



ANTONIO PIÑANA: LA TRADICIÓN DEL CANTE MINERO

José F. Ortega
Universidad de Murcia

Recibido: 15-10-2013

Aceptado: 10-11-2013

Resumen

Este trabajo constituye un pequeño homenaje en el centenario de su nacimiento al cantaor cartagenero Antonio Piñana (1913-1989), depositario y garante de la tradición del cante de las minas.

Palabras clave: Antonio Piñana, Antonio Grau Dauset, Rojo el Alpargatero, Festival del Cante de las Minas, La Unión, minera

Abstract

This work is a small tribute, in the centenary of his birth, to Antonio Piñana (1913-1989), flamenco singer native of Cartagena, depository and guarantor of the tradition of the "cante de las minas" (sing of the mines).

1. Grau-Piñana: un eslabón imprescindible

El cantaor cartagenero Antonio Piñana Segado (1913- 1989) fue el primer ganador del Festival del Cante de las Minas de La Unión. Patriarca de una familia de artistas flamencos, formó pareja artística con su hijo Antonio (Antonio Piñana Calderón, Antonio Piñana hijo), su fiel acompañante a la guitarra. Sus nietos, el cantaor Curro Piñana y el guitarrista Carlos Piñana, han mantenido viva la estela de ambos. Antonio Piñana -muy pocos se atreverían a negarlo- ha sido, y sigue siendo después de su muerte, el gran adalid y difusor de los cantes mineros. Como prueba irrefutable está la amplia discografía que grabó¹ que, como señala José Martínez (2002: 57), constituye una de las fuentes a la que han de acudir todos aquellos que deseen conocer en profundidad estos cantes.

Es conocida la estrecha amistad que mantuvo con el representante, en palabras de Blas Vega (2002: 21), de la “pureza tradicional” del cante minero: Don Antonio Grau Dauset, hijo del mítico Rojo el Alpargatero, buen conocedor -y divulgador él mismo- de los cantes creados por su progenitor, una correa de transmisión que aseguró el vínculo a los orígenes más prístinos.

José Blas Vega, que fue un espectador privilegiado de dicha relación, la resume describe en estos términos:

En 1952, con motivo de un viaje a Cartagena, Grau conoce a Piñana (Cartagena 1913-1989), el cual queda fascinado por el enorme y rico caudal que encerraban los cantes de don Antonio. Desde entonces Piñana se convirtió en su discípulo, prometiéndole que sería el continuador de su escuela, para lo cual no perdió contacto con él y fue bebiendo de sus sabias lecciones hasta llegar a conseguir su personalidad artística. Conoció a don Antonio Grau en 1963, y fui testigo muchas veces, tanto en Madrid como en Cartagena, de la relación, familiar,

¹ Sobre la discografía de Antonio Piñana puede verse RUIPÉREZ VERA, Juan: *Historia de los Cantes de Cartagena y La Unión* (Cartagena: Editorial Corbalán, 2005); cf. también GÓMEZ GÓMEZ, M^a Ángeles: *Catálogo discográfico de los cantes mineros* (Murcia: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia, 1995).



que hubo entre Piñana y Grau, y de cómo eran de interesantes estas prácticas y enseñanzas cantaoras. La sabiduría y el arte de uno y la admiración y voluntad del otro (Blas Vega, 2011: 31).

El hijo del Rojo vio en Piñana al “verdadero aficionado” al cante minero, “ese cante nuestro”, según palabras literales del viejo maestro en una carta que dirigió al cantaor cartagenero y que reproduce Blas Vega (2002: 20).

Para Blas Vega, la relación Grau - Piñana “representa una aportación básica y fundamental en la recuperación del cante de las minas” (2002: 28). Por una parte, porque supuso el afloramiento de estilos musicales así como el “enriquecimiento y matización de nuevas tonalidades (por giros melódicos)”. A través de los recuerdos y vivencias del propio Grau, permitió además la recuperación de antiguas historias, coplas y personajes del pasado, como el Morato, el Pajarito, el Albañil, Emilia Benito, La Emperatriz o el mismísimo Rojo el Alpargatero. Y todo ello supuso para La Unión, y principalmente para su Festival, la posibilidad fijar y afirmar sus raíces y, en definitiva, su razón de ser.

Ya dejamos testimonio en un anterior trabajo² de la fidelidad que Antonio Piñana guardó a las enseñanzas de Grau. El artista cartagenero sostuvo siempre que sus cantes provenían directamente de la escuela del Rojo el Alpargatero (Parra, 2002: 92). No obstante, algo inevitable, Piñana dejó impreso su personal sello en todos los cantes que aprendió de Grau. Él mismo lo pregonó en una entrevista concedida al periodista Antonio Parra; y lo reconocía con el orgullo de quien sabe bien rematada la faena:

“Es lo que yo he hecho, mi forma de hacerlo. ¿Cómo iba a cantar yo lo cantes que me enseñó a mí el Rojo hijo, si al Rojo hijo cuando me enseñó a mí le quedaban muy pocas facultades, muy poca voz, estaba enfermo? Y ese hombre, digamos que

² ORTEGA CASTEJÓN, José F. y GELARDO NAVARRO, José: “Los *fandanguillos mineros* de A. Grau, Rojo el Alpargatero hijo”. En *Revista de Investigación sobre Flamenco “La Madrugá”*, nº 4, Junio de 2011, págs. 37-38, <http://revistas.um.es/flamenco/article/view/132541>.

lo que hacía era apuntarme los estilos. Yo, después, les di brío, les di fuerza y los saqué a la luz con la categoría que tenían que salir, y cada día más, porque esos cantes los estudio más, los mejoro y les doy más categoría... y la prueba la tienes en que la gente, los [que son] responsables, los que saben de cante, ¿dónde vienen a parar cuando tienen que hablar de cantes de Levante? ¿No vienen aquí, a la fuente ésta, a la fuente Piñana?" (Antonio Parra, 2002: 92).

La forma de interpretar el flamenco y, especialmente, los cantes mineros, fue variando con los años. El gusto imperante en la época de la *Ópera flamenca* era proclive al virtuosismo y al lucimiento personal. Las gargantas de entonces exhibían una enorme facilidad para modular, transitando ágiles a lo largo de la escala. Como resultado, el cante adquiría a veces un aire de superficialidad y despreocupación, rozando el puro fuego de artificio. Coincidiendo con la puesta en marcha del Festival de La Unión comenzó a imponerse un nuevo gusto. El escritor unionense Asensio Sáez resume a la perfección este sentimiento con la frase "en el cante de las minas no caben los ruseñores"³. También una copla antigua describe la voz del minero:

*No se asuste usted, señora,
Que es un minero el que canta:
Con el polvo de las minas
Tengo rota la garganta.*

Llevado tal vez por un anhelo de pureza, y es posible que en esto tenga mucho que ver la estética mairenista entonces imperante, el público comenzó a mostrar predilección por otros tipos de voces, voces más auténticas, más sentidas, más viriles que las amigas del falsete; voces como la de Antonio Piñana o, años después, la de su discípulo Manuel Romero.

³ Cf. SAÉZ, Asensio: *La copla enterrada: teoría aproximada del Cante de las minas*. La Unión: Ayuntamiento de La Unión, 1998, pág. 55.



2. Antonio Piñana y la minera

La *minera* es el *palo* de referencia del Festival Internacional del Cante de las Minas de La Unión; y no sin razón puesto que, hasta hace apenas un par de ediciones, el máximo galardón del concurso, la codiciada Lámpara Minera, se otorgaba al mejor intérprete de este cante.

En líneas generales, la *minera* participa de las mismas peculiaridades musicales, en cuanto a organización melódica y estructura, que el resto de los cantes mineros. Se basa, habitualmente, en una quintilla octosilábica, de rima asonante o consonante y con diferentes posibilidades de organización. Cada uno de los versos se corresponde en el cante con un *tercio* o inciso melódico. El primer verso suele repetirse idéntico en el tercer *tercio*, obteniéndose de este modo un total de seis tercios, estructura característica de los palos emparentados con el *fandango*.

Si bien se habla de diferentes estilos de *minera*⁴, subyace prácticamente en todos un patrón melódico muy definido en el que, como ocurre con toda música de tradición oral, pueden darse algunas variantes que son las que, a la postre, inducen a hablar de distintos tipos de *minera*.

La discografía de Antonio Piñana integra una amplia nómina de grabaciones de cante por *mineras*. En la mayoría se atiene a un patrón tradicionalmente atribuido al Rojo el Alpargatero: la conocida popularmente como *minera del carburico*, por ser ésta una de sus letras más difundida e interpretada. La reproducimos a continuación tal y como se canta:

*Con mi carburico, con mi carburico en la mano,
monte arriba, sierra abajo,
con mi carburico, con mi carburo en la mano,
camino del trabajajo,*

⁴ Los principales modelos estilísticos y, a su vez, los más interpretados a día de hoy son los fijados por los cantaores Antonio Piñana (*mineras del Rojo el Alpargatero y el Rojo hijo*), Pencho Cros y Encarnación Fernández; cf. ORTEGA, José F.: *Cantes de las minas, cantes por tarantas*. Sevilla: Signatura, 2011, págs.. 177 y ss.

*cuando pienso, cuando pienso lo que gano,
ay, me vuelvo desde el tajico⁵.*

En otras, se sirve de un tipo melódico cuya autoría se atribuye al hijo del Rojo (Antonio Grau Dauset), y que no es sino una variedad de taranta de menor vuelo melódico, pero no por ello exenta de dificultad. Abajo puede verse una de sus letras más conocidas:

*Se fue a trabajar a un puente,
un minero apurao
se fue a trabajar a un puente
con su pico preparao,
encontró el terreno fuerte
y por eso se ha marchao⁶.*

Grabó también sendos cantes muy cercanos a la línea melódica de la minera y que rotuló, respectivamente, como *cantes del Pajarito* y *cantes de Pedro el Morato*.

*Yo le echo al cante alegría, ay,
soy tartanero de fama
y pongo al cante alegría,
el Pajarito a mí me llaman,
no hay en toa las Herrerías,
ay, quien tenga mejor tartana.*

*Me llaman Pedro el Morato,
soy el mejor de los troveros,
me llaman Pedro el Morato,
bien lo sabe el mundo entero, ay,
que de trovos tengo un rato,
ay, y también de verdulero⁷.*

Finalmente, se atrevió también con su propio estilo de minera, un cante que con orgullo rotuló como *piñanera*. Una de las letras con que la cantó es la siguiente:

⁵ Se recoge, por ejemplo, en la *Magna Antología del Cante Flamenco*. HISPAVOX, 1992, Cd 8, pista nº 21.

⁶ Se incluye, por ejemplo, en el disco *Antonio Piñana, in memoriam* (*Antología de cantaores flamencos*, Vol. 23). EMI, 1991, pista nº 1.

⁷ Ambos cantes pueden se recogen en la *Magna Antología del Cante Flamenco*. HISPAVOX, 1992, Cd 8, pistas nº 18 y 19.



*Con mi sello personal
canto yo esta minerica,
tiene una esencia tan rica
que de El Estrecho a Portmán,
todavía no se lo explican⁸.*

3. “De las minas no me quejo”, minera

En justo homenaje al maestro cartagenero, quisiéramos recordar hoy una hermosa y, por desgracia, poco interpretada⁹ variedad de minera, que en 1970 grabó con esta letra:

*De las minas no me quejo
porque nunca me fue mal,
pero ahora me las dejo
porque quiero descansar,
que ya me encuentro muy viejo.*

Aparece recogida por primera vez en el LP *El cante de las minas*¹⁰, en el que, según Blas Vega, Antonio Piñana “demostró [...] su magisterio, dando una visión cierta de la riqueza de matices (por peculiaridades o detalles melódicos o interpretativos) que contienen esos cantes antiguos de la época más significativa y esplendorosa de la historia cantaora de Levante” (Blas Vega, 2002: 31).

Por cierto que el autor de la copla no es otro que el propio José Blas Vega, que firma bajo el seudónimo de “Ópalo”¹¹.

⁸ Puede encontrarse en el disco *Antonio Piñana con Antonio Piñana hijo, Antología del cante minero y levantino (Grabaciones históricas, Vol. 2)*. UNIVERSAL MUSIC, 1999, pista nº 4.

⁹ El cantaor Antonio Ayala el Rampa es uno de los pocos artistas al que hemos escuchado cantarla en sus recitales. Por su parte, Curro Piñana la incluye en su imprescindible *Antología del cante minero*. Paris: La Maison des Cultures du Monde, 2011, Cd 1, pista nº 1.

¹⁰ Cf. *Antonio Piñana, El Cante de las minas*. HISPAVOX, HHS 10-371. También aparece recogida en la *Magna Antología del Cante Flamenco*. HISPAVOX, 1992, Cd 8, pista nº 20.

¹¹ Aunque en este caso es el autor de la letra, Blas Vega formó “pareja creativa” con el guitarrista Félix de Utrera, atribuyéndose ambos, bajo los seudónimos de “Ópalo y Vizcaíno”, muchos temas populares editados entre los años 60 y 70. De ellos comenta Pedro G. Romero: “Muchos aficionados se habrán preguntado por dos genios singulares, Ópalo y Vizcaíno, que firmaban los cantes del catálogo flamenco de HISPAVOX de los años 60 y 70. Pues bien, tales seudónimos dinerarios esconden al flamencólogo José Blas Vega y al guitarrista Félix de Utrera,

Aunque hay quien la cataloga como “minera del Rojo padre”¹², relacionándola por tanto con la minera del *carburico*, encontramos ciertos detalles que la hacen singular.

Por una parte, tal y como se acostumbra en algunas variedades de malagueña, y también en la cartagenera, la levantica y en el taranto, el primer tercio se construye con la segunda mitad del primer verso. Blas Vega, refiriéndose a la *malagueña* del Canario que también hace uso de este recurso, ve en dicha peculiaridad estructural una influencia almeriense¹³. En cualquier caso, constituye una singularidad al tratarse en este caso de una minera, donde la costumbre es que con el primer verso (y con la misma melodía) se construyan los tercios primero y tercero. El caso es que, una vez musicalizado el texto de esta minera, queda finalmente como sigue¹⁴:

*Que yo no me quejo,
de las minas no me quejo
porque nunca me fue mal,
pero ahora me las dejo,*

quienes, entre productores y animadores de aquellas grabaciones, se apuntaban temas, letra y música, conocidamente populares”; cf. ROMERO, Pedro G.: “La máquina de trovar de Meneses: materiales para una topografía de la máquina flamenca”, en *Intersecciones: La música en la cultura electro-digital*. Sevilla: Arte/Facto, Colectivo de Cultura Contemporánea-Área de Cultura del Ayuntamiento de Sevilla. 2005, p. 151. A este respecto, cf. ORTEGA CASTEJÓN, José F. y GELARDO NAVARRO, José: “Los fandanguillos mineros de A. Grau, Rojo el Alpagatero hijo”, en *Revista de Investigación sobre Flamenco “La Madrugá”*, nº 4, 2011, pág. 51, nota 27, <http://revistas.um.es/flamenco/article/view/132541>.

¹² Cf. RUIPÉREZ VERA, Juan: *Op. cit.*, pág. 345. En lugar de “minera”, utiliza además el término “tarantilla”. Sobre esta cuestión, cf. ORTEGA, José F.: *Cantes de las minas... Op. cit.*, págs. 214 y ss.

¹³ BLAS VEGA, José: *Vida y cante de Don Antonio Chacón: la edad de oro del flamenco (1869 1929)*. Madrid: Cinterco, 1990, pág. 271. Sobre la utilización de este recurso en los diferentes estilos de cante minero, cf. ORTEGA, José F.: *Cantes de las minas... Op. cit.*, págs. 78, 82, 146, 172, 201, 221 y 261

¹⁴ Las coplas de los cantes mineros acostumbran a ser quintillas octosilábicas (menos frecuente es la cuarteta). Musicalmente se traducen en seis incisos melódicos, por lo que es necesario repetir uno de los versos, de modo íntegro o bien una parte de él. A este respecto, cf. ORTEGA, José F.: “Formas flamencas de la Región de Murcia: rasgos musicales”. En *Revista de Investigación sobre Flamenco “La Madrugá”*, nº 6, Junio de 2012, págs. 101-135, <http://revistas.um.es/flamenco/article/view/155251>; ORTEGA, José F.: *Cantes de las minas... Op. cit.*, págs. 24-27.



*porque quiero descansar, ay,
ay, que ya me encuentre muy viejo, ay.*

Hay algunos otros detalles que nos parece interesante destacar en ella. Por ejemplo, el hecho de que se “ligue” (enlace melódicamente) el segundo tercio con el tercero y, del mismo modo, el cuarto con el quinto, un procedimiento habitual en cantes como la *taranta* o la *levantica*, pero no en la minera, donde cada uno de los tercios queda perfectamente delimitado por sus respectivos giros cadenciales. De este modo, aprovechando el paralelismo textual en el incipit de los versos segundo y quinto (ambos comienzan con la conjunción “porque”), se utiliza una misma fórmula melódica para el arranque de los tercios correspondientes (tercero y quinto).

Nos parece también interesante destacar, aunque sólo sea como curiosidad, que en el arranque del cuarto tercio, que se atiene a la fórmula melódica habitual para este tercio en la minera –un fuerte “tirón” ascendente que le otorga un fuerte impacto emocional–, la guitarra de Antonio Piñana hijo¹⁵ no realza el VII grado (mi’) con el acostumbrado acorde menor que se forma sobre el mismo y que, con posterioridad, se hizo tradicional en la minera confiriéndole mayor dramatismo, sino con un acorde mayor.

Como anexo presentamos la transcripción musical de este hermoso cante, en dos versiones: la primera, en el tono estándar de Mi, sin alteraciones por tanto en la armadura; la segunda, transportada al tono de Fa#, característico del *toque por tarantas*, y en la que hemos querido incorporar, siquiera como esbozo,

¹⁵ Antonio Piñana Calderón (Cartagena, 1940) fue desde muy joven el guitarrista habitual de su padre. Padre, a su vez, de una estirpe de artistas –el cantaor Curro y los guitarristas Pepe y Carlos Piñana–, en los años cincuenta recorrió gran parte de España con el espectáculo “Los jodelitos del cante”. A partir de 1964 se inició como guitarrista de concierto, ofreciendo diversos recitales dentro y fuera de España. Durante varias ediciones fue guitarrista oficial del Festival del Cante de las Minas de La Unión. Es un especialista consumado en el acompañamiento de los estilos levantinos, cuyas peculiaridades musicales conoce como nadie.

las “respuestas” de la guitarra, tan inconfundibles del toque minero¹⁶ (ver anexos 1 y 2).



¹⁶ El tono “real” en el que canta Antonio Piñana esta minera es el de Sol, lo que implica cejilla en el primer traste en la guitarra.



4. Bibliografía

- BLAS VEGA, José (1990). *Vida y cante de Don Antonio Chacón: la edad de oro del flamenco (1869 1929)*. Madrid: Cinterco.
- BLAS VEGA, José (2011). "Los cantes de las minas" (libreto explicativo). En *Curro Piñana, Antología del cante minero*. Paris: La Maison des Cultures du Monde.
- GÓMEZ GÓMEZ, M^a Ángeles (1995). *Catálogo discográfico de los cantes mineros*. Murcia: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia.
- ORTEGA CASTEJÓN, José F. y GELARDO NAVARRO, José (2011). "Los fandanguillos mineros de A. Grau, Rojo el Alpargatero hijo". En *Revista de Investigación sobre Flamenco "La Madrugá"*, nº 4, págs. 37-38, <http://revistas.um.es/flamenco/article/view/132541>.
- ORTEGA, José F. (2011). *Cantes de las minas, cantes por tarantas*. Sevilla: Signatura.
- ROMERO, Pedro G. (2005). "La máquina de trovar de Meneses: materiales para una topografía de la máquina flamenca". En *Intersecciones: La música en la cultura electro-digital*. Sevilla: Arte/Facto, Colectivo de Cultura Contemporánea-Área de Cultura del Ayuntamiento de Sevilla.
- RUIPÉREZ VERA, Juan (2005). *Historia de los Cantes de Cartagena y La Unión*. Cartagena: Editorial Corbalán.
- SAÉZ, Asensio (1998). *La copla enterrada: teoría aproximada del cante de las minas*. La Unión: Ayuntamiento de La Unión.

5. Anexos

5.1. Anexo 1: Antonio Piñana, "Que yo no me quejo", minera (tono de Mi)

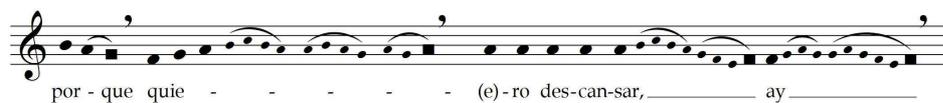
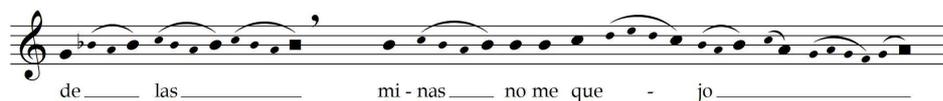


De las minas no me quejo

minera

Al cante: Antonio Piñana

transc. José F. Ortega



© transc. José F. Ortega



5.2. Anexo 2: Antonio Piñana, "Que yo no me quejo", minera (tono de Fa#)

De las minas no me quejo

minera

Al cante: Antonio Piñana
Antonio Piñana (hijo), guitarra

1º tercio

Que yo no _____

me que - - jo _____

de ____ las ____ mi - nas ____ no me que -

jo ____ por - que nun - - - - ca me fue

© transc. José F. Ortega



2

De las minas no me quejo

mal, _____ ay _____

4º tercio

pe-ro.a-ho-ra me las de - - - jo _____

5º tercio

por - que quie - - - - - (e) - ro des-can-

sar, _____ ay _____

6º tercio

ay, _____

© transc. José F. Ortega



De las minas no me quejo

3

que ya me en-cuen - tro _____ (o) muy vie - - - - jo,



_____ ay, ay, _____ ay



