

**LOS FANDANGUILLOS MINEROS DE A. GRAU,
“ROJO EL ALPARGATERO” HIJO**

**José F. Ortega Castejón
José Gelardo Navarro
Universidad de Murcia**

Resumen

Antonio Grau, hijo del “Rojo el Alpargatero”, grabó en 1928 unos *fandanguillos mineros*, en cuya composición colaboraron, además de él mismo, su hermano Pedro y el músico Fernando Gravina. Tras unos breves apuntes biográficos sobre todos ellos, analizamos las características musicales de dichos cantes, comparándolos con los *fandangos mineros* que años más tarde grabará Antonio Piñana y que tienen en aquellos un claro precedente.

Palabras clave

Flamenco, cantes de las minas, fandangos mineros, fandanguillos mineros, Rojo el Alpargatero, Antonio Grau Dauset, Pedro Grau Dauset, Fernando Gravina, Antonio Piñana

Abstract

Antonio Grau, son of the “Rojo el Alpargatero”, recorded in 1928 some *fandanguillos mineros*, in whose composition collaborated, besides himself, his brother Pedro and the musician Fernando Gravina. After a few brief biographical notes on all of them, we analyze the musical characteristics of these songs, comparing them with the *fandangos mineros* which Antonio Piñana will record years later and that have in the previous ones a clear precedent.

1. Breve semblanza de Antonio Grau, hijo

Antonio Grau Dauset, hijo de Antonio Grau Mora, el famosísimo Rojo el Alpargatero, nace en Málaga en 1884. De niño vive a caballo entre La Unión y Cartagena, donde tiene oportunidad de codearse con los numerosos artistas y cantaores que visitan a su padre. En 1905 se traslada a Madrid a fin de continuar con sus estudios. Da allí sus primeros pasos como artista, entablando amistad, entre otros, con el cantaor sevillano Manuel Escacena. Poco tiempo después, en 1907, marcha a París, donde realiza unas grabaciones discográficas para la casa Pathé, terminando por enrolarse en una compañía de artistas que le lleva a realizar un pintoresco periplo por países como

Rusia y China. Ya de regreso en Madrid, contrae matrimonio al final de la década de los veinte con Rufina Parga, cuyo tío tenía un colegio-academia, Santo Domingo de Guzmán que, con el tiempo, pasará a regentar Antonio Grau. Sin abandonar del todo el gusanillo por el arte, en los años cincuenta regresa a Cartagena, donde traba amistad con Antonio Piñana, a quien transmite los conocimientos de flamenco que había aprendido de su padre. Interviene como jurado en las primeras ediciones del Festival del Cante de las Minas de La Unión, del que finalmente se ve tristemente apartado. Fallece en Madrid en 1968. Digamos, para finalizar esta breve semblanza, que para José Blas Vega (2011), con quien mantuvo una gran amistad, el hijo del Rojo “representa la pureza... del cante minero, la conservación, engrandecimiento y transmisión del mismo”.

2. Grabaciones del año 1928

Tal y como detallamos en el libro *Antonio Grau « Rojo Alpargatero » hijo, el último de una saga flamenca* (Gelardo: 2008), nuestro artista acomete la segunda etapa de sus grabaciones discográficas a finales de la década de los veinte del pasado siglo. Cuenta para ello con una de las mejores guitarras del momento, Ramón Montoya, aunque en algunos casos se sirve también de una orquesta. La casa discográfica escogida es Gramófono (La Voz de su Amo).

Hay un detalle curioso, y es que en sus primeros registros, realizados para la casa Pathé en 1907, utilizaba el apodo artístico de su padre, Rojo el Alpargatero; en cambio, en los últimos se identifica simplemente con su nombre y su primer apellido, Antonio Grau.

Ofrecemos, a continuación, una relación de estas últimas grabaciones, según los datos que extractamos de un catálogo de la propia casa discográfica “La Voz de su Amo”¹:

GRAU, Antonio	Número
<i>Malagueñas</i> “Por ocasiones”	} AE 2204
<i>Media granadina</i> “Donde yo me pueda ir”	
<i>Cante levante</i> “Con mi tartana”	} AE 2234
<i>Fandanguillos de Montoya</i> “Unos ojos negros vi”	
<i>Caracoles</i> “Cómo reluce”	} AE 2275
<i>Murciana</i> “Un molinero”	
“De mi Albaicín” (Gravina y Mignon) (ac. orquesta)	} AE 2167
<i>Nuevas granadinas</i> (P. Grau, Gravina y Mignon) (ac. orquesta)	
“El Sardinero” (P. Grau, Martimira y Mignon) (ac. orquesta)	} AE 2128
“Murcia, esta es mi vida” (Mignon y A. Dato) (ac. orquesta)	
<i>Fandanguillos mineros</i> (P. Grau, Gravina y Mignon) (ac. orquesta)	} AE 2299
<i>Serranas</i> (P. Grau, Gravina y Mignon)	

¹ Véase Catálogo General de Discos *La Voz de su Amo, Odeón, Regal, Pathé*. Barcelona: Compañía del Gramófono Odeón, 1953, p. 92.

No se incluye aquí esta otra referencia que sí recogíamos en nuestro libro, anteriormente citado (Gelardo: 2008):

Carceleras (ac. orquesta) } AE 2319
De Málaga, de Alosno (ac. orquesta)



Disco_41: Imagen del disco de pizarra del legado de Blas Infante

De todos estos registros nos interesa particularmente la grabación con número de referencia AE-2299, un disco bifacial una de cuyas caras contiene unos *fandanguillos mineros* y la otra, unas *serranas*².

Según rezan los créditos, la autoría de estas piezas ha de atribuirse a P. Grau, F. Gravina y Mignon, siendo en ambos casos el intérprete Antonio Grau, que canta acompañado por una orquesta. Daremos, a continuación, algunas pinceladas sobre los presuntos autores.

3. De los creadores de los *fandanguillos mineros*

No nos cabe duda de que P. Grau no es otro que Pedro Grau Dauset (1889-1937), el hijo menor del matrimonio compuesto por Antonio Grau Mora, el Rojo Alpargatero, y la almeriense María Dauset Moreno, hermana a su vez de la famosa Carmencita

² Nuestro más sincero agradecimiento, por habernos facilitado una grabación digitalizada del mismo así como una imagen del disco, al Museo de la Autonomía de Andalucía-Casa de Blas Infante-Centro de Investigación-Coria del Río (Sevilla). Y, cómo no, también al amigo Suárez Japón. A través de la dirección que indicamos a continuación, puede accederse al catálogo de obras que alberga el fondo documental de la Casa de Blas Infante: <http://maa.centrodeestudiosandaluces.es/>.

Dauset³. Por la prensa sabemos que allá por 1909, residiendo todavía con su madre en La Unión⁴ –recordemos que su padre, el Rojo el Alpargatero, había muerto en 1907- ya había dado muestras de sus dotes musicales. En efecto, según *El Liberal* de Murcia (13-4-1909) “cantó magistralmente escogidos números de zarzuela” en el Círculo Industrial de El Garbanzal, uno de los barrios emblemáticos de La Unión (Murcia).⁵

No volvemos a tener noticias suyas hasta tiempo después, en 1928, cuando aparece colaborando –imaginamos que en los aspectos musicales, ya sea como compositor, arreglista o, tal vez, como director de la orquesta- en varias de las grabaciones de su hermano Antonio Grau que más arriba hemos reseñado.

Sabemos que, por aquellos años, Pedro Grau Dauset vivía en Barcelona –precisamente donde se realizaron las grabaciones de esos *fandanguillos mineros*- y que intervino así mismo en los aspectos musicales de otros discos de su hermano, el polifacético artista Antonio Grau⁶.

Los pocos datos que tenemos de Pedro Grau Dauset de esos años proceden de su “solicitud de iniciación” en la masonería, fechada en Mallorca el 14 de abril de 1933. En esta, tras dar su nombre, apellidos y fecha de nacimiento, aporta nueva información sobre su persona⁷:

Mi estado es viudo. Mi profesión es Subdelegado de la Sociedad General de Autores de España. Trabajo en Mallorca. Mi domicilio es Avenida Conde Sallent, 22, 1º D. Y en los últimos cinco años he residido en Barcelona.

Anotemos, por tanto, que cuando realiza esta declaración está recién llegado a Palma de Mallorca y ha sido vecino de Barcelona desde 1928 a 1933. Es muy probable que fuera en esta última ciudad donde adquiriera su formación musical, amén de los conocimientos que acarrearía de La Unión y Cartagena.

Por otra parte, de una carta –fechada el 3 de abril de 1936- que dirige al entonces Presidente de la República (Diego Martínez Barrio, también masón), se desprende que dispondría de alguna titulación académica que lo habilitara, pues reclama en ella la dirección del Conservatorio de Música de Palma de Mallorca. En la página siguiente recogemos el encabezamiento de dicha carta, que conocemos gracias a las investigaciones de Andrés Salom⁸.

Lamentablemente, su vida tuvo trágico final ya que, por su adscripción a la masonería y a la República, fue fusilado en 1937:

³ Véase José Luis Navarro García y José Gelardo Navarro, *Carmencita Dauset, una bailaora almeriense*. Sevilla: La Hidra de Lerna Ediciones, 2011.

⁴ Así lo atestiguan los datos del Padrón de Habitantes de 1910-1911 (finalizado el 31-12-1910), p. 416 (conservado en el Archivo Municipal de La Unión).

⁵ Véase José Gelardo Navarro, *Antonio Grau “Rojo Alpargatero” Hijo. El último de una saga flamenca* (Libro-Disco), Almería, La Hidra de Lerna y Discos Probeticos, 2008, p. 95.

⁶ Véase Gelardo, *op. cit.*, p. 112-113.

⁷ Estos y otros datos sobre la adscripción de Pedro Grau a la masonería se encuentran en el Archivo Histórico Nacional, Salamanca, Sección Masonería, Expedientes 71-A-6, 6131-6134; Cf. Andrés Salom, “Rojo el Alpargatero” entre el Café Cantante y la masonería” en *Murcia: veinte miradas oblicuas*, Murcia, Asociación de la Prensa, 1992; véase también Gelardo, *op. cit.*, pp. 128-131.

⁸ Cf. nota anterior.

Gener de 1937.- Assasinat Pere Grau Dauset, venerable Mestre de la Lògia palmesana Pitágoras 20⁹.

ACADEMIA DE SANTO DOMINGO DE GUZMÁN

(SUCURSAL DE LA DEL MISMO NOMBRE DE MADRID-CARRANZA, 7)

Instalada en la Avenida Marqués de la Cenia-Frente al Instituto y Normal de Maestros

Director = Don Pedro Grau Dauset =

Honorarios módicos.

Clases especiales para señoritas.

Profesorado legalizado y competente.

Licenciados en Letras y Ciencias.¹⁰

Toda clase de preparaciones.

Incluso párvulos.

PALMA DE MALLORCA 3 de Abril de 1936

Al Exmº Sr. Don Diego Martínez Barrio.

Madrid.

Transcripción del encabezamiento de la carta de Pedro Grau

En cuanto a F. Gravina, damos por hecho de que se trata del músico y compositor Fernando Gravina y Castelli. Lamentablemente, no disponemos por el momento de suficientes datos que nos permitan trazar un perfil biográfico sobre su vida, a pesar de tratarse de un músico prolífico que incluso llegó a participar en la composición de un *himno* para la Selección Española de Fútbol en la década de los veinte del pasado siglo¹¹.

Gracias a una nota necrológica recogida en el diario ABC, sabemos que murió a comienzos de 1954 en Madrid¹². Conocemos también, por las obras depositadas en la Biblioteca Nacional, que fue autor de numerosas canciones, de estilos tan diversos como tangos, rumba, pasodobles, cuplés o canción andaluza, con títulos como “Yo soy el contrabandista”, “Tan bonita”, “Siempre España”, “Imperio andaluz” y tantos otros. Suya es también una partitura para guitarra “Danza calé”, de la que es coautor el guitarrista flamenco Mario Escudero, según los datos que obran en la SGAE¹³, y que, imaginamos, llevaría en su repertorio de concierto.

Realizó así mismo alguna incursión en el cine, participando en la banda sonora de la película “La Hija del circo” (1945), dirigida por Julián Torremocha¹⁴; como también

⁹ *Memoria cronológica de la repressió feixiste a Mallorca* en <http://www.ixent.org/repreifeixiste>; véase también Entrevistas de Dowglas Reyes: “Pep Pons: el masón que sobrevivió a la Guerra Civil” y “Los masones merecen un monumento” en http://www.elmundo-eldia.com/2004/01/04/illes_balears.

¹⁰ La negrita es nuestra.

¹¹ Véase el artículo “Los leones rojos, el himno no escuchado” publicado en *El País* 12-10-1993. Parece ser que la partitura la encontró Gerardo González mientras hacía acopio de datos para el libro del 75 aniversario (1913-1988) de la Federación. Véase Félix Martialay, *Real Federación Española de Fútbol. 75 aniversario: 1913-1988*. Madrid: Real Federación Española de Fútbol, 1988.

¹² Véase *ABC* 17-01-1956, p. 47. En la esquila se menciona a su hija Carmen Gravina Navascués, a quien en alguna fuente hemos visto mencionada, como es natural, como poseedora de los derechos de autor de su padre.

¹³ En la SGAE se le atribuye el código 740.934 y está también registrada en la Oficina del Depósito Legal de Madrid con el número M 7324-1961.

¹⁴ Véase <http://www.imdb.es/title/tt0037778/fullcredits> (consulta realizada el 20-04-2011).

lo hizo en “Intriga en el escenario” (1953), una realización del director Feliciano Catalán, en cuyos créditos figura -junto al maestro Quiroga, que escribió una *zambra* interpretada por Diana Márquez- como compositor de un *bolero* y unas *seguidillas*¹⁵.

Tenemos constancia de que, al menos en otra ocasión, Pedro Grau y Fernando Gravina volvieron a coincidir, en su faceta de compositores o arreglistas, en el trabajo discográfico de otra estrella de la época. Se trata de una grabación realizada para la casa Gramófono (referencia AE 3425) en torno a 1930 por la cupletista española Paquita Alonso. La artista, acompañada por una orquesta, interpreta sendas canciones –“Está visto” y “La castellana”-, la primera atribuida a Pedro Grau y al compositor catalán Manuel Tell; la segunda, a Fernando Gravina. Por cierto que Manuel Tell y Pedro Grau volverán a formar tandem compositor en un nuevo registro de Paquita Alonso, en esta ocasión, para la casa Odeón (SO 7400/ SO 7443). Los temas, con los títulos de “Abel el Bullar” y “Arre Lucera”, aparecen catalogados respectivamente como *cuplé* y *canción castellana*.

Finalmente, bajo el seudónimo “Mignon” se esconde el propio Antonio Grau Dauset (1884-1968), un sobrenombre artístico que el hijo cantaor del Rojo Alpargatero utilizó en varias ocasiones. Y no fue esta una ocasión aislada, como tendremos ocasión de comprobar.

Como ya sabemos, hacia 1907 Antonio Grau se desplaza a París para realizar unas grabaciones para la casa Pathé (*malagueñas, tarantas, tientos, chufas*, etc.). Pues, bien, aquí en París, en donde residió al menos hasta 1909, funda una troupe artística con la denominación de “Los Mignon”, en compañía de una bailaora llamada Angelita y con el bailar Juan Martínez Peñafiel¹⁶. Con esta misma troupe se desplazó a la Rusia zarista en donde vivió la revolución bolchevique, no sin antes haber cantado para el tristemente famoso Rasputín en el cabaret más lujoso de Petrogrado, en el *Villa Rode*¹⁷.

Más tarde, ya de vuelta a España, volverá a utilizar el pseudónimo “Mignon” en 1928 en las grabaciones arriba mencionadas, que realizó para la casa Gramófono y entre las que se encuentran los *fandanguillos mineros* que nos ocupan. Pero aún hay más. Años después, entre 1940-1950, volvemos a encontrarnos a alguien que, bajo el seudónimo “Mignon”, compone e interpreta música ligera y folklórica. Y, gracias al *Catálogo de discos de 78 rpm. en la Biblioteca Nacional* (1988), podemos comprobar que se trata de nuevo de Antonio Grau. En efecto, en dicho catálogo se lee con toda claridad “MIGNON. Seud. de Antonio Grau Dausset. V.: GRAU DAUSSET, Antonio¹⁸”. Y es que, bajo la denominación de “Mignon y su orquesta” y “Mignon y sus chicas”, nuestro artista realizó diferentes grabaciones para las casas discográficas Gramófono-Odeón (Barcelona) y Columbia (San Sebastián). Detengámonos un instante en dos de ellas.

En 1940, bajo el seudónimo de “Mignon”, compone “Las moritas cariñosas”, canción a la que pone voz Canalejas de Puerto Real con la guitarra de Esteban de Sanlúcar (Gramófono-Odeón, 203537). En este disco se explicita una vez más la

¹⁵ Véase <http://www.imdb.com/title/tt0045915/> (consulta realizada el 20-04-2011).

¹⁶ Véase José Gelardo Navarro, *El Rojo el Alpargatero, flamenco. Proyección, familia y entorno*, Córdoba, Editorial Almuzara, 2007, p. 212.

¹⁷ Véase José Gelardo Navarro, *Antonio Grau...*, p. 98.

¹⁸ *Catálogo de discos de 78 rpm. en la Biblioteca Nacional*, Madrid, Ministerio de Cultura-Dirección General del Libro y Bibliotecas, 1988, tomo I, p. 61, nº 482; también tomo II, p. 837 (Índice de compositores).

identificación de Antonio Grau Dauset con Mignon, pues dice así: ““Las moritas cariñosas”. Mignon (Antonio Grau Dauset)”.

Por otra parte, en 1949, figura como compositor, junto a Fernando Gravina, de la obra *Bailes de Andalucía*, interpretada con orquesta. Contiene “Lucena del Puerto” (*fandanguillos*) y *Caracoles*. Columbia A 6174 (etiqueta azul)¹⁹.

Centrándonos ya en los *fandanguillos mineros*, si bien no podemos afirmarlo rotundamente, creemos que Pedro Grau y Fernando Gravina, por su formación musical, se ocuparían de los aspectos más “técnicos” de la pieza; es decir, de la composición del preámbulo (falsetas) que precede a cada uno de los cantes (el mismo en ambos casos), de los arreglos orquestales así como de la dirección de la propia agrupación musical. Por su parte, Antonio Grau se encargaría del aspecto melódico de la misma pues, a buen seguro, conocía como nadie los entresijos de los *cantes de Levante*. Y es muy posible que también lo hiciera de la letra de las coplas, en las que, como veremos de inmediato, está muy presente el mundo de la mina.

4. Los *fandanguillos mineros* de Antonio Grau

Según el *Diccionario de palabras de andar por casa* de Garrido Palacios (2006), se emplea el término *fandanguillo* para denominar a las modalidades de *fandango* propias de Huelva capital, a fin de diferenciarlas de estilos más reposados y graves. Pero hay que tener muy presente, no obstante, que también se llamó así en una época a los *fandangos naturales* o *personales* para distinguirlos del común de los *fandangos locales* (Gamboa y Núñez, 2008).

De la definición de Garrido Palacios, se desprende que el *fandanguillo* tiene un carácter más ligero y desinhibido que otras modalidades de *fandangos*, aunque no hay que olvidar que, como recoge en fecha bien temprana el *Diccionario de Autoridades* (1732), el *fandango* de aquella época se acompañaba “al son de un tañido muy alegre y festivo”. Por su parte, el diccionario de la RAE también incide en el “movimiento vivo y apasionado” de los cantes con que se acompaña en la actualidad el baile del *fandango*.

Pensamos que a estos cantes de Antonio Grau, le cuadran ambas definiciones del término “fandanguillo”: por una parte, su melodía y el acompañamiento de la orquesta rezuman un carácter ligero y despreocupado (aunque no cabe decir lo mismo respecto a la letra); por otra, cabe catalogarlos claramente como *fandango personal*.

Comentaremos a continuación algunos aspectos destacables, desde el punto de vista musical, de estos cantes del hijo del Rojo.

4. 1. El preludeo orquestal

Como arriba señalábamos, creemos que esta parte se debe a la musa de Fernando Gravina, probablemente con la colaboración de Pedro Grau.

Consta de un total de 24 compases, en compás ternario (el compás del *fandango*), divididos en tres secciones, cada una de ellas de ocho compases. El aire es

¹⁹ *Catálogo de discos de 78 y 80 r.p.m. en el Centro de Documentación Musical de Andalucía*, Granada, Consejería de Cultura-Junta de Andalucía, 1995, p. 294.

moderadamente rápido (aproximadamente negra = 120), ralentizándose ligeramente previo a que la voz haga su entrada.

Como es de esperar, la música de este preludio se construye sobre la base de la cadencia andaluza; está, por tanto, en modo frigio (modo de Mi), aunque su tono real es La (La frigio, es decir el modo de Mi transportado a La). En nuestra transcripción, no obstante, optamos como siempre por reproducir el fragmento transportándolo a su tono natural (modo de Mi): evitamos así el empleo de alteraciones en la armadura y facilitamos el cotejo entre transcripciones, pasando por alto el tono real en que se interpretan.

Aunque las tres secciones respiran la misma esencia, el aroma típico de la música andaluza y flamenca, se produce un cierto contraste entre ellas. Así, al carácter decidido de la primera, debido al empleo de una fórmula rítmica compuesta por una corchea y dos semicorcheas (ritmo dactílico) seguida de cuatro corcheas en cada compás, que evoca el ritmo con el que se acompañan los cantos *abandolaos*, le sucede el espíritu más plácido de la segunda.

En cuanto a la tercera, presenta un mayor temperamento rítmico por el uso repetido de contratiempos y síncopas en los primeros cuatro compases, seguidos de un racimo de notas en semicorcheas que, recorriendo en sentido descendente amplios tramos de la escala, conducen a la cadencia sobre la nota tónica. Esta se abandona, sin embargo, pronto para producir un acorde sobre el II grado (Fa M), sobre el que se apoya la entrada de la voz.

En el anexo incluimos una reducción-adaptación para piano de este preludio.

Una vez comienza el cante, la orquesta se limita a proporcionar un lecho armónico para la melodía que fluye por encima. La estructura armónica subyacente se ajusta al patrón que habitualmente se sigue en el *fandango*:

1º tercio	(F)	C7
2º tercio	C7	F
3º tercio	F	C
4º tercio	C	G7
5º tercio	G7	C7
6º tercio	(C7)	E

El primer acorde es con el que comienza el tercio; el segundo, suele marcar el cambio de armonía que se producirá en el tercio siguiente. Los dos primeros acordes de los tercios primero y sexto van entre paréntesis, pues en ambos casos la orquesta calla, cediendo todo el protagonismo a la voz, que se mueve con total libertad en cuanto al metro.

En los tercios primero y sexto el cantaor goza de una cierta libertad métrica (*ad libitum*), por lo que la orquesta apenas interviene. Sin embargo, en los tercios

intermedios, esto es, del segundo al quinto, la orquesta repite una fórmula rítmica en *ostinato*, que evoca, como ya sucedía en la primera sección del preludio, el acompañamiento de los cantos *abandolaos*.

4. 2. Características melódicas de los *fandanguillos*

Pasaremos ahora a comentar la línea melódica de estos *fandanguillos mineros*, ambos muy similares entre sí, pero en los que también se aprecian algunas diferencias.

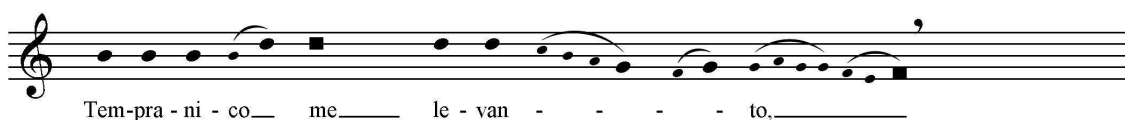
El primer *fandanguillo* lo canta Antonio Grau con la siguiente letra:

*Tempranico me levanto
como minerico bueno,
tempranico me levanto
y preparo mi barreno;
mientras lo preparo canto
y no pienso en lo que peno.*

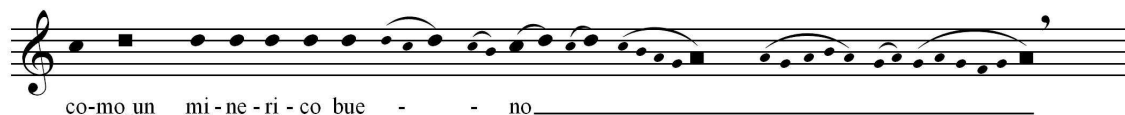
Años más tarde, lo veremos después, la grabó también el cantaor cartagenero Antonio Piñana, que fue discípulo de Grau.

Visto desde una perspectiva amplia y fijándonos en las cadencias que cierran cada uno de los tercios, vemos que el cante se ciñe a las pautas consabidas de los *cantes mineros*. Destacamos también en él el paralelismo que se produce, de una parte, entre los tercios impares (primero y tercero) y, de otra, entre los pares (segundo y cuarto).

El primer tercio, como también ocurrirá con el tercero, se cierra con una cadencia sobre el II, típica de algunas modalidades de *taranta* y cantes derivados de esta, como la *minera* o el *taranto* (Ortega: 2011). La línea melódica, que arranca en el V grado, busca después el VII, que se convierte en eje, desde donde se precipita hasta el II:



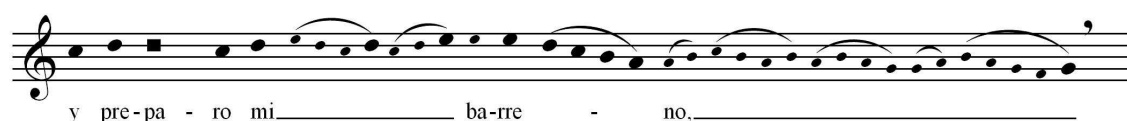
El segundo finaliza con la habitual cadencia sobre el IV grado, precedido a su vez por un giro característico. De nuevo adquiere relevancia en el arranque de este tercio el VII grado, sobre el que se salmodia buena parte del verso. Después la melodía flexiona hasta el V, para subir de nuevo al VII y, desde él, descender al IV, grado que en la parte final toma todo el protagonismo:



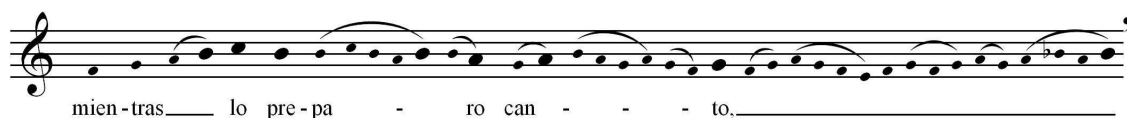
El tercer tercio, como puede comprobarse, es prácticamente idéntico al primero (letra y música), aunque aquí se introducen ligeras variaciones, pues se hace que la melodía arranque ahora desde el III grado, desde donde se avanza por grados conjuntos hasta el V. También hay alguna leve variación en el melisma que conduce al II grado, con el que se cierra el tercio:



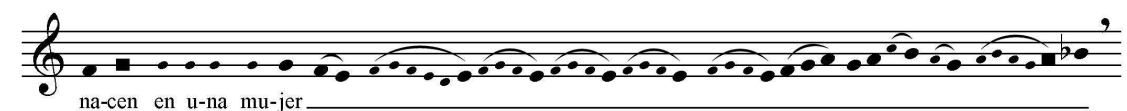
La elaboración del cuarto tercio recuerda mucho a la del mismo tercio de la actual *minera*, con esa importancia que se concede al VII grado en el arranque y la búsqueda del III grado para el establecimiento de la cadencia. Que esa similitud pueda quedar algo desapercibida cuando escuchamos el canto no se debe a la melodía en sí, sino a la armonía acompañante pues, como ya hemos explicado en otro lugar (Ortega: 2011), es habitual en la *minera* hacer sonar en el arranque un acorde construido sobre el VII grado, que adquiere así mayor relevancia; habitualmente un acorde menor (Dm, en el tono de Mi frigio; Em, en el de F# frigio) y, en alguna ocasión, mayor (D, en el tono de Mi frigio; E, en el de F# frigio):



El desarrollo melódico del quinto tercio implica una modulación por los tonos graves de la escala antes de ascender para la cadencia. Una cadencia, por otra parte, típica de *taranta* sobre el V grado rebajado (V>):



El tercio sigue aquí la misma pauta que encontramos para este tercio en el actual modelo de *taranta*, que se forjó precisamente por aquellos años, y en el que cantaores como Escacena, Pepe Marchena o Manuel González “Guerrita” tuvieron mucho que ver (Ortega: 2011). Veamos un ejemplo extraído precisamente de una *taranta* de este último cantao²⁰:



Hay que decir, no obstante, que en una fecha tan temprana como 1914, en una *taranta* grabada por Manuel Escacena junto a la guitarra de Pepito Cílera, el quinto tercio sigue ya esta pauta de buscar los tonos graves de la escala antes de dirigirse a la cadencia sobre V> (Ortega: 2011). Transcribimos este tercio²¹:



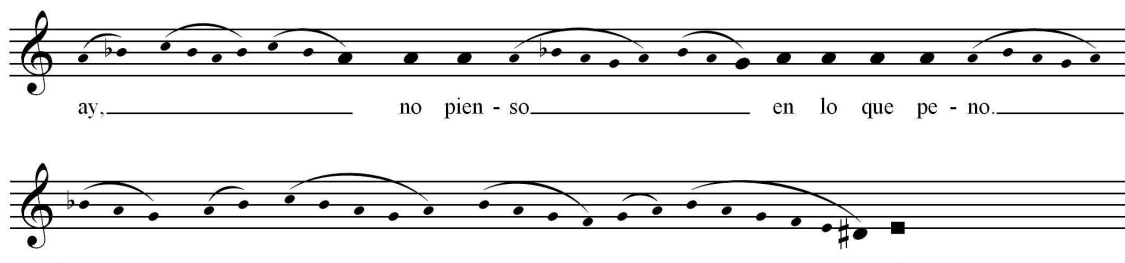
²⁰ “En la maceta, un clavel” en Manuel González, *Guerrita (Flamenco viejo, Vol. 5)*. PASARELA, 1992, pista nº 14. Lo acompaña a la guitarra Miguel Borrull.

²¹ “Estoy pasando un verano” en Manuel Escacena y el Cojo de Málaga: *reyes de la taranta (Antología de grandes clásicos del canto flamenco, Vol. 6)*. CALÉ RECORDS (El Correo de Andalucía), 2001, pista nº 6.

Por otra parte, en la versión de la *taranta* o *malagueña* atribuida a Fernando el de Triana (Ortega: 2006; 2009, 2011), grabada por la Niña de los Peines en 1912, también encontramos en el quinto tercio indicios de esa peculiar modulación²²:



Finalmente, el sexto tercio se abre con un “ay”, también característico en los cantos mineros, en el que comparten protagonismo los grados IV y V>. A continuación, el IV grado se convierte en eje melódico sobre el que, con leves inflexiones, se canta el último verso, y desde donde se va en busca de la nota tónica o final. Pero antes de detenerse en ella, la melodía baja hasta el VII alterado (VII<), provocando la aparición de un “medio tono” genuino de los cantos mineros y tan del gusto de cantaores como Antonio Grau, el Cojo de Málaga, Antonio Piñana o Curro Piñana:



El hijo del Rojo canta un segundo *fandanguillo* con esta otra letra²³:

*En el pozo un fandanguillo,
mientras el minero canta
en el pozo un fandanguillo
sin dar tregua a su garganta,
una mujer y un chiquillo
y rezan y lloran por aquel que falta.*

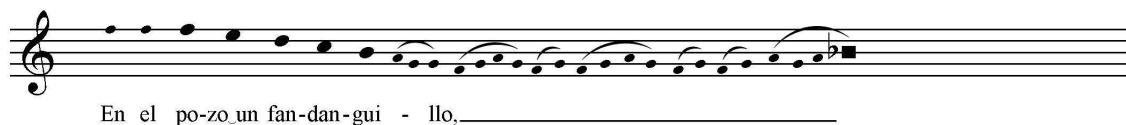
Llamamos la atención sobre la métrica del último verso, pues excede un tanto la longitud esperada de ocho sílabas. Grau agranda el verso introduciendo un nuevo verbo (o bien “rezan”, o bien “lloran”), un recurso harto frecuente en cantos como la *taranta*, cuyo último verso suele ampliarse con añadidos o repeticiones de palabras (Ortega: 2011). Pasemos ahora al aspecto musical.

Como decíamos antes, las melodías de estos dos *fandanguillos mineros* son muy similares; no obstante, también hay alguna diferencia entre ellos. La principal se da en

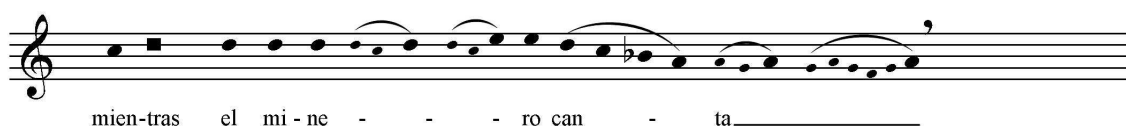
²² “Eres hermosa” en La Niña de los Peines. Patrimonio de Andalucía. FONOTRÓN (Centro Andaluz de Flamenco), 2004, Cd 2, pista nº 19. Interpreta este cante como segundo cuerpo, tras la *taranta* “Se mantiene el fuego vivo”; la acompaña a la guitarra Ramón Montoya.

²³ Antonio Grau Dauset canta las letras de ambos *fandanguillos* en un registro casero realizado en la casa madrileña de Carmen Conde y Antonio Oliver en 1956, conservado en el archivo de la Fundación Carmen Conde-Antonio Oliver. Véase <http://www.patronatocondeoliver.es/>.

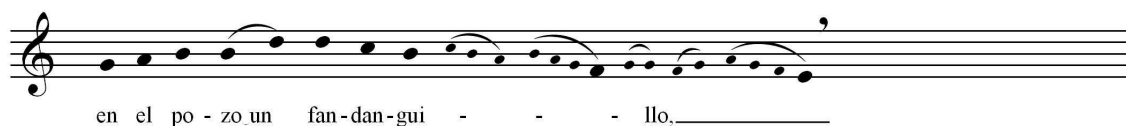
el primer tercio, pues aquí la línea melódica adquiere un pronunciado perfil descendente, recorriendo un amplio trecho de la escala. En efecto, el canto comienza en el II grado en el registro superior, desde donde desciende vertiginoso hasta el II grado en el registro grave (ámbito de 8ª). Desde aquí, tras unas leves ondulaciones, la melodía asciende en busca del V>, una cadencia típica de *tarantas*:



En cambio, el segundo es muy similar al mismo tercio del primer *fandanguillo*:



Lo mismo puede decirse del tercero, aunque en este caso nos da la sensación de que Grau hace descender la melodía hasta el I grado para el cierre, tal vez condicionado por la armonía del VI (C en Mi frigio; D en F# frigio; F en La frigio):



Tampoco en el cuarto hay nada especialmente destacable con respecto al mismo tercio del primer *fandanguillo*:



Pero sí en el quinto, particularmente en el arranque, donde los grados II y III alternan como protagonistas. Esta especial forma de comenzar el tercio podemos encontrarla en el tercer y quinto de la actual *taranta*, con la que también coincide, como antes decíamos, en ese recorrido por los tonos graves de la escala, que sigue de inmediato, antes de ascender hasta el V> para establecer la cadencia:



La construcción del sexto tercio es muy similar a la del primer *fandanguillo*; aunque no se comienza aquí con un “ay”, la melodía oscila, como es habitual en estos cantes, entre el V> y el IV, antes de la veloz modulación hacia el I, precedido también en este caso por un “medio tono” característico:



5. De los *fandangillos mineros* de Antonio Grau a los *fandangos mineros* de Antonio Piñana

El cantaor cartagenero Antonio Piñana sostuvo siempre que sus cantes provenían directamente de la escuela del Rojo el Alpargatero (Parra: 2002). A pesar de esto, alguna que otra vez se ha insinuado que algunos no eran sino invenciones suyas. Realmente, alguno hay que se debe a su musa, como ciertas *mineras* o *tarantillas* que, por eso, llevan el apellido de *piñaneras*. Pero hoy podemos afirmar que la mayoría los aprendió de Antonio Grau Dauset, el hijo del Rojo el Alpargatero, con quien mantuvo una estrecha relación desde principios de los años cincuenta hasta su muerte (Ruipérez Vera: 2008). José Blas Vega (2011) fue un espectador privilegiado de dicha relación:

En 1952, con motivo de un viaje a Cartagena, Grau conoce a Piñana (Cartagena 1913–1989), el cual queda fascinado por el enorme y rico caudal que encerraban los cantes de don Antonio. Desde entonces Piñana se convirtió en su discípulo, prometiéndole que sería el continuador de su escuela, para lo cual no perdió contacto con él y fue bebiendo de sus sabias lecciones hasta llegar a conseguir su personalidad artística. Conocí a don Antonio Grau en 1963, y fui testigo muchas veces, tanto en Madrid como en Cartagena, de la relación, familiar, que hubo entre Piñana y Grau, y de cómo eran de interesantes estas prácticas y enseñanzas cantaoras. La sabiduría y el arte de uno y la admiración y voluntad del otro.

Al menos en lo que respecta a los *fandangos mineros* que grabó Piñana, estamos en condiciones de afirmar que, sin ninguna duda, proceden de los *fandangillos mineros* de Antonio Grau. El propio cantaor afirmaba que su versión de este *fandango* era una copia exacta del que hacía el hijo del Rojo el Alpargatero (Parra: 2002). Eso sí, adaptado a sus peculiaridades interpretativas y a la propia concepción del cante que tenía el primer ganador de la *Lámpara minera* del Festival de La Unión.

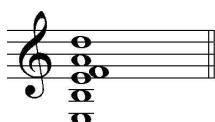
Como vimos más arriba, el hijo del Rojo se hace acompañar por una orquesta, presumiblemente dirigida por su propio hermano, en claro compás ternario, lo que unido al carácter liviano y festivo que rezuma el cante casa muy bien con la denominación de *fandanguillo*. En cambio, la versión del maestro cartagenero, además de prescindir del compás en el acompañamiento, otorga más reposo a sus tercios, por lo que el cante gana en profundidad emocional. Algo a lo que también contribuye la armonía que propone la guitarra de su hijo, Antonio Piñana. En efecto, en lugar de seguir el esquema clásico de acompañamiento para los *fandangos* que arriba vimos, introduce acordes menores siempre que es posible, transformando por completo el carácter del cante. Este es el esquema armónico con el que suele acompañarlos tomando como referencia el modo de Mi:

1º tercio	E	C
2º tercio	Dm	Am
3º tercio	-	C
4º tercio	Dm	G
5º tercio	C	C7
6º tercio	C7	(Am-G-F) E

En el tono de F# frigio (*tono de tarantas*), quedará de este modo:

1º tercio	F#	D
2º tercio	Em	Bm
3º tercio	-	D
4º tercio	Em	A
5º tercio	D	D7
6º tercio	D7	(Bm-A-G) F#

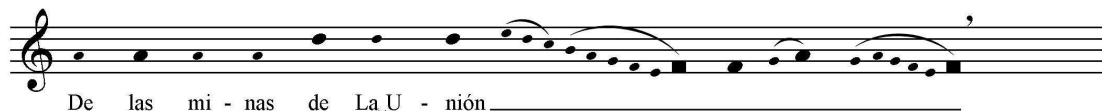
Lógicamente, el acorde de I grado se atenderá la configuración típica del *acorde de tarantas*, que podría explicarse como una superposición de Mi Mayor (sin 3ª) y Re menor en primera inversión:



O, en el *tono de tarantas*, de Fa# Mayor (sin 3ª) y Mi menor en primera inversión:



En el primer tercio (y en su repetición como tercero) es donde los *fandangos mineros* de Piñana se alejan levemente de su modelo. En efecto, en lugar de buscar en el arranque el V grado, se prefiere aquí la sonoridad del IV. Pero, como allí, la línea melódica salta a continuación al VII (“de La Unión”) desde donde se precipita veloz hacia el II; y tras un momentáneo repunte, vuelve a caer sobre este grado para cerrar el tercio. Podemos verlo en una interpretación de Curro Piñana, nieto del maestro cartagenero²⁴:



Como antes indicábamos, el protagonismo que adquiere el VII grado en el registro agudo, convenientemente apoyado por su correspondiente acorde menor en la guitarra, infunde a la melodía un cierto dramatismo.

²⁴ Festival Nacional del Cante de las Minas (*Antología*). RTVE, 2000, pista nº 15.

Pero, insistimos, salvando esos matices se nota claramente la filiación que une a ambas versiones, la de Grau y la de Piñana.

El caso es que, una vez verificada cuál es la fuente de Piñana, se entiende mejor la etiqueta de *fandangos mineros* con la que el maestro cartagenero designó estos cantes. En un primer momento nos chocó la forma de denominarlos, pues nos pareció tan genérica que podría haberse aplicado de modo extensivo al resto de cantes que componen la familia de las *tarantas*. Hay que recordar que, al menos en el aspecto formal, todos ellos son *fandangos*. En cambio, sabiendo ahora que su origen está en los *fandanguillos* -de aire festivo y alegre, y también creación personal- de Antonio Grau, nos causa menos extrañeza la elección del término. En efecto, transformado su carácter y habiendo adquirido un tono más dramático (en buena parte, por mor de la armonía y también por liberarse del yugo del compás, que los vincula al baile), se puede prescindir del sufijo “-illo”, pasando a denominarse simplemente *fandangos*. Y además, dada la naturaleza de su organización melódica, *fandangos mineros*.

Ya próximos a concluir, quisiéramos recordar aquí algunas de las coplas con las que se ha cantado esta modalidad de *fandangos mineros*²⁵. En su gran mayoría nos han sido transmitidas por Antonio Piñana, pero también por otros artistas, como Manuel Romero, Encarnación Fernández o Curro Piñana. Acompañamos cada una de ellas de su correspondiente referencia discográfica.

*Hágame usted este favor*²⁶,
compare, si va usted al cielo,
hágame usted este favor,
pregúnteselo a mi abuelo,
donde se dejó el legón
y el capacico terrero.

*Tempranico me levanto*²⁷
como minerico bueno,
tempranico me levanto
y preparo mi barreno;
mientras lo preparo canto
y no pienso en lo que peno.

²⁵ Cantaores como Camarón, Gabriel Moreno o Pencho Cros han grabado otras modalidades de *fandangos mineros* o *fandangos atarantados*. Véase José F. Ortega, *Cantes de las minas, cantes por tarantas*. Sevilla: Signatura Ediciones, 2011, pp. 303 y ss.

²⁶ Antonio Piñana. Belter, Barcelona-Madrid, 1968 (Ref. 52-177, cara A, nº 2).

²⁷ Antonio Piñana. Gramófono Odeón, Barcelona, 1964 (7 EPL 14.092, cara B, nº 2). En la funda del disco puede leerse el siguiente comentario: “Fandango minero de tonalidades muy raras y difíciles. Creado en 1905 por D. Antonio Grau, despertó gran interés, pero dejó de cantarse al marchar su autor al extranjero en 1910, por su extraordinaria dificultad de ejecución”. Véase también Antonio Piñana, *El cante de las minas*. Hispavox, Madrid, 1977 (C 0-67, cara A, nº 6). Aquí aparece con el título “Como minerico bueno”, y la autoría de la letra se atribuye a Ópalo, un seudónimo que utilizaba José Blas Vega, asociado habitualmente a otro, Vizcaíno, bajo el que se ocultaba el guitarrista Félix de Utrera. Lo que ocurre es que no puede ser una letra de Blas Vega pues ya Antonio Grau Dauset la había registrado en 1928 (Gramófono AE 2299). De cualquier forma, atribuida al famoso flamencólogo aparece recogida en los apuntes de la SGAE (Código 55.955).

*Latidos del corazón,²⁸
son los cantes de mi tierra
latidos del corazón,
del corazón de su sierra,
ay, que sangra por la emoción,
ay, de los peligros que encierra.*

*Cuando me alejé de ti,
yo sentí un escalofrío
cuando me alejé de ti,
pienso en tu amor ya perdío,
empiezo a temblar por mí,
ay, ya no canto ni sonrío.*

*Toíto se lo consiento,²⁹
a la serrana que quiero
toíto se lo consiento,
ella es pa mí lo primero,
que me alivia en mi tormento,
ay, de ser un triste minero.*

*Yo no sé lo que me pasa,³⁰
cuando salgo de la mina
yo no sé lo que me pasa,
que me voy pa la cantina
en vez de tirar para casa,
ay, la cantinera es divina.*

*Me ha robado el corazón,³¹
una rubia en Cartagena
me ha robado el corazón,
ahora que estoy en La Unión
me lo ha robao una morena,
ay, yo no tengo salvación.*

*Marinero, marinero,
no vuelvas por Cartagena,
marinero, marinero,
que aquella guapa morena
que sí te dijo te quiero,*

²⁸ Esta letra y la siguiente, atribuidas a José Luis Piñera, pueden escucharse en *Antonio Piñana*. Madrid, Triumph, 1972 (2496209). Véase también *Antonio Piñana, Cantes de Cartagena. Montilla* (Córdoba), Fonoruz, s/f. (C-1311).

²⁹ *Antonio Piñana, Todo el cante de levante. Todo el cante de las minas*. Madrid, Hispavox, 1983 (150012).

³⁰ *Antonio Piñana, Antología del cante minero y levantino*. Universal, Madrid, 1999, pista nº 20.

³¹ Esta letra y la siguiente la interpreta el cantaor Manolo Romero en el disco *La Unión. Cante de las Minas*. Madrid, Hispavox, 1985. (30-130 346), en el que intervienen otros artistas como Pencho Cros o Encarnación Fernández.

ay, se casó con un minero.

*De las minas de La Unión,³²
yo soy minero bueno
de las minas de La Unión,
por si me explota un barreno
le rezo y le pido al Señor
un rinconcico en el cielo.*

*Creo en Cristo Jesús,³³
que con Pilato sufría,
creo en Cristo Jesús,
creo en su muerte en la cruz,
que resucitó en tres días
y que ahora es luz de luz.*

6. Bibliografía

- BLAS VEGA, J. (2011). “Los cantes de las minas” (libreto explicativo). En Curro Piñana, *Antología sobre los cantes mineros*. Paris: La Maison des Cultures du Monde.
- GAMBOA, J. M. y NÚÑEZ, F. (2007). *Flamenco de la A a la Z. Diccionario de términos del flamenco*. Madrid: Espasa.
- GARRIDO PALACIOS, M. (2006). *Diccionario de palabras de andar por casa. Huelva y su provincia*. Palma de Mallorca: Calima Ediciones.
- GELARDO NAVARRO, J. (2007). *El Rojo el Alpargatero, flamenco. Proyección, familia y entorno*. Córdoba: Editorial Almuzara.
- GELARDO NAVARRO, J. (2008). *Antonio Grau “Rojo Alpargatero” hijo, el último de una saga flamenca*. Almería: La Hidra de Lerna y Discos Probeticos.
- MARTIALAY, F. (1988). *Real Federación Española de Fútbol. 75 aniversario: 1913-1988*. Madrid: Real Federación Española de Fútbol.
- NAVARRO GARCÍA, J. L. y GELARDO NAVARRO, J. (2011). *Carmencita Dauset, una bailaora almeriense*. Sevilla: La Hidra de Lerna Ediciones, 2011.
- ORTEGA CASTEJÓN, J. F. (2006). “Malagueña del Cojo, taranta malagueña de Fernando el de Triana, malagueña cartagenera de Piñana: tres estilos, un mismo cante”. En *Revista de Flamencología*, Año XII, no 24, pp. 59-92. Cátedra de Flamencología de Jerez de la Frontera.

³² Curro Piñana en *Festival Nacional del Cante de las Minas* RTVE, 2000, pista nº 15.

³³ Encarnación Fernández en *Misa minera de La Unión. Antología de Cantes de Levante*. Madrid, Luike Motorpress, 1988. REF.- MML-201. Las letras son de Enrique Hernández.

- ORTEGA CASTEJÓN, J. F. (2009). “La taranta o malagueña de Fernando el de Triana”. En Revista de Investigación sobre Flamenco “La Madrugá”, nº 1, Diciembre. Editum: Universidad de Murcia. ISSN: 1989-6042. <http://revistas.um.es/flamenco>.
- ORTEGA CASTEJÓN, J. F. (2011). Cantes de las minas, cantes por tarantas. Sevilla: Signatura Ediciones.
- RUIPÉREZ VERA, J. (2008). Carmen Conde y el cante minero de Cartagena, el cante más dramático de España. Cartagena: Editorial Aglaya.
- SALOM, A. (1992). "Rojo el Alpargatero, entre el Café Cantante y la masonería". En Murcia: veinte miradas oblicuas. Murcia: Asociación de la Prensa.
- VV. AA. (1953). Catálogo General de Discos *La Voz de su Amo, Odeón, Regal, Pathé*. Barcelona: Compañía del Gramófono Odeón.
- VV. AA. (1988). Catálogo de discos de 78 rpm. en la Biblioteca Nacional. Madrid: Ministerio de Cultura – Dirección General de Libro y Bibliotecas.
- VV. AA. (1995). Catálogo de discos de 78 y 80 rpm. en el Centro de Documentación de Andalucía. Granada: Consejería de Cultura - Junta de Andalucía.

ANEXOS: transcripciones

Fandangullo minero

Gramófono, AE 2299 (1928)

P. Grau, F. Gravina, A. Grau

transc. y arreglo José F. Ortega

7

14

20 *ad libitum*

En el po-zo un fan-dan-gui

Fandanguillo minero

Gramófono AE 2299, 1928

Antonio Grau Dauset

transc. José F. Ortega

(F) C7
Tem - pra - ni - co me le - van - - - - to,

C7 F
co - mo un mi - ne - ri - co bue - - no

F C
tem - pra - ni - co me le - van - - - - to

C G7
y pre - pa - ro mi ba - rre - no,

G7 C7
mien - tras lo pre - pa - ro can - - - to,

(C7)
ay, no pien - so en lo que pe - no.

E

José F. Ortega

Fandanguillo minero

Gramófono AE 2299, 1928

Antonio Grau Dauset

transc. José F. Ortega

(F) C7
En el po-zo un fan-dan-gui - llo, _____

C7 F
mien-tras el mi - ne - - - ro can - ta _____

F C
en el po - zo un fan-dan-gui - - - llo, _____

C G7
sin dar _____ tre - gua _____ a su gar-gan - ta _____

G7 C7
u - na _____ mu - jer _____ y un chi - qui-llo _____

(C7) E
y _____ re-zan y - llo - ran _____ por a-quel que fal - ta. _____

Yo soy minero bueno

fandango minero

Curro Piñana
transc. José F. Ortega

De las mi - nas de La U - ni - ón _____

yo soy mi - ne - ri - co bue - no, _____

de las mi - nas de La U - ni - ón _____

por si me ex - - - - - plo - ta un ba - rre - - - - -

no _____ que _____

le re - - - - - zo y le pi - do al Se - ñor, _____

ay, _____ un rin - con - ci - co _____

_____ en el cie - lo, _____ ay _____

Chords: C, Dm, Am, C, G, C, C7, Am, G, F, E

José F. Ortega