



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

Proyecto

ELEMENTOS FORMALES DEL CANTE

FLAMENCO EN LA DISCOGRAFÍA DE CAMARÓN

DE LA ISLA: LAS GLOSOLALIAS Y SU

TIPOLOGÍA

MODALIDAD:

TEÓRICO-PRÁCTICO

TEÓRICO

Tutor: Inmaculada Morales Peinado

Autor: Rosa Ángela García Clavijo

Córdoba

Septiembre 2018

RESUMEN

El trabajo fin de estudios que presentamos a continuación versa sobre la importancia de uno de los elementos formales más popularizados por Camarón en su discografía: las glosolalias. Presentaremos una breve introducción sobre el cantaor y las influencias musicales internas y externas al flamenco que afectaron a su arte. Además, mencionaremos sus características vocales y la repercusión que estas tuvieron en otras/os cantoras/es de generaciones posteriores. Para analizar con profundidad la discografía de Camarón y el uso de glosolalias, hemos llevado a cabo una división por etapas de su discografía fundamentándonos en los cambios estéticos y tímbricos que se producen en el cantaor a lo largo de su carrera discográfica. El grosso de nuestro trabajo se basa en un estudio comparativo sobre los elementos formales en un estilo en concreto como son los tangos. A través de ellos haremos diferentes lecturas sobre el uso de las glosolalias, su tipología y criterios de clasificación; ya sea por su localización y función, su origen o fonética. Por último, elaboramos un inventario sobre glosolalias y otros elementos formales en el resto del repertorio de la discografía de Camarón de la Isla.

PALABRAS CLAVE: Camarón de la Isla, elementos formales, características vocales, glosolalias y tipología.

Índice

Resumen.....	1
1. Introducción.....	2
2. Breve biografía de José Monge Cruz “Camarón de la Isla”	3
3. Influencias musicales	5
3.1. Influencias Internas: propias del flamenco	5
3.2. Externas: aparición del nuevo flamenco y flamenco-rock.....	11
4. Clasificación por etapas de la discografía de Camarón.	14
5. Características vocales de Camarón por etapas y su repercusión estética.	16
5.1 Características vocales de Camarón por etapas	16
5.2 Repercusión de las características vocales, tímbricas y estética de Camarón	21
6. Recursos formales del canto popularizados por Camarón	24
6.1 La glosolalia: definición y tipología	28
6.1.1. Tipología según su origen.....	29
6.1.2 Tipología según la localización y función de la glosolalia	30
6.1.3 Tipología según la fonética de su significante.....	30
7. Análisis de las glosolalias grabadas por Camarón en el estilo de tangos	35
7.1. Primera etapa	35
7.2. Segunda etapa	41
7.3. Tercera etapa.....	44
7.4 Uso de glosolalias personales y transvase a otros estilos	45
8. Conclusiones	53
9. Apéndices.....	61
9.1 Anexo 1: cuadro comparativo sobre glosolalias, estribillos y onomatopeyas: ayeos en los tangos de Camarón.....	61
9.2 Anexo 2: conversaciones con José Sánchez (Pepe de Lucía).....	62

1. INTRODUCCIÓN

Este trabajo nace principalmente ante la necesidad de dar respuesta a los diferentes interrogantes que nos han ido surgiendo a lo largo de los últimos cuatro años de estudios, en el Conservatorio Superior Rafael Orozco de Córdoba. La idea parte de nuestro contexto socio-cultural más cercano, nuestra provincia de procedencia relacionándolo con la especialidad de Cante Flamenco. Así, el tema que nos ocupa tratará sobre uno de los intérpretes de flamenco del s. XX que dejó una propia estética e impronta en el cante. Un renovador de las melodías, que supo utilizar la música externa al flamenco para adaptarla a su cante, con gran repercusión en muchos de los intérpretes actuales del panorama flamenco, seducidos por manera de interpretar el cante. Dicho objeto de estudio es José Monge Cruz, Camarón de la Isla y los elementos formales popularizados en su discografía.

Una vez escogido nuestro tema de investigación y con los recursos aprendidos a lo largo de estos años, se nos planteaba una serie de interrogantes: ¿Por qué tanta insistencia de Monge en el uso de elementos formales como las glosolalias de nueva creación? ¿Qué importancia tiene para Camarón el acompañamiento artístico?

De este modo, el presente trabajo tiene como finalidad el estudio pormenorizado y comparativo de un elemento formal, popularizado a través de su discografía y conciertos en directo, como son las glosolalias. Concretamente las compuestas para un palo flamenco festero como son los tangos. A su vez este estudio nos ayudará a posibilitar una visión y versión más ecuánime para nuestra interpretación personal y la de cualquier aficionado/a que se sienta atraído/a por esta temática singular.

En el desarrollo de este Trabajo Fin de Estudios (TFE) se plasma una breve biografía del compositor, tras la que abordaremos sus características vocales, encuadrándolas por etapas dentro de su discografía, así como la influencias que tuvo Camarón en una nueva etapa en la revalorización del Flamenco. Trataremos el tema de los elementos formales y, por último, entraremos de lleno en el objeto principal de este estudio, que es la comparación en el uso de glosolalias de nueva creación en los tangos y el transvase que se produce a otros palos festeros y no festeros.

En este estudio hemos tratado de poner en contexto la obra grabada por Camarón de la Isla y el ambiente artístico en que se enmarca. Para ello se han intentado establecer cuáles pueden ser sus referentes formales y estilísticos a la hora de cantar, además de intentar establecer la relación con otros intérpretes flamencos contemporáneos que emplean recursos estilísticos similares.

2. BREVE BIOGRAFÍA DE JOSÉ MONGE CRUZ “CAMARÓN DE LA ISLA”

En el seno de la familia formada por el matrimonio de Juana Cruz y Luis Monge, c en 1950 nace José Monge Cruz, Camarón de la Isla, el quinto de seis hermanos, donde eran muchos y con pocos recursos económicos, aunque todas/os “cantiñeaban” como herencia de unos padres artistas y en una casa frecuentada por otros tantos como la Perla de Cádiz. José Monge visitaba, por motivos de amistad, la Venta Vargas, lugar de peregrinación de los flamencos de la época, como Caracol, Aurelio Sellés o Manolo Vargas entre muchas otras personalidades de este arte. En este entorno Monge se sentía como en casa y desde su infancia empezó a distinguir y asimilar cantes y formas cantaoras personales del estilo clásico-tradicional. Junto a su amigo Rancapino, con quién experimenta sus primeras correrías de la infancia, por los distritos Gaditanos, en 1962 consigue el primer premio de Cante en el Festival de Montilla. A partir de este momento se certifica públicamente la valía profesional del joven cantaor, aunque ya apuntaba maneras desde su más temprana infancia. José estaba designado a ser figura del cante, y desde este momento comienzan los contratos, grabaciones, festivales, grabaciones audiovisuales, etc.

Gracias a Camarón, el público flamenco se va a renovar en las últimas décadas de la dictadura española con la compañía de otro maestro: *Paco de Lucía*. La retroalimentación continua entre Mambrú¹ y Pijote², como eran conocidos familiarmente, consiguen producir una revelación y revolución en los cimientos del arte tradicional. Su personalidad, estilo y estética rompieron moldes y marcaron la pauta a finales de los

¹ Mote o apodo con el que se conocía a Paco de Lucía entre sus familiares.

² Apodo con el que se conocía a Camarón de la Isla.

sesenta. Las primeras críticas no tardaron en llegar, ninguneando la figura del cantaor, aunque Antonio Mairena le entregara el primer premio de la IX edición del Concurso de Cante Flamenco, que lleva su propio nombre. A mediados de la década de los setenta el impacto de Camarón en los escenarios y discografía es incuestionable, acompañado de un público que lo tiene claro, no tanto la crítica que cuestiona la renovación del repertorio y el estilo. Las propuestas de Camarón y Paco no eran bien aceptadas por la flamencología que defendía la ortodoxia mairenista y negaba la libertad creadora.

En 1976 consuma matrimonio con La Chispa, M^a Dolores Montoya, con quién tuvo tres hijos. Durante este mismo año se produjeron otros cambios importantes en la vida artística de Camarón, que coincide con el final de la primera etapa de grabación discográfica (1969-1976). Época en la que con pocas excepciones, bajo la fórmula comercial de: “*Con la colaboración especial de Paco de Lucía*”³, aparecen la mayoría de los discos de esta etapa de Camarón. Ese mismo año, Paco anunció a Camarón de la siguiente manera: «Pienso que Camarón es un revolucionario; es el símbolo del **flamenco joven**». 1977 Este año también sería importante para el guitarrista Tomatito, que vendría a sustituir a Paco de Lucía, puesto que éste a mediados de los setenta se encontraba en continuo movimiento viajando por todo el mundo con sus conciertos de guitarra. Tomatito le acompañaría hasta el final de su carrera.

Durante el último tercio de los años setenta, Ricardo Pachón y Antonio Humanes producirían las grabaciones de la segunda etapa discográfica de Camarón junto a Tomatito. Este último, amante de la obra de los dos colosos Camarón y Paco, se estrena en los directos grabados en el 1978 y más tarde en el estudio, con el álbum *La leyenda del tiempo*, primer paso hacia el monumental crossover camaronero. «Siempre he intentado renovar, con responsabilidad. Yo lo que busco es el rock-flamenco-gitano», afirmaría José. Esta segunda etapa viene delimitada por los cambios físicos y emocionales producidos en Monge, tras la muerte de su madre en 1986 y la operación y renovación de sus piezas dentales, lo cual demandó una adaptación a las nuevas circunstancias de su

³ Fórmula ideada por el padre de Paco de Lucía, Antonio Sánchez Pecino, para salvaguardar la carrera como guitarrista solista de su hijo. Además, Antonio Sánchez fue el productor de la primera y más provechosa etapa cantaora de Camarón, que comenzó cuando José sumaba dieciocho años y Paco de Lucía veintiuno, cuando lanzaron su primer álbum.

aparato fonador. Esto provocó una nueva tímbrica, que vendría siendo afectada por sus problemas de salud causados por sus malos hábitos y dependencias.

En la tercera etapa de grabación discográfica de Camarón, se desarrollaron pasiones en torno a la figura de José Monje. Quizá sea un capítulo de apoteosis popular sin igual en la historia del flamenco, desarrollándose el mito y leyenda en torno a Camarón, que para muchas/os es concebido como «un dios de carne y hueso, un artista que se sale de los estereotipos flamencos, un genio caído en esta tierra por obra y gracia de Dios». Fue el público joven el que acabó creando la leyenda; un público que no venía del flamenco, que llegaban a él cautivado por el arte de Camarón.

3. INFLUENCIAS MUSICALES

3.1. Influencias Internas: propias del flamenco

La zona geográfica donde nace, crece y aprende Monge son Los Puertos de la Bahía de Cádiz, tanto Puerto Real, como San Fernando, Rota, Sanlúcar y, sobre todo, el Puerto de Santa María, zonas que tienen una relevancia enorme para el flamenco y cuna de principales figuras durante la época de gestación del género. Desde El Fillo hasta Camarón estas localidades aportaron cantes y cantaores de suma importancia para el desarrollo del flamenco. En la época en el que Monge comienza su andadura, artistas de mayor edad, aunque coetáneos fueron Manuel Vargas, La Perla de Cádiz, Pericón o Aurelio Selles, a los que oyó y de los que asimiló el estilo gaditano, afectando en la forma cantaora de Monge sobre todo en su primera etapa.

Si echásemos la vista atrás podríamos conocer la raíz artística de Camarón y el origen de parte de su repertorio. Así podemos decir que después de Silverio destacó en el cante flamenco un jerezano prodigioso que fue el preferido del maestro Franconetti. Aunque de procedencia jerezana, se había formado en la escuela cantaora de Enrique el Mellizo, por lo tanto, ha sido transmisor del repertorio de éste, este prtento fue Antono Chacón, gran interprete y creador de gran número de estilos del Flamenco como es el caso de Malagueñas, Granaínas, Cantes de levante, Mirabrás y Caraoles entre muchos otros. Grabó bajo la denominación de tangos, lo que conocemos hoy día como tientos.

Melodías que debieron empezar a forjarse alrededor de 1890, cuando ya El Mochuelo grabará también estos estilos bajo la etiqueta de tangos de los tientos, y otros estilos que popularizaría Rafael El Tuerto, en la década de 1970. Éste trianero afincado en Algeciras, de quién Camarón asimilará estos aires por tientos⁴. Que han sido seleccionados para el concierto-defensa⁵ de este TFE.

Entre el repertorio de Antonio Chacón, en 1913 graba unos tangos, en donde ya podemos escuchar cómo introduce el cante con un elemento formal como es la glosolalia “lelelé”. Otros cantaores como Paca Aguilera, Niño de Cabra y Mojama, además de Manuel Torre y Pastora Pavón engrandecieron este palo de tradición gaditana y jerezana, y solían iniciar con un temple⁶, que ya era todo un cante, y que llevo a su máxima expresión Pastora Pavón en los años 20.

La “*emperadora del cante gitano*” tal y como es jaleada en una de sus numerosísimas grabaciones, fue *La Niña de los Peines*. Llamada así por la letra de un tango que interpretaba en sus años mozos. Pastora ha sido la mujer más importante del cante, su legado así lo certifica y su intensa carrera, sobre todo en las cuatro primeras décadas del siglo XX, es la mejor muestra de su gigantesca figura, perla de la corona del cante para la época dorada del flamenco. Pastora utiliza glosolalias tradicionales y personales en sus cantes, en los cantes festeros utiliza tarabillas de creación personal, como *lela-loro-lá*, y así como los ayeos con melodía personal, como se puede escuchar en sus tangos del *Gurugú*, que Camarón recrea y adapta al tiempo de los tientos. Tanto la melodía como la cadencia a esta nueva versión del *-Gurugú-*, se debe también a la colaboración especial de Paco de Lucía (Gamboa Y Núñez, 2007). La niña de los Peines fue pareja durante un tiempo de *Manuel Torre* símbolo del flamenco bohemio. Admirado por sus contemporáneos, participó de forma activa en el desarrollo de los estilos, preferentemente por soleá y seguiriya, que grabaría y personalizara Camarón. Torres fue

⁴ Rafael de la Rosa, “Rafael El Tuerto”, nacido en Triana en 1890, su casa fue un santuario por donde peregrinaron desde Antonio Mairena y Juanito Valderrama hasta Camarón de la Isla. Tenía cosas muy suyas como la Cantiña de la Contrabandista, que grabaría en una versión redefinida en sus primeros discos, así como de él Camarón asimiló sus fandangos y tientos. En 1960 lo encontramos en la plaza de toros de Algeciras, junto a un elenco de artistas como Flores el Gaditano, Roque Jarrito, Chato Méndez junto a Ramón de Algeciras, Paco y Pepe de Lucía.

⁵ Véase anexo de la memoria: programa de mano

⁶ Temple. Es un elemento formal de preparación que hace el cantaor o cantaora antes de iniciar el cante propiamente dicho, y sirve para coger el tono y tempo del estilo a interpretar. Es diferente al ayeo y la glosolalia.

considerado como el paradigma del cante gitano, aunque comenzó su andadura como tanguero, su estela ha llegado hasta nosotros como símbolo de la escuela jerezana del cante gitano, modelo que han seguido otros maestros como Antonio Núñez Chocolate, Manuel Agujeta o el mismo Camarón. Su dominio del compás y su prodigiosa garganta y velocidad, para ejecutar los cantes le valió el aplauso incondicional del público durante muchos años.

En las bulerías o en las granaínas *Manuel Vallejo* dejó su impronta en todas y cada una de las grabaciones que nos legó. Vallejo tenía un don especial con el compás en los cantes festeros de su época y su supremacía en estos términos duró hasta que llegó la guerra civil.

De entre los numerosos cantaores, la influencia más directa y del entorno más cercano de José Monge, nos encontramos con personajes gaditanos como Antonia Gilabert Vargas (Cádiz, 1925-1975), *La Perla de Cádiz*. Heredó la tradición cantaora de su madre *Rosa la Papera*, así como de sus tíos Joseíco, Manuela la China y Remedios, en el privilegiado barrio gaditano y flamenco de Santa María. Junto a su esposo, Curro la Gamba, recorrieron los tablaos madrileños y sevillanos y los festivales durante los años sesenta y setenta. *La Perla de Cádiz* ha sido fuente de estudio de numerosos cantaores como Camarón, Carmen Linares o Rancapino.

En este ambiente nos encontramos con otro genio del ritmo fue *El Chaqueta*, Antonio Fernández de los Santos, 1918-1950, cuñado de *El Flecha*, junto con Pastora, Vallejo y El Gloria fue el dueño del compás en la baja Andalucía, siendo un cantaor con un amplio repertorio, completo y que formó parte del elenco que grabó la famosa Antología del Cante en 1954, donde imprime las romeras y dos estilos de seguiriyas de los puertos. El Chaqueta ha influenciado entre otras/os a cantaores como Antonio Mairena, Chano Lobato, Martín Revuelo, Vicente Soto o Camarón.

Antes de comenzar su primera etapa discográfica con la Familia Lucía, Camarón había intervenido en una grabación realizada por Sabicas, quien venía desde Nueva York. Agustín Castellón Campos “Sabicas”, eligió a algunos cantaores para producir una antología del cante Flamenco, y no se le escapó la genialidad de Camarón. Con Sabicas, José grabará para la RCA una intensa ronda festera por bulerías, dándole la réplica a Juan Cantero y El Sordera. También graba unos fandangos con los aires de Juan el de la Vara.

Entramos así en otro momento del itinerario camaronero. Nuevas voces, nuevas referencias cantaoras se abren, desde el Madrid de los tablaos y es Manuel Ortega Juárez: *Manolo Caracol*, el último eslabón de una saga flamenca gaditana sin parangón: tataranieta de El Planeta por parte materna, biznieta de Enrique El Gordo Viejo y Curro Durse, nieto de El Águila, sobrino nieto de Paquiro, Enrique El Gordo, primo de El Almendro, padre de Luisa Ortega Gómez, y suegro de Arturo Pavón. Manolo Caracol se convierte en el referente de varias generaciones de artistas que van desde Camarón a Antonio Reyes, en la actualidad. Su magisterio como artista le hace situarse como rey de la heterodoxia flamenca. Los jóvenes cantaores se inclinaban por Caracol, como el caso de Pansequito, Juan Villar, Rancapino o el mismo Camarón, que nos cuenta:

Quando Caracol se enteró que estaba cantando en Torres Bermejas, iba casi todas las noches allí. Con el público delante, hacía que me parara y que yo le cantara... Yo veía entrar a Caracol y se me quedaba la boca seca (GAMBOA Y NÚÑEZ, 2003)

Durante la grabación de su álbum en 1970, fue Antonio Fernández Díaz, Fosforito quien mejor personifica al cantaor comprometido con el repertorio clásico y primera figura de una época de revalorización del cante sin ser gitano. Fosforito firmó como autor en el álbum grabado en 1970 de Camarón de Isla, con la colaboración especial de Paco de Lucía, aunque la impronta de Camarón y su personalidad quedaron patentes desde el principio. En palabras de Calixto Sánchez: «Fosforito fue un poco como el guía y la luz de muchos cantaores jóvenes que empezábamos en aquel tiempo». (GAMBOA Y NÚÑEZ, 2003)

La mayor influencia de Camarón fue la *Familia Lucía*, con la que despegó en el mundo discográfico y profesional. Esta familia encabezada por Antonio Sánchez Pecino, que guía a sus hijos (Ramón, Pepe y Paco) ya profesionales e inquietos desde la infancia, aporta de forma simbiótica a José Monge toda su energía renovadora, alimentando el genio de Camarón. El buen hacer queda patente en este tándem entre la Familia Lucía y Camarón de la Isla.

Sin lugar a duda, la persona que dio alas a la creatividad y personalidad cantaora de Camarón fue Paco de Lucía, Francisco Sánchez Gómez, (Algeciras, 1947 México

2014), genio absoluto y rotundo del mejor flamenco de todos los tiempos, su figura ha marcado un antes y un después. Las aportaciones de Paco a la sonata, comenzaron ampliando su inicial y limitado universo armónico. Hasta la estética flamenca de forma que Paco puso el flamenco a la altura del artista moderno. Tras entrar en contacto con la música brasileña y el jazz, el lenguaje de Paco incorpora elementos revolucionarios que se concretan en la concepción armónica de su toque y la nueva rítmica que aporta en la guitarra y con la inclusión del cajón.

Paco se encuentra como influyente interno del género Flmenco y como externo en cuanto que comienza a ser afectado por el Jazz, la improvisación y la música anglosajona, que podría experimentar junto a MacLaughlin, Di Meola, Corea o Santana.

Hermano de Paco es José Sánchez Gómez, Pepe de Lucía, nacido en Algeciras en 1945-Cantaor, letrista y hasta productor de algunos discos de la tercera época de Camarón de la Isla. En su dilatada trayectoria, era la primera voz en el sexteto de Paco, escribiendo, produciendo y promocionando para otros cantaores como Camarón, Chiquetete, La Susi, El Tijeritas, La Macanita, Potito, Capullo de Jerez, Duquende, entre otros.

A Camarón, siempre lo he visto como algo mío, como algo que ha pertenecido a mis raíces, a mi vida, a mi mundo y a mi casa. A Tomate, al estar incluido ahí con él, lo he visto como muy juntos. (TÉLLES, Juan José, 2003).

Entendemos que la relación a partir de la separación del Tandem Familia Lucía y Camarón, se convirtió en un trinomio Pepe-Paco-Camarón (MORALES PEINADO, Inmaculada, 2017) en cuanto que Monge toma de él muchos hilos musicales en la formación de sus cantes festeros de nueva creación. Siempre estuvo aportando a Camarón su estilo personal y allanando el terreno con las bases en el estudio de grabación. Pepe participó activamente en la producción de grabaciones legendarias como "Como el agua" y "Viviré", de Camarón de la Isla. Gracias a las numerosas conversaciones que hemos conseguido durante este verano de 2018, hemos podido indagar y aportar luz a la temática

específica que en este TFE se aborda; los elementos formales del cante: Las Glosolalias o como él mismo dice «Nosotros le decimos Yimis⁷».

Juntos Pepe, Paco y Camarón definen el flamenco del último cuarto de siglo y futuras eras. En ellos coinciden el mismo amor profundo por la verdad flamenca, las mismas cualidades portentosas y la firme voluntad de convertir el flamenco en un arte vivo. Este trinomio llevó el compás, la afinación y la renovación del repertorio hasta lo más alto.

Otro artista cercano a Monge fue *El Chino de Málaga*, José Manuel Ruiz Rosa. Cantaor, compositor y tocaor flamenco, nace en el mismo barrio malagueño que otros grandes intérpretes como La Pirula y su hija La Cañeta, La Repompa o Pepito Vargas, entre otros. El Chino crece en el seno de una familia flamenca. En su juventud anduvo en Madrid y Barcelona, en fiestas y tablaos flamencos donde se forma como artista y donde conoce a Camarón de la Isla y a Paco de Lucía. Con ellos entablará una fructífera relación. En 1978, funda el grupo ARTE-4, dejando importantes grabaciones por tangos y bulerías. El Chino se muestra como precursor de las nuevas corrientes vanguardistas flamencas que aparecen en Madrid con Caño Roto, Las Grecas o Los Chichos.

Uno de los últimos compositores de nuestros tiempos es *Diego Carrasco*. Sus composiciones serán interpretadas por Camarón, Morente, La Susi, El Lebrijano, Remedios Amaya, Las Peligro o Chiquetete.

Muchos más son los artistas que se han cruzado en la vida de Monge, como Enrique Morente, sería imposible referirnos a todas/os, aquí solo hemos reflejado algunas/os de las/os más simbólicas/os.

⁷ Pepe de Lucía nos cuenta cómo acudían muchos cantaoras/es y artistas a su casa. Entre ellos llegaron algunos extremeños como Antonio “El Camborio”, Juan Cantero, o los hijos de Porrina de Badajoz, con sus estilos y “lereles”. Y fue de ellos de los que asimilaron estos elementos formales del cante, a los que la familia Lucia nunca llamó glosolalias, sino Yimis.

3.2. Externas: aparición del nuevo flamenco y flamenco-rock

Corría la década de los 60, y el magnífico guitarrista Agustín Castellón, Sabicas, nos vino de Norteamérica. Con su álbum: “*Encuentro con el rock*” (Rock encounter. Sabicas con Joe Beck), registrado en 1970. *Joe Beck* también quiso adentrarse en el mejor flamenco asentado en Nueva York. Sabicas va Hollywood para que registrar *The soul of flamenco and the essence of rock*. Desde Inglaterra, donde el gran divulgador de la guitarra flamenca era Paco Peña, apartir de los cuales aparecen las primeras apariciones rockeras.

Más directo será el grupo *Carmen*, inglés, pero con vertiente americana por la parte de su autor Robert Amaral. Carmen también en 1973 lanza el album *Fandangos in space*, producido por Tony Visconty, el mismo que venía trabajando con *David Bowie*.

En el área pensinsular es *Bambino*, representante del mejor flamenco rumbero y festero, fue la estrella de los tablaos y las salas de fiesta en los años 60 y 70, con un repertorio cargado de coplas, rancheras y boleros dichos con su impronta bronceada, abogaba por Monge.

El primer flamenco pop, en el sentido en que ha de entenderse la joven música popular, fue la rumba catalana con *El Pescailla*, *Chacho* y *Peret*, a Y habían hecho acto de presencia los -lolailos- y su matiz suburbial. El éxito sin paragon de *Los Chichos*, *Los Chorbos*, *Las Grecas*, *Los Chunguitos*, potenciará esta faceta de rumberos pop-rockero. Algunos números que nacieron con estas rumbas han pasado al repertorio clásico flamenco en aire de tango.

En el ambiente progresivo o underground de Cataluña se plasmaron las primeras piezas de flamenco rock destacables. Concluía la década de los sesenta y solo en Barcelona se respiraba un ambiente propicio para tales experiencias. Allá que se fueron *Los Smash*. Fue por entonces cuando Toti Soler consideró que en Morón estaba el verdadero meollo de la cuestión que inspiró el nacimiento del rock andaluz. La Base Militar Norteamericana, a la que llegaban los soldados cargados con los codiciados últimos vinilos rockeros: Janis Joplin, Jimi Hendrix, Cream, Mountain, eran imposibles de localizar en aquella España.

En Andalucía habían calado hondo entre los jóvenes Jimi Hendrix, Frank Zappa, etc. En Sevilla comenzaban a darse las jam-sesions de los Smash o Gong. Sus primeros auditorios y repertorio fueron los propios militares americanos procedentes de la base americana de Rota, donde había varios clubes. También funcionaban Los Soñadores, con José Luis Garrido (en la actualidad uno de los mejores técnicos de sonido para los flamencos). Casi todos eran hispalenses. Sevilla, concretamente el barrio de Santa Clara, era el lugar de residencia de los soldados norteamericanos destinados en la base militar de Morón. Ellos traían entre sus pertenencias unos discos imposibles de encontrar: Doors, Janis Joplin, Cream. El guitarrista Luis Cobo, Manglis, con el paso de los años formará Gaudalquivir, Arrajatabla y Manteca.

Influencias y Personalidades como *Ricardo Pachón* Capitán, Sevillano nacido en 1937, ha estado siempre muy apegado a la música hispalense y atento a las tendencias que afloraban. Recogió en cinta magnetofónica durante los años sesenta y setenta innumerables fiestas de los mejores artistas de lo jondo. Como guitarrista metido en jarana acompañó a muchos. Incluso aparecería con la Familia Montoya en el programa de TVE, Rito y geografía del baile. Formó ocasionalmente parte del grupo Smash y sacó a la luz a Manuel, luego a Lole y Manuel y los Montoya y entre medias a Veneno para finalmente hacerse cargo de Pata Negra. La mayor aportación de este abogado, funcionario intermitente de la Diputación de Sevilla, fue la obra firmada con Camarón. Juntos darán un primer aldabonazo al componer *La leyenda del tiempo*. El pistoletazo de salida en la península del Flamenco Rock.

Aparte de las experiencias de Sabicas en Ultramar, fueron los *Smash*, grupo que nació con un cierto aire desafiante y nihilista. El rock era la ventura suprema, En su segundo elepé, incluyen de pasada la voz del cantaor Juan Peña, El Lebrijano. Sus temas primigenios, de títulos e interpretación exclusivamente anglosajona, darán paso al jipío y la bajañí, conjugados todavía con el inglés eléctrico. Aquellos vinieron de la mano de Manuel Molina. En los setenta los rockeros andaluces fueron abandonando el inglés. Perderán el temor a sonar con su propio acento, a cantar sus cosas y acabarán salpicando su repertorio de aires flamencos. Si Smash puso los cimientos, *Triana* la definitiva estructura. Formada por Jesús de la Rosa a la voz y teclados, Eduardo Rodríguez con la guitarra flamenca y Juan José Palacios en la batería-, producidos por Gonzalo García

Pelayo, revolucionaron desde Madrid con *El Patio* (1975), su disco de presentación. La crítica especializada hizo desprecio al grupo que después, consiguieron ventas masivas. Mientras los artistas flamencos estaban ajenos a este nuevo mundo. Triana aparecía, ¡y vendía!, con una música rock dicha en andaluz, inspirada en la vida andaluza, con aromas de Emerson, Lake & Palmer y compases tan indiscutiblemente flamencos como la bulería. Los dos primeros vinilos de Triana, se convertirán en clásicos. El trío arrasó y descubre a muchos jóvenes que el flamenco también existe. De hecho, en una de sus sonadas giras incluyen como telonero al cantaor macareno e inequívocamente ortodoxo José el de la Tomasa.

Como decimos Pachón allanó el camino a *Lole y Manuel*, Lole Montoya y Manuel Molina, auténticos pioneros de una forma de hacer canciones flamencas por bulerías y tangos que servían de pórtico a una afición renovada. Ellos sin duda abrieron caminos. Marcarán un antes y un después entre la afición. Trajeron aromas distintos, una imagen moderna, y fueron pioneros en el uso de la batería metiéndola por bulerías. Sus Alegrías, bulerías y tangos de nueva creación fueron modelo para muchos de los que vinieron después. Sus Melodías y lírica infrecuente, el novísimo concepto del flamenco festero que trajeron Lole y Manuel, con rítmica y secuencias jazzísticas y una lírica ecologista enganchó primero a la congregación rockera e hippy hacía el Flamenco, a los que después Camarón supo ofrecerles un repertorio flamenco tradicional y renovado.

En el primer tercio de los años 70 el mundillo flamenco comenzaba a trascender gracias a éxitos como el de Las Grecas y Paco de Lucía con *Entre dos aguas*. En 1972 Camarón y Paco de Lucía asistirán en Canasteros al nacimiento de un dúo femenino sensacional. Antonio Fernández las apadrinó, dándoles el nombre de *Las Grecas*. Después fueron a Caripén, sala regentada por Lola Flores, puesto que Caracol se negó a subirles el sueldo una vez que alborotaron al público. A partir de aquí, se preparó una maqueta con la guitarra de Paco Cepero, que encontró el primer hit en *Te estoy amando locamente*. El impacto en Paco y Camarón de Las Grecas resultó monumental. Ambos eran asiduos de Caripén, y se dice que Paco de Lucía se inspiró en el “runrún” con que triunfaron Las Grecas, para componer la pieza *Entre dos aguas* 1974. Camarón cogerá mucho de las arrebatadoras maneras de estas flamencas. Paco decía:

Fueron muy importantes. Marcaron un estilo. La Tina, entusiasmaba. Camarón, concretamente, copió mucho de Las Grecas. La Tina era una cantaora flamenca, pero, por circunstancias, hizo un género comercial. Pero se puede ser comercial y ser puro.

Las hermanas madrileñas Muñoz Barrull, Carmela y Tina, alcanzan el cénit en 1974. Esta última, Edelia, más conocida por La Tina (1956-1995), llegaría a estar muy unida a nuestro cantaor. Camarón plasmará el ascendiente de las Grecas en su álbum *Soy caminate*, donde interpreta melodías y maneras sobre todo de Tina. En directo irá más allá, puesto que canta directamente temas del repertorio de las mismas.

Otra personalidad externa al género del Flamenco fue José María López Sanfeliú, *Kiko Veneo* (Figueras, Gerona, 1952) y vivió su infancia en Cádiz y, posteriormente, en Sevilla. En compañía de *Raimundo* y *Rafael Amador* formó en 1977 el grupo *Veneno*, radical y rupturista. Será el germen de Pata Negra. Aunque su obra no es flamenca, se inspira en el género Flamenco. Es autor de piezas emblemáticas, como el himno de Camarón: *Volando voy*, 1979. Cuando se imponían como paradigmas de las nuevas corrientes, la guitarra y el bajo eléctrico, combinándolos con instrumentos propiamente cubanos y que con la voz de Camarón, popularizaron el famoso estribillo: “Volando voy, volando vengo, por el camino, yo me entretengo”. Junto con la guitarra eléctrica invocaron los sonidos del flamenco-rock que más tarde cristalizarían en las creaciones de *Pata Negra*, y en los años ochenta darán paso a un sinfín de experimentos de fusiones y confusiones. (Gamboa y Núñez, 2007).

4. CLASIFICACIÓN POR ETAPAS DE LA DISCOGRAFÍA DE CAMARÓN.

Revisando las intervenciones de Camarón en discos conjuntos, grabaciones editadas póstumamente y su discografía personal, encontramos que existen varias etapas dentro de su vida musical. Estas etapas vienen influenciadas por quien realiza la producción de sus discos, de sus cambios fisiológicos de la voz, las influencias extra-musicales, etc.

De este modo, debemos de mencionar que en 1967 Camarón graba un directo en la *Venta Vargas*; grabación que será editada muchos años después de su muerte.

Concretamente en 2005, donde interpreta diferentes palos de manera magistral acompañándose el mismo con la guitarra. También, antes de comenzar su primera etapa discográfica con la Familia Lucía, Monge había intervenido en una grabación realizada por Sabicas que venía desde Nueva York. Éste eligió a algunos cantaores para producir una antología del cante Flamenco, y no se le escapó la genialidad de Camarón. Con Sabicas, José grabará para la RCA una intensa ronda festera por bulerías, dándole la réplica a Juan Cantero y El Sordera. En esta misma antología grabará unos fandangos con los aires de Juan el de la Vara.

Como hemos expresado anteriormente, consideramos que estas grabaciones pertenecen a una etapa previa de la carrera discográfica de Camarón. Así encuadramos su discografía entre los años entre los 1969 a 1992. Durante estos veintitrés años que coinciden con los años previos a la salida de un determinado régimen e instalación de la democracia, se suceden muchos cambios a nivel social, político, cultural y económico, años e en los que la figura de Camarón, nace, crece, repercute y muere. Las diversas etapas que distinguimos son:

- La primera etapa. Íntimamente relacionada con la Familia Lucía, donde *Antonio Sánchez Pecino*, el Padre de Paco de Lucía, toma el mando en las producciones y autorías de la discografía, En esta época son *Ramón de Algeciras* y *Paco de Lucía* los que acompañan con sus guitarras de forma magistral, a excepción de algún tema que es acompañado por el antiguo acompañante de Camarón en los festivales, *Paco Cepero*. La persona que hizo posible la comunión entre los genios en potencia, fue Pepe de Lucía, siempre mediando en esta asociación artística.

Durante esta primera etapa podemos incluir la discografía grabada entre 1969 y 1977 año en el que coincide la boda de José Monge y Dolores Montoya, con la disolución artística entre Camarón y la familia Lucía, acaba con una etapa bastante renovadora del flamenco, aunque hoy día podríamos referirnos a esta etapa como clásica dentro de los cánones tradicionales en general y en comparación con las etapas venideras.

- La segunda etapa viene protagonizada por otra asociación de Camarón, que deja de utilizar el complemento del nombre “de la Isla”, Y apartir de este momento acompañado por la guitarra de Tomatito, que será su guitarrista hasta su muerte.

Encuadramos esta etapa desde el verano del 1978 hasta 1986, año en el que muere la madre de Monge y se le lleva a cabo una importante operación de ortodoncia, que repercute en su timbre vocal, o metal en el argot flamenco.

En estos doce años, la discografía del cantaor es producida mayormente por Ricardo Pachón bajo la supervisión de Paco de Lucía. Esta época se caracteriza por la inclusión de nueva instrumentación relacionada con el rock, jazz, pop, como son la batería, el bajo eléctrico, flauta, saxofón y por supuesto el cajón introducido por Paco de Lucía en el género Flamenco.

En 1978 se graba en vivo, aunque se edita diez años después en 1987, nosotros consideraremos esta grabación de *Camarón nuestro*, como álbum perteneciente a esta segunda etapa.

- En la tercera etapa discográfica de Camarón desde 1986 a 1992, observamos que graba bajo la producción de Antonio Humanes (primero), Pepe de Lucía y Ricardo Pachón y Paco de Lucía. Analizando esta etapa discográfica identificamos como el palo de las rumbas tiene un mayor auge en detrimento de los tangos. En esta última etapa de grabación, solo graba tres álbumes, debido a la mala salud de Camarón. Sin embargo, los avances técnicos en los estudios hacen posible estas obras tan comerciales. Durante esta etapa se incluyen violines e incluso la orquesta filarmónica de Londres.

5. CARACTERÍSTICAS VOCALES DE CAMARÓN POR ETAPAS Y SU REPERCUSIÓN ESTÉTICA.

5.1 Características vocales de Camarón por etapas

Para analizar las características vocales de Camarón según la terminología usada hasta la fecha actual, se nos hace imprescindible retomar términos y las bibliografías como las que citamos a continuación:

Antonio Mairena y Ricardo Molina en el libro de “*Mundo y Formas del cante Flamenco*” nombran en cuarto lugar de su clasificación vocal lo que podemos describir como la voz “fácil” o “cantaora”, que denominan cómo una “*voz fresca y flexible*” (Molina y Mairena, 1963) digna de cantaoras como la Paquera de Jerez o la Perla de Cádiz y anuestro entender también Caracol y Camarón de la Isla en su primera etapa discográfica. Además de la voz fresca y flexible, se le unen otros recursos como un tipo de nasalización que caracterizan a muchos de sus cantes influenciado en gran medida por *El Luis*⁸.

En términos descritos por el cantaor Calixto Sánchez, (Sánchez, C 2002, 33-49) que hace una subdivisión de la tipología de las voces atendiendo a los recursos vocales (como son las apoyaturas, los requiebros) u otros aspectos cómo la vocalización, podemos clasificar la voz de Camarón como, una *voz rápida*, según los tipos de recursos que utiliza. Teniendo en cuenta esta clasificación de forma más detallada y extensa sobre el timbre de la voz flamenca, encontramos algunas nuevas propuestas terminológicas. Como nuevo término tímbrico aparece la *voz “rota”*, al igual que con la *voz “natural”*, ambas clasificaciones la de la voz flamenca bien pueden definir las características vocales sobre todo en la segunda etapa discográfica.

El concepto de *voz “gastada”* hace referencia a las voces con algún tipo de patología en las que se deja oír el paso del aire por los pliegues vocales. La voz “*rota gastada*”, como su propio nombre indica, es aquella en la que se percibe la ruptura y desgarró de la voz. Este tipo de voz la encontramos en nuestro cantaor sobre todo en la tercera etapa discográfica, desde el álbum *Soy gitano* hasta *Potro de rabia y miel*.

En 2007 encontramos la gran mayoría de las tipologías anteriormente publicadas y clasificadas en el diccionario de José Manuel Gamboa y Faustino Núñez (GAMBOA Y NÚÑEZ, 2007), donde encontramos *la voz “canastera”*, que está descrita cómo una voz aguda, pero a la vez rajada y que corresponde a cantaores cómo Camarón de la Isla y muchas/os de artistas que han seguido su estela vocal y estética del cante.

⁸ Luis Barrull Salazar (La Coruña, 1948), conocido como El Luis, es un cantaor de rumba flamenca.

Alba Guerrero. (Guerrero, 2010) propone una clasificación de la voz (en argot flamenco: Metal) desde un prisma que hasta entonces nadie había enfocado. Se basa en que el metal flamenco se construye gracias a la unión de dos cuestiones: el timbre personal (1) y sus características vocales (2). Y en dicha clasificación se halla: *El séptimo metal* en el que la autora clasifica los timbres, y este recibe el nombre de Camarón de la Isla. Sus características vocales principales son *el brillo en la voz*, se percibe con mayor claridad en la nota principal que está cantando, haciendo así que esta suene incluso con más intensidad y definición. El *fraseo y acentuación similar a Manolo Caracol* que, junto a sus influencias familiares, donde tiene mucha importancia la imitación que se crea a raíz de la escucha del flamenco desde la “barriga”. Por suerte José nació y vivió en un ambiente netamente flamenco, cercano a personalidades flamencas como La Perla de Cádiz y tantas/os otras/os. Estas dos características vocales son aspectos relacionados con la primera y segunda etapa discográfica de José Monge, puesto que en la tercera etapa son los avances técnicos los que reconstruyen el cante de Camarón.

En esta clasificación que realiza Alba Guerrero también encontramos, el timbre “*roto*”, tal y como ya hemos mencionado anteriormente, pudiendo ser también la voz de Camarón de la Isla enmarcada en esta tipología junto a otras/os cantora/es como Remedios Amaya o Enrique Morente.

Según “La “edad y desgaste” que viene siendo un criterio o manera de comparación del metal de la voz de Camarón de la Isla en el tiempo, podemos decir que por sus hábitos insalubres tuvo mucho desgaste físico, consecuencia del “dopaje” continuado tras tantos años de malos hábitos, que su vida y su cante fue como una estrella fugaz, pero su estela y personalidad cantaora sigue viajando a través del tiempo y las generaciones actuales y venideras.

Además de las características vocales que hemos observado a lo largo de la discografía de Camarón, también encontramos unos elementos estéticos en su cante que serán muy imitados por generaciones posteriores. Los elementos estéticos del cante flamenco en Camarón, propios de la voz cantada son:

- *El jipío* o forma de enlazar los cantes de un solo soplo de aire. La esencia del cante flamenco fue el jipío expresado con sentimiento; cantar las estrofas ligándolas, de

seguido, sin respirarlas, y echándole sentimiento. Aunque actualmente se entiende por jipío, algo así como un quejío interminable, un “ay” extenso y agudo; un largo lamento a base de ayeos característico en las entradas tradicionales de ciertos cantes como las seguiriyas. En este sentido se relaciona con *el Quejío*: Impostación natural de la voz cuando canta flamenco que simula una queja, un lamento, un gemido, e incluso el llanto que se interpreta con unos intervalos característicos. Se suele utilizar sobre todo en el ayeo, que no es más que una onomatopeya y elemento formal más en la estructura de un cante, y que suele darse al principio de un cante. Aunque también puede estar incluida dentro de una letra o como remate de la misma. La acción de quejar la voz es uno de los valores o elementos formales más importantes del cante flamenco, momento cumbre en la interpretación de este género. En relación a lo dicho podemos decir que el *Quejío* de Camarón, ha sido imitado hasta la saciedad, por aficionados y profesionales que buscan su tímbrica y la repercusión en la emoción.

- La ornamentación. La música flamenca, un arte muy ornamentado, tanto en el cante como en la guitarra. Ambos hacen uso de los adornos en la melodía a modo de lucimiento interpretativo y fórmula enriquecedora. Se dibuja en la melodía un breve y rápido adorno sobre la nota principal, tocando generalmente el tono inmediato superior y el inferior de dicha nota. Un tipo de ornamentación puede ser el *melisma*: grupo de tres o más notas cantadas sobre una misma sílaba. Es uno de los elementos fundamentales de la práctica musical del cante flamenco y tiene una íntima relación con el canto de las culturas árabes, motivo por el cual se le conoce como arabesco. Otra manera de llamarles es floreo o filigrana, muy valorado en la etapa de la Opera Flamenca, y menos consentida con el Mairenismo. Camarón heredero de la escuela gaditana, no dudó en utilizar melismas e incluso popularizar unas cadencias melismáticas relacionadas con la Familia Lucía.
- Rajo: Dícese del timbre desgarrado con el que un cantaor emite su voz, “con rajo”. Sinónimo de puro, con calidad flamenca. Tener la voz rajá es uno de los elementos más apreciados en un cantaor desde la etapa de la revalorización del Flamenco con el Mairenismo. Camarón tiene un rajo muy personal e imitado hasta nuestros días.

- Rango vocal. Hace referencia a la tesitura o amplitud melódica que posee un cantaor/a. Según podemos extraer del estudio cuantificado de los tangos interpretados en su discografía⁹, observamos como Camarón cantaba por al cuatro por medio cuando graba en estudio, interpretando medio tono más arriba cuando cantaba en directo. También tiene tangos interpretados al dos por medio, lo que nos indica esa maleabilidad tonal que poseía, revelando el registro o rango vocal tan amplio del que gozaba.
- Intensidad: Cualidad del sonido que regula la cantidad de energía que transmite una fuente sonora determinada. El conocimiento de una buena administración de la intensidad de sonido, *la dinámica*, es primordial para la buena interpretación de la música. En el flamenco, el control de la intensidad de sonido tal y como nos muestra Camarón, está relacionada con el sentimiento y emoción a la que va unida, o al estilo de cante, incluso a la versión que se interprete en comunión con el significado de la letra.

Como hemos podido comprobar, la voz de Camarón, su tímbrica y recursos vocales van cambiando según las etapas en las que nos encontremos. A lo largo de su carrera discográfica pasó por diferentes técnicas y tímbrica o metal de la voz, haciendo una combinación de técnicas como inclinación del tiroide, twuang o belt. En este apartado no podemos hacer ninguna afirmación categórica de cómo está construida su tímbrica puesto que aún no existe ningún estudio científico corroborado que vaya en esta línea. Sólo proponemos unas características vocales y tímbricas, que hemos extraído tras la escucha atenta de toda su discografía, que hemos comentado con la terminología preexistente sobre las diversas clasificaciones que existen de la voz flamenca.

Además de las características vocales podríamos mencionar también la posición postural de Camarón y subrayar su postura sedente, sentado sobre sus isquiones, en el filo de la silla en una posición más bien reflejo de una persona introvertida, con la columna arqueada y alejado de toda verticalidad, en una actitud de escucha hacia sí mismo y su interior. Parece ser que esta postura curvada nada tiene que ver con una buena técnica

⁹ Véase en el anexo la tabla descriptiva de los tangos interpretados por Camarón en su discografía.

vocal, sin embargo, el flamenco una vez más aparece anárquico y nos encontramos ante una postura cerrada y rodillas muy juntas. Esta postura con curvatura más pronunciada en la espalda, están relacionados con cantaores que producen sonidos preciosistas o melismáticos y de mayor sutileza como Antonio Reyes, Vicente Gelo, Jose Ángel Carmona o Javier Rivera (Márquez, R. 2017 tomo1; 86). Parece ser que el tono muscular relajado le facilitó el punto de partida desde el cual se afronta el cante, para cantar con emoción, con la máxima creatividad, expresividad y basado en una escucha constante hacia su parte más instintiva y su conocimiento del cante, enriqueciendo sus interpretaciones con creaciones personales.

5.2 Repercusión de las características vocales, tímbricas y estética de Camarón

Algunas/os cantaoras/es que han seguido su estela estética y tímbrica en las últimas décadas y que han tenido gran repercusión comercial son:

La Susi, Susana Amador Santiago, cantaora y bailaora (Alicante, 1955). Tuvo una ascensión meteórica por los tablaos madrileños. En los mismos escenarios empezó a cantar y así fue descubierta por Paco de Lucía y su padre, produciéndole el primer disco, *La primavera* (1977). Desde entonces ha dedicado casi todos sus esfuerzos al cante, donde ha sido reconocida principalmente en los cantes festeros, aunque su voz y su técnica le permiten abordar con igual maestría los cantes solemnes. Durante algunos años, acompañó a Camarón y a Tomatito.

Guadiana, Antonio Suárez Salazar (Badajoz, 1955). Pertenece a la estirpe del incomparable Marqués de Porrina, cabeza del cante extremeño. Es hermano de Ramón el Portugués. Muy joven comenzó en los tablaos madrileños una trayectoria que se ha centrado en el cante para bailar. Su arte ha sido reclamado por las primeras personalidades de la danza, desde El Güito hasta Canales en cuya compañía está integrado. Igualmente ha intervenido en múltiples grabaciones -con Paco de Lucía, Camarón, Morente, etc, requerido por su compás. No podemos olvidar la faceta de Guadiana como cantaor de “alante”, ya que a parte de un sonido flamenquísimo aporta sello propio al arte tradicional. Es autor de piezas que han interpretado gentes del nuevo flamenco como Pata Negra. En 1999 apareció su primer álbum.

Remedios Amaya. María Dolores Amaya Vega, cantaora. (Triana-Sevilla,1962) es conocida como La Camarona de Triana, al llegar a ser comadre y musa de Camarón y una de las artistas que más inspiró al maestro.

Duquende, Juan Rafael Cortés Santiago (Sabadell, Barcelona, 1965). Desde niño, Juan era un camaroncillo. Una copia de Camarón en el vestir y en el quejío. Cuando tenía nueve años conoció a su ídolo, quien no dudó en subirlo al escenario y acompañarle él mismo a la guitarra. Tomatito, con quien grabará, le incorpora a su grupo y le da a conocer en todos los rincones. Se convierte Duquende en uno de los cantaores jóvenes de primera fila. Pero su entrada en el Sextet de Paco de Lucía, allá por 1997, marcará un nuevo rumbo ascendente en su carrera. Su rotunda confirmación cantaora llegó en el 2000 con su magnífico álbum *Samaruco*, que le produjo Isidro Muñoz donde Duquende da buena cuenta de su enorme calidad cantaora.

Diego el Cigala, Diego Ramón Jiménez Salazar (Madrid, 1968), Sobrino de Rafael Farina es para muchos uno de los grandes del cante jondo actual. Seguidor fundamentalmente de Camarón, quien le bautizó como Dieguito, en 1988, ya siendo niño sobresalía con su estilo. Obtuvo diversos premios. Su encuentro con Bebo Valdés dio un giro a su carrera siendo, actualmente, uno de los flamencos de mayor proyección internacional.

Monte Cortés; Montserrat Cortés Fernández (Barcelona, 1972) empezó cantando en los tablaos barceloneses y acompañando al baile. Así fue como Antonio Canales la descubrió y la incorporó a su compañía, donde permaneció cinco años antes de decidirse a grabar su primer disco en solitario *Alabanza* (2000), con el que fue nominado al Grammy Latinos. Entre otros artistas, ha acompañado al gran guitarrista Paco de Lucía.

Potito, Antonio Vargas Cortés (Sevilla, 1976), pertenece a una destacada familia de artistas flamencos asentados en Triana. Hijo del cantaor, bailar y guitarrista Changuito. De niño cantaba por las calles de su ciudad y Pepe de Lucía lo lanzó a la fama cuando todavía era adolescente. En su primer disco estuvo acompañado de primeras figuras de la guitarra, entre las que no faltó Paco de Lucía. El compás y la voz prodigiosa de El Potito, afinada, veloz y con unos registros agudos sorprendentes, le convirtieron

inmediatamente en la gran revelación del flamenco. Intervino en el New Musical Seminar, de Nueva York, en 1992. Es Premio de Flamenco Joven de la Junta de Andalucía. Colabora en álbumes de Jorge Pardo y en Ziryab, de Paco de Lucía. También participó en De aquí a Ketama. Ha estado vinculado a la formación de Tomatito, con quien realizó una extensa gira. Posteriormente se incorporó a la compañía de Joaquín Cortés, estrenando Soul.

La Niña Pastori, María Rosa García García (San Fernando, Cádiz, 1978). Con cuatro años solía acompañar a su madre, que cantaba desde jovencita y era conocida como *Pastori de la Isla*. Ella le enseñó el arte gitano flamenco y se convirtió así en la referencia fundamental para la niña. A los ocho años se dio cuenta de que quería seguir los pasos de su madre y comenzó a cantar. Con apenas doce años, el Camarón de la Isla, la presentó en el Teatro Andalucía de Cádiz, quedó tan fascinado que en mitad de un concierto le pidió que actuara con él. Su posterior traslado a Madrid y su entrada en la discográfica Sony Music impulsó definitivamente su carrera hasta hoy día.

Las modas en las diferentes épocas han ido inclinando los gustos del público por una escuela de cante u otra. Si en la llamada Ópera flamenca el gusto venía dado por una herencia vocal asociados a voces flexibles, rápidas, melismáticas con una técnica de inclinación del cartílago tiroideos, que favorece los tonos agudos, causado por un estiramiento de los pliegues o cuerdas vocales, Así como el uso de Twuang (en el clásico se conoce como primer formante) como se da en el caso de Pastora Pavón o Manuel Torres, según la terminología de la escuela del voice craft (Kayes, 2004). Apreciamos como durante esta época se valoraba el virtuosismos y la profesionalidad del intérpretes como Pastora Pavón, Pepe Marchena o Vallejo, tendencia que tuvo fin con la guerra civil española y la necesidad de nuevas estéticas para una régimen nuevo, en este contexto se desarrolla el renacimiento del flamenco tal y como abanderado Antonio Mairena, los gustos dieron un vuelco hacia otras preferencias y recursos vocales, como fueron la voces rajadas, poco melismáticas y gitanas, (Molina y Mairena, 1963) alejados de las voces lanas y la inclinación del tiroideos. A medida que nos adentramos en plena etapa de Revalorización del Flamenco entran en acción la Familia Lucía junto a Camarón, este último descendiente artísticamente de la escuela gaditana, como La Perla de Cádiz o el Chato de la Isla, mientras en la casa de los Lucía se escuchaba a Pastora, Tomás, al Cojo de Malaga, entre muchas otras/os. Esta influencia entre los gustos de la familia de los

Lucía con la herencia vocal y musical de Camarón, propicio un nuevo paradigma sobre el metal o timbre del flamenco, que como hemos podido comprobar repercutió a las generaciones posteriores de cantaores, que siguieron esta estela.

6. RECURSOS FORMALES DEL CANTE POPULARIZADOS POR CAMARÓN

La temática elegida para este trabajo fin de estudios, TFE, ha sido relacionar la figura de Camarón con unos elementos formales muy concretos en la estructura de la interpretación del cante en general: Las Glosolalias. Elementos empleados y popularizados por Camarón de la Isla, que al igual que otros cantores/as flamencos anteriores, como El Mochuelo, Antonio Chacón, Manuel Escacena, Sebastián el Pena, Manuel Torres, Pastora Pavón, etc., también utilizaron de igual manera, personalizando sus cantes. La aportación de Monge fue la personalización en gran medida estos recursos formales, llegándolos a convertir en un sello artístico personal, con la cual podría firmar su obra. Consideramos la importancia de estos elementos o recursos formales, en la medida que estos contienen una armonía, melodía y rítmica muy concreta en cada uno de los casos. Los recursos formales a los que nos estamos refiriendo son las glosolalias o tarabillas.

Según extraemos de palabras de Núñez (Núñez, F. 2000):

La Estructura de los diferentes cantes o forma musical es el parámetro de la música que se encarga de organizar las diferentes partes de una obra. Toda interpretación flamenca necesita de unos elementos o recursos formales determinados por el carácter propio de esta música.

La estructura formal de un cante acompañado de guitarra, en líneas generales suele tener: (1) una Introducción de la guitarra, (2) temple de la voz, (3) salida del cante bien sea ayeo o glosolalia, (4) interludio o variación instrumental, (5) primer tercio de preparación, (6) falseta de la guitarra, (7) segundo tercio o valiente, (8) variación de guitarra, (9) tercio de remate, (10) cambio o macho, y (11) cierre de guitarra. Este esquema formal tradicional o clásico no es ni mucho menos fijo, aunque podemos afirmar

que las formas musicales flamencas tradicionales se confeccionan en general alrededor de modelos como este.

A nuestro entender *la Salida* del cante puede tener diferentes elementos formales como pueden ser *el temple*, y *el ayeo* o *la glosolalia* propiamente dicha. En la *salida*, sobre un mismo acorde base o nota pedal, la voz se adorna creando diferentes dibujos melódicos. A continuación, diferenciaremos entre temple, ayeo y glosolalia:

- *El Temple* es un elemento formal natural cuya función principal es coger el tono y el tempo. Se trata de una preparación que hace el cantaor o cantaora antes de iniciar el cante propiamente dicho. Se le denomina igualmente salida, previo al primer tercio del cante. Es el momento en el que el cantaor se entona con la guitarra y se prueba la voz.
- *El Ayeo* es otro recurso que puede estar o no relacionado con el temple. Término que se refiere a la acción de ayear, por lo tanto, consideramos que este elemento formal es una onomatopeya, en cuanto que se trata de una construcción melódica resuelta sobre la lamentosa, la quejumbrosa interjección ¡ay!. García Blanco, destacado orientalista, afirmaba que la interjección procedía del hebreo, como ese ya, ya, hui, que transformado en ya-yai, completarían la serie del primitivo ayeos. Se conoce como ayeo la reiteración de ayes en un cualquier otro momento del cante, como al denominado *quejío* que sirven de pórtico al cante.

Cabe decir que son muy típicas y bien avenidas las salidas personales en Cantes Festeros y Fandangos, como las de Pastora Pavón o Manolo Caracol. De igual manera Monge trata siempre de llevarse el cante y las salidas de éste a su terreno, aportando nuevas composiciones y creaciones personales en los ayeos de muchos cantes. Hacemos referencia a los melismas cantados sobre un -ay- o una serie de ayes. Esta onomatopeya es el quejío flamenco por antonomasia, motivo por el que suelen valerse habitualmente los cantaores, siendo utilizado como signo o sello de distinción personal. También podemos encontrarnos con los ayeos propios de la salida del cante que se realizan por ejemplo en la caña, el polo y algunas seguiriyas, que constituyen un elemento formal propio de esos cantes y de la

forma musical flamenca tradicional. En este caso el ayeo es un elemento del desarrollo del cante y no uno de los elementos o recursos de La Salida.

- *Las glosolalias* es un término flamenco, aportado por Ricardo Molina y Antonio Mairena (Molina y Mairena, 1963) para definir los juegos vocales que se realizan sobre determinadas sílabas. Nosotros haremos una diferenciación entre Ayeo y glosolalias o tarabillas. Las glosolalias están compuestas por un significante y una melodía o melisma sobre el que se construye en base a un tempo o ritmo concreto. Así pues, es un conjunto de sílabas sin sentido: *tirititrán, lereles, lolailos, tiria, ya-yay, tran-tran, trabilitrán, tarara, larala, lala, torrotrón, laran, tan taran tan, aylili*, y sus derivados, con los que el cantaor introduce vitalidad y gracia a su interpretación.

Una vez recreada o interpretada la salida del cante con cualquiera de sus tres elementos, entramos de lleno en el desarrollo del cante que puede o no tener estribillos dependiendo del palo y tipo de composición.

En *el Desarrollo* propiamente del cante se lleva a cabo con la interpretación de: *los cuerpos* del cante vinculados a las coplas o las letras que se interpretan, asociados cada uno de los cuerpos con melodías estándares que se esperan y reinterpretan en cada estilo, variante o versión, dentro de cada palo del género flamenco. También puede denominarse *tercio* a cada uno de los momentos de la interpretación de un cante completo: (1) estilos de preparación, de dificultad media; (2) estilo valiente, donde el intérprete ha de emplearse a fondo, y (3) estilo de *remate* o macho. Tercio en el cante por soleá o por seguiriya se refiere a cada una de las letras de una tanda, tantas letras, tantos tercios. En este caso estamos ante un término polisémico, puesto que cada una de las estrofas de los cantes es un tercio; aunque también puede entenderse tercio, como cada uno de los versos melódicos de que consta cada estrofa, como es el caso de los estilos derivados del fandango, como por ejemplo las malagueñas, granaína, etc. En este caso los seis tercios corresponden a cada uno de los versos melódicos de estos cantes.

Para cerrar una copla o tanda de ellas puede hacerse uso de otros elementos como los Juguetes, estribillos, trabalenguas y glosolalias que también pueden estar asociadas

cantes y estribillo y tener función de cierre de alguna de esas coplas o tanda de cantes en cuestión.

- El *Juguete o Juguetillo*, suelen ser coplas cortas, recreadas en el ámbito del estribillo, que tiene función de cierre o macho de la letra a la que sigue, complementándola. Se realiza sobre todo en tientos, tangos, cantiñas y bulerías. Si este elemento formal se intercala entre diferentes letras se convierte en juguetillo a modo de estribillo.
- *El Estribillo* es un elemento formal que como norma no encontramos en palos tradicionales, salvo alguna excepción, aunque si lo hallamos relacionadas con mucha letras de nueva creación. Consta de una melodía específica y “pedagiza” que se puede interpretar con igual o diferente letra. Tiene origen y función de ritornello, aunque el flamenco no es muy usual el uso de estribillos en el repertorio clásico o tradicional, a excepción del *garrotín* que si tiene un estribillo característico. De la misma manera consideramos que los tantos del *Titi de Triana*, rematados con un elemento formal que se repite tras cada copla, en este caso es con la glosolalia- lerele- la que tiene función de estribillo.

Queremos poner en valor aquellas glosolalias que funcionan a modo de estribillos, que solo abren y cierran una tanda de cantes como fórmula de estructura formal del cante, muy utilizados en la discografía de Camarón de la Isla. Decir que en los tangos y rumbas más cercanos a la canción flamenca suele ser habitual el uso de estribillos, elemento que aun no estando muy presente en las formas flamencas tradicionales o clásicas, Camarón supo popularizar en las nuevas creaciones, haciendo uso de este tipo de recursos formales; estribillos propiamente dichos y glosolalias a modo de estribillos.

- *El trabalenguas*: Recurso rítmico, estético y formal muy utilizado en los estilos festeros, propio de bulerías y tangos. Tiene un gran efecto y ha sido utilizado por los grandes del cante desde Pastora Pavón a Camarón, siendo también un símbolo de escuela gaditana.

6.1 La glosolalia: definición y tipología

Una vez encuadrada la glosolalia dentro de la estructura formal de un cante, pasaremos a definir e indagar en dicho concepto para comprender la importancia de su uso y la manera en la que se desarrolla a lo largo de la discografía de Camarón.

El repertorio de glosolalias es extensísimo y presente en muchas obras de la música lírica española desde el siglo XVIII, a modo de onomatopeyas que, en general suelen imitar otros instrumentos. También llamadas tarabillas son expresiones que por lo común sirven de introducción al cante en sí, pero a veces se intercalan a gran velocidad en medio de una letra cuando no, como en el scat jazzístico. Estas vocalizaciones sin sentido sustituyen a la copla misma. Parece ser que cantaores que olvidan en un determinado momento parte de las coplas, las sustituyen por glosolalias. Esto resulta más frecuente a la hora de acompañar el baile, como solución de emergencia. Así según parece pudo nacer el tirititrán como entonación de las alegrías, diseño atribuido a Espeleta. Pastora Pavón solía introducir las alegrías sobre este tran tran (Núñez, 2000).

No obstante, la definición del término glosolalia según la RAE y su concepción etimológica es:

Del latín glossolalia, y este a su vez del griego; γλῶσσα glôssa 'lengua' y -λαλῶ λαλῶ 'habla'. Tiene según la Real Academia Española dos significados:

1. Don de lenguas, o capacidad sobrenatural de hablar lenguas.
2. Según la concepción psiquiátrica es: Lenguaje inteligible, compuesto por palabras inventadas y secuencias rítmicas repetitivas, propios del habla infantil, y también común en estados de trance o en ciertos cuadros psicopatológicos.

Según palabras de Pepe de Lucía sobre el término con significado en el argot flamenco, las glosolalias, este elemento es denominado Yimi

Los Yimis son la colocación de la voz para crear una atmósfera armónica y rítmica, bien sea con un -tirititrán-, un -lerele- o una forma más evolutiva según el cante que hagamos: sea tangos, bulerías, alegrías etc. Como, por ejemplo, la malagueña tiene una salida que se asemeja a un cante en lo armónico. Así podemos decir que se trata de un calentamiento para entrar a cantar cualquier tipo de cante diferente.

En nuestro trabajo nos ceñiremos a la definición aportada por Núñez, fundamentada en Molina y Mairena, con su significado adaptado al género Flamenco y trataremos de clasificar más adelante este término. La glosolalia es un elemento característico de la música en general, a lo que nosotros respecta adaptamos el término al ámbito flamenco, y lo diferenciamos del ayeo y del temple. Teniendo en cuenta ciertos criterios para su clasificación podemos desarrollar de forma básica su tipología según: su origen, localización, o fonética, entre otros criterios.

6.1.1. Tipología según su origen

Las tarabillas pueden ser de origen *tradicional-popular o clásica*, que viene a ser, bien, de creación personal desconocida, o de *creación personal*, con compositor/a conocido/a, que han llegado a ser popularizadas como las creadas por, Pastora Pavón, La Perla de Cádiz, Vallejo, Marchena entre muchas/os otras/os, convirtiéndose en glosolalias populares o que pertenecen hoy día al acervo flamenco clásico. Algunos ejemplos de tarabillas tradicionales-*popular* asociadas a melodías igualmente tradicionales son utilizadas con los siguientes significanes: -Tirititi-, -Tirititran-, -Tiriá-, -Lerele-, -Gurugú-.

Por ejemplo, *Titritiri* es una posible onomatopeya a semejanza del silenciar, como llamada de atención, que ya estaban escritas en partituras de algunas tonadillas escénicas- Ssss- (Núñez, 2008). Actualmente se utiliza asociada a unas melodías concretas como salidas de cantes, en seguiriyas, granainas, y alegrías principalmente. Además esta composición silábica ha sido utilizada con melodías de glosolalias de nueva creación para la discografía de Camarón, en la letras “Tirititando de frío” con introducción de la letra y entre tercios.

Lo mismo ocurre con la tarabilla con significante *-Lerele-* identificativa a nivel tradicional con cantes gaditanos como soleares, tientos gaditanos, y tangos extremeños. Cambiando la melodía de este significante puede convertirse en una glosolalia de creación nueva o personal.

Las *Tarabillas de nueva creación* pueden serlo porque integran algún elemento nuevo como pueden ser: el significante, la melodía, o tipo de interpretación, ya sea solista o coral, acapella o no. Ejemplo de ello son los *nonainos*, que bien pueden tener origen en

la onomatopeya *nanai-no* (que en el habla andaluza “*nanai*”, significa nada), como ya aparece en el tema *No me vengas a Camelar*, grabado por Pepe de Lucía en 1975.

6.1.2 Tipología según la localización y función de la glosolalia

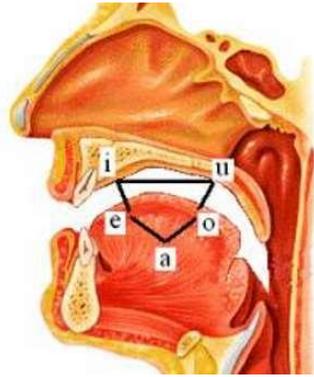
- a) De *introducción* de la obra, que puede estar o no ligada al temple. Puede aparecer antes o después de la introducción de la guitarra. Con función de introducción a modo de preparación. Este tipo de glosolalia puede estar compuesta en diferentes secciones en relación al tempo.
- b) En la copla, tras ella *con función de remate o de transición*, pudiéndose hallar también dentro de la copla, entre los tercios de una misma copla, es decir asociado a la copla o letra.
- c) Existe también la posibilidad de encontrarlo asociado al *estribillo*, formando parte de él o rematándolo.
- d) De *cierre* de la obra, tras la última copla o jugueteo, pudiéndose dar el caso de que esta glosolalia sea una variación de la tarabilla de introducción. De este modelo se convierte en una glosolalia a modo de estribillo. Fórmula formal, estética y comercial muy utilizada en la discografía de Camarón.

6.1.3 Tipología según la fonética de su significante

Previamente a la clasificación de las glosolalias atendiendo a su fonética, detallamos algunas características de los fonemas en castellano. Debemos tener en cuenta que el canto flamenco se interpreta en habla andaluza y que según la zona geográfica en la que nos situemos, podemos encontrarnos con peculiaridades fonéticas.

6.1.3.1 Clasificación de los fonemas del castellano

- I. **Vocales:** Los sonidos vocálicos del castellano son esencialmente cinco, y se representan a través de los signos fonéticos [a], [e], [i], [o] y [u]. Dichos sonidos se diferencian entre sí por su punto de articulación, que puede ser más o menos abierto o cerrado, y más o menos anterior o posterior, como podemos ver en esta figura.



Cada uno de estos cinco sonidos tiene a su vez características adicionales que lo identifican. Los sonidos [a], [e] e [i], por ejemplo, son vocales no labializadas, mientras que los sonidos [o] y [u] son vocales labializadas. Cada uno de ellos puede presentar ciertas variaciones en cuanto a su grado de apertura y posicionamiento, según podemos ver en el estudio comparativo. Camarón hace uso sobre todo de las no labializadas, resultado de una búsqueda consciente o no, y sobre todo hace uso de vocales abiertas e intermedias, de hecho en ningún a de las glosalalias analizadas en este estudio hace uso de la [u], y la [o]

En muchas ocasiones no se producen pronunciaciones tal cual aquí se han reflejado, sino que a menudo en ayeos, glosolalias y finales cadenciales, se suelen mezclar las vocales produciéndose una mezcla entre [ae], sobre todo en la parte oriental, íntimamente relacionado con culturas ulteriores asentadas en Andalucía, como es el caso de la cultura árabe y sus derivados. (Rodríguez ramos, 2010)

I. 1. Clasificación de las vocales según dos criterios: modo y lugar de articulación

- a. Modo de articulación en castellano. Según la altura de la lengua dentro de la boca en relación con el paladar durante la producción del sonido vocálico se pueden dividir en:
 - i. *Vocales altas.* Al pronunciarlas la lengua se coloca muy cerca del paladar. También se denominan “vocales cerradas”. Son vocales altas o cerradas la /i/ y /u/.
 - ii. *Vocales medias.* En este caso, la lengua se acerca al medio de la boca, a medio camino del paladar. Son vocales medias la /e/ y /o/.

- iii. *Vocales bajas*. La lengua se aleja del paladar durante la pronunciación. También son denominadas “vocales abiertas”. Es la /a/ es una vocal baja o abierta.
- b. Lugar de articulación en castellano. Según la zona de la cavidad bucal en la que se encuentre la lengua encontramos los siguientes tipos:
- i. Vocales anteriores o palatales. La lengua se encuentra en la parte delantera de la cavidad de la boca. Son anteriores o palatales las vocales /i/ y /e/.
 - ii. Vocales centrales. La lengua se coloca en la zona central cubierta por el medio-paladar. La /a/ es una vocal central.
 - iii. Vocales posteriores o velares. La lengua está atrás, cerca del paladar blando. La /o/ y /u/ son vocales posteriores o velares.

Desde el punto de vista fonético, las vocales que más ha usado Camarón de la Isla son en orden

/e/... Vocal media y anterior o palatal.

/a/... Vocal baja o abierta y central.

/i/... Vocal alta o cerrada y anterior o palatal

/o/... Vocal media y posterior o velar.

/u/... Vocal alta o cerrada y posterior o velar. (no suele utilizarse, a excepción de la tarabilla tradicional guru-gurú), Sin embargo esta vocal es muy utilizada para cerrar cadencias que terminan en [a] y [o] terminan transformándose en [u], por muchos intérpretes como Camarón, como por ejemplo en su martinete: *Las doce acaban de dar*, seleccionado para el concierto- defensa¹⁰ de este TFE.

II. Consonantes

A la hora de clasificar las consonantes no podemos atender exclusivamente al lugar donde se pronuncian, sino que hay que atender también a la manera. Estos dos elementos se conocen respectivamente como punto de articulación (lugar en la cavidad bucal que se utiliza) y modo de articulación (elementos que participan en la

¹⁰ Véase anexo en la memoria: programa de mano

pronunciación). Los Criterios de clasificación que se utilizan para las consonantes son: según punto y modo de articulación:

- a. Punto de articulación. Se atiende a los siguientes criterios:
 - i. Bilabial: participación de los dos labios. /b/
 - ii. Labiodental: labio inferior con dientes superiores. /f/
 - iii. Linguointerdental: la lengua entre los dientes. /θ/
 - iv. Linguodental: la lengua toca la parte trasera de los dientes superiores. /d/
 - v. Linguoalveolar: la lengua toca los alvéolos superiores. /s/
 - vi. Linguopalatal: la lengua toca el paladar, vgr. /tʃ/
 - vii. Linguovelar: la lengua toca el velo, vgr. /k/

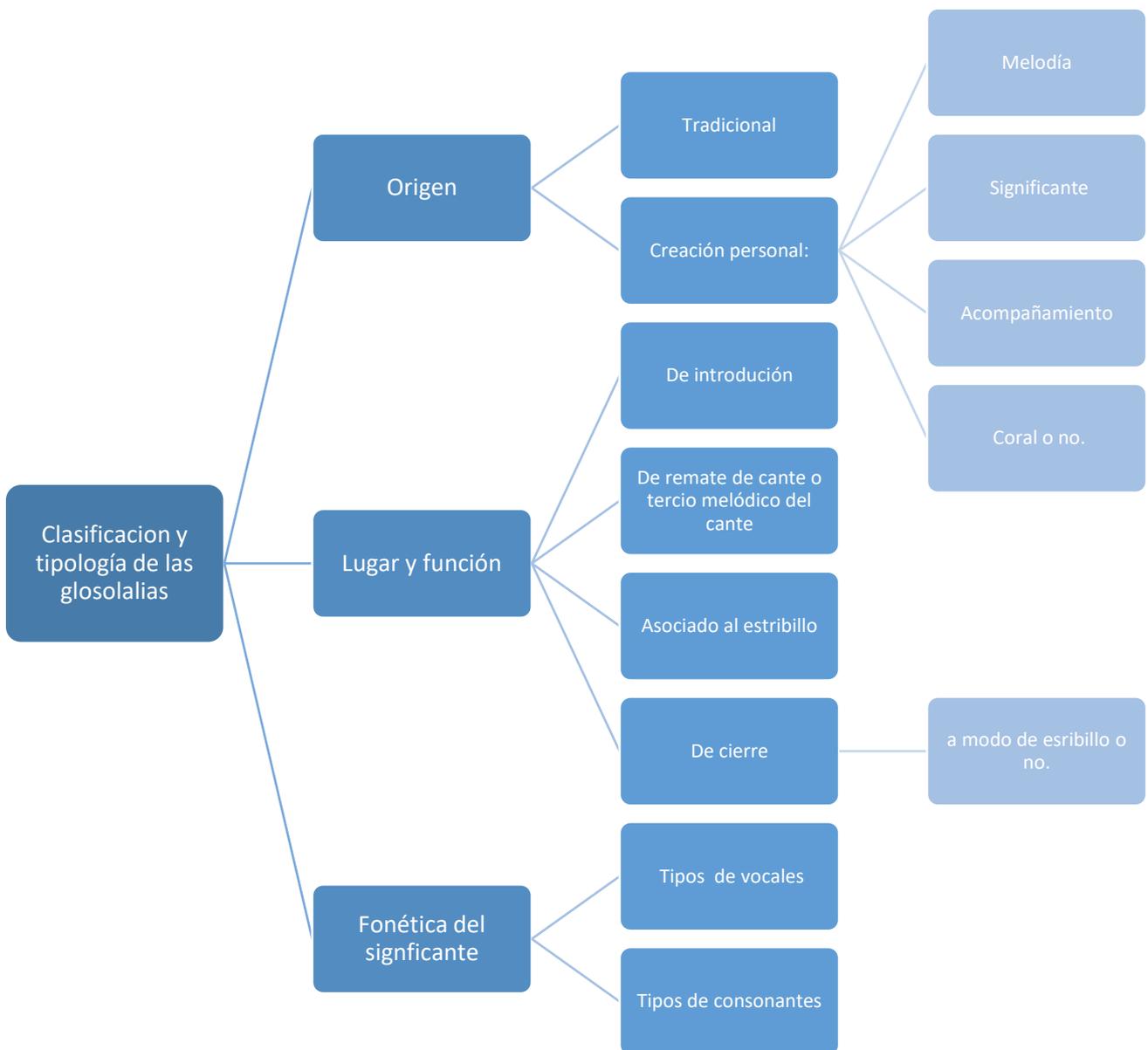
- b. Modo de articulación, se dividen en:
 - i. Oclusivas: se produce una explosión. /p/
 - ii. Fricativas: se produce un roce, vgr. /f/
 - iii. Africadas: es la combinación de las dos anteriores. /tʃ/
 - iv. Nasaes: parte del aire sale por la nariz, vgr. /m/, /n/, /ɲ/
 - v. Laterales: la lengua hace que la lengua salga por los laterales de la boca, vgr. /l/
 - vi. Vibrantes: se producen por la vibración de la lengua, vgr.: /R/

Con arreglo a los rasgos definidos anteriormente, podemos clasificar todas las consonantes del castellano, como exponemos en el siguiente cuadro:

	Bilabial	Labio-dental	Interdental	Dental	Alveolar	Palatal	Velar
Oclusiva	sonora	/b/			/d/		/g/
	sorda	/p/			/t/		/k/
Fricativa	sonora						
	sorda		/f/	/θ/		/s/	/x/
Africada	sonora					/tʃ/	
	sorda					/tʃ̺/	
Nasal	sonora	/m/				/n/	/ɲ/

Lateral	sonora					/l/	/y/	
Vibrante	simple					/r/		
	múltiple					/R/		

Podemos observar como rasgo importante la transformación que sufre la vocal [I] en algunos ayeos o en el uso de la conjunción /y/, cuando este se repite y se une a la siguiente vocal [A] (Ay, ay) produciéndose la siguiente mutación fonética hacia la consonante [ll], que sonaría [AYAI], y podemos encontrar en el ejemplo de los tangos: *Qué desgraciato son*, el cual analizaremos posteriormente.



Esquema 1. Clasificación y tipología de glosolalias

7. ANÁLISIS DE LAS GLOSOLALIAS GRABADAS POR CAMARÓN EN EL ESTILO DE TANGOS

El uso de tarabillas o glosolalias va modificándose de forma cualitativa y cuantitativa a lo largo de la discografía de Camarón de la Isla. De las 23 audiciones realizadas de los temas bajo la denominación de tangos hemos comentado 9 títulos en la primera etapa, donde las glosolalias aparecen de forma genérica, a excepción de la última grabación con *Rosa Maria*, donde comienza a sustituirse las tarabillas por estribillos de nueva creación. La impresión de tangos remite en pro del auge de las rumbas, durante la segunda y la tercera etapa. A continuación, haremos un recorrido por épocas de los tangos más reseñables, analizando algunos de ellos, por su importancia musical y estructural.

7.1. Primera etapa

En la primera etapa es cuando se produce el desarrollo y auge de las glosolalias, convirtiéndose en sello personal de Camarón, tanto por la importancia que puedan tener a la hora de desarrollar la temática singular sobre las glosolalias como elemento formal y su evolución, así como por su función estética y comercial. Durante la primera etapa discográfica, se produce el boom de los Yimís, en la discografía de Camarón de la Isla¹¹.

Venta Vargas, 1967 es una grabación casera en directo donde Monge se acompaña a sí mismo al toque e interpreta diferentes palos entre los que nos deleita con unos tangos arrumbaos en los que alarde de diferentes modelos de tarabillas, con un esquema formal bien construido y delimitado por los elementos formales, amén de los estilos de Extremadura en la mayoría de las ocasiones, a excepción de unos originarios de granada, y letras escogidas, donde intercala estos cantos tradicionales adaptados al tango arrumbao y rumbas propiamente dichas. Es un claro ejemplo de cómo un jugueteillo-Ritintin- puede ser convertido en estribillo a ser interpretado como cierre del número en directo.

Aunque en 1969 ya hiciera alguna intervención discográfica, como es el caso de las realizadas con Sabicas, no llega a grabar tangos. Así tomaremos como inicio en este mismo año la primera etapa de grabación, donde Jose Monge es acompañado por Paco

¹¹ Véase el anexo 1, donde aparecen analizados todos los temas rotulados como tangos en la discografía de Camarón.

de Lucía y Ramón de Algeciras a partir del 69, hasta 1977. Etapa donde es tutorizado y producido por Antonio Sánchez Pecino, padre de ambos guitarristas, y bajo la mirada atenta de Pepe de Lucía hasta el final de la carrera discográfica de Camarón de la Isla. En 1969 imprime los tangos extremeños, *Detrás del tuyo se vá* en el álbum: *Camarón de la Isla con la colaboración especial de Paco de Lucía*, una suerte de tangos donde ya inserta el elemento formal de la glosolalia de introducción: -Lere-le-lá- así como también hace uso de onomatopeyas como remates de la cuarta letra, relacionado con la nana: -ro-ro-rá- y pudiera también considerarse -bin bon bera-, que remata la quinta letra con origen en los tangos de La Gazpacha de Granada, a la vez que sirve de introducción a lo que formará parte de un juguete de cierre “flores del campo, me voy con ella” con función de remate de la última letra y cierre en cuanto que lo repite dos veces, al final de su intervención. Cabe hacer mención especial al remate o juguete de la tercera letra de tangos extremeños “La novia del Ritintin”, que a posteriori será convertido y utilizado como juguete o estribillo de cierre en ulteriores grabaciones.

En 1970 graban *Camarón con la colaboración especial de Paco de Lucía*. “Cada vez que nos miramos”, donde graban una pista por tangos, *Ante el altar me juraste*, cuya autoría es firmada por Francisco Sánchez Gómez y Antonio Fernández Díaz “Fosforito” quien nos deja el siguiente testimonio al respecto (Gamboa y Núñez, 2003)

Yo he montao discos para otros cantaores. Montar un disco no es darle diez letras y vale, sino coger la guitarra, cantarlo y grabarlo hasta dejarlo como a mí me gusta. Y se lo mando para que lo oiga mil veces. Y sale un cantaor con un estilo y una forma. El primer disco que grabó Camarón se lo hice yo.

En este caso según la autoría del disco, podemos confirmar que fue en este segundo álbum, donde Fosforito intervino, y firma estos tangos interpretados por Camarón con su impronta personal. Con una estructura formal muy concreta, haciendo uso de glosolalias muy variada silábicamente, asociada a una rica melodía para la introducción -Loralo-lailo-leloré-. Utiliza un estribillo melódico, con diferentes letras, para rematar la segunda letra y la última. Estribillo que repetirá, antes de la glosolalia de cierre, esta última como variación de la introducción.

Glosolalia de Introducción y cierre

lo lai lo lei lo lo lai lo lei lo lei lo lei lo lei lo rei lo rei lo lo rei lo rei

lo rei lo rei lo lei lo la lo rei lo rei lo lei lo rae ro rei ro lo la

Transcripción 1. Glosolalia del tema “Ante el altar me juraste”

En esta grabación se da la glosolalia o tarabilla de introducción y cierre, a modo de estribillo. En el cierre utiliza como elemento estético el hecho de elevar el tempo, que parece dar una solución más conclusiva en comparación con la tarabilla de introducción, produciéndose una variación en estos términos respecto a la primera. La tonalidad en la que se encuentra esta obra es en Si flamenco. La melodía procede por grado conjunto, y no existen saltos disjuntos en un pequeño ámbito como es Si-Sol dentro de la misma octava.

En 1971 graba con Paco de Lucía y Paco Cepero los tangos con el título de *Al padre santo de Roma* y firman como autores Paco de Lucía y Antonio Sánchez, que también produce esta obra *Camarón de la Isla con la colaboración especial de Paco de Lucía*, Los tangos comienza con unas de la glosolalias más utilizadas por el maestro, sin previa introducción instrumental, en este caso en la glosolalia de introducción podemos distinguir dos secciones, la primera acompañada por acorde hasta que la guitarra recoge el tiempo intrínseco en la melodía de nueva creación, para entrar en la segunda sección acompañada a compás de 4/4, la composición silábico -Lailo-leilo-loré-. De nuevo un jugueteo de nueva creación, tras la tercera y cuarta letra, se convierte en estribillo “tu eres la mar yo soy la vela” que anticipará la glosolalia de cierre, basada en una variación de la tarabilla de introducción, a la que además imprime un cambio en el tempo, acelerándolo como otro elemento o fórmula de cierre.

En 1972 en el Álbum *Canastera*, primera vez que aparece el título del disco, sin la fórmula comercial creada por Antonio Sánchez, para delimitar y cuidar la carrera de Paco de Lucía como guitarrista solista y concertista. Con el título de *Y me gustan las mujeres*, nos encontramos con un ejemplo de las diferentes glosolalias según la localización y la

función que tienen dentro de esta obra por tangos, con un diseño influenciado posiblemente por Las Grecas, y con una composición silábica basado en -Nonainos-naninoní- significante que puede estar basado en el significado “no ni ná”, o “nanai, no”, como hemos citado anteriormente. Al igual que los tangos grabados en el disco anterior, comienza la glosolalia y Camarón hace alarde de su textura vocal grabe, sin acompañamiento rítmico ni introducción de guitarra, solo unos acordes acompañan la melodía lastimera, de esta primera sección de la glosolalia de introducción, hasta cadenciar y volver a reiniciar en la segunda sección de la misma, a compás de la guitarra con un melodía más viva y vibrante.

Glosolalia de Introducción

8
Nai no nai_ no_ nei no nei no nei nai no ni no nei_ no_ ni Nai no nai_

8
no_ nei no nei no nei nai no ni no nei_ no_ ni Nai no ni no_ nai_

10
no nai no nai no na ri no ni no ni no_ na

Transcripción 2. Glosolalia del tema “Y me gustan las mujeres”

Nos encontramos con este estimado ejemplo sobre glosolalias que funcionan como remates de la primera, segunda y, que no son más que variaciones de la segunda sección de la tarabilla de inicio y de esta manera podemos concluir diciendo que en este caso las tarabillas se convierten en estribillo, en tanto que ritornerlo. La glosolalia de cuarta y última muta hacia el diseño silábico - nei-ne-né-. El significante elegido y su fonética es -Naino-nei-noninoní- noná, utiliza todas las vocales excepto la [u] y se apoya en la nasal [n] durante toda la glosolalia.

Glosolalia después de la 1ª letra y al final del tema

8
Nai no nai no_ nai no nai no nai no nai no_ nai no_ a.

Glosolalia después de la 2ª letra

Nai no nai no nai no nai__ no nai no nai no nai_ no na a

Transcripción 3. Glosolalia del tema “Y me gustan las mujeres”

Las melodías proceden por grado conjunto, con una línea ondulada que parecen llevar un esquema pregunta- respuesta. Respecto a la tonalidad decir que está tocada por Paco de Lucía con la cejilla al uno en Si flamenco, y a su vez por Ramón de Algeciras con la cejilla al tres en La flamenco. El ámbito en el que circula las melodías se encuentran entre Sol₃ y Reb₅. Se Puede apreciar un tipo de salto de quinta que se repite en tres ocasiones, bien en la introducción y cierre, en los que se repite modelo (que hemos coloreado de rojo) y en el remate a la primera. Como notas extrañas a la tonalidad las más relevantes son el sol b (que aparece en la primera glosolalia de introducción, *transcripción 2*) el cual nos indica la séptima menor del acorde de La b mayor (acorde de dominante secundaria para resolver en un re b mayor, II grado flamenco). Esta nota dentro de las melodías de Camaron es muy reseñable, ya que la utilizaba mucho para cadenciar en el modo flamenco. La nota mi becuadro (*transcripción 3*) podría pensarse que es una nota extraña, aunque analizando el modo en el que está es el tercer grado alterado de la escala, tipo del modo flamenco.

Y me gustan las mujeres es un claro ejemplo de cómo las tarabillas pueden ser usadas con diferente función, ya sea de introducción, cierre de un cante, con sus respectivas variaciones y por último con función de cierre, como es este caso en concreto.

En 1973 retoman la fórmula comercial Camarón de la Isla con la colaboración especial de Paco de Lucía, tal y como aparecía en los tres primeros discos y a excepción de Canastera, en esta época el mercado discográfico estaba repleto de propuestas cuasi flamencas. Una vez más producido en esta primera etapa por Antonio Sánchez aconsejado por Fosforito, graban unos tangos de Málaga *Quisiera volverme purga* en el que no imprimen glosolalia alguna por tangos, aunque si utiliza el ayeo propio de los tangos del Piyayo-Ay-que- con la frescura e impronta de la personalidad de Camarón.

En 1974 en el Álbum *Soy Caminante*, graban los tangos *Qué desgraciatitos son*, influenciados por Las Grecas cuyo lenguaje musical sorprendió a muchos artistas de entonces, y Camarón no dudó en empaparse del arte de estas gitanas para recrearse en él y ofrecernos números como estos tangos de 1974. La Glosolalia de introducción sobre el molde silábico -Narai-nará- podemos subdividirlo en dos secciones: (1) la primera acompañada de rasgueos que van buscando el tempo de 4/4 entrando en la segunda sección de esta introducción que antecede a la primera letra por tangos con melodía popularizada por el dúo femenino con la letra “Inmortal para quererte”, grabado bajo el título de Asingará. Estilo de creación personal de Carmela, con el que Camarón comienza y termina estos tangos, cambiando la letra a modo de cante-estribillo melódico, en cuanto que empieza y termina con este estilo creado por Carmela, la hermana de Tina, para finalmente rematar con variaciones de la glosolalia de introducción.

Glosolalia de Introducción y conclusión

Transcripción 4. Glosolalia incluida en el tema “Qué desgraciatitos son”

Las glosolalias utilizadas en la introducción y cierre a modo de estribillo en esta obra por tangos, se encuentra en la tonalidad de Do#f, cuya melodía ondulada procede por grados conjuntos, modelo que se repite y varía en su segundo tramo, al que accede a través de un salto de quinta. El ámbito en el que se interpreta esta tarabilla está situado entre Do₄- Do₅. Concluye con una técnica de floreos superiores que dan expresividad a esta glosolalia asociada a *Las Grecas*. En la técnica vocal y recursos utilizados de esta tarabilla se aprecia la velocidad y virtuosismo que requiere su interpretación.

En 1975 graban los tangos del Triana, estilo personal del Titi, versionados esta vez por este prodigio con el título de *No naqueres más de mí*, cuyo autor y productor no cambian y que se encuentra en el disco *Arte y Majestad*. Estos tangos destacan por su singularidad armónica en tono menor y por el uso de la glosolalia tradicional -Lerele-lé- como remate de cuatro de las cinco letras grabadas, otorgando a la tarabilla una función

de estribillo. Para finalizar, tras la letra de cierre con cambio de modo hacia lo netamente flamenco, aparece un elemento formal poco habitual en que interpretar una melodía entorno a la cadencia final, apoyándose en la vocal -a-, que bien hubiera podido ser interpretada con un diseño silábico más desarrollado, sin embargo se opta por esta sencilla y expresiva forma de interpretar el final en modo flamenco.

En 1977 en el última obra producida y acompañada por la Familia Lucia, *Castillo de Arena*. Estos tangos *Y mira que mira y mira* son unos de los más escuchados del repertorio de Camarón, y en ellos podemos apreciar, entre otras cosas, la inclusión de un ud árabe, que toca Paco de Lucia a lo largo de todo el número suplantando la función de solista en los interludios entre letras y estribillos. Paco lo había utilizado en Almoraima y lo utiliza también ahora en estos tangos. El recurso formal principal que utiliza en esta obra es el estribillo -mira que mira y mira-, fonéticamente está concebido o diseñado a modo de glosolalia, pero esta vez si contiene un significado. Para finalizar y antes de las últimas variaciones sobre el estribillo, hace uso de un jugueteo con trabalenguas incluido.

7.2. Segunda etapa

Esta segunda etapa se encuentra contextualizada en la primera década de democracia y apertura de fronteras y en lo que concierne a lo artístico, apreciamos cómo se incluyen nuevos elementos, instrumentos y tímbrica a lo largo de esta etapa.

Si en la primera etapa el elemento formal excelencia en los tangos es la glosolalia, vemos cómo al final de la primera etapa y al principio de la segunda ya empiezan a complementarse con otro elemento formal como es el estribillo, y que en esta época vendrá a imponerse sobre a glosolalia, como elemento formal y comercial. Esta segunda etapa se caracteriza por la presencia en la producción de Ricardo Pachón.

1978 en vivo, editado en 1987, *Castillo de Alcalá*. *Castillo de Alcalá*, grabado en vivo por Ricardo Pachón, justo antes de grabar *La Leyenda del Tiempo*. Esta salida o Introducción del canto está basada en un Ayeo u Onomatopeya que refleja el lamento, viene precedida por otro elemento formal, el temple.

Glosolalia de Introducción

a ay ay a y ay

a y ay a y a y ay ay ay a.

Transcripción 5. Glosolalia incluida en el tema “Castillo de Arena”

La tonalidad en la que se incluye ente Ayeo, es Re flamenco. La melodía por grados conjuntos se desarrolla en un escueto ámbito entre Re₄ y Sib₄. Podemos apreciar cómo en este ejemplo no se produce la mutación de la consonante [I] a la consonante [Y]

1978 en vivo, editado en 1987, *El embrujo de tus ojos*, del álbum *Camarón nuestro* se trata de una lección acerca de cómo y hasta cuánto se puede retardar unos tangos convertirlos en tientos manteniendo el nuevo tempo hasta que termina la letra, en lo que respecta a nuestro tema sobre glosolalias, decir que este recurso, con el tipo de glosolalia de cierre, a través de un -leile-, mientras que la tercera y cuarta letras son rematadas por jueguetillos

1978 nos encontramos con *Sin descanso, amar* igualmente editado en el Álbum *Camarón nuestro* una década después de su grabación en directo, acompañado por su nuevo guitarrista Tomatito, nos ofrece una tanda introducida por una glosolalia - ay narai- recreada a baja velocidad y unas letras conocidas y otras inéditas hasta el momento, en el que el maestro interpreta cada una de ellas a un tempo diferente según su preferencia, una vez más en directo Monge se siente libre para jugar con el tempo, como recurso estético.

1978 En vivo, editado en 1987 se imprime *sufro por unos ojos negros*, igualmente en *Camarón nuestro*, responde a una tanda de los tangos grabados en la primera etapa de Camarón, durante el año 1977, *Y mira que mira*, en *Castillo de arena*, además de otras novedades. De nuevo grabados en vivo con el acompañamiento de Tomatito, Monge dicta

sentencia en la importancia de la flexibilidad del tempo, para aportar mayor emoción a las letras, además de hacer uso del estribillo “y mira que mira”, en la primera tanda de tangos seleccionados para esta interpretación en directo. En este caso no hace uso del recurso formal de la tarabilla.

1979 *Tangos de la Sultana*, pertenecientes al álbum de *La Leyenda del tiempo*, donde aparece por primera vez una glosolalia de cierre, a coro; coral,- rairorá-lorailorá- sobre un bajo obstinado de guitarra como elemento formal que contrasta con esta tanda de tangos de la Pirula, polurizados por la repompa de Málaga, y que interpreta hasta en cuatro ocasiones con letras diferentes. Acompañado por Tomatito y Raimundo Amador, un gran elenco de acompañamiento a las palmas y coros.

1981 *Tu amor para mí no es fantasía*, y donde está acompañado de nuevo por Paco de Lucía y Tomatito, en el disco *Como el agua*, se hace uso del elemento a modo de estribillo, que repite dos veces con la letra que da título a este track, en la segunda ocasión lo hacen a coro, dando más empaque si cabe a esta obra. Una vez más no se requiere de glosolalias en estos tangos de creación personal, firmada por Pepe de Lucía.

1981 también fue el año de *Cómo el agua*, cuyo elemento formal vuelve a ser el estribillo, extraído de segunda letra de esta tanda, el cual se repite hasta cuatro veces, interpretando a modo coral el último ritornello, con la colaboración de La Susi, nuevamente con la autoría de Pepe de Lucía y dirección musical de Paco de Lucía.

1983 año para el álbum *Calle Real*, donde imprime los tangos *Yo vivo enamorao*, con autoría del propio Camarón junto a Antonio Humanes, y bajo la producción de Paco de Lucía, como excepción en esta segunda etapa discográfica. Así como también es excepcional la presencia de un doble elemento formal que aparece sistemáticamente junto o por separado, es el caso de “qué me lleven contigo”, la letra de salida a modo de estribillo y “yo vivo enamorao”, como estribillo propiamente dicho. El acompañamiento de los músicos del sexteto del Paco de Lucía, donde vemos inmersiones rítmicas en la bossa nova, como elementos renovadores, que llevan a este tango hacia la tempo de rumba.

1984 con los tangos *Na más qu`er día* perteneciente al dico Viviré, de nuevo con la colaboración del sexteto y dirección musical de Paco de Lucía, y autoría de Pepe de Lucía. La ausencia de glosolalias dejan paso al desarrollo del estribillo, que da título a este trabajo por tangos, y que se repite hasta en cuatro ocasiones siendo el último de ellos a modo coral.

1984 bajo la producción de Ricardo Pachón y Paco de Lucia en el disco Viviré, se graba *Mi sangre grita*, bajo el título de tango- rumba, que conjuga patrones rítmicos propios de tangos y rumbas, que servirá de modelo para posteriores grabaciones por tango, aunque no se especifique bajo la etiqueta de rumba. La obra comienza con una entrada. Encontramos el elemento formal característico la rumba, que es el estribillo y el recurso formal de la tarabilla en modo coral- lere-lelei- como remate de la última letra y justo antes del último estribillo.

7.3. Tercera etapa

Esta etapa comienza en el año donde se intensifican si cabe aún más los cambios emocionales y físicos en Camarón, debidos a la muerte de su madre y la importante operación de ortodoncia al que es sometido Monge. Ambos hitos producen cambios en la tímbrica de Camarón ligados al desgaste severo a nivel físico. En lo que respecta a los tangos esta última etapa de grabación de José Monge, viene dada por el incremento en el tempo de las obras recogidas como tangos convirtiéndose casi en rumbas. Además, podemos observar que durante esta etapa se incrementan los números etiquetados como la fórmula de rumbas.

1986 Monge junto a Humanes firman la autoría de *Vente conmigo*, en el disco producido por éste último bajo el título de *Te lo dice Camarón*, donde conviven un estribillo que va mutando asociado al coro y a una glosolalia como es -leré- y una glosolalia propiamente dicha de cierre construida a base de -neine- La textura instrumental habitual se ve enriquecida con la interpretación de un instrumento de cuerda frotada como es el violín. De nuevo un elemento formal singular como es la entra en tonos altos, con acompañamiento de la guitarra sorda y la cuerda frotada de los violines que nos lleva hasta el tempo de tangos arrumbados.

1989 es el año de *Soy gitano*, que lleva el nombre de los tangos que se imprimen bajo la producción de Ricardo Pachón, y con el acompañamiento de Tomatito y Vicente Amigo, muy elaborados a nivel orquestal, se apuesta una vez más por el estribillo coral, cuyo origen está inspirado en Triana. Tangos firmados con autoría de Monge y Amigo, en este caso el estribillo aparece o no asociado a un remate “me parto la camisita” que muta y que se presenta de forma aislada para rematar a una letra que funciona como estribillo “me gusta saborear” que repite dos veces antes del último estribillo y remate de cierre.

1992 con la dirección musical de Paco de Lucía y la producción de Pepe de Lucía, nos encontramos con el último disco que grabará Camarón: *Potro de rabia y miel*, en el que aparecen bajo la etiqueta de tangos *Eres como un laberinto*, exento de glosolalias, y por lo tanto se vuelve a recurrir al estribillo que se repite hasta cuatro veces en modo coral. Otro elemento singular es la entrada con estilo sinfónico y con una entrada libre del cante que introduce el compás cuatro típico de unos tangos arrumbados.

7.4 Uso de glosolalias personales y transvase a otros estilos

A continuación, haremos un catálogo que sirva de comparativa respecto a otros cantes, para descubrir cómo Camarón hace uso de estos elementos formales: las glosolalias tradicionales y de nueva creación, poniendo en valor, el transvase que hizo de estos recursos formales de nueva creación, desde los cantes festeros como los tangos a otros palos como seguiriyas y fandangos.

Cabe diferenciar las recreaciones o interpretaciones personalizadas, donde se basa en un esquema melódico-armónico preexistente, de las aportaciones de creación personal, en las que se establecen nuevos parámetros para la creación de una nueva glosolalia personal, que se convierte en sello artístico, como por ejemplo las salidas de *La Paquera de Jerez* o *Caracol* y que a nuestro entender tiene un carácter diferenciador, individualista y comercial.

7.4.1 Bulerías

Artistas como Pastora Pavón o Manuel Vallejo tomaron la iniciativa con sus impecables interpretaciones de elevarlo al panteón de los cantes más considerados. En Cádiz era muy natural realizar salidas a base de glosolalia y ayeo, como ya hacía por ejemplo La Perla de Cádiz. En los años setenta Camarón de la Isla y Paco de Lucía llevaron a la bulería a la cúspide del género, aportando infinidad de elementos que han enriquecido sobre todo la rítmica del estilo, y del flamenco en general. Las bulerías al igual que los tangos es un cante festero por ello procedemos a realizar una enumeración de los temas en donde aparece este elemento formal tan identificativo dentro de la discografía de Camarón de la Isla.

Encontramos tarabillas en muchas de las bulerías, tanto en la introducción como en el cierre:

- 1969 *Al verte las flores lloran*, glosolalia de introducción -Lerele- Ay-
- 1969 *Una estrella chiquetita* temple y glosolalia de introducción -Lerele-Ay-
- 1970 *La andan hablando*, temple y glosolalia de introducción-Lerele-relé-
- 1970 *Soy grande por ser gitano*, temple y glosolalia de introducción -Lerele.
- 1971 *Me voy por la calle abajo*, temple y glosolalia de introducción -Larala.
- 1972 *Una gitana morena*, temple y Ayeo como salida y glosolalia de cierre- Nonaino-
- 1972 *No quisiera que te fueras*, temple y glosolalia de introducción -Larala-.
- 1973 *Una jaca que yo tenía*, glosolalia de cierre -Lailo-leilo-.
- 1973 *Dame un poquito de agua*, temple, glosolalia de salida -Yali- y de cierre - Lolailo-la.
- 1974 *El caminante*, glosolalia de cierre -Lailo-loleilo-
- 1974 *Me dieron una ocasión*, glosolalia -Lailo
- 1975 *Tu cariño es mi castigo*, temple y glosolalia de introducción -Lerelelé-.
- 1976 *Pasan los años*, temple y glosolalia de introducción -Lerauki-.
- 1976 *Con roca de pedernal*, glosolalia de introducción -Lerele-.
- 1977 *Como castillo de arena*, temple y glosolalia de introducción -Leré-lerá-
- 1978 *Nubes de platino*, temple y glosolalia de introducción. -Lailo-lolailo- (en vivo)

- 1978 *La vara de los chalanes*, glosolalia de introducción. -Lere-lelei-
- 1978 *La falsa moneda*, temple y glosolalia de introducción – Yali-
- 1978 *Carmela*, glosolalia de introducción -Lere-lererele-
- 1981 *Quiero quitarme esta pena*, glosolalia de introducción directa sin introducción de guitarra y glosolalia de cierre a modo de estribillo -Lai- lorailo-.
- 1983 *Yo soy el viento*, glosolalia de introducción directa sin introducción de guitarra.
- -Lei-lereí, utilizada como cierre de 3ª y 6ª letra y en glosolalia de cierre a modo de estribillo.
- 1983 *Na es eterno*, glosolalia de cierre -Lere-lererele-
- 1984 *Tres luceros*, glosolalias de remate en letras 1ª Y 2 – Lerele- y cierre de la 6ª letra con – Ali-
- 1986 *Los inmortales*, glosolalia de salida y cierre a modo de estribillo, asociado a la letra_ -Tiri-tiri-(tirititando)
- 1992 *Potro de rabia y miel*, salida con Ayeo, glosolalia asociada a la 3ª letra -Leré- y otros elementos asociados a las 5ª Y 6ª letras como -Ole- y -Ay-.
- 1992 *Mi nazareno*, glosolalias asociadas a estribillos -Lerele-ay- y de remate a 1ª letra .
- 1992 *Yo vendo pescaito*, glosolalia de cierre -Ay-Lailo-.

Podemos ver cómo en la primera etapa y en el último disco de su discografía es donde aparece estos elementos formales con mayor calado, mientras en la segunda y tercera etapa vienen a ser sustituidos por estribillos, igual que pasa con los tangos.

7.4.2 Cantiñas y alegrías

La Isla de San Fernando es otro de los lugares más flamencos de La Bahía gaditana. En la Isla nacieron El Fillo, los hermanos El Viejo de la Isla y María Borrigo, creadores que revolucionaron el cante por seguiriyas. Su cercanía con Cádiz propicia un intercambio constante de sones entre ambas ciudades y ha sido la cuna de uno de los más importantes intérpretes de todos los tiempos. José Monje Cruz, Camarón, soberbio por cantiñas y alegrías, en este palo las glosolalias de introducción -Tiriti- introducidas por *El Flecha*, es el elemento formal natural asociado a este palo, sin embargo, encontramos salidas popularizadas en la discografía de Camarón como:

- 1975 *Isla de León*, glosolalia de introducción -Ay-lerele-
- 1981 *Pueblos de la tierra mía*, glosolalias de remates– Lerelé- de las tres letras de nueva creación (Pepe de Lucía).
- 1986 *Tu mare Rosa*, glosolalia de introducción -Lerele-.

7.4.3 Tientos

Antonio Chacón, a partir del tango-tiento del Mellizo, recrea un estilo que será más tarde cultivado por muchos cantaores. Manuel Torres y La Niña de los Peines obtienen gran éxito en Sevilla con esta nueva forma de entonar los tangos a lo flamenco y, en el caso de los tientos, a lo jondo, junto con los tientos de Rafael El Tuerto, Camarón consiguió un repertorio de primera, que supo personalizar y popularizar. Los ayeos o glosolalia típicas asociadas a este palo suelen ser un modelo tradicional, hasta que Camarón empieza a personalizar e interpretar nuevas composiciones, cinco de los diez tientos grabados en la primera etapa recurren al recurso formal de la glosolalias personalizadas o de creación personal

Nos parece interesante comentar brevemente las glosolalias por tientos en la primera etapa discográfica de Monge porque consideramos que este cante lleva asociado esta glosolalia con este mismo significante, a pesar de las reinterpretaciones del -Lerele- y las nuevas aportaciones a nivel de significante y melódico.

- 1969 *Un toro bravo en la muerte*, usa glosolalias de introducción personalizada a base de -Lerele-.
- 1970 *Al gururgú guruguero*, glosolalia que da nombre a este tiento inspirado en unos tangos de la Niña de los Peines, de donde extraen el remate de las letras que da título al número adaptando la melodía y cadencia a esta nueva versión. Para terminar, se cambia el modo y se utiliza un juguetero, mientras el compás se acelera sensiblemente a fin de rematar el número utilizando ese recurso como cierre.
- 1972 *Las campanas también lloran*, afectados posiblemente por la musicalidad de Grecas, aparece esta glosolalia de introducción, compuesta a partir del diseño silábico -Neine-neneine- con una musicalidad delicada.

- 1976 *Moraito como un lirio*, con ascenso del compás para rematar como recursos estéticos, propio de este palo.
- 1977 *Vivo pa querente*, Tientos de Cádiz. En esta ocasión se puede apreciar el parentesco entre los tangos y los tientos, ya que el tempo es intermedio entre el aire lento de los tientos y el más ligero de los tangos. En esta disyuntiva se mueven ambos estilos un muestrario de diferentes glosolalias usadas en un mismo tema, y con distintas funciones. La glosolalia de introducción aparece con fuerza desde el principio, sin introducción previa de guitarra y con acompañamiento armónico en vez de rítmico en un principio, hasta que el toque entra en el compás propio de estos tangos a caballo entre el 6/8 y el 4/4. Nos encontramos como remate de la primera letra una glosolalia en modo coral como novedad que aporta contraste tímbrico. Para acabar estos tientos Camarón interpreta unas variaciones de la glosolalia anterior en solitario, como cierre de esta obra, a modo estribillo.

7.4.4 Seguiriyas

A nuestro parecer las seguiriyas es uno de los palos que más ha evolucionado a nivel de tempo, en las primeras discografías aparece a un tempo rápido, con acompañamiento a modo de bajo obstinado, que se ha ido ralentizando a lo largo de la historia del flamenco, quizás por motivos de expresividad y dramatización de este palo. La salida tradicional a la que se asocia este palo suele ser el Ayeo o el – Tiriti-. Sin embargo, encontramos en la discografía de Camarón una grabación en el que vemos claramente el trasvase de la glosolalia popularizada en esta época.

- 1977 *Por cositas malas*, glosolalia de introducción -Lereile-

7.4.5 Tanguillos

En el caso de la discografía que estamos tratando podemos decir que los tanguillos que en ella aparecen, bajo este título son dos, el que nos interesa por motivos de la temática que nos ocupa es primero de ellos producido durante la segunda etapa de esta discografía.

- 1983 *Romance de la luna*, glosolalia de introducción -Lailo- y estribillos.

7.4.6 Fandangos

La familia de los fandangos es muy amplia, aquí nos referiremos a los asociados a la provincia de Huelva o a los personales a los que Monge introduce con estos elementos formales personales. En los fandangos personales encontramos los siguientes elementos formales relacionados con glosolalias y ayeos.

- 1972 *No dudes de la nobleza*, Ayeo de salida.
- 1975 *Ni que me manden a mí*, hace uso de diferentes glosolalias y significantes como introducción a cada uno de los dos fandangos que integran esta grabación. La primera, con tintes arabesco -Anana siribi-bi-, cuyo significante que según la conversación con Pepe de Lucía¹² tiene origen en el significado: “*de ná sirve el viví*”. Y la segunda glosolalia -Lerele- introduce al mismo estilo de fandango, atribuido a Enrique Morente.
- 1974 *Mira que bonita son*, Ayeo.
- 1975 *Dejalé vivir en paz*, glosolalia de introducción -Lereleí-.
- 1978 *Al relente de la luna*, temple y glosolalia de introducción -Lere-lelere-.

En los fandangos de Huelva hallamos los siguientes elementos formales del cante, e incorporamos el elemento del estribillo, por la importancia que este tiene paralelamente al fandango cané.

- 1969 *Llorando me lo pedía*, glosolalia de introducción -Lelele-ay-
- 1972 *Canastera*, estribillo.
- 1973 *Vas a conseguir tres cosas*, temple.
- 1975 *A la puerta de una ermita*, temple.
- 1976 *Mis penas lloraba yo*, estribillo
- 1981 *Sentao en el valle*, glosolalia -Lorailo-la- y estribillo.

¹² Véase el anexo 2, “Conversaciones con Pepe de Lucía”.

7.4.7 Rumbas

La rumba flamenca es uno de los estilos que en las últimas décadas han sido más y mejor cultivados por los artistas flamencos. Desde las más antiguas recreadas por Pepe de la Matrona o Pericón de Cádiz, pasando por las flamenquísimas de Chano Lobato, hasta las novedades introducidas por El Pescailla, El Chacho o Peret, dentro de la corriente catalana, o las modernas interpretaciones de Las Grecas o Los Chorbos, la rumba ha servido de base musical para números de considerable trascendencia en el panorama flamenco del siglo XX. Desde que Paco de Lucía abriera un enorme cauce con su famosa creación “Entre dos aguas”, la rumba ha cosechado éxitos de indudable calado entre el público. La rumba flamenca tiene su origen en una manera singular de interpretar las guarachas cubanas de principios de siglo a lo flamenco, por lo tanto, sus antecedentes no se encuentran en las rumbas cubanas (el guaguancó, la columbia o el yambú) como han querido ver muchos estudiosos, ya que su lenguaje musical se nutre principalmente del son y la guaracha cubanos pasados por el tamiz de los tangos y otros géneros flamencos que se interpretan sobre un compás binario. En el repertorio de Camarón todas las rumbas, como canciones que son están compuestas con el elemento formal del estribillo, y que cultiva en su segunda y tercera etapa discográfica, a la vez que menguan los tangos con glosolalias.

7.4.8 Soleares

Considerado uno de los cantes matrices sin lugar a dudas y etiquetado como cante grande durante el mairenismo. Es un palo que naturalmente suele ir introducido con elementos como el temple, ayeos o glosolalias – Lereles- en el caso de las Soleares con origen gaditano.

Aquí haremos un cómputo de las soleares que hacen uso de los elementos de los que estamos haciendo este inventario.

- 1969 *Y tú no me respondías*, glosolalia de introducción -Lelei-ay-
- 1970 *Cada vez que nos miramos*, Ayeo.
- 1971 *Por la mala lengua que tienes*, Ayeo.
- 1974 *Que camina noche y día*, Ayeo.

- 1975 *Que mis ojitos te vean*, glosolalia de introducción -Lerele-ay-, y glosolalia de cierre -Larala-.
- 1976 *Si no me sirven pa ná*, glosolalia de introducción - Lerele-.
- 1977 *De tus ojos soy cautivo*, temple de la voz, -Ay-.
- 1978 *Una palabrita tuya*, temple de la voz, glosolalia de introducción -Lereile-.
- 1986 *Homenaje al Chaqueta*, glosolalia de salida directa sin introducción de guitarra -Trabali-tra- relacionada con la más famosa tirana del repertorio en la que escribió Ramón Carnicer (sobre una anterior de Pablo Esteve) con el título de La tirana del Trípili:

*Trípili trípili trápala
que esta tirana se canta y se baila,
anda chiquilla,
dale con gracia
que me robas el alma.*

Ramón Soler apunta que podría ser un antecedente del trabili trabili trabili que canta Camarón acordándose de El Chaqueta como salida por soleá. (Gamboa y Núñez, 2003)

7.4.9 Cantes de Levante

Los cantes de levante tienen su origen en los fandangos personales, con tonalidad propia y origen en la zona sur oriental de España. En muchas ocasiones relacionado a la temática de la minería, aunque no es un tema exclusivo. Suelen ir al libitum, excepto el taranto al que se le imprime el compa del tiento 4/4. Naturalmente los cantes de levante vienen introducidos por Ayeos personales y propios de los interpretes a los que se le atribuye o de reinterpretaciones, así es el caso de Camarón, que utiliza normalmente Ayeos propios asociados a los cantes que interpreta, aunque siempre ofrece un matiz personal en cada uno de ellos. Un ejemplo de buen hacer y buen gusto se encuentra en el siguiente taranto:

- 1977 *Donde se divisa el mar*- Ayeo personal.

7.4.10 Granaínas

De la familia de los Fandangos y después de las primeras malagueñas, nacieron las granainas, grabadas por primera vez por Antonio Chacón. De las tres granainas grabadas por Camarón de la Isla, entre los años 70 y 77, sólo las dos primeras contienen Ayeos.

- 1970 *Y no llegaste a quererme* -Ayeo de salida clásico con variación personal.
- 1975 *Sólo sirvo pa quererte.* - Ayeo de salida personal

7.4.11 Otros estilos

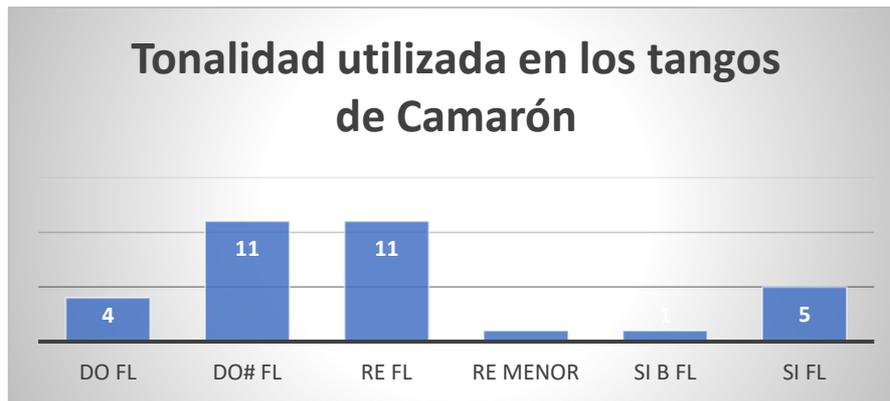
- 1971 *Estoy cumpliendo condena* (Polo) -Ayeo de salida clásico asociado a la Caña
- 1973 *Las doce acaban de dar* (Martinete)- Tri- tri- ay- glosolalia clásica
- 1976 *Vamos niña pa la bamba* (Bambera)- temple

Como dato relevante percibimos *que* Monge opta e interpreta sus malagueñas sin ningún tipo de ayeo o glosolalia, aunque tradicionalmente estos cantes van asociados a ayeos característicos del estilo.

8. CONCLUSIONES

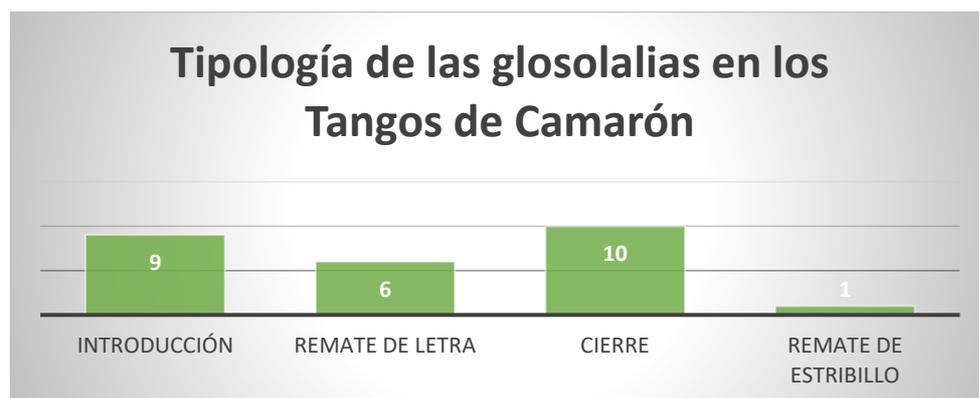
Tras el análisis comparativo realizado en torno a las glosolalias en los tangos de Camarón podremos concluir de forma general los siguientes rasgos característicos:

1. La tesitura de Camarón, para las grabaciones tanto en estudio como en vivo, se situaba mayormente entre do# flamenco y re flamenco, es decir, al cuatro o cinco por medio, en el argot flamenco. Se comienza utilizar diferentes tonalidades en las que interpreta los tangos, estas nuevas tonalidades que adoptó Paco de Lucía para acompañar el cante de Camarón de la Isla en cooperación con Ramón del Algeciras, fue Si flamenco, tonalidad de granaína en el argot flamenco, mientras la segunda guitarra bien podía estar por medio.



Gráfica 1. Estadística de la tonalidad utilizada en los tangos de Camarón

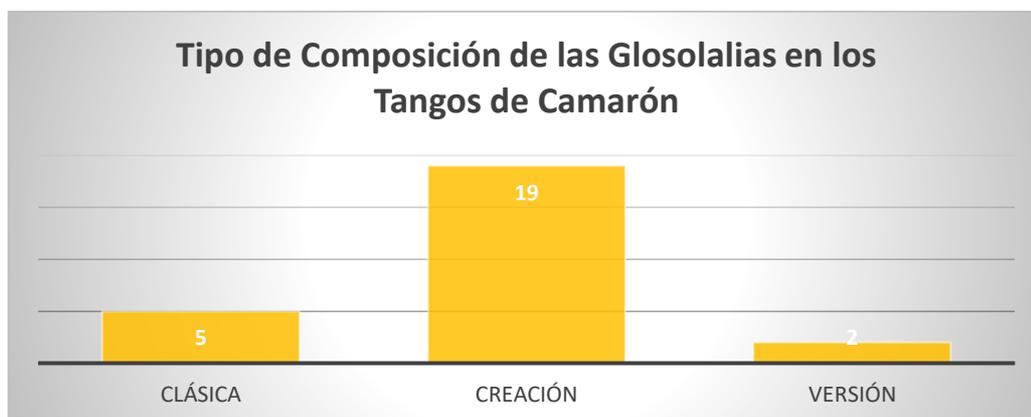
- La glosolalia o tarabilla se concibe como un motivo melódico, armónico y rítmico desarrollado con carácter propio. Puede ser dividida a su vez en células motívic. La Tipología de las glosolalias están fundamentadas según tres criterios de clasificación: la localización y función, el origen y la fonética. La tipología según la localización de la glosolalia y su función podemos clasificarlas a su vez, como glosolalias de introducción, remate de letra o estribillo, asociada a letra o estribillo o cierre, uno de los tipos más utilizados (véase la gráfica 2 para comprobar el número de glosolalias de cada tipo en los tangos de Camarón).



Gráfica 2. Tipología de las glosolalias utilizadas en los tangos de Camarón

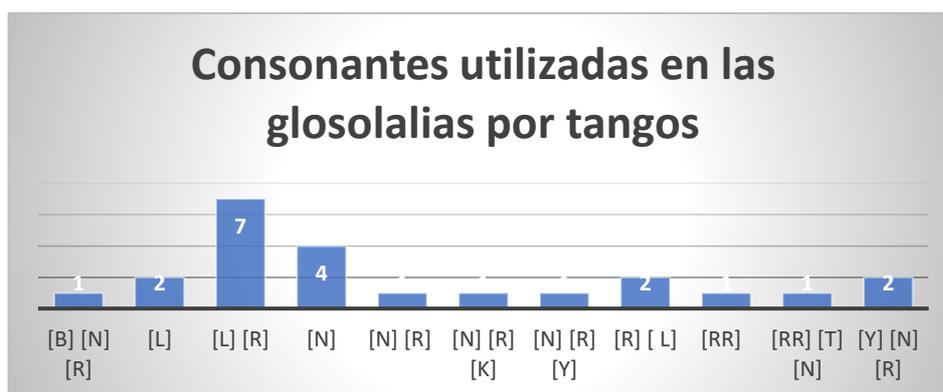
- Respecto a la clasificación según el origen de la tarabilla podemos concluir que, en la primera etapa, la mayoría de los tangos grabados por Camarón de la Isla llevan glosolalias personales. Solo en los tangos tradicionales, del Piyayo y del Titi, hace uso de la glosolalia tradicional asociada a cada uno de esos

cantes, mientras que el resto interpreta glosolalias de nueva creación. A medida que hemos analizado las etapas posteriores, advertimos como las glosolalias de nueva composición se asocian a estribillos hasta que éstos terminan por anular a las glosolalias mismas. Cabe destacar que en la discografía de Camarón de la Isla hay una mayor presencia de glosolalias de nueva creación.



Gráfica 3. Tipo de composición de las Glosolalias en los tangos de Camarón

- La tipología según su fonética está basada en la idea de que las glosolalias son diseños melódicos fundamentados en moldes silábicos y vocálicos, con significado pero sin significado¹³. En la siguiente gráfica 4 podemos ver el uso que Camarón hace de consonantes en las tarabillas de los tangos. Como podemos observar, existe una preponderancia de consonantes alveolares, como son [L], [N], [R] y sus distintas y posibles combinaciones entre sí.



Gráfica 4. Consonantes utilizadas en las glosolalias por tangos de Camarón

¹³ Hay excepciones como el significante - Laila-, que en Marruecos tiene como significado: noche.

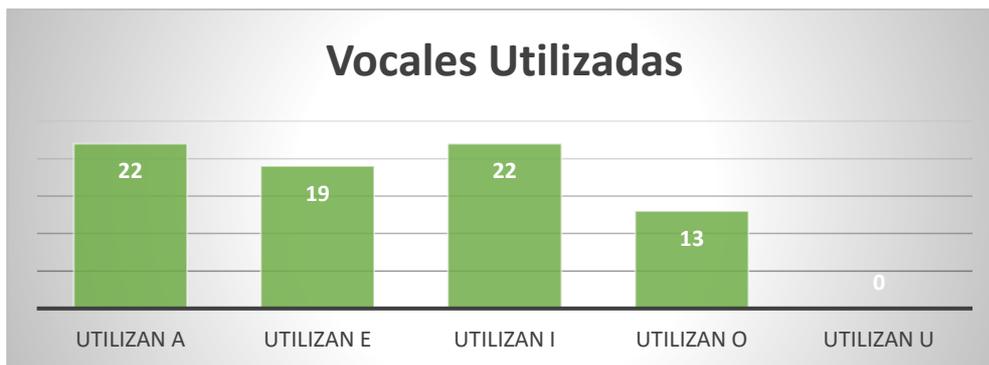
Según nuestra clasificación sobre la fonética de su significante podemos concluir que Camarón de la Isla, utilizaba normalmente para su tabarillas de nueva creación, consonantes que clasificamos, según el modo de articulación, en consonantes alveolares, las cuales facilitan el fraseo y la velocidad de emisión y no requieren movimiento mandibular.

Según el punto de articulación se pueden agrupar en: (1) nasales (nonainos, anarai); hacía uso de (2) consonantes laterales (lereles, lolaialos); y (3) vibrantes (leré, reiré, RoRoRá).

Consideramos que muchas las tarabillas observadas en su origen pudieron ser personales, pero actualmente y debido a su popularización a lo largo de la historia del Flaenco, pueden considerarse clásicas. Estas las clasificamos igualmente según modo y punto de articulación: palatales-africadas (trirí, torón-tron) vinculadas a aveolares nasales y/o vibrantes simple.

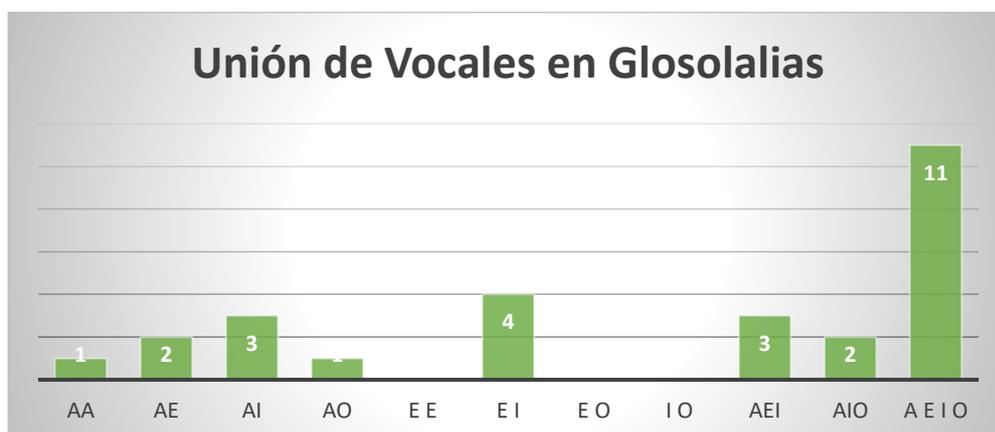
5. En la discografía de Camarón se utilizan todas las vocales, excepto la vocal alta y posterior o velar [u]. En ella encontramos la excepción a esta regla en unos tintos de Camarón de la Isla, pues en el significante: -guru-gurulero- donde además intervienen la consonante velar oclusiva, vinculada a otras alveolares, laterales y vibrante simple, cuyo origen está en la glosolalias que popularizó por tangos, La Niña de los Peines -Gurugú-. Nos resulta importante destacar que las vocales no son puras, sino en muchas ocasiones, nos encontramos con vocalizaciones como [ae], [ou], [ei], y otros recursos fónicos típicos en las cadencias y cierres de tercios, como son: la conversión de [a] y [o] en [u], y la conversión de [e] en [i]. Como dato apreciable cabe mencionar que la asociación vocálica más frecuente es la uso de todas las vocales, a excepción de la [u] en una misma glosolalia, con la repercusión sonora que este hecho conlleva.

En la siguiente gráfica 5 podemos ver el uso que hace en sus glosolalias grabadas para el estilo de los tangos, y observar la excepción del uso de [u], en los tangos.



Gráfica 5. Vocales utilizadas en los tangos de Camarón

Como podemos observar, es muy frecuente la asociación de todas las vocales en las glosolalias utilizadas en el estilo de los tangos, con la repercusión sonora que este hecho conlleva.



Gráfica 6. Unión de vocales en las glosolalias utilizadas por Camarón en los tangos

- Sólo una mínima parte de los tangos de la primera etapa están exentos de glosolalias. Con esta gráfica 7 podemos advertir que en la primera etapa en cuando más se graban estos estilos, mientras en la segunda y tercera etapa graba menos temas bajo el rotulo de tangos, mientras aparece otro palo más comercial bajo los que rotula la obras en 4/4 a un tempo rápido: la rumba. Además, vemos como en la segunda etapa hay mayoría de tangos sin glosolalias, mientras que en la última etapa se vuelve a utilizar este elemento formal.



Gráfica 7. Temas por tangos que utilizan glosolalias en la discografía de Camarón

7. A partir de la segunda etapa, coincidiendo con el auge de las rumba¹⁴, en detrimento de los tangos, observamos como en la discografía de Camarón se van reduciendo y sustituyendo las glosolalias por estribillos



Gráfica 8. Glosolalias asociadas a otros estribillos en los tangos de Camarón

Las tarabillas en algunas ocasiones aparecen asociadas a otros elementos formales como el temple o a los estribillos, como se produce en más de la mitad de los ejemplos estudiados. Las glosolalias también pueden usarse a modo de estribillo, hecho que repercute a la mitad de las glosolalias grabadas en esta discografía. Hemos de mencionar que dicho elemento será convertirá a “modo de estribillo”, en cuanto que se utilizan las glosolalia de introducción y cierre en un mismo tema. Además de las glosolalias, también pueden usarse a modo de estribillos: los cantos de nueva creación con misma o distinta letra, y juguetillos repetidos.

¹⁴ Elemento formal característico de la rumba flamenca es el estribillo.



Grafica 9. Glosolalias convertidas a modo estribillo en los tangos de Camarón

8. Los recursos utilizados para potenciar el cierre del número o interpretación pueden estar relacionados a nivel estético, con la variación del tempo. La aceleración del tempo es un recurso muy utilizado para el remate de los cantes o cierre de un cante completo. En el Flamenco el tempo tiene la característica de ser elástico y dependiente de la interpretación, así que se considera la utilización de este recurso una manera fácil al oído de interpretar la cadencia final, de una manera conclusiva y apoteósica. Otro recurso relacionado con el tempo es el retardo, utilizado por Camarón y que queda impreso principalmente en su discografía grabada en Vivo. A nivel técnico con el uso del fade out, se consigue un logrado final, adoptado sobre todo a partir de la segunda etapa.

En **conclusión**, con el resto de los apartados y objetivos dispuestos en este TFE podemos exponer que:

- La importancia de la familia Lucía es transcendental. El tándem Camarón de la Isla y la familia Lucía ha marcado una época en el flamenco. La figura de Camarón no se entiende sin las aportaciones que hicieron en su primera y próspera etapa discográfica. A esta colaboración le debemos mucho de lo que viene aconteciendo en las últimas décadas. A partir de la segunda etapa destacamos que esta relación se transforma en un trinomio compuesto por Paco, Pepe y Camarón a los que se les suman personalidades como R. Pachón, A. Humanes y Tomatito entre otros. A lo largo de la carrera discográfica de Camarón se marca una frontera

en la historia del flamenco que, una vez más, se revaloriza y populariza. Somos muchos los que nos iniciamos en el flamenco de mano de esta discografía donde Monge imprimió su sello propio.

- Camarón de la Isla tuvo influencias tanto internas como externas al Flamenco, que modelaron la estética de su repertorio y discografía, que ante todo fue renovadora y popular.
- Hemos llevado a cabo un estudio sobre la evolución de las características vocales de Camarón a lo largo de su discografía, en las que se la define por orden cronológico como: voz fresca y flexible, rápida, natural, canastera, rota y gastada.
- La periodización que hemos llevado a cabo sobre su discografía se fundamenta en criterios de textura musical y vocal. En la que observamos tres etapas discográficas: la primera comprendida entre 1969 y 1977, la segunda entre 1978 y 1986, y la tercera hasta 1992.
- Camarón hace uso de glosolalias- lerele- en estilos que no están asociados tradicionalmente a este tipo de significante, como es el caso de los estilos de taranto y la seguidilla.

Consideramos que este TFE deja una línea abierta de investigación que puede ir en diferentes direcciones: ya sea profundizar en el (1) análisis de todos los elementos formales en la discografía de Camarón de la Isla en su totalidad, u respecto a otras/os cantaoras/es; como seguir profundizando en el (2) estudio fonético-vocálico y etimológico del término glosolalia, pues a lo largo de este estudio son muchas las coincidencias que se han encontrado entre lecturas y conversaciones con personas de diferentes ámbitos, sobre esta terminología y su etimología (que por motivos de tiempo quedaron fuera de los objetivos de este trabajo, aunque bien podría ser la semilla para posibles trabajos posteriores) Otra línea de investigación también podría ser (3) el estudio detallado del origen de las glosolalias en el cante flamenco en relación con la fonética y vibraciones del sonido, o bien, en la línea de realizar un (4) rastreo de estos elementos desde las primeras grabaciones y partituras de la tonadilla escénica hasta hoy día.

9. APÉNDICES

9.1 ANEXO 1: CUADRO COMPARATIVO SOBRE GLOSOLALIAS, ESTRIBILLOS Y ONOMATOPEYAS: AYEOS EN LOS TANGOS DE CAMARÓN

Leyenda para la tabla comparativa sobre las glosolalias en los tangos de Camarón:

- **IDENT.** *Identificador de Glosolalia*
 - ✓ G-: Glosolalia y enumeración de las mismas en el estilo de tangos.
 - ✓ O-: Onomatopeya
- **ET:** *Etapa discográfica*
- **T.COMP:** *Tipo de composición*
- **T.I.:** *Tiempo de Inicio*
- **TF:** *Tiempo de finalización*
- **RC:** *Repetición de Ciclo*
- **F.out:** *Fade Out*
- **CME:** *Convertido a Modo Estribillo*
- **AOE:** *Asociado a Otros Estribillos*
- **Otros elementos**
 - ✓ **LME: Letra a modo de estribillo.** Referido a una nueva melodía usada a modo de estribillo.
 - ✓ **Gl.** a modo de estribillo: glosolalia usada al menos como introducción y cierre.
 - ✓ **L.rep.: Letra repetida**
 - ✓ **Estilo repetido: referido a** un estilo tradicional del cual hace uso.
 - ✓ Letra a modo de estribillo: Estribillos mutados: **dícese variación estructural** de estribillos.
 - ✓ **Gl. Coral: Glosolalia Coral**

9.2 ANEXO 2: CONVERSACIONES CON JOSÉ SÁNCHEZ (PEPE DE LUCÍA)

Sección A

1. ¿Crees que ha existido un trinomio Pepe- Paco- Camarón?

Si, el ochenta por ciento de convivencia de Camarón y nuestra Familia ha sido Paco, Pepe y José.

2. ¿De qué forma crees que influyes estéticamente y a nivel de melismas cadenciales a Camarón, aparte de tus aportaciones a través de melodías y letras?

Yo le hacía las bases en el estudio con mi criterio y forma de ver la armonía, y obviamente, como grandísimo artista que era, no copiaba, sino que imprimía su personalidad, porque copiar en nuestro argot es: “Pájaro de copia no vale, vale más barato”

3. ¿Qué características tienen estos melismas cadenciales personales, con caídas vertiginosas?

La cadencia de los melismas no es otra cosa que cuantificar las armonías en escalas, y siempre dejar de caer tercio.

4. ¿Cuáles crees que son los referentes de la cultura flamenca de Camarón, y cuáles son los artistas de su generación que más le influyen?

En principio su madre, luego La Perla, Rafael el Tuerto, El Chaqueta, Caracol y todo aquel que aportara algo nuevo que le llamara la atención.

Sección B

5. ¿Crees que aparece una escuela cantaora a partir de la discografía de Camarón? ¿Qué nombre le pondrías a esa escuela?

Si, Sin lugar a dudas

Si hubiera que ponerle un nombre a esta escuela sería la unión de José con los Lucía.

6. ¿Cuál es la terminología que usais en vuestro entorno para hacer referencia a las glosolalias o tarabillas?

Los Yimis, que vienen de la música de los negros, de la mezcla de cultura entre los esclavos negros que llegaron por por el sur de Europa y vía América, así como por la mezcla con los gitanos que llegaron por el norte y por sur de Europa, hacia España, y muchas otras mezclas de culturas como la judía sefardí y Andalusí. Por ejemplo existen los Yimis en el Soul o el Rit- and- blues

7. ¿A qué se debe la introducción de estas tarabillas personales en las composiciones musicales, crees que es fue una moda?

No era una moda, esto lo he escuchado desde siempre, es una forma de introducción o preparación hacia un cante. O bien, que el Yimi esté dentro de una canción como hacen los negros.

8. ¿Por qué se insiste tanto en el uso de estos elementos formales, como son las glosolalias o tarabillas?

Es una forma de expresar o sentir sin palabras, pero si hay sílabas que te ayudan a crear una atmosfera bien rítmica o armónica. No olvidemos que existen muchas introducciones moriscas dentro de los cantes.

9. ¿Por qué crees que se produce el trasvase de estas tarabillas de creación personal a otros palos como seguiriyas, tarantos, cantiñas o fandangos? ¿Se trata de renovar, o de dar personalidad al cante?

La época de los ay! Era la época de la precariedad, la pena, el sufrimiento y el silencio obligado, luego estos Yimis, se fueron abriendo o evolucionando según los momentos emotivos del artista.

Sección C

10. En el Fandango de Enrique Morente Ni que me manden a mí. ¿Por qué crees que se grabaron dos glosolalias tan diferentes para introducir al mismo fandango grabado también con la letra Y también nos condena a muerte en el mismo track?

Él quiso decir con el primer Yimi, “de nada sirve el vivir, de nada sirve” con un armonía predispuesto para no entrar descolocado en la textura del fandango. En el segundo Yimi está templándose mediante un -Lerele- pa no entrar descolocado otra vez en la textura tan alta.

11. En los fandangos de Huelva “Sentao en el valle”, del cual eres autor. ¿Te basas en algún estilo local o personal para crear las coplas “Entre tomillo y romero” y “A los árboles del huerto”? ¿y el estribillo?

No, ambas son de creación de personal

12. En las alegrías Pueblos de la tierra mía, ¿Se trata de una creación personal basada en un estilo clásico o es personal?

Son melodías de creación personal.