

UNA APROXIMACIÓN DIDÁCTICA A LOS CANTES DE LAS MINAS

M^a Eugenia Martínez Delgado

José F. Ortega Castejón

Universidad de Murcia

Resumen

Tras analizar la presencia del flamenco en el currículum de Educación Secundaria de la Región de Murcia y repasar las características de los cantes de las minas, proponemos algunas actividades y materiales didácticos que, partiendo del folklore y trabajando las capacidades expresivas, permitan acercar a nuestros alumnos a esta manifestación musical.

Palabras clave

Didáctica del flamenco; flamenco y currículum; cantes de las minas; audición; expresión vocal; expresión instrumental; danza y movimiento.

Abstract

After analyzing the presence of flamenco music in the curriculum of Secondary Education in the Region of Murcia and revising the characteristics of the songs of mines, we propose some activities and teaching materials that, based on folklore and working the expressive capacities, allow our students to approach to this musical manifestation.

1. Introducción

Por diferentes razones, el tema del flamenco suele quedar relegado en las programaciones de Música de Educación Secundaria. El desinterés de los docentes, unido a un general desconocimiento de este apasionante mundo, tal vez esté en el origen de este hecho. A ello hay que sumar la falta de materiales didácticos específicos.

Lo sorprendente es que en los últimos años, el arte flamenco ha pasado a convertirse en un fenómeno de repercusión internacional; ha dejado de ser una manifestación musical de minorías para llegar a un amplio sector de la sociedad; ha trascendido lo netamente andaluz para pasar a ser una manifestación musical con personalidad propia de ámbito universal (Muñoz, 1996). Son muchas las personas que acuden a nuestro país, deseosos de aprender los secretos de este arte musical. No obstante, para muchos de nosotros, y a pesar de tenerlo tan cerca, el flamenco es algo muy poco conocido.

Desde su aparición como fenómeno cultural y artístico, el flamenco ha contado con fuertes detractores y, con contadas excepciones, ha sufrido también el general desprecio de los profesionales de la música “cultura”. Desde muy pronto, la prensa y algunos sectores de la intelectualidad se encargaron de atacarlo como algo bajo y ruin, porque se practicaba por las clases populares más humildes y se lo relacionaba siempre con la delincuencia, la prostitución y los lugares de vicio y perversión. No obstante, hoy todo esto quedó atrás y el flamenco es considerado como una de las músicas autóctonas más importantes del planeta. Por si fuera poco, acaba de obtener su reconocimiento como Patrimonio de la Humanidad de carácter inmaterial.

En el plano académico se han dado algunos pasos en este proceso rehabilitación. Así, el flamenco puede cursarse como disciplina (hasta ahora en la especialidad de “Guitarra flamenca”) en diferentes conservatorios superiores, como el de Córdoba o el de Murcia. Y también en algunos profesionales, como el “Arturo Soria” de Madrid, el “Benito Lauret” de Cartagena (Murcia) o el Real Conservatorio Profesional de Música de Almería.

Además, anualmente se realizan numerosos cursos de flamenco en todo el ámbito español, de guitarra, cante y baile, a lo que últimamente se han sumado los de cajón flamenco, que tantas expectativas despiertan entre los más jóvenes. Como ejemplo emblemático podemos citar los cursos que el guitarrista Gerardo Núñez organiza en Sanlúcar de Barrameda (Cádiz), que atraen a numerosos estudiantes de todos los países; los de Manolo Sanlúcar en Córdoba o los prestigiosos cursos que oferta la Fundación Cristina Heeren en Sevilla. Y muy pronto, la Fundación Cante de las Minas de La Unión pondrá también en marcha una escuela de flamenco.

Pero, desde nuestro punto de vista, falta algo crucial, y es asegurar la presencia del flamenco en las enseñanzas generalistas. Para que esto sea posible, hay que velar para que el flamenco pueda ser conocido y estudiado por los futuros docentes de Música, en Primaria y Secundaria. Una consecuencia inmediata que se derivará de aquí será el aumento de propuestas didácticas que permitan su tratamiento en el aula. Hasta ahora sólo tenemos experiencias aisladas, que dependen en último extremo de la voluntad de unos pocos. En este sentido, es necesario un esfuerzo consensuado e institucional que propicie que el flamenco entre de lleno en las programaciones didácticas.

Con el presente trabajo queremos, justamente, contribuir a este fin, proponiendo una serie de actividades y materiales didácticos que permitan a los alumnos de Enseñanza Secundaria conocer y familiarizarse con una de las ramas del flamenco que mayor repercusión tiene en la Región de Murcia, los **cantes de las minas**. Pero, antes de pasar a ellas, revisaremos en los dos epígrafes que siguen el marco legislativo actual y expondremos también algunas de las singularidades que caracterizan a estos cantes.

2. Presencia del flamenco en el currículum oficial de la Región de Murcia

El currículum oficial del área de Música para Educación Secundaria Obligatoria en la Región de Murcia viene explicitado en el *Decreto número 291/2007*, de 14 de septiembre (*BORM* de 24 de septiembre de 2007) que, a su vez, desarrolla el decreto de mínimos que ha de regir en todo el estado español (*Real Decreto 1631/2006*, de 29 de diciembre, *BOE* de 5 de enero de 2007).

A pesar de la enorme trascendencia que el flamenco ha cobrado en la actualidad, no vemos que esta circunstancia se refleje, en lógica correspondencia, en el vigente currículum escolar para Educación Secundaria. De hecho, la mención al flamenco como género musical específico y singular no lo encontraremos, al menos de forma expresa, en él: habrá que esperar hasta el currículum de Bachillerato para que esto suceda. De cualquier modo, y a pesar de la situación *a priori* tan poco propicia, comprobaremos que, analizado en profundidad, es posible encontrar algunas alusiones implícitas. De hecho, se habla a menudo de música popular o tradicional, de las tradiciones y costumbres de nuestra tierra así como del interés que tiene el conocerlas.

Por ejemplo, en la página 27286, dentro de los contenidos previstos para 3º de ESO, podemos leer:

La música tradicional y popular. Las tradiciones musicales en España: influencias, diversidad y patrimonio común. La música popular urbana. La música tradicional en la Región de Murcia: ánimas, auroras...

Cabe entender que en esos puntos suspensivos irían también las manifestaciones flamencas de la Región de Murcia, que entran dentro de las músicas de tradición oral. Y siendo así, es preciso, por tanto, tenerlas en cuenta en las programaciones del área de Música, ya que sin su conocimiento los alumnos no tendrían una visión completa de nuestro patrimonio musical y cultural. Por cierto que a ese necesario conocimiento alude uno de los criterios de evaluación propuesto para el 2º curso de ESO (p. 27287):

Conocer y valorar las principales manifestaciones de la música tradicional y popular en la Región de Murcia y España.”

No cabe duda de que el flamenco es una de las parcelas más importantes de la música tradicional o de origen popular de nuestra región; y, además, la que cuenta con más eventos de repercusión no nacional e internacional: sólo hay que pensar en los numerosos festivales y concursos que cada verano se celebran en estas tierras y que tan numeroso público atraen, con el Festival de La Unión a la cabeza.

Aunque excede el marco curricular de nuestra propuesta, no quisiéramos cerrar este apartado sin hacer mención a la aparición del término “flamenco”, ahora sí, de forma explícita, en muchas de las asignaturas de contenido musical ofertadas en Bachillerato, dependientes, por tanto, del Departamento de Música (cf. *Decreto nº 262/2008*, de 5 de septiembre, por el que se establece el currículum del Bachillerato en la Comunidad Autónoma de la Región de Murcia, *BORM* de 10 de septiembre de 2008).

Por ejemplo, en la asignatura “Análisis musical II”, entre los contenidos, el epígrafe del Bloque 11 es el siguiente: “*El jazz, la música popular urbana, el flamenco*” (p. 28058).

Dentro de la asignatura “Artes escénicas”, el Bloque 1 lleva por nombre “*Origen y desarrollo histórico del flamenco*” (p. 28063).

Por otra parte, en la asignatura “Historia de la música y de la danza”, dentro del Bloque 8, uno de los contenidos a trabajar es “*El cante y el baile flamenco*”.

El objetivo nº 8 de los previstos para la asignatura de “Música” es el siguiente (p. 28160):

Conocer y practicar los elementos básicos del lenguaje musical relativos a la música clásica, así como los del jazz, el pop, el rock, el flamenco, la música procedente de la tradición musical regional y los más comunes del lenguaje musical contemporánea.

Y, dentro de esta misma asignatura, especialmente interesante nos parecen los contenidos previstos para el Bloque 5, que lleva por título “*La música tradicional de la Región de Murcia*”, dividido en los siguientes apartados:

- Diferentes manifestaciones del Cante Flamenco en la Región de Murcia.
- Tipos de cantes: mineras, cartageneras, murcianas...
- Festivales que se realizan en la Región de Murcia: el Festival de Cante de las Minas, el Festival de Lo Ferro...

Podríamos citar algún ejemplo más, pero creemos que con los expuestos queda claramente de manifiesto que es en el nivel de Bachillerato cuando el flamenco irrumpe por fin de manera explícita en el currículum oficial. ¿Significa esto que hasta entonces se ha de retrasar su tratamiento en el aula? Creemos firmemente que no; es más, estamos convencidos de que ese proceso, largo, difícil y laborioso, ha de comenzar cuanto antes, en Primaria e incluso en Educación Infantil, pues cuanto antes se familiaricen los niños con este hermoso arte más grata les resultará su escucha.

3. Los cantes de las minas

Si bien el flamenco es una manifestación artística originaria de Andalucía, desde época muy temprana ha tenido un considerable arraigo en nuestra región a través de los **cantes de las minas**. Se trata de cantes ligados tradicionalmente a la actividad minera de las sierras de Almería, Linares y Cartagena-La Unión. Entre ellos se encuentran la **taranta**, el **taranto**, la **cartagenera**, la **minera**, la **levantica** y la **murciana**; pero también se habla del **fandango minero**, de la **sanantonera** o del **cante del trovo**. Entroncan con el **fandango andaluz**, con el que coinciden en su peculiar estructura y en el hecho de estar contruidos sobre un mismo patrón armónico, la denominada **cadencia andaluza** (Am-G-F-E).

A excepción del **taranto**, los **cantes de las minas** son cantes de ritmo libre, no sujetos a compás alguno. El **taranto**, en cambio, suele interpretarse, sobre todo cuando acompaña al baile, en compás binario.

Los **cantes de las minas** conocieron su esplendor en las primeras décadas del siglo XX, coincidiendo con el auge de la actividad minera, pero perdieron con los años el interés del gran público. La puesta en marcha en 1961 del Festival del Cante de las Minas de La Unión (y, posteriormente, el de Linares) ha supuesto para ellos un claro impulso que los hace mantenerse todavía vivos.

Se dice que el flamenco no es un arte para mayorías; aunque habría que matizar que no todo el flamenco, pues algunos estilos, como las **bulerías**, despiertan gran interés. Pero otros, como es el caso de los **cantes mineros**, son más difíciles de escuchar. En efecto, los **cantes de las minas** conforman un laberinto compuesto por una multitud de cantes que para el que se acerca a ellos por primera vez aparenta un magma indescifrable. Es por ello que conviene diseñar un plan de acercamiento paulatino.

3.1. El toque

Los **estilos mineros** suelen interpretarse con acompañamiento de guitarra siguiendo las pautas del llamado **toque por tarantas**. Además de la sonoridad de la **cadencia andaluza**, se caracteriza este toque por el llamado **acorde de taranta**. Se construye sobre la posición de F#, pero dejando libres las cuerdas primera y segunda, lo que origina el siguiente acorde: fa#-do#-fa#-sol-si-mi. Dicho acorde constituye en este caso el punto de reposo de la **cadencia andaluza**: Bm-A-G-Fa # (de taranta).

Para adecuar el acompañamiento al registro de voz del cantaor, el guitarrista utiliza la cejilla o cejuela, que permite cambiar de tono sin tener que cambiar la posición de los acordes.

Las intervenciones más notables de la guitarra, que suelen ser variaciones sobre la **cadencia andaluza** (denominadas **falsetas**), se dan en el **preludio** que precede al cante y en el **interludio** que se escucha después de la **salida** o **temple** del cantaor. Durante el cante, su papel reside principalmente en apoyar discretamente al cantaor, afirmar las cadencias y preparar las entradas de los **tercios** (incisos melódicos).

3.2. La copla

Los palos mineros se basan habitualmente en una copla de cinco versos, una quintilla octosilábica de rima alterna.

El tema principal, pero no el único, versa sobre el mundo de la mina y el drama del minero, las fatigas, peligros y angustias de su trabajo y la explotación a la que están sometidos. He aquí algunos ejemplos:

*Con mi taleguico en la mano
salgo de mi trabajito,
y a mí nadie me critica
si salgo tarde o temprano
que yo vivo muy solico.*

*Decía un minero así
en el fondo de una mina,
en qué soleá me encuentro,
que se me ha apagao el candil
y la salía no la encuentro.*

*Qué pena que ya no canta
aquel minerito bueno,
que el eco de su garganta,
con la explosión de un barreno
se le quebró en la garganta.*

*El talento y el sentío,
eso no le va al minero,
rompe piedra, blanda o dura,
y sin temerle al peligro
trabaja en su sepultura.*

3.3. Estructura de los cantes mineros

Por lo general, la estructura de los cantes mineros responde al siguiente esquema:

- Preludio de la guitarra
- Salida o temple (vocalización sobre un “ay”)
- Interludio de la guitarra
- 1º tercio
- 2º tercio
- 3º tercio
- 4º tercio
- 5º tercio
- 6º tercio

Puesto que la copla sobre la que se basa el cante suele ser de cinco versos, para completar los seis tercios uno de ellos debe repetirse, todo o en parte (si la copla tuviera cuatro versos, habría que repetir dos de ellos).

En ciertos palos, como la **taranta**, acostumbra a enlazarse los tercios (**ligar los tercios**), el segundo con el tercero o el cuarto con el quinto, cantándolos en un solo aliento o bien intercalando algunas cesuras (alivios) para respirar, según lo permitan las facultades del cantaor.

3.4. La taranta

La **taranta** según el diccionario de la *RAE* es un “cante propio de los mineros”. Etimológicamente, aunque no es seguro, tiende a relacionarse este término con **tarantela**, una danza de ritmo vivo a la que atribuían el poder de sanar a los picados por una tarántula (tanto tarantela como tarántula derivan de Tarento, una ciudad de Italia).

Su origen es, probablemente, almeriense, resultado de la evolución de los **fandangos locales**. En principio su carácter es dulce y poco cargado de contenido social, pero al ser introducida en otras regiones mineras (Linares y La Unión), incorpora la temática de las minas. Andrés Salom (1982) la define como “un cante bravío y valiente, de dulcísimas modulaciones en el que se hace una verdadera exploración de todas las posibilidades del cante de minería” y para el que se requiere “una voz rica que abarque el mayor número de notas”.

Cabe considerar a la **taranta** como un embrión musical vivo y fértil, cuyo esquema melódico, muy rico en posibilidades de reelaboración, ha dado lugar a multitud de cantes. La libertad expresiva de los **cantes por tarantas** hace que sean muy numerosas sus variantes, por lo que podría describirse la **taranta** como un cante abierto.

Grandes taranteros han sido Chacón, Escacena, Vallejo, El Cojo de Málaga, Manuel Torre, Centeno, la Niña de los Peines, Niño de Cabra, José Cepero, Pepe Marchena, El Pena, Bernardo el de los Lobitos, J. Almadén, J. Valderrama, Eleuterio Andreu o Manuel Romero.

*Por favor, no llores, madre,
porque quiero ser minero,
que minero fue mi padre
y minerico mi abuelo,
y yo lo llevo en la sangre.*

*Deja que cobre en la mina
y te compraré el refajo,
una enagua blanca y fina
que le cuelgue por debajo
media vara de percalina.*

3.5. El taranto

Es un cante muy similar a la **taranta**; una modalidad de **taranta**, podríamos decir, acompañada a la guitarra en compás binario, aunque con el tiempo ha ido acuñando sus propios giros melódicos.

Entre sus intérpretes podemos citar a Fosforito, el primero en grabar un **taranto**, Camarón o el Chocolate.

*Tanto como nos queremos
y tratan de separarnos,*

*Yo trabajo en una mina,
como pueda no voy más*

*es que no tienen conciencia
ni saben lo que es amor
ni han pasao por su experiencia.*

*porque estoy cansaíco
de tanto subir y bajar
cuando voy al trabajico.*

3.6. La cartagenera

Se considera que la **cartagenera** es el resultado de la evolución del **fandango de Cartagena**, con influencias de la **taranta** y de los **cantes de madruga**. Tuvo un gran auge entre 1890 y 1920 y hay que apuntar al jerezano Antonio Chacón como el principal referente de este cante.

Básicamente se distinguen dos modalidades de **cartagenera**:

1. La **cartagenera grande**, una de cuyas coplas más conocidas es “Los pícaros tartaneros”.
2. Y la denominada simplemente **cartagenera**, aunque también se refieren a ella como **cartagenera de Chacón**, **cartagenera del Rojo**, **cartagenera de origen o taranta cartagenera**; y también **taranta**, a secas, tal y como aparece en los discos de Chacón. Una de las coplas más conocidas es “Si vas a San Antolín”.

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

*Si vas a San Antolín
y a la derecha te inclinas
verás en el primer camarín
a la Pastora Divina
que es vivo retrato a ti.*

3.7. La minera

Su origen es incierto si bien se apunta a los antiguos **cantes de madruga** que entonaban los mineros camino del trabajo.

Es muy probable que existieran diferentes modalidades, pero la **minera** que conocemos hoy y que se ha consolidado como palo del flamenco, ha adquirido su particular fisonomía a partir de la celebración del primer Festival del Cante de las Minas de La Unión.

Entre sus intérpretes más notables cabe reseñar a Antonio Piñana, Pencho Cros o Encarnación Fernández.

*La mejor copla minera
que en la sierra se ha cantao
la cantó Juanico Vera
cuando estaba de encargao
en la mina La Palmera.*

*Pa cantar bien por mineras
tres cosas hay que tener,
una garganta divina,
ser minero quien la canta
y por taberna una mina.*

3.8. La levantica

Es una modalidad de **taranta** cuyo modelo lo encontramos en la copla “La tortolica en la mano” que grabó el Cojo de Málaga en la década de los 20 del pasado siglo. Antonio Grau Dauset, el hijo de El Rojo el Alpargatero, atribuía este cante a Juan “El Albañil”, un cantaor unionense de la época de su padre, el Rojo el Alpargatero.

Encarnación Fernández, a partir del cante del Cojo, ha elaborado su propio estilo de **levantica**, estableciendo un patrón que habitualmente siguen otros cantaores.

*Por las mañanas la llamo
para darle de comer,
al tiempo de echarle el grano
dónde se vino a poner
la tortolica, en mi mano.*

*Mare, qué fataliá,
las minas se han levantao
por custiones del jornal,
la tropa está cargando
a bayoneta calá.*

3.9. La murciana

Otra modalidad de **taranta** que fijó el cantaor malagueño Joaquín Vargas Soto, el Cojo de Málaga. Se distinguen dos patrones, basados respectivamente en las coplas “Yo no quisiera quererte” (con la que Manuel Ávila ganó repetidas veces el premio a la mejor murciana en el Festival de La Unión) y “Échese usted al vaciaero”, a la postre el patrón más seguido y comúnmente identificado como murciana.

*Aperaor de la lavá,
échese usted al vaciaero
y dile a Venacio Porras
que con el batirme quiero.*

*Araceli a ti te llamaban,
yo no quisiera quererte
porque en las minas de Araceli
tuvo mi pare la muerte.*

4. Propuestas didácticas

Como ha quedado expuesto, el objetivo primordial que nos proponemos en estas líneas es sugerir ciertas actividades, acompañadas por materiales didácticos, que propicien el acercamiento de los alumnos de Educación Secundaria a los **cantes de las minas**; y no sólo a través de la audición, sino poniendo también en práctica las capacidades expresivas.

A fin de salvar las dificultades que en una primera toma de contacto presenta la escucha de estos cantes -cantes de ritmo libre, no sujetos a compás y con melodías poco comunes-, hemos decidido apoyarnos en el folklore de la comarca del Campo de Cartagena.

En la diputación cartagenera de La Palma, cuna del insigne trovero Marín, existe un grupo de coros y danzas que ha intentado “folklorizar” (un proceso inverso al de “aflamencar”) ciertos cantes mineros, simplificando su línea melódica y adaptándolos a un compás ternario que permita utilizarlos como acompañamiento al baile. Reflexionando sobre este hecho, creímos conveniente servirnos de algunos de estos “arreglos” como paso previo o intermedio a fin de facilitar el acceso de los alumnos al conocimiento de nuestros estilos flamencos. A través de las capacidades expresivas -vocales, instrumentales y corporales- los alumnos irán familiarizándose paulatinamente con las peculiaridades melódicas de estos cantes, de forma que cuando los escuchen por primera vez en su versión flamenca no les resulten tan distantes.

Los materiales y actividades que hemos proponemos están dirigidos a alumnos de 2º o 3º curso de ESO. Con ellas trataremos de concienciarlos de la importancia que el flamenco tiene como manifestación cultural y artística, y nos aseguraremos de que lleguen a la mayoría, pues es en estos cursos cuando la Música es todavía asignatura obligatoria.

Prevedemos que surgirán ciertas dificultades a la hora de acercar el flamenco al aula. Probablemente, la principal será vencer la inicial oposición de los alumnos a una música nada fácil de escuchar, como son los **cantes de las minas**. El flamenco en sí no es nada fácil para quien se acerca a él por primera vez, si bien es cierto que algunos palos, como las **bulerías** o las **alegrías**, por su animado ritmo y marcado compás así como por el desenfado de sus letras, son más asequibles a la escucha. Pero tratándose de cantes de ritmo libre y con un *melos* extraño, el proceso no es tan sencillo. De cualquier modo, creemos que con ese trabajo previo que desarrollaremos con las versiones “folklorizadas” suavizaremos en cierta medida el choque auditivo. Además, en nuestras propuestas, como ya hemos dicho, no nos quedamos sólo en los procedimientos de audición, sino que ponemos en juego otros ligados a la expresión musical -en sus tres facetas, instrumentos, voz y movimiento-, con lo que allanaremos el camino de la escucha. Vayamos, pues, a las actividades que proponemos y a los materiales que las acompañan.

5. Actividades y materiales

Pasamos a describir los diferentes tipos de actividades que hemos previsto llevar a cabo así como los materiales que emplearemos en ellas.

5.1. Arreglos instrumentales y vocales

Hemos creado una serie de arreglos instrumentales adaptados a los instrumentos escolares, flauta dulce e instrumentos de láminas.

Por una parte, hemos realizado sendas adaptaciones a dos voces (para dos flautas) de dos estilos mineros: una **levantica**, una **cartagenera** y una **minera** (ver Anexos I, II y III). Como ayuda a la lectura, hemos creído conveniente incorporar en archivo anexo los respectivos archivos de audio (ver **Herramientas del artículo/ Ficheros adicionales**).

Reforzando el elemento armónico e incorporando alguna línea de percusión, podrían utilizarse las adaptaciones, una vez montadas, para acompañar las actividades de movimiento.

Además, como incorporan la letra, pueden también cantarse. A este respecto, no hay que descartar tener que transportar las piezas a tonalidades más graves, aunque entonces no sería posible acompañarlas con los instrumentos escolares.

Por otra parte, hemos realizado una adaptación de una falseta de **taranta** para instrumentos de láminas (carillones, xilófonos y metalófonos), a fin de recrear el ambiente sonoro característico de este toque (ver Anexo IV). Puesto que utilizamos alguna notación rítmica que podría representar algún problema de lectura para los alumnos, aconsejamos la audición previa del arreglo que incluimos como archivo de audio anexo.

5.2. Actividades de audición

Una vez superada la primera fase de contacto, pasaremos a escuchar el cante de la **levantica**, primero en su versión folklorizada¹ y después en su versión flamenca². Aprovecharemos para explicar a los alumnos la estructura formal de estos cantes, común a la de los fandangos. Acerca de ella hemos hablado en el epígrafe dedicado a los **cantes de las minas**.

A fin de que la interioricen, podemos pedir a nuestros alumnos que elaboren en grupo un musicograma para cada una de las audiciones, en el que se refleje cada uno de los momentos del cante: el preludeo de la guitarra, la salida del cantaor, la nueva intervención de la guitarra y el cante propiamente dicho, dividido en seis incisos cadenciales. Recordemos que los musicogramas están pensados como guía de audición, con el fin de que los alumnos tengan a la vista una imagen gráfica de la estructura del cante. A modo de ejemplo, incluimos una propuesta de musicograma en la que cada imagen representa un momento concreto del cante (ver Anexo VII).

Seguiremos el mismo proceso con el cante de la **cartagenera** y la **minera**.

5.3. Actividades de movimiento

Una vez que los alumnos han trabajado las piezas vocal e instrumentalmente, las han escuchado y aprendido su estructura, proponemos una serie de pasos de baile para que también trabajen el movimiento. En concreto, bailarán al son de la **levantica**.

En realidad, se trata de una adaptación de los pasos que el grupo folklórico de La Palma “Ciudad de Cartagena” emplea en sus actuaciones cuando baila la **levantica**.

En el anexo V.1 podrá verse un glosario en el que identificamos con una letra (A, B, C...) el paso correspondiente que hay que dar en cada momento (cada paso corresponde a un pulso de negra), seguido de un movigrama (Anexo V.2), en el que representamos esquemáticamente la estructura general de la pieza (cada cuadro se corresponde con un compás de 3/4).

Lógicamente, antes de pasar al baile, habrá que enseñar a los alumnos los pasos y practicarlos detenidamente, de manera que cuando vean las letras dentro de los cuadros del movigrama sepan lo que tienen que hacer.

Seguiremos el mismo proceso con el cante de la **cartagenera** (Anexos VI.1 y VI.2)

5.4. Búsqueda en la Red

Propondremos también actividades de búsqueda de información a través de la red mediante las cuales los alumnos puedan comprobar la importancia que tiene el

¹ La interpretación que el grupo folklórico “Ciudad de Cartagena” de La Palma hace de la levantica puede escucharse en la siguiente dirección: <http://www.grupofolkloricociudaddecartagena.com/>. (consulta realizada el 23 de diciembre de 2010).

² En la siguiente dirección podemos escuchar al cantaor sevillano Manuel Cuevas interpretar una levantica http://www.fundacioncantedelasminas.org/banco_datos/?cat=5&paged=4. (consulta realizada el 23 de diciembre de 2010).

flamenco no sólo en Andalucía y en nuestra región sino también a nivel internacional. Posibles temas búsqueda pueden ser: festivales y concursos flamencos que se celebran en la Región de Murcia, premios que se otorgan en cada uno, festivales y concursos que se celebran en Andalucía y otros lugares de España, revistas y otras publicaciones dedicadas al flamenco, etc.

5.5. Actividades complementarias y/o extraescolares

Por último, sugerimos también una serie de actividades, de carácter complementario o extraescolar, mediante las cuales será posible acercar todavía más a los alumnos al mundo del cante y la mina. Entre ellas, visitar el Museo Minero y el Museo del Cante de las Minas, ambos en La Unión, o realizar una visita guiada al Parque Minero (antigua mina Agrupa Vicenta, recientemente restaurada), también en la ciudad minera³. Y naturalmente, cabe también la posibilidad de escuchar flamenco en vivo acudiendo a alguno de los recitales que periódicamente se celebran en tierras murcianas.

6. Coda

La Región de Murcia puede enorgullecerse de ser cuna, junto a Almería y Jaén, de una de las ramas más sorprendentes del flamenco: los **cantes de las minas**. No obstante, para muchos de los alumnos de nuestra región, y también para buena parte de los docentes, son algo casi desconocido. Para acabar con esta situación se ha de dar un claro impulso institucional, vía currículum, para que el acercamiento al flamenco pueda tener lugar en todos los niveles educativos (escuela, institutos, conservatorios y universidad), y fomentar también la investigación en este campo así como la elaboración de materiales y experiencias didácticas que ayuden al éxito de la iniciativa. Esperemos haber aportado un pequeño granito de arena en esta ardua tarea.

7. Bibliografía

- Muñoz Muñoz, J. R. (1996). Estrategias didácticas para el tratamiento del flamenco en el aula. En Norberto Torres Cortés (Coord.), *Actas I Congreso Provincial: Baños de Sierra Alhamilla*. Almería: Consejería de Educación y Ciencia de la Junta de Andalucía.
- Navarro García, J. L. e Iino, A. (1998). *Cantes de las minas*. Córdoba: Ediciones de la Posada.
- Ortega Castejón, J. F. (2004). La minera y el Festival del Cante de las Minas de La Unión. En *Lámpara minera, Revista del Festival Internacional del Cante de las minas*, pp. 31-33.

³ Puede obtenerse más información en la siguiente dirección <http://www.ayto-launion.org/> (consulta realizada el 21 de diciembre de 2010).

Ortega Castejón, J. F. (2005). Cantes de las minas. En *Revista digital educativa Contraclave* (ISSN 1988-4559.). <http://www.contraclave.org/>.

Ortega Castejón, J. F. (2008). A vueltas con la murciana. En *Revista Lámpara minera*, nº1 (Segunda época), Festival Internacional del Cante de las minas, pp. 42-49.

Ortega Castejón, J. F. (2009). La levantica. En *Revista Lámpara minera*, nº 2 (Segunda época), Festival Internacional del Cante de las minas, pp. 12-14.

Ortega Castejón, J. F. y Fernández Riquelme, P. (2010). El cante por cartageneras: un acercamiento a través de los textos y sus melodías características. En *Revista de Investigación sobre Flamenco “La Madrugá”*, nº 2 Junio-2010. ISSN: 1989-6042. <http://revistas.um.es/flamenco>.

Salom, A. (1982). *Los cantes libres y de Levante*. Murcia: Editora Regional.

8. Legislación

Decreto nº 291/2007, de 14 de septiembre, por el que se establece el currículo de la Educación Secundaria Obligatoria en la Comunidad Autónoma de la Región de Murcia (*BORM* de 24 de septiembre de 2007).

Decreto nº 262/2008, de 5 de septiembre, por el que se establece el currículo de Bachillerato en la Comunidad Autónoma de la Región de Murcia (*BORM* de 10 de septiembre de 2008).

Real Decreto 1631/ 2006, de 29 de diciembre, por el que se establecen las enseñanzas mínimas correspondientes a la Educación Secundaria Obligatoria (*BOE* de 5 de enero de 2007).

9. Discografía

Antonio Piñana: Cantes de Cartagena, 16 estilos patrones (1994). Excmo. Ayuntamiento de Cartagena (edición no venal).

Bailando “por Cartagena” (1993). Peña “Antonio Piñana”- Grupo “Ciudad de Cartagena” (La Palma). Luis Federico Viudes. Discos Libert.

Cantes de las minas (varios volúmenes). Big-Bang/ Cambayá.

Cantes mineros (2005). Festival Internacional del Cante de las Minas. Excmo. Ayuntamiento de La Unión (edición no venal).

Don Antonio Chacón. 1913-1927: La cumbre de un maestro (1996). Sonifolk.

El Cojo de Málaga (2001). Sonifolk.

Festival Nacional del Cante de las Minas. Antología. Vol. I–V (2004). RTVE.

Magna Antología del Cante Flamenco, Vol. VIII (1992). Hispavox.

Por cantar en el café (2008). Grupo folklórico “Ciudad de Cartagena” de La Palma. Tecnosaga ediciones.

10. Direcciones de interés

Artistas flamencos: <http://www.deflamenco.com>

Bienal de Flamenco de Sevilla: <http://www.bienal-flamenco.org>

Centro andaluz del flamenco (CAF): <http://caf.cica.es>

Diccionario de flamenco: <http://www.andalucia.org/flamenco>

Escuelas de flamenco: <http://www.elvientoflamenco.com>

Imágenes de flamenco: <http://www.elflamencovive.es/imagenes>

Imágenes de flamenco: <http://www.expofoto.com/flamenco>

Escuela trovera “Trovero Marín”: <http://www.trovo.es>

Festivales de flamenco: <http://www.flamencofestival.info>

Flamenco internacional: <http://www.elvientoflamenco.com>

Flamenco internacional: <http://www.esflamenco.com>

Flamenco Patrimonio de La Humanidad:

<http://www.flamencopatrimoniodelahumanidad.es>

Fundación Cante de Las Minas: <http://www.fundacioncantedelasminas.com>

Revista de Investigación sobre Flamenco, “La Madrugá”: <http://revistas.um.es/flamenco>

Murciajonda: <http://www.regmurcia.com/servlet/s>

Anexo I

Levantica

"Soplaba fuerte el Maestral"

transcripción y arreglo José F. Ortega

Flauta 1ª

Flauta 2ª

7 1. 2.

15 Ay, de Mo - li - na,

19 so - pla - ba fuer - te el Maes - tral y

Levantica

2

23

na - ve - gué de Mo - li - na, _____

27

pe - ro a - re - ció el ven - da - val _____

31

y en - fi - lé Ca - la Cor - ti - na _____

35

hu - yen - do del tem - po - ral _____

Anexo II

Cartagenera

"De Cartagena a Herrerías"

transcripción y arreglo José F. Ortega

Flauta 1ª



Flauta 2ª



7



A-

13



- - y _____

17



de Car - ta - ge - na a He - rre - rí - as _____

2

Cartagenera

21

han pues-to i - lu - mi - na - ción, _____

25

tie - ne pe - na de la ví - a _____

29

a - quel que a - pa - gue un fá - rol _____

33

y no lo en - cien - da en - se - guí - a. _____

Anexo III

Minera

"Mientras carga la galena"

transcripción y arreglo José F. Ortega

1

Mien - tras

2

5

sa - ca la ga - le - - - na,

11

ay, pi - can - do en la du - ra ro - ca, mien - tras

17

sa - ca la ga - le - - - na, de co - plas la

Detailed description: The musical score is written in 2/4 time and consists of four systems. Each system has a vocal line (treble clef) and a guitar line (treble clef). The first system (measures 1-4) shows the vocal line starting with a rest and then singing 'Mien - tras'. The guitar line has a sixteenth-note pattern with a sixteenth rest (6). The second system (measures 5-8) continues the vocal line with 'sa - ca la ga - le - - - na,' and the guitar line with a triplet of eighth notes (3). The third system (measures 11-14) has the vocal line singing 'ay, pi - can - do en la du - ra ro - ca, mien - tras' and the guitar line with a triplet of eighth notes (3). The fourth system (measures 17-20) has the vocal line singing 'sa - ca la ga - le - - - na, de co - plas la' and the guitar line with a triplet of eighth notes (3).

Minera

2
23

mi - na lle - na _____

29

es el do - lor y la pe - - - na

35

ay, _____ que se es-ca-pan por su bo - ca _____

Anexo IV

Taranta

José F. Ortega

Musical score for Taranta, measures 1-4. The score is for a guitar ensemble with parts for C. S., C. A., X. S., X. A., X. B., M. S., M. A., and M. B. The key signature has one flat and the time signature is 3/4. The guitar parts (C. S., C. A., X. S., X. A., X. B.) play a steady accompaniment. The M. S. part features a melodic line with triplets. The M. A. part has a melodic line with triplets. The M. B. part plays a rhythmic pattern of eighth notes.

Musical score for Taranta, measures 5-8. The score continues with the same guitar ensemble parts. The M. S. part continues with its melodic line and triplets. The M. A. part continues with its melodic line and triplets. The M. B. part continues with its rhythmic pattern of eighth notes.

Taranta

2

Musical score for Taranta, measures 2-11. The score is written for guitar and includes a vocal line. The guitar part features a complex rhythmic pattern with a triplet in measure 11. The vocal line consists of a single note in measure 2, followed by rests.

12

Musical score for Taranta, measures 12-15. The score is written for guitar and includes a vocal line. The guitar part features a complex rhythmic pattern with a triplet in measure 12. The vocal line consists of a single note in measure 12, followed by rests.

Anexo V.1

Baile de la levantica (adaptación, M^a Eugenia Martínez Delgado)

Nos colocaremos todos de frente, formando una fila. No es necesario formar parejas pues todos haremos lo mismo.

Pasos

Cada uno de los movimientos que componen un paso se corresponde a un pulso de negra; así, por ejemplo, el paso (A) estará formado por dos pulsos de negra.

(A) Punteo derecho: apoyar delante el pie derecho sobre la punta y volverlo a su sitio.

(B) Punteo izquierdo: apoyar delante el pie izquierdo sobre la punta y volverlo a su sitio.

(C) Paseillo lateral derecho: pie derecho hacia la derecha, el izquierdo por detrás y pasamos el derecho hacia la derecha.

(D) Paseillo lateral izquierdo: pie izquierdo hacia la izquierda, el derecho por detrás y pasamos el izquierdo hacia la izquierda.

(E) Vuelta hacia la derecha: pie derecho hacia la derecha, el izquierdo por delante girando media vuelta. Derecho hacia la derecha, izquierdo por delante girando media vuelta, para quedar en la posición inicial.

(F) Vuelta hacia la izquierda: pie izquierdo hacia la izquierda, el derecho por delante girando media vuelta. Izquierdo hacia la izquierda, derecho por delante girando media vuelta, para quedar en la posición inicial.

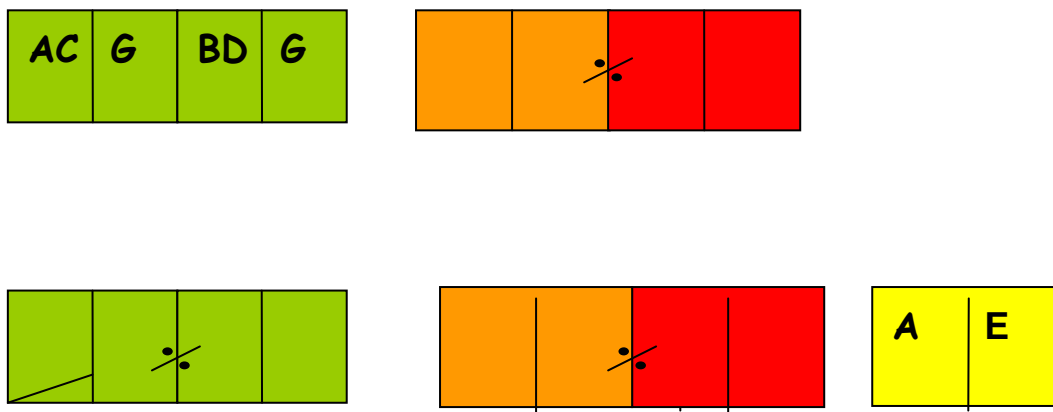
(G) Parada: nos quedamos quietos en la posición en la que estamos.

Aprendidos los pasos, los combinaremos siguiendo las indicaciones que se dan en el esquema de la página siguiente, en el que cada cuadro se corresponde con un compás de 3/4.

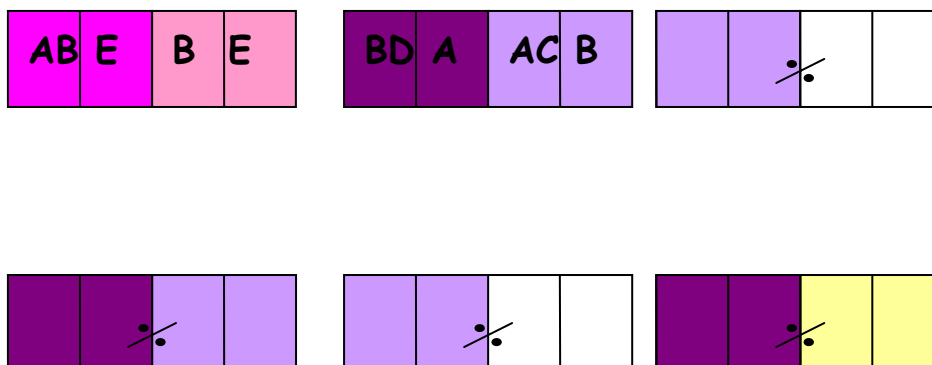
Anexo V. 2

Movigrama de la levántica

Estribillo (1ª sección. Pasos: (A+C/ G/ B+D/ G) x 4 + A+E)



Copla (2ª sección. Pasos: (A+B/ E/ B/ E) + (B+D/ A/ A+C/ B) x 5)



Anexo VI.1

Baile de la cartagenera (adaptación, M^a Eugenia Martínez Delgado)

Formaremos dos filas, una enfrente de la otra.

Pasos

Cada uno de los movimientos que componen un paso se corresponde a un pulso de negra; así, por ejemplo, el paso (A) estará formado por dos pulsos de negra.

(A) Punteo derecho: apoyar delante el pie derecho sobre la punta y volverlo a su sitio.

(B) Punteo izquierdo: apoyar delante el pie izquierdo sobre la punta y volverlo a su sitio.

(C) Paseíllo lateral derecho: pie derecho hacia la derecha, el izquierdo por detrás y pasamos el derecho hacia la derecha.

(D) Paseíllo lateral izquierdo: pie izquierdo hacia la izquierda, el derecho por detrás y pasamos el izquierdo hacia la izquierda.

(E) Vuelta hacia la derecha: pie derecho hacia la derecha, el izquierdo por delante girando media vuelta. Derecho hacia la derecha, izquierdo por delante girando media vuelta, para quedar en la posición inicial.

(F) Vuelta hacia la izquierda: pie izquierdo hacia la izquierda, el derecho por delante girando media vuelta. Izquierdo hacia la izquierda, derecho por delante girando media vuelta, para quedar en la posición inicial.

(G) Parada: nos quedamos quietos en la posición en la que estamos.

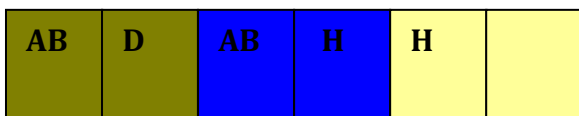
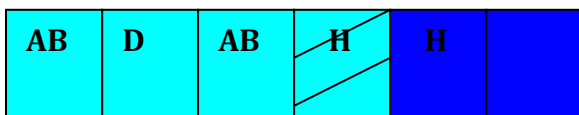
(H) Cruce: pie derecho hacia delante, izquierdo hacia delante pero girando media vuelta hacia la derecha; derecho hacia la derecha y el izquierdo hacia la izquierda de manera que quedamos con los pies juntos y en el sitio en el que estaba el compañero de enfrente.

Aprendidos los pasos, los combinaremos siguiendo las indicaciones que se dan en el esquema de la página siguiente, en el que cada cuadro se corresponde con un compás de 3/4.

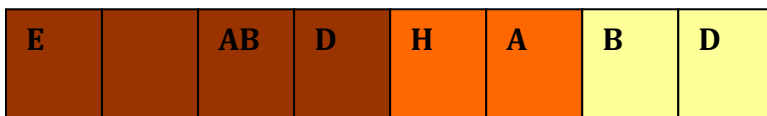
Anexo VI. 2

Movigrama de la cartagenera

Estribillo (1ª sección. Pasos: (A+B/ D/ A+B/ H/ H/ /) x 2)



Copla (2ª sección. Pasos: (E/ /A+B/ D/ H/ A/ B/ D) x 2)



Observaciones

1. El paso que corresponde al cruce en el estribillo, está formado por cuatro pulsos de negra, por eso quedan recuadros sin letras, ya que se completan con los pasos del cruce. El paseíllo del segundo compás comienza con el último movimiento del punteo anterior, de manera que, en este caso, punteo derecho, punteo izquierdo y paseíllo izquierdo son seis pulsos y no siete.)

2. El paso que corresponde con la vuelta en la copla, está formado por seis pulsos de negra, por eso quedan cuadros sin letras.

Anexo VII

Ejemplo de musicograma.

Antonio Piñana, “Con mi carburico en la mano” (minera)

(*Magna Antología del Cante Flamenco*. Hispavox, 1992, Cd 8, pista nº 21)

		
	Ay...	
		
Con mi carburico, con mi carburico en la mano,	monte arriba, sierra abajo,	con mi carburico, con mi carburico en la mano,
		
camino del trabajico,	cuando pienso en lo que gano	me vuelvo desde el tajico.