello para realizar de nuevo una evaluación del mismo. De esta manera cada estilo puede verse cómo posee una determinada melodía, armonía, métrica, ritmo, compás, y una forma que lo define. Así nos puede servir para agrupar las distintas variedades en familias según su similitud musical.

El autor también se adentra en las transcripciones de las letras que se cantan, y lo hace de dos maneras: siguiendo la línea melódica del cante con el fin de situar la pronunciación que se hace de la letra o copla interpretada sin corregir las posibles deformaciones u olvidos que suele llevar la práctica del cante flamenco y, fuera del pentagrama inserta la copla completa para el estudio posterior de las letras que se interpretan en el flamenco. Este análisis de las coplas ayuda, en muchos casos, a clarificar posibles orígenes o influencias de cantes anteriores y transmisiones de estilos.

Las características idiomáticas de la música flamenca, el compás y la sonoridad que le presta la guitarra llegando a crear una determinada tonalidad; las melodías de los cantes y su armonización, son otros de los factores que desarrolla. Cada capítulo del libro lo concluye formulando conclusiones, de esta manera el lector puede recordar y concentrar de forma sucinta las ideas claves que en el mismo se han ido desarrollando.

Al centrarse en el análisis de los estilos, lo hace en primer lugar de los cantes sin guitarra: la *toná*, el *martinete*, la *carcelera* y la *debla*. Son estos estilos poco estudiados en el flamenco, lo que le confiere una riqueza añadida al investigar sobre ellas el autor.

Las *tonás* flamencas son situadas por la flamencología tradicional hacia el último tercio del siglo XVIII. El origen del nombre, los primeros datos que existen sobre ellas, así como un análisis sobre las diferentes modalidades conservadas son estudiadas pormenorizadamente por el autor del libro. También los *martinetes* o *carceleras*, llamados así porque se cantan al son de los martillos en las fraguas o, por ser propios de los presidiarios y la *debla* son clasificadas con sus diferentes variantes, siendo Jerez y Triana los lugares geográficos donde se concentra el origen y la expansión de los cantes sin guitarra.

Una selección de grabaciones de dichos estilos analiza el autor siguiendo en todos ellos el guión a revisar: la forma, el ritmo y el compás, la melodía, la modalidad musical y las estrofas. En algunos casos realiza unas consideraciones previas u otras observaciones a las mismas grabaciones.

Con un total de veinte y tres conclusiones finaliza el capítulo dedicado a los cantes sin guitarra, que sirven tanto para el estudioso que quiera profundizar en el análisis de estos estilos de cante, como para aquella persona más profana al tema en cuestión. Entre las más destacables de este capítulo figura la clarificación de la nomenclatura de *tona-liviana*, término confuso que desde Demófilo hasta hoy trae de cabeza a los flamencólogos, y que Guillermo Castro parece haber desentrañado, y la clara explicación de la naturaleza musical de los diferentes estilos de cantes sin guitarra, quedan aquí perfectamente clasificados y ordenados.

Antes de entrar a estudiar las *seguiriyas* y *soleares*, unos de los estilos más representativos del género flamenco, analiza las *peteneras* en base a criterios históricos y musicales. Por una parte al ser de mayor antigüedad que las anteriores, pues las *peteneras* están documentadas en el primer tercio del siglo XIX y posteriormente también cultivadas en época de Silverio Franconetti y, por otra parte, por encontrarse en la discografía flamenca grabaciones que presentan una gran variedad de formas melódicas de diferente naturaleza que ayudan a seguir su evolución musical. En lo que respecta a la modalidad de las *peteneras* conservadas hay que considerar que la transmisión oral y los cambios sociales del siglo XIX afectaron a su musicalidad, siendo esta circunstancia común y extensible a los demás cantes flamencos como explica el autor en el libro.

La *caña*, el *polo*, la *liviana* y la *serrana*, son otros de los estilos en los que se adentra en su estudio; cantes en los que fue gran impulsor Franconetti y que guardan grandes semejanzas musicales en cuanto a estructura y melodía, lo que hace pensar en una clara influencia de la figura de este mítico cantaor en su forma musical final.

Las *seguiriyas* y *soleares* son analizadas desde el punto de vista de su posible creación en modalidades de cantos anteriores, como fueron algunos cantes sin guitarra, la *playera* y “ciertas” *seguidillas* en el caso de la primera y los *jaleos* en el caso de la segunda. Triana sigue apareciendo como uno de los focos más importantes en ambos “palos” y Silverio como uno de sus principales configuradores. Estos dos capítulos, junto con el de los cantes sin guitarra, son de los más interesantes del libro, con conclusiones novedosas en cuanto al origen musical de la *seguiriya*, el uso del término *seguiriya cabal* y *de cambio*, y nuevas teorías en cuanto al papel de Paquirri el Guanté en la estructuración de los primeros estilos de *soleares* y su posible influencia en Silverio, analizando el autor las *soleares de Paquirri*, las *apolás*, la *soleá grande* y la *soleá petenera*, cantes muy asociados a la figura de Franconetti.

Concluye la última parte del libro con la familia del fandango, donde el propio *fandango*, la *jabera*, los *verdiales* y las *malagueñas* son profusamente estudiadas, siendo la familia flamenca que presenta mayores influencias en los demás cantes según explica Castro.

En todos los estilos presentados en el libro, aplica el mismo guión de análisis: una introducción para situar al lector en el estilo que va a tratar; datos concretos de su origen y la evolución que ha seguido cada estilo; el estudio de las correspondientes versiones flamencas, los primeros datos de que se disponen, el estudio de las letras y su estructuración en tercios, las diversas transcripciones musicales con una selección de grabaciones y el análisis de las mismas, y termina cada capítulo que dedica a un estilo musical con unas conclusiones finales que luego relaciona con las de los otros cantes.

El libro, además, está ilustrado, tanto en su interior como la portada, por el prestigioso pintor murciano Manuel Belzunce Moreno.

Manuel Herrero Carcelén

M^a del Carmen Tizón Bernabé, *Cancionero de la Tradición Oral Moderna en Tarifa*, Cádiz, Ayuntamiento de Tarifa, 2009, 216 páginas.

Este *Cancionero de la Tradición Oral Moderna en Tarifa* que, según nos indica el profesor Pedro Piñero en el texto que sirve de presentación “constituye un sorprendente repertorio por el número, la variedad y la calidad poética de sus textos” tiene su origen en su Tesis de Licenciatura y se asienta sobre la base fundamental que constituye el contexto folclórico para todos los géneros de la literatura de tradición oral, y viene a sumarse a otras obras ya publicadas sobre el folclore del Campo de Gibraltar: *El chacarrá y sus tradiciones* (1995) de Juan Ignacio de Vicente Lara, *Tradición oral en los Barrios* (2005) de Vicente Lara y Domingo Mariscal, o *La tradición oral del Campo de Gibraltar* (1995) de M^a Jesús Ruiz.. Dentro del ámbito de tradiciones y costumbres, el núcleo central camina por las sendas marcadas por el calendario festivo de la localidad gaditana de Tarifa y de su término municipal en las que la Nochebuena y las fiestas de chacarrá se dibujan como los elementos señeros del ciclo festivo tradicional de estas tierras gaditanas que se asoman al Atlántico.

Este ciclo anual comienza en los prolegómenos del otoño, en los últimos días del mes de septiembre. Las vísperas navideñas se adelantan al mes de septiembre tras la romería de la Virgen de la Luz. Se cantan en Tarifa romances y canciones en las Pascuas de Navidad y en las fiestas del *chacarrá*. En palabras de Carmen Tizón debemos entender por *chacarrá* el “conjunto de manifestaciones tradicionales (juegos, representaciones, adivinanzas, chascarrillos, etc.) que giran alrededor del fandango de Tarifa.”

Otro de los hitos del año tradicional tarifeño se eleva alrededor de la celebración de la Cruz andaluza, tan vinculada al árbol de mayo inmemorial. Se iniciaba el día 3 de mayo, día de la Cruz, y se prolongaba hasta los días