

Los cantes mineros

-Apuntes para su intrahistoria-



Félix Grande

A mediados del siglo XVIII, el jesuita Alonso de Amaya escribía desde Valladolid una carta al Padre Rafael Pereyra: «De aquí han salido algunos olores para hacer prender a todos los gitanos de la Tierra...». (Foto: Rafael Barabajero).

«Los mineros salieron de la mina remontando sus ruinas venideras (...) saben bajar mirando para arriba, saben subir mirando para abajo (...). ¡Salud, oh creadores de la profundidad!»

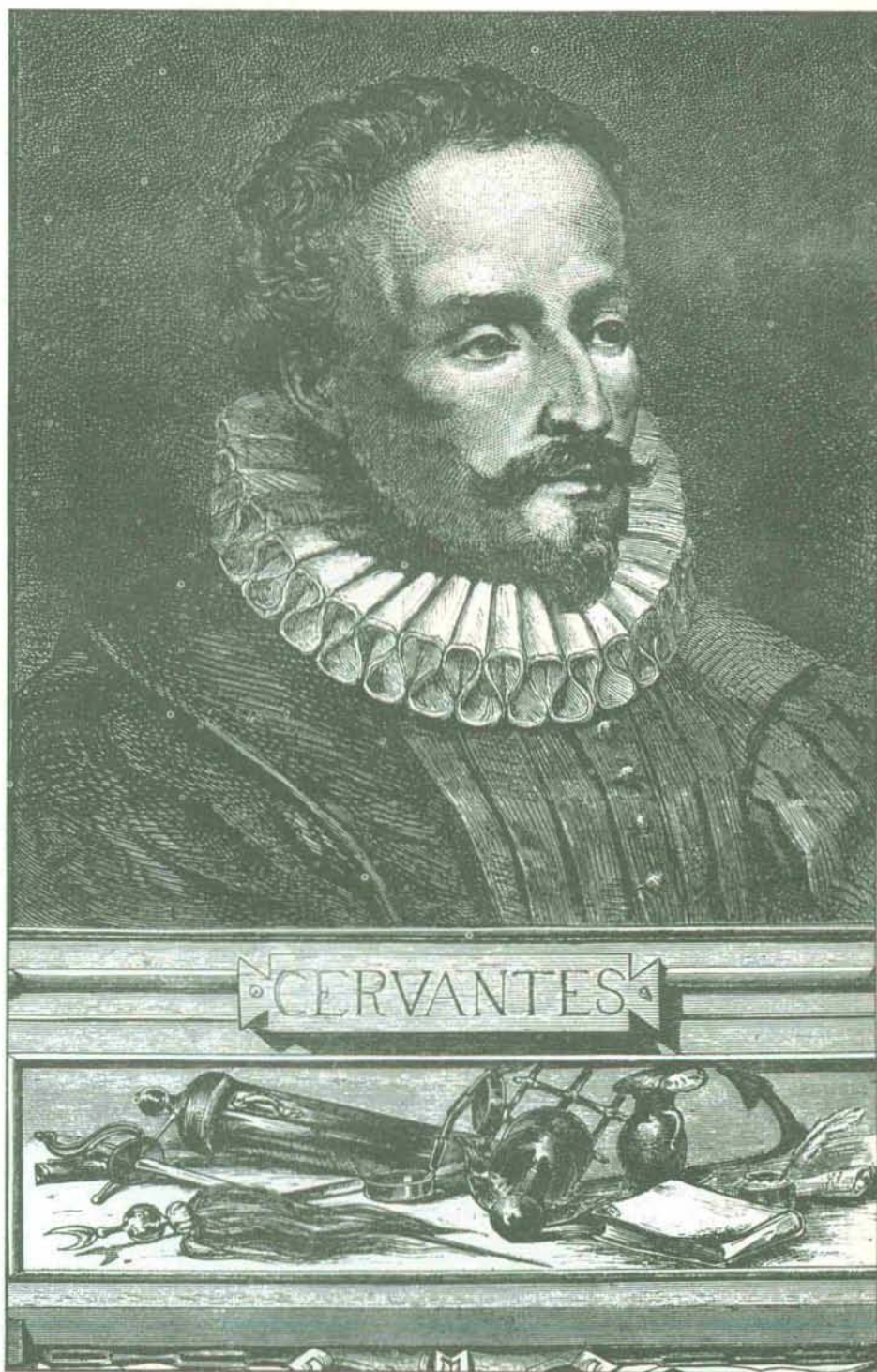
César Vallejo

El año 1944 la Editorial Andalucía publica el libro **Gitanos de Granada**. Su autor, académico correspondiente de la Historia y cronista oficial de Granada y su provincia, se llama Cándido G. Ortiz de Villajos. Leyendo ciertas partes de su libro advertimos que don Cándido es una

de las plumas más injustamente olvidadas por la historia del humorismo contemporáneo. Que el capítulo segundo de su libro se llame paladinamente «En España no hubo persecución contra los gitanos» es algo de lo que no podemos culpar al cargo de su autor en la Academia de la Historia y de lo que acaso tampoco sea responsable la candidez que proclama el nombre de nuestro escribiente. Me inclino, pues, por suponerle al dicho cronista oficial de Granada unas casi escalofriantes dotes para la producción de humor negro. Véanse como prueba los siguientes párrafos de don Cándido, en los cuales muestra también algunas peculiares dotes de antropólogo: «Desde un principio, inflamados nuestros reyes y su pueblo con ese fuego divino que hace arder la fe católica en el pensamiento y en el sentimiento españoles, y que en Trento había de dar sus más brillantes llamaradas, nunca consideraron a estas gentes [los gitanos] como pertenecientes a una raza maldita. Eran hombres, como todos, dignos de salvarse». «Por otra parte [agrega don Cándido, por otra parte], conviene hacer notar que no debe hablarse de persecución contra la raza gitana en España. Nunca la hubo ni, contra las interpretaciones que privan en algunos sectores literarios de ahora, se la consideró 'raza maldita'. Nunca los monarcas españoles legislaron contra ellos, sino contra sus costumbres y vicios, de una paganía manifiesta e infame, que les hacía grandemente perniciosos para la república, contrarios al sentimiento religioso español y perjudiciales, en suma, al buen gobierno de la nación». «No influyó poco [prosigue el señor de Villajos], cierto es, en la regia benevolencia y el tácito consentimiento popular la falta en los gitanos de creencias religiosas propias y su fácil adaptación al credo ajeno, aun

cuando se reservasen para la intimidad de la tribu la práctica de supersticiosas ceremonias y extravagantes ritos». Refutar esas líneas, en el supuesto de que les concediésemos el haber sido compuestas en serio, cosa que cuesta mucho conceder, sería una pérdida de tiempo. Los bosques se van agotando, el papel sube de precio, las importaciones desnivelan la balanza de pagos, y los escritores tene-

mos que ir acostumbrándonos a no ocupar espacio con páginas innecesarias. Si me dispusiera a refutar opiniones tan vertiginosamente heridas de muerte sentiría que cometo un insulto contra el trabajo de los linotipistas. Me limitaré a reproducir unas frases de Antonio Valladares y del Padre Alonso de Amaya, y no tanto con ánimo de ridiculizar a don Cándido —que no lo necesita—



«Va por diez años, que es como muerte civil», escribió sobre la pena de galeras Cervantes.

cuanto porque con ello entramos, tal vez, en el resvaladizo terreno del origen de ciertas peculiaridades expresivas particularmente dramáticas de los cantos mineros.

En 1639 Valladares firma un texto en el que sobresalen las líneas siguientes: «Segunda orden y apretadísima ha salido para que á un mismo tiempo se prendan todos los Gitanos de España. Lo que se pretende es, que sirvan en las galeras, donde hay gran falta de galeotes, y remeros, y en todos los lugares hacen mucha sobra esta infame raza, pues sólo sirven de espías, ladrones y embusteros». Del mismo Valladares: «Cierro los avisos de este año con el pregón que se dio de que los Gitanos y esclavos los toma el Rey para las galeras. Dióse en un mismo día en todos los Reynos de Castilla. Grandes novedades nos promete el año de 40: Dios nos dé paz, que será la mayor y más útil». Hacia las mismas fechas el jesuita Alonso de Amaya, desde Valladolid, escribía en carta al P. Rafael Pereyra, residente en Sevilla: «De aquí han salido algunos oidores para ha-

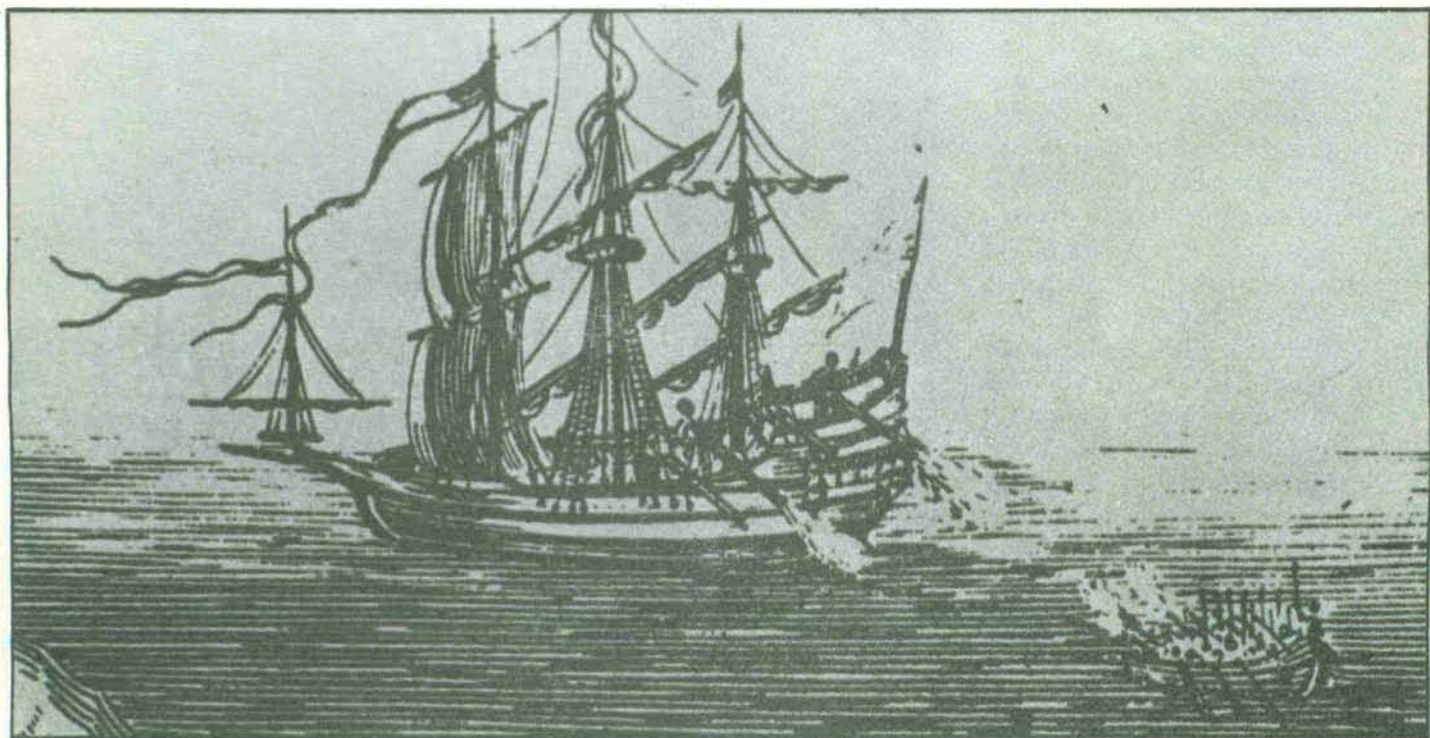
cer prender á todos los gitanos de la Tierra y que sirvan en galeras y también para que los que están sentenciados á muerte se les conmute la pena en galeras perpetuas». Lo que contienen de común los párrafos de Valladares y el del jesuita Alonso de Amaya es la mención de las galeras como destino frecuente de los gitanos, y sabemos que ya venían siendo enviados a galeras desde muchos años atrás*. Es muy posible que cuando en 1540 el Puerto de Santa María se constituyó en la primera Capitanía General del Mar Océano y en base naval en que recalaban las galeras del reino, entre las primeras reme-

sas de galeotes hubiesen ya gitanos. Con toda seguridad, en 1559 ya había gitanos en la base de galeras del Puerto. Esa fecha, decisiva en la historia del poderío de los Fúcares, banqueros de Felipe II, es importante para nuestro rastreo. Iniciémoslo aquí.

A una investigación efectuada por el poeta Germán Bleiberg y al excelente uso que de ella hiciera con posterioridad un inteligente flamencólogo que semianónima y modestamente se firma «Wenceslao» debemos un importantísimo descubrimiento sobre la inesperada antigüedad de la relación entre los romances o corridos y los gita-

** Sobre la pena de galeras llegó a escribir Cervantes: «Va por diez años, que es como muerte civil». Tan cierto es esto que, como hemos visto, la pena de galeras podía suplir a la pena de muerte. Las leyes de la época, que castigaban con la muerte a los salteadores de caminos, solían conmutar dicha pena por la de galeras, por diez años o por tiempo perpetuo (aunque, por supuesto, muchos galeotes, incluso jóvenes, morían antes de alcanzar a cumplir una condena de diez años en tales naves). Es presumible que muchos gitanos fueran condenados a galeras a causa de los delitos máximos por los que entonces se llevaba a los*

delincuentes a esta «muerte civil». Es indudable que muchos gitanos fueron llevados a galeras por delitos menores e incluso por su mera autorreivindicación racial, esto es, simplemente por ser gitanos: por no adoptar oficios payos, por usar su lenguaje y sus vestidos y por no servir a Señores. Las pragmáticas que condenan a galeras a los gitanos fueron abundantes: Carlos I y Doña Juana, en Toledo y en 1539; Felipe II, en Toledo, y el 11 de septiembre de 1560; Felipe III el 28 de junio de 1619; Felipe IV el 8 de mayo de 1633; Carlos II el 20 de noviembre de 1692 y el 12 de junio de 1695; Felipe V en enero y en mayo de 1717...



La pena de galeras podía suplir a la de muerte, no necesariamente con ventaja; la muerte de forzados jóvenes en pocos años era corriente.

nos, que es como decir sobre la prehistoria del flamenco. Se trata de dos textos (el de Bleiberg, de tipo histórico; el de Wenceslao, un tejido de relaciones entre diversos datos refundidos con un olfato excepcional) que parecen probar, o al menos insinuar con notable vigor, el tránsito de viejos romances andaluces —o gitanoandaluces— a las formas primigenias de las tonás. La flamenología no se encuentra aún en disposición de seguir el rastreo de ese desplazamiento, pero sí debemos aquí resumir conjuntamente las investigaciones de Bleiberg y de Wenceslao, no sin dejar establecida nuestra opinión de que ambos han facilitado, el primero sin pretenderlo, el segundo con plena conciencia de la importancia del material que manejaba, una inestimable plataforma para ulteriores indagaciones sobre el controvertido origen de los cantes. El resumen de ambos trabajos nos proporciona el resultado que a continuación anotamos. Como hemos señalado más arriba, la base naval para las galeras reales de España estuvo situada desde 1540 en el Puerto de Santa María. Allí iban, pues, entre otros castigados por la justicia, los gitanos condenados a «servir» en galeras. En el año 1559 los Fúcares eran los concesionarios de las minas de Almadén y, por falta de mano de obra, solicitaron del rey permiso para trasladar galeotes a las minas durante todo el tiempo que durase la condena a que tales galeotes hubieran sido castigados. Felipe II respondió afirmativamente a esta petición de los Fúcares. No importa aquí y ahora insistir en lo que de manipulación de las leyes significaba este trasiego de condenados, ni tiene gran sentido preguntarnos qué significaban esas vidas tan manipuladas para ese monopolio formado por el reino y los poderosos. No es que sea cuestión lateral: es

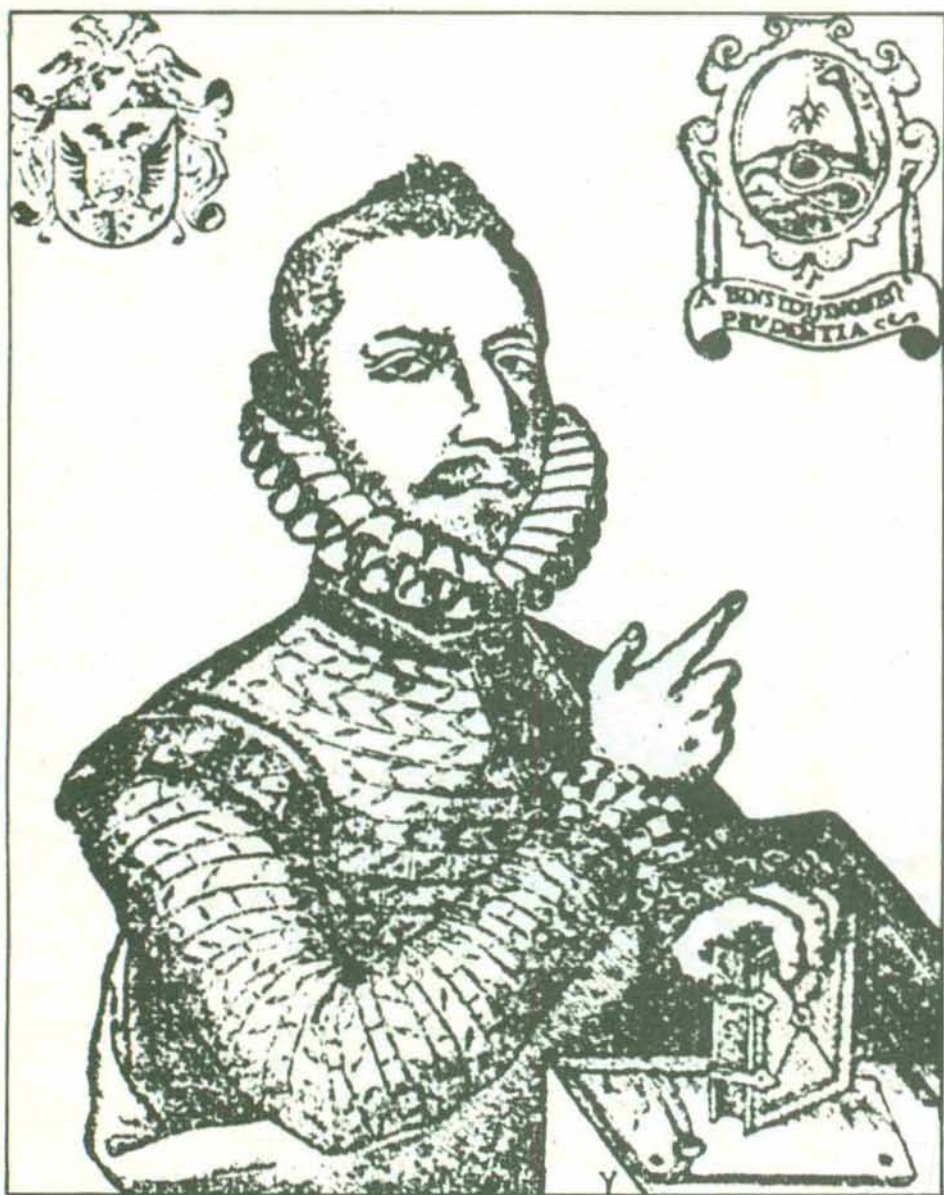


Felipe II consintió a sus banqueros, los Fúcares, que usasen galeotes para trabajar en las minas de azogue de Almadén.

simplemente ociosa. El hecho es que años después de esa concesión de Felipe II a los Fúcares comienzan a circular noticias de los horribles tratos que reciben en aquellas minas de Almadén los trabajadores, tanto los procedentes de las galeras del Puerto como, en general, todos los mineros de la zona. Ese rumor sobre los malos tratos de los capataces contra los mineros hizo que las autoridades se viesan forzadas a enviar a un juez visitador para informar sobre la presunta veracidad de tales crueldades. El visitador oficial llegó a ser nada menos que uno de los creadores de la novela picaresca, el apesadumbrado autor del **Guzmán de Alfarache**: Mateo Alemán. El cual, tras interrogar a los condenados, escribiría una llamada **Información secreta** (todavía inédita, excepto en lo que atañe a los párrafos que Bleiberg ha dado a la publicidad). En ella se indica que los galeotes se cubren con «Un ves-

tido en cada un año que son unos calzones, una ropilla, una caperuza de paño colorado. Y prosigue:

«Habrà dos años que salió de la dicha fábrica un veedor que había en ella que se llamaba Miguel Rodríguez, que era muy riguroso con los forzados y les daba trabajo demasiado y más de lo ordinario, de manera que casi no los dejaba dormir ni reposar de noche ni de día, porque siendo obligados conforme a la costumbre que se tiene a trabajar dichos forzados de sol a sol, el dicho Miguel Rodríguez, cuando de noche salían los dichos forzados del trabajo, los hacía volver luego, sin darles lugar a que descansasen ni reposasen, a entrar en el dicho pozo y mina, y que anduviesen en el torno y sacasen agua, que es el mayor trabajo que hay en la mina, donde los hacía trabajar toda la noche y castigaba con mucho rigor a los forzados atándoles a la ley de Bayona y, desatacados, con un manojo de



El autor del Guzmán de Alfarache, Mateo Alemán (en el grabado) redactó una «Información secreta» donde narra el trato sanguinario a que eran sometidos los mineros de Almadén a mediados del siglo XVI. Debemos el descubrimiento de ese texto al poeta Germán Bleiberg.

mimbres los azotaba cruelmente dándoles muchos azotes hasta que se quebraban los mimbres y solía remudar dos o tres manojos de ellos hasta que se quebraban todos». «Y asimismo, otro capataz que se llama Luis Sánchez, el cual trataba a los dichos forzados con mucho rigor y los metía en los tornos del agua. Y el forzado que se cansaba antes de cumplir su tarea y acabar de sacar trescientos zaques de agua, lo sacaba dicho Luis Sánchez fuera de la mina y lo hacía desatacar y con un manajo de mimbres lo azotaba cruelmente hasta que se quebraba, y remudaba dos o tres manojos y les hacía saltar la sangre, que iba

chorreando por el suelo». «Otro forzado dice sobre Miguel Brete, un capataz: en el tiempo que fue veedor andaba con un bastón en la mano, que por fuerza y dándoles palos con el dicho bastón hacía entrar a los forzados en el horno, estando abrasando, a sacar las ollas, y que del dicho horno salían quemados y se les pegaban los pellejos de las manos a las ollas y las suelas de los zapatos se quedaban en el dicho horno y las orejas se les arrugaban hacia arriba del dicho fuego y que de la dicha ocasión habían muerto veinticuatro o veinticinco forzados».

Que entre aquellos galeotes del Puerto llevados a la mina hu-

biera gitanos es algo de lo que no cabe dudar. Existe un romance corrido que el propio Wenceslao pudo escuchar completo en 1960, con «música muy parecida a la de las tonás y martinets, que sólo he hallado entre los gitanos portuenses», y que Wenceslao entregó a Antonio Mairena con ocasión del disco que éste grabara con el nombre de **Cantes de Cádiz y los Puertos**. La letra de aquel corrido, sobre la que en seguida acumularemos una elocuente coincidencia con base en un famoso trabajo de **Demófilo**, dice textualmente:

«Los gitanillos del Puerto fueron los más desgraciaos, que a las minas del azogue se los llevan sentenciaos. Y al otro día siguiente les pusieron una gorra, con alpargatas de esparto, que el sentimiento m'ajoga. Y al otro día siguiente les pusieron un maestro que a to el que no andaba

[listo de un palo lo echaba al suelo. Los gitanitos del Puerto fueron los más desgraciaos, que se pueden comparar a los que están enterraos».

No es verosímil que alguien no gitano haya compuesto ese corrido y es también poco verosímil que no fuera compuesto (por alguno de los forzados o por sus familiares; esto, en definitiva, es cuestión lateral conociendo el prieto sentido que para el gitano tiene la vida familiar) en la fecha de los acontecimientos que narra (finales del siglo XVI); en todo caso, su redacción no sería muy posterior; todo lo más tarde, a principios del siglo XVII. Si quedase alguna duda sobre la procedencia gitana de ese corrido nacido de sus vivencias en las minas, el propio Mateo Alemán la amortigua en su **Información Secreta**: en ese texto, Alemán indica que al galeote se le cubría con «un vestido en cada un año que son unos calzones,

una ropilla, una caperuza de paño colorado...». Es la caperuza del romance: «Y al otro día siguiente / les pusieron una gorra...». De todos estos datos cabe deducir una conclusión, o al menos una hipótesis férrea, y una sospecha. La hipótesis: el embrión del cante gitanoandaluz, y puesto que, como casi todos imaginamos, es el corrido, debió de comenzar a articularse a finales del XVI o principios del XVII; posiblemente, desde el corrido, tan lejano, hasta la toná, que no aparece sino a mitad del XVIII, la forma o formas musicales del corrido habrían hecho un lento tránsito hasta llegar a las tonás. Pero, además, no podemos estar seguros de que la toná fuera creada en su forma definitiva simultáneamente o muy poco antes de la fecha de su aparición. Es lícito pensar que, como muchas veces se ha dicho, la toná conocida a fines del XVIII existiese, sin embargo, desde bastante tiempo atrás, de manera ritual y escondida. A esta deducción acude también el socorro de un dato: Cuando en 1881 Demófilo publica su fundacional **Colección de cantes flamencos**, en la sección de martinetes (y tengamos presente que al martinete se le puede llamar toná fragüera) incluye dos coplas que, **sin ninguna duda**, proceden del romance compuesto sobre Almadén, los Fúcares, Felipe II, los forzados: en fin, del romance compuesto a finales del XVI o muy poco después; una de esas dos coplas reproduce literalmente los cuatro últimos versos del romance:

**«Los jitanitos der Puerto
fueron los más esgrasiaos,
que se pueen compará
con los que están enterraos».**

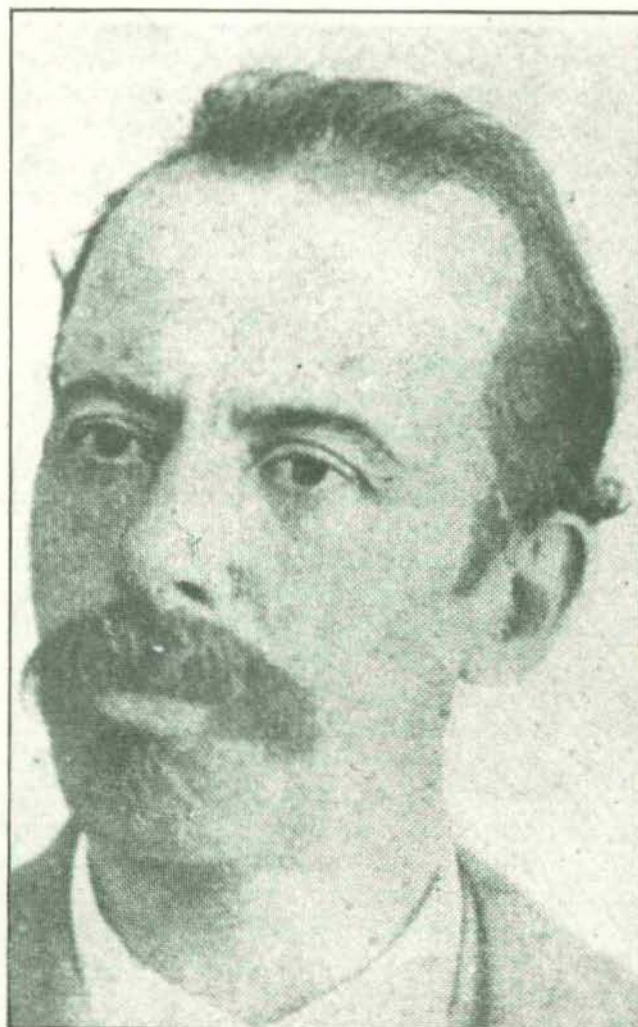
El otro martinete que recoge Machado y Alvarez conlleva una variante que lo hace más enigmático y, quizá por lo mismo, más incisivo:

**«Los jitanitos der Puerto
y también los de Jerés.
¡Dichosos serán los ojos
que los gorberán a vé!».**

De todo lo cual se deduce que la procedencia de la toná es, casi con toda seguridad, el corrido; que la toná bien pudo existir mucho antes de su aparición semipública, y que la raíz geográfica del flamenco ofrece ya muy pocas dudas: la Baja Andalucía. Por añadidura, al advertir las formas en que se concatenan estos datos, nos importa también resaltar cómo la memoria, en este y en tantos otros casos, está presente de un modo pertinaz, casi obsesivo, en la creación y en la conservación del cante.

Ahora bien: todos estos hechos, o, si queremos usar una expresión más cautelosa, toda esta concatenación de datos, de encuentros, de semejanzas, ¿qué

relación puede guardar con los cantes de minas —la taranta, el taranto, la minera, la cartagenera—, cuyas formas hoy conocidas no se remontan más atrás de la segunda mitad del XIX? Ya es sabido que en el proceso de decantación y despliegue formal de los cantes mineros intervinieron cantaores gitanos, en particular Manuel Torre y Pastora, aunque también, y acaso de manera más decisiva o motivando una mayor variedad melódica, habían de intervenir cantaores payos, muy especialmente Antonio Grau Mora, conocido por la fama como **Rojo el Alpargatero** y nacido en 1847, según Blas Vega en Villena (Alicante) y según Pemartín en Cartagena (Murcia); más tarde, Antonio Chacón, invitado por el Rojo hacia 1896, viajaría a La Unión, donde descubriría la maestría del Rojo en la interpretación de



Don Antonio Machado y Álvarez, Demófilo. En su **Colección de Cantes Flamencos (1881)** aparece parte de un romance que quizá fuera compuesto en el Puerto de Santa María a finales del siglo XVI.

los cantes **mineros**, **maestría** que el propio Chacón habría de asimilar y, probablemente, acrecentar. Pero Chacón, Torre, Rojo, Pastora, Escacena (otro de los grandes intérpretes de los cantes mineros) son nombres cercanos. Con ellos y con documentos de finales del XIX y principios del XX se perfilan los cantes de las minas en su etapa de empuje y enriquecimiento formal. Esa etapa no sufre, pues, de demasiadas dudas. Pero en cuanto a los orígenes de esos cantes lo que sucede es muy distinto. Como tantas veces en el tema de los orígenes del flamenco, los orígenes de los cantes de minas, en particular, suscitan contradicciones, interpretaciones divergentes o complementarias, conclusiones heterogéneas. Veámoslo.

Para Caballero Bonald, el más antiguo de los cantes mineros, y desgajado del fandango del Levante andaluz, sería la taranta (el nombre procedería de la denominación que se da a los habitantes oriundos de Almería: **tarantos**) y habría llegado a Jaén, Murcia y La Mancha con la mano de obra inmigrante que reclamara y absorbiera la explotación de las minas en el XIX. De las tarantas —siempre según Caballero Bonald— se desgajarían los tarantos, las mineras y las cartageneras. Para Molina y Mairena, las tarantas y los tarantos son también de origen almeriense, aunque ellos entienden que el taranto tiene «más íntima relación (...) con dicha provincia andaluza» que la taranta, de donde parece desprenderse que consideran al taranto anterior a la taranta o, simplemente, dueño de una forma más esencial que la de aquella (desde luego, el taranto está sujeto a ritmo, en tanto que la taranta es más libre y, en principio, consiente un mayor juego melismático y, tal vez, un mayor peligro de mistificación); Molina y Mairena también encuentran la

procedencia de la taranta y del taranto en «el fandango asimilado por Andalucía Oriental», pero, en contra de Caballero Bonald, estiman que la cartagenera «es el fandango de Cartagena. Inicialmente, una canción del folklore comarcal...». Y agregan: «Pero los trabajadores andaluces que se establecieron por aquella época allí no crearon la cartagenera (...). Su papel fue más modesto, a nuestro juicio, limitándose a transformar en flamenca a una canción regional»; finalmente, para Molina y Mairena «las mineras no son sino una modalidad poco definida de la taranta». No opina así Julián Pemartín; para él, «las mineras representan el cante propio del municipio murciano de La Unión, y acaso en sus formas más antiguas y características. Debieron de aparecer a mediados del siglo XIX, **derivados de los fandangos locales**». (Es mío el subrayado). Según Pemartín, y esta opinión está en desacuerdo con Caballero Bonald y no completamente de acuerdo con Molina y Mairena, la cartagenera no sería sino la minera misma, que cambia de nombre en su tránsito desde La Unión a Cartagena. Por lo que respecta a la taranta, Pemartín está de acuerdo con los autores ya citados en cuanto a su procedencia almeriense, aunque señala un desdoblamiento: la **taranta minera**, «de tercios cortos y angustiosos», «impregnada del ambiente fatigoso de las galerías y socavones», y la **taranta de superficie**, «de tercios más largos, menos acongojados, más libres». La opinión de José Navarro contradice a la de Pemartín en lo concerniente a la minera. Según Navarro, la minera no sería oriunda de La Unión, sino adaptada por y enriquecida en tal ciudad murciana, **pero procedente de Almería**; la taranta y el taranto serían, ambos, cantes de superficie y «por ese mo-

tivo los mineros almerienses compusieron otro para ser cantado en las profundidades, que bautizaron con el nombre de Minera». Pero este autor va mucho más lejos en lo referente a la cartagenera: según él, tanto la cartagenera como las tarantas de Totana y de Lorca (llamadas totanera y lorquina) no serían otra cosa que una triple creación de Antonio Chacón, sin mayores complicaciones geográficas, o mejor dicho, reduciendo todas las posibles complicaciones geográficas a una sola, en la que de pronto aparece el nombre de Málaga: «Lo que muchos ignoran es que esos tres cantes [escribe Navarro aludiendo a la cartagenera, la totanera y la lorquina] son tres auténticas variedades de malagueñas 'amineras'. Chacón hacía juegos de manos con estos cantes...»; con lo que salimos de la enredada madeja de la geografía para entrar en la enredada madeja de los creadores o de los intérpretes. Por último, en su insustituible «Boceto para una historia del cante de las minas» José Blas Vega, aparte de recordarnos la configuración socialmente dramática en que se desarrollarían estos cantes y de anotar, también, que fue durante el reinado de Fernando VII cuando gran cantidad de mano de obra andaluza, principalmente oriunda de Granada, Jaca y Almería, acudió a las zonas mineras, escribe un párrafo que no elimina las discordias sobre los orígenes de los cantes mineros, aunque sí contiene nueva información, presumiblemente esclarecedora; hablando de la interrelación de los cantes de las minas, Blas Vega anota que en ese proceso «ejerce una influencia decisiva la antigua murciana —en su forma puramente folklórica—, aunque más bien de ornamentación que de fondo, **pues ya en la sierra de Cartagena y en los pueblos que se**



Antonio Grau Mora, Rojo el Alpargatero. Le vemos con su mujer, a finales del siglo XIX.

cobijan en su seno vibraba de antiguo un cante característico, el cante de la 'madrugá', padre de la minera y de todo el cante minero. También se produjo una simbiosis inevitable entre la taranta y el cante de la 'madrugá', **naciendo la taranta de estilo cartagenero y ese cante matriz: la cartagenera**» (son míos los subrayados).

Tal vez estas diversas interpretaciones e hipótesis sobre los orígenes de los cantes mineros no sean en ocasiones tan divergentes como lo parecen y sí complementarios. En cualquier caso, para llegar a una conclusión medianamente satisfactoria sobre tales orígenes habría que conocer, además, el origen musical de la **madrugá**, las presuntas semejanzas musicales entre los fandangos —más o menos moriscos— oriundos de

Almería, Murcia, Alicante, Albacete, Ciudad Real, Jaén... y las distintas y numerosísimas modalidades de tarantas, tarantos, murcianas, mineras y cartageneras. Si la empresa es, como creo, abrumadora incluso para todo un equipo de musicólogos, para un simple aficionado al flamenco, que no quiso pasar del segundo curso de solfeo y que no consiguió ser ni un mediano acompañante por siguiரியas y tarantas, esa misma empresa ya no es abrumadora, sino descabellada.

Quedamos, pues, en que, en cuanto a las raíces de estos cantes, se escudriña entre la urdimbre de los fandangos de Almería, Murcia, Jaén, Alicante, Málaga, Albacete, Ciudad Real... Posiblemente sea cierto que los cantes de minas proceden de todo ese ya nebuloso tejido de fandangos. Pero ¿no po-

dría suceder que alguno o algunos de los cantes mineros, en su para nosotros hoy desconocida etapa de preformación, hayan tomado prestado algo también, siquiera una mínima parte, de aquel corrido que reproduce más atrás, compuesto a finales del XVI o principios del XVII? Comprendo que esta pregunta es casi una provocación. No ignoro que entre la estructura musical de aquel corrido (o de aquellos corridos, en el supuesto de que el transcrito no fuese solitario), al parecer lleno de semejanzas con la toná y el martinete, y la estructura musical de los cantes mineros (por lo demás tan diversos en intensidad, modulaciones, formas) es difícil, si no imposible, advertir hoy correspondencias. Pero sabemos que el tiempo es un hábil prestidigitador —siempre que no carezca de conejos ocultos para sacarlos del sombrero—.



Don Antonio Chacón: los cantes mineros le deben parte de su profundidad melismática y de la extensión de sus tercios.

¿No pudo el tiempo, durante siglo y medio, deducir de aquel o aquellos corridos a los que deberíamos llamar mineros —ya que fueron sufridos y probablemente creados en las minas de Almadén—, parte del temblor y del dolor que en el XIX sustentarán a los cantes de minas? ¿No podría ser aquel corrido uno de los conejitos que saldrían por el sombrero de los cantes de minas? La escasa o nula semejanza musical entre aquel romance «amartinetado» y las actuales tarantas no es, creo, una razón definitivamente excluyente: en el flamenco, a pesar de la obstinada e integradora persistencia de las raíces, se produce una increíble movilidad. Por ejemplo: los tientos y los tanguillos son hijos de los tangos y, sin embargo, ¿qué tienen en común, aparte de su proximidad rítmica, el espíritu jubiloso de los tanguillos y el talante dolorido y solemne de los tientos? Incluso la medida de la copla es distinta para los

tanguillos y para los tientos. Otro ejemplo: es indudable el parentesco espiritual entre la toná y la siguiiya, y sin embargo la estructura literaria de la toná es octosilábica, mientras que la de la siguiiya procede, aunque deformada o sobreañadida, de la estructura de la seguidilla tradicional y con distinta métrica, toná y siguiiya le hablan al mismo lugar del corazón. Y aquí es donde quería llegar: con distinta estructura musical, aquel corrido del XVII y muchos cantes mineros del XIX le hablan al mismo lugar del corazón. Y desde el mismo sitio: la mina. Y con palabras de un idéntico ser: el minero injuriado. La queja del minero ante la injusticia, que es lo que motiva aquel recóndito romance, nos la encontraremos, a veces convertida en protesta, en los recientes cantes de las minas. ¿Sería tan descabellado suponerle a aquel corrido cierta presencia oscura en el proceso de formación de, por

ejemplo, las tarantas de Almadén, o incluso en el proceso de formación del tronco almeriense de tarantas y de tarrantos? Si negásemos tajantemente esa posibilidad tendríamos que aceptar un hecho que es, en líneas generales, inaceptable: que las músicas son mortales y que las músicas son inmóviles. Sabemos bien que no es así: ¿cuándo, verdaderamente, muere una música? A veces parece que ha muerto y lo que sin embargo ha hecho es sacrificarse en beneficio de otra música que la sucede. El flamenco está edificado con esa emocionante sucesión de legados y de transformaciones. Los cantos que aquellos desdichados del Puerto de Santa María aherrojados e infamados en Almadén compusieron en la soledad de las minas o en el fuego de la memoria de la injusticia y del dolor, aquellos cantos —que existieron, como sabemos—, ¿han muerto ya? ¿Quién puede asegurarlo? Algún girón de aquel dolor gitano y andaluz, ¿no sobrevive en el dolor y en la virilidad de las tarantas? En esos momentos de alucinación totalizadora a que a veces el flamenco nos lleva, ¿no sería posible que en alguna taranta cantada hoy por Camarón, por Agujetas, por Fosforito, por Juan el Lebrijano, o en algún solo tercio de taranta, **viésemos** la alpargata de esparto, la caperuza roja, las espaldas afrentadas por los manojos de mimbre de aquellos capataces sádicos? ¿No sería posible que en un taranto seco que hoy nos arroje al corazón algún cantaor terriblemente serio **viésemos** aquel zaque asesino, aquellos galeotes del Puerto para quienes tal vez no hubo más misericordia que la contenida en unas páginas del juez visitador Mateo Alemán? Sé bien que la respuesta a estas preguntas la guarda bajo llave el futuro. O el impenetrable silencio.

«Al igual que el canto flamenco andaluz, el canto flamenco levantino responde a las mismas condiciones y problemas, bien

sean de índole geográfica, histórica, social o de ambientación, poniendo igualmente siempre de relieve el valor esencial del hombre como medio expresivo del cante. Aquí la fórmula expresiva del personaje, que es el minero, surge y brota acusadamente —en principio también lo fue para el cante interpretado por gitanos y andaluces— en respuesta al desahogo obligado por las circunstancias y motivaciones de una opresión, de una injusticia, de una dubitación social. Son palabras de José Blas Vega, que me alegró encontrar y me alegra reproducir. No debe cabernos duda alguna sobre la relación que existe entre el origen —y la existencia misma— de los cantes y el contexto económico-social y racial en que se articulan y desarrollan. No es imprescindible que las letras de la mayoría de los cantes contengan un elemento de rebelión o de respuesta expresas para que nuestro deber —nuestro deber de intelectuales— sea el de descubrir en el fenómeno del cante por lo menos la queja de unas comunidades. Digamos también, a sabiendas de que ello es una pe-rogrullada que sin embargo muchos tratadistas se obstinan en no interpretar, cómo la queja es una forma de la protesta, más o menos temerosa, nunca emparentada con la complacencia. Por lo demás, en el cante, la letra de la copla no lo es todo; casi siempre es la parte más exigua de la totalidad expresiva. Lo que un cante puede contener de tragedia e incluso de maniatada rebelión, más vastamente que en la letra se advierte en el desgarramiento melódico, en ciertos sobresaltos melismas, en el frecuente ayeo, en determinados resuellos musicales que llenan la carne del cante con un vendaje oscuro en el que a veces se oye un poco de sangre reseca. Con palabras de Luis Rosales: «En los momentos de mayor intensidad, la expresión se hace balbuceante y entrecortada, como si el cantaor, de manera inconsciente, preten-

diera borrar del cante lo anecdótico para dejar al dolor puro. No se concibe una sola letra de cante flamenco escrita para ser recitada y, de igual modo, no hay una sola letra flamenca, por formidable que sea su fuerza poética verbal, que no crezca en expresividad, en violencia o ternura en el momento mismo de ser recreada por un cantaor en un momento afortunado. Y esa fortuna está a veces llena de dramatismo: hay que advertir e interpretar también, para llegar a una correcta estimativa social de los cantes, las caras desencajadas que en ocasiones compone —descompone— el cantaor, el agarrotamiento de sus manos buscando en el espacio una serenidad imposible, la pelea de todo su ser, músculo a músculo, en la busca de su expresión, el cosido o chirrido de sus ojos como si fueran puertas cerrándose, las venas tensas de su cuello, el afán de entregar una forma, un organismo expresivo que nace cada vez como

un parto de música y de ansia, ya más ansia que música. Cada detalle de esa imagen se engarza a la totalidad para integrar un nacimiento en donde jamás falta lo que contiene todo nacimiento: vida que se proyecta al porvenir, furia de ser, sangre del parto, contracciones, desgaraduras.

Los creadores e intérpretes del cante no siempre —casi nunca— manufacturan verbalmente esa furia, esa sangre, ese desgarro, pero la materia prima que nos entregan rara vez deja de ser, a su manera, un testimonio. A veces —las menos— esa materia prima ya no contiene sólo pena, dolor o miedo, o esas otras emociones que dialécticamente les suceden, sino que llega ya a la copla tras una cierta elaboración que ha sacado al dolor del infierno quieto de la tiniebla y lo ha traído hasta la acción de la palabra. En ocasiones, el lenguaje de un sufrimiento hermético ha he-



Manuel Torre: dio a los cantes mineros raje gitano y exactitud dramática.

cho el tránsito hasta el lenguaje de un dolor expresado. Entonces, la intimidad asoma su cabeza en el cante y muestra un rostro contraído que de algún modo es un espejo en el que un tiempo histórico puede advertir su propia crueldad. Hay que decir que cuando esto sucede no siempre crece la violencia poética y sí, muy a menudo, disminuye. Lo cual es un fenómeno sólo en apariencia paradójico. Se diría que en el mundo expresivo del flamenco —mundo expresivo en el que, ya lo dijimos, la letra de la copla casi nunca es lo decisivo, aunque puede ser, desde luego, imprescindible, pero en el que, insisto, la fuerza fundamental de la expresión se queda a cargo de la naturaleza aullada y llorada de la música, del balbuceo deliberado o fatal de las palabras y del tejido gestual del cantaor—, en el mundo expresivo del flamenco, repito, la revelación, incluso la revelación sociológica, nos llega con mayor evidencia si proviene directamente **desde la intimidad**. Se diría que en ese cúmulo de penas y a veces de injusticias que el flamenco nos está confesando, la intencionalidad concreta es accesoria, intermedia. Esto, en poesía —y cuántas veces una copla flamenca, en el instante de su interpretación, es gran poesía— no es ningún misterio ni, menos aún, una contradicción. Sabemos que no hay palabras más expresivas que una lágrima. Del mismo modo, podemos deducir que no hay protesta verbal tan sobrecogedora como un grito. Y sabemos también que quizá no existe en la música de Occidente un conjunto de cantos que use tanto del lamento y del grito como el cante flamenco. El ayeo que como un grande y solemne portalón abre las cuevas de tantas soleares, de tantas siguiriyas, el grito, la onomatopeya, el escándalo gutural en que se transfiguran tantas palabras de algunos tercios de tonás, no son materia inerte y ni siquiera pena o furia inerte. Son una especie de certificado

de verosimilitud personal o racial, e incluso social. Quien necesita que una copla flamenca nacida en la semilla del dolor mencione además a tal o cual culpable, es como el niño que requiere ingerir alimentos en forma de papilla.

Tengo la sensación, al anotar estas perogrulladas, de que pueden abundar quienes me acusen de creer que escribo para lectores párvulos. No es así, desde luego, pero no hay que ignorar tampoco que el desenfreno sociologista (algo a lo que, a menudo, podríamos llamar la buena conciencia de la mala conciencia) llega a veces a tales ínfulas, a tal estado de agresividad, que nos obliga a recordar, una vez más, que la obra de arte, así como no se alcanza con simples trivialidades pseudolíricas, tampoco se consigue con pseudoreportajes po-

líticos. En una obra de arte, incluso y quizá sobre todo en una obra de arte de talante social, la intimidad es tan imprescindible como el testimonio. Diría más: sin intimidad no hay fuerza comunicativa en ningún testimonio. Sabemos cuánto desgarramiento histórico se puede contener en una siguiriya que habla de una viejita enferma, una puerta de un calabozo, una cama de un hospital. No ignoramos cómo algunas palabras insertas de modo natural en el contexto de una copla (caena, sangre, calaboso...) conllevan un sobresalto social, a condición de que esas palabras clave no se nos sirvan mastizadas. Al fin y al cabo, el poema se completa en la inteligencia del lector. Cuando un mal aprendiz de poeta supone, consciente o inconscientemente, que la inteligencia del lector no colabora en el poema, pue-



Pastora Pavón, «Niña de los Peines», en su juventud.

den aparecer productos definitivamente desdichados, casi difamatorios, con respecto a la cuota de fraternidad que demuestra todo lector por el simple hecho de tomar un libro en sus manos. De igual modo en el cante. Deliberadamente quiero citar una de las más caricaturescas «coplas flamencas de entre las que olvidaron las reglas inexcusables de la escritura y el respeto inexcusable que se debe al lector —o, en este caso, al oyente—: en el capítulo que en su libro *Fernando el de Triana* dedica a los fandangos anota uno que se cantaba hacia 1920: «A mí me habían sorteado con el hijo de un millonario / y a los dos nos había tocao a Melilla / y como el otro tenía dinero / se había quedao a serví en Sevilla. ¡Qué desgrasiao es el hijo del obrero!» Este es un buen ejemplo de cómo el relativismo y la torpeza, juntos, alcanzan la inexpresividad. Yo no creo en el Infierno, pero sé bien que si existiera, mis gloriosos pecados me harían encontrar en él a tan dudoso artífice achicharrándose en llamas tremebundas. Entendámonos: no estoy negando el derecho de la rebelión y expresarse en forma de canto: reivindicó el derecho de la honddura y de la intimidad a ser interpretados con amplitud y con inteligencia.

En líneas generales, las letras flamencas del XIX nos cuentan el mundo del cante casi siempre desde un rincón, casi nunca desde una plaza pública; casi siempre con miedo y con intimidad, casi nunca con rebeldía y con violencia expresas. Aparte de que, como ya dije, interpretar los contenidos sociales del flamenco es tarea nuestra y no necesariamente de los creadores de los cantes, hay un hecho —ya no estrictamente poético, sino también social— que motiva el que las formas de esas coplas sean las que son y no otras más explícitas: la cultura de que provienen —fundamentalmente, la cultura gitana y, extensivamente, la cultura de la pobreza andaluza— no sólo es



«...Las caras desencajadas que en ocasiones compone —descompone— el cantaor, el agarrotamiento de sus manos, el cosido o chirrido de sus ojos...» En la imagen, Agujetas hijo, acompañado a la guitarra por Manolo Brenes.

una cultura marginada, sino que reivindica casi constantemente esa marginación frente al mundo del otro. Un mundo que la acosa y trata de negarla. Únicamente cuando el cante se desarrolla en un medio en el que ambas culturas coexisten y sufren homogéneamente, las formas verbales del lamento se aproximan a la protesta explícita. Pero es que entonces ha sucedido un tránsito desde la intimidad racial o marginada hasta las situaciones de contenidos sociales generales. Y esto no ocurre sólo con los cantes. Ocurre con los grupos sociales. Andalucía viene pasando hambre desde siglos atrás, pero en tanto que el tejido social no se articula en formas colectivas, esa hambre andaluza sólo se proyecta hacia el bandolerismo, el contrabando, la mendicidad o la resignación. Mas poco a poco el malestar se junta y se interrelaciona, y entonces —y esto sucede ya cuando tiene que suceder: dentro del siglo XIX— esa hambre se proyecta en otras direcciones: las revueltas campesinas, el anarquismo, el sindicalismo. Lo que ha cambiado es la estructura

del trabajo, las comunicaciones, las ideas: las posibilidades. No es este nuestro tema, pero mencionar este dato sirve como contexto para comprender un fenómeno prácticamente aislado en la historia de las coplas flamencas: la politización de algunas coplas de los cantes mineros. Si en gran parte de letras de flamenco podemos entrever la presencia latente de la historia, en algunas tarantas, cartageneras y mineras, los contenidos sociales no son entrevistos, sino que son visibles, y ya no son implícitos, sino deliberados. Esto sucede porque el marginado ha pasado a ser parte de un núcleo y porque su relación con la realidad se produce ahora a través del trabajo colectivo.

A este respecto, hay que hacer dos matizaciones: una, que el número de cantes mineros que mencionan exclusivamente al mundo del trabajo no es muy abundante; otra, que en la casi totalidad de los cantes mineros no ha quedado excluido un elemento consustancial al cante: el de la intimidad. Si el flamenco es «una tragedia en primera persona», los cantes

«...Y en todos los Lugares hacen mucha sobra esta infame raza», escribía Valladares en 1639. En la foto (de Rafael Barbajero), dos niños gitanos españoles en la actualidad.

mineros, ciertas coplas de cantes mineros, es verdad que suponen una variante en el contexto literario del flamenco —esa variante es la expresión de problemas colectivos—, pero la situación grupal y laboral que ahora mencionan no excluye a la totalidad de las constantes del universo expresivo del flamenco. Como apuntaba Blas Vega, lo que se pone de relieve en los cantes mineros —en tanto que cantes flamencos— es «el valor esencial del hombre como medio expresivo del cante»; o dicho de otro modo, los cantes mineros —siempre nos estamos refiriendo a las coplas más politizadas, pero sabemos que no todas lo son— no expresan únicamente injustas condiciones laborales: expresan, preponderantemente, a la persona en el trabajo. Es cierto que a partir de las revueltas laborales de los mineros de La Unión en 1898 surgieron algunas coplas de tarantas resueltamente vinculadas a los conflictos sociales que motivaron tales revueltas. Es cierto también que, prácticamente siempre, al fondo de una copla se ve un rostro concreto de persona e incluso un problema personal ligado, sí, a la situación laboral de la mina, pero de naturaleza exterior o complementaria al mundo del trabajo. Por ejemplo, cuando en las minas de La Unión los concesionarios pagaban los jornales de los trabajadores, en lugar de con dinero, con **vales** para comprar en los establecimientos propiedad de los mismos concesionarios, el cante que denuncia esa infamia menciona al mismo tiempo algo ajeno a la mina y que forma parte del mundo interno del protagonista de la copla: **Mal dolor les**

dé a los vales / y al borde que los crió / que por no pagar con reales / aún estoy soltero yo. Otra taranta con el mismo tema prescinde de simultáneas informaciones personales pero incorpora una forma de arrogancia no social sino personal: **Bendiga el cielo al ministro / que obligó a pagar con reales / el trabajo del minero. Ya se han quitado los vales: ¡como y bebo donde quiero!** La arrogancia —o, digamos, la forma ostensible del personalismo— como elemento adjunto al fondo rebelde de ciertos cantes mineros no es infrecuente: **Cualquiera me arroja al verme, / soy piedra que a la terrera / cualquiera me arroja al verme. / Soy escombros por afuera / pero en llegando a romperme / doy un metal de primera.** O bien esta otra copla, más directa, más exacta: **Trabajando en una mina / de la Sierra de Guayano / se ha descubierto un filón / que tiene metal gitano. / Y lo he descubierto yo.** Lo que interesa resaltar en este tema de las letras más o menos politizadas de algunos cantes de las minas es cómo, aun cuando en ellas se haya cumplido un tránsito desde la expresión herméticamente personal hasta la expresión de un hecho colectivo, ello casi nunca elimina la presencia de la persona. Más exactamente: la presencia de la intimidad de la persona. Esta es, sin ninguna duda, una de las causas centrales de la fuerza comunicativa de los cantes flamencos.

Incluso cuando la taranta hace una acusación laboral, esa acusación no será abstracta, sino que se dirigirá a un nombre propio, con lo que, de un modo o de otro, el protagonismo de la persona seguirá presente: **De la entraña de la**



mina / sale el rico mineral / para que tengan berlina / los hijos de don Pascual. Rara vez será «la clase explotadora», sin rostros y más o menos diluida en la denuncia abstracta: son facciones concretas: aquí, son las facciones de los hijos de don Pascual. No es ya necesario insistir en que una de las causas de la extraordinaria facultad comunicativa del flamenco es este previo y deliberado rechazo de las abstracciones y esta previa y deliberada reivindicación de la persona in-



tima como protagonista del cante. Es una constante de la cultura gitana y es una constante, también, de lo que llamamos la cultura de la pobreza; en este caso, la cultura de las clases marginadas andaluzas: vale decir, de casi toda Andalucía. Incluso en ese nuevo recinto y causa de la copla que ahora es el trabajo, el núcleo laboral, el conflicto colectivo, hay un acarreo de constantes de la cultura gitana o de la cultura de los marginados andaluces. Por

ejemplo, al pie de la mina reencontramos un lamento que nos recuerda los modos expresivos de muchas siguiriyas o tonás: **Una cartagenera. / A los pies del Soberano / dijo una cartagenera: / ¡Por Dios y la Magdalena que no me lleven a mi hermano / al Peñón de la Gomera!** E incluso, trabada con la denuncia de la injusticia laboral, aparecerá una vieja constante del hecho flamenco: la muerte; y aparecerá de un modo persistente, reiterativo: **Minero, ¿pa qué trabajas / si pa ti no es el producto? / Pa el patrón son las alhajas / para tu familia el luto / y para ti la mortaja.** De entre las letras más conmovedoras de taranta quiero reproducir la que me parece que reúne todos los elementos que vengo señalando en estos cantes: la protesta social, el protagonismo de la persona dentro del contexto laboral, la floración de la intimidad, la facultad comunicativa y la habilidad —a la que podemos llamar también fuerza poética— para mostrar un problema originado en el trabajo pero constituido ya en dolor —o atributo— de la persona: **Que es un minero el que canta. No se espante usted, señora, / que es un minero el que canta: / con el jumo de la mina / tengo rota la garganta.** Acusación, intimidad, comunicación, fraternidad de clase, y hasta consuelo y desconsuelo juntos; es difícil hallar una copla menos abstracta y más tentacular. Digámoslo sin rodeos: esa copla no es posible sin el contexto del trabajo y sin una más o menos explícita noción de socialismo. Pero, a la vez, esa copla es imposible sin la astucia expresiva, sin el hereditario intimismo, de la tradición del flamenco. Todo lo cual nos lleva también a concluir en que no es posible pensar en los cantes mineros como en un hecho aislado del tronco general del flamenco, y ni siquiera lateral a él. Sea porque en sus orígenes, oscuros o desconocidos, hayan tenido algún pa-

rentesco con los viejos corridos —de algunos de los cuales se desgaja, ya autónoma, la toná, y tal vez otros cantes—, o sea porque su catapulta anímica —la situación social y, más aún, vital, de los andaluces atávicamente hambrientos— es semejante a la presión que, colaborando con el ser gitano, motiva el nacimiento de los cantes básicos, es claro que los cantes mineros tienen todo el derecho a ser considerados dentro de lo más esencial del mundo expresivo, y hasta del mundo antropológico, del flamenco enraizado.

En suma: los cantes mineros, por su estructura melódica, la intimidad y el temblor social de muchas de sus letras, su procedencia frecuentemente dolorida, su parentesco mismo con el farol de gas, la galería o el derrumbamiento, muy blandamente tienen que ser interpretados para que pierdan su negritud, su oscuridad, su carbón, su tiniebla. Sea cual sea su origen, su destino no es la alegría ni la serenidad: es el jadeo emocional, el estremecimiento. Lo que podemos percibir en esos cantes no será nunca el júbilo y ni siquiera la calma, sino el ahogo e incluso la marginación. Hay ocasiones en que en su mezcla de exacta geometría melismática, ayeo y silencios cortados a tajo —estoy pensando en algunas versiones de Camarón o de Fosforito— los cantes de las minas pueden llegar a ser un mapa de esta geografía y este ser andaluzes a que alguna vez se llamó «la Sicilia de España». En esas ocasiones, si no la historia de estos cantes, sí su intrahistoria, nos ayuda tal vez a recordar unos lejanos días del siglo XVI en que unos capataces aborrecibles, originados en una sociedad aborrecible, humillaban, herían e incluso exterminaban a unos pobrecitos mineros que ni Mateo Alemán ni el cante flamenco consenten que olvidemos ■
F. G.