



Identidad musical de los cantes mineros: Búsqueda y documentación

GUILLERMO CASTRO BUENDÍA
Centro de Investigación Flamenco Telethusa

Resumen

La formación de los cantes mineros tuvo un proceso artístico a partir de formas musicales que se cantaban en el siglo XIX, cantes y cantos que fueron base de los estilos que hoy conocemos y que se cantan bajo el nombre de *cartagenera*, *taranta*, *minera*, *levantica* o *murciana* como más significativos. La presencia en estos cantes del V grado rebajado es una de sus señas de identidad, a las que hay que añadir el llamado *toque de taranta*, con sus típicas disonancias y ausencia de compás medido. Descubriremos en este trabajo en qué documentos antiguos, ya sean sonoros, partituras o de otra índole, podemos encontrar esos rasgos identificativos como algo presente en la cultura de esta comarca y zonas limítrofes, intentando descubrir cuál fue el papel de Murcia en la configuración de estos cantes.

Palabras clave: cantes mineros, cartagenera, taranta, minera, levantica, murciana, malagueña, fandango.

Abstract

Miner songs had their origins in styles of song characteristic of the nineteenth century. Those early songs were the starting point for the genres we know today as the *cartagenera*, *taranta*, *minera*, *levantica*, or *murciana*. The use of the lowered dominant scale degree is a characteristic of miner songs, as well as the *taranta* rendered on the guitar, with its typical dissonances and free meter. In this article, I search through historical documents, e.g., transcriptions and recordings, to locate the identifying features of these songs. In so doing, I will attempt to discover the role played by Murcia in the configuration of the “miner songs.”

Keywords: cantes mineros, cartagenera, taranta, minera, levantica, murciana, malagueña, fandango.

Si por algo se distingue la Región de Murcia en el flamenco, y sobre todo la zona del Campo de Cartagena y La Unión, es por los *cantes mineros* o *minero-levantinos*.¹ Su peculiar sonoridad los hace ser una de las familias de cantes más personales del flamenco.

La formación de estos cantes tuvo un proceso artístico a partir de formas musicales que se cantaban en el siglo XIX, cantes y cantos que fueron base de los estilos que hoy conocemos y que se cantan bajo el nombre de *cartagenera*, *taranta*, *minera*, *levantica* o *murciana* como más significativos.

¹ De las dos formas son llamados estos cantes por estar asociados a zonas de minería y geográficamente al levante español. También a veces se dice *Cantes por tarantas* y *Cantes de Levante*. Nosotros usaremos preferentemente *Cantes mineros*.

Descubriremos en este trabajo en qué documentos antiguos, ya sean sonoros, partituras o de otra índole, podemos encontrar esos rasgos identificativos como algo presente en la cultura de esta comarca y zonas limítrofes, intentando descubrir cuál fue el papel de Murcia en la configuración de estos cantes.

La sonoridad minera o atarantada

La seña de identidad más importante de los llamados *cantes mineros* son unas personales caídas melódicas en sus tercios, notas que también encontramos en el desarrollo de sus melodías y que forman parte del color personal de estos cantes. Nos referimos a lo que unos llaman “medios tonos” y otros, los músicos: “V grado rebajado”, notas que aparecen ya en algunas grabaciones de cilindro de finales del siglo XIX.

Esos “medios tonos” tuvieron su contrapartida en el acompañamiento de guitarra, el cual para amoldarse a esos personales giros de la voz, hubo de buscar una sonoridad adecuada, surgiendo el llamado *toque de taranta*, su segundo rasgo de identidad que aparece hacia 1910.

El otro rasgo distintivo es la ausencia de compás en el acompañamiento, forma que se impone desde comienzos del siglo XX, aunque algunas grabaciones anteriores en cilindro muestran ya un toque más o menos libre en estilos grabados bajo el nombre de cartageneras o malagueñas.

Los documentos

El V grado rebajado en la Región de Murcia

Al respecto del cultivo de estos especiales tonos melódicos: el V grado rebajado, antes de las grabaciones sonoras sólo podemos consultar documentos en partitura. Del numeroso caudal de publicaciones que a lo largo del siglo XIX vieron la luz en forma de recopilaciones de cantos populares o composiciones de inspiración popular, ya sea andaluza o flamenca, se han podido localizar varios documentos relevantes.

Los ejemplos más antiguos en los cuales aparece el V grado rebajado los recopila Julián Calvo en Murcia en 1857:² *La Malagueña que los mozos de la huerta y el pueblo cantan en las músicas con que obsequian a sus novias*, N° 7, donde aparece en el último tercio; *la Malagueña que bailan y cantan en la huerta*, N° 8, donde lo encontramos en el tercio 5°; y *la Malagueña glosada por la bandurria* N° 9, en la cual figura en el 2° y 5° tercio. Aparece tanto en el canto como en la bandurria. Ponemos secciones de los tres ejemplos (Ejemplos 1-3).

² Julián Calvo, *Alegrías y tristezas de Murcia. Colección de cantos populares que canta y baila el pueblo de Murcia en su huerta y campo* (Madrid: Zozaya, 1877). Aunque se publican en 1877, en las notas del interior el autor especifica que fueron recopilados en 1857.

MALAGUEÑA QUE LOS MOZOS DE LA HUERTA Y EL PUEBLO CANTAN EN LAS MÚSICAS CONQUE OBSEQUIAN A SUS NOVIAS.
 los niños y jóvenes que vienen a la limpieza de la ciudad por las mañanas la cantan sin acompañamiento.

N.º 7.

Vivace.

la luna y los cuatro so. les. Y al santo cristó del tre ra.

49) Las Malagueñas son acompañadas con guitarras guitarrinos o Timples Bandurrias y Violines.
 Z. 3098 Z.

Ejemplo 1: Julián Calvo, “Malagueña que los mozos de la huerta y el pueblo cantan...”, *Alegrías y Tristezas de Murcia* (Madrid: Zozaya, 1877), comienzo y parte final.

MALAGUEÑA QUE BAILAN Y CANTAN EN LA HUERTA.

Muy animado y marcado.

N.º 8.

Tiene usted

cuerpo que granos de tri-go tie-nen Ca-diz Se-

D. C. todo.

vi-lla y el puer-to Ca-diz Se-vi-lla y el puerto

Z. 5098. Z.

Ejemplo 2: Julián Calvo, “Malagueña que bailan y cantan en la huerta”, *Alegrías y Tristezas de Murcia* (Madrid: Zozaya, 1877), comienzo y parte final.

The image shows a musical score for a piece titled "Efecto de la bandurria". It consists of two systems. The first system is for the Bandurria and Accompaniment (Acomp.). The Bandurria part is in 3/8 time and features a melodic line with a triplet of eighth notes. The Accompaniment part consists of a steady eighth-note accompaniment. The second system is for the Copla, starting at measure 10. It includes a vocal line with lyrics: "Qui sie ra _____ qui sie ra ser ai re ma lo _____". The lyrics are divided into three parts, with a '3' under the second part. The vocal line is accompanied by a Bandurria part with a complex rhythmic pattern and a Bass line with a steady eighth-note accompaniment.

Ejemplo 3: Julián Calvo, “Malagueña glosada por la bandurria”, *Alegrías y Tristezas de Murcia* (Madrid: Zozaya, 1877), introducción y comienzo del canto, arr. Guillermo Castro.

Tiempo después, hacia 1879, en la pieza *La más flamenca. Gran malagueña con 6 cantos por Francisco Tamayo*,³ encontramos escrito en el primero de los cantos la indicación de “Cartagena” (Ejemplo 4). En esta partitura aparece el V grado rebajado en tres de sus tercios melódicos. Esta pieza no es de origen popular, es una creación de autor basada en algún canto flamenco de la época, pero nos sirve para afirmar que por entonces eran típicos de Cartagena esos giros melódicos (Ejemplo 4).

Se incorporan fraseos en compás de 4/4 en la parte de la copla, para darle más lentitud a la interpretación y que el canto se luzca, síntoma de la evolución del estilo hacia formas expresivas con mayor libertad de compás.

Un fragmento de un dúo cantado en la zarzuela *La Alegría de la Huerta* de Federico Chueca, estrenada en Madrid el 20 de enero de 1900⁴ presenta similitudes con algunos giros presentes en la cartagenera grande, sobre todo la salida. También la caída de los dos primeros tercios se hace de forma semejante a algunas tarantas flamencas, en las cuales se suele terminar de igual forma en los tercios impares en el V grado rebajado. Ponemos aquí el primer tercio de los cantos a los que nos referimos dentro de la sección del dúo que nos interesa, cuando se canta “Pajaritos que cruzáis” en la voz de Carola y continúa con “Mire usted madre si es grande” en el personaje de Alegrías (Ejemplo 5).⁵

³ Madrid, Biblioteca Nacional, Sig. MP/1805/23. Para las siguientes referencias a esta biblioteca usaremos BNE.

⁴ Lo señalan Pedro Fernández Riquelme y José Francisco Ortega Castejón en “El cante por cartageneras: un acercamiento a través de los textos y sus melodías características”. *Revista de Investigación sobre Flamenco “La Madruga”* 2 (junio 2010): 3-4, 25-26. [En línea] <<http://revistas.um.es/flamenco/article/view/110031/104651>> (acceso 1 de mayo de 2015)

⁵ Puede escucharse en la Biblioteca Nacional de España. <<http://bdh.bne.es/bne/search/detalle/bdh000014557>> A partir del minuto 1’50”.

LA MÀS FLAMENCA GRAN MALAGUEÑA

Propiedad.

CON 6 CANTOS
PARA PIANO
por

Precio 8 Pts.

F. TAMAYO Y MONTELLS.

CANTO 1º
CARTAGENA.

Car - ta - gena Car - ta - ge - na - - - - -
Bien te puedes a - la - - - - -
Que Murcia con ser tan grande - - - - -
var - - - - -

MALAGUEÑAS. B. Z. 168. Carrera de Sº Jeronimo 34.

No tiene puerto de mar - - - - - Car - ta - gena Carta - ge - na - - - - - 3

p *pp*

Ejemplo 4a, b, c: F. Tamayo Montells, *La más Flamenca Gran Malagueña con 6 Cantos* (Madrid, Biblioteca Nacional, MP/1805/23), canto 1º.

Carola
Pa ja ri tos que cru zá is

Alegrías
Mi re us ted ma dre si es gran de

The image shows two staves of musical notation in 3/4 time. The top staff is for 'Carola' and the bottom for 'Alegrías'. Both are in G major. The lyrics are written below the notes. There are slurs over the phrases 'que cru zá is' and 'gran de'. There are also some markings like '5' and '7' above the notes, possibly indicating fingerings or specific melodic features.

Ejemplo 5: Dos primeros tercios de la sección del dúo de Carola y Alegrías referida.

Pedro Díaz Cassou publica en su cancionero Panocho de 1900 una *Malagueña de la madrugá* en la que también encontramos en el primer tercio el V grado rebajado que distingue a los cantes mineros (Ejemplo 6). Este estilo también llamado simplemente *madrugá*, ha sido señalado por importantes investigadores como base de los futuros cantes mineros o por tarantas.⁶ Está además en tono de Si (granaína) forma de acompañamiento anterior al llamado *toque por tarantas*.

Voz
A las do ce can ta el ga llo a las dos la to tu vi a

The image shows a musical score for 'Malagueñas de la madrugá'. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in G major and has two phrases, each starting with a '1' above it. The piano accompaniment is in G major and consists of a series of chords. There are slurs over the vocal phrases and some markings like '3' and '2' above the notes.

Ejemplo 6: Pedro Díaz Cassou, *Malagueñas de la madrugá*, primeros compases.

Poco después lo podemos localizar en otra transcripción de malagueña de madrugá de José Verdú de 1906,⁷ autor que enriquece visiblemente el modelo popular de Cassou, tanto en la voz como en el acompañamiento que realiza al piano (Ejemplo 7). Transportamos la transcripción a la tonalidad de Si frigio (original en Do frigio).

Como grabación de canto tradicional tenemos la *Malagueña de madrugada* que realizó el profesor García Matos en Murcia en los años cincuenta y que se publicó en 1978 en la *Magna Antología del Folklore Musical de España*. En este registro aparece el V grado rebajado en los tercios 1º, 2º, y 6º (Ejemplo 8).

⁶ Blas Vega en *Magna antología del cante flamenco de Hispavox*, 63-64, y José Gelardo Navarro, Antonio Grau, Rojo Alpargatero hijo, *el último de una saga flamenca* (Almería: La Hidra de Lerna y Discos Probéticos, 2008), 63.

⁷ José Verdú, *Colección de cantos populares de Murcia* (Madrid: Orfeo Tracio, 1906).

Voz

17 *pp* *ff* *sostenuto* *con mucha expresión*

An tes de que rom pa,el dí

25 *1 pp dolce* *ff* *2*

a An tes de que rom pa,el dí a

pp *f* *p*

Ejemplo 7: José Verdú, “Malagueña de la Madrugá”, Colección de cantos populares de Murcia (Madrid: Orfeo Tracio, 1906), 1º y 2º tercio.

Copla 1 arr. Guillermo Castro

8 *pp* *ff* *1* *2*

Ni la quie ro ni me, a lum bra a a la luz de la ma dru ga a da a a a

24 *pp* *f* *p* *5* *6*

ya no quie ro sol ni lu u na a a que la luz de la madru ga da a

Ejemplo 8: “Malagueña de Madrugada”, Magna Antología del Folklore Musical de España (Hispavox 66.171, 1978, Cara 34, Banda 4), arr. Guillermo Castro.

El V grado rebajado fuera de Murcia

El cultivo melódico del V grado rebajado no es algo exclusivo de Murcia. Podemos localizarlo en otras comarcas, como Málaga, Jaén, Córdoba, Granada y Extremadura.

Dentro de los documentos en partitura, la pianista Enriqueta Ventura de Domenech publica hacia 1880⁸ una *Malagueña Granadina* para piano en la que aparece un canto intercalado en su parte central. En él destaca la caída en el V grado rebajado al finalizar el tercío 2º (caída típica de las tarantas y habitual en uno de los estilos de malagueñas de Antonio Chacón,⁹ con el que comparte una factura melódica bastante similar. También la caída en el V grado rebajado aparece en la *Malagueña del Canario* y algunas de *La Trini*). El uso de la denominación “malagueña granadina” para esta publicación, responde seguramente al concepto de “malagueña en tono de granaína” (Si), ya que melódicamente no es una granaína flamenca sino una malagueña. Señalamos la caída en el V grado rebajado con un corchete (Ejemplo 9).

Ejemplo 9: Enriqueta Ventura de Domenech, *Malagueña Granadina*.

Sin precisar fecha exacta, pero antes de acabar el siglo XIX, la casa Enrique Bergali publica unas malagueñas de Mariano Liñan¹⁰ tituladas *Nuevas malagueñas populares para piano con letra op.36*. En esta obra aparecen unas supuestas malagueñas *Del Canario* y *Juan Brea* (así se indican en la

⁸ BNE MP/4568/24. Dentro de la serie *Trozos flamencos*.

⁹ En el segundo tercío del estilo que se hace con la letra “Que tienes por mi persona” (Odeón 68090, 1909). También grabó un cilindro con este cante en 1899. José Blas Vega, *Vida y cante de Don Antonio Chacón* (Madrid: Editorial Cinterco, 1990), 209. Cilindro reeditado en *El flamenco a través de la discografía*, Manuel Cerrejón (Sevilla: Pasarela, 2000).

¹⁰ Barcelona, Biblioteca de Cataluña, Sig. 2008-Fol-C 1/35.

partitura¹¹), donde destaca la caída en el V grado rebajado del segundo tercio (señalamos la caída con un corchete) y un desarrollo melódico de los dos primeros tercios muy semejante a la variante flamenca (Ejemplo 10).

Del Canario.

Gran Éxito = Liñan F.: Cantos Gitanos = E. 39 B.

Ejemplo 10: Mariano Liñan, “Del Canario”, *Nuevas malagueñas populares para piano con letra* op.36

Estrillo

(♩ = 144)

12 Coplas 1ª, 2ª, 3ª y 4ª

18

24

6 1, II, III | IV > >

Ejemplo 11: “Fandango de Comares” (Málaga), *Danzas populares de España, Andalucía I* (Madrid: Instituto Español de Musicología / C.S.I.C., 1971), trans. Manuel García Matos, arr. Guillermo Castro.

¹¹ De los patrones melódicos que hasta hoy han llegado de las malagueñas de estos cantaores hay que decir que sólo los dos primeros tercios de la malagueña de *El Canario* tienen relación con este ejemplo de Mariano Liñán. El ejemplo de *El Brevia* no guarda semejanza alguna con ninguna de las grabaciones que se conservan de este cantaor.

Dentro de las fuentes de música tradicional, el profesor García Matos recoge un ejemplo en Comares (Málaga)¹² donde aparece la caída en el V grado rebajado al finalizar el tercio 2º (Ejemplo 11). Aunque es un documento reciente, en comparación con los otros, está recogido oralmente, y su cultivo en la zona de Málaga es muy común, lo que supone recoger una tradición anterior y arraigada en zonas rurales. Se interpreta en el tono de Si, habitual en variantes de fandangos en la zona del levante español, como luego explicaremos.

María de los Dolores de Torres Rodríguez de Gálvez (1901-1968) realizó el *Cancionero Popular de Jaén*¹³ antes de 1955. Dentro de esta recopilación presenta un *Fandango de Valdepeñas* también llamado “El suelto” con el V grado rebajado en el desarrollo melódico de sus dos primeros tercios. Este ejemplo se puede relacionar con la grabación de la *Malagueña de madrugada* que realizó el profesor García Matos en Murcia, quien recoge un ejemplo muy parecido melódicamente a éste (Ejemplo 12).

Voz

Paseo

$\text{♩} = 126$

Copla 1

10

1

2

Qui ta te ni ña e se lu to

que me da fa ti ga el ver te

Ejemplo 12: “Fandango” (Valdepeñas), *Cancionero Popular de Jaén* (Jaén: Instituto de Estudios Giennenses, 1972), recopilado por María de los Dolores Torres (1901-1968) antes de 1955, arr. Guillermo Castro.

El final con caída en el V grado rebajado en el 2º tercio también se usa en algunos fandangos de Granada que se cantan como remate de granaínas flamencas. Es el caso del conocido como *fandango de Frasquito Hierbabuena* (1883-1944),¹⁴ que comparte esta singular caída en el tercio 2º. Se da el caso de que este fandango atribuido a este cantaor es una versión de uno de los fandangos que cantaba el malagueño Juan Breva (1844-1918) con la letra “En la cala hay una fiesta”.¹⁵

También los fandangos de Lucena (Córdoba) practican el V grado rebajado en su melodía y en alguna caída. Pongamos como ejemplo la grabación de *El Niño de Cabra* (1870-1947) de 1914 con Ramón Montoya con las letras *Araceli en tu barrio*, donde lo encontramos en el desarrollo melódico

¹² Manuel García Matos, *Danzas populares de España. Andalucía I* (Madrid: Instituto Español de Musicología / C.S.I.C., 1971), 191.

¹³ Publicado por el Instituto de Estudios Giennenses, Patronato José María Cuadrado del C.S.I.C. Jaén 1972.

¹⁴ Por ejemplo el cantado por El Cojo de Málaga y grabado en 1925 bajo el nombre de *granadinas y verdiales* “San Jacinto y Santa Paula”.

¹⁵ Gramophone AE 3-62146, 1910.

de todos los tercios salvo el 5º (Ejemplo 13). Con la letra *Agua menuíta llueve*, salvo en el 1º tercio, aparece en todos los tercios, incluyendo una caída en el final del tercio 4º (Ejemplo 14). Varios investigadores han señalado que algunos estilos de fandangos de Lucena guardan mucha relación con cantes de taranta, con la que coinciden en su patrón melódico.¹⁶ Este ejemplo de fandango de Lucena tiene una construcción melódica muy similar a la Taranta mencionada de Chacón, hoy conocida como *Cartagenera de Chacón* o *Clásica*.

Copla 1

Ejemplo 13: Fandango de Lucena “Araceli en tu barrio”, cantado por Niño de Cabra.

También puede relacionarse este fandango de Lucena con la malagueña de madrugada de Cassou, con la que presenta muchas semejanzas. Aparte del uso del V grado rebajado en los tercios 1º, 2º y 6º, la construcción melódica de los tercios 1º, 3º y 6º es casi igual, salvando las distancias interpretativas. Los tercios 2º, 4º y 5º tienen diferente caída pero se construyen de una misma forma homogénea.

¹⁶ Señalado por Norberto Torres Cortés “El fandango de Lucena y los estilos de Levante, consideraciones sobre la influencia de Lucena en el arte flamenco” en *Guitarra flamenca*, vol. I. *Lo clásico* (Sevilla: Signatura ediciones Sevilla, 2004); y también por Guillermo Castro Buendía, “Los ‘otros’ Fandangos, el Cante de la Madrugá y la Taranta. Orígenes musicales del cante de las minas”, *Revista de investigación sobre flamenco «La Madrugá»* 4 (Junio 2011).
<<http://revistas.um.es/flamenco/article/view/132281/122571>> (acceso 1 de mayo 2015).

Musical score for 'Fandango de Lucena'. It consists of two systems of music. The first system starts at measure 104 and ends at measure 112. The second system starts at measure 98 and ends at measure 106. The score includes a vocal line with lyrics and a guitar accompaniment line. The lyrics are: 'o u o o u o a y... si no quie re e que me e ca_a le e e e', 'cae rán las ca na le e e a bre e me la_a puer ta cie lo o o'. There are various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like 'x' and '3'.

Ejemplo 14: Fandango de Lucena “Agua menuíta llueve”, cantado por Niño de Cabra.

En Extremadura también podemos encontrar el cultivo del V grado rebajado en variantes de cantes de *jaleos*, por ejemplo en la grabación de Porrinas de Babajoz: *Jaleo extremeño*, 50 Años de flamenco 1935- 1985, 1ª época, Divucsa 1993 (Ejemplo 15), y también en la de Carmen Amaya: *Jaleo canastero* “Ha venido una venida”, Decca DL 9925, 1957. Figura como nota de paso en su desarrollo melódico desde el tercio 2º (Ejemplo 16).

Musical score for 'Copla 1'. It consists of two systems of music. The first system starts at measure 39 and ends at measure 46. The second system starts at measure 47 and ends at measure 54. The score includes a vocal line with lyrics and a guitar accompaniment line. The lyrics are: 'Ven gan a tres a tre e e e', 'tre e en un na sa pa ti i i i i i ya a a a a'. There are various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like 'x' and '3'.

Ejemplo 15: Porrinas de Badajoz, *Jaleo Extremeño*.

Copla 1

63 Ha ve ní o_u na ve ní í í í a

67 ha ve ní o_u na ve

71 ní í í í a

75 a ay de pi mien tos y to ma a a a te e ya es

Ejemplo 16: Carmen Amaya, Jaleo Canastero.

El acompañamiento de guitarra

Al respecto del acompañamiento de guitarra, el toque actual conocido como *de taranta*, en el tono de *fa#*, es relativamente reciente. Detectamos¹⁷ el uso de este tono por primera vez en algunas grabaciones de Antonio Chacón con la guitarra de Habichuela el Viejo, aunque el toque aún no está desarrollado del todo, suena más a malagueña. Pedro Fernández Riquelme¹⁸ localiza la primera grabación en la que ya podemos hablar de toque de taranta. Es un registro de 1910 con la guitarra de Ramón Montoya y la voz de El Niño Medina (Ejemplo 17).

Pero antes del peculiar uso del toque *de taranta*, los acompañamientos de los cantes flamencos mineros tuvieron otro soporte, el conocido como *toque por granaínas* (Si) y antes que éste el *toque por malagueñas* (Mi). Incluso el *toque por medio* (La).¹⁹ De todos ellos, el que más se acerca a la musicalidad del futuro toque por tarantas es el toque por granaínas, ya que utiliza formas melódicas y expresivas cercanas, con un importante uso de disonancias y cuerdas al aire en la guitarra.

¹⁷ Guillermo Castro Buendía, "Origen del tono y toque de taranta en la guitarra", *Revista de Investigación sobre Flamenco «La Madrugá»*, 5. <<http://revistas.um.es/flamenco/article/view/139871/127921>> (acceso 1 de mayo 2015).

¹⁸ Pedro Fernández Riquelme: *Los orígenes del cante de las minas* (Murcia: Incides Ediciones Didácticas, 2008), p. 71. Se grabó para la casa Zonophone con estas letras "Un pañuelo me encontré... Se cría la hierbabuena" y se publicó en 1911. Antonio Hita Maldonado, *El flamenco en la discografía antigua* (Sevilla: Secretariado de publicaciones de la Universidad de Sevilla, 2002).

¹⁹ Castro, "Origen del tono y toque de taranta en la guitarra".

Intro.
Guit
Compás de 3/4 sugerido

C.II 1/2 C.II C.III 1/2 C.III C.II

2
C.III C.II 1/2 C.II C.II

Ejemplo 17: Taranta 2 (1)* “Una pena impertinente”, Don Antonio Chacón (1869-1929), voz y Juan Gandulla Habichuela (186?-1927), guitarra (Odeón 68092, 78rpm, 1909), trans. Guillermo Castro. Primera grabación en tono de taranta.

El toque por granaínas está igualmente documentado en el siglo XIX como forma típica en algunos estilos de fandangos dentro de la música tradicional. Eduardo Ocón²⁰ constata su práctica en las “murcianas o granadinas” que recopiló entre 1854 y 1867,²¹ y que publicó en su obra *Cantos españoles de 1874* (Ejemplos 18, 19).

También se practicaba en otras zonas del Levante, como en Alicante,²² donde para finalizar ciertos cantos se concluye con un acorde de 7ª (Ejemplo 20). Incluso en Ávila²³ por extraño que nos parezca (Ejemplo 21). Igualmente se usa hoy en algunos cantos practicados por las cuadrillas de música tradicional murciana,²⁴ que a lo largo de todo el año mantienen viva una tradición muy antigua.

²⁰ Eduardo Ocón, *Cantos españoles. Colección de aires nacionales y populares, formada e ilustrada con notas explicativas y biográficas* (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1874).

²¹ Datos extraídos de su biógrafo: Gonzalo Martín Tenllado, *Eduardo Ocón. El Nacionalismo Musical* (Málaga: Ediciones Seyer, 1991), 181

²² *La Alicantina*, canto popular de la ribera del Júcar. Felipe Pedrell, *Cancionero popular español*, editorial Boileau, Barcelona, 1958. [1ª ed. Valls: Eduardo Castells, 1922], tomo II, 227.

²³ Miguel Manzano Alonso, *Mapa Hispano de bailes y danzas de tradición oral, Tomo I, aspectos musicales*, (Badajoz: Publicaciones de CIOFF España, 2007), 640 y ss. Toma la fuente de Kurt Schindler, *Folk Music and Poetry of Spain and Portugal* (New York: Hispanic Institute, Lancaster Press, 1941).

²⁴ “Malagueña garruchera” en el disco *Cuadrilla de Henares-Ecos de Nogalte* (Trenti, 2012. MU-868-2012).

MURCIANAS Ò GRANADINAS.

Nos abstenemos de escribir las melodías respectivas de estas canciones, por desconocer sus giros especiales, pudiendo solo decir que son muy análogos al del Fandango, su tipo.

Wir schreiben die respectiven Melodien dieser Lieder nicht nieder, weil die ihnen eigenthümlichen Wendungen uns unbekannt sind. Wir können nur behaupten, dass sie mit ihrer ursprünglichen Form, dem Fandango, grosse Aehnlichkeit haben.

Ejemplo 18: Eduardo Ocón, *Cantos españoles* (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1874). Comienzo de las murcianas o granadinas.

Ejemplo 19: Eduardo Ocón, *Cantos españoles* (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1874). Final de las murcianas o granadinas con el acorde de l7 (Si 7).

Ejemplo 20: "La Alicantina", *Cancionero Popular Español* (Valls: Eduardo Castells, 1922), comunicada por Don S. Giner, trans. Felipe Pedrell.

C.VIII Mi frigio flamenco

1. Se cree que lle va un ga
 2. Com pra ría plu ma de pla
 3. Lo prí me ro que se ve
 4. Se ne ce si ta te ner

Ejemplo 21: “Fandango de Ávila”, *Folk Music and Poetry of Spain and Portugal* (New York: Hispanic Institute, Lancaster Press, 1941), trans. Kurt Schindler, arr. Guillermo Castro.

Hacia 1920 se estandariza como general el toque de taranta en *Fa#* para los llamados cantes mineros o *atarantados*, que es el que se cultiva hoy en día, desapareciendo el anterior toque en *Si*, y en *Mi*.

Los artifices de los cantes flamencos

Antes de que los cantes mineros sean considerados como tal, los giros melódicos que hoy se asocian con estos cantes figuraban en variantes de malagueñas y cartageneras (malagueñas de Cartagena), y formas de fandango de Jaén, Lucena y Granada, como hemos visto, pero sin el acompañamiento atarantado actual.

Hemos señalado un ejemplo de Malagueña de Antonio Chacón²⁵ de 1899, en el cual aparecía esta caída melódica, del cual extraemos el 2º tercio (Ejemplo 22).

a a quénie ga a au a a a u de li rio

Ejemplo 22: Antonio Chacón, *Malagueña*.

Tenemos un registro más en cilindro de Manuel el Sevillano *Cartageneras* “Tartaneros un lunes por la mañana”,²⁶ que también tiene una caída sobre el V grado rebajado en el 2º tercio. Aunque no concretan fecha en la edición de estos cilindros por el Centro Andaluz de Flamenco, sí afirman que son de finales del XIX en las notas del librito que se adjunta. El patrón melódico no coincide con las cartageneras cantadas actualmente en el flamenco, está más en el entorno de la malagueña, y no tiene tampoco el acompañamiento por tarantas, pero ya aparecen cadencias melódicas y sonidos muy disonantes en la guitarra en el tono de *Mi* (Ejemplo 23).

²⁵ “Que tienes por mi persona” con la guitarra de Miguel Borrull. *El flamenco a través de la discografía*.

²⁶ *Cilindros de Cera, Fondos del Centro Andaluz de Flamenco. Primeras grabaciones de Flamenco* (Sevilla: Junta de Andalucía, 2003).

Cejilla II Mi
45''

Voz

A y un lu nes po or la ma ña a a a na

2

Detailed description: This musical notation shows a vocal line on a treble clef staff. It begins with a 'Cejilla II Mi' (second fret on the G string) and a tempo marking of '45'' (quadrante). The melody is characterized by long, sweeping arches over the notes. The lyrics are 'A y un lu nes po or la ma ña a a a na'. A '2' is written at the end of the line, indicating a second ending or measure.

Ejemplo 23: Manolo El Sevillano, Cartagenas “Tartaneros un lunes por la mañana” (cilindro de finales del siglo XIX), trans. Guillermo Castro.

Introducción de guitarra por malagueña acompañada

Cejilla III Mi

2

Vi i ir ge en del Ca ar me e en

1

que dir me tú dón de es taba a a a Vir ge en der Ca a a a a a ar me e e e e e en

2

tan he e e er mosa a y pere gri na a a

3

Detailed description: This section contains three staves of musical notation for guitar. The first staff is labeled 'Cejilla III Mi' and has a '2' above it. The lyrics are 'Vi i ir ge en del Ca ar me e en'. The second staff continues the melody with lyrics 'que dir me tú dón de es taba a a a Vir ge en der Ca a a a a a ar me e e e e e en' and has a '2' above it. The third staff has lyrics 'tan he e e er mosa a y pere gri na a a' and has a '3' above it. The notation features long arches and various rhythmic patterns.

Ejemplo 24: El Mochuelo, voz y Hijo del Ciego, guitarra, Tarantas “Virgen del Carmen” (cilindro Zonophone [?], 78rpm, 1907), trans. Guillermo Castro.

Entrado ya el siglo XX, tenemos como primeros ejemplos de tarantas las grabaciones de El Mochuelo de 1907.²⁷ Este ejemplo es un antecedente del cante que hoy se conoce como “cartagenera de Chacón” o “clásica”, estilo que quedó estructurado de forma definitiva en 1909 por Don Antonio. Las caídas en el V grado rebajado aparecen en los tercios 1º y 3º, y como notas de paso en los tercios 2º, 4º y 6º (Ejemplo 24).

Don Antonio Chacón graba este modelo en 1909 igualmente bajo el nombre de Taranta, aunque como decimos hoy se llame a este cante *Cartagenera Clásica* o *de Chacón*. El cante está ya definido, presentando la factura que se ha seguido como modelo por todos los cantaores hasta hoy (Ejemplo 25).

Antonio Grau, hijo del Rojo El Alpargatero, graba en 1928 como *Murciana* el mismo cante que realizara Chacón y el Mochuelo, pero con un enriquecimiento melódico considerable. Su relación con

²⁷ Zonophone. Aunque pudieran ser más antiguas. Antonio Hita Maldonado habla de un disco monofacial grabado entre 1900 y 1905 editado bajo el sello *Gramophone and Typewriter Ld.* con firmas de catálogo serie 62.000 que fue luego reeditado y comercializado por Zonophone en 1907 con número de catálogo X-52.239, no sabemos si puede ser éste. *El flamenco en la discografía antigua*, 54-55.

El cante de la madrugá en el siglo XIX

Al respecto de la importancia de la malagueña de la madrugá en la gestación de los cantes flamencos, Blas Vega escribió sobre El Rojo el Alpargatero:

Al Rojo le gustaba, de madrugada, ponerse en la ventana a presenciar la marcha hacia las minas de los mineros, quienes con su «trapico» y su carburador iban entonando la «madrugá». Todas estas horas de escucha, y el impulso creador que llevaba dentro de sí, fueron los materiales que le sirvieron para engrandecer los cantes mineros, introduciendo, junto con su personalidad, nuevos tonos, creando un proceso de superación dentro de la más estricta línea de pureza.

El proceso final de configuración de algunos cantes mineros lo concluyó sobre todo Antonio Chacón, como hemos dicho.²⁸ Pero volviendo al asunto de la malagueña de la Madrugá, varios de los recopiladores que lo recogen en Murcia nos dan datos al respecto. Díaz Cassou explicaba que esta Malagueña “tomó carta de naturaleza en Murcia con Ginés Martínez *el Osuna*” que la introdujo en 1868, formando importante escuela y que nadie igualó su cante.²⁹ Tras el Osuna siguieron cantándose de forma solvente por dos murcianos: Perico Jiménez y Víctor Fernández.³⁰

Estas notas coinciden con otras anteriores escritas por Julián Calvo en 1877:³¹

También se canta una malagueña que la llaman de la madrugada y no la hemos coleccionado por no ser murciana; la trajo a esta ciudad en 1868, un joven llamado *Ginés Martínez*, entendido por *Osuna*. Este canto lleva su mérito en su pesadez y la multitud de adornos que el cantor introduce; el ya Mencionado *Ginés Martínez* la canta primorosamente, pero algunas veces hay que taparse los oídos para ciertos *cantaos* y *acompañantes*. Este *Ginés Martínez* estaba en el ejército y es natural de Murcia; en esta época vino a ver a su familia y, donde quiera que se sentaba con su guitarra a cantar la mencionada malagueña, acudía un inmenso auditorio a admirar su magnífica voz y su extraordinaria flexibilidad de laringe.

Sobre las malagueñas murcianas, también se pronuncia en el mismo sentido José Inzenga en fecha aproximada (1888):³²

La *malagueña* es además la pieza obligada para la ronda de los mozos galanteadores, sirviendo para dirigir a las mozas con sus endechas amorosas en las serenatas nocturnas. Hay algunas variedades de la *malagueña*, diferenciándose esencialmente en estilo y movimiento la bailada de la cantada. Entre éstas

²⁸ Así lo explica Blas Vega, *Vida y cante de Don Antonio Chacón*, 277.

²⁹ Díaz Cassou, *op. cit.*, 81.

³⁰ Estos datos coinciden con los que aparecen en una carta recibida por Martínez Tornel antes de su publicación en 1892 de *Cantares populares murcianos coleccionados y clasificados* los incluye Gelardo en *Antonio Grau*, 170. Quizás los utilizó Cassou a partir de Tornel, porque la coincidencia es casi literal y además posterior.

³¹ Estas notas figuraban en la página 28 de la publicación de Julián Calvo.

³² José Inzenga, *Cantos y baile populares de España* (Madrid: A. Romero, 1888), 55.

existe una llamada *de la madrugada*, porque su movimiento lentísimo, la melancolía de sus acordes arrastrándose perezosamente y la expresión lánguida y sentida de su copla, concuerdan perfectamente con el adormecimiento de la naturaleza en estas altas horas, que produce un efecto mágico cuando se escucha entre sueños a un cantador de estilo y buena voz. Por más que la *malagueña* sea una de las piezas musicales que más uso hace el pueblo murciano, y a pesar de que habiendo tomado carta de naturaleza en la comarca haya sufrido alteraciones de carácter local y propio que forman diferencia sensible entre ésta y la malagueña andaluza, no debe considerarse como canto propiamente dicho murciano, y sí como una importación de las regiones andaluzas, que aclimatada en este país, se ha arraigado y extendido con las variantes consiguientes a la diferencia de carácter y costumbres de suelo y de cielo.

Deja patente que la malagueña no era un estilo de Murcia, aunque ya por entonces se encontraba muy arraigado este canto, con variantes y personalidad propia en esta región que la distancia de las andaluzas.

Al respecto de *El Osuna*, también José Verdú en 1906 afirma que “Un murciano de clase modesta llamado Ginés Martínez Osuna, fue el que primero dio a conocer la malagueña de la madrugá en 1868 y al que verdaderamente se le atribuye la creación de este canto que ha llegado a ser de los más populares” continúa repitiendo los datos de Julián Calvo, de donde probablemente los toma. Sin embargo nos da el nombre de un cantaor que por aquellos tiempos destaca en el canto de la madrugá:³³

En la época presente hay en Murcia un notabilísimo cantante muy conocido en toda la región; posee voz de tenor de dulcísimo timbre y extensión completa de *re grave* a *do agudo*, y sostiene con un solo aliento periodos larguísimos. José María Celdrán Ibernón o *el Nene de Las Balsas* como se le llama vulgarmente es considerado por el pueblo como el mejor cantante de *madrugás*.

Parece claro que este cantaor se trajo este cante de algún sitio: Andalucía. Algo que debió ser muy frecuente por entonces, teniendo en cuenta, además de la cercanía, el éxodo que hubo desde las cuencas mineras de Almería, Jaén, Granada y Málaga una vez sus filones se fueron agotando, lo que supuso un interesante intercambio y enriquecimiento cultural desde mediados del siglo XIX.³⁴

³³ *Alegrías y Tristezas de Murcia*, 19.

³⁴ Pedro María Egea Bruno, “Los siglos XIX y XX”, *Manual de Historia de Cartagena* (Cartagena: Ayuntamiento de Cartagena, 1996). “El 'boom' minero de mediados de siglo puso fin a uno de los móviles de este trasvase (se refiere a la despoblación del municipio de Cartagena). El área se trocó en núcleo de atracción laboral, convergiendo sobre ella un poderoso caudal que, al coincidir con el agotamiento de los mejores yacimientos de Gádor y Almagrera, llegará principalmente por los caminos de Almería. Verdaderas riadas de mineros y jornaleros procedentes de los términos de Berja, Adra, Dalías, Vera y Cuevas de Vera, se trasladarán a la cuenca, quedando la población originaria en proporción de 8 a 1. También la Región aportó contingentes de consideración, Lorca principalmente”. Igualmente lo explica Pepe Gelardo en *Libro flamenco minero de la Unión. Siglo XIX* (Sevilla: Libros con Duende, 2014), 29-45, añadiendo a trabajadores de Granada y Málaga; y en la Web *Paisajes mineros de España*, en el apartado “Cuencas mineras de Cartagena y La Unión” explican que también vinieron de la provincia de Jaén. <<http://mineriaypaisaje.com/la-union-paisaje>> (acceso 5 de mayo de 2015).

Este enriquecimiento se dio en ambas direcciones pues décadas antes fueron los murcianos de Lorca y ciudad de Murcia los que, entre 1820-1830 viajaron a las explotaciones de la Sierra de Gádor.³⁵

Otros datos interesantes al respecto de este cante los da Verdú que, aunque repite los de Julián Calvo sobre la introducción y popularización de este canto en 1868, ahora ya convertido en un aire local (tanto él como Cassou lo incorporan ya como canto de Murcia), describe la existencia de diferentes variantes personales, ya alejadas del carácter de cantos análogos andaluces:³⁶

Este canto popular ha sufrido diferentes transformaciones desde que por primera vez se oyó en Murcia, hasta el punto de que muchos cantaores de madrugás lo entonaban de diversos modos estableciendo lo que se llaman estilos o especial manera que cada uno tenía para cantarlo, según las condiciones y facultades que poseían. Las coplas eran todas referentes a la madrugada, y en estas primeras horas de la mañana se ha cantado siempre por los mozos de la huerta, en las rondas y serenatas con que obsequian a sus novias. El cantaor de «madrugás» ha de poseer gran flexibilidad y mucha extensión de voz; ha de sostener alientos muy largos y cuidar de no alterar el verdadero carácter que distingue este canto de sus similares de Andalucía.

Inzenga³⁷ recoge un modelo de malagueña de la Madrugá sin acompañamiento en la Huerta de Murcia, concretamente en la pedanía de La Albatalía (Ejemplo 27). Bonifacio Gil explica que se hacía frecuentemente sin acompañamiento, algo que también Julián Calvo relataba sobre la malagueña para ronda, cantada sin acompañamiento por los mismos jóvenes que venían por la mañana a Murcia a la limpieza de la ciudad.

También las madrugás se cantaron en otras zonas fuera de Murcia. En el diario *El Guadalete de Cádiz* de fecha 7 de octubre de 1885 tenemos constancia de que se cantaban en ambientes flamencos (Figura 1).³⁸

³⁵ Gelardo, op. cit., 45.

³⁶ Calvo, *Colección de cantos populares de Murcia*, 13.

³⁷ El documento recuperado por Tomás García se encuentra en Bonifacio Gil García, “Panorama de la música popular murciana”, *Primera Semana de Estudios Murcianos* (Murcia: Alfonso X el Sabio, 1961). Tomado de “La Malagueña de la Madrugá y el Nene de las Balsas” *Revista Sinfonía Virtual* (Julio 2012) <<http://www.sinfoniavirtual.com/flamenco/01.php>> (acceso 2 de mayo de 2015).

³⁸ Aberto Rodríguez, *Blog Flamenco de papel*. Entrada del 13 de noviembre de 2012. <<http://flamencodepapel.blogspot.com.es/2012/11/madrugas-en-cadiz-1885.html>> (acceso 2 de mayo de 2015).

Allegretto.

Por tu ca-lle voy en-tran-do - - - - -
 Por tu ca-lle voy en-tran-do, - - - - -
 Pren-da del al-ma que-ri-da, - - - - -
 Bien sa-bes a lo que ven-go - - - - -
 Dis-pier-ta si es-tas dor-mi - - da, Dis-pier-ta si es-tas dor-
 - mi - - da - - - - -

Ejemplo 27: *Malagueña de la Madrugá*, recogida en La Albatallá, Huerta de Murcia.

—El Domingo asistimos á un clásico almuerzo que se celebró en el teatro-café de Lanues, con motivo de ser el último día de *vida* de aquél en la presente temporada.

La lista, pues era almuerzo español, se componía puramente de platos nacionales, figurando, en primer término, el conocido *arranque* de los cortijos.

Excusado es decir, que siendo la fiesta española, no hubo *bordeaux*, pero en cambio el sabroso *Colon* de Sánchez Romate, arrancó más de un ¡ay! de algunas bocas.

Entre éstas estaba la del popular Pepe Berdejo, que con sus *peteneras*, *madrugadas* y *seguidillas flamencas* dió el ópio á los concurrentes.

Entre éstos vimos, además del Sr. Lanues y toda su apreciable familia, á los señores Veamurgia (D. Juan), Carreras, Sangrán, Gomez (padre é hijo), Rosas, García de Meneses, Mendoza y Nestosa.

El acreditado fotógrafo D. Adolfo Selva, que tiene su taller en la calle de la Torre, número 54, sacó varias notables vistas y grupos de la *fiesta*.

Figura 1: *El Guadalete de Cádiz*, 7 de octubre de 1885.

Hay que decir que bajo el término de “canto de madrugada” o “malagueña de la madrugada” se conservan diferentes patrones melódicos, como una controvertida grabación de Rafael Romero,³⁹ que se acerca a las *Mineras de Chacón* o *Taranto*, por ello no podemos pensar sólo en un modelo de “canto de madrugada”. También en la Sierra de Quesada, al suroeste de la Sierra de Cazorla, y en Jódar, se localizan cantes de madrugás desde finales del siglo XVIII.⁴⁰

Al respecto de la malagueña en sí, como estilo propio diferenciado del anterior fandango, es de comienzos del siglo XIX. Se escribe siempre en tonalidad de *Mi*, con caída en el primer tercio melódico en la nota *do*, y con un carácter de lucimiento en el canto que ha sido siempre seña de identidad de este estilo también dentro del flamenco. El ejemplo más antiguo podemos encontrarlo en la publicación de Narciso Paz *Deuxième collection d'airs espagnols avec accompnent de piano et guitare* (Ejemplo 28). En ella se indica “Canción popular de Andalucía”, lo cual significa que llevaría ya tiempo interpretándose.

MALAGUEÑA

Chanson populaire de l'Andalousie

Arrangé pour le Piano et Guitare.

Par M^r PAZ.

Ejemplo 28: “Canción popular de Andalucía”, Narciso Paz, *Deuxième collection d'airs espagnols avec accompnent de piano et guitare* (Paris: Mme. Benoist, 1813), p. 27.

³⁹ Lo comenta José Manuel Gamboa en *Rafael Romero, ¡Cantes de época!* (Madrid: El Flamenco Vive, 2010), 176-177 y 238. También Porrinas de Badajoz tiene una polémica grabación llamada *Cante de madrugá* con el título “Una misa en Roma” con Ramón Montoya a la guitarra.

⁴⁰ Rafael Chaves Arcos y Norman Paul Kliman, *Los cantes mineros a través de los registros de pizarra y cilindros*. (Granada: Molvizar, Granada Club Selección, 2012), 234-6. Estos autores afirman que Rafael Romero aprendió de joven estos cantes de madrugá en Linares.

El estilo de la malagueña, como vemos, llegó a Murcia y arraigó con fuerza, convirtiéndose pronto en un canto y baile muy popular, el cual comenzó a tener variantes locales que más adelante tomarían los nombres de las zonas donde se interpretaban: *Malagueñas de la Huerta*, *Cartageneras* (malagueñas de Cartagena), *Murcianas*, etc. Sus cantos fueron a finales del siglo XIX la base para las futuras modalidades flamencas de los cantes mineros, incluyendo en este proceso a las *malagueñas de madrugá*, estilos que, de la mano de los artistas flamencos (El Osuna, Nene de las Balsas, El Rojo el Alpargatero) fueron tomando la forma que desde finales del siglo XIX comienzan tímidamente a aparecer en grabaciones de *Cartageneras*, como las de Antonio El Sevillano, y *Tarantas* como las de El Mochuelo y Antonio Chacón a principios del XX.

En el último cuarto del siglo XIX las *cartageneras* eran cantos con tipología de malagueña, probablemente serían llamadas “*cartageneras*” por la temática de las letras, aunque habría que asumir también diferenciaciones en lo musical en algunas de ellas, tal y como los recopiladores de cantos populares describen en la malagueña y como se ve en la partitura de malagueña “de Cartagena” de Francisco Tamayo (1879), en la que destaca el uso de V grado rebajado. Las diversas grabaciones de *cartageneras* en cilindro de El Mochuelo y La Rubia⁴¹ están dentro de la línea de la malagueña, por lo que bien pudieran haberse llamado “malagueñas” o “malagueñas de Cartagena” por su tipología melódica y la temática de sus letras. No obstante, hemos visto que el registro de Antonio El Sevillano está en la órbita de los futuros cantes mineros, tanto en su desarrollo melódico como en su acompañamiento de guitarra.

Epílogo

Siendo la región de Murcia, y sobre todo la zona de Cartagena – La Unión, protagonista en la historia del flamenco por su contribución en la familia de los llamados “Cantes mineros”, hay que decir que los peculiares giros melódicos y caídas de la voz o “medios tonos” no son exclusivos de ella, pues pueden encontrarse en otras regiones de España cantos similares: Almería, Málaga, Córdoba, Granada, Jaén y Extremadura (aunque en este último caso, no en el género del fandango)

Ahora bien, el papel de Murcia debió ser fundamental, pues en esta región, el gusto por esos “medios tonos” o cromatismo en el V grado ha supuesto que con el paso del tiempo hayan surgido modalidades y variantes flamencas que han ido explotando y desarrollando este especial color, hasta quedar como algo identificado con esta tierra. Estos giros melódicos están presentes al menos desde mediados del siglo XIX en la música popular murciana, por lo que hay que pensar en un cultivo aún anterior, común según parece, a todo el levante español, por los datos localizados.

⁴¹ El Mochuelo, *Cartageneras*, guitarra Manuel López (Cilindro Casa Fono-Rey de Madrid). También en disco con el nombre de *malagueña* en 1901 (Berliner, no ref.), y de nuevo como *cartagenera* en 1907 (Gramophone GC 62983). Encarnación La Rubia, *Cartageneras*, guitarra Ángel de Baeza (Cilindro Casa de Ureña, Madrid). Interpreta la misma letra que el Mochuelo: “Adiós Cartagena hermosa”, en una versión igualmente a compás pero más barroca y de diferente patrón melódico. Este patrón lo encontraremos en la voz de El Mochuelo en otro cante titulado *Malagueña* con la letra “El hombre que se apasiona”. Los dos a dúo: *Cartagenera* “Adiós Cartagena hermosa”, guitarra Joaquín el hijo del Ciego, 1903, *Malagueña*, “El hombre que se apasiona”, misma música que la anterior grabación de la Rubia con la letra “Adiós Cartagena hermosa” en cilindro, que venía titulada como *Cartageneras*. Como segunda letra realizan “Adiós Cartagena hermosa”, con idéntica melodía al primer ejemplo de El Mochuelo etiquetado como *Cartageneras* e interpretada aquí libre de compás, hecho éste a destacar.

En época de eclosión del género flamenco, los cantaores profesionales se sirvieron de las diversas variantes locales y foráneas que conocieron para ir creando nuevos estilos que, bajo nuevos nombres ya, o continuando con los anteriores, llegan a finales del siglo XIX engrandecidos y transformados. Este proceso continuará a lo largo de las primeras décadas del siglo XX, definiéndose igualmente nuevas modalidades y cambiando algunos de los nombres con los que en un principio se grabaron.

Los giros melódicos basados en el uso del V grado rebajado han sido tan influyentes, que han afectado incluso a otros estilos flamencos, entre ellos ya hemos visto su presencia en los jaleos, y también hay que señalar la influencia en algunas soleares, como las que canta Camarón de la Isla en la *Soleá Apolá* “El espejo donde te miras”, con la guitarra de Paco de Lucía (1971, Polygram 848 544-2), donde aparece en la parte central del tercio 3º de la primera copla (Ejemplo 29). Lo vemos también en Camarón de la Isla, en otra soleá apolá que interpreta tras el *polo natural* “Estoy cumpliendo condena” (1971, Polygram 848 544-2; Ejemplo 30).

Otra variante de Cartagenera, la llamada *Cartagenera grande*, aunque no presenta el uso del V grado rebajado, pudo estar influida por un canto local de la zona de Lorca, donde se conserva un canto de siega con gran semejanza en dos de sus tercios melódicos.⁴² Ejemplo que traemos aquí a colación para constatar la importancia del folclore, en este caso igualmente murciano, en la posible gestación de otro cante minero. Este es el cante de siega lorquino (Ejemplo 31),⁴³ y los dos primeros tercios de la Cartagenera Grande (Antonio Chacón, *Cartageneras N° 1* Odeón 68098; Ejemplo 32).

5

3

pe ro nunca te di ráa y a y los pen sa mie to que tie nes

12 1 2 3 Re7 6 Sol7 10 12 Lam Sol Fa 6 (la) (sol) (fa) Mi 10

7

4 Cierre de Guitarra y Falseta

tie nes

12 1 2 3 Mi Mi7 (fa) Do 6 (fa) (mi) (fa) Mi 10

*El espejo donde te miras
te dirá cómo tú eres
pero nunca te dirá
los pensamientos que tienes*

Ejemplo 29: Tercios 3º y 4º en la soleá apolá “El espejo donde te miras”.

⁴² Señalado por vez primera por Pedro Fernández Riquelme en *Los orígenes del cante de las minas*, 10.

⁴³ Disco *Cantos y danzas de mi tierra: “Canción de Siega”*, Agrupación Coros y Danzas de Murcia, 1996. (Plectrum: 011, M 30821).

37
 li mos ná por ca ní a a a a a a a a a a a a y
 Sol7 lam lam (sol) Sol7 Do
 12 1 2 3 6 8 10 12 1 2 3 6 8 10

39
 por que ten go o sin vi vi i i i i que nun ca a pa mí ha bra u a pa
 Sol7 Do Do7 Fa Mi (la) (sol) (fa) Mi
 12 1 2 3 6 8 10 12 1 2 3 6 8 10

41
 u
 Fa Mi Fa Mi Mi Fa Mi
 12 1 2 3 6 8 10

*Llorando le pido a Dios
 que me dé la libertad
 aunque tenga que pedir
 limosna por caridad
 porque tengo un sin vivir
 que nunca para mi habrá paz*

Ejemplo 30: Tercios 4°-6° en la soleá apolá de cierre dentro del Polo “Estoy cumpliendo condena”.

Voz
 Fa menor
 El dí a de San tí a a go o o o o o o o o

2
 Gliss. Gliss.
 que e ga na ten go que lle e gue el dí a de San tí a go o o

Ejemplo 31: Cante de siega de Lorca (Murcia).

Voz
 Los pí ca ro tar ta a a a a ne ro o

2
 un lu nes por la ma ña na a a a a

Ejemplo 32: “Cartagenera Grande”, cantada por Don Antonio Chacón.

Received on August 2, 2015

Accepted on September 10, 2015

GUILLERMO CASTRO BUENDÍA. “Identidad musical de los cantes mineros: Búsqueda y documentación”. *Diagonal: An Ibero-American Music Review* 1, no. 1 (2015): 2-27.