

EL FOLCLORE DE CARTAGENA Y LA UNIÓN

Juan Ruipérez Vera

EXORDIO

El folklore, literariamente considerado, pertenece a una de las modernas ciencias. El desarrollo en poco tiempo adquirido lo debe al favor general y resulta superior al que le hubiera podido imprimir el esfuerzo de sus propagadores. Si ha obtenido en todas partes tan bella acogida obedece al hecho de reconocerse el pueblo así mismo, como si estuviera delante de un espejo, cuando se ha visto retratado en su vida íntima de un modo perfecto.

La palabra folklore tuvo su origen en Inglaterra en el año 1846. Su autor fue Williams Thoms, arqueólogo. No se ha podido dar a esta palabra una traducción que abarque su extenso contenido. En todos los países se han dado traducciones que fuesen lo suficientemente explícitas para entender con claridad su significado. Notables escritores folklorísticos han querido sustituir este vocablo con otro que comprendiese los usos, costumbres, tradiciones, leyendas y supersticiones de los pueblos.

La palabra que comprendiera todo esto no se ha dicho todavía, ya que el folklore se extiende a todas las manifestaciones populares, no sólo pretéritas, sino también presentes, para llegar a un total conocimiento del espíritu de la vida del pueblo, que es el conjunto indiferente de los individuos humanos sin que se consideren en ellos categorías sociales que le distingan. Son todos anónimos y todos intervienen inconscientemente en las manifestaciones de su propia actividad.

La palabra folklore ha tomado carta de naturaleza en todos los idiomas. No sabemos si algún día se encontrará la que ha de sustituirle, pero es de suponer que, si al cabo de cerca de cien años no se ha encontrado, el vocablo de Williams Thoms, perdurará eternamente.

Terminaré este pequeño exordio para entrar de lleno en el folklore Cartageno, en el que incluimos apuntes históricos, de las fiestas religiosas-populares patrocinadas por el Concejo, Romerías, Fiestas Populares, Juegos infantiles, Riñas de gallos y perros de presa, Vendedores ambulantes, Tipos populares, Troveros, cantaores, Bailes, etc. etc., sin poder ser más extensos, por tener que suprimir, a forciiori, detalladas descripciones, dado el poco espacio que tenemos y al que debemos ajustarnos.

Federico Casal Martínez
Cronista Oficial de Cartagena (1924)

PRESENTACIÓN

En el exordio que antecede a nuestro trabajo don Federico Casal Martínez, quien fuera cronista oficial de Cartagena, describe el vocablo *Folklore* con la siguiente definición: *'Literariamente, pertenece a una de las modernas ciencias'*, y a través de él *'se reconoce el pueblo así mismo, como si estuviera delante de un espejo, cuando se ha visto retratado en su vida íntima de un modo perfecto'*.

El cronista en su obra *Folklore de Cartagena* al referirse a bailes, guitarristas, comediantes, cantadores y troveros, opina que *'no tuvo la ciudad y su campo bailes genuinos, sino sólo lo que hemos apuntado pero, queremos hacer mención de uno muy popular y divertido que se solía bailar en las casas particulares cuando se celebraban con motivo de bodas y bautizos. Este baile, que finalizaba estas fiestas íntimas, se denominaba El Zarangollo del Fraile'*.

La aseveración del señor Casal de que *'no tuvo la ciudad y su campo bailes genuinos'*, por supuesto no es susceptible de ser considerada como 'dogma de fe'. Ante la falta de documentación precisa, si nos fijáramos en la ausencia de datos exactos que confirmen la aparición del Flamenco, quizás la apreciación de don Federico pudiera estar basada en el hecho de que él no tuvo la suerte de hallar una *partida de nacimiento* (partitura fechada) que certificara el día, la hora, el mes y el año de la aparición de las 'pardicas', el 'bolero', las 'toreras' o la 'jota de Isla Plana' como bailes folclóricos añejos y genuinos del Campo de Cartagena. De hecho, más adelante, sirviendo de contrapunto, el cronista en su libro escribe que *'es inútil decir que la diversión más popular de los cartageneros eran los bailes. Desde el siglo XVIII poseemos datos fidedignos de los millares de permisos concedidos por la municipalidad a diversas entidades, para la celebración de los bailes llamados de Candil... En la pasada centuria, existían lo que hoy llamamos Academias de baile; y las había de dos categorías: En una se bailaban la Pavana, Redova, Rigodones y Minués. En las otras academias de bailes populares se bailaban la cachucha, el bolero, el zapateado, el fandango, las parrandas, seguidilla y jota valenciana'*.

La Historia dejó latente que el folclore representativo de un pueblo no se creó ni se transformó en un solo día. Por esta razón en nuestra ponencia sobre *'el folclore de Cartagena y La Unión'* quisimos rememorar tiempos pretéritos tratando de estudiar y analizar de cerca determinadas formas culturales que fueron aflorando en los diferentes pueblos de la península Ibérica; aunque, en el fondo, lo que en realidad interesaba era saber si esta tierra desde antaño gozó de un folclore propio, y para ello lo primero que hicimos fue indagar sobre la evolución que sufrió la música en el tiempo, con el fin de recabar la información precisa que justificara la aparición de un folclore autóctono en el Campo de Cartagena, y determinar cómo y cuándo unos sonos concretos se transformaron en cantes flamencos.

Soslayando de momento la protohistoria de la música, en un momento puntual quisimos ubicarnos cronológicamente entre los siglos sexto y séptimo (durante la dominación bizantina en Cartagena), recordando a nuestro insigne paisano San Isidoro de Cartagena quien en códices dedicados a la música antigua dejara fehacientes noticias sobre el folclore (aunque en aquella época el vocablo aún no estuviera inventado). A partir de aquí, durante más de



doce siglos, existe constancia documental (en actas del Concejo, bibliotecas y hemerotecas) de que Cartagena y La Unión siempre gozaron de un maravilloso folclore y de unos 'cantes propios', como fruto de la decantación sufrida por unos cantecillos muy sencillos que durante años convivieron en el campo, a orillas del mar, y en la sierra minera.

EL FOLCLORE DE CARTAGENA Y LA UNIÓN

Decididos a profundizar en la faceta musical del folclore español, la más cercana y representativa de un pueblo, sabíamos que nos íbamos a encontrar con una materia rodeada de visos muy antiguos y sobradamente conocida. En la época actual, cuando han aparecido nuevas preferencias musicales comprobamos que el folclore (cantos y bailes típicos) sigue prevaleciendo incluso después de los cambios que se han producido en la sociedad, congratulándonos de que esta manifestación popular no se extinguiera del todo; y lo que aseveramos a la vista está: algunas zonas de España como Murcia, y, dentro de esta región, pueblos como Los Alcázares, Lorca, Yecla, Caravaca, Jumilla, Molina, Bullas, San Javier, La Palma o Ulea, siguen manteniendo la tradición de presentar en escenarios y plazas públicas los bailes y cantos que le son propios. Este proceder maravillosamente positivo dio sus frutos al seguir perdurando su transmisión, manteniéndose hasta nuestros días como un inque-

brantable legado que se remonta a los albores de la Humanidad, exactamente desde que la raza humana adquiere una conciencia musical; porque como llegamos a constatar, el canto y el baile fueron formas espontáneas utilizadas entre diferentes pueblos, sirviendo como vehículo útil para su comunicación. Con esta noticia de la aspiración ancestral del hombre a exteriorizar sus sentimientos empleando, además de la palabra, el baile y el canto como fórmula de expresión para contactar con sus congéneres, un factor que nos inquietaba era saber si teníamos a mano una respuesta lógica que explicara por qué nuestros antepasados adoptaron esta manera de actuar. Después de consultar interesantes artículos sobre el tema observamos que varios autores, a través de estudios musicales, humanísticos y sociológicos, aseguran que *'el canto y el baile es una afloración espontánea y necesaria para el hombre, siendo estéticamente una manera muy particular de relacionarse'*, confirmado al mismo tiempo los entendidos que el ánimo a cantar mientras el hombre realiza ciertas faenas es tan atávico como la música misma. Por la abundancia de citas y referencias se pudo deducir que esta interesante cuestión fue una materia analizada profundamente por eminentes estudiosos, y para la ocasión quisimos fijarnos en las conclusiones a las que llegó don José Subirá, quien, de acuerdo con sus acertadas teorías, dejó escrito lo siguiente: *'ha de entenderse por música española toda aquella que se produjo o enseñó en territorio español, fueran o no indígenas quienes la cultivaron. Los creadores, cultivadores y difundidores de la música española no serán tan solo los músicos indígenas, sino también aquellos que, instalados de asiento en nuestro país, impusieron a la corta o a la larga las influencias del suyo en ese fenómeno de compenetración mutua. Creadores fueron todos cuantos, inconsciente o conscientemente, indocta o doctamente, contribuyeron a estructurar y modelar el alma musical española, y a modificar su fisonomía o alterar sus caracteres en el transcurso de los siglos. Fueron creadores el campesino que al laborar la tierra cantaba y el menestral que hacía otro tanto en los burgos al ejercer una profesión manual, como lo fueron el ministril que tañía más o menos toscamente un instrumento musical o el maestro que producía obras musicales y enseñaba a que las produjesen sus alumnos. Primero la creación anónima y perseverante dio exquisitos frutos en esa forma que hoy constituye asunto propio de la ciencia folklórica. Después la creación individual y evolucionada impulsó nuevas formas que hoy recoge la ciencia musicológica con avidez'*. Conocida la opinión del señor Subirá, inmersos en la música popular, *'fruto de la creación anónima, esa forma que hoy constituye asunto propio de la ciencia folklórica'*, sobre esta misma cuestión, el director de orquesta británico Leopoldo Stokowski decía *'que la música popular incluye aquellas melodías cantadas al ritmo del trabajo, como cuando se siega el trigo con la hoz, el tirar las maromas de un barco, la recolección de frutos, las danzas en las fiestas, las canciones de amor, los cantos nupciales, y los cantos religiosos, tales como la Navidad... El inmenso valor de la música popular reside en su sinceridad y profunda emoción; sabemos que procede directamente del corazón y el alma de los hombres que viven íntimamente unidos a la Naturaleza y son sensibles a la realidad de la vida'*. Y Grace Neff Brett opinaba que *'sencilla en melodía y rítmica en el compás, la música popular es la expresión musical espontánea del pueblo que trabaja y se divierte, que ora. Su ritmo monótono y su melodía sencilla, ha de ser anónima y transmitida oralmente, por generaciones, antes de tomar la forma escrita, de modo*

que llegue a representar en su aspecto musical, la más directa y espontánea expresión de la naturaleza humana, y en su aspecto literal, la supervivencia de lo más acorde con ella'. Por supuesto, desde el principio este tipo de opiniones, ideas y pensamientos nos parecían muy oportunos y a ellos nos ceñimos porque, en el fondo, lo que pretendíamos conseguir era un respaldado de los eruditos para justificar la opinión subjetiva que mantenemos sobre el particular, pues sirviéndonos de estas noticias llegamos a pensar con cierta prudencia que el hombre en otras profesiones diferentes a las puramente artesanales, asociadas a las labores del campo o al mar, también se inclinaría hacia esa tendencia de cantar y recrear sus composiciones mientras realizara un trabajo que estuviera rodeado de connotaciones más peligrosas; y pensando en un trabajo verdaderamente duro, con cierta lógica reflexionamos que el minero, desde tiempos remotos, debió comportarse de este modo, creando sus propias canciones... Y en caso de estar en lo cierto nos preguntábamos si ¿los cantos interpretados por estos hombres pudieron estar ligados a la dureza del trabajo en la mina, y a través de sus coplas describir el ambiente social reinante?... Se sabe que la copla en cada época sirvió para hacer volar el intelecto del hombre, aunando rima con sabiduría popular, y hoy es fácil encontrar composiciones literarias que hacen muy difícil olvidar la peligrosidad que el trabajo encierra en la oscura galería; coplas que dejan al descubierto cómo la rudeza de sus actividades transmiten unas tremendas sensaciones negativas al minero, hasta el extremo de influir en su carácter, moldeando, incluso, su peculiar forma de ser.

Recordando el principio de la minería, en esa época en la que según Polibio '*Los esclavos, mientras proporcionaban ganancias increíbles a sus amos, agobiados ellos noche y día en las profundidades de las minas, sucumbían con frecuencia al peso excesivo del trabajo*', por ello, deseosos de encontrar el eslabón perdido de los sonos propios de nuestra tierra, formulamos a modo de hipótesis una pregunta: ¿Los esclavos en el siglo primero, durante sus labores en las minas, cantarían? En caso de ser afirmativa la respuesta, volveríamos a preguntar: ¿Lo que cantaban esos esclavos pudo ser el embrión de los cantos de la Sierra Minera de Cartagena y La Unión? Sinceramente, sabemos que estas interrogantes conllevan cierta carga de atrevimiento. Pero nuestro ardor viene justificado al advertir la existencia de una dualidad relacionada con el estado anímico del hombre y sus labores cotidianas, cuando aprovecha el baile y el canto para expresarse. Y una cita muy importante que viene a justificar esa relación la encontramos precisamente en la figura de San Isidoro, ilustre sabio nacido en Cartagena. Consabido es que el Arzobispo de Sevilla, el cuarto de los hijos del Duque Severiano, en sus Etimologías compendió la Historia antigua de la Humanidad, gozando, además, del reconocimiento de ser un gran historiador y humanista. Un capítulo a destacar de su obra es el dedicado a la música, al escribir con su hermano Leandro diversos tratados, algunos de ellos vigentes hasta finales del siglo XVII. Entre las compilaciones musicales reunidas para la Iglesia se encuentra el completísimo estudio que realizó sobre el comportamiento y las costumbres de los pueblos primitivos, dejando constancia de las preferencias musicales de los hombres de su tiempo. De las investigaciones que llevó a cabo en esta materia dejó dicho: '*que en la celebración de ciertas nupcias los estudiantes las alegraban con danzas y cantos epitalámicos que eran acompañados por instrumentos musicales. Y que los trabajadores entonaban durante sus trabajos canciones de amor que hacían sus faenas más gratas*'.

Entre el *excesivo trabajo de los esclavos* en el siglo primero manifestado por Polibio y *las canciones de amor que*, según San Isidoro, *hacía a los trabajadores sus faenas más gratas*, es un hecho irreversible que la peligrosidad de la mina en el transcurso del tiempo se fue valorando negativamente; hoy, en nuestra época, después de tres mil años, seguimos reafirmandonos en dicha tesis, y además podríamos asegurar que la dureza de las labores mineras y el canto (el cante para nosotros) en un momento concreto llegaron a darse la mano. Sin ir más lejos, ante el afloramiento de los olvidados cantes de esta tierra por los años sesenta Alberto Colao Sánchez, cronista oficial de la ciudad de Cartagena, le dedicó bellas páginas. El cronista, en uno de sus trabajos, vino a decir que *'el auge de estos cantes coincide con el auge material de la Sierra minera de Cartagena y La Unión. La Sierra ha abierto pródigamente sus ricas entrañas; el ambiente es propicio para el cante. Pero, como el cantaor surge de la mina, donde el riesgo es constante y el trabajo duro, su cante, espontáneo, resulta dolorido, duro, amargo y, en ocasiones, hasta desesperado; tal es también el cante de quien gana duramente el pan, en el oficio de arriero, o de quien cumple condena en el célebre Penal de Cartagena.*

Esto del cante de las minas es una incansable molienda de penas y de ironías: de penas en que se exagera un romanticismo balbuciente y tosco –minero de buena ley–, y de ironías que, en plena tangencia de un mar clásico, templan de clasicismo las palabras. La mina y el mar alcanzan en la copla su equilibrio; el sentimiento, barroco y obstinadamente oscuro, se inunda de luminosidad mediterránea. Acaso todo el misterio de estos cantes se condensan en esta fórmula: romanticismo puro en pura expresión clásica. Y acaso todo el secreto de su difícil interpretación estribe en imponer fieros de precisión, sobriedad y limpieza a ese desafortado romanticismo que, como nacido de la entraña de la tierra, es atrozmente volcánico'.

Los procesos de evolución y los cambios que se produjeron en la música como es natural no fueron estudiados únicamente por los entendidos en musicología hasta ahora citados. Y para complementar sus opiniones quisimos tener en cuenta otras teorías propuestas por eminentes profesores como fueron don Hilarión Eslava, don Manuel Asenjo Barbieri, don Higinio Inglés, e investigadores de la talla de don Felipe Pedrell y el profesor García Matos, quienes coincidieron positivamente en proclamar el desarrollo evolutivo de la música a partir de su estatus primitivo, siendo aún más precisos al asegurar *'que la transformación de mayor calado que afectó directamente a la música se llevó a cabo entre los siglos trece y dieciocho'*. Tomando como principio esta evolución era imprescindible tener presente que los sonos autóctonos de Andalucía y Murcia también debieron sufrir una transformación similar, y la prueba irrefutable quedó reflejada cuando en ambas comunidades apareció una música original que más tarde se conocería con el apelativo de Flamenco. Precisamente la eclosión de este Arte en la Baja Andalucía propició que otras zonas de la península ibérica se convirtieran en lugares influenciados por el cante, como nueva música; y en consonancia con el surgimiento de este fenómeno a modo de preámbulo decir que las raíces de nuestra parcela musical, justamente los sonos folclóricos del Campo de Cartagena, para no ser menos siguieron la misma línea de transformación que afectó al Flamenco. De hecho, si nos situamos en una época cercana a nuestros días, en el primer tercio del siglo die-

cinueve, cuando varios cantecillos deshilvanados dueños del lugar pululaban libremente por el campo y la sierra, se tiene constancia del inicio del proceso de decantación de lo que más tarde ha llegado a conocerse con el nombre de Cantes de Cartagena y La Unión. Un dato para no olvidar, puesto que en él radica el primitivismo de nuestros cantes, es la necesidad de evaluar los matices musicales que intervinieron en la decantación sufrida por estos cantecillos hasta llegar a alcanzar su transformación en sones con estructura propia, siendo imprescindible hacer hincapié en los pasos primarios que dieron para conseguir una estructura musical más definida, atribuyéndose este delicado proceso a hombres y mujeres anteriores al Rojo el Alpargatero, Chilares, Pedro el Morato, e incluso a Conchita la Peñaranda.

Cuando esta ponencia la hemos titulado “*El folclore de Cartagena y La Unión*” conste que lo hicimos con la pretensión de conocer el origen del cante cartagenero y unionense, y, si era posible, ayudar a ponerlo en vigor. Para conseguir nuestro deseo lo primero que hicimos fue prestar un interés especial a los sones autóctonos de estas dos ciudades, examinando el avance de la música a través de la documentación aportada por estudiosos del tema; y, a reglón seguido, continuar prestando atención a diferentes fases históricas acaecidas en la península Ibérica, sus pueblos y sus gentes, pues, a ciencia cierta, a través de distintas fuentes teníamos noticias de la fecha aproximada de la aparición del Flamenco en Andalucía, y por este camino, con tan reveladora noticia, estábamos seguros de poder fijar –sin error– el día exacto de la eclosión (estructuración) de nuestros cantes. Tomando como hito la fecha del nacimiento del flamenco quisimos fortalecer algunos de los pasajes enunciados, viendo que era conveniente aprovechar la inercia de quienes por suerte vivieron muy de cerca los acontecimientos que justifican la fecha que proponemos como la más exacta para el nacimiento de las cartageneras, tarantas, tarantillas y demás estilos. Para asegurar el acierto, consecuencia de nuestro interés por conocer de primera mano la difusión del cante minero por el Levante español, era importantísimo contar con el concurso de los cronistas oficiales de Cartagena y La Unión, porque con sus noticias proporcionaban abundantes datos al describir, de un modo ágil y con enorme acierto, los lugares donde se desarrolló el cante minero. Consecuentemente, porque viene a colación, si nos atrevimos a fijar el periodo de incubación de los cantes de Cartagena y La Unión en el primer tercio del diecinueve, el dato se justifica a través de los antecedentes que hasta hoy nos han llegado sobre actuaciones lúdicas que se vinieron propagando desde hace algo más de cuatrocientos años, difundidas exactamente durante los siglos XVI al XIX en el Campo de Cartagena. De hecho se tienen noticias de que varias de estas actividades se desarrollaron en la propia ciudad y la mayoría de ellas en espacios rurales más abiertos, a orillas del mar y en la sierra minera; siendo los cantos y los bailes las formas utilizadas por el pueblo en momentos de jocosidad colectiva. Un acto testimonial de lo relatado se remonta al año 1670, y en esta ocasión el acto lo tomamos de una novela costumbrista del siglo XVII. Enrique Varela Hervías, en la presentación que hace en la tercera edición de *Gustos y disgustos del Lentiscar*, refiriéndose a Ginés Campillo de Bayle comentaba que ‘*alaba la gran imaginación del autor para situar y relatar los hechos y costumbres del Lentiscar del Campo de Cartagena*’; recordando un pasaje en un día de fiesta, donde

la protagonista principal *'Folimunda, en el trono, rige el vehículo, un carronato engalanado, por los campos del Lentiscar un largo trecho. Al final del paseo se desarrolla una pantomima que es poesía lírica o baile cantado. La trama es sencilla, la acción breve. Parte del texto se recita, otra se canta. Bailete que realizan con bello donaire las labradoras, briosas en la danza, armoniosas en las bien repicadas castañetas, que chasqueaban al compás de las guitarras'*. Según muestra esta obra las escenas tuvieron lugar a finales del diecisiete, justo cuando la música había dejado atrás formas obsoletas, emprendiendo al unísono un armonioso progreso. Basándonos en las teorías propuestas por los versados en musicología le prestamos la máxima atención a la inercia continuada que las antiguas formas musicales iban adoptando, observándose que en el siglo XVII se produce un desvanecimiento de sonos arcaicos, renaciendo otros de mayor actualidad a la vez que comienzan a crearse composiciones de corte clásico. Sin la menor duda, en esa misma dirección, la música popular ineludiblemente debió adquirir un enorme valor como consecuencia de las múltiples aportaciones anónimas que hicieron hombres y mujeres del pueblo llano, extendiéndose rápidamente este fenómeno por diversas zonas de España. Y de estas guisas y cambios sufridos en las diferentes estructuras de la música, como consecuencia de múltiples metamorfosis, suponemos que comenzaría a emerger –¿espontáneamente?– el Flamenco en Andalucía a finales del siglo XVIII. Más adelante, a mediados del diecinueve, sabemos que en el Campo de Cartagena en el seno de lo popular se produjo un cambio en la estructura de los primitivos cantecillos que convivían en el área rural y en la sierra minera, iniciándose una nueva adaptación enriquecida con una amplia variedad de giros melódicos. Precisamente en el campo y en la sierra, en el diecinueve, la reiterada interpretación de estos cantecillos durante más de cincuenta años (1830-1880) por hombres y mujeres del pueblo, marineros, campesinos, y mineros propició que progresivamente algunos de ellos se transformaran en un estilo muy peculiar que hoy se conoce con el nombre de cartagenera, aquella que popularizara La Peñaranda.

Es un hecho constatado que desde 1795 hasta 1850 el flamenco en la región andaluza adquirió un gran relieve. Y para relacionar los efectos que pudo causar en los estilos más cercanos a los cantes de Cartagena y La Unión, baste señalar que cuando quisimos completar este trabajo necesariamente debíamos tomar nota de los cambios producidos en el interior de los sonos de nuestra tierra levantina, no siendo un secreto haber descubierto durante este proceso el grado de intimidad alcanzado con esa otra línea musical, algo más sencilla, que va *'de lo folclórico a lo flamenco'*. Valorado en su justa medida el tiempo de acrisolamiento y decantación de los cantes mineros, se llegó a la conclusión de que los cambios sufridos por estos estilos quedan fijados en la década comprendida entre 1840 y 1850, emplazándose el periodo más álgido de su adaptación entre 1890 y 1906. Y puesto que reiteradamente hacemos alusión a diferentes fechas que consideramos álgidas para la aparición de nuestros cantes, por obligación le hemos otorgado un gran valor al lapso de tiempo comprendido entre 1850 y 1890, porque además de constituirse en un elemento esencial, durante ese tiempo se inició el proceso y la formación musical de la mayoría de cantes y estilos que hoy conocemos a través de las grabaciones dejadas por don Antonio Piñana Segado. Y, siguiendo el hilo de los acontecimientos, un detalle a tener en cuenta es que

entre los años 1847 y 1850 viene a coincidir el nacimiento de El Rojo el Alpargatero, Conchita la Peñaranda, Chilares, Paco el Herrero, Enrique el de los Vidales, el Pajarito y Pedro el Morato; quedando verificado, como hito relevante, que en el año 1880 aparece popularmente la cartagenera, cante atribuido a la Peñaranda, cantaora local, a quien se le reconoce su creación después de apoyarse en la musicalidad de unos cantecillos que por aquél entonces eran conocidos con el nombre de Madrugá. Deshojadas pacientemente las páginas referidas a ciertos acontecimientos que atañen a los cantes de esta tierra y a los artistas que hicieron posible su nacimiento, consideramos injusto que toda la gloria se decantara sólo en la persona de El Rojo el Alpargatero, entre otros motivos porque ha quedado demostrado que junto a él también convivieron cantaores que participaron en la formación de varios estilos. Por esta razón, si a estas alturas tuviéramos que hacer un balance más completo y ecuánime de los acontecimientos que envuelven a los cantes nacidos en La Unión y Cartagena, colocando a cada uno de estos artistas en una justa balanza, a la hora de destacar al más carismático, el más importante del siglo XIX, sin titubear elegimos a Conchita la Peñaranda, citada en varias ocasiones por el cronista oficial de Cartagena, don Federico Casal Martínez, quien dijo de ella que *'Conchita la Peñaranda, alias la Cartagenera, debutó en el año 1883 en Cartagena'*. Siendo también recordada la cantaora por don Andrés Barceló, quien en un pasaje de su libro *"Cartageneras"* comentaba que *'La segunda parte de este modesto trabajo, que para alivio de mis penas y con la ayuda de los recuerdos, trato de publicar, corresponde a los años del 1880 a 1890, época en que florecieron en estas tierras que baña el salado mar, artistas famosos, en el españolísimo género andaluz... Había en la Cartagena de entonces dos cafés cantantes donde se rendía culto al género de la flamencomanía; el del Sol, instalado en Puertas de Murcia, esquina al callejón del Conducto y Jabonerías. Por él desfilaron los más famosos cantadores y bailadores de España; en este establecimiento debutó y se consagró la popularísima Conchita la Peñaranda, que una noche la oyera, entre olés y locuras, cantar este sentimental pensamiento:*

*No hay quien levante un caído
ni quien la mano le dé.
Cuando lo ven abatido...,
todos le dan con el pie.*

Hubo otro café flamenco, más moderno y con más lujo, hecho exprofeso, para el género, titulado 'El Habanero', situado en la calle Palas, en la rinconada de la derecha; por su tablao desfilaron los 'cantaores' y 'bailaores' más famosos que andaban por el mundo. En él cantó el célebre Juan Brea'.

El cronista y el profesor, con sus relatos, proporcionaron noticias de los lugares donde se exponía el cante autóctono de Cartagena y La Unión, y el momento justo cuando diferentes estilos iniciaron su expansión por Andalucía. Precisamente don José Rodríguez Cánovas, en el prólogo del libro del señor Barceló decía del autor que *'conoció asimismo don Andrés la gracia y la gloria con que se alzaron a los vientos las "cartageneras"; sus giros peculiares, su estilo, al que se dieron con afición los "cantaores", y no ya los que cantaban como ayuda en el trabajo o como recreo en el descanso, sino los de oficio, los profesionales: 'Niño de San Roque', 'Conchilla la Peñaranda', el 'Alpargatero', que llevaran por los*

tablaos y escenarios, patios, barracones de ferias y cafetines, las cadencias del “estilo de Levante” creado entre fragancias de nuestro campo de secano, inquietudes marineras y reflejos del sol en el mar. A tenor de lo transmitido por los señores Casal y Barceló, sin duda se confirma la inclinación desahogada de los propios del lugar por un ‘Arte excelso’ como era, y es, el flamenco y, por ende, el ‘estilo de Levante’. En este preciso momento – situados en el siglo XIX– si pretendiéramos volver a tiempos pretéritos y tratáramos de hablar del folclore enraizado en Cartagena en el siglo siete, a estas alturas, con sólo pensarlo, podríamos caer en una estrepitosa utopía; pero empeñados en encontrar referencias sobre tradiciones que desde entonces hubieran perdurado hasta nuestros días, consultamos legajos relacionados con los cabildos celebrados por el Ayuntamiento de Cartagena, sobre los cuales, de la mayoría de sus actas, por el año 1890 don Isidoro Martínez Rizo, cronista oficial de la ciudad, dio puntual noticia en su obra “*Fechas y fechos de Cartagena*”. El señor Martínez Rizo certifica que durante los siglos XVI y XVII se promovían una gran cantidad de festejos, participando en ellos hombres y mujeres del municipio; y una prueba documental de estas celebraciones son las noticias recogidas por el cronista, al haber dejado textualmente escrito que *‘en marzo de 1575 se hace pregonar por el Ayuntamiento de Cartagena que si algún vecino quisiera hacer danzas y otras diversiones en honor del Santísimo Sacramento, se le ayudaría por esta ciudad con lo que fuere razón’*. Sobre la costumbre que tenía la gente del pueblo en propagar los cantos y bailes, el señor Rizo da cuenta de cómo el Cabildo instaba y ayudaba a quienes libremente participaban en el engrandecimiento, apogeo y divulgación de las actividades programadas por el consistorio, realizando durante el cortejo danzas, cantos, representaciones, comedias, glosas y octavas para un mayor lucimiento. Varios de estos testimonios quedaron plasmados en su libro, describiéndolos en cronista así: *‘En marzo de 1581, el cabildo del Ayuntamiento de Cartagena celebrado en este día, se dice, que por cuanto se había pregonado, que a quien sacara mejor danza en el día del Corpus, se le dieran 10 ducados, a fin de que haya quien se anime a hacer otras en lo venidero’*. En mayo de 1590 *‘Se libra por el Ayuntamiento de Cartagena 12 ducados para ayuda de costas de las danzas hechas el día del Corpus, y del tablado de las representaciones hechas delante del hospital de Santa Catalina’*. En junio de 1595 *‘Acuérdese por el Ayuntamiento de Cartagena, haga pregonar en la ciudad que ésta dará unas ‘mangas de raso’ a la persona que haga mejor glosa en honor del Santo; unas ‘mangas de tafetán’, al mejor soneto, y dos pares de ‘guantes’ a la mejor octava que se presente a los susodichos comisarios, que servirán de jueces del certamen’*. En mayo de 1611 *‘Se concierta el Ayuntamiento de Cartagena con un ‘autor’ de comedias, para que haga en la fiesta del Corpus por el precio de 100 ducados, dos autos, una comedia y una danza en la procesión’*. Y en julio de 1614 *‘Acuerda el Ayuntamiento de la ciudad de Cartagena que se pague al vecino de Murcia Juan de Torres para ayuda de costas, por un ‘carro triunfal’ que presentó la cantidad de 100 reales; y a Antonio Cristóbal, residente en la ciudad, para ayuda de tres danzas, 24 reales’*. Las referencias que hace el señor Rizo están fechadas entre los siglos dieciséis y diecisiete, advirtiéndose la predisposición de hombres y mujeres del lugar a manifestarse en festejos a través de danzas, cantos y otras diversiones, situación que hace prever que durante esos siglos en España se estaba propiciando la iniciación de

nuevas formas musicales, vislumbrándose –por qué no– la posibilidad de que discretamente, al mismo tiempo, en Andalucía se estuviera gestando el nacimiento del Flamenco. Ante una afirmación de este calibre, mas la consabida dificultad de alcanzar tan imposible objetivo, decidimos actuar en consecuencia; y como en este apartado existían ciertas lagunas quisimos centrarnos en la obtención de datos referidos a músicos y artistas de esta tierra que antaño hubieran compuesto alguna obra popular, además de interpretar y de practicar el baile y el canto. Evidentemente, para adentrarnos en esta aventura lo primero que hicimos fue tener en cuenta que entre los siglos trece y diecisiete la mayor parte de la música conocida mantenía un carácter sacro, recayendo en el clero las invitaciones al pueblo a participar en los actos religiosos, instando a la interpretación de ‘*Responsos*’ y ‘*Te Deum*’, o, como escribiera San Isidoro, al referirse a momentos de mayor alegría, que hombres y mujeres en fiestas y bodas ‘*recitaran y cantaran algún que otro canto epitalámico*’. De todos modos, aunque sabíamos de las posibles reacciones controvertidas que una afirmación de este calibre pudiera conllevar, quisimos aventurarnos en ratificar que en esa época (en el XVI) –¡seguro!– el Flamenco no debería andar muy lejos, entre otras razones porque según la cita que describimos a continuación ‘*en el año de 1595, un médico catalán, Joan Carles Amat, publica el primer método de guitarra. El instrumento ha hecho fortuna y ya hay guitarristas hasta en Francia e Italia. Y son afamados el padre Basilio, Luis de Briceño, Lucas Ruiz de Ribayaz, Francisco Guerau y Gaspar Sanz, autor del libro Instrucción de música sobre guitarra española en 1674*’. Otro antecedente que deja patente la progresión de la guitarra –a la sazón inseparable compañera del cante y el baile flamenco– lo encontramos en la vihuela de mano, instrumento que como bien aclara la siguiente cita ‘*es una especie de culta guitarra, uno de los más dulces instrumentos, preferido por los españoles al laúd y muy popular en el resto de Europa. Gusta mucho a los entendidos y a los nobles, y el rey de Francia ha pedido que le envíen varias a su Corte. Garci Sánchez de Badajoz, quien murió en 1526 tras perder el juicio, fue un gran vihuelista, aunque no comparable a Luis de Milán, quien en su obra ‘El Maestro’ (1536), ofrece toda clase de tientos, fantasías, variaciones, pavanas y canciones*’. En nuestro interés por alcanzar el grado de compatibilidad existente entre los acontecimientos populares de una época ciertamente lejana, con la música que hoy conocemos como flamenco, volvimos a retomar las referencias del Concejo de Cartagena, que ‘*animaba incluso económicamente a los vecinos para que hicieren otras danzas en años venideros*’. Al examinar las ayudas realizadas por el Cabildo de la ciudad a los vecinos del municipio, y las consecuencias tan positivas que en diversos campos pudieron derivarse del fomento de algunas actividades, nos detuvimos en dos pasajes recogidos en el libro de don Alberto Colao “*Descripciones de Cartagena en el siglo XVI*”, donde el cronista, analizando la obra del Licenciado Cascales, hace mención a un maestro que ejercía su profesión en la ciudad, a quien, además de competente e ingenioso, se le reconocía su calidad como ‘compositor’. El cronista de Cartagena lo describe así: ‘*Vivió, pues, Cascales en Cartagena los postreros años del siglo XVI... En Cartagena se tiene, pues, un alto concepto del preceptor humanista. Prueba fehaciente de excepcional estimación fue el trato que, aún en lo económico, le dio la ciudad. Treinta mil maravedís anuales significaban aprecio... Por aquellas fechas –1602– otro maestro que habitaba en la calle del Pocico y que se llamaba Isidro Almela recibe del Con-*

cejo un modesto salario anual de doce ducados. Este maestro, muy apreciado por los ciudadanos de Cartagena, apenas si alcanzaba a malvivir con tan exiguo estipendio. Era competente e ingenioso –buen maestro, sin duda–; sábese que compuso unas danzas que fueron muy celebradas’. Como quedó dicho, en antiguos legajos están recogidas las Actas del Cabildo de Cartagena y en ellas durante más de cuatro siglos aparecen datos referidos a las ayudas y dádivas que concedía el Concejo a hombres y mujeres del municipio, tratando de fomentar ciertas actividades populares y religiosas; siendo una señal irrefutable el hecho de que a través de generosas gracias se fomentaba la participación de los ciudadanos en fiestas, acontecimientos artísticos, poéticos y folclóricos. De estos antecedentes y la actitud del Cabildo, junto a la predisposición de los ciudadanos a participar en jolgorios y algarabías, da pie a pensar que durante siglos se venía fraguando un ambiente favorable para el desarrollo de una cultura popular autóctona; situación que nos induce a estar plenamente convencidos de que Cartagena y La Unión tienen desde tiempo inmemorial su folclore propio, razonando que nuestras apreciaciones están suficientemente fundamentadas, entre otros motivos porque don Federico Casal Martínez, sin ir más lejos en su libro “Folklore de Cartagena”, ya dejó constancia del arraigo de los hombres y mujeres de aquí para participar en celebraciones lúdicas y folclóricas cuando decía, ‘que no fueron pocos en Cartagena los guitarristas y cantadores que florecieron y gozaron de merecida popularidad en el último tercio de la pasada centuria (siglo XIX) en que estaba en todo su apogeo el cante jondo... Los guitarristas más populares: Antonio Ávila, Antonio Fuentes, Donato Miralles, Bartolo el de Oria (cantador de Marín), Juan Recules, Juan González, el Polizón, Castillo, el Alfredo, el Alhameño, el Indalo, Manuel Perales y los hermanos José y Eugenio Bienert (estos no eran profesionales)... De la ciudad y sus alrededores damos la siguiente relación de los más destacados cantadores: Ramón el Peluca, los Nolascos, Joaquín Celdrán Peñalver, Pencho Gómez (este cantaba coplas improvisadas del trovero Marín), la Roja de los Dolores, el Mendo y Juan Mena (de Santa Lucía), el Fanegas (de San Antón), el Pereira (especialista en cartageneras), Enrique el de los Vidales, José el Panocha, Paco el Herrero y Conchita la Peñaranda.

En ese mismo y último tercio de la pasada centuria, existieron diversos cantares que se hicieron populares. Muchos de ellos que aluden a los mineros, y eran de Marín y el Rojo el Alpargatero:

*Los pícaros tartaneros
un lunes por la mañana
les robaron las manzanas
a los pobres arrieros
que venían de Totana.*

*De Cartagena a Almería
han puesto iluminación
tiene pena la vida
aquél que apague el farol
y no lo encienda enseguida.*

*En Cartagena nació,
en San Antón me prendieron;
conducío a Murcia fui
y allí mis quebrantos fueron,
quién lo iba a decir*

*En la calle de Canales
cantaba Paco el Herrero
le acompañaba Chilares
el Rojo el Alpargatero
y Enrique el de los Vidales’.*