

18

DEMÓFILO

Revista de Cultura Tradicional
de Andalucía



Teatro Popular en Andalucía

Homenaje a Alfonso Jiménez

FUNDACIÓN MACHADO

NORMAS PARA LA PRESENTACIÓN DE TRABAJOS

La presentación de originales (artículos, recensiones y notas) se ajustará a los siguientes criterios:

1. Los **artículos** se presentarán en **original y una copia en disco magnético compuesto con procesador de texto compatible** con una extensión máxima de 20 páginas a doble espacio y por una sola cara. Formato DIN A-4.
2. El texto de cada trabajo irá precedido por una página con el nombre del autor, domicilio y teléfono y un resumen de 10-15 líneas. El trabajo irá encabezado por el título (mayúsculas), nombre (minúsculas) y apellidos (mayúsculas), seguido de la institución en que trabaja.
3. Las **referencias bibliográficas** y de **citas textuales** irán contenidas en el texto entre paréntesis, indicando apellidos del autor, año y páginas. Así (White, 1972:127-129). Éstas se relacionarán inevitablemente en la Bibliografía.
4. Las **notas**, numeradas por orden de aparición en el texto, irán en hoja separada al final del trabajo. Éstas tendrán carácter aclaratorio y en ningún caso servirán para introducir referencias bibliográficas.
5. La **Bibliografía** se incluirá en páginas aparte después de las notas, ordenada alfabéticamente a dos espacios, y ajustándose a las siguientes normas:
 - 5.1. Libros: apellidos (mayúsculas y minúsculas), inicial del nombre, título del libro en cursiva, editorial, lugar y año de edición. Ejemplo: Blanco White, J.: *Cartas de España*. Alianza Editorial. Madrid, 1972.
 - 5.2. Artículos de revistas: apellidos, inicial del nombre, título del artículo entrecomillado, nombre de la revista en cursiva, editor y lugar de edición, año, volumen o tomo, y página inicial y final del artículo. Ejemplo: Fernández de Paz, E.: «Artesanías y artesanos en la Sierra Norte sevillana». *Emografía Española*. Ministerio de Cultura. Madrid, 1987. Vol. VI. págs. 111-170.
 - 5.3. Libros de varios autores: se tratarán como los artículos de revista, indicando a continuación del título del trabajo, el del libro en cursiva y a continuación la inicial del nombre y apellidos del coordinador, editor o primer autor entre paréntesis, todo ello precedido por la partícula En, y seguido de los demás datos del libro. Ejemplo: Pitt-Rivers, J.: «La gracia en Antropología». En *La religiosidad popular* (C. Álvarez, M.J. Buxó y S. Rodríguez, Coords.). Tomo I. Anthropos y Fundación Machado. Barcelona, 1989. págs. 117-122.
6. Los **gráficos** se presentarán en tinta negra sobre papel. Las **fotografías** preferentemente en blanco y negro o diapositivas en color.
7. Las **recensiones** no podrán exceder de cinco páginas normalizadas. En ellas se hará constar al principio los siguientes datos y por este orden: autor (nombre en minúsculas y apellidos en mayúsculas), título en cursiva; editorial o institución; lugar, año y número de páginas (introducción y prólogo en romanos y texto en arábigos). También se hará figurar el número de ilustraciones. Al final aparecerá el nombre completo del autor de la recensión.
8. Los originales serán sometidos al Consejo de Redacción; éste comunicará en el plazo más breve posible su decisión.
9. Los autores de los trabajos aceptados se comprometen a corregir las pruebas de imprenta de acuerdo con las claves convencionales y a devolverlos en el plazo de 15 días a la redacción de la Revista, y a enviar un breve **curriculum vitae** (10-15 líneas).

90-1-2

99.12809





Faint, illegible markings or text at the top center of the page.

Faint, illegible markings or text in the middle right section of the page.

A small, faint mark or character located in the lower middle section of the page.

Faint, illegible markings or text in the bottom right corner of the page.

18

DEMÓFILO

Revista de Cultura Tradicional
de Andalucía

Teatro Popular en Andalucía

Homenaje a Alfonso Jiménez

Rafael Portillo
Coordinador

FUNDACIÓN MACHADO

1996

La **FUNDACIÓN MACHADO** es una institución inscrita con el número 2 en el Registro de Fundaciones Privadas de carácter cultural y artístico de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, con fecha 29 de julio de 1985. Tiene por objeto el estudio y promoción de la cultura tradicional andaluza y su relación con otras áreas culturales. Su denominación es un permanente homenaje al iniciador de los estudios científicos de Folclore en Andalucía, Antonio Machado y Álvarez «Demófilo» (1846-1893), creador y director de la revista «El Folk-lore andaluz».

Demófilo, Revista de Cultura Tradicional de Andalucía, es continuación de la revista «El Folk-Lore andaluz, 2ª Época»

Este número ha contado con la colaboración del Centro de Documentación Musical de Andalucía de la Consejería de Cultura

Correspondencia, suscripciones e intercambios:

Demófilo. Fundación Machado. Jimios, 13.
Teléfono (95) 422 87 98. Fax (95) 421 52 11.
41001 - SEVILLA.

Distribución: Centro Andaluz del Libro, S.A.
Polígono La Chaparrilla, parcela 34-36. 41016 Sevilla.
Telf. 95 440 63 66. Fax 95 440 25 80.

Demófilo no se responsabiliza de los escritos vertidos en esta revista; la responsabilidad es exclusiva de los autores.

© Fundación Machado
Diseño portada: Gonzalo Llanes
Producción Gráfica: Portada Editorial, S.L.
Depósito Legal: SE-402-1994
I.S.S.N.: 1133-8032

DEMÓFILO

Revista de Cultura Tradicional de Andalucía

Director

Salvador Rodríguez Becerra

Consejo de Redacción

Manuel Amezcua Martínez
Virtudes Atero Burgos
Pedro A. Cantero Martín
Francisco Checa Olmos
Reynaldo Fernández Manzano
Francisco Luque Romero
Javier Marcos Arévalo
José Ramón Moreno
Enrique Rodríguez Baltanás
Gerhard Steingress
Florencio Zoido Naranjo

Consejo Asesor

Carlos Álvarez Santaló	Alberto Moreno Navarro
Manuel Bernal Rodríguez	José María Pérez Orozco
Rafael Briones Gómez	Pedro M. Piñero Ramírez
Jesús Cantero Martínez	Antonio Pozanco León
Francisco Díaz Velázquez	Rogelio Reyes Cano
Alberto Fernández Bañuls	José Rodríguez de la Borbolla
Pedro Gómez García	Pedro Romero de Solís
Enrique Luque Baena	Pilar Sanchiz Ochoa
Pedro Molina García	Juan Manuel Suárez Japón
Arsenio Moreno Mendoza	Antonio Zoido Naranjo

Bibliotecario

Antonio José Pérez Castellano

Secretaría de Redacción

Carmen Medina San Román

TEATRO POPULAR EN ANDALUCÍA

Homenaje a Alfonso Jiménez

SUMARIO

Alfonso Jiménez, In Memoriam, <i>Alberto Fernández Bañuls</i>	11
Notas sobre el teatro de Alfonso Jiménez Romero, <i>Francisco Díaz Velázquez</i>	13
Datos para una biografía teatral, <i>Francisco Díaz Velázquez</i>	19

* * *

Presentación

El teatro popular y sus raíces, <i>Rafael Portillo</i>	25
--	----

Artículos

Lo serio y lo burlesco: la máscara barroca como forma de pedagogía popular, <i>José Jaime García Bernal</i>	31
La música y los bailes de gitanos en el teatro, <i>Bernard Leblón</i>	49
Teatro épico-religioso en la Alpujarra: fiestas de moros y cristianos, <i>Juan Manuel Jerez Hernández</i>	65
Matanzas en las fiestas: la rebelión de la Alpujarra, y las fiestas de moros y cristianos, <i>Roland Baumann</i>	81
Análisis de los textos de las representaciones de moros y cristianos de Cúllar, <i>Javier Castillo Fernández</i>	93
Rituales de conquista: un estudio comparativo, <i>Demetrio Brisset</i>	111
La mala conciencia del conquistador: dramas de moros y cristianos en Granada, <i>Pedro Gómez García</i>	125
El auto religioso en Andalucía: una forma de teatro popular, <i>María del Carmen Medina San Román</i>	147
Sobre el teatro religioso-popular en Granada: <i>la Pasión</i> de la Calahorra, <i>Germán Tejerizo Robles</i>	157

<i>El Auto de la Pasión</i> en Lanteira (Granada), 1888-1991. Análisis etnolingüístico, <i>Francisco Checa Olmos</i> y <i>Concepción Fernández Soto</i> ..	185
La tradición del pueblo en el teatro de la generación del 1927, <i>Luis García Montero</i>	215

Noticias

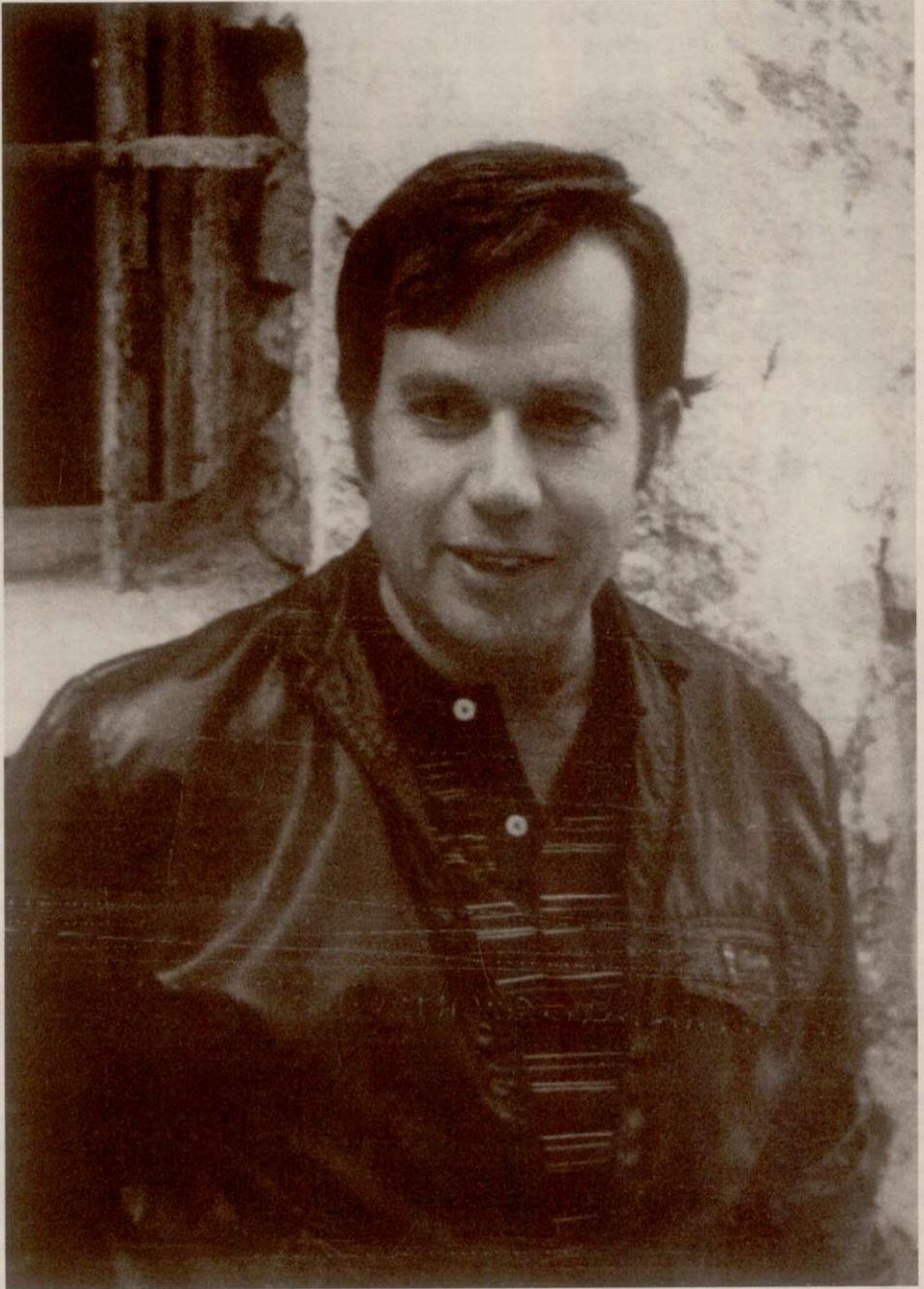
Premios Demófilo: Sevilla y Baena	231
Museo Comarcal Velezano «Miguel Guirao»	234
III Jornadas de Estudio sobre la vida tradicional en Vélez Rubio	237
Universidad de Otoño de Andújar	

Recensiones

M. Garrido Palacios: <i>El cancionero de Alosno (para bailar, cantar y tañer a la guitarra)</i> . (J. M. Gómez Fernández)	241
M. Bernal Rodríguez: <i>El hábito no hace al monje. Clero y pueblo en los refraneros españoles del Siglo de Oro</i> . (Enrique Baltanás)	242

Libros recibido	245
------------------------------	-----

Los Autores	250
--------------------------	-----



Alfonso Jiménez Romero (Morón de la Frontera, 1931 - Sevilla, 1995)

ALFONSO JIMÉNEZ ROMERO

Nace en Morón de la Frontera (Sevilla) en 1931. Licenciado en Filosofía y Letras por la Universidad de Sevilla y miembro fundador de la Fundación Machado, obtuvo el Premio Delfín de Teatro 1968 por su obra *Oratorio*, el I Premio Nacional de Teatro Ciudad de Teruel 1971 por la obra *De lo que ocurrió el día de la inauguración del Gran Hotel*, escrita en colaboración con Francisco Díaz Velázquez; fue nombrado Sevillano del Año en 1972 por la repercusión nacional e internacional de su obra; obtuvo en 1981 el Premio de Teatro Ateneo de Sevilla por el espectáculo *La Cruz de Yerba*, el Premio al mejor autor andaluz de Lucena (Córdoba) en 1984 por su obra *La leyenda de las piedras de la luna* y en 1985 el Premio Hermanos Machado del Ayuntamiento de Sevilla por *Catalina y el Diablo*. Muere en Sevilla en 1995 dejando escrita más de 25 obras teatrales que lo convierten en uno de los autores más brillantes del teatro andaluz contemporáneo.

ALFONSO JIMÉNEZ. IN MEMORIAM

Alberto FERNÁNDEZ BAÑULS

Fundación Machado

No me puedo parar a establecer las fechas de la biografía de Alfonso Jiménez. Tampoco quiero hacerlo. Quiero que quede sólo el testimonio del dolor por la pérdida de un amigo, el amargo saber de recordar una fisura extraordinaria en el panorama teatral español contemporáneo, la ineludible tarea de puntualizar algunos extremos de la trayectoria literaria y personal de un hombre para que en las páginas de la revista de la Fundación, de su Fundación, quede constancia para siempre de un trabajo de bien, de su hombría de bien, de su humilde humanidad creativa.

Desde aquellos años tan lejanos ya en que Alfonso vivía en la calle Júpiter y aprendía árabe de la mano de José M^a Pérez Orozco, cuando ya había estrenado *La Jaula* en el Teatro Cervantes y andaba dándole forma a *Diálogos de una espera*, yo fui su amigo. Vinieron luego muchas aventuras literarias, teatrales, creadoras en que coincidimos, muchas horas y días y meses y años en que viví de primera mano la potencia creadora, la inagotable capacidad de invención, la certera perspicacia para dotar al teatro andaluz y, por extensión, español, de nuevos elementos constituidos que enriquecerían de modo irreversible el oscuro panorama dramático de una España adocenada e insustancial como en aquella España de los años sesenta.

El y nadie más que él supo encontrar el primero las extraordinarias posibilidades dramáticas del flamenco, incorporándolo a la esencia misma del hecho teatral, como hizo en *Oratoria*, *Quejío* y *Oración de la Tierra*. El y nadie más que él, desde su sabiduría, desde su inmensa cultura de la sangre, supo darle sentido nuestro, y hondamente nuestro, al teatro de la ceremonia ritualizada. Y, sobre todo, él y nadie más que él, entendió que el trabajo teatral habría que hacerlo desde abajo, desde los pueblos, desde la honradez que nace de la convicción absolutamente revolucionaria de que la cultura, y el teatro lo es, sólo tienen sentido como elemento de emancipación de las clases trabajadoras.

De esta manera, sin renunciar nunca a sus raíces populares, a sus convicciones morales, a sus actitudes ideológicas, Alfonso se nos ha ido en este pasado verano de tardes andaluzas. Su muerte, como su vida, son un ejemplo para todos nosotros, para todos los que debemos seguir profundizando en la cultura tradicional, en la literatura popular, en las fiestas y en los ritos de este pueblo que, igual que Alfonso, porque él era del pueblo, se resiste a morir sin dejar la mejor memoria de sí mismo.

Sevilla, otoño de 1995

NOTAS SOBRE EL TEATRO DE ALFONSO JIMÉNEZ ROMERO

Francisco DÍAZ VELÁZQUEZ
Fundación Machado

Conocí a Alfonso en 1962, en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Sevilla donde ambos estudiábamos por aquellas fechas. Él acababa de escribir su primera obra teatral, un monólogo titulado *Alguien allá lejos*, que dio a conocer en una de las tertulias literarias de entonces y que permanece inédita. Desde entonces, y a lo largo de una amistad nunca interrumpida, he tenido la ocasión de seguir paso a paso su carrera teatral e incluso el privilegio de escribir y montar con él algunos espectáculos.

Paradójicamente, y tal vez precisamente a causa de esta proximidad, me resulta difícil encontrar el modo de abordar en estas líneas un comentario sobre su obra. Y no sólo por lo extensa y variada de ésta, sino sobre todo por la estrecha e intensa relación que siempre hubo entre su vida y su obra. De Alfonso podría decirse que vivió su obra y que escribió su vida, de forma que resulta imposible hablar de la uno sin referirse a la otra.

Pasión por el teatro. Si algo puede definir la vida y la obra de Alfonso Jiménez Romero es su pasión por el teatro. Porque no fue sólo un autor, un escritor de literatura dramática, sino un hombre de teatro en la más plena acepción del término. Vivió el teatro desde su raíz y en todas sus facetas: tuvo experiencias como actor, dirigió espectáculos, diseñó escenografía y vestuarios, colaboró con numerosos grupos en diversos montajes y creó grupos teatrales en todos los lugares por donde pasó. Incluso en uno de ellos, El Arahál, donde ejerció unos años como profesor de instituto, no sólo fundó el grupo «Teatro Popular de Arahál», sino que incluso consiguió transformar la antigua Iglesia de la Vera Cruz, que estaba desafectada y era propiedad municipal, en un teatro estable con capacidad para más de 250 espectadores.

Y es que, además de autor y director de escena, Alfonso fue una especie de «agitador teatral» que contagiaba su entusiasmo y su pasión por el teatro a cuantos tenía a su alrededor. Por otra parte, y esto es importante para comprender su obra, concebía sus obras teatrales como espectáculos y no sólo como textos. Ello lo llevaba a necesitar ponerlas en escena cuanto antes, tal como un compositor necesita «escuchar» su música y no sólo escribirla en la partitura. De ahí que necesitara crear grupos teatrales con los que experimentar.

Pude comprobar esta característica de su método de trabajo tanto en el proceso de elaboración de las tres obras que escribimos como en el montaje de dos de las suyas en cuya dirección interviene. Recuerdo que Alfonso escribía, por así decirlo, «en voz alta»: se levantaba, iba de un lado a otro de la habitación, interpretaba uno por uno a los personajes que intervenía en cada escena y no aceptaba escribir ningún diálogo que no le hubiera gustado oído previamente de viva voz.

De igual forma, durante el montaje de *El Inmortal* que dirigimos Luis Núñez Cubero y yo, pude comprobar hasta qué punto para Alfonso eran inseparables, en el proceso de creación, la redacción del texto y su puesta en escena. Recuerdo cómo cambiaba los diálogos de una escena después de verla en los ensayos o cortaba textos, o los añadía a medida que el espectáculo los iba necesitando, en una labor de dramaturgia que sólo concluyó cuando la obra estuvo representándose delante del público.

Lo mismo ocurrió, y tal vez aquí en mayor medida, a lo largo del montaje de su obra *Oración de la Tierra*, que dirigimos conjuntamente. Puede decirse que, a partir de unos textos iniciales y una concepción general del espectáculo, Alfonso fue escribiendo la obra a medida que la íbamos montando, cambiando escenas y añadiendo poemas o letras de flamenco, de tal forma que terminó de escribir el texto definitivo apenas unos días antes del estreno del espectáculo.

Esta concepción del teatro y este método de trabajo explican en parte esa faceta de «agitador teatral» a la que me he referido antes y la variedad de grupos teatrales que fundó y con los que estrenó gran parte de su obra, así como la cada vez mayor importancia de su trabajo como director de los montajes de sus propios espectáculos.

Y digo que lo explican en parte, porque hay otra característica de Alfonso Jiménez Romero que habría que tener en cuenta para comprender cabalmente su trayectoria: su sencillez, su amor por lo espontáneo, por lo popular; Alfonso pasó su infancia en Morón de la Frontera, su pueblo natal, y aunque vivió en Madrid y en Sevilla y viajó por media Europa, nunca perdió sus raíces de hombre de pueblo. Amaba los pueblos andaluces y, aunque obtuvo importantes éxitos nacionales e internacionales y tuvo ocasión de trabajar con artistas consagrados y oportunidad de difundir su obra por los circuitos comerciales al uso, prefirió trabajar en los pueblos (Labriega, Alcalá de Gaitera, El Arahál, Paradas, Morón de la Frontera...) con grupos de aficionados en los que él encontraba la frescura, la espontaneidad y la fuerza que no encontraba en los medios teatrales de Madrid. Y así continuó hasta el fin de su vida que lo sorprendió cuando andaba trabajando en Morón de la Frontera con el grupo «Teatro de los Corrales Andaluces» en su último espectáculo titulado *El asombro de Damasco*.

La obra de Alfonso Jiménez es tan amplia como variada. Escribió más de veinticinco obras teatrales (de las que, curiosamente, sólo se han publicado tres o cuatro) entre las que podemos encontrar comedias dramáticas como *La Jaula* o *Diá-*

logos de una espera, farsas simbólicas como *El Inmortal*, *El Neófito* o *De lo que ocurrió el día de la inauguración del Gran Hotel*, teatro ritual como *Oratorio*, *Oración de la Tierra* y *La cruz de yerba*, teatro cómico de crítica social como *La murga*, *Amores y quebrantos de Mariquita la Revolera* y *Currito el Apaño* o *Catalina y el Diablo*, teatro infantil como *El cuento de Juan Pimiento*, *Retablillo Ibérico* o *La Oruga parlanchina*, espectáculos musicales como *El Music-Hall* y *la copla*, *El baúl de la Piquer*, *El mundo de la Zarzuela*, etc. Y aún habría que hacer mención aparte de sus espectáculos con flamenco como *Pasión y muerte de Juan el Cárdeno*, *El Amargo* o *Recital* y tantos otros.

Hay sin embargo, entre tanta diversidad, tres constantes o características que afectan a la totalidad de su obra y que me gustaría comentar brevemente.

La primera de estas constantes consiste en el carácter innovador y abierto de su propuestas teatrales. Y no me refiero solamente a que muchas de sus obras, como *Oratorio*, *Oración de la Tierra* o *La Murga*, supusieron en su momento propuestas innovadoras en el ámbito andaluz y en el contexto del teatro español, sino sobre todo al carácter abierto de sus textos.

En efecto, los textos teatrales de Alfonso Jiménez Romero, más que obras cerradas que exigen un determinado tratamiento escénico son propuestas de espectáculos donde los elementos de comunicación no verbal (la música, la danza, los rituales, los gestos, la luz, los olores, etc.) son tan importantes como los textos mismos. Ello deja un enorme margen de libertad creativa para los responsables del montaje y hace que puedan concebirse espectáculos muy diferentes entre sí, a partir del mismo texto.

Recuerdo, por ejemplo, cómo a partir del texto de *Oratorio* el grupo Teatro Lebrijano hizo un montaje absolutamente distinto del, igualmente válido, que realizó el grupo Teatro Cátaro de Barcelona o cómo el montaje de *El Inmortal* que dirigimos Luis Núñez Cubero y yo era completamente diferente del que llevó a cabo José Luis Alonso de Santos con el Teatro Libre de Madrid.

Creo que esta característica de sus textos, como apunté anteriormente, es una de las causas que lo llevaron, cada vez más, a montar y dirigir sus propios espectáculos, como en un intento de comunicar todo aquello otro que, aunque forma parte sustancial de la obra, no puede ser escrito en un texto.

La segunda de las constantes a que antes me refería es la búsqueda de lo genuinamente popular, la permanente investigación en las raíces de la cultura popular andaluza que está presente en la totalidad de la obra de Alfonso. Y no sólo que por sus obras desfilen un sinnúmero de personajes -la Rosarillo la Tonta de *La Murga*, Currito el Apaño, Frasquita la Gorda, Mariquita la Revolera y tantos otros- que parecen directamente extraídos de la realidad de los pueblos, sino que todos sus espectáculos contienen elementos de la tradición y la cultura popular de Andalucía, desde cantos, bailes, refranes, ritos, oraciones y conjuros hasta la presencia física en el escenario de objetos de uso cotidiano. Recuerdo que, durante el montaje de *Oración de la Tierra* hubo que comprar en Labriega los lebrillos de barro que se utilizaban llenos de velas

encendidas en determinadas ceremonias, hubo que encargar en una tiendecita de Arahál los mantones de lana negra que llevaban las mujeres del coro y hubo, en fin, que buscar en anticuarios muchos elementos de atrezzo y piezas de vestuario porque Alfonso insistía en que todos los objetos, incluso los más pequeños, habían de ser auténticos y a ser posible de la época en que se ambientaba el espectáculo.

Esta misma obsesión por la autenticidad lo llevó en muchas ocasiones a incorporar a sus espectáculos, como actores y actrices, a personas que nunca se habían subido antes a un escenario pero que llevaban a cabo su trabajo con una incuestionable honestidad. Tal ocurrió por ejemplo en *Oración de la Tierra* donde, entre otros, actuaban un albañil que era tamborilero, un jornalero de Arahál que cantaba flamenco y dos chicas campesinas que hacían teatro por primera vez.

Fruto de este constante interés por la cultura tradicional andaluza es también el libro *La flor de la Florentina* publicado en 1990 por la Fundación Machado, donde se reúne una colección de cuentos de tradición oral, recogidos durante el tiempo en que ejerció como profesor en el Arahál.

Quisiera referirme también, por último, a la constante relación de la obra de Alfonso Jiménez con el flamenco. Desde su primera experiencia dramática con flamenco, un espectáculo que presentó en la Iglesia de la Vera Cruz de El Arahál en 1969 con el título de *Romancero y Poema del Cante Jondo* y que él definió como «un estudio dramático sobre poemas de Federico García Lorca y cante flamenco popular», hasta *Pasión y muerte de Juan el Cárdeno*, un ritual flamenco con textos de *Oratorio, Oración de la Tierra* y *La Cruz de yerba* que se presentó en Morón de la Frontera en 1978, Alfonso ha llevado a cabo más de diez experiencias donde el flamenco se integra como elemento dramático y como hilo conductor del desarrollo del espectáculo.

Gran aficionado al arte flamenco desde su juventud, tuvo ocasión, en su Morón natal, de tratar y conocer a cantaores como Luis Torres «Joselero» y otros muchos artistas del entorno del mítico guitarrista Diego del Gastor y de asistir a muchas reuniones de cante y pequeñas fiestas privadas en la que el flamenco se producía con la emoción y la ritualidad propias de ese ámbito íntimo y mágico del flamenco tradicional.

Muchas veces me comentó, sobre todo después de ver alguna de esas tediosas y frías series de actuaciones sucesivas en que se han convertido los festivales flamencos, cómo el flamenco, surgido de la intimidad del ámbito familiar, había soportado relativamente bien su trasplante al tablao, adaptándose a su peculiar estética pero cómo, por el contrario, aún no había encontrado a su juicio la fórmula adecuada para pasar al escenario y comunicar con grandes públicos sin perder esa íntima emoción que caracteriza al cenáculo de la reunión privada.

A lo largo de todas sus experiencias dramáticas con flamenco, Alfonso Jiménez siempre persiguió el mismo objetivo: incorporar el flamenco al teatro de tal forma que no sólo el cante, el baile y la guitarra quedasen integrados en el espectáculo, sino que llegasen a formar parte, como elementos fundamentales, de la propia estruc-

tura dramática. Así, en sus espectáculos, el flamenco no es sólo un acompañamiento musical del drama sino que se convierte en el eje central del mismo y cumple funciones dramáticas precisas como la de ir narrando, a través de las letras de los cantes y del simbolismo de los bailes, el desarrollo de la acción.

La integración se producía hasta el punto de crear una absoluta interdependencia: por una parte, el flamenco se convertía en un elemento enriquecedor de la acción dramática y, por otra, la propia acción dramática funcionaba como motivación para los artistas flamencos, cargando de sentido su actuación. Recuerdo, por ejemplo, como en *Oración de la Tierra* la bailaora gitana Fernanda Romero nos contaba que, muchas veces, después de oír los poemas que recitaba el coro de rezadoras y las letras del cante, sentía como un escalofrío y salía a bailar en aquel escenario lleno de velas encendidas y del humo perfumado de los sahumeros de alhucema como si estuviera en trance.

Esto era precisamente lo que perseguía Alfonso; que el cante y el baile se produjeran en el espectáculo no como una actuación fría y añadida, sino como consecuencia de la acción. Pretendía, en suma, lograr una motivación para los artistas de forma que el flamenco recuperara en el escenario la emoción, la fuerza y la veracidad que alcanza en el ámbito íntimo de la reunión privada.

A este tema dedicó uno de los pocos textos teóricos que escribió en su vida: una conferencia que pronunció en el I Festival de Teatro Independiente de Andalucía que se celebró en 1977 y que se titulaba *El flamenco como elemento dramático*.

Dije antes que Alfonso ha dirigido más de diez espectáculos con flamenco. A lo largo de todos ellos pude comprobar cómo la experiencia funcionaba, no sólo por la coherencia interna de los espectáculos sino también por su impacto en los públicos más populares. En sus espectáculos intervinieron artistas como Fernanda Romero, Carmen Albéniz, Diego Clavel, José Domínguez «El Cabrero», Miguel Vargas, Luis Torres «Joselero», Nano de Jerez, el gran guitarrista de Morón Manolo Morilla y muchos aficionados de los pueblos que tan bien conocía. El público seguía con fervor las representaciones. Recuerdo haber visto en Arahál, por ejemplo, cómo los hombres abandonaban las tabernas y algunas mujeres se llevaban hasta sillas de su casa para ir a la Iglesia de la Vera Cruz a ver «el teatro de don Alfonso». O aquella vez en 1969, cuando se estrenó *El Amargo* en la Biblioteca Pública de Paradas. Se representó durante tres días y la expectación fue tan grande que el alcalde ordenó cortar la circulación por aquella calle para que el ruido no perturbara el desarrollo del espectáculo.

Éstas creo que son, en síntesis, algunas de las principales características del teatro de Alfonso Jiménez. El lector interesado podrá encontrar en *Teatro ritual andaluz* el libro que hoy publica el Centro Andaluz de Teatro, además de los textos de *Oratorio*, *Oración de la Tierra*, *la cruz de yerba* y *Diosas del Sur*, una amplia y jugosa introducción donde el autor relata anécdotas de su vida, recuerdos de su infancia y todo un sinfín de reflexiones sobre su obra que ilustran lo aquí dicho de forma más completa y brillante que la de estas cortas líneas.

Pienso que con la reciente muerte de Alfonso Jiménez Romero el teatro español pierde uno de sus más brillantes y singulares autores, y el teatro andaluz uno de sus más genuinos representantes.

DATOS PARA UNA BIOGRAFÍA TEATRAL DE ALFONSO JIMÉNEZ ROMERO

Francisco DÍAZ VELÁZQUEZ
Fundación Machado

- 1962.- Se integra en el TEU de Sevilla y escribe su primera obra teatral: un monólogo titulado *Alguien allá lejos*, que permanece inédito.
- 1963.- Primer Premio de Cuentos organizado por la Facultad de Medicina de Sevilla por el relato *Boca de Cabra* del que luego haría una adaptación teatral.
- 1963.- (12 de mayo) Estreno de *La Jaula* por el TEU de Sevilla dirigido por Joaquín Arbide en el Teatro Cervantes de Sevilla.
- 1964.- Estreno, en el castillo árabe de Alcalá de Guadaíra, de una versión libre de la *Numancia* de Cervantes por el TEU de Sevilla bajo la dirección de Joaquín Arbide.
- 1965.- Estreno de una versión de *Julio César* de Shakespeare en el Castillo de Alcalá de Guadaíra por el TEU de Sevilla, bajo la dirección de Joaquín Arbide.
- 1966.- (Marzo) Presentación en Madrid de *Diálogos de una espera* en el Teatro Beatriz en el marco del I Certamen de Teatro Experimental de Madrid. Este mismo año se representa en Tetuán, en el Consulado General de España, y se publica el texto junto con otras dos obras, una de Jerónimo López Mozo y otra de Miguel Ángel Rellán.
- 1967.- (Febrero) Estreno en el Teatro Lope de Vega de Sevilla de *Vida y muerte severina* de Joao Cabral por el TEU dirigido por Joaquín Arbide. Para el montaje de esta obra, Alfonso escribe una serie de doce romances para ser cantados.
- 1967.- (Julio) *Diálogos de una espera* se estrena en Lebrija por el grupo Teatro Lebrijano con la dirección de Juan Bernabé.
- 1968.- (Marzo) Estreno en Lerija de *El juego de las hormigas rojas*, por el grupo Teatro Lebrijano con la dirección de Juan Bernabé.
- 1968.- Colabora en el montaje de *Antígona* de B. Brecht presentado en Sevilla bajo la dirección de José María Rodríguez Buzón. Para esta función Alfonso escribe la canción de Antígona y los textos del narrador.
- 1968.- Curso de teatro en el Centro Dramático Madrid 1.
- 1968.- (Diciembre) *Oratorio* obtiene en Alicante el Premio Delfín de Teatro.

- 1969.- Colabora con el Teatro Universitario de Madrid (TUM) escribiendo romances de ciego, coplas y peteneras para el montaje de *Los cuernos de don Friolera* de Valle Inclán que dirige José Manuel Garrido.
- 1969.- (Junio) Publicación del texto de *Oratorio* en la revista Primer Acto, núm 109.
- 1969.- (Agosto) Estreno en España de *Oratorio*: En la Academia de San Dionisio de Lebrija, bajo la dirección de Juan Bernabé. La obra, después de una gira por Andalucía y por toda España, se presenta en el Festival Mundial de Teatro de Nancy, en París y en Alemania.
- 1969.- (Septiembre) Esteno en la iglesia de la Veracruz de Arahal de *Romancero y Poema del Cante Jondo*, por el grupo TEA (Teatro Estudio de Arahal) dirigido por Alfonso Jiménez Romero. Esta es su primera experiencia dramática con flamenco y la primera vez que aparece como director de un espectáculo. Se trata de un estudio dramático sobre poemas de Federico García Lorca y cante flamenco popular.
- 1969.- (Diciembre) Estreno de *El Amargo* en Paradas, con el patrocinio del Ayuntamiento. Esta es su segunda experiencia dramática con flamenco.
- 1970.- Durante los cursos 1969-70, 1970-71 y 1971-72, Alfonso Jiménez trabaja como profesor en el Instituto de Enseñanza Media de El Arahal. Allí funda el grupo «Teatro de Arahal» con el que representa diversos espectáculos con obras cortas, romances, cuentos tradicionales andaluces, etc. En esta etapa lleva a cabo su tercera experiencia dramática con flamenco: un espectáculo sobre poemas de Federico García Lorca.
- 1971.- (Junio) La obra titulada *De lo que ocurrió el día de la inauguración del Gran Hotel*, escrita en colaboración con Francisco Díaz Velázquez, obtiene el I Premio Nacional de Teatro Ciudad de Teruel. La obra se estrenó en octubre de este mismo año en el Ateneo de Madrid, por el grupo TEA dirigido por Enrique Patiño.
- 1971.- (Diciembre) Presenta en el Instituto de Arahal su cuarta experiencia dramática con flamenco: *La Anunciación gitana*, un espectáculo basado en el poema de San Gabriel de F. García Lorca.
- 1972.- (Enero) Se estrena en el Pequeño Teatro de Magallanes de Madrid *Quejío*, espectáculo escrito y dirigido en colaboración con Salvador Távora e interpretado por el grupo La Cuadra de Sevilla.
- 1972.- (Abril) Se estrena en Sevilla *El Inmortal* en el Instituto Fernando de Herrera, por el grupo Crótalo dirigido por Francisco Díaz Velázquez y Luis Núñez Cubero. La obra se publica poco después en la revista Primer Acto. (Núm. 149).
- 1972.- (Junio) Estrena en El Arahal, diridido por él mismo, el espectáculo *Retablillo ibérico*. Es el primer espectáculo que escribe basado íntegramente en un cuanto andaluz de tradición oral.

- 1972.- (Diciembre Estreno en la Puebla de Cazalla de *Oración de la tierra*, un nuevo espectáculo con flamenco, dirigido en colaboración con Francisco Díaz Velázquez. La obra se presenta días más tarde en el Teatro Lope de Vega de Sevilla y luego en Madrid, en los teatros Cómico y Muñoz Seca.
- Este mismo año, también en Diciembre, es nombrado «Sevillano del Año» por la repercusión nacional e internacional de su teatro como testimonio de un aspecto de la realidad andaluza.
- 1973.- (Septiembre) Estreno, en el Teatro Capsa de Barcelona, de *El Neófito*, obra escrita en colaboración con Francisco Díaz Velázquez. La dirección fue de Manuel Vidal, la música de Ovidi Montllor y la escenografía de Gerardo Vera.
- 1974.- (Marzo) Estreno en el Teatro Valladolid de Valladolid de *La Murga*, tercera de las obras escritas por Alfonso Jiménez Romero en colaboración con Francisco Díaz Velázquez. La dirección fue de Gerardo Malla, la escenografía de Enrique Alarcón y se contó con una colaboración musical de Carmelo Bernaola. Días después de su estreno en Valladolid, *La Murga* se presenta en el Teatro Marquina de Madrid donde permaneció cuatro meses. Después de otros tres meses en el Teatro Capsa de Barcelona, el espectáculo realiza una gira por toda España.
- 1975.- Es contratado como guionista por la productora cinematográfica Producciones Frade, S.A. para la que realiza los siguientes trabajos:
- Escribe conjuntamente con Jorge Grau, director de la película, los guiones de *El secreto inconfesable de un chico bien*, *La trastienda* y, con Pedro Olea, director de la película, el guión de *La Corea*.
 - Colabora en el guión de la última historia de *La delicia de los verdes años*, de Antonio Mercero.
- 1977.- (Marzo) Realiza una nueva experiencia de dramatización del flamenco presentando en el Tablao Los Gallos de Sevilla un espectáculo de pequeño formato sobre romances de Lorca, con el canto de Nano de Jerez y Manolo Limón, la guitarra de José Lis Postigo y el baile de Carmen Albéniz.
- 1977.- (Junio) Estrena en Morón de la Frontera *Recital*, su séptima experiencia dramática con flamenco; un espectáculo sobre textos de *Oratorio* y *La Cruz de yerba* y romances de Lorca, con un grupo de actores y artistas flamencos como Nano de Jerez, Manolo Limón, Luis Torres «Joselero», los guitarristas Manolo Morilla y José Luis Postigo y la bailaora Carmen Albéniz.
- 1978.- (Abril) Estrena en Morón de la Frontera una nueva experiencia dramática con flamenco: *Pasión y muerte de Juan el Cárdeno*, un ritual flamenco sobre textos de *Oratorio*, *Oración de la Tierra* y *La Cruz de yerba*, con la bailaora Fernanda Romero y un nutrido conjunto de artistas flamencos.
- 1979.- (Febrero) Estrena, en la iglesia de la Veracruz de Arahál, *Amores y quebrantos de Mariquita la Revolera* y *Currito el Apaño*, dirigida por él mismo e inter-

- pretada por el grupo Teatro Popular de Arahal. La obra se presenta poco después en el Teatro Lope de Vega de Sevilla.
- 1979.- (Agosto) Imparte un seminario práctico de teatro infantil en la Escuela de Verano de Alcalá de Guadaíra.
- 1980.- (Agosto) Crea el grupo Teatro Popular de Igualeja en Igualeja (Málaga).
- 1981.- Imparte un curso de teatro de nueve meses en el Instituto de Enseñanza Media Alto Conquero de Huelva y funda el grupo Teatro Popular de Huelva.
- 1981.- (Julio) Obtiene el Premio Ateneo de Sevilla por su obra *La Cruz de yerba*.
- 1981.- (Noviembre) Obtiene del Ministerio de Cultura una Ayuda a la Creación Teatral por su trabajo *Retablillo de cuentos populares andaluces*, colección de cinco obras de teatro inspiradas en cuentos populares andaluces recogidos por el autor.
- 1982.- (Abril) Estrena en Huelva *La monja gitana*, espectáculo inspirado en el romance del mismo nombre de F. García Lorca, con el grupo Teatro Popular de Huelva dirigido por él mismo.
- 1983.- (Junio) Estreno en el Teatro Lope de Vega de Sevilla de *La oruga parlanchina*, por el grupo Tirachinas dirigido por él mismo. En diciembre de este mismo año el grupo Tirachinas representa el espectáculo en el Teatro Centro Cultural de la Villa de Madrid.
- 1984.- (Diciembre) Le conceden en Lucena (Córdoba) el Premio al mejor autor andaluz de teatro por su obra *La leyenda de las piedras de la luna*.
- 1985.- Obtiene el Premio Hermanos Machado del Ayuntamiento de Sevilla por su obra *Catalina y el Diablo*.
- 1987.- Prepara los espectáculos *La Piquer* y *El baúl de la Piquer*, que no llegaron a estrenarse.
- 1988.- (Septiembre) Estrena en el Teatro Maravillas de Sevilla, con la Compañía La Copla, dirigida por él mismo, el espectáculo titulado *El music-hall y la copla*.
- 1990.- Presentación del libro *La flor de la florentina*, publicado por la Fundación Machado. Se trata de una colección de cuentos populares andaluces recogidos por Alfonso Jiménez durante su etapa de profesor en Arahal. Este mismo año funda en Morón de la Frontera el grupo Teatro de los Corrales Andaluces, con el que trabajará hasta su muerte.
- 1991.- Estreno en Morón de la Frontera de *Anunciación gitana*, un estudio dramático con flamenco sobre poemas de F. García Lorca. Este mismo año estrena en Morón las obras infantiles *El cuento de Juan Pimiento* y *La maga feliz*.
- 1992.- Estreno en Morón de la Frontera del espectáculo musical titulado *El mundo de la zarzuela*, con el grupo Teatro de los Corrales Andaluces y la colaboración de la Banda Municipiopl de Música y el Coro Lírico San Francisco.

- 1993.- Estreno en Morón de la Frontera del espectáculo musical *Coplas de amor*.
- 1994.- Estreno de *Catalina y el Diablo* en Morón de la Frontera por el grupo Teatro de los Corrales Andaluces.
- 1995.- Estreno en Morón de la Frontera de *Zarzuela*, espectáculo musical que incluye las versiones de Alfonso Jiménez de *Los claveles* y *El asombro de Damasco*. Lo interpreta el grupo Teatro de los Corrales Andaluces, con la colaboración del Coro Lírico San Francisco y la Banda Municipal de música.

Durante estos años de trabajo en Morón de la Frontera escribió varias obras teatrales que no llegaron a estrenarse. Entre ellas citaremos la comedia musical *Yo no soy la Marilín*, *Raimunda en Noche Vieja*, *El retrato*, *Café de París*, *Nunca estuve en el jardín*, y las obras infantiles *El medio pollito*, *El pequeño manantial* y *La hija del Rey de Oros*.

PRESENTACIÓN EL TEATRO POPULAR Y SUS RAÍCES

Rafael PORTILLO
Universidad de Sevilla

El presente volumen de *Demófilo*, especialmente dedicado a la memoria del dramaturgo y autor literario Alfonso Jiménez Romero, aborda el fenómeno del teatro popular, y concretamente, el que se ha cultivado o cultiva en Andalucía.

El principal problema con que se encuentra el estudioso del teatro popular es su misma definición, pues si bien el concepto de lo teatral ha sido de sobras establecido por los teóricos de la literatura y de las artes escénicas, no ocurre lo mismo con el de «popular», pues su categorización escapa al campo de lo estrictamente literario y artístico, y con frecuencia depende de la ideología socio-política dominante en cada momento. De todos modos, y a pesar de los riesgos que entraña una definición de este tipo, parece oportuno aventurarse, no tanto para definir lo que es teatro popular, sino quizá y más importante, para dejar claro lo que no es.

En sentido teórico y muy estricto, sólo cabría dentro de la categoría de popular el teatro escrito o diseñado, montado, interpretado y contemplado por personas ajenas a la profesión teatral y pertenecientes al «pueblo», aunque una vez más nos encontramos con el problema de decidir qué se entiende por tal. Para evitar polémicas y por imperativos metodológicos, tal vez se pudiera equiparar el concepto de lo popular al de «aficionado» o no profesional, dando a entender que se trata de teatro que cultivan y contemplan personas ajenas a los círculos donde normalmente se generan la literatura y el arte. Pero incluso esta consideración vuelve a resultar demasiado vaga, lo que nos da una idea de la complejidad del tema. Se podría considerar que es popular cualquier manifestación dramática no concebida por un autor o director concreto, sino por todo un colectivo, pero si diéramos por bueno este supuesto estaríamos ante una falacia, ya que cualquier empresa (y el teatro ciertamente lo es) ha de partir (y de hecho parte) de una determinada iniciativa individual y concreta. Incluso cuando el texto de una determinada pieza llega a corromperse debido a una transmisión oral continuada, no se puede hablar de iniciativa colectiva, sino más bien del texto de un autor concreto, o anónimo, que se ha ido transformando con el paso del tiempo.

Una variedad importante de teatro que se suele considerar realmente «popular» es la celebración ritual de origen festivo, es decir, cualquier manifestación folklórica de naturaleza teatral o dramática. En este caso, se trata de ceremonias que se repiten cada cierto tiempo (generalmente, una vez al año) y en las que participan,

bien como intérpretes, bien como espectadores, todos los miembros de una determinada comunidad. En estos casos, la dramatización suele partir de un texto antiguo (puede que tan sólo date del siglo XIX) cuyo autor se desconoce, por lo que los naturales de la zona tienden a pensar que se trata de un drama de inspiración «colectiva». Sin embargo, lo que suele conferir el tono «popular» al teatro ritual es el hecho de que su realización práctica se acaba convirtiendo en la expresión comunitaria del lugar donde se celebra. Es el caso de los autos navideños y pasionales que tanto abundan en Andalucía, y de las fiestas de moros y cristianos de Granada y de todo el Levante español.

Pero no todas las ceremonias rituales se pueden considerar teatrales, a pesar de su indudable interés folklórico, ya que para que exista realmente drama debe darse un auténtico conflicto en un contexto «ficticio», es decir, dentro de un relato de ficción. No se les podría aplicar, por tanto, la categoría de teatral a la mayoría de procesiones, romerías, desfiles y bailes de tantos pueblos de nuestra geografía.

Por otra parte, el teatro que podríamos denominar «literario» o culto, puede albergar también rasgos del teatro popular si incorpora refranes, dichos y coplas, cuando imita el dialecto o idiolecto de un determinado sector «popular» de la población, o cuando se preocupa por dramatizar temas y cuestiones de las clases menos favorecidas. En algunos de estos apartados se encuadrarían, por tanto, numerosas obras del Siglo de Oro, el teatro de los Álvarez Quintero, determinadas piezas de Lorca y Alberti y, por supuesto, una buena parte de la dramaturgia de Alfonso Jiménez Romero.

También es frecuente el caso contrario, es decir, el de un texto literario que es recitado o interpretado por personas del pueblo que no poseen estudios o que son incluso analfabetas, como al parecer ocurría en las escenificaciones anuales de la Pasión de La Calahorra, y debió suceder en otras muchas dramatizaciones religiosas y profanas del pasado, cuando el nivel de escolarización era muy inferior al actual.

Un tipo de teatro popular que habría sido impuesto «desde arriba» es el espectáculo callejero o escenificado de forma gratuita, que en ocasiones ha patrocinado la autoridad para adoctrinar al pueblo en cuestiones religiosas, políticas, o incluso culturales. Es el caso de las mascaradas y otros espectáculos de la España del Siglo de Oro, de las llamadas «Misiones Pedagógicas» de la Segunda República, o de la campaña del «Carro de la Alegría», ya en época franquista.

El espectro de lo popular, cuando se aplica al teatro, es por tanto muy amplio, y puede abarcar manifestaciones de muy diverso signo. El presente volumen, de hecho, agrupa una selección muy variada sobre este fenómeno. Se inicia con un trabajo de Francisco Díaz Velázquez sobre la biografía literaria y teatral de Alfonso Jiménez Romero, al que siguen dos aportaciones sobre lo popular en el teatro español del barroco: de una parte, la de José Jaime García Bernal acerca de las mascaradas barrocas de Sevilla, y de otra, la de Bernard Leblon sobre la presencia gitana en obras dramáticas del Siglo de Oro.

Vienen luego cinco ensayos sobre las fiestas de moros y cristianos en la

provincia de Granada, uno de los cuales (el firmado por Roland Baumann) compara el fundamento histórico con la leyenda festiva generada en torno a la Rebelión de la Alpujarra. Los otros cuatro son contribuciones de Juan Manuel Jerez Hernández, Javier Castillo Fernández, Demetrio Brisset y Pedro Gómez García sobre distintos aspectos de esas fiestas donde la rivalidad entre dos bandos divide por unas horas a determinados pueblos, aunque luego la preparación de la fiesta les una el resto del año.

Tres artículos se dedican al estudio de las pasiones y autos de navidad que se han escenificado (o que siguen aún vigentes) en diversas zonas de Andalucía: son los de María del Carmen Medina San Román, Germán Tejerizo Robles y Francisco Checa. A modo de conclusión, Luis García Montero deja constancia de la importante huella de la tradición popular en los dramaturgos de la Generación de 1927.

ARTÍCULOS

LO SERIO Y LO BURLESCO: LA MÁSCARA BARROCA COMO FORMA DE PEDAGOGÍA POPULAR

José Jaime GARCÍA BERNAL
Universidad de Sevilla

Frente a la adversidad que representan sequías, epidemias, hambres y guerras, una ciudad como Sevilla organiza en pleno siglo XVII espectáculos callejeros a modo de celebración festiva. Son procesiones teatralizadas en las que, desde dos perspectivas distintas, la seria y la burlesca, la clase dominante intenta transmitir un mensaje optimista para que el pueblo olvide o mitigue sus penas, apropiándose de victorias militares o políticas que le son hasta cierto punto ajenas. De ese modo, los ciudadanos, convertidos en espectadores, vienen a adherirse a la ideología del poder. Este trabajo analiza el significado de varias mascaradas sevillanas de la segunda mitad del XVII.

* * *

Tiempo histórico y tiempo de fiesta:

Confieso desde luego, que siendo esta Católica consolatoria exhortacion para toda mi patria; siendo toda mi patria el Hispano Reyno, y aviendo este padecido de ocho años à esta parte las miseras aflicciones, que sobre ser tan notorias, se hazen inexplicables a las mas agudas eloquencias, y se resisten insuperables a la mas relevantes plumas; digo que mi exhortacion no solo se dirige à Malaga, por mi nacimiento; à Baeza por mi origen; à Sevilla, por mi vezindad; à la Andaluzia, por la comprehension destas Ciudades; sino à todo nuestro Hispanico Reyno, porque à todo él lo experimento afligido, à todo él necesitado de consuelo; todo él mi patria, y todo yo como patriense, obligado (en la parte que alcançase mi corto talento) à manifestar la lealtad de mi cariñoso, quanto leal, y Catolico afecto (1).

En estos términos se expresaba Don Francisco de Godoy, vecino de Sevilla, al cumplirse el año de 1684. La ciudad, aún renqueante de la crisis de 1649, experimentó en efecto en poco más de un lustro, un azote epidémico, varias sequías, los fantasmas de la escasez y la hambruna, e incluso un terremoto. 1683 había sido un año tan seco y estéril que en la ciudad de Ecija, por ejemplo, se afirmaba **por indu-**

bitable, que qual fueran animales inmundos, andavan los pobres por los Molinos de Azeyte buscando hasta el desechado orujo que comer (2).

La carta que el Concejo de Sevilla eleva a S.M. Carlos II el 23 de Abril de 1684 acrisola el malestar de una ciudad castigada por mil calamidades, y en un momento en que el relevo gaditano de la Carrera de Indias auguraba un futuro incierto a las familias de la oligarquía comercial (3). Todavía vivo el recuerdo de la misión del Padre Tirso González, que convirtió 38 africanos, bautizados en una magna ceremonia pública, aún más reciente el clima de exaltación que rodeó la ciudad con motivo de las fiestas por el catorce cumpleaños de Carlos II (4), se esperaba ahora una solución milagrosa al cúmulo de aflicciones padecidas. La victoria de la Liga Católica sobre los turcos el 12 de Septiembre de 1683 vino, como agua del cielo, a enjugar campos y corazones: a apaciguar congojas, a ponderar ansias y disminuir penas, si es que seguimos las palabras del propio Francisco de Godoy.

Desde un primer momento, por tanto, la noticia del triunfo militar es recibida e interpretada en clave maravillosa. En un clima de entusiasmo entre el paroxismo y la irrealidad, la Hermandad del Santísimo Sacramento se dispone para festejar el acontecimiento:

*Votó se hiziesse una Fiesta,
en cuyo glorioso empleo
de los tiempos las miserias
desmintiese tanto arresto (...)
Unos cuidan de la Iglesia
otros tratan de su asejo;
unos buscan colgaduras,
otros, primores diversos.
Qual riñe con los Pintores
qual dà prissa à Carpinteros
qual con colgadores lidia,
quales dan al Triunfo aciertos... (5)*

No podía ser de otra forma. Sólo trasladándose a una dimensión vital gratificante y cómoda, construyendo una pararealidad que el sujeto percibe como intercambio ventajoso en la relación coste-beneficio, podía saldarse la deuda psicológica de las tribulaciones anteriores. Lección bien aprendida y así codificada años más tarde por el canónigo Juan de Loaysa. La lectura de sus memorias nos lleva de la mano de un continuo prodigio. Son las situaciones portentosas, su acumulación, sus coincidencias, sus efectos, las que dibujan un tiempo singular, en contraste con la secuencia del tiempo real, del tiempo histórico:

Al principio de Noviembre de dicho año de 83 llovía bien: pero se volvió a alzar el tiempo, y no continuo hasta despues de la fiesta que en miercoles 10 de Noviembre hizo esta Santa Yglesia en Accion de gracias (...) por la milagrosa victoria, que a doce de septiembre deste año 83 dia infraoctavo de la Natividad de Nuestra Señora tuvieron las Armas Catholicas Ymperiales y Polacas contra el turco... (6)

Ya tenemos, pues, un concurso de circunstancias elevadas a categoría de suprarrealidad: el acontecimiento milagroso, que es además un triunfo sobre el enemigo por antonomasia, la fiesta en acción de gracias, e incluso los signos del tiempo atmosférico, que parecen acompañar la victoria.

Ahora bien, si estos sucesos se contaban en clave maravillosa, ¿es lícito pensar que también se vivieran así? Con cierta prudencia consideramos que hay bastantes posibilidades de que así fuera, de que la narración histórica (crónicas, memorias, efemérides, relaciones...) -y estamos asumiendo toda la crítica contenida en la hermenéutica- (Fagiolo dell'Arco y Carandini, 1979; Díez, 1986; Díaz Borque, 1990), transparente de forma expresa o indirecta la experiencia vital de los acontecimientos. Y en todo caso, la última duda sobre la viabilidad de esta aproximación metodológica queda despejada cuando interrogamos al propio documento histórico. Entonces nos damos cuenta que todo el proceso de gestación y desarrollo de la fiesta fue calculado, diseñado y protagonizado en términos de una negociación desigual con *las circunstancias*; y que la solución adquiere el marchamo de la recompensa al sobreesfuerzo de la comunidad (7).

Y no nos referimos a la retórica burocrática que sigue siempre la recepción de la noticia, sino a los testimonios directos de los miembros del Concejo Municipal cuando exponen sus puntos de vista personales, cuando argumentan y discuten, como ocurrió con motivo de las celebraciones de 1683. En aquella ocasión se formaron dos opiniones que venían a coincidir aproximadamente con los dos cabildos, el de jurados y el de caballeros veinticuatro. En la primera reunión prevaleció el punto de vista de los jurados y algunos regidores, consistente en recortar gastos en las festividades: **la ciudad no pasa a mayores demostraciones de lo expresado por la estrechez de los tiempos** (8).

Sin embargo, de las sesiones posteriores se trasluce el peso de la tradición festiva, de la «liturgia civil», que es el pestillo de seguridad que garantiza su perdurabilidad. Todo el mundo sabe que *la obligacion de la ciudad es despues de aver ocurrido a lo sagrado dar a su pueblo alguna alegria y Regozijo*. Y don Alonso de Monsalve, Alcalde Mayor y portavoz de los caballeros maestrantes, se aferrará a este argumento consciente de que una fiesta sin toros no es una fiesta y de que el pueblo espera de sus gobernantes que le diviertan como siempre se ha hecho (9).

Los criterios de eficacia y saneamiento económico que postula D. Francisco de Carcame en nombre de los jurados, se retuercen hasta convertirse en coartada para un

ejercicio denodado de exhibición pública. Ante la adversidad, hay que echar el resto. La comunidad, encabezada por sus regidores, se pone a prueba y decide medirse en clave heroica. Por eso la postura de D. Alonso de Monsalve no sólo puede interpretarse como una reactualización ritual de los prestigios particulares e institucionales -recordemos, por ejemplo, que hacía apenas cinco años de la fundación de la Real Sociedad Maestrante-, sino que es además el exponente de las exigencias de un modelo ideológico, el de la sociedad barroca, que necesita realimentarse periódicamente de momentos cualitativamente distintos, emblemáticos de las leyes de funcionalidad de dicho modelo. Y uno de estos, sin duda, es el **tiempo de la fiesta** (Álvarez Santaló, 1991).

Llamemos la atención exclusivamente sobre dos baluartes que recrean y sancionan la funcionalidad del modelo, aquellos que contienen mayores dosis de eficacia social:

- En primer la **exaltación de la victoria**, elemento central en la conmemoración festiva, que adquiere unas connotaciones heroico-catárquicas. Por una parte, el triunfo reviste el carácter de recompensa merecida a los esfuerzos y desfallecimientos de los años anteriores. Junto a ello, es un estímulo de confianza en la capacidad y en la calidad ética de la comunidad. Cultiva, por así decir, un sentimiento doble de coprotagonismo en la hazaña: en la dimensión de la participación en la fiesta, la Hermandad el Santísimo Sacramento del Sagrario toma la iniciativa en la celebración y es secundada en seguida por *otras muchas fiestas que al mismo tiempo se hicieron en las Parroquias de Santa Cruz, San Ysidoro, San Gil, y en casi todas las Yglesias de Sevilla, todo con grande ostentacion, y gasto de musica, fuego y sermones* (10). Mandó erigir un monumento que representaba una nave navegando sobre nubes, en popa la ciudad de Sevilla, en los corredores los blasones de España; la remataba al trono del «primer Monarca» y sobre él el del Papa Inocencio, en su derredor retratos de los monarcas católicos y una alegoría de Viena coronada por una torre; en el castillo de proa figuraba, abigarrada, toda la simbología de la batalla y los turcos encadenados. Inspirándose, pues, en un tema frecuente de la literatura de guías espirituales, como el «viaje o navegación segura para el cielo», la Hermandad se autoproclama paladín de la militancia católica y catalizadora de los sentimientos de todos los fieles:

*Cante el triunfo la Hermandad
que con zelo mas atento
reverencia el Sacramento (...)
La Sagrada union de Fieles
cuya magestad suprema
triunfante se ve en el Cielo
si militante en la tierra... (11)*

En una dimensión distinta, que busca trascender la memoria histórica, los capitulares acuerdan *que se an de haçer las mismas festividades que se hicieron quando se gano la ciudad de Varçelona...* (12), consagrando en cierta forma una

trayectoria recurrente en la ciudad, especie de bastión simbólico de la fe y el celo católico a lo largo de los años.

- El mito de la «reserva católica» (Egido, 1989), nos lleva a un segundo factor que contribuye también a la eficacia social del modelo. Vivir la fiesta, alardear la victoria, consistirá asimismo en **autofirmarse frente al enemigo**. Y esto se puede hacer de muchas formas. La más evidente es practicar la apología del modelo hasta extremos de fanatismo, señalando su incompatibilidad con cualquier otro, su liderazgo sobre todos los otros:

*Triunfe la Militante
Divina Iglesia,
hollando su planta
la luna Agarena.
Quando en su noble obsequio,
quando en su defensa
los mayores Monarcas del mundo
le ofrecen trofeos de heroicas
empresas... (13)*

Pero la autoafirmación puede venir también de un «combate hacia adentro», que además puede difundirse como paradigma de sacrificio y autocontrol, que junto a la liberalidad, conforman un arquetipo social recordado hasta la saciedad. Así se adviene incluso en el lenguaje oficialista de las Actas Capitulares: *los caballeros de la Maestranza hijos y capitulares suyos* (de la Ciudad, se entiende) *que se le an entrado por las puertas a desempeñar la dicha obligacion siendo tan licita y que los Yncombenientes que puede Haber seran voluntarios y no Precisos pues en que los Haya no graba a la ciudad...* (el subrayado es nuestro) (14). Por último, y como veremos luego, la humillación o la ridiculización de la sociedad enemiga alienta también el sentimiento de autoestima. Al cabo, por cualquiera de estas vías y más a menudo por la combinación de todas ellas, se alcanza un ambiente efervescente de entusiasmo colectivo, en el umbral de la irracionalidad, en el que cualquier gesto o actitud, la misma práctica religiosa, o sobre todo la práctica religiosa, se convierte en retaguardia espiritual, en batalla interior, en ejercicio de perfección y mortificación, como trasunto social-cotidiano de la empresa bélica. Es más, se percibe un permanente «estar en guardia», que traduce el metáfora de guerra hasta el rezo del rosario:

*Contra las tropas infieles
valas tirò este Sagrario
en las cuentas de Rosario (15).*

Bajo estos presupuestos y algunos otros que no hemos tratado, se construye el espacio y el tiempo festivos. Cada una de las manifestaciones de la fiesta, y por

supuesto la máscara, objeto de este artículo, pueden explicarse en razón de esas leyes de reproducción y funcionalidad social-simbólica que son percibidas por el colectivo social como hiperrealidad, más veraz que la propia existencia.

2. Funcionalidad de la máscara en el Antiguo Régimen:

*(...) Mascara viene
 estos seran cuentos largos
 Bravo recreo á fe mia,
 ò lo que avemos de holgarnos! (16).*

La máscara era alegría, sobre todo alegría. Un festival para los sentidos, un tropel de sorpresas. La máscara desataba la risa universal, la carcajada espontánea. Caro Baroja estableció hace tiempo su filiación con el entierro de la sardina y la coronación de la cuaresma, en las fiestas de carnestolendas. (Caro Baroja, 1984).

En el ámbito urbano, al que nos vamos a referir en adelante, esta primera adjetivación del fenómeno requiere ciertas matizaciones. Por lo pronto su carácter de diversión improvisada, participativa, a la vez que descaradamente provocativa e incluso con cierto contenido competitivo entre grupos de jóvenes de distintos pueblos, se atenúa apreciablemente; aparece adelgazado y desplazado por el peso de otros factores, especialmente las ritualísticas y estilísticas festivas.

Para una correcta definición de la mascarada o mojjiganga urbana, es preciso atender a los siguientes extremos:

a) No se puede hablar de una mascarada urbana, sino de modalidades de máscara. Luego nos centraremos en el caso particular de aquellas organizadas por centros de enseñanza, como los Colegios de la Compañía de Jesús. Pero hay muchas otras. En realidad tantas como círculos de sociabilidad en las grandes ciudades: máscaras de gremios, de colonias de extranjeros, cortesanas... Estas últimas merecen capítulo aparte. En muchos textos no se distinguen de los paseos nocturnos a caballo, con toda suerte de galas y antorchas, que también se conocen como «encamisadas»:

...y en anocheciendo fue tan grande la cantidad de fuego y luzes, que afrentaron, y con razon, los rayos del mayor Planeta, (...), el ruido de los instrumentos, el de las campanas, y susurro de la gente, hazian agradable, si dissonante confusion: y luego en medio en medio dellas salieron cinquenta trompetas, atabales y chirimias de la librea de la Villa, blanca y encarnada, y quatro azemilas con reposteros de terciopelo carmesí bordados de sus armas (...) **Yvan cargadas de hachas blancas para los de mascara.** *Tras dellos don Fernando Berdugo, el Marques de Rentin,... que abrian la carrera: y despues empezando los señores Condes de Olivares, y...* (el subrayado es nuestro) (17).

Otras veces conforman un desfile ritual que puede durar todo el día:

Luego se concerto una solemne mascara, en que salieron los señores, y muchos Cavalleros, que fueron sesenta: sacò el Duque de Huescar, hijo del Duque de Alva, y el Conde de Olivares, llevando la retaguardia el Conde de Saldaña, y el Marques de Villanueva del Rio. Las libreas fueron muy costosas y luzidas, y su Magestad para gozar mejor de la fiesta, fue con sus hijos aquel dia a comer a la huerta del Duque a donde llevo la mascara a las quatro de la tarde, y despues de aver comido, y hecho demostracion de las galas y gallardias a vista de las Damas, que estavan en las ventanas, con otras suertes, dieron vuelta a la Corte, entreteniendo hasta las diez de la noche con hachas y general regozijo... (18).

En cualquier caso, la máscara cortesana no se puede separar del conjunto del ceremonial palaciego. Es en este marco donde adquiere su plena significación. En las fiestas que se celebraron por el bautismo de la Infanta Margarita, por ejemplo, el desfile de los cortesanos disfrazados es un acto más de un complejo protocolo que incluye libreas, banquetes, visitas de los Grandes de España, ofrenda de regalos, etc... Estudiar la máscara en la Corte supondría, en fin, acercarse a toda la problemática del orden simbólico-espacial, simbólico-gestual, e incluso a las jerarquías del gusto y la estética:

Los colores de mayor dignidad fueron esta noche el blanco y el negro de que salieron su Magestad, el señor Infante Don Carlos, Conde Duque, y el Marques del Carpio (19).

b) La máscara urbana se concierta con ocasión de cualquier solemnidad o acontecimiento. Sobre la secuencia ritmada de alegrías/tristezas, desenfreno/contención, de ese «orden de la pasiones» que marca el calendario agrícola (Caro Baroja, 1978), se superpone en las ciudades la trama más fina de las efemérides, de los acontecimientos de todo tipo verdadera reloj de la vida ciudadana, termómetro de su tono vital.

El impulso inicial suele correr del lado de los poderes públicos, a los que sucede una cadena de iniciativas de gremios, hermandades, estudiantes. Con motivo de la mayoría de edad de Carlos II, por ejemplo, se ajustaron en Sevilla hasta cinco máscaras distintas: dos de los estudiantes de los Colegios de la Compañía, la de los espaderos, la de los alumnos universitarios e incluso una organizada por la Hermandad de los Negros (20).

c) La máscara urbana responde a una morfología ritual perfectamente delimitada y estereotipada: clarines, alabarderos, aventureros y diputados, abren la marcha; a continuación el cuerpo de cuadrillas y carros. En los textos que hemos revisado también se constata la repetición de fábulas y tipos. Se puede hablar por tanto de una

recurrencia de formas y contenidos. Muy excepcionalmente algún carro de la máscara puede incluir alguna acción dramática, pero por lo general se trata de una «representación no dramatizada», asociada al ceremonial civil (Díez Borque, 1988).

Tenemos, pues, un tipo de manifestación pública en principio con límites difusos y en la frontera de la teatralidad. En un segundo examen constatamos unas constantes rituales que, en cambio, se traducen en distintas expresiones festivas, vinculadas a sectores urbanos específicos. Finalmente observamos su articulación en torno a la solemnidad o acontecimiento, su subordinación al programa festivo global.

Hasta ahora hemos ido de la fiesta a la máscara. Fijémonos, entonces, en una de ellas, la que organizó en 1683 el Colegio de San Hermenegildo de Sevilla, e iniciemos a continuación el recorrido inverso que nos lleve de la alegría de la mojiganga a la fiesta general.

La mascarada en la calle: propuestas de interpretación:

Era llegar la máscara y estallar el júbilo general. Las referencias de la literatura costumbrista son harto elocuentes a este respecto. Es más, en muchas ocasiones incorporaron temas de su repertorio, construyendo una especie de subgénero de entretenimiento (21). Sin embargo tampoco este corpus iconológico era original de las cabalgatas callejeras. Lo encontramos por doquier: en los carros del Corpus, en danzas, por supuesto en todo tipo de representaciones dramáticas en ámbito celebrativo y en géneros teatrales breves y cómicos (matachines, bodas, coloquios, entremeses, mojiganga, etc...). En general nos remite al sistema de imágenes rituales del Carnaval (insultos, destronamientos, rociadas, descuartizamientos, palizas, el tema del cornudo, de la mujer como infierno corporal y a la vez generadora de vida, del banquete, etc.), pero en este caso -y aquí estribaría la originalidad de la mascarada urbana- conformando una unidad programática con escasas variaciones, en la que todos estos elementos y algunos otros de carácter histórico están convenientemente trenzados y tienen garantizado su éxito popular, pues forman parte ya de un corpus ritual mil veces ensayado desde el poder y aprendido e interiorizado por un espectador también muchas veces entrenado, adiestrado para recibir estos mensajes.

Esta circunstancia nos lleva de inmediato a cuestionarnos la función adoctrinadora de la máscara: ¿hasta qué punto es posible lanzar propuestas concretas desde una plataforma comunicativa ritualizada ella misma y, por tanto, con escaso margen de maniobrabilidad?. Dicho de otro modo: ¿es la máscara un instrumento eficaz en el proceso de transmisión de valores culturales, o por su propia naturaleza mediatiza cualquier intento de conductismo social?

Nuestra impresión es que al menos hay que conceder a estas manifestaciones públicas una parte de responsabilidad en el mantenimiento del sistema cultural. Y este ya es un hecho de trascendental importancia. Además trataremos de demostrar que frecuentemente sirve también como canal de difusión de esquemas de comportamiento que van más allá del contenido neto de un mensaje.

Al adentrarnos en la maraña de símbolos que encierra cualquiera de las mascaradas, descubriremos en primer lugar un denominador común en la lógica interna de los mensajes. Se trata siempre de provocar la burla a través de un mecanismo de degradación del modelo serio, no tanto en la dirección de *rebajamiento y resurrección bajo una nueva forma que señalara M. Bajtin (1961)*, sino más bien por la vía de la **antidignidad**: Ulises lo vemos de buhonero, Vulcano chamuscado en la fragua, Aquiles haciendo labor, etc. (22). Esta fórmula que se basa en un sencillo esquema psicológico, *el hombre desprovisto de aditamentos de autoridad/prestigio/cultura se sigue comportando como hombre*, tiene un efecto fulminante en la carcajada común, sin fronteras sociales. De hecho prácticas similares podemos documentarlas incluso en los círculos de mayor prestigio intelectual, como la Universidad. No nos extrañemos de ver, por ejemplo, a todo un padre maestro jubilado entrar bailando en la Sala Rectoral y expresarse en estos términos: *Mas que no bailara el Padre con ninguna vieja?. Viejas, mal fuego de Dios las quemé: el pecado mortal con el Padre Fr. Alonso Muñoz, porque tiene cara de vieja* (23).

Cierto es que en este caso hay sobre todo un uso intelectual del acervo cultural común con fines de divertimento entre universitarios. Pero es evidente que no se trata simplemente de un préstamo cultural, sino más bien de una expresión festiva que corresponde a un estrato socio-cultural elevado (con alto nivel de información y formas culturales muy intelectualizadas), que participa, como cualquier otro, de la ósmosis de valores del conjunto social (Coloquio, 1981; Chartier, 1992; Álvarez, 1995).

La mascarada, por decirlo así, es también un vehículo de comunicación social a varias escalas de desciframiento, aunque con un mismo código de imágenes. Los mecanismos de lo «soez-escatológico», de la antidignidad, de la burla indiscriminada que afecta a los hábitos familiares y a las relaciones sociales, nos llevan en seguida al segundo de estos peldaños: la mascarada al mismo tiempo que despierta sentimientos de expansión y alegría, invita a la reflexión piadosa sobre la humildad. De la risa que provocan Narciso y Anteo *mirados en un tiesto, el uno con una caratula horrorosa, el otro de medio arriba de Benado* (24), al desengaño que va implícito en el tema del espejo o del adulterio, sólo hay un paso. Y es evidente que estos significados están a la altura de cualquier espectador medio, máxime en una sociedad entrenada en la cultura visual (25).

Si además el individuo que presencia el desfile, por su formación educativa, es capaz de leer los motes que acompañan esta pareja,

Narciso:

*Creyó él, que era ella, al mirar
Narciso su sombra bella,
y de bruces fue à cogella,
Con animo de nadar*

Anteo:
Suspende el mordaz bureo,
que puedes formar de mi,
que qual te viste me vi,
y te verás qual te veo.

entonces participará del tercer nivel de significación que enriquece, sobre todo, los contenidos, y nos introduce en el juego intelectual de los emblemas (Gallego, 1984; Sebastian, 1995; Flor, 1995).

Cada una de las partes en que se divide la máscara puede analizarse desde esta triple gradación en la funcionalidad de la transmisión de los mensajes. Así, por ejemplo, la fábula de Baco que ocupa el segundo carro es una clara alusión a ese «Mesón del infierno» de que nos habla, entre otros, Francisco Santos, a esa casa de la perversión, lugar común también al púlpito y al confesionario (26). No resulta, pues, imprescindible meditar sobre el sentido último de la figura de Ariadna -que escancia el vino y lleva el siguiente mote a su espalda: *El que entre pierde el instinto; / que aunque Arianme sacò / á Teseo, el que aqui entrò / se quedò en el Laberynto-* (tercer nivel de significación), para acceder a los otros dos niveles. La sátira y el desengaño se desprenden casi instantáneamente de la escena que se representa, su iconografía y gestualización.

Ya se trate el tema del adulterio y el deshonor (primer carro: fábula de Vulcano y Marte), ya el de los apetitos mundanos (el segundo carro, como acabamos de ver), bien el de la brevedad de la vida (carro de las Parcas), o bien cualquiera de los motivos extraídos de la vida cotidiana -el marido celoso/Orfeo y Eurídice, el barbero desollador, la parturienta, las dueñas, el ama de cría-, el contenido serio, reflexivo, moralizante acompañará a la burla soez, al agravio, a la risa por la actitud ridícula del héroe.

Es precisamente sobre este dualismo de significados, que se traduce en una polarización emocional, sobre el que se apoyará la Compañía de Jesús para modelar las conductas. La estrategia adoctrinadora tratará justamente de aprovechar y reconducir la inercia de los comportamientos ritualizados en la dirección de los patrones de conducta contrarreformistas.

La experiencia de la Compañía en materia de conductismo de comportamientos públicos queda fuera de discusión. Señalemos como botones de muestra que sólo unos años antes se había celebrado en un ambiente de paroxismo militante la conversión de 43 turcos por el P. Tirso González, y que meses después de la máscara que estamos analizando, en medio de los desastres provocados por los desbordamientos del río, los padres de la Compañía emprenderán otra de sus misiones catequéticas, con gran dosis de efectismo público, por todos los barrios de la ciudad (27).

Esta vez, claro está, no se trata de una campaña específica de enseñanza en la calle, con lo que supondría de planificación pedagógica, recursos y gestos «de impacto». Tampoco estamos en presencia de un acto en desagravio que implica unos diseños

en el contenido de los mensajes también muy estudiados, sino de una manifestación de exaltación colectiva por una victoria, que hay que festejar y de la que debe quedar memoria escrita:

El argumento de toda esta vision tan peregrina no es como quiera la Providencia de Dios, Presidenta de todos los Imperios, y parte del Orbé (...), sino mas en particular: es el triunfo de Dios, no solo liberal, poderoso, magnifico; sino Redemptor; que viene a librar de enemigos, que tiranizan; de contrarios que cercan; de males que afligen y amenazan... (28)

El tono panegírico de estas líneas pone de relieve precisamente el primer propósito del Colegio de San Hermenegildo: hacer partícipe el pueblo del éxito de la empresa militar, convertirlo en coprotagonista simbólico de las glorias de la Monarquía, y guiados por el mismo afán que veíamos en los capitulares, procurarles una diversión que tenga un éxito social garantizado. Sentado este clima de júbilo popular, hay una segunda vía para alimentar el sentimiento de comunidad católica triunfante: la familiaridad con el enemigo, que aparece ridiculizado e integrado en el desfile:

Iban acompañando à los Diputados doze Moros, con caxas de escopeta, frascos de calaveras de borrico, con su vanderá, Capitan y page de gineta, todas de un color, tan juguetones, y graziosos, que no hubo quien los viera sin grandes demostraciones de regozijo; porque iban haciendo graziosas posturas, caravanas y monerías, que sacarian la risa de una estatua... (29)

Vencer el temor se convierte, pues, en un recurso muy eficaz de complicidad colectiva. Crea, junto a la participación en la acción heroica, una sensación gratificante de seguridad, de estabilidad, en última instancia, de autoafirmación. Y visto así, es una forma de conductismo social.

Mucho más explícita y violenta la segunda y última referencia el enemigo:

Seguianse dos Aventureros; el uno dellos vestido de Aleman, pescuezo, y caratula de una pieza, cachetes encendidos, y nariz de pico de vigornia. Llevaba una vanderilla azul en una pica, en cuyo hierro iba clavada la cabeza de un Turco moro, y en la vanderilla se leian escritos en letras de plata estos renglones:

*Por fiarse de un Gavacho
muriò este Turco muchacho*

Debaxo del mote de veian pintados un Perro, un Puerco Espin, tres flores de Lis, y dos cañas de casquetes de lança, y esta letra:

Las cañas se vuelven lanças

Haziale compañía un personaje graziosamente dispuesto; porque llevaba medio sombrero de vacinilla, medio turbante, media cara de Turco, media de gavacho, una manga justa, otra a lo morisco, un calçon blanco, otro a lo Frances, un zapato abacunado de Moscovia, otro de seis suelas, y diez tacones conque hacia tanto ruido como un rocin por guijas, venia herrado, y este mote: «Simillima proles» (30).

Las sociedades enemigas aparecen así estigmatizadas como la progenie de una única fuente de pecado. La definición del enemigo aplastado, contribuye a dibujar los perfiles de un triunfo, ahora convertido en misión divina de un reino paradigma del catolicismo, reserva privilegiada de calidad moral.

Alcanzamos así, partiendo de las estilísticas festivas, las líneas maestras del modelo barroco que habíamos esbozado al principio: la exaltación de la victoria como camino de trasgresión hacia una suprarrealidad más satisfactoria y la autoafirmación frente al enemigo vivida en clave de catarsis heroica.

Pero el mayor contraste en los registros emocionales de la máscara se produce al final:

Al festivo tropel de los burlescos seguía uno serio, vistoso y lucido acompañamiento de gala. Capitanaba las quadrillas sobre un oscuro bruto, enjaezado a toda costa de verde, y oro, un niño, tan firme, ayroso y sosegado que desvanecía los gustos de los que admiraban sujetos a tan debiles pulsos, los movimientos de un robusto cavallo. Llevaba un baston guarnecido de perlas sobre encarnado, (...), un vistoso penacho de varis plumas, cogida el ala izquierda con una brillante joya de diamantes, tan dueño de si y del cavallo, que sin faltar a las ceremonias de cortes cumplía con las de gallardo bridon (31).

Al desenfreno, a la expansión y al caos, suceden, pues, el orden, la contención, la armonía: los principios que sustentan precisamente esa reserva irreductible del catolicismo. Lo serio y lo burlesco se configuran así en ejes estilísticos del programa iconológico que organizó el Colegio de San Hermenegildo. Presentes en cada uno de los motivos del repertorio como par de conductas emocionales risa burlesca/desengaño reflexivo, se revelan claramente como categorías que articulan una estrategia pedagógica particular, basada en el contraste violento entre los dos tramos de la máscara. Un antagonismo que alcanza incluso el dominio estético:

A su Capitan seguían diez quadrillas, no menos ayrosas, que bizarras: guardaban rigurosa conformidad los compañeros en cabos, jaezes, plumas y vandas (paraba la admiracion en todos, si echar de menos el buen gusto en la

eleccion de los colores) medias sotanillas sobre finissimos coletos, ceñidas con rumbosas vandas. Competiansse sin exceso, tanto en lo bien puestos, como en lo bien parecidos; dando esta vez a entender los estudiantes lo unidas que estan las dos mas nobles profesiones (32).

Y que sobre todo, establece el contrapunto entre dos modelos de comportamiento: el que simboliza el carro de las Parcas y el que condensa la figura del infante a caballo. El primero, dominio de la contingencia del mundo, reino de la confusión, como nos recuerdan en singular maridaje estilístico desde el sermón a la máscara:

El sermón:

Correspondamos, pues, á Dios por tanto beneficio, y sea la correspondencia casi en la misma linea. Dios nos ha favorecido destruyendo nuestros enemigos. Correspondamos nosotros, destruyendo los mayores enemigos de Dios, que son los pecados: Acabense las culpas, cessen de Dios las ofensas, enmendemos nuestras vidas, reformemos las costumbres, sugetemos à la razon nuestras desordenadas pasiones, que esta correspondencia será para Dios la mas gustosa (33).

La máscara:

A esta quadrilla seguia el tercer carro de las Parcas en que se representaba la fabula de Pluton y Proserpina. Iba este carro en forma de Galera, bastante imitacion de la barca de Agreronte: en la popa sentado el Dios Pluton de diablo mayor (...) A los pies del Dios iban las tres Parcas exerciendo su oficio (...) Hilava, devanaba y amagaba la trinca infernal incessantemente, conciliandose prolijas atenciones, y descompuestas carcajadas... (34).

El segundo, representación de las virtudes cristianas, semillero de un cuerpo social regenerado, de una Monarquía poderosa que navega hacia buenos puertos:

El sermón:

Al fin tiraban de aquel Carro unos Angeles como Niños: Quasi Pueri - se refiere el predicador al monumento, ya descrito, que mandó erigir la Hermandad del Sagrario-. Y no vimos ayer llevar esta Triunfal Nave, unos Niños como Angeles, en la gala, en el primor, en el donayre...? (35).

La máscara:

Coronaba la gala otro niño, aun de menos edad y cuerpo que el primero; y si aquel suspendia, este pasmaba, porque logro su buen aire, sin disculpas

de edad, aclamaciones de experimentado. Mandaba un arrogante cavallo que le obedecia lisonjero... (36).

Así, del dominio de uno mismo, entendido como primer triunfo, como batalla interior que disciplina el cuerpo y yugula el pecado, al gobierno de la experiencia, a la concordia de los súbditos, a la sublimación ética de la Monarquía católica. Vivencia compartida en un espacio y en un tiempo redivivos, más reales que la propia realidad, el ámbito de la fiesta.

Notas

- (1) Católica consolatoria exhortación, que a los que en su patria han padecido las calamidades, que de a ocho años a esta parte se han experimentado, escribe Don Francisco de Godoy, vezino de Sevilla y natural de Málaga. Describe por última y mayor de todas, la muerte del Ilustrísimo Señor Arzobispo Don Ambrosio Ignacio Spinola y Guzmán, consagrarse a el muy ilustre cavallero Don Francisco Bucareli. Sevilla, Lucas Martín de Hermosilla, 1684. Archivo Municipal de Sevilla (AMS). Sección XI. Conde del Aguila. T.4, en cuarto. Nº 15, introducción.
- (2) Ibid.
- (3) Carta que la ciudad de Sevilla escribió a S.M. el Señor Carlos II en las aflicciones de la hambre, y seca de 1683 y Avenidas grandes de 1684, AMS, Sec. XI. Conde del Aguila. T. 1, en folio, nº 46.
- (4) Lucido aparato, festivas demostraciones conque la siempre nobilissima siempre muy leal ciudad de Sevilla, manifesto la ilustre, la popular alegría motivada de aver cumplido los catorce años de edad, el invictissimo, augustissimo catolico monarca de las Españas Don Carlos II (...) Escrivialas don Francisco de Godoy vecino de la misma ciudad, y natural de Málaga. Ofrecelas a D. Joseph Bernardo de Parra, del Consejo de su Magestad; y su Juez Oficial de la Real Audiencia, y Casa de la Contratación de la dicha ciudad, y veintiquatro della. Romance. Sevilla, Juan Cabeça, 1675. AMS. Sec. XI: Conde del Aguila. T. 4, en cuarto, nº 9.
- (5) Relacion que la Fiesta que la Hermandad del Santissimo Sacramento en San Clemente de Sevilla, hizo por la victoria del rey de Polonia y Duque de Lorena contra los otomanos, en Viena, 1683. Sevilla, Francisco de Blas, 1683.
- (6) Seca y lluvias de los años 1683 y 1684. Memoria del Canónigo Juan de Loaysa. (Mans.). AMS. Sec. XI. Conde del Aguila. Tomo 1, en folio, nº 45.
- (7) El espectáculo barroco, cualquiera que sea su modalidad, obedecería siempre a una suerte de lógica interna marcada por tres secuencias: ponderación de la magnitud y dificultades de la celebración concebida como empresa; exposición

de las reglas del intercambio, que se tuerce para presentarse como ventajoso; acceso final a la realidad predicada como deseable: García Bernal, J., *La lógica del espectáculo barroco: un análisis de los mensajes de la fiesta desde el constructivismo cultural*. Trabajo de Investigación. Inédito. Departamento de Historia Moderna. Universidad de Sevilla.

- (8) AMS. Sec. X. Escribanía 2^a. Actas Capitulares: 3 de Noviembre de 1683.
- (9) AMS. Sec. X. Actas Capitulares. 2^a Escribanía. 17 y 19 de Noviembre de 1683.
- (10) Op. Cit. 7
- (11) Op. Cit. 6
- (12) AMS. Sec. X: Actas Capitulares. 2^a Escribanía. 3 de Noviembre de 1683.
- (13) Op. Cit. 6
- (14) AMS. Sec. X. Actas Capitulares. 2^a Escribanía. 19 de Noviembre de 1683.
- (15) Op. Cit. 6
- (16) Op. Cit. 5
- (17) *Relacion verdadera del felice parto y Baptismo de la Infanta nuestra Señora. Mascara, libreas, banquetes, y grandezas destos das. Al Excmo. Sr. Conde de Olivares. Su criado Andres de Mendoza. Madrid, Diego Flamenco, 1623.*
- (18) *Verdadera relacion en que se da cuenta del nacimiento y baptismo del Conde del Cid, de quien su Magestad el Rey nuestro señor, y Reyna de Francia fueron Padrinos. Tratase de los grandes aparatos y mascarada, dadivas, y demas cosas con que se celebros en Madrid. Sevilla, Bartolome Gomez, 1614.*
- (19) *Grandiosa relacion de la famosa mascara que a onra del nacimiento dichoso de nuestro serenissimo Principe, don Baltasar Carlos Domingo, ordenó el Señor Duque de Medina de las Torres, en que entrò el Rey nuestro Señor, y su Alteza el Señor Infante Don Carlos. Sevilla, Juan de Cabrera, 1629.*
- (20) Op. Cit. 5
- (21) La narración de costumbres en el siglo XVII se ha tipificado tradicionalmente en dos grupos, según respondía al esquema formal del «viaje entretenido» o de la «Guía de avisos y forasteros». En realidad el panorama es mucho más complejo. ¿Dónde encajar, por ejemplo, la obra variopinta de Francisco Santos o las también singularísimas de Salas Barbadillo o Juan Piña por señalar tan sólo tres autores que recogen en sus novelas facetas de la diversión popular?
- (22) Todos estos ejemplos están extraídos de la Descripción de la máscara con que el día tres de diciembre del Apostol de la India San Francisco Xavier, solemnizaron la victoria de las armas catolicas los Estudiantes del Colegio de San Hermenegildo de la Compañía de Jesus de Sevilla. Recogiola el Br. D. Felipe Bezerra y Claros; y la dedica al Sr. D. Leonardo del Vall, oydor... Sevilla, Juan Vejarano, 1683. AMS. Sec. XI: Conde del Aguila. T. 11, en cuarto, n° 2.

- (23) Vejamen con que se afecto el regozijo del cumplimiento de años de Nuestro Rey y Señor Don Carlos II (...) Viernes día 27 de Diciembre de 1675. Sevilla, 1675?
- (24) Op. Cit. 7
- (25) Escribe F. A. YATES en *El arte de la memoria* (Madrid, 1974): «Este arte enseña a memorizar valiéndose de una técnica mediante la que se imprimen en la memoria lugares e imágenes (...) Se basa la memoria artificial en lugares e imágenes (Constat igitur artificiosa memoria ex locis et imaginibus)...Un locus es un lugar que la memoria puede aprender con facilidad, así una casa, un espacio rodeado de columnas, un rincón, un arco, u otros análogos. Las imágenes son formas, marcas o simulacros (formae, notae, simulacra) de lo que deseamos recordar...»
- (26) *La Tarasca de Parto en el mesón del infierno, y dias de fiesta por la noche*. Por Francisco de Santos. Valencia, Francisco Antonio, 1696.
- (27) Op. Cit. 7
- (28) *Aclamacion panegirica en la solemne celebridad, que consagro a la Santisima Trinidad y a Christo Sacramentado su titular, la venerable, ilustre y poderosa cofradia del Santissimo Sacramento sita en el Sagrario de la Santa Iglesia Metropolitana de Sevilla en accion de gracias por la feliz Victoria de las Armas Catolicas en Viena de Austria, contra el Exercito del Turco*. Sevilla, Juan Francisco de Blas, 1684: p. 2.
- (29) Op. Cit. 22:p. 7
- (30) *Ibíd.*: p. 11 y 12
- (31) *Ibíd.*: p. 21
- (32) *Ibíd.*: p. 22
- (33) *Sermon predicado al Religiosísimo Colegio del Angel, de la Esclarecida Familia de Carmelitas Descalzos, Patronato de la Real Audiencia de la Ciudad de Sevilla*. Por el M.R.P.M. Fr. Francisco Pardo (...) En la suntuosa festividad que el día once de Noviembre deste año de 1683 celebrò (...) la Real Audiencia (...), en accion de gracias por la feliz victoria de las armas Imperiales... Sevilla, Ivan Antonio Tarazona
- (34) Op. Cit. 22: p. 15 y 16
- (35) Op. Cit. 32: p. 7
- (36) Op. Cit. 22: p. 22

Bibliografía

- Álvarez Santaló, L. C.: «La religiosidad barroca: la violencia devastadora del modelo ideológico». *VII Encuentros de Historia y Arqueología*. Fundación Municipal de Cultura. Ayuntamiento de San Fernando. 1991.
- «La construcción social de los mundos mentales: un bricolage psicológico». En *A Historia a Debate*. Santiago de Compostela, 1995.
- Bajtín, M.: *L'oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Révolution*. SEVPEN, París, 1961.
- Caro Baroja, J.: *Las formas complejas de la vida religiosa: Religión, sociedad y carácter en la España de los siglos XVI y XVII*. Akal. Madrid, 1978. págs. 325-355.
- *El Carnaval: (Análisis histórico-cultural)*. Taurus. Madrid, 1984. págs. 108-129.
- Coloquio Aix-en Provence: *Les intermediaires culturelles*, 1981.
- Chartier, R.: «El mundo como representación». En *El mundo como representación: Historia cultural: entre práctica y representación*. Gedisa. Barcelona, 1992.
- Díaz Borque, J. M.: «Los textos de la fiesta: ritualizaciones celebrativas de la relación de juegos de cañas». En *La Fiesta, la ceremonia, el rito*. (P. Córdoba y J.-P. Étienne, Coords.). Casa Velazquez y Universidad de Granada. Granada, 1990.
- «Orbitas de teatralidad y géneros fronterizos en la dramaturgia del XVII», *Criticon* 42. Institut d'Études Hispaniques et Hispano-Americaines. Université Toulouse-Le Mirail, 1988. págs. 102-124.
- Díez, R.: *Il Trionfo della parola. Studio sulle relazioni di desta nella Roma barroca, 1623-1667*. Bulzoni. Roma, 1986.
- Egido, T., «Religiosidad popular y Cortes tradicionales en Castilla». En *La religiosidad Popular* (C. Álvarez, M.J. Buxó S. Rodríguez, Coords.). Tomo II. Anthropos y Fundación Machado. Barcelona, 1989. págs. 99-111.
- Fagiolo dell'Arco, M. y Carandini, S.: *L'Effimero Barroco, Strutture della festa nella Roma del 600*. Bulzoni. Roma, 1979.
- Flor, F. R. de la: *Emblemas: Lecturas de la imagen simbólica*. Alianza. Madrid, 1995.
- Gallego, J.: *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*. Cátedra. Madrid, 1984.
- Sebastián, S.: *Emblemática e Historia del Arte*. Cátedra. Madrid, 1995.
- Yates, F.A.: *El arte de la memoria*. Madrid, 1974. págs. 18-19.

LA MÚSICA Y LOS BAILES DE GITANOS EN EL TEATRO

Bernard LEBLON
Profesor emérito
Universidad de Perpinán.

Los gitanos desempeñan un papel importante tanto en la historia como en la literatura de España, y más particularmente en el teatro. El éxito de los espectáculos gitanos en las calles impulsa muy pronto la imitación de sus músicas y bailes en los escenarios y la consecuencia es una profusión de autos, bailes, mojigangas, entremeses, sainetes, tonadillas, zarzuelas, etc. entre los siglos XVI y XIX. El estudio de este tipo de literatura cuyo propósito esencial es la diversión del público ofrece, sin embargo, unos intereses muy diversos. Por una parte, nos permite observar la evolución de la imagen del gitano visto por la sociedad mayoritaria en su relación con los acontecimientos políticos, y más particularmente, las persecuciones antigitanas. Nos proporciona al mismo tiempo una visión muy precisa de la ambigüedad de unos personajes que suscitan desde siempre fascinación y terror, simpatía y odio. Por fin, tenemos aquí un testimonio imprescindible sobre su participación en la conservación, evolución y transformación de la música y de los bailes tradicionales de Andalucía.

* * *

En casi todos los países de Europa, los gitanos se dan a conocer desde su llegada, alrededor del siglo XV, como músicos profesionales. Los primeros testimonios se refieren a unos cingáros tocadores de laúd, en Dubróvnik, en la costa dálmata, en 1464, y en la Corte del rey de Hungría Matías I «Corvino», a finales del mismo siglo. Desde entonces, encontramos muy a menudo a esos músicos nómadas en los palacios de los Señores, en las comitivas solemnes o en las fiestas populares. Desde luego, los instrumentos se adaptan al gusto del público y al lado de los laúdes aparecen cítaras, gaitas, violines, flautas y hasta arpas, como en Francia a principios del siglo XVII.

Sin embargo, la actividad gitana que tiene el mayor éxito es el baile, a menudo pagado generosamente como en las calles de Yverdon, en Suiza, en 1499; en el palacio de Holyrood, en Escocia, en 1530; o en el castillo de Fontainebleau, en Francia, en 1607 (Vaux de Foletier, 1970:127-141). En España, se atestigua la participación de grupos de bailarinas y bailarines gitanos en los festejos del Corpus desde fines del

siglo XVI y, gracias a Cervantes, tenemos una idea de la boga de aquellos bailes en plazas públicas o en casas de corregidores. También sabemos que la fama de tales espectáculos no le gustará nada a Felipe IV, quien firmará, en 1633, una ley destinada a prohibirlas, al mismo tiempo que los otros aspectos de la cultura de los gitanos y hasta su mismo nombre. El segundo capítulo precisa:

Y para extirpar de todo punto el nombre de gitanos, mandamos, que no se llamen, ni se atreva ninguno a llamárselo, y que se tenga por injuria grave, y como tal sea castigado con demostración; y que ni en danzas ni en otro acto alguno se permita acción ni representación, trage ni nombre de gitanos» (Archivo Histórico Nacional, Consejo de Castilla, Sala de Alcaldes de Casa y Corte, 1633: 228-230).

A pesar de las sanciones previstas por la pragmática, la popularidad de los espectáculos gitanos, reales o imitados en los escenarios de los teatros no se desmentirá hasta nuestros días. Las primeras apariciones de las gitanas en las tablas estriban de otro tema popular, la buenaventura, en la *Farça das Ciganas* y el *Auto da Festa* de Gil Vicente, en la *Farsa llamada Ardamisa* de Diego de Negueruela, en la *Comedia Eufemia* de Lope de Rueda, como en varias obras anónimas del siglo XVI, el *Auto del finamento de Jacob* y el *Auto de la huída de Egipto*, por ejemplo. Sin embargo, el tema de la música y del baile está presente ya en las obras citadas de Gil Vicente, en *Los trabajos de Joseph* de Juan de Caxesi y en *La huída de Egipto*, también citada.

En los dos autos de Gil Vicente, el repertorio de los gitanos se limita a dos canciones tradicionales de traza muy popular. En el primero, las cuatro gitanas bailan al son de la siguiente *cantiga*:

*En la cozina eztaba el azno
bailando,
y dixéronme, «don azno,
qué vos traen cazamiento
y oz davan en axuar?»
«Una manta y un paramiento
hilando»* (Vicente, 1944:V,319).

Y en el segundo, después de entrar cantando una letra que no se indica, las dos gitanas se conforman con este dístico dedicado a San Juan:

*San Iu verde passó por aquí
Quan garridico lo vi venir»* (Vicente, 1944:VI,138).

Las gitanas de Gil Vicente, como más tarde la Preciosa de Cervantes y como casi todas sus primas del teatro, «cecean», como si hubieran nacido en algún pueblo

de la Baja Andalucía. Este «artificio», como lo llama Cervantes, delata en seguida, tanto como el traje, el personaje gitano, y esta particularidad se precisa a veces en las acotaciones escénicas, como en la comedia *Pedro de Urdemalas*, del mismo autor:

Sale Maldonado, conde de gitanos; y adviértase que todos los que hicieron figura de gitanos han de hablar ceceoso (Cervantes, 1970:618).

En otra comedia del siglo de Oro, *El Arenal de Sevilla* de Lope de Vega, uno de los personajes nos da la receta del habla gitana:

*La lengua de las gitanas
nunca la habrás menester
sino el modo de romper
las dicciones castellanas;
que con eso y que zacees,
a quien no te vio jamás,
gitana parecerás* (Vega Carpio, /1618/:B.A.E.,XLI,535).

En muchas obras de teatro no se especifica ni el acento ceceoso -convención harto conocida- ni las músicas y los bailes, que se interpretan ad libitum. En cambio, en el *Auto Tercero al Sacramento*, publicado en 1608 por Juan de Luque, autor andaluz, natural de Jaén, se apuntan los instrumentos y la letra que sirven de acompañamiento al baile. Igual que el traje y el acento, la manera de bailar forma parte de las convenciones teatrales de la época y no se suelen dar precisiones al respecto. En cuanto a los instrumentos, se trata siempre de las percusiones al uso, aquí de panderos y sonajas, y en otros contextos, a veces, de castañuelas, tablillas y tamboriles. Una acotación del *Auto Tercero* de Luque indica:

Ásse de cãtar lo ñ se sigue con panderos, y sonajas baylando al modo de las gitanas.

Y el estribillo que encabeza la canción se hará pronto clásico:

*A la dina dina dona
a la dona dona dina,
quez flor de la villa* (Luque, 1608:534).

Una nueva versión aparece, en efecto, el año siguiente en una letrilla de Góngora dedicada precisamente a la fiesta del Corpus, y otras en *Los pastores de Belén* (1612) y *La Madre de la Mejor* (1612) de Lope de Vega, en un auto de Valdivielso (1622), en varios bailes y una mojiganga del siglo XVII (Leblon, 1982:158-161, 1991:43-45). El extraño estribillo no dejó de llamar la atención y lo que podía parecer

a primera vista puras onomatopeyas -o mejor dicho **lalias**, sílabas o sucesión de sonidos sin significado utilizados como secuencias rítmico-melódicas- o también vocablos raros del caló, se reveló ser adaptaciones gitanoandaluzas de palabras españolas -**digna** y **dueña** o **dama**-, como lo manifiesta claramente una lectura atenta de la canción del auto -poco conocido- de Juan de Luque:

*A la dona dona /dueña/ dina /digna/
quez /que es/ flor de la villa.*

como del romance de Lope, en *Los pastores de Belén*, donde el paso de **dona** a **dana** facilita el juego de palabras **dana=de Ana**:

*Pues por hija de Ana
esta dana os viene.
De Ana sois hija
y dina que fuese
vuestro hijo Dios
que tenéis presente (Vega Carpio,
/1612/-B.A.E.XXXVIII-:281-286).*

En una mojiganga de Cañizares, de 1672, para el fin de fiesta del Corpus, titulada *Mojiganga de la Gitanada*, los gitanos y las gitanas salen con tablillas haciendo «las mudanzas que mejor parezcan» y cantando todos:

*A la dina dana la dana dina
canten y bailen las xitanillas (Cañizares, 1672:84-90).*

Hoy, después de otros avatares, vuelve a aparecer el antiguo estribillo en unas *marianas* de Francisco Moreno Galván interpretadas por José Menese.

Otro caso singular de **lalia** gitana que desafía el paso del tiempo es el famoso *garabí, garabí*, que encontramos en un entremés de Francisco de Avellaneda -atribuido a José de Avellaneda en una floresta de 1691- *La hija del Doctor*, y en la actualidad hasta en una rumba de Tijeritas. En el entremés del siglo XVII, se anunciaba la llegada de las gitanas con esta copla cantada «a lo gitano»:

*Gitanillas, gitanas,
tocar y bailar,
ay que sí, garabí, garabí,
y que sí,
que la buena ventura
nos echa el compás (Avellaneda, 1691:1431).*

y la letra de la moderna rumba exclama alegremente:

*!Ay garabí, garabí,
garabí, !ay garabí!
Baila, compadre, la plata
y también el tamboril.*

Muchas veces, es difícil encontrar el origen de estos elementos de la poesía tradicional transmitidos o recuperados a lo largo de los siglos. Es muy posible que el misterioso **garabí** tenga una relación estrecha con la exclamación morisca citada por el Arcipreste de Hita en su *Libro de Buen Amor*, cuando evoca el rabel oriental: « !calbi garabi!» o, con una transcripción más exacta:»!qalbi 'arabí!» (!mi corazón arabe!).

Otra obrita del siglo XVII, la *Mogiganga del Doctor Alcalde*, de Francisco Serrano, nos ofrece una impresionante serie de lalias. Aquí, la gitana interviene para atraer a la gente en el hospital y empieza así:

*Cuchini, cuchicha, cuchichi,
titirite, garrote, garroti,
que titirete, cuchina, cuchini.*

para seguir más tarde con otro estribillo:

*Yo saco mis sonajas deste bolsillo,
porque a la mogiganga demos principio.
Alcaldito, y Doctor de la villa,
Litón, litoque, vitoque, dime qué tienes?* (Serrano, 1675:173-177).

En varios autos, entremeses, mojigangas y bailes de la época, los gitanos y las gitanas salen casi únicamente para cantar y bailar, como en *La dama encerrada*, entremés publicado en 1660, el *Entremés del alcalde nuevo*, de 1680, la mojiganga que acompañaba la comedia *El Mágico prodigioso*, de Calderón de la Barca, en 1685, o la *Mogiganga de la manzana* de León Marchante, donde el coro jalea a las bailadoras:

*Ea, Geromilla, toca las sonajas,
y con lindos lazos, se teja una danza* (León Marchante, 1691:67).

Sin embargo, en este final del siglo XVII, al lado de los temas folklóricos predilectos -el baile y la buenaventura- aparecen otros más siniestros, como el robo, la cárcel y las galeras. En *Los gitanos* de Jerónimo de Cáncer y Velasco, publicado en 1675, lo que canta la gitana es lo siguiente:

*Gentil hombre te quiero,
mi gitanillo quiérote
y tu llave en las casas
con ejercicios:
Guárdate, mi gitanillo (Cáncer y Velasco, 1965:620).*

En el entremés *El Maulero*, de Francisco Antonio de Monteser, publicado cinco años antes, en 1670, la salida de los gitanos se hace con este funesto presagio, cantado con un alegre compás de seguidillas:

*Gitanillo del alma,
no te alborotes,
que si no son galeras
serán azotes.*

y todo se acaba con un tradicional fin de fiesta:

*Gitanitos, bailad, bailad,
que es fiesta de los gitanos
castañetas y saltar. (Monteser, 1965:856-858)*

Toda la ambigüedad del personaje gitano aparece ya en estas obritas ligeras destinadas a divertir al público. El gitano es a la vez encarnación de la fiesta, símbolo de alegría y chivo expiatorio, paria odiado y temido. Desde 1633, los nómadas se asimilan a los salteadores de caminos y la citada ley de Felipe IV dicta unas medidas excepcionales contra las tropas errantes, así como sanciones severas para los alcaldes negligentes o complacientes. Los decretos de expulsión se multiplican: en Aragón en 1646, en Valencia el mismo año, en 1648, 1666, 1682 y 1695, en Madrid en 1662, en Navarra el mismo año, en 1678 y 1684. En 1678, el Consejo de Castilla sugiere la creación de milicias especiales, en cada cabeza de partido, destinadas a perseguir a los gitanos. En fin, la pragmática de 1692, firmada por Carlos II, limita el derecho de residencia de los gitanos a los pueblos de mil vecinos arriba, prohibiéndoles además sus oficios tradicionales y su particularismo cultural:

Mandamos, que en ninguna ciudad, villa o lugar cuya vecindad sea de mil vecinos abaxo, asistan ni se avecinden gitanos ni gitanas; y que los que en estos nuestros Reynos se avecindaren en los que tuvieren de mil vecinos arriba, para subsistir y permanecer en ellos como los demás vecinos, sea para aplicarse precisamente a la labor y cultura de las tierras y no a otro oficio ni empleo alguno; a los quales prohibimos, el que puedan andar en trage de gitanos, ni hablar la lengua y gerigonza de que usan para parecerse a ellos; que no puedan vivir ni se les consienta en barrios separados, sino mezclados con los vecinos de dichos lugares; y también les prohibimos, el que puedan salir a las

ferias, ni llevar a ellas cavalgadasuras mayores ni menores, ni fuera de las ferias trocarlas ni venderlas, etc. (Novísima Recopilación:571)

La implacable máquina asimiladora está en marcha. Tres años más tarde, Carlos II firma una segunda pragmática detallando las medidas anteriores en veintinueve artículos y sancionando las diversas prohibiciones con penas de seis a ocho años de galeras. La pragmática de 1717, firmada por Felipe V, perfecciona el sistema y designa cuarenta y una ciudades como residencias exclusivas -y vigiladas- de gitanos. Según la ley de octubre de 1745, en adelante los gitanos que salgan de sus residencias se considerarán como rebeldes, enemigos de la paz pública, y se podrá hacer armas sobre ellos. En febrero de 1746, una nueva ley añade treinta y cuatro residencias a la lista de 1717, que pasa así a setenta y cinco. En 1748, se suprime el derecho de asilo eclesiástico para los gitanos, que las justicias podrán trasladar a los presidios de África. El último obstáculo a una solución general y radical del problema gitano acaba de desaparecer y, durante el verano de 1749, se organiza el prendimiento de todos los gitanos de España. Todos los hombres válidos de quince a cincuenta años se destinarán a los trabajos forzados en los arsenales de la Marina o en las minas de azogue. Los niños de más de siete años se emplearán también en los arsenales. Algunos privilegiados, reclamados por sus residencias como útiles a la comunidad, se liberarán pronto, pero los más desgraciados morirán en sus presidios o permanecerán allí unos dieciséis años, sin otro delito que el de haber nacido gitanos. Luego vendrán la amnistía general y las medidas más liberales de la ley de Carlos III, en 1783. Estas son las circunstancias trágicas que coinciden con un espectacular desarrollo de los temas gitanos en el teatro nacional.

Una de las primeras obras del siglo XVIII con gitanos es el entremés de Antonio de Zamora destinado a la fiesta de la comedia *Todo lo vence el amor*. Publicado en 1722, este entremés sin título es probablemente de 1707, ya que está dedicado al nacimiento del futuro Luis I, «El Bien Amado». La obrita evoca el indulto que se solía conceder en tales ocasiones, o cuando se otorgaba al joven heredero de la corona el título de Príncipe de Asturias. Aquí, salen ocho gitanos «en sus trajes, con sonajas y tamboriles» y bailan, cantando la letra siguiente:

*Quando Luis a España nace
nuestra fortuna mejora,
pues con él a sus contrarios
se dio un cabe golpe en bola;
a la andola, andola, andola, síguela guapo
a la señora;
a la andola, andola, andola, que de Nápoles
vengo aora.* (Zamora, 1722:30)

En 1724, cuando muere el joven rey después de seis meses de reinado, se

celebra el acceso del futuro Fernando VI al título de Príncipe de Asturias, pero el indulto acostumbrado no se aplicará a ciertas categorías de presos y, entre éstas figura la de los gitanos.

En otra obra de Zamora, el Baile de la gitanilla, que acompaña la comedia *La Poncella de Orleans*, una gitana dice la buenaventura con el ceceo tradicional y exclama cantando:

*Ay! enganozo Amor,
!ay! traidor Cupidillo,
que la buena ventura
no la tengo, y la digo. (Zamora, 1722:305)*

En efecto, como lo acabamos de ver, la fortuna de los gitanos está sufriendo muchos reveses a lo largo del siglo XVIII, y la ambigüedad de la situación, señalada más arriba, se manifiesta en diversas obras de la época, como el sainete *La gitanilla honrada*, donde se canta la siguiente seguidilla:

*Por más, cruel Fortuna,
que nos persigas,
quantos más trabajos
más alegría.
Ande la rueda
y ya que no comamos
tenemos fiesta. (Anónimo, B.N.M., manuscritos 14.530/17)*

Es lo mismo en *Los gitanos tragedistas*, de 1779, donde la acotación escénica pinta ya, con tinta muy negra, el ambiente trágico-satírico:

El teatro será la plaza de un lugar: en el foro habrá una reja, que figurará la Cárzel, dentro de ella estarán Montoya, Porrel, Linajudo y Ornos, de gitanos estropeados, y fuera de la reja, como hablando con ellos está, la Parreña, y la Buscona de gitanas pobres: a un lado la puerta del Ayuntamiento y en el otro, la de la taberna y los gitanos cantan la siguiente cantinela:

Córo:

*Qué desdichada es la suerte
de los pobretes gitanos!
o bien estar en la Cárzel,
o con zozobra en el campo.
!Ay, desgracia! !ay, desgracia!
¿Quando has de ser propicia
a la gente honrrada? (Anónimo, B.N.M., manuscritos 14.498/41)*

Me resisto a bucear en la sicología de estas dos obras cuyas aguas turbias mezclan folklore, mofa, compasión y sadismo. Aquí, la ambigüedad del tema gitano se encaja perfectamente en la anfibología del costumbrismo y el siglo XVIII es un terreno idóneo para observar transformaciones y evoluciones al respecto. En el baile anónimo titulado *La gitanilla*, se explota el tema tradicional de la buenaventura, con un doble sentido vuelto ya tópico:

*Gitanilla soy, que vengo
rovando las voluntades
a cantarle la buenaventura
a quien acertare.* (Anónimo, B.N.M., manuscritos 14.513/48)

La utilización burlesca del tema del hurto, otro tópico que se mantendrá hasta en las tonadillas, canciones y cuplés modernos, aparece en el entremés de *La escoba*, cuyo argumento es la visita de la cárcel por un alcalde convencionalmente necio:

*Porque le alivié del peso
de unas quinientas patacas
a un caminante y es cierto
que así que las agarré
fue aliviado y yo contento
porque me precio de muy
caritativo.* (Anónimo, B.N.M., manuscritos 14.516/15)

En otro entremés de la misma época, con otro alcalde bobo, *El alcalde verdulero y chasco de las gitanas*, sale una «condesa» gitana con sombrero blanco; sus compañeros están preparando una broma sonada al pobre del alcalde y la ambigüedad del tema aparece desde los primeros versos de seguidillas:

*Dicen es vida tuna
la del gitano,
no está quien lo discurre
bien informado.
Pues más trabaja
en guardar su pellejo
que otros su capa.* (Anónimo, B.N.M., manuscritos 15.279:120)

Se pudiera citar una letanía de entremeses, bailes o sainetes con alcaldes locos o enamorados y bolsas robadas, como en *La Chapira*, cuya escena es en Cádiz, en 1777. En el sainete *Los ladrones robados* de Ramón de la Cruz, escrito en 1767 para la compañía de Juan Ponce, el tema del robo, tratado con humor costumbrista, se asocia con el acento ceceante y algunos andalucismos:

*Zi, zeñor; porque me han dicho
que ez muy ladrón el ventero,
y yo quería zacarle
de caza solo el talego
y una muchacha que tiene
como un zol; pero !qué habemoz
de jacer! Vino ayí un hombre
a quien jurté unos carneros
más ha de un año, y aún
ze acordaba el hombre de eyo:
mire usté qué rincorozo!
Cierto que loz hay perverzoz. (Cruz, 1915:381)*

Otro sainete del mismo autor, escrito en 1770, *Las gitanillas*, nos pinta la irrupción de una tropa de gitanos en una venta miserable. La acotación precisa que salen todos «con mucho descaró» y el jefe, haciéndose dueño de todo, organiza los preparativos de la juerga:

*Presto:
pasad dos el gallinero
a cuchillo; y otros dos
a pelar y encender fuego;
y mientras tanto vosotras,
porque traigo con el tiempo
tristes las memorias y algo
afligido el pensamiento,
bailad unas seguidillas
gitanas, con taconeó,
o cantadme algún corrido. (Cruz, 1928:101)*

En esto, salen el alcalde y el alguacil y empieza el interrogatorio de los gitanos. Estos contestan de manera burlesca, y una gitana aprovecha las circunstancias para robarles las capas y los relojes a los agentes de la justicia. Pero, de repente, llega un mensajero con la orden de prender a los gitanos «porque han hecho mil robos en la comarca». Una gitana se pone a cantar para inspirar compasión al alcalde:

*Prisiones y muertes
suspenda tu ceño,
y afable perdone,
pues yo te lo ruego.*

Sigue el coro:

*Y las gitanillas
con mil seguidillas
músicas y versos
le harán una fiesta
de así me lo quiero. (Cruz, 1928:104)*

En efecto, el alcalde se deja ablandar por la música, pero con la condición de que toda la tropa desaparezca del lugar antes de la noche. Este sainete es interesante por diversos motivos. Es una de las primeras referencias a la expresión **seguidillas gitanas** (1), nacida de la tan frecuente asociación de este tipo de música y baile con intérpretes gitanos y prefiguración de otra que encontraremos más adelante, la **siguiriya gitana**. Por otra parte, en la edición reproducida en la Biblioteca de Autores Españoles se puede leer a continuación la censura siguiente:

Madrid, 25 de abril de 1770. Para que este sainete se represente al público y se logre la perfección que se apetece, se volverá al autor, por quien, en lugar de la altanería con que supone entran hablando los gitanos en el mesón, lo que es contra su costumbre, use de las frases de los gitanos que llaman jerga, y la encontrará al fin del diccionario de Oudín. En lugar de los versos que se dicen por el propio, que llega al fin del sainete, para que se les prenda, porque han hecho muchos robos en la comarca, se dirá: «porque un jumento han hurtado en la comarca. (Cruz, 1928:105)

Se notará la voluntad de suavizar la apariencia de los gitanos, quitándoles la arrogancia prestada por el autor y reduciendo la importancia del delito, al mismo tiempo que una preocupación por la verosimilitud de los personajes y la propiedad de su lenguaje. El censor aconseja aquí el uso del caló, que sólo aparecerá en las obras de principios del siglo siguiente, aunque la alusión al diccionario de César Oudin (2) indica una confusión con la antigua germanía.

Unas palabras de caló asoman en el sainete *El gitano Canuto Mojarra o el día de Toros en Sevilla*, publicado en Valencia en 1818, como **churi** (cuchillo) y la expresión **a lo caló** (a lo gitano):

*Si aquí no hay jambre
déjame poner la capa
a lo caló. Maamita.. (Anónimo, 1816:3)*

El ambiente es costumbrista y «andaluz», como en dos obras de José Sanz Pérez, *El Tío Caniyitas o el mundo nuevo de Cádiz*, ópera cómica representada por primera vez en el teatro de San Fernando, en Sevilla, en 1849, donde una gitana baila el vito (Sanz Perez, 1863), y *El parto de los montes, capricho trágico gitanesco*,

publicado en Barcelona, en 1863, cuyo resorte esencial es la utilización de un lenguaje pintoresco gitanoandaluz salpicado de caló:

*Francisco Asaura: Premita un divé del sielo
que te coman los chusqueles!*

Pepa Chorizo: Ea nájate, ejambrío. (Sanz Pérez, 1863)

Al lado de estas obras costumbristas, los gitanos surgen también en algunos dramas románticos del siglo XIX, como *El Trovador*, de Antonio García Gutiérrez, y *Don Álvaro o la fuerza del sino*, del Duque de Rivas; pero volvamos un poco atrás para echar un vistazo a la evolución de la música «gitana» en el teatro, desde Cervantes hasta nuestros días.

En 1670, en la *Mojiganga de la Gitanada*, de Cañizares, ya citada más arriba, los gitanos bailan un **villano** «a lo divino» con acompañamiento de tablillas y una **chacóna** (3) con castañuelas:

*Vaya, vaya de chacóna
ésta sí que es la vida bona. (Cañizares, 1911:CCL)*

La **zarabanda**, que forma parte del repertorio de *La Preciosa* de Cervantes, está presente, bailada por gitanos, en varias tonadillas del siglo XVIII, y Estébanez Calderón afirma que unas tropas de gitanos la bailaban todavía en ciertas ferias de Andalucía, en la primera mitad del siglo XIX (Estébanez Calderón, 1941:110)

Curiosamente, el nombre del **fandango**, tan difundido por toda España -y más particularmente en Andalucía- que parece ser el más legítimo y castizo de los bailes autóctonos, no aparece, según Corominas, antes de 1705, y le han buscado orígenes muy diversos, especialmente africanos y latinoamericanos. En un entremés del siglo XVIII, **El alcalde engitanado**, una gitana baila precisamente un fandango con el alcalde y éste se pone a jalear:

¡Orrio, ea, andesté!

En otro entremés, ya citado, *La escoba*, el alcalde coge la vihuela y acompaña el fandango, el canario, el guineo y las folías que bailan los gitanos. Junto con el fandango encontramos, a lo largo del siglo XVIII, muchos bailes nuevos, más o menos exóticos, procedentes de Canarias o de Portugal (como las **folías**), de África (el **cumbé**, el **guineo**, el **mandingoy**), de América (como la **guaracha**), o sencillamente andaluces (como la **cachucha** o el **jaleo**). En una tonadilla de 1778, titulada *La andaluza afortunada de soltera y de casada* o también *La gitanilla afortunada...*, el estribillo utiliza un sistema particular de repeticiones:

*!Ay! Granadi Granadita chusquita,
!ay! Madreci madrecita adorada,
!ay! Queridi queridi queridita,
Andalucía de toda mi alma. (Anónimo, B.N.M., manuscritos 14.063/81)*

Este tipo de procedimiento, cuyo efecto rítmico es evidente, es muy corriente en las letras que acompañan los bailes populares, como lo muestran varios ejemplos citados más arriba. Lo encontramos en una moderna zarabanda por fandangos, cantada por la Rubia de las Perlas:

*Con paciencia lo llevé, lo llevé, lo llevé,
con delirio quise a un hombre, quise a un hombre, quise a un hombre.
Con paciencia lo llevé, lo llevé, lo llevé
y otra mujer se lo lleva, se lo lleva, se lo lleva,
que no se logre con él, con él, con él,
pase por la misma pena, misma pena, misma pena.*

Habrá que esperar la segunda mitad del siglo XIX para presenciar la aparición en el teatro de **palos** realmente **flamencos**, más evidentes e inequívocos en los últimos decenios. A ese respecto, cabe notar que la palabra flamenco empieza a utilizarse para designar el cante en este período, concretamente en 1887, en *Las cantaoras* de José María Ovejero, pero que se usa profusamente desde mediados del siglo como sinónimo de **gitano**. Antes del final del siglo pasado, pues, solo se pueden observar coincidencias en coplas populares que luego se aflamencarán, o en denominaciones de canciones y bailes que también evolucionarán desde el folklore y la música popular hacia el flamenco, como es el caso de los polos, cañas, fandangos, malagueñas, rondeñas, serranas, tangos, etc. En *Don Álvaro* del Duque de Rivas, donde la escena es en Sevilla y sus alrededores, se evoca la rondeña, ya citada por Estébanez Calderón en compañía de oles, tiranas, polos, serranas, tonadas, romances, seguidillas y caleseras.

El caso de la **seguidilla** es muy particular por ser a la vez antiquísima y moderna. Forma parte del repertorio profesional gitano desde el principio, y desde *La Gitanilla* de Cervantes hasta mediados del siglo XIX es el baile más frecuentemente aludido en este contexto. Se baila o se menciona en entremeses o sainetes, como *El Maulero*, *El alcalde verdulero*, *La gitanilla honrada*, o *Las gitanillas* de Ramón de la Cruz, ya citados, en *Las gitanas desterradas*, otro sainete del siglo XVIII:

*Puesto que ya el alcalde
noz ha indultado
bailemoz zeguidillaz
por zelebrarlo.
Ea muchachoz
zuenen laz cazañuelaz
con frío y garbo. (Anónimo, B.N.M., manuscritos 14.530/18)*

Se canta la seguidilla, con humor algo trillado, en el baile de *La gitanilla*, también del siglo XVIII:

*Mejor suerte tendría
qualquier poeta
como fueran de cambio
todas sus letras.* (Anónimo, B.N.M., manuscritos 14.513/48)

y la vamos a encontrar en tonadillas del final del mismo siglo, como *La hermosa gitanilla* o la *Tonadilla a dúo de los gitanos* y en varias zarzuelas del siglo XIX tituladas *La gitanilla*, etc. Aquí, la mayor dificultad se halla en el paso desde la **seguidilla gitana**, mencionada a mediados del siglo XVIII, hasta la **siguiriya gitana**, palo básico del cante flamenco, que algunos autores de fines del siglo XIX y principios del XX siguen nombrando **seguidilla**, como Antonio Machado y Álvarez «Demofilo», Francisco Rodríguez Marín y otros, no sin riesgos de confusión ya que, en la misma época, se suele llamar con propiedad **seguidilla sevillana** a la **sevillana**. La transmutación de la ligera y alegre seguidilla en la espeluznante y trágica siguiriya es uno de los grandes misterios que rodean todavía los orígenes del flamenco (Leblón, 1991:67-71). Es, asimismo, el ejemplo típico de un elemento del folklore transformado en un canto de tipo oriental totalmente distinto y hasta antinómico en su concepción musical. El teatro no puede revelarnos el secreto de la extraña alquimia que va a engendrar la separación brutal del tronco de las antiguas seguidillas en dos ramas opuestas, folklórica y superficialmente aflamencada la primera, concretada en las popularísimas sevillanas; flamenca de ley, básica y muy jonda la segunda, la minoritaria siguiriya.

Piedra de toque de la actitud del público respecto a la minoría gitana con la enorme ambigüedad señalada, mezcla de amor y odio, fascinación y temor, el teatro es también una imprescindible referencia para el estudio del papel de esta comunidad como depositaria, transmisora y transformadora de los elementos musicales autóctonos. Es, además, un testimonio insustituible a la vez sobre la permanencia o evolución de los temas, canciones, bailes, letras y **lalias** del folklore, sobre la percepción peninsular -más particularmente madrileña- de una identidad andaluza, generalmente confundida con la gitana -y de ahí la ambivalencia de los términos en las obras-, cuya imagen queda sometida a fenómenos complejos de moda, rechazo y olvido, y, finalmente, sobre el nacimiento oscuro de un arte gitanoandaluz minoritario en su tierra pero universalmente reconocido como música genuina de Andalucía.

Notas

- (1) La primera pudiera ser en el baile de 1752 titulado «la huerta de Casani», citado por José Blas Vega y Manuel Ríos Ruiz en su *Diccionario Enciclopédico Ilustrado del Flamenco*, Cinterco, Madrid, 1988, pág. 736b.

- (2) César Oudín, traductor del Quijote e intérprete de Enrique IV de Francia, autor del diccionario titulado *Tesoro de las dos lenguas francesa y española* (1607).
- (3) En otra mojiganga de 1708, titulada *Mojiganga de las sacas para la fiesta del Corpus*, los gitanos salen con pañuelos en la cabeza y bailan también la chaco-na.

Bibliografía

Anónimos:

- «Alcalde engitanado (El). Entremés nuevo». *Manuscritos varios*. Biblioteca Nacional de Madrid, Manuscritos: 4064: fols. 181-188.
- Alcalde verdulero, y chasco de las gitanas (El)*. Entremés nuevo. B.N.M., Manuscritos: 15.279: fols. 120-131.
- Andaluza afortunada de soltera y de casada (La)*. Tonadilla. B.N.M., Manuscritos: 14.063/81.
- Escoba (La)*. Entremés. B.N.M., Manuscritos: 14.516/15.
- Gitanas desterradas (Las)*. B.N.M., Manuscritos: 14.530/18.
- Gitanilla (La)*. Baile. B.N.M., Manuscritos: 14.513/48.
- Gitanilla honrada (La)*. Sainete en verso. B.N.M., Manuscritos: 14.530/17.
- Gitano Canuto Mojarra (El) o El Día de Toros en Sevilla para trece personas*. Saynete nuevo. José Ferrer de Orga. Valencia, 1816.
- Gitanos tragedistas (Los)*. Saynete nuevo. B.N.M., Manuscritos: 14.498/41 (1779).
- Archivo Histórico Nacional: *Consejo de Castilla, Sala de Alcaldes de Casa y Corte*. 1633: fols. 228-230.
- Avellaneda, F. de: «La hija del Doctor». En *Floresta de entremeses y rasgos del ocio, a diferentes assumptos de Bayles, y Mogigangas* (A. de Zafra). Madrid, 1691. págs. 137-148.
- Cáncer y Velasco, J.: «Los gitanos». En *Antología del entremés* (F. Buendía). Aguilar. Madrid, 1965. Págs. 619-634.
- Cañizares, J. de: «Moxiganga de la Xitanada». En *Mojigangas manuscritas*. B.N.M., Manuscritos: 14.090. fols. 84-90. (V. *Colección de Entremeses, loas, Bailes, jácaras y mojigangas*.. (E. Cotarelo y Mori). Bailly-Baillière. Madrid, 1911. pág. CCC).
- Cervantes, M. de: «Pedro de Urdemalas». En *Obras Completas*. Aguilar. Madrid, 1970. págs. 609-658.
- Cruz, R. de la: «Los ladrones robados». En *Sainetes*. Bailly-Baillière. Madrid, 1915. Vol.I. págs. 380-383.

- Cruz, R. de la: «Las gitanillas». En *Sainetes*. Bailly-Baillière. Madrid, 1928. Vol.II. págs. 99-105.
- Estébanez Calderón, S.: *Escenas andaluzas*. Espasa-Calpe. Buenos Aires, 1941 (Col. Austral, 188).
- Leblon, B.: *Les Gitans dans la Littérature espagnole*. France-Ibérie Recherche. Toulouse, 1982.
- *El Cante Flamenco, entre las músicas gitanas y las tradiciones andaluzas*. Cinterco. Madrid, 1991.
- León Marchante: «Mogiganga de la manzana». En *Floresta de entremeses y rasgos del ocio* (A. de Zafra). Madrid, 1691. págs. 55-68.
- Luque, J. de: *Divina poesía y varios conceptos a las fiestas principales del año que se ponen por su calendario*. Juan de Lira. Lisboa, 1608.
- Monteser, Fr. A. de: «El Maulero». En *Antología del entremés*. Aguilar. Madrid, 1965. págs. 845-858.
- Sanz Pérez, J.: «El Parto de los Montes, capricho trágico gitanesco, en un prólogo y un acto, original y en verso». En *Museo Dramatico Ilustrado* (entregas 73,74). Vidal y Cia. Barcelona, 1863.
- *El Tío Caniyitas o El mundo nuevo de Cádiz, ópera cómica española, en dos actos*. Madrid, 1864.
- Serrano, F.: «Mojiganga del Doctor Alcalde». En *Vergel de entremeses y conceptos del donayre con diferentes bayles, loas y mojíngangas*. Zaragoza, 1675. (B.A.E., vol. XXXI). págs. 173-177.
- Vaux de Foletier, F. de: *Mille ans d'Histoire des Tsiganes*. Fayard. París, 1970.
- Vega Carpio, L. de: «El Arenal de Sevilla» (Madrid, 1618). En *Comedias escogidas*, t.III. (B.A.E., vol. XLI). págs. 527-546.
- «Los pastores de Belén». En *Colección de obras no dramáticas*. (B.A.E., vol. XXXVIII). págs. 281-286.
- Vicente, G.: «Farsa das Ciganas». En *Obras completas*. Lisboa, 1944. Vol. V. págs. 319-325.
- : «Auto da Festa». En *Obras completas*. Lisboa, 1944. Vol. VI. págs. 131-169.
- Zamora, A. de: *Comedias nuevas, con los mismos saynetes con que se executaron, assí en el Coliseo del Sitio Real del Buen-Retiro, como en el salon de Palacio, y Teatros de Madrid*. Diego Martínez Abad. Madrid, 1722.

TEATRO ÉPICO-RELIGIOSO EN LA ALPUJARRA: FIESTAS DE MOROS Y CRISTIANOS

Juan Manuel JEREZ HERNÁNDEZ

Escuela Universitaria de Enfermería

«Virgen de las Nieves». Granada

En La Alpujarra se celebran en la actualidad 14 funciones de Moros y Cristianos, todas dentro de las fiestas patronales. El principal protagonista es el santo patrón de la localidad, que es solicitado primero y luego conquistado por los moros en la primera parte de la función, hasta que es rescatado por los cristianos en la segunda parte.

Los personajes principales de cada bando son rey, general, embajador y espía. Las tropas, están integradas por jóvenes y niños, pero con importante participación de personas mayores. Aquí es donde está apareciendo el sexo femenino, compuesto por niñas y adolescentes. La indumentaria se caracteriza por la ausencia de riqueza, libertad en la decoración y algunos importantes anacronismos. En los textos siempre figura la queja de los moros por su expulsión de España, bravatas de ambos bandos y curiosos anacronismos históricos. Pero lo fundamental es la exaltación de la religión católica y la conversión de los moros producida por propio convencimiento, con ayuda de fuerzas sobrenaturales.

* * *

Aproximación al conocimiento de La Alpujarra

Entre la vertiente meridional de Sierra Nevada y el Mar Mediterráneo, en cuyas orillas caen, casi a pico, las sierras de Lújar, Contraviesa y Gádor, se extiende *La Alpujarra* o *Las Alpujarras*, una zona de acusada personalidad geográfica, que formó parte del antiguo Reino de Granada y fue fraccionada con la división provincial, entre las de Granada y Almería, ocupando el sureste de la primera y el suroeste de la segunda.

Si bien hoy existe bastante controversia sobre la extensión real de la comarca, sobre todo en sus límites orientales, considerándola en toda su amplitud, La Alpujarra consta de 60 municipios, integrados por unas 120 localidades y un importante número de cortijadas, hoy poco habitadas.

Se estructura en tres grandes franjas horizontales. La ladera sur de Sierra

Nevada o Alpujarra Alta, un valle intermedio o Alpujarra Media y la franja costera, o Alpujarra Baja, con pueblos en las montañas de la Contraviesa o en el valle de río Adra y otros en la costa o cerca de ella. Se trata, pues, de una abigarrada región montañosa, de paisaje accidentado y salpicado de contrastes, como resultado de su secuencia climática.

Hay en su breve extensión pueblos situados por encima de los 1.000 metros Capileira, Trevélez, Bayárcal ; otros de altitud media como Ugíjar, Cádiar y Orgiva y algunos cerca del mar o en sus orillas, como Berja, Adra y Albuñol. Los pueblos de altura media y baja, situados en el centro de subcomarcas o zonas de mayor homogeneidad, son los mas grandes y desarrollados, centralizándose en ellos la actividad comercial y de servicios. Los de mayor altura, situados en la laderas de las montañas y generalmente orientados al sur, son mas pequeños, menos poblados, carentes de servicios y de escaso comercio.

Es una comarca netamente agrícola, con una economía cerrada y autárquica de tipo familiar y estricto consumo, con predominio de la pequeña propiedad como complemento del subsidio de desempleo y, sobre todo, de los jornales trabajados en la zona más oriental, también denominada *Poniente almeriense*, donde el cultivo en invernaderos ha venido a evitar la pobreza y definitiva decadencia de una zona de duras condiciones de vida y, hasta hace poco, de gran número de emigrantes dispersos por América los mas antiguos, por Cataluña y Centroeuropa los posteriores y hacia el Poniente almeriense los últimos.

La historia alpujarreña está en consonancia con la originalidad de su marco físico, el cual ha actuado como refugio para resistir a los que intentaban penetrar en su interior, habiendo sido escenario de rebeliones y hechos singulares que han contribuido decisivamente a conformar el carácter y personalidad de sus gentes.

Si bien han sido varios los asentamientos humanos y las diversas culturas que se han sucedido en la comarca, la historia cobra todo su protagonismo bajo el dominio musulmán. De esta época procede la unidad territorial que configura a La Alpujarra como comarca históricamente consolidada. Tras la conquista de Granada, La Alpujarra pasa a ser el refugio del último rey árabe, Boabdil, quien instala su corte en Cobda de Andarax, hasta que es expulsado del territorio español. La Alpujarra queda, entonces, en manos cristianas, pero con una gran población de musulmanes, convertidos al cristianismo por la fuerza, denominados *moriscos*, los cuales, en realidad siempre fueron considerados como enemigos internos y se les sometió a una discriminación y una opresión creciente en todos los aspectos de la vida social, lo que provocó su rebelión a finales de 1.568 en gran parte del Reino de Granada, pero con mayor incidencia en La Alpujarra, donde pretendieron instaurar un nuevo reino árabe.

Al cabo de una larga guerra a sangre y fuego, caracterizada desde el principio por la crueldad y el deseo de eliminar a todos los indígenas del reino de Granada, los ejércitos de Felipe II acabaron con los rebeldes, que fueron expulsados del territorio español, produciéndose una despoblación casi total de La Alpujarra, que hubo de ser

enteramente repoblada por cristianos viejos. Pero hasta bien entrado el siglo XVIII, esa zona estuvo expuesta a los desembarcos y ataques de los piratas musulmanes, muchos de los cuales eran moriscos que habían sido expulsados anteriormente de toda España.

Su convulsa historia y tan densa orografía, que han significado una serie de barreras protectoras dificultando el acceso de influencias foráneas, han propiciado la lenta incubación y el aislamiento de la cultura alpujarreña durante siglos, lo que ha permitido la supervivencia de tradiciones folklóricas en la pureza de su concepción original.

Las fiestas de moros y cristianos

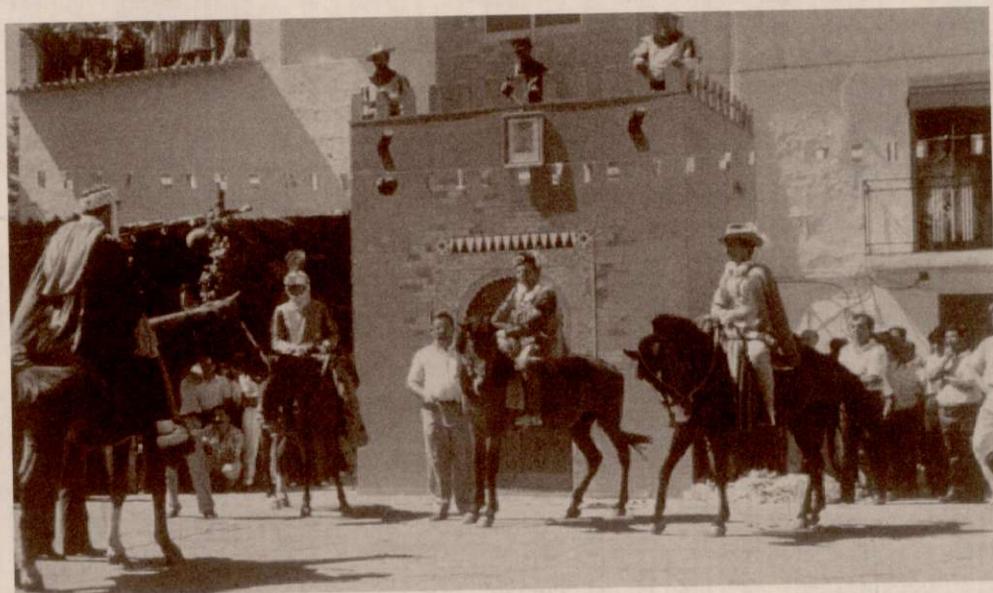
Entre las manifestaciones folklóricas de esta comarca, destacan como festejos singulares, funciones dramáticas, representando las luchas del cristianismo contra la Media Luna o los «enemigos de la Fe», denominadas *fiestas de Moros y Cristianos*, que si bien varían en cuanto a contenido del texto, número de personajes, manera y lugar de representación, etc., el estudio comparativo que hemos realizado revela unas claras temáticas comunes y la misma estructura básica. Son las únicas funciones de teatro popular que se celebran en esta comarca, a excepción de una representación de la Pasión de Cristo que tiene lugar en Albuñol cada Semana Santa.

Tenemos fundamentos para pensar que antaño estas representaciones tenían lugar en la mayoría de las localidades alpujarreñas; hoy se celebran solamente en catorce de ellas (ver cuadro 1), algunas de las cuales han sido rescatadas, con toda su pureza, después de años de ausencia (Jorairatar, Cherín). Mientras que en algunos pueblos, como Bubión y Mecina Tedel, se han dejado de celebrar después de haber sido recuperadas, en otros (Turón, Cojáyar, Juviles y Murtas) se celebran intermitentemente, con riesgo de desaparecer.

No se conoce con exactitud el origen de esta fiesta, si bien, como afirma Roland Baumann, la fiesta de Válor está documentada desde 1694 (1). Hay datos para considerar que en el siglo XIX estas fiestas tuvieron gran esplendor, probablemente por la influencia en el desarrollo de las múltiples guerras y la consiguiente mentalidad belicista que imperaba en aquel tiempo, como lo atestiguan las ropas de los principales personajes cristianos de la mayoría de los pueblos y los toques de tambor que acompañan a la fiestas de Laroles que, según sus protagonistas, provienen de himnos de los generales liberales del pasado siglo Riego y Torrijos (Jerez, 1992: 86).

Distribución geográfica

La localidades en que se celebran actualmente se sitúan en la parte central de la comarca, precisamente la zona que mejor conserva las características más genuinamente alpujarreñas: siete están ubicadas en la ladera sur de Sierra Nevada, cinco en la Contraviesa y dos en el valle del río Adra. De la zona occidental se recuerdan fiestas, ya perdidas, en dos localidades, y otras dos en la oriental.



Lo más típico es que se celebren en la plaza principal del pueblo. Moros y Cristianos de Válor.



Las tropas están integradas por jóvenes y niños, con ropas para cuya confección bastan unos viejos almohadones, una camisa blanca y suficiente imaginación para la decoración. Moros y cristianos de Bayárcal.

De las localidades en que se celebran, 4 son anejos o barriadas, una entidad local menor y ocho cabeceras de municipio. Hay dos municipios, Nevada y Ugíjar, que celebran función en dos de sus localidades: Laroles (cabecera) y Picena (entidad local menor) en el primero y Jorairatar y Cherín, ambas barriadas, en el segundo. La localidad de mayor censo es Albondón, con unos 1.500 habitantes; el resto tienen todas menos de 1.000, incluso existe una localidad sin ninguno de ellos, Benínar, pueblo que quedó sepultado por las aguas del pantano de su nombre, a cuyas orillas, acuden cada año, para celebrar las fiestas patronales, sus antiguos habitantes, dispersos hoy en otros municipios.

Esta circunstancia coincide con el resto de Andalucía, donde es excepcional que se celebren estas funciones en núcleos superiores a cinco mil habitantes, con la modestia como característica (Rodríguez Becerra, 1985: 149), a diferencia de Levante, donde son grandes localidades las que celebran estas fiestas, abundantes en lujo y suntuosidad.

Motivo

Todas las funciones tienen lugar dentro de las fiestas patronales que, aunque por sí solas no llenan todo el tiempo festivo, constituyen el acto principal y eje de toda la fiesta, siendo motivo de atracción para propios y visitantes, generalmente oriundos del pueblo emigrados, que retornan temporalmente para las fiestas, y vecinos de algunos pueblos colindantes.

El protagonista principal es siempre el patrono de la localidad, que es solicitado por los moros, primero sin éxito y luego conquistado a la fuerza, hasta que es rescatado por los cristianos. Las fiestas actuales se dedican a diez santos (masculinos), dos vírgenes, un Cristo y la Santa Cruz. San Antonio de Padua y San Sebastián están presentes en dos funciones (véase cuadro 1).

Breve descripción de la fiesta

El drama va siempre vinculado a la procesión. El castillo de tablas y la imagen, que forman parte del escenario, son los blancos de la invasión sarracena. La embajada mora pide la entrega de ambos, lo que niegan los cristianos, resolviéndose el pleito en la primera batalla que ganan los moros, logrando sus objetivos, con lo que finaliza la primera parte de la función. La misma tarde, o al día siguiente, los mismos acontecimientos se repiten, pero con los papeles invertidos. Los cristianos reconquistan el pueblo y sus símbolos: el castillo y la imagen del santo. La función termina con la conversión de los moros y oraciones comunes al patrón, quedando así resuelta la lucha entre las dos razas.

Cuadro 1
Localidades alpujarreñas que celebran fiestas de Moros y Cristianos

Localidad	Municipio	Provincia	Fecha	Motivo
Albondón	Albondón	Granada	25 de agosto	San Luis Rey de Francia
La Alquería	Adra	Almería	Ult. fin sem. agosto	Virgen Angustias
Bayárcal	Bayarcal	Almería	3, 4 diciembre	S. Fco. Javier
Benínar (pantano)	Berja	Almería	16 agosto	San Roque
Cojáyár	Murtas	Granada	13 junio	San Antonio
Cherín	Ugíjar	Granada	24 agosto	San Bartolomé
Jorairatar	Ugíjar	Granada	3º fin sem. agosto	Arcángel San Gabriel
Juviles	Juviles	Granada	2º fin sem. agosto	San Sebastián
Laroles	Nevada	Granada	Fin semana	San Sebastián
Murtas	Murtas	Granada	2 y 3 mayo	Santa Cruz
Picena	Nevada	Granada	11 y 12 septiembre	Virgen del Rosario
Trevélez	Trevélez	Granada	Sábado próx. 14 de junio	San Antonio
Turón	Turón	Granada	25 de abril	San Marcos
Válor	Válor	Granada	15 septiembre	Cristo Yedra

El tiempo y el espacio festivo

Las dos partes en que se divide la fiesta están separadas generalmente por un descanso de duración muy variable, entre la brevedad de Trevélez, los minutos que tardan los personajes en realizar una veloz carrera hacia las afueras del pueblo, hasta 24 horas como sucede en Bayárcal, Laroles, Picena y Válor. En el resto de las localidades, la función tiene lugar la, primera parte, por la mañana, y la segunda, por la tarde.

En Turón se celebra después de encerrada la procesión, en presencia del cuadro de la imagen del santo y la Virgen; en Trevélez antes de la procesión, que sale inmediatamente después de la función; en Válor es al día siguiente de la procesión, por lo que para que la imagen esté presente, colocan en el castillo un viejo cuadro del Santo Cristo; en Benínar, sale la procesión cuando ha terminado la segunda parte de la función, y en el resto la función se intercala en la procesión; en Cojáyár, Albondón y La Alquería, el santo no se encierra en la iglesia hasta que no ha terminado la segunda parte, que se celebra por la tarde, por lo que la imagen ha de quedar custodiada por las tropas moras. En Bayárcal, Laroles y Picena, sale la procesión cada día para celebrar cada parte de la función, destacando el caso de Laroles en que además de las *relaciones* se celebra una guerrilla en el transcurso de la procesión.

En cuanto al espacio festivo, es bastante variado: Siempre es al aire libre, y lo más típico es que se celebre en la plaza principal del pueblo, donde suele ubicarse el grueso de las fiestas, pero en otras, como Picena y La Alquería, se sale a las afueras: a una era en la primera, y al cauce seco de un río en la segunda, para lo cual deben trasladar la imagen en procesión y acondicionarle un templete hecho con ramas de palmera, sábanas y colchas. En Cherín se hace en el patio de una escuela. En Laroles la función principal se celebra en la plaza del ayuntamiento, pero tiene lugar en cada una de las partes una guerrilla, independiente de las batallas de la función principal, en unos cerros de las afueras del pueblo, al paso de la procesión por la carretera contigua. Hay algunos pueblos que tienen un espacio mixto: así Jorairatar, Cojáyár y Mecina Tedel, celebra la primera parte en la plaza de la iglesia y la segunda a las afueras del pueblo, donde se supone que los moros tienen secuestrado el santo. En Cojáyár y en Trevélez salen las tropas al campo, persiguiéndose, si bien en esta última no se trata exactamente de una persecución, sino de una carrera de caballos, donde los protagonistas demuestran la habilidad que no muestran con las armas, ya que la batalla apenas es significativa.

Los espectadores no tienen en ningún caso asientos ni lugar concreto asignado; observan desde donde pueden: balcones, terrados (2), árboles y, sobre todo, alrededor de la función e incluso, entrometiéndose en ella.

Protagonistas

La participación de los vecinos del pueblo suele ser amplia. Pero los protagonistas reales son generalmente hombres jóvenes, si bien no es rara la participación de los mayores.

Los personajes principales de cada bando son rey, general, embajador y espía, si bien no es rara la ausencia del rey, sobre todo cristiano, siendo, en este caso el general el personaje de mayor autoridad.

Las tropas están integradas por jóvenes y niños, pero con importante participación de personas mayores. Aquí es donde está apareciendo el sexo femenino, compuesto por niñas y adolescentes.

En algunas funciones existen otros personajes secundarios, generalmente graciosos, como el *Mahoma* de Jorairatar, los *diablillos* de Trevélez o los espías de Válor. Se sabe que antaño existían uno o varios personajes que recogían heridos en la batalla, como en Picena y Válor.

Estos papeles se reparten sin norma concreta; suele haber un acuerdo con los mayordomos, organizadores de toda la fiesta, para la interpretación de los personajes principales o ellos son quienes buscan a los actores de entre los varios expertos en cada uno de los papeles que existen en cada pueblo. En cuanto a la tropa, es generalmente de participación espontánea.

Hoy suelen ser personas del pueblo, sin ninguna significación social, dándose frecuentemente el caso de coexistencia entre gentes de distinto nivel sociocultural, pero tradicionalmente han sido personas de clases modestas, muchas veces analfabetos que han necesitado aprenderse de memoria el texto oído de sus antecesores. En algunos casos los personajes principales cristianos han sido hombres de clases más acomodadas, mientras que los moros, sobre todo las tropas, han sido de clases más modestas, a veces porque vistiéndose con tal atuendo durante todas las fiestas, se ahorraban el coste de la ropa nueva que suelen estrenar para esos días, comiendo y bebiendo a costa de la organización.

La gran diferencia de prestigio entre el cristiano y el moro, hizo antaño que el primero siempre fuese gente de mayor consideración social dentro de la comunidad. Este tiene un papel más marcial y ordenado, mientras que el moro es más anárquico, por lo que es más propio de gentes más alegres. En la actualidad, estas diferencias se están invirtiendo: los jóvenes ha perdido la antigua mentalidad belicista y el militarismo asociado a los valores masculinos. Hoy prima más en antimilitarismo, plasmado en la creciente extensión de la objeción de conciencia; la vida de los jóvenes es más indisciplinada, descuidando la imagen de *hombrecito formal*, y por eso se tiende más a buscar el papel de moro, que tiene más libertad para divertirse durante las fiestas.

Por otro lado, las diferencias entre lo masculino y lo femenino son cada vez menores; la mujer ha abandonado su tradicional papel pasivo e intenta, con éxito, conseguir los papeles profesionales y sociales del hombre, incluso su participación en

las fuerzas armadas. Es lógico que también pretenda homologarse a él en su participación en las fiestas, como reflejo que es ésta de la sociedad, por lo que también quiere desempeñar el papel de soldado, generalmente con buen derroche de marcialidad -cosa impensable hace apenas diez años- y combatir en una guerra fingida. No obstante, la mujer no pierde tan fácilmente su interés por la imagen y la elegancia en el vestir, y eso hace que la mayoría de las jóvenes que participan en la fiesta hagan el papel de tropa mora, cuya indumentaria es mucho más vistosa que la cristiana.

Pero hay dos importantes excepciones en esta generalidad de reparto de papeles: por un lado en Válor, pueblo bastante conservador, se hace por transmisión de padres a hijos; el hijo del moro será siempre moro y el del cristiano, cristiano. Aquí la función de Moros y Cristianos antes «era un asunto serio, un ritual militar en el cual la élite del pueblo mostraba su brío y dominio de su palabra. Representaba delante del pueblo la victoria de su creencia y de su jerarquía sobre las turbas sin disciplina y sin religión» (Baumann, 1985), lo que puede interpretarse como que la élite, las clases privilegiadas pretendían demostrar su superioridad, no sólo económica, sino educacional, ante el pueblo sin cultura ni categoría.

Otro caso es el de Picena: allí las niñas participan como tropas en un bando, y los niños en otro; si bien está más o menos establecido que los bandos sean alternativos cada año, suele haber algunas discrepancias que abocan en adjudicar a las niñas el bando moro en más ocasiones de las establecidas -el bando de la raza inferior- según los textos. Y esto ocurre en un pueblo donde el cincuenta por ciento del censo son niños o jóvenes en edad estudiantil, con una media de cinco o seis hijos por matrimonio y con una población de especial idiosincrasia, donde la tradicional dominación del hombre es evidente. Los niños han de pelear contra las niñas, demostrando su fuerza y habilidad masculina, en un juego precursor del posterior y casi inmediato acercamiento.

Indumentaria

Personajes principales:

Moros: En general no existen grandes diferencias en el tipo de ropa usada por estos personajes en las diversas localidades. Suele ser: pantalón blanco, bombacho o recto, camisa blanca y capa de diversos colores, generalmente rojas, azules o amarillas y con diversos adornos: estrellas, medias lunas y ribetes en los bordes. En algunos casos se utilizan también: chaleco rojo, azul o amarillo, y fajín de los mismos colores. En otros casos, como en Trevélez y Válor, el traje no es blanco, sino una chilaba verde, azul o amarilla, con capa de los mismos colores, pero sin coincidir con el de la chilaba y algo más ricos y vistosos que en otros pueblos. En Albondón consiste en pantalón, camisa, capa y gorro, todo ello rojo, con estrellas plateadas y ribetes negros en la capa, adornos amarillos en los gorros, cinturón y botas negros.

Cabe destacar en estos personajes el rico decorado de su gorro. Generalmente

se trata de un bonete de cartón forrado con tela blanca y adornado con collares, pendientes y otros objetos similares, de los cuales cuelgan cintas de diversos colores, en la mayoría de los casos ganadas en las carreras de cintas.

Cristianos: En los personajes principales del bando cristiano es donde existe mayor diversidad entre las distintas localidades. Así, en las fiestas de Válor y Cherín, se tiende a la mayor similitud con la época a que se refiere el texto y con el personaje que representa cada cual.

En el otro extremo pueden situarse las fiestas de Turón, en las que los personajes principales visten con uniforme de oficial del ejército actual, de color caquí, y en Cojáyar, que también usan el uniforme actual, pero azul marino.

En Trevélez, por el contrario, las ropas de los cristianos son totalmente inespecíficas y nada castrenses, pudiendo ser aplicado a cualquier personaje de cualquier tipo de obra. De similares características son los trajes iniciales, tras su recuperación, de Jorairatar (3). Bastante curiosas son las ropas que utilizan los cristianos de Albondón, consistentes en trajes blancos con capa y sombrero del mismo color, mientras que los moros van todos de rojo.

Pero lo más característico en la mayoría de las fiestas es la utilización de uniformes militares correspondientes al pasado siglo. Así, en Laroles, el general, el embajador y otros personajes, se visten a lo napoleónico. Similar indumentaria se utiliza en Picena, en Juvíles y en Bayárcal, aunque en éste último hay un personaje que lleva ros rojo; incluso en Jorairatar, antaño fue también así (Fernández, 1934, 156). El ros se utiliza también en La Alquería, pero blanco y cinta de los colores de la bandera española con un uniforme con guerrera de color azul marino y pantalón blanco, que también puede corresponder al pasado siglo.

Tropas:

Tropas moras: Igual que en los personajes principales, las tropas moras se visten de forma que imitan, más o menos, ropa árabe de la época. Para su confección bastan unos viejos almohadones, una camisa blanca y suficiente imaginación para la decoración. Así, en general, los soldados moros visten pantalón blanco ancho, bombacho o no, camisa blanca y gorro redondo adornado con diversos objetos, generalmente collares y diversos abalorios y cintas de colores, si bien en la actualidad se están viendo turbantes, incluso simples pañuelos anudados en la cabeza para sustituir el gorro tradicional, más trabajoso de confeccionar.

En Laroles, además, utilizan chaleco rojo o azul y, actualmente, capas de diversos colores, con lo que las tropas llevan una indumentaria prácticamente igual que los personajes principales.

Más simple es la vestimenta de las tropas moras de Picena: las niñas llevan un mono blanco con una diadema de color en el pelo; cuando hay miembros masculinos llevan camisa blanca y una cinta en la frente o un gorro blanco muy adornado.

En Válor visten chilabas blancas, y unos gorros redondos blancos y muy poco decorados, si bien están comenzando a aparecer pañuelos.

Más curiosas e inespecíficas son las ropas de las tropas moras de La Alquería, íntegramente formadas por niños que visten llamativos trajes compuestos de pantalones y camisas muy anchas de vivos colores, pareciendo cariocas más que moros.

A todo esto hay que sumarle la imaginación de cada persona, que confecciona y adorna sus ropas según le parezca, pudiendo ver colgados de las ropas, medallas y llaveros, extrañas y curiosas condecoraciones, turbantes hechos con toallas o manteles, etc.

Tropas cristianas: Pero lo que más llama la atención es la indumentaria de las tropas cristianas, que en una gran mayoría de los pueblos son uniformes del ejército actual: Laroles, Trevélez, Juviles, Bayárcal, Picena, Jorairatar, Cojáyar, La Alquería, Cherín... con la excepción de Válor en la actualidad, y a partir de la guerra civil, ya que con anterioridad también se utilizaban trajes del ejército regular de la época (4).

Podemos resumir en dos las características de la indumentaria: ausencia de riqueza y vistosidad excesiva, ya que el alpujarreño no busca demostrar poder económico alguno. Existencia de anacronismos y elementos distorsionantes, ya que los alpujarreños no le dan importancia a la autenticidad en la indumentaria, sino a su concepto de la participación y al respeto de la tradición.

Esos aparentes anacronismos pueden explicarse si aceptamos que el origen de las fiestas de moros y cristianos se encuentra en las soldadescas o desfiles de las que las milicias populares celebraban en las ocasiones festivas, para mantener la forma y disparar sus armas periódicamente, para lo cual, naturalmente, usaban los trajes militares de su época, no siendo lógico ni necesario recurrir a indumentaria histórica.

La diferencia entre tropas moras y cristianas puede basarse en que las últimas que representan la ley y el orden son muy disciplinadas, en las cuales el hombre joven, o recuerda su época de servicio militar o la anticipa si aún no la ha vivido, como repetición anual del rito del paso de niño a hombre y demostración ante el público, sobre todo el femenino, de sus cualidades de varón, y eso se logra con uniformes militares actuales y no con ropas antiguas, que para ellos pueden ser disfraces que restan seriedad a su función, sintiéndose ridículos.

Las tropas moras, por el contrario, suelen tener una actuación más irregular, indisciplinada y divertida. Para ello es más adecuado un disfraz más vistoso, incluso con elementos jocosos.

Los textos

La parte recitada de la función constituye lo sustancial de la misma y se denomina «*relaciones*», desarrollándose en el lugar principal de la acción junto a lo que simboliza el castillo, con un bando en él y otro enfrente, excepto algunas escasas escenas que tienen lugar en lo que simboliza «los campamentos».

Los textos son generalmente anónimos y los actores los saben de memoria, habiendo sido costumbre que los aprendieran por tradición oral, si bien la mayoría de los pueblos disponen hoy de un texto escrito, que se utiliza en los ensayos y para que los nuevos actores vayan aprendiendo previamente el papel.

De los textos primitivos poco debe quedar en la actualidad, pues muchos se han perdido, y todos han sufrido numerosos retoques, incluso sustituciones, además del desgaste propio de su transmisión oral.

El esquema es el mismo en todos los pueblos, existiendo, incluso frases y a veces grandes párrafos coincidentes en algunos lugares, sobre todo los más cercanos entre sí, lo que hace pensar que la mayoría de ellos tienen un origen común o se han producido plagios.

Los textos muestran que los moros, a través de su embajador, inician un parlamento en el que piden les sean entregados plaza, castillo e imagen, aludiendo a su derecho histórico. Los cristianos se lo deniegan, en medio de conversaciones llenas de bravatas y exaltación de sus respectivas religiones. Sucede la batalla, que en muchos de los pueblos se desarrolla con estruendosos disparos de fogueo. Ganan los moros, lo cual se materializa con la sustracción de la bandera y la toma del castillo, poniendo fin a la primera parte.

En la segunda parte, el santo, la plaza, los símbolos y algunos prisioneros están en manos de los moros, que ocupan el castillo; los cristianos se lo reclaman con amenazas hasta que vuelve a producirse la batalla, que ganan los cristianos. Pero durante ella los moros observan la intervención sobrenatural del santo en cuestión y, a veces, de la Virgen y/o Dios, lo que les hace reflexionar acerca del verdadero mensaje divino, produciéndose la rendición y la conversión, que, naturalmente, los cristianos ven de buen grado, hermanándose todos. En los casos en que la función tiene lugar intercalada con la procesión, ésta vuelve a la iglesia acompañada por todos los participantes en la función.

Sin salirse del esquema común, hay textos en que se introducen historias concretas, como en Bayárcal, donde se representa el triunfo del Ave María, o en Laroles, con la historia de Guzmán el Bueno, o trozos literarios conocidos, como el del romance de Abenhamar en el texto de La Alquería, la salve del Triunfo del Ave María en el texto de Mecina Tedel, o la arenga de Laroles, que se dice fue copiada de un discurso del general Espartero. Existen también numerosos anacronismos, mezclando personajes y acontecimientos históricos de diversas épocas, como Aben Humeya y Guzmán el Bueno de Laroles, incluso haciendo referencias a acontecimientos muy posteriores a los hechos que se representan, como las alusiones a Zaragoza, San Marcial y la «España liberal» del texto de Cojáyar.

En todos los textos son comunes los siguientes hechos:

- Amenaza de reinvasión.
- Aparición sorpresiva de los moros.

- Demanda del santo y la plaza e intención de reconquista, alegando su ignominiosa expulsión de España.
- Negativa de los cristianos y elogios a la Reconquista de los Reyes Católicos y a la religión católica.
- No se observan referencias a la revuelta morisca de 1568.
- Menosprecio de la religión mahometana y de la propia raza árabe, que la hacen proceder de Africa y es calificada de bárbara, cruel e inculta.
- Considerar las creencias islámicas como un error y un pecado.
- Plegarias al santo patrón y a la Virgen.
- Intercesión celestial para decantar la victoria hacia los cristianos.
- Conversión de los moros al cristianismo por su propia voluntad, pero tras la intervención divina que les hace ver con claridad, y salir de su «error».

A modo de conclusión:

La Alpujarra, como sabemos, fue el último reducto árabe en España, donde permaneció hasta su expulsión tras la rebelión de 1.568, produciéndose intentos de vuelta clandestina. Para conservar los pueblos fue necesario repoblarlos con gentes venidas de otros sitios y desconocedoras de este tierra y sus costumbres; era lógico que estos repobladores tuviesen miedo de verse invadidos y atacados por los árabes andaluces en el exilio, miedo acrecentado tras el desembarco de los Turcos en Adra en 1620, que saquearon la población (Tapia, 1989, 401-413) y tras una victoria inicial fueron luego vencidos por milicias concejiles de varios pueblos de La Alpujarra; un desarrollo de los hechos tal y como sucede en todas las funciones de Moros y Cristianos.

Por este motivo, es muy probable que en La Alpujarra, las fiestas de Moros y Cristianos comenzaran como un simulacro de guerra, un ensayo ante la posible vuelta de los indígenas exiliados. Los colonizadores cristianos pretendían representar en las fiestas sus temores y sus deseos de victoria militar y religiosa, a la vez que quisieran preparar al pueblo ideológicamente para combatir al posible enemigo y hacerle confiar en que, llegado el trance, no cabría la posibilidad de derrota, pues Dios les ayudaría en el triunfo de la Fe.

Así se explica el mensaje de maniqueísmo, intolerancia y racismo que se aprecia en todos los textos. Un mensaje en plena vigencia en sus orígenes y hasta mucho tiempo después, en que se volvieron a vivir los duros enfrentamientos ideológicos que culminaron con la última guerra civil.

En la actualidad, de un análisis objetivo de los textos, descontextualizados de la fiesta en que se representan, podemos deducir que ese mensaje es terriblemente negativo para la educación en democracia, resultando extremadamente peligroso en la situación actual de renacimiento de los sentimientos xenófobos entre determinados

colectivos, a la vez que se está produciendo una entrada masiva de inmigrantes africanos en nuestra tierra, gran parte de los cuales se afincan en las zonas de invernaderos de la baja Alpujarra.

No obstante, observando el conjunto de la función, los textos, más que peligrosos, parecen obsoletos e inoperantes, sin posibilidades de que su mensaje sea seguido por una población en fiestas que no se fija precisamente en el significado de lo que se dice, sino más bien en cómo se dice y cómo se representa.

Los personajes principales recitan sus relaciones de memoria, ocupándose de hacerlo bien, con vehemencia y vistosidad, para lucirse, sin el menor interés en identificarse con el significado de lo que dicen; lo aceptan como parte de su cultura y participan en un acto de comunión con la identidad de su pueblo, y nada más.

Los personajes de tropa se ocupan aún menos de saber lo que se quiere decir en la representación, ni de seguir al pie de la letra el mensaje que pueda llevar el texto. Ellos van a divertirse y, sobre todo a lucirse con los gestos de valor o habilidad que suelen caracterizar cada fiesta: disparos atronadores en Laroles, Válor, Murtas, Jorairatar y Cherín; encabritar el caballo en Trevélez, correr tras las niñas en Picena, desfilar con marcialidad en casi todos los sitios, etc.

Estamos seguros de que las funciones de Moros y Cristianos hoy no responden en absoluto a los móviles que las originaron, lo que ha motivado la desaparición de muchas de ellas; ni creemos en la posibilidad de que estimulen los sentimientos de racismo y xenofobia. Hoy son un exponente genuino de nuestro teatro popular, que debe conservarse como es, sin menosprecios por la ideología que representa ni adulteraciones en aras de una pretendida modernidad.

Notas

- (1) Roland Baumann, antropólogo belga que ha realizado su tesis doctoral sobre las fiestas de Moros y Cristianos de Válor, hizo esta afirmación en la conferencia pronunciada durante el II Encuentro de Bandos de Moros y Cristianos. Zújar (Granada), septiembre de 1992.
- (2) En La Alpujarra, los techos de la mayoría de las casas son planos, cubiertos por su parte externa o superior de una arcilla magnesiana, denominada *launa*, con propiedades impermeables, que les da un aspecto terroso, recibiendo el nombre de *terrados* y que son utilizados como extensión de la casa (generalmente de reducidas dimensiones) para secar frutos, almacenar objetos y estancia ocasional para tomar el sol en invierno y el fresco en las noches de verano y, sobre todo, son excelentes miradores hacia el exterior. La estructura escalonada de los pueblos permite que muchos terrados estén situados a la misma altura de calles y plazas contiguas, lo que permite que, por ejemplo, en la función de Moros y Cristianos de Trevélez, un terrado contiguo y al mismo nivel de la plaza donde se celebra, sirva para «tribuna» de la banda de música.

- (3) La función de moros y Cristianos de Jorairatar se dejó de celebrar en la guerra civil, recuperándose en 1988, con un texto de nueva composición y ropas también de nueva creación, en nada parecidas a las antiguas.
- (4) Existen unas fotografías realizadas por Federico Olóriz en 1894 en las que se aprecian que las tropas cristianas de Valor llevan uniformes de la guerra de Cuba.

Bibliografía

- Baumann, R.: «Moros y Cristianos Valor». *Boletín de la asociación cultural Abuxarra*. Órgiva (Granada), 1985.
- Brisset Martín, D.: *Fiestas de Moros y Cristianos en Granada*. Diputación de Granada, 1988.
- Fernández, F.: *Sierra Nevada*. Ed. Juventud. Barcelona, 1946.
- «Indumentaria Tradicional en las Fiestas de Moros y Cristianos de La Alpujarra». En *Actas del III Congreso de Folklore Andaluz*. Centro de Documentación Musical de Andalucía. Granada, 1992. Págs. 313-326.
- Jerez Hernández, J.M.: *Toda La Alpujarra, guía para el viajero*. Editora Regional del Sur, S.A., Andaluzas Editorial. Granada, 1992.
- Tapia Garrido, J.A.: *Historia de la Baja Alpujarra*. Ayuntamientos de Adra, Berja, Dalías, El Ejido, Vicar e Instituto de Estudios Almerienses. Almería, 1989.
- Roca Roca, L.J. y Murillo Ferrol, N.: *La Alpujarra según Federico Olóriz*, Real Academia de Medicina, Granada, 1983. Inédito.
- Rodríguez Becerra, S.: *Las fiestas de Andalucía*. Editoriales Andaluzas Unidas. Sevilla, 1985.

MATANZAS EN LAS FIESTAS: LA REBELIÓN DE LA ALPUJARRA Y LAS FIESTAS DE MOROS Y CRISTIANOS

Roland BAUMANN

Departamento de Antropología
Tulane University (New Orleans)

El presente trabajo aborda la realidad histórica que subyace a las fiestas rituales de Moros y Cristianos de la provincia de Granada, e investiga la famosa Rebelión de la Alpujarra, en un intento de separar los hechos verídicos de la leyenda interesada de los conquistadores cristianos, cuyo reflejo palpable se encuentra todavía en las celebraciones festivas de hoy.

* * *

Bernard Vincent (1991:201) concluye su último libro subrayando que las fiestas de moros y cristianos iberoamericanas expresan la profunda interdependencia de los sucesos del 1492. Él nos invita a «volver a Santa Fe» y considerar estos acontecimientos de nuevo, de manera global. Intentaré descubrir o reencontrar los orígenes de las fiestas de moros y cristianos de la Alpujarra, el «último baluarte» de los moros en España. En 1974 un sacerdote granadino afirmaba en el primer congreso de fiestas de moros y cristianos que las fiestas de la Alpujarra se perpetúan desde la rebelión de los moriscos y recuerdan a los cristianos que los rebeldes mataron en la Nochebuena de 1568. Estos «mártires de la Alpujarra», «cogidos desprevenidos... mientras celebraban el nacimiento de Cristo», «son los verdaderos patrones de la Fiesta de moros y cristianos» (Linares Palma, 1976:177). Inspirado por aquel folclorista trataré de la rebelión de 1568, de sus mártires y de su folclore.

Los Moros y Cristianos de Granada

Como lo menciona Márquez Villanueva (1984:86) «La política que se aplicó a los moriscos no fue asimiladora, sino de persecución religiosa y genocidio cultural». Convertidos por la fuerza al catolicismo a raíz de las iniciativas de Jiménez de Cisneros, los granadinos musulmanes fueron objeto de discriminaciones crecientes por parte de la Inquisición (Vincent, 1987), de la Iglesia y de la administración real (Caro Baroja, 1957). Mientras tanto, se les quitaban las tierras y padecían la crisis de la industria sedera. Mármol Carvajal (1924:160) nos informa que por estas opresiones

muchos moriscos pacíficos se dieron a los montes haciéndose monfíes, o sea bandidos.

El miedo a una vuelta a España de los moros es un tema general de las fiestas de moros y cristianos. En la segunda mitad del siglo XVI, el peligro turco tuvo un papel decisivo en la política internacional de los Austrias (Hess, 1968). Los desembarcos de piratas musulmanes y los intentos de moriscos de pasarse a África alimentaron el mito de una quinta columna morisca conspirando para entregar España a los turcos. Los moriscos granadinos se encontraron en medio de conflictos por el poder. Por un lado estaba el capitán general del reino de Granada, marqués de Mondéjar (defensor de los intereses feudales) y por otro los órganos del Estado y los colonizadores, enemigos de los moriscos. En 1567 se proclamó una pragmática real prohibiendo varias costumbres moriscas y sometiendo a los conversos al escrutinio permanente de los castellanos viejos para eliminar la supuesta supervivencia de su fe musulmana. Esta fue una etapa decisiva en el proceso de la rebelión. En 1568, los estragos de los monfíes parecían que iban en aumento y rumores de una inminente insurrección de todos los moriscos se apoderaron de la Granada castellana. Según Mármol Carvajal (1924:174) la élite morisca de la capital era parte de la conjura y esperaban que con los disturbios lograrían la suspensión de la Pragmática. La insurrección estaba fijada para el Jueves Santo, 15 de abril 1568, pero Mondéjar fue informado del complot y los moriscos tuvieron que retrasarlo. En la noche del 16 de abril debido a una falsa alarma se tocó a rebato en la fortaleza de la Alhambra, y los vecinos castellanos estuvieron a punto de saquear el barrio morisco del Albaicín y matar a sus habitantes «porque con la sospecha que se tenía, creyeron que se alzaban» (Mármol Carvajal, 1924:176-177). Después de aquel incidente los moriscos, alarmados, se quejaron a Mondéjar de los peligros que les hubiera podido ocasionar la alarma, mientras que el cabildo empezaba a repartir armas entre los castellanos. Un embajador francés escribía en mayo que la alarma había sido causada por una conspiración entre moriscos y piratas argelinos, pero notaba también que existían proyectos de deportar a todos los moriscos granadinos al norte de la península (Vincent, 1985:219-220). El 24 de junio Mondéjar mandaba a Felipe II dos cartas moriscas dirigidas al rey de Fez que se habían intervenido, y le rogaba le procurara refuerzos militares o suspender la pragmática. Desde el año anterior Mondéjar había manifestado al rey su oposición a la aplicación de la pragmática porque temía que pudiera ocasionar una rebelión y «se quejaba de que se hubiese tomado resolución... sin pedirle su parecer» (Mármol Carvajal, 1924:167). En la corte real no se creía en la conspiración y se atribuía la conmoción a unos monfíes, pero en Granada todos los castellanos esperaban una rebelión en la Pascua (Hurtado de Mendoza, 1970:112-113).

La conjura de Nochebuena

...acordaron que fuese en la fuerza del invierno... la noche de Navidad, que la gente de todos los pueblos está en las iglesias, solas las casas, y las personas

ocupadas en oraciones y sacrificios; cuando descuidados, desarmados, torpes con el frío, suspensos con la devoción, fácilmente podían ser oprimidos de gente atenta, armada, suelta, y acostumbrada a saltos semejantes. (Hurtado de Mendoza, 1970:110).

Poco antes de la Pascua en Granada se rumoreaba que los turcos llegarían en la Nochebuena para iniciar la rebelión del Albaicín. Mármol interpreta este rumor como una maquinación morisca: unos 8.000 moriscos procedentes de la Vega, del valle de Lecrín y de la Alpujarra asaltarían la capital, llevando tocados turcos con el fin de que viendo a estos «turcos» los moriscos granadinos ilusionados por los rumores de un desembarco turco se sumarían inmediatamente a la insurrección. Mármol Carvajal (1924:181), afirma haber visto las confesiones escritas de unos presos moriscos y da el plan de la conjura, incluyendo una lista de los varios comandos que iban a apoderarse de la ciudad. Según Bermúdez de Pedraza (1989:241v) se vio entonces en Granada «por muchos días en el Poniente... sangrientas batallas de hombres peleando a caballo» y se interpretó que el Cielo confirmaba con señales las sospechas que los castellanos tenían contra los Moriscos. Tales teorías de conspiración siempre se verifican: la creencia en su existencia triunfa de la realidad empírica. La ausencia de pruebas positivas se considera como pruebas del camuflaje de los conspiradores, así que los hechos negando la realidad de la conjura acaban aumentando su poder en la mente de los creyentes. No me atrevo a examinar los textos proféticos moriscos publicados por Mármol que supuestamente usaron los conspiradores para convencer de la oportunidad de una rebelión. Un examen superficial revela muchos elementos comunes con el mismo mesianismo cristiano que inspiró a Cristóbal Colón o a los franciscanos en América.

Los días del Movimiento

Según Mármol Carvajal (1924:183) el jueves 23 de Diciembre, novedades en la Alpujarra adelantaron la rebelión: en Poqueira una partida de monfíes emboscaron a unos funcionarios de Ugíjar que volvían a Granada para la Pascua y habían robado las bestias de unos moriscos. Los mismos monfíes mataron luego a cinco soldados de Motril, los cuales también robaban a los moriscos para llevarse «regalos» a Granada. Enardecidos por estos sucesos, los monfíes emboscaron la misma noche en Cádiar todo un destacamento de guardas que iban a Adra, despojando de paso a los campesinos moriscos. De concierto con Fernando El Zaguer, alguacil morisco de Cádiar, los monfíes mataron a estos soldados mientras pernoctaban en las casas del pueblo. Los moriscos de Cádiar mandaron entonces a sus familias y a sus animales a la sierra y los jóvenes del pueblo acompañaron a los monfíes a Ugíjar. El Zaguer y un jefe monfí fueron a juntar más gente en los pueblos vecinos para luego concentrarse todos en Ugíjar.

Granada celebró el nacimiento de Jesús con soldados en las calles. La mañana

del sábado 25, dos moriscos llegaron de Órgiva e informaron a Mondéjar que la Alpujarra estaba en rebelión. Según Mármol Carvajal (1924:184) Mondéjar pensó que unos piratas desembarcados actuaban con los monfíes y mandó que se formara una fuerza para salir a la costa si era necesario. En la noche del 25 al 26 ocurrió la famosa entrada en el Albaicín del jefe de los conjurados Farax Abenfarax con unos 150 monfíes. Los miles de alpujarreños que venían a asaltar Granada no pudieron cruzar la sierra por las fuertes nieves. Farax no logró convencer a los líderes moriscos de la capital para que se rebelasen y salió a la calle con su pequeña fuerza antes del amanecer:

...hizo que todos los compañeros dejaran los sombreros y monteras que llevaban, y se pusiesen bonetes colorados a la turquesa, y sus toquillas blancas encima, para que pareciesen turcos. (Mármol Carvajal 1924:184).

Como se dice hoy en las fiestas de moros y cristianos, los «turcos» iban «pidiendo la guerra» desfilando con sus banderas al son de música mora en las calles vacías del Albaicín. Se enfrentaron con una patrulla cristiana y después de otros incidentes menores se detuvieron en una loma encima del Albaicín donde uno de ellos proclamó la rebelión:

No hay más que Dios y Mahoma, su mensajero. Todos los moros que quisieren vengar las injurias que los cristianos han hecho á sus personas y ley, vénganse á juntar con estas banderas, porque el rey de Argel y el Jerife, á quien Dios ensalce, nos favorecen, y nos han enviado toda esta gente y la que nos está aguardando allí arriba. Ea, ea, venid, venid; que ya es llegada nuestra hora, y toda la tierra de los moros está levantada. (Mármol Carvajal, 1924:185).

La patrulla agredida avisó a Mondéjar en la Alhambra pero él se negó a bajar sus soldados al Albaicín y a dar la alarma, alegando que carecía de tropas. Hurtado de Mendoza (1970:130) pretende que Mondéjar impidió así la llegada de los moriscos de la Vega, quienes esperaban los tiros de alarma de los cañones de la Alhambra para acudir en masa al combate. Aceptando la realidad de la intentona de Farax, el caso es que los moriscos del Albaicín y de la Vega no se sumaron a la revuelta. Por la mañana, los castellanos viejos subieron con las armas al Albaicín para matar moriscos, pero Mondéjar y sus soldados se lo impidieron. Mondéjar salió por fin de Granada detrás de los monfíes de Farax, pero sólo les alcanzó cuando desaparecían en la sierra. Los monfíes cruzaron Sierra Nevada en la noche, y el día 27 provocaron la rebelión de unos pueblos del valle de Lecrín, afirmando que los moros habían tomado Granada.

Mártires en la Alpujarra

Mármol Carvajal (1924:189-207) reseña que casi toda la Alpujarra se alzó directamente después de la emboscada de Cádiar. En los días 24 o 25, escuadras de

monjes y de jóvenes (los gandules) fueron de pueblo en pueblo enarbolando las banderas de la rebelión, atacando los vecinos castellanos, saqueando sus casas y la iglesia del lugar. Las fuentes castellanas describen la matanza de los cristianos como un acontecimiento salvaje que incluye casos de canibalismo y niños sacrificados. La masacre de los llamados «Mártires de la Alpujarra» ocurre antes de cualquier intervención armada cristiana y sus víctimas caen desarmadas en tiempo de fiestas: «hechos» que aumentan la barbarie de los crímenes y justifican la consiguiente represión. Las reseñas del martirio establecen la responsabilidad colectiva de los alpujarreños por haberse todos (mujeres y niños incluidos) manchado las manos en la sangre de los cristianos, y parecen anticipar a la famosa descripción de Hemingway («Por quién doblan las campanas») de la salvaje ejecución de fascistas en un pueblo de la sierra de Segovia en la Guerra Civil española. La matanza se representa como una fiesta de la sangre hecha por el pueblo entero, como en Murtas:

...los rebeldes herejes, juntándose como quien se junta para alguna fiesta solemne, los sacaron [Cristianos presos] á matar con grand regocijo, tañendo sus atabales y dulzainas; y poniendo á los cristianos en una hilera en el cementerio de la iglesia, desnudos y descalzos, con las manos atadas atrás, les tiraron á terrero con los arcabuces y ballestas... (Mármol Carvajal, 1924:193).

en Pitres de Ferreira:

...llegò Abenfarax, y mandò predicar la seta de Mahoma, y viendo que a ningun Christiano le agradaua, mandò martyrizarlos a todos, y que los matassen a palos, y echò un bando, de que todos los Moros y Moras que quisiessen hallarse a la muerte de sus enemigos, acudiessen a la plaça a las dos de la tarde, y fue la tragedia de tanto gusto para ellos, que antes de medio dia estaua la plaça llena, y se començò la fiesta. (Bermúdez de Pedraza, 1989:245).

Mármol basó su larga relación del martirio en las confesiones de moriscos presos en la guerra y torturados en Granada. Después de un informe del arzobispo de Granada, Pedro de Castro (1600), el arzobispo Diego Escolano encargó una nueva colección de datos en 1669 (las «Actas Jurídicas» de Ugíjar), un siglo después de los hechos (Tapia Garrido, 1965:182). Las fuentes presentan grandes diferencias en cuanto al número de víctimas (Caro Baroja, 1957:176). Bermúdez de Pedraza (1638:243v) da un total de 3.000 «mártires». No encontré datos publicados del número total de vecinos castellanos en la Alpujarra en 1568. Según el libro de Apeo de Válor los únicos cristianos viejos del pueblo eran el sacerdote y una pariente con su marido. Desde luego no entiendo quiénes eran las «otros» mártires de Válor mencionados por los martirólogos (Hitos, 1935:54, 124-125).

El miedo, causa de la guerra

En su narración de la rebelión, Mármol nos presenta moriscos y mártires actuando en casi el mismo drama en cada pueblo de la Alpujarra, pero él menciona también acontecimientos locales muy específicos que nos ayudan a entender la dinámica que causó la «revolución morisca». Después de los ataques monfíes del 23 de diciembre, el pánico se apodera de los castellanos y éstos se encierran en las iglesias fortificadas. Las violencias parecen cometidas por monfíes y grupos de forasteros. Frecuentemente la matanza de los cristianos ocurre más tarde, cuando los ejércitos de Mondéjar y Vélez han iniciado sus operaciones. Por ejemplo la taha de Poqueira se alzó el viernes 24 por la mañana, pero los hombres cristianos presos fueron matados 19 días después, en la víspera de la entrada de Mondéjar en Órgiva (Mármol Carvajal, 1924:191). Presento aquí el resumen de un guión en que el «miedo de los cristianos» fue una causa principal de la «revolución». En un clima de tensión internacional, rumores de revuelta general y de desembarco turco aumentan el sentimiento de inseguridad de los colonizadores. El fantasma de la conspiración morisca y de una matanza general les empuja a tomar medidas contra los colonizados. Tales manifestaciones hostiles, precisamente cuando los moriscos se ven acosados por abusos crecientes, favorecen o provocan la reacción morisca, desencadenando la guerra civil. He aquí unos ejemplos para apoyar de mi tesis.

Por la tarde del 23 de diciembre dos supervivientes de la emboscada de Poqueira dieron la alarma en Órgiva, y al día siguiente se avisó a todos los castellanos de los alrededores para que se concentraran en Órgiva, donde se había fortificado una torre en caso de insurrección o de incursión de piratas. Los cristianos cogieron luego a mujeres y niños moriscos como rehenes y se encerraron con ellos en su «castillo». Los moriscos del pueblo se alzaron entonces, y enarbolando sus banderas, cercaron la torre mientras familias y animales subían a la sierra y sitiaron el castillo hasta la llegada del ejército de Mondéjar.

En Ugíjar, el alguacil mayor fue informado de la rebelión tres días antes por el párroco de Darrical (el cual había informado a Mondéjar de la rebelión de Semana Santa) y ordenó entonces a los vecinos castellanos que se congregaran en la iglesia previamente fortificada:

y porque ésto se hiciese con brevedad y sin escándalo, había echado fama que tenía nueva cierta que venían más de mil turcos y moros de Berbería á llevarse aquel lugar. (Mármol Carvajal, 1924:196).

Pero los vecinos no le hicieron caso por no creer en la posibilidad de un desembarco musulmán en pleno invierno. El viernes, la noticia de la matanza de Cádiar les alarmó, y de repente todos se hicieron fuertes en las torres de la iglesia y de dos casas cercanas:

Estas tres torres estaban en triángulo, puestas de manera que los de dentro no dejaban asomar á nadie por las calles, que los enclavaban luego con los arcabuces, y tenían mucha munición que tirar, porque les habían traído dos días antes catorce arrobas de pólvora de Málaga, y el alcalde mayor había repartídola entre los arcabuceros. (Mármol Carvajal, 1924:197).

Los monfíes llegaron a Ugíjar en la noche, abriendo la cárcel y quemando el archivo judicial local. La mañana del sábado 25 los habitantes moriscos abandonaron el pueblo, cuyas calles dominaban los tiradores de las torres. Un superviviente de la emboscada de Cádiar alarmó al comandante de la guardia de Dalías y éste pensando en un ataque de piratas o de turcos, pidió auxilio a Almería y salió con su fuerza a Adra, donde no encontró noticia de desembarco. Pasó luego por Berja y Darrícal y fue a Ugíjar:

...llegó á vista de Ujíjar el domingo por la mañana, y se puso en un viso adonde le podían descubrir muy bien los cristianos de las torres; los cuales comenzaron á hacer gran fiesta y regocijo, tendiendo las banderas y campeándolas, y tirando con los arcabuces á los enemigos; porque viendo gente de á caballo, entendieron que les iba socorro. Los moros, creyendo lo mismo, se pusieron en huida por aquellas sierras... (Mármol Carvajal, 1924:197).

Viendo muchos moros en los cerros el oficial concluyó que toda la comarca se había alzado y por miedo a encontrarse cercado, se retiró a Adra. Los «moros» atacaron de noche y prendieron fuego a una torre que era de madera, quemándose vivos la mayoría de sus defensores. La otra torre se rindió, y se negoció la entrega de la iglesia. Los «moros» pedían a los castellanos les entregaran sus armas y pagaran un rescate para conducirles hasta Guadix. Pero el alcalde mayor rechazó el acuerdo, insultó a los «moros» y se encerró en la torre de la iglesia. Los «moros» hicieron un gran fuego en la puerta de la torre y los cristianos tuvieron que rendirse. Muchos moriscos de otros pueblos habían acudido a la contienda y se maltrató a los castellanos mientras bajaban de la torre con cuerdas. Al día siguiente, cumpliendo con una orden de Farax, gandules y monfíes ejecutaron a todos los presos en el cementerio.

Varios pueblos del valle de Lecrín no se sumaron a los monfíes de Aben Farax, y sus habitantes huyeron a la sierra. Los soldados que Mondéjar mandó para tomar el puente de la Alpujarra en Tablate se dedicaron al saqueo del pueblo y fueron asaltados y derrotados por los moriscos (Mármol Carvajal, 1924:213). Después de la emboscada de Poqueira, los moriscos de la zona de las Guájaras se fueron a la sierra por verse atacados por bandas de castellanos de Motril y Salobreña. Muchos se refugiaron en Guájaras del Fondón, donde el día 30 de diciembre llegó el señor del pueblo con unos 150 soldados para defenderse de los monfíes. Amenazó con saquear el pueblo si no se le entregaba comida y dinero, y el párroco no logró convencerles de que se fueran con sus tropas. De noche, los moriscos botaron fuego a la iglesia que servía de cuartel al

señor y a sus soldados, y los mataron a todos. Luego escoltaron al sacerdote hasta Motril (Mármol Carvajal, 1924:209-214).

Mártires de la Fe

El tema de la conversión forzosa es tradicional en las fiestas de moros y cristianos. Durante todo el siglo XV la propaganda castellana afirmaba que los moros intentaban convertir sus presos cristianos al Islam. En realidad, salvo en el caso de niños prisioneros, era poco probable, porque no se podría cobrar rescate de un cristiano convertido al Islam (López de Coca, 1989:135) pero la alternativa puesta ante los cristianos de la Alpujarra entre la apostasía o la muerte es una condición *sine qua non* del martirio.

Los "martirólogos" tenían que aislar la matanza de los cristianos de la Alpujarra del resto de la guerra, cuando las masacres cometidas por ambos lados no podían corresponder al ideal cristiano de una muerte voluntaria por la Cruz a manos de crueles herejes. Si no fuese por su resistencia a la conversión, los cristianos muertos no serían mártires sino colonizadores matados por sus víctimas enfurecidas. En este caso, Granada no hubiera tenido sus primeros mártires, y la Alpujarra no sería la tierra bendita por su preciosa sangre. La historia de la cristiandad muestra la importancia del culto a los mártires y sus reliquias para el desarrollo local de la iglesia. El hallazgo de reliquias de mártires fue frecuente en la Alpujarra durante el siglo XVII (Tapia Garrido, 1965:181).

Guerra a fuego y a sangre

Enfurecidos por las noticias que llegaban de la Alpujarra, los castellanos de Granada se incorporaron en masa en las milicias. Un alto cargo propuso la deportación de todos los moriscos para evitar una revuelta en la ciudad. Asustados por la noticia de una intervención militar del gobernador de Murcia, el marqués de los Vélez, los moriscos protestaron delante de Mondéjar que ellos cumplían con la Pragmática y querían ayudar a la corona contra los monfíes, verdaderos responsables de la conmoción (Mármol Carvajal, 1924:208). Las milicias concejiles castellanas se concentraron en Granada hasta el día 3 de enero 1569, cuando Mondéjar salió a la Alpujarra. Las tropas acamparon primero en el valle de Lecrín e inauguraron la campaña, saqueando los pueblos cercanos, matando a muchos moriscos y tomando a sus mujeres como esclavas (Hurtado de Mendoza, 1970:149). Los milicianos tenían poco valor militar e iban motivados por el afán de botín. No resumiré aquí la campaña rápida de Mondéjar en la Alpujarra, el saqueo de Poqueira o los cientos de presos cristianos librados. Los moriscos mandaron varias embajadas pidiendo la paz: Mármol Carvajal (1924:231-232), menciona embajadores de El Zaguero informando a Mondéjar de que los moriscos querían entregarse y acusando a los monfíes de los estragos cometidos. Salvo el rechazo de estas iniciativas de paz por Mondéjar, la campaña se caracteriza por los saqueos sistemáticos y unas masacres ejemplares: así en Jubiles cientos de moriscas cautivas

fueron matadas delante de la iglesia (Hurtado de Mendoza, 1970:157) o la matanza de los defensores de las Guájaras (mujeres y niños incluidos) ordenada por Mondéjar (Hurtado de Mendoza, 1970:170-175), sin olvidar las masacres en Felix y Ohanes por el marqués de los Vélez. Al final de febrero, la pacificación parecía completa y la mayoría de los moriscos habían entregado sus armas.

Enigmas de la rebelión

Si la rebelión fue tan bien preparada e involucró a todo el pueblo Morisco, ¿cómo explicar su pronta derrota por los pequeños ejércitos de Mondéjar y de los Vélez? En contraste, en enero de 1570, don Juan y el duque de Sesa tendrán unos 20.000 hombres, incluidos soldados profesionales, para contener a los rebeldes (Vincent, 1980:197). Me parece difícil conciliar la falta de verdadera batalla o la rapidez de la campaña de Mondéjar con la teoría de la conspiración. En esta primera fase de la guerra, la magnitud y la extensión del fuego de la rebelión eran bastante restringidas. El conflicto sólo se extendió más tarde al resto del reino y, en general, después de la entrada de tropas castellanas en zonas hasta entonces pacíficas. Sugiero que el avance de los ejércitos castellanos y los estragos descontrolados fueron el factor decisivo en la propagación de la insurrección. La historia de los mártires de la Nochebuena justificaba el genocidio de los autóctonos por los castellanos. Durante esta llamada «matanza», los moriscos de Turón escoltaron a los castellanos del pueblo hasta Adra para salvarlos de los monfíes (Mármol Carvajal, 1924:193). La visión oficial de la rebelión desbarata la variedad de actitudes de los moriscos, que no eran partidarios unánimes de la «revolución» pero fueron todos tratados como enemigos o sospechosos. Lo que Marqués Villanueva (1984:107) llama «el mito conspiratorio» es muy distinto de la existencia de conspiraciones porque incrimina a todo el pueblo morisco y justifica su destierro. En realidad no hubo unión entre los moriscos durante la guerra, ni siquiera dentro del reino de Granada. Por los estragos del Marqués de los Vélez y de los soldados de Mondéjar (Lároles, Válor) o la masacre de los prisioneros moriscos en la chancillería de Granada, los moriscos volvieron a alzarse, encontrando que la paz no era posible.

Masacre en las fiestas

El tema del ataque enemigo durante la celebración de una fiesta religiosa, aquí Semana Santa y Navidad, caracteriza las fiestas de moros y cristianos y es también frecuente en la historia de la Reconquista. Se cuenta por ejemplo que los bereberes de Tariq tomaron Toledo el domingo de Ramos emboscando a la procesión de los Tole-danos desarmados, o que Fernán González tomó el castillo de Lara cuando sus defensores moros celebraban la San Juan (Irving, 1979:146-152, 322-325). Hemos visto el papel que tuvieron al principio de la rebelión rumores de un desembarco turco, un tema clave de las fiestas de moros y cristianos. En relación con estos rumores subrayo la

importancia que se atribuye a los disfraces turcos. En febrero 1569 los castellanos de Almería dieron la alarma de que se había visto una flota musulmana por la costa de Inox. Los moriscos de Dalías se congregaron entonces en Inox, pero de noche, cuando celebraban la buena noticia fueron atacados por una tropa castellana. Mientras huían de los soldados, una flota de galeras «moras» se acercó de la playa y mandó barcas para asistirles. Los perseguidos subieron a las barcas sin darse cuenta de que los tripulantes eran cristianos disfrazados de moros. Los castellanos habían organizado un simulacro de combate «para mantener el mayor tiempo posible en su engaño a los moros»: «galeras moras» y «soldados cristianos» por tierra hacían muchos tiros «pero... en los cañones y arcabuces no ponían mas munición que la pólvora». Los presos moriscos se vendieron luego en Almería, Cartagena, Mallorca y Nápoles (Perez de Hita, 1847:260-262). Esta «función» se inspiró quizás en un episodio de la Reconquista de Granada: en 1490, el aliado de los Reyes Católicos, Yahya Alnayar, tomó Adra con una flota «turca». Los moros salieron a la playa del puerto a recibir estos «refuerzos» pero fueron atacados por los tripulantes disfrazados de los navíos y otra fuerza emboscada por tierra (Trillo San José, 1992:46).

Matanzas en las fiestas

En 1391 varias matanzas de judíos (Sevilla, Toledo, Gerona) ocurrieron en días de fiestas y las escuadras de matones daban muerte a todos los judíos que se negaban a recibir el bautismo (Longhurst 1964:35). El 22 de mayo 1520 cientos de dignatarios aztecas que se habían juntado en el patio del templo mayor de Tenochtitlan para los bailes del segundo día del festival de Toxcatl fueron matados por los guerreros castellanos de don Pedro de Alvarado. Alvarado alegó tener informe que los aztecas pensaban aprovecharse de sus fiestas y del gran conjunto de gente para iniciar una rebelión, así que él organizó la emboscada para sembrar el terror y eliminar a los jefes de la insurrección. Esta matanza causó la rebelión inmediata de los mexicas. Las fuentes indígenas (Baudot y Todorov, 1983) dan testimonio del trauma que provocó la masacre de los aztecas, cogidos desprevenidos y sin armas, mientras celebraban a su dios Huitzilopochtli.

En 1569 la mayor hazaña de Don Juan fue la deportación de los moriscos del Albaicín. Se rumoreaba que preparaban su insurrección para el 24 de junio en unión con los rebeldes de Aben Humeya (Vincent, 1985:145) y el día 23, un bando les requirió congregarse la misma noche en las iglesias del barrio y allí fueron detenidos, en los templos de la fe, la noche de San Juan. Al día siguiente, fueron deportados y «muchos murieron por los caminos» (Hurtado de Mendoza, 1970: 230). El 24 de febrero de 1570 Felipe II ordenó a Don Juan desterrar a todos los «moriscos de paces» del reino de Granada y las iglesias volvieron a servir de lugares de concentración para los moriscos a deportar. El domingo de Ramos, los moriscos de la Vega fueron detenidos en sus templos. Los moriscos de Baza fueron atraídos a las iglesias bajo el pretexto de distribución gratuita de comida (Lea, 1901:256-259).

Conclusión

Inspirado por aquel folclorista y defensor de la teoría del "martirio", intenté descubrir y reencontrar los orígenes de las fiestas de moros y cristianos de la Alpujarra. Examiné la llamada matanza de Nochebuena subrayando el papel que tuvo el folclore o mejor dicho el imaginario cristiano en los acontecimientos que produjeron la rebelión. Los hechos que presenté se parecen a la crónica de una rebelión anunciada, una prueba para justificar un genocidio. Descartando la idea de un complot de los cristianos, lo cierto es que ellos se preparan para la rebelión y actúan conforme a esta ficción y así desencadenan un proceso que transforma la ficción en tragedia. De la actuación del mito conspiratorio surge la historia. Los castellanos actúan según unos temas productos de la memoria colectiva cristiana. Tales temas o escenas tienen a veces una historia muy larga. Encontramos todavía el tema del ataque moro durante la fiesta de Navidad en 1859 en el diario de la Guerra de Africa por Pedro Antonio de Alarcón (1974:98) quien reacciona frente a los sucesos de la campaña según lo que ha leído de la historia de la Reconquista de Granada. Es también parte del campo de investigación del folclorista estudiar tales temas o «textos culturales» que forman parte de la herencia cultural de un pueblo, de su «memoria racial» y rigen la práctica de los miembros de esta cultura. Cartas de conspiradores intervenidas, rey de los rebeldes, simbolismo de signos celestes, de los días y del nombre, carnalesco en la rebelión como mundo al revés, sacrificio de niños, canibalismo, etc.. Son tantos temas que aparecen en las crónicas de la revolución morisca y cuyas genealogías ayudarían quizás a entender cómo se construye el mito de una rebelión. Para concluir contestaré al folclorista que las fiestas de moros y cristianos de la Alpujarra, en cuanto a la matanza de Nochebuena, no evocan el recuerdo de un acontecimiento histórico sino la conmemoración de un proceso histórico.

Bibliografía

- Alarcón, P. A. de: *Diario de un testigo de la Guerra de Africa*. Ediciones del Centro. Madrid, 1974.
- Baudot, G. y Tzvetan T. (eds.): *Récits aztèques de la Conquête*. Seuil. París, 1983.
- Bermúdez de Pedraza, F.: *Historia eclesiástica de Granada*. Universidad de Granada. Granada, 1989.
- Bricker, V. R.: *The Indian Christ, The Indian King: The Historical Substrate of Maya Myth and Ritual*. University of Texas Press. Austin, 1981.
- Caro Baroja, J.: *Los moriscos del reino de Granada (ensayo de historia social)*. Diana. Madrid, 1957.
- Hess, A. C.: «The Moriscos: An Ottoman Fifth Column in Sixteenth-Century Spain». En *The American Historical Review*. 1968, 74 (1):1-25.

- Hitos, F. A.: *Mártires de la Alpujarra en la rebelión de los moriscos (1568)*. Apostolado de la Prensa. Madrid, 1935.
- Hurtado de Mendoza, D.: *Guerra de Granada*. (Blanco-González, B. ed). Clásicos Castalia. Madrid 197.
- Irving, W.: *Spanish Papers*. Great Neck: Core Collections Books, 1979. (Reprint de una edición de 1868).
- Lea, H. Ch.: *The Moriscos of Spain: Their Conversion and Expulsion*. Lea Brothers&Co. Philadelphia, 1901.
- Linares Palma, J.: «La fiesta de moros y cristianos es un hecho histórico perfectamente unido a la fiesta religiosa de los pueblos». En *I Congreso Nacional de Fiestas de Moros y Cristianos (Villena 1974)*. Caja de Ahorros de Alicante. Alicante, 1976. Vol. 1. págs. 175-188.
- Longhurst, J. E.: *The Age of Torquemada*. Coronado Press. Lawrence, Kansas, 1964
- López de Coca Castañer, J. E.: «Institutions on the Castilian-Granadan Frontier: 1369-1482». En *Medieval Frontier Societies*. (Bartlett, R. y MacKay A. eds.). Clarendon Press. Oxford, 1989. Págs. 127-150.
- Mármol Carvajal, L. del: *Historia del rebelión y castigo de los moriscos del reino de Granada...* Biblioteca de Autores Españoles 21. Madrid, 1924.
- Márquez Villanueva, F.: «El problema historiográfico de los moriscos». En *Bulletin Hispanique*. 1984. Nº 86, págs. 61-135.
- 1492 «L'Année admirable» Aubier. París, 1991.
- Minorías y marginados en la España del siglo XVI*. Diputación Provincial. Granada, 1987.
- Pérez de Hita, G.: *Guerras Civiles de Granada*. Baudry. Paris, 1847
- Tapia Garrido, J. A.: *Historia de la Baja Alpujarra (Berja, Adra y Dalías)*. Artes Gráficas. Almería, 1965.
- Trillo San José, C.: *La Alpujarra. Historia, arqueología y paisaje. Análisis de un territorio en época Medieval*. Diputación Provincial. Granada, 1992.
- Vincent, B.: *Andalucía en la Edad Moderna: Economía y Sociedad*. Diputación Provincial. Granada 1985.

ANÁLISIS DE LOS TEXTOS DE LAS REPRESENTACIONES DE MOROS Y CRISTIANOS DE CÚLLAR (GRANADA)

Javier CASTILLO FERNÁNDEZ

Licenciado en Historia

El presente artículo aborda el estudio de los textos de las dos representaciones de moros y cristianos que existían en Cúllar (Granada): el de la festividad de San Sebastián y el de la Virgen de la Cabeza. De ambos se hace un estudio estilístico, intentando enmarcarlos en su contexto geo-histórico, aportando hipótesis sobre su fecha y autor. Ambas festividades y representaciones corrieron desigual suerte: la de San Sebastián, más antigua y de tradición barroca, desapareció al perder interés entre el público, mientras que la de la Virgen de la Cabeza -advocación más moderna y popular- se mantuvo, y las fiestas de moros y cristianos a ella anejas se han recuperado desde hace una década. Aparte de su diferencia formal y temporal, ambos textos tenían una finalidad común: afianzar entre los descendientes de los repobladores la fe cristiana y legitimar la propiedad de una tierra conquistada a los musulmanes.

* * *

Entre finales de los años ochenta y comienzos de los noventa se asistió a una verdadera efervescencia en las investigaciones dedicadas a las fiestas de moros y cristianos en Andalucía, como pudo comprobarse en el IV Congreso de Folclore de esta comunidad, celebrado en Huelva a finales de 1992, donde inicialmente se presentó este artículo. Esta abundancia de estudios no siempre fue acompañada de un mínimo de calidad o de rigor científico. Entre los esfuerzos más notables conviene destacar el realizado por el Centro de Investigaciones Etnológicas Ángel Ganivet, de la Diputación Provincial de Granada. Entre 1991 y 1993 organizó varios *Encuentros de Bandos de Moros y Cristianos*, con conferencias, audiovisuales y mesas redondas sobre temas monográficos, en las que participaron especialistas y protagonistas de las fiestas de las tres provincias orientales andaluzas (1). En los últimos años, algunos de los cursos de verano que la Universidad Complutense celebra en Almería han versado sobre estos ciclos festivos. Sin embargo, la euforia de los primeros años parece haberse atenuado últimamente.

Uno de los detonantes de esta fiebre fue sin duda el interesante libro de Demetrio Brisset, *Fiestas de Moros y Cristianos en Granada* (Brisset, 1987). Esta obra es un modelo de estudio por su exhaustivo trabajo de campo, así como de recogida de fuentes documentales y bibliográficas. Nos aporta un muy completo catálogo de las

fiestas de moros y cristianos actuales y desaparecidas y efectúa un análisis profundo, intentando dar con sus orígenes. Además, es de destacar el concienzudo análisis de los elementos de la fiesta, atisbando conexiones entre muchas de ellas y ensayando una suerte de clasificación según temáticas y zonas geográficas, fundamentalmente dos: la zona alpujarreña y las altiplanicies de Guadix-Baza-Huércar.

En esta segunda zona, empero, existe una, o más bien, dos fiestas, de las que no nos da mucha información y la que aporta es bastante inexacta. Me refiero a las fiestas de moros y cristianos de Cúllar, objeto de este estudio.

La información que nos daba Brisset era la siguiente. La fiesta tenía lugar el último domingo de abril, aunque antiguamente era el 20 de enero. Se celebraba en honor de San Sebastián y los personajes son *soldadesca mora* con un rey, embajador, espía y Luzbel. Añadía que el texto antiguo se encontraba perdido y que la fiesta se representaba sin palabras ni argumento. Destacaba el juego de la bandera y la intervención de las mujeres. Desaparecida en 1942, fue recuperada en 1983 por un sólo bando, el moro (Brisset, 1987: 52). En la clasificación anterior que hacía el autor, la fiesta de Cúllar no se incluía en ningún apartado y se arrinconaba entre las fiestas *sin argumento* (Brisset, 1987: 35).

Como digo, esta información es del todo punto inexacta y este lapsus, evidentemente, no es achacable al autor sino más bien a sus informadores durante la recogida de testimonios orales (2). Sin embargo, me consta que Brisset conoció posteriormente la representación de Cúllar, en abril de 1990, al realizar un estudio sobre la «modernización» de algunas fiestas de la comarca (Brisset, 1991: 97-98).

En principio conviene deshacer un error, base de los posteriores. Realmente no existía en Cúllar una fiesta de moros y cristianos, sino dos: la del 20 de enero en honor de San Sebastián y la del último domingo de abril en honor de la Virgen de la Cabeza, ambas con sus respectivas representaciones. No conozco, ni Brisset lo dice en su concienzudo catálogo, que ningún pueblo granadino cuente con dos representaciones de este tipo. Es más, si tenemos en cuenta que también se celebraban fiestas de moros y cristianos en Pozo Iglesias, aldea de Cúllar (3), nos encontramos con tres representaciones en un mismo municipio. Este hecho merece tenerse en cuenta por su singularidad, aparte de que una se puede asimilar al tipo de *escaramuza de castillo* (San Sebastián) y la otra al de *cautiverio y rescate* (Virgen de la Cabeza).

En cuanto a la supuesta falta de argumento de la fiesta, parece claro que también es incorrecto. En el año 1987 el ayuntamiento de Cúllar editó un folleto con los textos de las dos representaciones cullarenses: la de San Sebastián y la de la Virgen de la Cabeza. Su recopilación, prólogo y preparación de textos corrió a cargo -en un trabajo digno de encomio- de Juan de Dios Villanueva Roa, por aquel entonces coordinador del centro de educación de adultos de Cúllar (Villanueva, 1987).

Por lo que respecta a la recuperación de la fiesta, se realizó efectivamente a partir de 1983 por un grupo de jóvenes entusiastas, pero no la del santo, sino la de la

Virgen de la Cabeza, que se conmemora, como en otros muchos pueblos vecinos y en toda Andalucía, el último domingo de abril (Brisset, 1989: 53-54). Actualmente la fiesta se celebra por ambos bandos y la representación de los textos se realiza desde 1989.

El objeto fundamental de este artículo es, precisamente, el estudio de los textos de ambas representaciones, intentando encuadrarlos en la clasificación de Brisset y en su marco histórico y geográfico.

La festividad de San Sebastián

Siguiendo la ficha-tipo elaborada por el autor repetidamente citado, diré que se celebraba (puesto que esta fiesta se encuentra actualmente desaparecida) el día que el calendario asigna a este santo, el 20 de enero. Como se sabe, esta advocación tuvo mucho predicamento a finales del siglo XV, época de la conquista del reino de Granada, como imagen del soldado mártir, de donde puede arrancar su origen (Brisset, 1989: 53) (4). Es también conocida su «eficacia» contra la peste, mal endémico que azotó periódicamente la Península Ibérica durante siglos. En la cercana Castilla-La Mancha, lugar de origen de muchos de los repobladores de Cúllar, era sin duda el santo más popular. Según las «relaciones topográficas» de finales del siglo XVI, San Sebastián contaba con infinidad de ermitas y votos en los pueblos manchegos (Christian, 1991: 59, 90-91 y 95). En Cúllar existió una ermita dedicada a esta advocación hasta el siglo pasado, situada precisamente en la actual calle de San Sebastián (Madoz, 1851). Este santo es el que más número de representaciones de moros y cristianos tiene en la provincia de Granada con seis (Brisset, 1987: 72).

El escenario donde se desarrollaba la fiesta me es desconocido, pero es plausible que se realizara o bien en las escalinatas de la iglesia parroquial (la primera parte donde aparece el castillo) o en una era situada en la parte superior del pueblo, denominada expresivamente como *la era de las fiestas*. Con esta estructura, esta representación podría encuadrarse dentro de las denominadas de *castillo e imagen*, que son un total de cinco en toda la provincia granadina (Brisset, 1987: 76).

Los personajes que intervienen son cuatro: el embajador cristiano, Zahinafaz (embajador moro), Sancho (criado del cristiano, con el papel de gracioso) y Jamete (criado moro también gracioso), además de los respectivos escuadrones. Son papeles frecuentes, aunque sus nombres son originales.

No he encontrado semejanzas apreciables con otros textos estudiados (Valcabra, Zújar, Iznalloz, Orce...) y sí algunas peculiaridades.

En primer lugar, varias particularidades formales: la representación se celebra en tres actos a lo largo de otros tantos días (o tardes); por tanto, sería la única de este tipo, puesto que las demás se desarrollan en uno o dos actos (Brisset, 1987). Además, el texto cuenta con acotaciones diversas y no existe ningún tipo de intervención sobrenatural en la obra.

Haciendo un resumen somero de la representación ésta se desarrollaría así:

Primera tarde: Desafío

- Los cristianos se preparan para celebrar la festividad de su patrón y se teme la interrupción por parte de los moros. Un espía cristiano, el gracioso Sancho, comunica a su señor que se acercan los sarracenos, aunque parece que es en son de paz. No se especifica de dónde vienen.
- El embajador moro aparece con intención de llevarse el santo y humillar a las tropas cristianas. Jamete fanfarronea sobre su valor respecto al de los cristianos y se acerca al campo cristiano a pedirles el castillo.
- Le responde Sancho también fanfarronamente y se retira Jamete acobardado a comunicárselo a su amo. Este se aproxima al castillo y se entabla un diálogo entre él y el embajador cristiano acerca de la posesión del castillo y de las prácticas guerreras de ambos: los moros no hacen guerra de noche y los cristianos no hacen guerra de sitio. Se acuerda el combate para el día siguiente.

Segunda parte: Cautiverio

- Se inicia con un monólogo del cristiano en el que invoca el apoyo del santo patrón.
- Se produce un descanso en la marcha de las tropas cristianas. Aparecen los moros que intentan sorprender a los cristianos sin éxito. Pelea entre los graciosos y fanfarronadas ante sus amos.
- Primer discurso del Moro ante los cristianos en que se reclama la tierra como suya legítima y se ataca al santo, relatando una tergiversada versión sobre su vida y su conversión al cristianismo teñida de tintes diabólicos.
- Réplica del Cristiano. Comienza la batalla con victoria de los moros y huida de las tropas cristianas. Quedan cautivos el Cristiano y Sancho.
- El Moro se burla del Cristiano por el fin del favor de Dios y la pérdida del santo. El cautivo anima a sus tropas a rescatar al santo y manda a sus capitanes que no hagan desmanes (5).

Tercera tarde: El Rescate

- El Cristiano y Sancho escapan de su cautiverio y vuelven a su campo. Se organiza de nuevo el ejército cristiano mientras aparecen los moros en son de paz.
- Queja del embajador moro por la fuga del Cristiano, al no guardar las caballerizas reglas de la milicia. Éste replica que fue legítima su fuga puesto que no había empeñado su palabra.

- Nueva pelea de Sancho y Jamete y de ambos bandos, decantándose la victoria del lado cristiano. El moro reniega de Alá por su mala fortuna.
- Discurso del Cristiano en que rebate los argumentos esgrimidos la tarde anterior por su oponente: derecho al territorio y verdadera historia de San Sebastián. Ordena que los cristianos no se venguen de los vencidos moros.
- Arrepentimiento y conversión del Moro. Se hace amigo del Cristiano y se bautiza, mientras incita a sus tropas a hacer lo mismo y se ofrece como esclavo al Cristiano.
- El Cristiano le nombra amigo, permitiendo volver a los moros que lo deseen a su tierra. Los que se conviertan pueden quedarse en España recibiendo hacienda suficiente, libre de contribuciones, en nombre del rey (6). Fin de la fiesta.

Centrándonos en el análisis estilístico del texto, apreciamos que está escrito en un lenguaje culto con algunos arcaísmos (7). Da la sensación de ser una obra, mezcla de comedia y auto sacramental, típica del barroco, con sus héroes y personajes graciosos respectivos (Maravall, 1990) (8). Los embajadores encarnan a dos caballeros que hablan excelsamente, mientras su contrapunto está representado por los graciosos, fanfarrones y cobardes, que se dirigen toda sarta de improperios e insultos (9). Otra característica humorística, que alivia la pesadez de los graves discursos de los caballeros, es la forma de pronunciar del gracioso Jamete, en clara imitación del acento árabe (10) y las continuas referencias a la prohibición de comer cerdo (11).

Abundando en estos detalles sobre la cultura islámica, conviene señalar que el texto nos habla en otra parte de las *zalemas* y *zambras* que hacen los moros tras su victoria. Un dato interesante es que se nombre la mayoría de las veces a éstos como *moriscos* en lugar de moros, evidencia clara de que existía un recuerdo en la mente cristianovieja de los moriscos expulsados en el siglo XVII, aunque en principio no sean identificables con los personajes que aparecen en la representación (12).

La parte central, evidentemente, es la argumentación que hace el Moro sobre dos aspectos fundamentales que se identifican entre sí, y que deberían exaltar los ánimos del público:

En primer lugar se cuestiona el derecho a ocupar aquellas tierras que durante casi ocho siglos habían sido de musulmanes, puesto que los derechos de los visigodos habían prescrito. Recuérdese que esto se representaba ante los descendientes de los repobladores castellanos que sustituyeron a los moriscos después de 1570. El Moro en su discurso les está negando el derecho que tienen a esas tierras, esto es, a su identidad y a su propia supervivencia.

En segundo lugar, se duda de la santidad de San Sebastián y se cuenta su *verdadera historia*: ingrato que rechaza el favor del emperador Diocleciano, aprovecha su cargo en la administración romana para hacer proselitismo de la fe de Cristo. Se

trata de un hechicero que tras ser ajusticiado por el emperador es vuelto a la vida por una intercesión diabólica.

El Cristiano por su parte, y tras su victoria en la tercera tarde, refuta estos dos argumentos en otro largo monólogo: el primero con una argumentación legal digna de un letrado y el segundo con un relato hagiográfico de la vida del santo y de su verdadera conversión y otros milagros, que no hechizos. Se trata por tanto, de una defensa común de la tierra y del patrón, las señas de identidad del pueblo (13).

Este intercambio de largos y plúmbeos discursos, con argumentaciones y refutaciones, es clásico dentro de este tipo de representaciones y quizás pueda tener conexiones con el *Coloquio entre un moro y un cristiano* de Diego de Hornecillo, que Brisset apunta como componente de muchas fiestas de moros y cristianos granadinas (Brisset, 1987: 109). Las sucesivas disertaciones entre los dos personajes contrapuestos parecen obedecer a una estructura escolástica (14).

En toda la obra se confunde e identifica a los paganos romanos con los musulmanes -no creo que de una forma inocente- de tal forma que Diocleciano era, en palabras de Zahinafaz, «*nuestro emperador o Sebastián impío/ que siendo profesor del rito mío/ del cielo fue castigado/ expulsado de su ley y desterrado/ porque mi gran profeta así lo quiso*». De igual modo se presenta a los musulmanes como politeístas.

Su autoría, aunque desconocida, apunta a un personaje culto, conocedor de la historia (15) y de las hagiografías y tradición católica (16), así como de legislación y de las reglas de la milicia. Me inclino a pensar que su autor debió de ser un eclesiástico (17).

Otra incógnita, relativamente difícil de resolver, es la de la fecha de composición del texto. No creo que sea del siglo XVII, puesto que ninguna referencia a esta celebración he encontrado en el archivo municipal de Cúllar en la documentación de esta época. El archivo parroquial desgraciadamente no guarda documentación relativa a fiestas. Se aprecia claramente que es más antigua que la representación de la Virgen de la Cabeza que analizamos más adelante. Así, a esta representación se le denomina con el expresivo nombre de *papeles viejos*. Considero que se puede datar en el siglo XVIII, por un pasaje del discurso del cristiano que dice, refiriéndose a la posesión de España por los cristianos:

*Que el derecho nos enseña
que para prescribir basta,
también tres siglos se cuenta
desde que España logró
restituirse a sus tierras*

De esta centuria son también varias representaciones de las más caracterizadas de la provincia de Granada (18). La primera referencia documental, sin embargo, no la he encontrado hasta el siglo XIX en una breve noticia aparecida el martes 12 de

febrero de 1884 en el diario *El Defensor de Granada* (19). La desaparición de la festividad de San Sebastián la data Brisset en 1942. Otros testimonios apuntan a años anteriores a la guerra, posiblemente 1934 o 35, por la desgraciada muerte de un vecino llamado Pantaleón, al que le estalló un tradicional *retaco* (trabuco utilizado antiguamente en estas fiestas). Puede que sendas fechas correspondan a la desaparición de cada una de las dos representaciones, la de enero y la de abril, aunque no lo sé exactamente.

Resaltar, finalmente, que las referencias a la localidad son casi nulas, puesto que el topónimo *Cúllar* aparece sólo una vez al comienzo de la segunda tarde, por lo que la representación se podría extrapolar fácilmente a otro pueblo o derivar de alguna obra que no conocemos. No hay ninguna otra referencia a topónimos locales.

Esta falta de identificación con el pueblo (todo lo contrario a lo que sucede con la representación de la Virgen de la Cabeza), la progresiva caída en el olvido del culto a este santo por parte de los cullarenses (20), su «inutilidad» tras la desaparición de las muertes epidémicas, las fechas tan inapropiadas para una escenificación callejera unidos a la falta de dinamismo de la representación, la pérdida de interés por el teatro barroco popular y posiblemente el desgraciado accidente que hemos señalado fueron las causas que coadyuvaron para que esta fiesta desapareciera definitivamente del ciclo festivo de Cúllar, aunque los textos siguen ahí como memoria viva del pasado.

La festividad de la Virgen de la Cabeza

Comparada con la fiesta de San Sebastián, la de la Virgen de la Cabeza (o *Virgen Chica*, como algunos gustan llamar) tiene un acento más popular.

La festividad de esta Virgen se celebra el último fin de semana de abril. Esta advocación es muy frecuente en la zona norte de Granada (Zújar, Benamaurel, el Cenete...) y de Almería (María, Sierra de Filabres...) y al igual que la de San Sebastián es propicia a la fiesta de moros y cristianos. El origen del culto a la Virgen se suele atribuir a los repobladores jiennenses, pero en el caso de Cúllar estos fueron muy pocos, a pesar de la cercanía, pues la mayoría procedían de La Mancha y Murcia (Castillo Fernández, 1995) (21).

El ciclo festivo de la Virgen de la Cabeza se completa en Cúllar con la festividad de la Santa Cruz el tres de mayo, día en que se reintegra la imagen a su ermita y se celebra una multitudinaria romería a la vega del pueblo, de modo que las fiestas se prolongan durante una semana aproximadamente; aunque no son las patronales, celebradas a finales de agosto en honor a San Agustín.

La ermita de la Virgen se encuentra en un monte situado enfrente del pueblo, tras atravesar la vega y el río, adosada a una antigua atalaya de vigilancia musulmana. La imagen que proyecta esta unión entre la torre árabe y el templo cristiano dominando a la villa es de una especial sugerencia, y punto de referencia visual ineludible desde todas las empinadas calles cullarenses.

El espacio escénico de la fiesta es el atrio de la iglesia parroquial, lugar muy apropiado para representaciones teatrales puesto que se sitúa al final de una escalinata varios metros por encima del nivel de la plaza principal del pueblo, espacio donde se sitúa el público.

Los personajes que intervienen son un total de nueve: un narrador (que no hemos visto en ninguna otra fiesta), el rey cristiano, el rey moro, Majalín (cristiano), Ranchú (moro), espía cristiano, espía moro, el ángel y el diablo (22).

Por la temática y los personajes que intervienen, la obra se puede encuadrar dentro del grupo de *cautiverio* y *rescate*, con participación sobrenatural, típica de las altiplanicies del norte de la provincia granadina, pero con algunos detalles propios y diferenciadores. Brisset caracteriza a éstas, y creo que generaliza a todas a través de la de Zújar, por un fuerte sentido religioso, el juego de la bandera, desfile de vistosas comparsas, incluyendo motivos agrícolas (trajes regionales) y complejidad del texto teatral (23). Afirma tener registradas cinco fiestas, conservándose tres: Zújar, Cogollos de Guadix y Benamaurel. Le faltaba, por tanto, la recuperada fiesta de Cúllar, que no se ajusta a estos moldes, ya que considero que el texto cullarenses no tiene relación con el de Zújar, como en los otros casos citados.

En primer lugar, la representación (y el conjunto de la fiesta) no tiene un fuerte contenido religioso; al menos no como el que se demuestra en fiestas como las de Zújar, sin duda las más interesantes de la provincia (Muñoz Renedo, 1972 y Domínguez Morano, 1989). Cierzo que la Virgen es uno de los temas centrales, pero no es el único.

El juego de las banderas también se realiza, como también se hace en Orce, población cercana, aunque su patrón es San Sebastián. Las comparsas sí tienen importancia, así como los trajes regionales (24).

El texto cullarenses no es especialmente complejo (comparado con el zujareño o con el mismo de San Sebastián de Cúllar). No aparecen juegos de dados o documentos falsos y, además -y creo que esto es digno de tenerse en cuenta- no se produce la conversión final de los moros, sino que éstos, hermanados con los cristianos, loan a la virgen. El pacto diablo-turcos desembarcados no se produce, sencillamente porque los turcos no aparecen en la obra. Los moros, como no podía ser de otra manera, vienen de Baza; precisamente de donde siempre vinieron, las tres veces que Cúllar fue conquistada por los cristianos, quedando la frontera entre estas dos poblaciones (25).

Lo que parece claro es que el texto cullarenses, aunque tiene contactos evidentes con sus vecinos, no se deriva de ellos. Sí creo que el origen del culto a la Virgen de la Cabeza podría deberse a la proximidad con Zújar y Benamaurel, más que a una conexión directa con el santuario de Andújar. De todas formas, la celebración, en contraste con la de San Sebastián, cuenta con un marcado sabor local. Para eso sólo basta ver las continuas referencias toponímicas que se hacen en el texto y las veces (cuatro), que se nombra a Cúllar (26).

Las representación se divide en dos actos, celebrados en dos días, con estos títulos, *Primera parte en la que el moro vence al cristiano* y *Segunda parte en que se derrota al enemigo*. Por tanto su estructura es la tradicional.

La representación comienza con una introducción del narrador sobre la historia que se va a ver y ya advierte:

*Y sirva de lección
a quien tener intente
a esta tierra ganada.
En ella vivimos gente
con grande valor y agalla
con fe y honor suficientes
para prestarles batalla*

Como se aprecia, de nuevo aparece la temática de la defensa de la tierra, ganada por las virtudes de los cristianos. Es un aspecto reiterado en la obra y yo diría que el central, incluso antes que el religioso (27).

Las descripciones del narrador dan una plasticidad adicional de la que la representación carece y ayudan a darle dinamismo. Véase el ejemplo de la irrupción de los moros en el pueblo:

*Ya desde lejos se oían
el trepitar de corceles
se presiente cómo vienen,
cómo reluce en sus sienas,
la media luna que brilla.
Ya cruzan Puente Machero,
ya suben Cuesta García
ya llegan donde Gandía
es llamado el Salitrero.
Ya San Rafael han tomado;
después cae San Sebastián;
ya la puerta han derribado.
¡Aquí los tenemos ya!*

O ésta, que describe el final de la primera parte, cuando el rey cristiano está prisionero y los moros se dedican al saqueo:

*Cómo se derriban puertas,
cómo se escalan muros,
cómo se esgrimen espadas,
si el «probe» está encadenado (28).*

Los reyes moro y cristiano, y los capitanes Ranchú y Majalín, son caballeros y como tal se comportan, aunque indudablemente son más viles los moros. No existe, al contrario que en la festividad de San Sebastián, la figura del gracioso. Este papel está asumido aquí por el diablo, que aparece en ayuda de los moros, personaje muy corriente en las obras de cautiverio y rescate de la Virgen de la Cabeza. Es éste el personaje más esperado por el público, dado su carácter festivo, cómico y burlón. Veamos algunos ejemplos de sus discursos, como el de la lucha con el ángel:

*¡Qué valor tiene este niño,
qué importancia se dará,
que nos habla con cariño
y hace a mi cuerpo temblar!*

O frente a Majalín:

*¡Mirádme cómo me río!
¡Mirádme lo que hago ahora!
¡Mirad cómo os como vivos!
Vuestras almas quiero ahora.
El aceite tengo hirviendo
y preparado también
el fuego con mucho azufre
que os habrá de cocer*

El sentido popular y humorístico de los papeles queda claro, y me atrevo a decir que tienen un gran componente procaz e incluso irreverente. Esta característica, aunque no exclusiva, es típica de la forma de ser y de expresarse de los cullarenses (29). He aquí una muestra de lo que digo.

Cuando el espía cristiano se entera de que los moros quieren raptar a la Virgen, exclama: *¡Una mierda p'a tu boca/ te llevarás mi patrón!*. Este mismo personaje describe de este modo el avance del ejército moro:

*Desde Benamaurel iban
otros siete batallones
e iba hasta Ranchú
con nueve par de cojones*

El desafío entre el rey cristiano y el moro se expresa en estos términos, no exentos de picardía:

Rey Cristiano: *Yo vengo a por la Virgen
que tienes en tu poder*

*y a cortarte la cabeza
y otras cosas también*

Rey Moro: *No.
Seré yo quien se la corte
al cochino maricón*

Rey Cristiano: *Te prometo sarraceno
que yo «sus» he de poner
mi bota sobre tu cuello*

Rey Moro: *Me vas a tocar el culo*

Rey Cristiano: *Y las narices también*

Con estos diálogos, aunque repetidos año a año, la algarabía y las risas del público llegan al máximo. Y téngase en cuenta que todo esto se representa en la puerta de la iglesia, con el cura y la imagen de la Virgen delante.

Otro rasgo que hace que el texto y la representación de las fiestas de abril sean marcadamente populares es la expresión de los personajes y las imperfecciones en el lenguaje. Así, es corriente el uso de «sus» por «os», «probe» por «pobre», «mesmo» por «mismo», «habemos» por «hemos», etc.

Tras la victoria de los cristianos en la segunda tarde y el perdón a los moros - que por cierto no se convierten en ningún momento aunque ofrecen vasallaje y prometen marcharse (30)- en la obra se produce una digresión que es un cántico a la Virgen de la Cabeza, describiéndose el itinerario y peculiaridades de la procesión (con algunas referencias sociales). Se produce, finalmente, una fraternización entre los dos bandos unidos por el culto a la Virgen:

Majalín: *En lo más alto del pueblo,
llena de casta pureza,
protegiéndonos está
¡La Virgen de la Cabeza!*

Rey Cristiano: *En tu puesto has de seguir
¡Oh tan altiva Señora!
defendiendo a la mía Cúllar
como lo hiciste hasta ahora.
Has de pasar Puerta grande,
San Sebastián y la Aurora
Puerta del fuerte de Gabia,
donde la gente te aflora;*

*la Placeta del Rosón,
Puerta del señor Escaños,
San Antonio, San Agustín,
pasando sobre los caños.
No te olvidas de tus hijos
solos que no tienen monedas
y los sigues bendiciendo
pasando sobre las Eras;
y llegas a San José,
y rinden tres homenajes:
el primero es la descarga
que saluda a la Señora,
el segundo las banderas
detrás el pueblo te implora,
y ya a la Plaza otra vez,
donde estamos ahora,
donde moros y cristianos,
como tú quieres Señora
se comportan como hermanos.*

En cuanto a menciones de situaciones y personajes históricos se nombra a los reyes don Sancho y don Rodrigo vencidos por los moros. Los nombres con los que se apela a los musulmanes es el de «moros», «*canalla almohaja*» y «*jarcha mora*».

El origen es más difícil de fijar, pero yo lo dataría en el siglo XIX, puesto que por sus características formales parece evidente que es más moderno que el de San Sebastián. Además, en la obra de Madoz no se menciona todavía la ermita de la Virgen de la Cabeza (31). En cuanto al autor o autores, nada tampoco sabemos.

Lo característico de la representación de la fiesta de abril es su dinamismo y su brevedad con respecto a la de San Sebastián, el afianzamiento y apego a la tierra (tanto en la argumentación emocional como en la reiteración toponímica), el humor y la procacidad (con lo que se acerca a un sustrato más popular) y un sentimiento religioso más superficial y menos barroco. Estas pueden ser algunas de las causas de que esta advocación se mantuviera hasta hoy, ya que lo que desapareció fue la representación de moros y cristianos y nunca la festividad; mientras que la del santo soldado y mártir se haya perdido definitivamente.

Ciertamente que la fiesta actual es muy diferente a la tradicional, debido a una contaminación, sobre todo en lo que se refiere a vestimenta y actos puramente festivos, de las fiestas del Levante español a causa de la proximidad geográfica y humana (emigración). En lo que respecta a la representación, el texto se mantiene idéntico (32). Algunos estudiosos critican esta supuesta falta de pureza (Domínguez Morano, 1989: 135-136), pero no se debería olvidar que las fiestas, como los hombres y por tanto

como expresión humana, cambian, y la celebración hoy en Cúllar cuenta con una envidiable salud, cosa que no pueden decir otras fiestas similares de la provincia de Granada. Se plantea, pues, la disyuntiva de evolucionar -guardando eso sí lo más consustancial, como es el ritual religioso y teatral- o desaparecer. Las gentes de Cúllar han optado por lo primero.

Notas

- (1) En el primero, celebrado en Molvízar, se analizó la tradición y renovación de las vestimentas. Al año siguiente, el encuentro de Zújar se dedicó precisamente al análisis de los textos de estas representaciones. El tercero, y por el momento último, tuvo lugar en Carboneras (Almería).
- (2) He podido comprobar personalmente que las gentes de Cúllar, en general, guardan pocos recuerdos concretos de una fiestas que se celebraban hasta hace unos sesenta años.
- (3) Posiblemente dedicadas a San Torcuato el 13 de mayo (Brisset, 1987: 35).
- (4) Quizás puede influir su éxito cuantitativo en tantas celebraciones de este tipo, su imagen de santo convertido desde el paganismo.
- (5) Esto nos trae a la memoria los excesos cometidos por las tropas alojadas en los pueblos durante sus marchas a lo largo del territorio español, especialmente durante la Edad Moderna, que tuvo su reflejo incluso en la literatura, en la emblemática obra de Calderón *El alcalde de Zalamea*. Cúllar, situado en el camino real entre Andalucía y el levante español sufrió continuamente este tipo de alojamientos de tropas, que tan odiosos resultaban a sus vecinos.
- (6) El permiso para abandonar el país a los no convertidos y el ofrecimiento de tierras en nombre del rey evoca respectivamente a las capitulaciones de la conquista de Granada (Garrido Atienza, 1992) y a las condiciones de la repoblación de Felipe II tras la rebelión de los moriscos de 1568-1571 (Barrios Aguilera y Birriel Salcedo, 1986). Lo de la exención de contribuciones parece más un deseo popular que una realidad, puesto que estas tierras pagaban al rey la conocida *Renta de Población*, vigente en muchos lugares del reino granadino hasta el siglo XIX.
- (7) Algunos de ellos son «*presto*», «*atambores*», «*aqueste*», «*infelice*», «*colodri- llo*» o «*celada*» (por emboscada).
- (8) Especialmente las pp. 117-158, donde se analiza la figura del gracioso.
- (9) He aquí una selección de ellos: «*cristiano picarillo*», «*cristianillo*», «*gran zancarrón*» de borrico», «*moro del fandango*», «*morisco perrengue*», «*Mahomilla del demonio*».
- (10) «*Yo pelear, señor, con cien cristianos./ He de matar milenta, otros milenta/*

- volverse huyendo hasta su campo*»; o «*Por Alá, ser aquel el cristianillo*», o bien «*Cristianillo no acordarte/ que el ahorcarte te espera.*»
- (11) Jamete: «*Con dos varas de chamizo/ le había de dar en la cara/ aunque no pruebe el tocino*». O esta otra del mismo personaje: «*De las cruces de un marrano/ quisiera que me colgaras/ y un tallo de longaniza/ me dieras por la mañana.*»
- (12) Los moriscos eran denominados también *cristianos nuevos*, aunque generalmente se dudaba, con gran fundamento, de su sincera conversión y se les consideraba criptomusulmanes. Otros apelativos que aparecen en la representación son los de *sarracenos*, *agarenos*, *mahometanos* o sencillamente «*perros*».
- (13) Como afirma J. D. Villanueva en su introducción a la edición de los textos cullarenses: «Es aquí donde el ciudadano sale a la calle, con doscientos o trescientos años menos, es su tatarabuelo reencarnado una vez más en la defensa de una imagen, de un ideal, de un territorio, pues el hombre se identifica más con su tierra cuando la defiende, cuando conmemora una defensa histórica; ha sido su sangre algunos cientos de años atrás la que ha defendido ese territorio, baldío o vergel, ese territorio que es suyo, de su colectividad».
- (14) La argumentación del cristiano merece la pena analizar por cuanto contiene elementos típicos: comienza refutando la *primera razón* sobre la propiedad de la tierra y una vez demostrado que el derecho está de su lado, enlaza con estos versos: «*con que satisfecho quedas/ al primer cargo*». Al *segundo*..., o sea, el de la santidad del mártir asaeteado, repleta de preguntas retóricas y posibles alegaciones del contrario como «*me dirás*» o «*responderás*» y otros elementos dialécticos puramente escolásticos: «*Esta consecuencia/ es evidente, y tan clara/ que desprecia toda prueba/ y de aquí también infiere...*»
- (15) Algunas referencias cultas que aparecen en el texto son geográficas: *La Grecia*, *la Gelaquia*, *la Maldabia*, *la Transilvania*, *Emurna*, *(A)Natolia* y *Tartaria*; de personajes clásicos: Diocleciano, Marco y Marcelino, Nicóstrato, Zoa o Irene; o históricos: el rey Fernando y la reina de Granada.
- (16) Véanse estos versos entresacados del monólogo del cristiano: «*oír la eclesiástica historia/ conforme a lo que nos cuentan/ famosos historiadores/ dignos de fe y reverencia*».
- (17) El texto, además de lo reseñado hasta ahora, rezuma moral católica a cada paso. Así por ejemplo se dice expresamente que los cristianos no confunden el culto a sus santos con la divinidad, una de las preocupaciones más importantes de las autoridades eclesiásticas durante la Edad Moderna, o cuando se trata de la purificación que supone el martirio se dice: «*cosa es ésta que debieran/ reflexionar los cristianos...*»
- (18) Las de Zújar, Quéntar (1782) o Iznalloz (1799).

- (19) «*Fiestas en Cúllar-Baza*. Las renombradas fiestas de moros y cristianos han estado animadísimas. El combate nocturno fue vistosísimo: lo alumbraron seis pirámides de teas rociadas con petróleo. Las procesiones, ganando primero el ataque los moros y después los cristianos, muy concurridas. Las fiestas terminaron con cucañas, carreras y otras diversiones y un vistoso castillo dirigido por el señor Martínez Mondragón.»
- (20) La ermita de San Sebastián (al igual que las de San José, San Antonio y el Ángel) desapareció debido a su estado de ruina y abandono entre finales del siglo pasado y comienzos de éste. Actualmente sólo se conservan las de la Virgen de la Cabeza y la de San Agustín, patrón local.
- (21) Los originarios de la actual provincia de Jaén sólo constituían el 4'8 % de los 150 vecinos con los que se repobló Cúllar.
- (22) Los nombres de nuestros personajes son también originales, dado que no son los más frecuentes: Marsilio, Brabonel, Celín o Minardo.
- (23) Éste está fechado a principios del XVIII e incluye un juego de dados entre los capitanes, un documento falseado por el demonio, el cautiverio de la Virgen, intento de suicidio del capitán cristiano, escuderos humorísticos, intervenciones sobrenaturales del Ángel y de Luzbel (que firma un pacto con los turcos) y conversión final de los moros.
- (24) En la festividad de San Sebastián los bandos cristianos se denominaban *escuadrones*, mientras que los moros se llamaban *columnas*.
- (25) Cúllar fue conquistada por primera vez por el arzobispo de Toledo don Rodrigo Jiménez de Rada en 1230. Recuperada por los nazaries, cayó de nuevo en poder castellano tras la conquista del adelantado de Murcia, Alonso Yáñez Fajardo, perdiéndose otra vez en 1447. Su conquista definitiva la realizó el rey Fernando el Católico el 9 de julio de 1488. Ese mismo año, en septiembre, se produjo un ataque por el Zagal, rey de Guadix, precisamente desde Baza. Puede ser que esto quedara en la memoria colectiva del pueblo a través de generaciones.
- (26) Existen cuatro grupos de referencias toponímicas a lo largo del texto, que incluyen cortijos y pagos del pueblo como *Mazarra, cortijo del Almendro, los Charcones, Don Pablo, Hinojora, Pulpite, La Cora, Rozaimí, el Gatar, la Torre*. Se citan también calles del casco urbano como *San Agustín, Las Eras, San José, la Plaza* y otras que hoy no reconocemos como *Puerta Grande, Puerta del fuerte de Gabia, la placeta del Rosón, Puerta del señor Escaños...*
- (27) «¡Luchemos y no huyamos! ¡Defendamos con honor! estas tierras, y como tales/ echemos al invasor!», grita todo el ejército cristiano antes de la primera batalla. Otro ejemplo nos lo da el narrador durante la segunda batalla en la que la victoria se decanta del lado cristiano: «*Van cayendo los cristianos/ con su sangre han de regar/ estas tierras que son suyas/ y se las quieren quitar.*»

- (28) Otro ejemplo: «*Mas en el fragor resuena/ ¡el cuerno del moro es!/ ¿Será victoria tal vez?/ ¡Loado Dios, si es derrota!/ la línea la tienen rota/ ¡El moro vencido es!*»
- (29) El académico y cullarenses Gregorio Salvador recogió en el vocabulario de su tesis (Salvador, 1958) algunos giros muy interesantes que apuntan en este sentido. Así «*beata*» significa mosca y a las beatas se les dice «*roepeanas*», una ermita es una «*taberna*» y un *obispo* un «*orinal grande*». Las «*peras de muslo de monja*», son peras muy jugosas, de gran carnosidad y exquisito dulzor.
- (30) «*Por el profeta Mahoma/ que deudores ahora,/ vasallaje te ofrezco/ y de tus tierras me apresto/ enseguida a abandonar*», dice el Moro.
- (31) Según algunos testimonios recogidos, existirían algunas fotografías antiguas en las que aparece el torreón árabe todavía sin el aditamento de la ermita, lo cual corrobora la hipótesis de que esta advocación no es muy antigua en Cúllar.
- (32) Algunos medios técnicos han hecho más vistosa la obra, como el grabar las voces de los personajes, añadir música a la representación y una buena iluminación. La prueba de que la fiesta tiene una gran aceptación popular es la imposibilidad de encontrar un sitio para presenciarla en una abarrotada plaza mayor.

Bibliografía

- Barrios Aguilera, M. y Birriel Salcedo, M.M.: *La repoblación del Reino de Granada después de la expulsión de los moriscos. Fuentes y bibliografía para su estudio. Estado de la cuestión*. Colegio de Doctores y Licenciados y Universidad de Granada. Granada, 1986.
- Brisset, D.: «Patronos, fiestas y calendario festivo: una aproximación comparativa». En *La religiosidad popular* (L.C. Álvarez, M.J. Buxó y S. Rodríguez, Coords.). Tomo III. Anthropos y Fundación Machado. Barcelona, 1989, pp. 50-69.
- *Fiestas de Moros y Cristianos en Granada*. Diputación Provincial. Granada, 1987.
- «Rituales festivos de la provincia de Granada III. Modernización y conflicto», *Anuario Etnológico de Andalucía*. Consejería de Cultura y Medio Ambiente. Sevilla, 1991, pp. 95-99.
- Castillo Fernández, J.: «Algunos aspectos de la repoblación de Cúllar tras la expulsión de los moriscos (1572-1593)», *Actas del I Congreso de Jóvenes Geógrafos e Historiadores (1990)*. Escuela Libre de Historiadores. Sevilla, 1995 (edición en soporte informático).
- Christian, W.A.: *Religiosidad local en la España de Felipe II*. Nerea. Madrid, 1991
- Domínguez Morano, C.: «Moros y cristianos en Zújar. La mirada de un psicólogo». En

- La religiosidad popular* (L.C. Álvarez, M.J. Buxó y S. Rodríguez, Coords.). Tomo III. Anthropos y Fundación Machado. Barcelona, 1989, pp. 128-146.
- Garrido Atienza, M.: *Las capitulaciones para la entrega de Granada*. Universidad de Granada. Granada, 1992 (edición facsímil de la de 1910 con estudio introductorio de J.E. López de Coca).
- Madoz, P.: *Diccionario geográfico-estadístico de España y sus posesiones de Ultramar*. Madrid, 1851.
- Maravall, J.A.: *Teatro y literatura en la sociedad barroca*. Madrid, 1990,
- Muñoz Renedo, C.: *La representación de moros y cristianos de Zújar*. CSIC. Madrid, 1972.
- Salvador Caja, G.: «El habla de Cúllar-Baza. Vocabulario». *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*. Madrid, 1958. N° 14, pp. 223-267.
- Villanueva Roa, J.D.: *Fiestas de Moros y Cristianos en la villa de Cúllar (Granada). Representación de la Festividad de San Sebastián y Festividad en Honor de Nuestra Señora Santa María de la Cabeza*. Ayuntamiento de Cúllar. Baza, 1987.

RITUALES DE CONQUISTA: UN ESTUDIO COMPARATIVO

Demetrio BRISSET
Universidad de Málaga

El presente artículo trata sobre los mecanismos de ritualización de aniversarios de conquistas. Partiendo del concepto de *proceso ritual* y constatando la reglamentación que lo acompaña, el estudio se centra en las etapas evolutivas y el poder de legitimación institucional que adquieren estos rituales dramatizados. Para ello, de entre el universo de los rituales comunitarios se han seleccionado los de tipo conmemorativo, en su variante de recuerdo de la conquista **histórica** de la propia localidad.

Después de un breve recorrido por las *Danzas de Conquista* americanas, se analiza en profundidad la evolución de dos celebraciones de conquista (que curiosamente comparten la fecha de sus centenarios, con dos siglos de distancia): la de Granada capital, en España, y la de Santa Fe de nuevo México en Estados Unidos. Tras el análisis de ambos procesos rituales, se compara sus ejes significativos, elaborando un cuadro de equivalencias que ayuden a entender el fenómeno tratado.

* * *

Los rituales en general

Una de las áreas de investigación más interesantes para los antropólogos es la de los ritos, con su indudable función de transmisión cultural. Recientemente se publicó un gran trabajo colectivo, *Rituales y Proceso Social*, un estudio comparativo de los rituales en cinco zonas españolas, dirigido por los antropólogos José Luis García y Honorio Velasco (1). En su introducción a las teorías actuales sobre el ritual, parten de la definición que Tambia da del ritual como «un sistema culturalmente construido de comunicación simbólica. Está constituido por secuencias pautadas y ordenadas de palabras y actos, frecuentemente expresadas en medios múltiples, cuyo contenido y disposición se caracterizan por grados variados de formalidad (convencionalidad), estereotipia (rigidez), condensación (fusión) y redundancia (repetición)» (2). Para autores como Turner y Geertz (3) habría que hablar de *procesos rituales*, en constante evolución, con cambios de significado de un símbolo ritual a lo largo del tiempo y adherencia de significados múltiples a los símbolos por parte de distintos grupos sociales e individuos y no de una persistente estructura cuyas acciones constituyentes debían ser reproducidas escrupulosamente, debido a los grados de variabilidad

constatables. «También es cierto que la reglamentación ritual puede llegar a ser de un riguroso control, lo que por un lado viene a ser un ejercicio del poder (Kertzer, 1988) y por otro un a expresión conspicua de una ideología e invoca la profundidad temporal como garantía» (4). Por otro lado, resalta Turner las sugestias conexiones de los rituales con el teatro o drama y los juegos, al compartir un afán pedagógico y una libertad innovadora, como corresponde al aspecto lúdico que se aprecia en muchos rituales, aunque estén reglamentados. Así su eficacia reside en hacer tradición jugando co los cambios, periódica e indefinidamente.

Entre las conclusiones obtenidas al comparar los rituales de las cinco zonas rurales elegidas por este equipo de investigadores, me gustaría destacar varias:

- Los rituales proveen a los agentes sociales de una situación para intensificar o reconstruir expresivamente sus vínculos.
- También aportan modelos establecidos de acción, sujetos a *negociación*.
- Por medio del ritual, se construye una definición interna y una imagen externa de las distintas unidades sociales.
- Hay un *trabajo de legitimación* del ritual, ya que a través suyo las instituciones obtienen tácitamente un beneficio legitimador.
- Finalmente, con los rituales se actualiza un sentimiento de copertenencia y se aporta comprensibilidad del mundo social. (Pp. 255-267)

Las anteriores afirmaciones son aplicables a todo acto de posible retualización, desde los más elementales y de índole privado (como la invitación a tomar una copa que un vecino haga a otro a la puerta de su casa o en el bar, o las lentas negociaciones para la compra-venta de un animal o un terreno), pasando por las que rodean a los *cambios de etapa vital* (bautizo, boda, entierro) hasta los más complejos y de carácter comunitario, como son las fiestas públicas. Y dentro de estos últimos se encuentran los que vamos a someter a análisis.

Los rituales conmemorativos

Gran parte de los rituales comunitarios son de tipo conmemorativo o de recuerdo de episodios del pasado común, muy a menudo entrelazados con la liturgia, ya que se suele atribuir a los poderes sobrenaturales de la religión dominante la satisfactoria resolución de los graves problemas que afectan a la colectividad. Así, determinados santos han sido capaces de acabar con epidemias y plagas, por lo que han sido nombrados patronos o protectores y se les rinde especial culto; con los *votos públicos* se agradece la falta de víctimas de terremotos e incendios; y la milagrosa aparición de una imagen puede haber aportado beneficios a la localidad agraciada. Con un componente más profano se tienen los aniversarios de fundaciones de ciudades, victoriosas batallas o guerras y otros sucesos de trascendencia cívica y social.

Antes de proseguir, bueno será considerar lo que Manning señala como temas que nos guiarán en el estudio de las *celebraciones* «Su paradógica ambigüedad, su significado como texto socio-cultural, su rol en los procesos sociopolíticos y sus complejas relaciones respecto a la modernidad y la jerarquía. Estos temas constituyen un centro conceptual desde el que irradian nuestros estudios comparativos culturales» (5). A lo que se puede añadir su crucial papel en el mantenimiento de los vínculos sociales ya establecidos.

Dentro de los rituales conmemorativos, los que nos van a interesar son los de las *conquistas de la propia localidad*. En esencia, se los puede dividir en dos grandes bloques: los legendarios y los históricos, aunque de hecho el modo de celebrarse ambos es muy parecido.

Las conquistas legendarias

En España, suele tratarse de luchas entre Moros y Cristianos. Aunque algunos protagonistas sean personajes históricos (Carlomagno, Fernando el Católico, Carlos V), se les suelen atribuir acciones inexactas, como que Felipe II sea hecho prisionero por los moriscos sublevados en la Alpujarra (en la representación granadina Atalbéitar). En muchos casos no se pretende dar coherencia real a los hechos rememorados, como sucede en Aragón con los turcos que llegan portentosamente al pueblo en busca de la imagen milagrosa del santo patrono, del que tantos prodigios han oído contar, cuando es sabido que los musulmanes rechazan el culto a cualquier icono.

Mayor distanciamiento respecto al pasado se tiene en las representaciones rituales de conquista entre Moros y Cristianos en tierra americanas. Allí no extraña que se escenifique un desembarco turco en Yucatán; que se coloque al frente de las huestes moras a personajes como Caín, Pilatos, Nerón o Tiberio; o que el Apóstol Santiago sea capturado y muerto por sus enemigos. En estos rituales queda más en primer plano el afán evangelizador de los misioneros, que utilizaban los retos, duelos y combates para atrapar el interés de los espectadores, que asimilarían el discurso ideológico subyacente casi sin darse cuenta. Aunque para ello hubiese que mezclar a personajes del *Quijote* con los de la época carolingia.

Las conquistas históricas

En España se está produciendo en los últimos años el fenómeno de readaptación del esquema festivo de *lucha entre dos bandos* a la celebración de sucesos reales, en un sentido puramente profano. Puede tratarse de Fiestas de Moros y Cristianos, como sucede en el caso de la alicantina Campo de Mirra con su recuerdo del Tratado de Almizarra, que dio fin a su conquista en 1244, o de Murcia capital, que refleja la capitulación pacífica de la ciudad sin enfrentamientos bélicos. Pero también se está ampliando el campo de los enemigos rituales, como se hace en Cartagena con su lucha entre romanos y cartaginenses, mientras que en tierra gallegas se rememoran dos

desembarcos históricos: el de los vikingos, que se enfrentaron a los huestes del Arzobispo Gelmírez (en Catoira), o el de los ingleses, que intentaron apoderarse del Ferrol en 1800 y fueron rechazados (en el Monte de Brión).

Por su parte, en América todavía se conserva desde el siglo XVI un género propio de rituales conmemorativos de la llegada de los españoles, sus primeros contactos con las autoridades locales, la lucha entre ambos bandos y la derrota y conversión de los nativos: son las *Danzas* o *Bailes de la conquista*, que sirven de perenne recuerdo de cómo sucedió la tragedia que se abatió sobre las culturas indígenas. Son tres las grandes áreas de extensión de estas representaciones, que corresponden a los tres poderosos imperios de la época: el azteca, el quiché y el inca.

a) Ciclo azteca:

Rememoran la lucha entre Hernán Cortés y Moctezuma, con un destacado papel para Dña. Marina, la 'Malinche', quien se unió a los españoles en contra de los opresores aztecas. Este personaje a veces se desdobla, apareciendo como las dos esposas del monarca. En algunas representaciones la obra termina con la derrota de los españoles en la Noche Triste, o con una fantásica victoria final de Moctezuma sobre el conquistador extremeño. En el estado de Oaxaca se denomina *Danza de la Pluma*, y su texto es obra de un fraile dominico que se inspiró en una danza ritual precortesiana en la cual los mixtecos rememoraban su triunfo sobre los vecinos zapotecos, y que todavía se representaba a mediados del S. XVII. En cuanto a la ciudad de México, en la fiesta del Corpus de 1595 ya se representó una «comedia de la conquista» (6). La difusión de esta danza llegó hasta Panamá y Santo domingo. En algún caso, a los aztecas se les considera seguidores de Mahoma, mientras que en otros portan el estandarte de la Virgen de Guadalupe.

b) Ciclo Quiché:

El Baile de la Conquista está considerado «uno de los más interesantes y sugestivos exponentes del folklore guatemalteco» (7), que en 1970 se seguía representando en 69 localidades. Los personajes se dividen en tres grupos: el de los españoles, encabezado por D. Pedro de Alvarado; el indio, con su valeroso caudillo Tecúm Umán; y la familia real quiché, con el Rey Quiché, dos príncipes y dos princesas o 'Malinches', que son las únicas que no usan máscaras de madera. Los inacabables bailes y serios parlamentos son interrumpidos por la bufonesca persecución del español D. Quirijol por el brujo Ajitz, quien le ridiculiza constantemente. Se da gran relieve a la muerte y entierro de Tecúm Umán, quien se cree que sigue vivo como 'encanto' o espíritu de los volcanes. Como precedente indígena de estas representaciones que tienen el *Rabinal Achí*, un baile-drama prehispánico que reflejaba la situación histórica vivida por los habitantes de Rabinal en conflicto territorial con los quichés; y la *Fiesta del Volcán*, que desde fines del S. XVI se representaba en Antigua con el nombre de

Peñol de los Indios, conmemorando la batalla de 1526 en la que Portocarrero capturó a dos cabecillas rebeldes que se habían refugiado en una montaña. Este espectáculo parece estar inspirado en ceremoniales de culto a los espíritus de los volcanes, que tanto abundan en la orografía de este atribulado país centroamericano.

c) Ciclo Inca:

Se extiende en torno a la cordillera de los Andes, desde su núcleo en el centro y norte de Perú hasta abarcar Bolivia, Chile, Argentina y Ecuador. Recuerda la lucha entre D. Francisco de Pizarro y el Inca Atahualpa, quien suele terminar simbólicamente decapitado, aunque realmente no muriese así. Por los relatos de los cronistas se sabe que en el imperio incaico estaba difundida la afición al teatro ritual, que recordaba «proezas y glorias de soberanos y héroes pasados» (8). La referencia más antigua que se tiene de la representación de la *Ruina del Imperio Ingal con la Entrada de los Españoles* se sitúa en la capital de la plata, Potosí, 1n 1555 (9). De las representaciones contemporáneas, que se suelen hacer con motivo de las fiestas patronales, podemos resaltar las siguientes situaciones:

- Sátiras contra curas y conquistadores (Códice Almendras, 1932).
- Ridiculización de los grupos dominantes (Quinches).
- Los hacendados, en caballos bien enjaezados, personifican a los conquistadores (Pomabamba).
- El alcalde encarna al Inca, quien se enfrenta solo contra los españoles, apoyándole el público (Viscas).
- Pizarro es perseguido por los 'jukukos' o diablillos, mientras que los espectadores le arrojan huevos rellenos de ceniza (Carhumayo).
- Los españoles son representados por los concritos militares, con sus uniformes y fusiles reglamentarios, equiparando al ejército con las fuerzas agresoras de la comunidad (Carhuamayo).
- Finalmente, en la mayoría de las localidades, la obra de teatro ritual concluye con el rapto de las doncellas o 'ñustas' por parte de los españoles, el P. Valverde incluido (quien incluso se lleva varias).

Aunque se introduzcan algunas distorsiones históricas en las *Danzas de Conquista* americanas, en general siguen bastante fielmente el desarrollo de los acontecimientos, no lamentándose recordar una derrota, puesto que unos tres siglos más tarde la vengaron al expulsar al imperio español de sus territorios y conseguir la independencia.

Por falta de espacio, no puedo ahora establecer comparaciones entre los tres ciclos de Danzas de la Conquista, aunque se puede demostrar su unidad estructural entre sí y con las obras rituales de Moros y Cristianos, aplicándoles un análisis argumental basado en el método morfológico diseñado por Vladimir Propp (10).

La conquista de Granada

Dentro de los rituales conmemorativos de conquistas históricas, el ejemplo hispano más relevante es el de la ciudad de Granada, capital del último reino musulmán de la Península. Y, de hecho, parte del ritual es idéntico al que se efectúa en la ciudad de Almería para recordar su conquista en 1490, con su *Día del Pendón* cada 26 de diciembre.

Por medio de la documentación disponible en los archivos locales se puede rastrear la evolución del ritual festivo granadino:

La primera referencia que conozco está fechada antes de cumplirse el primer aniversario, ya que el 4 de diciembre de 1492 la reina Isabel escribe una carta a su confesor y Arzobispo de Granada, fray Hernando de Talavera, pidiéndole que «El oficio de la toma de Granada os ruego me le enviéis como está, para lo que yo le vea, si fuese posible antes que llegue el tiempo» (11). Pocos años después, el 23 de diciembre de 1497, Fernando e Isabel firmaron un *Privilegio real sobre donación rentas del Voto de Santiago*, por el que se obliga a los canónigos granadinos a «decir el segundo día del mes de enero de cada un año para siempre jamás la Misa y oficios y oraciones que en esta solemnidad se han de celebrar y decir, y han de ser los que nuevamente se ordenaren o compusieran en conmemoración y memoria de esta santa vicotira». a cambio de lo cual recibirían un cuarto de la media fanega de trigo que todos los labradores granadinos estaban obligados a entregar anualmente a la corona en concepto de 'Voto de Santiago' (12). En 1509 es el cabildo municipal de Granada el que, teniendo en cuenta «la costumbre y estatuto de hacer y celebrar fiestas en el mismo día que fue ganada de los moros por memoria y recordación de ello en que se hace una procesión muy solemne», para su mayor solemnidad autoriza se puedan sacar en «la dicha procesión las insignias y estandarte real de la ciudad» (13).

Pero la definitiva orden de estructurar el ritual de los aniversarios fue dada por el propio rey Fernando V en su testamento, expresado pocas horas antes de morir, lo que demuestra su gran interés por el asunto, al instituir «en memoria de la victoria (...) contra los moros infieles enemigos de nuestra santa fe católica, que el día de la dedicación y toma de esta dicha ciudad (...) se hiciese cada año, para siempre jamás, una procesión general (en la cual) hayan de estar el pendón y estoque que su alteza dejó (y que) se guarde la manera y forma que se lleva en la santa iglesia de Sevilla el día (...) que el señor Don Fernando ganó aquella ciudad (14). Y aquí se dispone que la procesión anual sea presidida por su espada y pendón -se intuye que en representación suya- siguiendo el modelo de lo que en la catedral sevillana se hacía desde la muerte de su conquistador, el rey Fernando III el Santo y que no se ha olvidado, ya que actualmente se sigue paseando la espada alrededor del sepulcro donde reposan sus restos corruptos, que en el día de su fiesta se muestran al público. La *espada* como objeto simbólico adquiere extraordinaria relevancia, convertida en 'alter ego' de ambos monarcas, especie de reencarnación suya, atributo eterno e inseparable de su recuerdo humano. Y la decisión de adoptar como modelo la conmemoración sevillana indica su admiración hacia el monarca con el que compartía el mismo nombre de pila.

Las disposiciones testamentarias de Fernando el Católico fueron prestamente ejecutadas, solicitando el cabildo catedralicio de Granada las instrucciones sobre la «forma que guardar el cabildo de Sevilla en el sacar en procesión la espada de San Fernando», lo que unido al privilegio de Carlos V «que determina el modo de llevar la espada de Don Fernando y el Pendón de Castilla en la procesión conmemorativa de la Toma de Granada» (15) llevó al cabildo de Granada a decidir la forma e itinerario de las procesiones conmemorativas de 1519 y años sucesivos, que de la misma manera se siguen haciendo hoy día.

Una vez establecido el eje vertebral del ritual, se le van incorporando otros actos paralelos. En los *Anales* de la ciudad se enumeran los actos festivos con lo que se celebró la Toma en 1588:

- 1 de enero: Luminarias, fuegos, salvas, repiques, atabales y trompetas.
- 2 de enero: Procesión por las calles. Por la tarde «se lidiaron ocho toros con un muy famoso juego de cañas, de capa y gorra, memoria fundada por los reyes Católicos» (16).

Detegámonos en el *Juego de Cañas*, diversión competitiva a la vez que entrenamiento bélico para los caballeros, descendientes del 'jerid' árabe en el que los jinetes nazaritas eran consumados maestros. Solía iniciarse con retos y desafíos en verso entre los principales contrincantes. Y es casi seguro que en este juego ecuestre se halle el german escenográfico de lo que serían las obras teatrales con las que se identificaría esta conmemoración anual. En 1604 Lope de Vega imprime *El cerco de Sant Fé e ilustre hazaña de Garcilaso de la Vega*, donde dramatiza épicamente la conquista de Granada, con trozos del romancero que reflejan tanto el auténtico hecho de que Hernando del Pulgar penetre de noche en la ciudad para clavar un pergamino con el Ave María en la puerta de la mezquita mayor, como el legendario duelo entre el gigante moro Tarfe y el joven Garcilaso, quien le corta la cabeza como hiciera David con Goliart. Hacia 1680, el P. Antonio Fajardo escribe *La toma de Granada*, con bastante rigor histórico, enredos amorosos, tolerancia hacia los moros y rigor para los judíos, dos graciosos y capitulación final de los moros, sin bautismo. Pero la que tendría mayor éxito sería *El triunfo del Ave-María o la Toma de Granada*, que bajo el seudónimo de «Un ingenio de la corte» se debió escribir a finales del S. XVII, con multiplicidad de incidentes dramáticos, amoríos, diálogos humorísticos, hazaña de Pulgar, fuerza épica del reto de Tarfe y su duelo con Garcilaso, la inclusión de la salve 'soberana reina pura' que le confiere sentido adoctrinador. Esta obra adquirió carácter ritual, al representarse cada año, llegando hasta el extremo de que en 1899 se dieron tres funciones en cada uno de los dos teatros locales. Y en 1951 fue su última representación

Las piezas de artillería de la Alhambra llegaron a emplear dos quintales de pólvora en sus salvas (17), mientras que los gremios urbanos asistían a la solemne procesión con el mismo orden que empleaban el día del Corpus Christi (18). Respecto al 'tremoleo del pendón' se cuenta con el dato de que en 1638 el cabildo de ciudad

«lleva el estandarte real y hace su ceremonia de tremolarse» (19). Al incidir la decadencia social y económica del S. XVIII en las conmemoraciones de la Toma, para impedir la pérdida total del ritual, en 1752 se detalla en el *Libro de Ceremonias de la Ciudad* la obligación que incumbe al Ayuntamiento, de «tremolar el Estandarte Real a las 12 del día primero del año, a cuyo tiempo se dispara la Artillería de la Alhambra y se tocan cajas, clarines, chirimías (...) y repican las campanas de la catedral y queda puesto el Estandarte en una de las ventanas de las Casas de Cabildo (...) El día 2 el Señor Jurado más moderno lleva el Estandarte a la Iglesia «en procesión, a la que sigue el tremoleo en la Capilla Real, misa y sermón, y regreso» (20). Este protocolo municipal sigue vigente, salvo en lo tocante a las salvas y la variación de instrumentos musicales. El ceremonial se coloca al servicio del pendón, honrado incluso con guardia militar. Y su función como símbolo de la ciudad era tan palpable que incluso «más de una vez ha sido utilizado como enardecedora enseña en los alzamientos del pueblo granadino» (21). Esto ilustra que su «magia legitimadora» lo mismo impregnaba a las autoridades que al pueblo sublevado.

Por último, otro acto 'secundario' tiene que ver con los toques de la campana de la Torre de la Vela, que regulaba la vida urbana. Sabemos que en 1555 el ayuntamiento acordó que «el volteador voltee el día de la toma de Granada» (22), y un folklorista describió en 1855 una curiosa costumbre, consistente en que las jóvenes solteras subieran a la torre para tañir su camapana con fines nupciales, lo que se achacaba a la «virtud de la cuerda de la campana» (23). Hoy día es incesante el tañido de esta camapana, aplicándose a la labor tanto las jóvenes punkis como las turistas japonesas.

Después de atravesar sin variaciones la dictadura franquista, este ritual experimentó un doble impacto en la década de los 80. Por un lado, los independentistas andaluces mostraron su desacuerdo con lo que consideraban expresión del imperialismo castellano, y en vez de «celebrar actos guerreros y adorar pendones» propugnaron un hermanamiento pacífico de las dos culturas. Sus protestas durante las celebraciones fueron acalladas por el despliegue de las fuerzas antidisturbios, que se implantaron como nuevo elemento ritual. Y por otro lado, la nueva y floreciente comunidad musulmana de Granada consiguió que en 1989 varios embajadores árabes solicitaran del gobierno que se suprimiera este aniversario de la intolerancia. Su queja fue transmitida a las autoridades municipales, que propusieron sustituir el nombre de TOMA por el de ENTREGA, más ajustado a la realidad histórica y como hecho fue denominada la fiesta a principios del s: XVII (24). Este aparente inocuo cambio de palabra suscitó las iras de las fuerzas vivas locales, que consiguieron obligar a las autoridades a retirar su propuesta. Y aunque se mantuvo el nombre, en los discursos oficiales se comenzó a propugnar la reconciliación cultural.

Las rencillas y rivalidades internas de la sociedad granadina repercutieron en que los actos de 1992, que se presagiaban de gran esplendor, apenas trajesen novedades, salvo que el pendón fuese tremoleado en la ventana del Ayuntamiento por el alcalde (a quien le corresponde sólo en los centenarios) y que el Presidente de la Junta

de Andalucía ayudase a depositar la corona floral sobre los féretros de los Reyes Católicos. En cuanto a los opositores del ritual, los andalucistas y musulmanes se unieron para celebrar simultáneamente al ritual de la Toma un *Llanto por Granada* en el lugar donde Boabdil entregó las llaves de la ciudad. Y de Madrid llegó un grupo ultraderechista llamado 'Bernal Díaz del Castillo' que increpó a las autoridades, demandando una nueva cruzada contra los infieles.

Las palabras del ritual granadino

Cuando se tremolea el pendón desde el Ayuntamiento el día 2 de enero, en lo que se puede considerar acto público central, el encargado de hacerlo repite por tres veces las palabras de la fórmula de toma de posesión: «¡Granada! ¡Por los ínclitos reyes de España, D. Fernando V el de Aragón y Dña. Isabel I de Castilla! ¡Viva España! ¡Viva el Rey! ¡Viva Andalucía! ¡Viva Granada!», el público congregado replica con un estruendoso «¿Qué?», que es su única participación activa en todo el ritual, y se entiende como irónico distanciamiento respecto a la densa seriedad del conjunto de actos rituales. Y parece significar una bromista profesión de fe de granadismo.

La conquista de Santa Fé de Nuevo México

Analicemos ahora un ritual histórico de conquista en América. Santa Fé es un pueblo cercano a Los Álamos, donde se diseñó la bomba atómica, y es la capital del estado de Nuevo México, U.S.A. Ya en 1610 los españoles levantaron aquí la capital de sus territorios al norte del Río Grande. En 1680, una revuelta de los habitantes autóctonos, los indios pueblo, expulsó a los españoles hasta El Paso. Don Diego de Vargas, en 1690, recuperó pacíficamente el dominio de la villa, atribuyéndolo a Ntra. Sra. de la Conquista, cuya imagen había rescatado de un incendio provocado por los indios rebeldes. Al año siguiente se impuso el control español, esta vez con violencia. En 1712 se comprometió el Ayuntamiento a organizar un festejo anual de la reconquista. Tras la breve independencia mexicana, el territorio fue anexionado por los Estados Unidos en 1848. Y la fiesta se siguió celebrando, siendo hoy día la conmemoración comunitaria más antigua de todo el país, lo que es motivo de orgullo para los 50.000 santafesinos, en su mayoría hispanoparlantes.

En una sociedad tan dinámica como es la estadounidense, es casi imposible que un ritual, por muy antiguo que sea, permanezca inalterado. Y para seguir la evolución reciente del de Santa Fé, hay un serio estudio que nos guiará, *Símbolo y Conquista*, de Ronald Grimes (25).

A principios de nuestro siglo, esta conmemoración languidecía. En 1919, a la Cámara de Comercio se le ocurrió revitalizar el ritual, coincidiendo con el regreso de los veteranos de la I Guerra Mundial. Y se organizó una puesta en escena innovadora para la *Fiesta*, entremezclando un típico espectáculo del Oeste como era el simulado

ataque indio a una diligencia, con la personificación de las figuras del pasado local, interpretando el sheriff de la ciudad al conquistador español, mientras que los indios pueblo colaboraron con sus danzas sagradas. La figura que encarnaba a De Vargas se refirió a los indios como «salvajes, enemigos de la cristiandad y la civilización», aunque luego leyese su proclama de indulto para con ellos. Por su parte, los hispanos Caballeros de Colón representaron a los misioneros franciscanos fundadores de la villa, y que sufrieron las iras de los indios rebeldes.

Durante los 'felices veinte' se fue asentando la espectacularizada celebración, hasta su consolidación en 1927 con 4 actos importantes:

- 1) La *Entrada* de De Vargas, en colorista desfile que incluía su escolta militar, a los frailes franciscanos (personificados por auténticos frailes) y a los indios perdonados (actores blancos).
- 2) Elección y entronización de la *Reina de la Fiesta y las Princesas*, solteras menores de 20 años, que eran coronadas y bendecidas por el propio obispo o un sacerdote.
- 3) Quema de *Zozobra*, un gigantesco pelele de más de 14 m. de altura que simbolizaba la tristeza, el terror y la destructividad, eliminados por el «espíritu del fuego» purificador.
- 4) *Representaciones teatrales*, entre las cuales había una de «Los moros y Cristianos», y un melodrama sobre Billy the Kid.

Cumplida su misión de promoción turística de la Fiesta, la Cámara de Comercio transfirió su administración a una corporación independiente, abierta a cualquier individuo o empresa. Y durante 3 décadas ésta se encargó de los actos, alternando las obras teatrales entre un repertorio tradicional (que incluía también «Los Pastores» y «Los Comanches») y nuevos temas, como «Las Guerras mundiales» y «Los conflictos del Comunismo con el Capitalismo». Hasta que en los 50 se reestructura la celebración, al restablecerse la cofradía de Ntra. Sra. del Rosario, «la Conquistadora», para ocuparse del culto a la imagen, con las misas y procesiones (1956), y al año siguiente se fundan los Caballeros de De Vargas, grupo de hispanos que deseaban impulsar la herencia histórica, religiosa y cultural de la Fiesta, y específicamente controlar la representación de La Entrada de De Vargas. Para ello, elaboraron un texto dramático que sería declamado por los actores, y que sería sustituido en 1967 por otro más largo, leído por un locutor desde detrás del escenario. Y en 1972 tuvo lugar la última gran innovación: la ceremonia de armar caballero a De Vargas, al entregarle solemnemente una espada bendecida por el obispo o un sacerdote, dándole mayor carácter religioso a la Fiesta, y reforzando el rol del conquistador español.

En líneas Generales, la Fiesta de Santa Fé ha evolucionado en estas direcciones:

- Los anglos iniciaron la vertiente espectacular, dejaron su organización em manos de los hispanos, y últimamente se han vuelto a ocupar de ella al ser dominantes en el grupo de los Caballeros de De Vargas.

- Los indios pueblo se han desligado de los actos, que consideran ofensivos respecto a su cultura, a pesar del carácter de «union de las tres culturas locales» que se atribuye oficialmente al ritual.
- Los espectáculos religiosos han aumentado lentamente en número, incluyéndose una procesión nocturna con antorchas a lo alto de una colina en recuerdo de los franciscanos muertos por los indios.
- El número total de espectáculos incluidos en la Fiesta ha aumentado, con un «desfile histórico histórico» y una mojiganga de los sucesos del año como aportación humorística.
- El papel de la Reina se ha ido magnificando, adquiriendo el carácter de esposa simbólica de De Vargas. Su entronización y la carnavalesca quema de la Zozobra son los actos con mayor asistencia de público.
- Los conflictos étnicos o ideológicos son la fuente de la mayoría de los espectáculos dramáticos.

Y como actos más significativos de la conmemoración de su III Centenario, los Caballeros de De Vargas acudieron el 12 de Octubre de 1992 a Santa Fé de Granada para hermanarse con esta villa.

Comparaciones finales

Una vez examinada la evolución de ambos rituales de conquista, se pueden sentar varios ejes significativos comunes. Para ello, vamos a establecer un cuadro de equivalencias:

GRANADA (España)	-	SANTA FE (EE.UU.)
<i>Desfiles cívicos</i>		
Con insignias municipales		Entrada de De Vargas
<i>Actos puramente religiosos</i>		
Procesión, Te-Deum, Misa, Sermón		Procesión, Misa, Recuerdo mártires
<i>Actos profano-religiosos</i>		
Procesión con la espada y la corona		Armar con la espada a De Vargas y coronar la Reina (benedicidos)
<i>Actos profanos</i>		
Toque de la campana (favorecer simbólicamente noviazgos)		Quema de la Zozobra (expulsar simbólicamente males)

Representación teatral de
la conquista -Desaparecida-

Juegos de Cañas, Toros
-Desaparecidos-

Representación teatral de los
hechos de la conquista

Representaciones humorísticas
Obras teatro y folklore Oeste
-Desaparecidos-

Símbolos centrales

Pendón de Granada

Virgen Conquistadora

Coexistencia cultural

Musulmanes e independentistas
(en oposición)

Anglos + Hispanos
Indios (auto-excluidos
por disconformidad)

Protagonistas

Ayuntamiento, Canónigos,
Ejército Cadáveres de los
Reyes Católicos

Caballeros, Eclesiásticos,
Escolta De Vargas y Reina

Organizadores

Ayuntamiento y Cabildo
catedral

Caballeros y Cofradía de la
Virgen

Intervención pública

Pueblo granadino

En resumen, el ritual granadino es de gran rigidez, mientras que el norteamericano es innovador, con tendencia a la espectacularidad, a lo que no es ajeno su intención de atraer turistas y el hecho de que, después de California, sea el estado donde se ruedan más películas. La *legitimación simbólica* es para las autoridades civiles y religiosas y la monarquía en Granada, y para el dominio anglo-hispano en Santa Fé. Y la diferencia más significativa, el triple «¿Qué?» Granadinos, que les involucra, aunque sea burlanamente, en el ritual.

Notas

- (1) Editado por el Ministerio de Cultura, Madrid, 1991.
- (2) Tambiah, S.J.: *Culture, Thought and Social Action*, Harvard University Press. Cambridge (Mass., U.S.A), 1985. pág. 128.
- (3) Turner, V.: *La selva de los símbolos*. Siglo XXI. Madrid, 1989.
From ritual to theatre. Paj Publications. New York, 1988.
- (4) Op cit. [1]: pág. 12.
Kertzer, D.: *Ritual Politics and Power*, Yale University. New York, 1988.
- (5) Manning, F.E.: *The celebration of society*, Bowling Green University. W. Ontario, 1983. pág. 7.
- (6) Warman, A.: *La danza de moros y cristianos*. INAH. México, 1985 (2ª ed.), pág. 82.
- (7) Castro, J.: «El baile de la conquista», *Guatemala Indígena* vol. 2, núm. 1, I.N.I., Guatemala, 1962. pág. 57.
- (8) Balmori, C.H.: *La conquista de los españoles y el teatro indígena americano*. Universidad Nacional Tucumán. Argentina, 1955. págs. 24-24 y 40.
- (9) Arzanz de Orsua, B.: *La historia de la villa imperial de Potosí*. Brown University. Providence (Rh. Island, U.S.A.), 1965. Lib. IV, Cáp. II, págs. 98-99.
- (10) Como hago en mi tesis doctoral: *Representaciones rituales hispánicas de conquista*, Univ. Complutense. Madrid, 1988.
- (11) Bermúdez de Pedraza, F.: *Historia Eclesiástica de la ciudad de Granada*. Granada, 1638, pág. 198.
- (12) Firmado en Alcalá de Henares.
- (13) Vallador, F. de P.: *Real capilla de Granada*, Granada, 1829. pág. 26.
- (14) Garrido, M.: *Fiestas de la Toma*, Granada, 1891. pág. 16.
- (15) Archivo de la Catedral de Granada, documentos núm. 143 y 149.
- (16) Henríquez de Jorquera, F.: *Anales de Granada*, Granada, 1934.
- (17) Garrido, M.: *op. cit.*, pág. 26.
- (18) *Ibidem*, pág. 27.
- (19) Bemúdez de Pedraza, F.: *op. cit.*, pág. 173.
- (20) Garrido, M.: *op. cit.*, pág. 42.
- (21) *Ibidem*, p. 43. Destaca el levantamiento popular de 1843.
- (22) Jiménez, R.: *Índices de Iso Libros de Cabildo del Archivo Municipal de Granada S. XVI*. Granada, 1987. pág. 225 (acuerdo del 31-XII-1555).

- (23) Afán de Ribera, J.: *Fiestas populares de Granada*, Granada, 1885.
- (24) Saez, M^a A.: *Índices de los Libros de Cabildo del Archivo Municipal de Granada (S. XVII)*, Granada, 1988, págs. 54, 104 y 107. Corresponden a las fiestas de los años 1604, 1605 y 1614.
- (25) Grimes, R.: *Símbolo y Conquista. Rituales y teatro en Santa Fé, Nuevo México*. F.C.E., México, 1981.

Esta investigación fue asesorada por Víctor Turner.

LA MALA CONCIENCIA DEL CONQUISTADOR: DRAMAS DE MOROS Y CRISTIANOS EN GRANADA

Pedro GÓMEZ GARCÍA
Universidad de Granada

Las dramatizaciones de «moros y cristianos», muy arraigadas en la cultura popular hispana, conservan una presencia importante precisamente en la provincia de Granada y, en particular, en la zona de la Alpujarra, donde se libró la guerra de los moriscos, último episodio de seculares enfrentamientos entre el Islam y la Cristiandad en la Península Ibérica. Este trabajo parte de los actuales textos granadinos usados en la representación, y se propone analizar la estructura semántica subyacente, sin perder de vista el contexto histórico, y poner de manifiesto la función social legitimadora que tales dramas cumplen. Se desvela un esquema ideológico de *negación del otro*, de la otra civilización; negación basada en el sofisma de una supuesta «superioridad», siempre por demostrar, pero que alude a la mala conciencia de los beneficiarios de una consumada limpieza étnica, ya lejana en el tiempo.

* * *

Un cartero alpujarreño, que actúa como general cristiano en la función de Juviles, se refería a la representación de *moros y cristianos* con la denominación más justa que jamás he oído: «la tragedia de los moros». Si convenimos en que, aquí, el vocablo *moro* alude concretamente a los moriscos habitantes del musulmán Reino nazarí de Granada, instaurado en 1238 en Andalucía oriental (1) y cuya destrucción como estado culminó en 1492, con la capitulación de su rey, Boabdil el Chico, entonces comenzaremos a comprender el contexto preciso de la tragedia, en el que luego se gestarán y difundirán los alardes de *moros y cristianos*, ingrediente de fiestas importantes como suelen ser las patronales.

En la presente aportación, me propongo realizar unas calas en esas representaciones, dentro de un área estrictamente delimitada como es la provincia de Granada (2).

Una historia de conquista, rebelión y destierro

En el trasfondo de esas representaciones se encuentran unos hechos históricos capitales, comenzando por la invasión y conquista del reino granadino por parte del

Reino de Castilla, de la naciente España. Ahí se particulariza una confrontación fronteriza plurisecular entre dos civilizaciones, entre la Cristiandad y el Islam occidental. Su desenlace, en estas coordenadas, constituye la culminación de un proceso que prácticamente estabilizó las fronteras hasta el día de hoy. Andalucía permanece como límite con el mundo islámico. Tal vez esto sea uno de los motivos por los que conservan su actualidad las funciones de *moros y cristianos*. Aquellos hechos fundacionales están siempre presentes en la realidad geográfica, política y cultural, y en la memoria común andaluza, que frecuentemente los evoca a su modo.

Para conseguir una memoria más viva de aquellos acontecimientos, voy a consignarlos en esquema:

1. Dos siglos y medio después de la formación del estado musulmán de Granada y de las últimas conquistas (pretendidas «reconquistas») medievales llevadas a cabo por los reinos cristianos del norte de la península, los Reyes Católicos, Isabel I y Fernando V, emprendieron la guerra de conquista del Reino de Granada, desde 1481 a 1492, año en que, tras la rendición, se firmaron las *Capitulaciones*, por las que se respetaban derechos de los musulimes, como su lengua, su religión y sus costumbres.
2. La política represiva y sobre todo las coacciones del cardenal Cisneros provocaron la revuelta de 1500, en el barrio granadino del Albaicín, suceso que sirvió de excusa para la anulación de las capitulaciones de 1492. Concluyó la «época mudéjar» (1482-1500) con una gran oleada de exilados al norte de África.
3. Comienza la «época morisca» (1500-1568). Durante los reinados de Carlos I y Felipe II, los intentos de aculturación y asimilación de los moriscos, con la prohibición de usar su lengua y sus costumbres, la obligación de educar a sus hijos en la fe católica, la subida de impuestos y los incesantes conflictos de intereses con la población castellana, hicieron crecer, durante casi setenta años, los problemas y el clima de opresión.
4. La tensión estalló con la sublevación de los moriscos de Las Alpujarras, en 1568 (3). Proclamaron rey a Aben Humeya y resistieron a los ejércitos españoles hasta que Felipe II mandó a su hermanastro don Juan de Austria para «pacificar» el territorio (año 1571). Esta guerra (relatada por Diego Hurtado de Mendoza) estuvo plagada de horrores, crueldades y venganzas. Tras ella, alrededor de 100.000 moriscos fueron deportados fuera del reino de Granada, dispersos por otros lugares de Castilla, Andalucía occidental y Murcia. Inmediatamente sus casas y haciendas se repartieron entre repobladores, cristianos viejos (4).
5. Por esos mismos años, y en un escenario más amplio pero contiguo, una coalición dirigida por España hizo la guerra contra los turcos del Imperio Otomano, derrotándolos en la batalla de Lepanto (1571). A lo que aún siguió un enfrentamiento hispano-turco en el norte de África (desde 1573 a 1581) (5).

6. La suerte de los moriscos andaluces estuvo echada definitivamente cuando una pragmática (de 1609) del rey de España, Felipe III, sentenciaba el destierro fuera de la Península Ibérica, la expulsión más allá del estrecho de Gibraltar. En enero de 1610, comenzó el éxodo de 2.000 moriscos del reino de Granada y otros 30.000 del resto de Andalucía.

Esta es la historia escueta, verídica. El espíritu de cruzada contra el Islam español había coronado su última cima. A todo lo largo de ese proceso, y después, una institución híbrida de estado e iglesia, la Inquisición (establecida en Castilla en 1480), veló con celosa suspicacia sobre los conversos de origen judío y musulmán, amenazándolos con tormentos sin piedad. Constituyó el instrumento político e ideológico para lograr la uniformidad, mediante el ejercicio sistemático de la intolerancia, el dogmatismo, la censura, los procesamientos.

El trasfondo histórico que acabo de evocar forma el contexto de hazañas y traumas recogidos por los vencedores en los dramas de *moros y cristianos*. El etnocidio consumado de un reino y su cultura, la destrucción completa de sus instituciones, la conversión forzada de sus gentes o el expolio y la expulsión de los sospechosos de mantenerse fieles a su fe y su civilización difícilmente pueden dejar tranquila la conciencia de los conquistadores, de los que se apoderaron del país, de los que se quedaron con sus casas, sus campos y sus animales.

Tanto la tragedia histórica como la mala conciencia generada por ella se reflejan en los textos que sirven de libreto a la representación.

Los textos granadinos

Tal como han llegado hasta nosotros, los papeles o textos de las piezas dramáticas conocidas como funciones de *moros y cristianos* pertenecen a un género didáctico de gusto popular, utilizado sin duda para adoctrinamiento a la vez que esparcimiento de las gentes, y emparentado con el romancero así como con el teatro barroco.

Los precedentes de ese género, aplicado al tema morisco, están atestiguados ya en la segunda mitad del siglo XV, antes de que se iniciara el acoso al reino nazarí. Como recoge Demetrio E. Brisset, en las fiestas del Corpus de Valencia, en 1437, se representó un entremés con batallas de turcos (Brisset 1988b: 113); y en Jaén, en 1463, unas «burlas moriscas», reseñadas por la crónica del condestable Miguel Lucas de Yranzo.

Más tarde, el significativo año 1492, hay documentada una representación de la toma de Granada, en Gerona (Brisset 1988b: 114). Mientras que, en la ciudad de Granada, el conde de Tendilla organizó, en 1562 y 1569, unas escaramuzas entre dos bandos, uno de ellos formado por caballeros disfrazados de moros (p. 125). Por consiguiente, en el siglo XVI habían fraguado representaciones de *moros y cristianos*, designadas ya con ese nombre.

En el romancero del siglo XVI aparecían retos entre moros y cristianos. A mediados de siglo aparece ya consolidado el género de *moros y cristianos*, sobre todo en zonas que habían sido fronterizas; porque no parece creíble que, en zonas de mayoría morisca del caído reino de Granada, se extendieran tales fiestas hasta algún tiempo después de la deportación de los moriscos. Uno de los autores que más contribuyeron a crear la literatura legendaria difundida por el área granadina fue sin duda Ginés Pérez de Hita, quien, habiendo participado de joven en la guerra contra los moriscos, escribió una novela histórica llena de fantasía, titulada *Historia de los bandos de los zegríes y abencerrajes, caballeros moros de Granada, y de las civiles guerras que hubo en ella*, cuya segunda parte (publicada en 1619) relata la rebelión morisca de las Alpujarras. Por otro lado, la obra teatral de Lope de Vega explota el tema del enfrentamiento entre moros y cristianos (*Los hechos de Garcilaso de la Vega y el moro Tarfe*, o *El cerco de Santa Fe*). Durante el siglo XVII, otras obras de teatro reelaboraron el mismo asunto: *El esclavo del demonio* (1612), de Mira de Amescua, canónigo de Guadix; *Buen moro, buen cristiano* (1648), de Felipe Godínez; *La conquista de Cuenca* (1663), de Pedro Rosete; *Origen de Nuestra Señora de las Angustias y rebelión morisco* (1675) y *La toma de Granada* (1680), de Antonio Fajardo y Acevedo (cfr. Brisset 1988b: 103-106). Para entonces, en suma, la temática no sólo está plenamente madura sino que es absolutamente clásica.

Formal e ideológicamente, el argumento está conectado con toda una familia de representaciones públicas similares, que exaltan a los guerreros cristianos frente a los enemigos de la fe católica: obras teatrales como *La conquista de Rodas*, o *La destrucción de Jerusalén*; danzas o farsas de diablos, vigentes aún hoy en lugares de la América hispana (6); o las *danzas de la conquista* americanas, estructuralmente gemelas de los dramas de *moros y cristianos* (Wachtel 1971; Arosamena 1977; Gómez García 1991).

En estas páginas, como señalé al principio, voy a circunscribirme a las fiestas de *moros y cristianos* de la provincia de Granada (dejando al margen, por tanto, la actual provincia de Almería, la de Málaga y una franja sureste de Jaén, que formaban parte del reino nazarí). Las fiestas, por su contenido y por su implicación con el contexto histórico arriba señalado, cabe clasificarlas como dramas histórico-legendarios, próximos al rito (por la actuación en ocasiones ceremoniales) y al mito (por el estilo de relato fundacional y ejemplar). Los textos de *moros y cristianos* granadinos, unos más barrocos, otros menos, despliegan un argumento tan reiterativo y arquetípico, que se han convertido para el pueblo en un *mito de los orígenes*, cíclicamente evocado, y en realidad siempre presente en las historias de moros que pululan por doquier. La mitificación de la guerra alpujarreña ha sido total. Los acontecimientos históricos han pasado a tener un valor secundario; se echa mano de ellos, sin ningún rigor, siempre que sean útiles para significar lo que se pretende. Aun en las variantes más fieles a los hechos históricos, todo el texto sigue siendo de carácter simbólico, mítico. Retratan a su modo aquellos hechos traumáticos del desmantelamiento del Reino de Granada; los reviven, interpretan y tergiversan. Escenifican rapsódicamente aquella historia de con-

quista, etnocidio y destierro, de la cual los textos de las diferentes localidades suponen otras tantas versiones sinópticas, o recrean distintos episodios, como tejiendo una misma textualidad sin discontinuidades.

Brisset Martín cataloga 36 fiestas de *moros y cristianos*, en la provincia granadina (1988b: 34-35), de las que estudia 26, mientras que Rodríguez Becerra consigna 38 en su catálogo (1984: 18-19). De ellas, 30 son coincidentes en ambas catalogaciones, más 6 que trae en exclusiva la primera, y otras 8 la segunda. De manera que, refundiéndolas y agregando la del pueblo de Tímar, desconocida por los citados autores (cuyo manuscrito he hallado), suman un total de 45 localidades granadinas donde se celebra o ha celebrado la dramatización (7). De ellas, salvo error o desconocimiento, hay 20 actuales y 25 desaparecidas. Los textos conservados y conocidos parecen ser 29, de los que 20 corresponden a los festejos actualmente en vigor.

Si examinamos la distribución geográfica por comarcas, ateniéndonos en primer lugar a las representaciones actuales, encontramos: En la de *Huéscar*, Orce. En la de *Baza*, Zújar, Benamaurel y Cúllar Baza. En la de *Guadix*, Cogollos de Guadix y Aldeire. En los *Montes Orientales*, Montejícar. En la *Vega*, Quéntar. En la *Alpujarra*, Bubión, Trevélez, Juviles, Válór, Laroles, Picena, Albondón, Mecina Tedel, Cojáyar y Turón. En la *Costa*, Molvízar y Vélez Benaudalla.

Los lugares donde la fiesta ha desaparecido son: En la comarca de *Baza*, Baza ciudad, Caniles y sus anejos Los Olmos, Balax, Rejano y Valcabra; y Pozo Iglesias. En la de *Guadix*, Los Pulidos de Gorafe, Bacor, Las Juntas de Gor, Lanteira y Alquife. En los *Montes Orientales*, Iznalloz. En la *Vega*, Granada capital. En la *Alpujarra*, Pampaneira, Capileira, Pórtugos, Atalbéitar, Nieves, Tímar, Bérchules, Mecina Bombarón y Jorairátar. En el *Valle de Lecrín*, finalmente, Lecrín (antigua Talará) y Béznar.

No por casualidad se observa mayor concentración en la Alpujarra —epicentro de la rebelión morisca—, con 19 incidencias (10 actuales y 9 desaparecidas). En comarcas adyacentes, el Valle de Lecrín, muestra 2 desaparecidas, y La Costa, 2 vigentes. Por otro lado, la Hoya de Guadix-Baza presenta una incidencia también grande: 18 lugares (de los que en 12 se perdió, y en 6 permanece). Quedan, con una fiesta actual y otra extinguida, los Montes Orientales y la Vega de Granada. Mientras que el resto de la provincia, es decir, la parte occidental (comarcas de los Montes Occidentales, la Vega oeste y las Tierras de Alhama), carece de fiestas de *moros y cristianos*.

Las 20 representaciones actuales cuentan con texto escrito de los *papeles, relaciones* o parlamentos (8). Estos textos son el precipitado de tres siglos de conformación y reformas. El parentesco entre ellos es evidente en numerosos casos; hay entrelazamientos textuales, interpolaciones, préstamos, imitaciones (en parte ha sido investigado por Brisset 1988a y 1988b). La antigüedad de su composición tal vez se remonte, al menos fragmentariamente, al siglo XVIII, e incluso al XVII. Pero la redacción actual resulta imposible datarla con precisión, salvo en contados casos (9), pero

la fecha oscila entre el último tercio del siglo XIX y el primer tercio del XX. Su fijación, por tanto, es bastante moderna. Se llevó a cabo para evitar que se extraviaran, a veces por expreso encargo, o con vistas a su publicación impresa. Pero lo tradicional era —y sigue siendo en algunos pueblos— transmitir los parlamentos por vía oral, de una generación a la siguiente, o a lo sumo contar con la escritura por separado del papel de cada personaje; además, cabía realizar adaptaciones y hasta improvisaciones. La calidad literaria de los textos delata que hubo con frecuencia una composición culta y cuidada, pero al ser luego abandonados a su suerte, menudearon con el tiempo las corruptelas (lo que explica los pasajes ininteligibles que ahora encontramos). Afortunadamente han sobrevivido a trancas y barrancas, pese a la persecución de los ilustrados (prohibiciones del rey Carlos III), gracias a su arraigo popular y, sin duda, porque el clero rural apoyó estas representaciones, vinculadas a celebraciones religiosas y a la defensa de la fe cristiana. Otros impulsos a la recuperación de las fiestas vinieron, en distintos momentos, del espíritu del Romanticismo, del absolutismo de Fernando VII, de la restauración canovista a fines del siglo XIX y de la victoria nacionalista de Franco. La pérdida y recuperación de las fiestas parece marcar un vaivén cíclico hasta estos últimos años. Gracias a la publicación de los textos (que debiera ampliarse a todos, con una edición crítica) y merced al auge festivo subsiguiente a la reinstauración de la democracia en España, junto a la revalorización de los signos propios de identidad cultural regional y local, han vuelto a resurgir las funciones de *moros y cristianos* en varios pueblos (10).

El texto de estos dramas no es sólo un pretexto para la actuación, el lucimiento y el festejo, sino algo fundamental de su expresión ritual y para su cabal comprensión. De ahí la importancia que entraña analizar la estructura textual, a fin de explicitar mejor su significación.

Una estructura dualista

En otro escrito (Gómez García 1991) llevé a cabo una aproximación al análisis comparativo entre cuatro versiones de *moros y cristianos*, y entre éstas y una danza de la conquista peruana. Creo que la indagación puede profundizarse, desentrañando la organización interna del argumento desarrollado en cada versión. Aquí voy a partir, para ello, del texto inédito de Tímar (anejo del municipio de Lobras, en la Alpujarra alta), como pudiera partir de cualquier otro. Se trata de localizar, a través de una literatura barroca y a veces farragosa, el hilo conductor de unidades constitutivas, equivalentes a los «mitemas» definidos por Lévi-Strauss (1958: 191), en cuyo método he buscado inspiración. Cada una de tales unidades aísla un conjunto complejo de acción, condensándolo en una simple frase. Estas frases significativas permitirán reconstruir las interrelaciones, tanto en la secuencia sintagmática, temporal, del relato, como en la clasificación —en columnas paradigmáticas— de las relaciones del mismo tipo, pertenecientes a diferentes planos y momentos de la acción. Mediante este procedimiento, cada texto, cada versión, dará lugar a una cuadrícula, donde las filas (de

izquierda a derecha y de arriba abajo) siguen el hilo del acontecer, en tanto que las columnas verticales agrupan «mitemas» análogos. Más adelante habría que comparar entre sí las cuadrículas obtenidas de las distintas versiones, y entonces la presencia o ausencia de determinados «mitemas», o temas, o planos de significación, y su variable ordenamiento nos proporcionarían la base para una ulterior explicación de las diferencias y semejanzas entre unas versiones y otras, así como para la captación del conjunto de ellas como un todo, como un solo drama de *moros y cristianos*.

Mediante análisis, el texto de Tímar queda descompuesto en algo más de una treintena de unidades constitutivas, no dispersas sino bien interrelacionadas, sintagmática y paradigmáticamente (véase la *tabla 1*), de modo que cabe una lectura horizontal, secuencial, resumidora de la historia dramatizada, y otra lectura vertical de cada clase de acciones análogas.

	A	B	C	D	E	F
I 1	A1					
2	A2	B2	C2	D2	E2	
3	A3	B3	C3			
4	A4	B4		D4		
5				D5	E5	
6					E6	
7			C7			
II 8	A8	B8		D8	E8	
9	A9			D9		
10				D10	E10	
11					E11	
12					E12	
13				D13	E13	F13
14		B14				
15		B15				F15

Tabla 1: Lecturas sintagmática y paradigmática.

Por su orden sintagmático o secuencial, resulta, como cabe esperar lógicamente, un resumen del argumento:

Parte I: El gracioso cristiano anuncia que el rey Fernando [el Católico] va a apoderarse de las tierras moras. El gracioso moro dice que los moros van a defender su país. Los gracioso moro y cristiano se desprecian mutuamente. El gracioso cristiano ora al Señor de la Ascensión. Los gracioso se desafían con humor. Los gracioso pelean, con victoria del moro. Los cristianos van a atacar a los moros y su fe mahometana. El rey cristiano contrapone a Cristo y al Zancarrón (Mahoma). El rey cristiano se encomienda al Señor y a la Virgen del Rosario. Los moros se aprestan a defender sus tierras y castillos. El general cristiano exalta a los suyos y denigra a los morunos. Embajador moro: que el rey Fernando de Valor [Aben Humeya] conmina a los cristianos a convertirse a la fe musulmana, con amenazas y promesas. El general cristiano conmina a los moros a convertirse a la fe cristiana, también con amenazas y promesas. El abanderado cristiano guía a la batalla, pero ganan los moros. Los moros toman el castillo de los cristianos. Los moros dan gracias a Mahoma por su victoria.

Parte II: El gracioso moro dice que van a reconquistar Granada y España entera. El gracioso cristiano replica exaltando la grandeza de su religión. Los gracioso se desafían e insultan. Hay escaramuzas entre los gracioso (¿ganando el cristiano?). El rey moro vencedor planea la conquista de Granada. Embajador cristiano: que su rey, don Alfonso, conmina a los moros a convertirse antes del anochecer. El rey moro desafía y amenaza a los cristianos. El general moro, al espiar a los cristianos, es atacado y herido de muerte. El abanderado moro conduce a la batalla, pero vencen los cristianos. Los cristianos recuperan el castillo. El rey cristiano amenaza de muerte al rey moro vencido, si no se hace cristiano. El rey moro, amenazado de muerte, quiere hacerse cristiano. El rey cristiano abraza al rey moro, ya vencido y convencido. El rey moro expone sus objeciones a la virginidad de María. El rey cristiano contesta a las objeciones sobre la virginidad de María. El rey moro pide bautismo y alecciona a los suyos a seguir la ley de Cristo.

Desde el segundo punto de vista, es posible clasificar todos esos enunciados en siete categorías, leyendo ahora en columnas paradigmáticas verticales (marcadas con letras mayúsculas de la A a la F):

A. Origen del conflicto:

- A1 — El gracioso cristiano anuncia que el rey Fernando [el Católico] va a apoderarse de las tierras moras.
- A2 — El gracioso moro dice que los moros van a defender su país.
- A3 — Los cristianos van a atacar a los moros y su fe mahometana.
- A4 — Los moros se aprestan a defender sus tierras y castillos.

- A8 — El gracioso moro dice que van a reconquistar Granada y España entera.
A9 — El rey moro vencedor planea la conquista de Granada.

B. Antagonismo ideológico:

- B2 — Los graciosos moro y cristiano se desprecian mutuamente.
B3 — El rey cristiano contrapone a Cristo y al Zancarrón (Mahoma).
B4 — El general cristiano exalta a los suyos y denigra a los morunos.
B8 — El gracioso cristiano replica exaltando la grandeza de su religión.
B14 — El rey moro expone sus objeciones a la virginidad de María.
B15 — El rey cristiano contesta a las objeciones sobre la virginidad de María.

C. Invocación religiosa al santo patrono o equivalente:

- C2 — El gracioso cristiano ora al Señor de la Ascensión.
C3 — El rey cristiano se encomienda al Señor y a la Virgen del Rosario.
C7 — Los moros dan gracias a Mahoma por su victoria.

D. Confrontación verbal con exigencias antagónicas:

- D2 — Los graciosos se desafían con humor.
D4 — Embajador moro: que el rey Fernando de Válor [Aben Humeya] conmina a los cristianos a convertirse a la fe musulmana, con amenazas y promesas.
D5 — El general cristiano conmina a los moros a convertirse a la fe cristiana, también con amenazas y promesas.
D8 — Los graciosos se desafían e insultan.
D9 — Embajador cristiano: que su rey, don Alfonso, conmina a los moros a convertirse antes del anochecer.
D10 — El rey moro desafía y amenaza a los cristianos.
D13 — El rey cristiano amenaza de muerte al rey moro vencido, si no se hace cristiano.

E. Confrontación armada que decide la victoria o derrota:

- E2 — Los graciosos pelean, con victoria del moro.
E5 — El abanderado cristiano guía a la batalla, pero ganan los moros.
E6 — Los moros toman el castillo de los cristianos.
E8 — Hay escaramuzas entre los graciosos (¿ganando el cristiano?).
E10 — El general moro, al espiar a los cristianos, es atacado y herido de muerte.

- E11— El abanderado moro conduce a la batalla, pero vencen los cristianos.
 E12— Los cristianos recuperan el castillo.
 E13— El rey moro, amenazado de muerte, quiere hacerse cristiano.

F. *Consecuencias* de la victoria final cristiana:

- F13— El rey cristiano abraza al rey moro, ya vencido y convencido.
 F15— El rey moro pide bautismo y alecciona a los suyos a seguir la ley de Cristo.

Las pretensiones que dan *origen* al conflicto (columna **A**) entrañan un proyecto de apoderarse del otro y sus pertenencias —sin que se dilucide del todo quién fue el primero—. Este proyecto lo trata de legitimar *ideológicamente* cada bando, contraponiendo antagónicamente sus valores propios a los ajenos (columna **B**) y buscando un respaldo absoluto, sagrado, sobrenatural (columna **C**). Tales pretensiones desencadenan una tensión extrema, manifestada y agudizada en la *confrontación verbal* (columna **D**). Al no alcanzar ninguna avenencia, ni con amenazas ni con promesas o sobornos, pues ninguna de las partes cede lo más mínimo ni abdica de sus creencias, estalla fatalmente la *confrontación armada* (columna **E**), con victoria de los moros, primero, y luego de los cristianos. La victoria definitiva de éstos últimos conduce a la *disolución de los otros* (columna **F**) como cultura diferente: En el desenlace son exterminados en cuanto tales, sea por vía de expulsión, sea engulléndolos por vía de asimilación.

Semejante juego argumental se despliega en dos tiempos, dos actos, partes o jornadas, en las que se invierten las tornas; discurre, a la vez, en dos o más planos de la acción, que pueden permanecer separados, en paralelo, o pueden entrelazarse en una sola trama. Así, los graciosos/escuderos/espías reproducen la misma acción, en clave jocosa. En el manuscrito de Tímar, por ejemplo, el plano *humorístico* o grotesco, de los graciosos, aparece desdoblado, con una acción aparte, como preludeo e interludeo, yuxtapuesto al de los personajes serios; lo contrario ocurre en la versión de Zújar, donde el papel de gracioso compete a los lugartenientes de los capitanes respectivos; mientras que, en Juviles, los espías, vestidos de bufones, apenas dicen unas palabras al principio y al final de la primera jornada. Por otra parte, el plano *sobrenatural* puede hacerse presente sólo a través de las menciones hechas por los protagonistas, en los pares de oposición Cristo-Mahoma, Biblia-Corán, etc., o bien mediante la personificación del Ángel y el Diablo como actores que desempeñan un papel. Los desdoblamientos no hacen más que reflejar la acción conforme a un esquema invariable, reforzando la tesis central.

En el plano *histórico*, la repetición del mismo motivo —técnica eminentemente barroca— afecta a otros símbolos, a otros episodios: se duplican las batallas, tanto en la primera como en la segunda parte (en Tímar, se da una en campo abierto y otra para la toma del castillo); el tema de la captura tiene por objeto el castillo, la imagen, algún rehén si es que no se agregan una a otra (en Laroles se acumulan las tres cosas); el

ir y venir de las embajadas y parlamentos. Los personajes, principalmente reyes y generales, cristianos o moros, constituyen un estereotipo más que una personificación histórica determinada, puesto que, en muchas versiones, se habla de ellos genéricamente («rey cristiano», «rey moro»), o bien se les aplican nombres emblemáticos, sin que parezca importar cuáles (Fernando el Católico, Guzmán el Bueno, Pelayo, el Cid, don Alfonso, Muza, Boabdil, Aben Humeya, Mahomet —y otros nombres imaginarios—), hasta el punto de que, por obra y gracia del relato, se hacen coetáneos personajes totalmente anacrónicos. La misma incongruencia presentan otras alusiones a acontecimientos y circunstancias: los reinos de Córdoba y Sevilla, Lepanto, las Navas de Tolosa, Sagunto y Numancia... Vale todo lo que evoque una supuesta «españolidad» capaz de oponerse a la morisma. Aunque haya versiones que cuenten más fiel y descarnada la historia de lo que realmente pasó (11), aquí no se debe buscar la objetividad del historiador, de la que sólo quedan fragmentos. Sin duda hay sedimentaciones de eventos históricos, pero éstos se han transferido a un tiempo mítico. Hay incluso, en ciertos textos, interpolaciones relativamente recientes (12). En cualquier caso, las adaptaciones históricas y las alusiones e interpolaciones contemporáneas sirven a la significación simbólica, a una actualización del antiguo significado. Lo que cuenta es la interpretación que el pensamiento popular hace de la historia por medio de las representaciones de *moros y cristianos*.

En el fondo de esa interpretación opera un cierto mecanismo lógico subyacente. La relación *A* se transforma en la relación *B* (que implica *C*), y se traduce en la relación *D*, que desemboca en el dilema *E* o *no E*:

- [*A*(dominio cristiano \Leftrightarrow dominio moro)
- \Rightarrow *B*(fe cristiana \Leftrightarrow islam) \subset *C*(invocación al Santo \Leftrightarrow invocación a Mahoma)]
- \rightarrow [*D*(argumentos cristianos \Leftrightarrow argumentos moros)
- \rightarrow *E*(armas cristianas $<$ armas moras) \vee \neg *E*(armas cristianas $>$ armas moras)]

Al producirse, finalmente, la victoria armada cristiana, de ella se sigue como consecuencia retroactiva la afirmación de la superioridad cristiana en todos los aspectos del enfrentamiento:

- E*(armas cristianas $>$ armas moras)
- \rightarrow *D*(argumentos cristianos $>$ argumentos moros)
- \rightarrow *C*(invocación unánime al Santo) \subset *B*(fe cristiana $>$ islam)
- \Rightarrow *A*(dominio cristiano total)

En otras palabras: La oposición por el dominio de un objeto de vital importancia implica el enfrentamiento de concepciones culturales y religiosas, que se expresa en la invocación a los símbolos de la fe respectiva. La mediación verbal de los argumentos fracasa, porque no se da verdadero diálogo con el otro, sino únicamente amenazas e intentos de soborno. La confrontación armada ofrece la única alternativa, y la suerte de las armas viene a decidir acerca del derecho en disputa (en realidad, el dominio sobre el otro pueblo) y acerca de la verdad/falsedad de la fe del otro. Al moro derrotado le convencen los argumentos cristianos, e invoca al santo patrón, proclamando la verdad de la religión de Cristo; en definitiva, se somete absolutamente para dejar de ser o para dejar de estar.

En el origen del conflicto se pone de relieve siempre una *situación de litigio* por la posesión de un objeto cifrado en el castillo, la imagen, la bandera, el hijo rehén, el rey apresado, o las tierras, el pueblo. Todos ellos constituyen variaciones sobre idéntico tema, cuyo referente histórico material es el país conquistado. Pero la historia se suele contar de otro modo, camuflando la iniciativa de la conquista.

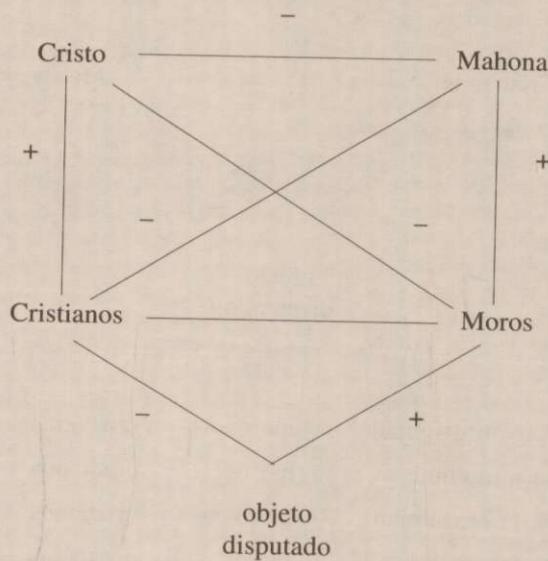
De las veinte representaciones granadinas actuales, quince aluden a un desembarco de los *turcos* en las costas del sur. El tema del turco (cuando el trasfondo más real apunta a la guerra de la Alpujarra y sus efectos) lo explican algunos como expresión del miedo a los ataques de la armada otomana. Sin embargo, no es muy lógico ese temor precisamente a partir del momento en que el turco, tras su derrota en Lepanto y en el norte de África, ha dejado ya de ser una amenaza real. Tampoco se explica por la proximidad a la costa, como reflejo de las episódicas incursiones de la piratería turca o berberisca, pues el tema se encuentra no sólo por toda la Alpujarra, sino también en las versiones de la Hoya de Guadix-Baza, en lugares muy alejados de ese riesgo. El temor al turco, pese a resultar ilusorio, tiene éxito por su valor simbólico (13), porque plasma, trasluce, enmascara la mala conciencia, por la eliminación de los moriscos. La representación es como un sueño en el que aparecen disfrazados de turcos amenazadores. Pero ahí se ha escamoteado el verdadero desencadenante del conflicto —patente en alguna versión—, que no es otro que el *plan de dominación* llevado a la práctica por el reino de Castilla. Acusar a los otros constituye un viejo y consabido mecanismo de proyección de la culpa. La búsqueda de legitimación religiosa y de alianzas sobrenaturales subviene al plan, no lo origina. Así, aun las versiones más transparentes a la verdad histórica, para simular y hacer sentir que son los moros los agresores, los presentan como infieles, enemigos de Cristo, de la Virgen y los santos. Cada parte emplea toda la artillería verbal imaginable para descalificar moralmente a la otra. Los cristianos acumulan infinidad de estereotipos negativos sobre los moros:

*Degüellan niños, mujeres,
hombres ancianos y enfermos;
incendian los cortijos
y el arbolado perdiendo;
tras su furor va su ira...*

(Juviles)

El encono de las posiciones lleva fatalmente a unas justas guerreras, cuyo estereotipo son las dos sucesivas batallas de signo inverso. Pero no siempre se dan matemáticamente las dos. Cada una de las batallas puede aparecer desdoblada en dos o más (por ejemplo, en Tímar, Juviles, Laroles), permaneciendo la misma simetría invertida: dos clases de batallas, desfavorables y favorables. Lo subrayado es que se trata de una guerra entre partes igualadas, pero ganada en definitiva por los cristianos.

Se puede presentar gráficamente en forma de croquis, a partir de los dos polos étnicos, los cristianos y los moros. Cada polo mantiene una cuádruple relación que, al término de la primera jornada, queda caracterizada por los siguientes signos:

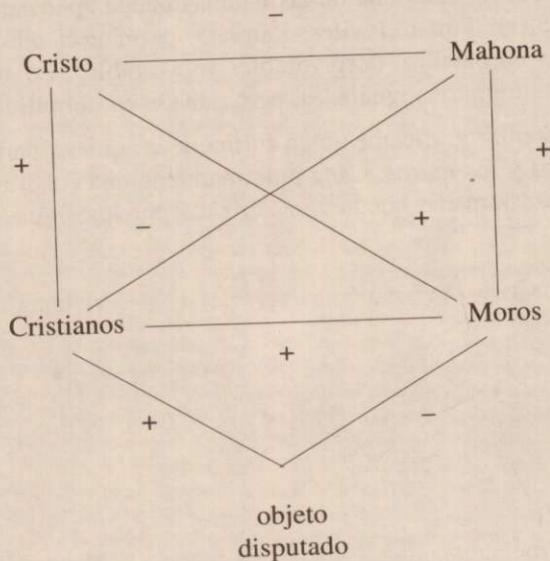


Relación al objeto disputado:	moros +	cristianos —
Relación a la otra etnia:	moros —	cristianos —
Relación a la fe musulmana:	moros +	cristianos —
Relación a la fe cristiana:	moros —	cristianos +

Este primer balance, que deja intactos los signos de las relaciones con el otro pueblo y con lo sobrenatural, es sólo provisional, no concluyente. La guerra no ha terminado. La relación de oposición entre *cristianos*-Mahoma (fe islámica) y entre *moros*-Cristo (fe cristiana), ambas como es lógico marcadas con signo negativo, se correlacionan inversamente con la relación *moros*-objeto en disputa, positiva en ese momento.

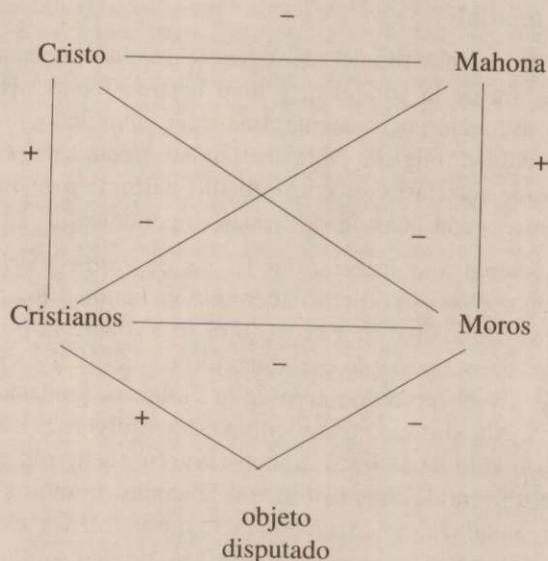
En la segunda jornada, el resultado de la guerra altera para ambos bandos el signo de la relación con el objeto en cuestión, ahora definitivamente en posesión de los

cristianos. Esto provoca, para los *moros* —en las versiones que acaban con el «final feliz» de su conversión—, la inversión del signo de todas las demás relaciones:



Relación al objeto disputado:	moros —	cristianos +
Relación a la otra etnia:	moros +	cristianos +
Relación a la fe musulmana:	moros —	cristianos —
Relación a la fe cristiana:	moros +	cristianos +

Del perfil que, más arriba, definía al *moro*, no queda absolutamente nada; se ha transformado en el mismo de la parte cristiana, excepto en la posesión del objeto. No sólo han perdido este objeto, en último término el país, sino su misma identidad. Toda alteridad queda excluida. Y en el caso de que los vencidos sigan fieles a su identidad cultural y religiosa —como ocurre en aquellas otras versiones que terminan en el clímax trágico de la derrota, sin conversión de los moros—, éstos son condenados al exterminio cultural o al exilio (véase el diagrama siguiente). Los moros desaparecen como tales, ya sea culturalmente, haciéndose pasar por cristianos viejos, ya sea físicamente, abandonando el país para buscar refugio en otras tierras donde compartan su fe.



- Relación al objeto disputado: moros —
- Relación a la otra etnia: moros —
- Relación a la fe musulmana: moros +
- Relación a la fe cristiana: moros —

Todo el drama ostenta una estructura dualista, tanto en el orden secuencial (primera batalla y segunda) como en cada episodio de la secuencia (la oposición entre bando moro y bando cristiano, sostenida hasta el desenlace). Los textos interpretan su historia como un *dilema* ineluctable, cuya alternativa no puede ser más que *o ellos o nosotros*: o ganan ellos (1ª parte) o nosotros (2ª parte). Una política basada en un principio maniqueo, que sustrae todo derecho al otro. Cabe formularlo como un *principio de exclusión* total del otro como tal, que aboca a la subordinación o la eliminación. Este dualismo contradictorio fragua arquetípicamente en el Bien y el Mal absolutos, y en sus equivalentes: Ángel y Diablo, Cristo y Mahoma, castellano y morisco. Es éste el esquema aplicado a las relaciones históricas entre la Cristiandad y el Islam, como también entre la corona de España y las civilizaciones amerindias, por no referirnos más ampliamente a las relaciones de Occidente con las culturas extraeuropeas.

La función, una y múltiple

En realidad, los dramas rituales de *moros y cristianos* granadinos constituyen alegatos de legitimación de la conquista y total destrucción del Reino Nazarí. Esto explica su génesis y su función permanente: Enaltecer la unidad y uniformidad política de España junto a la unidad religiosa de la cristiandad, frente a sus enemigos. Sin duda fueron promovidos por eclesiásticos, como medio pastoral para inculcar la doctrina cristiana a los feligreses, con ocasión de fiestas importantes.

El fondo emocional que alimentó las fiestas de *moros y cristianos* —a la vez que era alimentado por ellas— pudiera haber sido el temor a los piratas turcos, o el miedo a los monfíes (bandoleros moriscos), o el recelo ante la posible vuelta de los moriscos expulsados. Pero, aparte de ese cometido está el hecho cierto del trauma de la guerra de conquista y el remordimiento de la violencia fundacional de la Granada castellana y cristiana. Aquel traumatismo era menester aliviarlo. Los «papeles» tienen por misión evitar el olvido de la historia, conservar su memoria, elaborándola, interpretándola, dándole un sentido. Las historias o leyendas de moros siguen vivas en la conciencia popular andaluza, y de una manera muy intensa en Granada y en la Alpujarra. La gente sabe, por confusamente que sea, de qué se trata, qué evocan esas tragedias de moros, si bien es verdad que ya no las viven de forma traumática, ni tampoco les comunican gran edificación espiritual.

Lo que ocurre es que la estructura invariable de las representaciones, y su función genérica legitimadora, no impiden, sino al contrario, la variabilidad de su funcionalidad social. A lo largo del tiempo van cumpliendo otras funciones específicas. De acuerdo con Rodríguez Becerra, la representación «cumple funciones rituales, de identificación de la comunidad, de control social, de promoción individual, integradora de la familia, así como funciones psicológicas, individual y colectivamente, estéticas, económicas y de reafirmación religiosa» (1984: 16). Destaca, no obstante, la función de *identificación étnica*, vivida, defendida y potenciada en y desde el ámbito local. De ahí la coherencia de su vinculación preferente con las fiestas principales o patronales y con los santos patronos, es decir, con los máximos símbolos comunes del pueblo —por más que se reduzcan a su valor emblemático—. Actúan como catalizadores simbólicos de la identidad popular.

Además, el mito de *moros y cristianos* ha tenido la virtualidad de renovar su significación en sucesivos momentos históricos, lo que a su vez puede explicar el resurgir de las representaciones, por ejemplo, con motivo de la guerra de Marruecos (1859-1860) y con las campañas del Rif (1909-1927), que permitieron una traslación simbólica del «moro» desaparecido de la Península al «moro» marroquí. Sin necesidad de modificar el texto, se opera una transferencia del sentido a situaciones diferentes, actuales, de alguna manera análogas. Pero la adaptación al contexto —un poco al modo lamarckiano— puede modificar no sólo los significantes colaterales (como la vestimenta, en el caso de los *cristianos* vestidos de soldados nacionales en la posguerra) y los significados socialmente connotados, sino que llega en ocasiones a alterar el mismo

texto, con alusiones a sitios, personajes, eventos, con interpolaciones más modernas, como las mencionadas más arriba (14). Los cambios adaptativos promueven y expresan nuevas identificaciones sociales: De hecho, hay lugares donde se produjo una asimilación social y simbólica de los *moros* con los liberales del siglo pasado, o luego con los «rojos» socialistas y comunistas (15). En cualquier caso, el texto escrito nunca agota los sentidos que se le van adhiriendo en la representación. Texto y contexto están siempre en colusión. La preferencia del texto renueva los significados —o puede, al contrario, abolirlos— en nuevos contextos, debido a la capacidad que tienen los símbolos para dar cauce tanto a las tradiciones legadas de generación en generación como a las experiencias recientes intensamente vividas, unas y otras configuradoras de la identidad cultural de un pueblo.

Buena parte del valor actual de estas representaciones les viene, en un mundo dominado por la cultura de masas, en virtud de su carácter de teatro popular, en cuanto forma de cultura autóctona, vernácula, protagonizada no por actores profesionales sino por personas de la comunidad local, a quienes avalan sólo sus cualidades individuales y su relevancia social entre el vecindario.

El sofisma de la «superioridad» moral

Quizá parezca exagerada esa visión, un tanto trágica, de la función de *moros* y *cristianos*, alegando que la gente no piensa en nada de eso sino en pasarlo bien y divertirse. Pero, ¿por qué divertirse precisamente «matando moros» o, como mínimo, parodiándolos y gozándose en su humillación? Sería lamentable tratar con frivolidad estas representaciones, reducirlas a folclorismo vacío de significado, convirtiéndolas en puro elemento decorativo del jolgorio festivo. Sería, en cambio, despotismo ilustrado pretender ir suprimiéndolas, por su presunta ideología reaccionaria. Creo que los textos en sí no son «retrogrados» ni «progresistas» por referencia a las tendencias políticas del presente. Pertenecen a una época pasada. Y en cuanto a su esquema profundo, ¿no lo comparte todo el espectro político europeo y occidental?

Otros han sugerido introducir reformas en los textos, para mejorar en ellos la imagen de los *moros*. Seguramente no se arreglaría nada, si es que quedaba algo después de la pretendida «reforma». El hecho es que los textos están ahí, tal como son y han llegado hasta nosotros, como un legado histórico con varios siglos de gestación, por reciente que sea su redacción actual en algunos casos. A mi juicio, los textos no deben modificarse: Lo que sí deberíamos es renovar nuestra reflexión sobre ellos.

Constituyen un registro del pensamiento popular. La sociedad que representa las relaciones de *moros* y *cristianos* tiene la ventaja de poder contemplar sus actitudes históricas colectivas como en un espejo, aunque éste sea deformante. El conflicto con el pasado musulmán, presente en su misma ausencia, persiste sin solución definitiva, generando un sentimiento ambivalente, de odio y amor, de admiración y desprecio con respecto a *lo moro*. Se percibe, incluso, cierta mezcla de orgullo por la grandeza de aquellos tiempos —visible en el paisaje, el arte y obras monumentales como la

Alhambra—, de la que son propietarios como parte del botín conquistado, y a la vez complacencia por la supremacía *cristiana*, impuesta por los hechos de guerra y mitificada por la imaginación social.

El desenlace feliz, fantaseado por la mayoría de los textos, con la conversión de los moros y las unánimes alabanzas al Dios cristiano, además de irreal, escenifica una reconciliación que resulta falsa. En efecto, el rey cristiano abraza al moro después que éste, bajo amenaza de muerte, dice convertirse. Y sólo entonces pronuncia palabras tan increíbles como éstas:

*Llévame donde reciba
el bautismo en breve tiempo.
Yo confesaré la fe
de Cristo redentor nuestro.
Y vosotros mis vasallos
seréis dignos de mi aprecio
sólo si os volvéis cristianos
y creéis en Dios verdadero,
que la ley de los cristianos
es la que rige en el cielo.*
(De la versión de Tímar)

Lo mismo suele ocurrir, por otras latitudes, en las danzas de la conquista americanas. Por ejemplo, en las versiones que terminan con el abrazo de reconciliación entre el inca Atahualpa y Pizarro (Oleszkiewicz 1992: 194). O en la *Danza de la Montezuma española*, llevada de México a Panamá por misioneros españoles, finaliza, ya preso el emperador Montezuma [*sic*], recitando éste a coro con Hernán Cortés:

*A los que presencien
y escuchen esta historia,
que nos vayamos juntos
a la eterna gloria.*
(Arosamena Moreno 1977: 97)

En estas superaciones ilusorias de la tragedia, el reconocimiento del *moro* o del *indio* y la reconciliación con el otro, en cuanto están supeditados a la derrota del otro y a su renuncia a una identidad diferente, no son sino ficciones, que vienen a encubrir la intolerancia y la aniquilación de la cultura ajena. Resulta tan sospechoso como elocuente que el moro sólo se persuade de la verdad de la fe cristiana, o de la virgindad de María, etcétera, cuando ha sido previamente abatido por las armas.

Como corolario, las representaciones de *moros* y *cristianos* concluyen en un afianzamiento de la creencia en la «superioridad», no sólo militar sino ante todo moral, de los cristianos. Sus ecos entonan un canto narcisista a la superioridad de la Cristian-

dad/Occidente. Su acción encarna el esquema político fundamental de la modernidad europea, maquiavélicamente lanzada a la conquista del planeta. Estriba en la idea sofística de que la victoria de las armas es prueba irrefutable de superioridad humana en el orden civilizatorio y religioso.

Pensar a fondo la *tragedia de los moros* nos conduce al descubrimiento de la tragedia global de los tiempos modernos: El mundo humano se ha vuelto uno solo, planetario, y sin embargo los esquemas predominantes en las relaciones interétnicas e internacionales siguen siendo de exclusión del otro e imposición sectaria, clasista, racista, etnocéntrica. Es un tema de nuestro tiempo. Repensemos la historia horrenda de las masacres del último medio milenio. O tan sólo algunas de las más atroces de nuestro siglo XX: Los crímenes de Stalin en la antigua Unión Soviética; los fusilamientos decretados por Franco después de la guerra civil española; los campos de exterminio de la Alemania nazi; las bombas atómicas norteamericanas contra Hiroshima y Nagasaki; el genocidio de los *jemeres* rojos en Camboya; los asesinatos alevosos de tantas dictaduras militares en países de todos los continentes; los millones de exilados políticos; las sistemáticas intervenciones imperiales y neocoloniales de los estados ricos en todas las meridianos del planeta.

La misma ambivalencia del simbolismo de los *moros* impide que se les identifique sin más con el mal. Los caudillos moros, pese a la curvatura ideológica que impone a los textos la mentalidad de los vencedores, pese a los improprios de que son objeto en la dialéctica de los parlamentos, se comportan como grandes guerreros, valerosos, nobles, que combaten heroicamente por su tierra y por su fe. Se trata inicialmente de un duelo épico entre iguales, aspecto demostrado por las derrotas infligidas a los cristianos. El enfrentamiento —aunque esa visión nos parezca hoy insostenible— se presenta como un destino histórico que escapa a la voluntad de los protagonistas (a los que puede incluso unir una vieja amistad, como es el caso de Guzmán y Aben Comat, en la versión de Laroles). Cada bando tiene parte de razón y proyecta la que le falta en la sinrazón del otro. Así, la confrontación entre el bien y el mal se encuentra dislocada. Debería resituarse, desplazándose al plano de la vida social, a la lucha por la justicia, la moralidad, la fe, la civilización; es decir, por crear las condiciones que posibiliten esos valores a todos los seres humanos. La lucha se libra, entonces, en el interior de cada grupo humano, una vez desmontado el mecanismo que proyecta siempre lo malo en el otro grupo. Lo mismo cabe decir —desplazándonos de nuevo a otro plano— para cada persona, en cuya interioridad pugnan, entonces, simbólicamente *moros* y *cristianos*. Este último espejo revela por fin el escenario donde se dilucida la verdadera superioridad moral: No hay más que la que cada cual alcanza superándose a sí mismo; superación que postula éticamente la apertura al reconocimiento de los otros.

En fin de cuentas, como dice el refrán popular, connotando la exigencia de igualdad de trato para todo el mundo: «Aquí o todos moros o todos cristianos».

Notas

- (1) El Reino de Granada abarcaba, aparte de la actual provincia de ese nombre, la de Almería, la mayor parte de la provincia de Málaga y una franja suroriental de la provincia de Jaén.
- (2) Para un tratamiento general de las fiestas de *moros y cristianos*, pueden consultarse trabajos como la tesis doctoral de Demetrio E. Brisset (1988a) o el artículo de Salvador Rodríguez Becerra (1984).
- (3) La noche de Navidad, mientras los cristianos estaban reunidos en la iglesia de Ugíjar celebrando el nacimiento de Cristo, fueron atacados y masacrados por los moriscos (de ahí que se hable de «los mártires de la Alpujarra»).
- (4) Todavía se conservan en numerosos pueblos los *libros de apeos*, que recogen puntualmente quiénes fueron estos repobladores, su procedencia y los lotes que les correspondieron.
- (5) Tardíamente, en 1620, todavía ocurrió el hecho insólito de una episódica toma de Adra por los turcos, durante dos días de octubre.
- (6) Por ejemplo, la *Danza de Grandiablos* panameña, que enfrenta al Diablo Mayor y al Ángel (Arosamena Moreno 1977: 55-65)
- (7) Sin duda la difusión de este tipo de dramas debió ser aún más amplia, y de ello quedan no pocos indicios documentales.
- (8) En algunos casos, el texto es prácticamente idéntico (por ejemplo, el de Benamaurel, tomado de Zújar); en otros casos existe más de un texto en la misma localidad (en Válor, en Laroles). La redacción actual es específica y propia de la localidad sólo en contados casos (Zújar, Válor, Quéntar y otros), pero tampoco se puede descartar que bebieron de otras fuentes.
- (9) Se trata de los textos de Trevélez (1870), Cogollos de Guadix (1876), Montejícar (1885), Molvízar (1890), Aldeire (1906), Picena (1912), Orce (1912) (según Brisset 1988b: 80). El manuscrito de Cúllar Baza está fechado en 1904, el extenso de Válor en 1907, el de Tímar en 1924, el viejo de Laroles en 1933.
- (10) En Bubión desaparecieron en 1936 y reaparecieron en 1980. En Juviles, se perdieron en los años 50 y las reanudaron en 1989. En Picena, en 1962, hasta 1976. En Cojáyar, en 1954, hasta 1981. En Cúllar, en 1942, hasta 1983.
- (11) El texto de Tímar es fiel a la historia presentando al rey Fernando el Católico como iniciador del proceso de conquista (1492). También, al mencionar a Fernando de Válor (Aben Humeya), caudillo del levantamiento morisco de 1568. Lo que no casa es reunir a ambos como protagonistas y, menos aún, identificar al rey cristiano, hacia el final de la primera parte y principio de la segunda, como «don Alfonso», por más que recuerde a Alfonso VIII de Castilla, vencedor de los almohades en las Navas de Tolosa (1212).

- (12) Como las alusiones, en la versión de Quéntar, a la guerra de Marruecos (al parecer al general Prim, quien, habiendo sido capitán general de Granada, actuó en la campaña de Marruecos y la toma de Tetuán, en 1860). O como en Laroles, incorporan una arenga del general Espartero.
- (13) Según se cuenta, ya mucho antes, en el levantamiento popular del Albaicín granadino, el año 1500, los vecinos moros se disfrazaron con atuendos y gorros turcos, para conseguir un efecto propagandístico como si los turcos hubieran desembarcado.
- (14) Roland Baumann me mostró el texto de una danza de moros y cristianos de Guatemala, en la que los dos bandos son los «franceses» y los «ingleses» respectivamente (siendo éstos últimos los «buenos»). El contexto de la adaptación parece ser el de la invasión napoleónica de España.
- (15) En el II Encuentro de Bandos de Moros y Cristianos, celebrado en Zújar (Granada), en septiembre de 1992, Roland Baumann, estudioso de la función de Válor con un enfoque históricossocial, hizo observar cómo, en la guerra de 1936-39, los moros-marroquíes que vinieron con las tropas del general Franco, cual cruzados, componían el bando simbólicamente *cristiano*, que venció a los rojos alpujarreños, cual infieles (bando simbólicamente *moro*), invirtiendo paradójicamente los protagonistas históricos, al entrecruzarse dos planos de la significación.

Bibliografía

- Arosamena Moreno, J.: *Danzas folklóricas en la villa de Los Santos*. Ministerio de Educación. San Salvador, 1977.
- Bernabeu Rico, J. L.: *Significados sociales de las fiestas de moros y cristianos*. Publicaciones de la UNED. Elche, 1981.
- Brisset Martín, D. E.: «La toma del castillo: análisis de las escaramuzas de moros y cristianos de Granada», En *Antropología cultural de Andalucía* (S. Rodríguez Becerra, coord.). Consejería de Cultura. Sevilla, 1984. págs. 481-488.
- *Representaciones rituales hispánicas de conquista. (Tesis doctoral)*. Universidad Complutense. Madrid, 1988.
- *Fiestas de moros y cristianos en Granada*. Diputación Provincial. Granada, 1988.
- Casas, B. de las: *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*. Fontmara. Barcelona, 1974. (1542).
- Domínguez Morano, C.: «Moros y cristianos en Zújar. La mirada de un psicólogo». En *La religiosidad popular, III*. (C. Álvarez, M.J. Buxó y S. Rodríguez, Coords.), Tomo III. Anthropos y Fundación Machado. Barcelona, 1989. págs. 128-146.
- Galeano, E.: «La conquista continúa: Crimen y resurrección de los indios de Américas». *Nicaráuac*. Managua, 1981. Nº 4. págs. 121-127.

- Gómez García, P.: «Moros y cristianos, indios y españoles». En *Religión popular y mesianismo. Análisis de cultura andaluza*. Publicaciones de la Universidad. Granada, 1991. págs. 141-169.
- «Análisis de las antiguas “Relaciones de moros y cristianos de Laroles (La Alpujarra)”». *Gazeta de Antropología*. Granada, 1992. N° 9. págs. 53-72.
- Gustavino Gallent, G.: *La fiesta de moros y cristianos y su problemática*. CSIC. Madrid, 1969.
- Hurtado de Mendoza, D.: *De la guerra de Granada*. Castalia. Madrid, 1970. (1627).
- Jaulin, R. (coord.): *El etnocidio a través de las Américas. Textos y documentos*. Siglo XXI. México, 1976 (1972).
- Lévi-Strauss, C.: *Antropología estructural*. Eudeba. Buenos Aires, 1968. (1958).
- Oleszkiewicz, M.: «El ciclo de la muerte de Atahualpa. De la fiesta popular a la representación teatral». *Allpanchis Phuturinga*. Cuzco, 1992. N° 39. págs. 185-220.
- Ricard, R.: «Contribution à l'étude des fêtes 'Moros y cristianos' au Mexique». *Journal de la Société des Américanistes*. Paris, 1932. Vol. XXIV. págs. 51-84.
- «Otra contribución al estudio de las fiestas de moros y cristianos». *Miscelánea Paul Rivet, II*. UAM. México, 1958. págs. 871-877.
- Rodríguez Becerra, S.: «Cultura popular y fiestas». *Los andaluces*. Istmo. Madrid, 1980.
- «La fiesta de moros y cristianos en Andalucía». *Gazeta de Antropología*. Granada, 1984. N° 3. págs. 13-20.
- Wachtel, N.: *Los vencidos. Los indios del Perú frente a la conquista española (1530-1570)*. Alianza. Madrid, 1976. (1971).
- Warman, A.: *La danza de moros y cristianos*. INAH. México, 1985 (1972).

EL AUTO RELIGIOSO EN ANDALUCÍA. UNA FORMA DE TEATRO POPULAR

María del Carmen MEDINA SAN ROMÁN
Fundación Machado

Partiendo de los orígenes litúrgicos del drama medieval, se traza un paralelismo con determinadas manifestaciones rituales de Andalucía en las que se aprecian claramente elementos dramáticos. Se pasa aquí revista a dramatizaciones relacionadas con los ciclos de Navidad y Semana Santa, y se analizan los autos navideños de Sabiote, Alcaracejos y El Viso, al tiempo que se comparan con los Paraísos, Encuentros, Descendimientos, Lavatorios, Pasiones y Sermones que se prodigan por toda la geografía andaluza durante la Semana Santa.

* * *

Los orígenes del teatro popular en Andalucía han de buscarse en la existencia de "tropos", ampliaciones verbales de pasajes litúrgicos que aparecen en la Edad Media en todo el territorio español. En esta línea, aparece el "Canto de la Sibila", en la catedral de Córdoba en el siglo XIV, como exponente de representación religiosa dentro del marco litúrgico de la Semana Santa. Asimismo, ya en el siglo XV, el Condestable Lucas de Yranzo, personaje destacado de Jaén, se hace representar en su casa en las noches de Navidad y Epifanía sendas "estorias" del nacimiento de Jesús y de la adoración de los reyes en cada caso. También en Córdoba, a principios del siglo XVI se tienen noticias de la preparación y representación de comedias de asunto religioso ejecutadas por aficionados en la iglesia de San Pedro. Se dan en todos estos casos cita las notas representativas del teatro popular: son temas religiosos y sus actores no son profesionales.

Desde estos primeros momentos se detecta cómo el drama litúrgico va a desarrollarse en torno a los dos momentos cruciales del ciclo litúrgico cristiano: la Pascua de Navidad y la Pascua de Resurrección.

Pero es en los Autos donde las representaciones litúrgicas y el teatro popular van a poder desarrollarse más espléndidamente. Así, el drama litúrgico representado en la actualidad en los pueblos de Andalucía corresponde a la definición de los "Autos", piezas religiosas, sin especificación de tema, que recoge la tradición de los ciclos de Navidad y Pasión.

Este término de "auto", se documenta por vez primera hacia 1300, aunque adquiere su máxima expresión en el siglo XVI, con las representaciones del día del Corpus Christi, celebradas en diversas ciudades, como Sevilla, al menos desde 1538. Es a finales del citado siglo cuando la representación de los Autos en el día del Corpus adquiere su máximo esplendor, en la línea de los consejos dados por el Concilio de Trento, de exaltar la Eucaristía, y adoptarla como uno de los símbolos en la lucha de la Iglesia Católica contra el movimiento protestante. Comienzan a conocerse los Autos Sacramentales, y autores como Lope de Vega y Valdivieso dan a este tipo de representaciones una forma definitiva. Es Calderón de la Barca el que perfecciona la categoría, y dirige los "Autos" a un público catequizado de antemano.

Este tipo de representaciones llegan a perder su carácter de "popular", en cuanto que ya no son representadas *por* el pueblo, sino *para* el pueblo. Los ayuntamientos gastan enormes sumas para que tengan el máximo esplendor, y se exige que el vestuario de las compañías actuantes sea de estreno y muy lujoso; como ejemplo, en Sevilla, en 1594 se invierten en estas representaciones cinco mil quinientos escudos.

Se realizaban en lugares públicos, generalmente en el transcurso de la procesión, teniendo lugar diversas paradas para representar determinadas escenas en lugares previamente designados para ello. Asimismo, durante la octava de la fiesta, se escenificaban en la Casa de Comedias para que todo el pueblo pudiese acudir a participar de sus enseñanzas.

Siguen estas representaciones durante la fiesta del Corpus una línea ascendente hasta mediados del siglo XVIII, en que el puritanismo neoclásico considera irreverentes estas manifestaciones de religiosidad.

A partir de este momento, el teatro popular representado en los Autos se refugia en localidades pequeñas, en las que la tradición tiene una gran fuerza, y que, al mismo tiempo, presentan la ventaja de encontrarse alejadas de los centros de poder. Es también por estas fechas cuando las representaciones litúrgicas vuelven a centrarse en torno a los dos ciclos litúrgicos de Navidad y Semana Santa, o, lo que es lo mismo, de Pascua de Navidad y Pascua de Resurrección. Muestra de ello son algunas de las representaciones actuales, que la memoria colectiva sitúa lo más lejos que alcanzan las generaciones de los abuelos, transmitiéndose por tradición oral casi exclusivamente.

Dentro del Ciclo de Navidad, existe un documento al que alude Gestoso, según el cual en 1530 en Sevilla se hacían representaciones itinerantes en las calles de la ciudad sobre un tablado al que se le daba el nombre de "castillo", en el que se situaban San José, la Virgen María, el Niño Jesús y el Ángel; la existencia de estas representaciones en otras localidades andaluzas se manifiesta en las prohibiciones de representar estos autos en recintos sagrados, de una manera escalonada en los Sínodos de Málaga (1526), Guadix-Baza (1556), Granada (1573), Sevilla (1579) y Cádiz (1591).

A pesar de estas prohibiciones, los Autos se siguen representando en diferentes localidades. Prueba de ello es el hecho de que aún en el siglo XVIII, un sacerdote malagueño escribe unos coloquios de Navidad titulados "La infancia de Jesu-Christo",

cuyo texto bien puede ser la base de un Auto que actualmente se sigue representando en El Viso, do Córdoba, cuyo texto "Infancia de Cristo: poemas dramáticos divididos en doce coloquios" fue recogido por Gaspar Fernández de Avila, e impreso en Madrid en 1846.

La representación de este tipo de teatro popular llega hasta nuestros días con altibajos, según las condiciones históricas, las imposiciones eclesiásticas y los vaivenes sociológicos de cada localidad. En la actualidad tenemos constancia de numerosos ejemplos, e incluso hemos recogido algunos textos. Así, podemos agrupar las representaciones escenificadas que siguen poniéndose en escena en Andalucía en dos apartados: las correspondientes al ciclo de Navidad y las de Pasión, siguiendo los mismos esquemas de los anteriores Autos Sacramentales y Dramas Litúrgicos.

Representaciones del ciclo de Pascua de Navidad en Andalucía

Tenemos noticias de la escenificación de un Auto dentro de este ciclo litúrgico en la localidad jiennense de Sabiote y en las cordobesas de Alcaracejos y El Viso.

Alcaracejos es una localidad de la provincia de Córdoba, perteneciente al Valle de Los Pedroches, que cuenta con dos mil habitantes. La representación de los llamados "Coloquios" se lleva a cabo en un escenario preparado al efecto, la tarde del cinco de Enero, al terminar la Cabalgata de los Reyes Magos. Se trata de la narración de una sucesión de escenas bíblicas separadas entre sí por el canto de villancicos. Así, se va narrando desde la aparición de los ángeles a los pastores hasta la adoración de los Reyes Magos.

En el caso de la representación de El Viso, se escenifica asimismo al aire libre, pero en esta localidad la narración está más detallada. Se comienza con la llegada de María y José a Belén; sigue la negativa de los posaderos que imposibilita a la familia a encontrar cobijo, el hallazgo de un portal donde nacerá Jesús, y se llega, tras la adoración de los Magos, a la marcha de los Reyes a Oriente, después de que un ángel les alertase sobre las intenciones del rey Herodes. También en este caso se intercalan vilancicos, desde el año 1960, que van narrando la acción que tendrá lugar a continuación de cada canto. Según la tradición popular, estas representaciones tenían ya lugar por parte de los monjes en el convento de San Alberto del Monte, cercano al pueblo, cuya existencia va desde el siglo XVI a la desamortización de Mendizábal. No obstante, la constancia más antigua de esta representación no la lleva más allá del año 1835. Los textos, como hemos señalado anteriormente, proceden del libro "Infancia de Jesuchristo: poema dramático dividido en doce coloquios" de Gaspar Fernández de Avila, del que en El Viso se conservan dos ejemplares, uno sin fecha y otro datado en Carmona en 1868.

Son los propios vecinos los que designan a los que han de representar a los personajes del Auto. El número de "actores" entre músicos, cantantes, etcétera es elevado, aproximadamente unos cien; pero en realidad es todo el pueblo el que se moviliza y participa de una manera absolutamente desinteresada.

Con el transcurso de los años, los textos se fueron alterando con diferentes superposiciones que los organizadores de cada representación consideraban convenientes. Ante esta realidad, en 1980 se crea la Peña de los Reyes Magos para “cuidar, potenciar y organizar” la representación. A partir de este momento, ésta se lleva a cabo cada cuatro años, en lugar de cada siete como se venía haciendo hasta entonces. Esto no obsta para que, de común acuerdo de la Peña con los vecinos, el Auto se represente en momentos importantes para la comunidad.

Dentro de este Ciclo de Navidad, aunque no pueden considerarse como “representaciones”, hay que señalar la existencia de las Cabalgatas de Reyes. En algunos casos, como en Higuera de la Sierra, de la provincia de Huelva, ponen en las calles una sucesión de “cuadros” bíblicos que cumplen la función de adoctrinamiento con el que fueron concebidos los autos sacramentales y los dramas litúrgicos medievales.

Representaciones del Ciclo de Pascua de Resurrección: la Semana Santa

Las escenificaciones de Semana Santa en Andalucía, como en todo el territorio cristiano, comenzaron con los “tropos”, a los que hemos aludido al comienzo de estas notas. El paso siguiente fueron las representaciones de algunas escenas de la Pasión en el interior de las iglesias, que más tarde pasaron a sus atrios, representándose pasos, estampas o cuadros, a los que el pueblo llamó “pasos” de la pasión y muerte de Jesús. De este tronco común cada localidad fue desgajando algún aspecto y, en algunos casos, no sólo se representaban escenas del Nuevo, sino también del Antiguo Testamento, conociéndose este tipo de representaciones con el nombre de “Paraísos”.

Dentro de Andalucía se observa una concentración de representaciones en este momento del año litúrgico en la zona centro-oriental, especialmente en la provincia de Córdoba. Sevilla, Huelva y Cádiz cultivan menos esta muestra de religiosidad popular, quizás por la influencia de Sevilla capital, con los desfiles de las cofradías como muestra de esa religiosidad.

Actualmente, las representaciones escenificadas dentro de este ciclo litúrgico se pueden agrupar en varios apartados:

A) Representaciones que se realizan con figuras articuladas

En la provincia de Jaén tenemos el caso de Baeza, que el Viernes Santo representa el encuentro entre la figura de Jesús con la cruz a cuestas, la Verónica, San Juan y la Virgen María; la Verónica aparece con un paño en el que, tras el encuentro, por un procedimiento mecánico que hace dar la vuelta al mismo, aparece la faz de Cristo. San Juan señala a la Virgen el lugar donde se encuentra su Hijo y finalmente Madre e Hijo se encuentran y se saludan.

En Montalbán, al sur de la provincia de Córdoba y también en Viernes Santo, tiene lugar el Descendimiento de Cristo de la Cruz, que entronca con la representación

medieval de la Pasión, paralela al Auto de los Reyes Magos. Tiene lugar en el interior de la parroquia y, en palabras de su párroco "se trata casi de un auto sacramental". Comienza con el Sermón de las Siete Palabras a cargo de algún conocido predicador. Al acabar el sermón, el orador sagrado prosigue narrando la muerte de Cristo. Al llegar al punto de la muerte del Señor, la iglesia se queda a oscuras, suenan truenos y aparecen rayos y relámpagos, haciendo evidente la commoción de toda la naturaleza por la muerte de su creador. El velo del templo se rasga, cumpliendo las palabras evangélicas. Sigue la narración del sacerdote y a la vez comienza la representación de los personajes: los santos varones se acercan a la imagen de la Virgen situada a un lado del altar, pidiendo su venia para descolgar el cuerpo de Cristo de la cruz; la Virgen, mediante un mecanismo especial, asiente, tras lo cual los santos varones se dirigen al madero y comienza el rito del Descendimiento. Van quitando los atributos de la crucifixión, (el INRI, la corona, etcétera) y por fin desclavan el cuerpo, que es presentado a su madre, junto con los objetos anteriores. Se forma la procesión, llevando los tres santos varones el cuerpo de Jesús bajo palio. Esta procesión da la vuelta a la parroquia y finalmente la imagen del Cristo Yacente queda depositada en su urna.

Tanto en el caso de Baeza como en Montalbán, así como en otras localidades en que se lleva a cabo alguna representación de este tipo, no se han podido aclarar con certeza sus orígenes. Todos apuntan a la posibilidad de unas anteriores puestas en escena de pasajes del Nuevo Testamento que, con el tiempo, han sido sustituidos por los efectos mecánicos.

B) Representaciones de los Paraísos

Se trata de escenificaciones en las que se pone a la contemplación del pueblo escenas del Antiguo y del Nuevo Testamento. Las que conocemos tienen lugar en el sur de la provincia de Córdoba. Cronológicamente comenzamos el Domingo de Ramos con Iznájar, población prácticamente limítrofe con la provincia de Granada. Cada cuatro años pone en escena "El Paso", con catorce actos y una duración aproximada de cuatro horas; intervienen un centenar de vecinos que heredan los papeles de padres a hijos. Aunque los más ancianos recuerdan la representación por las calles del pueblo, actualmente tiene lugar en el interior de la iglesia. Según la tradición oral, los textos datan del siglo XVI. En 1748 fue prohibida "bajo pena de excomuni3n", por la gran cantidad de anacronismos que se habían ido acumulando y que la hacían rayar en la herejía. En 1948 el texto fue revisado por el Padre Julio Martínez y editado en Bilbao bajo el título "La divina tragedia: una adaptaci3n de los textos evangélicos".

El Viernes Santo es el día en que más localidades escenifican cuadros del Antiguo y del Nuevo Testamento. Baena, Valenzuela y alguna otra localidad de su entorno, en la provincia de Córdoba, realizan estas acciones con la participaci3n masiva de los vecinos. El esquema general reponde a un desfile procesional que se detiene al llegar a un lugar determinado, previamente acondicionado para el acto; el sacerdote, desde un lugar elevado, que suele ser el balcón del ayuntamiento, va expli-

cando las escenas de la creación del mundo, mientras los personajes vivos van escenificando estas escenas. Al llegar la narración al momento del comienzo de la Pasión, la imagen de Cristo es bajada de la Cruz, y se suceden las escenas hasta que se llega a la subida al Calvario, momento en que se organiza de nuevo la procesión, camino de un promontorio situado en las inmediaciones de la localidad, generalmente conocido por el nombre bíblico de Calvario. En el caso de Baena es de destacar la importancia de los "judíos", cofrades de dos hermandades antagónicas que van tocando el tambor, llevando casco de coracero con plumero y largas crines de cerdas blancas o negras, que dan nombre a cada uno de los dos bandos: los coliblanco y los colinegro.

Riogordo, en la provincia de Málaga, junto con Igualeja, situadas ambas localidades en la zona serrana -Igualeja en la serranía de Ronda y Riogordo en la de Alhama- representan cada año las escenas del Antiguo y del Nuevo Testamento en un contexto diferente a los anteriores. En Riogordo, la representación dura dos días, viernes y sábado santos; tiene lugar en las afueras de la localidad en un lugar conocido por el nombre de El Calvario, paisaje natural en el que se han construido obras de albañilería como el Cenáculo, el Palacio de Pilatos, etcétera y que se completa con elementos naturales: el camino, el arroyo, los olivos...Intervienen aproximadamente cuatrocientas personas, así como los animales necesarios. Durante todo el año los vecinos ensayan los papeles, por lo que, a la hora de la representación, ésta adquiere enorme realismo.

Las primeras noticias que tenemos de estas representaciones de Riogordo se remontan a 1674, en que se escenifica en la iglesia una evolución de los tres pregones que tenían lugar durante la Semana Santa. La obra completa se desarrolla en el escenario natural desde 1951; se representa durante varios años, pero con el tiempo deja de montarse, hasta 1968, en que se escenifica de nuevo, como se hace actualmente. Los textos son una refundición de los tres pregones mencionados, y aparecen como libreto rimado en los años cincuenta por Tiburcio Martín y Fernández Ardevin.

C) Representaciones de escenas sólo del Nuevo Testamento

El miércoles santo tiene lugar en Priego de Córdoba la representación del Prendimiento de Jesús. La primera fecha documentada de esta escenificación es 1875, año en el que la Cofradía de la Columna solicita permiso al alcalde para su representación; se hace una consulta al obispo, el cual, influenciado por los problemas de herejías que se habían suscitado por la exclusiva transmisión oral de los textos, lo deniega. Con los ya conocidos altibajos, la representación se recupera en la década de los setenta de nuestro siglo, por el empeño de la cofradía citada. Comienza al atardecer con el desfile del escuadrón romano que recorre la localidad hasta el lugar conocido como Fuente del Rey, donde previamente se ha montado el escenario en el que se han de desarrollar los tres actos: Cena e Institución de la Eucaristía, Traición de Judas y Prendimiento de Jesús, terminando con la formación de una procesión integrada por el personaje que

encarna a Cristo, precedido de soldados tocando una campana y rodeado de sayones romanos. La indumentaria que presentan estos personajes se compone de túnicas y un "rostrillo", especie de careta que identifica a cada uno con el personaje bíblico que representan.

El jueves santo vuelve a ser la localidad de Iznájar, de la provincia de Córdoba, la que escenifica, en este caso, el Lavatorio de los pies narrado por el Evangelio. Durante los Oficios sagrados de esa tarde, los doce apóstoles, vestidos con túnicas y llevando el consabido "rostrillo", terminado en una aureola con el nombre de cada uno de ellos, permanecen sentados al fondo del presbiterio, con la cara descubierta; al llegar el momento del lavatorio, el sacerdote les lava los pies, cubriéndose cada uno de ellos el rostro con su rostrillo para este acto. Prosiguen los Oficios y, a su término, se organiza la procesión para llevar el Santísimo Sacramento al Monumento para la adoración nocturna de los fieles: los apóstoles van delante, y las legiones romanas irrumpen en la procesión con gran alboroto, quedándose en turnos de dos soldados de guardia durante toda la noche.

Pozoblanco, en la zona norte de Córdoba, escenifica la madrugada del jueves al viernes santo la Traición de Judas, en un espacio escénico de unos cincuenta metros. Terminada la representación tiene lugar el Pregón de Pilatos, durante el cual recita la sentencia.

Cuevas de Almanzora es la localidad andaluza más occidental en que se escenifican escenas religiosas durante la Semana Santa; pertenece a la provincia de Almería y posee gran parte de su población dispersa en entidades menores. El viernes santo por la mañana se representan diversos actos de la Pasión de manera viva, organizada por la Real Archicofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno; durante la procesión aparece el personaje que representa a Cristo llevando la cruz a cuestas y rodeado de soldados que llevan, uno, una linterna con la que le enfoca constantemente, otro, una escalera, y otro, un cordel para levantar al Redentor cada vez que se cae por el peso de la cruz. Completan la escena ocho judíos con lanzas, porras, etcétera. Tras la representación de las tres caídas, llega la procesión al Calvario en las afueras del pueblo, donde se da por terminada la representación.

D) Representaciones exclusivamente del Pregón de Pilatos

En la actualidad es el tipo de representaciones escenificadas en la Semana Santa de Andalucía que abarca un abanico geográfico más amplio. En la provincia de Jaén, Mengíbar presenta un Pregón que tiene sus orígenes en el siglo XVIII, y se celebra, cada año, la medianoche del Jueves Santo en la parroquia de San Pedro. Organizado por la cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno, comienza con un sermón del sacerdote sobre la Pasión de Cristo, seguido de la lectura evangélica; cuando la narración llega al Huerto de los Olivos, tiene lugar el primer pregón, el del ángel que conforta a Jesús; se suceden más tarde el de la sentencia a azotes, el de la sentencia a muerte

y el de la justicia recta, que expresa el triunfo de la divinidad de Cristo. Estos cuatro pregones son entonados por seglares.

En la provincia de Sevilla, Marchena canta asimismo su Pregón, en el que interviene un niño vestido de ángel, que conforta a Cristo.

Castro del Río, en Córdoba, tras la procesión de la "madrugá", concentra las imágenes en un lugar llamado El Llano, y allí comienza el sermón del Paso, por parte de un sacerdote. Terminado éste, sigue la procesión con sucesivos encuentros de las imágenes con los sayones, con los centuriones, el cruce de las lanzas y el enfrentamiento entre las imágenes. Tras la escenificación de las Tres Caídas, logradas por un mecanismo que inclina la imagen de Jesús, tiene lugar la llegada al Calvario, la muerte de Cristo, la intervención de José de Arimatea y, por último, la bajada del Calvario de todos los castreños.

En Arcos de la Frontera, de Cádiz, existieron tres Pregones, cada uno de ellos de una de las hermandades que sacaban a la calle paso de Cristo, San Juan y la Virgen, y que tenían "armaos" para los simulacros. Se conservan los del Señor atado a la columna y el de la Veracruz, parecidos entre sí y semejantes al de Rota, perteneciente al Duque de Arcos. El Pregón del Nazareno tiene un aire más culto y está fechado en 1827.

Conclusiones

Estas notas no son más que un intento de recoger el material disperso por la geografía de Andalucía en el tema de los Autos religiosos, como forma de teatro popular. Es evidente que en ningún caso se ha tratado de hacer ningún tipo de análisis, sino solo de presentar el estado de la cuestión. A través de la enumeración, se constata el hecho de que estamos ante una manifestación de teatro popular, más o menos evolucionada según los casos, cuya forma tiene en común el hecho de que se trata de escenificar cuadros bíblicos, en los que el pueblo participa no como mero espectador, sino directamente implicado en todo el desarrollo de los mismos. Con el paso de los años, quizás lo único que ha cambiado de una manera significativa sea la intencionalidad de estas representaciones, que han pasado de ser una forma de religiosidad a representar un intento de conservar las tradiciones que reafirman la manera de ser de una localidad determinada.

Bibliografía

- Alborg, J.L.: *Historia de la Literatura española*. Tomo I. Segunda edición. Gredos. Madrid, 1972.
- Alonso Ponga, J.L.: *Teatro popular*. Temas didácticos de cultura tradicional. Centro Etnográfico de Documentación. Valladolid, 1976.

- Alonso Ponga, J.L.: *Religiosidad popular navideña en Castilla y León: manifestaciones de carácter dramático*. Junta de Castilla y León. Consejería Educación y Cultura. Salamanca, 1986.
- Castro, J.: "Un belén andaluz", En *Diario 16*. 16 de diciembre de 1984.
- Cuevas J. y J. de las: *Arcos de la Frontera*. Diputación. Cádiz, 1975.
- Deyermond, A.D.: *Historia de la Literatura española. La edad media*. Ariel. Esplugas de Llobregat, 1978.
- García Pavón, F.: *Teatro menor del siglo XVII*. Temas de España, número 19. Taurus. Madrid, 1964.
- Gestoso, J.: *Curiosidades sevillanas*. Sevilla, 1910.
- Lázaro Carreter, F.: *Teatro medieval*. Castalia. Madrid, 1984.
- López Yepes, J.: "Una representación de Las Sibilas y un Planctus passionis en el manuscrito 80 de la catedral de Córdoba". En *Revista de archivos, bibliotecas y museos*, LXXX, 3, 1977.
- Luque Requerey, J.: *Antropología cultural andaluza: el viernes santo el sur de Córdoba*. Monte Piedad y Caja de Ahorros. Córdoba, 1979.
- Luque Romero, F. y Cobos Ruiz de Adana, J.: "La fiesta en la provincia de Córdoba". En *Córdoba y su provincia*. Tomo IV. Gever. Sevilla, 1986.
- Lleó Cañals, V.: *Arte y espectáculo: la fiesta del Corpus Christi en la Sevilla de los siglos XVI y XVII*. Diputación provincial. Sevilla, 1975.
- Salido Bravo, A.: *Semana Santa en Castro del Río*, Serie de Historia local. Editorial El Almendro. Córdoba, 1984. Sánchez Herrero, J.: "Algunos elementos de la religiosidad cristiana popular andaluza durante la edad media". En *La religiosidad popular*. Tomo I. Fundación Machado y Anthropos. Barcelona, 1989.
- Selección de dramas litúrgicos del siglo XVI*. Temas de España. Número 76. Taurus. Madrid, 1968.
- Torres Montes, E.: *Dramaturgos andaluces del siglo de oro*. B.C.A. Número 47. Sevilla, 1985.

SOBRE EL TEATRO RELIGIOSO-POPULAR EN GRANADA: LA PASIÓN DE LA CALAHORRA

Germán TEJERIZO ROBLES
Dr. en Filosofía y Letras

En el pueblo granadino de La Calahorra se representó, durante muchos años y hasta la década de 1970, una Pasión en verso que incluía música y canciones, y en la que participaban de alguna forma todos sus habitantes. La puesta en escena, que tenía lugar siempre el Domingo de Ramos, se llevaba cabo en el patio principal del castillo-palacio de la localidad. Este trabajo aborda y analiza dicho fenómeno, contextualizándolo en la tradición dramática y folklórica de la zona geográfica donde se desarrolló.

Importancia y primeras manifestaciones del teatro religioso popular en la Granada cristiana: siglo XVI

“Los pastores esta noche,
pensando pasarla buena,
por divertir al Infante
cierto regocijo inventan.
Un cordobés quiere toros,
UN GRANADINO COMEDIAS,
y un sevillano, de todo,
como mojjiganga sea”.

Con estos versillos de romance popular comienza un poema cantado en la Capilla Real de Granada en la Nochebuena de algún año del siglo XVIII -se desconoce la fecha exacta- en su segunda mitad, y al que puso música el maestro de la institución A. Caballero (Tejerizo, 1989: vol. I, 304-305). Si los cito encabezando estas páginas es porque me han parecido un perfecto reflejo de un hecho cultural en el que los especialistas estuvieron siempre de acuerdo: En Granada, el teatro, lo teatral, ha tenido durante siglos unas características de algo casi emblemático y distintivo. No es casual que al rústico pastor se le represente en el poemilla lleno de aquella comezón que tantas horas de diversión y ocio cultural debió procurar a los antiguos granadinos de cualquier categoría social y económica.

Subrayemos de paso que para nada nos interesa aquí conectar los gustos teatrales del pueblo granadino con el polémico tema de la existencia o no del teatro medieval en España. Además de que, por razones obvias de las circunstancias histórico-políticas y religiosas, Granada estuvo fuera de aquellas posibles costumbres escénicas hasta después de 1492.

Por lo tanto, las actividades teatrales, especialmente las conectadas con los ambientes religioso-populares, comienzan aquí inmediatamente reconquistada la ciudad y en las mismas naves de la catedral primitiva, aún a medio construir, pues en ellas se interpretaban aquellas "chançonetas" que hacía cantar en castellano el primer arzobispo de la ciudad, Fray Hernando de Talavera, en la noche de Navidad y en la víspera de otras fiestas importantes, entre las que no podía faltar la de Pascua de Resurrección, tan directamente conectada con la "Pasión" que aquí preludiamos (López Calo, 1963: vol. I, 269 y ss.) (1).

Y no es que nos refiramos únicamente a las posibles y breves "representaciones" de esas cancioncillas, sino a la costumbre misma de cantarlas, aun en el caso de que no hubieran nunca conllevado montaje escénico alguno. Pues todos los especialistas están de acuerdo en que aquel género de cancioncillas fue el mejor sucedáneo "quasi litúrgico" del antiguo teatro religioso popular; además de que sólo así se puede explicar el porqué de que muchos villancicos entre los cantados en España, Portugal y América durante los siglos XVI al XVIII tengan una estructura marcadamente dramatizada. La argumentación cobra más fuerza en el caso específico de Granada si aceptamos la opinión de algunos investigadores que afirman que precisamente nuestra ciudad fue la pionera en el cultivo de este género que sería bautizado más tarde con el nombre de "cantatas españolas", uniendo en tal denominación su comentada teatralidad y sus caracteres musicales (2).

Aparte las "chançonetas" citadas, en cuyos rasgos eminentemente populares no nos cansaremos de insistir (aunque ese haya sido también el matiz que les ha ganado el desprecio más o menos acentuado de ciertos críticos "ilustrados", tan excesivamente "exquisitos" como poco flexibles en sus juicios (3), en la capital y la provincia granadinas comenzaron pronto a proliferar igualmente otras representaciones sacras de un matiz popular semejante, encontrándose el investigador con numerosos y muy interesantes datos en este sentido, sin tener que sobrepasar los límites estrictos del siglo XVI. Y eso que Granada, en lo que al teatro se refiere, aún no ha sido tan investigada como, por ejemplo, la vecina Málaga (del Pino, 1974). Aunque es igualmente cierto que sí se ha avanzado algo más en las últimas décadas.

Así, por ejemplo, los granadinos del siglo XVI pudieron presenciar cada año una verdadera, aunque bastante breve, representación que se desarrollaba cada año en la catedral durante la liturgia festiva de las vísperas de Resurrección. Puede parecer éste un dato irrelevante para el caso que aquí vamos a estudiar, pero nos parece sin embargo muy interesante, pues la "Pasión" de La Calahorra también cerraba su acción escénica con el anuncio de la Resurrección de Jesús. El montaje catedralicio del XVI,

tan esquemático, era sin duda un resto muy claro de aquellas "Visitatio sepulchri" tan frecuentes en el teatro medieval del Occidente europeo en las que la acción dramática está apenas insinuada por los elementos musicales, imprescindibles en todo caso. Sólo actuaban, en efecto, unos pocos cantores revestidos con el alba, que se acercaban entre cánticos a un lugar preparado *ad hoc* lejos del presbiterio y en que se había simulado algún tipo de monumento funerario. Allí recibían la noticia de la Resurrección, cantada también por el solista que representaba al ángel mensajero. Los "buscadores" del cuerpo inerte de Jesús se volvían de nuevo al altar mayor proclamando con nuevos cánticos la gran noticia. Y la capilla musical al completo, con el acompañamiento de los ministriles, entonaban finalmente un solemne "Te Deum", entre el alegre volteo de las campanas y el canto de algunos pajarillos preparados al efecto. Con un gozo en todo semejante al que en La Calahorra sentían todos los vecinos mientras entonaban, hasta hace unos años, el tema titulado "Al balcón de los cielos se asoma" que transcribimos completo más adelante (4).

Sin salirnos del XVI, exactamente en la Granada del 1565, un Concilio Provincial contiene una larga serie de prohibiciones contra diversas dramaturgias de tema religioso que, según se dice, eran realizadas sin la debida autorización del arzobispado. Y en la vecina diócesis de Guadix-Baza, a la que pertenece precisamente la parroquia de La Calahorra, hay constancia clara de otras ordenanzas similares e incluso de fecha anterior, de 1554. Todo parece indicar, por tanto, que para entonces estaban ya bien cimentadas las bases del teatro religioso que se iba a prolongar casi hasta nuestros mismos días.

Sin duda que el panorama era igualmente similar por todo el territorio peninsular, Portugal incluido, y los títulos conservados de este género dramático religioso-popular son bastante numerosos, como lo demuestran palpablemente las 96 obrillas contenidas en el llamado "Códice de Autos viejos" de la biblioteca Nacional; obras de corte claramente rústico muchas, e igualmente muchas relacionadas con el tema de la Pasión y Muerte de Jesús que aquí nos interesa. Hasta diez hemos podido señalar con un argumento parcial o incluso totalmente semejante al de nuestro pueblo granadino (Pérez Priego, 1988).

Diversas formas de dramatizar La Pasión: de la acción litúrgica al escenario

De antemano sabemos ya que la Pasión de la Calahorra es verdadero teatro. Pero como también sabemos que existen y de hecho se utilizan otras fórmulas para conseguir que el pueblo se conmueva con la visión plástica de los sufrimientos del Redentor -finalidad didáctica absolutamente esencial en esta clase de "acciones"-, creemos conveniente darles un repaso somero antes de entrar de lleno en nuestra representación del pueblo granadino (5).

Las más de las veces se utiliza una fórmula dramática simplicísima en la que sólo se cuenta con el recurso de la palabra hablada, con tal de que ésta se rodee de un cierto grado de artificioso retoricismo. Es el caso -frecuente aún, si bien en vías de

gradual desaparición- de los largos "sermones de Pasión" o "sermones de las siete palabras". Su eficacia depende esencialmente de la mayor o menor facilidad de expresión del predicador de turno, así como de su gesticulación más o menos oportuna. En otras ocasiones se recurría, o se recurre, a una acción intermedia que combina la palabra predicada con una simple acción simultánea de algunos fieles-actores que van reproduciendo los gestos descritos por el orador casi siempre con la ayuda de alguna imagen preparada al efecto. Este es el caso de las numerosísimas representaciones del "Descendimiento de la cruz", muy abundantes aún por toda nuestra geografía; muchas de ellas, por especial interés, han merecido una detenida atención por parte de diversos estudiosos especialistas, como puede verse en algunos números de la bibliografía final.

La fórmula más frecuente sigue siendo la que recurre al desfile de diversos "pasos" procesionales. Como en ellos no suele tener cabida la palabra hablada, su efectividad catártica y cristianizadora (últimamente puesta en duda por algunas voces autorizadas, incluso dentro de la jerarquía eclesiástica), depende de múltiples factores combinados: el valor sentimental de la imagen procesionada (mucho más que el valor artístico, que también puede influir), las músicas acompañantes, el ambiente de los espectadores y los "actores" (léase "cofrades"), la iluminación de las calles que se constituyen en escenario, etc. También se da frecuentemente el caso de procesiones que hacen desfilar de forma sucesiva a todas las imágenes que puedan traer a la memoria de los fieles cada uno de los momentos de la Pasión y muerte de Cristo, desde las palmas y olivas del domingo de Ramos, hasta la visión gloriosa de la Resurrección (6).

Otro género de acción, no sabemos si más o menos cercano al verdadero teatro, pero sí mas efectivo desde el punto de vista didáctico consiste en que al "paso" procesional más austero se una la palabra, la exhortación verbal sencilla y recogida, despojada de toda vacua solemnidad y dicha desde los lugares más inverosímiles. Es éste el caso de los muy generalizados viacrucis populares. Tal vez sea esta la fórmula en que podríamos clasificar al famoso y granadino sermón del Cristo de los Favores, aunque no sea exactamente un viacrucis y el predicador se deje llevar a veces por un exceso de prosopopeya.

Igualmente sigue aún en vigor en varios de nuestros pueblos el hecho -que algunos califican incluso de irreverente- de que a las mismas imágenes del "paso" procesionado se les haga "representar" un teatro meramente gestual mediante un adecuado balanceo o algún tipo de encuentro más o menos sugestivo y sentimentalmente conmovedor (7).

Vengamos finalmente a la fórmula más completa y teatral: la que prescinde de imágenes escultóricas e incluso de la ambientación que el mismo templo podría prestarle -aunque no siempre suceda así-, centrando todos sus esfuerzos en representar, en el más pleno sentido de la palabra, una o varias escenas de la Pasión, Muerte y Resurrección con actores no profesionales que eviten todo divismo personal y entorpecedor. Los diálogos, más o menos conseguidos y con base evangélica, suelen estar

versificados por algún experto vate local, poniendo el resto, en lo referente a escenificación, música y vestuario, el entusiasmo de la comunidad. Ni que decir tiene -como el lector ya lo habrá adivinado- que éste es precisamente el caso de nuestra Pasión de La Calahorra.

Localización, escenario y otras circunstancias extremas

El pueblo de La Calahorra se sitúa en el centro del amplio páramo del llamado Marquesado del Zenete, al Noroeste de la provincia de Granada y a pocos kilómetros de la ciudad de Guadix. "La aldea, arracimada al socaire del castillo, es un típico poblado de llano que se resguarda de los vientos con la mole del alcázar. Ahora, ya, la aldea se desparrama por la llanura, más que por las bajadas del monte (lado norte de Sierra Nevada)... unas plazas eslabonadas y una madeja de calles que pugnan por encontrar la carretera... Mirando a Guadix, la aldea tiene a su izquierda el río Aldeire... y a su derecha, algo más distante, la frustrada rambla de Ferreira" (Asenjo Sedano, 1974; 119-120). Junto a las mismas casas del pueblo se eleva de pronto un leve promontorio rocoso y de aspecto desolado, fácil de divisar desde todos los contornos, y allá arriba, en su no muy alta cumbre, un castillo renacentista capaz de engañar por su estructura al viajero más precavido que lo contempla de lejos. Y es que su apariencia externa es sólo el de una sólida construcción con finalidad exclusivamente defensiva, sin que pueda sospecharse su interior riqueza suntuaria y decorativa. El castillo-palacio de La Calahorra ha sido justamente considerado, y sigue siéndolo, como "una construcción única en su género, no sólo dentro de la geografía hispana, sino incluso dentro también del mismo ámbito italiano", en su incipiente estilo claramente renacentista ya, a pesar de que se construye en los mismos albores del siglo XVI, "con moros todavía al otro lado de la barbacana" (A.Sedano, Fascículo de la Caja de Ahorros, sin fecha, 2).

Aquí nos interesa sólo el gran patio central con planta cuadrada de 20 metros de lado, sobre la que se levanta una doble galería superpuesta, enlazada con el patio por una suntuosa escalinata articulada en tres tramos. La galería baja se estructura a base de seis columnas en cada lado, cobijando cinco arcadas, igual que la galería superior, con columnas de mármol en este caso, y enriquecida con un antepecho con balaustres. Sobre los capiteles, todos de estilo corintio, lucen por doquier los escudos de los nobles constructores y primeros señores don Rodrigo de Mendoza, primer Marqués del Zenete, y su esposa, doña María de Fonseca.

El conjunto es verdaderamente impresionante por su riqueza arquitectónica, combinada a la vez con una cierta austeridad decorativa. Sin duda, los habitantes de La Calahorra han tenido la gran suerte de poder disponer de él para constituirlo en inmejorable escenario para las representaciones de la Pasión. Incluso una fuente de mármol que ocupaba el centro, ha desaparecido, como si no quisiera ser un estorbo para la mejor colocación y más amplia visión de los sencillos espectadores. Mientras que su falta ha sido suplida en el ángulo Sureste por el brocal de un pozo labrado muy

sobriamente en piedra y que viene que ni pintiparado para la representación de la escena primera, el Prólogo de nuestra obra, que desarrolla en sus versos el evangélico episodio de la Samaritana, tan lleno de humanidad; un episodio que, sin el pozo citado, hubiera carecido de adecuada escenografía: y que, por el contrario, es tan a propósito para el momento teatralizado, que el crítico, de no tener otros datos, se sentiría inclinado a pensar que ha sido él precisamente el motivo de comenzar con tal pasaje la sacra escenificación popular.

Una vez conocidos el pueblo y el magnífico escenario (muy adecuado igualmente para representar otros lugares de naturaleza más noble, como el templo de Jerusalén, o los diversos palacios de personalidades como Herodes o el gobernador Poncio Pilato), pasemos a considerar otros aspectos de no menor interés.

La Pasión se representaba en La Calahorra el Domingo de Ramos; una fecha que, al menos en teoría, no parece tan indicada como lo hubiera sido el Viernes Santo, por ejemplo. Tal vez no se hacía en éste último para mantener incólume el silencio sagrado con que las gentes sencillas de nuestros pueblos respetaban antaño la solemnidad; quizá también para no obligar a espectadores y, sobre todo, actores a interrumpir el riguroso ayuno preceptivo y bien guardado por todos; tal vez también para permitir, sin agobios de tiempo, la asistencia al imprescindible Viacrucis o algún desfile procesional tras la celebración litúrgica de los oficios en el templo parroquial... El hecho es que la Representación en el primer domingo de la Semana Santa se convirtió enseguida en costumbre que se iba a respetar hasta el fin.

Una vez terminada la misa y la bendición y procesión con las palmas, los fieles que iban a hacer de actores, todos hijos del pueblo, marchaban a sus domicilios respectivos a maquillarse y vestirse adecuadamente. Entretanto, los músicos de la banda local, así como los miembros de la rondalla y el coro de cantoras, se iban juntando para disponer la marcha y subida al castillo-escenario. La comitiva se organizaba encabezada por los músicos que interpretaban alguna melodía ambientadora, caminando a continuación todos los actores y figurantes con sus variopintas vestimentas que recordaban, con mayor o menor propiedad los tiempos del imperio romano en cualquier ciudad judía. Seguía por fin la masa de prácticamente todos los vecinos de La Calahorra, a los que se sumaban muchos otros venidos de las aldeas vecinas, de Alquife o Ferreira, e incluso los de otros municipios más alejados, como los que llegaban desde el mismo Guadix e incluso de otras comarcas.

Una vez llegada al castillo la multiforme y multicolor caravana popular, quienes iban a ser meros espectadores se iban acomodando en algunos bancos colocados en el hermoso patio o en las mismas sillas propias que cada cual se había traído consigo desde abajo. El gran número de congregados hacía necesario ocupar igualmente las arcadas de aquellas galerías que quedaban enfrente, las altas y las bajas, siempre a ambos lados de la zona que, alrededor del pozo antes descrito, se había acotado y preparado previamente para servir de espacio escénico a base de cortinas diversas, colchas bordadas y otros adornos siempre a tono con el mejor gusto popular.

La interpretación de un prelude por la banda marcaba el esperado comienzo de la Representación. Esta se prolongaba, en su primera parte, hasta después del mediodía, momento en que todos bajaban a tomar el almuerzo, para volver a primeras horas de la tarde a retomar el hilo argumental hasta el fin. O sea que, como se ve, puede decirse con toda propiedad que ésta era una obra teatral en dos jornadas.

Al terminar de narrar estas circunstancias que anteceden es, según creo, el momento de justificar el empleo constante que hemos hecho de los verbos utilizándolos o conjugándolos siempre en tiempo pasado. Desgraciadamente no podíamos hacerlo con citas en presente de indicativo, sencillamente porque la Pasión que aquí analizamos hace ya bastantes años que no sigue representándose en el patio renacentista ni en ningún otro lugar de La Calahorra. La tradicional puesta en escena, que según nos cuentan tuvo sus mejores tiempos en la década de 1930, se vio bruscamente interrumpida, como tantas otras actividades culturales, con el estallido de la guerra civil, y las buenas gentes del pueblo pudieron pensar que tal vez nunca volverían a ver respuesta su Pasión. La costumbre se reanudó, sin embargo, muy pronto en la inmediata posguerra; mas estaba ya irremediamente "tocada de muerte", a pesar de que logró sobrevivir hasta la década de 1970, no sin algunas interrupciones cada vez más frecuentes. Completemos la información añadiendo el interesante dato de que, en los años finales, el escenario cambió también, trasladándose las representaciones desde el alto castillo lleno de noble empaque, hasta la sencilla plaza de la iglesia, para terminar finalmente -y nunca mejor empleado el término "final"- en el estrecho escenario del cinema local (8).

El texto de La Pasión: estructura dramática

Todas las consideraciones que hacemos aquí tienen como fundamento y raíz únicamente el texto manuscrito que en la calahorra ha servido de base a cuantas representaciones acabamos de describir. Sin duda, para hablar con más fundamento del tema hubiera sido preferible haber presenciado "in situ" alguna puesta en escena práctica; pero esa es una pretensión que, por ahora al menos, no pasa de ser un desideratum irrealizable.

El texto -apresurémonos a decirlo aunque sea algo negativo- carece de verdadera originalidad ya que, según todos los indicios, parece proceder de otro más antiguo que se conserva en el vecino pueblo de Lanteira, fechado en las décadas finales del siglo XIX. Tal circunstancia de gran semejanza entre ambos manuscritos haría que el texto conservado en La Calahorra careciera de casi todo interés, de no ser porque se sabe con seguridad que la persona que realizó nuestra copia introdujo en la nueva versión numerosos elementos poéticos e incluso variantes escénicas, hijas de su propio ingenio y de su nada despreciable nivel cultural. De todas formas, hasta que no se realice un minucioso y atento cotejo de ambas versiones no es posible aventurar un juicio seguro y sereno sobre los valores literarios de cada una de ellas. Mas en todo caso, siempre serán de gran interés las variantes y éstas sí parecen innegables y bastante numerosas.

La copia manuscrita que personalmente hemos manejado en la realización de este trabajo, la de La Calahorra, por supuesto, fue realizada por un señor llamado Juan Gallego Barrios. Y si finalmente llegó a mis manos es porque así lo quiso su nieto Juan Gallego, amigo y profesor de Literatura, que me la confió con toda liberalidad en un gesto digno de agradecimiento. El abuelo, Gallego Barrios, andaría ahora por los cien años o algo más, y era persona de buen gusto y con una formación literaria suficiente como para dedicarle muchas horas a la ingrata tarea de copiar, y rehacer con frecuencia, un voluminoso manuscrito no siempre fácil de leer y con miles de versos, como veremos enseguida. Es innegable que debió tratarse de una larga labor, como lo demuestran claramente las frecuentes vacilaciones de caligrafía y la variable claridad de la misma en la ordenada distribución sobre el pliego de los versos y las estrofas con sus correspondientes acotaciones escénicas. Es verdad que, en general, se lee todo bastante bien, aunque no es menos cierto que, conforme nos vamos acercando a las páginas finales, las dificultades aumentan algo, sin convertirse nunca en verdadero problema. Resumamos finalmente que el paso inexorable de los años no ha perdonado la limpieza de algunos pasajes.

El conjunto -siete cuadernillos de papel, rayado a veces, y de tamaño folio grande- está encuadernado con unas gruesas rústicas tapas de cartón, enlazado todo por un no menos rústico alambre al que se le ha dado una mínima forma de muelle para hacerlo más fácil de manejar. Cada página tiene bien marcado, con una doble línea vertical, un pequeño margen de dos o tres centímetros en el lado izquierdo en el que se inscriben los nombres de los diversos personajes que intervienen en el diálogo, mientras que en el amplio margen derecho van escritos los versos del drama y las explicaciones necesarias para su dramatización práctica.

El manuscrito de La Calahorra consta, en definitiva, de 144 páginas, con un promedio de 25 a 30 versos por página, con la que obtenemos un total de unos tres mil quinientos versos aproximadamente. Obra, como se ve, larguísima y nos atreveríamos a decir que difícil o casi imposible de representar en toda su integridad en aquellas dos jornadas del domingo de Ramos que comentábamos más arriba. Más aún si al texto escueto le añadimos el tiempo necesario para los preludios de música instrumental y las varias canciones que entonaban durante su desarrollo actores y voces del coro... Todo esto hace pensar al crítico que es bastante sensato sospechar que el responsable último del montaje se encargaría de recortar bastante algunos pasajes e incluso suprimiría tiradas enteras de versos difíciles de memorizar por actores nada profesionales, como era el caso. Si tal circunstancia de daba, podríamos pensar igualmente que nuestro texto íntegro tendría también el carácter de obra lírica para ser simplemente leída, sin necesidad absoluta de representación escénica, pudiendo ser saboreadas sus estrofas durante muchas noches en las largas veladas familiares del invierno, tan crudo en aquella comarca del Marquesado.

La acción de nuestra obra se reparte en UN PRÓLOGO y CUATRO ACTOS de extensión algo desigual, siendo el primero de ellos el más largo. Existe a la vez una subdivisión en conjuntos más pequeños a los que se da el nombre de CUADROS, en

número de quince si contamos también el final de la representación que no va numerado. Pero estos cuadros tampoco se corresponden con lo que habitualmente solemos llamar escenas -cada entrada o salida de uno o varios personajes- manteniendo asimismo una clara independencia con los cuatro Actos entre los que los quince Cuadros se distribuyen de manera irregular. De todas formas, ésta de los Cuadros parece ser la división escénica fundamental, mientras que el cambio de Acto sólo se realiza en los momentos en los que conviene hacer alguna pausa para que actores y público se tomen un respiro.

El argumento del drama: evangelios y tradición (9)

El Prólogo teatraliza una escena no relacionada directamente con la Pasión: el encuentro con Jesús de la mujer samaritana. En lo esencial, el relato se ajusta al del evangelista Juan (4, 5-38), menos en las frases que dice Judas y que nuestro anónimo poeta pone en su boca sin duda para predisponer al público en su contra desde el principio. La escena -ya hemos comentado antes algo de esto- debía tener gran fuerza plástica al ser montada junto al pozo palaciego construido en piedra, dándole mayores vuelos líricos la bella melodía que cantaba una solista preludiando la llegada de la desenvuelta protagonista: "Hermosa samaritana..." (Transcrita su música en el Apéndice final).

ACTO PRIMERO: En *el Cuadro I* se narra la ansiedad de María Magdalena al escuchar a las gentes sencillas que proclaman su admiración por Jesús de Nazaret. Al entrar éste en escena se ve enseguida rodeado de niños, sus predilectos. Magdalena, entretanto, se acerca también al Maestro y, con respetuoso temor, le habla y lo unge con sus perfumes (Lc 7,37 y ss.). Se escenifican a continuación diversos episodios evangélicos tomados de aquí y de allá en una mescolanza que pretende únicamente una rápida presentación de aquellos personajes que serán decisivos en el discurrir de los sucesos de la Pasión propiamente dicha y que ya aquí, en este mismo cuadro primero, se anuncia sin rodeos:

Jesús.- (El sacrificio de mi vida...)
Dios me lo exige también.
Lo arrastro sin egoísmo.
Llegó el momento. Hoy mismo
entraré en Jerusalén.

El Cuadro II, bastante breve por cierto, nos adentra definitivamente en lo que es el núcleo de la obra, los sufrimientos de Cristo claramente prologados en la fiesta del Domingo de Ramos que, por cierto, se nos describe aquí con tintes más sombríos de lo habitual. Lo que no cuentan los Evangelios y sí nuestro poeta es que con las gentes sencillas que aclaman al Redentor andan mezclados Anás y Caifás. Ambos comienzan y a urdir sus inconfesables maquinaciones.

El Cuadro III sigue insistiendo por extenso y más claramente en las dichas intrigas del Sumo Sacerdote y sus secuaces, un episodio que, sin embargo, San Mateo (26, 1-5) resume en breves pinceladas. De nuevo entra en escena Judas, que pacta ahora la entrega del Maestro a cambio de las consabidas y malditas treinta monedas:

Caifás.- Si al hombre de quien se trata,
por ti en nuestro poder vemos,
al momento te daremos
treinta monedas de plata.

La última Cena es el tema del *Cuadro IV*. Se escenifica ésta con todo detalle y en ella sólo el nombre del anfitrión es apócrifo: Simón. El resto es relato evangélico puro y contado paso a paso: Lavatorio, institución de la Eucaristía, predicción de la entrega a traición por parte de uno de los doce y de las negaciones de Pedro, mandamiento supremo del amor...:

Jesús.- Como hermanos amarse mutuamente
y vivir en la paz santa...
siempre en caridad sea vuestro anhelo
escala de Jacob para ir al cielo

ACTO SEGUNDO. Con el *Cuadro V* la acción se traslada al huerto de Getsemaní. Llama poderosamente la atención que a un santo tan popular en toda España como Santiago, el poeta lo designe con una forma tan poco habitual como lo es el llamarle "Jaime", cuando lo coloca entre los pocos privilegiados apóstoles que fueron testigos del momento. La escena de la oración de Jesús se desarrolla con un fondo musical constante que la alargaría bastante. El ángel que San Lucas cita en su relato hace aquí una aparición muy teatral, bien aprovechada por el poeta; igual que aprovecha y detalla la entrada de Judas y el vivo diálogo de los discípulos con los hombres del Sanedrín, haciéndolo todo como muy realista, en vivo contraste con el lirismo musical precedente. Los espectadores pueblerinos vibrarían con la valentía un poco vana de Pedro cortando la oreja al infeliz Malco:

Malco.- ¿A un soldado de Caifás así provocas?
Pronto el castigo tendrá tu injuria loca.
Pedro.- Si contigo Caifás aquí estuviera,
a los dos a la vez la tumba abriera.

El Cuadro VI, en cambio, no es nada evangélico en su comienzo. Una rapidísima instantánea nos presenta, en un monte, la lucha entre dos bandoleros y los soldados de Roma. Aquellos son apresados de inmediato. Es la forma de que conozcamos a dos personajes que tendrán su protagonismo en escenas muy posteriores. Se trata

evidentemente de los dos ladrones Dimas y Gestas, el bueno y el malo. Nueve versos son suficientes para retratarlos. Hubiera sido curioso poder ver en directo cómo simulaban los escenógrafos del Marquesado tan rápida transición, pues inmediatamente comienza el *Cuadro VII*. De nuevo volvemos a la casa de Caifás, ya conocida por el Cuadro III. Ahora tienen lugar las acusaciones contra Jesús en juicio sumarísimo.

El *Cuadro VIII* escenifica la repetida negación de Pedro que se ajusta fielmente al relato de los cuatro evangelistas. En cambio, el gesto posterior que Lucas (22, 62) nos pinta como un "llanto amargo" del apóstol arrepentido, se transforma aquí en una serie de violentos apóstrofes contra sí mismo que proporcionarían a la escena una mayor dramatismo nada inverosímil tampoco:

Pedro.- ¡Maldito yo, maldito una y mil veces!
 ¡Ya la oveja querida del rebaño
 ha negado a su Pastor! ¿Cómo no viene
 el rayo vengador de la justicia
 a aniquilar mi frente?
 ¿Por qué no terminaste mi existencia
 antes de que mi perjurio cometiese?

Cuadro IX. El dramaturgo nos introduce por un momento en el palacio de Herodes, alternando claramente el orden establecido por el relato evangélico, pues la primera visita es allí para el gobernador Pilato, siendo éste quien remite a Jesús al rey de Galilea. La escena transcurre con gran rapidez, ya que el Maestro, tal y como nos lo cuenta San Lucas (23, 8-9) no quiso pronunciar palabra.

Por último, el *Cuadro X*, pendiente sobre todo de preparar un final emotivo para cerrar el primer Acto que con él concluye, escenifica el suicidio de Judas, exagerando muy dramáticamente (nunca mejor dicho) todo el horror de su desesperación:

Judas.- " Yo te vendí.
 ¿Cómo un rayo del cielo desprendido
 no vino con presteza
 a dejarme en cenizas convertido
 antes que tal vileza
 cometiera yo en ti...?
 Pues no puedo esperar perdón ni calma,
 ¡demonio tentador, toma mi alma!

ACTO TERCERO. Comienza el *Cuadro XI* en casa de Poncio Pilato con un curioso diálogo entre la esposa del romano y María Magdalena. Es éste otro de esos episodios nada bíblicos del que sería muy interesante encontrar la fuente primera donde nuestro poeta bebe su inspiración, pues no hay indicios de él ni siquiera en los Apócrifos. Al menos este investigador que suscribe no los ha encontrado.

Es el caso que ambas mujeres, Magdalena y Claudia (que tal el nombre de la gobernadora), son viejas conocidas, sin que de sus palabras podamos deducir ahora a qué se debía este antiguo trato amistoso. El hecho es que Claudia tutea a la de Magdala, mientras que ésta utiliza un tratamiento más respetuoso: "señora". Tratan sobre la forma de convencer a Pilato de que Jesús, a quien van a traer enseguida para que sea juzgado, es por completo inocente. Pero es ahora cuando viene lo más curioso de todo: resulta que el mandatario romano *es de nacionalidad española*, siendo ése precisamente el motivo de su gran nobleza de sentimientos(!):

Claudia.- Tú que en España has nacido,
 en aquel suelo florido
 de puro y radiante sol;
 tú, que además de valiente,
 eres bueno, eres clemente
 porque has nacido español...

(Al llegar aquí, el lector siente la irresistible curiosidad de mirar varias veces el título del libro que está leyendo, pues tiene la sensación de haberse equivocado por haber confundido los versillos de La Pasión con los de alguna zarzuela muy "Typical Spanish").

La susodicha escena es de las más extensas de toda la representación, fenómeno fácilmente explicable por narrarse en ella sucesos tan trascendentales como la coronación de espinas, la flagelación, o la condena a muerte de cruz cuya acta formal se rubrica en presencia de todas las autoridades.

El *Cuadro XII*, aunque más breve, es en cambio más sugestivo por su gran fuerza plástica, por el movimiento de numerosos representantes y por la variedad de situaciones: El camino hacia el monte Calvario, el Cirineo, la Verónica, el encuentro con María... y al fondo, las voces del pregonero entre los ritmos de trompetas y tambores que abren la marcha al suplicio. Y las reflexiones del condenado:

Jesús.- Hermoso y santo madero
 que con tu eterna memoria
 el camino de la gloria
 demuestras al mundo entero;
 ya que en ti morir espero
 para confundir el vicio,
 voy camino del suplicio...

ACTO CUARTO. Al comenzar el *Cuadro XIII* los reos ya están en sus cruces. Los nombres del buen y el mal ladrón son los mismos que ha aceptado la tradición, basada a su vez en los que les atribuyen los evangelios apócrifos: Gestas y Dimas. Es

evidente, por otra parte, que el dramaturgo ha evitado deliberadamente escenificar el momento mismo de la crucifixión, pues de no hacerlo así hubiera planteado serios problemas a los encargados de la puesta en escena que seguramente no estaban muy sobrados de recursos técnicos. Jesús confía a Juan el cuidado de su Madre, perdona a Dimas y muere finalmente entre tinieblas y temblores de tierra. Se escenifica a continuación otra acción, no muy frecuente en casos semejantes: la lanzada de Longino. Según el evangelio de Juan (19, 34), éste era “uno de los soldados”, sin dar más datos sobre su personalidad. Mas la tradición que recoge nuestro poeta lo ha convertido en un ciego que recobra la vista al contacto de sus pupilas con la sangre que, tras la lanzada, manó del costado abierto. Es evidente que tan sugestiva leyenda no podía ser desaprovechada:

Su sangre que en hilos rojos
hizo llegar hasta mis ojos:
dióles la luz mi Señor.
Calma mi angustioso afán;
piedad de mis culpas ten;
Tú pagas el mal por bien;
Tú eres el Dios de Abrahán.

También el centurión romano acabará creyendo en la divinidad del crucificado. Pero esta conversión no es ninguna “leyenda”, ya que la atestiguan nada menos que tres de los cuatro evangelistas: Lucas, Marcos y Mateo.

Sigue la misma escenografía en el *Cuadro XIV* en el que vemos al pie de la cruz a María con Juan y las santas mujeres. Por cierto que, en una curiosa transposición cronológica, el dramaturgo de La Calahorra hace que María califique como un gesto de caridad “cristiana” al deseo de José de Arimatea y Nicodemo de dar sepultura al cuerpo del Hijo. La expresión suena efectivamente extraña, ya que el “cristianismo” aún no existe. Enseguida bajan el cuerpo de la cruz y lo depositan en los brazos de la Madre. Esta escena sí que componía en el patio del castillo-palacio un hermoso cuadro de la Virgen de las Angustias, patrona amadísima de Granada y de Guadix y toda su comarca. Es, por tanto, seguro que los sencillos espectadores sentían aquí el interno resquemor de lo Sagrado, por lo que se sentían encantados con que el momento se alargara con la participación general en la más popular de las melodías cantadas durante la Semana Santa, el “Perdón, oh Dios mío”, cuya letra transformaban así:

Soporta tu pena,
oh Madre de Dios.
Faltaba a tu pecho
tan fiero dolor
y perlas divinas
tus lágrimas son.

Llegamos así al final, al *Cuadro XV*. En él, mientras se organiza la guardia en torno al sepulcro, el centurión recita un largo monólogo que preludia claramente la Resurrección inminente. Mientras los soldados se distraen jugando, desde el fondo de la escena va subiendo una cada vez más cercana y suave melodía que hace presentir la aparición del ángel anunciador de la buena nueva. Y la representación concluye con un solemne y, reconozcámoslo, nada popular parlamento del mensajero.

Algunas notas sobre la música de *La Pasión*

Sin duda alguna, lo musical tiene en nuestra obra un papel de gran importancia. En realidad, no podía ser de otra forma dentro de los hábitos normales con que semejantes dramas religiosos se han desarrollado desde que el género tuviera sus primeros balbuceos medievales en todo el occidente europeo. En nuestro caso concreto, ya anticipamos que intervenían dos conjuntos instrumentales: la banda del pueblo y una rondalla, además de un conjunto coral femenino, si bien a éste último se le agregaba el pueblo entero, como acabamos de comentar a propósito del *Cuadro XIV*.

A la banda le correspondía animar la fiesta, sobre todo en sus preámbulos; mas también en los intermedios de los actos y en el final, o en los finales, pues ya dijimos que eran dos las jornadas, mañana y tarde. En un fiesta total, como era ésta, el papel de la banda era insustituible: Lo mismo acompañaba con sus aires marciales la subida al castillo, que interpretaba alguna fúnebre melodía cuando sobre la escena se rememoraba algún asunto trágico, como la subida al Calvario o el Descendimiento de la cruz; e incluso algunos de sus miembros, tambores y trompetas -"clarines" se les llama en el manuscrito- intervenían sobre la escena siendo parte fundamental de la comitiva militar romana.

La rondalla por su parte actuaba siempre entre bambalinas; o sola, o acompañando a la voz solista. Así, en el momento del Prólogo en que se escucha la melodía de la "Hermosa samaritana"; o cuando la acotación escénica puntualiza, como sucede en varios momentos, que se escucha una "música melodiosa", sin especificar su tema: Entrada triunfal en Jerusalén, última Cena, o cercanía de la Resurrección.

También el coro canta con frecuencia. La melodía más veces aludida es el popularísimo "Perdón, oh Dios mío", con letrillas diferentes. Mas a fuer de sinceros, debemos advertir aquí que algunas de estas últimas no cuadran bien con las notas musicales de la conocida melodía. Esto hace pensar al crítico que todos cantaban la más divulgada del "Perdón...", siendo incluso muy posible que la letra indicada en el manuscrito ni siquiera se conociese en La Calahorra, por proceder tal vez del lugar donde tuvo su primera redacción el texto primitivo del que éste de aquí es copia, como decíamos en páginas precedentes. Otra melodía que tampoco podía faltar, por estar muy divulgada en los ámbitos religiosos populares, es la que comienza "Amante Jesús mío" y que, en efecto, era entonada por el coro al final del Acto II, tras el suicidio de Judas. Y citamos, por último, las dos piecicillas que aquí más nos interesan por su originalidad y su uso exclusivo en la Representación que analizamos: La tan citada

“Hermosa Samaritana” y la que comienza “Al balcón de los cielos se asoma”. La segunda se hacía imprescindible al comenzar el Acto I (“La Pasión va a principiar”) y al final. Dada su ya comentada originalidad, tanto en sus versos como en sus giros melódicos, la transcribimos completa:

ANDANTE MODTO.

Al balcón de los cielos se aso-ma la Virgen Ma-ri-a,
Reina celestial, y los ánge-les todos se a-legran
al ver la Pa-sión que va a principiar. Angeles, venid;
ángeles, llegad con coronas de flores y rosas para
los cris-tianos que presentes están.

La letra que aparece escrita bajo los pentagramas es la que se canta al comienzo del Acto I. La que se canta al final, tras el anuncio de la Resurrección, introduce unas ligeras variantes:

...la Virgen María, Madre del Amor,
y los ángeles todos se alegran
al ver que Jesús ya resucitó”.

La melodía vuelve a escucharse al comenzar el segundo Acto; pero la letra aparece ahora violentada sobremanera, viéndose claramente que no se compuso para esta música, por lo que sólo puede cantarse hasta el que pudiéramos llamar “estribillo”:
“Angeles, venid”:

Ved cuánto sufre en su tristeza;
hay que ver cuánto sufre en su dolor.
Pero vence, vence la ternesa;
pero vence, vence, vence aquí el amor.

Aunque este extremo no ha podido ser confirmado por no recordarlo los comunicantes, personalmente sospecho, por la misma estructura métrica de la estrofa, que en su versión original (seguramente menos llena de ripios que la presente) debía tratarse de un antiguo "canto de auroros", de los que convocaban al Rosario antes de la misa de alba. Desde luego, todos los cantos de su clase que conozco -y ya son bastantes en nuestra provincia y fuera de ella- tienen la misma alternancia de versos deca y dodecasílabos con dos hexasílabos en el centro -"Ángeles, venid,/ ángeles, llegad". Como es cierto también que la melodía de estos últimos versillos nos recuerda a todos la de algún viejo villancico navideño, cosa que aún queda más patente si cambiamos el nombre de "ángeles" por el de "pastores".

Valores poéticos y lingüísticos

En nuestro texto se cumple en general el sabio consejo de Lope en su "Arte nuevo de hacer comedias" de cuidar la variedad de versos y estrofas. No es que haya en él todo un muestrario completo; pero sí se da siempre la suficiente alternancia para producir el deseado efecto de no producir cansancio en el lector o espectador. Incluso, por momentos, parece que también hay pasajes en prosa. No está claro, sin embargo que la tal prosa lo sea verdaderamente, pudiendo quedarse todo en unos versos mal conseguidos que suenen demasiado a "prosaicos". O pueden ser también expresiones de cuya redacción primitiva se han caído algunos elementos de los que en el original primero marcaban el ritmo y la rima. Esta conjetura puede justificarse si sabemos que la obra se copió seguramente numerosas veces por personas que no siempre estarían muy impuestas en estos aspectos formales, o, sencillamente, que no los cuidaron con demasiado esmero. En ocasiones ocurre también que no falta nada; pero el copista ha distribuido mal las líneas, seguramente por tratarse, cuando esto ocurre, de versos que alternan las siete sílabas de algunos con las once de otros, formando sílvas. Estas abundan demasiado para lo poco populares que son.

En definitiva, para estas cuestiones no hay explicación segura, estando claro que algunas páginas han sufrido en el manuscrito diversas interpelaciones que rompen la frase o la deforman, como es también cierto que hay versos alargados o cortados cuando según su ritmo y rima no les corresponde. Mas en estas circunstancias tal vez lo más extraño sea que haya páginas de estructura métrica perfecta, impecable, siendo éstas además bastante más numerosas que las que se construyen defectuosamente. Posiblemente habría que concluir diciendo que tenemos a la vista un buen versificador con malos copistas; personas de un cierto nivel cultural, pero más preocupados por reflejar las palabras exactas de los evangelistas o aquellos gestos que mejor suscitaran la devoción popular y para quienes los aspectos meramente técnicos y métricos serían menos fundamentales, descuidándolos más en consecuencia.

Entre las numerosas tiradas de versos construidos con todo el rigor de las normas clásicas, predominan a lo largo de la obra las *Redondillas* y las *Cuartetas arromanzadas*, con medida casi siempre octosilábica. El mejor ejemplo de lo que

decimos lo constituye todo el prólogo, que nos abstenemos de citar ni siquiera mínimamente por ir transcrito íntegro en un Apéndice al final de estas páginas. Pero desde luego no es, ni mucho menos, el único caso de perfección de tales estrofas tan populares. Léanse como prueba de lo que decimos, algunas de las que Herodes dirige a Jesús en su encuentro mutuo:

Herodes.- Me han dicho que de tus labios
brotan raudales de ciencia,
que al ver tu sabia elocuencia
absortos quedan los sabios,
que eres fuente de salud
a cuyo divino acento
el cadáver macilento
abandona el ataúd...

(Acto III, Cuadro XI, p.67)

En los *Romances* de ritmo grave, numerosísimos, aparecen ciertas incorrecciones por otra parte normales en ellos; pero abundan más las largas tiradas de versillos impecables de factura:

Caifás.- ...la impaciencia me devora
y aún más, la duda me asalta.
Hasta que a Jesús no vea
maniatado en esta estancia,
no tendré tranquilidad
ni recobraré la calma. (Cuadro VII, p.58)

Aunque en número mucho menor, no faltan las *Seguidillas*, incluso las compuestas. Seguramente son estrofas demasiado alegres para asunto tan grave como el de la Pasión, circunstancia que excusaría su poca abundancia. Las que transcribimos como ejemplo, declamadas por J. de Arimatea, son incluso bellamente líricas, y oportunas además para describir un paisaje tan idílico como a dicho personaje tenía que parecerle el huerto de su propiedad, ofrecido a María para enterramiento del Hijo muerto:

Cobijado en las sombras
de la enramada
hay un sepulcro nuevo
de piedra blanca,
y allí a sus bordes
crecen los tulipanes
de mil colores.

Rosas y tulipanes
 también florecen;
 melancólicos sauces
 las ramas mueven,
 y crecen plantas
 que al natural ostentan
 sus verdes ramas.

Tampoco faltan las *Octavillas*, agudas casi siempre y de ritmo vivo y musical por estar escritas la mayoría con versos de seis sílabas. He aquí un interesante pasaje de la escena en Getsemaní en que tales estrofas se unen de dos en dos, admitiendo algunos versos sueltos que les dan un cierto aire de moderna elegancia:

Ángel.- El mundo peligra,
 Cordero divino;
 Tú, el Hijo encarnado
 de Dios Uno y Trino,
 Tú debes salvarle,
 que paz y ventura,
 sagrado Mesías,
 aguarda de ti.
 Ha siglos que fuiste
 por Dios prometido.
 Modera tu pena,
 contén el gemido
 arranca a tu pena
 dolor tan agudo.
 El cáliz te traigo;
 tu cruz está aquí. (Cuadro V, p.52)

En este rápido repaso a la métrica, hemos localizado sólo tres hermosas *Décimas*. Tal vez no sean las únicas; mas es normal que no abunden tampoco en obras como ésta que no pretenden alardes técnicos precisamente. Las que citamos las recita el mismo Jesús camino del Calvario, y de ellas copiamos aquí la tercera. Juntas las tres componen un verdadero "canto a la cruz":

Árbol de la Redención
 en donde voy a expirar,
 tu trono va a fecundar
 sangre de mi corazón.
 Padre que ves la aflicción
 de tu Hijo y desconsuelo,
 Esta cruz, que es de mi anhelo

compañera, sea en breve
lábaro que al hombre lleve
hasta las puertas del cielo.

(Cuadro XII, p.103)

Terminaremos trayendo a colación algún ejemplo de diversas *Silvas de consonantes*, bastante extrañas aquí por ser medida demasiado solemne y claramente culta. Esa es precisamente la causa, como decíamos, de que el copista no se oriente bien con su rima y medida, escribiéndolas defectuosamente:

Judas.- Conciencia infame,
¡qué adormecida estabas!
Cuando traición leve he cometido,
¿por qué no despertabas?
¿Por qué no has advertido
a mi mente que ciega discurría
tan baja villanía,
y yo no fuera réprobo que llora,
hombre maldito que rechaza el nido...?

La lengua del drama: cultismos y vulgarismos

Terminado el rápido repaso a la versificación, ningún momento mejor para decir algo sobre lo lingüístico, tema que concretaremos sólo en un aspecto: el de la calidad de la expresión empleada. Resumiendo muchísimo, debemos decir que, aunque no nos guste reconocerlo, la Pasión de La Calahorra es una obra bastante alejada del lenguaje popular. Por lo menos es así en su redacción manuscrita, puesto que, declamada por los sencillos habitantes del pueblo, sonaría seguramente de una forma mucho más rústica. Nadie puede imaginarse a los actores aficionados y a sus oyentes, preocupados por una dicción perfecta o por una total comprensión de un léxico bastante alejado de la que es su habla cotidiana. Seguro que semejantes asuntos no les creaban dolor alguno de cabeza. Si bien puede darse también otra explicación, a saber: El motivo de la obra representada es demasiado serio como para no darle toda la elegante austeridad que se merece. Y cuando el pueblo -no el populacho, al que aquí nunca nos referimos- quiere realizar un hecho importante con su puesta en escena, sabe ser lo suficientemente exquisito como para rehuir los vulgarismos e incorrecciones de su habla habitual. Seguro que en una Representación del Nacimiento, por poner un ejemplo de un tema equiparable, idénticos actores se expresarían con un lenguaje mucho más popular, por la única razón de ser un asunto alegre, no sólo por su misma naturaleza, sino también por una larga tradición que arrancaba ya desde la Alta Edad Media.

Sea cualquiera la explicación del fenómeno, el hecho indiscutible es que los



En el palacio-castillo de La Calahorra. Detalle del patio renacentista con el pozo de piedra junto al cual se desarrolla la escena del Prólogo: el encuentro de Jesús con la mujer samaritana.



La escena representa el diálogo de María, Madre Dolorosa, con Magdalena. Esta última, de rodillas, es la misma señora (Dolores Romero Machado) que ha tenido la amabilidad de ser nuestra comunicante, sesenta años más tarde.

cultismos exagerados son innegables y sobreabundan por doquier. Personalmente hemos espigado algunos y verdaderamente que ha sido fácil encontrarlos, incluso en una primera lectura superficial. Transcribimos un ramillete de lo más heterogéneo, citando entre paréntesis el personaje que habla y la página correspondiente: “Funesta beldad” (Samaritana, p.4); “embargada en diabólico beleño” (Magdalena, p.11); “soy yo el fementido” (Juan, p.43); “aleve perjuro” (Pedro, p.65); “lábaro santo” (Jesús, p.103); “fruto óptimo” (Juan, p.118); “materia inerte” (Magdalena, p.119); “célica armonía” (Centurión romano, p.140); “lágrimas acerbas” (Una mujer, p.106); “suena el salterio” (Un soldado, p.141)...

En cambio, para localizar alguna expresión que pudiera ser tachada de verdadero vulgarismo, ¡cuántas vueltas han sido necesarias a las páginas de nuestro manuscrito! No es que no existan algunas además de las que cito; pero la misma dificultad para encontrarlas nos habla suficientemente claro de su escasez. Es precisamente Judas, el personaje a quien el autor de los versos se esfuerza constantemente en desacreditar, el que, a punto de decidir el suicidio, dice que “está hecho trizas”; pero inmediatamente, como para levantar enseguida la caída del tono, aparece, sin pausa, la



Vista de conjunto de los actores y figurantes en la Pasión de La Calahorra, años 30. La instantánea se sitúa en un lateral del patio renacentista del castillo-palacio. En el centro, sentado y con larga cabellera, Jesús, flanqueado a su derecha por María y a su izquierda por la Magdalena.

expresión demasiado literaria y elegante, cuando el poeta, en una acotación, nos explica que cerca del lugar había “a especie de un ribacito” (p.49).

Lástima que no podamos alargar más estos comentarios. Mas la necesaria brevedad se nos impone de forma ineludible.

Valoración final: cultura y religiosidad

Creo sinceramente que estos aspectos, dejados para el final y tratados de forma extremadamente breve, son los más importantes, los fundamentales en un hecho como el que estudiamos.

Con respecto a lo cultural, es innegable que una acción teatral capaz de movilizar a los vecinos de un pueblo entero ha de tener, forzosamente, una valoración socio-cultural altamente positiva. Y en La Calahorra la tenía desde luego. La Pasión era para todos el acontecimiento del año, el que más afanes movía. Como en Fuenteovejuna, todos a una ponían su respectivo grano de arena según sus posibilidades y su nivel. La Semana Santa se esperaba con gran ilusión y la gran preocupación era la de tenerlo todo a punto. Ya comentábamos los tres meses de inquietud y trabajo más inmediato

que conllevaban los ensayos diarios desde los días navideños: Se ensayaba la música, se ensayaban los versos para decirlos bien y memorizarlos, se repasaba el vestuario reponiendo los elementos ya inservibles por demasiado vistos o por desgastados.

Mas por encima de todo, aun asegurando los enormes valores que acabamos de comentar, es otro el aspecto que se nos aparece como el más insustituible desde el punto de vista más importante, el de las vivencias íntimas de los habitantes de La Calahorra, creyentes cristianos: el aspecto religioso. Todos eran partícipes de la fiesta teatral con el mismo espíritu de piedad con que vivirían en los días siguientes de la Semana Santa -recordemos que la puesta en escena se realizaba el Domingo de Ramos-un Viacrucis, una hora santa o uno de los oficios litúrgicos del triduo sacro.

Nadie asistía a la Pasión para aprender nada, pues la historia la conocían al dedillo. Iban más que nada a afirmar su sentimiento de fe. Participaban en un rito en que lo sobrenatural y lo sensorial se confundían en una sola realidad. No es que faltara una cierta curiosidad por determinados aspectos del montaje; pero esa era una actitud más visible en los visitantes de pueblos vecinos. Los hijos del pueblo eran, prácticamente todos, verdaderos actuantes en un sentido amplio. Todos vibraban al unísono; todos respiraban aliviados al final; todos oraban cantando piadosamente las melodías más tradicionales que conocían de memoria. Durante toda la jornada el patio del castillo-palacio era un templo; sin campanario ni altares, pero con los mismos fieles confesando su misma fe inquebrantable. Viéndolo todo así, ¿qué importancia podía tener un verso mal medido, una estrofa mal rimada, una expresión no bien comprendida?

Resumiendo. Ciertamente que nuestra visión crítica puede detenerse, y se detiene de hecho, en analizar diversos aspectos técnicos de un hecho que es historia y es literatura. Y cierto igualmente que en la memoria de los supervivientes actuales aparece como muy lleno de nostalgia el recuerdo amable del ambiente festivo y lúdico de toda manifestación masiva de cultura popular, aún la esencialmente religiosa. Mas ante todo, aquellas representaciones de la Pasión siguen constituyendo en la distancia un hermoso recuerdo de vivencias espirituales difíciles de repetir.

APÉNDICE

Texto completo del prólogo

Si bien a lo largo del trabajo hemos procurado dar citas textuales de fragmentos breves de La Pasión estudiada, el lector agradecerá la oportunidad de leer completo y sin comentarios algún episodio de ella. En consecuencia, proponemos ahora la transcripción literal del PRÓLOGO, previo al Acto I. Este tiene la ventaja de constituir, por sí solo y a causa de su tema específico, un todo perfectamente separable del conjunto. Para mayor interés, ni siquiera falta un número musical que transcribimos igualmente con su melodía, que por cierto tiene claro regusto a saeta.

* * * * *

(El escenario simula un camino vecinal. Al fondo, un pozo con su cuerda y caldero para sacar agua, todo él recubierto de verde. A la izquierda, unas piedras. Algunos árboles. Al levantarse el telón sale por la derecha Jesús, acompañado de Juan, Pedro y Judas)

Jesús

Cansado estoy del camino
y quisiera descansar;
junto a ese pozo vecino
yo quisiera reposar.
(Se sienta. Pausa)
Una oveja descarriada
se apartó de mi redil
y el lobo sangriento y vil
quiso verla devorada.
Mas yo, que estoy encargado
de cuidar de mi rebaño,
evitando voy el daño
que acomete a mi ganado.
Soy amoroso Pastor
que a mis ovejas queridas,
en el redil oprimidas
consagro todo mi amor.
Por eso quiero aguardar
a un ánima pecadora,
a una mujer que a esta hora

agua aquí viene a buscar.

(Pausa. Se dirige a los
discípulos)

A la ciudad entretanto,
discípulos, podéis ir.

Judas

¡Oh, tal mandato cumplir
será para mí un encanto!,
que el hambre ya me devora.
Puesto que la bolsa tengo,
compro pan y me entretengo
mientras viene esa señora.
(Hace que come)

Juan

¡Vamos!

Pedro

Tus palabras son
preceptos para nosotros.

Jesús

Id, y vaya con vosotros
del cielo la bendición.

(Una voz canta desde dentro la siguiente melodía que, más o menos fragmentariamente, puede seguir escuchándose a lo largo del diálogo)

Quasi adagio

Hermosa sama-ri-ta-na, hermosa sama-ri-ta-na
- na que al pozo vienes por a-gua, y Dios te per-do-na-
ra - - - - - tur pe-cados y serás sal-va.

(Entra la Samaritana con un cántaro a la cabeza)

Jesús

Bien vengas, Samaritana;
Dios te libre de pecar.
Si agua me quieres dar,
bebiera de buena gana.

Samaritana

¡Mald..! Mi agua no se emplea
ni tampoco os la doy.
Samaritana yo soy
y vos sois de la Judea.

Sabéis bien que antigua ley
que está en su fuerza y vigor
las separa con rigor
a vuestra grey de mi grey.

Su mandato soberano
trato y contrato destierra
entre los de vuestra tierra
y el pueblo samaritano.

Por lo tanto no os daré
el agua que me pedís,
y si en beberla insistís,
antes la derramaré.
(Derrama el agua)

Jesús

Si es que tú, mujer, supieras
quién a ti agua pidió,
bien persuadido estoy yo
que tú de mí la quisieras.

Porque el agua clara y pura
tan sólo yo puedo darte;
sólo yo puedo salvarte
dándote eterna ventura.

Samaritana

¿Vos el agua darne a mí?
¿Cómo la podéis tener
si no hay lo que es menester
para sacarla de aquí?
(Señala al cántaro y al pozo)

Jesús

Ese agua nunca hará

el efecto que la mía
(Señala al cielo)
que aquel que la bebe un día
jamás la sed siente ya.

Samaritana

Pues os pido con reboso(?)
que de tal agua me deis
y con eso me ahorraréis
el sacarla más del pozo.

Que, por cierto, estoy cansada
de tanto ir y venir;
y si eso podéis cumplir,
viviré yo descuidada.

Jesús

Ve, pues a tu casa, ve;
vuélvete con tu marido,
que te será concedido
el sacro don de la fe.

Samaritana

¿Marido yo? Ja,ja,ja. No lo tengo
Nunca quise ser casada,
y así, siempre descuidada,
libre voy y libre vengo.

Jesús

Bien sé que dices verdad;
bien sé nunca te has casado
y que mucho has abusado
de tu funesta beldad.

Bien sé pecas mortalmente
y que induces a pecar.
Mas Dios sabe perdonar
a todo el que se arrepiente.

Samaritana

Y ¿cómo tanto sabéis?
¿Profeta seréis acaso,
que la vida que yo paso
en secreto conocéis?

¡Oh, sí! Llego a comprender
que sois Persona divina,
pues vuestra voz me ilumina

y cambia todo mi ser.
Vuestras palabras me encantan,
me llegan al corazón
e, ilustrando mi razón,
¡tanta ceguera me espanta!
¡Ah! De un celestial ardor
mi alma siento abrasada
porque la hora es llegada
de adorar al Redentor.

Mas... Servíos referir:
¿Cuándo vendrá ese Mesías
cual lo profetizó Elías
el pecado a redimir?

Dicen que debe encarnar
en un vientre de doncella
y, después de nacer de ella,
virgen ella ha de quedar.

¡Ah, si fuera tan dichosa
que al Mesías yo mirara!
¡Cómo a sus pies me postrara,
cuán contrita y cuán gozosa!

Y perdón le pediría
de mis culpas y pecados;
y si fueran perdonados,
¡oh, cuán dichosa sería!

Jesús

Mujer inspirada aquí
con luz del divino amor,
en mí ves al Salvador,
al Mesías ves en mí.

En mí, esencia celestial
que, por redimir al hombre,
dejando celeste nombre,
he venido a ser mortal.

Yo, por salvar los impíos,
voy a ser crucificado,
y en una cruz enclavado
me harán morir los judíos.

Por ti debo expirar, sí;
debo tu alma salvar.
Y me has llegado a negar
el agua que te pedí.

Samaritana

(Se arrodilla y llora)
¡Oh desdichada mujer!
Ya el corazón me dictaba
que al Salvador yo le hablaba
y no le quise creer.

¡Ay, perdonad mis ofensas!
Dejadme esos pies besar
que en la cruz han de clavar
por nuestras culpas inmensas.

Agua pedido me habéis,
y yo os pido a Vos, Señor,
fuente del más puro amor,
que una gracia me otorguéis:

¡Oh, alcanzadme el perdón
de Dios por mi gran pecado
y en su nombre venerado
dadme vuestra bendición!

Jesús

(Se levanta)

De mi Padre la clemencia
es, mujer, tan infinita,
que, dolido de tu cuita,
te concede su indulgencia.

(La bendice)

En su nombre te perdono;
quedas ya purificada
y tu alma tendrá su trono
en la divina morada.

(Se va)

Samaritana

Galas tan mal empleadas
que yo, con loca manía,
ostentaba cada día,
¡ya no sois por mí estimadas!

Supuesto que os considero
causa de mi perdición,
objetos de maldición,
¡arrojaros de mí quiero!
(Se despoja de sus galas y tira las joyas)

¡Oh cabellos, que adornar
quería por dar antojos,
servid ahora a mis ojos
para su llanto enjugar!

(Se limpia los ojos)
 Pompas vanas, deshonestas,
 que habéis mi alma perdido
 y sólo habéis existido
 para ser prendas funestas,
 no volveréis más a mí
 que, entregada a la oración,
 me haré digna del perdón
 que de Dios ya recibí.
 Adiós, cántaro (...)

adiós, jarrucho y pozal,
 adiós, carril ponzoñoso.
 Lo digo con mucho afán:
 que voy al Reino glorioso
 del imperio celestial.
 ¡Adiós, Jesús amoroso!

(Música. Coro)

Telón

Notas

- (1) En cuanto a la polémica aludida sobre el teatro medieval en Castilla, pueden consultarse con provecho los estudios de L. García Montero, H. López Morales y F. Lázaro Carreter citados detalladamente en la Bibliografía final.
- (2) El origen granadino de estos poemas para los Nocturnos de Maitines -pues en tal momento se interpretaban- se reconoce generalmente por todos los especialistas y desde muy antiguo, estando avalado por la gran autoridad de Bartolomé de Sigüenza, primer biógrafo del arzobispo Fray Hernando. Este afirma, en efecto, que desde Granada, donde comenzó, "pasó la costumbre a toda España.
- (3) Más que como "populares" hay que calificar a estos poemas de "popularizados"; el decir, escritos por algún poeta culto pensando en un auditorio popular y adaptándose a sus peculiares gustos.
- (4) Llama la atención la gran semejanza de esta dramaturgia catedralicia con la que se describe en la célebre *Regularis concordia* de la catedral de Winchester, redactada por su obispo hacia el año 970, más de 500 años anterior a la ceremonia granadina (Berthold, vol. I, 208-210).
- (5) En esta breve relación prescindimos de otras acciones más o menos elementales previstas por el mismo ritual litúrgico, como la que se realiza en la Adoración de la cruz el Viernes Santo, o la del antiguo oficio de Tinieblas, hoy en desuso.
- (6) Tenemos referencias de una procesión así, parece que ya desaparecida, en el antiguamente llamado Talará, pueblo del granadino Valle de Lecrín. Y en el mismo Valle, una procesión así sigue saliendo en El Padul la noche del Viernes Santo.
- (7) Un "encuentro" semejante, sin balanceo, hemos visto en el Viacrucis del Viernes Santo en Galera, de la diócesis de Guadix. Y aún sabemos de otros "encuentros" en la provincia en la madrugada o en la misma mañana de Resurrección, dentro ya de un ambiente de moderado jolgorio no demasiado espiritual.
- (8) Hacemos un pequeño aparte aquí par decir que si podemos dar con precisión

todos estos datos, es sólo gracias a la ayuda inestimable de nuestra comunicante Dolores Romero Machado, de 87 años de edad. Dolores es quien hacía siempre, en los últimos años de representación, el papel de La Magdalena, y es fama que fue mujer de gran belleza y la mejor cantora del pueblo.

- (9) Como no disponemos de espacio para reproducir todos los versos de nuestra Pasión, aprovecharemos las ocasiones que nos brinda el repaso al argumento para citar algunos de ellos.

Bibliografía

- Asenjo Sedano, C.: *El castillo de La Calahorra*. Fascículo de la Caja de ahorros de Granada, sin fecha.
- *Por tierras de Granada*. A. Ubago, Granada, 1974.
- Berthold, M.: *Historia social del teatro*. Guadarrama, Madrid, 1974.
- Cea Gutiérrez, A.: "Del rito al teatro. Restos de representaciones litúrgicas en la provincia de Salamanca". *Actas de las jornadas sobre Teatro popular en España*. CSIC, Madrid, 1987. págs 25 a 51.
- Domínguez, J.M.: "La función del descendimiento en la diócesis de Coria". *Revista de Folklore*. Caja España, Valladolid, 1987. Vol. 7, II, págs. 147-153.
- García Montero, L.: *El teatro medieval*. Don Quijote, Granada, 1984.
- Lázaro Carreter, F.: *Teatro medieval*. Castalia-Odres nuevos, Madrid, 1970.
- López Calo, J.: *La música en la Catedral de Granada en el siglo XVI*. Fundación Rodríguez-Acosta, Granada, 1963.
- Pérez Priego, M.A.: *Códice de Autos Viejos*. Clásicos Castalia, 1988.
- Pino, E.del: *Tres siglos de teatro malagueño*. XVI, XVII y XVIII. Universidad de Málaga, 1974.
- Santos, A.de: *Los evangelios apócrifos*. La Editorial Católica-BAC, Madrid, 2ª Edic., 1963.
- Sánchez del Barrio, A.: "El rito del Descendimiento en la villa de Olmedo". *Revista de Folklore*. Caja España, Valladolid, 1991. Vol.11, II, págs. 23-26.
- Tejerizo Robles, G.: *Villancicos barrocos en la Capilla Real de Granada*. Junta de Andalucía-Centro de Documentación Musical, Granada, 1989.
- Tejerizo Robles, G.: *Sobre el teatro en Granada*. Universidad de Granada, 1979.

EL AUTO DE PASIÓN EN LANTEIRA (GRANADA): 1888-1991. ANÁLISIS ETNOLINGÜÍSTICO (1)

Francisco CHECA OLMOS
Universidad de Almería

Concepción FERNÁNDEZ SOTO
I.B. «Fuente Nueva», El Ejido

La Pasión que se viene representando en el pueblo granadino de Lanteira cada cierto tiempo, coincidiendo siempre con el Domingo de Ramos, data de 1888, y está emparentada con otras manifestaciones similares de Andalucía y España; se la puede relacionar además, con el teatro religioso y folklórico de épocas pasadas. En la actualidad constituye un fenómeno verdaderamente popular, ya que congrega a todos los habitantes de la localidad. El trabajo estudia pormenorizadamente este drama sacro, tanto en su vertiente folklórica como en sus aspectos literarios y dramáticos.

Introducción

¿Qué es el teatro popular?

El estudio de las representaciones populares conlleva un interés múltiple: religioso, folclórico, literario, antropológico, etc., pues al estar arraigadas en la tradición popular ofrecen al investigador unos componentes dramáticos vivos. En la mayoría de los casos, estas representaciones populares tuvieron en su origen un carácter religioso, aunque también aparecen como conmemoraciones locales, reviviendo hechos históricos ocurridos en el pueblo: una catástrofe, un milagro, etc.

Debido a su antigüedad y a la manera como han superado la historia, las representaciones populares son de difícil fijación y análisis, en casi todos sus aspectos. Pero son estos mismos aspectos o elementos los que determinan lo popular del teatro.

En primer lugar, el carácter de los textos, que en muchos casos proceden de piezas literarias que el pueblo ha hecho suyas, adaptándolas a su gusto y a su ambiente; otras veces éstos son reelaborados por las personas más cultas del lugar (poeta local, maestro, sacerdote), vertiendo su inspiración literaria en obras escritas de otros tiempos y lugares; también existen textos enteramente compuestos por algún poeta local, que al paso de los años, quizá sus paisanos hayan podido ir cambiándole estrofas y palabras. En cualquier caso, se puede afirmar que los textos del teatro popular viven en variantes (2); y siempre es la memoria colectiva del pueblo su verdadero guardián; por

ello, resulta curioso observar cómo personas que nunca han intervenido en la representación son capaces de recitar íntegramente el parlamento de cualquier personaje.

Segundo: normalmente no se disponía -ni se dispone- de un escenario específico, propio y exclusivo para la puesta en escena: cualquier lugar puede ser válido (iglesia, catedral, calles, plaza del pueblo, naves comerciales, eras, etc.), con tal que reúna un mínimo de condiciones de espacio; de esta manera, la solución escénica se improvisa *in situ*. Igual sucede con el vestuario: hasta no hace mucho, una colcha, sábanas o pelucas de cáñamo tintado, eran la indumentaria más habitual de los personajes.

En tercer lugar, estas representaciones populares albergan un público muy especial, pues ejerce el doble papel de actor-espectador: produce y asiste a un espectáculo que conoce de antemano (la ha visto representar «desde siempre» y, posiblemente, ha colaborado en él desde alguna faceta de la tramoya teatral, bien como montador, organizador, escenógrafo, actor, etc.). Actor puede ser cualquiera, aun individuos sin ninguna instrucción. Año tras año, los mismos días, en el pueblo se repiten idénticas escenas y en el mismo escenario, con los mismos decorados y actores aficionados. Es decir, el público se integra de la manera más natural en la representación, porque el espacio escénico siempre le es familiar y cotidiano y porque los intérpretes son sus paisanos, amigos, vecinos o familiares, como él mismo pudo haber sido algún tiempo. Por ello, el pueblo, en su tercera faceta, supera el nivel de espectador, para convertirse en un elemento participativo imprescindible: montando el escenario, buscando o confeccionando ropas, consiguiendo las sillas, asistiendo a los ensayos (3), etc.

Por último, la forma de organización: aunque no faltan patronatos, organismos, cofradías o asociaciones culturales que se encargan de organizar ciertas representaciones (*Misterio de Elche*, *Auto Sacramental de Galisteo*, en Cáceres, la *Passió*, de Olesa de Monserrat), la mayoría de las veces la responsabilidad de la representación la asume un grupo teatral de la localidad, casi siempre espontáneo, o un sector del pueblo, con una o varias personas responsables al frente, con la única misión de que la tradición de su pueblo no muera (aun así, no siempre logran evitar que desaparezca por algún tiempo, a veces volviéndola a recuperar).

Resumiendo, varias características convergen al tratar de definir y determinar el carácter del teatro popular: el texto en el que se basa la representación y su manera de transmitirse; la rudimentaria escenografía, el improvisado espacio escénico utilizado y la especial puesta en escena; el amateurismo de los intérpretes; la forma de organizarlo y desde quienes parte; por último, los destinatarios de la representación: el pueblo mismo.

No es común encontrar definiciones de teatro popular, tal vez por la dificultad que encierra acotar la multitud de variantes que contiene este género (pasiones, pastoradas, autos de reyes magos y belenes, dances, moros y cristianos, etc). Nosotros ofrecemos la siguiente aproximación. Entendemos por *teatro popular* la representación dialogada, llevada a escena por actores aficionados, en escenarios la mayoría de las

veces improvisados, organizado de manera espontánea, sin ánimo de lucro, y que va dirigido al pueblo en su conjunto, que en cualquier caso es asimismo participativo.

Origen de los principales autos religiosos que se representan actualmente en España

Autos de origen medieval:

- *El Misterio de Elche*, que se ha situado siempre a fines del siglo XIII o comienzos del XIV. El primer texto fijado del «Misterio» es del siglo XVI y la primera documentación de las partituras del Auto datan del siglo XVIII;
- Misterios que se representaban en la catedral de Valencia;
- *Canto de la Sibila*, representado en Mallorca (siglo XIII);
- *Asunción de la Virgen Santísima María Tarraconensis* (fines del siglo XIV);
- *Danza de la Muerte*, de Verges (siglo XV);
- *Officium Pastorum*: Pastoradas leonesas, Pastorelas, Corderadas, Els Pastorets, etc.

Algunos autos que actualmente se representan no tienen un origen medieval, aunque beban en la fuente de las tradiciones religiosas medievales españolas. Tales como:

- *Consuetas mallorquinas* (siglo XVI);
- *Moros y Cristianos*: primeras manifestaciones escritas en el siglo XVI, pero desarrolladas a finales del siglo XIX.
- *Dances aragoneses*: orígenes del siglo XVI, aunque se desarrollan en el siglo XVII;
- *La Passió catalana*, con un origen en el siglo XVII y un desarrollo actual en el siglo XIX;
- *Autos de los Reyes Magos*: muchos de los que existen actualmente proceden del texto del clérigo malagueño Gaspar Fernández Ávila, siglo XVIII;
- *Els Pastorets catalanes*, los textos datan del siglo XVIII, pero sus representaciones son de primeros del siglo XIX.

El Auto de Pasión, drama litúrgico por excelencia

Orígenes, significado e importancia del «Auto de Pasión»

Los autos de Pasión, creados con la intención de conmemorar la vida pública de Jesús de Nazaret, sus últimos días, previos al prendimiento, su pasión, muerte, resurrección y vida gloriosa, remontan sus orígenes a los «Misterios» de la Edad Media, dentro de la tradición del teatro primitivo litúrgico, celebrado en las mismas iglesias.

Parece claro para los investigadores que el «Auto de Pasión» deriva directamente de los tropos pascuales, que se originaron en los siglos IX y X y que luego dieron lugar a diversas representaciones pasionales. Son famosas, entre otras, «La Pasión de París» (*La passion Nostre Saulveur Jhesu Crist*), compuesta en la ciudad francesa hacia mediados del siglo XV, por Arnould Gréban; es más bien un amplio «Misterio de Redención», precedido por una especie de prelude sobre la creación del mundo, el pecado original, la muerte de Adán y Eva, etc. «La Pasión de Angers» (*Le mistère de la Passion de nostre Saulveur Jhésucrist*), adaptación por Jaen Michel de la de París, representada ya entre 1486 y 1490. La «Pasión de Arras» (*La Passion d'Arras*), del benedictino Eustache Marcadé (m. 1440), es un importante «misterio» que habla de toda la vida del Redentor, desde su nacimiento (conservado sólo en un códice de la Biblioteca de Arras). La «Pasión de Oberammergau» (*Das Oberammergauer Passionpiel*), en la actual Alemania, se remonta su representación a 1634, debido al cumplimiento de un voto hecho por la ciudad con ocasión de una terrible peste. Aunque el más importante y antiguo «misterio de pasión» conocido es la *Pasión de Cristo* bizantina (renacimiento bizantino, siglo XI), escrita en 2,640 versos; su estilo e idioma siguen la gran tradición trágica griega, particularmente eurípidea; en ella, como en todas las citadas, hay pocos personajes (4).

En España, durante la Edad Media, el teatro religioso floreció sobre todo en Cataluña y Valencia; en Castilla el número de textos anteriores al siglo XV es muy reducido. Sin embargo, ha sido en Toledo (Torroja-Rivas 1977) donde se han hecho los descubrimientos más importantes: varios documentos demuestran que en el siglo XV había representaciones dramáticas integradas en la procesión del Corpus, algunas de ellas relacionadas con el ciclo de Pasión, como el *Auto de la Pasión*, (1486-1499), de Alonso del Campo, compuesto en 600 versos. En una generación anterior a Del Campo, Gómez Manrique escribía *Lamentaciones hechas para Semana Santa*.

En el último decenio del siglo XV, Juan de la Encina y Lucas Fernández -considerados como el inicio del teatro profano y religioso en lengua castellana- publicaron obras integradas en el ciclo de Pascua. Así sucede con el *Cancionero* (1496) de Juan del Encina; en éste se contienen dos obras del ciclo de Pascua (relacionándolas con el *Quem Quaeritis* del tropo pascual de la *Visitatio Sepulchri*). La primera relata cómo un ermitaño viejo se encuentra con otro joven en el camino que conduce al «monumento» -o sepulcro de Jesús-. Discuten sobre la Crucifixión de Cristo. En el «monumento» se encuentran con la Verónica, quien les relata la Pasión del Mesías y cómo su rostro quedó estampado en un paño, cuando le limpió su cara. Todos se arrodillan ante el «monumento», donde se aparece un Ángel, que les comunica que Jesús ha resucitado. La segunda trata de la vida gloriosa -tras la resurrección- de Cristo.

En 1514, Lucas Fernández publica *Auto (Representación) de la Pasión*. En ella, San Pedro, lleno de remordimiento por haber negado al Maestro, cuenta a San Dionisio, los hechos que condujeron al Mesías a la Crucifixión; los personajes aluden

al descendimiento, entierro, etc., aunque, al igual que en la obra de Juan del Encina, sólo se narran, y prácticamente no se representan.

Si se observa, Gómez Manrique, Juan del Encina y Lucas Fernández ponen en escena unos personajes que han sido testigos oculares de la Pasión y narran lo que vivieron: se lamentan y sufren, como Jesús y su Madre; dichos lamentos ocupan la mayor parte del texto; se recogería, pues, el tema del *Planctus Passionis Domini Nostri Jesuchristi* del ciclo de Pascua: es un constante llanto a la muerte de Jesús, narrado por unos pocos personajes; se presentan todas las acciones en lugar distinto del original, por medio de uno o varios personajes, que la van narrando. Es decir, esta opción teatral es más narrativa que dramática (caso de Almuñécar (Granada): un narrador va, a través de megafonía, contando las escenas y los actores, sin hablar en ningún caso, representándolas).

Por el contrario, la puesta en escena del auto de Alonso del Campo representa directamente los diversos episodios de la Pasión, situando dentro de la escena a los protagonistas que intervinieron en el momento histórico. Esta segunda técnica es la que recogen la mayoría de los autos de Pasión que se representan en la actualidad, como *La Pasión* de Lanteira, que más abajo analizaremos. Por tanto, es una opción teatral más dramática que narrativa.

¿Por qué se ha desarrollado más esta segunda técnica? Parece evidente que una puesta en escena es más fácil de comprender y de captar con una escenografía plástica y cambiante, acorde con lo que se está diciendo, y llena de actores diversos, cada uno interpretando su papel, que cuando un narrador tiene que transportar a los espectadores a sitios diferentes, sólo con sus palabras y dentro de un mismo escenario: aquí el ejercicio de comprensión es mucho más complicado al quedar mediatizado por la palabra.

¿Y cuál es el mensaje que quiere transmitir la Pasión?: no es otro que explicar al pueblo, de la manera catequética más plástica y perceptible, el misterio de la Pasión, Muerte y Resurrección de Jesucristo, llegando incluso hasta las capas más sencillas. Por ello, el origen de estas representaciones teatrales está indisociablemente unido a la difusión del mensaje evangélico de la doctrina cristiana (5). Incluso hoy día, los autos de Pasión -y otras prácticas teatrales de igual rango- cumplen el mismo cometido que en sus orígenes, aunque no sea el único, como veremos en seguida.

Algunas representaciones de la Pasión de Jesús desarrollan teatralmente el drama sacro completo (Olesa, Cervera, Esparraguera, Aranjuez, Pamplona, Lanteira, etc.); en cambio, otras sólo representan sus episodios más relevantes (Priego de Córdoba, Albatana, Villaviciosa, Vivero, etc.): son las que más impacto escénico contienen, los de mayor dramatismo (el *pathos* griego); son incluso los que más gustan al público, porque excitan con más fuerza su sensibilidad, porque tienen un mayor valor catártico. Ahora bien, estos momentos del «Misterio» son asimismo los que mayor mensaje teológico encierran: el Prendimiento, Descendimiento, Encuentro, Lavatorio, Vía Crucis, etc.

Estas representaciones del drama sacro tienen la peculiaridad de ir introduciéndose en el sentir mayoritario de la colectividad, hasta interiorizarse -pasa a ser patrimonio del pueblo-, tanto que casi se olvida que se está representando un texto escrito con la intención de seguir fielmente los Evangelios y pensado para que cumpla la función de adoctrinamiento y catequesis plástica. Una vez que el pueblo lo ha hecho suyo, se convierte en un medio para reproducir, simbólicamente, su identidad, enriqueciendo la representación con los distintos elementos escénicos, propios del lugar; oscureciendo el mensaje evangélico originario.

Aunque no todas las Pasiones que permanecen en la actualidad han seguido evoluciones similares, muchas de ellas han acogido el progreso técnico y se presentan mucho más variadas y mejoradas, realzando elementos hasta entonces descuidados y olvidados: la música se encarga a profesionales de reconocido prestigio o se introducen piezas tocadas o cantadas donde antes no existían; también el escenario y el vestuario han evolucionado hacia un mayor naturalismo teatral: decorados más fieles a la época histórica que se representa, vestidos mejor confeccionados, más lujosos, e incluso efectos especiales que el avance técnico posibilita. También el texto continúa sufriendo variantes. No sólo porque muchos de ellos se han escrito recientemente (recogidos de tradición oral y luego pulidos: eliminando palabras antiguas, expresiones malsonantes, pasajes mal situados), sino que incluso se han llegado a elaborar textos enteramente nuevos (como el de Olesa, encargado en 1940 al poeta Joan Povill i Adserá).

Es decir, las representaciones de la Pasión no han quedado anquilosadas en el tiempo, sino que están experimentando un desarrollo casi cinematográfico y profesional, en cuanto a la aplicación de técnicas se refiere (efectos especiales de luz y de sonido, humo, escenarios giratorios, traducción simultánea, etc.). No en vano, en alguna de ellas, como la de Olesa, participan actores profesionales (aunque de manera gratuita).

Por el contrario, como hemos apuntado, aún se representan Pasiones sumidas en los elementos más tradicionales; si acaso, ha mejorado algo la dicción de los actores, y se cuenta con mayores medios materiales, que se notan sobre todo en el vestuario. Son las representaciones menos famosas, que se desarrollan en los pueblos, alteradas tan sólo por la presencia de turistas, y que cuentan con escasos medios económicos para llevarlas a escena. Este es el caso de Lanteira y de otros lugares de la España rural.

Por estos y otros aspectos, la importancia de este tipo de representaciones no se reduce únicamente a su valor literario o religioso, sino que confluyen en ellas una serie de matices rituales, simbólicos, folclóricos y antropológicos, dignos de destacar, y que iremos desmembrando en las páginas siguientes.

Los autos de Pasión en España

En nuestro país son abundantísimos los Autos de Pasión (denominados: Pasión viviente, Descendimientos, Vía Crucis, Encuentros, Lavatorios, Prendimientos, Mandatos, etc.), que se representan durante la Semana Santa. Sin ánimo de ser exhaustivos, y con la idea de aportar una visión global de este hecho teatral, exponemos a continuación el siguiente calendario de Pasión español, dividido en comunidades autónomas y provincias, resaltando las más importantes (Vico (dir) 1991).

ANDALUCÍA

- Almería: Cuevas de Almanzora: *El prendimiento de Cristo*. Viernes Santo.
Garrucha: *La Pasión*, Viernes Santo.
- Córdoba: Castro del Río: *Sermón del Paso*. Viernes Santo.
Iznájar: *El Paso antiguo*. Viernes y Sábado Santos.
Priego: *El Prendimiento*. Viernes Santo.
- Granada: Almuñécar: *Pasión viviente*. Sábado Gloria.
Albuñol: *La Pasión*. Viernes Santo.
Lanteira: *Coloquio de la Pasión y Muerte de Jesucristo*. Domingo de Ramos (cada cuatro años).
- Jaén: Mengíbar: *Sermón de la Pasión*. Jueves Santo.
- Málaga: Ríogordo: *El Paso de Pasión*. Viernes y Sábado Santos.
Igualeja: *La Pasión*. Viernes Santo.

(Ver además Rafael Portillo y Manuel J. Gómez Lara: «Vestigios de antiguas dramatizaciones de la Pasión en la Semana Santa de Andalucía». *Demófilo*, 11 (1993) 113-132).

ASTURIAS

- Oviedo: Villaviciosa: *Sermón del Encuentro y el Descendimiento*. Miércoles y Viernes Santos.

BALEARES

- Mallorca: Pollença: *Endevallament*. Viernes Santo.

CASTILLA-LA MANCHA

- Albacete: Albatana: *Prendimiento*. Miércoles Santo.

Pozohondo: *Christus: Pasión y muerte de Jesús*. Miércoles y Jueves Santo.

Ciudad Real: Aldea del Rey: *Prendimiento*. Jueves Santo.

Guadalajara: Hiendelancina: *Pasión*. Viernes Santo.

Toledo: Camarenilla: *Pasión*. Jueves Santo.

CASTILLA-LEÓN

Burgos: Covarrubias: *Representación plástica de los Pasos del Viernes Santo*.
Viernes Santo.

Villalvilla: *Representaciones plásticas de los pasos del Viernes Santo*.
Viernes Santo.

Salamanca: La Alberca: *Pasión*. Viernes Santo.

CATALUÑA

Barcelona: Olesa de Monserrat: *La Passió*. Finales de Febrero a principios de Mayo.

Esparraguera: *La Passió*. Finales de Febrero a principios de Mayo.

Sant Vicenç dels Horts: *Auto Sacramental de la Pasión*. Viernes Santo.

Gerona: Sant Climent Sesecebes: *Pasión*. Viernes Santo.

Lérida: Cervera: *La Passió*. Finales de Febrero a principios de Mayo.

Tarragona: Ulldcona: *La Pasión*. Finales de Febrero a principios de Mayo.

EXTREMADURA

Badajoz: La Roca de la Sierra: *Pasión*. Viernes Santo.

Oliva de la Frontera: *Pasión*. Viernes Santo.

Cáceres: Peraleda de la Mata: *Descendimiento*. Viernes Santo.

GALICIA

La Coruña: Finisterre: *Día de Cristo*. Jueves y Viernes Santos. Domingo de Pascua.

Lugo: Vivero: *Descendimiento*. Viernes Santo.

MADRID

Aranjuez: *Pasión*. Viernes Santo; -Carabaña: *Pasión*. Viernes Santo.

Chinchón: *Pasión de Nuestro Señor Jesucristo*. Sábado de Gloria (Sábado Santo).

MURCIA

Albudeite: *Pasión*. Miércoles a Sábado Santos.

Cartagena: *El Lavatorio de Pilatos*. Miércoles Santo.

Jumilla: *Auto de Pasión*. Viernes Santo.

NAVARRA

Pamplona: Aras: *Pasión*. Viernes Santo.

VALENCIA

Alicante: Callosa de Segura: *Pasión*. Domingos de Cuaresma y Viernes Santo.

Valencia: Benetusser: *Representaciones sacras de la Pasión*. Viernes Santo.

Moncada: *Misterio de la Pasión*. Jueves y Viernes Santos.

PAÍS VASCO

Vitoria: *Drama de la Pasión*. Viernes Santo.

Coloquio de la Pasión y Muerte de Nuestro Señor Jesucristo.

Auto que se celebra en Lanteira (Granada), el Domingo de Ramos (1888-1991)

La comunidad, un pueblo al pie de Sierra Nevada

Etimológicamente, Lanteira es una evolución natural mozárabe del latino *Argenteira*: «tierra, lugar, zona, donde existían yacimientos de plata»; en toda la zona, rica en distintos minerales, estuvieron y explotaron sus minas los romanos. Existen documentos de los siglos XIII y XIV, donde al lugar se le denomina «al-lanteyra», «Llantayra», etc.

Los límites territoriales de Lanteira son: al norte con el Valle del Zalabí (Alcudia y Exfiliana); al sur con las Alpujarras (Mecina Bombarón, Bérchules, Yegen); al este con Aldeire y Alquife, y al oeste con Jérez y Albuñán.

Dentro del Marquesado del Zenete está ubicada en la parte alta de la ladera o cabecera de los ríos; esto permite que Lanteira divida su dedicación y producción económica en tres partes: la montaña; la explotación agrícola del llano (vegas, campo y secanos), y la zona intermedia o explotación minera (aunque la empresa se inscriba en el municipio de Alquife).

Su territorio es muy alargado de norte a sur, por lo que hace efectos de nexo o puente entre la pendiente norte de Sierra Nevada y el Glacis del Marquesado. Le pertenecen 5.073 Has, de las que 2603 son de monte maderable, 1.079 de eriales y

pastos y 1198 Has son aptas para el cultivo, vega, semirregadío y secano; 193 son improductivas: el pueblo, caminos, acequias, etc. En el eje norte-sur tiene unos 8 kms de largo; en el este-oeste no sobrepasa los cuatro, por la parte mayor, y 863 mts por la menor. Su altitud oscila desde los mil metros en la punta norte, hasta superar los 2.800 mts en el sur, ya en plenas cumbres de Sierra Nevada. La villa se encuentra a 1.280 mts sobre el nivel del mar. De Guadix, capital comarcal, le separan unos 20 kms y 80 de Granada capital.

La evolución de la población de Lanteira durante el siglo XX se ha mantenido como una villa en expansión, mejor asentadas las familias que en épocas pasadas y, sobre todo, menos fustigadas por epidemias (a pesar de la oleada de gripe de 1917, que se cobró 59 víctimas); la población, aunque pobre en su mayoría, ha ido manteniéndose económicamente con los jornales agrario-mineros y el pastoreo.

Este siglo presenta dos fases bien diferenciadas. Una hasta 1960: sigue un curso ascendente, aunque con altibajos ligados a su propio ritmo demográfico y a los movimientos emigratorios, sobre todo en los años veinte y en la posguerra. Estos son sus resultados: 1900: 1.429 habitantes; 1910: 1.521 habitantes; 1920: 1.521 hab.; 1930: 1.583 hab.; 1940: 1.473 hab.; 1950: 1.505 hab. y 1960: 1.639 habitantes, la cifra más alta en la historia del pueblo.

La población desde 1960 a la actualidad se escribe como un vertiginoso descenso; su única causa es la emigración, de forma tripartita: una, la atracción para los jornaleros agrícolas de otras zonas del país (Cataluña, Valencia) y Europa (Suiza); dos, la pérdida masiva de empleos en la mina *The Alquife Mines*, tras su cierre en 1972, y tres, las bajas rentas de la agricultura. La emigración se ha producido en familias enteras, lo que origina una caída en picado de la curva de población, con descensos intercensales del 25% (1960-1970) y del 40% (1970-1980). Lo que significa que en 20 años la población de Lanteira se ha reducido por debajo de la mitad: 1970: 1.244 habitantes; 1975: 882 hab.; 1980: 768 hab.; 1985: 781 hab. y 1990: 721 habitantes (Checa, 1995: 36-54).

La Pasión, una aproximación etnográfica

1. Sobre su origen

No siempre es fácil adivinar el origen de este tipo de fiestas o representaciones si no queda constancia en algún documento escrito, como sucede en Lanteira con La Pasión; más aún, cuando al preguntarle a los lugareños, la mayoría contestan de manera vaga: «desde siempre», «de toda la vida»; aproximación cronológica que no significa más que, desde que ellos existen, la han conocido y han oído hablar a sus padres o abuelos de ella.

Al parecer, para la primera representación el problema estuvo en encontrar a alguien que estuviera dispuesto a desempeñar el papel de Judas. Al fin lo encarnó José María Ruiz Delgado, «Papavía». Según su hija, tenía entonces 17 años (nació en

1871). Ella nos relató con qué orgullo su padre contaba haber sido el primer Judas de la Pasión, «¡con solo 17 años!»; al mismo tiempo que recuerda las maldiciones que su madre -«la más beata del pueblo»- le echaba, haciéndole ver que «se iba a condenar», a lo que él contestaba con ironías. Para el papel de la Virgen María también tuvieron problemas los organizadores, especialmente para encontrar la persona idónea. Recayó en María Rosa Martínez, nacida en 1870. Torcuato, el hijo de «la virgen», también recordaba con orgullo el hecho de que su madre hubiese sido la primera persona que encarnó el papel de Virgen de la Pasión, siendo una mozuela de 18 años. Nos contaba que la eligieron por su sencillez y altura, además de su belleza. Si estas dos manifestaciones son, como parece, ciertas, las dos fechas apuntan a que la primera representación tuvo lugar en 1888.

¿Cómo llegó el texto a Lanteira?: según la tradición oral lo trajo del seminario donde estudiaba, el tío Joseíco *Quitapenas* (apodado así por su carácter alegre y extrovertido), muerto en 1940, por lo que no podría haberse escenificado mucho antes de 1888 (6). Esta fecha viene casi a coincidir con la oleada de «cólera morbo asiático» que padeció el sur español en 1885: en Lanteira murieron 92 personas en 20 días de julio y agosto. No es extraño que la primera representación tuviera alguna relación con estas muertes: a través de Pasión toda la comunidad ofrecía a Dios una remembranza a sus difuntos -similar a un voto-, una especie de desagravio a la «cólera divina», por haberles enviado aquel «castigo». La ausencia total de documentos eclesiásticos y civiles de la época nos impide demostrar esta hipótesis (como saber la fecha fija de representación, las ropas utilizadas, y demás pormenores).

2. Frecuencia de las representaciones

Desde 1888 hasta la actualidad hemos contabilizado 18 puestas en escena, con una frecuencia de representación media de 5,7 años; hay períodos más dilatados, como los 15 años que estuvo sin representarse, entre 1969 y 1984. Sólo en dos ocasiones se han representado en años consecutivos: 1948 y 1949; 1990 y 1991. En 1961 se puso en escena dos veces en la misma Semana Santa: Domingo Ramos y Domingo Resurrección. Aparentemente no existen mayores razones para representarla en un año que en otro; la gente responde: «cuando el cuerpo pide Pasión»; «cuando han pasado varios años y se va creando ambiente»; «es mucho follón para mover a tanta gente todos los años».

Establecer los años de representación no ha sido fácil, ya que, como decimos, la ausencia de documentos es total y en los civiles -a partir de 1900- tampoco hemos encontrado ninguna referencia a ella. Todo ha sido a través de encuestas, tanto a personas que han participado directamente, como a quienes han tenido algún familiar; que es como decir, todo el pueblo. Las verdaderas dificultades se plantearon para finales del siglo pasado y el primer tercio del siglo XX. No obstante, la mayoría de la gente recuerda el papel que hizo su padre-madre o abuelo-a y la edad que tenía; comprobando la edad de diferentes personajes en cada Pasión hemos llegado a esta-

blecer los años en los que con certeza hubo representación; tal vez en alguna fecha varíe en un año y quizá falte una representación antes de 1901.

Las representaciones quedan agrupadas en tres períodos:

a) Desde sus inicios hasta la Segunda República (1888-1934): 46 años, 8 representaciones, en los años 1888, 1901, 1905, 1910, 1914, 1920, 1928, 1934. b) Desde la postguerra hasta los años sesenta (1944-1969): 25 años, 7 representaciones, en los años 1944, 1948, 1949, 1953, 1957, 1961, 1969. c) Período actual (1984-1991): 8 años, 3 representaciones, en los años 1984, 1990, 1991.

3. La búsqueda de los actores

La elección de los actores tradicionalmente ha corrido a cargo de «personas entendidas», a las que la colectividad ha otorgado ese privilegio. Investidos de esa autoridad, esos hombres recorrían las casas del pueblo en busca de los actores que consideraban aptos, atendiendo para esto a cualidades como la potencia y timbre de voz, además de la presencia física, las aptitudes escénicas y la claridad en la dicción. Se van descartando los candidatos hasta elegir a los más idóneos. Primero se buscan los papeles secundarios -discípulos, soldados, etc.-, ya que los principales, hasta el período actual, se autoadjudicaban a la élite del pueblo. Es en estos personajes, consecuentemente, donde las decisiones de los organizadores planteaban ciertos problemas, ya que determinadas personas y familias consideran el personaje como algo propio -y hereditario-: un Herodes, Anás, Caifás o Pilatos se procuraba que lo continuara alguien de la familia. Incluso estaba mal visto que los organizadores no lo ofrecieran, llegando a enfados entre ellos.

Por tanto, se establecen redes de parentesco en torno a esos personajes. Hasta los años sesenta, salvo excepciones, los papeles centrales de la obra eran «propiedad» de los labradores. La explicación más común a esto era, «porque sabían leer» y «porque disponían de tiempo libre para los ensayos». Es cierto que prácticamente las únicas personas que sabían leer en la comunidad eran los labradores. Pero no es ésta una razón suficiente para copar los papeles de mayor relieve. Dicho con otros términos: aunque la mayoría de los actores no sabían leer, esto no ha sido nunca obstáculo para que recitaran de memoria la práctica totalidad de la obra. Más bien, sucede que los papeles de importancia también corresponden a individuos de relevancia social. En otros términos, la representación de la Pasión es un buen momento para que los labradores reproduzcan simbólicamente, su estatus social, de manera que el estatus de los personajes del drama sacro se corresponde con el relieve de las familias que los encarnan en la puesta en escena. Por ello se entiende que éstos sean, siempre que se puede, hereditarios. Si supiéramos, como hemos demostrado en otro lugar (Checa 1995), que la estructura social de Lanteira sufre una inversión en la pirámide socioeconómica, sustituyendo en su vértice los mineros a los labradores, comprenderíamos por qué, desde los años sesenta, los personajes centrales de La Pasión los

recogen los mineros (la clase social más baja tan sólo una década antes). El carácter de heredabilidad es también extendible a la época actual; una vez más: la representación de La Pasión es en Lanteira una buena manera para reproducir, simbólicamente, el prestigio social del grupo de mayor estatus.

En las tres últimas representaciones la encargada de elegir los actores y dirigir la representación ha sido Encarna Corral, Licenciada en Historia y Vocal de Teatro del *Centro Cultural «Argenteira»*, primera vez que una mujer desempeña esta misión; aunque en 1984 encontró muchos obstáculos para llevarla a cabo, como veremos más abajo.

4. Los ensayos y la escenografía

Hasta el momento, los ensayos (7) siguen comenzando el primer día de Cuaresma, a partir de las nueve o diez de la noche (el único tiempo libre de la mayoría), y se dilatan hasta las dos de la madrugada: solo cuarenta días para repasar los papeles y la puesta en escena, que tiene muy pocas variaciones de un año para otro, aunque cambien algunos actores: una idéntica entonación para todos los papeles (la gran mayoría aún hoy siguen recitándolos estrofa a estrofa, sin ningún respeto a los signos de puntuación, de manera muy monótona y pegadiza); y la falta, al no insistir en los ensayos, de un desenvolvimiento escénico natural en los actores, que se caracterizan por su hieratismo. Pero tampoco los espectadores exigen demasiado; tal vez porque cualquiera tiene a un familiar formando parte del drama, bien como actor, o bien como colaborador (en la confección del escenario o las ropas, en el maquillaje, aportando utilería, etc.). Porque, al fin, la Pasión es propiedad de todo el pueblo, y, como un dato característico del teatro popular no se juzga desde los parámetros de su estricta calidad artística, sino más bien como una manifestación de la identidad de toda una comunidad.

Es en la preparación de la escenografía donde el pueblo colabora más estrechamente: las personas quieren reconocer en la representación algún signo familiar (una colcha, un mantón de manila, una maceta o un lujoso vestido de una actriz, pues los vecinos reconocen su procedencia); no en vano, ya que, no es posible para todos tener el privilegio de figurar como actor.

Por todas estas razones, el vestuario, los decorados, los sistemas gestuales, el movimiento escénico de los actores forman en el teatro popular un código fácil de distinguir.

La puesta en escena da comienzo a las cuatro de la tarde, durando casi 4 horas. Antes, ritualmente, los Apóstoles y demás personajes han recogido a Jesús y María de sus casas. Entran en la plaza en procesión: Jesús montado en la pollina, detrás María, los Apóstoles y el resto de personajes, quienes portan ramas de olivo y hacen un pasillo para que pase el Redentor.

Análisis lingüístico y literario

1. Estructura interna

Síntesis del texto (9 cuadros, 43 escenas) y su relación con los Evangelios.

Primer Cuadro: Arrepentimiento de la Samaritana**1. Escena Primera** (Juan, IV, 5-26):

Jesús, junto al pozo de Jacob, aguarda la llegada de la Samaritana.

2. Escena Segunda (Juan, IV, 5-26):

Jesús conversa con la Samaritana, haciéndole notar que es el Mesías anunciado por los profetas.

3. Escena Tercera (Juan, IV, 5-26):

Conversión de la Samaritana, despojándose de sus galas y rompiendo el cántaro con rabia.

Segundo Cuadro: Jesús Redentor entra en Jerusalem**4. Escena Primera:**

Magdalena, mujeres y hombres hablan de la llegada del Mesías.

5. Escena Segunda (Lucas, XVIII, 15-17; Mateo, XIX, 13-15; Marcos, X, 13-16; Juan VIII, 1-11. Lucas, VII, 37):

Jesús y los niños. Postura avara de un rico. Remordimiento de María Magdalena: último acto del proceso espiritual de la conversión de esta pecadora, quien hace firme propósito de enmienda.

6. Escena Tercera (no la reflejan los Evangelistas, se supone que fue en Nazaret):

Jesús encarga a su Madre que cuide de Magdalena y le anuncia que va a entrar en Jerusalén, según lo ordenado por la Ley Divina.

7. Escena Cuarta:

Unos hombres se adelantan para anunciar su llegada.

8. Escena Quinta:

Jesús, el «Manso Cordero Divino», antes de dirigirse a Jerusalén recibe la bendición de su Madre.

9. Escena Sexta:

Alegría entre el pueblo, nerviosismo en Anás y Caifás.

10. Escena Séptima (Juan, XII, 17-19; Lucas, XIX, 39-44; Mateo, XXI, 10-11; Marcos, II, 2):

Entrada triunfal de Jesús en Jerusalén y apóstrofe que dirige a la ciudad.

Tercer Cuadro: Traición de Judas. La Santa Cena

11. Escena Primera (Lucas, XXII, 3-6; Mateo, XXVI, 14-16; Marcos, XIV, 1-2):

En el Gran Sanedrín, argumentos que los sumos sacerdotes Anás y Caifás esgrimen para convencer de que es preciso prender a Jesús.

12. Escena Segunda (Lucas, XXII, 3-6; Mateo, XXVI, 14-16; Marcos, XIV, 1-2):

Judas, ocultamente, se ofrece como mediador y vende a Jesús por treinta monedas de plata, satisfaciendo sus deseos.

13. Escena Tercera:

En Cafarnaún, Simón el leproso y sus criados preparan la Cena.

14. Escena Cuarta (Juan, XII, 1-30; Lucas, XXII, 14-34; Mateo, XXVI, 20-29; Marcos, XIV, 17-25):

Simón ofrece su casa a Jesús y sus discípulos. La Última Cena: Jesús lava los pies a sus discípulos, les ofrece pan y vino y les invita a comer el cordero pascual; les revela que hay un traidor entre ellos, y predice la negación de Pedro.

15. Escena Quinta (Juan, XV, 12-17):

Jesús se despide de sus discípulos, después de haberles señalado el camino de la predicación que deben emprender.

Cuarto Cuadro: Oración en el Huerto. Prendimiento. Negación-arrepentimiento de Pedro. Arrepentimiento de Judas

16. Escena Primera

La oración del Maestro en el Huerto de los Olivos; Pedro, Santiago y Juan duermen. Un Ángel del Señor le predice su pasión y muerte.

17. Escena Segunda (Juan, XVIII, 4-12; Lucas, XXII, 47-53; Mateo, XXVI, 47-50; Marcos, XIV, 43-50):

Judas da a Jesús el beso de la traición. Pedro, en acto de rabia, desenvaina su espada y corta la oreja a Marcos. Los soldados y turbas prenden al Mesías y los discípulos huyen.

18. Escena Tercera

En casa de Caifás, tensa espera de Anás y Caifás.

19. Escena Cuarta (Juan, XVIII, 19-24):

Jesús, preso, es presentado ante Anás y Caifás, quienes lo interrogan y abofetean. Lo envían a Pilatos.

20. Escena Quinta

Atrio de la casa de Pilatos. Los soldados y la criada simpatizan con Jesús.

21. Escena Sexta (Juan, XVIII, 15-27; Lucas, XXII, 54-62; Mateo, XXVI, 58-75; Marcos, XIV, 54-72):

La criada, mientras hila, reconoce a Pedro, quien se había acercado al brasero a calentarse; éste niega tres veces conocer al Maestro; el gallo canta.

22. Escena Séptima (Juan, XVIII, 15-27; Lucas, XXII, 54-62; Mateo, XXVI, 58-75; Marcos, XIV, 54-72):

Arrepentimiento de Pedro.

23. Escena Octava (Juan, XVIII, 28-38; Lucas, XXIII, 4-7; Mateo, XXII, 12-14; Marcos, XV, 4-5. Lucas, XXIII, 8-12):

Poncio Pilatos no encuentra culpa en Él, no quiere mezclarse en un asunto de odio judío y se niega a condenarlo; lo remite al tetrarca Herodes.

Éste, en presencia de Anás y Caifás, le interroga sobre su divinidad, exigiéndole en el acto una prueba, un milagro. Con el silencio de Jesús, por supersticioso temor, Herodes se niega a juzgarlo; antes de devolverlo a Pilatos manda que lo vistan con una túnica de loco.

24. Escena Novena

Judas quiere deshacer el trato con Anás y Caifás, quienes se oponen; tira la bolsa de dinero y huye desesperado.

25. Escena Décima (Mateo, XXVII, 5):

Desesperación y arrepentimiento de Judas, con un final trágico: ahorcamiento. Los diablos lo reciben en el infierno.

Cuadro Quinto: La Sentencia: muerte en la cruz

26. Escena Primera

Casa de Pilatos; reflexión del Centurión sobre la figura de Jesús: no comprende por qué, si no es ni sabio ni profeta, le tienen miedo a un loco.

27. Escena Segunda

Conversación de Magdalena con Claudia Prócula, mujer de Pilatos, para que ésta interceda ante su esposo y evite la sentencia.

28. Escena Tercera

Magdalena y Claudia instan a Pilatos para que salve al Inocente. Les promete investigar si Jesús no es un criminal.

29. Escena Cuarta

Reflexión de Poncio Pilatos sobre la inocencia del Mesías.

30. Escena Quinta (Juan, XVIII, 39; Lucas, XXIII, 13-17; Mateo, XXVII, 15-19;

Marcos, XV, 6-10. Juan, XIX, 1-3; Mateo, XXVII, 27-30; Marcos, XV, 16-19. Juan XIX, 4-16; Lucas XXIII, 25; Mateo, XXVII, 24-26; Marcos, XV, 15):

Pilatos se sorprende de volver a ver a Jesús en su casa. Anás y Caifás tratan de convencerle de que le tiene que condenar por blasfemo: se llama el Hijo de Dios. El pueblo, desde fuera, pide la muerte de Jesús. Pilatos, intentando salvarle, le manda azotar, con la intención de libertarlo después. Flagelación y burlas de escribas y fariseos, lo coronan de espinas. Pilatos presenta a Jesús al pueblo, pidiendo clemencia para Él. Intenta canjearlo por Barrabás, pero el tumulto de los judíos lo atemorizan y, después de lavarse las manos, le condena a morir en la cruz, en cuya parte más alta debe decir «Jesús Nazareno, Rey de los judíos».

Cuadro Sexto: Subida al Monte Calvario o Gólgota

31. Escena Primera

Calle de la amargura, el pueblo aguarda la llegada de Jesús con la cruz a cuestas; también esperan los sumos sacerdotes Anás y Caifás.

32. Escena Segunda (Juan, XIX, 17; Lucas, XXIII, 26-32; Mateo, XXVII, 31; Marcos, XV, 21-22):

Camino del Gólgota. Pregón de la sentencia. Primera caída del Mesías.

33. Escena Tercera (Juan, XIX, 17; Lucas, XXIII, 26-32; Mateo, XXVII, 31; Marcos, XV, 21-22):

La Verónica limpia el rostro de Jesús, que queda estampado en su pañuelo. Simón de Cirene ayuda a Jesús a llevar la cruz.

34. Escena Cuarta (Juan, XIX, 17):

María -que va acompañada de Magdalena y Juan- apartando a los soldados llega hasta su Hijo, abrazado a la cruz.

Cuadro Séptimo: Crucifixión y Muerte de Jesús

35. Escena Primera (Juan, XIX, 18-37; Lucas, XXIII, 33-48; Mateo, XXVII, 34-56; Marcos, XV, 23-41):

Monte Calvario, la crucifixión de Jesús, acompañado de los ladrones, Dimas y Gestas. Los soldados echan a suertes la túnica.

36. Escena Segunda

María, Magdalena y Juan llegan al pie de la cruz. Jesús recibe agua y vinagre cuando tiene sed. Las siete palabras y su muerte. Terror de los presentes, porque el cielo se estremece y se desata una tempestad.

37. Escena Tercera

Plegaria del Ángel. Longinos recobra la vista después de asestar la lanzada en el costado de Jesús muerto.

Cuadro Octavo: Descendimiento de la cruz**38. Escena Primera**

Lamentos de María, Juan, Magdalena, María Salomé, María Jacobé, al pie de la cruz.

39. Escena Segunda (Juan, XIX, 38-42; Lucas, XXIII, 50-54; Mateo, XXVII, 57-60; Marcos, XV, 42-46):

Descendimiento: José de Arimatea y Nicodemus, miembros de Sanhedrín, pero amigos de Jesús, piden permiso a María para enterrar el cadáver (ya se lo habían pedido a Pilatos para desenclavarle).

Cuadro Noveno: Resurrección del Mesías**40. Escena Primera**

Los legionarios, junto al sepulcro, discuten sobre la divinidad de Jesús y la posibilidad de su resurrección: salir con vida de un sepulcro (sellado por mandato del mismo Poncio Pilatos); aunque el Centurión sí cree firmemente.

41. Escena Segunda

En el sepulcro, huerto de Arimatea, María y Magdalena van a ungir el cuerpo de Jesús con bálsamos y perfumes, pero el centurión se lo impide, hasta el día siguiente.

42. Escena Tercera

Al tercer día de la muerte de Jesús, una música celestial suena: para el Centurión es un signo evidente de que ha llegado la hora de la resurrección del Redentor. Los soldados caen desplomados.

43. Escena Cuarta (Mateo, XXVIII, 11-15):

Excelsa plegaria del Ángel, al pie del sepulcro; levanta la losa y Jesús, envuelto en un sudario, aparece triunfante (FIN).

Como se imaginará, hay escenas más populares y aplaudidas que otras; para ello interviene, por encima del significado del mensaje evangélico, la calidad del actor y «las ganas que le ponga», su aceptación popular, y hasta el número de familias que tenga entre el público, que ya está entregado desde el principio, etc. Las más aplaudidas son: el arrepentimiento de la Samaritana y el de Judas, las intervenciones del Ángel (tal vez por su corta edad), el Descendimiento de la cruz y la Resurrección (apoteosis final).

2. Análisis literario

Lo primero que resulta llamativo del manuscrito del auto de Pasión de Lanteira

es su propia denominación de *Coloquio*. Se entiende por coloquio, según el DRAE: «género de composición literaria, prosaica o poética, en forma de diálogo». De esto puede deducirse que se escribió y concebido para ser representada.

En la segunda página se exponen las «personas que necesita el Coloquio». Son más de 55 personajes los detallados: Jesús y los Apóstoles (Pedro, Juan, Judas, Mateo, Jaime Menor, Jaime Mayor, Felipe, Andrés, Judas Tadeo, Bartolomé, Simón y Tomás), María, Anás, Caifás, Pilatos, Claudia Prócula, Herodes, Magdalena, Samaritana, Mujeres (1 y 2), Hombres (1 y 2), 4 Soldados (1 y 2), Sayones (1 y 2), Rico avariento, Pueblo (mujeres y niños), Simón el leproso y sus Criados, Marcos, Sacerdotes (2), Escribas (2), Diablos (2), Centurión, Ladrones (Dimas y Gestas), Benjamín, Simón Cirineo, María Salomé, María Jacobé, José de Arimatea, Nicodemus, Longinos, Ángel (y Coro). Volveremos más abajo sobre ellos.

Desconocemos, por faltar en la transcripción, el nombre de su autor, aunque sí aparece el del copista, Juan Manuel Gámez Ruiz; el texto es a su vez, una copia del primer texto originario, el traído por Josefco «Quitapenas», hoy desaparecido. Este es el texto más antiguo -y único, aunque parezca extraño- que se conserva en Lanteira. También hemos utilizado otro manuscrito, con una bonita letra caligráfica, realizado en los años cincuenta por un estudiante (que nos enviaron desde Barcelona), que había tomado como referencia la copia de Juan Manuel Gámez; le ha corregido bastantes versos y expresiones (8) y casi todos los versos los ha puesto entre signos de exclamación (!), seguro que con el ánimo de otorgarle más fuerza a la dicción.

Es significativo el valor sentimental que tiene el libreto de Juan Manuel Gámez para su familia, considerado como un «tesoro», que no dejan ver ni utilizar a cualquiera; aseguran que con la intención de evitar un posible extravío o deterioro, ya de por sí bastante estropeado, pues durante la guerra civil lo tuvieron escondido, enterrado en la paja, cogiendo sus páginas humedad. De suceder algo parecido, Lanteira se quedaría sin libreto. Esto es verdad, pero el carácter de único engranda aún más el poder de sus propietarios. Cuando desde el *Centro Cultural Argenteira*, creado y controlado por jóvenes estudiantes, se decidió volver a representar la Pasión, como una de sus actividades culturales y de recuperación de costumbres, el primer obstáculo que se encontraron fue conseguir el texto; el propietario del libreto -a la postre quien había representado el papel de Jesús en las dos últimas ocasiones- se negó a prestarlo. En el reparto él no aparecía, (quizá por su reciente operación de corazón), como tampoco otros mineros, miembros de la élite local (entre ellos el alcalde). La Vocal de Cultura del Centro, encargada de la dirección de la obra, perdió todo su poder y hubo de admitir que los papeles centrales los encarnaran «quienes ellos quisieron»; de lo contrario no había representación. El éxito y la idea «se la apuntaron también ellos» y el dinero recogido también fue a parar a las arcas de la parroquia, como había venido sucediéndose en épocas anteriores. Ninguno de los fines propuestos desde el Centro Cultural se cumplieron: la propiedad del libreto fue decisiva. Para posteriores representaciones se ha conseguido una copia mecanografiada, por lo que la encargada de su

dirección no ha vuelto a tener problemas para elegir a los actores a su gusto. El poder que otorgaba poseer el único manuscrito del texto ha desaparecido.

Una simple ojeada a la obra nos pone de manifiesto que no se trata de un texto coloquial, sino que probablemente fue escrito por un autor bastante culto. Aunque, en el fondo, la elaboración de este tipo de obras religiosas, basadas en las Sagradas Escrituras y en la tradición no era excesivamente original: «más que componer es recoger palabras evangélicas y temas arraigados en la mente de todos..., por lo que las obras religiosas son tradicionales, aun las cultas, y entran de lleno en el estudio de la tradición» (9) (García 1965:425).

Como decimos, el análisis lingüístico y literario del texto revela una serie de características que convergen en su nivel culto -sin ser de un gran valor literario-, tanto en el nivel fónico, como morfosintáctico y léxico-semántico. A continuación se señalan los principales recursos estilísticos, y los de mayor frecuencia de aparición.

La obra consta de 3,666 versos. En su mayor parte octosílabos. Sin embargo, la estrofa utilizada no es el romance, como viene siendo habitual en este tipo de composiciones, sino que los versos se agrupan en redondillas, de rima cruzada *abab*:

JESÚS:	Bien vengas, Samaritana, Dios te libre de pecar; si agua me quisieras dar, bebiera de buena gana.	35
--------	--	----

Y de rima abrazada *abba*:

SAMARITANA:	Mas mi agua no se emplea, y en verdad que no os la doy; samaritana yo soy y vos sois de la Judea.	40
-------------	--	----

La polimetría del texto continúa demostrando su carácter culto: junto a las redondillas aparece otro tipo de estrofas, como la octava real, que se utiliza en situaciones dramáticas de especial relieve emocional (10). Por ejemplo, la Pasión termina con la exaltación triunfal del Ángel, celebrando la Resurrección de Cristo; utilizando la octava real se da mayor realce al episodio más importante de toda la obra, como es el Misterio de la Resurrección:

ÁNGEL:	¡Caigan de hoy más y para siempre sea de los dioses paganos los altares, la religión que su martirio crea, cruzarán los desiertos y los mares y triunfante doquier irá su idea	3,645
--------	--	-------

prosélitos haciendo por millares!
Lábaro santo de su cruz sagrada
hará la humanidad regenerada. 3,650

También se utiliza la octava real en la apóstrofe que Jesús dirige a la ciudad de Jerusalé, antes de entrar en ella.

Es frecuente el uso de recursos estilísticos basados en la repetición: las mismas palabras (anáforas), las mismas estructuras sintácticas (paralelismos), que contribuyen a dar un realce a lo expresado:

SAMARITANA: ¡Adiós, pozo de Jacob, 186
adiós mi archivo profundo,
adiós mi engañoso error,
adiós, galanes y el mundo ...!

La anáfora más significativa es la formada por nexos subordinantes, que conduce a una sintaxis de acumulación hipotáctica; aparece en alta frecuencia el nexo relativo *que*:

BENJAMÍN: Me han dicho *que* de tus labios 1679
brotan raudales de ciencia
que al ver tu cara elocuencia
absortos quedan los sabios.
¡que eres fuente de salud (...)
que hijo de Dios te apellidas ...!

Aparece el hipérbaton a lo largo de toda la obra, lo que produce una sintaxis cercana a la herencia latina (colocación del verbo al final de la frase o el gerundio de posterioridad).

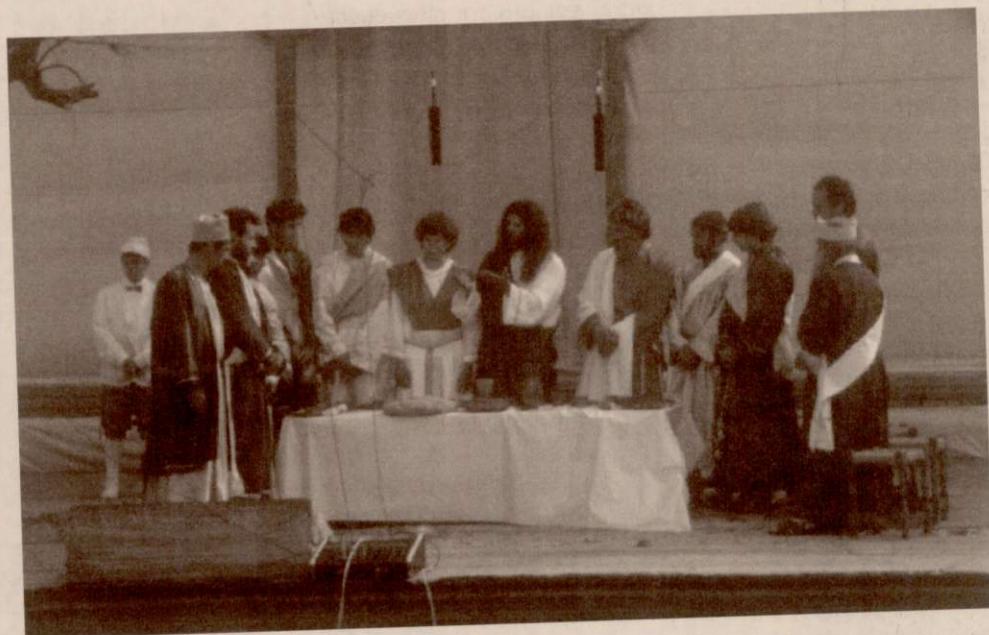
CAIFÁS: Antes de juzgar el crimen 1533
quiero la fórmula usando
de dar el derecho: yo mismo
formalmente interrogaros.

La versificación, pues, se acopla difícilmente a esos largos períodos subordinados, y empobrece sumamente la rima, que, como hemos visto por los versos reproducidos, siempre es consonante.

Exclamaciones e interrogaciones retóricas pueblan el texto, rompiendo la línea tonal enunciativa, dándole en ocasiones un tono oratorio muy característico del sermón bíblico, ya que se traspone el lenguaje evangélico al lenguaje teatral. A él contribuye



Judas recibe 30 denarios de plata por su traición a Jesús.



La Santa Cena.

también el uso frecuente del modo imperativo, sobre todo en boca de Jesús (que alecciona a todos a los discípulos, pecadores-as, etc). Son especialmente dramáticos en ese sentido los episodios de los arrepentimientos (Samaritana, Magdalena, Pedro y Judas) y el *planctus* de la Virgen.

JESÚS: ¡Quereros, que de los niños 236
 es el Reino de los Cielos!
 ¡Dejadlos que a mí se acerquen!

MARÍA: ¡Hijo de mi corazón²,250
 pedazo de mis entrañas,
 víctima de horribles sañas!

CENTURIÓN: ¿Quién no cree en Jesús, 3,346
 ¿Cómo hay quien dude
 que era el Hijo de Dios
 el Nazareno?

Es, asimismo, generalizada la ampliación del período sintáctico, mediante las perífrasis o circunloquios y las enumeraciones:

MAGDA.: ¡Galas tan mal empleadas... 166
 Causas de mi perdición,
 objetos de mi maldición,
 arrojarlos de mí quiero!

Y por medio de parejas de sinónimos (versos 543-544; versos 344-345; versos 1214/15/16).

El uso de antítesis y metáforas -Jesús: «Pastor», «manso Cordero Divino», «el Hijo encarnado de Dios/ Uno y trino»- contribuyen a realzar el carácter de «texto revelado».

JESÚS: Ciudad de corrupción y de mentira 726
 que por la vida me darás la muerte.

Especialmente destacado es el uso del adjetivo: generalmente aparecen pospuestos y antepuestos al sustantivo, y le confieren una especial solemnidad; en su mayor parte son epítetos con valor ornamental (por ejemplo, en la apóstrofe de Jesús a Jerusalem llama la atención la acumulación de adjetivos que exaltan la imagen de la ciudad: «Ciudad *altiva, bella, poderosa/ joya preciosa, rica, venturosa/ De templos portentosos/ cúpulas gigantes, deslumbrantes*»).

Por último destacamos el uso reiterado de cultismos (que obliga a los actores a decir palabras de las que desconocen su significado y de difícil pronunciación; por

ello, tanto los copistas como los actores, tienden a deformarlas y a pronunciarlas mal): «agua ponzoñosa»; «diabólico beleño»; «lodazal inmundo»; «feroz encono»; «torvo trae el ceño»; «lábaro santo»; «el adiós postrero», etc.

Todos estos recursos están encaminados a conseguir una intensificación significativa, y un lenguaje de grandilocuencia y retórica hinchada. De ese modo se pone de manifiesto que en muchos fragmentos hay una total sumisión al Evangelio (por ello hemos expuesto su correlato con los capítulos y versículos que le corresponden), con las restricciones que impone el pie forzado de la métrica.

3. Los personajes del *Coloquio*, o su discurso ideológico.

Si Jesús, como no podía ser de otra manera, es el personaje principal, el primer actor de la obra, el *pueblo* -hombres, mujeres, niños, Simón, Samaritana, Magdalena, Simón de Cirene, etc.- conforma el arropamiento teatral (11). Frente a éstos aparecen los hombres de influencia en la vida privada -María, su madre- y pública -Anás, Caifás, Pilatos, Herodes (a través de ellos conocemos los distintos episodios de la vida de Jesús, sus milagros, sus relaciones con la gente, etc).

Toda la obra converge en una serie de opuestos bien definidos:

- amigos/enemigos de Jesús;
- lo real/lo sobrenatural
- el bien/el mal

Jesús: durante su vida pública es seguido por el pueblo, admirado y querido, confiando en Él como el Salvador esperado. En boca del Hombre 1 y Mujer 1, el autor narra esta vida pública de Jesús, ya que no se representa dramáticamente.

HOMBRE 1: Porque todos hemos visto
sus milagros: Él ha vuelto
la vida a Lázaro; dio
salud a muchos enfermos;
el agua ha tornado vino.

670

Sin embargo, después de la Santa Cena, centrada la acción en Jerusalén, hasta la Crucifixión, el pueblo, dejándose arrastrar por la influencia de los miembros del Sanedrín, se convierte en su antagonista o enemigo, hasta pedir su muerte crucificado, no permitiendo su trueque por Barrabás. El pueblo en su conjunto acepta la muerte de Jesús crucificado. El elemento sobrenatural aparece representado a través del Ángel, que irrumpe en escena, en el Huerto de los Olivos y en el sepulcro, recitando largos monólogos, como en las loas populares; o bien por coros de ángeles que, como música celestial, alaban al Redentor.

Por tanto, la oposición bien/mal queda resumida, no sólo en la figura de Jesús y sus jueces, Judas o el pueblo en su conjunto, sino, sobre todo, en la aparición del Ángel y los diablos (en la escena, cuando recogen -entre saltos y bailes improvisados,

similares a las actuales danzas infernales de las Pasiones catalanas- el cuerpo de Judas ahorcado). Todos estos personajes se inscriben dentro de la mentalidad tradicional, en oposiciones maniqueas que hasta hoy no se han superado del todo: Judas representa para el pueblo «lo peor de la humanidad» (aún hoy nadie pone a su hijo ese nombre, o se le insulta con «¡qué Judas eres!»).

La oposición *bien/mal* se ve reforzada por los arrepentimientos que realizan personajes de relevancia, tales como la Samaritana, Magdalena, Pedro y Gestas, que, o vivían en el mal o alguna vez lo palparon en sus vidas. Sus llozos y el rasgar de sus vestiduras otorga al bien la victoria sobre la maldad (resumida y ensalzada en la Resurrección de Jesús).

Otras figuras del drama sacro también han quedado arraigadas para siempre en nuestro interior. La Magdalena, una prostituta arrepentida que se despojó de todas sus joyas y lloró por su vida anterior: «llorar como una Magdalena», se dice. Longinos -cuyo nombre deriva del arma que utilizó contra Jesús crucificado, una lanza-, es el ciego que dio el golpe de gracia; pero su «ceguera» es más bien metafórica o espiritual, pues queda recobrada tras su acto.

La Verónica es una figura de leyenda, recogida por los *Evangelios Apócrifos* como heroína popular, mujer atrevida que desafía a las huestes de soldados por acercarse a Jesús para limpiarle el rostro.

Las Tres Marías -junto a la Virgen- recogen en su interior todo el dolor de la madre humilde que ve cómo llevan a un hijo a crucificar. En estas escenas es cuando *La Pasión* se convierte en el verdadero *Planctus Pasionis* que fue en sus orígenes y en la representación. La naturaleza también hace su aparición en escena, sobre todo en las acotaciones (aparición de rayos, truenos, árboles que se transforman...).

Son los actores de menor importancia quienes realmente completan o arropan una puesta en escena de nivel, o la degradan.

Las acotaciones señalan los movimientos más imperiosos de los personajes, los cambios de decorado, las introducciones musicales, etc, y, a veces, llegan a condensar gran parte del dramatismo escénico que el autor quiere imprimir a las escenas («Destrozándose y despojándose de las alhajas»; «se arrodilla y lleva las manos al cielo», etc.).

La Pasión finaliza con un coro triunfal de ángeles que celebran la Resurrección:

CORO: ¡Caigan de hoy más y para siempre sea 3643
 de los dioses paganos los altares!
 ¡La religión que su martirio crea,
 cruzará los desiertos y los mares
 y triunfante doquier irá su idea
 prosélitos haciendo por millares!

La estrofa se hace más solemne, y el verso utilizado ya no es el tradicional octosílabo, sino el endecasílabo.

A modo de conclusión

Antes de terminar, queremos plantear una serie de interrogantes en torno a un fenómeno como el de la Pasión, que se proyecta en el tiempo y que está conectado a un proceso histórico en el que se van transformando determinadas estructuras y cambiando ciertas funciones (Prat 1990: 176-179).

Es evidente que en su origen la Pasión, como la mayoría de las representaciones de este tipo, transmitía e inculcaba una ideología religioso-teológica, catequética, muy concreta; desempeñando, por tanto, su principal función en la misión evangelizadora. Pero esa función se ejercía a través de un discurso y una representación escénica, orientada para un público muy determinado: el pueblo llano, analfabeto. Pero, ¿cuál es el mensaje ideológico que en la actualidad transmite el texto de la Pasión?; ¿no es un texto ahistórico?, ¿o, más bien, una forma de «teología popular» -incluso «popularizada»- que continúa utilizando la escena para evangelizar? ¿Son también, en la actualidad, inseparables ambas premisas: el texto -catequesis- y la representación, en unos hombres que viven los albores del siglo XXI? Esto es, ¿prevalecen en el tiempo por la ideología teológica transmitida o por sus características de teatro popular o por una combinación de ambas cosas a la vez?

Para contestar a éstas y otras preguntas es preciso un análisis más profundo del que hasta aquí hemos desmenuzado -más preocupados por otros aspectos- y necesitamos abordar otras coordenadas de su estructura interna; no obstante, sí ofrecemos unas líneas de interpretación.

Probablemente, para entender su transcurso en la historia haya que comprender al pasado, presente y futuro en unas coordenadas temporales que se deslizan en una concepción mítica del tiempo. La vida de Jesús -su muerte y resurrección- representada en 1991, como se vivió en aquellos tiempos, es una mezcla deliberada del tiempo histórico -profundamente anacrónico- con la vida cotidiana -espacio y tiempo reales-. De manera que «la concepción profética y mesiánica del tiempo infunde a toda la estructura dramática un carácter típicamente a-temporal o in-temporal» (Prat 1990:178).

Los aspectos que alimentan esta representación -y las de su género- y que permiten que continúen vivas a lo largo de los siglos son, por un lado, la translación a la actualidad de estas coordenadas espacio-temporales -descontextualizadas, pero revividas como en un eterno retorno-, cruzando la historia sagrada con otros mitos (como los desarrollados entre Dios, Satán y el Hombre); y, por otro, la unión expresa que el pueblo siente, cada cinco o seis años, solidario consigo mismo, autorrepresentado y reafirmado: es un día de fiesta, de manera que se rompe la monotonía donde «casi nunca ocurre nada», alcanzando notoriedad con la llegada de la televisión.

Es cierto que, por lo demás, los jóvenes de hoy ya no necesitan los ensayos como un lugar -nocturno- de encuentro, para ennoviarse; para estos menesteres existen las discotecas, los bares, etc.; sin embargo, ¿por qué continúan reuniéndose en el cine, dispuestos a ensayar, y también se acercan por allí otros muchos, sin ser actores?

Es el pueblo -de una u otra forma, aceptando o rechazando la ideología teológica que transmite La Pasión- el que refuerza y reafirma la estructura colectiva del drama sacro; ya que, al estar representado por el pueblo mismo, ello posibilita la cristalización y transformación de la puesta en escena a lo largo de los años.

Notas

- (1) La parte central de este artículo fue presentada como ponencia en el *IV Congreso de Folclore Andaluz: El Teatro Popular en Andalucía*, celebrado en Huelva en diciembre de 1992. Para esta publicación ha sido ampliamente corregido y aumentado.
- (2) Sirvan estos dos ejemplos: se sabe que en Iznájar (Córdoba), en 1742 se prohibió *El Paso*, bajo pena de excomunión, debido a la gran cantidad de anacronismos, e incluso herejías, que había ido acumulando, pues el texto era transmitido de viva voz.

El texto de la representación de *Moros y Cristianos* de Carchelejo (Jaén), renovado en algunos versos, para darle unas pinceladas de actualidad, Mahoma y la Virgen del Rosario se entremezclan con Arráez, caudillo moro y el rey de España: Juan Carlos I (*sic*). Véase:

Embajador Cristiano: «¡Ilustre Ayuntamiento, venerable clero, nuestro Rey Don Juan Carlos I nos encarga continuéis dando culto a esta Reina soberana, que con título del Rosario, a Carchelejo nos guarda!»

(...)

Rey Moro: «¿Quién tan osado y atrevido, a pisar el recinto no ha temido (...)? Pero si mis ojos no me engañan, vos sois el Embajador del Rey de España.

Embajador Cristiano: «¡Sí, de nuestro Rey Juan Carlos I!».

- (3) También se desarrolla la solidaridad entre los pueblos vecinos, ya que en ellos se buscan y prestan ropas, tablonés para el escenario, luces, etc. Es pues, en el *atrezzo* donde la aportación popular al espectáculo se hace más patente y donde la colectividad se ve mejor reflejada.
- (4) Pero el tema de la Pasión de Jesucristo no es único de la literatura; también otras artes -música, pintura, escultura- lo han recreado a lo largo de los siglos. Por destacar algunos: Johann Sebastian Bach estrenó en 1724 y 1729, respectivamente, sus dos oratorios: *Johannes Passion* y *Matthäus Passion*. La pintura francesa del siglo XV es la más amplia en escenas de la Pasión: *La pasión de Cristo*, miniatura francesa del s. XV (Museo, Cluny); *Cristo y los instrumentos de su martirio*, miniatura, libro de horas francés, s. XV, (Biblioteca Nacional, Viena); *El llanto sobre Cristo muerto*, de Giotto (Capilla de los Scrovegni, Padua); *Jesús en el sepulcro*, placa esmaltada, s. XV (Limoges), etc.

- (5) Como se sabe, con el paso de los siglos, la práctica teatral fue despojándose de esta finalidad y tomando características propias que la definen por sí misma.
- (6) Lo más probable es que allí la leyera o la viera representar, posiblemente siendo él mismo actor (se sabe que en las primeras puestas en escena él mismo fue el encargado de la dirección). Por entonces era costumbre en los seminarios aplicar una catequesis plástica en las clases de Escrituras y Teología, representando los mismos seminaristas escenas de la vida de Jesús.

Según se cuenta en un programa de mano de *La Passió* de Olesa, hacia finales del siglo XVIII el rector de la parroquia, aprovechando las naturales inclinaciones piadosas de los niños asistentes a las clases de Catecismo, les hacía representar escenas de la Pasión. A medida que los pequeños se iban haciendo mayores les encantaba continuar interpretando los mismos personajes que habían ensayado hacía años.

- (7) Estos momentos constituyen una buena ocasión para entablar relaciones entre los actores: algunos matrimonios se deben a estas noches de ensayo, como dan fe los siguientes versos, que recoge uno de ellos durante los años 40:

El diecinueve de abril
este caso sucedió:
que el soldado primera
a la hirlandera se llevó.

- (8) Así debió parecerle en este verso de Jesús: «Si pasar no puedo el cáliz/ de amarga hiel que me ofreces,/sin que apure hasta las heces/¡hágase tu voluntad!» Arbitariamente él ha eliminado *las heces*.
- (9) Así se explica que un autor pueda escribir una Pasión en diez días, pues suele recoger directamente textos de los Evangelios, de otras obras escritas -en pasajes famosos, como el arrepentimiento de la Samaritana y de Judas, el juicio de Pilatos o los coros- y de la tradición. Sirva de ejemplo la *Pasión y muerte de Jesús*, de Enrique Zumel, representada en Madrid en 1871; el auto afirma en su dedicatoria: «Yo no había pensado en escribir *La Pasión*: ustedes me creyeron capaz de tamaña empresa, y por mi deseo de servirles, la escribí en el término de diez días».
- (10) Siempre el teatro clásico se sirvió de la octava en parlamentos graves y en escenas de gran ceremonia y solemnidad. Curiosamente, es la estrofa que siguió a la redondilla, o que fue más utilizada en las obras de Lope de Vega. Éste advirtió en su «Arte nuevo de hacer comedias» que «las relaciones piden los romances -aunque en octavas lucen por extremo-».
- (11) En el Auto de Pasión de Lanteira el pueblo no toma la forma de coro que habla, sino las formas imprecisas de Mujer 1, Mujer 2, Hombre 1, Hombre 2, etc.

Bibliografía

- Checa, F.: *Labradores, pastores y mineros en el Marquesado del Zenete. Una monografía antropológica sobre Lanteira (Granada) (1890-1960)*. Universidad de Granada-Fundación Machado. Granada-Sevilla, 1995.
- De los Reyes Peña, M.: *El código de autos viejos. Un estudio de la historia primera*. Alfar. Barcelona, 1991.
- Deyermond, A.: *Historia de la literatura española*. I. Ariel. Barcelona, 1974.
- Donovan, R. B.: *The Liturgical Drama in Medieval Spain*. Pontifical Institute of Medieval Studies. Toronto, 1958.
- Fernández de la Cuesta, I.: «El teatro litúrgico romance a través de sus vestigios en la tradición oral». *Revista de Musicología*. X, 2; 1987, págs. 383-399.
- Gámez Ruiz, J. M. (copista): *Coloquio de la Pasión y Muerte de Jesús*. Lanteira (manuscrito, sin fechar ni firmar).
- García de Diego, P.: «Comedia de la Muerte y Pasión de Nuestro Señor Jesucristo». *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, 21. Madrid; 1965, págs. 413-427.
- Hardison, O. B.: *Christian Rite and Christian Drama in the Middle Ages. Essays in the origin and Early History of Modern Drama*. Baltimore, 1965.
- Hess, R.: *El drama religioso románico como comedia religiosa y profana (siglos XV y XVI)*. Gredos. Madrid, 1976.
- Hesse, E., Valencia, J.: *El teatro anterior a Lope de Vega*. Ediciones Alcalá. Madrid, 1971.
- Hevia Ballina, A.: «Drama de la Pasión: autos del encuentro y del desenclavo o del descendimiento en Villaviciosa». En Vico (dir) (1991:56-67).
- Lázaro Carreter, F.: «El drama litúrgico, los «juegos de escarnio» y el Auto de los Reyes Magos». *Historia y crítica de la Literatura Española, I: Edad Media*, de A. Deyermond (comp). Grijalbo. Barcelona, 1980, págs. 461-465.
- *Teatro Medieval*. Castalia. Madrid, 1981.
- López Yepes, J.: «Una representación de las Sibilas y un *Planctus Passionis* en el Ms. 80 de la Catedral de Córdoba: aportaciones al estudio de los orígenes del teatro medieval castellano». *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, LXXX; 1977, págs. 545-567.
- López Morales, H.: «El teatro en la Edad Media». En Varios, *Historia de la Literatura Española, I*. Guadiana. Madrid, 1974.
- Lozano Prieto, V.: *Autos sacramentales y folklore religioso de León*. Celarayn. León, 1985.
- Massip, F. - de la Pau Janer, M.: «La representación de la Pasión en los territorios de lengua catalana». En Vico (dir) (1991:127-159).

- Medina San Román, M. C.: «Autos sacramentales en Andalucía». *El Folk-lore Andaluz. Segunda época*, 6. Fundación Machado. Sevilla, 1991, págs. 183-191.
- Menéndez Pidal, R.: *Los españoles en la literatura*. Austral. Madrid, 1960.
- Menéndez Peláez, J.: *El teatro en Asturias. (De la Edad Media al Siglo XVIII)*. Ediciones Noega, Gijón, 1981.
- Monreal Tejada, L.: *Passió, mort i resurrecció de N. S. Jesucrist*. J. Rovira. Barcelona, 1944.
- Povill i Adserá, J.: *La Passió i Mort de N. S. Jesucrist*. Edición de J. Bassó y J. Temporal. Ajuntament d'Olesa de Montserrat, 1988.
- Prat i Carós, J.: «Dramatización tradicional de mitos bíblicos: el teatro popular navideño en Cataluña». En P. Cordova-J-P. Étienvre: *La fiesta, la ceremonia, el rito*. Universidad de Granada-Casa de Velázquez. Granada, 1990; págs. 165-179.
- Regueiro, J. M.: «El Auto de los Reyes Magos y el teatro litúrgico medieval», *Hispanic Review*, XLV; 1971, págs. 149-164.
- «Rito y popularismo en el teatro antiguo español», *Romanisch Forschungen*, LXXXIX; 1977, págs. 1-17.
- Ruiz Ramón, F.: *Historia del teatro español*. Madrid, Alianza, 1971.
- Suñer, S.: *Vida de Nuestro Señor Jesucristo. Drama sacro en dos actos*. Imprenta La Neotipía. Barcelona, (s. f.).
- *Pasión y Muerte de Nuestro Señor Jesucristo. Drama sacro en dos actos*. Imprenta La Neotipía. Barcelona, (s. f.).
- Torroja Menéndez, C. - Rivas Palná, M.: «Teatro en Toledo en el siglo XV. Auto de la Pasión de Alonso del Campo». *Anejo XXXV al Boletín de la RAE*. Madrid, 1977, págs. 138-141.
- Trapero, M.: *La pastorada leonesa. Una pervivencia del teatro medieval*. Sociedad Española de Musicología, Madrid, 1982.
- «La música en el antiguo teatro de Navidad». *Revista de Musicología*, X, 2; 1987, págs. 415-457.
- «Los autos religiosos en España». En Vico (dir) (1991:14-30).
- Varios: «La Passió», rev. *Reculls històrics*. Olesa de Montserrat, 1935-42.
- Vico, T. (dir): *El auto religioso en España*. Consejería de Cultura, Comunidad de Madrid, 1991.
- Zumel, E.: *Pasión y muerte de Jesús*. Imprenta Marqués de Santa Ana. Madrid, 1989.

LA TRADICIÓN DEL PUEBLO EN EL TEATRO DE LA GENERACIÓN DE 1927

Luis GARCÍA MONTERO
Universidad de Granada

Dentro del afán renovador y profundamente innovador que caracterizó a la intelectualidad española a partir del famoso desastre militar de 1898, los escritores de la generación de 1927 intentarán acudir a las raíces populares del arte como remedio frente al estancamiento y la mediocridad de la cultura y las formas literarias. Este artículo ahonda en los afanes «populistas» de Lorca y Alberti, analizando las opiniones de ambos autores y, sobre todo, la huella de lo popular en sus obras dramáticas de la época.

* * *

La presencia de elementos populares es numerosa y significativa en la literatura española del primer tercio del siglo XX. Si este fenómeno afecta en general a todos los géneros, en el teatro adquiere un papel determinante, ya que las referencias a lo popular se enredan en todos los debates, ya tengan que ver con los caminos de renovación creativa, con los problemas empresariales, con la entidad del público o con la posible política de intervención estatal en los espectáculos. No se puede hacer una historia del teatro español contemporáneo sin comprender el tejido de limitaciones y deseos que los intelectuales españoles fueron elaborando bajo los emblemas del pueblo, de lo popular, de la realidad profunda de la nación. Se trata de un desasosiego constante, acentuado en las discusiones teatrales por sus características concretas, pero muy activo también en los otros ámbitos de la cultura literaria.

El panorama ideológico español, con sus contradicciones y sus pulsos, fue territorio abonado para este protagonismo de lo popular. A través de muchos matices, de remedos y de consideraciones más o menos atractivas en el orden literario, los escritores españoles de los siglos XIX y XX acaban casi siempre en la necesidad de volver sus ojos hacia el pueblo. Resumiendo un paisaje realmente variopinto y fértil, creo que hay dos caminos ideológicos que facilitan esta confianza en las entrañas populares de la cultura y el país. Dos caminos de apariencia contradictoria, pero que acaban mezclándose y creando las condiciones para una cultura brillante, muy rica gracias a sus propios dilemas; una cultura que tiene al mismo tiempo vocación de ser nacional y universal. «El andaluz universal», se titulará a sí mismo Juan Ramón Jiménez, poniendo su palabra lírica en el centro de la llaga más abierta de nuestra literatura.

En primer lugar, los escritores españoles buscaron en el pueblo, en las capas más profundas y menos oficiales de la realidad, el punto de partida para constituir un estado nacional moderno, ese sueño que la política les negaba una y otra vez. En segundo lugar, y paradójicamente, el pueblo se convertirá en un buen consuelo imaginario cuando esa misma modernidad ansiada vaya pasando sus facturas industriales, las cuentas feas de su positivismo homogeneizador. Por la doble vía de la racionalidad moderna y de la nostalgia romántica, dos afluentes enfrentados de un mismo río histórico, las tradiciones populares ocupan un espacio de lujo en los debates literarios del siglo XX español, los debates, por ejemplo, entre la tradición y la vanguardia, la pureza y el compromiso, el teatro de arte y el teatro comercial, etc. Es mi intención aludir brevemente a esta doble vía, para constatar los resultados de su confluencia en el teatro de la generación del 27. A veces los recodos serán paradójicos, y las paradojas se convertirán en verdaderas contradicciones, pero hay que tener en cuenta que en esa marea ideológica viva que es el reino de la literatura resulta común el diálogo de los contrarios. Los esquemas simplistas y estáticos son constantemente alterados por las necesidades peculiares de cada situación y por esa libertad de movimiento que tienen los escritores y las corrientes literarias a la hora de utilizar unos mismo referentes, según la variedad de sus propósitos, su mentalidad social y sus intereses estéticos. Baste un ejemplo en relación con la doble vía de modernidad y añoranza romántica que confluye en la literatura española y contemporánea. La generación del 27 marcará un hito importante en la recuperación artística de las tradiciones populares, el gusto por la cultura oral, la posible utilidad estética de los restos folclóricos oscurecidos por el mundo de las grandes ciudades. Pero al mismo tiempo, la generación del 27 marcará también un hito en la elaboración estética del arte urbano, el himno maquinista de juventud y futuro que ofrece la ciudad moderna. Rafael Alberti hace que el protagonista infantil de *Marinero en tierra* (1925) pregunte: «Por qué me trajiste, padre, / a la ciudad?». Pero unos años antes el Alberti ultraísta había cantado la aritmética urbana, donde «los polígonos alborozados / copulan al son de los triángulos», y unos años después en *Cal y canto* (1929), recreará líricamente la atmósfera de la ciudad futurista, con sus nuevos medios de transporte y sus habitantes de costumbres deportivas (1).

Lo popular es un espacio ambivalente, leído por los escritores según el curso de sus sueños, tanto para fundar un estado español moderno, de raíces sólidas, como para refugiarse en un consuelo imaginario de permanencia, cada vez que se vuelven hostiles los pasos fugitivos de la modernidad. Los literatos españoles del fin de siglo plasmaron su nostalgia de un estado español sólido en algunos conceptos de moda, tales como el de alma nacional, psicología nacional, naturaleza popular. El término más afortunado lo puso en marcha Miguel de Unamuno al referirse en *En torno al casticismo* (1895) a la *intrahistoria*, esa realidad verdadera en la que se van asentando los valores profundos de los pueblos, como un sedimento en el que se consolida el futuro por debajo de la política oficial y los cambios anecdóticos. Desencantados por la fábula amarga de una burguesía débil, que demuestra, derrota tras derrota, su incapacidad para establecer un estado moderno sólido, a través de un dominio real, los intelectuales espa-

ños del fin de siglo trascienden el discurso político directo, que tan malos resultados había dado en el primer intento republicano y en el juego partidista de la Restauración, pretendiendo un campo de trabajo más eficaz en el conocimiento de la intrahistoria, en la verdadera naturaleza del pueblo español (2). Frente a una lectura reduccionista del significado histórico de la generación del 98, ya ha sido suficientemente estudiada la amplia crisis de conciencia y la tradición que heredaron estos intelectuales, hijos de anteriores esfuerzos regeneracionistas y científicos, del empeño espiritual del primer krausismo y de la evolución krausopositivista que el propio Giner de los Ríos asume después del fracaso de la septembrina, cuando se hace evidente la necesidad de equilibrar el utopismo moral con otras alternativas de tono más pragmático. Oportuna evidencia de la continuidad de este proceso es la historia familiar del poeta Antonio Machado, nieto de Antonio Machado y Núñez, uno de los difusores más autorizados de las teorías darwinistas en España, e hijo de Antonio Machado y Álvarez, krausista liberal que evoluciona del idealismo al krausopositivismo, ideología más acorde con sus importantes investigaciones folclóricas (3).

Un paso más radical, dentro de las mismas preocupaciones y de muy parecidas alternativas intelectuales, nos encontramos en los discursos juveniles de Ortega y Gasset, uno de los maestros más respetados por los escritores españoles de los años veinte. En «Los problemas nacionales y la juventud», conferencia pronunciada en el Ateneo madrileño, el 15 de octubre de 1909, Ortega confirma lo siguiente: «A decir verdad, nada de lo ocurrido en estos meses crueles ha debido sorprendernos. ¿Por ventura lo necesitábamos para averiguar que España no existe como nación? ¿Es que alguien llama nación a una línea geográfica dentro de la cual van y vienen los fantasmas de unos hombres sobre los cadáveres de unos campos, bajo la tutela pomposa del espectro de un Estado?» (4). En una conferencia de título significativo, «La pedagogía social como programa político», pronunciada en Bilbao, el 12 de marzo de 1910, vuelve sobre el tema: «España es un dolor enorme, profundo, difuso: España no existe como nación. Construyamos España...» (p. 42). En los discursos encontramos una serie de consideraciones claves para entender la cultura y, en concreto, la literatura de la época. Ortega habla de un patriotismo activo, no sólo porque denuncia la inexistencia de la España oficial, sino porque teme que la desarticulación llegue a la España profunda. Los españoles se están quedando o se han quedado sin vínculos, sin tradiciones, y necesitan tomar conciencia de ello: «La patria es una tarea a cumplir, un problema a resolver, un deber» (p. 44). Las conclusiones son muchas, y todas dejan huellas profundas en la literatura española de los años veinte. Otros países pueden permitirse el lujo de la despolitización o la despreocupación nacional; España no, porque necesita consolidarse. Para este empeño de modernización es imprescindible volver a las tradiciones, buscarse un suelo estable, articulador, que permita después saltar con el mayor impulso. Sólo construyendo España pueden los españoles hacerse europeos, piensa Ortega, con una razón histórica muy parecida a la razón literaria que utiliza Juan Ramón Jiménez para hacerse universal precisamente por los valores de su andalucismo. En esta tarea de búsqueda y modernización de las tradiciones españolas

radica el destino de la juventud, que en un esfuerzo común, de generación en generación, guiada por sus élites, debe responsabilizarse del progreso nacional. La cultura ocupa un lugar importantísimo como vínculo articulador y como camino de desarrollo para el país. el pueblo, así, puede ser considerado al mismo tiempo como lugar de origen y meta final de la cultura. Es el espacio en el que se conservan las tradiciones, el territorio que guarda los vínculos nacionales. La cultura sale de él y a él vuelve una vez modernizada por el trabajo de las élites intelectuales, artísticas y políticas.

Este panorama ideológico explica con amplitud cultural el desarrollo de algunas de las características más significativas de la generación del 1927. Destaquemos en concreto dos: el mismo hecho de presentarse literariamente como una generación y el diálogo equilibrado entre tradición y vanguardia, que se nos presenta como una lectura modernizadora o vanguardista de la tradición. Otros países pueden permitirse lujos, crear grupos cerrados de vanguardia para alterar los valores de la cultura burguesa establecida; España necesita primero consolidarse, buscar sus tradiciones, ponerlas al día, hacer que se equilibren el pasado con el deseo de futuro. Y se trata de la tarea de toda una generación, no de un grupo cerrado, sino de todos los jóvenes de un país, que se reconocerán así mismo como la literatura joven, la literatura capaz de acometer por fin ese proceso de responsabilización que venía esperándose en la cultura española desde las llamadas de Giner de los Ríos y Ortega y Gasset. También este panorama ideológico justificará la presencia artística de elementos populares, sin olvidar ese otro cauce de la añoranza romántica que apuntamos al principio. El romanticismo supuso un malestar íntimo de la cultura burguesa moderna, la toma de conciencia de sus propias contradicciones, la puesta en duda de las promesas racionalistas, incapaces de conseguir totalmente la felicidad prometida.

El romanticismo surge en el arte para encauzar una conciencia en crisis que asiste al fracaso de muchos de los aspectos del contrato social moderno. De ahí que la naturaleza y los elementos populares se conviertan con facilidad en consuelo y refugio de las contradicciones desarrollistas de la civilización. Siguiendo el comportamiento del romanticismo alemán, Gustavo Adolfo Becquer procuró la renovación de la poesía española en la lírica «natural, breve y cesa, que brota del alma como una chispa eléctrica» (5). Significativo es que expusiese sus teorías con motivo de una reseña al libro *La soledad* de Augusto Ferrán, un conjunto de canciones populares, elaboradas por la mano del artista. Canciones populares y andaluzas, porque es algo que Bécquer deja claro desde el principio: «Leí la última página, cerré el libro y apoyé mi cabeza entre las manos. Un soplo de la brisa de mi país, una onda de perfume y armonías lejanas besó mi frente y acarició mi oído al pasar. Toda mi Andalucía, con sus días de oro y sus noches luminosas y transparentes, se levantó como una visión de fuego del fondo de mi alma» (p. 483). Bécquer es un buen ejemplo. Lo natural, la cultura popular, pasa a ser un punto de referencia ante las contradicciones de la civilización en los debates estéticos del romanticismo. Andalucía, la metáfora del Sur, la tierra del instinto y la naturaleza, cobra en esta lógica un papel muy significativo. Y como la generación del 27, en su vuelta vanguardista a la tradición, recupera muchos

referentes en clave romántica, es lógico que nos encontremos con la misma reivindicación del arte natural y primitivo frente a la atmósfera civilizada de las ciudades. Cuando Federico García Lorca pronuncia su conferencia sobre «El Cante jondo (Primitivo cante andaluz)», el 19 de febrero de 1922, en el Centro Artístico y Literario de Granada, explica de este modo el sentido cultural del *Primer concurso de cante jondo*: «El grupo de intelectuales y amigos entusiastas que patrocina la idea del Concurso, no hace más que dar un voz de alerta. ¡Señores, el alma musical del pueblo está en gravísimo peligro! ¡El tesoro artístico de toda una raza va camino del olvido! Puede decirse que cada día que pasa cae una hoja del admirable árbol lírico andaluz, los viejos se llevan al sepulcro tesoros inapreciables de las pasadas generaciones, y la avalancha grosera y estúpida de los *couplés* enturbia el delicioso ambiente popular de toda España» (6).

Si este vocabulario lorquiano nos recuerda el tono de los debates intelectuales anteriormente citados, unas páginas más adelante se os exponen algunos peligros de corrupción urbana y su medicina popular, según un talante de clara nota romántica: «No hay nada comparable en delicadeza y ternura con estos cantares, y vuelvo a insistir en la infamia que se comete con ellos, relegándolos al olvido o prostituyéndolos con la baja intención sensual o con la caricatura grosera. Aunque esto ocurre exclusivamente en las ciudades porque afortunadamente para la virgen Poesía, y para las mujeres que duermen a sus niños a la sombra de las parras, pastores ariscos en las veredas de los montes; y echando leña al fuego, que no se ha apagado del todo, el aire apasionado de la poesía avivará las llamas y seguirán cantando las mujeres bajo las sombras de las parras, los pastores en sus agrias veredas y los marineros sobre el ritmo fecundo del mar» (p. 211). Al año siguiente, el 5 de enero de 1923, García Lorca organizará con Manuel de Falla y Hermenegildo Lanz una sesión de «Títeres de Cachiporra (Cristobica)», en su domicilio familiar de Granada. El programa recogió un entremés de Cervantes, *Los dos habladores*, una obrita de García Lorca, *La niña que riega la albahaca y el príncipe preguntón*, presentada como «un viejo cuento andaluz en tres estampas y un cromó», y el *Misterio de los Reyes Magos*. La sesión tuvo el mismo carácter reivindicativo que el concurso de cante jondo, apostando por la recuperación de las tradiciones populares. Podemos constatar la tarea de militancia artística de esta vuelta lorquiana a los títeres en las dos crónicas que Mora Guarnido publicó en el periódico madrileño *La voz* del 12 y el 19 de enero, donde se alude a la importancia del proyecto realizado en Granada frente «al gran fracaso de la escena española, cuya responsabilidad comparten por igual actores y autores» (7).

El tono reivindicativo de la solución popular ante el fracaso de la escena aburguesada lo encontramos años más tarde, el 25 de marzo de 1934, cuando García Lorca rescata a Don Cristóbal para celebrar una función de homenaje y despedida ante el público de Buenos Aires, que acababa de consagrarlo como un autor de éxito mundial. García Lorca representó en el Teatro Avenida un «Diálogo del poeta y Don Cristóbal», «Aleluya popular basada en el viejo y desvergonzado guiñol andaluz». Don Cristóbal, el muñeco borracho y popular que se acuerda de la fiesta de títeres grana-

dina, le agradece al poeta su atención y su interés. El poeta se justifica con dos afirmaciones. En la primera le dice: «Usted es un puntal del teatro, don Cristóbal. Todo el teatro nace de usted». Y en la segunda: «Yo creo que el teatro tiene que volver a usted» (8). Estas dos afirmaciones preparan la alocución final del Director en la versión en la versión de 1934: «Señoras y señores: Los campesinos andaluces oyen con frecuencia comedias de este ambiente bajo las ramas grises de los olivos y en el ambiente oscuro de los estables. Entre los ojos de las mulas, duros como puñetazos, entre el cuero bordado de los arreos y los grupos tiernos de espigas mojadas, estallan con alegría inusitada y con encantadora inocencia las palabrotas y los vocablos que no resistimos en los ambientes ciudadanos turbios por el alcohol y los naipes. Las malas palabras adquieren ingenuidad y frescura dichas por muñecos que miman el encanto de esta viejísima farsa rural. Llenemos el teatro de espigas frescas, debajo de las cuales vayan palabrotas que luchen en la escena con el tedio y la vulgaridad a que lo tenemos condenado y saludar a don Cristóbal el Andaluz, primo del Bublulú gallego, hermano de monsieur Guiñol de París y tío de don Arlequín de Venecia, como a uno de los personajes donde sigue pura la vieja esencia del teatro» (pp. 27-28).

Sirvan estas afirmaciones de Federico García Lorca para recoger velas, centrándose definitivamente en los elementos populares del teatro de la generación del 27, elementos que sólo pueden ser comprendidos en su funcionamiento literario si tenemos en cuenta los principios ideológicos anteriores. Ofrezco a la consideración del lector cinco puntos, en los que creo que funciona culturalmente el concepto de lo popular, tal como lo asume, con todas sus implicaciones, la literatura española de la época. Se trata de los siguientes temas: 1) la vocación teatral de los poetas de la generación del 27. 2) El juego de equilibrios entre la tradición y la vanguardia. 3) Los proyectos nacionales de intervención teatral. 4) Los recursos populares para la literatura política. 5) La estilización artística de los elementos populares. El análisis de estos temas nos puede facilitar una idea amplia de las constantes más significativas del teatro de la generación del 27, por lo menos es aquellos autores que, como García Lorca y Alberti, están esencialmente relacionados con las tradiciones populares.

1.- Cuando uno revisa la producción juvenil de Federico García Lorca y Rafael Alberti es fácil constatar el hecho de su pronta atención al teatro. García Lorca estrena su primera obra, *El maleficio de la mariposa*, el 22 de marzo de 1920, en el Teatro Eslava de Madrid, unos meses antes de cumplir veintidós años. Rafael Alberti, al publicar su primer libro de poemas, *Marinero en tierra* (1925), anuncia en la nota bibliográfica la existencia inédita de dos obras teatrales, *Ardiente-y-fría* y *La novia del marinero*. Es una costumbre que mantendrá a lo largo de sus primeros años como poeta, porque en la nota bibliográfica de la antología de Gerardo Diego, *Poesía española* (1932), anuncia cuatro obras nuevas, *La pájara pinta*, *Santa Casilda*, *Lepe*, *Lepijo y su hijo* y *El hijo de la gran puta*. Esto es significativo no sólo porque casi todas estas obras estén íntimamente relacionadas en formas y contenidos con la cultura popular, sino también porque demuestra la vocación teatral de los jóvenes poetas andaluces. Su primer proyecto teatral serio, *La pájara pinta*, se presentó como un «quirigay lírico-

bufo-bailable», basado en los personajes de algunas canciones populares y de algunos romances. Los juegos de palabras y los recursos fónicos mantienen el ritmo de una obra destinada para las marionetas de la compañía italiana de Vitorio Podrecca. Mientras redactaba la obra, Alberti le escribe a Oscar Esplá, responsable de la música, en estos términos: «Yo ando muy entusiasmado. tiene usted que trabajar con rapidez. ¿Para navidades podría estrenarse? Yo necesito, cuanto antes, salir adelante con algo serio y definitivo» (9). Estamos en agosto de 1926. Alberti ha publicado ya *Marinero en tierra*, por el que fue galardonado con el Premio Nacional de Literatura, y están a punto de aparecer las canciones de *La amante*, que serán editadas en uno de los suplementos de *Litoral*, en noviembre de 1926. Su carrera poética no podía ser más alentadora, y sin embargo, refiriéndose a esta obra de marionetas, le dice a Esplá: «Yo necesito, cuanto antes, salir adelante con algo serio y definitivo».

¿Qué es para Alberti lo serio y definitivo? todo parece indicar que el teatro. ¿Y en qué medida? Primero debemos tener en cuenta razones de tipo económico, porque el teatro era la mejor forma de ganar dinero, de consagrarse como un profesional de la literatura. Basta recordar la famosa carta de Federico García Lorca a Melchor Fernández Almagro, quejoso de Granada y su familia, pidiéndole ayuda para estrenar su *Mariana Pineda*; basta recordar la carta de Miguel Hernández a Federico García Lorca, buscando una oportunidad para su drama *El torero más valiente*, única salida económica para su situación; basta recordar aquella página de *La arboleda perdida*, donde Rafael Alberti se queja de su ruina, de la ineficacia comercial de la poesía y piensa en la posibilidad de un éxito teatral (10). Pero no podemos reducir la vocación teatral de estos poetas a la mera necesidad económica, sobre todo si se trata de analizar después su postura ante el público y su deseo de presentar obras útiles para las mayorías, no encerradas en el gusto intelectual de las élites. Las élites no están para convertirse en el único público valorado; sólo son un grupo humano consciente, que debe actuar sobre capas mucho más amplias. El teatro es un libro amplio, donde los personajes se ponen déle pie y llaman a la gente; es un territorio artístico que permite mayor contacto con el pueblo, según las necesidades de la cultura entendida como consolidación nacional y progreso.

En una entrevista publicada por Ángel Lázaro en *Proel*, en 1935, afirma Lorca: «A mí me interesa más la gente que habita el paisaje que el paisaje mismo. Yo puedo estar me contemplando una sierra durante un cuarto de hora; pero en seguida corro a hablar con el pastor o el leñador de esa sierra. Luego, al escribir, recuerda uno estos diálogos y surge la expresión popular auténtica. Yo tengo un gran archivo en los recuerdos de mi niñez de oír hablar a la gente. Es la memoria poética y a ella me atengo. Por lo demás, los credos, las escuelas estéticas, no me preocupan. No tengo ningún interés en ser antiguo o moderno, sino ser yo, natural. Sé muy bien cómo se hace el teatro semiintelectual, pero eso no tiene importancia. En nuestra época, el poeta ha de abrirse las venas para los demás. Por eso yo, aparte de las razones que antes decía, me he entregado a lo dramático, que nos permite un contacto más directo con las masas» (11). Esa alusión a la época no debe producirse sólo a la politización que

algunos escritores españoles asumen en los años treinta. La vocación teatral de estos poetas tiene sentido en sus mismo orígenes, según sus sueños populares de consolidación nacional, en un camino de ida y vuelta. Recordemos las palabras juveniles sobre el cante jondo o sobre las representaciones de títeres. Lo que se recoge en el pueblo hay que devolvérselo con un sentido articulador e histórico muy preciso. En la «Charla sobre teatro», también de 1935, afirma García Lorca: «El teatro es uno de los más expresivos y útiles instrumentos para la edificación de un país y el barómetro que marca su grandeza o su descenso. Un teatro sensible y bien orientado en todas sus ramas, desde la tragedia al vodevil, puede cambiar en pocos años la sensibilidad del pueblo; y un teatro destrozado, donde las pezuñas sustituyan a las alas, puede achabacinar y adormecer a una nación entera» (p. 459).

2.- Pero esta concepción del teatro, como territorio de elementos populares y de diálogo con el pueblo, impone unas exigencias, porque el arte deja de tener sentido si se rompo la comunicación. Es aquí donde entra una vez más el deseo articulador entre las tradiciones y la vanguardia. Un teatro de vanguardia radical, que reduzca las obras a un espectáculo de minorías, invalida las posibilidades de llegar al pueblo. Como la mayoría de los poetas del 27, García Lorca y Alberti pretende utilizar sus ojos modernizadores, pero no para apartarse de la tradición nacional, sino para revitalizarla. Por eso buscan una vía intermedia, un camino de dignidad estética que permita sacar al teatro de su pozo vulgarísimo y adocenado, sin caer, por el otro extremo, en soluciones para minorías. En este sentido nos encontramos declaraciones y proyectos contradictorios, pero paulatinamente se evidencia un camino equilibrado, que pretende trabajar sobre elementos populares con la autoridad del arte. Este es el enfoque que defiende García Lorca en su participación en el Homenaje a Lola Membrives; critica la dictadura comercial de los empresarios, pide autoridad para el director de escena, no quiere reducirse al teatro de experimentación y defiende un teatro corriente, de taquilla, elaborado con criterios artísticos: «Y no olvidar nunca que el teatro es un arte, un gran arte, un arte que nace con el hombre, que lo lleva en lo más noble de su alma y cuando quiere expresar lo más profundo de su historia y de su ser, lo expresa representando, repitiendo actitudes físicas» (p. 453)

García Lorca se siente atraído por la vanguardia, respeta los esfuerzos radicales de Valle-Inclán, pero es consciente de que este autor se ha quedado sólo, sin público, sin la posibilidad de estrenar. Si el Valle-Inclán de *Luces de bohemia* había dado por muerta la tragedia, García Lorca quiere volver a ella en su afán de conexión con amplios sectores del público. Del mismo modo, Rafael Alberti busca un camino intermedio entre la tradición y la vanguardia, y cuando apuesta por soluciones vanguardistas lo hace apoyándose en elementos populares, temas y formas aprendidas en el floclore andaluz, atmósferas rurales, canciones infantiles. Los poetas de la generación del 27 aprendieron la depuración estética de los elementos populares en Juan Ramón Jiménez y Antonio Machado, más en el primero que en el segundo. Al hacer teatro siguen el mismo rumbo, y si queremos comprender el camino estético del Alberti dramaturgo, *La pájara pinta*, *Santa Casilda* o algunas obras teatrales del exilio, debe-

remos recordar este impulso de lectura vanguardista de la tradición con todos sus elementos populares. En una conferencia pronunciada en Berlín, el 30 de noviembre de 1932, Alberti sintetizó sus ideas sobre «La poesía popular en la lírica española contemporánea». Para empezar cita un de las notas finales de la *Segunda antología* (1920) de Juan Ramón Jiménez: «No hay arte popular, sino tradición popular del arte» (12). Alberti, siguiendo a Juan Ramón, defiende el trabajo artístico como un camino de depuración del artista que trabaja sobre elementos populares. Por eso no hay arte popular espontáneo, en el sentido más estético de la palabra, sino una tradición de artistas que utilizan los recursos de la realidad popular. Y esta realidad popular puede ofrecer incluso las mismas conquistas extremas por las que luchan los movimientos de vanguardia. Aludiendo al surrealismo, aclara Alberti: «Los poetas acusados de este delito sabíamos que en España -si entendemos por surrealismo la exaltación de lo ilógico, lo subconsciente, lo monstruoso sexual, el sueño, lo absurdo-, existía ya desde mucho antes que los franceses trataran de definirlo y exponerlo en sus manifiestos. El surrealismo español se encontraba precisamente en lo popular, en una serie maravillosa de retahílas, coplas, rimas extrañas, en las que, sobre todo yo, ensayé apoyarme para correr la aventura de lo para mí hasta entonces desconocido» (pp. 127-128. Tradición y vanguardia se funden en el concepto de lo popular que mantiene Alberti, muy en consonancia con los paradigmas de la cultura española contemporánea.

3.- Este diálogo entre el pasado y la modernidad se produce también en los programas de intervención oficial para fortalecer los espectáculos teatrales. En una «Alocución previa a una representación de La Barraca», García Lorca anuncia que «el Teatro Universitario no sólo se dedicará a los clásicos, sino también a los modernos universales de todas las tendencias y además persigue, con las Misiones Pedagógicas, la creación de una escena moderna puramente popular y exclusiva del color y el aire de estas hermosas tierras» (p.435)

La coincidencia de crisis en el teatro español es algo plenamente en la literatura española del primer tercio del siglo. Los críticos más agudos apuntan sus plumas al problema del público, a la separación que existe entre el género dramático y la realidad. En *La batalla teatral* (1930), uno de los textos más difundidos en la época, Luis Araquistain hace estas consideraciones: «El encarecimiento desmedido del teatro ha ahuyentado también al pueblo, en beneficio del cinematógrafo. Este es otro grave mal, porque un arte dramático que no se apoye en los perennes sentimientos de humanidad, de simpatía ingénita, que son siempre la esencia de un pueblo naturalmente capacitado para interesarse por el ser en sí, en su dramática inmanencia, sin prejuicios y sin hipocresías, será un arte de alfañique, deleznable y desustanciado, verdaderamente deshumaizado y anodino» (13). Desde otra posición política, Ramón J. Sender, en su libro *Teatro de masas* (1932), protestará del rumbo de las discusiones teatrales, pidiendo atención para el público: «El empresario dice que el teatro es negocio. El intelectual viejo, que es espejo de la vida, simplificando la frase de Stendhal. El joven declara que es lirismo y escenografía. En los tres casos está ausente el principal elemento de teatro: el público, la masa» (14).

El pueblo va a aparecer otra vez como referente de ida y vuelta. Es necesario un teatro que salga del pueblo, es necesaria una representación teatral que piense en el pueblo. Y es aquí donde entra la intervención del estado, en su tarea de construir el país. Aunque las opciones más claras se desarrollan después de la proclamación de la Segunda República, el problema estaba ya planteado antes. El crítico Ricardo Baeza había publicado en *El Sol*, el 22 de enero de 1927, un artículo titulado «En torno al problema del teatro. Necesidad de una acción pública». Y eso es lo que hará el gobierno republicano, poniendo en marcha las actividades de las Misiones Pedagógicas y apoyando la iniciativa estudiantil de La Barraca. En el preámbulo del decreto que organizaba el Patronato de las Misiones Pedagógicas, se afirma: «La República estima que es llegada la hora de que el pueblo se sienta partícipe en los bienes que el estado tiene en sus manos y deben llegar a todos por igual, cesando aquel abandono injusto y procurando suscitar los estímulos más elevados» (15). Los responsables de estas Misiones Pedagógicas, con Manuel Bartolomé Cossío a la cabeza, encargaron a Alejandro Casona la dirección de un «Coro y Teatro del pueblo», que se puso en marcha el 15 de mayo de 1932, en Esquivias, Toledo, con obras de Lope de Rueda y Cervantes. Una labor fecunda en la que participaron artistas de primera categoría, como ocurrió también con La Barraca, el grupo teatral ambulante que la Unión Federal de Estudiantes Hispanos (UFEH) proyectó, bajo la dirección de Federico García Lorca y con la ayuda económica del gobierno. El dos de diciembre de 1931, Lorca anunciaba la formación de este teatro universitario, declarándole al periódico *El Sol* que su intención era ir «por todos los caminos de España a educar al pueblo. Sí, a educar al pueblo con el instrumento hecho para el pueblo, que es el teatro y que se le ha hurtado vergonzosamente».

En muchas declaraciones de García Lorca encontramos expresiones de felicidad ideológica por la respuesta del público sencillo, popular, sin el gusto deformado de los teatros comerciales, dejándose seducir por la magia del arte. En Almazán, a las orillas del Duero, los campesinos quedan tan fascinados que ni siquiera la lluvia consigue romper su encantada atención al escenario. En esta experiencia de La Barraca, el poeta granadino encuentra un ejemplo práctico de la posibilidad de equilibrio entre la vanguardia intelectual y las tradiciones populares. En una entrevista de 1934, titulada «Teatro para el pueblo», confirma lo siguiente: «Hay un solo público que hemos podido comprobar que no nos es adicto: el intermedio, la burguesía, frívola y materializada. Nuestro público, los verdaderos captores del arte teatral, están en los dos extremos: las clases cultas, universitarias o de formación intelectual o artística espontánea, y el pueblo, el pueblo más pobre y más rudo, incontaminado, virgen, terreno fértil a todos los estremecimientos del dolor y a todos los giros de la gracia» (pp. 595-596).

4.- Es lógico que la ideología de lo popular se adueñe de la poesía y del teatro conforme se produzca la politización de los autores españoles. Hay un evidente tras-paso de recursos técnicos desde los estilos neopopularistas a las obras de carácter combativo. Alberti encauza sus primeras rebeldías de tono libertario a través de los versos vanguardistas de la «Elegía cívica», pero presenta en forma teatral su primera

obra de contenido directamente político, *Fermín Galán*, representada el 1 de junio de 1931. El autor planteó la obra como un «romance de ciego, en tres actos, diez episodios y un epílogo». El escandaloso estreno, lleno de incidentes, fue analizado por el propio autor, que achacó los problemas a la temeridad de llevar a las tablas un hecho de tan inquietante actualidad y, sobre todo, a la equivocación de «haber sometido un romance de ciego, cuyo verdadero escenario hubiera sido el de cualquier plaza pueblerina, a un público burgués y aristocrático» (16). Actualidad y recursos populares para la narración y la caricatura van a ser dos constantes del teatro político de los años treinta, antes y durante la Guerra Civil. «La historia contemporánea registra hechos que por sí solos poseen una categoría artística», afirma Sender en su libro *Teatro de masas*, al defender la existencia de un drama documental (p. 69). La caricatura, los romances, el guñol, los juegos populares, serán utilizados por Alberti en su teatro más comprometido, el teatro de las obras cortas: *Bazar de la provincia* (1934), *La farsa de los Reyes Magos* (1934), *Los Salvadores de España* (1936) y *Radio Sevilla* (1937). La línea de continuidad del teatro popular al teatro político, sobre todo de carácter satírico, se deja ver el propio tono de las obras y en los escritores teóricos que explican el sentido de estas representaciones.

En el prólogo al volumen *Teatro de urgencia* (1938), que recoge obras de Santiago Ontañón, Germán Bleiberg, Pablo de la Fuente y Rafael Alberti, podemos leer: «Actuarán al aire libre, sobre tabladillos, en salas pequeñas o grandes, reduciendo siempre al mínimo sus necesidades. No harán sola y exclusivamente teatro político, sino que mezclarán su repertorio de teatro clásico -pasos y entremeses, sainetes, etc.- de cantes y bailes populares. Cuidarán mucho estas agrupaciones de no caer en las varietés. Por eso indicamos que únicamente alternen en su repertorio bailes y cantos populares o revolucionarios» (17). Aunque estas palabras se publican sin firma, seguramente se deben a Rafael Alberti, el mismo poeta que, años antes, había puesto en marcha, desde las páginas de la revista *Octubre*, la publicación de una «Antología folklórica de cantares de clase».

5.- Pero me gustaría terminar, más allá de las urgencias políticas, haciendo hincapié en el trabajo de depuración y de creación personal que los artistas del 27 realizan bajo las banderas de lo popular. Las palabras de Juan Ramón siempre están en el fondo de sus planteamientos: «No hay arte popular, sino imitación, tradición popular del arte». Juan Ramón Jiménez reconoce en muchos momentos de su obra la presencia del pueblo. Escribe, por ejemplo: «El pueblo, como río total, ha andado siempre por debajo; regando con su sangre generosa y escéptica esa enorme frondosidad visible, dueño natural, en la sombra, de los mejores secretos de la vida, poesía y muerte... la filtración ascendente de la savia popular es inextinguible» (18). Pero después de esta savia popular, es imprescindible el trabajo del artista, del andaluz universal, del poeta que sabe trascender los límites del costumbrismo. Gustar de los elementos populares en el arte no significa aceptar las deformaciones convencionales del localismo. García Lorca critica el andalucismo de primeros términos, como cualquier otra literatura regionalista. «Si te fijas -le comenta a Francisco Pérez Herrero-

toda la Galicia de Valle-Inclán, como toda la Andalucía de los Quinteros, es una Galicia de primeros términos» (p.531). Su sentido artístico del costumbrismo, sino esa doble vía de utilización estética de lo popular, como articulación del país o como refugio romántico, que afecta a lo más significativo de la cultura española contemporánea. Si Lorca utiliza la tradición rural del teatro de Benavente, es para elaborarla con un tono trágico en *Bodas de Sangre* (1933) y *Yerma* (1934), intentando construir al mismo tiempo un teatro popular y poético, artístico y capaz de conectar con el público. La temática rural se trabaja con la herida de los mitos, del lenguaje simbólico, con el ritual sombrío del amor y de la muerte, como la atmósfera del más puro cante jondo.

Una utilización parecida de las tradiciones populares hará Rafael Alberti en su trilogía teatral del exilio, *El trébol florido* (1941), *El adesio* (1944) y *La Gallarda* (1945). Siguiendo un desarrollo paralelo al de su poesía, el teatro de Alberti se refugia en la naturaleza, para escudarse de la realidad. El cansado peso de la guerra, la derrota, las injusticias sociales, la muerte, hacen que el poeta busque una respuesta no directamente política, sino vitalista, contrapesando la balanza con una apuesta radical por la libertad de la vida y el arte, por las metamorfosis naturales, los impulsos míticos y las pasiones telúricas. Sobre todo en *El trébol florido* y *La Gallarda*, nos encontramos el mismo misterio natural de las canciones recogidas en el libro de poemas titulado *Entre el clavel y la espada* (1941). La historia de la serrana dominada por una relación erótica y maternal con un toro, la historia de *La Gallarda*, a encontramos adelantada en esta canción:

Mamaba el toro, mamaba
la leche de la serrana.

Al toro se le ponían
ojos de muchacha.

Ya que eres toro, mi hijo,
dame una cornada.

Verás que tengo otro toro
entre las entrañas.

(La madre se volvió yerba,
y el toro, toro de agua) (19).

El poeta vuelve a la naturaleza para interpretarla personalmente, para crear sus misterios, unos misterios capaces de sostener los paraísos artificiales, las arboledas perdidas donde pueden vivir sus deseos y sus esperanzas. Lo popular sin localismos limitadores, lo popular como referente de la tarea social y de los sueños personales. Rigor estético y voluntad de colaborar en la edificación de un país más justo, más

generoso: esta es la lección artística que nos dejó la generación del 27, culminación y ejemplo de todo el esforzado itinerario de la cultura española contemporánea.

Notas

- (1) Este tema fue estudiado por Juan Manuel Rozas en *Tres secretos (a voces) de la literatura del 27*, Universidad de Extremadura, 1983.
- (2) Inman Fox, *Ideología y política en las letras españolas de Fin de Siglo*, Madrid, Espasa-Calpe, 1988. La materialización literaria de esta «nostalgia de estado» ha sido estudiada en muchos trabajos por José Carlos Mainer. Además de su *Edad de plata*, Cátedra, Madrid, 1981, citamos una buena condensación, relacionada con el tema que tratamos aquí, en el artículo «Cultura y vida nacional (1902-1939)», *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 485-486. págs. 68-80.
- (3) De mucho interés es el libro de Antonio Machado y Núñez, *Páginas escogidas*, Ayuntamiento de Sevilla, 1989. Interesante es también el estudio introductorio de Encarnación Aguilar.
- (4) *Discursos políticos*, Alianza Editorial, Madrid, 1990, pág. 12.
- (5) *Obras*, II, Barcelona, 1973, pág. 485.
- (6) *Obras completas*, III, Aguilar, Madrid, 1986, pág. 195.
- (7) Estas dos «Crónicas granadinas» de José Mora Guarnido fueron publicadas por Piero Menarini en «Federico y los títeres: cronología y documentos», *Boletín de la Fundación FGL*, nº 5, 1989, págs. 149-178. Muy interesante el análisis que hace Mario Hernández en «Retablo de las maravillas: Falla, Lorca y Lanz en una fiesta granadina de títeres», en Federico García Lorca, *Teatro de títeres y dibujos*, Universidad Internacional Menéndez Pelayo, Santander, 1992, págs. 32-52.
- (8) El manuscrito de la representación de 1934 acaba de ser editado por Mario Hernández en Federico García Lorca, *Retablillo de Don Cristóbal y Doña Rosita*, Casa-Museo de Federico García Lorca, Fuente Vaqueros, 1992. Las citas corresponden a la página 33.
- (9) La carta completa se recoge en mi edición de Rafael Alberti, *Santa Casilda*, Fundación Rafael Alberti, Cádiz, 1990, pág. 24.
- (10) Federico García Lorca, *Epistolario*, I, Alianza Editorial, Madrid, 1983, págs. 173-174. Edición de Christopher Maurer; Miguel Hernández, *Epistolario*, Alianza Editorial, Madrid, 1986, págs. 67-68. Edición de Agustín Sánchez Vidal; Rafael Alberti, *La arboleda perdida*, Seix Barral, Barcelona, 1975, pág. 281.
- (11) *Obras Completas*, III, pág. 623.
- (12) Rafael Alberti, *Prosas encontradas*, Ayuso, Madrid, 1973, pág. 118. Edición de

- Robert Orto, Valencia, 1932, pág. 78 Marrats. La cita exacta de la *Segunda antología* es «No hay arte popular, sino imitación, tradición popular del arte».
- (13) Mundo Latino, Madrid, 1930, pág. 19.
- (14) Orto, Valencia, 1932, pág. 78
- (15) Gloria Rey Faraldos, «El teatro de las Misiones Pedagógicas», *El teatro en España. Entre la tradición y la vanguardia*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1992, pág. 153.
- (16) *La arboleda perdida*, pág. 315.
- (17) Signo, Madrid, 1938, pág. 9.
- (18) *El trabajo gustoso*, Aguilar, México, 1961, pág. 43.
- (19) Rafael Alberti, *Obras Completas*, II, Aguilar, 1988, p. 91. Edición de Luis García Montero.

NOTICIAS

ACTO DE ENTREGA DE LOS VII PREMIOS DEMÓFILO A LAS ARTESANÍA Y LABORES DE LA SEMANA SANTA

El acto de Entrega de los VIII Premios Demófilo a las Artesanías y Labores tradicionales de la Semana Santa tuvo lugar el pasado 26 de marzo de 1996 en el Salón del Almirante de los Reales Alcázares de Sevilla, organizado por la Fundación Machado, con el patrocinio del Excmo. Ayuntamiento de Sevilla y la colaboración de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía.

Dichos premios, otorgados por un jurado compuesto por Manuel Cepero Molina, Ramón Queraltó Moreno, Alberto Fernández Bañuls, Antonio Sancho Royo, Javier Criado Fernández, Manuel Palomino González, Fernando Vílches Báñez, Antonio Zoido Naranjo y Carlos Colón Perales recayeron en:

- Premio Demófilo a una larga trayectoria a la Banda de Música del Maestro Tejera que viene actuando en la Semana Santa de Sevilla desde el año 1905.
- Premio Demófilo a una obra de arte de carácter permanente, a Don Raimundo Cruz Solís y a su esposa Doña Isabel Pozas Villacañas por la restauración de la escultura del Cristo de la Buena Muerte de la Hermandad de los Estudiantes.





- Premio Demófilo a una obra de arte de carácter efímero, a Don Manuel Vargas de la Cruz por la realización del tocado de Ntra. Sra. de Loreto de la Hermandad de San Isidoro.

- Premio Demófilo Especial, al Consejo Local de Hermandades y Cofradías de la ciudad de Baena (Córdoba) por su dedicación permanente a la exaltación de la Semana Santa.

Fue mantenedor de dicho acto Don Arsenio Moreno Mendoza, quien, entre otras cosas, dijo: «Veiticuatro han sido los galardonados a través de las diferentes ediciones de estos prestigiosos Premios Demófilo. Entre ellos, músicos, restauradores, cuadrillas de costaleros, autores de exornos florales, orfebres, escritores, pequeños establecimientos dedición Machado, señaló los siguiente:

«El Jurado de los Premios Demófilo a las Labores y Artesanías de la Semana Santa reunido en Sevilla el día 20 de Abril de 1995 en su octava edición acordó otorgar el Premio Especial del Jurado a la Semana Santa de Baena representada en la Agru-





pación de Cofradías de esta ciudad. Este premio especial que se otorga por primera vez quiere significar el reconocimiento que desde la Fundación Machado hacemos de la Semana Santa de esa ciudad.

Ya el pasado año y con motivo del ciclo de conferencias «Semana Santa de Andalucía. Unidad y diversidad» que organizó la Fundación tuvimos especial interés porque estuviera presente un cualificado investigador de la Semana Santa y las cofradías baenenses; para ello invitamos a D. Manuel Horcas Gálvez a participar en el ciclo que tuvo lugar en el marco de la casa-museo de Murillo, gentilmente cedido por la Delegación Provincial de Cultura de Sevilla. En su intervención el prof. Horcas intentó, y creo que consiguió, de forma muy didáctica, iniciarnos en este difícil y complejo conocimiento de vuestra Semana Mayor, analizando su organización insitucional, trayectoria histórica y problemática con la que actualmente se enfrenta.

Quiero decir con todo esto que desde la Fundación Machado teníamos un especial interés, por el conocimiento que teníamos de él, en destacar y difundir este fenómeno religioso y también cultural, sociológico, y desde luego profundamente histórico, como el que tiene lugar cada primavera en las iglesias y capillas, calles y plazas de esta ciudad cordobesa tan principal como es Baena».

Tras dicho acto, al numeroso público asistente le fue ofrecida una copa de vino español o, más concretamente, de las propias viñas y bodegas de la ciudad de Baena.

MUSEO COMARCAL VELEZANO «MIGUEL GUIRAO» de Arqueología, Historia, Etnografía y Naturaleza

La idea de crear un museo arqueológico en Vélez Rubio partió de Don Miguel Guiraro Pérez y su familia, al comprender que su colección, formada durante muchos años de interesada búsqueda, podría ser útil exponiéndola públicamente. Tras varios intentos fallidos y sucesivos ofrecimientos de la familia para aportar los materiales, aun a pesar de la buena voluntad de varios responsables políticos, no fue posible realizar la donación, ejecutar la rehabilitación del edificio y proceder al montaje del museo, hasta que, en 1988, la Corporación Municipal presidida por Don Luis López Jiménez, inició y materializó el proyecto, valiéndose para ello de sendas escuelas taller, cuyo módulo de arqueología fue responsabilidad del arqueólogo Martín Haro Navarro.

La colección está compuesta por varios miles de piezas inventariadas que comprenden una sucesión de materiales, desde las fases más primitivas de la Prehistoria, hasta objetos históricos y contemporáneos de cultura popular, ofreciendo una muestra progresiva y didáctica muy completa.

Con la fundación del Museo se pretende mostrar una significativa y variada colección del patrimonio arqueológico de todos los pueblos de la Comarca y otros lugares, especialmente del Sureste y Andalucía, concienciar sobre la necesidad de su protección y conservación; facilitar el estudio e investigación de las tierras veleznas; garantizar la correcta exposición y/o depósito de nuevos hallazgos o colecciones; utilizar un nuevo recurso didáctico y cultural para los escolares y vecinos en general y servir como destacado instrumento y aliciente complementario para enriquecer la oferta turística de la zona.

Para su organización, el nuevo centro cuenta con un Patronato compuesto por representantes de la familia Guirao-Pineyro y del Ayuntamiento de Vélez Rubio; una Comisión Consultiva integrada por coleccionistas, arqueólogos, aficionados y amigos del Museo y un responsable de su funcionamiento, don Antonio Sánchez Guirao. El servicio diario está a cargo del personal designado por el Ayuntamiento de la localidad.

El museo cuenta con las siguientes salas:

Sala I. Evolución de las especies

Exposición de una considerable colección de minerales y fósiles de diversas procedencia, ordenados según edades, con su denominación precisa y acompañados de paneles, dibujos y fotografías ilustrativas o explicativas.

Sala II. El medio físico

Paisaje, vegetación y geografía física, a través de fotos, mapas y maquetas que nos muestran diferentes paisajes naturales y humanos de una tierra de contrastes.

Sala III. Prehistoria



Contempla el amplio panorama histórico-cultural que corresponde a la evolución de los homínidos, la fauna de la zona y los testimonios humanos a lo largo de millones de años. El diverso material de estas últimas se recoge en vitrinas desde la cultura del «guijarro tallado» hasta la del Bronce. Sucesivamente van discurriendo por el Paleolítico, Epipaleolítico, Neolítico, Edades del Cobre y del Bronce. Se dedica una sección a las culturas rupestres y otra a la evolución de los molinos.

Sala IV. Colonizaciones y mundo ibérico

Se recuerda la influencia comercial de las grandes civilizaciones, causa de importantes transformaciones socio-culturales de las poblaciones indígenas de la Península en el Bronce final, sin acabar con el protagonismo de algunos reductos autóctonos, como el de Tartessos en la Baja Andalucía. Se exponen testimonios de los pueblos fenicios, griego y púnico, resaltando la cultura ibérica.

Sala V. Hispania romana y visigoda

La romanización de la Península Ibérica fue un lento proceso, aunque en algunas zonas, como en la bética, se produjo una rápida integración. En nuestra región, en el Villar de Chirivel se han encontrado sus mejores testimonios, algunos suntuosos. Se exponen muestras del rico y variado arte del Imperio, hasta los visigodos.

Sala VI. Periodo medieval: musulmán y cristiano

El asentamiento árabe en la Península fue consolidándose hasta el establecimiento del califato con Abd-al Rahman III, a partir del cual se puede hablar de una

cultura hispano-árabe característica. El desmoronamiento del Califato hasta los Reinos de Taifas hicieron factible la conquista cristiana. Se ofrecen elementos de la presencia musulmana en diversos puntos de la región, así como testimonios de su cristianización.

Sala VII. Muestra etnográfica velezana

Aunque los fondos del Museo son considerables en lo que respecta a objetos de interés etnográfico, aún se esta a la espera de su instalación definitiva. Entre tanto, se ha reproducido un modelo ideal de cocina u hogar velezano en torno a una chimenea, con la presencia de elementos y útiles propios de las faenas caseras y la vida familiar y laboral.

El edificio

El Museo se aloja en uno de los edificios más significativos del casco histórico-artístico de Vélez Rubio: el antiguo Hospital Real, levantado a partir de 1765, siguiendo las pautas estilísticas del barroco civil imperante en la época. Se halla en la Carrera del Carmen, conocida vía por sus proporciones y la ubicación de edificios públicos y privados pertenecientes a diferentes periodos y gustos artísticos.

La imagen exterior queda realzada por la existencia de una modesta placita, flanqueada por la antigua casa del administrador del Hospital y la Torre y Puerta de los Perdones de la Iglesia de Nuestra Señora del Carmen. La fachada principal está compuesta a base de ladrillo visto y cajones de mampostería blanqueados; destacan los huecos enrejados con adornos de ladrillos en forma escalonada o arco rebajado, los balconillos superiores y el escudo real con las armas reales labrado en piedra. El interior se distribuye en torno a un patio de planta cuadrada y dos pisos de alzado: el inferior, con ocho columnas toscanas sustentando arcos de medio punto algo rebajados delimita un pórtico cubierto con bóvedas de aristas. Encima, una galería (antes cerrada), cuya cubierta descansa en columnas con zapatas de madera.

Desde comienzos del siglo XIX conoció una azarosa y agitada vida: fue ocupado por las tropas francesas; clausurado como hospital de pobres en 1822; cedido a la milicia local; gestionado como casa de maternidad y expósitos, cuartel, escuela, teatro, academia, etc.; hasta que, salvado de la desamortización liberal, en 1887 se instaló una Comunidad de Siervas de María, manteniéndose como asilo hasta la década de los sesenta de la centuria actual.

El museo se encuentra en la calle Carrera del Carmen, 29. 04820 Vélez Rubio (Almería), y puede obtenerse información en:

- | | |
|--|---|
| - Oficina de información turística.
Tlf.- 41-01-48
de 10 a 14 h. (Lunes a viernes) | - Ayuntamiento de Vélez Rubio
Tlf.- 41-00-00
de 8 a 15 h. (Lunes a sábados) |
|--|---|

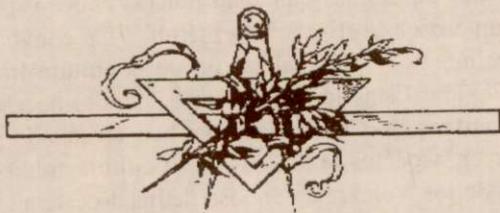
Texto: J.D. LENTISCO Fotos: G.J. CASTILLO

III JORNADAS DE ESTUDIO SOBRE LA VIDA TRADICIONAL EN VÉLEZ RUBIO

Un año más y coincidiendo con la Navidad, cuando antaño en toda la comarca de los Vélez las cuadrillas de ánimas cantaban por las calles y plazas de los pueblos y aldeas y por los numerosos cortijos, Vélez Rubio ha convocado a las personas interesadas en el conocimiento y profundización de la cultura tradicional a unas jornadas de estudio y reflexión. Estas jornadas surgidas como necesario complemento y desarrollo de los **Encuentros de Cuadrillas**, que han alcanzado ya su XIIª convocatoria, pretenden incidir en aspectos temáticos de la cultura tradicional andaluza y en especial de la comarca de los Vélez, habiéndose dedicado este año a un tema de tanto interés antropológico y patrimonial como «La arquitectura rural: utilización cultural de los espacios arquitectónicos». Esta convocatoria presentó la novedad de que la organización corrió a cargo del Centro de Profesores «Los Vélez», que ha dado elocuentes muestras de su eficacia organizativa y capacidad de convocatoria. Buena prueba de ello ha sido la alta matrícula -más de noventa inscritos entre profesores y otros participantes- y el exacto cumplimiento y desarrollo de las actividades, que tuvieron lugar en las propias instalaciones del Centro.

El programa se inició con la salutación del coordinador del CEP, Antonio M. Villegas seguida de la intervención del Dr. Salvador Rodríguez Becerra de la Universidad de Sevilla que expuso los objetivos que a corto y medio plazo tienen planteados estas Jornadas y trazó un breve panorama del estado de los estudios de arquitectura tradicional en Andalucía. Intervino a continuación Antonio Ortega Fernández, del Gabinete Pedagógico de Bellas Artes de Granada que en su conferencia «Santuarios y exvotos» desarrolló el concepto de santuario como espacio arquitectónico de religiosidad y sociabilidad para centrarse en el de la Virgen del Saliente de Albox, que describió y analizó en sus aspectos formales y simbólicos, para terminar deteniéndose en la «sala de los milagros» donde se sitúan los exvotos ofrecidos a la Virgen. El cortijo como espacio donde tradicionalmente tienen lugar los cantos y bailes de ánimas fue el tema que expuso Antonio Avilés Soriano de la vecina región de Murcia bajo la rúbrica «Música, bailes y rifas en los cortijos». La jornada vespertina se inició con la intervención de Manuel Mataría Guil, profesor y estudiante del Tercer Ciclo de Antropología de la Universidad de Almería que expuso los resultados de su investigación sobre las «Ermitas de ánimas» en la provincia de Almería. Siguió la conferencia audiovisual realizada en colaboración entre los profesores de secundaria de Vélez Rubio, María del Mar Muñoz y Miguel Quiles, y Modesto García del Centro de Tecnología de la Imagen de la Universidad de Málaga, con la colaboración del Departamento de Recursos del CEP de la comarca. La última conferencia corrió a cargo de Domingo Ruiz Cerezuela, licenciado en Bellas Artes y Antropología que disertó sobre «Aspectos de utilización cultural de los espacios arquitectónicos rurales» que ilustró

profusamente con diapositivas procedentes de su trabajo de campo. Las jornadas fueron clausuradas con las intervenciones de Salvador Rodríguez Becerra, Sebastián J. Figueras Cañada, coordinador de las Jornadas y de Julián Martínez García Delegado de Cultura de la Junta de Andalucía.



UNIVERSIDAD DE OTOÑO DE ANDÚJAR

En los próximos meses de Octubre y Noviembre se celebrarán en la ciudad de Andújar la Universidad de Otoño, organizada por el Área de Cultura del Excmo. Ayuntamiento de la localidad jiennense.

Entre los ocho cursos organizados, destacamos por afinidad con nuestros objetivos el de «El diablo, las brujas y su mundo. Homenaje a Julio Caro Baroja», que será dirigido por Salvador Rodríguez Becerra, Presidente de nuestra Fundación y profesor de la Universidad de Sevilla.

La relación de profesores que impartirán el curso es la siguiente: Carmelo Lisón, de la Real Academia de Ciencias Morales; Francisco Núñez Roldán, Universidad de Sevilla; Antonio Montesinos, Universidad de Cantabria; Francisco Flores Arroyuelo, Universidad de Murcia, Manuel Amezcua, Laboratorio de Antropología de Granada y Manuela Cantón, Universidad de Sevilla.

Como complemento del curso se podrán presentar comunicaciones sobre la temática del mismo.

Para más información se pueden dirigir a:

Casa Municipal de Cultura
Plaza de Santa María, s/n.
23740 Andújar (Jaén)
Teléfono: 50 12 50 exts. 253/255
Fax: 51 02 31

RECENSIONES

Garrido Palacios, M.: *El cancionero de Alosno (para bailar, cantar y tañer a la guitarra)*. Castilla Ediciones. Valladolid, 1996.

La riqueza de los cantes es sobradamente conocida y reconocida en nuestra tierra desde tiempo inmemorial. Formas tan peculiares como las sevillanas bíblicas o la toná del fandango alosnero cruzan las fronteras invisibles del tiempo y de la cultura popular para llegarnos hoy, en los umbrales de un nuevo milenio, con la viveza y la cristalina sonoridad de un cante añejo y puro. Conocedores son los alosneros de este caudal incesante de canciones que dicen infinidad de verdades y sentires del alma con letras tan sencillas como:

A mi caballo le eché
hojitas de limón verde.
No me las quiere comer,
mi caballo se me muere.

El amor a la tierra y al hombre, y el canto a la comunión de ambos (como es el caso de las fiestas del solsticio estival) son los ejes de esta poesía cantada que tan hondamente mueve y conmueve, como un soplo de aire fresco cargado de romero, de Andévalo y de vino. Tan simple como eso, o tan difícil.

Manuel Garrido Palacios continúa con este espléndido trabajo la recopilación de los cantes de Alosno que inició con *Alosno, palabra cantada. El año poético de un pueblo andaluz* (Ed. Fondo de Cultura Económica), prologado por Julio Caro Baroja. En esta ocasión, el prólogo corre a cargo de una figura no menos preeminente como es Antonio Gala.

Romances, tonás, sevillanas bíblicas, un riquísimo mundo de palabra cantada llena las páginas del libro. Nos parece un acierto el incluir la notación musical de los cantes recopilados, pues verso y música no se entienden nunca separados. Y han de entenderse para lograr ese maridaje perfecto que suspende por un momento las preocupaciones, los desánimos, las asperezas del vivir rutinario y llena el silencio de voz sonora y sugerente.

Alude Manuel Garrido en el libro a la posible existencia de un eje asturiano-leonés-huelveño, idea no demasiado descabellada si tenemos en cuenta la historia, o intrahistoria -que diría Unamuno- de esta provincia tan querida. En último término, ¿cuál es la procedencia de esa fiesta tan arraigada en Huelva que es la de San Juan?. Ese «maestro», «pirulo» o pino alrededor del cual se baila, ¿no remite al culto céltico a los árboles y al sol naciente como símbolos de fecundidad? Culto céltico que, no lo olvidemos, es galaico-portugués: faltan aún muchos pasajes que descubrir en las relaciones históricas con el país vecino, que tan cerca se siente en el Occidente andaluz.

El libro se estructura en seis capítulos, que corresponden a sendos bloques genéricos: Los cantos solemnes, El mundo de la toná, Canciones de Diciembre, Romances, Segudillas, y el Toque final (La falseta del fandango del Pinche).

El primer bloque incluye cantos característicos de esta zona del Andévalo, como son la saetas, las lamentaciones de Jeremías, las palabras «retorneás» de Moisés o rogativas de lluvia. Las tonás son de diversos temas (de los ratones, de tía Anica, de trilla, de quintos, y de la fiesta del Pino o de San Juan).

Las Canciones de Diciembre (nanas y otras canciones) dan paso a romances encontrados en la localidad y que dan noticias de la aún latente tradición romancística en este privilegiado enclave del Andévalo, ratificada en los resultados de la última encuesta romancística promovida por la Fundación Machado en abril de este año.

El bloque correspondiente a las segudillas es muy extenso, y está compuesto por cuatro apartados: las segudillas antiguas de la Cruz de Mayo, las inspiradas en la música de Gerineldo, las cantadas en la «colás», y las que aportaron los guitarreros. El Toque final es el de la falseta de fandango del Pinche.

El trabajo se inicia con una jugosa introducción en la que el autor expone su afán de recopilar esta poesía tradicional, tan alejada de las modas y usos impuestos actualmente por la uniformización de los medios de comunicación y por la desaparición paulatina de los modos de vida tradicionales. Se completa el estudio con numerosas notas a pie de página aclaratorias del sentido de las canciones, y con una concisa pero útil bibliografía sobre el tema. En cuanto a los criterios seguidos por Manuel Garrido en esta edición, nos parecen muy acerbados. Mantiene formas generalizadas en el habla andaluza, pero sin caer en el peligro del nacionalismo lingüístico tan en boga hoy en día (hablar de grafía andaluza sería meterse en camisa de once varas)

Las fotografías de Héctor Garrido, espléndidas, dan el toque final a esta obra de lectura obligatoria para el entendido y para el público en general gustoso de ahondar en las raíces de lo popular, que es lo mismo que decir en nuestra misma esencia de hombres, embarcados, querámoslo o no, en un antiquísimo río cuyas aguas cantan nuestro incierto viaje.

Jose Manuel GÓMEZ FERNÁNDEZ

Bernal Rodríguez, M.: *El hábito no hace al monje. Clero y pueblo en los refraneros españoles del Siglo de Oro*, Padilla Libros, Sevilla, 1994, 173 págs.

Siendo el romancero y el cuento los géneros más estudiados por los especialistas en literatura popular, y sobre los que aún se siguen coleccionando temas y versiones a través de encuestas, conviene saludar la aparición de este libro como una aportación sustanciosa y necesaria a un género tan valorado por nuestros clásicos como desatendido en la actualidad como es el refranero. Aun no siendo el estado actual del refranero el objeto de estudio del libro que reseñamos, no cabe duda de que, a través del enfoque histórico de una cierta acotación temática, contribuirá al conocimiento de una manifestación de literatura popular que, del modo que sea, aún sigue vigente.

Manuel Bernal Rodríguez, reconocido especialista en las relaciones entre cultura popular y Humanismo renacentista, además de estudioso y buen conocedor de la singular obra del sevillano Juan de Mal Lara, ha seleccionado más de cuatrocientos refranes relativos a clérigos, analizándolos y enmarcándolos debidamente en un extenso estudio introductorio. El libro que comentamos se articula en dos partes: la primera constituye un jugoso estudio preliminar en cuatro capítulos y la segunda una colección de refranes ordenados por materias y glosados.

Es en el Renacimiento cuando la paremiología española alcanza su apogeo no sólo por la enorme cantidad de colecciones de refranes que se escriben o se publican sino por la estimación positiva que alcanzan entre los cultos. Importancia capital reviste el hecho de que gran parte de estos refranes fuesen glosados por sus colectores: «Las glosas a los refranes -advierde Bernal Rodríguez- se convirtieron en la vía por la que se incorporaba al refranero un cúmulo de información folklórica, etnográfica y sociológica (costumbres, cuentos, chistes, anécdotas, cantares, descripción de prácticas artesanales, fiestas, hábitos higiénicos y alimentarios, etc.) con la que se pretende esclarecer el origen y la significación de los refranes. Se comprende fácilmente la extraordinaria importancia que estos refraneros tienen hoy para los estudios de historia social y de las mentalidades, gracias a unas glosas de esa naturaleza».

La temática del refranero resulta universal. Y en ella no podía faltar la relativa a la vida clerical. El refranero clerical castellano de los siglos áureos -ya que con posterioridad los «refranes nuevos» no son sino variantes geográficas o adaptaciones modernizadas de los ya conocidos- atesora casi cuatrocientos cincuenta refranes, en concordancia con el lugar privilegiado que la clerecía acupa en la vida social del país. Lo que sorprende, pues, no es el elevado número sino el hecho de que casi en su totalidad, «esos refranes ostenten un carácter marcadamente satírico e injurioso hacia las personas de condición religiosa; hasta tal punto que hablar de anticlericalismo, al tratar del refranero, se ha convertido en un tópico».

Ahora bien, ¿qué dicen, cómo son, cuándo y cómo se originan estos refranes anticlericales? Bernal resume las opiniones formuladas por Stirling, Usoz del Río, José A. Maravall, domínguez Ortiz, Caro Baroja, R. Jammes o L. Combet, acogiéndolas todas como parciales explicaciones de un fenómeno complejo. Pues no cabe atribuir a una sola causa el anticlericalismo que se expresa a través del refranero.

Tampoco es simple la cuestión de la morfología del refrán o de sus fuentes. Es lo cierto que existe un camino de ida y vuelta entre el cuento y el refrán, y lo mismo puede decirse en cuanto a la relación del refrán con los cantares populares o con la propia literatura culta (el refrán como origen de una comedia, por ejemplo). Precisamente esta complejidad le sirve al autor para acrecentar el censo de refranes anticlericales, añadiendo algunos que, de no ser por la glosa, no sabríamos que lo son. Así, por ejemplo, «La gansa de Cantimpalos, que salía al lobo al camino» se convierte en refrán de signo anticlerical por la explicación que le dio Correas: «Los de este lugar cuentan por tradición de los pasados que una mujer, llamada la Gansa, salía al camino de otro lugarejo vecino a tratar a solas con el cura de allí, que se llamaba Lobo...»

¿Cómo pudo fluir, en la España abanderada de la Contrarformra, este caudal de

anticlericalismo popular? A esta pregunta trata de responder el capítulo tercero, titulado «Los efectos de la censura en el refranero español del Siglo de Oro: la *Philosophía Vulgar* de Juan de Mal Lara». Y la respuesta es que cada vez menos. Interesante es ver cómo el refrán anticlerical va menguando su porcentaje y su agresividad a medida que la censura inquisitorial va sentando su mano de hierro en las conciencias o, por lo menos, en los libros. Así sucede con los refraneros publicados a partir del de Hernán Núñez en 1555: el *Tesoro* de Covarrubias de 1611 ya no recoge ningún refrán anticlerical. Y la autocensura, como demuestra Bernal con los curiosos ejemplos que aduce, continúa hasta hoy en día.

El refranero glosado que nos ofrece Bernal aparece clasificado según los siguientes arquetipos: el clérigo como personificación del mal («Al fraile, en la horca lo menee el aire»); la hipocresía del clérigo («Judío por la mecaduría y fraile por la hipocresía»); el clérigo y la lujuria («A casa del cura ni por lumbre vas segura»); la vida regalada de los clérigos («Abad de la Madalena, si bien come mejor cena»); clérigos andariegos («De Medina a Valladolid, o toparás con fraile, o puta o mula rucia»); soberbia clerical («No hay linaje honrado donde no haya hombre rapado»); clérigos avarientos («Abad avariento, por un bodigo pierde ciento»); los clérigos recaudadores de impuestos («Lo que no lleva Cristo, lleva el fisco»); el clérigo como referente de la conducta humana («También se muere el Papa, como el que no tiene capa»); la vida clerical («Más conocido que misacantano»); romerías y devociones («Ir romera y volver ramera»); y, finalmente, aquellos otros que, en el aparado de «varios» no encuentran acomodo en ningún otro («Nuestro cura todo lo cura»).

La lectura de este amplio refranero, y de las glosas correspondientes, pudiera darnos una idea equivocada de la dimensión del anticlericalismo popular reflejado en los proverbios y dichos. Por ello, no nos parece lo menos importante a destacar en este libro -junto a su claridad expositiva y su riguroso manejo de las fuentes, además de la ameneidad del tema- la prudencia con la que su autor matiza y sitúa adecuadamente la genealogía y trascendencia reales de este tipo de refranes, tanto en la «Advertencia preliminar» como en las siguientes palabras que pueden también a nosotros mismos servirnos de conclusión: «Ingresar en el clero era, posiblemente, la principal vía abierta por la sociedad para cambiar de suerte; ya se sabe que, para quien quiere medrar, «Iglesia, mar o casa real...» En muchos casos, junto a los segundones, que encuentran en la Iglesia el medio de mantener su *status*, acuden a engrosar las listas de curas y frailes gentes sin vocación, que ven en el hecho de entrar en religión un modo de vida, casi un oficio; como dice maliciosamente el proverbio, están decididos a «Dejar hambre y frío por amor de Dios». Teniendo en cuenta cuanto antecede, se comprende mejor la proliferación de refranes sobre curas y frailes y su agria hostilidad contra ellos; no es sólo que el pueblo convive con frailes y abades y sufre en carne propia sus abusos, es que abades y frailes *son de los nuestros*, han salido del pueblo, y por eso sus excesos duelen más». De ahí que de los dos estamentos privilegiados del Antiguo Régimen, Clero y Nobleza, resulte ser el clero, y no la nobleza, quien mayormente suscite las iras -y las sátiras- del elemento popular, por lo que éste tiene de nutricio y cercano.

LIBROS RECIBIDOS

La Andalucía de Demófilo, Madrid, Electa, 1993.

Esta publicación sirvió como catálogo de la exposición celebrada en Sevilla (sala el Arenal) durante los días 3 de diciembre de 1993 a 8 de enero de 1994, coincidiendo con el centenario de la muerte de Demófilo, año dedicado por eso mismo a conmemorar la cultura tradicional andaluza. Arsenio Moreno Mendoza es el encargado de pergeñar un esbozo biográfico del personaje, encuadrándolo en el contexto de la Andalucía de la Restauración. De modo sucesivo una serie de especialistas en diversas materias (Zoido Naranjo, Fernández Bañuls, Bernal Rodríguez, Reina Palazón, Rodríguez Becerra, Aguilar Criado, Chicharro) analizan aspectos concretos de la actividad investigadora de Machado y Álvarez (inquietudes flamencológicas, posición intelectual, repercusión en el teatro de los Machado) y las manifestaciones intelectuales (filosóficas, bibliográficas, estudios etnológicos) y artísticas (producción pictórica) de su época. Los textos van acompañados de la reproducción fotográfica de los materiales expuestos para la ocasión.

Eduardo del Arco Martín et al., *España: fiesta y rito. Tomo I. Fiestas de Invierno*, Madrid, Ediciones Merino, 1994, 385 págs.

La publicación se enmarca en un proyecto de estudio más amplio sobre la fiesta popular en España, realizado por un equipo de investigación del Museo de Artes y Tradiciones Populares de la Universidad Autónoma de Madrid, dirigido por Guadalupe González-Hontoria. Tras una introducción donde se analizan de modo general los diversos factores que conforman la fiesta popular (comunicacionales, socio-económicos, temporales, etc.) se pasa revista a la especificación de las fiestas de invierno, objetivo prioritario del libro. Las fiestas y ritos invernales han sido clasificados por ciclos. Así se da buena cuenta del ciclo de Navidad, las fiestas de enero, de febrero y el ciclo de Carnaval y Cuaresma, atendiendo en cada caso a sus respectivos rituales religiosos, lúdicos y gastronómicos, todo ello ejemplificado en las distintas regiones y pueblos de España.

Congreso de religiosidad popular en Andalucía, por Juan Aranda Doncel (Coord.), Cabra, Caja Sur, 1994, 515 págs.

Recoge la presente publicación las Actas del Congreso sobre «Religiosidad popular en el Barroco», celebrado en Cabra durante los días 28 a 30 de enero de 1994. Se articula el volumen en dos bloques unitarios. Por un lado van reunidas las ocho ponencias participantes, referentes a aspectos globales de la religiosidad popular en diferentes ámbitos geográficos andaluces, durante el periodo temporal que abarca desde los albores de la Modernidad hasta finales del Antiguo Régimen. Posteriormente se transcriben 28 comunicaciones de temática muy variada. Entre otros muchos aspectos, cabe destacar las dedicadas a cofradías, distintos fenómenos de la religiosidad

popular en Sevilla, Ubeda, Gibraltar, devociones locales, advocaciones marianas y de santos, fiestas barrocas y romerías el fenómeno de las predicaciones, etc.

Eugénie Doucet, *Vivencias en la Alpujarra y su entorno*, Almería, Arráez editores (Colección Antropología y Viajes, 1), 1995, 285 págs.

Muchos autores extranjeros han escrito sobre La Alpujarra: desde los viajeros románticos del XIX, hasta los antropólogos y etnólogos más recientes, haciendo especial hincapié en las costumbres, tradiciones, rituales, ciclos festivos y folclore alpujarreños. Sin embargo, en la mayor parte de los casos, los informantes no se integraron de lleno en la comunidad, adoptando una perspectiva muy limitada tanto en el espacio como en el tiempo. No es ésta, precisamente, la situación de la autora. Eugénie Doucet se instaló junto al resto de su familia durante nueve años (1974-1982) en el sur de España y pudo realizar un retrato de las gentes de Aguadulce, Benínar y Berja. En el libro se relatan las vivencias de la vida cotidiana en este periodo de tiempo.

Aurora Ruiz Mateos et al., *Arte y religiosidad popular. Las ermitas en la Baja Extremadura*, Badajoz, Excma. Diputación, 1995, 287 págs.

Se ofrece un estudio de las ermitas pacenses enclavadas en los territorios adscritos a la jurisdicción de la Orden Militar de Santiago, desde tres vertientes investigadoras: artística, económica y devocional. Se trata, en definitiva, del análisis de las relaciones entre el arte y la devoción, en la idea de que la arquitectura popular permite conocer la religiosidad cotidiana y formas de vida tradicionales durante el siglo XVI. Mediante la combinación del manejo de documentación inédita de la Orden de Santiago conservada en el Archivo Histórico Nacional y el trabajo de campo (análisis directo de las ermitas ruinosas y conservadas) se indaga por un lado en su tipología arquitectónica (altares, imaginería, retablos, ornamento, pintura, rejería) sus alarifes y promotores, así como en las cuestiones relativas a su economía y jurisdicción. Sin olvidar, por supuesto, el mundo de la ermita y las formas de la vida espiritual a ella relativas: el santero, emparedados y beatas, comportamiento de los fieles, etc. Se completa el trabajo con un apéndice ilustrativo del estado actual de las ermitas conservadas.

Juan Alberto Fernández Bañuls, *Semana Santa. Fiesta y rito de Sevilla*, Madrid, TF editores, 1995, 118 págs.

Se describen los distintos aspectos que configuran los desfiles procesionales sevillanos, desde el Domingo de Ramos a la madrugada del Sábado Santo. Analiza el autor, tras una introducción general al tema y fenómeno de la Semana Santa, las vivencias del nazareno, el análisis de los pasos de Cristo, los palios, la imaginería religiosa, los costaleros, etc. Por último, se relatan pormenorizadamente las costumbres y rituales propios de la mañana, la tarde y la noche de cada día de la semana. Se ofrece, en fin, un apéndice sobre las cofradías que hacen estación de penitencia a la catedral de Sevilla.

Manuel Francisco Matarín Guil y Julia Abad Gutiérrez *Etnografía y Folklore en un Medio Rural. Aboloduy (Almería)*, Instituto de Estudios Almerienses, Ayuntamiento de Aboloduy , 1995, 247 págs.

El propósito que guía a los autores del libro es recoger y dar a conocer el modo de vida cotidiano en el pueblo de Aboloduy. Constituye esta labor el resultado de más de 20 años de investigación, cuyo fruto ha ido viendo la luz a través de la prensa local y diversas publicaciones, proyecto bajo el patrocinio del Instituto de Estudios Almerienses. Para ello, las fuentes de información manejadas han sido de índole diversa: tanto la observación participante y la comunicación oral, a partir de entrevistas -fuente de primer orden-, como el manejo de material impreso, procedente fundamentalmente del archivo municipal. El estudio se inicia con un acercamiento a la situación geográfica del pueblo, así como con un bosquejo histórico del mismo, su población, el hábitat, las construcciones más singulares, el sistema de producción y el ciclo vital. El grueso de la obra, no obstante, se dedica al estudio del ciclo festivo y el folklore (gastronomía, juegos, trajes, habla, adivinanzas, cuentos, leyendas), destacando la valoración que se hace del romancero de tradición oral y de la lírica popular (se transcriben los textos y su música). Se completa el volumen con una selección de fotografías de época y un útil glosario de consulta.

Pedro A. Cantero, *Arquitectura del Agua. Fuentes públicas de la provincia de Sevilla*, Diputación de Sevilla, 1995, 221 págs.

En este libro se analiza el triple valor (funcional, simbólico y ornamental) de la fuente pública con cuerpo arquitectónico en un conjunto de 65 pueblos de la provincia de Sevilla (más la mención a otras 7 poblaciones), excluidas las de la capital. Con todo, no se trata tanto de una investigación exhaustiva, como de una guía para rescatar del olvido y abandono estos elementos que marcaron en cada caso la historia de la comunidad. Los datos manejados oscilan desde la catalogación y posterior visita de los monumentos, hasta la documentación en los archivos locales y el testimonio de las personas de más edad. Sin embargo, antes que la simple descripción arquitectónica o histórica, el autor se ha inclinado especialmente a destacar lo más singular de la cultura del agua en cada municipio: lo que el agua representó tanto en el desarrollo económico como en el simbólico, las fiestas, rituales, romerías, aspersiones rituales, vírgenes y santos del agua, tradiciones, leyendas, historias propias de cada pueblo alrededor del agua, etc, subdividiendo para ello la materia en virtud de cuatro zonas geográficas: la Campiña; Sierra Norte; Sierra Sur y comarca de Estepa; Vega y Marismas. Colaboran con el autor, Guy Lemeunier y el arquitecto Francisco Guerrero con los estudios respectivos «El tiempo de las fuentes» y «Fuentes de la provincia de Sevilla», que sirven de marco introductorio. Completan el volumen el reportaje fotográfico de Javier Andrada, las ilustraciones de Bella Moreno y los diseños planimétricos de Francisco Granero y Pedro Bustamante, además de la inclusión de 17 poemas de Manuel Moya.

Actas del I Simposio regional de actualización científica y didáctica sobre «Literatura culta y popular en Andalucía», Asociación Andaluza de Profesores de Español «Elio Antonio de Nebrija, 1995, 218 págs.

El volumen, coordinado por Francisca Iñiguez Barrena, presidenta de la Asociación, recoge las intervenciones habidas en el citado Simposio, que se celebró en la Universidad de Sevilla durante los días 16 a 19 de febrero de 1995, plegándose por entero en su estructura al transcurso de las jornadas. A saber: se rinde cuenta detallada de las conferencias inaugural y de clausura, a cargo, respectivamente, de Francisco López Estrada y José Mondéjar, a las que se unen el resto de ponencias, comunicaciones, mesas redondas, lectura poética y paseo literario, que configuraron el Congreso. Las intervenciones, a cargo de destacados especialistas en las respectivas materias, pueden ser clasificadas en tres secciones fundamentales: estudios lingüísticos sobre el andaluz y las hablas andaluzas; estudios enfocados hacia la proyección didáctica de la lengua y la literatura; estudios sobre literatura a partir de tres vertientes complementarias: literatura culta, literatura popular y sus interrelaciones, con especial atención al análisis de autores concretos (Rafael Montesinos, Manuel Chaves, Cela, Campos Reina) obras (*El Abencerraje*, *Calila e Dimna*) y géneros específicos (cuentística, lírica, perodismo...). Se completan las Actas con un apéndice donde se reproducen incluso los programas de los Encuentros.

A. Fraguas Fraguas, X. A. Fidalgo Santamariña, X. M. González Reboredo (coord.), *Romarías e peregrinacións. Actas do Simposio de Antropoloxía* (Santiago de Compostela, 1993), Consello da Cultura Galega. Ponencia de Antropoloxía Cultural, [s. l.], 1995, 208 págs.

El presente volumen recoge los resultados científicos de un Simposio programado por el Consello da Cultura Galega en 1993, con el objeto de estudiar los fenómenos de la peregrinación y la romería. Se pretende poner de manifiesto -abarcando más allá del camino jacobeo- las motivaciones generales que llevan al hombre a acudir a ciertos lugares sagrados, evidenciando asimismo las pautas, símbolos y rituales que acompañan a esta tendencia universalmente asumida. La peregrinación jacobea ocupa, con todo, una parte muy sustancial de las actas. En este sentido se incluyen las ponencias de A. Fraguas sobre las leyendas y tradiciones del camino de Santiago, de X. Filgueira sobre su cancionero, de M. X. Precedo sobre su realidad y símbolos, así como de M. Mandianos acerca de un aspecto concreto de esa simbología. Aportaciones de carácter más teórico y general son las de R. Valdés, sobre la fenomenología de lo sagrado, X. R. Mariño, sobre el espacio del Santuario y A. Aguirre acerca de la coordenada temporal en la peregrinación. S. Rodríguez Becerra e I. Moreno han atendido, por su parte, a aspectos concretos de la realidad andaluza: el primero teniendo en cuenta la evolución de ermita a santuario en varios casos sintomáticos, y el segundo analizando la proyección particular de la romería del Rocío. Incluso se han tenido en cuenta las repercusiones del fenómeno en el ámbito luso (Portugal, por N. Porto y Brasil, por C. Sixirei) o, ya fuera de la península, las relaciones entre peregrinación y castas en el Himalaya hindú (J-C. Galey).

Gerald Brenan, *La copla Popular Española*, edición de Antonio José López López, Málaga, Editorial Miramar, 1995, 648 págs.

Antonio José López López, miembro del Centro de Investigaciones etnológicas «Ángel Ganivet» de la Diputación Provincial de Granada, ha ordenado, clasificado y estudiado los materiales inéditos que Gerald Brenan acopió a lo largo de años sobre la copla popular española: («Si vivo lo suficiente espero terminar una breve antología de coplas populares españolas»).

Isabel Santana Falcón, *De la muerte en Sefarad (La excavación arqueológica en la nueva sede de la Diputación de Sevilla)*, Sevilla, Diputación Provincial, 1995, 148 págs.

El estudio de Isabel Santana surge a partir de la intervención realizada sobre el solar trasero del antiguo Cuartel de Intendencia para su adecuación como nueva sede de la Excm. Diputación Provincial de Sevilla. Una excavación superficial ha descubierto que este sitio había sido ocupado ininterrumpidamente desde el siglo XII hasta nuestros días. La excavación arqueológica ha sacado a luz parte de una casa y otras unidades almohades además de un cementerio perteneciente al barrio judío de Sevilla. Una secuencia histórica, por tanto, que se iniciaba con un nivel de ocupación hispanomusulmán y concluía con la edificación del cuartel.

José Sánchez Herrero, (ed.), *Las cofradías de la Santa Vera Cruz (Actas del I Congreso Internacional de Cofradías de la Santa Vera Cruz)*, Sevilla, CEIRA, 1995, 808 págs.

La publicación recoge las Actas del Primer Congreso Internacional de las Cofradías de la Santa Vera Cruz celebrado en Sevilla durante los días 19 a 22 de marzo de 1992. Las Actas, de una enorme heterogeneidad, tanto en lo que se refiere a sus participantes como a las orientaciones científicas de los trabajos, que van desde la espiritualidad al arte y a la historia. El abundante e interesante contenido de estas actas, puede considerarse una valiosa aportación no sólo para el mejor conocimiento de las cofradías de la Vera Cruz, sino también para una mayor comprensión de la religiosidad en general.

Fernando Toscano de Puelles, *Las Escuelas Profesionales de la Sagrada Familia en Alcalá de los Gazules*, Cádiz, Asociación de Antiguos Alumnos, 1995, 491 págs.

Narra este libro la ingente tarea desarrollada por la SAFA en Alcalá de los Gazules desde su fundación hasta hoy día. El autor recorre la génesis histórica de la institución educativa alcalaína, destacando los objetivos logrados y sus personajes más populares.

LOS AUTORES

Ronald BAUMANN es antropólogo; sus investigaciones se han desarrollado especialmente en el campo de los estudios sobre fiestas de moros y cristianos de la zona de la Alpujarra. Entre sus publicaciones se encuentran «Tlaxcalan Expression of Autonomy and Religious Drama in the Sixteen Century» en *Journal of Latin American Lore*, 13 (2), págs. 139-153; «Performing the Reconquista: the theater of conflict in Andalucía and Guatemala» en *Paper read at the International Congress of the Americanists*, 1991, New Orleans.

Demetrio E. BRISSET investiga desde 1971 sobre las posibilidades expresivas de la imagen y sobre los rituales festivos hispánicos. Aplicando una metodología morfo-histórico-cultural, en la línea carobarrojiana, a partir de 1978 se interesa por las representaciones rituales de lucha entre dos bandos. La investigación día-sincrónica en profundidad de las teatralizadas funciones de Moros y Cristianos en Granada, le ha permitido trazar unos ejes semánticos para el análisis comparativo de dichos rituales en el resto de la Península Ibérica y en las tres grandes zonas culturales prehispánicas de América (azteca, india y quiché) en las que ha desarrollado trabajo de campo entre 1989 y 1992. Actualmente es profesor de la Universidad de Málaga, dedicándose al análisis de los discursos audiovisuales y a la antropología visual, habiendo realizado doce vídeos etnológicos.

Javier CASTILLO FERNÁNDEZ es licenciado en Geografía e Historia (Historia Moderna y de América) por la Universidad de Granada. Miembro del Grupo de Investigación «Andalucía Oriental y su proyección en America durante la Edad Moderna», adscrito al Departamento de Historia Moderna de dicha Universidad. En la actualidad es becario del Centro de Investigaciones Etnológicas Angel Ganivet y realiza su tesis doctoral sobre «Baza y su tierra en el siglo XVI», centrada en el análisis socio-económico y cultural de la comunidad morisca y la de los repobladores. En el campo de la antropología y circunscrito a la comarca bastetana, ha realizado incursiones en las industrias tradicionales y los ciclos festivos.

Francisco CHECA es doctor en Antropología Social y profesor en la Universidad de Almería. Director del Grupo de Investigación «Laboratorio de Antropología Social y Cultural», dedicado al estudio de los inmigrantes y la interculturalidad en la provincia de Almería. También ha sido becado por la Dirección General de Migraciones del Ministerio de Asuntos Sociales. Sobre el tema ha publicado varios artículos (ver *Demófilo* 15) y prepara una monografía. Es coautor del libro *Los inmigrantes africanos en Andalucía: recursos y necesidades*. Junta de Andalucía. Sevilla, 1996. Ha escrito *Labradores, pastores y mineros en el Marquesado del Zenete*. Universidad de Granada/Fundación Machado. Sevilla, 1995. Desde 1986 a 1992 centró sus estudios en temas relacionados con los comportamientos religiosos y el folclore, en Andalucía Oriental.

Concepción FERNÁNDEZ SOTO es licenciada en Filología Hispánica por la Universidad de Granada. Profesora Agregada de Bachillerato y miembro del «Laboratorio de Antropología Social y Cultural» de la Universidad de Almería. En la actualidad realiza su Tesis Doctoral sobre el teatro español en la segunda mitad del siglo XIX, centrada en la figura del dramaturgo granadino Eugenio Sellés y Angel. En esta línea presentó al *I Congreso Internacional sobre Don Juan Valera* la comunicación «A propósito de un Prólogo de Juan Valera: crítica y público en el teatro de fin de siglo». Es coautora del «Glosario Etnolingüístico» que aparece en la obra de Francisco Checa *Labradores, pastores y mineros en el Marquesado del Zenete*. En el ámbito teatral ha realizado experiencias didácticas en el aula, dentro del Proyecto «Juan de Mairena», de aquí su artículo «Dinámica teatral en el aula deliteratura: una propuesta para la dramatización de los textos literarios» (en prensa).

José Jaime GARCÍA BERNAL es licenciado en Geografía e Historia, premio del Ayuntamiento de Sevilla al mejor expediente académico de dicha Facultad (1992) y profesor asociado del Departamento de Historia Moderna de la Universidad de Sevilla. Ha publicado: «Modelos de ritual urbano en la España actual», en *Bulletin ARCI* (Asociation de Recherche et Cooperation International). EHESS. París, 1995 (en prensa); *Tocina, 1900-1950* Coord. Leandro Alvarez Rey. Caja Rural. Sevilla, 1993; «Indicadores socioeconómicos de la vida ursaonense a través de sus inventarios de bienes», en *Osuna entre los tiempos medievales y modernos*. Publicaciones Universidad/Ayuntamiento de Osuna. Sevilla, 1995, y «La Universidad más allá de la Institución. La Historia más allá de la Universidad». *Actas del Congreso Internacional: La Historia a debate*. Santiago de Compostela, 1995 (en prensa).

Luis GARCÍA MONTERO es Profesor de Literatura Española en la Universidad de Granada. Además de su importante obra poética y literaria —es Premio Nacional de Poesía, 1996—, cabe destacar, en su faceta de crítico, su libro *El teatro medieval, polémica de una existencia* (Don Quijote, Granada, 1984).

Pedro GÓMEZ GARCÍA es catedrático de Filosofía en la Universidad de Granada, donde imparte materias de Antropología. Aparte de investigaciones teóricas y metodológicas, ha estudiado especialmente manifestaciones «populares» de la cultura en ámbitos como la fiesta, la religión y el curanderismo, y realizado trabajo de campo en varias comarcas orientales de Andalucía. Entre sus publicaciones cabe destacar : *La Antropología estructural de Claude Lévi-Strauss*. Tecnos. Madrid, 1981. *Religión popular y mesianismo*. Universidad. Granada, 1991, y la coordinación del libro colectivo *Fiestas y religión en la cultura popular andaluza*. Universidad. Granada, 1992. Aparte de numerosos artículos sobre Antropología teórica y sobre temas de cultura andaluza, ha colaborado en obras como *Antropología Cultural de Andalucía*. Consejería de Cultura. Sevilla, 1984, *La religiosidad popular. Volumen I. Antropología e Historia*. Anthropos/Fundación Machado. Barcelona, 1989 o *Diccionario temático de Antropología*. Marcombo. Barcelona, 1993. Es director de la revista *Gazeta de Antropología*.

Juan Manuel JEREZ HERNÁNDEZ es profesor de la Escuela de Enfermería del Servicio Andaluz de Salud en Granada y autor de múltiples trabajos relacionados con las Ciencias de la Salud. En el campo de la Antropología ha realizado estudios sobre fiestas y tradiciones populares en la Alpujarra y publicado diversos artículos sobre esta comarca en las Actas de los Congresos de Folklore de Andalucía, así como en la prensa diaria entre la que se encuentra *La Crónica del Sur* en Almería y Granada, *La Ragua* de Laroles (Granada) y el *Boletín de la Asociación Cultural «Abuxarra»*. Es autor del libro *Toda la Alpujarra*. Granada, 1992, y prepara en la actualidad un estudio etnográfico sobre el municipio alpujarreño de Nevada.

Bernard LEBLON es desde su jubilación en 1984 profesor emérito de la Universidad de Perpiñán. En 1980 defendió una tesis doctoral sobre los gitanos en España. A partir de 1982 fue catedrático en la Universidad de Perpiñán, donde creó un Centro de Investigación y una formación doctoral especializada sobre temas de tradiciones populares y minorías en España, la cultura gitana, la cultura andaluza y el flamenco. Entre sus publicaciones cabe destacar: *Les gitans dans la Litterature espagnole*. France-Ibèrie Recherche. Toulouse, 1982; *Los gitanos de España, el precio y el valor de la diferencia*. Gedisa. Barcelona, 1987; *El cante flamenco entre las músicas gitanas y las tradiciones andaluzas*. Cinterco. Madrid, 1991 y *Flamenco*. Cité de la Musique/Actes Sud. París/Arlés, 1995.

María del Carmen MEDINA SAN ROMÁN es licenciada en Filosofía y Letras por la Universidad Autónoma de Madrid, donde formó parte del equipo de investigación del Museo de Artes y Costumbres Populares entre los años 1974 y 1980, realizando trabajo de campo en los pueblos de Andalucía, dentro de un proyecto de estudio de fiestas populares dirigido por Julio Caro Baroja. Durante ese período dirigió la revista *Narria. Estudios de arte y costumbres populares* de la misma Universidad. Ha formado parte, entre otros, de los equipos de trabajo cuyos resultados fueron la *Guía de las fiestas populares de Andalucía*. Sevilla, 1982 y el *Diccionario histórico de las calles de Sevilla*. Sevilla, 1994. Sus trabajos dentro de la cultura andaluza están encaminados especialmente a los temas de religiosidad popular y fiestas. Entre sus últimas publicaciones se encuentran: «La Semana Santa en Andalucía. Celebración, fiesta, cultura y conmemoración», en *Rito, música y escena en la Semana Santa*. Madrid, 1994 y «El ciclo festivo en Alcalá de Guadaira», en *Alcalá de Guadaira. Pasado, presente y futuro*. Alcalá, 1995. Desde 1989 está integrada en el área de Antropología de la Fundación Machado y es secretaria de redacción de **Demófilo**. *Revista de Cultura Tradicional de Andalucía*.

Rafael PORTILLO GARCÍA es doctor en Filología Moderna por la Universidad de Salamanca. Ha ejercido la docencia en las Universidades de Salamanca, Edimburgo y Sevilla, habiendo conseguido en esta última, plaza de profesor adjunto de Lengua y Literatura Inglesa en 1982. Ha sido director de este departamento entre los años 1984 y 1989 y en la actualidad dirige el grupo de investigación «Estudios

Medievales ingleses». Su campo de investigación ha estado siempre ligado a la actividad teatral, tanto a nivel histórico como teórico, literario y práctico. Su tesis doctoral versó sobre el teatro inglés contemporáneo y recientemente se ha dedicado con especial atención al teatro medieval y renacentista sobre los que ha publicado numerosos artículos en revistas españolas y extranjeras. Ha dirigido desde su fundación en 1985 el «Teatro Universitario de Filología de Sevilla». Es coautor, entre otros, de los siguientes libros: *Guía básica para estudiantes de literatura inglesa*. Sevilla, 1981; *Diccionario inglés-español y español-inglés de terminología teatral*. Madrid, 1986; *Historia crítica del teatro inglés*. Alcoy, 1988; *Abecedario de teatro*. Madrid, 1988 y Sevilla, 1992, segunda edición, corregida y aumentada. Ha editado en solitario el *Robinson Crusoe*, de Defoe. Madrid, 1981 y el volumen *Estudios Literarios ingleses: Shakespeare y el teatro de su época*. Madrid, 1987. Es cotraductor del texto de Francis Reid *Administración Teatral*. Sevilla, 1990, y coautor del volumen de piezas teatrales breves para jóvenes *Locos por el teatro*. Sevilla, 1993 y *Dramas asuncionistas ingleses del siglo XV*. Sevilla, 1995.

Germán TEJERIZO ROBLES es doctor en Filosofía y Letras y catedrático de Lengua y Literatura en el Instituto «Alhambra». Como musicólogo dirigió la Cátedra «Manuel de Falla» de aquella Universidad durante tres cursos, hasta su marcha, en 1983, al Liceo Español de París como profesor de literatura española hasta 1986. Tiene en su haber la publicación de seis volúmenes en los que aborda cuestiones en que música y literatura marchan unidas. Desde el primero de ellos, *Sobre el teatro en Granada* (1979), hasta el muy recientemente sobre *Música y poesía en la Navidad granadina: Comarcas de Guadix, Baza y Huéscar* (1995). Con éste se completa, en tres volúmenes, una visión musical y literaria sobre el villancico navideño en la provincia de Granada. En el campo de la música culta, el Centro de Documentación Musical de Andalucía publicó en dos amplios volúmenes su tesis doctoral: *Villancicos Barrocos en la Capilla Real de Granada* (1989). Es miembro permanente del jurado en los Festivales de Música Tradicional de la Alpujarra y, en la actualidad, además de tener casi ultimada una edición de una docena de piezas de *Teatro popular en Granada*, ha organizado y dirige la Agrupación teatral «Mira de Amescua» que ha escenificado por toda la provincia dos Autos sacramentales de Calderón de la Barca, teniendo ya a punto el montaje de «El Pastor Lobo», de Lope de Vega.

PUBLICACIONES DE LA FUNDACIÓN MACHADO

Autor	Título	Co-edición	Precio
Pedro M. Piñero y Virtudes Atero	<i>Romancerillo de Arcos</i>	Diputación de Cádiz, 1986	700
Pedro M. Piñero y Virtudes Atero	<i>Romancero de la Tradición Moderna</i>	Fundación Machado, 1987	1.500
	<i>El Folk-lore Frexense y Bético Extr.</i>	Diputación de Badajoz, 1987	1.600
Benito Mas y Prat	<i>La Tierra de María Santísima</i>	Bienal de Arte Flamenco, 1988	2.600
G. Doré y Ch. Davillier	<i>Danzas Españolas</i>	Bienal de Arte Flamenco, 1988	2.300
G. Doré y Ch. Davillier	<i>Danzas Españolas (Láminas)</i>	Bienal de Arte Flamenco, 1988	5.000
C. Alvarez Santaló, M ^a . J. Buxó y S. Rodríguez Becerra	<i>La Religiosidad Popular</i> (3 volúmenes)	Anthropos, 1989	6.100
Juan Manuel Suárez Japón	<i>La Casa Salinera de la Bahía de Cádiz</i>	Consejería de Obras Públicas y Diputación de Cádiz, 1989	1.300
Actas del IV Coloquio Internacional del Romancero	<i>El Romancero: Tradición y Pervivencia a fines del siglo XX</i>	Universidad de Cádiz, 1989	5.000
José de la Tomasa	<i>Alma de Barco</i>	Procuansa, 1990	1.200
Hugo Schuchardt	<i>Los cantes flamencos</i>	Fundación Machado, 1990	2.200
Alfonso Jiménez Romero	<i>La flor de la florentena. Cuentos tradicionales</i>	C. de Educación y Ciencia	1.800
J. Cobos y F. Luque	<i>Exvotos de Córdoba</i>	Diputación de Córdoba	2.000
Antonio Zoido Naranjo	<i>Al Señor de la calle</i>	Portada Editorial	900
P. Romero de Solís e I. González Tormo	<i>Antropología de la Alimentación. Ensayo sobre la dieta mediterránea</i>	Consejería de Cultura	1.000
E. Rodríguez Baltanás	<i>Alcalá, copla y compás / coplas de son nazareno</i>	Fundación Machado	500
VV. AA.	<i>De la tierra al aire (antología de coplas flamencas)</i>	Gallo de Vidrio Alfar	1.800
VV. AA.	<i>Paco Tito: memoria de lo cotidiano</i>	Consejería de Economía y Hacienda	1.500
T. Catarella	<i>El Romancero Gitano-Andaluz de Juan José Niño</i>	Fundación Machado, 1993	900
Francisco Checa	<i>Labradores, pastores y mineros en el Marquesado del Zenete</i>	Universidad de Granada, 1995	1.800
Joaquín Díaz	<i>El Traje en Andalucía. Estampas del siglo XIX</i>	Fundación Machado, 1996	2.500

PUBLICACIONES DE LA FUNDACIÓN MACHADO

**Pedidos: Centro Andaluz del Libro, S.A., Polígono La Chaparrilla, Parcela 34-36.
41016 Sevilla. Telf. 95 - 440 63 66. Fax 95 - 440 25 80 y en las siguientes librerías:**

Algeciras (Cádiz)

Librería Praxis. Avda. Blas Infante, 4

Almería

Librería Picasso. Reyes Católicos, 17

Barcelona

Casa del Libro. Ronda de San Pedro, 13

Bilbao

Binario Libros, Iparreguirre, 55

Cádiz

Librería Falla. Plaza Mina, 2

Librería Quorum. Ancha, 27

Librería Mignon. Plaza Mina, 13

Córdoba

Librería Andaluza. Romero, 12

Librería Luque. Cruz Conde, 19

Granada

Librería Urbano. San Juan de Dios, 33

Librería La Casa del Libro. Recogidas, 13

Librería Urbano. Tablas, 6

Huelva

Librería Welba. Concepción, 20

Librería Saltés. Ciudad de Aracena, 1

Jaén

Librería Metrópolis. Carrera de Jesús, 1

Madrid

Librería Marcial Pons. Conde Valle Suchill, 8

Málaga

Librería Prometeo. Puerta Buenaventura, 3

Librería Denis. Santa Lucía, 7

Morón de la Frontera (Sevilla)

Librería La Carrera. Cánovas del Castillo, 28

Sanlúcar de Barrameda (Cádiz)

Librería Pedro. Ancha, 42

Sevilla

Librería Al-Andalus. Roldana, 1

Librería Céfiro. Virgen de los Buenos Libros, 1

Librería Palas. Asunción, 49

Librería Repiso. Cerrajería, 4

Urueña (Valladolid)

Librería Alcaraván. Real, 6

Zaragoza

Librería Pórtico. Plaza San Francisco, 17

BOLETÍN DE SUSCRIPCIÓN

Apellidos

Nombre..... Teléfono

Calle..... Núm..... C.P.

Ciudad..... Provincia

Solicito suscribirme a **Demófilo. Revista de Cultura Tradicional de Andalucía**

Suscripción 2 números 3.000 ptas.

Suscripción 4 números 5.000 ptas.

Números sueltos 2.000 ptas.

.....de.....de 199...

(Firma del suscriptor)

Sistema de pago:

Talón nominativo a la Fundación Machado

Transferencia a la cuenta 0182-5566-70-01225411 (BBV)

Reembolso

Remitir a: Demófilo. Fundación Machado. Calle Jimios, 13. 41001. Sevilla
Telf.: 95 - 422 87 98. Fax: 95 - 421 52 11

DOMICILIACIÓN BANCARIA

Muy señor mío:

Le ruego atiendan a partir de la fecha y hasta nuevo aviso los recibos que le presente la Fundación Machado correspondientes a la suscripción de la revista **Demófilo. Revista de Cultura Tradicional de Andalucía**.

Banco o Caja de Ahorros

Agencia (Dirección y número)

Localidad.....C.P. Provincia.

Número cuenta corriente o cartilla.

Titular

.....de.....de 199...

(Firma del titular de la cuenta)

Código Cuenta Cliente

--	--	--	--	--

NOTA PARA LOS EDITORES

La Revista dará noticia de cuantas publicaciones sean remitidas a la Redacción, haciendo recensiones de aquellas más relacionadas con los propósitos de *Demófilo* (Antropología social y cultural, folclore, literatura oral, flamenco, etc.).

Asimismo se intercambiará con publicaciones nacionales o extranjeras periódicas u ocasionales, de igual o similar temática.

NÚMEROS MONOGRÁFICOS

La dirección de la revista está preparando los siguientes números monográficos que irán apareciendo paulatinamente:

- **La cultura tradicional en Huelva**, coordinado por Pedro A. Cantero.
- **Los toros en las fiestas populares de Andalucía**, coordinado por Pedro Romero de Solís.
- **Las hablas andaluzas**, coordinado por Rafael Cano Aguilar.
- **La arquitectura vernácula**, coordinado por Juan Agudo Torrico.
- **La cultura del agua**, coordinado por L. del Moral, J.F. Ojeda y F. Zoido.
- **El cante flamenco**, coordinado por Gerhard Steingress.
- **Literatura oral en Andalucía**, coordinado por A.J. Pérez Castellano y E.J. Rodríguez Baltanás

Los interesados en participar en estos números monográficos, o en proponer otros, pueden enviar sus propuestas por escrito al Director de la Revista.

NOTA PARA LOS COLABORADORES

La revista está interesada en recibir noticias y crónicas de actos culturales, jornadas y cursos relacionados con la cultura tradicional, así como referencias y guías de museos, colecciones, documentos, actividades artesanales, espacios, lugares y construcciones de interés antropológico y patrimonial para Andalucía, que publicará en la sección de **Noticias** o **Miscelánea**, según la entidad o interés del tema.



JUNTA DE ANDALUCÍA
Consejería de Cultura
CENTRO DE DOCUMENTACIÓN MUSICAL DE ANDALUCÍA

 **FUNDACIÓN MACHADO**

