



**CONSERVATORIO SUPERIOR DE MÚSICA
“RAFAEL OROZCO” DE CÓRDOBA**

Departamento: Cuerda Pulsada

Especialidad e Itinerario: Flamenco (Itinerario de Cante Flamenco)

Curso: 2017-2018

Trabajo Fin de Estudios

Memoria

**TRANSCRIPCIÓN, ANÁLISIS Y
CLASIFICACIÓN DE *LA MALAGUEÑA A
TRAVÉS DE LOS TIEMPOS DE DIEGO
CLAVEL***

MODALIDAD: TEÓRICO-PRÁCTICO

Autora: Gema Jiménez Triguero

Tutora: Alicia González Sánchez

Córdoba

Junio 2018

Resumen

Actualmente disponemos de una cantidad considerable de estudios acerca del cante por malagueñas, pero no ocurre lo mismo con el tema de su análisis, transcripción y clasificación según la melodía, asunto en el que he centrado mi trabajo. He elegido como muestra para mi estudio *La Malagueña a través de los tiempos* de Diego Clavel, por ser una obra muy completa, interpretada por un cantaor fehaciente, respaldado por una extensa trayectoria profesional.

A lo largo de la historia, muchos de los estilos por malagueñas han tomado el nombre de posibles creadores o recreadores, algunos de los cuales no grabaron, y en otros casos tomaron el nombre de zonas donde probablemente nacieron o se desarrollaron. En determinadas situaciones incluso, no existe un acuerdo en llamarlos de una forma concreta. Por lo tanto, después de realizar la transcripción y el análisis de cada uno de los cantes por malagueñas que interpreta Clavel en la obra mencionada, he realizado una clasificación, teniendo en cuenta el patrón que sigue cada malagueña en función del grado melódico con el que finaliza cada uno de sus tercios. De esta forma me he percatado de que dentro de cada grupo, en algunos casos existen similitudes melódicas considerables, en otros casos el cante es una mera interpretación de algún estilo en concreto, e incluso en determinadas ocasiones se producen mezclas de varios estilos.

Por lo tanto, el resultado de este trabajo es un estudio de cada uno de los 31 estilos que propone Diego Clavel, aportando transcripciones y análisis melódicos, y una clasificación alternativa, teniendo en cuenta el grado melódico con los que finaliza cada tercio y no el posible creador o recreador de la malagueña, o la zona donde se cree que nació.

Índice

1. Justificación	5
2. Objetivos.....	5
3. Desarrollo	6
4. Metodología.....	30
5. Fuentes consultadas	31
6. Estimación de medios materiales necesarios para la realización	33
7. Valoración crítica	34
8. Conclusiones finales	34
9. Bibliografía citada	35
9.1. Webgrafía	36
9.2. Discografía	36
10. Apéndice.....	37

1. Justificación

He creído necesario abordar el tema de la transcripción y el análisis del cante por malagueñas debido a la falta de información en este campo, ya que existen gran cantidad de datos históricos aunque no tanto musicales con respecto a este tema.

Acerca del tema de la clasificación, creo que para la afición flamenca es primordial establecer un acuerdo en el que todos entiendan que un cante llamado con un nombre concreto, hace referencia a una melodía determinada. Hoy en día existe mucha confusión respecto a este tema, y por ello permanece la tendencia de mencionar un cante, haciendo referencia a la letra con la que se suele cantar, llevando de nuevo a errores, ya que la misma letra se puede interpretar en diferentes estilos. Por este motivo me parece muy útil la designación que se ha hecho a los cantes por malagueñas, adjudicándoles el nombre del supuesto creador o recreador, o de la zona de donde se supone que proceden. Pero por otro lado, debido a la falta de información musical entre la afición flamenca, creo que es necesaria una nueva clasificación que no tenga que ver con lo histórico, sino con lo musical, y por ello me he basado en datos objetivos exclusivamente.

He de señalar también que otro de los factores que ha despertado mi interés por escoger dicho tema es el hecho de ser cantaora y mi gusto personal por estos cantes. Además con la realización del trabajo intento demostrar las competencias adquiridas y los contenidos formativos recibidos durante los 4 cursos, llevando a cabo tareas relacionadas principalmente con las asignaturas de Análisis de la música flamenca, Transcripción de la música flamenca, Flamenco y nuevas tecnologías, Formas poéticas del cante flamenco, Teoría musical del Flamenco, Historia del Flamenco, Cante Flamenco y Métodos y técnicas de investigación.

2. Objetivos

Entre los objetivos principales está el de adentrarme en el cante por malagueñas, por medio de la transcripción y el análisis, para poder realizar una clasificación que tenga que ver con aspectos musicales, y no históricos, y poder incluir determinadas malagueñas en un grupo concreto, donde se observen claramente los aspectos melódicos comunes.

Otro de los objetivos consiste en encontrar los patrones que más se repiten en cada uno de los apartados analizados.

Igualmente forma parte de los objetivos, comprobar si existen tantas malagueñas como se cree o si por el contrario, muchas de ellas son meras versiones de otras anteriores, que no

poseen autonomía suficiente como para considerarse un estilo diferente. Otra de las finalidades consiste en descubrir si algunos de los estilos están compuestos por partes de otros, o si incluso, ni siquiera son cantes por malagueñas.

3. Desarrollo

Para comenzar el trabajo y antes de adentrarme en el análisis, he realizado la justificación, explicando los motivos que me han llevado a elegir el tema del trabajo. Aunque expuesto a continuación, he elaborado con anterioridad el estado de la cuestión, para conocer las materias que ya se han trabajado y descubrir cuáles son las necesidades con respecto a este tema. Por lo tanto, he resumido los temas que tratan las principales obras relacionadas con el cante por malagueñas, tales como la enumeración de estilos y cantaores por malagueñas, datos biográficos y anecdóticos, clasificaciones, comentarios sobre el origen y la evolución del género, influencias musicales entre diferentes estilos, relación entre la malagueña y otros cantes, etc. Asimismo he nombrado los asuntos que trataré en futuras líneas de investigación por no poder introducirlos en el presente, ya que el trabajo resultaría demasiado extenso. Además he aportado la definición de «malagueña» que transmiten algunos autores.

A continuación he presentado la descripción del proyecto, para que el lector pueda comprender de forma precisa el diseño y la finalidad del trabajo.

El estudio comienza con la transcripción melódica de cada malagueña, en el mismo orden en el que las interpreta Clavel. Todas están realizadas en la tonalidad de Mi flamenco —Do M—, para unificarlas y permitir un análisis comparativo más cómodo y claro. Seguida de la transcripción aparece una tabla en la que se especifica el nombre del estilo, el ámbito, la distribución estrófica y melódica, los grados melódicos con los que comienzan y finalizan cada uno de los tercios, el ámbito en cada uno de los tercios, los movimientos melódicos, la rima y la métrica. He elegido estos parámetros musicales por ser los que hemos estudiado en la asignatura de Transcripción de la música flamenca. A continuación muestro de forma resumida los comentarios sobre cada malagueña que otros autores han hecho sobre el estilo en cuestión en las obras que he revisado durante la búsqueda bibliográfica. Puesto que en «Estado de la cuestión» ya he nombrado la bibliografía revisada más relevante, me he abstenido de aportar constantemente los datos de la obra a la que hago referencia, tales como el año de publicación, título o número de página, con el fin de facilitar la lectura, puesto que de otra forma considero que habría entorpecido la comprensión.

Tras realizar el análisis en cada uno de los apartados y después de realizar un estudio exhaustivo de la melodía para realizar la clasificación, he buscado los patrones que más se repiten, ordenando la información en las siguientes tablas para una comprensión más clara:

MÉTRICA	ESTILOS DE MALAGUEÑAS
Quinteta octosílaba	Todas, exceptuando la de El Maestro Ojana
Cuarteta octosílaba	Maestro Ojana

RIMA	ESTILOS DE MALAGUEÑAS
ABCBC con rima consonante en los pares, quedando sueltos los impares	El Canario, Sebastián El Pena, El Mellizo 1, La Trini, Baldomero Pacheco, Chacón 1, El Niño del Huerto y Perota 2
ABCBC con rima asonante en los pares, quedando sueltos los pares	Chacón 4, Fernando de Triana, Gallarrito, Chato de las Ventas, Peñaranda 1, Peñaranda 2 y Diego Clavel
ABABA con rima consonante en los pares e impares,	El Mellizo 2 y Juan Breva
ABABA con rima asonante en los pares e impares	Paca Aguilera, Chacón 2, Chacón 5, Fosforito El Viejo, El Personita, Perota 1 y El Niño de Vélez
ABABA con rima asonante en pares y consonante en impares	La Trini versión Paca Aguilera

ABABA con rima consonante en pares y asonante en impares	Perota 3 y Fandango de Málaga por malagueña
ABCDC con rima libre	Juan Trujillo El Perote y Fandango de Cayetano Muriel por malagueñas
ABCDE con rima libre	Chacón 3
ABCB con rima asonante en los pares, quedando sueltos los impares	El Maestro Ojana

DISTRIBUCIÓN ESTRÓFICA	ESTILOS DE MALAGUEÑA
1a 2b 3a´ 4c 5d 6e	El Niño del Huerto, la Peñaranda 2, Perota 3, Juan Breva, Mellizo 1 y Mellizo 2
1a, 2a´, 3b, 4c, 5d, 6e	Chacón 1 y El Canario
1a, 2b, 3ª, 4c, 5d, 6d	El Maestro Ojana
1a, 2b, 3c, 4d, 5e	Fosforito el Viejo
1a, 2b, 3a, 4c, 5d, 6e	Resto de malagueñas

DISTRIBUCIÓN MELÓDICA	ESTILOS DE MALAGUEÑA
1a, 2b, 3a´, 4b´, 5c, 6c´	Sebastián El Pena y Chacón
1a, 2b, 3c, 4b1, 5c´, 6b2	Peñaranda 2 y Perota 2
1a, 2b, 3a, 4b1, 5a, 6b2	Chato de las Ventas y Perota 1

ÁMBITO	ESTILOS DE MALAGUEÑA
10ªm en 9 malagueñas	Personita, Baldomero Pacheco, La Trini, Mellizo 2, Canario, Juan Trujillo El Perote, Gallarrito, Peñaranda 1 y Peñaranda 2
9ªm en 6 malagueñas	Perota 1, Paca Aguilera, Maestro Ojana, Sebastián El Pena, Chacón 3 y Chacón 5

8ªJ en 6 malagueñas	Fernando de Triana, Mellizo 1, Chacón 4, Fosforito El Viejo, Perota 3 y Fandango de Málaga por malagueña
11ªJ en 5 malagueñas	Niño de Vélez, Perota 2, Trini versión Paca Aguilera, Chato de las ventas y Diego Clavel
7ªm en 4 malagueñas	Niño del Huerto, Chacón 2, Fandango de Cayetano Muriel y Juan Breva
9ªM en 1 malagueña	Chacón 1

Nº DE TERCIO	PATRÓN DE LOS GRADOS DE INICIO Y FIN DE LOS TERCIOS
1	<ul style="list-style-type: none"> - III-II: Paca Aguilera, Fernando el de Triana, Niño del Huerto y Juan Breva - II-I: Chacón 4, Chacón 5 y Fandango de Cayetano Muriel; V-VI: Chacón 2, la Peñaranda 2 y el Fandango de Málaga por malagueña - I-VI: Mellizo 1 y Mellizo 2; IV-II: Baldomero Pacheco y Niño de Vélez; III-VI: Chacón 1 y Diego Clavel; III-IV: Fosforito el Viejo y Perota 2; I-II: La Trini y La Trini versión Paca Aguilera

<p>2</p>	<ul style="list-style-type: none"> - VI-Vb: Baldomero Pacheco, La Trini, La Trini versión Paca Aguilera, Perota 1 y El Canario - III-IV: El Niño del Huerto, Perota 2, Perota 3 y Juan Breva; III-Vb: Chacón 2, Chacón 3, Personita y Chato de las Ventas - III-III: El Pena, Chacón 4 y Chacón 5 - I-Vb: Paca Aguilera y El Niño de Vélez; VI-IV: Fernando de Triana y La Peñaranda 2
<p>3</p>	<ul style="list-style-type: none"> - III-II: Mellizo 1, Chacón 2, Peñaranda 1, Peñaranda 2 y Juan Breva - V-II: El Mellizo 2, Paca Aguilera, Personita y Perota 2 - I-II: La Trini, La Trini versión Paca Aguilera y el Niño de Vélez - II-II: El Canario y Chacón; II-I: Fernando de Triana y Fandango de Cayetano Muriel; VII-II: El Maestro Ojana y Perota 1; IV-II: Baldomero Pacheco y Chacón 1; V-I: Chacón 4 y Chacón 5

<p>4</p>	<ul style="list-style-type: none"> - III-III: El Pena, Mellizo 1, Chacón 3, Chacón 4 Chacón 5, Fandango de Cayetano, Juan Breva, Fernando de Triana, Chato de las Ventas, Perota 2 y Niño de Vélez - VI-III: Maestro Ojana, Baldomero Pacheco, Chacón 1, Gallarrito, Peñaranda 1, Peñaranda 2 y Perota 1 - III-IV: Niño de El Huerto, Personita y Fandango de Málaga por malagueña - VI-V: La Trini y La Trini versión Paca Aguilera
<p>5</p>	<ul style="list-style-type: none"> - V-II: Mellizo 2, La Trini, Baldomero Pacheco, Chacón 1 y Personita - II-II; El Canario, La Trini versión Paca Aguilera, Perota 3 y Juan Breva; III-I: Chacón 4, Chacón 5, Fosforito El Viejo y Niño del Huerto - III-II: Fandango de Cayetano Muriel, Peñaranda 1 y Peñaranda 2; II-I: El Pena, Juan Trujilo y Mellizo 1 - VII-II: Maestro Ojana y Gallarrito; IV-II: Chacón 3 y Niño de Vélez; VI-II: Perota 1 y Perota 2

6	<ul style="list-style-type: none"> - III-I: Fandango de Cayetano Muriel, El Pena, La Trini versión Paca Aguilera, Niño del Huerto, Personita, Chato de las Ventas, Perota 2 , Mellizo 1, Mellizo 2, Chacón 1, Chacón 2, Chacón 3, Chacón 4, Chacón 5, Niño de Vélez y Juan Breva - VI-I: Trujillo, Maestro Ojana, Baldomero Pacheco, Gallarrito, Peñaranda 1, Peñaranda 2, Perota 1 y Diego Clavel - IV-I: Trini, Perota 3, Canario y Fernando de Triana - V-I: Paca Aguilera y Fandango de Málaga por malagueña
---	--

Movimiento melódico en tercio 1º	Malagueñas en las que aparece
Únicamente por grados conjuntos	<p>Canario, Fandango de Cayetano Muriel, El Pena, Baldomero Pacheco, Paca Aguilera, Chacón 1, Chacón 2, Chacón 4, Niño del Huerto , Peñaranda 1, Perota 1, Perota 3 y Niño de Vélez</p>

3ª m descendente	Diego Clavel, Fandango de Málaga por malagueña, Peñaranda 2, Maestro Ojana, Chacón 3, Chacón 5, Fernando de Triana, Gallarrito y Chato de las Ventas
3ª m ascendente	Chacón 3, Personita, Chato de las Ventas, Peñaranda 2, Perota 2 y Diego Clavel
3ª M ascendente	Juan Trujillo, La Trini versión Paca Aguilera, Chacón 3, Chacón 5 y Diego Clavel
4ª J ascendente	Mellizo 1, Mellizo 2, Personita y Gallarrito
3ª M descendente	El Pena, Juan Brea y La Trini
5ª D descendente	Chacón 3
4ª J descendente	Fosforito el Viejo

Movimiento melódico en el 2º tercio	Estilos en los que aparece
3ª M ascendente	Fandango de Cayetano Muriel, Juan Trujillo, Maestro Ojana, Trini versión Paca Aguilera, Chacón 3, Fosforito, Peñaranda 1, Peñaranda 2, Perota 1, Perota 2 y Perota 3
Grados conjuntos únicamente	Canario, Pena, Mellizo 1, Mellizo 2, Paca Aguilera, Chacón 1, Chacón 2, Niño del Huerto, Personita, Chato de las Ventas y Niño de Vélez

3ª m descendente	Maestro Ojana, Chacón 5, Fernando de Triana, Peñaranda 1, Juan Breva y Fandango de Málaga por malagueña
3ª m ascendente	Maestro Ojana, Chacón 4, Peñaranda 2, Perota 2 y Diego Clavel
3ª M descendente	Trini, Baldomero Pacheco y Gallarrito
4J ascendente	Chacón 3 y Perota 2
5D ascendente	Diego clavel

Movimiento melódico en el tercio 3º	Estilos en los que aparece
3ª m descendente	Perota 3, Niño de Vélez, Chato de las Ventas, Gallarrito, Mellizo 1, Maestro Ojana, Chacón 2, Chacón 3, Chacón4, Chacón 5, Fernando de Triana y Niño del Huerto
3ª M ascendente	La Trini versión Paca Aguilera, El Canario, El Pena, Mellizo 1, Mellizo 2, Chacón 3, Chacón 4, Niño del Huerto, Peñaranda 1, Perota 2 y Diego Clavel
Grados conjuntos únicamente	Fandango de Málaga por malagueña, Fandango de Cayetano, Juan Trujillo, Baldomero Pacheco, Paca Aguilera, Fosforito El Viejo, Niño del Huerto y Perota 1
3ª m ascendente	Diego Clavel, El Pena, Chacón 2, Chacón 3, Personita, Chato de las Ventas y Perota 3
3ª M descendente	La Trini, Chacón 1, Peñaranda 1 y Juan Breva
4ª J ascendente	Chacón 2, Fernando de Triana, Personita y Gallarrito
5ª J descendente	Diego clavel
5ª D descendente	Chacón 3

Movimiento melódico en el 4º tercio	Estilos en los que aparece
Grados conjuntos únicamente	El Pena, Mellizo 1, Mellizo 2, Trini, Trini versión Paca Aguilera, Paca Aguilera, Chacón 1, Chacón 2, Chacón 4, Fernando de Triana, Niño del Huerto, Personita, Fandango de Málaga y Diego Clavel
3ª M descendente	Perota 1, Maestro Ojana , Baldomero Pacheco, Chacón 3, Chacón 5, Fosforito El Viejo, Gallarrito, Chato de las Ventas, Peñaranda 1 y Peñaranda 2
3ª M ascendente	Canario, Fandango de Cayetano Muriel, Juan Trujillo, Maestro Ojana, Gallarrito Peñaranda 1 , Peñaranda 2, Perota 2 y Niño de Vélez
3ª m ascendente	Maestro Ojana, Gallarrito, Chato de las Venta y Perota 2
4ª J ascendente	Chacón 3, Perota 2, Perota 3 y Niño de Vélez
3ª m descendente	Peñaranda 1 y Juan Breva

Movimientos melódicos en 5º tercio	Estilos en los que aparece
3ª M ascendente	Niño del Huerto, Peñaranda 1, Perota 2, Diego Clavel, Canario, Fandango de Cayetano Muriel, Mellizo 2, Trini versión Paca Aguilera, Chacón 1 y Chacón 3
3ª m descendente	Gallarrito, Chato de las Ventas, Maestro Ojana, Baldomero Pacheco, Chacón 4, Fosforito El Viejo, Fernando de Triana, Niño del Huerto y Personita
Grados conjuntos únicamente	El Pena, Juan Trujillo, Mellizo 1, Peñaranda 2, Perota 1, Niño de Vélez y Fandango de Málaga por malagueña

3ª m ascendente	Diego Clavel, Baldomero Pacheco, Paca Aguilera, Chacón 1, Chacón 3, Fosforito El Viejo y Chato de las Ventas
3ª M descendente	Fandango de Cayetano Muriel, Trini, Chacón 2, Peñaranda 1, Perota 3 y Juan Breva
4J ascendente	Trini versión Paca Aguilera, Chacón 5 y Fernando de Triana
5ª J ascendente	Paca Aguilera
5ª J descendente	Diego Clavel

Movimientos melódicos 6º tercio	Estilos de malagueñas
3ª M ascendente	Diego Clavel, Peñaranda 2, Perota 1, Perota 2, Perota 3, Niño de Vélez, Fandango de Cayetano Muriel, Juan Trujillo, Maestro Ojana, Trini, Chacón 3, Gallarrito y Peñaranda 1
3ª m descendente	Chacón 5, Niño del Huerto, Personita, Peñaranda 1, Canario, Juan Trujillo, Trini, Paca Aguilera, Chacón 2, Perota 1 y Juan Breva
3ª m ascendente	Mellizo 1, Juan Breva, Diego Clavel, Maestro Ojana, Trini versión Paca Aguilera, Personita, Gallarrito, Chato de las Ventas y Perota 2
Grados conjuntos únicamente	Pena, Baldomero Pacheco, Chacón 1, Chacón 4, Fernando de Triana y Fandango de Málaga por malagueñas
4ª J ascendente	Chacón 3, Perota 2, Niño de Vélez y El Canario
3ª M descendente	Mellizo 2

Después de observar detenidamente cada uno de los apartados analizados, he observado un patrón común, que es el grado con el que finalizan cada uno de los tercios de los cantes —parámetro en el que me he basado para realizar la clasificación— así como un parecido

melódico, en algunas ocasiones casi idéntico y en otras considerable. También he observado que existen versiones de malagueñas que Clavel graba como estilos diferentes, y por lo tanto lo señalo en este caso: las que considero del mismo estilo aparecen juntas, en el recuadro de la tabla de la clasificación final.

Por lo tanto en la siguiente tabla expongo los cantes por malagueñas con el grupo al que corresponden según el patrón que siguen. He considerado 4 grupos diferenciados. Por lo tanto, las malagueñas pertenecientes al **grupo A**, tienen la característica de que su primer tercio siempre acaba con el II grado melódico; el final de su segundo tercio puede variar entre uno de estos 4 grados melódicos (III, IV, V o Vb); el final de su tercer tercio siempre finaliza con el II grado melódico; el final de su cuarto tercio también puede variar entre los grados melódicos III, IV o V; su quinto tercio siempre acaba con el II grado melódico; y el sexto tercio también finaliza siempre con el grado melódico I. Siguiendo con el **grupo B**, el final del primer tercio puede variar entre los grados melódicos I o II; el final del segundo tercio puede variar entre los grados melódicos III, IV o Vb; el final del tercer tercio siempre es el grado melódico I; el final del cuarto tercio puede variar entre los grados melódicos III o IV; y los tercios quinto y sexto finalizan siempre con el grado melódico I. En cuanto al **grupo C**, el primer tercio finaliza siempre con el grado melódico VI; el final del segundo tercio puede variar entre los grados melódicos III o IV; el tercer tercio siempre finaliza con el grado melódico II; el cuarto tercio siempre acaba en el grado melódico III; el quinto tercio finaliza siempre con el grado melódico II; y el sexto tercio finaliza siempre con el grado melódico I. Y por último, en el **grupo D**, el primer tercio finaliza siempre con el grado melódico VI; el segundo tercio finaliza siempre con el grado melódico Vb; el tercer tercio finaliza siempre con el grado melódico II; el final del cuarto tercio puede variar entre los grados melódicos II, III o V; el final del quinto tercio puede variar entre los grados melódicos II o IV; y el sexto tercio siempre finaliza con el grado melódico I.

ESTILO DE MALAGUEÑA	GRADOS CON LOS QUE FINALIZAN LOS TERCIOS	GRUPO Y PATRÓN MELÓDICO
PERSONITA	II-Vb-II-IV-II-I	GRUPO A II-III/IV/V/Vb-II-III/IV/V- II-I
TRINI	II-Vb-II-V-II-I	
TRINI VERSIÓN PACA AGUILERA	II-Vb-II-V-II-I	
NIÑO VÉLEZ	II-Vb-II-III-II-I	
BALDOMERO PACHECO	II-Vb-II-III-II-I	
PACA AGUILERA	II-Vb-II-III-II-I	
CHACÓN 3	II-Vb-II-III-II-I	
PEROTA 1	II-Vb-II-III-II-I	
MAESTRO OJANA	II-V-II-III-II-I	
GALLARRITO	II-III-II-III-II-I	
JUAN BREVA	II-IV-II-III-II-I	
SEBASTIÁN EL PENA	I-III-I-III-I-I	GRUPO B I/II-III/IV/Vb-I-III/IV-I-I
CHACÓN 4	I-III-I-III-I-I	
CHACÓN 5	I-III-I-III-I-I	
CHATO DE LAS VENTAS	I-Vb-I-III-I-I	
NIÑO DEL HUERTO	II-IV-I-IV-I-I	
PEÑARANDA 1	VI-III-II-III-II-I	GRUPO C VI-III/IV-II-III-II-I
PEÑARANDA 2	VI-IV-II-III-II-I	
CHACÓN 1	VI-Vb-II-III-II-I	GRUPO D VI-Vb-II-II/III/V-II/IV-I
CHACÓN 2	VI-Vb-II-V-IV-I	
CANARIO	VI-Vb-II-II-II-I	

Con respecto a las malagueñas del **grupo A**, La única diferencia considerable entre estas se encuentra en los tercios 2º y 4º. Éstos son los que le dan autonomía al cante. Las que guardan un patrón idéntico son las malagueñas de El Niño de Vélez, Baldomero Pacheco, Chacón 3, Perota 1 y Paca Aguilera. De entre las nombradas, de la Perota 1 se puede decir que es la misma que la de Baldomero Pacheco. Además, aparte de acabar con los mismos grados, también coinciden en el principio de los tercios 2º, 4º y 6º. Tienen la misma distribución estrófica y con respecto a los movimientos melódicos, los tercios 1º y 3º se mueven por grados conjuntos únicamente.

Referente a las malagueñas de La Trini, y La Trini versión Paca Aguilera, hay que añadir, que también son el mismo estilo, tienen la misma distribución estrófica y los mismos grados no solo en el final de los tercios, sino también en los tercios 1º, 3º y 4º.

La de Paca Aguilera que interpreta Clavel es la que muchos consideran otro estilo de La Trini, conocido por la letra «Escribeme alguna vez...». Es prácticamente igual que la de La Trini. La única diferencia destacable se encuentra en los tercios 1º y 3º, donde en el 3º realiza la misma melodía que en el 1º una 3ªM ascendente, añadiéndole de nuevo la melodía del 1º.

Si tenemos en cuenta la opinión de Pepe Navarro cuando afirma que la malagueña de Juan Varea refeja «La paloma mía de La Trini», hay que aclarar que, puesto que no podemos conocer la melodía a la que hace referencia por un título del cante, estos datos tiene poca utilidad. Por ejemplo, la Rubia Santisteban grabó una cartagenera con esa misma letra como aparece a continuación, donde se puede apreciar un parecido melódico significativo. La transcripción la he realizado a partir del DVD que acompaña a *Los Cantes Mineros a través de los registros de pizarra y cilindros* de Chaves y Kliman.

Cartagenera de La Rubia Santisteban

La Rubia Santisteban

Voz

Fuis - te la pa - lo - ma mí a -

Voz

yo re - cuer - do que u - na vez

Voz

y fuis - te la pa - lo - ma mí - a

Voz

a - rru - lla - bas mi pla - cer

Voz

pe - ro que las ha - bla - du - ri - as

Voz

ma - ta - rón nues - tro que - rer

La malagueña de Juan Brea, presenta los tercios 1º y 3º similares a los de Paca Aguilera o Niño de Vélez en el 1º; el 2º presenta similitud con la malagueña Perota 3, finalizando con el IV grado y el resto de tercios presentan parecido con las malagueñas de su grupo.

La malagueña de Personita, presenta parecido en el principio del 2º tercio con la malagueña de Chacón 5 sobre todo, pero en vez de ir al III grado, va al Vb. Sobre el 4º tercio, si tenemos en cuenta que el «ay» final puede pertenecer al principio del siguiente tercio, ya que va ligado, también se puede considerar como final del 4º tercio el III grado y no el IV, pudiendo considerarse esta malagueña con idéntico patrón que el de las 5 malagueñas tratadas anteriormente.

Con respecto a la de Gallarrito, los tercios 1º, 3º y 5º son exactamente iguales, y el 2º es exactamente como el 4º. Este 4º es similar al 4º de los de su grupo, por lo tanto, esta malagueña solo tiene de original un tercio, que se repite 3 veces.

La de El Maestro Ojana, presenta la particularidad de que el 2º tercio finaliza en el V y no en el Vb. Como la anterior, el tercio 1º se vuelve a repetir en el 3º y 5º. Aunque Arrebola comenta sobre este estilo que sigue la línea de la bandolá y que se parece bastante al jabegote, no comenta que tiene aún más parecido melódico al jabegote el estilo de La Peñaranda 2,

sobre todo en los dos primeros tercios. Este estilo también es conocido como «Malagueña de Gallarrito» aunque Diego Clavel en este caso la graba como otro cante diferente. La única diferencia destacable es que en la de El Maestro Ojana, el 2º tercio acaba en el V, mientras que en la de Gallarrito acaba en el III.

Siguiendo con las incluidas en el **grupo B**, las malagueñas de Chacón 4 y 5 y la de Sebastián El Pena son el mismo cante, con la pequeña diferencia de que la de Chacón 4 está menos adornada, con menos melismas, sobre todo en el 2º tercio. Además presenta el patrón de grado melódico de fin de los tercios idéntico. Presentan las 3 la misma distribución estrófica y la de Chacón 5 y El Pena la misma distribución melódica. Las de Chacón 4 y 5 presentan los mismos grados de inicio y de final de los tercios y la de El Pena, los mismos de final. Además en el principio de los tercios coincide en el 2º, 4º y 6º con las de Chacón 4 y 5. Sebastián El Pena y Chacón 5 también coinciden en el ámbito.

Referente a la de El Niño del Huerto, aunque sigue un patrón parecido, la melodía tiene diferencias considerables, presentando similitudes con la malagueña de El Mellizo.

La de El Chato de las Ventas, tiene la particularidad de finalizar su 2º tercio con el Vb, al igual que el grupo D o la mayoría de las del grupo A, pero su primer tercio, acabando en el grado I, que se vuelve a repetir en los tercios 3º y 5º, hacen que siga un patrón diferente.

Con respecto a las del **grupo C**, las malagueñas de La Peñaranda también son el mismo cante, ya que no presentan diferencias suficientes para considerarse estilos diferentes. Las dos poseen el mismo ámbito, de 10ªm, la distribución melódica similar, los grados inicio, coinciden en todos menos en el 1º, y en el de final de los tercios, en todos menos en el 2º.

Referente al **grupo D**, encontramos 3 malagueñas: la de Chacón 1, también grabada como cartagenera, —como se observa a continuación en la transcripción—, la de Chacón 2 y la de El Canario.

Luque Navajas confirma que el cante que realiza Diego Clavel como malagueña de Chacón 1 es exactamente el mismo cante que la cartagenera de Chacón que lleva por título «Viva Madrid que es la corte». Tal y como aparece transcrito a continuación, se puede comprobar que es cierto. Dicha transcripción ha sido realizada a través de una grabación sonora extraída de youtube, como señalo en la webgrafía.

Cartagenera de Chacón

Voz
Cor - - - - te

Voz
vi - va Ma - drid que es la Cor - te

Voz
y vi - va Má - la - ga la be - lla

Voz
y pa - ra puer - tos bo - ni - - - - tos

Voz
Bar - ce - lo - - - - na y Car - ta - ge - - - - na

Voz
a - ay vi - va Ma drid que es la Cor te

Las malagueñas de Chacón 1 y Canario presentan un parecido melódico importante y un patrón casi idéntico. No hay apenas diferencias, así que también lo he considerado un mismo cante en la clasificación. Además poseen la misma distribución estrófica.

A continuación aparecen las malagueñas que no pertenecen a ninguno de los 4 grupos anteriores, sino que son una mezcla de ellos.

ESTILO DE MALAGUEÑA	GRADOS CON LOS QUE FINALIZAN LOS TERCIOS	GRUPO
MALAGUEÑA DE JUAN TRUJILLO EL PEROTE	VI-VI-III-I-I-I	MEZCLA DE GRUPOS ANTERIORES
FANDANGO DE MÁLAGA MALAGUEÑA	VI-IV-III-IV-I-I	
MELLIZO 1	VI-III-II-III-I-I	
MELLIZO 2	VI-VI-II-VI-II-I	

Los dos primeros tercios de la malagueña de Juan Trujillo El Perote corresponden a la malagueña de La Peñaranda 2, si tenemos en cuenta que el «ay» final del 2º tercio puede considerarse igualmente principio del tercer tercio, ya que va ligado. El tercio 3º acaba en el III, al igual que gran parte de las malagueñas en su 4º tercio, como pueden ser muchas de las pertenecientes al grupo A, B y C. El 4º tercio comienza con la melodía de La Peñaranda, aunque finaliza resolviendo como en los tercios siguientes. Los tercios 5º y 6º siguen el patrón del grupo B, aunque el 6º vuelve a repetir la melodía de La Peñaranda al principio del tercio.

Es curioso que aunque muchos de los autores de las obras revisadas, relacionan esta malagueña con los cantes de arar, ninguno lo hace de forma concreta. Es decir, no especifican a cuál de ellos se refieren — temporera, trilla, siega, siembra—.

Otro aspecto que no comentan es la relación melódica entre esta malagueña y la de la Peñaranda 2, si tenemos en cuenta que el “ay” del 2º tercio, lo liga con el 3º, por lo que se podría suponer también que esa parte es el principio del tercio 3º. En el 5º tercio presenta diferencias con la de La Peñaranda y parecido con las de Chacón 4 y 5, sobre todo en el final del tercio, como se muestra a continuación, realizando la siguiente melodía:



El Fandango de Málaga por malagueña sigue el patrón melódico de La Peñaranda 2 en los dos primeros tercios, aunque tiene mayor parecido melódico con las malagueñas del grupo D en el tercio 1°. En cuanto al tercio 3°, es similar al 3° de la malagueña de Juan Trujillo El Perote. Los tercios restantes siguen el patrón de la malagueña de El Niño del Huerto —IV-I-I—.

En la malagueña de El Mellizo 1, los 3 primeros tercios siguen el patrón de la malagueña de La Peñaranda 1, mientras que los 3 últimos siguen el patrón de las malagueñas pertenecientes al grupo B. En la malagueña de El Mellizo 2, los dos primeros tercios siguen el patrón del primer tercio de los grupos C y D. El tercio 3°, acaba en el II, al igual que todas las malagueñas pertenecientes a los grupos A, C y D. En cuanto al 4° tercio, en este caso es una variación del 2°. Los tercios 5° y 6° acaban con los grados II-I, al igual que los grupos A, C y D.

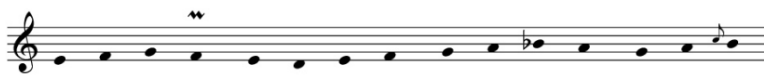
En esta tabla aparecen las malagueñas grabadas por Diego Clavel, las cuales no he incluido en la clasificación por malagueñas, sino que forman parte de los grupos de fandangos o cantes mineros.

ESTILO DE MALAGUEÑA	GRADOS CON LOS QUE FINALIZAN LOS TERCIOS	GRUPO
MALAGUEÑA DE DIEGO CLAVEL	VI-IV-VI-V-VI-I	FANDANGOS
MALAGUEÑA DE FERNANDO EL DE TRIANA	II-IV-I-III-Vb-I	CANTES MINEROS
MALAGUEÑA PEROTA 3	IV-IV-IV-V-II-I	FANDANGOS DE LUCENA
FANDANGO DE CAYETANO MURIEL POR MALAGUEÑAS	I-II-I-III-II-I	CANTES MINEROS

Como ya comentó Luque Navajas, la malagueña de Diego Clavel está extraída de un fandango de El Gloria. El primer tercio es el equivalente al 1º del fandango de El Gloria, y lo va repitiendo en los tercios 3º y 5º de forma más elaborada y adornada. Los tercios 2º y 4º también están extraídos del 2º y del 4º del Fandango de El Gloria. Sin embargo, el tercio final es similar al de la malagueña de La Peñaranda 1.

En cuanto a la malagueña de Fernando de Triana, es claramente una taranta, yendo el 5º tercio al V rebajado como aclara Guillermo Castro en *Origen del “tono” y “toque” de taranta en la guitarra*¹² con la función de cerrar el tercio, propio de los estilos mineros. Además realiza la escala típica del cante minero, presente en gran cantidad de estilos mineros. De cualquier manera, los grados con los que finalizan la melodía de sus tercios, no encaja en ningún patrón de los establecidos para la malagueña.

5º tercio de la malagueña de Fernando de Triana por Diego Clavel



Taranta de Fernando el de Triana

La Niña de los Peines

Voz

E - - res her - mo - - - - - sa

Voz

e - res gua - pa Dios te guar - - - - de

Voz

en tu puer - ta da la lu - - na

Voz

a - ca - - ba de de - sen - ga - fiar - - - - me

Voz

mi - ra que va a dar la u - na

Voz

y me pre - ci - sa re - ti - rar - - - - me


Otros de los argumentos que utilizo para considerar este estilo como una taranta, son los parecidos melódicos existentes, con otros estilos mineros que aportan Chaves y Kliman en la obra citada anteriormente:


- La 2ª parte del 1er tercio es afín a la taranta de Manuel Vallejo 1.
- Los tercios 2º y 4º convergen musicalmente con el 6º de la murciana de El Cojo de Málaga.
- Los tercios 3º y 5º recogen la melodía del 1er tercio de la murciana de El Cojo de Málaga. La parte final de estos tercios suele acabar como el 3er tercio de la levantica de El Cojo de Málaga 1.
- El 1er tercio fluctúa entre la cartagenera de El Niño de Cabra y el taranto de Pedro El Morato
- El 6º se acerca al tercio final del cante de La Gabriela.


La malagueña Perota 3 interpretada por Diego Clavel está extraída del fandango de Cayetano Muriel, también conocido como «fandango de la Calle Rute». A continuación apporto la transcripción para que se pueda observar de una forma más clara. He realizado la

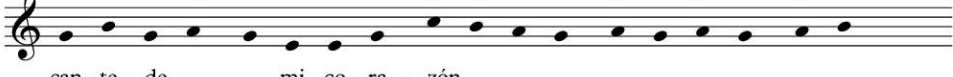
transcripción a partir de una grabación sonora extraída de youtube, como señalo en la webgrafía.

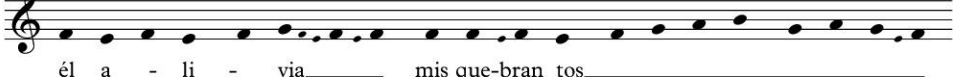
Fandango de la Calle Rute


Voz 
Que es-te fan - dan - go yo can - to

Voz 
por-que en Lu - ce - na na - ció

Voz 
que es - te fan - dan - go yo can - to

Voz 
can - te de mi co - ra - zón

Voz 
él a - li - via mis que-bran tos

Voz 
y con él re - zo a mi Dios

El fandango de Cayetano Muriel por malagueña es exactamente el mismo cante que la cartagenera de Cayetano Muriel. A continuación apporto también la transcripción realizada a partir de una grabación sonora extraída del DVD que acompaña a la obra *Los Cantes Mineros a través de los registros de pizarra y cilindros* de Chaves y Kliman.

Cartagenera de El Niño de Cabra

El Niño de Cabra

Voz

A ay aon - de se ha - bia ba - ña - o el le - ón

Voz

aun - que tú va - yas y te ba - ñes

Voz

en el Gol - fo de Le - ón

Voz

tú nun - ca pier - des la man - cha

Voz

que de mí te se - pe - gó ay

Voz

aun - que tú va - yas y te ba - ñes

Las siguientes malagueñas también presentan una mezcla de patrones anteriores:

ESTILO DE MALAGUEÑA	GRADOS CON LOS QUE FINALIZAN LOS TERCIOS	GRUPO
FOSFORITO EL VIEJO	IV-IV-III-II-I	MEZCLA DE PATRONES ANTERIORES.
PEROTA 2	IV-IV-II-III-II-I	MEZCLA DE PATRONES ANTERIORES

Con respecto a la malagueña de Fosforito El Viejo, los dos primeros tercios pertenecen al patrón de la malagueña Perota 3 —fandango de la Calle Rute—. Los 3 últimos tercios, siguen el patrón de muchas de las malagueñas de los grupos A D y C.

Observando la transcripción de la malagueña de Fosforito El Viejo interpretada por Diego Clavel, se puede observar el gran parecido con la cartagenera grande de Chacón, así como le sucede a la Perota 2 y la 3.

En cuanto a la Perota 2, los dos primeros tercios al igual que la de Fosforito el Viejo, siguen el patrón de la malagueña Perota 3 o fandango de la Calle Rute, y el resto de tercios sigue el patrón de muchas de las malagueñas de los grupos A, C y la de Chacón 1, perteneciente al grupo D.

Por lo tanto, como ya expongo en el proyecto, la nueva clasificación quedaría de la siguiente forma:

ESTILOS	GRADOS FIN DE LOS TERCIO	PATRÓN Y GRUPO
Niño de Vélez	II-Vb-II-III-II-I	II-III/IV/V/Vb-II-III/IV/V- II-I GRUPO A
Paca Aguilera		
Chacón 3		
Baldomero Pacheco/Perota 1		
Trini/Trini versión Paca Aguilera	II-Vb-II-V-II-I	
Juan Breva	II-IV-II-III-II-I	
Personita	II-Vb-II-IV-II-I	
Gallarrito	II-III-II-III-II-I	
Maestro Ojana	II-V-II-III-II-I	
Chacón 4/Chacón 5/Sebastián El Pena	I-III-I-III-I-I	
Niño del Huerto	II-IV-I-IV-I-I	
Chato de las Ventas	I-Vb-I-III-I-I	
Peñaranda 1/Peñaranda 2	VI-III-II-III-II-I/ VI-IV-II-III-II-I	VI-III/IV-II-III-II-I GRUPO C

Chacón 1/Canario	VI-Vb-II-III-II-I VI-Vb-II-II-II-I	VI-Vb-II-II/III/V-II/IV-I GRUPO D
Chacón 2	VI-Vb-II-V-IV-I	
Juan Trujillo El Perote	VI-VI-III-I-I-I	
Fandango de Málaga por malagueñas	VI-IV-III- IV-I-I	MEZCLA DE ALGUNOS GRUPOS (SIN PATRÓN)
Mellizo 1	VI-III-II-III-I-I	
Mellizo 2	VI-VI-II-VI-II-I	
Fosforito El Viejo	IV-IV-III-II-I	
Perota 2	IV-IV-II-III-II-I	
Malagueña de Diego Clavel	VI-IV-VI-V-VI-I	FANDANGO (SIN PATRÓN)
Perota 3	IV-IV-IV-V-II-I	
Malagueña de Fernando de Triana	II-IV-I-III-Vb-I	CANTE MINEROS (SIN PATRÓN)
Fandango de Cayetano Muriel	I-II-I-III-II-I	

4. Metodología

Tras llevar a cabo un rastreo documental que me ha permitido recabar información acerca de lo que se ha publicado sobre la transcripción, el análisis y la clasificación de los cantes por malagueñas, he realizado cada una de las transcripciones de los 31 estilos grabados por Clavel en *La Malagueña a través de los tiempos*, que han servido para facilitar el análisis comparativo, así como para otorgarle mayor rigor científico al trabajo. Posteriormente he realizado diversas audiciones de forma sosegada, buscando relaciones melódicas entre los estilos, sirviéndome del análisis.

Con respecto a la clasificación de los cantes flamencos a lo largo de la historia, se han utilizado diversos criterios para llevarla a cabo. En algunas ocasiones, se han designado con el nombre de posibles creadores o recreadores, algunos de los cuales no grabaron y por lo tanto no existe certeza de que fueran ellos quienes recrearon dichos estilos. En otras ocasiones se les ha atribuido un origen geográfico aportando argumentos escasos e

insuficientes. Por otro lado existen situaciones en las que se le ha atribuido el nombre de un cantaor que sí grabó el cante, lo difundió y lo engrandeció debido a sus cualidades vocales, a su capacidad de transmitir, etc. Asimismo se conserva una gran cantidad de publicaciones sobre biografías y casos anecdóticos referentes a artistas que difundieron los cantes por malagueñas, escritos en muchos casos por personas de la misma zona geográfica o familiares, que consciente o inconscientemente han pretendido llevar a su terreno determinados cantes, dejándose llevar por el gusto personal y el amor a sus familiares o a su tierra. Por lo tanto, debido a la falta de objetividad y rigurosidad en dicho asunto, he considerado indispensable utilizar un método que consiga eliminar poco a poco esa falta de neutralidad que desemboca muchas veces en errores. Por ello me he basado únicamente en datos objetivos para realizar este trabajo, como, los registros sonoros y las transcripciones. A diferencia de otros autores he seguido siempre el mismo criterio, atribuyendo el estilo a un grupo correspondiente, a un patrón que corresponde a los grados melódicos con los que finalizan los tercios. Es otra forma de identificar una melodía mediante un nombre. Ya que es prácticamente imposible averiguar si algunos de los artistas de principios del XIX quienes no grabaron tuvieron que ver en la recreación de determinados cantes, he elegido una forma fiel de relacionar las melodías.

Para realizar el estudio de los cantes por malagueñas he seguido un análisis comparativo, relacionando los cantes entre sí e indagando en las posibles influencias. Algunos de los autores cuyas obras he revisado, también realizan comparaciones entre estilos, pero no aportan las transcripciones, sino que describen verbalmente cada uno de los estilos. Además de atribuir un cante a un determinado intérprete quien no grabó, también insinúan que pudo aprenderlo de algún artista de su época. Yo he querido obviar esas suposiciones para conseguir un mayor rigor científico como ya he señalado anteriormente, ignorando la tradición oral y los casos anecdóticos, ciñéndome a los datos objetivos.

Después del estudio he rebatido las cuestiones que no comparto, como los casos en los que he percibido que a las mismas melodías se les asignaban nombres distintos. Con los resultados extraídos mediante este método cuantitativo, he realizado la nueva clasificación, aclarando que algunos de los estilos no deberían llamarse malagueñas como tales.

5. Fuentes consultadas

En primer lugar he realizado una búsqueda exhaustiva en internet, que me ha permitido conocer la cantidad y el tipo de publicaciones referentes al tema estudiado, consultando sobre todo repositorios y blogs flamencos como:

<http://dialnet.unirioja.es/> [consulta: 2/01/2018].

<http://catalogo.bne.es/uhtbin/webcat> [consulta: 2/01/2018].

<http://kmelot.biblioteca.udc.es> [consulta: 2/01/2018].

<https://idus.us.es/xmlui/> [consulta: 2/01/2018].

<http://bibliotecas.csic.es/> [consulta: 2/01/2018].

<http://www.bne.es/es/Inicio/index.html> [consulta: 2/01/2018].

<https://riunet.upv.es/> [consulta: 2/01/2018].

<https://www.educacion.gob.es/teseo/irGestionarConsulta.do> [consulta: 2/01/2018].

<http://revistas.um.es/flamenco> [consulta: 2/01/2018].

<http://www.guillermocastrobuendia.es/novedadesflamencas.html> [consulta: 2/01/2018].

<https://books.google.es> [consulta: 2/01/2018].

<http://www.doctorado.us.es/> [consulta: 2/01/2018].

<http://flamencograna.blogspot.com.es/> [consulta: 2/01/2018].

<http://elcuartodeloscabales.wordpress.com> [consulta: 2/01/2018].

<http://losfardos.blogspot.com.es/> [consulta: 2/01/2018].

<http://romancerodearcos.blogspot.com> [consulta: 2/01/2018].

<http://cdizflamencoflamencosdecdez.blogspot.com.es/> [consulta: 2/01/2018].

<http://letrasflamencas.wordpress.com/> [consulta: 2/01/2018].

<http://romanceroanonimo.blogspot.com/> [consulta: 2/01/2018].

<http://vaivenesflamencos.blogspot.com/> [consulta: 2/01/2018].

<http://www.papelesflamencos.com/> [consulta: 2/01/2018].

<http://flamencodepapel.blogspot.com/> [consulta: 2/01/2018].

<http://elcorreoweb.es/cronologia/noticias/meta/la-gazapera> [consulta: 2/01/2018].

<http://elafinadordenoticias.blogspot.com/> [consulta: 2/01/2018].

<http://delecturaflamencaymuchomas.blogspot.com.es/> [consulta: 2/01/2018].

<http://www.launionmineraycantaora.blogspot.com> [consulta: 2/01/2018].

<http://charnesflamenco.blogspot.com.es/2011/09/blog-post.html> [consulta: 2/01/2018].

<http://www.sibetrans.com> [consulta: 2/01/2018].

<http://www.rebiun.org/Paginas/Inicio.aspx> [consulta: 2/01/2018].

<http://www.flamencopolis.com/archives/282> [consulta: 2/01/2018].

También he revisado la siguiente bibliografía:

ESTÉBANEZ CALDERÓN, Serafín. Escenas andaluzas. Madrid: Ediciones Cátedra S.A., 1985.

GELARDO NAVARRO, José; LÓPEZ CASTRO, Miguel; NAVARRO, José Luis; PABLO, Eulalia; PÉREZ, Pilar; ORTIZ NUEVO, José Luis. *El Eco de la Memoria: El Flamenco en la prensa malagueña de los siglos XIX y principios del XX*. Málaga: Diputación de Málaga. Málaga en Flamenco, 2010.

GÓMEZ PÉREZ, Agustín. *Cantes y estilos del flamenco*. 1ª ed. Córdoba: Universidad de Córdoba. Servicio de Publicaciones, 2003.

HURTADO TORRES, Antonio y HURTADO TORRES, David. Sevilla: Signatura Ediciones de Andalucía S.L., 2009.

ROJO, Gonzalo. *Antonio Jiménez González «Antonio de Canillas»*. Málaga: Diputación de Málaga, 2006.

ROJO, Gonzalo. «Málaga y los verdiales». En CRUCES, Cristina. *Historia del flamenco: siglo XXI*. 1ª ed. Sevilla: Editorial Tartessos, 2002, p. 415-422.

SALOM, Andrés. *Los cantes libres y de Levante. Fandangos, Malagueñas, Granaínas, Tarantos, Levanticas, Murcianas, Mineras, Cartageneras, Tarantas*. 1ªed. Murcia: Editora Regional de Murcia, 1982.

VARGAS, Paco. *El flamenco en Málaga*. Málaga: Editorial Almuzara, 2010.

VERGILLOS, Juan. *Conocer el flamenco: sus estilos, su historia*. Sevilla: Signatura, 2002.

Estas fuentes han sido útiles para percatarme de que no hay suficiente información publicada sobre la clasificación de los cantes por malagueñas dependiendo de su melodía, y en los casos en los que se trata dicho asunto, o no se profundiza sobre la cuestión, o se hacen comentarios sin valor científico. Por lo tanto gracias a esta búsqueda he podido comprobar que era necesario realizar un trabajo en el que se estudien, transcriban y clasifiquen los cantes por malagueñas y me he percatado de que para la clasificación de los cantes por malagueñas era necesario algo más que un análisis descriptivo. He apreciado que para la búsqueda de patrones melódicos comunes que permitan la elaboración de la clasificación era indispensable la transcripción y el análisis comparativo.

6. Estimación de medios materiales necesarios para la realización.

Para la exposición del trabajo son necesarios un proyector, un altavoz y un ordenador.

7. Valoración crítica

Realizar el estado de la cuestión me ha servido para comprobar que existen muchas publicaciones basadas en la tradición oral y asuntos anecdóticos, y por ello he creído firmemente que era necesario un estudio musical, aportando transcripciones que le otorgaran rigurosidad al trabajo.

El análisis melódico me ha servido para darme cuenta de que cada interpretación es distinta dependiendo del momento, y que por tanto, casi siempre hay diferencias melódicas. Quiero decir con esto, que si se sigue ese criterio para tomar diferencias y atribuir estilos, se tendría que atribuir uno por cada interpretación, por lo que es necesario establecer unos límites, aclarando que un cante debe tener suficientes diferencias melódicas con respecto a otro, para poder afirmar que es un estilo distinto. Por lo tanto el método comparativo ha sido muy eficaz, cotejando las transcripciones y grabaciones, descubriendo de este modo que la malagueña de Diego Clavel no es más que una versión del fandango de El Gloria; la malagueña Perota 3 es un fandango de Lucena; la malagueña de Fernando de Triana, una taranta; y el fandango de Cayetano por malagueñas, una cartagenera.

Así pues, una vez reconocidas las necesidades existentes, he seguido los métodos que he creído más oportunos para conseguir los objetivos principales de clasificación, obteniendo resultados objetivos.

8. Conclusiones finales

Este trabajo me ha permitido conocer la relación melódica entre los cantes por malagueñas y clasificarlos. Pienso que las transcripciones, el análisis y la clasificación melódica aportada son muy útiles, ya que hasta el momento eran inexistentes y permite observar de un modo rápido y claro la relación musical entre los estilos.

El trabajo también ha servido para aclarar que para que un estilo se considere diferente a otro del que procede, debe tener suficientes cambios que alteren su personalidad. Por lo tanto he conseguido uno de los objetivos propuestos: realizar una clasificación más clara y sencilla que no tenga que ver con la identidad del posible autor o la procedencia.

Objetivos asequibles como realizar el análisis y comprobar cuáles son los patrones que se repiten en cada apartado, se han podido alcanzar fácilmente.

No he podido profundizar sobre la influencia por parte de algunos cantes como los abandolaos, los cantes de Lucena o los cantes mineros en el cante por malagueñas, aunque se

percibe que existen, por no ser objeto de estudio, debido a que requeriría una gran extensión. Aun así, estos temas quedan planteados como futuras líneas de investigación para mí o para mis compañeros de Flamenco (Cante Flamenco/Flamencología). En cuanto a otros cantes por malagueñas grabados o no que no se incluyen entre los estudiados, tampoco he podido profundizar sobre tal asunto. Por lo tanto estos temas serán integrados en futuras líneas de investigación, así como el tema de la problemática en la rotulación de los cantes.

Este trabajo me ha enriquecido bastante en el plano personal y musical, y me ha ayudado a conocer estilos desconocidos para mí hasta el momento. Como cantaora ha sido de gran satisfacción descubrirlos, ya que he podido estudiarlos en profundidad para poder interpretarlos. Finalmente espero haber demostrado las competencias adquiridas en los 4 cursos mediante este trabajo.

9. Bibliografía citada

ÁLVAREZ CABALLERO, Ángel. *El cante flamenco: Juan Brea y la malagueña*. Alianza Editorial, 2004.

ARREBOLA, Alfredo. *Los cantes preflamencos y flamencos de Málaga*. Málaga: Universidad de Málaga, 1985.

BEJARANO ROBLES, Francisco. *Del cante y de la malagueña: Conferencia inaugural de la primera semana de estudios flamencos*. Málaga: Librería Anticuaría El Guadalhorce, 1966.

BLAS VEGA, José. *Vida y cante de don Antonio Chacón*. Córdoba: Ayuntamiento de Córdoba, 1986.

BLAS VEGA, José y RÍOS RUIZ, Manuel. *Diccionario enciclopédico ilustrado del flamenco*. 1ª ed. Cinterco S. L. 1988.

CASARES RODICIO, Emilio, FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, Ismael y LÓPEZ-CALO, José. «Diccionario de la música española e hispanoamericana». En NÚÑEZ NÚÑEZ, Faustino. *Malagueña*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 1999, p. 61-63.

CASTRO BUENDÍA, Guillermo. «Origen del “tono” y “toque de taranta” en la guitarra». *Revista de Investigación sobre Flamenco “La Madrugá”*. 2011, nº 5, pp. 109-116.

CHAVES, Rafael y KLIMAN, Norman P. *Los Cantes Mineros a través de los registros de pizarra y cilindros*. 1ª ed. Granada: Granada Club Selección S.L., 2012.

GAMBOA, José Manuel y NÚÑEZ, Faustino. *Diccionario de la A a la Z*. 1ª ed. Madrid: Espasa Calpe. S. A., 2007.

GARCÍA REYES, Alberto. *Guía del Flamenco de Andalucía*. Sevilla: Junta de Andalucía, Consejería de Turismo y Deporte, Turismo Andaluz, S.A., 2005.

LUQUE NAVAJAS, José. *Málaga en el cante*. 2ª ed. Málaga: El Guadalorce, 1988.

MAIRENA, Antonio y MOLINA, Ricardo. *Mundo y formas del cante flamenco*. Bienal de Flamenco. Diputación de Córdoba. Delegación de Cultura, 2004.

MARTÍN SALAZAR, Jorge. *Las malagueñas y los cantes de su entorno*. 1ª ed. Madrid: Alianza, 1981.

NAVARRO, Pepe. *Mostrario de Malagueños y Malagueñas*. Málaga: Gráficas SORIMA, S. L., 1974.

ORTEGA CASTEJÓN, José F. «La taranta o malagueña de Fernando el de Triana». *Revista de Investigación sobre Flamenco "La Madrugá"*. 2009, nº 1, pp. 1-18.

RÍOS RUIZ, Manuel. *El gran libro del flamenco*. Madrid: Calambur Editorial S.L., 2002.

ROSSY, Hipólito. *Teoría del cante jondo*. 1ª ed. Barcelona: Credsa, 1966.

VERGILLOS, Juan. *Las rutas del flamenco en Andalucía*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara, 2006.

9.1 Webgrafía

CHACÓN, Antonio. Accesible en: <https://www.youtube.com/watch?v=la4r5ITcf8U>
Consulta: [3/01/18].

LUCENA, Curro. Accesible en: <https://www.youtube.com/watch?v=hebWsnb1fmY>
Consulta: [13/11/2017].

RAE. Accesible en: <http://dle.rae.es/?id=NyfWjJV> Consulta: [3/01/18].

9.2 Discografía

DE CANILLAS, Antonio. *87 Primaveras. Malagueñas y Abandolaos por Antonio de Canillas: con Gabriel Cabrera a la guitarra y comentado por Gonzalo Rojo*. [CD-DVD]. Grabación sonora original: Málaga: Ayuntamiento de Málaga. Federación de Peñas Flamencas de Málaga, 2017.

CLAVEL, Diego. *La malagueña a través de los tiempos*. [CD]. Grabación sonora original: Antequera: Diputación Provincial de Málaga, 1992.

CHAVES, Rafael y KLIMAN, Norman P. *Los Cantes Mineros: a través de los registros de pizarra y cilindros*. [DVD]. Grabación sonora original: Granada: Granada Club Selección (Granada Costa), 2012.

10. Apéndice

Se incluye un DVD con los audios a partir de los que he realizado las transcripciones, presentándose en el mismo orden que los estilos analizados, para poder cotejarlos durante el análisis más fácilmente.