

FORMAS FLAMENCAS DE LA REGIÓN DE MURCIA: RASGOS MUSICALES

José F. Ortega
Universidad de Murcia

Resumen

Los cantes de las minas constituyen la aportación más significativa al flamenco de la Región de Murcia. De hábitos melódicos sorprendentes y acompañados a la guitarra por un toque específico, el toque por tarantas, tienen un sabor distinto al flamenco bajo-andaluz. De ellos analizaremos algunos de sus rasgos más llamativos.

Palabras clave

Flamenco, cantes de las minas, taranta, cartagenera, minera, levantica, murciana, fandango minero.

Abstract

The *cantes de las minas* (sing of the mines) constitute the most significant contribution to the Flamenco by the Region of Murcia. With melodic surprising habits and accompanied by the guitar with a specific *toque*, the *toque por tarantas*, they have a flavor different from the low - Andalusian flamenco. We will analyze his more showy features.

1. Murcia y el flamenco

El arte flamenco ha tenido desde fecha temprana un considerable arraigo en la Región de Murcia, tal y como ponen de manifiesto, entre otros, los diferentes trabajos de investigación que José Gelardo ha dedicado a esta cuestión¹. Y no sólo en La

¹ Véase, por ejemplo, GELARDO, José: *El flamenco: otra cultura, otra estética. Testimonios de la prensa murciana del siglo XIX*. Sevilla: Portada Editorial, 2003; *El flamenco en Lorca, Lorca en el flamenco*. Murcia: Azarbe, 2004.

Unión y Cartagena, principales núcleos flamencos, sino también en Lorca, en Caravaca o en la propia capital.

En esta última, desde los años veinte del pasado siglo, el cante flamenco podía escucharse en el Teatro Ortiz, actual Cine Rex, en el Murcia Parque o en la Plaza de Toros. En plena efervescencia de la etapa conocida como Ópera Flamenca, promovida por el empresario Vedrines², pasaron por los escenarios de la capital figuras tan señeras como Pepe Marchena o José Cepero, y naturalmente también cantaores locales, cartageneros para más señas, como Guerrita, Fanegas o El Niño de Levante. Gracias a los testimonios de la prensa se sabe también del ambiente flamenco que respiraban varias tabernas de los barrios murcianos de San Juan y Santa Eulalia, así como de artistas nacidos en ellos como el Niño de Segura, el Niño de la Muralla o el guitarrista Eduardo Martínez “Joroco”, casado con la cartagenera y también artista de renombre Finita Imperio³.

Pero, además de su comprobada afición al flamenco y por ser tierra originaria de renombrados artistas, la Región de Murcia ha sido y es punto de referencia ineludible en este arte, ya que pasa por ser cuna de un grupo de cantes que conforman una de las ramas más sorprendentes del árbol flamenco: los cantes de las minas. No en exclusiva, pues comparte este honor con las provincias de Almería y Jaén. Las tres constituyen los vértices de un triángulo que delimita el espacio donde estos cantes nacieron, florecieron e irradiaron con mayor fuerza.

Los cantes de las minas conocieron su época de esplendor en las primeras décadas del siglo XX. Su suerte está ligada en buena medida al auge de la actividad minera, que conoció una primera etapa, mediado el siglo XIX, en Almería y, más tarde, en Jaén y en la Sierra Minera de La Unión y Cartagena. Con los años, y coincidiendo también con el declive de la minería, fueron perdiendo el interés del gran público, que comenzó a mostrar preferencia por otros estilos flamencos más fáciles de digerir; principalmente por los fandangos personales, caracterizados en numerosas ocasiones por sus letras de corte tremendista. Los cantes mineros, de los que se cree fueron rudos y ásperos en su origen, sufrieron con la profesionalización de los artistas un

² Aunque generalmente se ha afirmado que tal denominación respondía a una mera cuestión oportunista pues, de esa forma, se eludía el pago de una mayor tasa en el impuesto industrial que gravaba los espectáculos (véase, por ejemplo, BLAS VEGA, José: *Vida y cante de Don Antonio Chacón: la edad de oro del flamenco (1869-1929)*. Madrid: Cinterco, 1990, p. 171), puede leerse una visión más amable del asunto, en la que el empresario sale mejor parado, en GAMBOA, José Manuel: *Una historia del Flamenco*. Madrid: Espasa Calpe, 2004.

³ Cf. FERNÁNDEZ RIQUELME, Pedro: “La tradición flamenca del municipio de Murcia y su entorno”. Murcia, 2008. http://www.regmurcia.com/servlet/s.SI?sit=c.419,m.1794&r=ReP-22347-DETALLE_REPORTAJES (consulta: 15 de junio de 2009).

paulatino proceso de adaptación, dulcificando sus contornos y dando ocasión al exhibicionismo vocal y al garganteo vacuo, perdiendo en definitiva parte de su esencia más genuina⁴. Éste sería el primer paso de un lento proceso de desaparición que acabó por sumergirlos en un casi total olvido. Por fortuna, un hecho meramente anecdótico provocó un efecto de reacción que evitó lo irremediable.

2. Festival del Cante de las Minas de La Unión

Corre el año 1961 y Juanito Valderrama, el famoso cantaor de Torre del Campo, conocedor de la solera jonda de La Unión, anuncia en el transcurso de su actuación en la ciudad minera que va interpretar unos cantes locales. Una parte del público no sabe, sin embargo, agradecer su generosa intención e, impaciente por escuchar aquellas canciones facilonas que lo auparon al éxito, interrumpe al cantaor. Valderrama, sorprendido y decepcionado, se encara con ellos y abandona el escenario. Según se narra en las crónicas, este hecho fue el detonante para la puesta en marcha del, sin lugar a dudas, evento flamenco más importante de España: el Festival, hoy Internacional, del Cante de las Minas de La Unión. Tal y como recuerdan el escritor y pintor Asensio Sáez⁵ y Esteban Bernal⁶, alcalde por aquel entonces, esa misma noche un grupo de personas, un puñado de mentes inquietas con ellos dos a la cabeza, decidieron poner en marcha un concurso de cante que resucitara los viejos sonos mineros. A pesar de los lógicos titubeos de los primeros años, de errores de organización y de veredictos polémicos del jurado –que han dado, dan y darán siempre mucho que hablar, levantando encendidas críticas entre los aficionados – la fase de concurso del festival sigue en pie, y año a año continua atrayendo a numerosos artistas que ansían por conseguir alguno de sus máximos trofeos: la Lámpara Minera, en la modalidad de cante; el Desplante, en la de baile; el Bordón Minero, en la de guitarra; o el Filón, premio recién instaurado para el mejor instrumentista flamenco.

El efecto dinamizador que no sólo para la Región de Murcia sino para el arte flamenco en general ha tenido y tiene el Festival del Cante de las Minas de La Unión guarda un cierto parangón con los objetivos que perseguía aquel mítico concurso que,

⁴ Cf. SAÉZ, Asensio: *La copla enterrada: teoría aproximada del cante de las minas*: La Unión: Ayuntamiento de La Unión, 1998.

⁵ SAÉZ, Asensio: *Libro de La Unión: biografía de una ciudad alucinante*. Murcia: Imprenta Belmar, 1965.

⁶ BERNAL VELASCO, Esteban: *Crónica personal de las primeras once ediciones del "Festival Nacional del Cante de las Minas"*. Murcia: Cajamurcia, 2001.

auspiciado por personalidades tan relevantes como Manuel de Falla o Federico García Lorca, se celebró en Granada en 1922⁷. Con una clara diferencia, que éste último conoció una única edición, mientras que nuestro festival cumple este año su quincuagésima segunda edición. Y de lo que no cabe duda alguna es de que gracias a él, los cantes mineros siguen escuchándose, pues éstos acaparan un gran protagonismo en la fase de concurso. No en balde, la consecución del máximo galardón del concurso de cante, la Lámpara Minera, se ha otorgado durante muchísimas ediciones al mejor intérprete de la minera, palo de referencia y buque insignia del cante minero en La Unión. Aunque, desde no hace muchas ediciones, para la obtención de este importante trofeo un artista ha de resultar también ganador en otra de las modalidades de cante por tarantas. El caso es que, al menos una vez al año, los cantes mineros resuenan en los oídos de los aficionados y del numeroso público que acude al evento, quedando de algún modo asegurada su pervivencia.

3. Los cantes de las minas

Pero ¿qué y cuáles son los cantes de las minas? Bajo este epígrafe convive un grupo de cantes de características musicales similares, a los que los aficionados acostumbra a distinguir con nombres específicos. Reciben también la denominación de cantes de Levante, título genérico que a veces también se aplica también a las malagueñas y otros cantes similares, como las granaínas. Y así mismo se los conoce como cantes por tarantas, haciendo mención al toque característico de guitarra con el que suelen acompañarse.

La estructura es idéntica en todos, y parecida es la atmósfera sonora, pues se nutren todos de una misma paleta de sonidos, compartiendo además ciertos hábitos melódicos. Íntimamente unidos en sus comienzos al mundo de las malagueñas, poco a poco la peculiaridad de sus giros hace que se vayan distanciando de éstas y terminen por conformar un grupo aparte. Y no sólo eso, sino que también dejarán sentir su influencia en ellas, como puede apreciarse en ciertas modalidades de malagueña; por ejemplo, las atribuidas a Chacón⁸ y a la Trini⁹. Vistos a una cierta

⁷ FALLA, Manuel de: *Escritos sobre música y músicos*. Madrid: Espasa Calpe, 1988.

⁸ Antonio Chacón, nacido en Jerez de la Frontera en 1869 y muerto en Madrid en 1929, ha sido uno de los cantaores más completos de la historia, dejando su huella en casi todos los estilos que abordó, particularmente en las malagueñas, las granaínas y los cantes por tarantas.

⁹ Trinidad Navarro, la Trini, nacida en Málaga en 1868 y muerta presumiblemente en Antequera hacia 1930, fue una artista de vida azarosa, que destacó sobremanera en el cante por malagueñas.

distancia, no habría el menor inconveniente en calificarlos todos ellos como tarantas. Pero el caso es que, con el tiempo, algunas de estas tarantas se han consolidado como tipos o patrones melódicos característicos, adoptando nombres singulares que los distinguen del resto. Un mismo patrón melódico puede servir de soporte musical a coplas diferentes, por lo que será la música, el *melos*, lo que permita al aficionado identificarlo y catalogarlo con una etiqueta específica.

Tarantas, cartageneras y mineras componen el núcleo principal; a las que hay que sumar murcianas, levanticas y fandangos mineros; y también el taranto, aunque ligado por tradición a tierras almerienses. Diferenciar unos de otros no es tarea fácil; requiere algo de paciencia y largas horas de escucha hasta conseguir memorizar y reconocer los giros propios que los distinguen entre sí: una labor que se antoja ardua para el que se acerca a ellos por vez primera.

3.1. Rasgos musicales de los cantes de las minas

3.1.1. Los cantes de las minas y el fandango

Las características musicales coinciden en lo básico -en este caso, la estructura- con las que encontramos en el común de los fandangos. O mejor, fandangos andaluces o fandangos del sur, denominación esta última que prefiere utilizar Miguel Ángel Berlanga¹⁰: es la misma, por tanto, que encontraremos en el común de las malagueñas, la granaína y la media granaína, en la jabera, los verdiales, la rondeña y en las múltiples y variadas modalidades de fandangos. Ateniéndonos a esta circunstancia, tampoco habría mayor problema en aplicar a todos ellos el nombre de fandango, pues formalmente lo son. No obstante, entre los aficionados hay cierta resistencia a aceptar este hecho, llegando incluso a considerarlo un agravio: el peculiar desarrollo melódico de cada uno de estos cantes, y de los cantes mineros en especial, así como su especial forma de ser interpretados les lleva a pensar de este modo. Diríamos más: en el caso de los cantes de las minas, cada estilo tiene su propia especificidad, su propia estética y, por lo general, no se ve con buenos ojos que un cantaor trasvase o interpole giros característicos de un palo en otro.

De cualquier modo, la estructura que subyace en ellos es la típica del fandango del sur, que responde al siguiente esquema:

¹⁰ BERLANGA, Miguel Ángel: *Bailes de candil andaluces y fiesta de verdiales: otra visión de los fandangos*. Málaga: CEDMA, 2000.

- Interviene, en primer lugar, la guitarra, que expone, a modo de preludio, algunas variaciones elaboradas sobre la base armónica de la cadencia andaluza en el tono de tarantas, al que después nos referiremos. Se crea así la atmósfera apropiada, al tiempo que se pone sobre aviso al aficionado de por dónde va a ir el cante. Hay que señalar que cada familia de cantes tiene su toque característico: por soleá, por seguiriyas, por malagueñas, por alegrías, por fandangos...
- A continuación, el cantaor entona la salida o temple, un melisma de dimensiones variables articulado sobre uno o varios “ayes”.
- La guitarra ejecuta después unas falsetas a modo de interludio.
- Y, de inmediato, el cante propiamente dicho, dividido en seis fragmentos melódicos, denominados tercios, coincidentes con cada uno de los versos de la copla.

Habitualmente cada tercio finaliza en una leve cadencia; la guitarra puede reforzar esa sensación con algunos acordes o bien apuntar algún breve diseño melódico que sirva como nexo de unión al tercio siguiente. Es costumbre en ciertos cantes, como la taranta, ligar los tercios, esto es, enlazarlos de dos en dos; cuando el cantaor es capaz de hacerlo sin “alivios”, sin cesuras para respirar, arranca la ovación del público que lo jalea con fervor: como cuando un matador se arrima al toro. El último tercio finaliza con un melisma, habitualmente de corte virtuosista, que sirve como remate al cante.

Hay un dato importante y es que, a diferencia del común de los fandangos, los cantes mineros son cantes de ritmo libre, no sometidos a compás. La única excepción es el taranto, sobre todo cuando se interpreta para el baile, pues para su acompañamiento se sirve del compás de la zambra, un compás binario. En cuanto a la extensión de los tercios, el cantaor goza de cierto margen, pudiendo alargarlos o acortarlos a voluntad. De cualquier forma, han de cuidar mucho este aspecto pues, como afirman los aficionados, cada tercio tiene su “justa medida”.

3.1.2. Las coplas del cante minero

Las coplas en las que se basan los cantes de las minas suelen ser quintillas octosilábicas de rima alterna; aunque, en contadas ocasiones, lo hacen en cuartetas

octosilábicas¹¹. Por tanto, para conseguir los seis tercios esperados, es preciso repetir uno de los versos, habitualmente el segundo (y a veces sólo una parte de él), si se trata de una quintilla; o dos de ellos, en el caso de que el cante se base en una cuarteta. Tomemos como ejemplo una copla típica 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 quedaría del siguiente modo:

1º tercio	<i>Cartagenero,</i>
2º tercio	<i>fueron los firmes puntales</i>
3º tercio	<i>del cante cartagenero</i>
4º tercio	<i>la Peñaranda, Chilares,</i>
5º tercio	<i>el Rojo el Alpargatero</i>
6º tercio	<i>y Enrique el de los Vidales.</i>

En algunas modalidades de taranta se acostumbra también a alargar algunos de los tercios, particularmente el último, algo que se consigue añadiendo o repitiendo palabras que, secundadas por la música, provocan una mayor tensión emocional. Además, es también muy frecuente la interpolación de “ayeos”. Un ejemplo puede verse en esta copla de taranta:

*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.*

En versión del malogrado Manolo Romero, que la interpretaba magistralmente, queda como sigue¹²:

1º tercio	<i>Ay, porque quiero ser minero,</i>
2º tercio	<i>por favor, no llores, madre,</i>

¹¹ Un estudio detallado sobre las peculiaridades y temática de las coplas mineras puede verse en Pedro López Martínez, *Compendio y análisis de la letra minera*, Murcia, Universidad de Murcia, 2006.

¹² Manuel Gómez Romero, cantaor jienense, nació en Linares en 1950, aunque pasó buena parte de su vida en Cartagena. Discípulo de Antonio Piñana, en 1978 obtuvo en solitario la Lámpara Minera del Festival del Cante de las Minas de La Unión (un año antes compartió el premio con el Macareno). Se le considera un especialista en mineras, cartageneras y tarantas. Falleció prematuramente en 1998.

- 3º tercio *porque quiero ser minero,*
4º tercio *que minero fue mi padre*
5º tercio *y minerico mi abuelo,*
6º tercio *ay, y yo lo llevo en la sangre, ay, en la sangre, en la sangre yo lo llevo.*¹³

La temática de las coplas es variada aunque, lógicamente, la actividad minera, las vivencias, la resignación o las fatalidades del minero están muy presentes; sobre todo en las coplas que, año a año, han surgido al albur del Festival de La Unión. En cambio, en las grabaciones antiguas el tema de la mina no es el único. Un ejemplo lo tenemos en esta copla que el popular Pepe Marchena cantaba por tarantas:

*Ay, que fueron a la campiña
aquellos cuatro enemigos, enemigos mortales,
que fueron a la campiña,
y fue tan grande la riña
que al fin quedaron amigos,
ay, el salero de mi niña, el salero que tiene mi niña.*

O en esta otra del cantaor cartagenero Manuel González “Guerrita”¹⁴:

*Ay, en la maceta, el clavel,
la perla nace en el mar
y en la maceta, el clavel,
los malos pensamientos
nacen en una mujer,
ay, que no tiene sentimientos.*

Es necesario en este punto hacer alusión al trovo, un tipo de poesía popular repentizada muy en boga en tierras almerienses y murcianas, que desde siempre ha gozado de una gran aceptación popular, aunque tal vez ahora no pasa por sus mejores momentos. Son muchas las rimas de troveros que han nutrido los cantos de las minas. A este respecto, hay una simpática anécdota que vale la pena recordar. El mítico trovero Marín, nacido en el campo de Cartagena en el último cuarto del XIX, acudió a tierras almerienses para hacer gala de su arte y maestría en la improvisación poética. Lo hizo en compañía del trovero Castillo, otro ilustre repentista, de cuidadas

¹³ Manuel Romero, “Taranta” en *Festival Nacional del Cante de las Minas. Antología*. RTVE, Madrid, 2000, Volumen I, pista nº 11.

¹⁴ Manuel González López “Guerrita”, nació en Cartagena en 1905. Comenzó su andadura artística, siendo un niño, en su tierra natal, cantando en verbenas y tabernas, para pasar después al Café el Tranvía. Formó su propio elenco a los diecisiete años, y a los veintiuno, en 1926, procedente de Barcelona debutó en Madrid en el Teatro Fuencarral. Realizó varias giras por España, con Angelillo y la Niña de los Peines. Viajó también a América, para cantar en Argentina y Chile, con el espectáculo *Pasan las coplas* de Pepe Marchena. Sus estilos habituales fueron los fandangos, las milongas, tarantas y cartageneras. Grabó con ellos varios discos y también participó en algunas películas. Murió en Barcelona en 1975.

formas y gusto impecable en el vestir. Todo lo contrario que Marín quien, por su aspecto, más bien parecía un pordiosero. El caso es que, nada más salir al escenario, el público que hasta entonces había permanecido expectante por la gran fama que precedía a nuestro trovero, empezó a hacer comentarios y a poner en duda su valía, juzgándolo sólo por su pobre apariencia. Por fortuna, Castillo captó el ambiente y avisó a tiempo a Marín que se arrancó con esta quintilla, más tarde inmortalizada por aquel gran cantaor que fue José Joaquín Vargas Soto, el Cojo de Málaga¹⁵:

*Soy piedra que a la terrera
cualquiera me arroja al verme;
soy escombros por fuera,
pero en llegando a romperme
doy un metal de primera*¹⁶.

3.1.3. El mundo sonoro de los cantes de las minas

Aunque comparten estructura con los fandangos, malagueñas y otros cantes afines, hay algo, sin embargo, que caracteriza a los cantes de las minas de forma inequívoca y los separa ostensiblemente de todos ellos. Ese algo es el atmósfera sonora que recrean, tan peculiar y sorprendente que marca un punto y aparte dentro del flamenco. Tal circunstancia se explica por dos hechos: en primer lugar, por las especiales características de los acordes que conforman el conocido “toque por tarantas” con el que tradicionalmente se acompañan; y en segundo y principal, por su peculiar organización melódica.

3.1.4. El toque por tarantas

Como ocurre con la mayoría de los cantes flamencos, los acordes contruidos sobre los grados de la cadencia andaluza suministran los pilares básicos para acompañar los cantes mineros. Los tocaores pueden recrear tan conocida progresión en diversas posiciones: por arriba, con final en la posición de Mi Mayor; por medio, con final en la posición de La Mayor; o bien conducir la cadencia hasta el acorde-posición de Si Mayor, tal y como acontece en el denominado toque por granaínas. Precisamente con este último así como con el toque por malagueñas se acompañaban

¹⁵ *El Cojo de Málaga*, SONIFOLK S.A. Madrid, 2001. Cd nº 2, pista nº 19. José Joaquín Vargas Soto, el Cojo de Málaga, nació en Málaga en 1880 y falleció en Barcelona en 1940. En sus inicios fue también conocido como el Cojo de las Marianas. Gran conocedor de los cantes, como testimonian sus numerosas grabaciones en discos de pizarra, destacó sobre todo en los cantes mineros, de los que dejó un amplísimo repertorio que hoy día es un referente ineludible para artistas y estudiosos.

¹⁶ ROCA, Ángel: *Historia del trovo. Cartagena-La Unión (1865-1975)*. Cartagena: Athenas-Ediciones, 1976, p. 46.

en un principio los cantes por tarantas¹⁷. Sin embargo, no tarda en surgir una nueva posibilidad consistente en hacer sonar la conocida progresión, pero fijando el punto de reposo sobre el acorde de Fa#. El caso es que, ya sea por razones de comodidad – hay que recordar que el acorde de Fa# M implica el uso de cejilla en el segundo traste, lo que puede acarrear más de un inconveniente al guitarrista– o simplemente por ese gusto por la disonancia tan común en el flamenco, en el toque por tarantas el acorde básico es un conglomerado de notas de sugerente y enigmática sonoridad. Tal resultado se obtiene al marcar la posición de Fa# en el mástil, pero dejando libres las tres primeras cuerdas de la guitarra. El orden, desde el grave al agudo, es el siguiente: Fa#-Do#Fa#-Sol-Si-Mi. Sin embargo, no acaba aquí la cosa, ya que la mayor parte de los otros acordes que se utilizan en este toque pueden incluir también disonancias, con el añadido de la sexta, la séptima o la novena.

El toque por tarantas, compañero inseparable de los cantes mineros, se utiliza ocasionalmente para acompañar también ciertas modalidades de malagueña (por ejemplo, las de Chacón y las de la Trini, antes mencionadas, o la taranta-malagueña de Fernando el de Triana), en las que se perciben las influencias de los giros levantinos. Y también puede escucharse en el acompañamiento de la ferreña, un cante flamenco de nuevo cuño, en la línea de la malagueña, pero al que algunos artistas prefieren envolver en el toque por tarantas para, de este modo, resaltar su pertenencia a la estética de Levante.

En el anexo puede verse una falseta típica de taranta, que hemos adaptado a escritura pianística.

3.1.5. La organización melódica de los cantes de las minas

Si hay algo que caracteriza de forma inequívoca a los cantes por tarantas es el particular desarrollo de su línea melódica. Dice Hipólito Rossy al respecto:

La taranta contiene particularidades armónicas que la separan del cante jondo estricto y de la familia de los fandangos... su copla modulativa... sigue una teoría que ni se ajusta al patrón de los fandangos... ni al de las soleares y demás

¹⁷Cf. TORRES, Norberto: *Guitarra Flamenca, volumen I, Lo clásico*. Sevilla: Signatura Ediciones, 2004; CASTRO BUENDÍA, Guillermo. (2011). "Origen del tono y toque de taranta en la guitarra". En *Revista de Investigación sobre Flamenco "La Madrugá"*, nº 5, Diciembre, ISSN: 1989-6042, <http://revistas.um.es/flamenco/>, pp. 109-116; CASTRO BUENDÍA, Guillermo. (2011). "Los otros fandangos, el cante de madrugá y la taranta. Orígenes musicales del cante de las minas". En *Revista de Investigación sobre Flamenco "La Madrugá"*, nº 4, Junio, ISSN: 1989-6042, <http://revistas.um.es/flamenco/>, pp. 59-135.

cantos de su parentela. El resultado es una bellísima variedad cadencial con fragmentos de tonalidad oscilante, que es la causa que produce tan deliciosos efectos¹⁸.

La razón de este hecho hay que buscarla en primer lugar en la gama de sonidos, en la paleta sonora de la que se nutren. Los cantes de las minas basan su desarrollo melódico en la escala característica del modo de Mi, el modo *deuterus* de los modos eclesiásticos, habitualmente conocido como modo frigio; o dórico, si atendemos a la nomenclatura de la teoría musical griega. Esta particularidad no supone en sí novedad alguna, pues es un rasgo compartido con muchos otros estilos de cante flamenco. Ahora bien, los cantes de las minas hacen un peculiar uso de esta escala. En efecto, ciertos sonidos de la gama son de afinación fija, invariable; en cambio, otros pueden modificar su altura cuando mejor convenga. Tal ocurre, por ejemplo, con el III grado que, según el contexto, podemos encontrarlo como *sol natural* o como *sol sostenido*; también con el VII, siempre en estado natural en el registro agudo, pero que en el grave puede aparecer en su estado natural o bien sostenido: en realidad, más cercano al I grado, al *mi*, porque no tiene porqué coincidir exactamente con nuestro *re sostenido*.

De cualquier modo, el principal protagonismo lo adquiere el V grado, es decir, la nota *si*. En efecto, el uso ambivalente de esta nota, unas veces en su estado natural y otras bemolizado o rebajado, es la característica más llamativa de los cantes mineros. Aunque no privativa de ellos, pues también podemos encontrarla en otros palos –es como se acostumbra a denominar los cantes en la jerga flamenca–, como el fandango de Lucena y alguna otra modalidad de fandango, y también en ciertas modalidades de malagueña, como arriba hemos mencionado.

El caso es que el uso de estos cromatismos, es lo que provoca la aparición de lo que los aficionados denominan “medios tonos”¹⁹, genuinos de los cantes mineros y que, según los entendidos, tanto cuesta asimilar. Ya lo dice la copla:

*Para ser buen misionero
de los cantes de Levante
hay que aprenderse primero
los medios tonos y el cante
del Rojo el Alpargatero*²⁰.

¹⁸ROSSY, Hipólito: *Teoría del cante jondo*. Barcelona: Credsa, S.A., 1998 (1966), p. 211.

¹⁹ Sin embargo, son muchos los aficionados que emplean el concepto de “medios tonos” para hacer alusión a una disminución ostensible de la intensidad en la interpretación de un tercio. En este sentido, también se habla de “medias voces” y hay quienes, metafóricamente, se refieren a este hecho con la expresión de “dormir el cante”.

De forma castiza se dice que hay que haber comido mucho “aladroque” para poder hacer nuestros cantes²¹.

Pero, ¿cuál es el origen de ese V grado rebajado o bemolizado? Desde tiempo atrás se ha defendido que en la musicalidad del fandango existe un dualismo, evidenciado en dos ambientes sonoros contrapuestos y, a la vez, complementarios. La guitarra en sus intervenciones recrea unas sonoridades atrayentes y ensimismadas al moverse en torno a la llamada cadencia andaluza, de tan acentuado sabor sureño; mientras que en las coplas se aprecia un cambio de color, como si la melodía se tornara más optimista. Así, las falsetas de la guitarra se tejerían sobre el modo de Mi, mientras que el desarrollo melódico de la copla se haría sobre la base de Do M. Desde esta perspectiva, se ha hablado del carácter bimodal del fandango²².

Una explicación similar ha servido para describir lo que acontece en el mundo sonoro de los cantes de las minas. A propósito de la estructura armónica de la taranta sugiere Hipólito Rossy:

Partiendo de que la guitarra, al dar entrada a la voz hace cadencia en modo dórico, es decir en el acorde fundamental del tono de Mi griego, diríase que la copla está en el tono de Fa (modo mayor actual), con cadencias y semicadencias fragmentarias en la subdominante, en la dominante y en la tónica, para volver al punto de partida –la famosa caída, como dicen los flamencos- en el sexto y último fragmento²³.

Puede ser una forma de ver las cosas, pero en esta cuestión coincidimos plenamente con Miguel Ángel Berlanga, cuando afirma que el concepto de “músicas bimodales” es una terminología muy extendida pero que “aplica criterios de análisis armónico convencional para unas músicas de naturaleza predominantemente

²⁰ El Rojo el Alpargatero, de nombre Antonio Grau Mora, es una de las figuras legendarias de los cantes mineros y en el imaginario popular pasa por ser uno de sus más eximios creadores. Más noticias sobre él pueden verse en GELARDO, José: *El Rojo el Alpargatero, flamenco: proyección, familia y entorno*. Córdoba: Almuzara, 2007.

²¹ Cf. SAÉZ, Asensio: *La copla enterrada. Teoría aproximada del cante de las minas*. La Unión: Ayuntamiento de La Unión, 1998., p. 113. Cf. también PARRA, Antonio: “Toda una vida. Entrevista con don Antonio Piñana”. En VV. AA.: *Don Antonio Piñana: una voluntad flamenca*. Murcia: Nausícaä, 2002, p. 79.

²² Sobre el carácter bimodal del fandango pueden verse las opiniones de GARCÍA MATOS, Manuel: *Magna Antología del Folklore Musical de España*. Madrid: Hispavox, 1979 (libreto explicativo); ROSSY, Hipólito: *Teoría del cante jondo*. Barcelona: Credsa, 1966; o FERNÁNDEZ, Lola: *Teoría musical de flamenco*. San Lorenzo de El Escorial: Acordes Concert, 2004.

²³ ROSSY, Hipólito: *Op. cit.*, p. 212.

modal²⁴. Desde nuestra perspectiva, la familia de los cantos de las minas presenta en su desarrollo melódico un comportamiento típico de la música modal. Cabe recordar que la naturaleza modal de una música no se explica sólo por la existencia de una escala con una determinada organización interválica y una jerarquía dentro de sus grados, sino también por otros rasgos como el empleo de ciertos giros o fórmulas características, que son las que permiten al oyente asociar el canto a un estilo o modalidad concreta de canto²⁵. En este sentido, la preeminencia observada en ciertos grados para funcionar como notas cadenciales, y de otros, como notas eje en el desarrollo melódico, así como la reiteración de fórmulas melódicas de fuerte sabor “minero” –ya sea en el arranque o en el desarrollo de los tercios, bien como enlace entre tercios, o como giros ornamentales o cadenciales – nos conducen a pensar de esta forma.

De cualquier modo, no podemos obviar un hecho, y es que, efectivamente, tal y como ya apuntaba Rossy, la reiteración del II grado (Fa) como punto de reposo de algunos tercios, seguramente esté en el origen de ese peculiar uso del V grado rebajado. Y, además, es más que probable que el acompañamiento de la guitarra haya jugado, en este sentido, un papel esencial, introduciendo en aquellos contextos donde el II grado se convierte en punto de reposo un enlace de acordes C7 – F, que a nuestros oídos presenta unas claras reminiscencias tonales. La utilización, por tanto, del acorde de C7, construido sobre el VI grado de la escala de Mi, forzaría o propiciaría la aparición de un *si b* en la melodía²⁶. Sin abandonar la idea de hallarnos ante músicas de naturaleza modal, se habría producido entonces un trasvase de recursos del sistema tonal al modal (las interferencias son irremediables).

Otra cosa es que tal recurso se haya incorporado de una manera consciente, pensando en la lógica armónica de las dominantes secundarias. No hay que olvidar que, aunque las cosas estén cambiando, tradicionalmente los guitarristas flamencos han sido analfabetos musicalmente hablando (“y a mucha honra”, replicaría con toda probabilidad alguno de ellos), y casi siempre se han movido por intuición (bendita

²⁴ Cf. BERLANGA, Miguel Ángel: *Op.cit.* p. 189, nota 10.

²⁵ La explicación del concepto de “modo” puede encontrarse, entre otros, en los siguientes autores: ASENSIO, Juan Carlos: *El canto gregoriano*. Madrid: Alianza Música, 2003; SAULNIER, Daniel: *Los modos gregorianos*. Solesmes, 2001; CHAILLEY, Jacques: *L'imbroglio des modes*. Paris: A. Leduc, 1960. Y, de forma particular, aplicado a la música popular en MANZANO, Miguel: *Cancionero leonés. Vol. I “Capítulo IV. Análisis de los elementos musicales”*. León: Diputación Provincial de León, 1991; *Cancionero popular de Burgos. T. 1*. Burgos: Diputación Provincial, 2001.

²⁶ Toda esta explicación se hace teniendo a Mi como primer grado de la escala. Ahora bien, si el primer grado es Fa#, los acordes serían D7 y G.

intuición), eligiendo el acorde que más se amoldaba a la melodía. No hay más que escuchar las primeras grabaciones que se conservan de estos cantes para comprobar que en muchas ocasiones el guitarrista no sabe bien cómo acompañar un tercio, de forma que calla o rasguea con timidez las cuerdas, como no queriendo interferir. Se desprenden de ello que una cosa es la melodía de estos cantes y otra, los acordes que se utilizan para acompañarla. Pero también es verdad que ciertas progresiones armónicas, en un lógico consenso con determinados hábitos melódicos, han terminado por constituir a fuerza de repetirlas un patrón armónico que seguro ha sido el punto de partida para la creación de nuevos cantes.

Por razones lógicas de espacio, no podemos detenernos en analizar en detalle las características propias de cada una de las modalidades de cante minero así como de sus numerosísimas variantes. Por tanto, en las líneas que siguen haremos tan sólo una breve alusión a algunas de ellas, las más habituales hoy día, cuya transcripción musical podrá verse en el anexo. En el apartado de bibliografía se recogen algunas referencias que pueden resultar de interés y ayudar a profundizar más en su estudio. De cualquier modo, no hay mejor manera de conocer y familiarizarse con estos cantes que a través de la escucha, por lo que remitimos también al apartado dedicado a la discografía.

3.2. La taranta

Algunos autores hablan de la taranta como el cante de las minas por antonomasia. Un cante bravío y valiente, de vertiginosas modulaciones en el que se explora todas las posibilidades melódicas de los cantes mineros, por lo que para su interpretación se precisa de una voz rica, amplia y flexible²⁷.

Visto de este modo, podría pensarse en un cante con unas características melódicas determinadas y fácilmente distinguibles de otras. Pero, en realidad no es así; o al menos, no siempre ha sido así. De hecho, la taranta es uno de los palos más ricos en variantes melódicas, como atestiguan las numerosas grabaciones que de ellas han quedado. En efecto, bajo la denominación de taranta tienen cabida una amplísima variedad de melodías o patrones melódicos, testimonio del enorme interés que durante un tiempo despertó entre los cantaores y los aficionados esta modalidad de cante flamenco. Lo que ocurre es que muchas de ellas han dejado de interpretarse

²⁷ Andrés Salóm, *Los cantes libres y de Levante*, Murcia, Editora Regional, 1982.

con el paso de los años. Es obvio que a taranta ha perdido el empuje y vitalidad que tuvo en otra época, cuando junto con las malagueñas causó verdadero furor.

En la actualidad existe una modalidad de taranta, que se ha impuesto sobre todas las demás. Es la que acostumbra a escucharse en el Festival del Cante de las Minas de La Unión y de la que tenemos un ejemplo en el primer volumen que el sello RTVE ha dedicado a este evento artístico. La interpreta Manolo Romero, cuya copla ha sido más arriba citada para ilustrar las transformaciones que sufre el texto cuando se pone en música.

Tras la salida, y el interludio esperado de la guitarra, arranca el primer tercio, que crea una atmósfera henchida de dramatismo. Arranca con un “ay” que tiene como eje el I grado de la escala en el registro agudo, finalizando con una leve cadencia sobre el VII, que la guitarra refuerza con el correspondiente acorde menor. Importante también en él es la cadencia sobre el V grado rebajado, típica de los cantes por tarantas.

Digno de mención es también el quinto tercio, en el que la línea melódica explora los tonos más graves de la escala, lo que aporta una cierta solemnidad al cante. Y, naturalmente, el sexto, que se amplía con la repetición de algunas palabras del verso, lográndose así una suerte de clímax que arranca las ovaciones de los aficionados.

3.3. La cartagenera

Bajo este nombre coexisten en la actualidad dos los patrones melódicos, a los que se acostumbra a denominar cartagenera grande y cartagenera de Chacón o taranta cartagenera respectivamente. A ellos puede sumarse otra modalidad, que se prodiga poco en la actualidad, la cartagenera o fandango cartagenero de Cayetano Muriel²⁸.

Una de las letras más representativas de la cartagenera grande la registró Chacón en una grabación que hizo en 1909 para la casa Odeón:

*Los pícaros tartaneros
un lunes por la mañana,
ay, los pícaros tartaneros
les robaban las manzanas*

²⁸ Cayetano Muriel Reyes, más conocido como el Niño de Cabra, nació en esta localidad cordobesa en 1870, falleciendo en Benamejí en 1947. A los veinte años abandonó su oficio de molinero para dedicarse al cante. Debutó en 1890 en el Café del Burrero de Sevilla, alternando con Antonio Chacón. Considerado seguidor de este último así como el mejor intérprete del fandango de Lucena, dejó una amplísima discografía entre la que se cuentan estilos como las malagueñas, las soleares, los tangos, las cartageneras o las tarantas.

*ay, a los pobres arrieros,
ay, que venían de Totana.*

En este cante no se acostumbra a emplear salida sino que, tras el preludeo de la guitarra, el cantaor arranca directamente con el primer tercio, de factura inconfundible. En él, la línea melódica parte del III grado alterado, avanzando hasta el VII, que suele alargarse ostensiblemente. Llamativa también es la cadencia sobre el IV grado, sostenida por el correspondiente acorde menor en la guitarra, que impregna de emotividad la melodía.

Es costumbre referirse a la cartagenera de Chacón como taranta cartagenera, dado que este genial cantaor, uno de sus más eximios intérpretes, siempre la registró como taranta. Una de sus letras más representativas, y que tal vez esté en el origen de porqué se da a este cante el nombre de cartagenera, dice así:

*Ay, del soberano,
dijo una cartagenera
y a los pies del soberano,
Señor, por lo que tú más quieras
que no lleven a mi hermano
y al Peñón de la Gomera.*

Tras la salida y la preceptiva falseta-interludio de la guitarra, arranca el primer tercio, que de forma inequívoca ayuda a identificar este cante. Construido sobre la mitad del segundo verso, su concepción es harto sencilla. Se abre con un “ay” que sitúa la melodía en el VI grado, convertido, con alguna leve inflexión, en el eje melódico sobre el que casi se recita el texto. En la cadencia se busca el V>, sello característico de los cantes por tarantas. Muy llamativo es también el quinto tercio, sin duda, el de más hermosa factura, que suele cerrarse con un “ay”, preparando el enlace con el tercio siguiente.

3.4. La minera

Se trata de una modalidad más de taranta, un cante muy ligado al municipio de La Unión y a su Festival. Aunque hay múltiples variantes, todas guardan un estrecho parecido entre sí, particularmente en el cuarto tercio, que ayuda enormemente a distinguir de otros este palo. Se caracteriza por un impresionante ascenso de la línea melódica, en el que se alcanza la cumbre melódica del cante. Bien interpretado, se crea una atmósfera de dramatismo que impacta en el oyente, conmoviéndolo profundamente. Destaca también el remate del sexto tercio, un melisma de considerable extensión y difícil de ejecutar, que recorre prácticamente todos los

grados de la escala del modo. En el anexo recogemos una versión de minera comúnmente asociada a la figura de la cantaora Encarnación Fernández²⁹. Dice así su copla:

*Quiero hacer fuerza y no puedo,
siento de la muerte el frío,
quiero hacer fuerza y no puedo,
no me abandones Dios mío,
porque queda otro barreno
entre el escombros perdío.*

3.5. La levántica

Con este nombre se designa en la actualidad una modalidad muy definida de taranta, caracterizada por un llamativo salto de 5ª justa descendente, que se escucha en el arranque del primer tercio y que reaparece en distinta ocasiones a lo largo del cante. No obstante, a pesar de esta peculiaridad de su línea melódica, denota su filiación y su pertenencia al orbe de la taranta por el grado en el que cadencian los tercios primero y quinto: el V rebajado. Una de sus letras más clásicas es la que recogemos a continuación, registrada entre otros por el Cojo de Málaga y por Antonio Piñana:

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

Encarnación Fernández hace su propia versión de la levántica, cuyo patrón melódico es el más interpretado en la actualidad. La de abajo, del poeta cartagenero Ginés Jorquera, es una de sus letras más conocidas y en ella se alude a los trágicos acontecimientos que sacudieron a la ciudad minera tras un levantamiento de los mineros, en 1898, que fue duramente reprimido:

*Ay, se han levantao,
mare que fataliá,
las minas se han levantao,*

²⁹ Cantaora de etnia gitana, nacida en Torrevieja (Alicante) en 1951, pero afincada desde niña en La Unión. Es hija del guitarrista Antonio Fernández, que ha sido su acompañante habitual. Su voz, de inconfundible sesgo gitano, imprime un algo especial al cante. Ha ganado la Lámpara Minera en dos ocasiones (1979 y 1980), especializándose en cantes como la minera o la levántica, de la que ha establecido un nuevo patrón.

*por custiones del jornal, ay,
la tropa está cargando
a bayoneta calá, ay.*

3.6. La murciana

Este nombre se ha asignado a diversos cantes, cuyo nexo en común, una vez más, es la estructura formal que presentan, típica de los fandangos. El rasgo que los singulariza y diferencia de otros cantes hermanos reside exclusivamente en su línea melódica.

En la actualidad, dos son los patrones melódicos que los aficionados identifican preferentemente con esta modalidad de cante minero. Reproducimos abajo sus letras más características:

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

*Échese usted al vaciaero,
aperaor de la lavá,
échese usted al vaciaero
y dile a Venancio Porras,
ay, que con él batirme quiero,
aperaor de la lavá.*

Ambas la registró aquel enorme cantaor de raza gitana que fue Joaquín Vargas Soto, más conocido como el Cojo de Málaga, en la década de los veinte del pasado siglo.

En cuanto a la primera de ellas, rescatada del olvido por Manuel Ávila³⁰, la seña de identidad característica de este cante, el elemento que permite diferenciarlo de otras modalidades de tarantas, se encuentra en el primer tercio, cuyo diseño melódico volverá a aparecer en los tercios tercero y quinto. El arranque consiste en un decidido ascenso por grados conjuntos desde el III grado hasta el VII (“yo no quisiera”), seguido de un rapidísimo melisma que desciende para cobrar nuevo impulso hasta el I en el

³⁰ Cantaor granadino nacido en Montefrío en 1912. Después de varios premios en la modalidad de murciana, obtuvo la Lámpara Minera del Festival del Cante de las Minas de La Unión en 1983. De amplio repertorio, destaca en los cantes de Levante. Falleció en Granada en 1993.

registro agudo. La cadencia tiene lugar sobre el V rebajado, por tanto, una cadencia típica de taranta.

La segunda de las coplas se identifica con otra modalidad de murciana, seguramente la que más se interpreta a día de hoy, y casi siempre con esta letra. El cante constituye un ejemplo algo atípico de taranta, pues en su línea melódica, particularmente en las cadencias (nótense las reiteradas cadencias intermedias sobre el I grado), no encontramos los giros acostumbrados en estos cantes. De cualquier forma, se trata de un cante de gran belleza del que recogemos en el anexo la correspondiente transcripción, según la interpreta Antonio Ayala “el Rampa”³¹.

3.7. Fandango minero

Se trata de una modalidad más de cante minero, uno de cuyos patrones melódicos más difundidos fue puesto en boga por Antonio Piñana³², quien lo aprendió de Antonio Grau Dauset, el hijo del mítico Rojo el Alpargatero³³.

El primer tercio comienza de forma característica, partiendo del IV grado, sobre el que la melodía insiste, para saltar al VII, desde donde se precipita veloz hacia el II; y tras un momentáneo repunte, vuelve a caer sobre este grado para cerrar el tercio. El protagonismo que adquiere el VII grado, convenientemente apoyado por su correspondiente acorde menor en la guitarra, infunde a la melodía un cierto dramatismo. En el anexo puede verse en transcripción musical la versión que de este cante hace Curro Piñana³⁴.

³¹ Antonio Ayala Paredes nació en Cartagena en 1958 y es nieto del cantaor Antonio Ayala, de quien heredó su apodo. Ganador en diversos certámenes, en 1988 obtuvo la Lámpara Minera en el festival de La Unión. Además de su conocimiento de los cantes mineros, la taranta, la minera, la murciana o la cartagenera, se prodiga en otros estilos, como la soleá, la saeta o el fandango de Lucena. En la actualidad colabora como profesor de cante en la especialidad de Guitarra Flamenca en el Conservatorio Profesional de Música de Cartagena.

³² Antonio Piñana Segado nació en Cartagena en 1913. Patriarca de una familia de artistas flamencos entre los que se encuentran su hijo Antonio, guitarrista, y sus nietos Curro y Carlos Piñana, cantaor y guitarrista respectivamente. Ha sido el gran adalid y difusor de los cantes mineros, en los que se centró a partir de conocer a Antonio Grau Dauset, el hijo del Rojo el Alpargatero. Fue el primer ganador del Festival del Cante de las Minas de La Unión. Ha dejado una amplia discografía que comprende más de dieciséis modalidades de cantes arraigados en la Sierra de La Unión y Cartagena. Falleció en 1989.

³³ Cf. ORTEGA CASTEJÓN, José Fco. y GELARDO NAVARRO, José: “Los fandanguillos mineros de Antonio Grau, “Rojo el Alpargatero” hijo. En *Revista de Investigación sobre Flamenco “La Madrugá”*, nº 4, Junio.

³⁴ Nombre artístico de Francisco José Piñana Conesa, cantaor cartagenero nacido en 1974. Nieto de Antonio Piñana, hijo del guitarrista Antonio Piñana y hermano del también guitarrista Carlos Piñana, heredó de su abuelo unos amplios conocimientos sobre los cantes mineros. Ganador de numerosos premios, entre ellos la Lámpara Minera del festival de La Unión (1998),

3. 8. Intérpretes y discografía

El Festival del Cante de las Minas de La Unión ha sido crucial para la pervivencia de los cantes mineros. Gracias a él, ha ido creciendo poco a poco un interés por estos cantes entre artistas y aficionados, que ha traído, entre otras cosas, que se desempolven un sinfín de grabaciones antiguas, conservadas en viejos cilindros de cera y discos de pizarra. De esta forma, a día de hoy, el panorama que engloba a los cantes mineros alcanza unas dimensiones realmente considerables. Entre los créditos pasean sus intérpretes más señeros, como Chacón, el Cojo de Málaga, la Niña de los Peines, Manuel Escacena, Manuel Vallejo, José Cepero o Pepe Marchena. Y también nombres de artistas locales como Antonio Grau, el hijo del mítico Rojo el Alpargatero, Emilia Benito “la Satisfecha”, Manuel González “Guerrita”, Fanegas y, dando un salto en el tiempo, los de Antonio Piñana, Pencho Cros, Encarnación Fernández, Antonio Ayala “el Rampa” o Curro Piñana.

Como complemento a nuestro trabajo, recogemos en el anexo unas referencias discográficas básicas, en realidad sólo una pequeña muestra del amplio número de grabaciones que de los cantes mineros que se ha ido acumulando con los años. La mayoría de ellas es posible todavía encontrarlas en el mercado, lo que facilitará a los interesados conocer un poco más fondo esta parcela del flamenco.

ha grabado diferentes discos en los que evidencia un personalísimo estilo. En la actualidad es profesor de Flamencología del Conservatorio Superior de Música de Murcia en la especialidad de Guitarra Flamenca.

4. Bibliografía

- BERLANGA, M. A. (2000). *Bailes de candil andaluces y Fiesta de los verdiales*. Málaga: CEDMA.
- BERNAL VELASCO, E. (2001). *Crónica personal de las primeras once ediciones del "Festival Nacional del Cante de las Minas"*. Murcia: Cajamurcia.
- CASTRO BUENDÍA, G. (2011). "Origen del tono y toque de taranta en la guitarra". En *Revista de Investigación sobre Flamenco "La Madrugá"*, nº 5, Diciembre, ISSN: 1989-6042, <http://revistas.um.es/flamenco/>, pp. 109-116.
- CASTRO BUENDÍA, G. (2011). "Los otros fandangos, el cante de madrugá y la taranta. Orígenes musicales del cante de las minas". En *Revista de Investigación sobre Flamenco "La Madrugá"*, nº 4, Junio, ISSN: 1989-6042, <http://revistas.um.es/flamenco/>, pp. 59-135.
- FALLA, M. de (1988). *Escritos sobre música y músicos*. Madrid: Espasa Calpe.
- FERNÁNDEZ RIQUELME, P. (2008). "La tradición flamenca del municipio de Murcia y su entorno huertano" en *Revista digital Murciajonda*, (ISSN 1699-7522), 2008. http://www.regmurcia.com/servlet/s.SI?sit=c,419,m,1794&r=ReP-22347-DETALLE_REPORTAJES
- FERNÁNDEZ RIQUELME, P. y ORTEGA CASTEJÓN, J. F. (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, ISSN: 1989-6042, <http://revistas.um.es/flamenco/>.
- HERRERO RODES. S. M. (2005)l. "La minera: el salmo minero flamenco". En *Revista de Flamencología*, Año XI, nº 21, 1ª semestre, Cátedra de Flamencología de Jerez de la Frontera, pp. 55-79.
- LÓPEZ MARTÍNEZ, P. (2006). *Compendio y análisis de la letra minera*. Murcia: Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones.
- 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.
- ORTEGA CASTEJÓN, J. F. (2005). "Ecos de La Peñaranda en la ferreña de Fosforito". En *Revista digital Murciajonda* (ISSN 1699-7522). Dirección electrónica: http://www.regmurcia.com/servlet/s.SI?sit=c,419,m,1794&r=ReP-6879-DETALLE_REPORTAJES
- ORTEGA CASTEJÓN, J. F. (2005). "Estudio de la ferreña". En *Revista del XXVI Festival Internacional de cante flamenco de Lo Ferro*, pp. 25-27.
- ORTEGA CASTEJÓN, J. F. (2005). "Cantes de las minas". En *Revista digital educativa Contraclave* (ISSN 1988-4559). Dirección electrónica: <http://www.contraclave.org/> (apartado "Flamenco").

- ORTEGA CASTEJÓN, J. F. (2006). "El fandango cartagenero o la cartagenera de Cayetano Muriel". En *Revista del XXVII Festival Internacional de cante flamenco de Lo Ferro*, pp. 16-18.
- ORTEGA CASTEJÓN, J. F. (2006). "Malagueña del Cojo, taranta de Fernando el de Triana, Malagueña cartagenera: tres estilos, un mismo cante". En *Revista de Flamencología*, Año XII, nº 24, 2ª semestre, Cátedra de Flamencología de Jerez de la Frontera, pp. 59-92.
- ORTEGA CASTEJÓN, J. F. (2007). "La malagueña de la Peñaranda". En *Revista del XXVIII Festival Internacional de cante flamenco de Lo Ferro*, pp. 14-18.
- ORTEGA CASTEJÓN, J. F. (2008). "A vueltas con la murciana". En *Revista Lámpara minera*, nº1 (Segunda época), Festival Internacional del Cante de las minas, 2008, 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, 2009, pp. 12-14.
- ORTEGA CASTEJÓN, J. F. (2009). "La murciana de Vallejo". En *Revista del XXX Festival Internacional de cante flamenco de Lo Ferro*, 2009, p. 24.
- ORTEGA CASTEJÓN, J. F. (2009). "La taranta o malagueña de Fernando el de Triana". En *Revista de Investigación sobre Flamenco "La Madrugá"*, nº 1, Diciembre, ISSN:1989-6042, <http://revistas.um.es/flamenco/>.
- ORTEGA CASTEJÓN, J. F. (2011). *Cantes de las minas, cantes por tarantas*. Sevilla: Signatura Ediciones.
- ORTEGA CASTEJÓN, J. F. (2011). "Las tarantas primitivas". En *Revista de Investigación sobre Flamenco "La Madrugá"*, nº 5, Diciembre, ISSN: 1989-6042, <http://revistas.um.es/flamenco/>.
- ORTEGA CASTEJÓN, J.F. y GELARDO NAVARRO, J. (2011). "Los fandanguillos mineros de Antonio Grau, "Rojo el Alpargatero" hijo". En *Revista de Investigación sobre Flamenco "La Madrugá"*, nº 4, Junio, ISSN: 1989-6042, <http://revistas.um.es/flamenco/>.
- ROCA, Á. (1976). *Historia del trovo. Cartagena-La Unión (1865-1975)*. Cartagena: Athenas-Ediciones.
- ROSSY, H. (1966). *Teoría del cante jondo*. Barcelona: Credsá.
- SAÉZ, A. (2001). *Crónicas del Festival Internacional del Cante de las Minas. La Unión 1961-2001*. La Unión: Excmo Ayuntamiento de La Unión, 2001.
- SAÉZ, A. (1998). *La copla enterrada: teoría aproximada del cante de las minas*. La Unión: Ayuntamiento de La Unión.
- SAÉZ, A. (1965). *Libro de La Unión: biografía de una ciudad alucinante*. Murcia: Imprenta Belmar.
- SALOM, A. (1982). *Los cantes libres y de Levante*. Murcia: Editora Regional.

TORRES. N. (2004). *Guitarra Flamenca. Volumen I: Lo clásico*. Sevilla, Signatura Ediciones.

VV. AA. (2002). *Don Antonio Piñana: una voluntad flamenca*. Murcia: Nausícaä.

5. Discografía básica

Antología del cante minero y levantino, vol. 2. Universal Music Spain, 1999.

Antonio Grau, Rojo Alpargatero hijo. Discos Probeticos, 2008.

Antonio Piñana, Cantes de Cartagena. Excmo. Ayuntamiento de Cartagena.

Camarón de la Isla, Cantes de Levante. Altaya-Universal Música

Cante minero y de Levante. Sonifolk, 2003.

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

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

Curro Piñana, De la Vigilia al Alba. RTVE, 2004.

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

El Cojo de Málaga. Sonifolk, 2001.

Enrique Morente, Cante flamenco. Hispavox, 1967.

Enrique Morente, Homenaje a D. Antonio Chacón. Hispavox, 1996

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

Jaén, Taranta y otros cantes. XXX Congreso de Arte Flamenco, 2002.

Magna Antología del Cante Flamenco. Hispavox, 1982.

Manuel Escacena, un maestro del cante. Grabaciones históricas (1908-1928). Sonifolk, 2000.

Manuel Vallejo, Copa Pavón y Llave de Oro del Cante (vol. I y II). Sonifolk, 2002.

Niña de los Peines, Patrimonio de Andalucía. Centro Andaluz de Flamenco. Fonotrón, Sevilla, 2004.

Pepe Marchena (La voz de los pueblos). Calé Records, 2003.

Por tarantas. EMI, 2003.

6. ANEXO (Transcripciones)

En nuestras transcripciones hemos renunciado de forma deliberada a anotar el ritmo de la línea melódica. En su lugar, hemos adoptado unas convenciones que pueden servir de orientación a este respecto. Por lo general, los sonidos se representan con notas de cabeza redonda, pero ésta será cuadrada cuando se trate de sonidos de larga duración. Cuando su duración es breve o muy breve, reducimos el tamaño de la cabeza.

El desarrollo melódico de estos cantes es predominantemente diatónico. A fin de indicar cómo se va articulando la melodía, nos servimos de ligaduras de expresión. Cuando un grupo de dos o más notas está englobado bajo una de estas ligaduras significa que la última es la más importante y que sobre ella recae el acento rítmico.

Las comas altas indican una cesura, habitual al finalizar un tercío pero que también puede aparecer en otros lugares, en los que el cantaor necesita “aliviarse” (tomar aire de nuevo).

Cuando una nota va acompañada por una alteración accidental su efecto se mantiene durante toda la línea del pentagrama, a menos que un becuadro indique lo contrario.

Como se ha explicado más arriba, los cantes mineros se basan en el modo de MI, sólo que transportado a FA#, en consonancia con las posiciones que se utilizan en la guitarra para acompañar en el toque por tarantas. No obstante, en numerosas ocasiones el tono real que escuchamos es más agudo, adaptándose la guitarra a la tesitura del cantaor. Pero, en realidad, el guitarrista no varía las posiciones de la mano izquierda, si no que se sirve de la cejilla. En cualquier caso, y para facilitar la lectura y el cotejo entre cantes, en nuestras transcripciones utilizamos siempre el tono estándar de MI.

Taranta

adaptación para piano José F. Ortega

Piano

The first system of musical notation for 'Taranta' consists of two staves. The upper staff is in bass clef with a key signature of two sharps (F# and C#). It features a melodic line of quarter notes: D2, E2, F#2, G2, A2, B2, C#3, D3. The lower staff is also in bass clef with the same key signature and contains a rhythmic accompaniment of eighth notes: D2, E2, F#2, G2, A2, B2, C#3, D3. Both staves have a repeat sign at the end of the system.

The second system of musical notation continues the piece with two staves. The upper staff contains a melodic line of quarter notes: D2, E2, F#2, G2, A2, B2, C#3, D3, E3, F#3, G3, A3, B3, C#4, D4. The lower staff contains a rhythmic accompaniment of eighth notes: D2, E2, F#2, G2, A2, B2, C#3, D3, E3, F#3, G3, A3, B3, C#4, D4. Both staves have a repeat sign at the end of the system.

The third system of musical notation consists of two staves. The upper staff has a melodic line of quarter notes: D2, E2, F#2, G2, A2, B2, C#3, D3, followed by a whole note chord of F#2, C#3, G2, D3. The lower staff has a rhythmic accompaniment of eighth notes: D2, E2, F#2, G2, A2, B2, C#3, D3, followed by a whole note chord of F#2, C#3, G2, D3. Both staves have a repeat sign at the end of the system.

The fourth system of musical notation consists of two staves. The upper staff has a melodic line of quarter notes: D2, E2, F#2, G2, A2, B2, C#3, D3, E3, F#3, G3, A3, B3, C#4, D4. The lower staff has a rhythmic accompaniment of eighth notes: D2, E2, F#2, G2, A2, B2, C#3, D3, E3, F#3, G3, A3, B3, C#4, D4. Both staves have a repeat sign at the end of the system.

First system of musical notation. The upper staff (treble clef) contains a series of chords and single notes, while the lower staff (bass clef) features a rhythmic pattern of eighth notes.

Second system of musical notation. The upper staff shows a melodic line with eighth notes and a final quarter note. The lower staff continues the rhythmic pattern with eighth notes and rests.

Third system of musical notation. The upper staff contains several chords and a final melodic phrase. The lower staff continues the eighth-note rhythmic pattern.

Fourth system of musical notation. The upper staff features a complex melodic line with sixteenth notes and a long note with a fermata. The lower staff has a long note with a fermata followed by a series of eighth notes.

Porque quiero ser minero

taranta

Manuel Romero*
transc. José F. Ortega

Ay _____

ay _____

(i) _____

1° Ay, _____ por - que quie - ro ser mi -

ne _____ ro _____

2° por fa - vor (or) _____ no _____ llo - res ma - dre _____

3° (e) por - que quie - ro _____ ser mi - ne - ro _____

4° que mi - ne - ro _____ (o) _____ (o) _____ fue mi pa - dre



5°



y mi-ne-ri - co (o) (o)



mi_a - bue - - lo



6°



ay, yo lo lle - vo (o) en la san - gre (e)



ay en la san-gre, ay, en la san-gre yo lo lle-vo



(o)

Los pícaros tartaneros

cartagenera grande

Antonio Chacón*
transc. José F. Ortega

1°
Son pí - ca - ros tar - ta - - - - - ne - ros _____

2°
un lu - nes por la ma - ña - - - - - na _____

3°
ay, _____ los pí - ca - ros tar - ta - ne - - - - - ros _____

4°
les - ro - ba - ban las man - za - - - - nas _____

5°
a - - - - y, _____ ya _____ los
pro - bes a - rri - e - - - - - ros _____

6°
a - y, _____ y que ve - ní - an _____ de To - - - - -
- - - - - ta - na. _____

A los pies de un soberano

cartagenera

Antonio Chacón*
transc. José F. Ortega

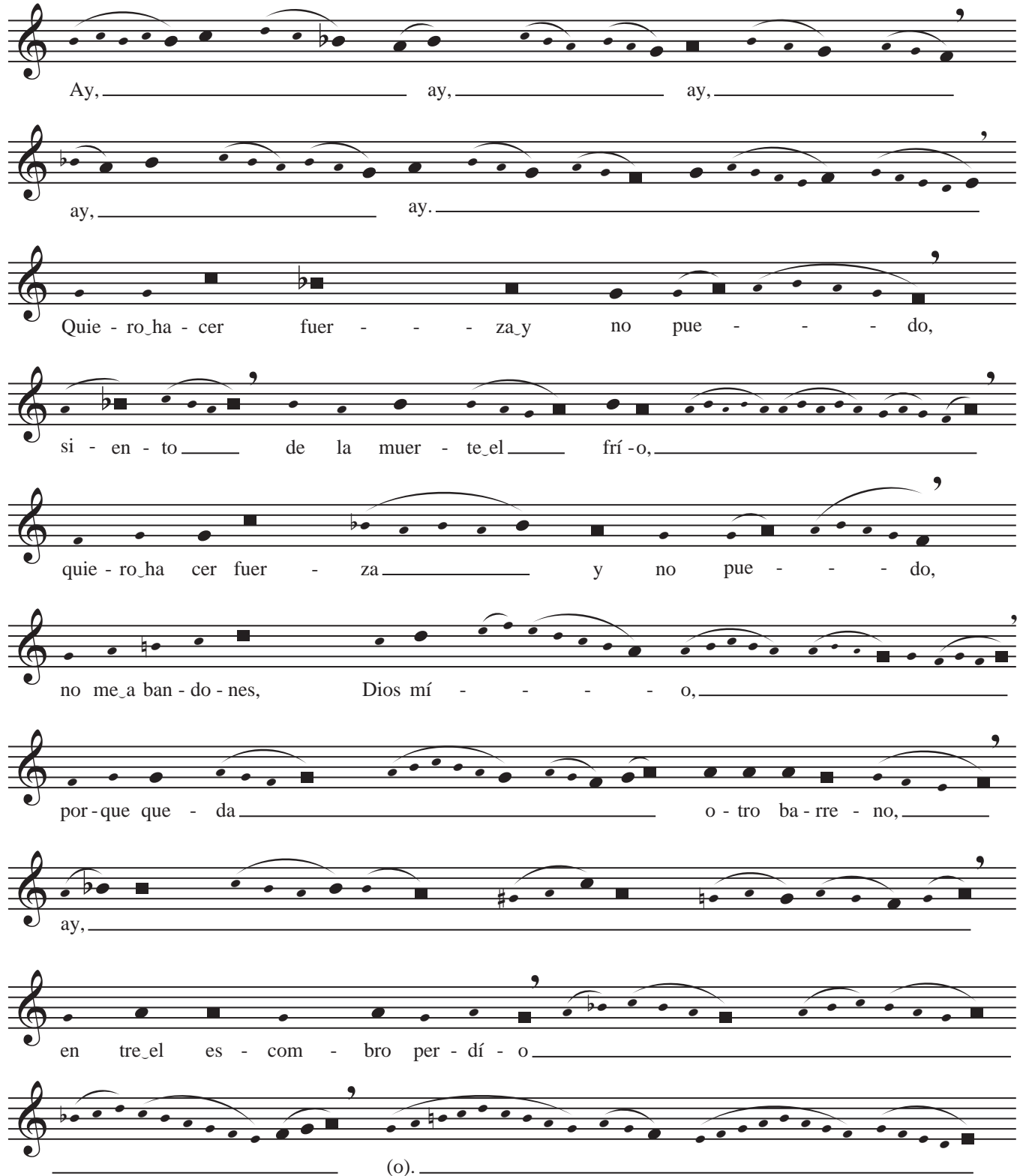
Ya yay ay ya ya
Ay, del so - be - ra - no
di - jo_u - na car - ta - ge - ne - ra
ya los pies del so - be - ra - no
se - ñor, por lo que tú más quie - ras
que no lle - ven
a mi her - ma - no
y al pe - ñón de La Go -
me - ra.

Siento de la muerte el frío

minera

Encarnación Fernández*

transc. José F. Ortega



Ay, ay, ay, ay,

Quie - ro ha - cer fuer - - - za y no pue - - - do,

si - en - to de la muer - te el frí - o,

quie - ro ha cer fuer - za y no pue - - - do,

no me a ban - do - nes, Dios mí - - - o,

por - que que - da o - tro ba - rre - no,

ay,

en tre el es - com - bro per - dí - o

(o).

*Cumbre flamenca en La Unión. HISPAVOX, 1990, nº 11

Se han levantao

levantica

Encarnación Fernández*
transc. José F. Ortega

Ya yay _____ ya - yay _____

Ay, _____ se han le - van - ta - o, _____

ma - re, qué fa - ta - li - á, _____ (a) _____

las mi - nas _____ se han le - - - - van - ta _____ o

por _____ cus - tio - nes _____ del jor - nal _____ a - - - - y

la tro - pa _____ es - tá _____ car - gan - - - do

(o) _____ (o) _____

a ba - yo - ne - ta ca - lá, _____ ay _____ (i) _____

*Festival Nacional del Cante de las Minas (Antología) RTVE, 2000, pista nº 13

Yo no quisiera quererte

murciana

Manuel Ávila*

transc. José F. Ortega

Ya yay _____ Ya ya _____

Yo no qui-sie-ra _____ que-rer - te, _____

ay, _____ A - ra - ce - li _____ a tí te lla - ma - ban, pri - ma, _____

yo no qui-sie-ra _____ que-rer - te _____

por - que en las mi - nas _____ de A-ra - ce - li _____

tu-vo mi pa - - - - re la muer - te, _____

ay, _____ A-ra-ce - li _____ a tí te lla - ma - ban, _____ te lla - ma - ban _____ en el ba -

rrio, _____ A - ra - ce - li. _____

*Festival Internacional del Cante de las Minas (Antología, vol. 4) RTVE, 2003, pista nº 3

Échese usted al vaciaero

murciana

Antonio Ayala, el Rampa*
transc. José F. Ortega

Ay, ay, ay.

Y_é - che - se_us - té_al va - cia - e - - - ro,

a - pe - ra - or de la la vá,

y_é - che - se_us - te_al va - cia - e - - - ro,

y di le_a Ve - nan - cio Co - rral,

ay, que con él ba - tir - - -

me que - ro,

y_a - pe - ra - or de la la - vá.

*Festival Internacional del Cante de las Minas (Antología, vol. 4) RTVE, 2003, pista nº13

Yo soy minero bueno

fandango minero

Curro Piñana*

transc. José F. Ortega

De las mi - nas de La U - nión,

yo soy mi - ne - ri - co fue - no,

de las mi - nas de La U - nión,

por si me ex - plo - ta un ba - rre - no

que

le re - zo y le pi - do al Se - ñor,

ay, un rin - con - ci - co

en el cie - lo, ay

*Festival Nacional del Cante de las Minas (Antología) RTVE, 2000, pista nº 15