

ELIODORO PUCHE, “FLAMENCÓLOGO” LORQUINO

No pretendemos, por supuesto, en este artículo adentrarnos en valoraciones de la obra literaria del escritor lorquino Eliodoro Puche pues otros con más autoridad que nosotros ya lo han hecho⁽¹⁾; sin embargo, y en relación con lo FLAMENCO, sí hemos de hacer una primera constatación: su afición a la vida bohemia en Madrid, sus tendencias modernistas, sus

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

simpatías con poetas rompedores con la línea denostadora del flamenco (Rubén Darío y, sobre todo, Manuel Machado). Y en esta relación Puche-Flamenco, resulta significativo que dos de sus libros lleven los “flamencos” títulos de *Carceleras y otros poemas* y *Romances y otros versos*: las “carceleras/martinetes/tonás” y también los “romances” flamencos constituyen (algo que no debía ignorar la afición flamenca de Eliodoro Puche) una de las primeras y más dramáticas manifestaciones de la tradición del flamenco y de los flamencos que reclusos en las cárceles añoraban a la familia, deseaban la muerte o se lamentaban de los grillos, las cadenas, la mala comida.... la ausencia de libertad.



Eliodoro Puche oyendo cantar a su amigo el aficionado Alejandro Martínez. Hacia 1960.

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

“*Cantos y aires regionales. Aires de Levante*”, *Estampa*, año I, nº38, 18 de septiembre de 1928, pp.24-25. Hemeroteca del Archivo Municipal de Madrid.

La Revista *Estampa* llevaba por subtítulo *Revista Gráfica y Literaria de la Actualidad Española y Mundial*, y en ella tuvo cabida una amplia y variada temática: toros, fútbol, teatro, vida frívola, folklore, flamenco, automovilismo, entrevistas-escritos de Pío Baroja, S. y J. Alvarez Quintero... Reproducimos el texto íntegro de E. Puche que ocupa dos densas páginas de la Revista arriba mencionada.

“Cantos y bailes regionales. Aires de Levante.

Palabras liminares.- En la región levantina, como en las demás regiones españolas, ha dañado a los aires típicos la absurda moda de la música *negroide*, de bombo, platillos y otros instrumentos ruidosos, así como los bailes exóticos de contorsiones, gestos y actitudes simiescas y salvajes. La moda caricatural de la vuelta a las danzas y ruidos de las gentes selváticas y trogloditas hace olvidar por el momento lo característico y tradicional de las regiones.

Al hablar aquí de cantes y danzas de Levante, me refiero a la provincia de Murcia solamente y a sus cantos y danzas, ya que más que a ningunos otros del levante español se les nombró de ese modo a los estilos *flamencos*, valga la palabra, de esta provincia, sobre todo a los de Cartagena y la zona minera de La Unión, Mazarrón y Herrerías, sin que esto quiera decir que estos cantos y bailes no se cultiven también en otros pueblos, como Jumilla, Hellín, Archena, Lorca, etc., aunque en menor escala.

Al sustituir el moderno *cabaret* a aquellos cañés cantantes, donde fulgieron los más célebres astros de la *cartagenera* y la *taranta*, ahora difícilmente se encuentra allí donde oír cantar estas variantes del cante *jondo* levantino, sino es en alguna tasca desterrada en las afueras o en alguna

reunión de viejos aficionados, que, entre copla y copla y vaso y vaso de Jumilla o de Bullas, recuerdan los buenos tiempos del *Chilares*, la *Peñaranda* y el *Rojo el Alpargatero*, y del bailar Juanillo Martínez Peñafiel, de que hablaremos más adelante.

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

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

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

Y esta otra:

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

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

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

Es la hora en que estos trabajadores se dirigen a las minas cantando por el camino, llenando el

aire libre, que han de dejar en seguida para convertirse en topos, con sus voces, que se persiguen, saltan, zigzaguean en el silencio de la noche, respondiéndose de diversos puntos, como brotando de la misma obscuridad indecisa que poco a poco va aclarando la aurora...

Son canciones del camino y de su penoso trabajo:

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

Y ésta:

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

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

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

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

La *Parranda* es baile de figuras, de varias parejas. Es tan espontáneo, tan natural, que parece creado en el momento. La llevan en sí, en su propia alma. Y quizás sea el motivo de que les guste

bailarla menos que su *Malagueña*, el serles tan fácil, el salirles tan espontánea y naturalmente.

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

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

*Prohibido terminantemente
de orden gubernativa
cantar y tocar*

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

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

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

- ¿Futuras estrellas?

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

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

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

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

- Cuénteme algo de su vida, de sus correrías por el mundo.

Nos entera de que ha llevado su arte a casi el mundo entero; que ha estado en Constantinopla, en Berlín, en Londres, en Rusia, en Nueva York; que ha tenido Academia en París y en Lisboa, y hoy, en Madrid...

- ¿Y dónde actuó usted allá en la tierra?

- Bailaba en Archena las temporadas de baños, de pareja con la hija del *Chilares*, y de *cantaores* iban el propio *Chilares* y el *Rojo el Alpargatero*. También alternaba con ellos en el Café de la Villa, de La Unión, y en Cartagena, en el *Habanero*, que era del *Rojo*... El Café se quemó y sacaron esta copla:

*Se quemó el Café Habanero,
no lo pueden levantar;
levantarlo, caballeros,
sólo por oír cantar
al Rojo el Alpargatero.*

- Y bien, maestro, ¿unas *Cartageneras* y unas *Parrandas* de pura cepa?

Y las alumnas Carmen Calzado, Rosaura Castellón, Antoñita Rodríguez, la señorita Lencho y las hermanas Limerman, colman nuestro deseo, bailándolas maravillosamente.

ELIODORO PUCHE"

Para ir entrando en materia vamos a detallar y comentar los varios epígrafes en que se subdivide dicho artículo y que son los siguientes: "*Palabras liminares*", "*Cante jondo*", "*Cante Minero*", "*La Huerta*", "*Un astro en Madrid*". Mediante la enumeración de estos titulares y su comparación con parte del título del escrito (*Aires de Levante*), pretendemos introducir al lector en la visión de un hombre, de un poeta y sobre todo de un aficionado al flamenco que no sólo habla de oídas sino de alguien que conoce el tema de que habla, que sabe, en fin, lo que dice.

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

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

que hoy sean estilos absolutamente diferenciados en la nomenclatura musical flamenca.

Algunas opiniones de E. Puche pueden ser discutibles, pero siempre teniendo en cuenta la fecha, 1928, cuando los estudios o escritos flamencos no abundaban y su divulgación era exigua. Discutible es la afirmación acerca de la procedencia y cuna de la *cartagenera* y la *taranta*, es decir los cantes de Levante, considerando como tales sobre todo a los de Cartagena y la zona minera de La Unión, Mazarrón y Herrerías... Los estudios actuales demuestran de manera palmaria la importancia de Almería en el origen de estos cantes, hasta tal punto que la implantación de cafés cantantes en La Unión, Cartagena, Mazarrón... coincide precisamente con el boom y la consolidación de la emigración almeriense en los lugares arriba citados(2); y en este mismo sentido, es igualmente significativo –y así lo demuestran también recientes investigaciones- que el Rojo el Alpargatero se instalara en La Unión y Cartagena en los años 80 del siglo pasado, pero después de haber bebido en los veneros “atarantados” de Almería y tras haber ejercido como artista profesional flamenco en esta tierra y en sus cafés cantantes.(3)

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

CANTE “JONDO”.- Distingue perfectamente el lorquino entre la *cartagenera* y la *taranta*. Si

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

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

anteriormente el autor ha reivindicado para los *cantes de Levante* su pertenencia a los *estilos flamencos*, ahora va mucho más lejos y los enmarca dentro del *cante jondo*. La cuestión es importante puesto que durante mucho tiempo –incluso en la actualidad- hay autores que se empeñan en la distinción de cantes jondos, es decir cantes con más sentimiento, jondura y profundidad (soleares, siguiriyas, tientos, carceleras o tonás...) y cantes flamencos, cantes más superficiales (malagueñas, tarantas, cartageneras... y en general todos aquellos cantes que se no se encuadran dentro de los básicos): la denominada y tan traída y llevada “jondura” y “pureza” de los cantes no está tanto en el nombre de los cantes, sino en la profundidad y sensibilidad en la interpretación, en el tipo de voz, en la ligazón o no de los tercios o versos, en esa impronta personal que nos hace vibrar... Y en relación con lo dicho anteriormente E. Puche se hace eco de lo que dicen los flamencos o entendidos en referencia al cante de la cartagenera: *Es menos jonda, como dicen los flamencos*; parece como si nos estuviera haciendo un guiño: eso que lo piensen los flamencos, pero yo, que soy más flamenco, pienso otra cosa.

Cuando nos dice, en referencia a la taranta y a la cartagenera que *la madre de todos: la gitana*, se está refiriendo a la siguiriya gitana. En realidad, se trata de dos cantes flamencos bien diferentes, como además muy bien caracteriza el autor, pero que en modo alguno puede establecerse esa relación filial de la cartagenera respecto de la siguiriya.

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

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

En cuanto a la localización geográfica y a la paternidad de “el cante minero” volvemos a añadir y a señalar lo que ya enunciamos más arriba: Almería al fondo. Pero lo fundamental del texto de E. Puche, en este caso, es la consideración e introducción de otro grupo dentro de –nomenclatura actual- los cantes de las minas: *el cante minero*. Por lo tanto y según el lorquino, que recoge

la tradición flamenca y cantaora de su momento histórico, anterior a 1928, existen, al menos, tres tipos de cantes “mineros” perfectamente delimitados: *cartagenera*, *taranta* y *cante minero*. Apresurémonos a constatar que nuestro “flamencólogo” también designa a este último con el nombre de *cante de la madrugada*; y sin más dilación -dejando de lado el también interesante epígrafe *LA HUERTA* en torno a las parrandas y malagueñas de Murcia- y pasando a la parte final, *UN ASTRO EN MADRID*, nos familiariza en este apartado con un nombre nuevo al hablarnos de *Tarantas* y *Mineras*. ¡MINERAS! El término en cuestión es una de las primeras veces -sino la primera- que aparece en la literatura flamenca, aunque en la discografía ya había aparecido algunos años atrás. Y el lector también se habrá dado cuenta de la analogía o identidad que E. Puche, recolector de la tradición flamenca, está estableciendo entre *cante minero*=*cante de la madrugada*=*mineras*; e insistimos en que, con el natural parentesco, los expone y considera como cantes bien delimitados y diferenciados de la *cartagenera* y de la *taranta*, y además como *lo más popular allí*.

Creemos que ha llegado el momento de ponernos en guardia acerca de la nomenclatura actual que se utiliza para designar a un amplio abanico de cantes flamencos mineros que abarcan buena parte de la geografía y la historia de amplias zonas de Almería, Murcia (Cartagena, La Unión, Mazarrón, Lorca..), Jaén. Podemos estar o no de acuerdo, pero el hecho real es que a esos cantes en la actualidad se les llama CANTES DE LAS MINAS o CANTES MINEROS, aunque todavía, y en ocasiones, se sigue utilizando como “Cantes de Levante”. Dichos cantes, en la nomenclatura actual, tienen también una música y un nombre que los diferencia: *cartagenera*, *taranta*, *minera*, *taranto*, *levantica*, *murciana*, *fandango minero*...; y en cuanto a la guitarra señalemos que se emplea **actualmente** para todos esos cantes el término de “toque por tarantas” pero que en el pasado se cantaban con la guitarra en compás de malagueñas. A esta especialización de todos estos cantes de las minas han contribuido numerosos factores: la tradición cantaora, la discografía, las creaciones o recreaciones personales de muchos aficionados y profesionales, la cantidad y calidad de muchos festivales y concursos flamencos por toda la geografía andaluza y extraandaluza y, muy particu-

larmente, el Festival Nacional del Cante de las Minas de La Unión. La nomenclatura actual -la indicada más arriba- ha barrido a otras que se utilizaron en épocas pasadas: “cante por tarantas” (englobando a todo el cante minero), así como la de “cante por Levante” o “estilo de Levante”, o la que se utiliza en el título de este artículo que estamos estudiando, *Aires de Levante*. Entendemos legítimo reivindicar la existencia de esas y otras denominaciones -ya caducadas- y encuadrarlas en su momento histórico para un mejor conocimiento del flamenco, pero también nos parece necio y absurdo querer restaurar aquello que se perdió (me refiero a las denominaciones), entre otras cosas porque ya no responden a las necesidades de nuestro presente, porque pueden contribuir a crear cierta confusión y porque la realidad musical flamenca ha avanzado, avanza y seguirá avanzando: habrá cantes que caerán en desuso, otros que se potenciarán e incluso otros que se irán pergeñando hasta consolidarse como estilos o palos nuevos.

Como “tarantas” y “cartageneras” conservamos grabaciones desde principios de siglo; existía cierta “confusión” en la discografía pues en la placa se escribía “cartagenera” y se cantaba en realidad una taranta y viceversa.(4) Teniendo en cuenta esto -la realidad y dualidad cartagenera-taranta- es más que probable, podemos afirmarlo, que los términos de “cante minero”, “cantes de madrugada”, “mineras” y otros que ya veremos, se emplearan en su tiempo para designar a otros cantes de las minas -cantes sin nombre específico como ahora, y sin una absoluta consolidación musical- que a finales del XIX y hasta muy entrado el siglo XX, incluso alguno de ellos hasta la iniciación del festival de las minas de La Unión, no tenían “denominación de origen”. Los términos arriba expuestos se emplearon para designar precisamente a las actuales variantes musicales de *minera*, *taranto*, *levantica*, *fandango minero*. Pero no es menos cierto que con el nombre de *cartageneras* y de *tarantas* se designaban también todos los cantes mineros que en ese momento no tenían todavía “denominación de origen”. Recordando vivencias flamen-

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

cas de finales del XIX, creemos que así lo demuestra el siguiente texto de Fernando el de Triana al decirnos que *Conchita Peñaranda, la Cartagenera*, que, aunque, a sus cantes se les llamaba cartageneras también, procedían de la escuela del famosísimo compositor Antonio Grau Mora, *el Rojo el Alparatero*, y por lo tanto dichos cantes eran de corte levantino, pero almerienses, y, naturalmente, acompañados a la guitarra en compás de malagueña.(5)

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

Investigando sobre el flamenco en la prensa murciana, hemos encontrado alguna alusión a *los cantos de los mineros* de La Unión, Portmán, Llano del Beal... hacia 1850. También hacia 1850, en un cancionero hasta ahora desconocido en Murcia, el murciano Julián Calvo ya nos habla de los cantes de la madrugada empleando el término de *malagueña de la madrugada*, canto o música que según él no era originaria de Murcia (se refiere a la ciudad de Murcia) sino que vino hasta aquí de la mano de un tal Ginés de Osuna, excelente *cantaor* de estos aires que luego seguirían cultivando otros muchos *cantaores* y entre ellos el entonces (finales del XIX) muy conocido y popular *cantaor* flamenco de Murcia, el Nene de las Balsas.(6)

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

*Hermosa virgen de Gádor
Que estás al pie de la sierra,*

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

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

*Ruega por los mineritos
Que están debajo de tierra.*(7)

Un amigo de Martínez Tornel (1892), residente en Madrid y aficionado flamenco, nos cuenta lo siguiente: *Cuando en un café de cante flamenco he oído cantar las malagueñas con el nombre de cartageneras, he gozado lo increíble. Pero cuando mi gozo no ha tenido límite, ha sido cuando he oído cantar la madrugá, que es el canto clásico, característico de Murcia.* Según este texto, las cartageneras se cantan por el toque de malagueñas, es decir que todavía no han llegado a su “independencia” total, y de ahí esa permanente “confusión” de la que venimos hablando; pero como vemos, también los “cantes de madrugá” habían penetrado ya en los cafés cantantes. (8) Sin duda alguna, estos cantes de la “madrugá” hemos de encuadrarlos dentro de los cantes de las minas, como un antecedente claro de la actual minera en sus diferentes versiones; valga para demostrarlo no sólo las palabras de E. Puche, sino también lo escrito a principios de siglo en otro cancionero murciano, igualmente desconocido en Murcia. En dicho escrito la descripción musical de estas “malagueñas de la madrugá” concuerda con la introducción de “medios tonos” y “tercios largos” en la minera: ... *muchos cantadores de madrugás lo entonaban de diversos modos estableciendo lo que llamaban estilos... El cantador de madrugás ha de poseer gran flexibilidad y extensión de voz; ha de sostener alientos muy largos y cuidar de no alterar el verdadero carácter que distingue este canto de sus similares de Andalucía.*(9) Y este último párrafo es digno de una investigación musical en profundidad pues nos está diciendo que existen dos variedades de cantos o cantes de la “madrugá”: el andaluz, de carácter más recortado, posiblemente más flamenco; y por otra parte el murciano, algo más extenso, flexible y largo.

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

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

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

En la década de 1890 aparece una nueva denominación entre los cantes mineros que además trata perfectamente su origen geográfico: las *almerienses*. En una *extraordinaria velada-concierto andaluz y clásico*, en el Teatro Maiquez de Cartagena, el cantaor Manuel Reina (Canario Chico), amén de otros cantes como malagueñas, guajiras, soleares, alegrías etc., interpretó “*Granadinas*”, “*Almerienses*” y “*Cartageneras*”(10). Podríamos suponer con Antonio Sevillano que estas “almerienses” están designando a las tarantas, a las tarantas almerienses(11); sin embargo, nos inclinamos a pensar que bajo el apelativo de “almerienses”, se esconden otros cantes mineros y no precisamente las cartageneras o tarantas, expresamente declaradas y diferenciadas en el texto.

Y siguiendo con este nuestro hilo conductor, en 1913, el cantaor Antonio Chacón acuña en algunas grabaciones el término *MINERAS*. Además, se vuelve a poner en evidencia en las grabaciones del cantaor Chacón la “confusión” existente entre cartageneras y tarantas: cuando la placa dice cartageneras, se trata de una taranta y viceversa; la misma “confusión” que con la “murciana” (según reza en la carátula de la placa y también del mismo año) puesto que se trata de una malagueña (“A qué tanto me consientes...”). Desde luego lo que canta Antonio Chacón bajo el nombre de *mineras* no son las tarantas que hoy conocemos; se trata en buena medida de los “cantes de Pedro el Morato”, cantes que podríamos considerar como cantes intermedios entre las actuales mineras y los tarantos. No cabe duda que si el gran Chacón los hubiera considerado como tarantas o cartageneras tarantas, así lo habría hecho constar: se trataba de cantes emparentados con la taranta, qué duda cabe, pero con una ejecución menos afiligranada, más sobria, más popular y menos profesional.

La unionense Emilia Benito graba en 1916 una *malagueña levantina*. Lo de malagueña viene del toque por malagueñas y algo “abandolao”; por lo

que se refiere a *levantina*, puede tratarse efectivamente de una *Minera del Rojo* como señala el catálogo: sin embargo, resulta curioso que este nombre se parezca tanto al del cante actual “levantica” que grabara en 1921 el Cojo de Málaga y además con el nombre de Taranta –y sigue la “confusión”. Pero además ese cante de Emilia Benito, que no es una levantica, sí tiene algunas tonalidades y tirones hacia arriba muy parecidos a la actual levantica, la que hemos heredado del Cojo de Málaga.

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

*En diciendo ¡gente al torno!
todos los mineros tiemblan
al vé que tienen la vía
a voluntá de una cuerda.*(12)

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

En segundo lugar, aporta datos interesentísimos para la historia del flamenco minero acerca de la convivencia, amistad y actuaciones que el bailar mantuvo con coetáneos suyos: con Chilares, Juan Abad Díaz, cantaor almeriense y afinado en Mur-

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

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

¹² CABA LANDA, Carlos y Pedro, *Andalucía: su comunismo y su cante*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 1988, p.218.

cia, con la bailaora *la hija de Chilares*, y sobre todo con un personaje histórico-legendario que aquí se nos hace nuevamente HISTORIA, EL ROJO EL ALPARGATERO. Por el texto de E. Puche queda confirmado y demostrado que el Rojo (Antonio Grau Mora) tuvo café cantante en La Unión, y también en *Cartagena, en el Habanero-Café Cantante*, que era del Rojo... poniendo, pues, en sintonía lo que dice la copla y la historia sobre el incendio de dicho café en Cartagena, hechos que por otra parte quedan reflejados en la prensa murciana del siglo XIX.

Así, los periódicos de la época y otros documentos se solidarizan con las afirmaciones del bailar Juan Martínez Peñafiel y con otros datos que ya conocíamos por la documentación escrita y por la tradición oral. Nuestro bailar cartagenero afirma que *Bailaba en Archena las temporadas de baños, de pareja con la hija de Chilares, y de cantaores iban el propio Chilares y el Rojo el Alpargatero...* Nada nos puede llevar a desconfiar de estas afirmaciones puesto que a la propia hija de Chilares la encontramos bailando con los cantaores Fuentes en la feria de septiembre de Murcia en 1891, y según *El Diario de Murcia: El final de este baile fue un acabóse dislocador por la famosa bailadora de Cartagena, la hija de Chilares, que tuvo una ovación en la malagueña que bailó.*(13) Y en cuanto a los baños de Archena, hemos encontrado en nuestro rebusco por el Archivo Municipal de Murcia un texto esclarecedor del año 1881 que nos dice lo siguiente a propósito de ambientes y diversiones de los dichos baños en aquella época:

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

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

se distinguen, por el entusiasmo con que aplauden, los Bañistas extranjeros.(14)

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

*Ya no cantaré Chilares
en los bañitos de Archena,
porque le dieron un tiro,
entre Murcia y Cartagena.*(15)

NOTAS FINALES

El trabajo de E. Puche es importante por varias razones. El poeta recoge unas cuantas coplas que ya conocíamos pero que por escribirlas en 1928, nos aclara con ello que ya hacía tiempo que circulaban como tradición oral entre los flamencos y además nos viene a decir que esas coplas se cantaban indistintamente por diversos palos flamencos dentro del flamenco minero.

Igualmente nos presenta un estado de la cuestión en cuanto a la clasificación de los cantes de

¹⁴ *Guía del bañista en Archena por un bañista*, Sevilla, Francisco Álvarez y C.ª, 1881, 256 pp. + XVI, p.215. En la carta-prólogo a cargo del Dr. Tolosa Latour se nos dice acerca del autor: *que modestamente oculta un nombre conocido y respetable.*

¹⁵ MARTÍNEZ TORNEL, José, *Cantares populares murcianos coleccionados y clasificados por...*, Murcia, Imprenta de "El Diario", 1892, p.51. Se encuentra esta copla entre otras muchas que un murciano residente en Madrid envía a Martínez Tornel en diciembre de 1892; la fecha es importante pues, en comparación con la copla, podemos deducir que Chilares murió algunos años antes de 1892, y no en 1895 como hasta ahora se pensaba; y según reza la copla tampoco murió en Madrid.

¹³ *El Diario de Murcia*, año XIII, nº4.430, viernes 7 de septiembre de 1891, p.1, c.2.

las minas en esa época, distinguiendo cartageneras, tarantas, fandanguillo de Murcia y cante minero=cante de la “madrugá”=mineras.

Tratándose de un poeta, no cae en la tentación de otros poetas y escritores, en general, que valiéndose de una pluma fácil y “famosa” se han dedicado no investigar, sino a contarnos historietas, elucubraciones, falsedades..., confundiendo a la opinión y a a los aficionados al flamenco.

Pensamos que este texto flamenco encierra un interesante trabajo de campo, pues lo que hace el escritor lorquino es darnos su opinión pero también la del bailaor Juan Martínez Peñafiel que nos hace HISTORIA DEL FLAMENCO MINERO en una especie de entrevista resumida.

Y para terminar diremos que es importante que ELIODORO PUCHE nos haya transmitido la existencia de una palabra y, si leemos con atención el texto, la descripción musical y temática de un cante: *mineras*. Y esto último constituye un aviso a ciertos navegantes flamencos empeñados en menospreciar la palabra y el cante en cuestión y considerarlo fruto de la invención de algún festival flamenco o de alguna confabulación; optamos por considerar que la acuñación definitiva de la *minera* responde por el contrario a la sabia y popular consolidación de una serie de posos flamencos, mal definidos o poco estructurados en el pasado, que han acabado tomando asiento musical definitivo en el variado y siempre renovado y vivo FLAMENCO.

José Gelardo Navarro