

**INFORME PARA LA DECLARACIÓN DE LOS
CANTES MINEROS Y DE LEVANTE COMO BIEN
DE INTERÉS CULTURAL POR PARTE DE LA
COMUNIDAD AUTÓNOMA DE MURCIA**

Génesis García Gómez

CONTENIDO DEL INFORME

1. LA MUSICALIDAD TRADICIONAL DEL FLAMENCO REIVINDICADA POR LA CULTURA JONDA
2. LA MUSICALIDAD TRADICIONAL JONDA DE LOS CANTES MINEROS Y DE LEVANTE.
GRUPOS Y DENOMINACIONES Y POTENCIALIDAD MUSICAL DE LOS MISMOS
3. LA HISTORICIDAD DE LOS CANTES MINEROS COMO PATRIMONIO INMATERIAL: CANTE Y TROVO EN ESA HISTORICIDAD
4. LAS REDES CANTAORAS, PROFESIONALES Y SOCIOCULTURALES EN LA MANIFESTACIÓN ACTUAL DEL FLAMENCO EN MURCIA. EL FESTIVAL DEL CANTE DE LAS MINAS COMO DINAMIZADOR DEL PATRIMONIO CULTURAL INMATERIAL MURCIANO DE LOS CANTES MINEROS Y DE LEVANTE.
5. BIENES INMUEBLES ASOCIADOS A LOS CANTES MINEROS Y DE LEVANTE

1. LA MUSICALIDAD TRADICIONAL DEL FLAMENCO REIVINDICADA POR LA CULTURA JONDA

Siendo los Cantes de Levante y Mineros parte extensa y generadora de la expresión vocal llamada Cante Flamenco Jondo, los argumentos que empleamos para justificar la incoación de este expediente se basarán, en primer lugar, en su puesta en valor musical bajo el concepto de Cultura Jonda.

1.a) Reconociendo la potencialidad de la música tradicional hispana que fue rescatada para la sociedad española por la Cultura Jonda

1.b) Reconociendo el flamenco como “alma nacional”

1.c) Reconociendo la potencialidad creadora que el folklore y el flamenco aportaron al nacionalismo, el postnacionalismo, el impresionismo y las nuevas tendencias musicales del siglo XX

1.d) Reconociendo esta potencialidad en los músicos murcianos que compusieron sobre estos temas musicales del folklore y del flamenco

1.a) Reconociendo la potencialidad de la música tradicional hispana¹ que fue rescatada para la sociedad española por la Cultura Jonda

Músicas vocales e instrumentos musicales mediterráneos forjaron la tradición musical hispana que entre los siglos I y III se hizo cristiana². Y que en el S. VI, mixta de popular y culta, se cultivaba en un nivel superior de la liturgia. Y si empezamos por retroceder hasta el siglo VI es por encontrarnos con Isidoro, hijo de Severiano, Gobernador de la Cartaginense, por la parte que nos toca. Dado que este músico y maestro, de familia episcopal cartagenera, forjador de la patria hispana³ amaba la música y consideraba apropiada la intervención popular en la liturgia hispana. Con lo que la salvó de desaparecer bajo la reforma romana. Y es que, como dejó escrito el cartagenero Antonio Oliver "los olivos se plantan para que den sus frutos muy lejos del día en que sus raíces se hincaron en el suelo". Los olivos isidorianos protegieron la voz monódica y libre que no desapareció ya del folklore musical hispano.

Las bases musicales, los contenidos socioculturales, la expresividad y la gestualidad del flamenco pueden contarse, pues, en milenios. Pero como género profesional hunde sus raíces en los espectáculos de marca nacional que desde el siglo XVI se exhibían en los teatros españoles. Y en el ganarse la vida cantando y bailando de los artistas populares, muchos de ellos gitanos. Género nacional, llamado después español o andaluz, que estuvo llamado a triunfar en los teatros de las capitales europeas en la primera mitad del siglo XIX, con el favor de las clases dirigentes que lo consumían como espectáculo. Perdido este favor, y expulsado a los suburbios urbanos, el cantar, tocar y bailar el género español "gitanizado a lo flamenco" da lugar, en los cafés cantantes, a un repertorio propio y diferenciado que se reconoce como flamenco desde el último cuarto del siglo XIX. Su núcleo originario es la Andalucía Occidental, desde donde se extiende hasta Extremadura. Y por Andalucía Oriental, se expande hasta Murcia. Fuera de este ámbito, Barcelona y, sobre todo, Madrid, serán importantísimos focos de profesionalización y creatividad del arte flamenco.

En el siglo XX, el flamenco era todavía marginado por la sociedad española, que despreciaba por airados el flamenquismo y la vida flamenca⁴.

¹ Hemos de recordar aquí que la música tradicional es resultado de una ida y vuelta entre la música culta y la popular. En "Cartagena en su patrimonio musical". Génesis García. Universidad Politécnica de Cartagena. 2005.

² José Peris Lacasa: "La tradición española se corresponde con el canto monódico, que permanece en nuestra música popular y en el flamenco como una continuidad de los primitivos cantos orientales de los cristianos".

³ "¡Oh, Hispania, eres la más hermosa de cuantas tierras se extienden desde el Occidente hasta la India... Madre de muchos pueblos, eres la reina de todas las provincias. De ti reciben la luz Oriente y Occidente!" Laus Hispaniae, primer texto con sentido unificador para España. Prefacio a su historia de los godos.

⁴ El género musical de marca española fue expulsado hacia 1850 de los teatros de las grandes capitales europeas, en los que había estado de moda. Se alojó en los cafés cantantes. Las nuevas características de espacio, público y

Manuel de Falla y Federico García Lorca, a la cabeza de un grupo de intelectuales y artistas españoles y siguiendo el impulso de otros extranjeros, argumentaron y escribieron y conferenciaron y gestionaron para organizaron el Concurso de Cante Flamenco de Granada de 1922. Resultado de esta actividad fue que crearon el concepto de Cultura Jonda, lo que significó el rescate del flamenco de los bajos fondos, su reivindicación musical y patriótica, su redención social y la posibilidad del futuro vuelo y reconocimiento nacional y universal de este arte. Tan potente fue el poder de la palabra reivindicativa de estos intelectuales⁵ que, realimentando el Renacimiento flamenco de los años 50 a los 90, la Cultura Jonda llega hasta nuestra actualidad en el reconocimiento del valor patrimonial del flamenco que aquí nos ocupa.

ambiente obligó a un género que había sido danzarín, expansivo y abierto a hacerse hondo, a cantar para dentro y a bailar en una losa. “Con la piel como límite” Génesis García. Anthropos, 1993

⁵ En 1922 Manuel de Falla escribió *El cante jondo*, y García Lorca conferenció y publicó el tema “Importancia histórica y artística del primitivo canto andaluz llamado cante jondo”. La formulación definitiva de esta Cultura Jonda la contiene el ensayo *Teoría y juego del duende* que García Lorca escribió en 1931.

1.b) Reconociendo el flamenco como “alma nacional”

El principal argumento empleado como estímulo básico reivindicativo era de índole patriótica: el flamenco había conservado un activo musical milenario que era la manifestación lírica del alma española, “alma de nuestra alma”, decía García Lorca. Y dado que el alma nacional hispana estaba patrimonializada a la cuenta de resultados del folklore, había que conseguir que la España ilustrada, liberal y progresista, así como los folkloristas, reconsideraran su aversión por el flamenco, al que consideraban un género inmoral y bastardo⁶. Falla y Lorca argumentarían que el flamenco era la más auténtica manifestación del “alma nacional española” por hundir su raíz musical en Tartessos milenaria⁷. Y porque aunque estas raíces son compartidas por muchas culturas⁸, la música jonda era exclusivamente española:

"Aunque por sus elementos esenciales coincida con el de pueblos tan apartados geográficamente del nuestro, el cante jondo acusa un carácter íntimo tan propio, tan nacional, que lo hace inconfundible”.

⁶ “La Ilustración contra el cante. Razones ideológicas de una oposición” Génesis García. En *Flamenco y política*. Córdoba, 2009.

⁷ Este ir dos mil años atrás en la historia del reino de Tartessos, que ubicaba entre Cartagena y Huelva su relación con cretenses, fenicios, griegos y púnicos, era la tesis del antropólogo alemán Schulten que tan bien conocieron los que vivían en la Residencia de Estudiantes. El universo mítico poético flamenco que Lorca creó está lleno de metáforas con esta referencia: máscara cretense, toros de Gerión, el grito del animal degollado, la sangre milenaria, etc.

⁸ Músicas que entre la India y Huelva, la Indiké y la Gadeira de Estrabón, fueron durante milenios de intercambio comercial y cultural expresión musical vocal común a toda el área. “Tartessos, punto de encuentro” Génesis García. Universidad de Granada, 2008. Desarrollado el carácter tradicional milenario en “Música para rezar, música para llorar, música para bailar” Génesis García. Universidad de Granada. 2005.

1.c) Reconociendo la potencialidad creadora que el folklore y el flamenco aportaron al nacionalismo, el postnacionalismo, el impresionismo y las nuevas tendencias musicales del siglo XX

Y entre los argumentos de autoridad que Falla y Lorca emplearon para reivindicar el flamenco fue el principal de índole musical: se trataba de que los españoles conocieran la capacidad creadora que el folklore y el flamenco habían aportado a toda la renovación musical abierta en el siglo XIX para proyectarse en el siglo XX.

En efecto, llegada la hora del nacionalismo musical, el folklore y el flamenco españoles se revelaron ante ciertos músicos renovadores como el gran tesoro que, junto con otros folklores de la Europa oriental, permitió pensar y crear música diferente a la de la tradición clásica centroeuropea. Las primeras voces en esta dirección provinieron de Rusia. En 1847, Miguel Swantwich Glinka, vino a España fascinado por nuestro folklore. Así lo rememora García Lorca:

“Este fundador de la escuela orientalista eslava hizo amistad con el guitarrista Francisco Rodríguez Murciano y pasó con él horas enteras, oyéndole las variaciones y falsetas de nuestros cantos... El compositor ha encontrado una verdadera fuente. Sus discípulos y amigos se orientan hacia lo popular y buscan no sólo en Rusia sino en el sur de España las estructuras para sus creaciones”.

Siguiendo la llamada renovadora de Glinka, la voz más significativa el Grupo de los Cinco⁹ fue la de Mussorgski, venerado y reeditado por el que fuera su compañero de grupo Rimski-Korsakov y adorado por Falla y García Lorca. Y ya alumbrando el siglo XX, en el Pabellón Español de la Exposición Universal de París sonó la llamada a salvar el flamenco de la marginalidad, al ser reivindicado su valor musical por Claude Debussy. Manuel de Falla escribiría en 1922 que la importancia actual del cante jondo provenía en primer lugar de la importancia que tuvo en la formación de la moderna escuela rusa y, en segundo lugar, por

“... la alta estima en que lo tuvo el genial compositor francés Claudio Debussy. Nuestra música natural no sólo ha sido germen de inspiración en muchos de los más ilustres compositores modernos extranjeros, sino que ha servido para enriquecer sus medios musicales de expresión, ya que por ellos

⁹ Entre 1856 y 1870 protagonizaron la parte revolucionaria del Nacionalismo Musical. La metáfora lorquiana de que, poseída por los duendes, la voz de Pastora Pavón era “tuétano de formas” o “música sucinta para poder mantenerse en el aire” proviene del Manifiesto Musical del Grupo de los Cinco.

les fueron revelados ciertos altísimos valores musicales sistemáticamente preteridos por los compositores del llamado período clásico...”.

Para terminar, Falla apela a nuestros propios compositores:

“Réstanos hablar de lo que nuestros compositores nacionales deben al cante jondo. Las obras de algunos de los firmantes y adheridos a la solicitud de apoyo protección para el mismo (cante jondo), presentada al Ayuntamiento de Granada, representa ya una prueba irrefutable... de la abundancia de obras españolas (como de extranjeras) que deben su existencia, y en muchos casos su gloria, al empleo más o menos directo de la música propia del pueblo andaluz o a las sugerencias motivadas por ella”.

García Lorca argumentaba, con el mismo fin, que “En España, el cante jondo ha ejercido influencia desde Albéniz hasta Falla, pasando por Granados. Ya Felipe Pedrell... y la novísima generación de Adolfo Salazar, Roberto Gerard, Federico Mompou, Ángel Barrios, entusiastas propagadores del concurso... se dirigen hacia la fuente pura y renovadora del cante jondo...”.

1.d) Reconociendo esta potencialidad en los músicos murcianos que compusieron sobre estos temas musicales del folklore y del flamenco

Por nuestra parte, y en la incorporación de Murcia en este movimiento que conoció y experimentó con el folklore y el flamenco, si muy importante en el pasado pleno de actualidad y de futuro, nos remitimos al informe anexo de Salvador Martínez, Director del Centro de Documentación Musical del Archivo Regional de Murcia.

ANEXO 1: “LA COMPOSICIÓN MUSICAL MURCIANA EN RELACIÓN CON EL FOLKLORE Y EL FLAMENCO MINERO”

Salvador Martínez García

Compositor, Intérprete e Investigador

Director del Centro de Documentación Musical de Murcia

2. LA MUSICALIDAD TRADICIONAL JONDA DE LOS CANTES MINEROS Y DE LEVANTE. GRUPOS Y DENOMINACIONES Y POTENCIALIDAD MUSICAL DE LOS MISMOS

Siendo los Cantes Mineros y de Levante objeto de este expediente pasamos a describirlos.

2.a) Reconociendo la especificidad musical de los Cantes Mineros y de Levante que son objeto de la declaración de Bien de Interés Cultural para la CA de Murcia

2.b) Reconociendo la potencialidad que, después de ser flamenca y minera, esta música significa en la inspiración y creatividad de la música popular y culta en la actualidad

2.a) Reconociendo la especificidad musical de los Cantes Mineros y de Levante que son objeto de la declaración de Bien de Interés Cultural para la CA de Murcia

CANTE MINERO Y CANTES DE LEVANTE: GRUPOS Y DENOMINACIONES

Los Cantes Mineros y de Levante se estructuran entre los ritmos para bailar la voz *ad libitum*, creativa e individual. Lo que no quiere decir que la melodía insertada al parar el cante se inventara entonces, dado que, si bien estos cantes se desarrollan a partir de ritmos «abandolaos», que se tocaban y cantaban en festejos y reuniones populares, no es menos cierto que la voz que se les incorpora era tradicional y antiquísima, mantenida en el folklore musical y lanzada desde siglos a su libre arbitrio por rezadores y pregoneros de toda naturaleza.

Vecinos de fandangos y malagueñas, de los Cantes de Levante en general, el desarrollo diferenciado de los Cantes Mineros ha venido por tres vías: por haberse forjado la mayor parte de ellos en torno a una melodía “atarantada”; por la peculiaridad *el tono de fa sostenido* de la guitarra de acompañamiento; y porque sus contenidos, asociados al mundo temático de la minería, los han individualizado dentro del flamenco.

Advirtiendo de entrada que las denominaciones de los cantes están sujetas a cierta variabilidad, resultado de la transmisión oral, podemos decir que tiempo, discografía y concursos son los que han decantado el repertorio tal y como hoy lo reconocemos.

La discografía antigua prefería las denominaciones generales, sobre todo la de «cantes por tarantas». Los nombres de «minera» y «murciana», incluso «cantes de madrugá», podían también ser usados con carácter abarcador.

Una grabación del año 2005 en CD, cuya programación y documentación ha sido dirigida por José Blas Vega, ofrece, bajo el título de Cantes de Levante, una muestra antológica cuyo criterio ha sido el de incluir los Cantes Mineros en los Cantes de Levante¹⁰.

¹⁰ Con la siguiente adecuación entre cantes e intérpretes: Ramón Montoya: Mineras y Tarantas (Toques mineros); El Cojo de Málaga: Murciana y Taranta Levantina; D. Antonio Chacon: Granaína, Malagueña y Mineras; Manuel Escacena: Taranta, Malagueña del Canario; La Niña de los Peines: Cartagenera; El Mochuelo: Malagueñas, Rondeñas; Manuel Vallejo: Media Granaína, Verdiales; José Cepero: Fandangos de Frasquito Hierbabuena, Granaína, Malagueña; Manuel Torre: Taranta; Juan Mojama: Media Granaína; Fernando el Herrero: Cartagenera clásica.

Por nuestra parte, estableceremos la diferenciación Cantes Mineros y de Levante tal y como el tiempo la ha ido consagrando en los cincuenta años de celebración del Festival de Cante de las Minas. Porque La Unión ha terminado por constituirse en el municipio español que es actualmente el referente absoluto cuando de Cantes Mineros se habla. Mientras que las Bases de la Convocatoria de su Concurso de Cante en el Festival son las que han terminado por fijar la denominación diferenciada de los Cantes Mineros y de Cantes de Levante, precisando el repertorio de uno y otro grupo que concursantes y profesionales han ido cada año mejorando y ampliando¹¹.

Los Cantes de Levante incluyen la granaína, media granaína y fandangos de Granada; malagueñas, rondeñas, jaberas, verdiales y fandangos de Málaga. Con todas las variantes que las creaciones personales incorporan al repertorio genérico.

En los Cantes Mineros distinguimos las tarantas, tarantos y levanticas y taranta de La Gabriela; las formas más conocidas de cartageneras son la “grande”, por malagueñas, afín a la de La Peñaranda, y que es amplia, extrovertida y dinámica; la cartagenera por tarantas es sobria, solemne, introvertida y profunda; mineras en todas sus variantes; fandangos mineros y murcianas.

ANEXO 2: “LOS CANTES MINEROS”

José F. Ortega

Titulado Superior en Solfeo y Teoría de la Música, Pedagogía Musical y Musicología Doctor en Filología Clásica. Profesor del Área de Música en la Universidad de Murcia.

¹¹ “Las Bases del Festival, la razón de un cambio” Génesis García, Programa Festival, 1981.

CANTES MINEROS Y DE LEVANTE: ESTILÍSTICA CANTAORA BLANCA.

Los Cantes de Levante son blancos, “payos”¹², estilísticamente “cocíos” porque se desarrollan bajo arcos melódicos muy semitonados y ligados. Lo que quiere decir que su musicalidad los identifica antes con la cultura tradicional hispana que con la negra, “afillá”, “crúa”¹³ y entrecortada expresión propia del estilo gitano.

Para cantar por Levante es necesario poseer una gran resistencia y dominar un registro melódico amplio que, yendo de pecho a garganta, permita al cantaor evolucionar por toda la gama semitonada y libre de estos cantes. Por ello, los cantes mineros no tienen “alivio”, así que no era frecuente hacer series de ellos. Ahora se hacen a base de enlazar varios cantes mineros alternándolos con formas rítmicas de fandangos de alivio, como lo tiene la soleá, por ejemplo, en sus coplas de “reposo”.

ESTILÍSTICA GITANA POR LAS MINAS Y LEVANTE

Pero también han recogido los cantes mineros una estilística gitana, sobre todo por tarantos, el menos ornamentado de los cantes mineros. Manuel Torre popularizó el famoso taranto gitano de Basilio, aunque no ha representado para este cante lo que Antonio Fernández Díaz, Fosforito. La incompatibilidad entre cante gitano y minero vendría desactivada por Encarnación Fernández en La Unión y por Camarón de la Isla en el mundo todo. Si bien la afición de Camarón por una gama más amplia de cantes Mineros y de Levante se debe a su preferencia por la estilística paya en la que insertaba su expresividad gitana: su garganta ha sido el órgano en el que ha resonado, de forma distinta y profunda, el cante minero, con versiones de estos cantes cuyos solos ayes de salida ya producían en cuantos los oían un verdadero marasmo emocional¹⁴. Y ha sido el cantaor que, con la intervención de Paco de Lucía, más ha “atarantado” el cante festero en todas sus grabaciones.

¹² “Payo” era un vocablo despectivo acuñado por los gitanos para referirse al no gitano, payés, campesino fácil de engañar por los gitanos, de superior inteligencia y astucia. A los flamencos no gitanos no les gusta que los llamen payos, precisamente por su carácter peyorativo. Actualmente está olvidada esta diferenciación, que fue superada en los 90. Pero para una explicación del mundo y las formas del flamenco se hace necesario emplear el vocablo para distinguir la estilística blanca del flamenco no gitano de la estilística negra de los gitanos (los “soníos negros”); y si un cantaor payo puede cantar gitano, y un cantaor gitano puede cantar payo, lo cierto es que permanece la distinta expresividad inherente a las diferentes etnias y culturas.

¹³ Estébanez Calderón escribió, entre los años 30 y 40 del siglo XIX, que el estilo fino y delicado del Planeta, elegante majo sevillano, era conocido como “cocío”; por el contrario, el estilo bronco del Fillo, “pollo ronco”, según La Andonda, roto y mal vestido por añadidura, era conocido como “crúo”. A finales de siglo, los señoritos juerguistas, nobles y aplebeyados, gustaban de ser llamados “crúos” por estar a la moda flamenca del momento.

¹⁴ Tomatito cuenta como quedó en suspenso en un directo al oír una salía por tarantos de Camarón, al que acompañaba en el escenario, mientras se preguntaba “¡Dios mío, esto qué es!”.

ANEXO 3: “CON MAIRENA CULMINO EL PASADO; CAMARON
VOLO HACIA EL FUTURO”

Génesis García

Doctora en Filología Románica

ANCESTROS Y MAESTROS

Dentro de los Cantes Mineros, tarantos, tarantas y mineras son cantes abiertos porque los cantaores los han dotado de categoría artística, pero no los han sujetado a formas acabadas. Son los Cantes Mineros de los ancestros, que permanece en formas musicalmente anónimas. Mientras que llamamos Cantes Mineros de los maestros a aquellos que reconocemos en una forma cerrada y estable y con el nombre del artista que las fijó en sus límites musicales.

Todos, ancestros anónimos y maestros nombrados, están en el cante minero cuando hablamos de Mineras y fandango minero y, que grabaran Antonio Grau y Antonio Piñana y Pencho Cros y la larguísima serie de cantaores del Festival del Cante de las Minas con Miguel Poveda y Mayte Martín en la actualidad más mediática; Taranta de Almería, de Linares, bajo el magisterio de Rafael Romero y, sobre todo, de Carmen Linares, taranta artística como la de Guerrita, con variantes grabadas en la actualidad por Curro Piñana; cartagenera malagueña de El Rojo y cartagenera taranta de Chacón, de larguísimo recorrido¹⁵; las dulces levanticas, grabadas con bravura gitana por Encarnación Fernández, maestra de mineras; taranto de Almería o de Pedro el Morato, taranto rítmico popularizado por Fosforito; taranto gitano de Basilio y Manuel Torre; murcianas, murciana del Cojo de Málaga; taranta de la Gabriela; malagueña por tarantas del Canario... Dos cantes a medio camino entre mineros y malagueñas: los de Fernando el de Triana, popularizados por Camarón de la Isla, y la malagueña de Concha la Peñaranda.... Imposible cerrar la nómina de estos cantes cuya principal característica es su carácter musicalmente abierto, con ancestros y maestros siempre invocados en una permanente ida y vuelta musical en el tiempo y en el espacio y en los intérpretes que en los Cantes Mineros y de Levante se mantiene viva y actualizada hasta el presente.

LA GUITARRA MINERA Y POR LEVANTE

La guitarra acompaña a los Cantes Mineros y de Levante para dar la salida, apuntar los tonos cumbres del cante e intercalar sus propias fantasías. Pero, al no ser cantes a compás, la guitarra los secunda, marca sus secuencias y los subraya, pero no los mide ni los limita. La guitarra de concierto por tarantas ha tenido un extraordinario desarrollo por el juego compositivo que permite el carácter dramático de su armonía disonante de este llamado

¹⁵ Lo cierto es que Chacón ha interpretado las dos cartageneras en su amplia discografía de Cantes Mineros y de Levante. Y que hay aficionados que las identifican nominalmente al contrario, la grande, por malagueñas, como la de Chacón y la cartagenera por tarantas como la del Rojo. Conforme a las grabaciones y datos históricos que ponemos en valor, creemos más adecuado identificar con el Rojo la cartagenera por malagueñas.

por muchos “tono brujo de la taranta”, de una potencialidad creativa, paralela a la del toque por bulerías.

ANEXO 4: “VALORES MUSICALES DEL TOQUE “DE LEVANTE” O “POR TARANTAS” Y DE SUS DERIVADOS “POR MINERA” Y “POR RONDEÑA”

Norberto Torres Cortés

Doctor en Ciencias Humanas y Sociales

2. b) Reconociendo la potencialidad que, después de ser flamenca y minera, esta música significa en la inspiración y creatividad de la música popular y culta en la actualidad.

MELISMAS SENTIMENTALES EN LA POTENCIALIDAD CREATIVA MINERA Y POR LEVANTE

Desde el nacionalismo herderiano, la música se investiga como la expresión más ingenua y libre de la vida sentimental. Torner escribe que ciertos melismas poéticos son la misma naturaleza de la música. Mientras que Crivillé asegura que la etnomusicología moderna ha demostrado positivamente que el hecho musical está vinculado íntimamente a toda acción y comportamiento humano.

En la zona oriental de su ámbito geográfico, Almería, Murcia y Jaén, el nacimiento del flamenco coincidía con el tiempo del desarrollo de las explotaciones mineras y del dinero que circulaba en los pueblos nacidos a su impulso. Es por ello que en estas zonas se desarrolla sobre formas vocales e instrumentales de la tradición musical propia de Andalucía oriental y de Murcia, mantenida también en la costumbre popular del trovar cantando. Y, en cuanto a contenidos, el flamenco incorpora la experiencia socializadora del nacimiento, desarrollo y decadencia de la minería del Sureste tal y como se trazó entre los siglos XIX y XX.

Por ello, si en los contenidos, músicas y actitudes del mundo del flamenco se manifiestan los ámbitos etnosociológicos andaluz, tradicional y popular y gitano, literario y profesional, el minero incorporará el ser trovero y laboral. El minero es un cante que nace ligado al trabajo, al salario, a la vida diaria; a parajes y a pueblos; al movimiento de gentes, a la inmigración y al éxodo... Por eso, a estos cantes se les llama así: “cantes de las minas”:

Porque aquí, no en otra parte,
Se hace el cante trinidad:
Minera del malacate,
Cartagenera del mar,
Taranta de trajinantes (Ginés Jorquera)

Así pues, los cantes mineros lo fueron porque se desarrollaron asociados al mundo de la mina, en cuyos contenidos, vivencias y experiencia radica la peculiaridad de sus melismas sentimentales. Ramón J. Sender así lo decía: “Malagueñas con hierro en la garganta y un poco de pena salvaje y

solitaria, que en la malagueña de Málaga es pena dulce, como su mar... Eso es la cartagenera”.

Y así como la sentimentalidad gitana se ha incorporado al flamenco como parte fundamental de su expresión musical, la experiencia de la minería aportaría sus propios melismas a la musicalidad común del flamenco. Entre tarantas y cartageneras, tarantos y mineras, levanticas y murcianas, el mundo de los mineros cantó por boca de sus ancestros un mundo musical de anónimos sin nombre; y desarrolló con sus maestros todo este potencial musical expresivo que sigue teniendo desarrollo en la composición musical del presente.

ANEXO 1: “LA COMPOSICIÓN MUSICAL MURCIANA EN RELACIÓN CON EL FOLKLORE Y EL FLAMENCO MINERO”

Salvador Martínez García

Compositor, Intérprete e Investigador

Director del Centro de Documentación Musical de Murcia

3. LA HISTORICIDAD DE LOS CANTES MINEROS COMO PATRIMONIO INMATERIAL: CANTE Y TROVO EN ESA HISTORICIDAD

Siendo los Cantes Mineros y de Levante objeto de este expediente pasamos a patrimonializar la historicidad de sus contenidos

3.a) Reconociendo la peculiaridad de sus contenidos narrativos en su propio contexto histórico

3.b) Reconociendo la simbiosis entre los contenidos del trovo y del cante mineros como dos maneras de testimoniar en el tiempo

3.a) Reconociendo la peculiaridad de sus contenidos narrativos

EL CANTE MINERO EN EL CANTE FLAMENCO: LA HISTORIA EN LA COPLA

El sentido social es lo más diferenciador del cante minero en el cante flamenco. Porque se da la circunstancia, económica, social y cultural a un tiempo, de que el minero, protagonista del cante, es también el sujeto de la producción económica. Y la aventura minera fue tan poderosa que globalmente atrajo la atención del nuevo género flamenco, lo tematizó y lo protagonizó. Por ello, la mina y el minero absorben hacia sí todos los contenidos de este cante, si bien dejando importantes espacios temáticos a los arrieros, carreteros o tartaneros. Porque, en realidad, en el cante de las minas, los mineros son los protagonistas de derecho, aunque no sean los cantaores, actividad esta que, en su fase popular, era más propia de los arrieros, tradicionales aficionados a la reunión animada con músicas y cantos.

Producto de la expansión de la minería y de las migraciones resultantes, las coplas del cante minero se convierten en la crónica popular de su época, de un modo inédito y radicalmente diferencial dentro del flamenco por su carácter narrativo, histórico, anecdótico y circunstancial. El cante minero determinó la gran parte de sus temas en el laborar de los mineros y describía, casi minuciosamente, aquellas circunstancias históricas y sociales de excepción. La curva de nacimiento, esplendor y decadencia de la sierra minera del Levante de Cartagena, de La Unión, está reflejada en las letras de su cante, como crónica histórica, popular y paralela a la que se elabora a través de libros y documentos. La copla minera se convierte en el testigo del acontecer de su tiempo, en el vocero de la vida cotidiana.

De Cartagena a Herrerías
han puesto iluminación:
tiene pena de la vida
aquél que apague un farol
y no lo encienda enseguida

Sabemos por las letras del cante desde la comunicación y el transporte sobre acémilas, pasando por carros y tartanas, hasta la incipiente industrialización que produjo el tren y el cable aéreo. Sabemos de las fundiciones; de problemas de sanidad y seguridad en el trabajo, de las costumbres, de la vida, del amor...

Hay coplas que nos cuenta cómo se despreciaba todo trabajo a jornal ante la posibilidad de ser propietario, síntoma de que aún nos encontramos en la primera época de la esperanza. Otras que nos indican, tiempo después, cómo llegaría a trabajarse hasta por un aborrecido vale. Sabemos por ellas desde la comunicación y el transporte sobre acémilas, pasando por carros y tartanas, hasta la incipiente industrialización que produjo el tren y el cable aéreo:

Los aires son desabríos
Y los vientos son variables
Y dicen los contratables
Que to aquel que esté aburrío
Vaya a trabajar al cable

En Portmán han puesto un cable
y una vía por el viento.
El Rey de España no sabe
la que Portmán tiene dentro.

Sabemos de las fundiciones; de problemas de sanidad y seguridad en el trabajo...

La obligación del minero
Cuando entra en su trabajo
Es sanear lo primero
Por si un liso traicionero
Se desliza de su tajo.

Sabemos por ellas de las costumbres, de la vida, del amor..., que hasta la mina convierte en una cuestión de salario, muy lejos del patético dramatismo de otros amores jondos:

Deja que cobre en la mina
Y te compraré un refajo
Y unas enaguas muy finas
Que te asomen por debajo
Dos palmos de percalina

Vengo de Las Carboneras,
¡mira lo que te he compraó!
Unas botas de cartera
Con los botones a lao:
¡Te las pones cuando quieras!

Y sabemos lo que va desde la secular protesta por la pobreza frente a la riqueza, hasta la ideologizada protesta social y sabemos de los tardíos conflictos sociales de los que el cante se hace eco bien es cierto que antes que por minero, por trovero.

Todo el contexto histórico, social, moral, vital en suma, está contenido en las letras de sus cantes, en su valor narrativo, rasgo definitorio y diferenciador dentro del flamenco. Y no solamente en las coplas tradicionales, en las cantadas contemporáneamente al hecho histórico, sino que también en las que se crean con posterioridad persisten sus peculiaridades, como si una memoria permanente de un modo de vida ya pasado actualizara aquellos momentos para vivificarlos de nuevo.

EN EL CORAZÓN DE LA SIERRA, LA UNIÓN MINERA Y CANTAORA

Las minas guardaban siglos de silencio hasta que, ante la pérdida de las colonias americanas, el gobierno de Fernando VII legisló: a todo el que encuentre metales en la sierra, le damos sierra, tierra y metal. Fue entonces cuando los caminos mineros se llenaron de trajín de labores mineras que se realizaron como una auténtica carrera de relevos, cuya antorcha cogió Sierra Gádor, en la Alpujarra almeriense, se la pasó a Sierra Almagrera, donde en 1839 se había descubierto un rico filón de galena argentífera en el barranco Jaroso. Y, hacia 1850, el movimiento migratorio siguió dirección este, hacia la Sierra Minera del Levante de Cartagena, y en dirección norte, hacia Jaén. Pero había de ser en la sierra minera de Cartagena donde la transformación industrial y urbana tendría mayor alcance, hasta nacerle una nueva y esplendorosa ciudad minera: La Unión, crecida por una súbita riqueza en carbonatos de plomo de fácil extracción y fusión.

La fiebre minera caló de tal forma que hasta el hombre se hace mineral en la quintilla trovera:

Soy piedra que a la terrera
cualquiera me arroja al verme.
Parezco escombros por fuera,
pero en llegando a romperme
doy un metal de primera¹⁶

¹⁶ Famosísima quintilla trovera de José María Marín. El trovero "Candiota" dice que este trovo es alpujarreño y anterior a Marín. Por otra parte, muchos trovos de Candiota son idénticos a los creados anteriormente por los troveros de Cartagena José María Marín y Ángel Roca. También aquí sería difícil deslindar un primero en esta tradición, aunque dada su naturaleza esta letra es mucho más propia de los troveros del Sureste que de los de la Alpujarra.

(José María Marín)

En los años 70, los movimientos migratorios dejaron de ser esporádicos para convertirse en una riada de población que hacía nacer pueblos inexistentes unos años antes. Hacia los 80 la población se estabiliza. Y ya convertidos en mineros, los hombres suben por la cuesta de las Lajas¹⁷, dirigiéndose por "la madrugá" hacia la sierra minera, en unos desplazamientos que diariamente hacían, acompañándose de sus cantes.

Ante el auge demográfico y el incremento del comercio, la industria y el transporte, el arte y la cultura; el incremento del trabajo, de la riqueza y del poder... La Unión fue surgiendo como ciudad y adornándose como modernista y llegó a considerar que Cartagena acabaría por someterse al empuje de un nuevo municipio que en el corazón le había nacido:

“Aquel fue el tiempo de la edad de oro de nuestra zona, donde se abrieron miles de pozos, se instalaron inmenso número de malacates, al mismo tiempo que se multiplicaron las fundiciones de plomo. Tiempos fecundos para el pequeño destajista, tiempos del malacate, de los explosivos baratos ya crédito, el tiempo en que Herrerías mereció ser llamada la Nueva California”, escribió Andrés Cegarra Salcedo.

Cultura y progreso son palabras que no caen de la boca de los que estaban animados por ideales del humanismo: el Liceo de obreros, dando testimonio de un sentir y de una época¹⁸. Iglesia Catedral, Casa del Piñón, el hospital, hermosas casas particulares, el Mercado Público, que manifiesta las preferencias por unos cánones modernistas que entonces eran vanguardia. Metáforas históricas en piedra de lo divino y de lo humano, dos hitos en una apasionante aventura de construir en decenios lo que en las ciudades más prósperas había producido, lentamente, el devenir de los tiempos.

El hecho es que La Unión surge en forma atípica y espectacular, y, tanto en su trazado urbanístico, de líneas rectas y geometrías paralelas, como en la magnificencia de sus edificios, en el esplendor de sus fachadas, en nada se asemeja a las restantes agrupaciones de su entorno. En la sierra del Levante de Cartagena se había configurado este pueblo hermano, como con tanta frecuencia era llamado, con todos los caracteres de ciudad vanguardista.

¹⁷ Cuesta de las Lajas, llamado también Camino del 33, es hoy una ruta de turismo y naturaleza y parque industrial minero de extraordinaria belleza, salpicado de explotaciones mineras y abocada la Sierra al Mediterráneo en remontándola desde La Unión hasta Portmán.

¹⁸ En 1901, apenas promulgadas por María Cristina dos leyes sociales que aquel pueblo venía demandando y que regulaban el trabajo de los niños y la de accidentes laborales.

Al mismo tiempo, Cartagena salía de su letargo y decadencia, movida por el mismo impulso de la minería: casas espléndidas, hermosas balconadas, en las que se lucían el buen gusto, interiores de nobles pinturas decorativas, eclécticas, lujosas de luz y color... Toda la mejor y más nueva arquitectura civil brilla en Cartagena, en sus edificios públicos, en los dedicados a las transacciones comerciales, al ocio, al recreo...

Y, en las dos ciudades, posadas y cafés cantantes donde el cante de Levante se hacía trovero y minero.

3.b) Reconociendo la simbiosis entre los contenidos del trovo y del canto mineros y sus dos maneras de testimoniar en el tiempo¹⁹

DE LA CORTE AL CORTIJO: EL TROVO ALPUJARREÑO POR LOS CAMINOS DE LA MINERÍA

Las intensas migraciones entre Sierra Gádor, Almagrera y la Sierra Minera de La Unión intercambiaban la afición popular por el trovo y la copla improvisada. Una afición que había sido cortesana y que había descendido al pueblo y que se cultivaba por todo el mapa hispano y de modo muy rudimentario en los cortijos alpujarreños de la Contraviesa²⁰. Entre tratos de mercadería arriera, rememora Antonio Piñana a los populares cantaores y troveros Pajarito y el Morato, cantaor, este último, de Almería, y célebre en la sierra minera de La Unión por sus cantes y sus trovos

DEL CORTIJO A LA MINA: EL AFÁN POR LA CULTURA EN EL TROVO MINERO

El trovo popular, alpujarreño, arriero y coplero, encontró superior evolución en La Unión y en Cartagena con José María Marín, el Zyriab de la trovería, cartagenero palmesano que en La Unión trabajaría de minero. Allí ejerció liderazgo indiscutible como maestro del trovo minero. al que impondría leyes y normas rigurosas originarias de la Gaya Ciencia. Y como el pueblo de la minería seguía fervorosamente a cantaores y troveros inseparables en todo su acontecer, eran precisamente los troveros quienes se encargaban de difundir la aspiración por la cultura como valor a alcanzar. A sus conocimientos sobre preceptiva, José María Marín sumaba un afán de sabiduría y didactismo, orgullo de los trabajadores de la Sierra²¹, unido todo en su inagotable ingenio popular

Los libros consideraba
hechos de oro y armiño,
y cuando en mi casa estaba
las veladas las pasaba
leyendo desde muy niño

¹⁹ *Cante y trovo: dos maneras de testimoniar en el tiempo*. En *Sociología del trovo cartagenero* Génesis García. Universidad Politécnica de Cartagena. 2002.

²⁰ La Alpujarra es una comarca natural de más de cien mil habitantes, repartida desde los pies de Sierra Nevada hasta el Mediterráneo sobre las provincias de Granada y Almería, con 59 municipios, 30 aldeas y cerca de 2000 cortijadas, atravesada por las Sierras de Gádor y de la Contraviesa (Ruiz Fernández y Jerez, 1988: 61. En *TROVO Y FLAMENCO*. Norberto TORRES CORTÉS, 2005)

²¹ Supo tan dura ser la suerte mía, que sólo conseguí, para mi daño, del bachillerato el primer año en latín, castellano y geografía. Yo seguí laborando, día tras día, sin propia fuerza ni el auxilio extraño, siempre formando parte del rebaño del obrerismo, al que el nacer me unía. Yo no pude estudiar, pero leyendo, las horas las pasé desde muy niño, a los troveros de la sierra oyendo.

DEL ALEGRE Y CONFIADO INTERCLASISMO

Así, durante el tiempo del esplendor en las zonas mineras, no hubo lugar para enfrentamientos de clase, ya que el grupo humano se jerarquizaba en función de haber o no haber encontrado la buena fortuna. No existían más antagonismos de clase que el de cada uno con su propia suerte, cuando el azar y la aventura hacían posible la movilidad social, en una comarca abierta al trabajo ya la esperanza para todos:

Tengo una mina en Portmán
y un lavao en El Gorguel
y una jaca por colao
que camina más que el tren:
¡Yo ya soy un potentao!

Por mi cuenta y con afán,
trabajo en una terrera,
y, aunque es incierto mi pan,
voy y vengo a mi manera,
caminico de Portmán.

A LA VIOLENCIA QUE ESTALLA CON LA CRISIS

Pero algo andaba dislocado en esta linealidad de progreso: el atraso industrial endémico no renovaba unos métodos de producción que se mantenían rudimentarios a pesar de haber levantado una ciudad, mágica y «alucinante». Las sociedades especiales mineras, formadas por pequeños propietarios, solían arrendar las minas, «a partido», o destajo. Propietarios, destajistas y partidarios, todos practicaban una explotación al día, sin capitales ni técnica, en una sociedad en la que ganar y gastar era el lema de un presente que no miraba o no sabía mirar el futuro. Los fabulosos partidarios, que llegaron a ser leyenda en la mítica de la minería porque todo el pueblo admiraba y envidiaba el derroche ostentoso. De ahí el regusto insistente con que se repite la anécdota de que los partidarios prendían sus habanos con billetes de veinte duros, lo que convierte ese gesto individual de ricacho que consume el dinero en el relumbre de la llama en un gesto ritualizado en el aura dorada con que la leyenda lo ha envuelto en el transcurrir de los tiempos. Pero la conciencia popular quizá también se tranquilizaba porque sabía que un golpe de mala fortuna podía volver a los ricos de la mina a su primitivo estado:

De las tres mejores minas

fui partidario en La Unión,
pero la suerte maldita
su derrotero cambió,
¡Y yo hice mala partida!

Hasta principios del siglo XX, la mina y el minero continuaban sosteniendo aquella fábrica que sobre ellos pronto se derrumbaría. El minero no sólo va a trabajar por lo que le paguen, sino que lo hará por un vale. Y con esta forma de pago aparecerán los primeros conflictos, avivados por la difusión de doctrinas proletarias, que provocarían en las revueltas y huelgas de 1898 y 1916.

PARA EL TROVO, LA IDEA; PARA EL CANTE, LA QUEJA

El cante minero, testigo de excepción como ningún otro de aquella conflictividad social, ha tenido por ello una especial significación en cuanto reflejo de este acontecer, aunque, como ya queda dicho, menos por flamenco, más por trovero.

Porque, en efecto, mientras las definiciones del trovo minero, hechas por los propios troveros, exponen la naturaleza racional y reflexiva de este arte popular:

Trovar es improvisar
versos en cualquier momento,
cuidando de bien rimar,
para con arte lograr
la expresión del pensamiento
(A. Roca)

Todo lo expuesto no significa que en el cante no se dieran situaciones dramáticas que pudieran apoyar el discurso reivindicativo; pero a la manera que el cante sabe hacerlas: cantando se expone, más que la rebeldía, la queja:

¡Caballo de malacate!
Qué triste es llegar a viejo,
siempre el látigo en lo alto,
siempre diciéndote ¡arre!

En la soledad del tajo,
el cante se volvió pena,
meditando por lo bajo

y al compás de la barrena:
¡Qué poco es lo que nos queda!

Y EL EXODO MINERO

En todas las zonas mineras se dio el mismo problema que condujo a la crisis. Y, tras la crisis, el nuevo siglo desencadenó la ruina, al dejar al descubierto total las industrias mineras que, al estar descapitalizadas, no pudieron aguantar la caída del precio del plomo en el mercado de Londres, al terminar la Primera Guerra Mundial. En 1920, Cegarra Salcedo ofrece una estampa de aquellos años de desolada tristeza:

“A los veinte años de su vida, La Unión... antes ágil, fuerte, rica y poderosa... y hoy bajo el tristísimo aspecto que ofrece, silenciosas sus minas y sus fábricas, desiertas sus plazas y sus calles, sangrando por la cruenta herida de una extenuadora emigración...” (Andrés Cegarra Salcedo)

Cuando la ruina hizo el éxodo imparable, al mismo tiempo que se perdía el trabajo y se abandonaba la minería, se perdían el cante y el trovo como formas de vida asociadas a aquella vivencia. De la que no se sabe si produce más asombro lo vertiginoso de su ascensión o lo precipitado de su ruina.

Hasta que los años 50 del siglo XX trajeron la reactivación industrial y económica a las zonas de Murcia en las que había brillado el esplendor minero.

4. LAS REDES CANTAORAS, PROFESIONALES Y SOCIOCULTURALES EN LA MANIFESTACIÓN ACTUAL DEL FLAMENCO EN MURCIA. EL FESTIVAL DEL CANTE DE LAS MINAS COMO DINAMIZADOR DEL PATRIMONIO CULTURAL INMATERIAL MURCIANO DE LOS CANTES MINEROS Y DE LEVANTE.

Siendo los Cantes Mineros y de Levante objeto de este expediente, pasamos a considerar de forma específica su vigencia en Murcia y la función del Festival del Cante de las Minas en el renacer del flamenco en Murcia y en su desarrollo social, expansión y actualización.

4. a) Reconociendo la travesía del desierto de los Cantes Mineros y de Levante durante el primer Renacimiento Flamenco

4. b) Reconociendo el renacer de los Cantes Mineros y de Levante en el Festival del Cante de las Minas como un lugar de identidad.

4. c) Reconociendo la actualización jonda del cante minero y de Levante en el repertorio de los grandes cantaores

4. d) Reconociendo el compromiso cantaor popular y profesional en la transmisión del flamenco en Murcia desde la dinamización del Festival del Cante de las Minas. Y el creciente valor de la Lámpara Minera

4. e) Reconociendo las redes socioculturales del flamenco en Murcia

4. f) Reconociendo el compromiso intelectual y artístico de otras artes y eventos asociados al arte de cantar.

4. g) Reconociendo el compromiso institucional de Murcia en la preservación, actualización, fomento y dinamización social del flamenco como patrimonio cultural

4. h) El Festival, impacto mediático y marca de calidad para Murcia

4. a) Reconociendo la travesía del desierto de los Cantes Mineros y de Levante durante el primer Renacimiento Flamenco

LA TRAVESÍA DEL DESIERTO: DE GRANÁ P´ALLÁ, CANTE PAYO

Con la ruina y el éxodo en las cuencas mineras había llegado también el fin del cante y del trovo en las regiones que había nacido. A partir de entonces, el cante minero recorrió los mismos caminos que el resto del flamenco seguía. Y le cupo una suerte de florecimiento y de desprecio prácticamente simultáneos.

En los años 20 y 30 subía como la espuma la ópera flamenca, la canción aflamencada y el marchenismo, vehículos de una musicalidad blanca y ligada. La estilística chaconiana había dotado a los Cantes Mineros y de Levante de la mayor riqueza cromática y variedad de notas por la que su voz resbalaba. Pero, por ser libres, estos cantes derivaron hacia el exhibicionismo, que emplea más tiempo físico que el tiempo expresivo del cante permite. La taranta llegó a ser reina y señora del espectáculo flamenco y la mayoría de los profesionales la incluyeron en sus repertorios. Al mismo tiempo que se abandonaba la temática de la minería en unos cantes ya desgajados del medio industrial en el que habían nacido. Es la hora de Escacena, de Vallejo, Cepero, Cojo de Málaga, Niño de Cabra, Marchena, Guerrita, rey de las tarantas. Matrona, Lobitos, Almadén, Varea, La Niña de los Peines, que todo lo cantaba...

El favor de los públicos populares venía empañado por el desprecio intelectual, dado que los cantes no gitanos quedaron deslegitimados a cuenta de su tendencia al desarrollo musical operístico, extrovertido y espectacular que tanto perturbaba a Manuel de Falla. Mientras que, desde la simbología jonda, García Lorca marcó el signo y seña del flamenco, según la cual el cante gitano era negro y jondo como los duendes y el cante no gitano era blanco y leve como las musas

AÑOS 50, RENACIMIENTO FLAMENCO

La Cultura Jonda, que había estado invernando durante 20 años, fue activada como soporte intelectual del Renacimiento Flamenco de los años 50. La siembra para su renacer se preparó, una vez más, en el extranjero. Y si el Presidente Roosevelt ya se había rendido en los EEUU a los pies de Carmen Amaya, fue posteriormente la UNESCO, sede en París, quien puso en marcha el interés por la recuperación del patrimonio musical de cada nación. Intelectuales e instituciones extranjeras alertaban a los españoles acerca de un tesoro musical antiguo que España había conservado y

desarrollado durante casi dos mil años. Y en este nuevo clima institucional aparecieron los primeros eventos encaminados al renacimiento del flamenco²².

²² La *Antología del Cante Flamenco*, Vox Francia, 1952. Gran Premio de la Academie Française du Disque; *Duende y misterio del flamenco*, de Edgar Neville, de 1953. *Andalucía, los toros y el cante*, escrito por González Climent, del 53. Juan Valderrama propuso entonces a González Climent la formación de una Escuela Rectora del Cante, mediante grabaciones que preservaran el cante jondo. *Flamencología*, de González Climent, de 1955. 1956, Concurso Nacional de Arte Flamenco de Córdoba. Al finalizar la década, para distinguir " lo que es de lo que no es flamenco" y en 1958 nació, en el Ateneo de Jerez, la *Cátedra de Flamencología*

4. b) Reconociendo el renacer de los Cantes Mineros y de Levante en el Festival del Cante de las Minas como un lugar de identidad.

Y EN 1961, FESTIVAL DEL CANTE DE LAS MINAS

Dicho y escrito y repetido mil veces y una que el detonante de la puesta en marcha del festival fue el enfado de Juan Valderrama cuando el público le silbó una taranta en el Teatro Argüelles de La Unión, reclamándole *El emigrante*. Hecho del cual el artista se lamentó profundamente, por tratarse de tierra de cuna de estos cantes. Lo cual activó el interés de personas e instituciones del pueblo por recuperarlos con la puesta en marcha desde el Ayuntamiento un concurso festival.

Ya en los años 50, Asensio Sáez había escrito alertando sobre el olvido del cante minero. Escritor y pintor y escenógrafo y editor, Asensio se entrega desde el primer momento de fundación del Festival y ya para el resto de sus días en esta tarea²³. A la que se unen muchos artistas y personas de altura intelectual y de miras que contribuyeron al prestigio creciente del Festival y del flamenco en Murcia. Estableciendo compromisos a tres bandas, cantaora, intelectual e institucional, que iremos describiendo y con los que La Unión capitalizó en jondo el futuro de los Cantes Mineros y de Levante. Y que despegó desde este estímulo con el vigor antropológico, social y cultural que ahora despliega el flamenco en Murcia

Una catarata de Festivales surgió después del de las minas, especialmente en Andalucía. Pero el Festival-Concurso de La Unión, el primero tras el lejano precedente del Concursos de Granada y el más reciente de Córdoba, era especial respecto a los demás, ya que aquí se trataba de una doble reivindicación: por el flamenco en general y por recuperar la naturaleza jonda de los cantes mineros y de Levante en particular.

Y fue especial porque al haber hecho diana en el sentir del pueblo de La Unión lo hizo en Murcia. Y lo proyectó en el mundo al poner a los cantes mineros y de Levante en un muy mediático escenario de autenticidad. Algo más que un Festival, el Nacional del Cante de las Minas nació como punto de convergencia, proyección de un pueblo y, sobre todo, un lugar de identidad.

²³ Y con su, celeberrimo en la zona, Libro de La Unión, la ciudad fue renombrada como alucinante y recreada con una estética que bebía literariamente y a un tiempo en las fuentes mironianas del impresionismo y lorquianas del simbolismo.

4, c) Reconociendo la actualización jonda del cante minero y de Levante en el repertorio de los grandes cantaores

El Renacimiento Flamenco crecía con la ortodoxia gitanista y mairenista de los 60²⁴. Pero Murcia no se daba por aludida. El Festival del Cante de las Minas se convocaba año tras año con creciente interés y trascendencia. Y el final de los años 70 y los 80 trajo cambios y renovación estilística, conforme se iba enfriando el mairenismo, poco a poco convertido en pasto de críticas y acusado de inmovilista²⁵. Y en esta renovación del flamenco entraba también una legitimación de los cantes mineros y de Levante, que un cantaor de leyenda, el gitano Camarón, que se quejaba como nadie por Levante y las minas, interpretaba con una nueva expresividad. Paco de Lucía reconocía expresamente que su inspiración en los toques por tarantas se la debía al cante de Levante de Camarón de la Isla.

ANEXO 5: “CAMARÓN Y LOS CANTES MINEROS”

Génesis García

Doctora en Filología Románica

²⁴ Que se consagraba en *Mundo y formas del cante flamenco*, de Ricardo Molina y Antonio Mairena y en cuyo contexto los Cantes Mineros y de Levante quedaban fuera de nómina jonda

²⁵ Este desencuentro con el mairenismo y la caída en picado de su prestigio no se hubiera producido de no ser por las furiosas críticas con las que la afición mairenista ortodoxa recibía la renovación instrumental del flamenco que la pareja Camarón Lucía inauguraban en los años 70 “Un Renacimiento, dos Revoluciones y dos Reacciones, una por cada Revolución” En *Homenaje a José Antonio Martínez Bernicola* Génesis García. Alicante, enero 2010.

Así, mientras el Festival de La Unión seguía convocando al mundo del flamenco a sus Cantes Mineros y de Levante, en el mismo corazón del flamenco jondo se empezaba a producir una nueva legitimidad de los mismos cantes. La aceptación de los cantes mineros y de Levante continuaría en la renovación melódica propuesta por el granadino Enrique Morente, cantaor que los recreaba sobre una verdadera renovación estilística²⁶. Por su parte, el cantaor Antonio Fernández Díaz, Fosforito, había incorporado desde muy joven el mundo del taranto y las tarantas y Levante a su repertorio²⁷. Mundo en el que seguidamente ocupaba su lugar Carmen Linares, tarantera de origen y actual primera y maestra en el mundo de lo jondo y que reconoce agradecida lo que Murcia y el Festival del Cante de las Minas ha significado en su trayectoria:

“La verdad es que en La Unión se hacen bien las cosas y su repercusión es positiva... Sí. Con todo mi agradecido cariño por esa tierra hermana y por su Festival de Cantes de las Minas, que fue en su momento un impulso en mi camino y a cuyo escenario tantas veces he vuelto. Quiero decir a este propósito que estoy muy orgullosa, como artista, de llevar los Cantes de Minas o de Levante por bandera. Y que seguiré aportando todo lo que yo pueda en estos estilos, para mí básicos, del cante flamenco”

ANEXO 6: “CARMEN LINARES, ANCESTROS Y MAESTROS EN SU CANTE MINERO”

Génesis García

Doctora en Filología Románica

²⁶ “La renovación musical es lenta. No vale llegar como un torrente y arrastrar la capa de humus y dejar la piedra viva. Es como la lluvia que cala poco a poco y moja el terreno en profundidad. El cante puede desarrollar frondas o ramas, legítimamente jondas sin caer en el kitch, ni en la vulgaridad. Y esto no crea convulsiones, pero gratifica el oído y el sentimiento estético” JA Martínez Bernicola. Alicante. Grabación de 1995. Archivo Génesis García

²⁷ Fosforito fue I Premio de Cartagenas III Festival, en 1963. Después vendría a las Galas como cantaor de cartel y como invitado de honor en 1999. Conversación Antonio Fernández Días y Génesis García. La Unión, 1999. Publicada en De flamenco.com

4. d) Reconociendo el compromiso cantaor popular y profesional en la transmisión del flamenco en Murcia desde la dinamización del Festival del Cante de las Minas. Y el creciente valor de la Lámpara Minera.

EL COMPROMISO CANTAOR POPULAR Y PROFESIONAL EN LA TRANSMISIÓN Y ACTUALIZACIÓN DEL FLAMENCO EN MURCIA

En los años 50 de La Unión no todos habían olvidado. Eleuterio Andreu, que era entonces minero entibador, mantenía la línea más operística del cante por tarantas. Algunos pocos aficionados, y cantaores, como Niño Alfonso... y los que pro aquellos años irían apareciendo. Y era aficionado y se apuntaba por las minas Esteban Bernal, cuya influencia vendría derivada del hecho de que llegaría a ser Alcalde de La Unión y Presidente del I Festival de Cante de las Minas, puesto en marcha bajo su mandato. Por su parte, Pencho Cros²⁸ recogía y representaba la tradición cantaora más genuina o popular de la sierra, ya que siempre fue trabajador en diversos oficios de la industria: en la fragua, en la criba, en la mina, en las máquinas... Pero el patrimonio que Pencho dejó en el Cante Minero fue el regalo de su voz, sobre la que tantos han escrito y que tantos han glosado:

Álvarez Caballero escribió que “Pencho Cros trabaja su cante en los tonos graves, recogiendo su hermosa voz en caídas que lastiman, que duelen, y el cante de Pencho es así porque tiene pena” Pero “mientras que la voz de la pena negra rompe y rasga y machaca y estalla, la voz de la pena blanca de Pencho hería dulce y contundentemente, como un metal de tan denso, incruento”²⁹

Pencho Cros ganó tres veces la Lámpara Minera: en 1965³⁰, en 1972 y en 1976. Su personal forma de interpretar la minera, que tuvo sus maestros en los cantaores populares y en la tradición profesional de los Grau, padre e hijo, ha dejado versiones propias, escuela y magisterio. Y evolución en cantaores que le han sucedido, como Miguel Poveda, el que alcanzaría más fama y quien, agradecido, no olvidaría nunca a Pencho Cros y a La Unión que, en 1994, lo lanzó a la fama al otorgarle la Lámpara Minera de su XXXIV Festival.

La familia Fernández, oriunda de Alicante y afincada en La Unión, se iniciaba en los escenarios de los 60 liderada por la guitarra de Antonio Fernández, cuya hija Encarnación y otros hijos y nietos seguirían esta

²⁸ *Pencho Cros, torre de penas y coplas* María Jesús Villar. Ayto. La Unión, 2007

²⁹ “La voz de la pena blanca de Pencho Cros” Génesis García. La Unión, agosto, 2008

³⁰ “Eran los tiempos en que, flotando aún en el aire los ecos del cante de Piñana, de Canalejas, de Eleuterio, como triunfadores del Festival, ganaba su primera Lámpara Minera Pencho Cros, con esa voz que, al quebrarse, serpea telúrica por todos los recodos de la mina” (Génesis García. Pregón Festival. 1987)

dinastía gitano minera emblemática en el renacer del cante minero. Encarnación Fernández, Lámpara Minera en 1979 y 1980 impondría su sello y magisterio en la estilística gitana de los cantes de las minas.

Pero, sobre todos, alguien quedaba en Cartagena para rescatar la memoria profesional del cante minero: era Antonio Piñana Segado, quien terminaría siendo depositario y transmisor de la tradición de los cantes de El Rojo el Alpargatero, mediando el magisterio del hijo de éste, Antonio Grau Dauset³¹.

Antonio Piñana empezó, como todos, aprendiendo “de las placas grabadas por don Antonio Chacón”³². Hasta que, en 1952, conoció en Cartagena a Antonio Grau Dauset, el más importante de los hijos de Antonio Grau Mora³³ a los efectos de la llamada escuela de El Rojo, quien conservaba la tradición oral de los cantes mineros que había aprendido de su padre y de otros cantaores que frecuentaban, en La Unión y en Cartagena, sus establecimientos y su casa.

Grau Dauset, más aventurero que cantaor, se había acercado por la ciudad en su Semana Santa, quizá con la determinación de dejar aquí su legado... El hecho fue que en 1952, apenas iniciado el Renacimiento Flamenco, al encontrarse con el cantaor cartagenero Antonio Piñana, Grau Dauset cumplía la misión de contribuir él mismo a la recuperación del Cante de las Minas, de cuyo Festival llegó a ser jurado en sus primeras ediciones. En archivos particulares de La Unión se guardan cuatro estilos de minera grabados por Dauset en la ciudad, justo en los años inmediatamente posteriores al comienzo del Festival del Cante de las Minas.

Para mejor absorber el brote inesperado del cante, Piñana tuvo hospedado en su casa a Grau Dauset, cuando éste ya era un hombre de edad avanzada, quebrantada salud y difícil convivencia. Pero ambos se acoplaron, porque sabían que estaban cumpliendo la misión de los *traditores* bíblicos. Antonio Piñana, ganador del Primer Festival del Cante de las Minas, que él mismo ayudó a organizar en La Unión, en 1961, se convirtió en el último eslabón de siglos de música oriental modalizada en los cantes mineros, hecha saga familiar y escuela de cante y guitarra flamencos.

³¹ *Don Antonio Piñana: una voluntad flamenca*. José Martínez Hernández, Antonio Parra y José Blas Vega. Murcia: Nausícaä, 2002

³² Conversaciones grabadas en su modestísima casa de la calle del Rosario, sobre la Muralla de Tierra de Cartagena.

³³ Hijos de El Rojo fueron Pedro Grau Dauset, José Grau Dauset, buen tocaor y también llamado en la prensa "El Rojo el Alpargatero". Biografías de esta saga de cantaores escritas por José Gelardo.

Así fue como el maestro Piñana puso su vida, su voluntad y su fe al servicio de un arte musical del que se sentía depositario, sin eludir, tras la abierta pelea, el alejamiento y hasta el ostracismo³⁴: jamás se apeó, sobre la base de ningún tipo de conveniencia o consideración, de sus temperamentales reacciones que venían justificadas por la fuerza indesmayable con la que defendía su legado, siempre afirmado con vehemencia tonante sobre la seguridad de que a él le había sido reservada la llave de este arte³⁵

Convertido en maestro de los cantes mineros, en los discos de Piñana no sólo quedaba registrada la escuela del Rojo el Alpargatero, sino que crecía la afición, que veía así categorizadas y sistematizadas todas las variantes de los cantes de la sierra minera.

De muchos otros ganadores de la Lámpara hechos en el estilo del maestro Piñana podríamos hablar. Luís de Córdoba, muy significativo, dos veces Lámpara Minera, en el XIII y XIV Festival y Castillete Minero 20 años después, hoy Director de la Cátedra de Flamencología de la Universidad de Córdoba. Entre muchos otros, como Carmen Linares, quien llegaría a ser figura primera y maestra en el mundo del flamenco, y que, en 1976, había concursado de la mano de Piñana como cantaora de temas mineros:

“Antonio Piñana me grabó, en una cinta, la Taranta y la Minera de La Unión, estilos que yo no había cantado nunca. En la cinta casete, que aún conservo, surge la voz de Piñana diciendo: “Cantes de Levante por el maestro Antonio Piñana y dedicados a la inconmensurable cantaora Carmen Linares y a su novio Miguel Espín”³⁶

Sin embargo, es ahora, oyendo a su nieto, Francisco Javier Piñana Conesa, Curro Piñana, cuando podemos alcanzar que el mérito fue más profundo de lo que el maestro pudiera imaginar. Porque la escuela de Antonio Piñana sigue viva y depurada en esas variantes de cantes mineros y de Levante que Curro Piñana mantiene, innova y recrea. Y que sonó, poderosa, en las tres

³⁴“No andabas tú dispuesto a permitirle al Festival sus erratas y despegos. Tampoco el Festival encajaba tus desplantes y corajinas, actitudes muy tuyas, del que se las sabe todas, como poseedor que eras de los ocultos secretos de nuestro cante... Tú y nosotros sabemos lo que el Festival significó un día para tus apasionadas querencias a los cantes de la tierra. Y lo que tú significaste para el Festival, en los años de su andadura niña, cuando sólo unos pocos creíamos en él” Asensio Sáez, *Crónicas...* 276

³⁵“El abuelo se gastaba asperezas de una época de pasiones enfrentadas, cuando se desconocía esta blandura actual respeto pero no comparto. El viejo Piñana, si no compartía, tampoco templaba gaitas y le cantaba las cuarenta al lucero del alba que se le atravesara. Yo empecé a caminar los cantes mineros bajo su omnipresencia. Y aprendí a valorar sus violentísimas reacciones cuando me di cuenta de que toda aquella desmesura se levantaba sobre la seguridad de tener la llave de este arte, certeza innegociable que lo conducía a absolutas descalificaciones” En “Los Piñana, maestros” Génesis García. Diario La verdad. Agosto, 1998

³⁶ “Carmen Linares, ancestros y maestros de su cante minero”. Génesis García. Revista XLVII Festival del Cante de las Minas, 2008

mineras diferentes que Curro Piñana nos ofreció en 1998, en memoria de su abuelo y con la Lámpara minera del XXXVIII Festival a sus pies. Sin olvidar en esta tradición de escuela de cante minero la intermediación de las guitarras, labradoras del jondo que, por herencia y por derecho, también los Piñana, Antonio, Pepe y Carlos, mantienen en nuestro haber³⁷

ÚLTIMA GENERACIÓN, LOS JÓVENES POR LAS MINAS Y LEVANTE. LA LÁMPARA, SÍMBOLO DEL FLAMENCO EN MURCIA Y EL GALARDÓN MÁS VALORADO EN EL FLAMENCO DEL SIGLO XXI

De todo lo anterior, ha resultado en, en los últimos 20 años, una nueva estilística de los cantes de Levante y Mineros bajo un más jondo y refinado estilo. Porque, además, la guitarra acompaña a los cantes mineros para darles la salida, intercalar sus propias fantasías y apuntar al cantaor por los tonos propiamente mineros, pero la guitarra no limita la peculiar libertad melódica de estos cantes. Y, en este sentido, han sido los de Levante los cantes más aptos para la aportación personal de la última revolución flamenca de los jóvenes creadores del momento que siguieron la escuela de los taraneros clásicos y de Enrique Morente y de Carmen Linares. Mayte Martín; Miguel Poveda; Curro Piñana, todos Lámparas mineras, galardón del que reciben ya al que dan prestigio. Arcángel y muchos otros que en la nueva estilística integran los estilos mineros y de Levante con superior categoría y creatividad. Y mencionamos para terminar que el prestigio único de la Lámpara Minera viene acompañado desde hace años por el premio Bordón Minero para la guitarra y el de Desplante para el baile, siempre con el tema propio de tocar y bailar flamenco total y por el mundo minero de la taranta en forma especial. Por último, Filón, premio recién instaurado para el mejor instrumentista flamenco.

4, e) Reconociendo las redes socioculturales del flamenco en Murcia

Dado el ejemplo y estímulo originario que Cartagena y La Unión supusieron, en la Región han ido apareciendo afición, artistas, eventos y actividades en torno al flamenco de los que damos cuenta en el siguiente apartado y en los anexos dedicados a esta información. Firmes y con garantía de futuro, los puntales del flamenco y de su entorno en la Región

³⁷ Antonio Piñana, hijo del maestro, guitarrista. Pepe Piñana, nieto, guitarrista. Carlos Piñana, nieto, guitarrista. Curro Piñana, nieto, cantaor. "Los Piñana, maestros" Génesis García. Diario La verdad. Agosto, 1998. "Guitarra de palosanto" Génesis García. Diario La verdad. Marzo, 2000.

de Murcia, así como las actividades culturales, turísticas y sociales derivadas de su permanente actualización, se mantienen en la actualidad con superior vigencia.

ANEXO 7: “E L FLAMENCO EN MURCIA”

Victoria Cava

Cantaora. Diplomada en Magisterio Musical y Licenciada en Periodismo

ANEXO 8: “LA TRANSMISIÓN DEL FLAMENCO COMO PATRIMONIO CULTURAL EN MURCIA”

José Martínez Hernández

Doctor en Filosofía y especialista en Flamenco

ANEXO 9: “ANTONIO PARRA: EXPERIENCIA PERSONAL Y PROFESIONAL DE LA IMPLANTACIÓN SOCIAL DEL FLAMENCO EN MURCIA”

Antonio Parra

ANEXO LISTADOS DE INTERÉS PARA EL INFORME

1) LISTADO ARTISTAS DE MURCIA EN ACTIVO

2) LISTADO ASOCIACIONES Y EVENTOS MUNICIPIOS MURCIA

3) LISTADO INVESTIGADORES, ARCHIVOS, EDITORIALES Y BIBLIOTECA

4) LISTADO RELACIÓN INSTITUCIONES PARA TRÁMITE AUDIENCIA

4. f) Reconociendo el compromiso intelectual y artístico de otras artes y eventos asociados al arte de cantar.

ACTUALIZACIÓN Y VIGENCIA CORPUS DE LETRAS FLAMENCAS

Con la recuperación del canto minero, la temática popular narrativa, la de la vida cotidiana y de vida social de la minería, que había sido abandonada por los profesionales, vuelve a ser la predominante. Sin que pueda de hecho establecerse límites cronológicos entre letras antiguas y las de autor que se van incorporando a la tradición anónima de las coplas populares. Los letristas del canto minero han permitido mantener actualizado ese acervo antropológico y cultural que el mundo de las minas significa.

La estela de las letras flamencas propiamente mineras y de autor puede seguirse en el Concurso de Letras que se convocó por primera vez en 1974, bajo el nombre de Andrés Cegarra Salcedo, en honor de su memoria y dotado por su fidelísima hermana María³⁸. Los primeros premiados fueron Manuel Alcántara y Antonio Murciano. Por esta vía quedó vinculado Al Cante Minero y de Levante el letrista Enrique Hernández-Luque. Asimismo, un Certamen de Trovo en el marco del Festival acogió esta práctica de versificación popular y le dio impulso desde La Unión a toda la región de Murcia y pedanías de su huerta.

ANEXO 10: “LAS LETRAS DEL ARTE JONDO DE GINÉS JORQUERA”

Ginés Jorquera Mínguez

Licenciado en Derecho y Ciencias Políticas

Letrista flamenco

³⁸ María Cegarra Salcedo, química y poeta. Otro activo importante para la cultura murciana.

PREGONEROS Y PREGONES

A la llamada de La Unión pronto acudieron otros intelectuales, con sus textos, artículo, libros y publicaciones. Los Pregoneros convocados para este certamen fueron personajes muy reconocidos en el mundo del arte, de la política y, como no, del flamenco. El primero fue el escritor Salvador Jiménez, en 1968, y el último, Sánchez Dragó, en 2009³⁹

PERIODISMO, ENSAYO Y PUBLICACIONES

Pedro Pedreño, desde Radio Unión, con su programa Atalaya Mar Menor, y Manolo Adorna, quien pondría en marcha aquéllas exposiciones didácticas que pretendían enseñar “Los cantes con cuchara”. Por su parte, García Mateos escribiría durante años sucesivos en la prensa acerca de este patrimonio cultural minero. Un escritor, director del Festival Antonio Parra, quien en 1991 había ganado el Premio de Periodismo, y que como director del Festival desde 1992, enlaza los cantes de las minas con la música andalusí que ciertos conservatorios, musicólogos y grupos de música tradicional recuperan y divulgan desde el vecino Marruecos.

Al Concurso de Periodismo se añade en esta época el de la investigación sociohistórica, que Génesis García gana en 1993, el mismo año en que la editorial Anthropos publicaba *Cante flamenco, cante minero. Una interpretación sociocultural*. Esta publicación, que daba curso divulgativo al tema con el que la autora se había doctorado en 1987 por la Universidad de Murcia, significaba mucho en el mundo del flamenco, al aparecer en una prestigiosa editorial general especializada en Antropología Cultural⁴⁰. Este Premio, que por lógica de su propia exigencia es imposible de cubrir cada año, sería en el 2000 para Francisco Ródenas Rozas, actual Cronista de La Unión, por el conjunto de sus publicaciones que como archivero municipal venía haciendo sobre La Unión y su entorno minero.

Estos y otros trabajos han visto la luz en publicaciones diversas de las que aquí destacamos a los fines de este informe las radicadas editorialmente en Murcia y que aparecen en el anexo correspondiente

³⁹Le siguieron Páez, Campmany, Villacañas, Tico Medina, Mompeán, Rodríguez, Ansón, Carmen Conde, Vallecillo, Tierno Galván, Senillosa, Castillo Puche, Emilio Jiménez, Génesis García, Asensio Saéz, Luis Caballero, Félix Grande, Pencho Cros, Justo Nieto, Fernando Quiñones, Mario Maya, Álvarez Caballero, Matilde Coral, Federico Trillo, Salvador Távora, Medina Precioso, Antonio Gutiérrez, Yoko Komatsubara, Asunción Balaguer, Felipe Benítez, Fernando Delgado, Milagros Mengíbar, Lucas, y, en 2008, Pedro Alberto Cruz. *Pregoneros del Festival Nacional del Cante de las Minas*. Universidad de Murcia. Servicio de Publicaciones. Con la colaboración de RNE. 1997. *Crónicas...* hasta 2008.

⁴⁰ Don Manuel Alvar, Director entonces de la Academia de la Lengua Española, dedicaría a este libro dos artículos sucesivos en el semanal *Blanco y Negro*

LISTADO INVESTIGADORES, ARCHIVOS, EDITORIALES Y
BIBLIOTECA

ARTES PLÁSTICAS

Señalamos finalmente, que además de la corriente literaria y ensayística, el Festival ligó a su nombre el de artistas plásticos muy significativos: Paco Conesa, Paco Hernández Cop, Pedro Ginés Celdrán, el escultor Martín Solano, Esteban Bernal Aguirre, Pedro Serna... Tonia Albaladejo, actriz de teatro. Intelectuales y artistas que colaboraron en una superior línea estética que caracterizó desde el primer momento escenarios, carteles, iconos diversos y demás elementos plásticos divulgadores del Festival del Cante de las Minas y que le darían un consistente y duradero poder de comunicación. Tradición estética que se mantiene viva y a la que hay que sumar la fotografía artística que se expandió alrededor del arte de cantar por Levante y las minas: la estimulante presencia de la Sierra Minera y sus excavaciones e instalaciones industriales resultan muy poderosas para el objetivo de una cámara. *El cante y la mina*, de la fotógrafa Ana Torralva, y tan bellamente editado por el murciano Paco Salinas, es uno de los ejemplos de esta belleza que el cante, los cantaores, la tierra y la mina ofrecen a la mirada del arte apoyada en la palabra dicha ya sobre La Unión⁴¹ Las representaciones plásticas, iniciadas y mantenidas durante varios años por los propios artistas unionenses, lo que permitió poner las bases de calidad y el sentido del futuro, fueron continuadas por artistas nacionales e internacionales. Dando a este Festival su capacidad de convocar todo un mundo del arte alrededor del arte de cantar. Y aquí anotamos por fin, por su capacidad de ejemplificar cuanto venimos diciendo, un vistazo sobre la sucesión de escenarios y carteles del Festival, por la alta calidad de las firmas que lo han simbolizado⁴²

⁴¹ *El cante y la mina*. Ana Torralva. Mestizo. 1999

⁴² En los comienzos, siempre obras de Asensio Sáez en escenario y cartelería. 1967, cartel Festivales de España en 1968 y sigue Asensio Sáez hasta el de Pedro Ginés Celdrán, en 1971 y 72. 1973 Paco Conesa, 1974 I. Soto, 1975 Muñoz Barberán, 1976 Colectivo Iluro, 1977 Ramón García, 1978 Jayam, 1979 Colectivo Iluro, 1980 Rosendo Linares, 1981 Arias Resino, 1982 María Rosa Físzbein y Carlos Arbelos, 1983 Fina Benitez, 1984 Editora Regional Murcia "Metro", 1985 Ramón Garza, 1986 Paco Conesa, 1987 Esteban Bernal, 1988 Paco Hernández Cop, 1989 Grupo Grafic, 1990 Edipo, 1991 Paco Salinas, 1992 Edwin Bechtold, gestión del galerista catalán Antonio Niebla que continuaría seguiría en los años siguientes, 1993 Ramón Gaya, 1994 Chillida, 1995 Rafael Canogar, 1996 Tàpies, 1997 Antonio Saura, 1998 José Niebla, 1999 Miquel Barceló, 2000 Luíís Caruncho, 2001 Joan Miró, 2002 Picasso, 2003 Dalí, 2004 Guillermo Pérez Villalta, 2005 Miguel Berrocal, 2006 Juan de Andrés, 2007 Ana Mercedes Hoyos, 2008 José Lucas, 2009, ??? 2010???

4. g) Reconociendo el compromiso institucional de Murcia en la preservación, actualización, fomento y dinamización social del flamenco como patrimonio cultural

LOS AYUNTAMIENTOS, CONGRESOS, ESTUDIOS Y OTRAS ACTIVIDADES. MURCIA EN FLAMENCO, PIONERA EN APOYO INSTITUCIONAL

El momento de las instituciones, para proteger el cante como cultura, había llegado. Primero fue la hora de los Ayuntamientos. Que, aunque ya hubieran colaborado, lo habían hecho de manera circunstancial. Ahora es cuando empiezan a hacerlo de forma consciente ligada a la dinamización sociocultural de los municipios que gestionan.

Ya en 1922 el Ayuntamiento de Granada había dado su apoyo para celebrar el Concurso de 1922. Mientras que la total implicación del Ayuntamiento de Córdoba fue decisiva en la celebración del Concurso de 1956. En Murcia también hubo suerte. Porque nada habría podido hacerse de no ser porque, justo en 1961, un alcalde aficionado por tradición popular que fue capaz de dar proyección institucional a todo aquel movimiento que populares y profesionales y artistas y escritores venía imprimiendo a la recuperación del flamenco en Murcia. Con todos estos mimbres haciendo cesto, Esteban Bernal decidió que el Ayuntamiento organizaría el I Festival del Cante de las Minas uno de los primeros nacidos cuando todavía se criticaba esta apreciación sociocultural por el flamenco.

La investigación entonces estaba centrada en la recogida de datos acerca de los protagonistas de un arte que había sido anónimo y ágrafo y sobre el que nada había registrado por escrito que no fueran diatribas anti-flamenquistas. Y para encauzar y fomentar el estudio del flamenco y su organización en el tejido social nacieron en los años 70 los Congresos, al principio bajo los auspicios de la UNESCO. La práctica totalidad de los representantes habilitados en los Organizadores de Festivales y Concursos Flamencos, luego Congresos de Actividades Flamencas, eran alcaldes, habida cuenta de que dichos Congresos se celebraban con el respaldo económico e institucional de los Ayuntamientos y que en cada uno de ellos había que ofertar sede y cobertura para el siguiente, decisión que sólo los representantes o delegados por los Ayuntamientos podían garantizar.

El Primer Congreso de Flamenco fue celebrado en 1973 en Córdoba. El IV Congreso, en octubre de 1976, en La Unión, con Antonio Sánchez Pérez como alcalde y Alarcón Constant, alcalde de Córdoba, como Presidente del Congreso. Allí estaban, entre otros sacralizados defensores políticos del

flamenco payo y blanco, Arcadio Larrea y Manuel Yerga Lancharro. Y los mairénistas gitanistas, muy activos en Murcia y organizados en torno a la Peña Flamenca de Murcia pero con menos poder entonces en el ámbito de los Congresos⁴³.

Para entonces, Sánchez Pérez había creado una Comisión Organizadora del Festival en la que participamos los implicados entonces en estas tareas y a la que fui requerida después de haber escrito y publicado la prensa artículos míos acerca del flamenco y el Festival. Actué de portavoz ya en los 70 en muchas presentaciones y actos públicos del Festival. La presencia de una mujer con palabra propia en estos círculos fue primero de Murcia, cuando en el ámbito del flamenco sólo se veía normal la presencia de mujeres como artistas o esposas⁴⁴, y, a veces, entretenidas. También la Universidad de Murcia se adelantaba como institución al titularme como Doctora en 1987, bajo la dirección del Dr. D. Estanislao Ramón Trives, con una tesis sobre flamenco⁴⁵.

El tejido social de Murcia con la presencia de una afición muy activa la hizo adelantada en el compromiso con el flamenco que la sociedad española iba aceptando por entonces. Y Andalucía venía siguiendo el ejemplo en todas estas y otras muchas iniciativas que en Murcia habían sido pioneras.

La protección institucional fue extendiéndose a Diputaciones y a Gobiernos Autonómicos. Porque la labor de recuperación de una cultura musical necesitaba de un apoyo oficial y en Murcia siempre lo hubo. Y permitió la actualización y expansión de este arte en el presente. La Asamblea Regional de Murcia se implicó desde muy pronto en ser escaparate y soporte de actividades flamencas de toda la Región. Y otras muchas corporaciones locales, instituciones públicas y Cajas de Ahorro citadas como parte interesada en el listado correspondiente de este informe

ANEXO LISTADO INSTITUCIONES LLAMADAS A TRÁMITE

⁴³ En mi Comunicación defendí la legitimidad de la innovación en flamenco, que entonces era herejía para casi todos. La Revolución Instrumental Flamenca ya estaba iniciada vía Sabicas, Lucía, Camarón. Pero todavía bajo una tormenta de críticas por parte de la ortodoxia mairénista gitana, aunque todavía no se había grabado *La leyenda del tiempo*.

⁴⁴ “Jamás sufrí ningún tipo de discriminación y mi presencia siempre fue acogida con normalidad, amabilidad y admiración por parte de los hombres” Entrevista en RTVE hecha por Jana Escribano a Génesis García. Madrid, 1993. Archivo audiovisual.

⁴⁵http://www.canalsur.es/web/programa?pag=/contenidos/programas/canal_flamenco_radio_ok/historia&programa=canal_flamenco_radio_ok&idDrc=74371&idActivo=78292&idCanal=861&vE=C62,C66

Primera mujer doctorada en flamenco Génesis García Gómez fue la primera mujer que se doctoró con una tesis sobre el arte flamenco. Ésta fue posteriormente editada en un libro llamado 'Cante flamenco, cante minero' con el epígrafe 'Una interpretación sociocultural', lo que ocurrió en el año 1993.

En 1980, la Diputación había respondido a mi petición de que se creara un *Departamento de Estudios Flamencos*, dentro del *Departamento de Teatro, Música y Folklore de la Región de Murcia* y que tuviera su sede en La Unión. Tuve la oportunidad de proveer al Departamento de una buena biblioteca y discoteca flamenca, para lo que recibí el asesoramiento de José Blas Vega, el mayor conocedor de los Cantes de Levante y mineros y cuya sabiduría y patrimonio atesoraba físicamente en su Librería Prado, en Madrid.

En el manifiesto fundacional yo misma escribí que entre sus fines se encontraban los de “potenciar, difundir, historiar y conservar el cante minero, volviendo los ojos hacia nosotros mismos y encontrarnos con la necesidad del estudio, la sistematización, la recogida de datos, el reconocimiento asegurado del cante de esta tierra para devolvérselo a su pueblo en forma de patrimonio histórico cultural y de vivencia presente y garantía de futura afición y dedicación”

En 1981 convoqué a diversos estudiosos y catalogadores de cante minero en grabaciones antiguas a las I Jornadas de Estudio Cantes Mineros, que celebramos en mayo en el Salón de Actos del Ayuntamiento de La Unión. Jornadas de Estudios a las que acudieron artistas y aficionados de Andalucía, Madrid y Barcelona. Hubo riquísima aportación de grabaciones históricas de archivo como regalo y un estudio musicológico del guitarrista Manolo Cano y otro sociohistórico del historiador Pedro Egea Bruno. Carmen Linares, Encarnación Fernández y Manolo Romero y Rafael Romero pusieron su voz cantaora a la “Expresión flamenca de los pueblos mineros”. Recordar aquí que de estos estudios surgió la necesidad de un cambio de las bases del Festival que ubicaron definitivamente las categorías de Cantes Mineros y de Levante⁴⁶. Y la propuesta de la grabación de un CD dedicado a estos cantes de Camarón de la Isla por darles impulso y reconocimiento en el mismo corazón del arte jondo que Camarón empezaba a simbolizar.

ANEXO 4 “CAMARÓN Y LOS CANTES MINEROS”

Génesis García

Doctora en Filología Románica

⁴⁶ “Las bases del Festival. La razón de un cambio” Génesis García. Programa Festival, 1981

Porque ya fue en los años 80 cuando los Cantes Mineros y de Levante empezaron a ser oídos fuera de la Región desde el soporte que daba en Murcia la protección institucional a las distintas iniciativas y trabajos. En sucesivos Congresos se leían ponencias dedicadas a los Cantes Mineros y de Levante, por cumplir los objetivos propuestos desde Murcia y La Unión de hacerlos valorar por el resto del mundo flamenco. Objetivos que se iban cubriendo con estas y otras actividades que el mundo del flamenco iba reconociendo, al demandar la presencia de estudiosos de Murcia para que diéramos conferencias y habláramos en Andalucía sobre estos cantes⁴⁷ La expansión de estas actividades creció a partir de entonces y en ellas han participado cuantos estudiosos están dedicados en la actualidad al flamenco en Murcia y cuyos nombres y publicaciones incorporamos en el anexo correspondiente.

ANEXO LISTADO INVESTIGADORES, ARCHIVOS, EDITORIALES Y BIBLIOTECA

⁴⁷En 1981 se celebra en Almería la IX edición del Congreso Nacional de Actividades Flamencas, con sede en el Ayuntamiento de Almería. El X Congreso de Actividades Flamencas fue celebrado en Jaén, en 1982. Fui elegida miembro de la mesa en ambos Congresos. El Congreso de Granada, 1983, y el de Cáceres, de 1984, también programaron ponencias relacionada con los cantes mineros.

El apoyo institucional siempre ha partido de sucesivos alcaldes de La Unión y de su Ayuntamiento, que crearon el Festival como institución municipal, con la mención especial que merece su fundador. Y que en la actualidad, su sucesor Francisco Martín Bernabé ha cuajado el que era proyecto de la “Fundación Cante de las Minas”⁴⁸. Reforzada ahora por el alto grado la presencia institucional en la colaboración del Ministerio de Cultura y de la Comunidad Autónoma de la Región de Murcia como miembros fundacionales de derecho. Asimismo, en la actualidad, el Ayuntamiento de La Unión está organizando el I Congreso Internacional Flamenco sobre cantes minero-levantinos, previsto para junio de 2010, dentro del marco de las numerosas actividades institucionales a las que la celebración del cincuentenario está dando çlugar. Mientras pone en marcha, entre muchos otros, el proyecto de que un profesional de prestigio internacional dedique un CD a los Cantes Mineros y de Levante está en marcha y sin duda muy pronto verá la luz. Todos los proyectos se mantienen con logros socialmente muy vigorosos en el presente y con proyección de futuro en el ámbito del flamenco en Murcia a los cincuenta años de la fundación del Festival del Cante de las Minas, sin duda el gran dinamizador del flamenco en toda la Región de Murcia

4. h) El Festival para Murcia, impacto mediático y marca de calidad

El Festival del Cante de las Minas al día de hoy como un acumulador de energía artística que sintetiza y descarga cada año para ponerse en carga inmediatamente después. Y entre los nombres de aquellos dedicados de forma muy directa a que este ciclo se cumpla y a que la recarga se haga con superior energía está el de Manuel Navarro, quien, en palabras del actual Alcalde de La Unión es “la primera persona que se da cuenta en La Unión de que esto tiene una gran trascendencia, un gran calado y que esto hay que saber venderlo, exportarlo y hacer de ello un evento muy grande. Fue el primero que vislumbró hace ya muchos años este objetivo y yo me congratulo de compartir estos momentos”

ANEXO 11: “EL IMPACTO MEDIÁTICO DEL FESTIVAL DEL CANTE DE LAS MINAS”

Manuel José Navarro Jiménez

Coordinador del Festival Internacional del Cante de las Minas

⁴⁸ Después de mucho tesón y gestiones, por fin, los Estatutos han sido firmados ante notario el 18 de febrero de 2010. Crónica *El duende existe y Japón también*. 2 de marzo de 2010. Gontzal Díez. Diario *La verdad*. Murcia

En su cincuentenario, el Festival del Cante de las Minas se ha convertido en marca de prestigio que no sólo recibe menciones honoríficas y reconocimientos a su mérito, sino que ha pasado a ser titular que otorga reconocimientos a otros méritos. Como veremos en los nombramientos honoríficos que el Festival otorga este año en el que cumple cincuenta de ininterrumpida presencia desde La Unión, en Murcia y para el mundo del arte.

ANEXO 12: “EL FESTIVAL, MARCA DE CALIDAD Y PRESTIGIO PARA MURCIA, RECIBE MEDALLAS Y DA MEDALLAS”

Francisco Martín Bernabé Pérez (FMB)

Licenciado en Derecho y Abogado

Alcalde de La Unión

5 BIENES INMUEBLES ASOCIADOS

5.a) Reconociendo el valor patrimonial para la Región de Murcia de la Sierra Minera y Bahía de Portmán y bienes inmuebles asociados y que son producto del entorno sociolaboral en el que nació y se desarrolló la industria minera y el Cante Minero y de Levante. Y reconociendo que estos bienes patrimoniales encuentran su mayor proyección didáctica, cultural y turística y su puesta en valor mediática de alcance mundial en el marco de los Cantes Mineros y de Levante como patrimonio cultural de Murcia

5.b) Reconociendo la situación actual por parte de la Administración de la gestión y puesta en valor de los bienes materiales e inmuebles asociados a los Cantes Mineros y de Levante: Sierra Minera, Parque Minero, Museo Minero y Museo del Cante de las Minas

5.a) Reconociendo el valor patrimonial para la Región de Murcia de la Sierra Minera y Bahía de Portmán y bienes inmuebles asociados y que son producto del entorno sociolaboral en el que nació y se desarrolló la industria minera y el Cante Minero y de Levante. Y reconociendo que estos bienes patrimoniales encuentran su mayor proyección didáctica, cultural y turística y su puesta en valor mediática de alcance mundial en el marco de los Cantes Mineros y de Levante como Patrimonio Cultural de Murcia

LOS CANTES MINEROS Y DE LEVANTE, PATRIMONIO INMATERIAL; LA SIERRA MINERA, PATRIMONIO MATERIAL⁴⁹

“El Festival de La Unión tiene por ello que seguir dando respuesta a su legitimidad como espacio de doble identidad: la del flamenco como patrimonio cultural por una parte y, por otra, la del entorno industrial y minero que lo hizo nacer de su pasado y que en su presente lo sostiene. Considero entonces que como el cante minero ya está puesto en valor, viene por lo suyo que el Festival del Cante de las Minas se ocupe del espacio físico que dio vida a estas músicas, de la manera que un Festival como éste puede hacerlo: divulgando y poniendo en valor su belleza y su historia, dos activos que pueden dar nueva vida a La Unión, a Portmán y a esta Región, tan necesitada de motivos fuertes en los que fundamentar su identidad.

“Lo de la belleza no me lo invento yo. Que todo el que visita la Sierra Minera alucina ante este paisaje que deja escapar la mirada por el horizonte de la libertad azul de dos mares. Paisaje impactante de cuevas y caminos de lajas, salpicado por las sombras geométricas de los castilletes o de palmeras como faros. Donde combinan grises de galenas, rojos de piritas, irisaciones de aguas oxidadas... con los de las entrañas de la tierra al aire, que cada día las transforma de colores nuevos y texturas sorprendentes. Algunas higueras insólitas junto a hinojos y romeros boticarios. O los violetas y amarillos de tantas flores silvestres que brotan sin más finalidad que la de adornar por un día la virilidad macha del paisaje.

“La Sierra Minera y su Bahía son un privilegio de geología, de geografía, de historia y de cultura. Por eso, yo no las considero como puntos negros que haya que regenerar, sino como testigos de la historia que hay que

⁴⁹ Tema de la Ponencia “Parque Minero Sierra y Bahía”. Reconocimiento histórico administrativo del estado de la cuestión Sierra Minera y Bahía de Portmán y propuesta de creación de un Parque Minero. Génesis García y Alicia Muñoz Álvarez. III Congreso Internacional sobre Patrimonio Geológico y Minero. Cartagena. Octubre de 2002. Publicado en Actas Congreso. Divulgación en artículos publicados en *La verdad* de Murcia en 2002.

reconvertir. Para que donde en el pasado hubo actividad económica y vida, vida y actividad económica tengamos para el futuro”⁵⁰

⁵⁰ Génesis García. Carbuero de Oro 2002. Extracto

5.b) Reconociendo la situación actual por parte de la Administración de la gestión y puesta en valor de los Bienes Materiales e Inmuebles Asociados a los Cantes Mineros y de Levante: Sierra Minera, Parque Minero, Bahía de Portmán, Museo Minero y Museo del Cante de las Minas

ANEXO 13: “PATRIMONIO MATERIAL Y BIENES INMUEBLES ASOCIADOS: SIERRA MINERA, MUSEO MINERO Y MUSEO DEL CANTE DE LAS MINAS”

Francisco Martín Bernabé Pérez
Licenciado en Derecho y Abogado
Alcalde de La Unión