

**EL TOQUE POR TARANTA,
DESDE RAMÓN MONTOYA HASTA LA ACTUALIDAD (I)**

**Dr. Norberto Torres Cortés
IES Alborán de Almería**

Resumen

Un análisis retrospectivo del toque por tarantas a través de la discografía, tomando como punto de partida las grabaciones ya míticas de Ramón Montoya y observando cómo ha ido evolucionando hasta la actualidad.

Palabras clave

Flamenco, toque por tarantas, toque por mineras, toque por rondeñas, toque por Levante, Ramón Montoya, Antonio Chacón

Abstract

The taranta, womb of the “cantes mineros” (miner songs), arises as flamenco style differentiated in the first years of the 20th century. We analyze how it was in his beginning and the different modalities that were recorded, some of which continue performing nowadays.

0. PREÁMBULO

Nuestra ponencia llevaba inicialmente como título “El toque *por taranta* después de Paco de Lucía”. Se trataba de analizar qué difusión y cómo utilizan hoy los guitarristas este toque y su sonoridad. Para entender mejor lo que ocurre hoy, decidimos remontarnos en el tiempo y, a través de la discografía, seguir la evolución de este toque, desde principios del siglo XX hasta la actualidad. Nuestro propósito nos llevó a iniciar el análisis con la obra de Ramón Montoya. Desde siempre nos ha llamado la atención la excepcional calidad de este guitarrista y la modernidad de su sonanta, tanto a nivel técnico como musical, en una época en la que, a través de los registros sonoros, el flamenco adquirió su madurez artística en la primera mitad del siglo XX. Si los llamados “cantes de Levante” se caracterizan por unas particularidades musicales que los distinguen del resto de los repertorios del flamenco, en gran medida es debido a la sonoridad disonante y títubeante de su acompañamiento. Y en este asunto, pensamos que el músico Ramón Montoya ha sido fundamental: no se puede entender la estética de Levante sin la intervención magistral de su oído, de su intuición musical y de sus manos. Si a ello añadimos que, a través de este toque, el *tocaor* de Antonio Chacón ha introducido y desarrollado gran parte de las técnicas de mano derecha prestada de la guitarra clásica, hasta convertir el toque “flamenco” en “clásico-flamenco” y con ello inaugurar la guitarra flamenca de concierto, era imprescindible ocuparnos de su

interpretación *por taranta* en la primera parte de nuestra investigación, analizando el contexto que rodea su proceso creativo para entender mejor el texto, la grabación realizada en París en 1936, modelo de referencia y obra acabada del canon clásico de este toque.

En la segunda parte, seguimos la pista de este toque, después de Montoya hasta la actualidad. Hemos podido localizar 105 grabaciones de solos de guitarra con toques *por taranta* en nuestra discoteca, lo que de antemano refleja la fortuna que ha gozado esta sonoridad desde la fuente “montoyana”. Para una lectura cómoda, hemos fijado criterios para facilitar la visión de conjunto y extraer conclusiones, dividiendo temporalmente nuestro análisis en décadas. Por cuestiones de espacio, ofrecemos en esta primera entrega la lista de grabaciones con toques *por taranta* y las conclusiones que permiten seguir la evolución de esta sonoridad, dejando para una segunda entrega el análisis musical de cada década.

1. EL CONCEPTO DE *TOQUE POR TARANTAS*

1.1. Criterios extra-musicales: el contexto

1.1.1. Guitarra clásica y guitarra flamenca

El toque solista *por taranta* se caracteriza por el uso en la mano derecha de técnicas prestadas de la guitarra clásica, básicamente diferentes combinaciones de arpeggios. Sin embargo, la técnica del llamado “toque primitivo” o “a cuerda pelá”¹, siguiendo la terminología usada por los aficionados, nos describe, al contrario, una técnica esencialmente basada en el uso rítmico de la mano derecha, con el rasgueado como recurso principal, y el pulgar apoyando para la función melódica en escalas. Esta particularidad del toque flamenco frente al uso “serio” de la guitarra por los instrumentistas de corte académico, queda nítidamente reflejada por Rafael Marín en lo que, hasta la fecha, se considera como primer método de guitarra flamenca, destinado inicialmente a guitarristas clásicos interesados por la técnica flamenca y los aires andaluces:

Como en el género andaluz no hay ni hubo jamás escuela de manos, sino que cada uno las ha colocado como ha podido o sabido, he de prevenir que, para el buen resultado de algunas cosas escritas en el presente, es preciso, no sólo tener buena escuela de manos, sino conocer bastante bien el mecanismo de la guitarra. (...).

4. Las escalas en este género se suelen usar bastante, pero muy diferente á como las usa el que sólo se ha dedicado al género serio; éste las haría con sus dedos correspondientes (índice y medio), y el flamenco las hace con el pulgar: ahora bien: en esto tengo que advertir que los efectos que se le sacan á este dedo una vez bien amaestrado son incomprensibles. El que haya conocido y oído tocar, como yo, al mejor que hemos tenido en este género, al incomparable Francisco Díaz, más conocido por el “Niño de Lucena”, observaría que sus mejores efectos los hacía con el pulgar, efectos que el mejor guitarrista de serio le sería imposible hacer; por lo tanto, en los ejercicios que pongo en la primera parte práctica de este método trataré lo suficiente de ese dedo, con el fin de que los que no hayan tocado el género andaluz, puedan amaestrarlo lo bastante.

¹ Para más detalles, consultar el *Diccionario de términos del flamenco* de Gamboa y Nuñez, 2007: 1.

5. El trémolo no es muy usado, y, por lo tanto, tremolar bien es muy difícil encontrar quien lo haga (siempre me referiré á los del género andaluz.) (...).

6. El arpegio es muy poco usado también. El que sabe más de uno es una excepción. (...) (Marín, 1995: 7-8).

No vamos a insistir ahora en la función de acompañamiento rítmico de la guitarra flamenca, ni en sus antecedentes en la guitarra popular rasgueada que hemos documentado desde el siglo XVI, combinada con diferentes instrumentos de percusión para la producción de lo que, de forma significativa, los tratados de guitarra barroca llamaban “música ruidosa” (Torres, 2009), y la consecuente priorización de técnicas percusivas de la mano derecha en los primeros *tocaors* del llamado género andaluz, modernamente conocido como flamenco. Apenas arpegian y tremolan, acaso en los preludios e interludios, sencillamente porque, además de no pertenecer los *tocaors* a escuelas académicas, no se oye la guitarra cuando se usan estos mecanismos, mientras suenan palmas, zapateados y castañuelas. Escucharemos los arpegios tímidamente en cafés cantantes, pero sobre todo en salones y teatros, con concertistas arreglistas-compositores de un repertorio ecléctico, al gusto del público burgués, con adaptaciones sobre todo de melodías de óperas conocidas y aires “nacionales”, “populares” y/o “andaluces”. Por ser los primeros en utilizar incipientes estilos flamencos en guitarra de concierto, se les considera recientemente como los primeros guitarristas de una especialidad que se desarrollará sobre todo en la segunda mitad del siglo XX, la guitarra flamenca solista². Sin embargo, tanto en el repertorio de estos concertistas, como en el método de Rafael Marín, no aparece el toque *por taranta*³, lo que confirma que se trata de una creación artística del siglo XX, que propiciará y se construirá con la recepción de préstamos de la guitarra clásica. Sin descartar que se pudiera utilizar previamente a nivel popular o semi-profesional, la pista nos lleva, a falta de más datos, a *tocaors* que tuvieron proximidad con el género “serio”, o sea la guitarra clásica de la época.

1.1.2. Don Ramón Montoya y el canon clásico del toque de concierto

Aunque cabe la duda de quién fue el primer *tocaor* en utilizar el toque *por taranta*⁴, su estabilidad, reconocimiento y difusión llegará de manos de una figura de

² Es el caso de guitarristas como Julián Arcas, Tomás Damas, Juan Parga, Luis Soria, etc. que Eusebio Rioja y Javier Suárez-Pajares han investigado recientemente (Rioja 1990, 1995, Suárez-Pajares, 1995, 1996, 1999, 2000, 2001, Rioja y Suárez-Pajares, 1995, 2003). No obstante, resulta problemático considerarlos “flamencos”, cuando es bien sabido que los guitarristas de este género son inicialmente barberos *tocaors*, o sea formados en torno a una función bien precisa, el acompañamiento de los bailes y cantes del “género andaluz”. ¿Acompañaban nuestros concertistas el baile “por alegría” o los cantes “por soleá, seguidillas gitanas o malagueñas”, por citar a parte del repertorio más demandado en los cafés cantantes? ¿Tocaban y rasgueaban “a compás” con palmas, a escondidas en reuniones “informales”? Aunque, sin lugar a dudas, influirán en la configuración de falsetas o variaciones en los toques, desde una observación *emic* resulta ridículo e iconoclasta formular estas preguntas. Queremos con ello llamar la atención cuando se confunden los contextos, “a lo flamenco” con “flamenco”. Sospechamos tener aquí el habitual planteamiento elitista de “lo escrito” frente a lo “no escrito”.

³ Hemos señalado el aire o sonoridad *por granadina o murciana* como antecedente de los toques *por granaína, por taranta, por minera y por rondeña*, o sea *por Levante* (Torres, 2005).

⁴ Las últimas investigaciones sobre este punto son las de Guillermo Castro en las páginas de esta revista (Castro, 2011).

primera fila de la época, Ramón Montoya⁵. Eusebio Rioja ha recogido los diferentes testimonios que nos permiten seguir la pista de la recepción de las técnicas clásicas de arpegios en los *tocaores* flamencos a principios del siglo XX (Rioja y Torres: 2006), destacando el papel fundamental que ejerció Rafael Marín, discípulo de Francisco Tárrega y de Paco de Lucena, en esta renovación del toque flamenco. Recordando a Montoya, Pepe de la Matrona comentaba que:

Aquí en Madrid estaba *Canito*, uno que murió muy joven y que dicen que hubiera sido una eminencia. Luego vino *Rafael Marín* y *Ángel Baeza*, y luego empezaron a tocar la guitarra *Montoya* y *Luis Molina*, que se reunían en la calle Arlabán en el taller de guitarras de *Manuel Ramírez*, y allí por las tardes se reunían estos tocadores y el uno del otro iban practicando y estudiando esa escuela, cogiendo el mecanismo de la forma de tocar nueva, arpegiando y picando. En la época anterior, del maestro *Patiño* y de *Lucena*, no se conocían esas cosas, porque entonces lo que se utilizaba era el rasgueo y el deo pulgar, hasta que ya después de *Rafael Marín* se empezó a utilizar la escuela clásica, arpegiando, tremolando (Ortiz Nuevo, 1975).

Otro testimonio rubrica la importancia de Rafael Marín como transmisor de las técnicas clásicas de arpegios y trémolos, el del musicólogo Rodrigo de Zayas, hijo de Marius de Zayas, el mecenas amigo de Montoya:

Lo que iba a ser la prodigiosa técnica de *Montoya*, fue algo bastante atípico, en el sentido de que la inquietud inusual de *Ramón* le llevaría por senderos que, hasta entonces nadie había hollado. El tocao sevillano *Rafael Marín* fue quien le enseñó cómo se podía pulsar todas las notas de una escala en lugar de ligarlas como lo hacían “los antiguos”. Este detalle le daba más brillantez al toque y le indujo a *Montoya* a que se alejase cada vez más de las técnicas un tanto básicas de dichos “antiguos”. *Ramón Montoya* se estaba creando una técnica propia, sintetizando todo lo que veía con su genio creador (Zayas, 1989).

Si Rafael Marín no ha pasado a la historia del flamenco como intérprete destacado, su labor pedagógica y de difusión del toque clásico-flamenco cobra cada día más relieve⁶.

⁵ Tanto la tradición oral, como la escrita, señalan la importancia del guitarrista Miguel Borrull Castelló (Castellón de la Plana, 1866-Barcelona, 1926) en la configuración de este toque. Admirador de su paisano Francisco Tárrega, del que cultivaba el repertorio en la intimidad (Prat, 1935: 62), su perfil, con anterioridad a Ramón Montoya, corresponde al tipo de *tocaores* que tuvieron cercanía con el género “serio”, para incorporar diferentes técnicas de arpegios al toque flamenco, como lo fue su coetáneo Rafael Marín, quien sin embargo no recoge este toque en su método. José Blas Vega afirma incluso que Montoya llegó a recibir clases de Borrull, lo que aclararía en parte cómo Don Ramón adquirió estas técnicas de arpegios (Blas Vega, 1995), además de su formación con Marín y contactos con Miguel Llobet y los hermanos Fortea. En ambos casos, Borrull y Montoya, nos llama la atención el hecho de ser ambos gitanos no andaluces. Otro caso posterior de concertistas gitanos no-andaluces como Sabicas y Mario Escudero parecen señalar nos que la recepción de técnicas clásicas y su reconocimiento definitivo en el gremio de los *tocaores* ha pasado por guitarristas con este perfil, gitanos y no andaluces, lo que pone una vez más en duda el carácter a priori “hermético” que se ha atribuido habitualmente a los intérpretes gitanos.

⁶ Como señalábamos en la exposición de nuestra ponencia, el mero hecho de haber sido, con su método, uno de los principales informantes de Manuel de Falla sobre música flamenca, es ya lo suficientemente relevante para ocuparse más profundamente de su personalidad y obra (para más detalles, ver Cristoforidis, 1993). El guitarrista clásico Domingo Prat, que no se muestra generoso en datos y apreciaciones favorables hacia los *tocaores*, le dedica sintomáticamente una larga reseña en la que escribe, entre otras cualidades, que “Como maestro, puede decirse que fue punto de partida de la mayoría de los contemporáneos”, reseñando el contenido de su método y pronosticando sobre ello que “La fama

La recepción de estas técnicas no tardará en desplazar el llamado “toque antiguo” y constituir el sello vanguardista de la guitarra flamenca de la época⁷.

El cantaor Antonio Mairena en sus *confesiones* señala claramente la diferencia entre dos escuelas de toque, la “primitiva” de Javier Molina vía el Maestro Patiño, y la de Montoya, clásico-flamenca, vía préstamo de la técnica de arpeggios de la escuela de Francisco Tárrega. Establece también la diferencia entre dos repertorios flamencos, los estilos “libres” y los demás⁸, la especialización de Montoya en los primeros, especialmente los levantinos, y su incipiente emancipación como concertista. Después de relatar una velada compartida en la venta *Samba* de Madrid en 1947⁹ con Manolo de Huelva, Montoya y guitarristas “montoyistas” como Luis Maravilla y los hermanos de Badajoz, comenta que:

A decir verdad ya antes de aquella noche yo había tenido ocasión de valorar a Ramón Montoya como el gran guitarrista que era. Este gitano, que había nacido en Madrid, aunque su familia creo que procedía de la parte de Linares, fue el primero que empezó a tremolar, y en este sentido se puede decir que enriqueció los toques de guitarra, pero no los toques gitanos, ya que él imitaba y se basaba en la escuela de Tárrega, clásica y no flamenca. Lo que enriqueció con sus trémolos fueron los toques libres, o sea por malagueñas, granaínas y toques de levante. En esto se diferenciaba Ramón Montoya de otro gran guitarrista, Javier Molina, el cual, basándose en los toques del maestro Patiño, también había enriquecido la guitarra flamenca, pero desarrollando los toques gitanos desde dentro. Por eso la especialidad de Montoya eran esos toques libres y por ese motivo casi siempre acompañaba a cantaores como Chacón, o, luego, al *Niño de Marchena*, y pocas veces a Manuel Torre o a Pastora, pongo por caso. (...). En el caso de Ramón Montoya, lo que pasaba era que se había ido especializando en los toques levantinos, acompañando casi exclusivamente a los cantaores que interpretaban este tipo de cante. Además, Montoya tenía tendencia a ejecutar solos de guitarra, sin someterse al cante, al igual que Sabicas y otros guitarristas, que ya se pueden considerar concertistas, aunque algunos de ellos demuestren que son también magníficos acompañantes del cante cuando se presenta la ocasión (García Ulecia, 1976: 119-121).

La especialización de Montoya en los toques de Levante y la diferencia entre los estilos “libres” y los demás queda reforzada cuando compara el toque de Diego del Gastor, gitano también inclinado al toque solista¹⁰, con el de Don Ramón:

de Marín subsiste y perdurará por su obra” (Prat, 1934: 193). Una obra que, por lo visto y quizá exagerado, escribió en catorce días a su regreso de París, después de haber actuado en la Exposición Universal de 1900, lo que explica la traducción al francés de la parte dedicada al rasgueado, y la relevancia de esta técnica entre los públicos extranjeros como símbolo de “lo español” y “lo andaluz”.

⁷ Sobre la técnica primitiva del toque antiguo y diferentes generaciones de *tocaores* que la ampliarán, ver *La guitarra, historia, estudios y aportaciones al arte flamenco* de Manuel Cano (Cano, 1986: 84-99).

⁸ Esta división corresponde a dos áreas geográficas, Andalucía occidental, con el Atlántico y el valle del Guadalquivir, y Andalucía oriental y el Levante, con el Mediterráneo y cordilleras.

⁹ Mairena cuenta como ningún guitarrista se atreve a tocar en presencia de Montoya, y cómo éste es el único que interviene, interpretando solos de guitarra durante gran parte de la noche, lo que manifiesta claramente su vocación guitarrística y musical.

¹⁰ Aunque Mairena se refiera al “toque gitano” para definir el de los seguidores de Patiño, vemos cómo la diferencia que establece con el de Montoya alude en realidad a una división geográfica entre la Baja Andalucía y Madrid, entre zona rural (pueblos de las provincias de Cádiz y Sevilla) y zona urbana (Madrid). José Manuel Gamboa hablará más tarde de “escuela andaluza” y “escuela madrileña” de la guitarra flamenca (Gamboa, 1992: 20-25). Diego del Gastor y Ramón Montoya son ambos gitanos, por lo que el criterio étnico no determina el tipo de escuela. “Lo gitano”, en este caso, consistiría en la expresión

Diego tendía quizá más al concertismo que al acompañamiento, no obstante ser un gran aficionado al cante, al que también sabía acompañar, como pudimos testificar Juan Talegas y yo, por habernos acompañado muchas veces en fiestas. Pero, a diferencia de lo que ocurría con Montoya, no se inclinaba en absoluto por los aires levantinos, sino por los otros, por lo que estaba más cerca de Javier Molina, siendo incluso más exagerada su postura, pues el de *el Gastor* solía tocar solamente por soleá, seguiriya y bulería, por cierto de una forma muy personal y enigmática (García Ulecia, 1976: 122).

El impacto de Ramón Montoya en la guitarra flamenca y la constitución definitiva de dos grandes escuelas del toque, la tradicional o “flamenca” de los *tocaores* y la nueva “clásico-flamenca” de los concertistas, queda patente para el guitarrista norteamericano Don Pohren, cuando escribe en 1970 en clave casi mesiánica, como corresponde a la literatura “mairenista” de la época, que:

En un pasado no lejano la guitarra flamenca era fundamentalmente un instrumento de acompañamiento. Al guitarrista que sabía acompañar bien no se le pedía que fuese un técnico; de hecho, el concepto de las últimas técnicas no se había imaginado siquiera. El guitarrista de entonces se preocupaba únicamente del ritmo y del acompañamiento, utilizando casi exclusivamente las técnicas básicas de la mano derecha, el rasgueado, pulgar y simple picado. La mano izquierda reunía sólo los principales acordes de cada toque en particular, en combinación con muchos ligados.

Pero un muchacho que empezó su carrera de guitarrista como acompañante durante el periodo del café cantante en el siglo pasado, revolucionó hasta la médula las técnicas de la guitarra flamenca. Este muchacho, Ramón Montoya, estaba dotado de un genio creador no superado en toda la historia conocida del flamenco. Admiraba mucho el estilo clásico y estaba fuertemente influenciado por los famosos compositores y guitarristas clásicos Tárrega y Llobet. Más tarde adaptó ciertas técnicas de guitarra clásica a la flamenca, a saber: el trémolo, el arpeggio, una fuerte valoración del picado y un uso de la mano izquierda más intenso y difícil. También contribuyó, a lo largo de sus sesenta y pico de años como guitarrista profesional, a un enriquecimiento de materiales, estilos y toques que han sido integrados en el flamenco. Todo guitarrista flamenco ha sido influenciado, directa o indirectamente, por el genio de Ramón Montoya. Este murió en 1949, maestro indiscutible de la guitarra flamenca (Pohren, 1970: 68-69).

Dos acontecimientos recientes en la historia del flamenco permitirán la expansión de las nuevas técnicas de guitarra: las grabaciones sonoras y la aparición de los llamados “estilos libres”.

Por pragmáticas cuestiones mercantiles ligadas a la incipiente industria del ocio, las grabaciones sonoras obligarán de alguna manera a los artistas flamencos a renovar y variar su repertorio, con cantes y sonoridades (toques) nuevos. Referente a la guitarra de

de dos repertorios que priorizan de manera diferente sus parámetros musicales: ritmo, melodía y armonía en el caso de la zona andaluza occidental, melodía, armonía (y ritmo) en la zona de Andalucía oriental y Levante. Reseñando las diferentes características del toque, Andrés Batista describe el toque “gitano o flamenco” como el donde “Se generaliza con esta expresión al toque de pellizco o coraje” (Batista, 1985: 35). La cultura rítmica es la que finalmente establece la diferencia más importante entre ambas zonas y repertorios. Por su procedencia madrileña, además de beneficiarse con ello del contacto con guitarristas clásicos y de los avances de la técnica de guitarra, Montoya se identifica mejor con los estilos “libres” porque no se ha avanzado en la cultura rítmica bajo-andaluza. Sus afinidades musicales se inclinarán por consiguiente más hacia lo melódico y lo armónico, encontrando en Antonio Chacón y Pepe Marchena la réplica ideal a su toque, y en los cantes de Levante el material sonoro ideal para desarrollar su proceso creativo. Podemos concluir pues que ambos *tocaores* gitanos, Diego y Ramón, cultivarán y desarrollarán dos tipos de escuelas: la flamenca y la clásico-flamenca.

concierto, pensamos que Don Pohren acierta cuando, preguntándose si la integración de las técnicas clásicas mejoraron realmente el arte flamenco, contesta que:

Por otra lado, si consideramos el “arte de la guitarra flamenca” como flamenco de recital, que puede mantener por sí mismo un escenario de conciertos o un disco de larga duración, las técnicas clásicas eran una necesidad definitiva. El flamenco de concierto necesita de todos los recursos y técnicas positivos que hayan sido y que puedan ser desarrollados, puesto que lo que le falta de duende y autenticidad tiene que reemplazarse por virtuosismo. Es como el *jazz* progresivo comparado con los auténticos *blues*; virtuosismo y efectos por un lado, emoción y profundidad por otro (Pohren, 1970: 69).

El abandono paulatino del ritmo ternario *rubato* en los acompañamientos de los estilos desarrollados a partir de la forma fandango (malagueñas, granaína, fandangos de Lucena, estilos de Levante), presente en las primeras grabaciones (Torres, 1996, 2004; Castro, 2011) permitirá a los guitarristas –y sobre todo a Montoya- usar las nuevas técnicas de arpegios sin ser supeditadas al ritmo, es decir utilizadas directamente desde el contexto clásico de origen. Como lo hemos manifestado en otro lugar (Torres, 2004), en este proceso destaca la colaboración de Montoya con el cantaor Antonio Chacón. Su figura (Blas Vega, 1988) y popularización de los estilos mineros contribuirán a la difusión y consolidación de estos cantes entre los profesionales y aficionados. Resulta sintomático que Miguel Borrull y Ramón Montoya hayan sido los dos *tocadores* principales que acompañaron a Chacón a finales del siglo XIX y principios del XX, y que haya sido Montoya el que grabara de forma ya bien definida el toque *por taranta* como acompañamiento (Fernández Riquelme, 2008: 71). Eusebio Rioja comenta detalladamente cómo Montoya inicia en 1914 su etapa más esplendorosa, fecha en la que Antonio Chacón se asienta definitivamente en Madrid, convirtiéndose rápidamente en el cantaor de más prestigio en la capital española (Rioja y Torres, 2006). Ambos, en plenitud de facultades, se asientan en el colmao Los Gabrieles hasta 1921, para pasar luego al de Villa Rosa, lugares desde los cuales el proceso creativo que desarrollan como “pareja artística” irradiará por imitación como modelo o “espejo donde mirarse”. Este proceso creativo, que las nuevas tecnologías de grabación permitirán fijar para la posteridad, encontrará en los estilos de Levante el material idóneo para esta renovación de las formas flamencas decimonónicas: a nivel melódico, un repertorio basado sobre la forma fandango, pero con originales inflexiones sobre el quinto grado¹¹; a nivel armónico, una sonoridad disonante sobre la cadencia andaluza, en un momento en que el uso de este procedimiento está cambiando el sonido de la llamada “música culta” y de la música popular a través del blues y del jazz. Si la sistematización paulatina de la disonancia constituye el “aire del tiempo” que sopla y arrincona definitivamente las referencias tonales del romanticismo, el flamenco encontrará en los estilos mineros el grado suficiente de cromatismos y de armonía agresiva para sintonizar con un siglo que comienza en Europa con el primer conflicto bélico mundial, y con el posterior desembarco económico de los Estados Unidos.

Desarrolladas en diferentes y numerosas placas de pizarra acompañando a cantaores y cantaoras¹², Montoya empezará a ordenar sus falsetas y grabar solos de

¹¹ Para más detalles sobre ello, se puede consultar la reciente publicación de José Francisco Ortega, *Cante de las minas, cantes por tarantas*. Sevilla: Signatura, 2011.

¹² Blas Vega sostiene que tal vez, junto con el Niño Ricardo, detenga el record del número de grabaciones en 78 r.p.m. (Blas Vega, 1994: 83).

guitarra. Con fecha indeterminada de la segunda y tercera décadas del siglo XX¹³, lo hará primero para Discos Pathé, con seis placas entre las cuales figura con el número 1657 Murcianas 1-Tarantas 1 (Blas Vega, 1994). Siempre con fecha indeterminada, pero cercana a 1927, vuelve a grabar seis discos dobles para Gramófono, con la placa AE 2269 Rondeña-Tarantas¹⁴. Estas grabaciones parecen confirmar el inicio de una carrera de concertista, paralela a la de *tocaor*. Blas Vega asegura en este sentido que:

En 1927 y en 1928 dio recitales en el Teatro de la Comedia de Madrid, modalidad que empezó a cultivar coincidiendo también con la aparición en el mercado de la serie discográfica, de seis discos dobles, que hizo para la casa Gramófono (Blas Vega, 1994: 78).

Eusebio Rioja sugiere que esta incipiente actividad como solista puede ser debida a la decadencia física de Antonio Chacón, quien fallecería en 1929, y a la necesidad por parte de Montoya de abrirse nuevos caminos profesionales (Rioja y Torres, 2006: 173). Profundizando en este tema, la lectura de la biografía de Chacón parece darnos pistas sobre el proceso de emancipación del músico concertista. Por lo visto, Montoya desde muy pronto sentía necesidad de expresarse a través de su guitarra, pero el contexto propicio aún inexistente de la guitarra flamenca de concierto le obligaba a hacerlo en sus intervenciones como *tocaor*, lo que generaba el disgusto de no pocos cantaores, entre ellos el mismísimo Don Antonio. Relatando la disputa entre los dos astros del flamenco, Blas Vega comenta que:

Con motivo de una fiesta del duque de Medinaceli, que como sabemos era íntimo de Chacón, Ramón llegó tarde y le tuvo que llamar la atención: “Montoya, ¿usted es jugador de billar o tocaor de guitarra?” A los pocos días en Villa Rosa, acompañándole, se pasó en la manera de tocarle. Este defecto lo tenía Ramón, que cuando cogía a un principiante para acompañarle le desbordaba con su guitarra. En algunas grabaciones se puede apreciar lo que decimos. Ya en sus principios artísticos tuvo algunos problemas relacionados con esta actitud, recordemos que el Niño de Cabra en el Café de la Marina, lo dejó en el escenario, y Matrona en el Café del Gato. Pero con Chacón no tenía razón de hacer esto, primero porque él fue quien le enseñó a tocar para cantar, cosa que reconocería Ramón. (...). Segundo, porque era el único que se atrevía a decirle que no estaba la guitarra bien afinada y como en esta ocasión a que nos estamos refiriendo, a reprocharle públicamente: “Haga usted el favor de tocarme bien. Usted está aquí para acompañarme a mí, y la gente viene a escucharme a mí”. Y así se acabó de forma violenta, pues creemos que incluso llegaron a las manos, una relación artística que de manera intensa y compenetrada había durado tantos años (Blas Vega, 1990: 191).

Este texto no tiene desperdicio y refleja las tensiones que genera un contexto tradicional y jerárquicamente muy marcado entre protagonistas (los cantaores o “divos”) y subalternos (los *tocaores* o “banderilleros”) en los procesos creativos del

¹³ José Manuel Gamboa da la fecha de 1918 como el de las primeras grabaciones de Montoya (Gamboa, 1992: 25).

¹⁴ Estas placas han sido reeditadas en CD por el sello sevillano Pasarela en 1995, junto con otras de Sabicas, Niño Ricardo, Miguel Borrull (hijo) y Antonio Hernández, con el título *5 Guitarras Históricas*. Sin más explicación en el folleto, indican 1925 como año de grabación de las placas de Montoya. Reseñamos en su momento este disco en la revista de flamenco El Olivo (Torres, 1998), reseña que se puede consultar en el recurso “Suenan las guitarras” de la web argentino-jerezana www.tristeyazul.com

género flamenco. Maestría, rivalidades, narcisismo, celos, rabia, resentimiento, frustración, etc., los procesos creativos del flamenco a veces parecen orientarnos hacia conductas psicológicas de parejas bien o mal avenidas. Por otra parte, nos subraya la influencia decisiva de Antonio Chacón, o sea del cante, en la formación del músico Montoya.

Pero la orfandad y titubeo durarán poco en Don Ramón: con el joven Pepe Marchena encontrará rápidamente al nuevo compañero ideal para formar otra pareja artística de referencia hasta el final de sus días.

La popularidad y prestigio del dúo artístico Chacón y Montoya y su proceso creativo común en la renovación del repertorio flamenco queda patente en septiembre de 1928 cuando, por plebiscito público, se entregan en el teatro de la Zarzuela de Madrid las copas de Oro Antonio Chacón para el cante y Ramón Montoya para guitarra, a José Cepero y Luis Maravilla respectivamente (Espín y Gamboa, 1990: 27-28).

La obra cumbre de Ramón Montoya y que constituye de alguna manera la primera “catedral” de la guitarra flamenca de concierto, llegará unos años más tarde, en 1936, cuando graba en París para el sello BAM (La Boîte à Musique) su famoso álbum de seis discos (nº 101 a 106) de 14 piezas *Arte clásico flamenco*¹⁵. El contexto que acompaña esta grabación y el inicio de la carrera internacional de Montoya como concertista entre 1936 y 1938 están ampliamente detallados por Eusebio Rioja¹⁶ (Rioja y Torres, 2006: 182-185). La coincidencia entre el propósito del pintor, caricaturista y coleccionista amigo y discípulo, Marius de Zayas¹⁷ (Veracruz (México), 1880-Stamford (EEUU), 1961) y la circunstancia histórica trágica de la guerra civil española parecen explicar el carácter *extraordinario* que acompaña una de las primeras carreras internacionales de un *tocaor* reconvertido en concertista. El mero hecho que Montoya tuviera como mecenas a un artista intelectual del perfil de Marius de Zayas, organizador de la primera

¹⁵ Blas Vega comenta su satisfacción al producir en 1971 para Hispavox la primera edición en España de este álbum (Blas Vega, 1994: 84). Anteriormente, Manuel Cano puso en circulación los toques clásico-flamencos de Montoya con su Lp *Evocación de la guitarra de Don Ramón Montoya*, grabado en Hispavox y editado en Francia por Barclay.

¹⁶ Ver también *Una historia del flamenco* de José Manuel Gamboa (Gamboa, 2005: 376-378).

¹⁷ “Marius de Zayas, nacido en 1880 en Veracruz (México), hijo del famoso intelectual mexicano Rafael de Zayas, se inició en el mundo del arte en Nueva York, a donde llegó en 1907 con su familia (y donde murió en 1961). De la mano de *Alfred Stieglitz* y de su galería de arte, la *291* (Fifth Avenue), Zayas entró en contacto con las corrientes artísticas más novedosas del momento: el cubismo, el expresionismo o el dadaísmo, del que fue un activo representante. Comenzó a trabajar como caricaturista, medio en el que desarrolló una particular forma de expresión: la «*psicografía*» (la imagen de una persona vista de forma subjetiva por el artista). Durante sus estancias en París se relacionó con Picasso, Rodin, Cezanne, Toulouse-Lautrec, Derain, Matisse o Duchamp, cuyas obras difundió por Estados Unidos a través de exposiciones y de ensayos en revistas de arte. En la galería de *Alfred Stieglitz*, Zayas organizó muestras tan importantes como la de 1914, en que se exponían por primera vez en Nueva York esculturas del África negra; al año siguiente, se mostraron esculturas de Gabón junto a obras de Picasso y Braque. Estas exhibiciones y otras celebradas en Europa desde 1900 revelaron el extraordinario valor estético (y no sólo etnográfico o cultural) del arte negro africano o de otras culturas, y resultaron en un auténtico revulsivo para algunos artistas de la época (Matisse o Picasso y sus *Señoritas de Avignon* —1907—, son la mejor muestra de ello). Zayas concibió entonces la idea de reunir una colección de esculturas de pueblos arcaicos (sumerios, egipcios, del Extremo Oriente o de la Antigua Grecia), parte de la cual luego donó al Museo del Prado, en 1944” (extraído del blog de mujeres artistas www.colegassinvitados.blogspot.com el 3 de abril 2011). Sobre las extrañas circunstancias que rodean esta donación de Zayas al Museo del Prado, se puede consultar la enciclopedia online del Museo del Prado www.museodelprado.es.

exposición de Picasso en Nueva York, agitador activista de las corrientes artísticas contemporáneas, refleja hasta qué punto la guitarra flamenca y el flamenco interesaban a las vanguardias europeas. La proeza de Marius de Zayas consistirá en integrar, a través de la guitarra flamenca, el flamenco en las salas de música clásica. Rodrigo de Zayas lo resume de la manera siguiente:

En septiembre de 1936, empezó una brillante carrera internacional, impulsada por un antiguo alumno suyo: el artista gráfico Marius de Zayas. Sus jiras (sic), entre 1936 y 1938 le llevarían ante los públicos más exigentes de la *música clásica*, en las salas de conciertos más prestigiosas de Europa y de América. En febrero de 1938, dio un recital privado, con “La Argentinita”, para la reina consorte, Isabel de Inglaterra (Zayas, 1989).

En estas circunstancias, se entiende el salto cualitativo que representan las grabaciones de París de 1936, con respecto a las de los años 20. Intuimos que Montoya, dicho coloquialmente, tuvo que “ponerse las pilas” para no defraudar a su mecenas y a este nuevo público mundano que lo acogía como un verdadero genio de la música popular. Rodrigo de Zayas considera que la segunda guerra mundial puso fin a esta fulgurante carrera internacional. También podemos especular que la edad (Montoya tenía 57 años en 1936) y cierta aprehensión supersticiosa por viajar en barco, hicieran que finalmente prefiriera volver a España en 1939 con Pepe Marchena, una vez finalizada la contienda.

Por este motivo, consideramos su grabación de 1936 como modelo acabado y referencia para la comprensión de la estética musical del canon clásico del toque *por taranta*.

1.2. Criterios musicales: el texto. El toque “por taranta” de Ramón Montoya

1.2.1. La técnica de mano derecha: la guitarra clásica al servicio de la guitarra flamenca

Montoya reflejará la dinámica de la guitarra flamenca con la integración de técnicas de arpegios y trémolos. Consta de una introducción y 11 falsetas o variaciones que se distribuyen de la manera siguiente a nivel técnico:

Introducción

Falseta 1: arpegios en horquillas, descendente y doble + cierre

Falseta 2: arpegios ascendentes + cierre

Falseta 3: trémolo + cierre

Falseta 4: técnica de pulgar, acordes de 4 notas, rasgueado del índice con melodía + cierre

Falseta 5: trémolo + cierre doble

Falseta 6: técnica de pulgar + cierre

Falseta 7: técnica de alzapúa “antigua” (pulgar e índice alternando) + cierre

Falseta 8: arpegios dobles + cierre

Falseta 9: técnica de picado + cierre

Falseta 10: técnicas de pulgar, picado, arpegio, rasgueado del índice con melodía + cierre

Falseta 11: arpegios dobles + cierre

- **Uso de las técnicas clásicas:** falsetas 1, 2, 8, 11 (diferentes combinaciones de arpegios) y 3, 5 (trémolo).
- **Uso de las técnicas flamencas:** falsetas 4, 6, 7 (pulgar), 9 (picado)
- **Uso de ambas técnicas:** falseta 10 (pulgar, picado, arpegio).

Con este análisis estructural del uso de las diferentes técnicas de mano derecha, aparece claramente la prioridad dada a las técnicas clásicas de arpegios y trémolo (que no es otra cosa que un arpegio sobre una misma cuerda y que se estudia como tal), con 6 variaciones, con la integración de 4 variaciones con técnicas flamencas, prevaleciendo la de pulgar sobre la de picado, y una variación “mixta” a modo de resumen, donde se combinan ambas técnicas.

Llama la atención la ausencia de rasgueados, la técnica principal de mano derecha de la guitarra flamenca. Describiendo las diferentes técnicas de rasgueados, Rafael Marín señalaba que:

Como al tocar algo del género andaluz, es muy extraño no empezar rasgueando, para mayor brevedad, siempre pondré *RAS* en esta forma, que quiere decir rasgueando y *FIN* al terminar el rasgueo (Marín, 1995: 75).

El toque *por taranta* se ha construido por consiguiente a partir de la emancipación de la función principal de la guitarra flamenca, la rítmica, con el rasgueado como técnica de referencia. Una primera emancipación ocurrió ya a finales del siglo XVIII, con un corpus de métodos y tratados que cambiaron paulatinamente la posición de mano derecha, renunciando al rasgueado y a la vocación armónico-percusiva de la guitarra¹⁸, con el desarrollo de la guitarra “clásica” a principios del siglo XIX, con autores tan célebres en España como Dionisio Aguado y Fernando Sor. Montoya procederá por consiguiente como los concertistas nacionalistas de la segunda mitad del XIX (Arcas, Parga, Damas, etc.), estilizando las formas flamencas. Sin embargo, como señalamos antes, si a nivel guitarrístico resultan cercanos, cambian los contextos. Montoya procede del mundo de los *tocadores*, con una previa formación de acompañamiento del baile y del cante, con el uso del rasgueado. Como lo hemos señalado en otros escritos (Torres, 2005: 19), el uso de la guitarra rasgueada dota al que la práctica de cierta soltura de mano derecha, que se reflejará en otra comprensión rítmica de la música que la que se consigue con la guitarra “punteada” o arpegiada. De alguna manera, Montoya “aflamenca” estas técnicas clásicas, aplicándole la dinámica de mano derecha

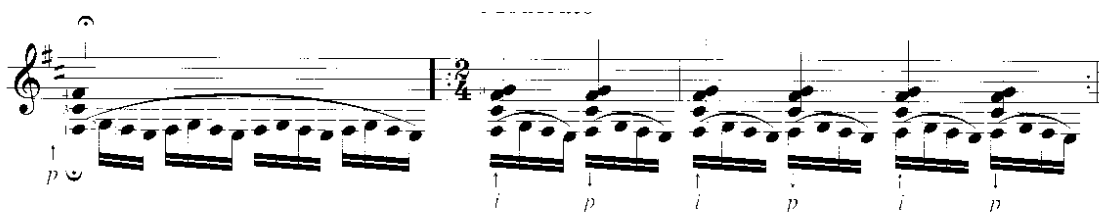
¹⁸ Estos métodos son los de Federico Moretti, Fernando Ferandiere, Antonio Abreu y Juan Manuel García Rubio.

rasgueada¹⁹. Sus arpeggios, especialmente los dobles, tendrán una velocidad, claridad y “aire” que asombrarán a los de su gremio y “legitimarán” estas nuevas incorporaciones, a la vez que se convertirá en referencia.

1.2.2. La sonoridad “a azufre”: la armonía de la introducción

Practicada con anterioridad en las placas donde acompaña el cante, la introducción de este toque *por taranta* de Ramón Montoya constituirá con el tiempo una especie de “estándar” para iniciar el acompañamiento de los estilos de Levante. En apenas unos segundos, consigue crear el clímax de este repertorio de cantes, con una serie de elementos que anuncian lo que llamamos la sonoridad “a azufre” de los cantes de las minas. Veamos cuáles son.

Inicia con una doble tensión, armónica y técnica: el famoso acorde Fa# del toque *por taranta*, evitando las dos primeras cuerdas al aire, para insistir en el intervalo de segunda menor producido por el Fa# de la cuarta cuerda y el Sol de la tercera cuerda al aire. De repente, y de forma repetitiva, suena esta disonancia que anuncia claramente la sonoridad levantina. Para añadir mayor tensión a esta armonía inquietante, un grave *ostinato* en los bordones, con la repetición de un sencillo dibujo ligado en la sexta cuerda²⁰:



Esta manera de anunciar la forma flamenca o “palo” con un obstinado de cuatro notas ligadas es también la que encontramos en otra introducción “estándar” de la época, la del toque por soleá:

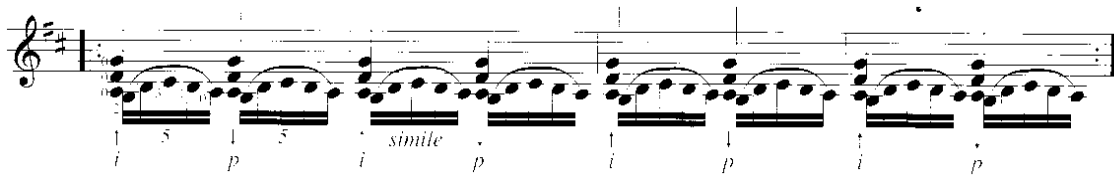


Ya indicamos en otro lugar cómo Manuel de Falla utiliza este procedimiento en la introducción de la *Danza del Molinero* (Torres, 2004b: 98-99).

¹⁹ El guitarrista clásico José M^a Gallardo del Rey escribe en este sentido que “La técnica de la guitarra flamenca, en cualquiera de sus consideraciones, es un factor importantísimo a tener en cuenta por mí, como guitarrista clásico. La velocidad al servicio del aire y la claridad cristalina de los arpeggios son, por nombrar dos, conceptos que fomentan, consciente o inconscientemente, los perfiles de la musicalidad. El “tener aire” o “tocar con aire” no es más que la pura y auténtica comprensión del ritmo en toda su magnitud, sin hacer sentir la pulsación métrica, como ocurre en la gran mayoría de los intérpretes de corte académico” (Gallardo del Rey, 1996).

²⁰ Fuente de los ejemplos musicales de Montoya, *Arte Clásico Flamenco. Ramón Montoya*, transcripciones de Alain Faucher, Affedis, Paris, 1994.

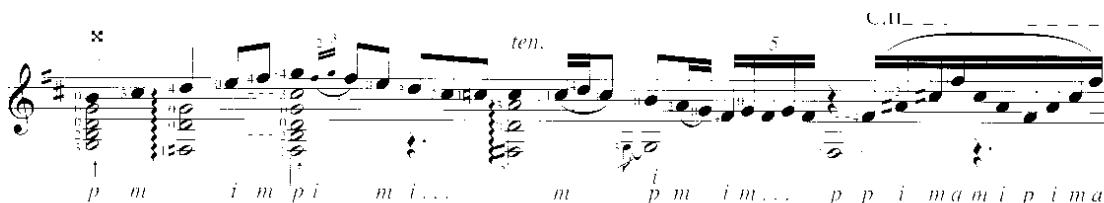
El reposo llegará a continuación con el segundo grado, pero manteniendo la tensión con la técnica de ligados que se mantiene:



Y cuando esperamos el regreso al primer grado o el paso al tercero La, un nuevo rasgo de la sonoridad titubeante y disonante del mundo sonoro levantino, una nueva tensión con el acorde Re7, pero que actúa como un tercer grado, por el descanso prolongado que marca el guitarrista sobre este acorde, ralentizando el ritmo, tremolando el acorde para insistir y cerrando con un calderón (segundo compás):



Desorientado por este recorrido titubeante y sorprendente de la armonía, el reposo llegará con el segundo grado, para cerrar con el primer grado. Aunque la cadencia descendente parece clara entre el sol y fa#, Montoya la cargará de detalles levantinos con varios cromatismos: en los bajos para añadir una 7ª al sol y caer otra vez sobre un Re7, en la melodía para anticipar este Re7, en el cierre para hacer sonar de forma repetitiva el medio tono entre fa# y sol:

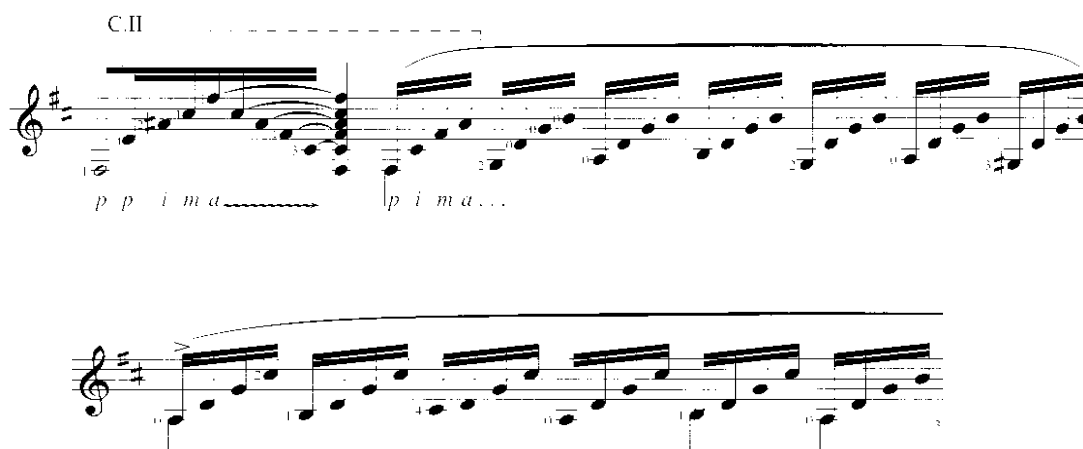


El clímax y la sonoridad quedarán por consiguiente definidos por:

- armonías disonantes y titubeantes,
- utilización de cromatismos en la melodía.

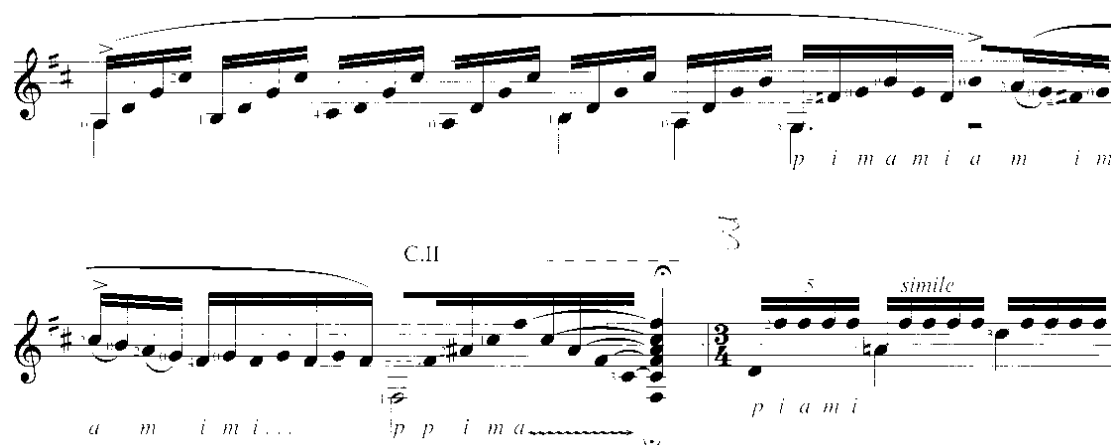
Si analizamos, por otra parte, la armonía de las falsetas, veremos cómo Montoya aprovecha la afinación de la guitarra en cuartas para conseguir acordes modernos con intervalos de cuarta. Después del Fa# que cierra la primera variación, tenemos la segunda falseta, construida sobre un arpeggio ascendente *pima* (pulgares, índice, medio, anular). La melodía muy sencilla está en los bordones, mientras arpeggia un Sol M (II grado) y un La7 (III grado). Sin embargo, utilizará re con la cuarta cuerda al aire cuando arpeggiará el La7, en lugar de mi que hubiera sido lo normal. Este simple cambio de notas permitirá no solamente aprovechar la sonoridad del bordón al aire (en la guitarra siempre suena más profundo por tener más armónicos), sino una tríada de cuartas en el

arpeggio (re, sol, do#). Esta disposición permite además cierta ambigüedad entre el sonido del acorde sobre el III grado (la, do#), oído con notas del acorde del II grado (re, sol):



1.2.3. Los cierres

El uso de cortas variaciones o falsetas (micro-composiciones) caracteriza la forma de componer de los *tocaores*. Siendo la función principal la de acompañar el baile y/o el canto, se trata de preludios e interludios entre cada copla. Para indicar que termina la variación y que el cantaor puede iniciar la copla siguiente, se utiliza una especie de coda fija, muy corta (generalmente dos compases), bien definida en cada estilo, llamada “cierre” en la jerga de los flamencos.²¹ Montoya utilizará siempre el mismo cierre para sus variaciones *por taranta*, un arpeggio doble o ascendente sobre el II grado, ligados descendentes, un obstinado para hacer oír claramente el medio-tono fa#/sol y un arpeggio doble sobre el acorde de Fa# M sin disonancias, influencia de la guitarra clásica. Retomando la falseta analizada anteriormente, podemos leer el cierre al final del primer pentagrama a partir del arpeggio doble, y la continuación en el pentagrama siguiente, con el calderón sobre Fa# para cerrar, iniciando después con el trémolo la falseta 3:

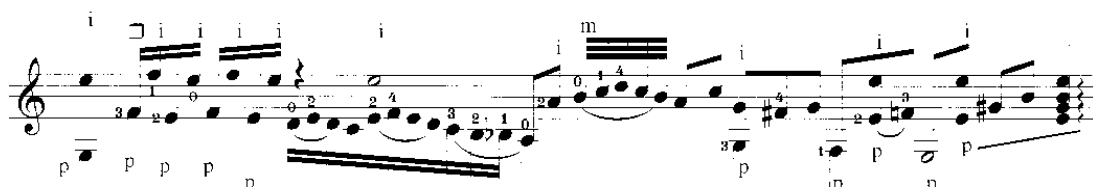


²¹ Para más detalles sobre ello, ver la colección *Guitarra flamenca paso a paso* de Oscar Herrero, RGB Arte Visual, Madrid, 2001.

La inventiva en los cierres es muy apreciada entre los flamencos, y no son pocos los que piensan que si no está logrado, no vale la falseta. Podríamos decir que se trata de encontrar un final ingenioso a una pequeña historia (o “chiste” como la llama Manolo Sanlúcar). Por otra parte, además de señalar al cantaor que ya le toca cantar, le motivará y animará al público. Como el código entre toque y cante queda claro con el cierre de estructura fija, el cantaor suele agradecer un pequeño detalle que le sorprenda antes de iniciar la copla. Como buen *tocaor*, Montoya tendrá “detalles” muy sugerentes en los cierres de su toque *por taranta*, variando Sol M, Sol 7 y Sol 7/9 en el arpeggio doble que inicia los cierres (aquí un Sol 7/9):



Los cierres de Montoya pasarán a ser también “estándar” en el acompañamiento de los cantes levantinos, lo que indica hasta qué punto su forma de acompañar sirvió para fijar el cánón clásico del acompañamiento y del toque de concierto. Su manifiesta diferencia con el cierre para acompañar “por malagueña” nos permite intuir que, a pesar de un aire de familia compartido, era consciente de que se trataba de dos mundos estéticos diferentes que requerían cada uno su sonoridad y su código expresivo²². Si el cantaor “por levante” necesita oír armonías disonantes y titubeantes, cromatismos y un medio-tono insistente como preludio e interludio a sus coplas, para cantar “por malagueña”, al contrario, necesitará oír armonías mayores y menores y como cierre, una cadencia andaluza nítida con el toque “por arriba”. Aquí el clásico cierre del acompañamiento de malagueña²³:



2. EL TOQUE POR TARANTA, DESDE RAMÓN MONTOYA HASTA LA ACTUALIDAD

A partir de este análisis de la taranta de Ramón Montoya, hemos realizado una audición general y atenta de los toque solistas *por taranta*, siguiendo un orden cronológico, a fin de observar los cambios introducidos desde entonces. Hemos utilizado para ello el material de nuestra propia discoteca de guitarra flamenca solista,

²² Como bien señala José Francisco Ortega, “la atmósfera sonora que se recrea en los *cantes de las minas* es tan peculiar que marcan un punto y aparte dentro del flamenco” (Ortega, 2011: 23).

²³ Fuente: *La guitarra flamenca de Merengue de Córdoba (con el cante de Churumbaque)*, Encuentro Productions, Suiza, 2000.

bastante completa pero de ninguna manera exhaustiva²⁴. Sin embargo, consideramos que contiene un número suficiente de ejemplos que nos permiten seguir la pista de su evolución y realizar esta primera aproximación a este singular toque desde Montoya hasta la actualidad.

Por una cuestión de comodidad metodológica y de lectura de conjunto para las conclusiones, hemos dividido en décadas cada audición. En cursiva aparece el título del toque si lo tiene y entrecomillado en negritas el título del disco.

Hemos incluido los toques *por taranto* en nuestra lista de audición. El hecho de ser una forma rítmica condicional, además de los arpegios, la utilización de otras técnicas de la escuela flamenca del toque, como el rasgueado, el pulgar y el picado y constituye, como el cante del mismo nombre, un proceso reciente de flamenquización de la forma taranta²⁵. Sin embargo, lo incluimos aquí por utilizar la misma sonoridad que el toque *por taranta*.

2.1. Años 20-50

Ramón Montoya (Madrid, 1879 – 1949)

1657 “Murcianas 1”- “Tarantas 1”, en Discos Pathé, ¿?

AE 2269 “Rondeña” – “Tarantas”, en Gramófono, 1927-1928.

“Taranta”, en *Arte Clásico Flamenco*, La Boîte à Musique, Paris, 1936.

Manolo de Badajoz (Badajoz, 1892 – Madrid, 1862)

“Taranta”, en *Maestros de la guitarra flamenca* (vol. 8), Planeta Records, Suiza, CD 1996.

Pepe de Badajoz (Badajoz, 1899 – Madrid, 1970)

“Taranta”, en *Maestros de la guitarra flamenca* (vol. 8), Planeta Records, Suiza, CD 1996.

Sabicas (Pamplona, 1912 - Nueva York, 1990)

“Dolor gitano”, en *Concierto. Grabaciones discos High Fidelity –MGM-, año 1940-50, USA*, Discmedi, Barcelona, 2002.

2.1.1. Conclusiones

- Seis grabaciones, tres de Ramón Montoya.

²⁴ Hemos completado nuestra lista personal con el cotejo de la catalogación de Arcadio de Larrea (Larrea, 1975). Agradecemos también al guitarrista Pablo Romero por habernos pasado algunas referencias complementarias.

²⁵ Para más detalles, ver nuestro artículo “Tarantas y tarantos de Almería, ¿un caso reciente de flamenquización?” (Torres, 1995: 229-249).

- Se sigue la referencia de Montoya, quien establece el canon clásico descrito en capítulo anterior. El toque *por taranta* inicia la ampliación del virtuosismo de la guitarra flamenca, a partir de la recepción de técnicas prestadas de la guitarra clásica (desarrollo de los arpeggios).
- Destaca el caso de Sabicas que sobresale por su virtuosismo efectista.

2.2. Años 50-60

Luis Maravilla (1914 – 2000)

“Taranta”, en *Alegrías y penas de Andalucía*, Ducretet/Thomson, Paris, 1951 (Grand Prix du Disque, 1952).

“Aires levantinos”, en *La guitarra*, Odeón, Barcelona, 1956.

Pepe Martínez (Sevilla, 1923 – 1984)

“Taranta”, en *Arte flamenco* (vol. 8), Harmonia Mundi, 1996 (grabado en 1955 en Paris).

Niño Ricardo (Sevilla, 1904 – 1972)

“Fantasía minera”, en *La Guitarra Flamenca*, Le Chant du Monde, Paris, 1955

“Tierra minera”, en *Toques flamencos de guitarra*, Hispavox, Madrid, 1958.

Manuel Cano (Granada, 1925 - 1990)

“Taranta”, en *Suite granadina y flamenco clásico*, RCA, Madrid, 1959.

Melchor de Marchena (Marchena, 1907 – Madrid, 1980)

“Tarantas”, en *Guitarra gitana*, Hispavox, Madrid, 1959.

Sabicas (Pamplona, 1912 - Nueva York, 1990)

“Taranta”, en *La guitarra flamenca*, grabaciones de 1957-58, Alfa Records, Suiza, 1991

“Llanto minero”, en *Sabicas. Concierto* (vol. 2), Los Angeles (California), 1958, Dismedi, Barcelona, 2002

“Ecos de la mina”, en *Flamenco Puro*, Hispavox, Madrid, 1959 (45 rpm.).

2.2.1. Conclusiones

- Diez grabaciones, tres de Sabicas, cuatro fuera de España. Siguiendo la estela virtuosa de Montoya, Sabicas confirma su predilección por este toque para expresar su visión técnicamente efectista de la guitarra flamenca.

- Desarrollo abundante de las técnicas de arpegios, sobre todo dobles, en falsetas.
- Aportaciones del Niño Ricardo sobre el canon de Montoya.

2.3. Años 60-70

Paquito Simón (Barcelona, 1931-197?)

“Mineras” (tarantas), en *Guitarra flamenca*, Belter, Barcelona, 1961.

Carlos Montoya (Madrid, 1903-1993)

“Taranta”, en *Fiesta flamenca*, RCA VICTOR, Madrid, 1962

“Taranta”, en *Guitarra flamenca*, Hispavox, Madrid, 1968.

Luis Maravilla (Sevilla, 1914 – 2000)

“Las minas de la Unión” (minera), en *Guitarra andaluza*, Discophon, Barcelona, 1963 (45 rpm.)

“Toques de Levante” (taranto), en *Guitarra andaluza*, álbum nº 4, Discophon, Barcelona, 1964 (45 rpm.).

José Motos (Salamanca, 1930 – Madrid, 1978)

“Taranta”, en *Suite Flamenca nº 2*, Zafiro, Madrid, 1963

“Taranto”, en *José Motos y su guitarra flamenca*, Zafiro, Madrid, 1963.

Manuel Cano (Granada, 1925 - 1990)

“Taranta”, en *Evocación de la guitarra de Ramon Montoya*, Hispavox, Madrid, 1964

“Duendes de Antonio Chacón”, en *Temas flamencos para concierto*, Hispavox, Madrid, 1968.

Ricardo Modrego (Madrid, 1934) y Paco de Lucía (Algeciras, 1947)

“En la Alcazaba” (taranto), en *Dos guitarras flamencas en estéreo*, Philips, Madrid, 1965.

Serranito (Madrid, 1942)

Embrujo minero, en “El Flamenco En La Guitarra de Víctor Monge Serranito”, Hispavox, Madrid, 1966.

Melchor de Marchena (Marchena, 1907 – Madrid, 1980)

“Por taranta”, en *Antología de la guitarra flamenca*, Hispavox, Madrid, 1967.

José Romero (Sevilla, 1936)

“Ecos de Levante” (taranta y tarantos), en *Piano flamenco*, Hispavox, Madrid, 1967.

Paco de Lucía (Algeciras, 1947)

“Viva la Unión” (taranto), en *La fabulosa guitarra de Paco de Lucía*, Philips, Madrid, 1967

“Aires de Linares”, en *Fantasia flamenca*, Philips, Madrid, 1969.

Sabicas (Pamplona, 1912 - Nueva York, 1990)

“Canto a Linares”, en *La guitarra de Sabicas*, RCA VICTOR, Madrid, 1969.

Manolo Sanlúcar (Sanlúcar de Barrameda, 1943)

“Llanto minero”, en *Recital Flamenco a la guitarra*, Marfer, Madrid, 1969.

Mario Escudero (Alicante, 1928 – Miami, 2004)

“Ecos de la Unión”, en *Mario Escudero Plays Classical Flamenco Music*, MHS, 1969

“Éxodo gitano”, en *Mario Escudero Plays Classical Flamenco Music*, MHS, 1969. (Esta taranta aparece en el disco editado en España por Hispavox, también en 1969, con el título *Guitarra andaluza*, por lo que suponemos que debe de tratarse de una edición española del disco de EEUU).

2.3.1. Conclusiones

- Dieciocho grabaciones.
- Aparición del toque *por minera* (Luis Maravilla, 1963) y de la referencia a “La Unión” en títulos.
- Aparición y cultivo del toque *por taranto* (Luis Maravilla, José Motos, 1963) que parece desplazar al toque *por taranta* en esta década.
- Aparición del piano flamenco en los toques de concierto.
- Presencia destacada del virtuosismo de una nueva generación: Serranito-Paco de Lucía-Manolo Sanlúcar.
- Originalidad armónica de Mario Escudero.

2.4. Años 70-80

Sabicas (Pamplona, 1912 - Nueva York, 1990)

“Ecos de Linares”, en *¡Flamenco! La guitarra de Sabicas*, Universal, Madrid, 2004 (fecha grabación, 1972).

Sabicas (Pamplona, 1912 – Nueva York, 1990) y Mario Escudero (Alicante, 1928 – Miami, 2004)

“Recuerdo a Linares”, en *Sabicas y Escudero*, Zafiro, Madrid, 1972.

Manolo Sanlúcar (Sanlúcar de Barrameda, 1943)

“Taranto del Santo Rostro” (taranto), en *Mundo y Formas de la Guitarra Flamenca*, (vol. I), C.B.S., Madrid, 1971

“Taranta del Pozo Viejo”, en *Mundo y Formas de la Guitarra Flamenca* (vol. II), C.B.S., Madrid, 1972

“Duelo de guitarras” (bulería a dos guitarras), en *Sanlúcar*, CBS, Madrid, 1975

“Sabor minero” (taranto), en *La guitarra de Manolo Sanlúcar*, Gramusica, Madrid, 1976.

“Aceituneros” (taranto), en *Manolo Sanlúcar ...y regresarte (a Miguel Hernandez)*, RCA, Madrid, 1978.

Ramón Montoya Montoya (Ciudad Real, 1934)

“Minera” (taranta), en *In memoriam. Niño Ricardo*, Polydor, Madrid, 1972.

Andrés Batista (Barcelona, 1937)

“Camino de Totana”, en *Contrastes flamencos*, Belter, Barcelona, 1973.

Carlos Sánchez

“Piropo a Linares”, en *Guitarras Flamencas*, GM Gramusic, Madrid, 1973. (Encontramos a Antonio Piñana, hijo, en seguiriyas, petenera, soleares y alegrías).

Paco de Lucía (Algeciras, 1947)

“Fuente y Caudal”, en *Fuente y Caudal*, Philips, Madrid, 1973

“Tarantas”, en *Paco de Lucía en vivo desde el Teatro Real*, Philips, Madrid, 1975. (¿Guitarra protesta?).

José Pisa

“Tarantos”, en *Feu, sang et poésie*, Az, Paris, 1974.

Manuel Cano (Granada, 1925 - 1990)

“Homenaje”, en *Concierto Manuel Cano*, RCA, Madrid, 1976.

Niño Miguel (Huelva, 1952)

“Minas de Riotinto” (taranto), en *Diferente*, Philips, 1976.

Enrique de Melchor (Marchena, 1950)

“Plaza Arriba” (tangos), en *La guitarra flamenca de Enrique de Melchor*, Philips, Madrid, 1977

“Candil minero” (taranto), en *La guitarra flamenca de Enrique de Melchor*, Philips, Madrid, 1977.

Serranito (Madrid, 1942)

“Presagio” (taranto), en *Serranito Virtuosismo Flamenco*, Hispavox, Madrid, 1978.

2.4.1 Conclusiones

- Quince grabaciones.
- Obras cumbres: “Fuente y caudal” (taranta de Paco de Lucía) y “Presagio” (taranto de Serranito)
- Grabación con piano y orquesta (Andrés Batista).
- Nueva generación de guitarristas: Niño Miguel, Enrique de Melchor, Pepe Habichuela entre otros.
- Sonoridad del toque *por taranta* para formas rítmicas: bulería (Manolo Sanlúcar), tangos (Enrique de Melchor) y especialmente rumba (Paco de Lucía).
- Sonoridad y escalas *por taranta* para la improvisación (Paco de Lucía, Al di Meola, John Mc Laughlin, Larry Corryell).

2.5. Años 80-90

Andrés Moreno (Francia, ¿?)

“Llora el minero”, en *Flor del campo*, Niglo, Francia, 1984.

José Antonio Rodríguez (Córdoba, 1964)

“Cuenca minera”, en *Calahorra*, Obra Cultural del Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, Montilla (Córdoba), 1985.

Manolo Franco (Sevilla, 1960)

“Buscando amores”, en *Aljibe*, Pasarela, Sevilla, 1986.

Rafael Riqueni (Sevilla, 1962)

“Profundidades”, en *Flamenco*, Flamencos Accidentales, Spain, 1988.

Pedro Bacán (Lebrija, 1951-Utrera, 1997)

“Calle Sinagoga”, en *Alurican*, Le Chant du Monde, Arles, 1989.

2.5.1. Conclusiones

- Tarantas para concursos de guitarra.
- Cinco grabaciones, 4 de los seis finalistas del III Giraldillo (1984), el primero dedicado al toque.
- Confirmación de la sonoridad *por taranta* para la improvisación, a través de la forma rumba.
- La sonoridad “por Levante” se centra en minera y rondeña, desplazando la de taranta.

2.6. Años 90-2000

Festival del Cante de las Minas (ganadores cante y guitarra 1993 - 1999)

Pistas 4, 6, 8, y 10. Piñana, Daniel Casares, Rubén Díaz y Severiano Jiménez "Niño Seve".

Paco de Lucía (Algeciras, 1947)

“Tío Sabas”, en *Zyriab*, Philips, Madrid, 1990.

Juan Martín (Málaga, 1945)

“Linares”, en *Suite de Andalucía*, Prestige Recors, Barcelona, 1990.

Vicente Amigo (Guadalcanal, 1967)

“Callejón de la Luna”, en *De mi corazón al aire*, CBS, Madrid, 1991.

Rogelio Conesa (Sevilla, 1967)

“Los Venerables” (taranto), en *Barrio Santa Cruz*, Pasarela, Sevilla, 1991.

Moraito Chico (Jerez, 1955 – 2011)

“Ventorrillo de la Unión” (taranto), en *Morao y Oro*, Auvidis, Paris, 1992.

Tomatito

“Callejón de las Canteras”, en *Barrio Negro*, Nuevos Medios, Madrid, 1991.

Enrique de Melchor (Marchena, 1950)

“Vivencias”, en *Cuchichí*, Fonomusic, Madrid, 1992

“Oscuridad”, en *Arco de Las Rosas*, Fonomusic, Spain, 1998.

José Manuel Cano (Granada, 1955)

“Taranta”, en *En tu recuerdo*, Pasarela, Sevilla, 1994.

Gerardo Núñez (Jerez, 1961)

“Piedras negras” (taranta/soleá por bulería), en *Jucal*, El Gallo Azul, Madrid, 1994.

Niño Josele (Almería, 1974)

“Rodalquilar” (taranto), en *Calle Ancha*, Al Sur, Nanterre (Francia), 1994.

Óscar Herrero (Tomelloso, 1959)

“Sombra y Candil”, en *Torrente*, Dial Discos, España, 1995.

Jorge Pardo y Chano Domínguez

“Se me partió la barrena”, en *10 de Paco*, Nuevos Medios, 1995.

Carlos Heredia (Sevilla, 1961)

“Raíces” (taranto), en *Gypsy flamenco*, Chesky Records, New York, 1996.

José Luis Montón (Barcelona, 1962)

“Pozo amargo”, en *Flamenco entre amigos*, Aliso Records, Madrid, 1996.

Carlos Piñana (Cartagena, 1976)

“El cuidado de una esencia”, en *El cuidado de una esencia*, Caja Murcia Obra Cultural, 1996.

José Manuel Roldán (Sevilla, 1961)

“En la intimidad”, en “... *De nácar*”, Pasarela, Sevilla, 1996.

Rafael Riqueni (Sevilla, 1962)

“Alcázar de Cristal”, en *Alcázar de Cristal*, Auvidis, Francia, 1996.

Serranito (Madrid, 1942)

“Cazorla”, en *Ecos del Guadalquivir*, El Dorado, 1997.

Pepe Habichuela (Granada, 1944)

“Hondo”, en *Habichuela en Rama*, Nuevos Medios, 1997.

Daniel Casares (Estepona (Málaga), 1980)

“Bordón Minero”, en *Duende Flamenco*, 1998 (se trata de la misma taranta que aparece en el CD del Festival del Cante de las Minas, aunque se trata de una nueva grabación)

Miguel Angel Cortés (Granada, 1972)

“La Luna Creciente”, en *Patriarca*, Cambaya, 1999.

Paco Serrano (Córdoba, 1964)

“A mi hermana Luisa”, en *Mi camino*, Encuentro Productions, Suiza, 1999.

2.6.1. Conclusiones

- 27 grabaciones.
- Orientación del toque *por taranta* a la sonoridad del toque “por minera” y a la sobriedad del taranto (influencia de Camarón en Paco de Lucía y en los artistas flamencos).

- Vicente Amigo redefine el canon armónico del toque *por taranta* y le da un nuevo soplo creativo, acercándose a la tonalidad menor, con sugerencias a lo modal. Su taranta “Callejón de la Luna” y propuesta armónica pasa a ser la referencia para los nuevos guitarristas.
- Metaflamenco: bricolaje con mezclas de formas del canon clásico (Gerardo Núñez con taranta/soleá por bulería).
- Propuesta de nueva *scordatura* para el toque de taranta (Tomatito).
- La sonoridad melódica *por taranta* en la flauta travesera (Jorge Pardo).
- Paco de Lucía consolida la sonoridad *por taranta* para la improvisación flamenca: tema “Zyryab”.

2.7. Años 2000-2011

Chicuelo (Barcelona, 1968)

“Vivencias”, en *Cómplices*, Harmonia Mundi, Barcelona, 2000.

Juan Carmona (Lyon, 1963)

“Oscuro”, en *Caminos nuevos*, L'Empreinte Digitale, Francia, 2000.

Javier Conde (Cáceres, 1988)

“Puerta de Puchena” (sic), en *Homenaje a los grandes de la guitarra*, edición José Antonio Conde, Cáceres, 2001 (tema de Andrés Batista).

Carlos Piñana (Cartagena, 1976)

“In Memoriam”, en *Palosanto*, Big Bang, Granada, 2001.

Pedro Sierra (El Hospitalet, 1966)

“Rumor sonoro”, en *Decisión*, Senador, Sevilla, 2001.

Tomatito (Almería, 1958)

“Macael”, en *Paseo de los Castaños*, Universal, Madrid, 2001.

Ramón Jiménez (Santoña, Cantabria, 1964)

“Carabaña”, en *Sembrando Inquietudes*, Karonte, Madrid, 2002.

Niño de Pura (Sevilla, 1966)

“Tocando el cielo”, en *Pozo y Caudal*, Senador, Sevilla, 2002.

Salvador Andrades (Algeciras, 1962)

“A la que me dio la vida”, en *Cuentos de AL-YAZIRA. Cuando la guitarra flamenca se inspira en la infancia*, Trotamusic, Sevilla, 2004.

José Deluna (Madrid, 1975)

“Llanto Roto y un Adiós 11-M”, en *Claroscuro*, Producciones Aquende, 2004.

Juan Carlos Romero (Huelva, 1964)

“Río Tinto”, en *Romero*, Harmonia Mundi, Spain, 2004.

Antonio Soto (Málaga, 1966)

“El Carburico”, en *Pa’er teto*, Musigrama, Madrid, 2004.

Vicente Amigo (Guadalcanal, 1967)

“Un momento en el sonido”, en *Un momento en el sonido*, 2005.

Pepe Justicia (Mancha Real, 1960)

“Los días solitarios”, en *Trece noches*, Karonte, Madrid, 2006.

Daniel Casares (Estepona (Málaga), 1980)

“Caballero”, en *Caballero*, 2007.

Santiago Lara (Jerez, 1984)

“Distancia”, en *El Sendero de lo Imposible*, Discos Alcompás, 2007.

José Antonio Rodríguez (Córdoba, 1964)

“A Cobitos”, en *Córdoba...en el tiempo*, Universal, Madrid, 2007.

Tino van der Sman (La Haya, Holanda, 1974)

“San Luís”, en *Tino*, OFS, Sevilla, 2007.

Antonio Rey (Madrid, 1981)

“Recuerdos”, en *A través de ti*, Karonte, Madrid, 2007.

Jesús Torres (Barakaldo, 1965)

“Tarantango” (taranto por tango argentino), en *Viento del Norte*, Flamenco World Music, Madrid, 2008.

Manolo Sanlúcar (Sanlúcar de Barrameda, 1943)

“Reencuentro y desencuentro”, y “Seducción” (coreografía), en *Medea*, Universal, Madrid, 2008

Carlos Piñana (Cartagena, 1976)

“Piñanera”, publicada en partitura en *Mi sonanta*, RGB Arte Visual, Madrid, 2009.

Raúl Manola (Buenos Aires, 1963)

“Guitarra adentro”, en *Guitarra adentro*, Sonidos Negros, 2009.

Pepe Habichuela (Granada, 1944)

“Camarón”, en *Hands*, Dare2 Records (Universal Music), Spain, 2010.

Curro Piñana (Cartagena, 1974)

Antología del Cante Flamenco, Karonte, Madrid, 2011 (aunque se trata de un doble Cd con 28 cantes mineros, lo incluimos aquí por los acompañamientos de guitarra que exhiben los diferentes guitarristas que participan, y que proponen una importante renovación del toque de acompañamiento *por taranta*).

2.7.1. Conclusiones

- Veinticuatro grabaciones.
- Influencias argentinas a través del tango y de Piazzola en Tomatito.
- Metaflamenco (tarantango de Jesús Torres) en música para coreografías.
- Influencia de Camarón en flamenco-jazz (Jorge Pardo, Pepe Habichuela).
- Propuesta de renovación desde el acompañamiento (Carlos y Curro Piñana).

3. Conclusiones generales: la sonoridad “por taranta”, desde el toque de concierto, a la improvisación en el flamenco-jazz

En las primeras décadas (años 20-50) destaca la influencia de Ramón Montoya como fuente del toque *por taranta*, aunque ya Sabicas deje perfilar su apabullante virtuosismo exhibicionista en este toque, dato que se confirma en la década siguiente (años 50-60), en la que Manuel Serrapí “Niño Ricardo” por otra parte desarrolla

plenamente su proceso creativo, aportando una visión personal del toque *por taranta* de Montoya.

En los 60-70, aparece de nuevo el toque “por minera”, otra sonoridad levantina que fijó Montoya para concierto en 1936. La creación del Festival del Cantes de las Minas quizá explique la irrupción de la referencia a “La Unión” en títulos, como la de la popularidad de Fosforito y del taranto acompañado la del cultivo del toque del mismo nombre. El piano también empieza a sonar en concierto *por taranta*, y brilla especialmente el virtuosismo de una nueva generación de guitarristas españoles, la de Serranito-Paco de Lucía-Manolo Sanlúcar, mientras Mario Escudero destaque no solo por bulería, sino también *por taranta* en sus propuestas armónicas.

En los 70-80 tendremos dos obras cumbres que, de alguna manera, culminan el proceso creativo ligado al virtuosismo en el toque *por taranta* y “por taranto”, las de Paco de Lucía y Victor Monge “Serranito”, la guitarra flamenca empieza a buscar un ropaje instrumental como propuesta nueva, emulando a sus mayores, otra generación de *tocaors* pretenden dar el salto al concertismo, y formas rítmicas como la bulería, el tango y la rumba suenan a taranta. En este último proceso destacan Paco de Lucía y John Mac Laughin: mientras Paco utiliza esta sonoridad para arreglar una de las rumbas de su homenaje a Manuel de Falla, John compone el tema “Meeting of the spirit”, embrión del Zyriab de su compadre Paco, para facilitar la improvisación colectiva con picados vertiginosos sobre una sonoridad agradecida para las escalas, la de “taranta”.

En los 80-90, si la sonoridad *por taranta* goza de un nuevo interés en el ámbito del incipiente flamenco-jazz por las posibilidades que permite para ejecutar con velocidad escalas e improvisar, su ocaso parece haber llegado en el ámbito del toque de concierto, cultivando su vocación virtuosa clásico-flamenca en concursos y siendo desplazada por otras sonoridades levantinas “vírgenes”, la de rondeña, y sobre todo la de minera.

En los 90-2000, Vicente Amigo redefine el canon armónico del toque de concierto *por taranta* y le da un nuevo soplo creativo, acercándose a la tonalidad menor, con sugerencias a lo modal. Su taranta y propuesta armónica pasan a ser la referencia para los nuevos guitarristas. Por otra parte, el “metaflamenco” (bricolaje desde dentro del flamenco, con la hibridación de formas flamencas) y la propuesta de *scordaturas* que caracterizan esta década, intentarán definir de nuevo la sonoridad *por taranta* desde lo sugerido y lo rítmico. Pero será el maestro de la renovación o “reciclaje” permanente, Paco de Lucía, el que consiga cuotas artísticas más altas, consiguiendo con el tema Zyriab un estándar de la joven corriente del flamenco-jazz y de la música improvisada, fusionando la sonoridad *por taranta* con el eco del grito por *seguriya*, sobre un ritmo ternario próximo al del jaleo.

En la última década, después de la mirada desde dentro para moldear sonoridades y ritmos flamencos, los concertistas buscarán la experiencia compartida con otras músicas de la *world-music*, para integrar en la sonoridad *por taranta* giros melódicos, armónicos y rítmicos de otras culturas populares y de autor, sobresaliendo los del tango y de Astor Piazzola. La renovación del cante “por Levante” en la voz de Camarón también dejará huella, con una concepción más austera, expresiva y menos exhibicionista del toque *por taranta*, que pasa a cultivarse otra vez con ciertas inclinaciones rítmicas del toque “por taranto”. Finalmente, el canon clásico se verá sometido a un “lavado de cara” y nueva lectura, con los hermanos Piñana y su

Antología del cante minero (2011), renovando lo clásico desde el cante y su acompañamiento.

3. BIBLIOGRAFÍA

- BATISTA, A. (1985). *Manual Flamenco*, Madrid: s. n.
- BLAS VEGA, J. (1990). *Vida y cante de don Antonio Chacón*. Madrid: Cinterco.
- BLAS VEGA, J. (1994). “Ramón Montoya: la guitarra flamenca”. En Eusebio Rioja (ed.), *La guitarra en la historia* (vol. V). Córdoba: Ediciones La Posada.
- CANO, M. (1986). *La guitarra, historia, estudios y aportaciones al arte flamenco*. Córdoba: Universidad de Córdoba y Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba.
- CASTRO BUENDÍA, G. (2011). “Los “otros” fandangos, el cante de la Madrugá y la Taranta. Orígenes musicales del Cante de las Minas”. En *Revista de Investigación sobre Flamenco “La Madrugá”*, nº 4, Junio. Editum: Universidad de Murcia. ISSN: 1989-6042. <http://revistas.um.es/flamenco>.
- CRISTOFORIDIS, M. (1993). “Manuel de Falla y la guitarra flamenca”. En *La Caña: Revista de Flamenco*. Madrid: Asociación Cultural España Abierta.
- ESPÍN, M. y GAMBOA, J. M. (1990). *Luis Maravilla “por derecho”*. Sevilla: Fundación Machado y Área de Cultura del Ayto. de Sevilla.
- FERNÁNDEZ RIQUELME, P. (2008). *Los orígenes del cante de las minas*. Murcia: Infides Ediciones Didácticas.
- GALLARDO DEL REY, J. M. (1996). “La estética del toque”. En *Actas del XXIV Congreso de Arte Flamenco*. Sevilla.
- GAMBOA, J. M. (1992). “La guitarra flamenca. The flamenco guitar”. En *La Caña: Revista de Flamenco*, nº 3, Junio, Madrid.
- GAMBOA, J. M. (2005). *Una historia del flamenco*. Madrid: Espasa.
- GAMBOA, J. M. y NUÑEZ, F. (2007). *Flamenco de la A a la Z. Diccionario de términos del flamenco*. Madrid: Espasa.
- GARCÍA ULECIA, A. (1976). *Las Confesiones de Antonio Mairena*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- LARREA, A. de (1975). *Guía del flamenco*. Madrid: Editorial Nacional.
- MARÍN, R. (1995). *Método de Guitarra Por Música y Cifra. Aires Andaluces*. Córdoba: Ediciones La Posada (reproducción facsímil de la edición original publicada por la Sociedad de Autores Españoles, Madrid, 1902).
- ORTEGA, J. F. (2011). *Cantes de las Minas, Cantes por Tarantas*. Sevilla: Signatura Ediciones.
- ORTIZ NUEVO, J. L. (1975). *Pepe el de la Matrona. Recuerdos de un cantaor sevillano*. Madrid: Demófilo.
- POHREN, D. (1970). *El arte del flamenco*. Morón de la Frontera: Sociedad de Estudios Españoles.

- PRAT, D. (1934). *Diccionario biográfico-bibliográfico-histórico-crítico de guitarras (instrumentos afines), guitarristas (profesores, compositores, concertistas, lahudistas, amateurs), guitarreros (luthiers), danzas y cantos, terminología*. Buenos Aires: Casa Romero y Fernández.
- RIOJA, E. (1990). *Julián Arcas o los albores de la guitarra flamenca*. Sevilla: Bional de Arte Flamenco, VI (El toque).
- RIOJA, E. (1995) “Aparición histórica de la guitarra flamenca”. En J. L. Navarro y M. Roperó (eds), *Historia del flamenco* (vol. II). Sevilla: Tartessos.
- RIOJA, E. y TORRES, N. (2006). *Niño Ricardo. Vida y obra de Manuel Serrapí Sánchez*. Sevilla: Signatura de Flamenco.
- SUÁREZ-PAJARES, J. (1995a). *Las fuentes escritas del flamenco. La guitarra flamenca: 1780-1920* (manuscrito). Granada: Centro de Documentación Musical de Andalucía.
- SUÁREZ-PAJARES, J. (1995b) “Las generaciones guitarrísticas españolas del siglo XIX”. En E. Casares y C. Alonso (eds.), *La música española en el siglo XIX*, Oviedo: Universidad de Oviedo.
- SUÁREZ-PAJARES, J. (1996). “Julián Arcas: figura clave en la historia de la guitarra española”. En *Revista de Musicología*, XVI, nº 6.
- SUÁREZ-PAJARES, J. (1999a). “Arcas Lacal”. En E. Casares Rodicio, I. López de la Cuesta y J. López Calo (dirs). *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid: SGAE.
- SUÁREZ-PAJARES, J. (1999b). “Damas, Tomás”. En E. Casares Rodicio, I. López de la Cuesta y J. López Calo (dirs). *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid: SGAE.
- SUÁREZ-PAJARES, J. (2000). “El auge de la guitarra moderna en España”. En M. Boyd y J. J. Carreras (eds.), *La música en España en el siglo XVIII*, Madrid: Cambridge University Press.
- SUÁREZ-PAJARES, J. (2001). “Parga, Juan”. En E. Casares Rodicio, I. López de la Cuesta y J. López Calo (dirs). *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid: SGAE.
- SUÁREZ-PAJARES, J. y RIOJA VÁZQUEZ, E. (1995). “La guitarra flamenca de concierto: desde los orígenes hasta Rafael Marín”. En J. L. Navarro y M. Roperó (dirs.), *Historia del flamenco* (vol. II). Sevilla: Tartessos.
- SUÁREZ-PAJARES, J. y RIOJA VÁZQUEZ, E. (2003). *El guitarrista Julián Arcas (1832-1882). Una biografía documental*. Almería: Cajamar e Instituto de Estudios Almerienses.
- TORRES CORTÉS, N. (1995). “Tarantas y tarantos de Almería, ¿un caso reciente de flamenquización?” En *Demófilo. Revista de Cultura Tradicional de Andalucía*, nº 15, Sevilla: Fundación Machado.
- TORRES CORTÉS, N. (1996). “La guitarra flamenca a principios de siglo a la luz del método de Rafael Marín, de los registros sonoros, de las fuentes escritas y fotográficas”. En *VIII Jornadas de Estudios sobre la Guitarra*, Córdoba: La Posada.

- TORRES CORTÉS, N. (1998). “5 guitarras históricas”. En *Revista de flamenco “El Olivo”*, nº 54, Abril, Villanueva de la Reina (Jaén).
- TORRES CORTÉS, N. (2004a). *Guitarra flamenca, volumen I. Lo clásico*. Sevilla: Signatura.
- TORRES CORTÉS, N. (2004b). *Guitarra flamenca, volumen II. Lo contemporáneo y otros escritos*. Sevilla. Signatura.
- TORRES CORTÉS, N. (2005). *Historia de la guitarra flamenca. El surco, el ritmo y el compás*. Córdoba: Almuzara.
- TORRES CORTÉS, N. (2009). *De lo Popular a lo flamenco: Aspectos Musicológicos y Culturales de la Guitarra flamenca (siglos XVI-XIX)* (tesis doctoral). Universidad de Almería.
- ZAYAS, R. de (1989). “Ramón Montoya, Manolo el de Huelva. Concierto de Arte Clásico Flamenco” (texto del disco del mismo nombre), Diapason 56.0127, España.