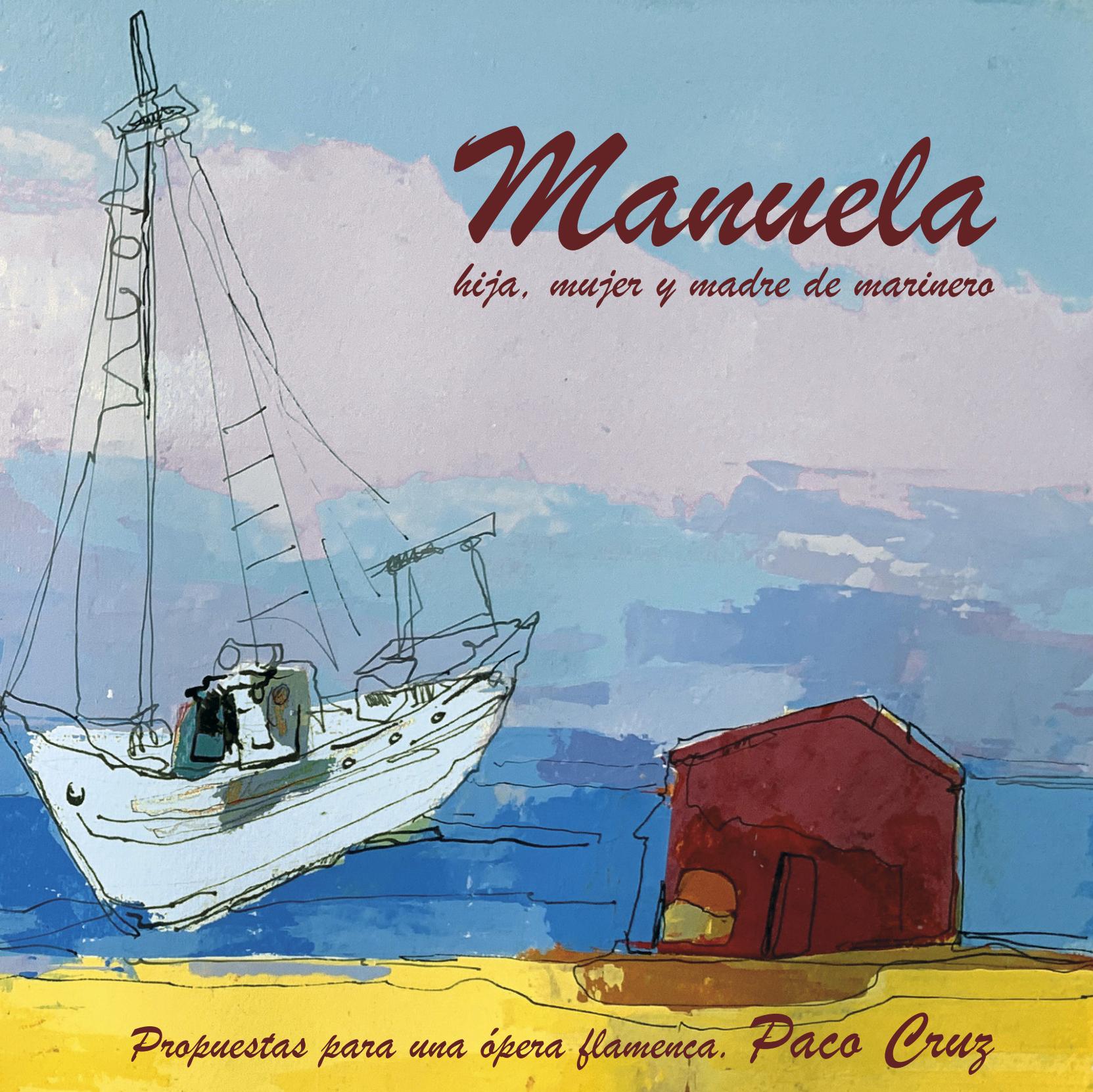


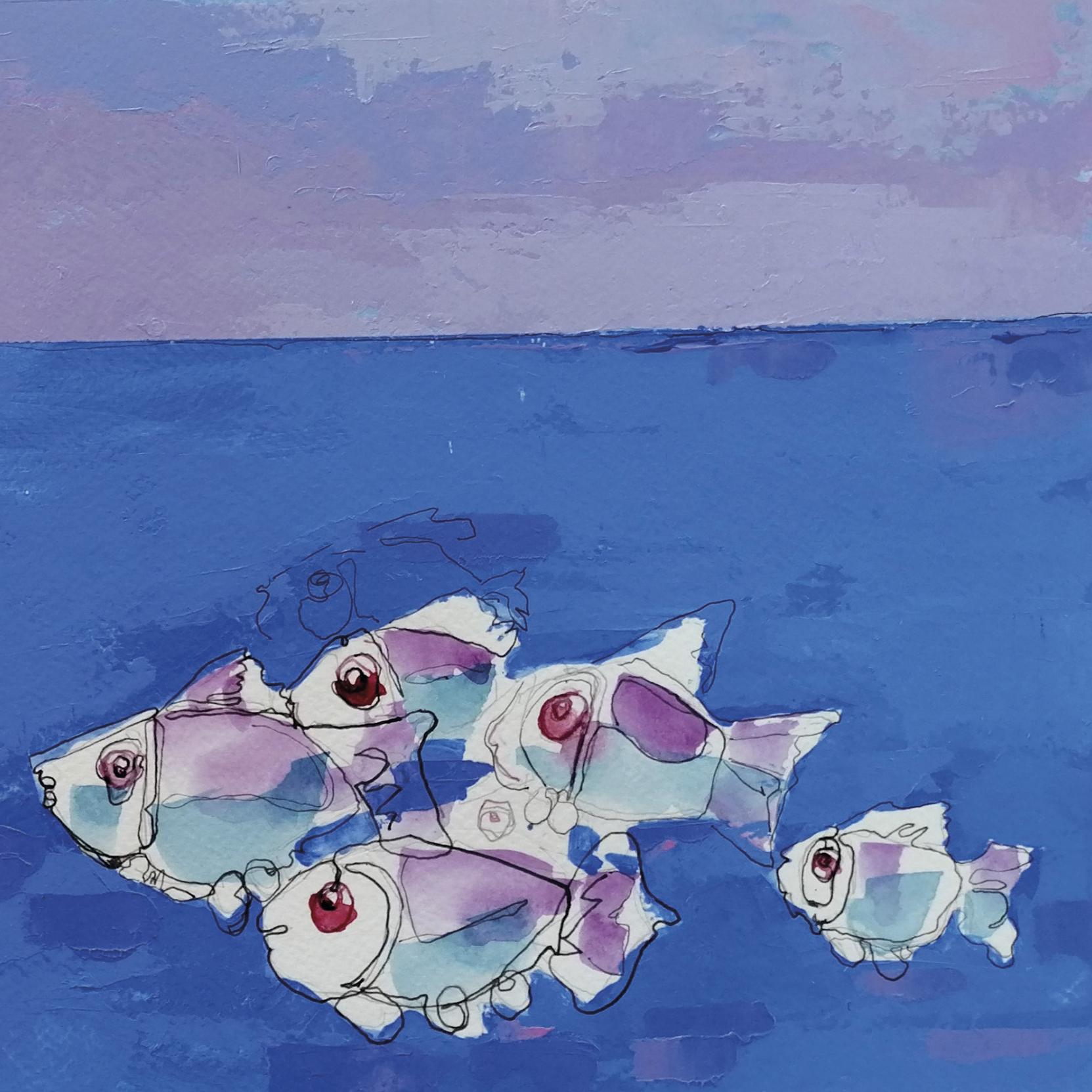
Manuela

hija, mujer y madre de marinero



Propuestas para una ópera flamenca. Paco Cruz





Manuela

hija, mujer y madre de marinero

Manuela, hija, mujer y madre de marinero. Ópera flamenca en tres actos

© Francisco Cruz, 2024

PRIMERA EDICIÓN: Febrero de 2024

COLECCIÓN: CULTUREBOOKS

SERIE: MONTELUNA

ISBN PAPEL: 978-84-19397-96-6

ISBN EBOOK: 978-84-19397-97-3

DEPÓSITO LEGAL: H 138 - 2024

Hecho e impreso en Andalucía

Manuela

hija, mujer y madre de marinero

Propuestas para una ópera flamenca. Paco Cruz



Universidad
de Huelva

Para Manuela y todas las madres, esposas e hijas de marineros,
que vivieron, viven y vivirán estas ausencias.



Por qué una ópera para ser leída.

La palabra escrita se retiene mejor y se interioriza más profundamente que la palabra recitada, cantada o representada, por mucho que un santo dijera que “el que canta reza dos veces”, o aquel publicista norteamericano sentenciara que “una imagen vale más que mil palabras”. No en vano se facilitan pequeños libretos con las letras de las canciones para seguir el desarrollo de una ópera o de un simple recital o concierto y para explicar los cuadros de una exposición o hacer el seguimiento de acontecimientos literarios, escénicos o de cualquier índole. En este contexto y aprovechando los recursos que nos acompañan en nuestros móviles, ¿por qué no intentar la composición de una ópera para ser leída, al tiempo que podamos oír y visionar a sus intérpretes con ilustraciones de las diferentes secuencias de la trama?

Refuerza aún más esta propuesta el proverbio chino que dice: *“la tinta más débil es más poderosa que la memoria más fuerte”*.

Pero la opción del libro para esta ópera, independientemente de que también pueda ser llevada al escenario, obedece a varias razones, todas de carácter didáctico y divulgativo:

1. Permite presentar con mayor profundidad y riqueza de matices el tema que trata: el papel de la mujer en el mundo marítimo pesquero.
2. Facilita la divulgación didáctica del flamenco, haciendo una introducción a cada palo interpretado, explicando sus características y justificando su elección.
3. Transmite e inicia al lector-pectador en la estructura de la ópera clásica y sus elementos esenciales, facilitando la comprensión de ese género musical.

Créditos y reconocimientos

Este libro-ópera ve la luz gracias a la confluencia de un buen número de personas y circunstancias que han hecho posible su alumbramiento. Casi podría decir que se trata de una obra colectiva, en la que sólo tuve que ver inicialmente en la idea original. Bueno, la mayor parte del texto (“la letra”) es mía y la música (“el flamenco”) no tiene autoría reconocida; tampoco es popular, porque el pueblo no canta flamenco (iya quisieramos algunos del pueblo!), pero tiene un sello personal, en el que también se manifiestan las influencias de dos grandes maestros con los que tuve un contacto muy estrecho en mi juventud: **Manolo Pareja Obregón**, con quien tuve el honor de participar, aunque sólo fuera instrumentalmente, en la composición de la Misa Rociera, con la célebre “Salve del Olé”, y del que aprendí, entre otras cosas, que la inspiración para la composición musical la favorecía bastante una copa de vino sobre el piano. Y mi maestro de guitarra, el patrón de pesca **José Pérez Ramblado**, del que aprendí las primeras falsetas de soleares, alegrías, tanguillos y seguiriyas, las pocas veces que pudimos coincidir en Cartaya de vacaciones, a finales de los años 50 y principio de los 60 del pasado siglo.

Aunque el núcleo principal de responsables de esta ópera son quienes la interpretan, la graban, la ilustran gráficamente y la editan, he recibido el aliento y la colaboración, imprescindibles para superar las dificultades y los contratiempos que van surgiendo, de un buen número de personas, entre las que debo citar a **Toñi Hernández**, hija de *Paco El Caena* y **Eva Barrera**, nieta de *Paco Isidro*, a los que veremos y oiremos por fandangos en el primer acto. **Isidoro Molero**, sobrino del maestro **Emilio Molero**, siguió con mucho interés todo el proceso de la composición, pasándose más de 30 partituras manuscritas de su tío, de las que he incorporado a la ópera arreglos de tres de ellas.

INTÉPRETES



La Otra Orilla Grupo Folk, Punta Umbría, 1973, compuesto actualmente por **Juana Ferrera, Alicia Lérida, Ángel Alcaría, Antonio Álvarez y Rafael Gago**, todos exclusivamente aficionados, como el resto de los que formaron parte del mismo y, por distintas causas dejaron el grupo: *Antonio Cabrera, Paco Campoy, Mari Carmen Cordero, Amalia, Marisa Cabrera, Mari Carmen Jiménez y Diego López Silva*. A pesar de no ser profesionales, llegaron a compartir escenarios con **Mocedades, Lole y Manuel, Donna Hightower, Camarón de la Isla, Jarcha** y otros grupos y solistas en Punta Umbría, Granada, Córdoba, Sevilla y Almería, entre otras plazas.



Palodulce Grupo flamenco de Moguer, compuesto por las hermanas **Cecilia y Rocío González**, que han evolucionado desde las sevillanas y fandangos iniciales de sus comienzos, a mediados de los 90, a traducir al lenguaje musical del flamenco la escritura y el alma del poeta universal, *Juan Ramón Jiménez*, con el que comparten cuna, acompañadas por la guitarra magistral de

Joaquín Brito, magnífico intérprete y compositor. Natural de El Cerro de Andévalo, se encuentra entre los guitarristas más solicitados para el acompañamiento por las figuras actuales del cante. Tiene grabaciones de estudios y variaciones inspiradas en los principales palos del flamenco, como la farruca *De piedra y barro*, grabada en tres emblemáticos escenarios de la provincia de Huelva.





Lola de los Reyes, de Huelva, soprano de la Coral Polifónica del Liceo de Moguer, da voz a **Manuela**, la protagonista de la ópera, consiguiendo trasladar fácilmente su registro lírico al flamenco en palos de no fácil ejecución.

Dani Ferrera, de Punta Umbría y nieto de marineros, representa al **novio de Manuela** en el primer acto de la ópera, cantando **bambera y fandangos**. En el segundo acto es el **marido de Manuela** y canta dos **jabegotes**.



Juana Ferrera Jaldón, de Punta Umbría, componente del grupo folk **La Otra Orilla**, es la **madre de Manuela**, a la que le canta una **nana** en el primer acto y una **farruca** de consolación en el tercero ante la ausencia de su hijo. Pone también voz a Manuela, en la siguiriyá que lamenta la ausencia de su hijo, desaparecido en la mar.

Los acompaña a la guitarra **Jesús Carrasco Saavedra**, también de Punta Umbría, en cuya Peña Cultural Flamenca inicia un importante recorrido artístico, que lo ha llevado a escenarios de toda la geografía andaluza y nacional, destacando teatros de Badajoz, Toledo y Oporto, así como a giras por Finlandia, Dinamarca y Suecia.



Y, al piano, **Pablo Cruz Fuentes**, que se forma en los conservatorios de Huelva, Badajoz y Bruselas y posee una larga trayectoria como pianista repertorista de canto e instrumental. Actualmente es profesor de piano en el Conservatorio Profesional de Música "Javier Perianes" de Huelva.

IMAGEN Y SONIDO



Rocío Cruz Fuentes, licenciada en Sociología y en Comunicación Audiovisual por la universidad de Salamanca y Máster en Comunicación Corporativa y Estratégica, es la editora de los videoclips de esta ópera.

Con una trayectoria de casi 20 años en el sector social y académico, desempeña actualmente su profesión en la Universidad de Salamanca.

Vicente Rufino, técnico de sonido, locutor y webmaster de Onda Punta Radio, se ocupó de la calidad del sonido de las grabaciones en los estudios de la emisora, a orillas de la ría y en las proximidades del puerto pesquero de Punta Umbría.



ILUSTRACIÓN



Enrique R. Santana, pintor de Lepe, enmarca cada acto con marinas de la costa en la que se desarrollan las acciones: cuadros al óleo, de grandes dimensiones, colgados en espacios públicos de varios países.

Carmen Bayo Montiel, de Cartaya, licenciada en Bellas Artes y diplomada en Trabajo Social, capta el sentido social de la ópera y lo refleja en la portada y guardas del libro en pinturas mixtas de acuarela, acrílico y plumilla.



LA ÓPERA FLAMENCA



Es de sobra conocido que se dio el nombre de **Ópera Flamenca** a los espectáculos flamencos que se celebraron en los teatros y plazas de toros entre los años 1920 y 1955. Hasta entonces el flamenco estuvo recluido en los tablaos, colmaos o cafés cantantes, de reducido tamaño, que no hacían rentable la actividad de los artistas, lo que les llevó a buscar nuevos escenarios con mayor capacidad.

Aunque no hay unanimidad de criterios, parece que fue la madre de la *Niña de los Peines* la que le propuso a un empresario del sector esa denominación con el fin de obtener mayores beneficios, dado que sobre los espectáculos flamencos gravaban unos impuestos del 10% mientras que sobre la ópera sólo del 3%.

También divergen las opiniones sobre su valoración, desde la postura de no considerarla ni ópera ni flamenco hasta la de otorgarle el mérito de la divulgación del flamenco a las masas populares que, de otra forma, no hubieran tenido acceso a este arte y sus intérpretes.

Desde la perspectiva crítica, sobre todo ante la ausencia en los escenarios de algunos de los palos clásicos y en defensa de la pureza y ortodoxia del flamenco, en 1922, **Manuel de Falla** y **Federico García Lorca** junto a otros intelectuales de la generación del 27, entre los que se encontraba nuestro premio Nobel **Juan Ramón Jiménez**, convocaron un



CONCURSO DE CANTE JONDO

en **Granada**, del que se ha cumplido su centenario. La organización del certamen contó con otro onubense, **Manuel Gómez Vélez**, conocido como **Manolo de Huelva** o **Niño de Huelva**, como guitarrista oficial del concurso. Lorca, en su conferencia “*El cante jondo: primitivo cante andaluz*” lo califica de “magnífico” porque no se aparta de la línea pura, ni pretende demostrar su virtuosismo, sino que se deja llevar por la “voz de su buena sangre”. **Andrés Segovia**, también convocante del concurso, dijo de él que “fue el mayor y mejor guitarrista del flamenco”.

El principal éxito de aquel concurso consistió en el reconocimiento del flamenco por parte de los intelectuales, lo que ha llevado a que hoy esté presente incluso en las cátedras universitarias, a pesar de que el concurso en sí apenas tuviera eco, como indican la escasez de participantes y de espectadores, derivadas, sin duda, de la exclusión de los profesionales y de los palos considerados más airoso, como los fandangos, las cantiñas y los cantes de ida y vuelta.



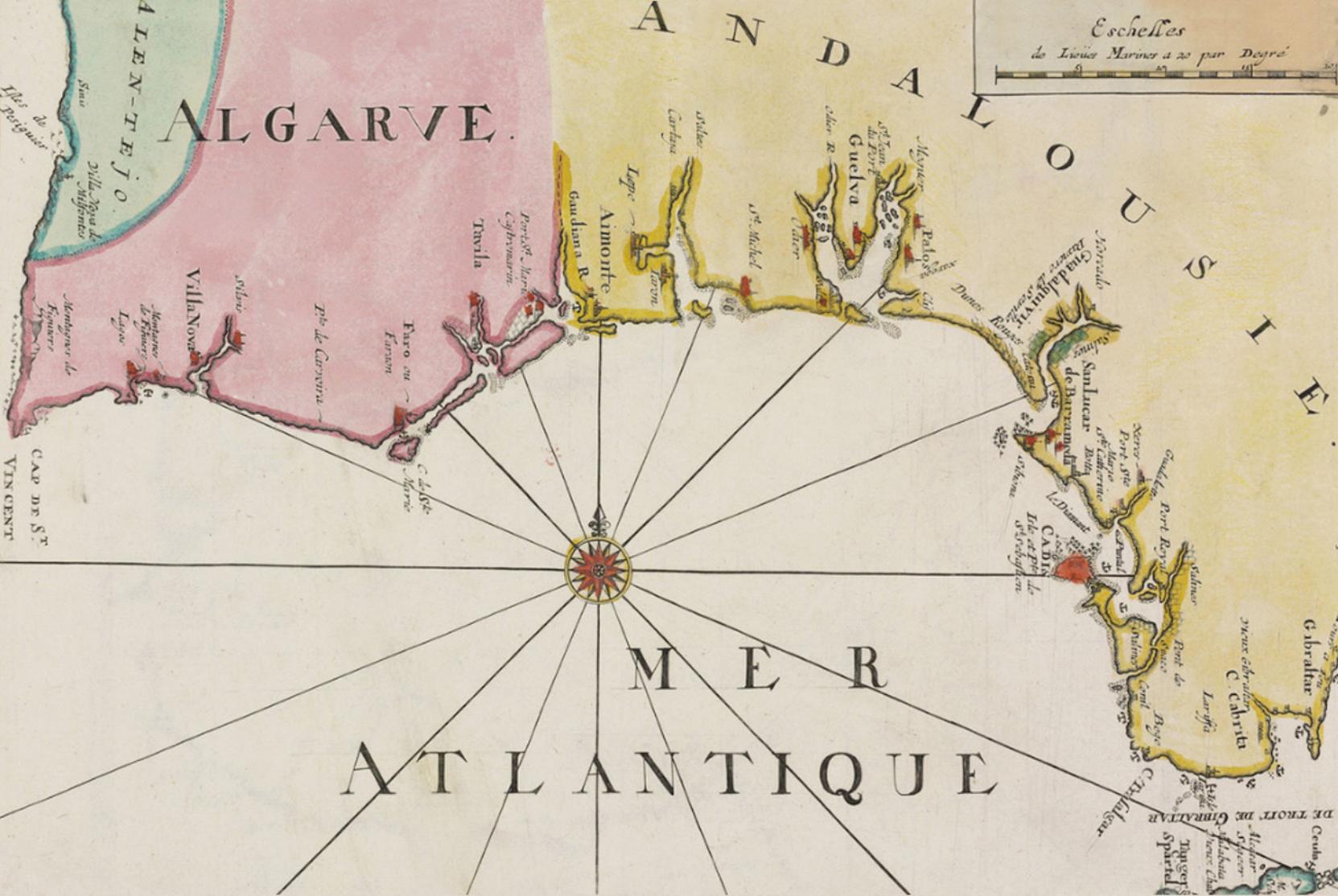
Un año más tarde, la plaza de toros de **Huelva** acogió un segundo concurso, ya también centenario, sin las restricciones del anterior de Granada, con una masiva afluencia de participantes y de público, en el que el fandango alcanzó su rango de igualdad en el ámbito del flamenco.

En el marco de la celebración del centenario de estos festivales-concursos,

ESTA ÓPERA FLAMENCA,

se suma al reconocimiento del impulso que supusieron aquellos concursos, pero no se enmarca en el modelo de lo que se llamó hace un siglo *la ópera flamenca*, sino que se ajusta a los cánones de la *ópera clásica*, estructurada en una *obertura*, tres *actos* y un *finale*, con diferentes secciones que incluyen *recitativos, arias, dúos* y *coro*, de los que se harán breves introducciones didácticas a lo largo de esta especie de libreto ilustrado.

Basada en muchas historias reales **MANUELA** narra la vida de una niña, *hija* y nieta de marineros, que posteriormente será también *mujer* y *madre* de marineros, en la que quieren verse reflejados los rasgos que definen la función social desempeñada por las mujeres en las comunidades pesqueras. Pretende suplir la lamentable ausencia de estudios sociales sobre el papel de la mujer en el sector marítimo pesquero, haciendo visible su importancia no solo en lo que concierne al ámbito familiar, sino al conjunto de los aspectos sociales en los que tiene una decisiva importancia, como se verá resaltado en las introducciones didácticas.



Contexto



Puedes oír de fondo, mientras lees este apartado, la "Rondeña con fandango", creación de José Pérez Ramblido, autodidacta y virtuoso tocador, que compaginó la guitarra con su profesión de patrón de pesca, llevando siempre una en el puente de su barco.



Enmarcada en el espacio geográfico de la costa suratlántica peninsular, que reproduce gráficamente la antigua carta náutica que acompaña al texto, y en la pesca tradicional entre mediados de la década de los 60 y finales de los 70 del siglo pasado, **Manuela** es un verdadero drama que va más allá del costumbrismo andaluz, mostrando la lucha de los trabajadores del mar por mejorar sus condiciones socio laborales, otorgando todo el protagonismo a la mujer.

La trama de esta ópera se desarrolla, por tanto, en unas coordenadas de espacio y tiempo, variables que conviene ser tenidas en cuenta para comprender su influencia en la estructura social del sector pesquero.

Si propiamente las aguas atlánticas terminan en el estrecho de Gibraltar, se incluyen dentro de este sector a los puertos que se extienden entre Ayamonte y La Línea de la Concepción. Se trata de un escenario marítimo de condiciones excelentes para la pesca, porque la plataforma marítima se ensancha a unas cincuenta millas en el golfo de Cádiz.

En toda esta zona se puede pescar desde 5 ó 6 brazas hasta 250 e incluso más, sorteando algunas zonas, bancos de corales y piedras. Esta amplitud de espacio marítimo permitió la formación de una extensa flota pesquera de gran altura y congeladora, produciendo una importante transformación en el sector en el ámbito temporal que se describe en la ópera. Y es que los tiempos de la barca cuidada con mimo y que vuelve todos los días a puerto ha quedado atrás. Poco a poco se ha llegado a una industrialización y a una estructura empresarial de la pesca que exige a los trabajadores unas ausencias que llegaron, en ocasiones, a los catorce meses.

Será a mediados de los años 60 cuando comiencen a producirse los primeros efectos de unas medidas políticas para reestructurar la flota pesquera, a través del *Crédito Social Pesquero*, a consecuencia de la cual van a aparecer empresarios de la pesca que antes nunca tuvieron relación con ella: empresarios de otros sectores o simplemente personas o sociedades con capacidad económica suficiente para acceder al citado crédito, que adquirieron

barcos viejos o, incluso, cascós inservibles, que les otorgaba la cualidad de “armadores”.

La flota aumentó considerablemente, la producción se disparó. Pero, como consecuencia inmediata, los caladeros sufren una sobre pesca que exige la búsqueda de nuevos caladeros, vírgenes todavía, más alejados.

Los países ribereños, a cuyas aguas se ha desplazado la flota, quieren proteger sus recursos pesqueros y limitan la zona de pesca, en principio, a 12 millas. Nuevas medidas permiten ampliar la capacidad de la flota para acceder a caladeros más alejados, al mismo tiempo que consiguen el apoyo incondicional de la banca privada ante una actividad que viene teniendo una rentabilidad segura. Estas medidas van a producir el mismo efecto que en la situación anterior: más empresarios, más capitalización, más barcos, más potencia..., más sobre pesca.

Por parte de la tripulación van, también, a cambiar las cosas: a medida que se produce una mayor industrialización, la convierte en un sector excedentario de mano de obra, observándose por primera vez desempleo en la pesca. Las condiciones laborales se resienten, lo que va a provocar una conflictividad inusitada en la pesca andaluza. Son los últimos años del régimen de Franco, todavía no existen los sindicatos. Los pescadores inician el camino de la organización y profesionalización. Acompañados por iniciativas e infraestructura del Apostolado del Mar - *Stella Maris* -, consiguen la firma del primer convenio colectivo del sector pesquero en España.

Continuarán aún los problemas. Los países, en cuyas aguas pescan nuestros barcos, observan que el límite de las 12 millas no es obstáculo para una presencia cada vez mayor. Por esta razón amplían el espacio de respeto y exigen negociaciones duras de contrapartidas económicas, técnicas y sociales, sobre todo los dos países más próximos y de mayor tradición para nuestros pescadores: Marruecos y Portugal.

Todas estas circunstancias conforman y condicionan un tipo de familia con unas características especiales derivadas de la ausencia, cada vez más prolongada, del hombre de la mar, que produce una insuficiencia de convivencia con importantes consecuencias que tendrán su principal foco en la mujer.

Los barcos no tenían los medios de navegación con los que cuentan en la actualidad y mucho menos los de comunicación; no tenían teléfono, sino una emisora de radio con la que podían ponerse en contacto con la costa - de ahí lo de "onda costera"- a través de la cual, desde las centralitas de telefónica, podían acceder las familias para conocer algún acontecimiento familiar importante. No era raro tener noticia del nacimiento de un hijo por este medio y no verlo, besarlo y abrazarlo hasta meses después.

Es la ausencia, por tanto, el tema que ocupa el núcleo de cada uno de los tres actos de esta ópera.



Tpo. de bulería

OBERTURA

La **OBERTURA** es un pequeño fragmento instrumental, sin voces, a cargo de la orquesta al inicio de la ópera, cuya función consiste en anunciar que la ópera va a comenzar y en la que se introducen elementos musicales que describen climas y sentimientos que facilitan una entrada directa a la ópera. En términos vulgares se puede decir que la obertura es la puesta en escena o ambientación de la ópera.

Transgrediendo parcialmente los cánones pre establecidos, esta obertura tiene dos versiones de un mismo tema musical, una primera **sinfónica**, sin letra, instrumental y otra **coral**, de introducción a la dureza del trabajo y la vida en el sector pesquero, a la que sí se ha venido prestando atención desde las ciencias sociales.

ROMANCE MARINERO

Para algunos estudiosos los romances fueron el origen de muchos de los palos del flamenco, atribuyendo al nómada pueblo gitano el aflamencamiento de los romances castellanos de la edad media, cuando ellos atravesaron la península. Pero también podríamos sostener lo contrario, que los romances se inspiran y abastecen de distintos estilos como la soleá, tonás, alboreás o el martinete, cantados “a palo seco” o acompañados por instrumentos musicales, como nos dice Estébanez Calderón que los oyó cantar en Triana.

Federico García Lorca dice que “un romance no es perfecto hasta que no lleva su propia melodía, que le da la sangre y palpitación y el aire severo o erótico donde se mueven los personajes”.

La métrica empleada en este **romance marinero** más que de romance es de **romancillo**, con versos de seis sílabas, libres las impares y asonantes las pares.

Toma cadencias de la **siguiriya**, que se compone de cuatro versos de seis sílabas el primero, segundo y cuarto, y endecasílabo el tercero, aunque en este caso se unifica la métrica de los cuatro versos de cada estrofa, para ajustarse al romancillo.

Unos versos de **Rafael Alberti**, “Al alba me fui, volví con el alba, vuelvo chorreando mar a mi casa” dieron pie al estribillo:

*“Al alba salió,
entró con el alba,
llegó chorreando
mar a su casa”.*

El **alba**, en diferentes expresiones ('sale con el alba', 'llega con el alba', 'sueña con el alba', 'esperar el alba') concluye cada estrofa para enlazar con el estribillo y marcar el ritmo del romance, que recorre la rutina diaria de un hombre que tiene que mantener a su familia con la pesca artesanal desde que sale de su casa hasta que se duerme por la noche.

El estribillo sigue la cadencia frigia, o flamenca, en una progresión de acordes formados sobre los grados I – VII – VI – V7 de la escala menor



y un ritmo que alterna compases de 2 x 4 y 3 x 4. Estos compases, llamados compases de **amalgama**, aparecen con frecuencia en la música folclórica y son usados profusamente en el flamenco; lo encontramos en la métrica de las peteneras, soleares, seguiriyas, bulerías..., uniendo compases de 6 x 8 y 3 x 4.

Interpreta este romance el grupo folk de Punta Umbría **La Otra Orilla**.

La actuación del grupo, que reproduce el código QR, va acompañada de escenas de la época, grabadas en Punta Umbría, el año 1976, por la productora cinematográfica del empresario local **Antonio Olaya López**, relativas al contenido del texto que se canta.

ROMANCE MARINERO

*Sueñan las campanas / con la luz del alba / el lucero es novio / de la mar en calma.
Y rompe el silencio / de la madrugada / la tos del tabaco / las lентas pisadas /
de un hombre que sueña / con peces de plata / y todos los días/ sale con el alba.*

Al alba salió / entró con el alba / llegó chorreando mar / a su casa (bis)

*Baja el viento helado / hay norte en la ría / vuelan gaviotas / saludando al día.
El muelle es testigo / de barcas cansadas / de pasar la noche / allí fondeadas /
esperando quietas / que llene la barra / un agua que siempre / llega con el alba.*

Al alba salió / entró con el alba / llegó chorreando mar / a su casa (bis)

*La mar es promesa / de pesca abundante / los barcos sin prisas / arrastran las artes.
Y pintan mil surcos / desde la mañana / hasta que en poniente / el sol que alumbraba
se pierde cansado / en la espuma blanca / que al quedarse oscura / sueña con el alba.*

Al alba salió / entró con el alba / llegó chorreando mar / a su casa (bis)

*Un rumor de olas / que penetra el alma / se hace pesadilla / sobre la almohada:
Son pocas pesetas / tristes y saladas / las que da la lonja / por una jornada /
'pa' dormir inquieto / las ropas mojadas / y estar esperando / a que lleve el alba.*

Al alba salió / entró con el alba / llegó chorreando mar / a su casa (bis)



A musical score for 'The Star-Spangled Banner' in 2/4 time, treble clef, and a key signature of one flat. The score consists of five measures, numbered 1 through 5 above the staff. Measure 1 starts with a half note followed by a quarter note. Measure 2 starts with a half note followed by a eighth note. Measure 3 starts with a half note followed by a eighth note. Measure 4 starts with a half note followed by a eighth note. Measure 5 starts with a half note followed by a eighth note.



PRIMER ACTO

Manuela hija: ausencia del padre

Manuela hija. Ausencia del padre

Las prolongadas ausencias del padre en las familias del sector pesquero van a ser sentidas de manera singular por los hijos, especialmente cuando son pequeños, sobre todo al contrastar su situación con la de sus amigos que tienen habitualmente a sus padres en casa.

No es raro que idealicen y admiren a un padre con el que se reencuentran periódicamente. Y es también frecuente que, al pasar poco tiempo con él, tengan una relación poco intensa, llegándoles a aplicar el calificativo de “extraños” e incluso sentir su presencia en el hogar como una carga autoritaria cuando ejercen como padres.

Pero, en cualquier caso, son conscientes de la realidad vital de su situación familiar, lo que les empuja a poner de manifiesto su rechazo a dedicarse a la misma actividad de su padre cuando sean mayores y a que reconozcan algunos que se verán obligados a hacerlo a la fuerza, sobre todo los que son hijos y nietos de pescadores, lo que pone de manifiesto que ellos no eligieron el mar para vivir, sino que se encontraron de brúces con él.

Este primer acto de la ópera abarca la infancia, adolescencia y juventud de Manuela, enfocadas desde la **ausencia del padre** y arranca con la **nana** que le canta su madre, dándole al padre la oportunidad de que le cante un **fandango** desde el barco en alta mar.

Su vida familiar, el colegio, amistades y el amor juvenil se tratan con **bamberas** y **fandangos**, en versiones solistas, de dúos y con acompañamiento orquestal. Están presentes algunas letras populares e intervenciones originales, rescatadas de archivos, de cantaores, como Paco El Caena y Paco Isidro.

NANA

Esta es la primera *aria* que se canta en nuestra ópera, después de la *obertura*. Un aria, del italiano *aria* (“aire”) es una pieza musical creada para ser cantada por una voz solista sin coro, generalmente con acompañamiento instrumental.

En el caso de esta **nana**, los versos tienen la estructura métrica de la *seguidilla*: cuatro versos, de 7 sílabas y libres los impares, y de 5 sílabas y asonantes los pares. La melodía es popular, la clásica *NanaSevillana*, que recogió **Lorca** y explica detalladamente en su conferencia sobre “Las nanas infantiles”. La armonización sigue la cadencia frigia, andaluza, a la que nos referimos anteriormente en el *Romance Marinero* de la *obertura*, alternando compases de 3/8 y 2/8, que dan sensación de cierto desequilibrio y recuerda la improvisación del arrullo para dormir a los niños. Emplea mucho el quiebro flamenco (un tresillo de semicorcheas) en las sílabas finales de cada verso. Canta **Juana Ferrera**, acompañada al piano por **Pablo Cruz**, siguiendo la partitura armonizada por **Federico García Lorca**.

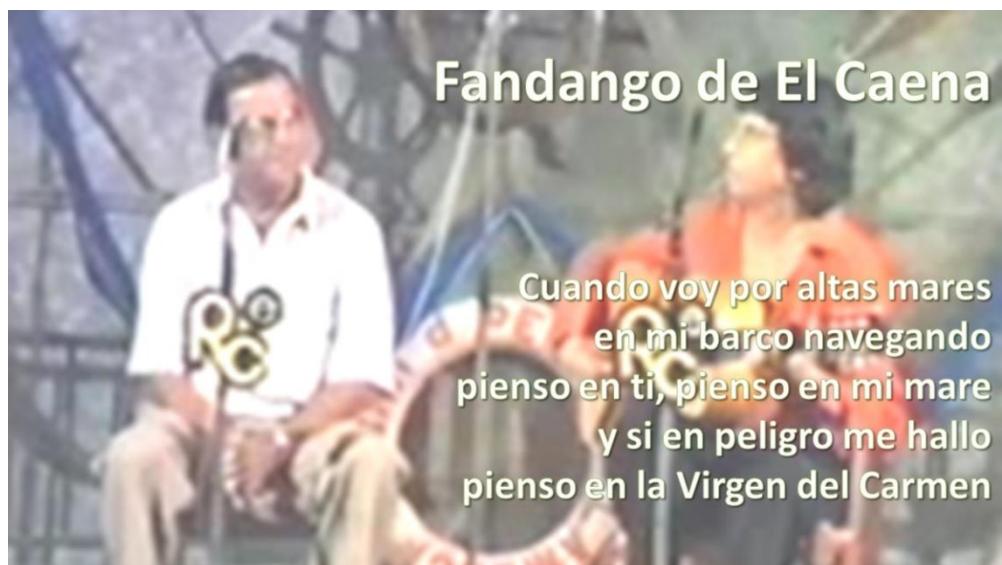


FANDANGO DE “EL CAENA”

La invitación que hace la madre de Manuela a su marido para que le cante una nana desde alta mar es un recurso para reafirmar esa ausencia de la figura paterna que se describe en este primer acto de la ópera.

El intérprete no es un cantaor al uso, ni siquiera un profesional: **Francisco Hernández Rull**, conocido artísticamente como **Paco El Caena**, fue un hombre dedicado completamente a la mar, marinero, patrón y armador, nacido en Punta Umbría, en la que pasó toda su vida.

Pudo ser profesional, de hecho en 1956 ganó un concurso nacional de fandangos convocado por Radio Nacional y en el que también participaba Paco Toronjo. Pero él se mantuvo como aficionado, aunque tuvo una intensa actividad, cantando y creando fandangos con sello propio, como el que se recoge en el video grabado en la Peña Flamenca de Punta Umbría, de la que fue socio fundador.



BAMBERAS

No cabe la menor duda de que el flamenco tiene, entre otras, una base folklórica. En la tradición popular andaluza hunden sus raíces varios de los palos del flamenco; es el caso de las bamberas o cantes del columpio, como el de las nanas y otros estilos relacionados con las faenas temporeras agrícolas de la siega o de la trilla.

El columpio era un juego de diversión que servía para que las parejas desahogaran sus celos, quejas y resentimientos, intercambiando cantes entre ellos e incluso con el corro que a veces les acompañaba con instrumentos musicales.

Si bien el cortejo amoroso ha sido el sentido ritual que más se ha prodigado en la interpretación de los estudiosos del juego del columpio, documentos de notable antigüedad hablan de la ritualidad del columpio como paso o transición de la pubertad a la edad adulta, paso más precoz, si cabe, en el caso de las hijas de marineros, que intentan suplir la ausencia del modelo paterno buscando parejas a edades más tempranas que otras niñas.

Dos bamberas, a modo de **dueto**, abren el inicio de la relación entre Manuela y quien será su novio y posteriormente marido. El chico es consciente de su papel de alivio a la necesidad afectiva de su amiga y ella hace explícitos su agrado y su disposición a que se repita esa situación.

Interpretan **Dani Ferrera y Lola de los Reyes**, acompañados a la guitarra por **Jesús Carrasco**.

ADOLESCENCIA Y JUVENTUD BAMBERAS...



escanear o pulsar

En el patio de la escuela
hay un columpio muy grande
donde se mece Manuela
siempre pensando en su padre
y mis brazos la consuelan.



escanear o pulsar

Que siempre sea primavera
quiero verte día a día
y cantarte por bambera
en el columpio subía,
que siempre sea primavera.



FANDANGO DE PASO

El enamoramiento del muchacho no puede encontrar expresión más enraizada en su ocupación marinera que unos fandangos muy populares del gran intérprete y creador que fue **Paco Isidro**, al que las generaciones posteriores de cantaores ensalzan con esta legendaria letra: “*Sevilla tú eres muy grande, pero Huelva te ganó con un fandango alosnero que Paco Isidro cantó en lo alto del Conquero*”.

En esa letra se inspira el **fandango-estribillo** que *da paso* a dos fandangos con letras originales de Paco Isidro.

Francisco Barrera García (1896 – 1960), hijo de Isidro Barrera, de quien toma su nombre artístico, canta el primero.

La mezcla de fandango con estribillo es una originalidad de **Manolo Pareja Obregón**.

Interpreta el estribillo y el segundo de los fandangos **Dani Ferrera**.



Tiene mi Manuela
los ojos azules,
la cara morena
de tanto mirar al mar.
La quiero besar,
tenerla a mi vera
y en lo alto del Conquero
decirle te quiero
con aquel fandango
que Paco Isidro cantó.



Paco Isidro

*Quién pudiera acariciarte
como el mar a mi barquilla
y en tu boquita besarte
como el mar besa su quilla,
y en la velita arrullarte.*

*Concha llena de lunares,
olas de la mar en calma,
si tu admites mis amores
yo te entregaré mi alma,
Manuela de mis amores.*



FANDANGO ANTIGUO

La Enciclopedia Espasa de principios del siglo XX, en su volumen 24, define al fandango como una de las más antiguas danzas españolas, escrita originalmente en 6 por 8 y tiempo lento que posteriormente adoptó el compás de 3 por 4 asemejando el ritmo al bolero y la seguidilla. Continúa señalando que siendo muy común en la región andaluza, aunque considerablemente adulterado por sucesivos injertos del género flamenco, se extendió con ciertas variantes a otras comarcas españolas, especialmente las de Levante. Cita a Estébanez Calderón (1799-1867) para emparentar al

fandango con las soleares, las javeras y las peteneras. Y transcribe esta pequeña partitura de uno de los modelos clásicos de fandango.

The image shows a musical score for a Fandango. The title 'Andante Introduccion' is at the top. The score consists of six staves of music. The first three staves are labeled 'tr.' (trill), 'f' (fortissimo), and 'dim' (diminuendo). The fourth staff is labeled 'Copia'. The fifth staff is labeled 'Pdolce' (pianissimo dolce). The sixth staff is labeled 'Coda' and 'cresc' (crescendo). The music is in common time, with various key changes indicated by key signatures.

Variantes de este patrón encontramos en composiciones de *Santiago de Murcia* (1673-1739), *Domenico Scarlatti* (1685-1757), *Gluck* (1714-1787), el *Padre Soler* (1729-1783), *Boccherini* (1743-1805) y *Mozart* (1756-1791).

Anteriormente, a finales del siglo XVII, en el entremés teatral de Antonio Zamora *El alcalde nuevo* encontramos la documentación más antigua del fandango, por lo que se está considerando que pueda ser uno de los pilares del flamenco.

Resulta extraño, por tanto, que los convocantes del Concurso de Cante Jondo de Granada, con Falla y Lorca a la cabeza y la presencia de los onubenses Juan Ramón Jiménez y Manolo de Huelva, no consideraran al fandango como parte integrante de aquel concurso. La inclusión de esta versión clásica de fandango en la ópera responde precisamente a una intención reivindicativa de su importante valor en la vertebración del flamenco desde sus propios orígenes.

La partitura de este fandango en la ópera puede interpretarse indistintamente con orquesta y solos, o con coro “la, la, la” y solos (dúo).

La letra abunda en el tema de la ausencia, centrada ahora en la del chico con el que ha establecido relación. Si anteriormente hubo un dúo del enamoramiento, por bamberas, en esta ocasión hay un dúo por fandangos clásicos que reflejan la intermitencia de esa relación, impuesta por el medio en el que se produce.

Interpretan **Dani Ferrera y Lola de los Reyes**, acompañados por la guitarra de **Jesús Carrasco** y compases de las versiones orquestadas de *Gluck* y *Mozart*, citados anteriormente.

... FANDANGO ANTIGUO ...

Yo no elegí el mar para nacer
yo me encontré de brúces con la mar
yo no elegí el mar para nacer
y ya no sé vivir sin su brisa y su sal
ni sin esa luz que brilla cada amanecer
blanca y azul de inmensa claridad.



Como el rumor del agua que se va
como un cantar que el viento se llevó
como el rumor del agua que se va
es un flujo este amor que llena el corazón
como el agua azul la orilla cada pleamar
siempre arrastrando una nueva ilusión.



Tempo de
Zambra

SEGUNDO ACTO

Manuela esposa: ausencia del marido

ad lib.

Manuela esposa, ausencia del marido

El segundo acto, *Manuela esposa, ausencia del marido*, lo abre la soleá con el recitativo coral *Mar, sólo mar*, con versos de Juan Ramón Jiménez, que también fue convocante de aquel concurso de Granada, dada su amistad con Falla y Lorca.

Dado que el sector pesquero se auto-reproduce, es obligado tener que repetirse la escena de una *Nana* solitaria de la madre, remarcando de nuevo la ausencia del marido. La madre le cantó nanas en su infancia y ella se la canta ahora a su hijo.

La ausencia del marido pesa sobre las mujeres de marineros en una doble dimensión: imprescindible, en primer lugar, la de **suplir la ausencia**, realizando la mujer aquellas funciones que le impiden los prolongados días de embarque al marido, expresada con una *zambra*, que constituye la primera de las *arias* interpretadas por Manuela. Y, por otra parte, la de **guardar la ausencia**, con el recato que exige el control social de las localidades pesqueras y los celos del marido, interpretada en un *dueto* entre el marido por *jabegotes* y ella por una creación de Pepe Marchena, que llamó *marinera de la barca de Cartaya*.

MAR, SÓLO MAR

Por mucho que se diga que el marinero y su mujer viven sucesivas lunas de miel, la permanente separación los hace sentirse distintos a los demás matrimonios. Para expresar el sentimiento de soledad y angustia de la mujer en esas ausencias nada mejor que el cante por excelencia, la *soleá*, y la honda sensibilidad de las palabras de Juan Ramón: *¡Qué plenitud de soledad!*

De su poema *Granados en cielo azul* se extraen dos estrofas que reflejan el estado de ánimo de la mujer en esas situaciones y el continuo uso del vestido

de hábito y el escapulario como tablas de salvación. El estribillo, sin embargo, sale de frases y palabras sueltas extraídas de dos poemas:

SOLEDAD

(de *Diario de un poeta recién casado*)

En ti estás todo, mar, y sin embargo,
¡qué sin ti estás, qué solo,
qué lejos, siempre, de ti mismo!
Abierto en mil heridas, cada instante,
cual mi frente,
tus olas van, como mis pensamientos,
y vienen, van y vienen,
besándose, apartándose,
con un eterno conocerse,
mar, y desconocerse.
Eres tú, y no lo sabes,
tu corazón te late y no lo sientes...
¡Qué plenitud de soledad, mar solo!

RITMO DE OLA

(de *La estación total*)

Nube diamante
contra azul radiante;
verdor precioso
contra sol glorioso...
¡Viento de ardor,
ola de amor!

La melodía se mece entre la **soleá** y el **polo**, sin llegar a ser tampoco una **soleá apolá**. Juega con falsetas de soleares y la cadencia típica del polo de Tóbalo, uno de los cantes más primitivos del flamenco.

Lo interpreta el dúo **Palodulce**, con el acompañamiento de la guitarra de **Joaquín Brito**.

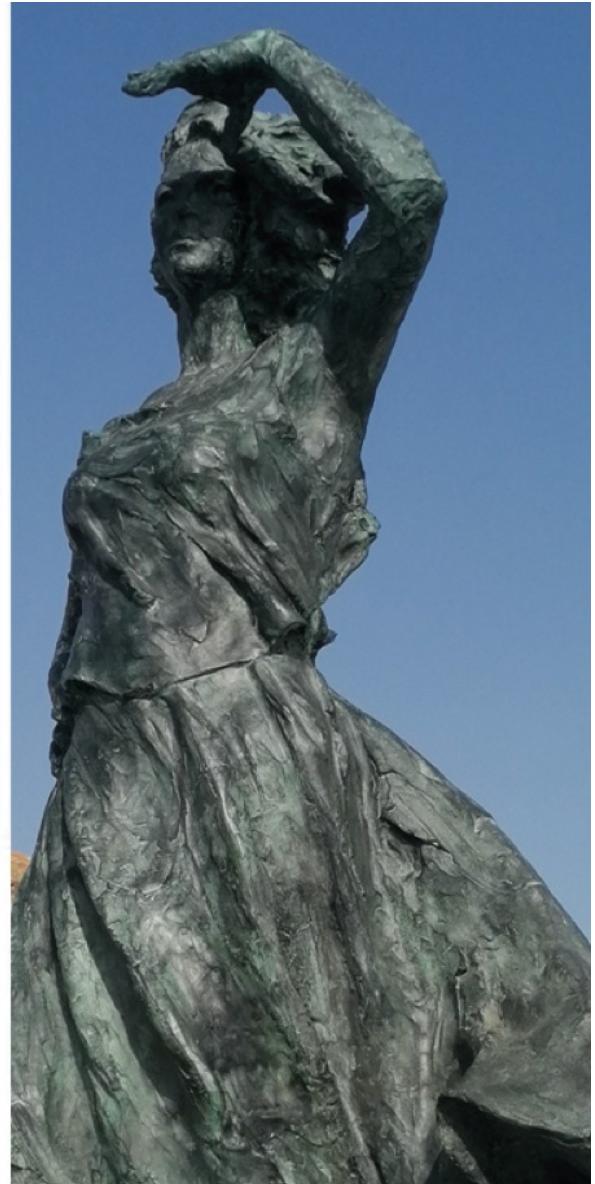
**La mujer canta en la puerta:
"¡Vida de los marineros,
el hombre siempre en la mar,
y el corazón en el viento!"**



**Cielo azul,
viento de ardor
brisa de sal
ola de amor**

**¡qué plenitud
de soledad!
estar sin ti
¡mar, solo mar!**

**Viento ilusorio de mar,
calle de los marineros,
la blusa azul y la cinta
milagrera sobre el pecho,**



Mujer marinera de Martín Lagares, en El Rompido

Nanita nana, nanita ea

Juan Francisco Muñoz y Pabón (1866-1920) natural de Hinojos, canónigo que fue de la catedral de Sevilla, escritor destacado por su obra regionalista basada en Andalucía, a cuyo nombre hay rotulada una céntrica calle de la aldea del **Rocío**, es el autor de la letra de lo que inicialmente fuera un villancico, convertido posteriormente en una canción de cuna popular.

Desde las primeras grabaciones que se conocen de la *Casa Odeón* y *La voz de su amo* hace ya más de 90 años, podemos encontrar numerosas versiones tanto de villancico como de una simple canción de cuna con arreglos a varias voces; el año 2006 se grabó una versión en la película *The Cheetah Girls 2*, proyectada en Disney Chanel.

Acentuando su carácter andaluz, llevado al flamenco, los ocho compases del **estribillo** son suaves y en modo menor para darle el carácter nostálgico o íntimo de una canción de cuna.

Las dos **estrofas** comienzan con mayor intensidad y cambiando al modo mayor, dándole más alegría.

Interpreta **Lola de los Reyes**, acompañada de la guitarra de **Jesús Carrasco**.



**A la nanita nana,
nanita ea, nanita ea,
mi niño tiene sueño,
bendito sea, bendito sea**

**Fuentecilla que corre
clara y sonora,
ruiseñor que en la selva
cantando llora,
calla, mientras la cuna
se balancea.
A la nanita nana,
nanita ea.**

A la nanita nana

Muñoz y Pabón

**Pajaritos y fuentes,
auras y brisas
respetad ese sueño
y esas sonrisas;
callad mientras la cuna
se balancea,
que el niño está soñando,
bendito sea.**

Suplir la ausencia

El papel de la mujer en las familias pescadoras es de vital importancia. La continuada ausencia del padre hace de ella una figura central, a la que no sólo le competen las tareas del hogar, que tradicionalmente se asignan a las mujeres, sino que se le agregan funciones de suplencia del modelo paterno que falta. *¿Quién es el auténtico cabeza de familia?*, se pregunta uno de los entrevistados, *es la mujer, la mujer es la que se atreve a ir a hablar con el maestro para los problemas del hijo, resolver los problemas de la sanidad en casa, problemas de vivienda, etc.*

El papel de suplencia de la mujer y su función no sólo como “auténtica cabeza de familia”, sino como elemento decisivo del sector pesquero, queda de manifiesto en las declaraciones de uno de los marineros retenidos durante cuatro meses en Angola, en las que dice: *la verdad es que quienes nos han sacado de allí han sido nuestras mujeres.*

Las mujeres de uno de los pueblos costeros manifiestan que son ellas las que tienen que ejercer una acción de suplencia de sus maridos en las reivindicaciones laborales: *los maridos se llevan toda la vida en la mar y de lo que se preocupan es de traernos para que comamos... pero ellos no nos dejan... no dejan a las mujeres para que los solucionen, porque no están mentalizados...*

Una **zambra**, con arreglos de una partitura original de **Emilio Molero**, de 1947, constituye el soporte melódico con el que Manuela describe las funciones de suplencia a las que tiene que enfrentarse en ausencia de su marido.

Del árabe, زمرة (zumra), la palabra **zambra** la encontramos en los diccionarios de sinónimos asociada a *fiesta, jolgorio, alboroto, algazara, cachondeo, jaleo, bulla*.

Danza de origen morisco, evolucionó con la presencia de los gitanos que, posteriormente, la incorporaron al cante con el compás del tango-tientos, admitiendo el modo mayor, menor o flamenco, según el motivo que describa.

En este caso, las tres estrofas de cuartetas de seis sílabas toman el modo menor; la primera está referida a las tareas domésticas y familiares, la segunda a cuestiones relacionadas con las actividades laborales del marido y la tercera introduce aspectos de la propia relación de la pareja. El estribillo, en octosílabo, cambia a modo mayor, poniendo énfasis en la eficacia de sus variadas tareas.

La interpretación está acompañada por la guitarra de *Jesús Carrasco*.

Suplir la ausencia

Zambra



Entre soledades nostalgia y recuerdo, miles de tareas ocupan mi tiempo.	El muelle y la lonja son testigos mudos de todas las cosas de las que me ocupo,	Entre turno y turno alternan sesiones de encuentros fogosos y desilusiones.
Pasar la fregona, hacer la comida, las camas, la ropa, limpiar la cocina.	en la Comandancia y la Cofradía, la Casa del Mar y pescadería.	Y si fuera poco, por tranquilidad, recomendaciones de fidelidad.
Arreglar al niño, llevarlo a la escuela, y al llegar a casa, cuidar a la abuela.	La venta en subasta, reivindicaciones, convenios de pesca, manifestaciones.	Me prohíbe el cine, la cafetería, salir con amigas, la peluquería.
Desde las cosas más simples hasta las más importantes, en la casa y en la calle, yo lo llevo to p'alante, en la casa y en la calle, yo lo llevo to p'alante		

Guardar la ausencia

Pero esa situación de ausencia permanente del marido va a condicionar también la consideración social y las relaciones de la mujer, viéndose muy frecuentemente obligada a guardar esa ausencia, como se constata en un Grupo de Discusión con mujeres de pescadores:

- *El marinero es la persona más mal mirada que hay.*
- *Y la mujer del marinero.*
- *Pues la mujer del marinero es la más sana que hay, porque hay quien está tres horas sentado en la oficina y la mujer se la está pegando, y lo tiene perenne todas las noches.*
- *La mujer del marinero será como todo el mundo, hay quien se la pega al marido y quien el marido se la pega.*
- *Estamos más solas, necesitamos más al marinero.*

Ya se había insinuado el tema en la zambra interpretada anteriormente y ahora se hace de forma más explícita. El marido no oculta los celos y exige unas normas de comportamiento durante su ausencia en esos dos ***jabegotes***.

La *jábega* es un arte de pesca tradicional del Mediterráneo y del golfo de Cádiz. También se llama *jábega* a la barca de remos desde la que se calaba la red que se recogía luego desde la costa. Al pescador que tira de la red de pesca se le llama *jabegote*, lo mismo que al tipo de cante flamenco que entonaban los hombres de la *jábega*.

El ***jabegote***, como todos los cantes flamencos de Málaga, pertenece a la familia de los fandangos. Lo único que lo diferencia del resto de los cantes malagueños es que su tercer verso se canta en tonos agudos muy altos.

El primero de los dos *jabegotes* lo popularizó ***Naranjito de Triana*** hace 50 años.

La respuesta de Manuela está en la línea de lo que manifestaban las mujeres en el Grupo de Discusión. Lo expresa con acierto *Pepe Marchena* en esta creación que titula ***Marinera de la barca de Cartaya***, en la que hace gala del calificativo que le otorga Ramón Rodó, “*el arte de transgredir creando*”, con una mezcla de cantes festeros, incluida su conocida “*colombiana*”, de gestión y nacimiento totalmente andaluza.

Jabegotes

La vi bañarse en el mar
en noche de luna clara
la vi bañarse en el mar
¡los celos que a mi me daban
al ver que la oleá
a su cuerpo acariciaba!

Por mucho que luzca el sol,
aunque sea muy de día,
por mucho que luzca el sol,
quédate en la oscuridad
y no salgas ni al balcón
mientras que yo esté en la mar.

Marinera de la barca de Cartaya

¡Qué murmuraítos son
to los pasitos que doy,
qué murmuraítos son!
¡Cuántas tropiezan y caen
y no las murmuro yo!
¡Cuántas tropiezan y caen
y no las murmuro yo!

Al pozo voy por agua
y soga no llevo,
déjame tú la cinta
de tu sombrero.



escanear o pulsar



escanear o pulsar



TERCER ACTO

Manuela madre: ausencia del hijo

Manuela madre. Ausencia del hijo

En un sector que se autorreproduce, como el pesquero, no es nada raro que de una madre, nieta, hija y mujer de marinero, nazca un hijo que decida, o se vea obligado a continuar la misma actividad de su familia, sobre todo en una época en la que el sector está en claro proceso expansivo.

Este tercer acto comienza con dos fases en la **ausencia del hijo**: la inicial, del **embarque**, con la inseguridad que siempre encierra, y la trágica del **desembarque**, en el que no vuelve su hijo. Dos *bulerías*, con distintos ritmos, describen los sucesos que provocan una última aria de Manuela por *segurirya playera*, lamentando la pérdida de su hijo.

Pero todavía va a tener oportunidad de recibir el consuelo de su madre cantándole una *farruca* que le levanta el ánimo y la empuja a la acción, expresada en unos pasos de baile.

EMBARQUE

Cada embarque encierra dos sensaciones opuestas: ilusión y temor. La oportunidad de conseguir una buena “*mared*” es motivo de alegría y júbilo para unos marineros que ven cumplidos sus sueños de hacerse a la mar. Pero las madres no pueden evitar cierto recelo y temor.

La descripción de esa situación bipolar la interpreta por *bulerías*, también inspirada melódicamente en *Emilio Molero*, el dúo **Palodulce**.

Las **bulerías**, sobre todo desde que *Camarón y Paco de Lucía* las llevaran a su máximo esplendor, se han convertido en el palo más popular del flamenco, por su flexibilidad, admitiendo improvisaciones métricas y musicales de todo tipo. Su compás de doce tiempos, de amalgama de 6 x 8 y 3 x 4, a un ritmo rápido y redoblado, le da un aire bullicioso y festero, aunque también las hay con un ritmo más lento, como las **bulerías por soleá**.

Embarque

Bulería



Dicen que viene, que viene
un barco por la ribera,
dicen que quieren, que quieren
marineros de primera.

¿Dónde están esos valientes
que no temen a la mar,
para pescar por poniente
el atún y el calamar?



Los marineros
suben a bordo,
ya tiene el barco
tripulación



y en la cubierta,
mirando al puerto,
con los pañuelos
dicen adiós.



Que regresen todos
que vuelvan, por Dios,
que regresen todos,
que vuelvan, por Dios.
Que en el barco llevan
su vida y sus sueños,
toda su ilusión.



El temor de las madres se funda en que en el trabajo de la mar concurre un conjunto de factores que lo hacen especialmente peligroso: se desarrolla sobre la cubierta de un barco, en continuo movimiento, a la intemperie y sometido a las inclemencias del tiempo. Los naufragios o las simples caídas son, casi siempre, mortales por las condiciones adversas en las que se llevan a cabo los auxilios, que suelen llegar tarde. Es frecuente, además, que vayan acompañados de la desaparición de las víctimas.

La mar, en efecto, es un medio hostil para el hombre, pero las condiciones de vida y trabajo a bordo también contribuyen a incrementar los riesgos. Los naufragios por abordajes, incendios, malos tiempos, vías de agua, corrimiento de cargas, deficiencias de la construcción del barco, embarres... fueron una constante en los tiempos en los que se enmarca esta ópera.

El obispo de Huelva de aquellos años, oficiando un funeral por las víctimas de un naufragio, atribuyó al mar pasiones ocultas: *“...la mar, no sabemos si codiciosa de ocultar a aquellos que ama, sólo devolvió a uno de los tripulantes. El mar, siempre receloso y siempre terrible, les acogió con amor cuando llegó la hora decisiva”*, aunque también dejó entrever posibles fallos humanos que quizás podrían evitarse.

Hoy ha mejorado sensiblemente la situación, aunque nunca podemos estar completamente satisfechos con la aplicación de medidas legislativas, inspección y formación en materia de seguridad laboral.

Aquel 14 de noviembre de 1975 hacía mucho frío; un fuerte vendaval encalló al barco que entraba por la barra en marea baja. Todos se echaron al agua para alcanzar la costa que tenían a pocas brazas; también Manolo, que era el motorista. La niebla y la espuma del oleaje lo ocultaron de la vista de los compañeros. Lo buscaron hasta que oscureció y tuvieron que comunicar la mala noticia a la autoridad marítima y a la familia. Apareció el día siguiente. La autopsia determinó que no se había ahogado, sino que fue un golpe de hipotermia la causa de la muerte.



Desembarque

Bulería



Dicen que vuelve, que vuelve
aquel barco a la ribera,
dicen que arrastra, que arrastra
poca pesca, mucha pena.

Las redes vienen vacías,
no llegaron a pescar,
en la bocana del puerto
rugió fuerte un vendaval.



Los marineros
regresan tristes,
sin el atún
ni el calamar,

y desde el puerto,
madres y esposas,
inquietas miran
hacia la mar.

No regresan todos
que falta Manuel,
no regresan todos,
que falta Manuel.
Y en aquella barca
su vida y sus sueños,
murieron con él.



Manuela no puede menos que manifestar un gran dolor por la pérdida de su hijo. Lo hace con las **seguiriyas playeras** del *Loco Mateo* (1839-1887), que recogen la gravedad del momento, como si las hubiera compuesto para este caso.

La **seguiriya** es uno de los palos flamencos más antiguos. En mi opinión, junto a la soleá y el fandango, da forma a las ramas principales del árbol del flamenco, que sale del tronco de la **toná**.

Las **seguiriyas** se conocían con el nombre de **playeras** debido a su similitud con los cantos que las plañideras cantaban en los duelos. Posteriormente se denominaron **seguiriyas gitanas** ya que muchas de las plañideras eran gitanas.

La esencia de las seguiriyas lo constituye su carácter dramático, expresado en una melodía llena de melismas, acompañados de una larga serie de quejidos en forma de **ayes**, que las convierten en un cante sombrío que refleja dolor, tragedia, sufrimiento y muerte.





Enmarcan esta aria unos compases de la “Playera” de Pablo Sarasate, de 1879. Violín: María Preciado. Piano: Pablo Cruz. Guitarra: Jesús Carrasco. Voz: Juana Ferrera.



Siguiriyas playeras (siguiriyas del Loco Mateo)



**Oleaitas de la mar
que tan fuerte venéis
se habéis llevao al hijo de mi alma
no me lo traéis.

¡Ay! Se lo pío a la estrella
del alto cielo,
que a mí me traiga al hijo de mi alma,
que yo lo cameló**

FARRUCA

La madre de Manuela, que le cantó nanas en su infancia para dormirla, no encuentra mejor manera de aliviarle su pena en este trágico momento que cantando una farruca, el palo del flamenco que más genuinamente expresa la rebeldía ante la desgracia, la injusticia o la adversidad.

La palabra *farruco, ca*, dice el diccionario que proviene del árabe *farrug* ‘pollo, gallo joven’ y se aplica coloquialmente para definir al insolente, altanero; de ahí la expresión *ponerse farruco*.

Antonio Manuel Rodríguez, en el sugerente libro ‘FLAMENCO Arqueología de lo jondo’ (Almuzara, 2018), remarca que esa rebeldía no la expresa sólo el nombre del palo, sino que está también escondida en su letra. Junto a la usual entrada del ‘*tran tran tran treiro*’, no hay farruca que no incluya estas otras frases sin sentido aparente: ‘*y allá arriba el limón y abajo la oliva*’, que Antonio Manuel atribuye a la adaptación fonética de oraciones o alejas islámicas que el pueblo no dejó de repetir hasta olvidar su significado. ‘*Allá arriba el limón*’ es fonéticamente idéntico al segundo verso de la primera aleya del Corán, la *Fatiha*, con la que aprenden los niños a rezar, ‘*Allah rabu alealamin*’, الله رب العالمين que se traduce ‘*Dios, señor de los dos mundos*’.

‘*Abajo la oliva*’ es también derivación fonética de ‘*Allah ‘akbar*’ الله أَكْبَر ‘*Alá es el más grande*’.

Palo trascendente el de la farruca, como trascendencia persiguen las viudas y madres que pierden a sus seres queridos en la mar para encontrar consuelo en momentos tan duros, pero palo motivador que las lleva a la acción colectiva, a través del asociacionismo, para dar respuestas a sus nuevas situaciones.

El escultor **Martín Lagares**, en el monumento al marinero que se levanta en la avenida de Andalucía de Punta Umbría, capta el sentido trascendente que aflora en esos trances y lo plasma en la fuerza expresiva de un rostro angustiado y unas manos que buscan consuelo en la religiosa imagen de la Virgen.

Los sentimientos religiosos están fuertemente ligados al fatalismo y la autocompasión en las comunidades pesqueras, marcadas por el destino: la mar es impredecible y caprichosa para el *“hombre que sueña con peces de plata”*, que no sabe lo que le dará por su trabajo, ni siquiera si lo dejará volver o le arrebata la vida sin poder hacer nada para evitarlo.

La orquesta hace una evocación de Manuel de Falla, ofreciendo unos breves compases de su farruca “Danza del Molinero” inspirada, según algunos, en falsetas del guitarrista Manolo de Huelva.



FARRUCA

Tran tran tran... leiro, leiro, leiro...

Esa madre,
en el puerto esa madre
amargamente lloraba
porque el mar la había dejado
sin el hijo de su alma.

Y arriba el limón
y abajo la oliva
y allá arriba el limón,
ay limonero de mi vida,
limonada de mi amor.

Y allá arriba, arriba,
allá arriba los dos
después de pasar fatigas.
Con el tran, tran....



escanear o pulsar

**Manuela,
yo quiero verte bailar,
baila, que tú sabes
que el amor se hace más fuerte
cuando se enfrenta a la muerte
y le encuentra una razón.**

**Te sobran razones
para que nunca abandones
la esperanza de tenerlo
junto a ti.**





Tpo. de bulería

3/8

FINALE

3/8

A musical score for 'FINALE' in 3/8 time, featuring two staves of red musical notation. The top staff is for Treble clef and the bottom staff is for Bass clef. The score includes a tempo marking 'Tpo. de bulería' and a 3/8 time signature. The word 'FINALE' is prominently displayed in large, bold, dark letters in the center of the score.

Si dijimos que la *obertura* era la puesta en escena o ambientación de la ópera, el ***finale***, último movimiento con el que concluye, sintetiza y resume todo su contenido.

Gluck, que llevó nuestro *fandango* a su música teatral, defendía los finales extendidos, con muchos personajes, para apoyar las historias cada vez más naturales y realistas en sus óperas. En nuestra grabación el *finale* es coral, como lo fue la *obertura*, combinando ***habaneras*** con ***tanguillo***, aunque podrían participar todos los demás intérpretes en caso de una representación escénica.

Las mujeres del mar

Las *habaneras*, llamadas también *canciones del mar*, nacieron en Cuba y su ritmo recuerda a la *danza cubana*, de la que pudo nacer con influencia del *tango flamenco*, ambos de compases binarios y ritmo lento. El *tanguillo* acelera el ritmo y le da alegría a esa combinación.

La melodía es un arreglo para coro de una partitura del Maestro ***Emilio Molero***, que interpreta el grupo folk **La Otra Orilla**, como ***recitativo*** de cierre.

No hay ópera que no acabe en tragedia. Ésta tampoco. Pero la farruca anterior abre un camino a la esperanza en medio de la desgracia y la tristeza, con las mejoras alcanzadas gracias a las movilizaciones que llevaron a cabo las mujeres, descritas por **Ignacio Palacios** en una sucinta autobiografía publicada en la *Revista Internacional de Pensamiento Político* de la Universidad Pablo de Olavide.



Las mujeres salieron de sus casas, y ocuparon el espacio de los hombres que faenaban en la mar (1975- 1982)

En el campo familiar, las protagonistas fueron las mujeres. Se reunían en pequeños grupos en todos los pueblos marineros. Ante las advertencias de las autoridades gubernativas que consideraban que las reuniones eran ilegales, impulsamos una Asociación Provincial de Familias de Trabajadores del Mar, acogiéndonos a la normativa franquista que regulaba esta materia.

No era un movimiento feminista, pero las mujeres salieron de sus casas y ocuparon en tierra el vacío que dejaban los hombres que se encontraban en la mar. Al principio, algunos marineros, no muchos, se resistían a que sus esposas hicieran “política”. Después, eran ellos los que las animaban a participar. Fue manifiesto el recelo al protagonismo de las mujeres entre las autoridades civiles y militares, y en los sectores más conservadores de la sociedad y de la Iglesia.

Dos actuaciones se pueden destacar: la primera fue su participación activa en la amplia movilización que desarrolló el Apostolado del Mar a nivel nacional para reivindicar menos días de mar y más de hogar. La campaña tuvo éxito, y a lo largo de los años 1975-1976 se aprobaron normas que limitaban el tiempo de mar a cinco meses, seguidos de un mes de vacaciones, haciendo más compatible la vida familiar con la profesión de marinero.

Fueron determinantes las movilizaciones de las mujeres para obligar a los armadores a sentarse en la mesa de negociaciones de los Convenios Colectivos de los barcos congeladores y de los arrastreros de Ayamonte.

Pero la iniciativa más destacada fue la creación de escuelas infantiles en nueve barriadas de los pueblos de la costa: Punta del Moral e Isla de Canela en Ayamonte; Pozo del Camino y La Redondela en Isla Cristina; Barrio de la Pendola, Barrio de Don Ramiro y Barriada de la Antilla en Lepe. Las escuelas cubrían una demanda ampliamente sentida, más necesaria si cabe que en otras localidades dado el alto índice de natalidad de las comunidades pesqueras y las prolongadas ausencias de los marineros. Pero, además, por medio de las escuelas infantiles, se forjaba una amplia red de solidaridad.

Los vecinos de los pueblos marineros se movilizan para dignificar sus barriadas.

En efecto, las escuelas infantiles fueron plataformas de promoción de las Asociaciones de Vecinos en las barriadas marineras. Ésta fue la gran aportación de la Asociación de Familias de Trabajadores del Mar. En las reuniones periódicas de seguimiento del funcionamiento de las escuelas, las mujeres tomaron conciencia de la necesidad de atender sus problemas más cercanos y acuciantes, los de su barrio, abandonados por la desidia de unos Ayuntamientos desprestigiados.

Las movilizaciones vecinales en la costa comenzaron en el año 1975, mientras que las primeras elecciones municipales no se celebraron hasta abril de 1979. Este período de cuatro años de debilidad de unos Ayuntamientos no democráticos, fue aprovechado por las asociaciones de vecinos para robustecerse.

Las reivindicaciones más comunes eran la dotación de equipamientos públicos (alumbrado, alcantarillado, transporte, etc.) y la promoción de viviendas. Se construyeron viviendas sociales en Punta del Moral, Isla Canela, Isla Cristina, La Redondela, Pozo del Camino, la Antilla y Punta Umbría. Es más, en El Rompido (Cartaya) se recuperaron las viviendas que habían sido construidas para marineros y que disfrutaban familias veraneantes.

Fue fácil el salto desde las reivindicaciones laborales y vecinales a las exigencias de democracia. Una de las mayores aportaciones de las asociaciones fue forjar líderes que después ocuparían las corporaciones de los ayuntamientos democráticos. Mujeres de las asociaciones de vecinos fueron concejalas de Ayamonte, Isla Cristina, Lepe y Punta Umbría, en una época en la que no era frecuente la presencia femenina en los ayuntamientos. En las elecciones de 1983, los alcaldes de Isla Cristina y Lepe procedían de las asociaciones y recibieron todo el apoyo de las asociaciones de vecinos y de las mujeres.

LAS MUJERES DEL MAR TANGUILLO - HABANERA

Desde Ayamonte a Tarifa,
atlántico litoral,
Sorolla tiñe de blanco
a las mujeres del mar.
No son mujeres que esperan
pasivas en el sofá,
son madres, hijas y esposas
que trabajan sin cesar,
son madres, hijas y esposas
que trabajan sin cesar.



Se plantaron en las calles
de cada pueblo costero,
ocuparon el espacio
del ausente marinero.
Ellas fueron las protagonistas
de la lucha por la conquista
del nuevo rumbo, del nuevo rumbo
que marcaron los marineros
aquellos años de la transición.

Limitan millas de pesca
Marruecos y Portugal,
buscan nuevos caladeros:
Mozambique, Senegal.
Ausencias más prolongadas,
muchos más días de mar,
“cambio y corto” en la costera
hilo de unión familiar,
“cambio y corto” en la costera
hilo de unión familiar.





Universidad de Huelva



Vicerrectorado de Coordinación y Agenda 2030

Este libro se terminó de imprimir
el día 26 de febrero de 2024, bajo
el patrocinio del Vicerrectorado
de Coordinación y Agenda 2030 y
la Dirección de Igualdad.
Se presentó en la Universidad de
Huelva, el 8 de marzo de 2024,
como homenaje a la
mujer trabajadora.







Universidad
de Huelva



Vicerrectorado de
Coordinación y
Agenda 2030