

“SI VAS A SAN ANTOLÍN”: MURCIA, LA NIÑA DE LOS PEINES Y EL CANTE POR CARTAGENERAS

Juan Francisco Murcia Galián

Universidad de Salamanca

José F. Ortega

Universidad de Murcia

Resumen:

Las coplas y cantares populares poseen un indudable valor documental, pues son testimonio gráfico de la época que los vio nacer. A partir de una copla grabada por la Niña de los Peines, indagamos sobre la historia del murciano barrio de San Antolín y de su templo, que albergó una talla de la Divina Pastora, obra del escultor Francisco Salzillo. Íntimamente ligada al repertorio de los estilos minero-levantinos, daremos cuenta de las variantes con que esta popular letra ha ido apareciendo desde su origen, realizando también un minucioso análisis musical del cante por cartageneras, del que es una de sus letras más emblemáticas.

Palabras clave:

Cantes de las minas, cartagenera, Niña de los Peines, barrio de San Antolín, Divina Pastora.

“SI VAS A SAN ANTOLÍN”: MURCIA, LA NIÑA DE LOS PEINES AND CANTE POR CARTAGENERAS

Abstract:

Coplas and cantares populares have an unquestionable documental value since they are a graphic testimony of the time in which they were born. It was from a four-line stanza recorded by la Niña de los Peines when we decided to research on the history of San Antolín neighbourhood and its church where the Holly Shepherd -a Francisco Salzillo's sculpture- was harboured. Closely linked to the repertoire of the eastern coast and miner flamenco styles, we will provide a detailed account of the different variants from its origin. In addition, we will carry out a detailed musical analysis of the “cante por cartageneras” which is one of its most representative lyrics.

Keywords:

Songs from the mines, cartagenera, Niña de los Peines, San Antolín neighbourhood, Divine Shepherdess.

Murcia Galián, Juan Francisco y Ortega, José F. "‘Si vas a San Antolín’: Murcia, La Niña de los Peines y el cante por cartageneras". *Música Oral del Sur*, n. 14, pp. 161-203, 2017, ISSN 1138-857

Fecha de recepción: 10-4-2017 **Fecha de aceptación:** 18-10-2017

INTRODUCCIÓN

El Diario de Murcia fue una publicación de vocación ecuménica –según proclamaba su lema bajo la cabecera de “Periódico para todos”– que se editó en la capital murciana entre 1879 y 1903. La afición por la literatura y las costumbres populares de la tierra de su director y articulista José Martínez Tornel se plasmó en una sección quincenal que llevaba por título “Cantares murcianos”. Como señalan Luján y García, en el número 63 de este diario, de fecha sábado 3 de mayo de 1879, bajo el epígrafe “Cantares murcianos, de santos” se lee la siguiente copla:

*Si vas a San Antolín
y hacia la izquierda te inclinas
verás en su camarín
a la Pastora Divina¹.*

Pocos años después, el propio Martínez Tornel la incluirá en sus *Cantares Populares Murcianos*², una obrita publicada en Murcia en 1892 que recibieron como obsequio los subscriptores de *El Diario*. Aunque un grupo lo conforman los cantares de tipo religioso, “que han sido inspirados por la Virgen de la Fuensanta, por la Virgen del Carmen y por las devociones más comunes en este pueblo”, la letra de nuestro interés se encuadra en otro “en que se nombran calles y sitios de Murcia”³. Pero no sólo se ordena bajo otro criterio de clasificación sino que es, además, una variante de la primera, al producirse en ella un cambio de perspectiva espacial:

*Si vas a San Antolín
y a la derecha te inclinas
verás en su camarín
a la Pastora divina.*

Pasadas algunas décadas, el polifacético Alberto Sevilla Pérez –como Martínez Tornel también “devoto a las tradiciones de Murcia y de su Huerta”⁴ – recogerá esta copla en su

¹ Reproducida en Luján Ortega, María y García Martínez, Tomás. El Barrio de San Antolín. Sus fiestas y su gente. *Magenta: Revista de la Real, Ilustre y Muy Noble Cofradía del Santísimo Cristo del Perdón*, 2014, 29, 62-73, p. 68.

² Martínez Tornel, José. *Cantares populares murcianos*. Murcia: Imprenta de El Diario, 1892.

³ *Ibidem*. Martínez Tornel distingue los siguientes grupos: “Cantares religiosos” (pp. 7-10); “De Cartagena y Murcia” (pp. 10-13); “En que se nombran calles y sitios de Murcia” (pp. 13-17); “Cantares Huertanos (pp. 17-23); “Cantares en que se nombran partidos y pueblos de esta Huerta y su Campo” (pp. 23-25); “Cantares amorosos” (pp. 25-38); “Cantares de oficios” (pp. 38-40); “Cantares histórico-políticos” (pp. 41-43); “Cantares de valentías y serenatas” (pp. 44-46); “Cantares disparatados” (pp. 47-48); “Cantares varios” (pp. 48-67).

*Cancionero popular murciano*⁵. Lo hará en el apartado de cantares “geográficos”, detectándose de nuevo en ella una ligerísima variación: un hipébaton o alteración en el orden de las palabras que afecta al tercer verso impidiendo su rima con el primero:

*Si vas a San Antolín
y a la derecha te inclinas
en su camarín verás
a la Pastora divina.*

Como después habrá ocasión de ver, este cantar pasó pronto a integrar el acervo de letras flamencas, convirtiéndose en una de las coplas más emblemáticas del cante “por cartageneras”, siendo Pastora Pavón, la “Niña de los Peines” (Sevilla, 1890-1969), la primera artista en grabarla.

EL CULTO MARIANO Y SU REFLEJO EN LOS CANTARES POPULARES DE MURCIA

José García Vaso, quien fuera alcalde de Cartagena y diputado a Cortes, sostiene en el prólogo al *Cancionero popular de Cartagena* de Antonio Puig Campillo que quien busca y publica cantares populares “hace Historia, porque Historia no es sólo la narración de hechos pasados, sino también el pensar, el sentir, el vivir de gentes o pueblos que se fueron para no volver”⁶. Las coplas y cantares populares son de hecho breves instantáneas de lo cotidiano que retratan “aspectos de la vida de los pueblos y ciudades, y en especial de sus costumbres o tradiciones religiosas”⁷.

Según Martínez Tornel, la musa popular murciana, además de “sencilla”, es “creyente”⁸, cualidad que se materializa especialmente en el culto a la Virgen. Diversificado en múltiples ramificaciones, el culto mariano refleja la devoción de antaño de las gentes del pueblo, que intuían “la presencia bienhechora de la Virgen a través del simbolismo de las cosas”⁹. En Murcia, el agua y las fuentes se asocian a la patrona de la ciudad, la Virgen de la Fuensanta, que cuenta en Algezares con un santuario dedicado a ella. Los cielos, por poner otro ejemplo, son representados por Nuestra Señora de la Luz, nombre que ostenta un

⁴ Dendle, Brian J. Bibliografía de la obra periodística de Alberto Sevilla Pérez. *Murgetana*, 1988, 77, 5-31, p. 5.

⁵ Sevilla, Alberto. *Cancionero popular murciano*. Murcia: Sucesores de Nogués, 1921, p. 82.

⁶ Puig Campillo, Antonio. *Cancionero popular de Cartagena*. Cartagena: Imprenta Gómez, 1953, p. 10.

⁷ Navarro Avilés, Juan José. La religiosidad popular en el léxico y en la literatura dialectal de Cartagena y su campo. *Revista Murciana de Antropología*, 2011, 18, 117-139, p. 118.

⁸ Martínez Tornel. *Cantares populares...Op. cit.*, p. 4.

⁹ Ferri Chulio, Andrés de Sales. *Guía para visitar los santuarios marianos de Valencia y Murcia* (volumen 13 de la serie “María en los pueblos de España”). Madrid: Ediciones Encuentros, 2000, p. 28.

eremitorio ubicado en el Parque Natural del Valle. Y son también veneradas en la ciudad las imágenes de la Virgen del Carmen y la Virgen de los Peligros.

Muchas coplas populares dejan constancia de estas devociones, como estas que extraemos del cancionero de Martínez Tornel:

*La Virgen de la Fuensanta
la que está en la Catedral
le está pidiendo a su hijo
que nos libre de este mal.*

*Viva San Antonio el Pobre
y la Virgen de la Luz
la Virgen de la Fuensanta
y Nuestro Padre Jesús.*

*Tiene la Virgen del Carmen
en medio de su corona
dos águilas imperiales
y el Padre Santo de Roma.*

*La Virgen de los Peligros
la que está encima del Puente
le está pidiendo a su hijo
por tanto niño inocente¹⁰.*

Con un origen que se remonta al siglo XVIII, la Divina Pastora –protagonista de la copla de nuestro interés– es otra advocación mariana vinculada a Murcia, que gozó de especial veneración en San Antolín, uno de los barrios en los que se articula la trama urbana de la ciudad.

EL BARRIO MURCIANO DE SAN ANTOLÍN

San Antolín es un barrio de gran personalidad y tradición, que todavía hoy guarda la esencia propia de un espacio que actúa como nexo entre la urbe y la huerta. Situado en la zona oeste de la capital murciana, limita al norte con el barrio de San Andrés, al este con el de San Pedro y San Nicolás, al sur con el Malecón y al oeste con la pedanía de La Arboleja, de la que actualmente lo separa la autovía que une Murcia, en uno y otro sentido, con Cartagena y Alicante.

¹⁰ Martínez Tornel. *Cantares populares...Op. cit.*, pp. 7-8.

“SI VAS A SAN ANTOLÍN”: MURCIA, LA NIÑA DE LOS PEINES Y
EL CANTE POR CARTAGENERAS

Su ubicación coincide con el primitivo arrabal de La Arrixaca, donde antiguamente se emplazaba la calle del Val de San Antolín –en la actualidad, calle Sagasta–, por la que discurría el val de la lluvia, actuando como foso entre el río y la antemuralla árabe.

Varios cantares populares aluden a este castizo barrio y sus calles. He aquí algunos:

*A los de San Antolín
se les suele aguar su fiesta
aunque haya música y vaca
la gente va a la Glorieta¹¹.*

*Mira si he corrido tierras
que he estado en San Antolín,
en la calle de la Sal
y en las eras de Belchí¹².*

*Calle de San Antolín
cuántas veces te he rondado
y las que te rondaré
si no me llevan soldado¹³.*

*Los del Barrio, liberales
los de San Antón, facciosos
y los de San Antolín
republicanos hermosos¹⁴.*

¹¹ Citada por Luján Ortega y García Martínez. El Barrio de San Antolín. *Op. cit.*, pp. 68-69, está recogida en *El Diario de Murcia*, en la página 3 de su edición de 2 de septiembre de 1882. La festividad de San Antolín se celebra precisamente el 2 de septiembre, mes en el que solían formarse en Murcia tormentas repentinas “aguando la fiesta”.

¹² *El Diario de Murcia*, 13 de agosto de 1886, p. 3; Martínez Tornel. *Cantares populares murcianos ... Op. cit.*, p. 15. La calle de la Sal, que recibía su nombre por expendirse allí este producto, se corresponde con la actual calle Federico Balart, perteneciente al barrio de San Antolín. La Acequia Belchí (del árabe Bab al-Yadid (La Puerta Nueva), forma parte de la red de regadío tradicional de la huerta de Murcia. Actualmente soterrada junto a la fachada norte del Jardín del Malecón, suministraba agua para el riego de las Eras de Belchí o Ericas de la Sal, almacenándose en estas tierras la sal procedente de las Salinas de Sangonera. Vid. Pocklington, Robert. *Acequias árabes y pre-árabes en Murcia y Lorca: aportación toponímica a la historia del regadío. X Colloqui General de la Societat d’Onomástica. Ter d’Onomástica Valenciana*. Valencia: Universidad de Valencia, 1986, pp. 462-473.

¹³ Martínez Tornel. *Cantares populares... Op. cit.*, p. 16.

¹⁴ Martínez Tornel. *Cantares populares... Op. cit.*, p. 42. El barrio del Carmen era conocido popularmente como El Barrio ya que fue la primera zona de ensanche de la capital murciana. El barrio de San Antón “tenía fama de carlista”, de ahí, que la copla califique a sus habitantes de “facciosos” (Ibidem, p. 6). Hay otra copla alusiva a dicha circunstancia: “Republicanos valientes/ andaver a San Antón/ y cortarle la cabeza/ al que levante la voz” (Ibidem, p. 5).

San Antolín experimentó una época de esplendor entre los siglos XVII y XVIII, coincidiendo con la bonanza económica que vivió Murcia a resultas de una actividad industrial basada en el cultivo de la seda. Como describe Egea Bruno, la situación había cambiado drásticamente en la segunda mitad del siglo XIX, con una pobreza galopante que hizo de San Antolín un lugar peligroso¹⁵, con muchos pobres y desempleados, y donde –añade Pérez Picazo– “eran frecuentes las riñas y alteraciones del orden público”¹⁶.

El barrio ofrecía un aspecto deplorable por la humedad y la suciedad de sus calles, y la miseria de sus viviendas¹⁷; y su templo, según el testimonio de Díaz Cassou, era “uno de los más sucios y destaralados de Murcia”¹⁸. Un emblemático lugar de culto que apenas 100 años antes, aprovechando un período de bonanza económica, se había construido en sustitución del primitivo y que, por desgracia, fue destruido durante la contienda civil española: el edificio actual es, por tanto, el tercero que se levanta sobre la fábrica primera.

LA IGLESIA DE SAN ANTOLÍN

Según Fuentes y Ponte, el primitivo templo se construyó, fuera de la muralla árabe, “poco después de la conquista”¹⁹. Pero ya a mediados del siglo XVIII su deterioro era tal que en 1743 se decidió su derribo para construir uno nuevo. Debido a las dificultades para su financiación, las obras se prolongaron durante veintinueve años, comenzando en 1745 y finalizándose en 1774.

De estilo barroco temprano, en el segundo templo destacaban sus dos portadas: la fachada principal, emplazada entre dos torreones²⁰, y la puerta lateral o puerta norte, ambas ejecutadas por Jaime Bort, también responsable del diseño del imafrente de la catedral murciana.

En el friso del cuerpo central de la fachada principal había un bajo relieve en el que se representaba a San Antolín en el momento de sacar agua de la peña milagrosa. El reloj que aparecía en la torre de la derecha procedía de la Parroquia de Santa Catalina, “con cuya

¹⁵ Egea Bruno, Pedro M^a. La ciudad de Murcia en la segunda mitad del siglo XIX. En Egea Bruno, Pedro M^a y García Hourcade, José Jesús (Coords.). *Javier Fuentes y Ponte (1830-1903)*. Murcia: Fundación Centro de Estudios Históricos e Investigaciones Locales Región de Murcia, 2004, pp. 19-55.

¹⁶ Pérez Picazo, María Teresa. *Oligarquía urbana y campesinado en Murcia, 1875-1902*. Murcia: Academia Alfonso X el Sabio, 1986 (2^a edición), p. 122.

¹⁷ García Martínez, Tomás y Ayuso García, María Dolores. *Fuentes educativas sobre las fiestas tradicionales de invierno en la Región de Murcia (1879-1903)*. Murcia: Servicio de Publicaciones y Estadística de la Consejería de Educación, Universidades y Empleo de la Región de Murcia, 2013.

¹⁸ Díaz Cassou, Pedro. *El cura de San Antolín*. Murcia: Imprenta de El Diario, 1880, p.12.

¹⁹ Fuentes y Ponte, Javier. *La España Mariana: Provincia de Murcia (Parte Segunda)*. Lérida: Imprenta Mariana, 1881 [Ed. facsímil, Murcia: Diego Marín Librero-Editor, 2014], p. 3.

²⁰ Vid. Anexo, figura 1.

campana grande se tocaba a la queda”²¹. Y en la fachada lateral, también llamada puerta norte, había una hornacina que albergaba una imagen en piedra de San Antolín.

Gracias a la descripción de Fuentes y Ponte es posible recrear el interior del templo así como de las capillas situadas en los laterales. En el de la izquierda, la primera era la de San Antonio, seguida por la de San José, siendo la tercera la dedicada a la Divina Pastora²².

Durante la Guerra Civil el templo sirvió durante un tiempo de Cuartel General de Pioneros, teniendo también allí su sede “Radio Lenin”, para ser finalmente demolido en 1937.

Tras el conflicto bélico, se remitió un informe al Fiscal Instructor de la Causa General de Murcia, Cardiel Escudero, en el que se hacía balance de las pérdidas del patrimonio artístico de las diversas parroquias y conventos de Murcia²³. En él se constata, entre otras, la desaparición de la imagen de la Divina Pastora, atribuida al escultor Francisco Salzillo. Según este documento, ocupaba la tercera capilla por la izquierda, ratificando así la descripción transmitida por Fuentes y Ponte.

Al dejar el barrio de contar con iglesia propia, se barajó en principio la posibilidad de una integración con la vecina Parroquia de San Pedro. Pero esta opción no contó con el beneplácito de los vecinos, que pusieron todo su empeño en la construcción de un templo nuevo, cuyas obras se iniciaron en 1945. La actual iglesia es, por tanto, el tercer edificio que se edifica sobre el mismo solar.

EL CULTO A LA DIVINA PASTORA EN MURCIA

Como apunta Sánchez López, la advocación de la Divina Pastora nació en Sevilla en 1703 de la mano de fray Isidoro de Sevilla²⁴, franciscano perteneciente a la Orden de los Hermanos Menores Capuchinos que, según la tradición, tuvo en sueños una visión de la Santísima Virgen vestida de pastora. Aunque fray Miguel de Zalamea, discípulo y confidente suyo, aclara que, si bien le llegó por inspiración divina, se trató tan sólo de “una piadosa ocurrencia”²⁵. El propio fray Isidoro reduce el asunto a una idea “muy tierna y piadosa”²⁶. En cualquier caso, había un doble propósito: lograr un reclamo iconográfico con

²¹ Fuentes y Ponte. *La España Mariana... Op. cit.*, p. 5.

²² *Ibidem*, p. 6.

²³ Depositado en el Archivo General de la Región de Murcia.

²⁴ Sánchez López, Juan Antonio. Iconografía dieciochesca en Málaga. Interpretaciones escultóricas del tema de la Divina Pastora. Bética. *Estudios de Arte, Geografía e Historia*, 1996, 18, pp. 37-62. Fray Isidoro de Sevilla publicó en Sevilla en 1705 un tratado mariológico, recientemente reeditado, en el que se fundamenta la advocación de la Divina Pastora. Vid. Fray Isidoro de Sevilla. *La Pastora Coronada (edición y estudio con nuevos datos sobre el origen de la advocación de la Divina Pastora por Jaime Galbarro García y Antonio Valiente Romero)*. Sevilla: Vitela, 2012.

²⁵ Citado por Sánchez López. Iconografía dieciochesca... *Op. cit.*, p. 41.

²⁶ Citado por Cruces Rodríguez, José F. La Divina Pastora de las almas: historia de la advocación e iconografía, y su vinculación con la ciudad de Málaga. En *Advocaciones Marianas de Gloria*

el sello de la orden a la que pertenecía y, por otra parte, fomentar el culto a la Virgen conmoviendo al pueblo al presentarla como una humilde pastora. En Andalucía, y particularmente en Sevilla, la advocación de la Divina Pastora se difundió rápidamente, surgiendo a raíz de ella un buen número de hermandades y congregaciones.

Un nombre clave en la expansión de esta devoción fue fray Diego José de Cádiz, quien en 1786 emprendió un largo y prolongado viaje como misionero. Fruto de su empeño catequizador, el culto a la Divina Pastora se propagó con fuerza en muchos lugares de dentro y fuera de la Península. Se sabe que pasó también por Murcia si bien, ya antes de su venida, existía en la ciudad la citada escultura realizada por Salzillo.

La imagen de la Virgen –que formaba parte de un grupo escultórico– se perdió, como antes se ha indicado, en la Guerra Civil. Por fortuna, nos queda la minuciosa descripción que de ella hizo el ingeniero madrileño afincado en Murcia Javier Fuentes y Ponte, correspondiente de las reales academias de la Historia y de Bellas Artes de San Fernando y amante de la historia y el patrimonio artístico-religioso de la ciudad²⁷.

Da cuenta, en primer lugar, de la capilla que albergaba el grupo escultórico:

CAPILLA DE LA DIVINA PASTORA.- Toda la decoración del altar es de gusto de Luis XV, ornamentada con cortinajes y fantasías blancas de oro. Remata con una coronación típica, en cuyo centro está el anagrama de M, y tiene un gran nicho acristalado donde se venera la Divina Pastora, grupo escultórico, obra de Salzillo²⁸.

A continuación, describe así las tallas que lo integraban:

La Santa imagen que, a figurársela levantada tendría 1.35 m de altura, está sentada sobre un montecillo de 0.82 m de altura hecho con corchos y lienzos. Adelanta la pierna izquierda calzada con sandalias. Viste túnica de color de cereza con manto azul estofado con oro y guarnecidos con galón orla ancho labrado y dorado, y un corpiño con pelliza completa el traje. Vuelve la cabeza al lado derecho y con la mano derecha acaricia a una oveja que quiere subírsele a la rodilla; la mano izquierda la ocupa con un cayado. En el frente, por entre las rocas, aparece una cabeza de serpiente arrojando llamas por su boca de la cual huyen dos ovejas: sobre ellas, y al parecer volando, pero sostenido en un tronco de árbol descende S. Miguel armado de peto, espaldar, broquel y casco, blandiendo su espada con un golpe de revés contra el monstruo: esta estatua tiene 0.65 m de altura. En un tronco de árbol que hay detrás de la imagen, y sobre ella, penden dos niños ángeles muy bellos, los cuales debieron

(Simposium, XXª edición). 6 al 9 de septiembre de 2012. San Lorenzo de El Escorial, 2012, 985-1003, p. 990.

²⁷ Para una biografía de este ilustre y olvidado personaje, vid. Vela Urrea, José Mª. El murcianista y Muy Ilustre Señor Don Francisco Javier Fuentes y Ponte. En Egea Bruno, Pedro Mª y García Hourcade, José Jesús (Coords.). *Javier Fuentes y Ponte (1830-1903)*. Murcia: Fundación Centro de Estudios Históricos e Investigaciones Locales Región de Murcia, pp. 115-147.

²⁸ Fuentes y Ponte. *La España Mariana. Op. cit.*, p.6. En este y los demás textos hemos optado por regularizar la ortografía y la puntuación, adaptando ambas al uso actual.

sostener una corona atendida la posición de sus brazos. Estos preciosos niños están mutilados intencionalmente no obstante su buena conservación, y tienen 0.30 m de altura²⁹.

Aunque menos minucioso, está también el testimonio de Manuel González Simancas, encargado de elaborar la parte dedicada a la provincia de Murcia del *Catálogo Monumental de España*³⁰. En el Apéndice n.º 11 incluye una relación de esculturas de Francisco Salzillo:

20.-Divina Pastora, escultura estofada de 1.38 m de altura. Tiene además un San Miguel, dos ángeles, un dragón y unas ovejas que con razón no se consideran obras de Salzillo³¹.

En el Anexo (figura 2) puede verse una imagen fotográfica conservada de este grupo escultórico.

El culto en Murcia a la Divina Pastora tuvo un especial arraigo en el barrio de San Antolín donde, como apunta Fuentes y Ponte, se creó una cofradía a este fin:

Esta imagen recibe culto de una antigua cofradía que se fundó en la época de la apertura del templo. Se compone de 106 individuos de ambos sexos; hace una función anual, si sus fondos lo permiten; tiene emolumentos de viático y entierro. Algunos años ha concurrido esta imagen, acompañada de su cofradía, a la Procesión del Corpus³².

Pero también se practicaba en otros lugares de dentro y fuera de la capital. De hecho, la imagen de la Parroquia de San Antolín era al parecer copia de otra obra de Salzillo, también desaparecida durante la Guerra Civil, perteneciente a la Iglesia de San Mateo de Lorca³³.

Hay constancia, por otra parte, de la existencia en la capital a mediados del siglo XIX de una Hermandad de la Divina Pastora ligada a la Orden de los Hermanos Menores Capuchinos³⁴. Y se tienen también noticias de una talla de la Divina Pastora perteneciente a la Capilla del Bautismo de la Catedral, que en 1896 se trasladó a la Parroquia de San Roque de Alcantarilla³⁵.

²⁹ *Ibidem*, p. 7.

³⁰ González Simancas, Manuel. *Catálogo monumental de España*. Provincia de Murcia. Tomo II. Edad Media y Moderna. 1905-1907. Murcia: Colegio Oficial de Arquitectos de Murcia, 1997. Puede consultarse en red en el sitio web *Catálogo Monumental de España* creado por Instituto del Patrimonio Cultural de España y el Consejo Superior de Investigaciones Científicas (Biblioteca Tomás Navarro Tomás); vid. <http://biblioteca.cchs.csic.es/digitalizacion_tnt/index_interior_murcia.html> [consulta 31-03-2017].

³¹ *Ibidem*, p. 688.

³² Fuentes y Ponte. *La España Mariana*. *Op. cit.*, p. 7.

³³ Sánchez Moreno, José. *Vida y obra de Francisco Salzillo*. Murcia: Imprenta Sucesores de Nogués, 1945; Belda Navarro, Cristóbal. El gran siglo de la escultura murciana. En Chacón Jiménez, Francisco et al. (Dirs.). *Historia de la región murciana*. Murcia: Mediterráneo, volumen VII, 1984, pp. 396-519; Gómez Ortín, Francisco Javier. *Contribución al catálogo y bibliografía de Salzillo*. Murcia: Editorial Espigas, 2007.

³⁴ Vid. *Boletín Oficial de la Provincia de Murcia*, n.º 112, 17 de septiembre de 1842, p. 5.

³⁵ Vid. *Las Provincias de Levante*, año XI, n.º 3047, 28 de Mayo de 1896, p. 1.

En la tercera parte de su *España mariana*, Fuentes y Ponte habla, además, de la existencia de una imagen de la Divina Pastora en la Iglesia del Carmen procedente del desaparecido convento de Capuchinos de ese mismo barrio que, aunque en su época ya no era objeto de culto, antaño solían sacar en procesión todos los domingos por la tarde³⁶. Y en la cuarta parte de esta misma obra menciona una nueva talla de la Divina Pastora, atribuida a Salzillo y ubicada en un altar del Convento de Monjas Carmelitas de la Encarnación³⁷, que también se perdió en el conflicto bélico³⁸.

Retornamos ya a la copla del principio, una letra –como se ha dicho– de larga tradición en el cante flamenco y de especial relevancia en el repertorio levantino de Pastora Pavón, la Niña de los Peines.

LA NIÑA DE LOS PEINES Y “SI VAS A SAN ANTOLÍN”

En su monográfico dedicado a la vida y obra de Pastora Pavón, Cristina Cruces señala que los cantos libres y de Levante ocupan un lugar destacado en la discografía de la artista sevillana, apareciendo ya en sus grabaciones más tempranas³⁹. Según Cruces, “el de Levante fue siempre un color de preferencia” para Pastora, circunstancia reconocida incluso por los críticos, “quienes en las décadas de 1910 y 1920 la ensalzaban como gran cantaora de bulerías, tangos, peteneras... y tarantas”⁴⁰.

En 1912, en un registro que realiza junto al guitarrista Ramón Montoya para la casa Gramophone (referencia 3-63053, matriz⁴¹ 1545 ah⁴²), la Niña de los Peines canta la copla recogida por Martínez Tornel, aunque transformada en quintilla por la incorporación de un nuevo verso que da otro sesgo al texto original. Se observa también una variación en el tercer tercio por la introducción del adjetivo “primer”: una “arbitrariedad”, podría decirse, que no sólo altera la métrica octosilábica de la copla original, sino que, además, no es consecuente con la distribución espacial de las capillas de la iglesia, tal y como nos fue transmitida por Fuentes y Ponte:

³⁶ Fuentes y Ponte. *La España Mariana*. *Op. cit.*, p. 24.

³⁷ *Ibidem*, p. 36. Este convento, fundado en 1751 y popularmente conocido como “Las Teresas”, estaba ubicado en la calle de la Sal -muy cercana a la Parroquia de San Antolín. En 1964 se trasladó a la pedanía murciana de Algezares, cercano al Santuario de la Fuensanta.

³⁸ Según queda reflejado en la página 37 del *Informe Remitido al Fiscal Instructor de la Causa General de Murcia*, depositado en el Archivo General de la Región de Murcia.

³⁹ Cruces Roldán, Cristina. *La Niña de los Peines: el mundo flamenco de Pastora Pavón*. Córdoba: Almuzara, 2009, p. 540.

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ La matriz de un disco de pizarra es una suerte de huella digital de la grabación, informando sobre la fecha precisa en que se hizo, en tanto que la referencia es tan sólo una clave comercial: si una misma grabación es reeditada se le asignará una nueva referencia, pero no variará el número de matriz.

⁴² Puede escucharse en *La Niña de los Peines, patrimonio de Andalucía*. Sevilla: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, Centro Andaluz de Flamenco-Fonotrófon, 2004, Cd 2, pista 05 (*Tarantas* [Si a la derecha te inclinas]).

*Si vas a San Antolín
y a la derecha te inclinas
verás en el primer camarín
a la Pastora Divina
que es vivo retrato a ti.*

Se sirve de una melodía característica, una melodía prefijada que identificamos en la actualidad con uno de los patrones del cante “por cartageneras” y que el jerezano Antonio Chacón, uno de sus máximos exponentes, había grabado pocos años antes.

La Niña de los Peines parece sentir cierta predilección por esta letra, pues volverá a grabarla con posterioridad hasta en tres ocasiones más. Efectivamente, según el minucioso listado de la casa Fonotrón que acompaña la integral de las grabaciones de la artista sevillana⁴³ y que recoge a su vez Cristina Cruces⁴⁴, en 1915 Pastora registró de nuevo dicho cante, con la guitarra de Luis Molina, para la casa Pathé (número de referencia 12069, e idéntico número de matriz); en 1932, con la del Niño Ricardo para la casa Columbia (referencia DK 8673, matriz K 2954); y en 1950, con la de Melchor de Marchena para La Voz de Su Amo (referencia AA-487, matriz 0 KA 1593).

Lo curioso es que, tratándose siempre del mismo cante, su clasificación como estilo flamenco no es siempre la misma, pues aparecerá etiquetado indistintamente como “taranta”, como “cartagenera”, como “malagueña de Chacón” o, simplemente, como “malagueña”⁴⁵. Aunque el asunto en sí no tiene mayor trascendencia, contribuye de algún modo a la creación de esa imagen un tanto enrevesada y laberíntica que el cante flamenco presenta en ocasiones, particularmente en los estilos levantinos o mineros.

⁴³ FONOTRÓN, S.L. Estudio de la discografía de 78 rpm. En *La Niña de los Peines, patrimonio... Op. cit.* Cd interactivo “Análisis de los documentos sonoros”.

⁴⁴ Cruces Roldán, Cristina. *La Niña de los Peines... Op. cit.*, pp. 110 y ss.

⁴⁵ Las referencias que damos están tomadas del mencionado estudio elaborado por FONOTRÓN. Estudio de la discografía... *Op. cit.*: CD.2 – Pista 05: Tarantas - [Si a la derecha te inclinas], con Ramón Montoya (1912). Disco original: Gramophone (referencia 3-63052, matriz 1545 ah); CD.7 – Pista 10: Malagueñas de Chacón [Si a la derecha te inclinas], con Luis Molina (1915). Disco original: Disque Pathé (referencia 12069). CD.11 – Pista 12: Cartageneras [Si a la derecha te inclinas], con Niño Ricardo (1932). Disco original: Regal (referencia DK 8673, matriz K 2954). CD.13 – Pista 14: Malagueña [Se le han corrido los velos / Si a la derecha te inclinas] con Melchor de Marchena (1950). Disco original: La Voz de su Amo (referencia AA 487, matriz 0 KA 1593). En este último caso, la denominación de “malagueña” se debe a que como primer cuerpo Pastora interpreta un cante de este estilo, una variedad de malagueña cuya creación se atribuye a la artista sevillana. Para un análisis más en detalle de la discografía de la Niña de los Peines, vid. Cruces Roldán, Cristina. *La Niña de los Peines... Op. cit.* pp. 522 y ss.

LOS CANTES DE LAS MINAS

Bajo esta denominación se encuadra una variedad de estilos flamencos, de similares características musicales, que tuvieron su cuna en el triángulo delimitado por las comarcas mineras de Almería, Jaén y Murcia⁴⁶.

Tradicionalmente conocidos como “cantes de Levante”, bajo esta etiqueta se presentan en la primera y ya mítica *Antología del Cante Flamenco* de Hispavox, cuyo estudio preliminar estuvo a cargo del pianista y catedrático del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid Tomás Andrade de Silva⁴⁷.

Según la RAE, la voz “Levante” se aplica en España a las regiones de la costa mediterránea y, por antonomasia, a las de Valencia y Murcia. No obstante, desde la óptica del flamenco también abarca las provincias de Granada, Jaén y Almería, e incluso la de Málaga: es decir, en un sentido amplio, el oriente andaluz. De ahí que, además de a los cantes mineros, la denominación de “cantes de Levante” se haya hecho en ocasiones también extensiva a los cantes de Málaga y Granada⁴⁸.

Lo cierto es que todos guardan claros nexos entre sí pues, amén de exhibir la estructura típica del fandango, son en su mayoría cantes de ritmo libre, esto es, no sometidos a compás. De ahí que las “confusiones” entre estilos se den con cierta frecuencia, utilizándose a veces de manera indistinta en la discografía antigua las denominaciones de “malagueñas”, “cartageneras”, “murcianas” o “tarantas”.

Centrándonos en la familia de los cantes mineros, tarantas y cartageneras integran el núcleo principal; también la minera, el estilo estandarte del concurso que desde 1961 se celebra en el seno del Festival Internacional del Cante de las Minas de La Unión. Murcianas, levanticas y fandangos mineros son otros estilos pertenecientes a la misma, así como el taranto, el único que, al ir asociado al baile, suele interpretarse a compás (binario). Otros estilos, aunque menos interpretados, que forman parte de esta rama del flamenco son los cantes de madrugá, la sanantonera y el verdial minero⁴⁹.

⁴⁶ Vid. Navarro García, José Luis e Iino, Akio. *Cantes de las minas*. Córdoba: Ediciones La Posada-Ayuntamiento de Córdoba, 1989; Gamboa, José Manuel y Núñez, Faustino. *Flamenco de la A a la Z. Diccionario de términos flamenco*. Madrid: Espasa, 2007.

⁴⁷ La antología se editó por primera vez en Francia a finales de 1954, publicándose en España en 1956; vid.

Gamboa, José Manuel. *Una historia del flamenco*. Madrid: Espasa, 2005, p. 115.

⁴⁸ Salom, Andrés. *Los cantes libres y de Levante*. Murcia: Editora Regional, 1982; Blas Vega, José y Ríos Ruiz, Manuel. *Diccionario Enciclopédico Ilustrado del Flamenco*. Madrid: Cinterco, 1988; García Gómez, Génesis. *Cante minero, cante flamenco: una interpretación sociocultural*. Barcelona: Anthropos - Murcia: Editora Regional de Murcia, 1993; Álvarez Caballero, Ángel. *El cante flamenco*. Murcia: Alianza Editorial, 2004.

⁴⁹ Ortega, José F. *Cantes de las minas. cantes por tarantas*. Murcia: EDITUM, 2017.

Definida por el diccionario de la RAE como “palo flamenco propio de los mineros de Almería y Murcia, en España” –excluyendo inexplicablemente la provincia de Jaén–, la taranta es considerada el cante matriz y regulador de los estilos mineros.

Cante de ritmo libre, de estructura idéntica al fandango andaluz y con sorprendentes hábitos melódicos, la taranta se acompaña a la guitarra con el “toque por tarantas”⁵⁰. Encuentra este su principal sostén armónico en la progresión conocida como cadencia andaluza, constituida por los acordes que se forman sobre los cuatro primeros grados de la escala del modo de Mi –también denominado modo frigio e, incluso, modo dorio–, transportada a Fa#. La característica de este toque reside en su acorde final, integrado por las notas Fa#-Do#-Fa#-Sol-Si-Mi, que le otorga una sonoridad especial e inconfundible. Se ponen en juego también en él ciertas técnicas de la guitarra flamenca –ligados, picados o el uso del pulgar– y giros melódicos característicos como bordaduras dobles sobre la nota fundamental a base de ligados de la mano izquierda, o bien series de rasgueados en sentido ascendente y descendente sobre el acorde base del modo.

Como el resto de cantes de la familia, la taranta presenta la típica estructura formal del fandango andaluz o fandango del Sur⁵¹, articulándose en seis tercios o incisos melódicos. La guitarra acostumbra a preluar el cante con alguna falseta en tono de tarantas⁵², lo que pone en aviso al oyente sobre el estilo a interpretar. El cantaor entona a continuación, a modo de temple, un melisma formular sobre uno o varios “ayes”. Tras un breve interludio de la guitarra, se escucha la copla propiamente dicha. El siguiente esquema sintetiza lo dicho:

- **Preludio de la guitarra**
- **(Salida o temple, opcional)**
- **(Interludio de la guitarra, opcional)**
- **Cante**
 - 1º tercio
 - 2º tercio
 - 3º tercio
 - 4º tercio
 - 5º tercio
 - 6º tercio

⁵⁰ Con el término “toque flamenco” se alude a “todo lo referido a la guitarra flamenca”, sobreentendiéndose el uso de unos acordes y unos recursos técnicos específicos en la interpretación o acompañamiento de cada uno de los estilos, Vid. Gamboa, José Manuel y Núñez, Faustino. *Flamenco de la A...Op. cit.*, p. 571.

⁵¹ Berlanga Fernández, Miguel Ángel. *Bailes de candil andaluces y fiesta de verdiales: otra visión de los fandangos*. Málaga: CEDMA, 2000.

⁵² Si bien en las primeras grabaciones se empleaba también el tono de granainas (con final en Si).

Cada tercio viene a coincidir con uno de los versos de la copla, quedando claramente delimitados por el juego de pregunta-respuesta que se produce entre cantaor y guitarrista. En ocasiones, sin embargo, se “ligan los tercios”, entrelazándose dos de ellos en un solo arco melódico, habitualmente el segundo con el tercero y el cuarto con el quinto.

LAS LETRAS DE LOS CANTES MINEROS

Las coplas de las tarantas -como también las de los fandangos, las malagueñas, los verdiales, las jaberas, las rondeñas o las granaínas- son formalmente cuartetas o, preferentemente, quintillas octosilábicas. Es necesario, por tanto, repetir uno o dos versos de la estrofa -de forma íntegra o tan sólo una parte- a fin de lograr los seis tercios melódicos esperados.

Aunque en algún caso se conoce el nombre del autor, la mayoría de las coplas mineras son anónimas; o bien han alcanzado ese anonimato que ansiaba Manuel Machado y que reflejó en su poema *La copla*:

*Hasta que el pueblo las canta
Las coplas coplas no son
Cuando las canta el pueblo
Ya nadie sabe su autor.*

Uno de los recursos de la poesía de tradición oral es la imitación, la elección de un modelo que, consciente o inconscientemente, se toma como referencia para la elaboración de una nueva copla. Se encuentran de este modo textos en los que la idea o el enfoque dado a un tema hacen que sean muy similares entre sí, diferenciándose tan sólo por ligeros matices resultantes de actualizar el contenido a un contexto o circunstancia concreta.

Son también frecuentes los versos “errantes”, versos hechos que de forma repetida asoman por diferentes coplas: un recurso natural de la poesía de tradición oral, utilizado con frecuencia por troveros y repentistas en la creación instantánea de sus estrofas.

En el cancionero de Martínez Tornel hemos localizado algunos cantares cuyo primer verso recuerda mucho al mismo verso de la copla de nuestro interés:

*Si vas a San Cayetano⁵³
tráeme un San Cayetano
no me lo traigas muy grande
que lo quiero pequeño⁵⁴.*

*Si te vas a Cartagena
tan solo por olvidarme*

⁵³ Pedanía del municipio de Torre Pacheco (Murcia).

⁵⁴ Martínez Tornel. *Cantares populares... Op. cit.*, p. 9.

“SI VAS A SAN ANTOLÍN”: MURCIA, LA NIÑA DE LOS PEINES Y
EL CANTE POR CARTAGENERAS

*permita el cielo divino
que se abra el mar y te trague*⁵⁵.

El cancionero de Lafuente Alcántara recoge esta otra:

*Si vas a mi sepultura
pon un pie en la losa y di
aquí yace un desdichado
que murió de amor por mí*⁵⁶.

Y el de Alberto Sevilla aporta algunas más:

*Si vas a Monteagudo
echa por Churra*⁵⁷
*que es caminico ancho
sin estrechuras*⁵⁸.

*Si vas a Cartagena
te daré un chavo
pa que compres azúcar,
canela y clavo*⁵⁹.

Y Manuela la de Ronda, Enrique Orozco o Sernita de Jerez han grabado esta otra copla, cuyo cuarto verso (un octosílabo perfecto) es idéntico al de la de nuestro interés:

*Yo conocí a un minero
que no cantaba en la mina
que cantaba en el camino
a la Pastora Divina
contento con su destino*⁶⁰.

Pero hay otro ejemplo en el que la presencia del modelo es más que evidente. Esteban Bernal –a la sazón alcalde de La Unión y principal artífice de su festival– acompañado a la guitarra por Antonio Fernández –padre de la cantaora Encarnación Fernández– grabó una letra de cartagenera firmada por Rafael Adorna⁶¹, que es clara imitación de la que aquí nos ocupa:

⁵⁵ Ibidem, p. 12.

⁵⁶ Lafuente Alcántara, Emilio. *Cancionero popular. Colección escogida de coplas y seguidillas recogidas y ordenadas por* (tomo segundo). Madrid: Bailly-Baillière, 1865, p. 304.

⁵⁷ Monteagudo y Churra son pedanías del municipio de Murcia.

⁵⁸ Sevilla. *Cancionero popular. Op. cit.*, p. 66.

⁵⁹ Ibidem, p. 312.

⁶⁰ Aparece recogida, bajo el epígrafe de “tarantas”, en un cancionero que lleva por título *Los éxitos de Manuela de Ronda* (Madrid: Imprenta M. R. de Llano, s/f [circa 1944]).

*En La Unión, calle Numancia
si a la derecha te inclinas
verás con garbo y prestancia
a una gran reina divina
madre del hombre que canta*⁶².

La calle Numancia une perpendicularmente las calles Mayor y Real. Bajando desde la primera, más o menos hacia la mitad, a mano derecha queda la Iglesia del Rosario, cuyo altar mayor está presidido por una imagen de esta virgen, patrona de la localidad.

Pero volvamos a la copla de cartagenera cantada por la Niña de los Peines. Hemos señalado que la artista sevillana introduce dos ligeras variantes con respecto a la original. Por una parte, transforma la cuarteta en quintilla con el añadido de un nuevo verso (“y que es vivo retrato a ti”), que incluye un solecismo o error gramatical –tal vez forzado por la rima–, trastocando además el sentido religioso primero de la copla, que semeja ahora un requiebro amoroso. Por otra parte, interpola en el tercer verso el adjetivo “primer” que, además de alterar la ortodoxia de la métrica con la suma de dos sílabas más, cambia –probablemente por desconocimiento de su emplazamiento real– la ubicación de la imagen de la Pastora Divina. Pero, como ha quedado expuesto, la talla no estaba en la primera sino en la tercera capilla del lateral izquierdo de la iglesia murciana de San Antolín. ¿Qué explicación puede haber para dicha ampliación?

Don Antonio Chacón ya había grabado la modalidad de taranta (hoy, cartagenera) que nos ocupa pocos años antes⁶³. Lo hizo con diferentes coplas y, prácticamente en todas, el tercer verso –que musicalmente se corresponde con el cuarto tercio– ofrece un cómputo de nueve sílabas. Las relacionamos a continuación, destacando dicho verso en negrita:

*Ay, de noche y día,
tengo una pena impertinente,
reina en mí de noche y día,
porque a mí nada me divierte
ni tengo más alegría
que el rato que vengo a verte.*

⁶¹ Rafael Adorna Bueno, médico de profesión, era hijo de Manuel Adorna, uno de los impulsores junto a Asensio Sáez, Pedro Pedreño y Esteban Bernal, a la sazón alcalde de la ciudad, del Festival del Cante de las Minas de La Unión.

⁶² *Cantes de las minas*. Esteban Bernal, Antonio Fernández (guitarra). BELTER 52.143. Barcelona, 1967, cara B, pista n.º 1.

⁶³ Acompañado a la guitarra por Juan Gandulla “Habichuela”, grabó en 1908 un total de seis letras, que cantó de dos en dos: “De noche y día” y “Del soberano” (Odeón 68.092), “Son desabrios” y “La vía” (Odeón 68.101), “Con San Antonio” y “Mi alma” (Odeón 68.102). Los rs tuvieron lugar a finales de 1908; vid. Martín Ballester, Carlos; Soler Díaz, Ramón; Castro Buendía, Guillermo y Gamboa, José Manuel. *Don Antonio Chacón*. Madrid: Copyfer, 2016, p. 280.

*Ay, del soberano,
dijo una cartagenera
y a los pies del soberano,
Señor, por lo que tú más quieras,
que no lleven a mi hermano
y al Peñón de la Gomera.*

*Ay, la vía,
tú ya sabrás que tengo derecho
para quitarte la vía,
porque yo te he cogió en el lecho
sin curarse las heridas
y que mi cariño te ha hecho.*

*Ay, con San Antonio,
dime qué tienes con San Antonio
que tanto te acuerdas de él,
que está San Antonio muy alto
y no te puede valer,
y qué tienes con San Antonio.*

*Ay, mi alma,
tú eres la flor del oloroso romero
y a mí me arrancas el alma,
y yo como tanto te quiero
voy siguiendo tus pisadas
y hasta ver tu paradero.*

La única letra en la que Chacón no altera la métrica octosilábica del tercer verso es la siguiente:

*Ay, son desabríos
y con el viento variable
los aires son desabríos
y dicen los contratables
que el que se vea aburrío
y vaya a trabajar al cable.*

En las primeras décadas del siglo XX se produce la gran eclosión tarantera. Del mismo modo que sucedió antes con la malagueña, sobre la base de una misma estructura armónica y formal se crearon una amplísima variedad de melodías de taranta. Algunas de ellas, las que causaban mayor furor entre cantaores y público, acabaron por fijarse como melodías características. Los artistas, por variar aunque fuera mínimamente su repertorio, tendían a

cambiar los textos originales, adaptando nuevas letras a melodías conocidas que gozaban de especial popularidad. Jugando con textos en los que métrica y ritmo acentual sean similares a los del original, el proceso de adaptación no implica en principio especial dificultad.

En el fondo, no hacían sino valerse de una técnica compositiva, conocida desde antiguo con el nombre de *contrafactum*, a la que recurren con frecuencia las músicas de tradición oral. Tiene particular relevancia en el trovo, un tipo de poesía repentizada que se crea sobre la marcha y se canta con melodías ya fijadas, lo que facilita a su vez la invención de nuevos versos que se adecuen a su ritmo. Y es también usual en el flamenco, donde un gran número de letras se cantan con la misma melodía, siendo esta, nunca la letra, el criterio que se emplea para determinar el estilo o la clasificación de un cante en cuestión⁶⁴.

Hay letras, no obstante, tan indisolublemente unidas a la melodía, que no resulta fácil encajar otras en ella. Un ejemplo lo tenemos en la famosa minera del cantaor unionense Pencho Cros, que acostumbra siempre a cantarse con la misma copla, atribuida al letrista popular Basilio Martínez⁶⁵:

*Se oye un grito en el rehundío
que me huela el corazón,
se oye un grito en el rehundío,
Dios mío, ten compasión,
que un barreno me ha clujío
ay, y no tengo salvación.*

Diego Clavel quiso recrearla en su doble álbum dedicado a los cantes de Levante y, por no repetir la de siempre, creó una nueva letra que sigue muy de cerca al modelo. De hecho, cuida que el acento prosódico del primer verso (“Se oye...”) recaiga sobre la segunda sílaba, facilitando así al máximo su adaptación a la melodía del primer tercio⁶⁶:

⁶⁴ La melodía es también susceptible de ser ligeramente modificada, teniendo los artistas ocasión de dejar en ella su “sello personal”. Hay que tener presente que en el flamenco no existen partituras a las que ceñirse, por lo que los cantes, particularmente en los primeros tiempos, podían sufrir sucesivos cambios hasta terminar de asentarse y lograr una cierta perfección. Con la aparición de los registros fonográficos cambió todo pues las grabaciones, convertidas en un referente más seguro que la frágil memoria, pueden escucharse repetidas veces hasta su total aprendizaje, ejerciendo sobre cantaores y aficionados una tiranía más férrea que la de una partitura. Naturalmente, en último término todo dependerá de la creatividad de los intérpretes: los hay que no pasan de la mera imitación – melódicamente hablando, otra cosa es su capacidad expresiva–; otros, en cambio, se manejan con más libertad y, respetando los elementos sustanciales –particularmente los arranques melódicos y las cadencias de los tercios–, provocan que un cante continúe evolucionando.

⁶⁵ Puede escuchársela al propio Pencho Cros en el disco *Festival Nacional del Cante de las Minas (Antología)*. RTVE, 2000, pista nº 5.

⁶⁶ Diego Clavel. *Por Levante*. CMBAYÁ-KARONTE, 2007, Cd 2, pista nº 3, segundo cuerpo. Es inusual en la minera unionense la transgresión métrica que se observa en los versos cuarto y quinto (tercios quinto y sexto, respectivamente), pues exceden ambos, al menos en su realización musical, el

*Se oye el llanto del minero
que a mí me desgarrar el alma
se oye el llanto del minero
porque ha perdido la esperanza
[que] de salvar a su compañero
ay,[y] ya no volverá [con sus niños] a su casa.*

Volviendo a la Niña de los Peines, es posible que los modelos fijados por Chacón en los que el tercer verso (cuarto tercio) presentara en su mayoría un cómputo de nueve sílabas determinaran, a su vez, que el de la copla “A la derecha te inclinas” siguiera la misma pauta. Pero, como después se verá en el análisis musical, el diseño melódico del cuarto tercio responde a un esquema harto sencillo y moldeable, que hace posible la fácil adaptación de cualquier octosílabo, o bien una versión ampliada del mismo. Por otra parte, Pastora ya había grabado a finales de 1909⁶⁷ junto a Ramón Montoya algunas de las letras que poco antes había registrado Chacón, mostrándose proclive en ellas a alargar todavía más dicho verso.

Por ejemplo, sucede así en la letra de “De noche y día” (Zonophone X 5-53.009, “tarantas”), donde ella amplía a doce las sílabas del tercer verso (“porque a mí en este mundo na me divierte”) frente a las ocho del original (“a mí nada me divierte”). Y algo similar sucede con la de “Desabríos” (Zonophone X 5-53.011, “malagueñas de Chacón”), donde también encontramos doce (o trece) sílabas (“porque a mí me habían dicho los contratables”) frente al octosílabo que, por esta vez, respetó Chacón (“y dicen los contratables”). Resulta llamativo, además, que en ambos casos Pastora comience con la fórmula “porque a mí...”.

Además de la entonación de “*ayes* o quejidos”, una de las características del flamenco apuntadas por García Matos es que se incluyen a veces “figuraciones ampliatorias con las que se añaden algunas palabras a los versos poéticos”⁶⁸. Efectivamente, en el paso del texto escrito o recitado al texto cantado, los artistas tienden a reelaborar los versos, que son susceptibles de sufrir ciertas modificaciones cara a un mejor ajuste prosódico o, dicho con otras palabras, para hacerlos “flamencos”⁶⁹.

cómputo octosilábico: de ahí que hayamos puesto entre corchetes las palabras añadidas, que encierran en algún caso una fuerte carga emotiva (“con mis niños”). La única libertad métrica que se da en la copla de la minera al ponerla en música es en el “ay” que abre el sexto tercio (último verso de la quintilla), que sumaría una sílaba más.

⁶⁷ Aunque se editaron en abril de 1910; vid. Cruces Roldán, Cristina. *La Niña de los Peines...Op. cit.*, p. 112.

⁶⁸ García Matos, Manuel. *Cante flamenco*. En Bruno Nettl. *Música folklórica y tradicional de los continentes occidentales*. Madrid: Alianza Música, 1996, p. 143.

⁶⁹ Como afirma Steingress, “una copla o estrofa popular se hace “flamenca” a raíz de su peculiar interpretación musical”; vid. Steingress, Gerhard. Hugo Schuchardt y la investigación del flamenco. En Hugo Schuchardt. *Los cantes flamencos (Die Cantes flamencos, 1881)*. Edición, traducción y comentarios de Gerhard Steingress, Eva Feenstra y Michaela Wolf. Sevilla: Fundación Machado, pp.

LA ATMÓSFERA SONORA DE LOS CANTES DE LAS MINAS

En cuanto a su desarrollo melódico, el carácter de estos cantes es ciertamente enigmático, ejerciendo un poderoso influjo en el oyente. El sevillano Hipólito Rossy decía al respecto en su *Teoría del Cante Jondo*:

La taranta contiene particularidades armónicas que la separan del cante jondo estricto y de la familia de los fandangos [...]. Su copla modulativa [...] sigue una teoría que ni se ajusta al patrón de los fandangos [...] ni al de las soleares y demás cantos de su parentela. El resultado es una bellísima variedad cadencial con fragmentos de tonalidad oscilante, que es la causa que produce tan deliciosos efectos⁷⁰.

En relación a los fandangos, las malagueñas, las tarantas y otros cantes emparentados, como las granaínas, las jabereras o las rondeñas, acostumbra a emplearse el concepto de música bimodal, pero no en el sentido de modos superpuestos sino sucesivamente contrapuestos. En efecto, se percibe en ellos un dualismo modal, resultado de dos ambientes sonoros bien delimitados. De una parte, la guitarra recrea en sus intervenciones a solo las evocadoras sonoridades que surgen de la cadencia andaluza pero, nada más comenzar la copla, la melodía se torna más jovial, mudando de nuevo su carácter en el último tercio. Como explicación, se dice que las falsetas de la guitarra –también los desarrollos melódicos de la salida o temple– tienen como base el modo frigio (dórico o de Mi); los de la copla, en cambio, lo hacen en el modo mayor: de ahí la pretendida naturaleza bimodal del fandango⁷¹.

131-154 (p. 146).

⁷⁰ Rossy, Hipólito. *Teoría del cante jondo*. Barcelona: Creds, 1966, p. 211.

⁷¹ Teoría manejada por Rossy, Hipólito: *Teoría del cante*. *Op. cit.* Una explicación similar puede verse en García Matos, Manuel. *Magna Antología del Folklore Musical de España (libreto explicativo)*. Madrid: Hispavox, 1979; Crivillé i Bargalló, Josep. *El folklore musical*. Madrid: Alianza, 1983; o Fernández, Lola. *Teoría musical de flamenco*. San Lorenzo de El Escorial: Acordes Concert, 2004. Berlanga discrepa en el uso de esta terminología que, aunque muy extendida, aplica a su juicio “criterios de análisis armónico convencional para unas músicas de naturaleza predominantemente modal”; vid. Berlanga Fernández, Miguel Ángel. *Bailes de candil andaluces...Op. cit.*, p. 189. Como ya hemos expuesto en otro lugar, la familia de los cantes de las minas presenta en sus evoluciones melódicas un comportamiento típico de la música modal que, más allá de su adscripción a una escala determinada, se evidencia en rasgos tales como el desarrollo dentro de un ámbito melódico muy concreto o la utilización de giros y fórmulas características. No obstante, conviene tener presente que las melodías de los cantes pertenecientes a la familia de los fandangos se adaptan a un esquema armónico que, con leves variaciones, todos suelen respetar y que, en gran medida, mediatiza las cadencias intermedias. Por otra parte, ciertos giros cadenciales característicos de los cantes mineros, como los que tienen lugar sobre el V grado rebajado en los tercios impares de cantes como la taranta o la cartagenera, tienen un más que probable origen “armónico” por la incorporación de una 7ª menor al acorde que se construye sobre el VI grado (Do7 en el modo de Mi; Re7, transportado a Fa#) y que encontramos, por ejemplo, en el enlace o puente del primer al segundo tercio. Por tanto, sin abandonar la idea de hallarnos ante músicas de naturaleza modal, no habría que descartar un posible trasvase de recursos del sistema tonal al modal; vid. Ortega Castejón, José F. *Cantes de las minas...*

Las primeras grabaciones de cantes por tarantas datan de la primera década del siglo XX. Se trata de cantes claramente emparentados con las malagueñas, hasta el punto de que los límites que separan a ambos son todavía muy difusos. Aquí radica en parte la confusión terminológica que se produce a la hora de etiquetarlos, utilizándose de manera indistinta en esos primeros registros las calificaciones de malagueñas, tarantas, cartageneras o murcianas. Pero, conforme el siglo avance, las diferencias irán haciéndose cada vez más ostensibles, a lo que contribuirá, sin duda, la creación de un toque específico en la guitarra para acompañarlos, el “toque por tarantas”.

LOS CANTES POR TARANTAS Y SUS DENOMINACIONES

Dada la amplia variedad de melodías que se adscriben a este estilo, artistas y público tratan de etiquetarlas para su diferenciación. Puede hacerse teniendo en cuenta la letra con la que habitualmente se cantan, como sucede con la “taranta de la Gabriela”; por la temática que se trata en ellas, como la “taranta minera”; por el nombre de su probable artífice, como ocurre con la “taranta del Fruto de Linares”; añadir un complemento de nombre que especifique su origen geográfico: “taranta de Almería”, “taranta de Linares”; o bien emplear directamente un gentilicio: “levantica”, “murciana”, “cartagenera”. La cuestión, y esta es otra de las razones por las que el flamenco se torna a veces tan inaccesible, es evidenciar que se trata de una modalidad específica de taranta que, un aficionado⁷² que se precie, ha de ser capaz de reconocer.

EL CANTE POR CARTAGENERAS

Dos son las melodías que actualmente responden al nombre de “cartageneras”, estando presentes en ambas la huella de don Antonio Chacón (Jerez de la Frontera, 1869 - Madrid, 1929). El cantaor jerezano es, en efecto, un referente inexcusable en estos estilos flamencos, tanto por la temprana fecha en que los grabó como por conseguir con sus versiones unos modelos rayanos en la perfección.

La primera melodía –denominada por algunos “cartagenera grande”, también “cartagenera clásica” e, incluso, “cartagenera del Rojo el Alpargatero”⁷³ –, es una variedad de malagueña que concita en sus comienzos una gran fuerza y dramatismo, siendo una de sus letras más difundidas aquella de “Los pícaros tartaneros”⁷⁴.

Op. cit., pp. 39 y ss.

⁷² Dicho de quien “tiene afición o gusto por alguna actividad o por un espectáculo al que asiste con frecuencia” (RAE, 1.ª acepción).

⁷³ Chaves Arcos, Rafael y Kliman, Norman Paul. *Los cantes mineros a través de los registros de pizarra y cilindros*. Madrid: Gráficas Varona, 2012.

⁷⁴ Vid. Fernández Riquelme, Pedro y Ortega, José F. El cante por cartageneras: un acercamiento a través de los textos y sus melodías. *Revista de Investigación sobre Flamenco “La Madrugá”*, 2010, 2, pp. 1-58; Ortega, José F. *Cantes de las minas... Op. cit.*

La segunda –que responde a los nombres de “cartagenera de Chacón”, “cartagenera del Rojo”, “cartagenera de origen”, “taranta cartagenera” o, simplemente, “cartagenera”- es, en realidad, una taranta, y como tal aparece siempre etiquetada en los registros discográficos de Chacón⁷⁵.

No se sabe bien por qué esta modalidad de taranta acabó recibiendo la denominación de cartagenera. Además de las barreras poco nítidas que en un principio separaban a las malagueñas de las tarantas, y a estas de las cartageneras, una posible explicación podría estar en las letras con que se cantaban. Una de ellas, muy representativa de esta modalidad de cartagenera, dice así:

*Ay, del soberano
Dijo una cartagenera
A los pies del soberano
Señor, por lo que tú más quieras
Que no lleven a mi hermano
Al Peñón de la Gomera.*

Chacón registró esta copla en un par de ocasiones, etiquetando en ambas el cante como “taranta”⁷⁶. Joaquín Vargas Soto “el Cojo de Málaga” la grabó también dos veces: una con el nombre de “malagueña de Chacón”; la otra, con el de “cartagenera”⁷⁷. Artistas posteriores, como Jacinto Almadén, el Niño de Málaga o Cobitos, la registraron siempre como “cartagenera”, creándose desde entonces una tendencia muy difícil de corregir. Martín Salazar apunta que será a partir de la década de 1950, con la aparición de la famosa *Antología del Cante Flamenco* de Hispavox, cuando se generalice de forma unánime y definitiva la denominación de “cartagenera” con la que actualmente se conoce este cante⁷⁸.

Pero Chacón, o el responsable de la casa discográfica que lo hiciera, estuvo muy acertado en bautizar como “taranta” el cante del que hablamos. Un argumento de peso son las cadencias de los tercios primero y tercero, que cierran ambas con el V grado rebajado (V>): un “color” que, si bien es también posible encontrar en algunas modalidades de malagueñas (como las de la Trini o las del propio Chacón), se asocia de modo indisoluble al desarrollo melódico de la taranta y los cantes levantinos.

⁷⁵ Navarro García, José Luis e Iino, Akio. *Cantes de las minas... Op. cit.*; Martín Salazar, Jorge. *Las malagueñas y los cantes de su entorno*. Motril: Guadalfeo, 1998; Fernández Riquelme, Pedro y Ortega, José F. *El cante por cartageneras... Op. cit.*; Ortega, José F. *Cantes de las minas... Op. cit.*

⁷⁶ La grabó en 1909 para la casa Odeón (68092, segundo cuerpo), acompañado por Juan Gandulla “Habichuela”; y de nuevo, en 1913, para la casa Gramófono (AE-471 262167), con la guitarra de Ramón Montoya.

⁷⁷ En 1921 para la casa Gramófono (A 490), acompañado por Miguel Borrull hijo; y en 1923 para la casa Pathé (2243), de nuevo con Borrull hijo a la guitarra.

⁷⁸ Martín Salazar. *Las malagueñas y los cantes... Op. cit.*

En el epígrafe siguiente llevaremos a cabo un análisis en detalle de esta modalidad de cartagenera o, para ser más precisos y haciendo nuestra la denominación sugerida por Navarro e Iino de “taranta-cartagenera”⁷⁹.

“SI VAS A SAN ANTOLÍN”, TRANSCRIPCIÓN Y ANÁLISIS

Como ya hemos adelantado, Pastora Pavón fue, según parece, la primera artista en grabar este estilo flamenco con la letra de “Si vas a San Antolín”. Al ser esta copla el objeto principal de nuestro estudio nos hemos decantado por tomar la primera versión de la artista sevillana como referencia para nuestro análisis.

Antonio Chacón grabaría esta misma letra poco tiempo después, en 1913, en un registro realizado junto a Ramón Montoya para la casa Gramophone (referencia 3-62353). Como se puede comprobar cotejando en transcripción musical las versiones de ambos intérpretes⁸⁰, son muy pocas las diferencias que separan una de otra, apenas unas ligerísimas variantes que no cambian la sustancia de este estilo. Nos referimos, obvio es, a las notas de la melodía; otra cosa es el estilo interpretativo de cada artista, imposible de reflejar al detalle en un pentagrama⁸¹.

⁷⁹ Navarro García, José Luis e Iino, Akio. *Cantes de las minas... Op. cit.*

⁸⁰ Se incluyen ambas en el anexo (figuras 3 y 4).

⁸¹ Durante largo tiempo ha prevalecido el tópico de que la música flamenca no podía llevarse al pentagrama. Aunque no es tarea sencilla, los medios técnicos de grabación y reproducción de que disponemos, indudablemente, la facilitan. Decía Nettl que nuestro sistema de notación no es lo suficientemente perfecto “para la función descriptiva que debe desempeñar en la transcripción musicológica” (vid. Nettl, Bruno. *Música folklórica... Op. cit.*, p. 37). En efecto, muchos aspectos inherentes a la praxis interpretativa, como el timbre vocal o el tipo de emisión, los portamentos y efectos de vibrato o las variaciones de intensidad no “quedan suficientemente plasmados en las partituras” convencionales (vid. Berlanga, Miguel Ángel. *Métodos de transcripción y análisis en Etnomusicología. El concepto de pertinencia constructiva. Patrimonio musical. Artículos de Patrimonio Etnológico Musical*. Granada: Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, 2002, 148-160, p. 150). A pesar de todo, los investigadores seguimos recurriendo a dicho sistema, por ser el más universal. ¿A qué nivel de minuciosidad debiera llegarse en las transcripciones? En un ensayo publicado en torno a 1935, el compositor Béla Bartók pretendía que se anotara en ellas hasta el más mínimo detalle, dando como resultado ejemplos algo enrevesados y poco atractivos cara a la lectura (cf. Bartók, Béla. ¿Cómo y por qué debemos recoger la música popular? En Bartók, Béla. *Escritos sobre música popular*. Madrid: Siglo XXI Editores, 1979 [1935-1936], 43-65). Pero, como señala Arom, la finalidad de la transcripción de músicas de tradición oral es ofrecer una descripción de las mismas, pero no se hacen pensando en la ejecución (vid. Arom, Simha. *Polyphonies et Polyrythmies instrumentales d’Afrique Centrale*. París: SELAF, 1985, p. 280). Por tanto, siendo un paso necesario previo al análisis musical, la transcripción solo nos ofrecerá una instantánea, una visión parcial que habrá que completar con audiciones o registros audiovisuales del hecho sonoro sin los cuales sería imposible entenderlo en su totalidad. Programas de sonido como SMS TOOLS, PRO TOOLS o MELODYNE permiten en la actualidad obtener representaciones de la frecuencia en función del tiempo, así como información detallada sobre las inflexiones o los armónicos de la voz analizada (vid. Donnier, Philippe. *Flamenco elementos para la transcripción del cante y de la guitarra*. En Ramón

Conviene, en cualquier caso, aclarar que el jerezano, al menos en lo que a la melodía se refiere, es claramente el modelo que sigue la Niña de los Peines: como ya se ha dicho, Chacón realizó en 1909 diferentes grabaciones de este cante en una serie de registros que hizo para la casa Odeón junto al guitarrista Juan Gandulla “Habichuela”. Pasamos ahora al análisis en detalle de este estilo flamenco, en versión de la Niña de los Peines.

Pastora se templa con una salida articulada en dos incisos, determinada por la relación armónica entre los acordes construidos sobre los grados II y I. Aprovechando la sonoridad del acorde de I grado con el que se cierra el preludio de la guitarra, comienza con un salto de 3ª –del III grado alterado ascendentemente al V–, replegándose de inmediato al IV para, tras un leve impulso, descender al II grado, con el que concluye el primer inciso. El segundo busca en el arranque el III grado, para descender ondulando suavemente hasta el I (imagen 1).

Pelinski y Vicent Torrent (Coords.). *Actas del III Congreso de la Sociedad ibérica de Etnomusicología (Benicàssim, Villa Elisa, 23-25 de Mayo de 1997)*, 1998. 103-120). A este respecto, son de destacar los avances logrados por el proyecto *Análisis computacional de la música flamenca* (COFLA2) a cuyo frente se encuentra el profesor Díaz Báñez (https://investigacion.us.es/sisius/sis_proyecto.php?idproy=21702). La transcripción asistida, o directamente lograda, por medios informáticos es pues ya hoy una realidad y, a buen seguro, y no tardará en constituirse en una buena herramienta auxiliar para las tareas de transcripción y análisis. En cuanto a las transcripciones que recogemos en este trabajo, su principal objetivo es dar cuenta del desenvolvimiento melódico de los cantes analizados, cuestión de capital importancia en los cantes por tarantas, en los que la melodía permite distinguir unos de otros. Las presentaremos en el tono estándar de Mi, indicando en la partitura el tono real de la grabación. Al tratarse de cantes de ritmo libre, renunciamos de forma deliberada a anotar el ritmo de la línea melódica, detallando tan sólo las alturas; en cambio, sí que lo haremos en el ejemplo de malagueña folklórica incluida en el anexo ya que, al estar destinada al baile, se ciñe a una métrica regular. Adoptamos unas convenciones con las que pretendemos dar alguna orientación en relación al movimiento rítmico: las cabezas de las notas de “valor estándar” tienen forma redondeada pero, si su valor es algo mayor, su forma será cuadrada; en caso de que su duración sea breve (como ocurre en adornos y melismas) o bien con intención de indicar un aire más vivo, reducimos su tamaño. A fin de indicar cómo se articula la melodía nos servimos de ligaduras, entendiendo que la importancia rítmica recae sobre la última nota, es decir, que las notas precedentes tienden a ella. Una coma alta en medio o al final del tercío indica una cesura. Si aparece una alteración accidental, su efecto se mantiene hasta el cambio de pentagrama a menos que un becuadro indique lo contrario. Por último, aunque no indicamos las respuestas de la guitarra, sí sugerimos la armonía con la que o bien se cierra un tercío o se establece el puente hacia el siguiente.

“SI VAS A SAN ANTOLÍN”: MURCIA, LA NIÑA DE LOS PEINES Y
EL CANTE POR CARTAGENERAS

Imagen 1. Niña de los Peines, “Si vas a San Antolín”, Gramophone 3-63053 (1912), salida
(Fuente: transcripción José F. Ortega)

Tras un interludio de la guitarra, comienza el canto propiamente dicho. Con un leve apoyo en el V grado, el primer tercio busca el VI en el arranque, nota que se convierte en eje melódico para, antecedido de un breve melisma, buscar una cadencia sobre el V>: una caída típica de los cantes por tarantas (imagen 2).



Imagen 2. Niña de los Peines, “Si vas a San Antolín”, Gramophone 3-63053 (1912), primer tercio
(Fuente: transcripción José F. Ortega)

El primer tercio suele construirse a partir del segundo verso de la copla, que aquí la Niña de los Peines canta íntegro. Pero podría también haber optado por “quebrar” el verso y utilizar tan sólo su segunda mitad. Así lo hace, por ejemplo, el cantaor cartagenero Manuel González López “Guerrita” (imagen 3)⁸².

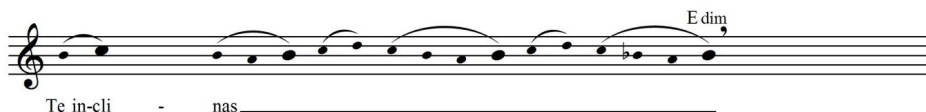


Imagen 3. Guerrita, “Si vas a San Antolín”, Odeón 182892 (1930), primer tercio
(Fuente: transcripción José F. Ortega)

En el arranque del segundo tercio se escucha la sonoridad de la 5ª disminuida, giro muy frecuente en el flamenco, que no la rehúye. Arranca desde el I grado ascendiendo paulatinamente hasta el V>. Reparte luego el protagonismo con el IV grado, con el que se cierra el tercio (imagen 4).

⁸² El Niño de Barbate, que grabó también esta copla, construye el primer tercio quebrando el primer verso, con lo que la letra puesta en música queda como sigue: “A San Antolín/ si es que vas a San Antolín/ y a la derecha te inclinas/ verás en el primer camarín/ y a la Pastora Divina/ que es vivo retrato a ti”. *Niño de Barbate con la colaboración especial de Paco de Lucía*. TIP 24 56 017 (1971) [reedición en Cd, Universal – 0 602498 669747, serie: *El Flamenco es Universal* (2004)].

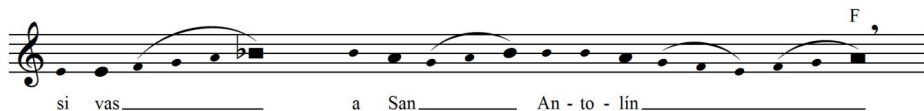


Imagen 4. Niña de los Peines, “Si vas a San Antolín”, Gramophone 3-63053 (1912), segundo tercio
(Fuente: transcripción José F. Ortega)

El tercer tercio es un alter ego del primero, tan sólo variado en el arranque pues, en lugar de ir directamente el VI grado, busca el III (tras un leve apoyo en el grado anterior), desde donde se impulsa hasta el VI. Como cierre, vuelve a utilizarse el V>, una sonoridad netamente levantina (imagen 5).

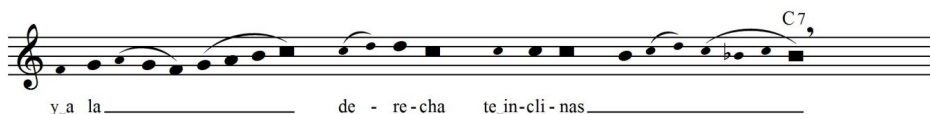


Imagen 5. Niña de los Peines, “Si vas a San Antolín”, Gramophone 3-63053 (1912), tercer tercio
(Fuente: transcripción José F. Ortega)

El cuarto es un tercio sencillo, de ámbito estrecho, donde la melodía se mueve entre el III grado y el V>, cerrándose, como es habitual en estos cantes, en el III (imagen 6).



Imagen 6. Niña de los Peines, “Si vas a San Antolín”, Gramophone 3-63053 (1912), cuarto tercio
(Fuente: transcripción José F. Ortega)

Como curiosidad, incluimos aquí la transcripción del cuarto tercio de las dos cartageneras grabadas años antes por la Niña de los Peines. Se sigue en ambos un esquema melódico similar al que acabamos de ver, transformándose el verso en dodecasílabo (imágenes 7 y 8).

“SI VAS A SAN ANTOLÍN”: MURCIA, LA NIÑA DE LOS PEINES Y
EL CANTE POR CARTAGENERAS

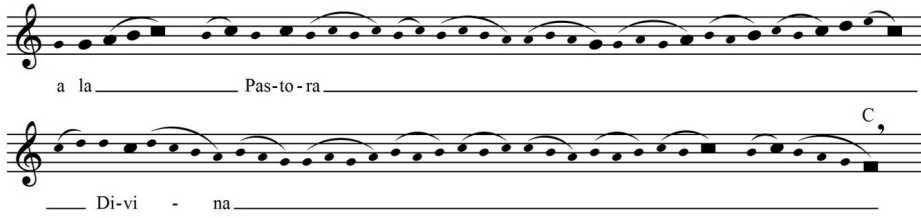


Imagen 7. Niña de los Peines, “Noche y día”, Zonophone X 5-53009 (1909), cuarto tercio
(Fuente: transcripción José F. Ortega)

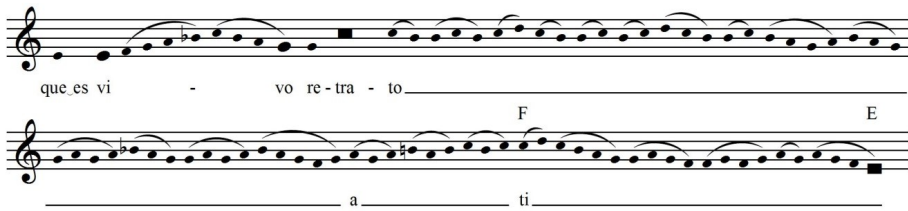


Imagen 8. Niña de los Peines, “Son desabríos”, Zonophone X 5-53011 (1909), cuarto tercio
(Fuente: transcripción José F. Ortega)

El quinto, por el contrario, es un tercio más elaborado. Arranca con una fórmula característica en estos cantes, también en las malagueñas. Se parte del III grado, avanzando paulatinamente hasta el VI, que se alarga un tanto. Después la melodía transcurre aparentemente estática hasta que, de pronto, se lanza hasta el I grado en el registro superior, desde donde desciende por salto al VI casi al final del melisma que tiene lugar con la última sílaba de “Pastora”: es uno de los momentos cumbres de este cante. Después la línea melódica prosigue su avance, en apariencia errático, pero sin perder de vista el VI grado, desde donde finalmente desciende hasta el II como cierre (imagen 9).

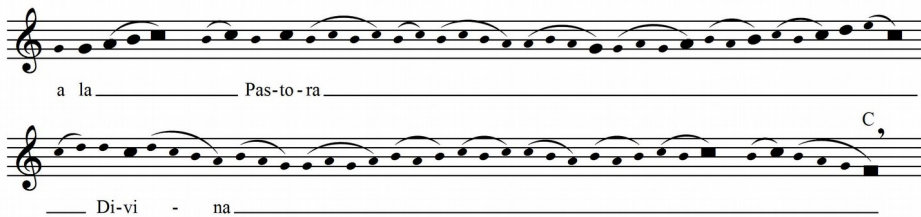


Imagen 9. Niña de los Peines, “Si vas a San Antolín”, Gramophone 3-63053 (1912), quinto tercio
(Fuente: transcripción José F. Ortega)

El sexto tercio se abre de forma similar al segundo, dejando escuchar de nuevo la sonoridad de la 5ª disminuida. Pero aquí, alcanzado el V>, la melodía se repliega hasta el III, desde donde salta hasta el VI (“retra(to)”). Sigue entonces un largo melisma que recorre en una y otra dirección, y siempre por grados conjuntos, buena parte de la escala hasta, finalmente, caer en el I grado, la consabida nota de cierre de la cadencia andaluza (imagen 10).

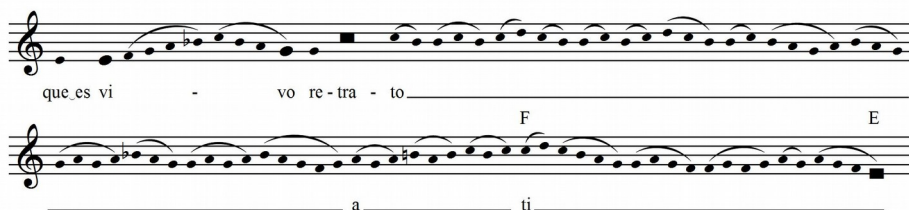


Imagen 10. Niña de los Peines, “Si vas a San Antolín”, Gramophone 3-63053 (1912), sexto tercio
(Fuente: transcripción José F. Ortega)

OTRAS COPLAS DE PROBABLE ORIGEN MURCIANO EN EL REPERTORIO DE PASTORA PAVÓN

De lo expuesto en los primeros epígrafes, se coligen las raíces murcianas de la letra “Si vas a San Antolín”, filiación que comparten otras coplas también presentes en las primeras grabaciones de la Niña de los Peines.

Así, en la grabación que hemos escogido para nuestro análisis, interpreta como segundo cuerpo⁸³ otro cante levantino, con una melodía que recuerda mucho al actual taranto y la letra siguiente:

*Ay, con la Emperatriz
ay, y fui la otra noche al teatro
y hablé con la Emperatriz
con ella conversé un rato
y no hay general como Prim
ay, que para trovar el Morato, ay que⁸⁴.*

⁸³ Denominamos así cada una de las coplas que integran un cante. Si se interpreta más de una, hablamos de primer cuerpo, segundo cuerpo, etc.

⁸⁴ Norberto Torres, en el Cd interactivo *La Niña de los Peines, patrimonio de Andalucía... Op. cit.*, cataloga el cante de Pastora como “taranta del Pajarito”, un mítico cantaor y trovero, coetáneo del Rojo el Alpagatero. El cantaor cartagenero Antonio Piñana usó en torno a los años 60 del pasado siglo las denominaciones de “cante de Pedro el Morato” y “cante del Pajarito” para designar estilos muy cercanos al cante “por mineras” (vid. Ortega, José F. *Cantes de las minas... Op. cit.*, p. 208). Manolo de la Ribera grabó una variante de esta letra, atribuyéndola al trovero y cantaor Pedro el Morato: “Anoche fui al teatro/ y vide a la Emperatriz/ platiqué con ella un rato/ y se le ocurrió el decir/ pa cantar Pedro el Morato”. La melodía –ya utilizada antes por el Cojo de Málaga en letras

Aunque con alguna variante, Martínez Tornel la recoge también en su cancionero, bajo el epígrafe de “Cantes disparatados”⁸⁵:

*Anteanoche fui al teatro
y vide a la Emperatriz
platiqué con ella un rato
y me dijo la infeliz
ya murió Pedro el Morato.*

También en 1912 y para la casa Gramophone (referencia 3-63063, matriz 1561 ah⁸⁶), Pastora graba como primer cuerpo un cante etiquetado en el disco original como “malagueña n.º 3”, considerado en la actualidad una variedad de taranta. Lo hace con esta letra:

*Ay, que se mantiene el fuego vivo
entre las cenizas muertas
ay, se mantiene el fuego vivo
entre el amor y los celos
anda el demonio metío
que entre las cenizas muertas.*

Con anterioridad, en 1908, la había grabado para la casa Zonophone (referencia X 5-52013, matriz Y-164) un paisano suyo, el cantaor Manuel Escacena. Lo hizo acompañado a la guitarra por Román García. La melodía de su cante va en la línea de la conocida como “taranta de la Gabriela”⁸⁷.

La letra que tanto Pastora como Escacena emplean es atribuida por el antiflamenquista Eugenio Noel a José María Celdrán, más conocido como “el Nene de las Balsas”⁸⁸, un polifacético artista murciano que lo mismo interpretaba números de zarzuela que se adentraba por las veredas del cante flamenco, siendo catalogado por su contemporáneo el

como “Válgame Dios, Tío Rufino” o “Vengo de Las Carboneras”–, recuerda en algunos tercios a la actual levantica: “Ay, vide a la Emperatriz/ anoche fui al teatro/ y vide a la Emperatriz/ platiqué con ella un rato/ y se le ocurrió el decir/ pa cantar Pedro el Morato”(Ibidem, p. 234). Por su parte, Antonio Díaz Fernández “Fosforito” canta por tarantos y con ligerísimas variantes esta letra: “Ay, vide a la Emperatriz/ anoche entré en el teatro/ y vide a la Emperatriz/ platiqué con ella un rato/ y yo le escuché decir/ ay, pa cantar Perico el Morato, ay que” (Ibidem, p. 278).

⁸⁵ Martínez Tornel. Cantares populares murcianos ... *Op. cit.*, p. 47.

⁸⁶ Vid. *La Niña de los Peines, patrimonio de Andalucía...* *Op. cit.*, Cd 2, pista 19 (*Malagueñas n.º 3* [Que se mantiene el fuego vivo]).

⁸⁷ Ortega. *Cantes de las minas...* *Op. cit.*, p.112.

⁸⁸ Una biografía de este artista y su relación con la “malagueña de la madrugada” puede verse en Ayuso García, María Dolores y García Martínez, Tomás. La malagueña de la madrugada y el Nene de las Balsas. *Sinfonía Virtual*, 2012, 23, pp. 1-22.

músico murciano José Verdú como “el mejor cantante de madrugás”⁸⁹. Noel, en un párrafo de su novela *Martín el de la Paula en Alcalá de los Panaderos*, donde detalla una relación de cantes que liga a sus intérpretes más señeros o bien a sus creadores, dice así:

Hay que ver cómo Centeno canta medias granadinas, el fandango del Alosno: *Como a ti te lo pusieron...*; el fandango de Juan María, el fandanguillo de Almonte, las tarantas de Vallejo, la saeta de la Alfalfa... Las soleares de Paquirri nadie como Diego Bermúdez, el Viejo, y las seguriyas de Silverio, y *Los cabales*... Y duro a recordar las coplas famosas: el *Daba en el reloj la una*, de Chacón; el *Rosa, si no te cogí*, de Loriguillo el de Coin; el cante típico de Silverio: *Yo crié en mi rebaño una cordera*; el *Ay, que entre la ceniza muerta*, del Niño de las Balsas⁹⁰.

Volviendo al repertorio de letras de la Niña de los Peines, en el mismo registro que graba la anterior letra, canta como segundo cuerpo esta otra:

*Y eres hermosa
eres guapa, Dios te guarde
en tu puerta da la luna
acaba de desengañarme
mira que va a dar la una
y me precisa el retirarme.*

Este cante se atribuye en la actualidad al cantaor sevillano Fernando Rodríguez el de Triana, siendo su melodía un híbrido entre la malagueña y la taranta⁹¹. Lo llamativo de nuevo es que también esta letra está recogida, con ligerísimas variantes, en el cancionero de Martínez Tornel, dentro del apartado “Cantares amorosos”⁹²:

*Eres hermosa y Dios te guarde
y a los pies llevas la luna
acaba de sentenciarme
mira que ha dado la una
y trato de retirarme.*

En una grabación realizada en Berlín en julio de 1913 junto a Luis Molina para la casa Homokord (referencia 70680⁹³), la Niña de los Peines registra esta otra copla:

⁸⁹ Verdú, José. *Cancionero popular de la Región de Murcia. Colección de cantos, danzas de la ciudad, su huerta y campo recopilados, transcritos y armonizados por José Verdú*. Murcia: Real Academia de Bellas Artes Santa María de la Arrixaca de Murcia, reedición 2001 (primera edición 1906), p. 5.

⁹⁰ Noel, Eugenio. *Martín el de la Paula en Alcalá de los Panaderos*. Madrid: La Novela Mundial, 1926 [edición facsímil. Sevilla: Extramuros, 2007], pp. 17-18.

⁹¹ Ortega, José F. Malagueña del Cojo, taranta malagueña de Fernando el de Triana, malagueña cartagenera de Piñana: tres estilos, un mismo cante. *Revista de Flamencología*, 2006, 24, pp. 59-92.

⁹² Martínez Tornel. *Cantares populares...* *Op. cit.*, p. 33.

*Ay, que y en el árbol de la cruz,
el Señor murió en el árbol,
ay, en el árbol de la cruz,
yo vivo en la calle El Árbol,
ay, tan solamente porque sé que estás viviendo tú,
y pa ti que yo suponga algo.*

Etiquetado el cante como “taranta”, la melodía que emplea Pastora volverá a utilizarla en otras grabaciones suyas por tarantas de esos años, detectándose en todas ellas la huella de Antonio Grau Dauset y, por eso, también la de su padre, Antonio Grau Mora “Rojo el Alpargatero”, mítico artífice de los cantes mineros⁹⁴.

Y de nuevo esta letra la encontramos en el cancionero de Martínez Tornel, emplazada junto con otras bajo el epígrafe “En que se nombran calles y sitios de Murcia”⁹⁵:

*El Señor murió en el árbol,
en el árbol de la cruz,
yo vivo calle del Árbol,
sólo porque vives tú.*

Con anterioridad ya la había recogido en *El Diario de Murcia*, en la página 4 del número 61, correspondiente al 1 de mayo de 1879, en este caso bajo el epígrafe de “Cantares murcianos”⁹⁶.

La calle del Árbol –o, para ser más precisos, del Árbol del Paraíso– pertenecía al barrio de San Antolín, cambiando con el tiempo su nombre por el de calle de San Luis Gonzaga. Como ya sucediera con la copla primera, en su adaptación al cante la Niña de los Peines transforma la cuarteta original en quintilla, dando un nuevo sesgo a su sentido primero.

Un interrogante que se plantea es cómo estas coplas entraron a formar parte del repertorio de la Niña de los Peines pues, si bien eran relativamente accesibles al estar recogidas en publicaciones de la época, también sabemos que Pastora no sabía leer ni escribir, lo cual tampoco fue óbice para que desde niña utilizara “un vocabulario riquísimo”⁹⁷.

⁹³ Vid. *La Niña de los Peines, patrimonio de Andalucía...Op. cit.*, Cd 4, pista 11 (*Tarantas* [El Señor murió en el árbol de la cruz]).

⁹⁴ Ortega, José F. *Cantes de las minas. Op. cit.*, p. 120. Sobre estos dos referentes del cante minero, vid. Gelardo Navarro, José. *El Rojo el Alpargatero. Proyección, familia y entorno*. Córdoba: Almuzara, 2007; Gelardo Navarro, José. *Antonio Grau “Rojo el Alpargatero” hijo. El último de una saga flamenca*. Almería: La hidra de Lerna, 2008.

⁹⁵ Martínez Tornel. *Cantares populares... Op. cit.*, p. 15.

⁹⁶ Vid. Anexo, figura 5.

⁹⁷ Reina, Antonio. Semblanza biográfica de la Niña de los Peines. En Cd interactivo *La Niña de los Peines: Patrimonio de Andalucía...Op. cit.*

Parece obvio que pudo haberlas aprendido gracias a su trato con otros artistas en el escenario. Sabemos, además, por las noticias de la prensa murciana que una jovencísima Pastora actuó durante una quincena, en abril de 1909, en los teatros de Cartagena y La Unión⁹⁸. Es posible que allí hubiera tenido ocasión de escucharlas o aprenderlas de boca de algún aficionado. Asimismo, es probable que la letra de la Pastora Divina llamara especialmente su atención, dada la coincidencia de su nombre de pila con el de la virgen.

CONCLUSIONES

Llegados a este punto, queremos destacar, en primer lugar, la importancia que, como valor documental o testimonio gráfico de otra época, tienen las coplas y cantares populares. Siguiendo la estela de la letra “Si vas a San Antolín” hemos podido acercarnos a uno de los barrios murcianos de mayor tradición y a la historia de su templo, una de cuyas capillas la ocupaba una talla de la Divina Pastora –obra del escultor Salzillo– de la que, aunque perdida durante la Guerra Civil, nos queda por fortuna una precisa descripción de Fuentes y Ponte así como algunas imágenes fotográficas.

La versión original de dicha copla popular transmitida por el director de *El Diario de Murcia* José Martínez Tornel –“Si vas a San Antolín/ y a la izquierda te inclinas...”– reproducía de modo fidedigno su exacta ubicación en el templo, pues la talla, integrada en un conjunto escultórico, ocupaba la tercera capilla del lateral izquierdo del templo. Sin embargo, en una versión posterior también recogida por el escritor y periodista murciano, se produjo un cambio de perspectiva espacial –“Si vas a San Antolín/ y a la derecha te inclinas...”–, que a la postre fue la que prosperó, ayudando a su definitiva fijación el hecho de ser una de las letras más representativas del cante por cartageneras, uno de los principales estilos de los cantos mineros o de Levante.

Aunque no se sabe a qué pudo deberse este cambio, cabe imaginar que de fondo hubiera alguna razón de tipo político. Es conocido que el diario que dirigía Martínez Tornel era de orientación católica y que el propio director, además de tendencia conservadora, era un católico fiel y sincero y “amante de la religión”⁹⁹, que de joven había pasado por el Seminario. No es descabellado, por tanto, pensar que el cambio de “izquierda” por “derecha” respondiera no sólo al talante conservador de Martínez Tornel, sino que con él quisiera también evitar cualquier equívoco o doblez.

Naturalmente, caben otras interpretaciones. En la letra original de “Si vas a San Antolín”, la perspectiva que describe el creador anónimo parece situarnos a la entrada de la iglesia, desde donde la capilla de la Pastora Divina quedaría a mano izquierda. Pero la copla creada

⁹⁸ Gelardo Navarro, José. *El flamenco en Lorca, Lorca en el flamenco*. Murcia: Azarbe, 2004 y Gelardo Navarro, José. *¡Viva la Ópera Flamenca!: Flamenco y Andalucía en la prensa murciana (1900-1939)*. Murcia: EDITUM, 2014.

⁹⁹ Molina Gómez, José Antonio. Los forjadores de la antropología en Murcia. José Martínez Tornel (1845-1916). *Revista Murciana de Antropología*, 2004, 11, pp. 327-345.

por Rafael Adorna e inspirada claramente en la de “Si vas a San Antolín”, sugiere un plano más general: para un paseante que caminara por la calle Vidrieros partiendo de la calle Sagasta, el templo de San Antolín –y, por tanto, la imagen de la Pastora Divina en él depositada– quedaría a mano izquierda; en cambio, haciéndolo en sentido contrario, quedaría a la derecha. Y precisamente esta última fue la perspectiva que prosperó.

Hemos tratado también de buscar una explicación de por qué la Niña de los Peines interpola en el tercer verso de la copla “A la derecha te inclinas” el adjetivo “primer”, alterando la esperada métrica octosilábica (“verás en el [primer] camarín”). Aunque hemos manejado la posibilidad de que se trate de un recurso encaminado a facilitar la adaptación prosódica de dicho verso a una melodía preexistente, teniendo en cuenta que en los modelos grabados por Chacón el tercer verso es casi siempre eneasílabo, no descartamos que responda simplemente al gusto por la reelaboración de los textos que con frecuencia se observa en los artistas flamencos. De hecho, el verso añadido a la cuarteta original (“que es vivo retrato a ti”), podría deberse a este modo de proceder. Sea como fuere, queda patente que quien modificó la letra no había visitado el templo de San Antolín pues, de haberlo hecho, en lugar del adjetivo “primer” habría utilizado el adjetivo “tercer” que, con el mismo número de sílabas, habría sido más respetuoso con la localización de la imagen mariana. Lo cierto es que, tras la Niña de los Peines, todos los cantaores que grabaron con posterioridad esta letra persistieron en el “error”¹⁰⁰.

Esta copla está asociada de modo indefectible al cante por cartageneras, del que es una de sus letras más representativas. Este cante, junto con la taranta y la minera, es uno de los estilos más representativos de los cantes de Levante o cantes de las minas, una rama del flamenco especialmente enraizada en las comarcas mineras de Almería, Jaén y Murcia, cuyos rasgos literarios y musicales hemos tratado de explicar brevemente. A continuación, hemos llevado a cabo un minucioso análisis de la grabación de “Si vas a San Antolín” de 1912 realizada por la Niña de los Peines, trayendo a colación cuando ha sido preciso las versiones de otros afamados intérpretes.

¹⁰⁰ Además de la grabación de 1912 de la Niña de los Peines, hemos localizado estas otras grabaciones hasta 1950: Chacón-Montoya, Gramophone 3-62353 (1913); Niña de los Peines-Luis Molina, Pathé 12069 (1915); Manuel Pavón-Montoya, Odeón 13378 (1918); Chacón-Montoya, Gramófono AE 2051 (1928); Manuel Centeno-Niño Ricardo, Regal RS 837 (1928); Cepero-Montoya, Gramófono, AE 2881 (1929); Niño de Marchena-Montoya, Gramófono AE 2596 (1929); Guerrita-Pepe Hurtado, Odeón 182892b (1930); Niña de los Peines-Niño Ricardo, Columbia DK 8673 (1932); Pena hijo-Niño Ricardo, Regal DK-8564 (1932); Niña de los Peines-Melchor de Marchena, La Voz de su Amo AA-487 (1950). En una grabación realizada recientemente por la Cuadrilla de Patiño (Murcia) se ha recuperado la versión primigenia (“verás en su camarín”), aunque manteniendo el verso añadido por la Niña de los Peines que transforma en quintilla la cuarteta original. El solista, Francisco Javier Nicolás Fructuoso, la canta con una melodía de malagueña de baile de la que desconocemos su procedencia, aunque etiquetada en el disco como “malagueña antigua”; vid. *Hermandad de las Benditas Ánimas de Patiño. 100 años: 1913-2013*. Murcia: Hermandad de las Benditas Ánimas de Patiño, 2013, pista n.º 4. En el anexo, figura 5, puede verse en transcripción musical.

Finalmente hemos recordado otras letras cantadas por Pastora Pavón por esas mismas fechas y que, presuntamente, son también de raíz murciana. A excepción de una, atribuida por Eugenio Noel al tenor y cantaor murciano el Nene de las Balsas, todas están recogidas en el cancionero recopilado por Martínez Tornel quien, en el prólogo de su obra, advierte haber desechado “todos los cantes que no son exclusivamente murcianos”¹⁰¹.

Todas esas coplas del repertorio de la Niña de los Peines constituyen una prueba más de la importancia de la Región de Murcia en el flamenco, un arte que, como en repetidas ocasiones se ha puesto de manifiesto¹⁰², arraigó pronto en esta tierra, no sólo en La Unión y Cartagena, principales núcleos flamencos, sino también en Lorca, en Caravaca o en la propia capital. No es, por tanto, una exageración la afirmación de Blas Infante de que, cuando de flamenco se trata, “Murcia es Andalucía”, pues “toda el área del cante jondo es Andalucía”¹⁰³.

REFERENCIAS / REFERENCIAS

Álvarez Caballero, Ángel. *El cante flamenco*. Murcia: Alianza Editorial, 2004. ISBN: 84-206-4325-4.

Andrade de Silva, Tomás. Antología del cante flamenco. Sobre los orígenes de treinta y tres cantes (libreto explicativo). En *Antología del Cante Flamenco*. Madrid: Hispavox, 1956.

Arom, Simha. *Polyphonies et Polyrythmies instrumentales d’Afrique Centrale. Structure et méthodologie* (2 volúmenes). París: SELAF, 1985. ISBN: 2-85297-163-1.

Ayuso García, María Dolores y García Martínez, Tomás. La malagueña de la madrugá y el Nene de las Balsas. *Sinfonía Virtual*, 2012, 23, pp. 1-22. ISSN: 1886-9505 [www.sinfoniavirtual.com].

Bartók, Béla. ¿Cómo y por qué debemos recoger la música popular? En Bartók, Béla. *Escritos sobre música popular*. Madrid: Siglo XXI Editores, 1979, 43-65.

Belda Navarro, Cristóbal. El gran siglo de la escultura murciana. En Chacón Jiménez, Francisco et al. (Dirs.). *Historia de la región murciana*. Murcia: Mediterráneo, volumen VII, 1984, pp. 396-519. ISBN: 84-85856-01-5.

¹⁰¹ Martínez Tornel. *Cantares populares... Op. cit.*, p. 3.

¹⁰² Vid. Gelardo Navarro, José. *El flamenco: otra cultura, otra estética. Testimonios de la prensa murciana del siglo XIX*. Sevilla: Portada Editorial, 2003; y Gelardo Navarro. *El flamenco en Lorca... Op. cit.*

¹⁰³ Infante, Blas: *Orígenes de lo flamenco y secreto del cante jondo*. Sevilla: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura-J. de Haro Artes Gráficas (reproducción facsímil de la edición de 1980, del original de 1929-1933), p. 185.

Berlanga Fernández, Miguel Ángel. *Bailes de candil andaluces y fiesta de verdiales: otra visión de los fandangos*. Málaga: CEDMA, 2000. ISBN: 84-7785-372-X.

Berlanga, Miguel Ángel. Métodos de transcripción y análisis en Etnomusicología. El concepto de pertinencia constructiva. *Patrimonio musical. Artículos de Patrimonio Etnológico Musical*. Granada: Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía. 2002, pp. 148-160. ISBN: 84-8266-838-X.

Blas Vega, José y Ríos Ruiz, Manuel. *Diccionario Enciclopédico Ilustrado del Flamenco*. Madrid: Cinterco, 1988. ISBN: 84-86365-17-1.

Chaves Arcos, Rafael y Kliman, Norman Paul. *Los cantes mineros a través de los registros de pizarra y cilindros*. Madrid: Gráficas Varona, 2012. ISBN: 978-84-933102-6-4.

Cruces Rodríguez, José F. La Divina Pastora de las almas: historia de la advocación e iconografía, y su vinculación con la ciudad de Málaga. En *Advocaciones Marianas de Gloria* (Simposium, XXª edición), San Lorenzo de El Escorial, 2012, pp. 985-1004. ISBN:: 978-84-15659-00-6.

Cruces Roldán, Cristina. *La Niña de los Peines: el mundo flamenco de Pastora Pavón*. Córdoba: Almuzara, 2009. ISBN: 978-84-92573-38-7.

Dendle, Brian J. Bibliografía de la obra periodística de Alberto Sevilla Pérez. *Murgetana*, 1988, 76, pp. 5-31. ISSN: 0213-0939.

Díaz Cassou, Pedro. *El cura de San Antolín*. Murcia: Imprenta de El Diario, 1880.

Donnier, Philippe. Flamenco elementos para la transcripción del cante y de la guitarra. En Ramón Pelinski y Vicent Torrent (Coords.). *Actas del III Congreso de la Sociedad ibérica de Etnomusicología (Benicàssim, Villa Elisa, 23-25 de mayo de 1997)*, 1998, pp. 103-120. ISBN: 84-89757-24-0.

Egea Bruno, Pedro M^a. La ciudad de Murcia en la segunda mitad del siglo XIX. En Pedro M^a Egea Bruno y José Jesús García Hourcade (Coords.). *Javier Fuentes y Ponte (1830-1903)*. Murcia: Fundación Centro de Estudios Históricos e Investigaciones Locales Región de Murcia, 2004, pp. 19-55. ISBN: 84-921128-5-9.

Fernández, Lola. *Teoría musical de flamenco*. San Lorenzo de El Escorial: Acordes Concert, 2004. ISMN: M-9013111-3-8.

Fernández Riquelme, Pedro y Ortega, José F. El cante por cartageneras: un acercamiento a través de los textos y sus melodías. *Revista de Investigación sobre Flamenco “La Madruga”*, 2010, 2, pp. 1-58. ISSN: 1989-6042 [<http://revistas.um.es/flamenco/article/view/110031/104651>].

Ferri Chulio, Andrés de Sales. *Guía para visitar los santuarios marianos de Valencia y Murcia* (volumen 13 de la serie “María en los pueblos de España”). Madrid: Ediciones Encuentros, 2000. ISBN: 84-7490-564-8.

Fuentes y Ponte, Javier. *La España Mariana: Provincia de Murcia (Parte Segunda)*. Lérida: Imprenta Mariana, 1881 [Ed. facsímil, Murcia: Diego Marín Librero-Editor, 2014. ISBN: 978-84-16296-50-7].

Gamboa, José Manuel. *Una historia del flamenco*. Madrid: Espasa, 2005. ISBN: 8467017503.

Gamboa, José Manuel y Núñez, Faustino. *Flamenco de la A a la Z. Diccionario de términos flamenco*. Madrid: Espasa, 2007. ISBN: 978-84-670-2591-0.

García Gómez, Génesis. *Cante minero, cante flamenco: una interpretación sociocultural*. Barcelona: Anthropos - Murcia: Editora Regional de Murcia, 1993. ISBN: 8476583761.

García Martínez, Tomás y Ayuso García, María Dolores. *Fuentes educativas sobre las fiestas tradicionales de invierno en la Región de Murcia (1879-1903)*. Murcia: Servicio de Publicaciones y Estadística de la Consejería de Educación, Universidades y Empleo de la Región de Murcia, 2013. ISBN: 978-84-697-1432-4.

García Matos, Manuel. *Magna Antología del Folklore Musical de España (libreto explicativo)*. Madrid: Hispavox, 1979.

García Matos, Manuel. España es así: música y danza popular. En Bruno Nettl: *Música folklórica y tradicional de los continentes occidentales*. Madrid: Alianza, 1985, pp. 118-153. ISBN: 84-206-8522-4.

Gelardo Navarro, José. *El flamenco: otra cultura, otra estética. Testimonios de la prensa murciana del siglo XIX*. Sevilla: Portada Editorial, 2003. ISBN: 84-8139-028-3.

Gelardo Navarro, José. *El flamenco en Lorca, Lorca en el flamenco*. Murcia: Azarbe, 2004. ISBN: 84-96299-19-8.

Gelardo Navarro, José. *El Rojo el Alpargatero. Proyección, familia y entorno*. Córdoba: Almuzara, 2007. ISBN: 978-84-96710-51-1.

Gelardo Navarro, José. *Antonio Grau “Rojo el Alpargatero” hijo. El último de una saga flamenca*. Almería: La hidra de Lerna, 2008. ISBN: 978-84-612-7204-4.

Gelardo Navarro, José. *¡Viva la Ópera Flamenca!: Flamenco y Andalucía en la prensa murciana (1900-1939)*. Murcia: EDITUM, 2014. ISBN: 978-84-16038-28-2.

Gómez Ortín, Francisco Javier. *Contribución al catálogo y bibliografía de Salzillo*. Murcia: Editorial Espigas, 2007. ISBN: 84-86042-68-2.

González Simancas, Manuel. *Catálogo monumental de España*. Provincia de Murcia. Tomo II. Edad Media y Moderna. 1905-1907. Murcia: Colegio Oficial de Arquitectos de Murcia, 1997 [http://biblioteca.cchs.csic.es/digitalizacion_tnt/index.html]

Infante, Blas. *Orígenes de lo flamenco y secreto del cante jondo*. Sevilla: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura-J. de Haro Artes Gráficas (reproducción facsímil de la edición de 1980, del original de 1929-1933). Dep. Legal SE. 6744-2010.

Lafuente Alcántara, Emilio. *Cancionero popular. Colección escogida de coplas y seguidillas recogidas y ordenadas por* (tomo segundo). Madrid: Bailly-Bailliére, 1865.

Luján Ortega, María y García Martínez, Tomás. El Barrio de San Antolín. Sus fiestas y su gente. *Magenta: Revista de la Real, Ilustre y Muy Noble Cofradía del Santísimo Cristo del Perdón*, 2014, 29, 62-73. ISBN: mkt0002153022.

Martín Salazar, Jorge. *Las malagueñas y los cantes de su entorno*. Motril: Guadalfeo, 1998. ISBN: 8492348615.

Martín Ballester, Carlos; Soler Díaz, Ramón; Castro Buendía, Guillermo y Gamboa, José Manuel. *Don Antonio Chacón*. Madrid: Copyfer, 2016. Dep. Legal M-33896-2016.

Martínez Tornel, José. *Cantares populares murcianos*. Murcia: Imprenta de El Diario, 1892.

Molina Gómez, José Antonio. Los forjadores de la antropología en Murcia. José Martínez Tornel (1845-1916). *Revista Murciana de Antropología*, 2004, 11, pp. 327-345. ISSN: 1135-691X.

Navarro Avilés, Juan José. La religiosidad popular en el léxico y en la literatura dialectal de Cartagena y su campo. *Revista Murciana de Antropología*, 2011, 18, pp. 117-139. ISSN electrónico: 1989-6204. ISSN impreso: 1135-691X.

Navarro García, José Luis e Iino, Akio. *Cantes de las minas*. Córdoba: Ediciones La Posada-Ayuntamiento de Córdoba, 1989. ISBN: 84-87158-07-02.

Nettl, Bruno. *Música folklórica y tradicional de los continentes occidentales*. Madrid: Alianza, 1985. ISBN: 84-206-8522-4.

Noel, Eugenio. *Martín el de la Paula en Alcalá de los Panaderos*. Madrid: La Novela Mundial, 1926 [edición facsímil. Sevilla: Extramuros, 2007. ISBN: 978-84-96909-71-7].

Ortega, José F. Malagueña del Cojo, taranta malagueña de Fernando el de Triana, malagueña cartagenera de Piñana: tres estilos, un mismo cante. *Revista de Flamencología*, 2006, 24, pp. 59-92. ISSN: 2530-4380.

Ortega, José F. *Cantes de las minas, cantes por tarantas*. Murcia. EDITUM, 2017. ISBN: 978-84-16551-88-0.

Pérez Picazo, María Teresa. *Oligarquía urbana y campesinado en Murcia, 1875-1902*. Murcia: Academia Alfonso X el Sabio, 1986 (2ª edición). ISBN: 84-00-06217-5.

Pocklington, Robert. Acequias árabes y pre-árabes en Murcia y Lorca: aportación toponímica a la historia del regadío. *X Colloqui General de la Societat d'Onomástica. 1er d'Onomástica Valenciana*, Valencia, 1986, pp. 462-473.

Puig Campillo, Antonio. *Cancionero popular de Cartagena*. Cartagena: Imprenta Gómez, 1953.

Reina, Antonio. Semblanza biográfica de la Niña de los Peines. En Cd interactivo *La Niña de los Peines: Patrimonio de Andalucía*. Sevilla: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, Centro Andaluz de Flamenco-Fonotrón, 2004.

Rossy, Hipólito. *Teoría del cante jondo*. Barcelona: Credsa, 1966

Salom, Andrés. *Los cantes libres y de Levante*. Murcia: Editora Regional, 1982. CDU: 398.8 (467.41).

Sánchez López, Juan Antonio. Iconografía dieciochesca en Málaga. Interpretaciones escultóricas del tema de la Divina Pastora. *Bética. Estudios de Arte, Geografía e Historia*, 1996, 18, pp. 37-62. ISSN: 0212-5099.

Sánchez Moreno, José. *Vida y obra de Francisco Salzillo*. Murcia: Imprenta Sucesores de Nogués, 1945.

Sevilla, Alberto. *Cancionero popular murciano*. Murcia: Sucesores de Nogués, 1921.

Vela Urrea, José M^a. El murcianista y Muy Ilustre Señor Don Francisco Javier Fuentes y Ponte. En Pedro M^a Egea Bruno y José Jesús García Hourcade (Coords.): *Javier Fuentes y Ponte (1830-1903)*. Murcia: Fundación Centro de Estudios Históricos e Investigaciones Locales Región de Murcia, 2004, pp. 115-147. ISBN: 84-921128-5-9.

Verdú, José. *Cancionero popular de la Región de Murcia. Colección de cantos, danzas de la ciudad, su huerta y campo recopilados, transcritos y armonizados por José Verdú*. Murcia: Real Academia de Bellas Artes Santa María de la Arrixaca de Murcia, reedición 2001 (primera edición, 1906). Dep. Legal: V. 2673-2001.

ANEXO



Figura 1. Fachada principal de la antigua Iglesia de San Antolín
(Fuente: Colección particular)



Figura 2. Grupo escultórico de la Pastora Divina (Parroquia de San Antolín, Murcia)
(Fuente: Belda Navarro, 1984: 480)

“SI VAS A SAN ANTOLÍN”: MURCIA, LA NIÑA DE LOS PEINES Y
EL CANTE POR CARTAGENERAS

Por tarantas
Tono absoluto= FA#

Si vas a San Antolín
(malagueña)

Niña de los Peines
Ramón Montoya, 1912
Gramophon 3-63-053

Ya ya _____

ya ya _____

Ay, _____ si a la de-re-cha te in-cli-nas _____

si vas _____ a San _____ An-to-lin _____

y a la _____ de-re-cha te in-cli-nas _____

ve-rás _____ en el pri-mer _____ ca-ma-rin _____

a la _____ Pas-to-ra _____

_____ Di-vi-na _____

que es vi-vo re-tra-to _____

_____ a _____ ti _____

©José F. Ortega

Figura 3. Niña de los Peines, “Si vas a San Antolín”, Gramophone 3-63053 (1912)
(transcripción: José F. Ortega)

Por tarantas
Tono absoluto= DO

Si vas a San Antolín (taranta)

Antonio Chacón
Ramón Montoya, 1913
Gramophon 3-62.353

Ya - y ay

ya

ya

Ay, a la de - re - cha te in - cli - nas

si vas a San An - to - lín

y a la de - re - cha te in - cli - nas

ve - rás en el pri - mer ca - ma - rín

a la Pas - to - ra

Di - vi - na

y que es vi - vo re - tra - to

a ti

©José F. Ortega

Figura 4. Antonio Chacón, “Si vas a San Antolín”, Gramophone 3-62353 (1913)
(transcripción: José F. Ortega)

“SI VAS A SAN ANTOLÍN”: MURCIA, LA NIÑA DE LOS PEINES Y
EL CANTE POR CARTAGENERAS

Por medio
Tono absoluto= Re#

Si vas a San Antolín
(malagueña antigua)

Cuadrilla de Patiño (2013)
canta: Francisco Javier Nicolás
Hermandad de las Benditas Ánimas de Patiño

Y a la de - re - cha te in - cli - nas

si vas a San An - to - lín

y a la de - re - cha te in cli - nas

ve - rás en su ca - ma - rin

a la Pas - to - ra Di - vi - na

que es vi - vo re - tra - to a ti

The musical score is written in treble clef with a 3/4 time signature. It consists of six staves of music. The lyrics are written below the notes. Chords G, C, F, and E are indicated above the notes. There are triplets in the first, third, and fifth staves.

©José F. Ortega

Figura 5. Fco. Javier Nicolás (Cuadrilla de Patiño), “Si vas a San Antolín”, malagueña antigua
(Fuente: *Hermandad de las Benditas Ánimas de Patiño. 100 años: 1913-2013*. Murcia:
Hermandad de las Benditas Ánimas de Patiño, 2013, pista n.º 4. Transcripción: José F. Ortega)

JUAN FRANCISCO MURCIA GALIÁN Y JOSÉ F. ORTEGA