

**LA LÍRICA FLAMENCA EN LOS CANTES DE LAS MINAS:
UN PRIMER ACERCAMIENTO**

Pedro Fernández Riquelme
IES de Librilla (Murcia)
José F. Ortega Castejón
Universidad de Murcia

Resumen

Reflexionamos sobre la naturaleza de la poesía popular por oposición a la poesía culta, y la relación que con ambas guarda la poesía flamenca. De esta última señalamos algunos de sus rasgos más notables, para analizar, a continuación, las características generales de las letras de los cantes mineros.

Palabras clave

Poesía popular, poesía flamenca, cantes mineros.

Abstract

We think about the nature of the popular poetry, opposed to the scholar poetry, and the relation that the flamenco poetry maintains with both of them. We indicate some of the more notable features of the last one, to analyze, later, the general characteristics of the letters of the "cantes mineros" (miners songs).

1. Introducción

En la actualidad se acepta que la poesía de corte popular tiene el mismo valor literario que la denominada poesía erudita o culta. Esto se debe, en parte, al valor y al talento de poetas como García Lorca o Manuel Machado, pero también a los esfuerzos de ciertos estudiosos que han pugnado por poner en evidencia su indudable valor literario así como a las adaptaciones musicales que de ella han hecho grandes artistas, como Enrique Morente o Camarón de la Isla.

Está claro que ambos tipos de poesía utilizan un mismo instrumento, la lengua. ¿Dónde estriba, pues, la o las diferencias entre ambas? Aunque para Gutiérrez Carbajo (2007) "no parece pertinente marcar una frontera infranqueable entre la poesía de tipo popular y la poesía culta", se acostumbra a señalar algunas:

- En primer lugar, en el canal de transmisión. La poesía popular se transmite de forma oral y se expresa habitualmente en adaptaciones musicales, mientras que la culta se apoya en la escritura, manteniéndose inalterable.
- Por otra parte, la popular suele conectar con los sentimientos comunes del pueblo, frente a la culta que lo hace en el ámbito de la experiencia individual.
- Además, la poesía popular suele ser anónima. Es más, incluso cuando el autor es conocido, con el tiempo suele devenir anónima, viéndose, además, expuesta a diferentes modificaciones al pasar de boca en boca. Por el contrario, la culta se mantiene fiel a lo escrito por el autor.

En relación a este último punto, señala Ortega (2008) que

las variantes literarias en la poesía popular son cosa harto frecuente, lo que sugiere una forma de componer basándose en modelos anteriores, utilizando versos o partes de versos o, simplemente, dejándose llevar por la métrica y los acentos, de forma que adaptar un texto a una melodía ya conocida no resulte excesivamente complicado.

¿Y dónde situamos la poesía flamenca? Gutiérrez Carbajo (2007) entiende por poesía flamenca “aquellas manifestaciones destinadas al cante, que se han configurado formalmente sobre unas estructuras métricas específicas”, como las *soleares*, las *seguidillas*, etc. Pero, si admitimos que la poesía flamenca es la que emplean los cantaores en sus interpretaciones, habrá que reconocer también que las barreras entre ambos tipos de poesía tienden a hacerse menos nítidos. De hecho, como apunta Gutiérrez Carbajo (2007), esa división no la respetan los intérpretes flamencos actuales pues, además de las coplas de raíz popular presentes en los cancioneros tradicionales, suelen acudir a los poetas clásicos para incorporarlos a su repertorio. Por tanto, no hay por qué “establecer límites infranqueables entre la poesía flamenca y la de tipo popular ni entre ésta y la considerada erudita o artificiosa”.

2. Rasgos generales de las letras del flamenco

Las letras flamencas acostumbran a plasmarse en formas poéticas simples, cuyos principales rasgos son la síntesis y la precisión. A ello alude Gutiérrez Carbajo (2008) cuando afirma que la copla flamenca encierra “la capacidad de expresar lo máximo con lo mínimo”.

Construidas con sencillas palabras, su dicción suele ser directa y clara, exenta de una innecesaria retórica. Pero en su interior esconden a menudo pensamientos profundos, dibujando en breves trazos imágenes sobre la vida y los avatares del hombre. Son como pequeñas instantáneas del devenir cotidiano; en ellas no hay lugar para lo raro o lo distante: se limitan a hablar de las cosas humanas. A este respecto, y en referencia a las coplas más antiguas del flamenco, comenta Caballero Bonald (2004):

(...) el cante flamenco primitivo consiste literariamente en un conjunto de coplas referidas a episodios personales, a experiencias vividas por el propio cantaor y que dejaron alguna marca imborrable en su memoria. Ni siquiera hace falta recordar algunas de esas innumerables letras que narran peripecias de la vida del intérprete, generalmente asociadas a tragedias familiares y a hechos de su entorno social: persecuciones, penalidades, cárceles, muertes, referencias a la madre, a la compañera, apelaciones a la libertad.

Con mucha frecuencia, el léxico es limitado, incluso a veces vulgar, donde tienen cabida los usos propios del habla popular, como el empleo afectivo o irónico de los diminutivos (Blanco Garza y otros, 1998).

Fernández Bañuls (2004) destaca como rasgo de la poesía flamenca “la intensidad en la expresión de las emociones”. Por su parte, García Lorca, en “Juego y teoría del duende”, la conferencia que pronunció en La Habana y Buenos Aires en 1933¹, se refería al flamenco como la cultura de la sangre, lo que debemos entender como esa misma concentración de la emoción, ya sea su plasmación en forma de drama o tristeza (soleares, seguiriyas), o de alegría (bulerías, alegrías).

Gutiérrez Carbajo (2008) incide en la condensada fuerza expresiva de la copla flamenca, aspecto en el que, según este autor, han coincidido todos sus estudiosos, desde Machado Álvarez, Rodríguez Marín, García Lorca, Cansinos Assens, Ricardo Molina, Elías Terés, hasta los más recientes investigadores. Y concluye:

Las coplas flamencas nos transmiten los pensamientos más profundos, utilizando como vehículo la expresión más pura y exacta.

A diferencia de otro tipo de poesía, las letras flamencas nacen para ser cantadas. Surgidas las más de las veces en los márgenes de la oralidad y de la improvisación anónima, tan solo requieren de una voz que las diga y de una guitarra que las acompañe para alcanzar su plenitud expresiva (López Martínez, 2006). A este respecto, señala Jean Paul Tarby (1986):

La copla cantada es el elemento estético y significativo que debe llamar nuestra atención, mientras que la copla escrita constituye, fuera de su ejecución vocal, un elemento artificial, ficticio y estéticamente incompleto.

Además, el tono escogido para la interpretación, el dramatismo, la gestualidad, el espacio físico, el sonido, el momento y el público son elementos que influyen en la percepción de cada cante, de la copla hecha música.

3. Las letras de los cantes mineros

El verso por excelencia del cante flamenco es el octosílabo, tan común en nuestro romancero y en casi toda la poesía popular en castellano. Y es también el verso de los cantes de las minas. En ellos se emplea con dos posibilidades de organización formal: agrupándolos en una estrofa de cinco versos, en una quintilla; o bien, en una de cuatro, es decir, una cuarteta octosilábica, caso este último menos frecuente (Ortega, 2011). La rima, asonante o consonante, es de preferencia alterna, con prevalencia, en el caso de las quintillas, de dos esquemas rítmicos, *ababa* y *abbab*. He aquí sendos ejemplos:

*Soy piedra que a la terrera (a)
cualquiera me arroja al verme, (b)
soy escombros por fuera, (a)
pero en llegando a romperme (b)
doy un metal de primera. (a)*

¹ La conferencia puede leerse íntegra en <http://www.biblioteca.org.ar/libros/1888.pdf> (consulta realizada el 03-06-2011).

*Ya se acabaron las minas (a)
de Linares y de La Unión, (b)
les dimos to lo mejor, (b)
se llevaron muchas vidas (a)
de pueblos que hermanos son. (b)*

En ocasiones, sin embargo, un verso puede quedar libre de rima:

*La perla nace en el mar (a)
y en la maceta, el clavel, (b)
y los malos pensamientos (c)
nacen en una mujer (b)
que no tiene sentimientos. (c)*

Además de ciertas licencias métricas (diéresis, sinéresis, sinalefa múltiple), López Martínez (2006) describe en su estudio algunos casos de previsibilidad en la rima (*corazón-La Unión; taranta-garganta; Cartagena-pena*, etc.) o de recurrencias versales, esto es, versos íntegros que aparecen y reaparecen en muchas coplas (*el Rojo el Alpargatero, Conchita la Peñaranda, en el fondo de una mina, trabajando en una mina, de Cartagena a Herrerías, en la calle de Canales*, etc.). Se trata de recursos harto frecuentes en la poesía popular repentizada que explican en buena medida el estrecho paralelismo que se da entre algunas letras (Díaz-Pimienta, 1998):

*El minero en la negrura,
siempre trabajando abajo,
corta piedra blanca y dura,
y con el mayor trabajo
va abriendo su sepultura.*

*Solo al minero le ayudan
el talento y el valor,
corta piedra blanca y dura,
siempre de la muerte en pos
va abriendo su sepultura.*

López Martínez (2008) se pregunta casi de forma retórica: ¿hay poesía en las letras de los cantes mineros? La cuestión viene al caso porque el estudioso mallorquín afincado en Murcia, Andrés Salom, afirmaba (1982) que la estrofa flamenca no contiene metáforas ni cualquier otra figura retórica, negando, por tanto, el aspecto estilístico en estas formas de poesía. Conociendo la biografía de Salom, nos aventuramos a pensar que tal afirmación la hace posicionándose en un punto de vista exclusivamente marxista, donde el contenido ideológico es lo único relevante. Pero la copla minera es literatura porque su intención es literaria: su rima, su condicionamiento a una estructura estrófica (cuartetas o quintillas octosilábicas), aparición de metáforas y otras figuras retóricas, etc. Y, sobre todo, es literatura porque expresa sentimientos estilizados, y en este caso, además, colectivos. Como apunta López Martínez (2008), la copla minera posee un contenido poético y, por tanto, es susceptible de ser analizar desde el punto de filológico, ya sea a través del análisis lingüístico a semiótico.

4. Características formales de la copla flamenca minera

Entre la copla de una *cartagenera* y de una *murciana*, o de una *minera* y una *taranta*, no hay en principio diferencia alguna, sólo cambia el vehículo musical, la melodía que caracteriza a cada uno de esos cantes.

A propósito de la estructura de la copla flamenca, Eva Ordóñez (2010) propone tres etapas desde que la copla se crea hasta que la interpreta el cantaor:

- Forma original.
- Adaptación de la copla al palo (estructura musical) que se ha de interpretar.
- Interpretación.

En esta última etapa el cantaor introduce añadidos que suelen acarrear una serie de irregularidades métricas de la que la copla original carecía.

Arriba hemos comentado que las coplas de cantes mineros suelen ser quintillas octosilábicas. Sin embargo, cuando se ponen en música, se transforman en seis frases musicales o tercios, recogándose en cada uno de ellos un verso. Por tanto, para conseguir los seis tercios musicales esperados (característicos de la estructura formal del *fandango* y sus derivados), es preciso repetir uno de ellos, habitualmente el segundo, bien de forma íntegra o tan solo una parte de él. Tomemos, como ejemplo, una copla de *cartagenera*:

*Fueron los firmes puntales
del cante cartagenero
La Peñaranda, Chilares,
El Rojo el Alpargatero
Y Enrique el de los Vidales.*

Puesta en música queda del siguiente modo:

*Cartagenero,
fueron los firmes puntales
del cante cartagenero
la Peñaranda, Chilares,
el Rojo el Alpargatero
y Enrique el de los Vidales.*

En algunas modalidades de *taranta*, se acostumbra también a alargar algunos tercios, particularmente el último, añadiendo o repitiendo para ello palabras que, en compañía de la música, provocan una mayor tensión emocional. Además, es también muy frecuente interpolar “*ayeos*”. Un ejemplo puede verse en una conocida copla de *taranta*, cuya quintilla original dice así:

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

En su adaptación a la estructura de la *taranta* (igual a la del *fandango*), quedaría de este modo:

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

Y cantada por Manuel Romero queda como sigue²:

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

5. El sentido de la copla flamenca minera

Coincidiendo con el boom de la minería, el trovo y el flamenco generan centenares de nuevas letras durante el periodo que abarca desde el último tercio del siglo XIX hasta el nacimiento del Festival del Cante de las Minas de La Unión, en los años 60 del pasado siglo, a partir del cual se crean, a su vez, multitud de nuevas coplas. Además, hay que añadir a este corpus otras coplas recogidas en cancioneros anteriores a la eclosión minera, que ya formaban parte del folclore: aunque no aludieran al trabajo en la mina, se grabaron como *tarantas*, *murcianas* o *cartageneras* en los inicios de las grabaciones discográficas.

La copla minera es casi siempre anónima, popular y, por ende, colectiva. Aquí se nos plantea un problema, el de la autoría de las coplas. ¿Quién es el autor? ¿Un minero, un cantaor, un intelectual cercano al flamenco, todos a la vez? Es una cuestión importante porque la visión de uno u otro también podría determinar el contenido y la misma estructura de la obra.

En relación a las coplas antiguas del flamenco, cree Caballero Bonald (2004) que

la paternidad de esas coplas primitivas se asocia generalmente a un cantaor, que es también casi siempre su autor. Es muy frecuente oír hablar, por ejemplo, de las seguiriyas del Fillo o del Loco Mateo, de las soleares de Joaquín el de la Paula, de las malagueñas del Mellizo, no sólo en relación con los factores estilísticos sino justamente por las letras que solían interpretar, creadas o recreadas por ellos.

Por este motivo, Caballero Bonald llega a la conclusión de que la lírica flamenca no es tan popular como se cree, ya que muchas de sus coplas pertenecen a cantaores concretos y no a un pueblo anónimo, al menos en sus orígenes. Sin embargo, el propio poeta jerezano afirma que en una segunda etapa del flamenco los cantaores “se fueron

² Manuel Romero, en *Festival Nacional del Cante de las Minas (Antología)*. RTVE, 2000, nº 11.

apropiando de toda clase de aires populares o cultos sin demasiada preocupación selectiva”.

Por su parte, José Gelardo (2006) se rebela contra la idea expuesta por algunos flamencólogos de “alto caletre” de que son los intelectuales cercanos al flamenco y a sus fiestas y lugares los que crean las coplas, relegando al mero papel de ejecutores y difusores a los cantaores flamencos. Gelardo distingue claramente las coplas flamencas de las compuestas al modo flamenco por poetas cultos, argumentando sobre todo la expresión de “dos mundos nocionales” radicalmente opuestos. Además, aporta un breve pero clarificador razonamiento, con contundentes ejemplos de las diferencias léxicas y estilísticas de ambos poemarios flamencos. Concluye que son muy escasos los poemas cultos al modo flamenco que han pasado a la tradición jonda, popular y anónima, el mundo del que participa el cantaor-creador. Para él, la copla flamenca es producto de un arte popular y de clase, antagónico con el culto y burgués.

Sea culta o popular, en la copla minera el minero debe parecer minero, tanto en sus gestos como en su forma de actuar y reaccionar; incluso su habla debe ser consecuente con su extracto sociocultural: de ahí la aparición de vulgarismos y dialectalismos: *chiquetitos, pa’, cansaico, arrancao, m’ha crujío, rehundío*, etc.

El autor, de costumbre anónimo, es consciente de la conciencia colectiva que abarca, en palabras de Batjín (1990) “al héroe y su mundo”, que es el suyo propio. Este autor ruso, al que seguimos en algunos supuestos teóricos, parte de que la obra es “la reacción del autor ante el objeto”. Ese objeto podríamos relacionarlo, sin duda, con el contexto vital. El héroe/personaje reacciona de una forma u otra ante las diferentes acciones que le suceden. ¿Cuál es la realidad extralingüística a la que hacen referencia las coplas? La mina y su entorno laboral, la muerte, el destino, la lucha de clases, las ciudades y la geografía minera, el amor, la familia y el metaflamenco. Conocemos al minero por sus acciones/reacciones, y las acciones aisladas del héroe tienen importancia para caracterizarlo. Es más, aquí sólo podemos conocer acciones parciales del minero, las que nos transmite la tradición. Naturalmente, hay que admitir que las coplas mineras no alcanzan el estatus de obra perfectamente construida, ni tampoco los personajes están desarrollados psicológicamente.

La reacción del minero es ante el trabajo, ante la mina, ante el patrón, ante Dios, ante su familia. Al ser un personaje colectivo, representante de un gremio y una clase social pobre y marginada (el obrero de la sierra), con un contexto muy marcado social e históricamente, está determinado. Por eso, el minero, como personaje literario, está concluido; además, no puede evolucionar en ningún sentido, sabe de su suerte y su destino, al igual que lo sabe el autor, que no puede crear sobre él, solo retratar su negro sino.

El minero conoce su lugar y situación. Sabe que puede morir y muestra su resignación. Veamos como ejemplo una copla donde vicio y resignación se mezclan a partes iguales:

*Malditos sean los dineros
que ganamos en las minas,
yo gastármelos prefiero
aunque viva en la ruina,
por si de pronto me muero.*

Evidentemente, el autor también crea un mito, un personaje legendario que trabaja con su negro destino a cuestas. No todos los mineros murieron, no todos tenían hábitos viciosos ni todos cantaron.

La lírica se caracteriza por la expresión de sentimientos propios y la copla minera incide de llenos en este aspecto. ¿Cómo conocemos al héroe? Por su voz, sus gestos, sus cantos. Lo exterior nos conduce a lo interior. El cante de las minas, como el flamenco en general, es el canto de la expresión vital por antonomasia. Así lo exteriorizan las siguientes coplas:

*No se asuste usted, señora,
que es un minero el que canta
del humo de los barrenos
tengo rota la garganta.*

*En la soledad del tajo
el cante se volvió pena
al compás de la barrena
y meditando por lo bajo:
¡Qué poco es lo que nos queda!*

*En el fondo de la mina
gritaba un minero así,
-En qué soleá me encuentro,
es mi compañía un candil,
¡maldigo mi nacimiento!*

*En la mina se escuchó
el cante de una minera
por lo triste que sonó,
qué grande será la pena
del hombre que la cantó.*

Cuando hace acto de presencia la familia del minero, principalmente su mujer, el minero sigue hablando; quizá no sea su marido pero sí otro minero, aunque lo hace en tercera persona. Debemos fijarnos, entonces, en los gestos de la mujer y familiares. Es importante distinguir entre la primera y la tercera personas. Cuando se habla en primera persona, se expresa con más profundidad el sentir del minero o del que habla. Siempre ha sido un recurso literario pero se ha hecho con la intención de intensificar y dotar de veracidad la palabra del “yo”. Cuando se habla en tercera persona, podemos observar la tragedia desde fuera pero no fríamente, pues el dolor lo comparte toda la sociedad minera: familiares, tenderos, taberneros, tartaneros, arrieros, músicos profesionales...

*Por favor, no llores, mare,
porque quiero ser minero;
minerico fue mi pare
que lo heredó de mi abuelo
y yo lo llevo en la sangre.*

*A la mujer del minero
se le puede llamar viuda,
que se pasa el día entero
cavando su sepultura,
¡qué amargo gana el dinero!*

*¿Quién es la del velo negro,
que tan triste y sola camina?
Es la mujer del minero
que murió ayer en la mina
de la explosión de un barreno.*

*Tengo un hermano en la mina
que malherío cayó;
dejarme pasar, por Dios,
que hierba del monte traigo
y quiero curarle yo.*

*A una mujer vi llorar
en la boca de una mina
con dos niños chiquetitos
que sólo decían “papá”,
y había muerto el pobrecito.*

El elemento femenino, ya sea la mujer del minero o su madre, es un ser pasivo, sufridor de las tragedias. Se le habla o se la observa, pero ella es un personaje secundario en el drama minero porque no tiene voz.

El léxico es profundamente trágico: *sepultura, explosión, llorar, pobrecito, malherío, barreno, velo negro, triste y sola*, etc.

Los elementos exclamativos dotan de dramatismo a las acciones: *Por Dios; ¡qué fataliá!; ¡Qué amargo gana el dinero!, ¡Ay! metío en la oscuriá, ¡Ay! de ese pozo traicionero*.

Todos estos elementos léxicos contribuyen a dar la sensación de tragedia que el autor quiere transmitir. En torno al elemento del vocabulario, López Martínez (2008) señala que en estas coplas se observa también “el empleo de vocablos y sustantivos específicos del oficio, más no siempre tecnicismos”: *legón, barrena, malacatero, marro*, etc.

Pero también debemos fijarnos en los gestos del héroe/minero. Todos ellos nos afirman alguna verdad estética que nos acerca a su figura. El cuerpo del minero, su posición en un espacio determinado (fuera/dentro de la mina, en la taberna, camino del tajo, etc.) son acciones externas pero siempre pertinentes. Señalaremos algunos verbos que se repiten en las coplas:

-Acciones propias del trabajo: *subir y bajar, arrancao, emboquillando, trabajar, cortando, vuelvo, madrugar y trabajar, voy, partió, metío, tiemblan, bajé, resistir, trabajas, trabajando, dale, muele, perdío, arroja, explota*.

-Acciones derivadas o consecuencia del trabajo minero: *muero, mueren, está muriendo, había muerto, descansar, llorar...*

López Martínez (2008) afirma que “debido al nacimiento y desarrollo del cante en ámbitos marginales (...) haya adaptado vulgarismos dialectales (...). Así, aparecen numerosas apócope (*pá, verdá, salú*). Incluye también en este apartado el fenómeno del “seseo”, la aspiración de la “h” inicial y las confusiones del imperativo con el infinitivo. Estando de acuerdo con la inclusión de último fenómeno, mostramos nuestras reservas respecto a los dos primeros. Lo único que pudiera motivar su relación con el nivel vulgar es que se recogen por escrito, cuando la norma del castellano permite la expresión oral de estos fenómenos pero en ningún caso que se haga gráficamente. Por tanto, no hay motivo para calificarlos de “vulgares” pues son hechos dialectales propios de una lengua.

Del duro trabajo de la mina, el minero logra expiar su dolor cantando. El resultado es un cante triste y solemne, pero verdadero y catártico, como todo lo que expresan las entrañas del ser humano, por muy doloroso que sea. Del minero, analfabeto y explotado, surgen sencillas rimas y tonalidades, que cantaores profesionales como Rojo el Alpargatero o Chilares, así como troveros, habrían dado categoría estética al perfeccionarlas.

-Acto de cantar o relacionados: *gritaba, cantan, canto, canta, cantaba, cantando, cantó, cantar, escuchó, escucho, sonó, clamaba, trovaron...*

La mina es el centro de este universo, es el lugar por antonomasia, es, a la vez, fuente necesaria de ingresos y “tumba”, lugar sacralizado por el tiempo donde supuestamente nacen los cantes mineros y “sepultura” social donde fallecieron miles de mineros en su puesto de trabajo (otros lo harían más tarde, a causa de la silicosis). La literatura, en la particular “forma” de las coplas mineras, hace de recordatorio, de memoria trágica pero presente, de lo que la historia, que siempre escriben los poderosos, omitió. Lo que dentro de la mina es grito (“gritaba”), fuera es cante, lo que dentro es ahogo fuera es declamación (“clamaba”). El autor objetiva la mina fuera de ella, pero casi siempre se refiere a la mina con elementos negativos. Vemos que hay alguna excepción:

*Y te compraré un refajo
deja que cobre en la mina
ay, te compraré un refajo
una enagua que sea blanca y muy fina
que te cuelgue por debajo
que media vara de percalina.*

No sólo se habla en las coplas mineras de la mina como único lugar. Aparecen otros “topos” de la ruta minera: La Unión, Cartagena, Murcia, Portmán, Mazarrón, Lorca, Totana, Almería, Vera, Carboneras, Jaén, Linares; así como accidentes geográficos propios de la profesión: sierra, monte, peñones... Todos estos lugares conforman el espacio vital del minero y de la configuración de estos cantes: sureste andaluz y Región de Murcia. Es extraño que apenas se mencione la taberna (o ventorrillo, aguaducho, café-cantante...), pues allí fue donde el minero pasaba gran parte de su tiempo, ahogando sus pena entre aguardientes, y donde se juntaba con sus compañeros para cantar y pasar el rato; y de este modo, casi sin querer, se irían creando,

a partir del folclore autóctono y del que traían los mineros andaluces, los primitivos cantantes minero-levantinos. Lentamente La Unión y Cartagena se fueron llenando de Cafés-Cantantes, espacios dedicados a la juerga y al flamenco, por donde desfilaron los más grandes artistas del arte jondo: Antonio Chacón, Juan Breva, etc. Sobre 1890 se contabilizaban dieciséis tabernas flamencas solamente en la calle Mayor de La Unión, era tal la afición. Se desprende de esto que no eran solamente lugares para el vicio, también espacios para la sociabilidad fraternal y la creatividad.

Hay una alusión al “café”, donde la cantaora malagueña y cartagenera Concha la Peñaranda “perdió la vergüenza”:

*Conchita la Peñaranda,
la que canta en el café,
ha perdido la vergüenza
siendo tan buena mujer*

¿Por qué ha perdido la vergüenza? Evidentemente, y contrastando coplas y datos de la época, fue porque el flamenco estaba asociado a hombres y de baja extracción social, siempre vinculado al alcohol, a la juerga, al vicio, al crimen... La mujer de aquella época debía ocuparse de sus funciones: la casa y los hijos. La Peñaranda fue la primera mujer que se dedicó al flamenco en Murcia. Tuvo que marchar a Sevilla, donde triunfó con su arte en 1884 en el *Café El Burrero*. Acabó asesinada en Valencia tras una juerga con dos hombres en 1889, con poco más de veinte años (Gelardo, 2007).

Ese contexto vital del minero, ese espacio socio-laboral determinado tras la emigración de los mineros andaluces, sobre todo almerienses, a las cuencas de la sierra de Cartagena-La Unión, está expresado en las coplas. Además, la lucha de clases, como reflejo del incipiente reconocimiento como clase obrera del minero, aparece de forma claramente reivindicativa pero en pocas coplas. Los dos ejes principales serían los de minero-héroe versus patrón o señorito. Muchas coplas se articulan en torno a esta contraposición.

*Vale más un minero
con su ropa de trabajo
que todos los señoritos,
calle arriba, calle abajo.*

*Minero, ¿pa qué trabajas,
si pa ti no es el producto?
Pa el patrón son las alhajas,
para tu familia el luto
y para ti la mortaja.*

*Cuando se volvió dinero
la plata que había en el tajo,
no se acordó del minero
que a costa de su trabajo
le dio el valor verdadero.*

*De la entraña de la mina
sale el rico mineral*

*para que tengan berlina
los hijos de don Pascual.*

*Los mineros son leones
que los bajan enjaulados;
trabajan entre peñones
y allí mueren sepultados,
dándole al rico millones.*

*Sepultao en plena vía,
en una mina metío
y siempre enterrao en vía,
estoy igual que he nació
y así estaré mientras viva;
sin comer y mal vestío.*

*De las minas de la Unión,
me van a hacer barrenero,
y entre tós mis compañeros
me van a comprar un farol
porque yo no tengo dinero.*

*Madrugar y trabajar,
subir y bajar la cuesta,
a mí me dan poco jornal,
y eso a mí no me trae cuenta,
¡Ay! yo a la mina no voy más.*

Cristina Cruces (1993) apunta que el cante minero nace en un contexto socio-económico muy concreto:

(...) los referentes prácticos (objetos y procesos productivos) y sociales, resultantes de un proceso productivo específico –la minería–, han estado en la base de experiencias personales y colectivas que se han materializado en las formas expresivas, y no sólo musicales, hoy agrupadas en los denominados “cantes mineros”.

La autora sevillana afirma que el contenido de las coplas mineras refleja un amplio abanico de temas, desde las grandes ideas hasta hechos cotidianos, pero no se aprecia en ellas un espíritu revolucionario. A falta de una retórica subversiva de su orden socio-laboral, escuchamos la queja, el lamento contra el explotador, como queda evidencian algunas de las letras citadas.

El léxico asociado a lo telúrico es considerable (*sepultao*, *enterrao*, *mina*, *peñones*), dada la naturaleza del trabajo de los protagonistas de las letras. Resulta curioso comprobar cómo se asocia al bien material (*dinero*, *rico mineral*, *jornal*, *millones*, *alhajas*) que, de costumbre, nunca recae en el minero, sino que va a parar al empresario (*rico*, *patrón*, *señorito*, *Don Pascual*).

El “dialogismo” del que habla Bajtin (1990) se manifiesta aquí cuando dos personajes entran en escena y uno habla del otro para objetivarlo. Ese “dialogismo” puede expresarse con afirmaciones pero también con preguntas retóricas:

*-¿Pa' qué trabajas,
si pa' ti no es el producto?*

O interrogaciones directas que una segunda voz responde:

*¿Quién es la del velo negro,
que tan triste y sola camina?
-Es la mujer del minero
que murió ayer en la mina*

Casi siempre el minero-obrero muestra su resignación ante su tragedia laboral presente, apenas hay acción. Su interlocutor puede ser otro minero, su familia o Dios:

*Soy minero temerario
y con orgullo sincero
llevo al pecho el relicario
del Cristo de los Mineros
y la Virgen del Rosario*

*Yo soy minero bueno
de las minas de La Unión.
Por si me explota un barreno
le rezo y le pío al Señor
un rinconcico en el cielo.*

*Minero, dile al minero
que no está pagao con na,
¡ay! minero, dile al minero,
pasa los años enteros
¡ay! metío en la oscuriá
¡ay! de ese pozo traicionero.*

*Siento de la muerte el frío,
quiero hacer fuerzas y no pueo.
No me abandones, Dios mío,
porque queda otro barreno
entre el escombros perdío.*

*Se oye un grito en el rehundio
que me hiela el corazón,
¡Dios mío, ten compasión,
Que un barreno m'ha crujío
y no tengo salvación!*

*¿Por qué estás triste, hijo mío?
me voy a morir de pena
está malito mi niño,*

*Virgen de Cartagena,
por ver su risa doy yo
toa la sangre de mis venas*

*¡Ay! que va el minero cantando,
por una oscura galería,
aunque canta, va pensando:
si veré yo a la prenda mía
que por mí se quedó llorando.*

De estas coplas extraemos algunas conclusiones. Por una parte, no siempre la autopercepción del minero es negativa. Dos adjetivos que se atribuye el minero son de carácter positivo: *bueno* y *temerario*, siempre poniéndose en el lugar del minero.

La concepción de la divinidad es totalmente popular: Dios es compasivo y bondadoso, y el minero solo le pide “*un rinconcico en el cielo*”, porque da como muy posible su muerte en el trabajo. Se muestra aquí lo que anteriormente comentábamos: la resignación del minero antes que su atrevimiento revolucionario. Esta resignación es de influencia cristiana, y refleja, en cierto modo, la actitud hacia la vida de una época de nuestra España. Por su parte, López Martínez (2008) afirma que no podía faltar Dios porque es “elemental símbolo de la naturaleza humana, máxime cuando ésta es más consciente de su debilidad y de la desgracia cotidiana”; el minero “busca en la idea de Dios una especie de último asidero”.

Hemos de poner aquí punto y final a nuestro trabajo. Con él hemos querido acercarnos a las cualidades de la lírica flamenca y, especialmente, a las de la copla minera. Lógicamente, no debe ser considerado sino como un primer acercamiento al tema, en el que pretendemos profundizar en futuros estudios.

5. Bibliografía

- BATJIN, M. M (1990). *Estética de la creación verbal*. Madrid: Siglo XXI.
- CABALLERO BONALD, J. M. (2004). “Copla flamenca”. En Piñero Ramírez, P. M. (coord.), *De la canción de amor medieval a las soleares. Profesor Manuel Alvar “in memoriam”* (Actas del Congreso Internacional “Lyra minima oral III”, Sevilla, 26-28 de noviembre de 2001). Sevilla: Fundación Machado y Universidad de Sevilla, pp. 581-588.
- CRUCES ROLDÁN, C. (1993) *Clamaba un minero así: identidades sociales y trabajo en los cantes mineros*. Murcia: Universidad de Murcia.
- FERNÁNDEZ BAÑULS, J. A. (2004). “Copla flamenca y copla tradicional. En Piñero Ramírez, P. M. (coord.), *De la canción de amor medieval a las soleares. Profesor Manuel Alvar “in memoriam”* (Actas del Congreso Internacional “Lyra minima oral III”, Sevilla, 26-28 de noviembre de 2001). Sevilla: Fundación Machado y Universidad de Sevilla, pp. 613-624.

- GELARDO NAVARRO, J. (2003). *El Flamenco: otra cultura, otra estética: testimonios de la prensa murciana del siglo XIX*. Dos Hermanas (Sevilla): Portada.
- GELARDO NAVARRO, J. (2006). *Con el flamenco llegó el escándalo*. Murcia: Azarbe.
- GELARDO NAVARRO, J. (2006). “Acerca del carácter popular de la copla flamenca”. En *Contraclave: Revista digital educativa* (<http://www.contraclave.es>).
- GELARDO NAVARRO, J. (2007). *El Rojo el Alpargatero, flamenco*. Córdoba: Almuzara.
- GUTIÉRREZ CARBAJO, F. (2007). *La poesía del flamenco*. Córdoba: Almuzara.
- GUTIÉRREZ CARBAJO, F. (2008). “García Lorca y el azogue de los espejos”. En Doménech Rico, F. (coord.), *Teatro español: autores clásicos y modernos. Homenaje a Ricardo Doménech*. Madrid: Fundamentos, pp. 185-196.
- LÓPEZ MARTÍNEZ, P. (2008). *Compendio y análisis de la letra minera*. Murcia: Universidad de Murcia.
- ORDÓÑEZ FLORES, E. (2010). “Estructuras subyacentes a la copla flamenca y figuras literarias de variaciones”. En *Ogigia: Revista electrónica de estudios hispánicos*, nº 8, pp. 33-45. http://www.ogigia.es/OGIGIA8_files/ORDONEZ_FLORES.pdf
- ORTEGA CASTEJÓN, J. F. (2008). “Cantos de labranza, de trilla y de recogida de la hoja en cancioneros murcianos del XIX y principios del XX”. En *Revista murciana de antropología*, nº 15, Murcia, pp. 387-409.
- ORTEGA CASTEJÓN, J. F. (2011). *Cantes de las minas, cantes por tarantas*. Sevilla: Signatura Ediciones.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, F. y RODRÍGUEZ CÁCERES, M. (2006). *Las épocas de la literatura española*. Barcelona: Ariel.
- PIÑERO RAMÍREZ, P. M. (coord.) (2004). *De la canción de amor medieval a las soleares. Profesor Manuel Alvar “in memoriam”* (Actas del Congreso Internacional “Lyra minima oral III”, Sevilla, 26-28 de noviembre de 2001). Sevilla: Fundación Machado y Universidad de Sevilla.
- SALOM, A. (1982). *Los cantes libres y de levante*. Murcia: Editora Regional.
- TARBY, J. P. (1986). “Reflexiones sobre la voz y la copla flamenca”. En *Revista El Candil* nº 47, septiembre-octubre 1986.