

Libro flamenco minero de La Unión.
Siglo XIX

José Gelardo Navarro
2014

APÉNDICE DE JOSÉ GELARDO A PROPÓSITO DE UN ESCRITO DE ELIODORO PUCHE.

“ELIODORO PUCHE, “FLAMENCÓLOGO” LORQUINO”. Este artículo fue publicado en Candil (Jaén), año XXII, nº122, julio-agosto de 1999, pp.3435-3447; publicado también en *Clavis*, Ayuntamiento de Lorca, nº1, 1999, pp.173-182.

Creemos que no es nada exagerado calificar al poeta lorquino como flamencólogo; pensamos que tanto el título del escrito como el contenido del mismo lo justifican con creces:

“Cantos y aires regionales. Aires de Levante”, Estampa, año I, nº38, 18 de septiembre de 1928, pp.24-25.

La Revista Estampa llevaba por subtítulo Revista Gráfica y Literaria de la Actualidad Española y Mundial y en ella tuvo cabida una amplia y variada temática: toros, fútbol, teatro, vida frívola, folklore, flamenco, automovilismo, entrevistas-escritos de Pío Baroja, S. y J. Alvarez Quintero...

No vamos a tratar, por supuesto, en este capítulo de entrar en valoraciones de la obra literaria del escritor lorquino Eliodoro Puche, pues otros con más autoridad que nosotros ya lo han hecho¹; sin embargo, y en relación con lo FLAMENCO, si hemos de hacer una primera constatación: su afición a la vida bohemia en Madrid, sus tendencias modernistas, sus simpatías con poetas rompedores con la línea de denostación contra lo flamenco (Rubén Darío y, sobre todo, Manuel Machado). Reproduzcamos el texto íntegro de E. Puche que ocupa dos densas páginas de la revista arriba mencionada:

¹ DÍEZ DE REVENGA, F. J., *Eliodoro Puche. Historia y crítica de un poeta*, Murcia, Academia Alfonso X el Sabio, 1980; GUIRAO GARCÍA, J. y MOLINA MARTÍNEZ, J. L., *Antología General de Eliodoro Puche*, Murcia, Editora Regional, 1993.

[Advertencia. para diferenciar nuestro texto-análisis-comentario del escrito de Puche, lo de este último lo ponemos en cursiva. Veamos, pues, en primer lugar el texto, en cursiva, de Puche]:

“Cantos y bailes regionales. Aires de Levante”.

CANTE “JONDO”.- La **cartagenera** es el arabesco en el **cante jondo**. Tiene desde luego el mismo ritmo de la **malagueña** de Málaga. La madre de todos: la gitana. Es toda ella gracia de tonos, de arpegios, de filigranas de voz..., arabescos en las falsetas de guitarra. No tiene la lamentosa quejumbre, el dejo trágico de su madre andaluza. Hay en ella más gracia femenina, más ligereza. Sus coplas no suelen evocar sino en muy raras ocasiones la pasión llevada a lo dramático, los celos, la sangre...

Lo que pierde en sentido dramático, en prolongado lamento, lo gana en ternura nostálgica y en gracia musical. Es menos **jonda**, como dicen los **flamencos**. Los asuntos de la mayor parte de sus coplas evocan la tierra, su nostalgia, su recuerdo, sus cosas, sus gentes, sus **cantaos**, etc.:

*Bien te puedes alabar,
Cartagena de Levante,
que Murcia con ser tan grande,
no tiene puerto de mar.*

Y esta otra:

*De Cartagena a Herrerías
han puesto iluminación;
pena de la vida tiene
todo el que apague un farol
y no lo encienda enseguida.*

Existe también la **taranta**, muy distinta de la **cartagenera**, cante más ligero y muy de la tierra. Y además el **fandanguillo** de Murcia, de la misma familia de los **fandanguillos** andaluces.

“**CANTE MINERO**”.- Pero lo más popular allí es acaso lo que llaman el “cante minero” –el de Mazarrón, La Unión y Herrería- y que también nombran “de la madrugada...”

Es la hora en que estos trabajadores se dirigen a las minas cantando por el camino, llenando el aire libre, que han de dejar en seguida para convertirse en topos, con sus voces, que se persiguen, saltan, zigzaguean en el silencio de la noche, respondiéndose de diversos puntos, como brotando de la misma oscuridad indecisa que poco a poco va aclarando la aurora...

Son canciones del camino y de su penoso trabajo:

*El lunes por la mañana,
los pícaros tartaneros
les robaron las mazanas
a los pobres arrieros
que venían de Totana.*

Y ésta:

*Me llaman el barrenero;
porque pongo la barrena
me llaman el barrenero,
y soy el mejor minero
que ha nacido en Cartagena.*

LA HUERTA.- En los pintorescos y alegres pueblecillos huertanos y en las aldeas y cortijos de la serranía, permanecen, incontaminados de las modas de la ciudad, la **Parranda** y una especie de **malagueña** que dicen **La Huertana**.

Indudablemente, la **Parranda** es lo más de la tierra, lo más típico, nacido del alma y costumbres de la gente humilde y campesina.

Hasta los tontos saben bailar **Parrandas**... Es un baile pavo –suelen decir los buenos **bailaores** del campo, a favor de su **Malagueña** huertana, que la encuentran más difícil y a propósito para su lucimiento. Sin embargo, es una **Malagueña** que no tiene de la verdadera sino un lejano recuerdo de su ritmo para el baile. No hay falsetas en la guitarra. Sólo rasgueo para acompañamiento de la danza, de muy pocas figuras. Las coplas no tienen complicaciones para el **cantaor**, son casi como un recitado. La mayor parte saben cantarlas y hacer con los dedos sobre los trastes las cuatro o cinco posturas necesarias para las variaciones.

La **Parranda** es baile de figuras, de varias parejas. Es tan espontáneo, tan natural, que parece creado en el momento. La llevan en sí, en su propia alma. Y quizás sea el motivo de que les guste bailarla menos que su **Malagueña**, el serles tan fácil, el salirles tan espontánea y naturalmente.

Las coplas en el metro de la **seguidilla**, suelen ser trovas improvisadas, con cierto humorismo alusivo y picaresco, pero nada hiriente, e ingenuas como las figuras del baile. La guitarra rasguea. Un **cantaor** inventa una copla; al poco otro le responde con otra, también sacada de su cabeza... Y así, hasta el infinito, que suele ser el cansancio de las parejas, antes que el rosario de coplas de todos los que improvisan termine de dar la vuelta al corro que encierra el baile...

UN ASTRO EN MADRID.- Para completar nuestra información hemos querido buscar –si existía- en Madrid, a alguna de las viejas celebridades de la edad de oro del cante y el baile levantinos. Y también algún sitio de reunión de los cultivadores de ese arte que los sábados y domingos, en la noche, se lanza a las rúas madrileñas, invadiéndolas de **Tarantas** y **Mineras** más o menos auténticas. No un lugar, sino cientos, hemos encontrado, a pesar del cartelito que se lee en el punto más visible de todos los establecimientos:

*Prohibido terminantemente
de orden gubernativa
cantar y tocar.*

Esto lo han resuelto los aficionados de la manera más sencilla: no cantando, sino apuntando, y sin guitarra.

*En cuanto a lo primero, después de mucho indagar, hemos conseguido ver al antiguo **bailaor** cartagenero Juan Martínez Peñafiel, en su Academia de baile de la calle de la Unión.*

Una sala con sofás a lo largo de dos paredes fronteras, con grandes abanicos de fotografías de todas las estrellas que el maestro ha lanzado en su larga vida al arte de las tablas. Cuchichean y miran de reojo unas cuantas alumnas muy jovencitas y muy monas:

- ¿Futuras estrellas?

*- Hay de todo –me responde el maestro-; muchas de ellas aprenden sólo por **sport**...*

- Continúe usted, continúe; me agradecería ver como hace usted los astros futuros... los que han de cegar mañana nuestros ojos con la luz de sus piernas.

Y el maestro se dispone a proseguir su lección; la discípula prepara su cuerpo flexible a la dura faena. El profesor coge en la mano una vara bastante gruesa. Nos alarmamos. Diríase, que a la menor provocación, fuera a emprenderla a golpes con el lindo pimpollo que aguarda sonriente la orden de la música. (¡Sería una lástima, tan linda!) Pero no; la vara es para hacer indicaciones del ritmo, de los tiempos. Es su batuta de baile.

La muchacha juega con las piernas y los brazos y la cabeza, ligera, pronta, grácil, como si hiciese con ellos juegos malabares o prestidigitación. Da la idea de que lanza al aire sus miembros y los vuelve a recoger en su sitio antes de que podamos darnos cuenta...bailándolas maravillosamente.

ELIODORO PUCHE”

...

Para ir entrando en materia vamos a detallar y comentar los varios epígrafes en que se subdivide dicho artículo y que son los siguientes: “Palabras liminares”, “Cante jondo”, “Cante Minero”, “La Huerta”, “Un astro en Madrid”.

Mediante la enumeración de estos titulares y su comparación con parte del título del escrito (Aires de Levante), pretendemos introducir al lector en la visión de un hombre, de un poeta y, sobre todo, de un aficionado al flamenco que no sólo habla de oídas sino de alguien que conoce el flamenco, que sabe lo que dice.

“PALABRAS LIMINARES”.- En el primer párrafo ya se le ve el plumero por la reivindicación nacionalista de nuestro folkore y del flamenco frente a las corrientes americanas de introducción del blues, jazz, etc. No olvidemos que durante muchos años, sobre todo a finales del siglo XIX (Eliodoro Puche nació en Lorca en 1885), las denominaciones de flamenco y aires nacionales eran prácticamente sinónimas.

Por otra parte, E. Puche nos sitúa ante una verdad, dentro del flamenco tradicional de su época e incluso de la nuestra, en cuanto a terminología: a los estilos flamencos de la Andalucía Oriental (Murcia incluida) se les conocía como aires y cantes de Levante, estilo de Levante o solamente Levante. Señalemos también, y agradezcamos a E. Puche, la reivindicación y consideración de estos estilos como flamencos, cuestión que en ocasiones ha sido puesta en entredicho por la flamencología tradicional o bien no han sido suficientemente valorados por la insignificancia de proceder del mundo del fandango. El autor considera que dentro de estos cantes de Levante se encuadran la cartagenera y la taranta, cantes flamencos que él diferencia ya (1928) y de manera muy clara como veremos más adelante. Esta distinción es importante y honra el olfato musical-flamenco del lorquino, puesto que durante muchos años en la flamencología tradicional, tanto en escritos como en la antigua discografía, taranta y cartagenera han sido equivalentes, aunque hoy sean estilos absolutamente diferenciados en la nomenclatura musical flamenca.

Algunas opiniones de E. Puche pueden ser discutibles, pero siempre teniendo en cuenta la fecha, 1928, cuando los estudios o escritos flamencos no abundaban y su divulgación era exigua. Discutible es la afirmación acerca de la procedencia y cuna de la cartagenera y la taranta, es decir los cantes de Levante, considerando como tales sobre todo a los de Cartagena y la zona minera de La Unión, Mazarrón y Herrerías... Los estudios actuales demuestran de manera palmaria la importancia de Almería en el origen de estos cantes, hasta tal punto que

la implantación de cafés cantantes en La Unión, Cartagena, Mazarrón... coincide precisamente con el boom minero y la consolidación de la emigración almeriense en los lugares arriba citados²; y, en este mismo sentido, es también significativo –y así lo demuestran también recientes investigaciones- que el Rojo el Alpargatero se instalara en La Unión y Cartagena en los años 80 del siglo pasado, pero después de haber bebido en los veneros atarantados de Almería y tras haber ejercido como artista profesional flamenco en esta tierra y en sus cafés cantantes³.

Y también es discutible su opinión de que cualquier tiempo pasado fue mejor, situando, con una cierta mirada romántico-mitificadora, el esplendor de los cantes de Levante en los cafés cantantes y despreciando el flamenco levantino de los cabarets de su tiempo: estos cabarets, los teatros y sobre todo el flamenco del cinematógrafo y posteriormente la denominada Ópera Flamenca nos darían a conocer a cantaores como Antonio Grau Dauset, Emilia Benito, Fanegas, Niño de Levante, Guerrita y tantos y tantos artistas de nuestra región y de otras latitudes andaluzas.

“CANTE “JONDO”.- Distingue perfectamente el lorquino entre la cartagenera y la taranta. Si anteriormente el autor ha reivindicado para los cantes de Levante su pertenencia a los estilos flamencos, ahora va mucho más lejos y los enmarca dentro del cante jondo. La cuestión es importante puesto que durante mucho tiempo –incluso en la actualidad- hay autores y aficionados que se empeñan en la distinción de cantes jondos, es decir cantes con más sentimiento, jondura y profundidad (soleares, siguiriyas, tientos, carceleras o tonás...) y cantes flamencos, cantes más superficiales (malagueñas, tarantas, cartageneras... y en general todos aquellos cantes que se no se encuadran dentro de los *cantes básicos*): la denominada y tan traída y llevada jondura y pureza de los cantes no está tanto en el nombre de los cantes, sino en la profundidad y sensibilidad en la interpretación, en el tipo de voz, en la

² Acerca de la importancia de esta emigración en el siglo XIX puede consultarse RÓDENAS ROZAS, Francisco, “La Unión, provincia de Almería, 1875” en *Calle del Trovero Castillo. Homenaje al Trovero Castillo*, Ayuntamiento de La Unión, 1995, pp.13-29.

³ SEVILLANO MIRALLES, Antonio, *Almería por Tarantas. Cafés cantantes y artistas de la tierra*, Instituto de Estudios Almerienses, 1996, pp.103-106.

ligazón o no de los tercios o versos, en esa impronta personal que nos hace vibrar... Y, en relación con lo dicho anteriormente, E. Puche se hace eco de lo que dicen los flamencos o entendidos en referencia al cante de la cartagenera: Es menos jonda, como dicen **los flamencos**. Parece como si nos estuviera haciendo un guiño: eso que lo piensen los flamencos, pero yo, que soy más flamenco, pienso otra cosa.

“CANTE MINERO”.- En nuestra opinión, se trata de uno de los párrafos más esclarecedores e importantes del escrito. Resaltémoslo:

Pero lo más popular allí-nos dice- es acaso lo que llaman “el cante minero” –el de Mazarrón, La Unión y Herrería- y que también nombran “de la madrugada”.

En cuanto a la localización geográfica y a la paternidad del cante minero volvemos a añadir y a señalar lo que ya enunciamos más arriba: siempre, Almería al fondo. Pero lo fundamental del texto de E. Puche, en este caso, es la consideración e introducción de otro grupo dentro de –nomenclatura actual- los cantes de las minas: el cante minero. Por lo tanto y según el lorquino, que recoge la tradición flamenca y cantaora de su momento histórico, anterior a 1928, existen, al menos, tres tipos de cantes mineros perfectamente delimitados: cartagenera, taranta y cante minero. Apresurémonos a constatar que nuestro flamencólogo también nombra este último con el nombre de cante de la madrugada; y sin más dilación -dejando de lado el también interesante epígrafe LA HUERTA en torno a las parrandas y malagueñas de Murcia- y pasando a la parte final, UN ASTRO EN MADRID, nos familiariza en este apartado con un nombre nuevo al hablarnos de Tarantas y Mineras. **¡MINERAS!** El término en cuestión es una de las primeras veces –sino la primera- que aparece en la literatura flamenca, aunque en la discografía ya había aparecido algunos años atrás. Y el lector también se habrá dado cuenta de la analogía o identidad que E. Puche, recolector de la tradición flamenca, está estableciendo entre cante minero=cante de la madrugada=mineras; e insistimos en que, a pesar del natural parentesco, los expone y considera como

cantes bien delimitados y diferenciados de la cartagenera y de la taranta, y además lo califica como lo más popular allí

Creemos, pues, que ha llegado el momento de ponernos en guardia acerca de la nomenclatura actual que se utiliza para designar un amplio abanico de cantes flamencos mineros que abarcan buena parte de la geografía y la historia de amplias zonas de Almería, Murcia (Cartagena, La Unión, Mazarrón, Lorca...), Jaén. Podemos estar o no de acuerdo, pero el hecho real es que a esos cantes en la actualidad se les llama cantes de las minas o cantes mineros, aunque todavía y en ocasiones se sigue utilizando el término cantes de Levante. Dichos cantes, en la nomenclatura actual, tienen también una música y un nombre que los diferencia: cartagenera, taranta, minera, taranto, levantica, murciana, fandango minero...; y, en cuanto a la guitarra, señalemos que se emplea actualmente para todos esos cantes el término de toque por tarantas, pero que en el pasado se cantaban con la guitarra en compás de malagueñas. A la especialización de todos estos cantes de las minas han contribuido numerosos factores: la tradición cantaora, la discografía, las creaciones o recreaciones personales de muchos aficionados y profesionales, la cantidad y calidad de muchos festivales y concursos flamencos por toda la geografía andaluza y extraandaluza y muy particularmente el Festival Nacional del Cante de las Minas de La Unión. La nomenclatura actual –la indicada más arriba- ha barrido a otras que se utilizaron en épocas pasadas: cante por tarantas (englobando a todo el cante minero), así como la de cante por Levante o estilo de Levante, o la que se utiliza en el título de este artículo que estamos estudiando, es decir, Aires de Levante. Nos parece legítimo reivindicar la existencia de esas y otras denominaciones –ya caducadas- y encuadrarlas en su momento histórico para un mejor conocimiento del flamenco, pero también nos parece necio y absurdo querer restaurar aquello que se perdió (me refiero a las denominaciones), entre otras cosas porque ya no responden a las necesidades de nuestro presente, porque pueden contribuir a crear cierta confusión y porque la realidad musical flamenca ha avanzado, avanza y seguirá avanzando: habrá cantes que caerán en desuso, otros que se potenciarán e incluso otros que se irán pergeñando hasta consolidarse como estilos o palos nuevos.

Como tarantas y cartageneras conservamos grabaciones desde principios de siglo. Existía cierta confusión en la discografía, pues en las antiguas placas se escribía cartagenera y se cantaba en realidad una taranta y viceversa⁴. Teniendo en cuenta esto, es decir, la realidad y dualidad cartagenera-taranta, es más que probable, podemos afirmarlo, que los términos de cante minero, cantes de madrugada y mineras (también otros que veremos más adelante) se emplearan en su tiempo para designar otros cantes de las minas –cantes sin nombre específico como ahora y sin una absoluta consolidación musical- que a finales del XIX y hasta muy entrado el siglo XX, incluso alguno de ellos hasta la iniciación del festival de las minas de La Unión, no tenían denominación de origen; los términos arriba expuestos se emplearon para designar precisamente a las actuales variantes musicales de minera, taranto, levantica, fandango minero. Pero, no es menos cierto que con el nombre de cartageneras y de tarantas se designaban también todos los cantes mineros que en ese momento no tenían todavía denominación de origen. Esto parece demostrado por algunas vivencias flamencas de finales del XIX. Por ejemplo, el siguiente texto de Fernando el de Triana al decirnos que “Conchita Peñaranda, la Cartagenera, que, aunque, a sus cantes se los llamaba cartageneras también, procedían de la escuela del famosísimo compositor Antonio Grau Mora, El Rojo el Alpargatero, y por lo tanto dichos cantes eran de corte levantino, pero almerienses, y, naturalmente, acompañados a la guitarra en compás de malagueñas”⁵.

Vayamos a la indagación histórica de la aparición, tanto en la literatura como en la discografía, de las denominaciones de mineras, cantes de la madrugada, cante minero (términos empleados por E. Puche) y de otros términos y músicas flamenco-mineros que, en principio, podrían ayudarnos a mejor comprender la consolidación final de todos estos cantes.

Investigando sobre el flamenco en la prensa murciana, hemos encontrado alguna alusión a los cantos de los mineros de La Unión, Portmán, Llano del Beal... hacia 1841. En referencia a 1850, en un cancionero hasta ahora poco conocido en Murcia, el murciano Julián Calvo ya nos habla de los

⁴ TORRES CORTES, Norberto, “Tarantas y tarantos: ¿un caso reciente de flamenquización?, *Demófilo*, nº15, Sevilla, Fundación Machado, 1994, pp.229-249.

⁵ FERNANDO EL DE TRIANA, *Arte y artistas flamencos*, Madrid, Clan, 1952, p.33.

cantes de la madrugada empleando el término de malagueña de la madrugada, canto o música que, según él, no era originaria de Murcia sino que vino hasta aquí de la mano de un tal Ginés de Osuna, excelente cantaor de estos aires que luego seguirían cultivando otros muchos cantaores y, entre ellos, el entonces (finales del XIX) muy conocido y popular cantaor flamenco de Murcia, el Nene de las Balsas⁶.

En 1865, Lafuente y Alcántara cita 8 coplas de mineros que luego han seguido en el repertorio tradicional y popular de los cantaores flamencos. Resulta por demás significativo que la primera de las coplas fije su residencia en Almería:

*Hermosa virgen de Gádor
Que estás al pié de la sierra,
Ruega por los mineritos
Que están debajo de tierra⁷.*

Un amigo del director de El Diario de Murcia, Martínez Tornel (1892), residente en Madrid y aficionado flamenco, nos cuenta lo siguiente:

“Cuando en un café de cante flamenco he oído cantar las malagueñas con el nombre de cartageneras, he gozado lo indecible. Pero cuando mi gozo no ha tenido límite, ha sido cuando he oído cantar la madrugá, que es el canto clásico, característico de Murcia”.

Según este último texto, las cartageneras se cantan por el toque de malagueñas, es decir que todavía no han llegado a su independencia total, y de ahí esa permanente confusión de la que venimos hablando; pero, como vemos en el texto arriba citado, también los cantes de madrugá habían penetrado ya en los cafés cantantes⁸. Sin duda alguna, estos cantes de la madrugá deben ser encuadrados dentro de los cantes de las minas, como un antecedente claro de la actual minera en sus diferentes versiones; valga para demostrarlo no sólo las palabras de E. Puche, sino también lo escrito a principios de siglo en otro

⁶ CALVO, Julián, *Alegrías y tristezas de la huerta de Murcia. Colección de cantos populares que canta y baila el pueblo de Murcia. Transcritos y arreglados por...*, Madrid, Zozoya, Editor, 1887, p.28.

⁷ LAFUENTE Y ALCÁNTARA, Emilio, *Cancionero popular. Colección escogida de seguidillas y coplas*, Madrid, Carlos Bailly-Baillière, 1865, 2º tomo, pp.469-470.

⁸ MARTÍNEZ TORNEL, José, *Cantares populares murcianos coleccionados y clasificados por...*, Murcia, Imprenta de “El Diario”, 1892, Apéndice, p.48.

cancionero murciano. En dicho escrito la descripción musical de estas malagueñas de la madrugá concuerda con la introducción de medios tonos y tercios largos de la actual minera. Dice así:

(...) muchos cantadores de madrugás lo entonaban de diversos modos estableciendo lo que llamaban estilos... El cantador de madrugás ha de poseer gran flexibilidad y extensión de voz; ha de sostener alientos muy largos y cuidar de no alterar el verdadero carácter que distingue este canto de sus similares de Andalucía⁹.

Este último párrafo es digno de una investigación musical en profundidad, pues nos está diciendo que existen dos variedades de cantos o cantes de la madrugá: el andaluz, de carácter más recortado, posiblemente más flamenco (seguramente el antecedente del taranto); y por otra parte el murciano, algo más extenso, flexible y largo (las actuales mineras de La Unión).

En la década de 1890 aparece una nueva denominación entre los cantes mineros que, además, retrata perfectamente su origen geográfico: las “almerienses”. En una extraordinaria velada concierto andaluz y clásico, en el Teatro Máiquez de Cartagena, el cantaor Manuel Reina (Canario Chico), amén de otros cantes como malagueñas, guajiras, soleares, alegrías etc., interpretó Granadinas, Almerienses y Cartageneras¹⁰. Podríamos suponer, con Antonio Sevillano, que estas almerienses están designando a las tarantas, a las tarantas almerienses¹¹; sin embargo, nos inclinamos a pensar que bajo el apelativo de almerienses se esconden otros cantes mineros y no precisamente las cartageneras y/o tarantas, expresamente declaradas y diferenciadas en el texto.

De principios del XX, Pedro Sánchez Moreno¹² recoge una importante aportación, del campo de Lorca, a los cantes mineros. Nos dice lo siguiente a

⁹ VERDÚ, José, *Colección de cantos populares de Murcia*, Madrid, Orfeo Tracio, 1906, p.4.

¹⁰ *El Diario de Murcia*, año XXXVIII, nº11.136, sábado 17 de diciembre de 1898, p.3.

¹¹ SEVILLANO MIRALLES, Antonio, *Almería por tarantas. Cafés cantantes y artistas de la tierra*, Instituto de Estudios Almerienses, 1996, p.167.

¹² SÁNCHEZ MORENO, Pedro, *Pequeña historia de una forma de vida*, Ayuntamiento de Lorca, 2003, p.144.

propósito de un guitarrista lorquino a medio camino entre los cantos folklóricos y el flamenco:

Para tratarse de un músico de principios del siglo XX tocaba con bastante técnica soleás, mazurcas, granáinas, etc. De folklore, contenía unas parrandas, una jota, unas seguidillas sevillanas y una malagueña con entonación minera, tocada con los mismos acordes de los cantes de las minas y con un compás muy antiguo de malagueña de baile bolero. Esta malagueña quizás fuera una de las semillas de las que germinó el afamado cante de las minas (mineras) o cuando menos debieron estar muy emparentados, pues de dicha malagueña la entonación de los tres primeros versos es casi idéntica a la taranta, para ir derivando en los tres restantes hacia la malagueña natural.

Y siguiendo con este nuestro hilo conductor, en 1913, el cantaor Antonio Chacón acuña en algunas grabaciones el término MINERAS. Además, se vuelve a poner en evidencia en las grabaciones del cantaor Chacón la confusión existente entre cartageneras y tarantas; la misma confusión que con la murciana (según reza en la carátula de la placa y también del mismo año) puesto que se trata de una malagueña (A qué tanto me consientes...). Desde luego lo que canta Antonio Chacón bajo el nombre de mineras no son las tarantas que hoy conocemos; se trata en buena medida de los cantes de Pedro el Morato y/o del Ciego de la Playa o Cabogatero, más sobria, más popular y menos profesional.

La cantaora unionense Emilia Benito graba en 1916 una malagueña levantina. Lo de malagueña viene del toque por malagueñas y algo abandolao; por lo que se refiere a levantina, puede tratarse efectivamente de una Minera del Rojo como señala el catálogo: sin embargo, resulta curioso que este nombre se parezca tanto al del cante actual levantica que grabara en 1921 el Cojo de Málaga y, además, con el nombre de Taranta -: y sigue la confusión. Pero además, ese cante de Emilia Benito, que no es una levantica actual, sí tiene algunas tonalidades y tirones hacia arriba muy parecidos a la actual levantica, la que hemos heredado del Cojo de Málaga.

En 1933, algunos años más tarde de que E. Puche escribiera este texto flamenco, Carlos y Pedro Caba nos hablan, no ya de las mineras como término genérico, sino de la minera como cante específico de la mina y con una musicalidad propia dentro del campo de las tarantas puesto que lo definen como variación de la taranta que se canta en Levante. Y cita la copla siguiente, copla que ya recogiera Lafuente Alcántara nada menos que en 1865:

*En diciendo ¡gente al torno!
todos los mineros tiemblan
al vé que tienen la vía
a voluntá de una cuerda¹³.*

“UN ASTRO EN MADRID”.- Dos son los datos que para la historia del flamenco más nos pueden interesar en este apartado. En primer lugar, el descubrimiento, y de primera mano, de un artista cartagenero, bailaor por más señas, y que tiene Academia de Baile en Madrid, en la calle de la Unión. Se trata de JUAN MARTÍNEZ PEÑAFIEL, sin lugar a dudas un artista flamenco importante puesto que nos da detalles de sus actuaciones dentro y fuera de España, así como de su actividad en Academias de Baile que también regentó en el extranjero.

En segundo lugar, aporta datos interesantísimos para la historia del flamenco minero acerca de la convivencia, amistad y actuaciones que el bailaor mantuvo con coetáneos suyos: con Chilares, Juan Abad Díaz, cantaor almeriense afincado en Murcia, con su hija, la bailaora llamada la hija de Chilares, y sobre todo con un personaje histórico-legendario que aquí se nos hace nuevamente historia, El Rojo el Alpargatero; por el texto de E. Puche queda confirmado y demostrado que El Rojo (Antonio Grau Mora) tuvo café cantante en La Unión, y también en Cartagena, en el Habanero -Café Cantante-, que era del Rojo..., poniendo, pues, en sintonía lo que dice la copla y la historia acerca del incendio de dicho café en Cartagena, hechos que por otra parte quedan reflejados, como ya hemos tenido ocasión de comprobar, en la prensa murciana del siglo XIX.

¹³ CABA LANDA, Carlos y Pedro, *Andalucía: su comunismo y su cante*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 1988, p.218.

Así, los periódicos de la época y otros documentos se solidarizan con las afirmaciones del bailar Juan Martínez Peñafiel y con otros datos que ya conocíamos por la documentación escrita y por la tradición oral. Nuestro bailar cartagenero afirma que, a finales del XIX,

“Bailaba en Archena las temporadas de baños, de pareja con la hija de Chilares, y de cantaores iban el propio Chilares y el Rojo el Alpargatero...” .

Nada nos puede llevar a desconfiar de estas afirmaciones puesto que a la propia hija de Chilares la encontramos bailando con el cantaor Fuentes en la feria de septiembre de Murcia en 1891 y, según El Diario de Murcia, “El final de este baile fue un acabóse dislocador por la famosa bailadora de Cartagena, la hija de Chinares, que tuvo una ovación en la malagueña que bailó”¹⁴. Y, en cuanto a los baños de Archena, hemos encontrado en nuestro rebusco por el Archivo Municipal de Murcia un texto esclarecedor del año 1881 que nos dice lo siguiente a propósito de ambientes y diversiones de los dichos baños en aquella época:

“Y raro es el año en que no concurre algún artista músico de renombre.

Si hay pollas y siempre las hay y bonitas en los Baños de Archena, se improvisa el baile... Nunca faltan cantaoras y cantaores de Andalucía, Murcia, Alicante y Cartagena, que, acompañados con guitarras, entonan al aire libre, por lo flamenco, en la Plaza de los Baños y en las calles, alegres canciones que atraen mucha concurrencia, y en la cual se distinguen, por el entusiasmo con que aplauden, los Bañistas extranjeros”¹⁵.

Desde luego, las semillas flamencas que El Rojo, Chilares y su Hija, así como el baile de Juan Martínez, esparcieron en Archena, florecieron en una esplendorosa cosecha. En 1895, nos dice lo siguiente un diario murciano:

¹⁴ *El Diario de Murcia*, año XIII, nº4.430, viernes 7 de septiembre de 1891, p.1.

¹⁵ *Guía del bañista en Archena por un bañista*, Sevilla, Francisco Álvarez y C.ª, 1881, 256 pp. + XVI, p.215.

Recreo del bañista en Archena.- (...) Hay, a parte del Casino, un buen café con sala de billar y otros juegos; y a alguna distancia del balneario hay otro café que se diferencia del anterior en que el primero es café... con gotas y éste es café... con cante flamenco.

El Diario de Murcia, año XVII, nº6787, jueves 31-10-1895, p.1.

Por allí andaría nuestro Juan Martínez en compañía del cantaor andaluz almeriense Chilares, del cantaor murciano especialista en malagueñas José María Celdrán, Nene de las Balsas; del alicantino-cartagenero-almeriense-malagueño Rojo el Alpargatero y de los flamencos cartageneros Enrique el de los Vidales, Paco el Herrero y El Pajarito... y muy posiblemente de Pedro el Morato; y, para que no faltara de nada en el espectáculo flamenco: el baile de Juan Martínez Peñafiel y de la hija de Chilares. La tradición oral-popular del flamenco (también la del cancionero escrito) confirma algunos de estos datos, evidenciando la presencia del cante flamenco en los Baños de Archena, así como relatándonos la muerte violenta del cantaor Chilares en algún polvoriento camino entre Cartagena y Murcia (¿camino de Archena?):

*Ya no cantará Chilares
en los bañitos de Archena,
porque le dieron un tiro,
entre Murcia y Cartagena¹⁶.*

Por todo lo dicho, podemos concluir que la minera o mineras de La Unión, la cartagenera y la taranta tienen su partida de bautismo y/o nacimiento en el último cuarto del siglo XIX.

¹⁶ MARTÍNEZ TORNEL, José, *Cantares populares murcianos coleccionados y clasificados por...*, Murcia, Imprenta de "El Diario", 1892, p.51. Se encuentra esta copla entre otras muchas que un murciano residente en Madrid envía a Martínez Tornel en diciembre de 1892; la fecha es importante pues, en comparación con la copla, podemos deducir que Chilares murió algunos años antes de 1892, y no en 1895 como hasta ahora se pensaba; y, según reza la copla, tampoco murió en Madrid.