

# DEMÓFILO

Revista de Cultura Tradicional  
de Andalucía

---



Literatura  
andaluza,  
entre lo culto  
y lo popular

## NORMAS PARA LA PRESENTACIÓN DE TRABAJOS

El cumplimiento de esta normativa es requisito indispensable para la aceptación de originales.

1. Los **artículos** se presentarán en **original y una copia en disco magnético o a través de correo electrónico, compuesto con procesador de texto compatible**, con una extensión máxima de 15 páginas a 1,3 espacios, letra de cuerpo 12, por una sola cara y formato DIN A-4.
2. El texto de cada trabajo irá precedido por una página con el nombre del autor, domicilio, teléfono y un breve **currículum vitae** (10 líneas) y un **resumen** (también 10 líneas). El trabajo irá encabezado por el título (mayúsculas, negrita y centrado), nombre (minúsculas) y apellidos (mayúsculas), seguido de la institución en que se trabaja.
3. Se cuidarán especialmente los **signos ortográficos**, evitando los **paréntesis** salvo para indicar las referencias bibliográficas, fechas y provincias o países. Las **mayúsculas se acentúan**.
4. 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.
5. Las **notas**, numeradas por orden de aparición en el texto y entre paréntesis, irán en hoja separada al final del trabajo. Éstas serán muy breves, tendrán carácter aclaratorio y en ningún caso servirán para introducir referencias bibliográficas.
6. La **Bibliografía** se incluirá en páginas aparte después de las notas, ordenada alfabéticamente a dos espacios, y ajustándose a las siguientes normas:
  - 6.1. **Libros:** apellidos (mayúsculas y minúsculas), inicial del nombre, dos puntos, título del libro en cursiva, editorial, lugar y año de edición. Ejemplo: Blanco White, J.: *Cartas de España*. Alianza Editorial. Madrid, 1972.
  - 6.2. **Artículos de revistas:** apellidos, inicial del nombre, dos puntos, 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: Caro Baroja, J.: «Dos romerías de la provincia de Huelva». *RDTP*, CSIC. Madrid, 1957. vol. XIII, págs. 13-54.
  - 6.3. **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 el apellido 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* (Álvarez, Buxó y Rodríguez, Coords.). Tomo I. Anthropos y Fundación Machado. Barcelona, 1989. págs. 117-122.
7. Los **gráficos** se presentarán en tinta negra sobre papel o fotocopias muy nítidas. Las **fotografías** serán de buena calidad y preferentemente en diapositivas en color o blanco y negro. En página aparte se incluirán los pies de foto y de gráficos.
8. Las **recensiones** no podrán exceder de tres 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.

40-1-2

99.12804

28



# DEMÓFILO

Revista de Cultura Tradicional  
de Andalucía



Literatura andaluza,  
entre lo culto y lo popular

Coordinadores

Enrique Baltanás y  
Antonio José Pérez Castellano

FUNDACIÓN MACHADO

1998



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 cultura tradicional 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**, se publica trimestralmente y es continuación de «El Folk-Lore Andaluz, 2ª Época» (números 1 a 10).



JUNTA DE ANDALUCÍA

Este número ha contado con la colaboración de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía.

Correspondencia, suscripciones e intercambios:

**Demófilo**. Fundación Machado. Jimios, 13.  
Teléfono 954 22 87 98. Fax 954 21 52 11.  
e-mail: Fundmachado@svq.servicom.es  
41001 - SEVILLA.

Distribución: Centro Andaluz del Libro, S.A.  
Polígono La Chaparrilla, parcela 34-36. 41016 Sevilla.  
Telf. 954 40 63 66. Fax 954 40 25 80.

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

© Fundación Machado  
Diseño portada: Gonzalo Llanes  
Producción gráfica: Signatura Ediciones de Andalucía, S.L.  
Impresión y encuadernación: Imprenta «Kadmos»  
Depósito Legal: SE-402-1994  
I.S.S.N.: 1133-8032

## **Director**

Salvador Rodríguez Becerra

## **Consejo de Redacción**

Manuel Amezcua Martínez	Francisco Luque Romero
Enrique Baltanás	Javier Marcos Arévalo
Rafael Briones Gómez	Francisco Núñez Roldán
Pedro A. Cantero Martín	Joaquín Rodríguez Mateos
Antonio José Pérez Castellano	Pedro Romero de Solís
Francisco Checa Olmos	Gerhard Steingress
Reynaldo Fernández Manzano	Florencio Zoido Naranjo

## **Consejo Asesor**

Carlos Álvarez Santaló	Pedro Molina García
Virtudes Atero Burgos	José Ramón Moreno
Manuel Bernal Rodríguez	Arsenio Moreno Mendoza
Piedad Bolaños Donoso	Pedro Peña Fernández
Demetrio Brisset	José María Pérez Orozco
Jesús Cantero Martínez	Pedro M. Piñero Ramírez
Manuel Cepero Molina	Rogelio Reyes Cano
Francisco Díaz Velázquez	José Rodríguez de la Borbolla
Alberto Fernández Bañuls	Calixto Sánchez Marín
Pilar Gómez Casero	Pilar Sanchiz Ochoa
Pedro Gómez García	Juan Manuel Suárez Japón
Enrique Luque Baena	Antonio Zoido Naranjo

## **Bibliotecario**

Antonio José Pérez Castellano

## **Secretaria de Redacción**

Carmen Medina San Román



## LITERATURA ANDALUZA, ENTRE LO CULTO Y LO POPULAR

### SUMARIO

<b>Presentación,</b> .....	7
<b>Artículos</b>	
Titulares de prensa y refranero, <i>Manuel Bernal Rodríguez</i> .....	11
Baltasar del Alcázar y la tradición oral, <i>Valentín Núñez Rivera</i> .....	19
La tradición oral en la provincia de Almería: cantos de siega, maya, boda y villancicos perdidos, <i>Yolanda González Aranda, José Antonio Guerrero Villalba, José Miguel Serrano de la Torre y M<sup>a</sup> Virtudes Peñuela González</i> ...	43
Una experiencia escolar: acercamiento a la literatura de tradición oral. La recogida del romancero en las localidades de Arahal y Paradas (Sevilla), <i>Juan Pablo Alcaide Aguilar</i> .....	87
El juego popular como representación dramática, <i>Víctor Garrido Alcalde y Lourdes Ruiz Solves</i> .....	105
Colecciones y conjeturas. Recopilaciones de cuentos populares andaluces, <i>Juan Antonio del Río Cabrera</i> .....	115
Pregones en la tradición oral de Cádiz, <i>Soledad Bonet Pérez y Carmen Tizón Bernabé</i> .....	133
«El destino burlado» (AT 934): un rarísimo cuento folclórico andaluz y las creencias sobre la predestinación entre Oriente y Occidente, <i>José Manuel Pedrosa</i> .....	147
«Las coplas del lorito». Sobre el ciego <i>Tragabollos</i> y su lamentable suerte como «héroe nacional». Algo más sobre la pureza del flamenco, <i>Gerhard Steingress</i> .....	183
García Lorca y los gitanos: algunas consideraciones acerca del <i>Romancero Gitano</i> , <i>Ángel Pérez Casas</i> .....	165
El cancionero tradicional andaluz: historia, poética y dimensión panhispánica, <i>José Manuel Pedrosa</i> .....	185
<b>Miscelánea</b>	
Alteridad, fiesta y carnaval, <i>José Antonio González Alcantud</i> .....	207
La clave perdida: Demófilo. Filosofía y cultura popular en Antonio Machado, <i>Blas López Molina</i> .....	225
Pasa la vida en Doñana, <i>Francisco J. Flores Arroyuelo</i> .....	237

## Recensiones

Aguilar y Tejera, A.: <i>Saetas. Recogidas de la Tradición Oral en Marchena y La Saeta</i> (M. L. Melero) .....	251
Baltanás, E. y Pérez Castellano, A. J.: <i>Literatura oral en Andalucía (Panorama teórico y taller didáctico)</i> (J. M. Gómez Fernández) .....	254
Belmonte Clemente, F.: <i>Colección Belmonte de cantes populares y flamencos</i> (E. Baltanás) .....	255
Bremond, C. y Fischer, S. éditeurs: <i>Le Romancero Ibérique. Genèse, architecture e fenetions</i> (P. Paneque Sosa) .....	257
Checa, F. y Molina P. (eds.): <i>La función simbólica de los ritos. Rituales y simbolismo en el Mediterráneo</i> (M. J. Gómez Lara) .....	258
Lorenzo Vélez, A.: <i>Cuentos anticlericales de tradicional oral</i> (E. Baltanás) .....	261
Nettl, B.: <i>Música folklórica y tradicional de los continentes occidentales</i> (J. M. Gómez Fernández) .....	263
Prats, Ll.: <i>Antropología y Patrimonio</i> (E. Fernández de Paz) .....	265
Talego Vázquez, F.: <i>Cultura jornalera, poder popular y liderazgo mesiánico. Antropología política de Marinaleda</i> (J. Contreras) .....	268
Trapero, M.: <i>El libro de la Décima. La poesía improvisada en el Mundo Hispánico</i> (P. Paneque Sosa) .....	274
VV. AA.: <i>Cuentos y Leyendas de España y Portugal</i> (E. Baltanás) .....	276

## Noticias

II Congreso sobre Religiosidad Popular .....	281
Reflexiones del profesor José Alcina con motivo de la recepción del Premio Andalucía de Cultura (Etnología) .....	284
Homenaje a Pedro Bacán .....	286
La revista <i>Demófilo</i> , presentada en Cádiz .....	288
III Premio «Demófilo» de Arte Flamenco .....	289
Publicación periódica sobre el patrimonio .....	294
<i>Revista Velezana</i> . Un proyecto cultural con quince años de trabajo y constancia .	298
El agua a debate desde la universidad. Hacia una nueva cultura del agua .....	301
Curso de literatura oral en Cádiz .....	303
El Grupo de Trabajo sobre la Tradición Oral en Almería .....	304
Jornadas de Literatura de Tradición Oral en Jerez de la Frontera .....	305
Presentada una nueva edición del <i>Cancionero Popular de Extremadura</i> .....	305
<b>Los autores</b> .....	307

## PRESENTACIÓN

### LITERATURA ANDALUZA, ENTRE LO CULTO Y LO POPULAR

El estudio de canciones, adivinanzas, refranes, pregones, cuentos..., fueron resueltamente abordados, desde el principio de su obra, por Antonio Machado y Álvarez y otros folkloristas de su entorno. Frente a quienes veían en estos materiales frivolidades intrascendentes o curiosidades ociosas, la empresa de los folkloristas reveló su importancia decisiva para la conformación del imaginario colectivo. Una revista que se titula precisamente *Demófilo* no podía dejar de lado este tema. En esta ocasión, lo abordamos desde el convencimiento que adquiere cada vez mayor peso entre los estudiosos: que la literatura culta y la literatura popular son esferas autónomas, pero no independientes. Los trasvases de una a otra, las interferencias mutuas, la presencia simultánea de ambas en la conciencia literaria de un mismo autor, los canales de transmisión coincidentes..., son líneas de investigación apenas comenzadas a roturar. Los distintos estudios que se recogen en estas páginas enfrentan la cuestión desde diversos puntos de vista, temáticos, cronológicos y metodológicos. La presencia retórica de la oralidad en los procedimientos de escritura de un autor culto (Baltasar del Alcázar), el refranero como pauta de referencia en los titulares de prensa, la penetración de la literatura oral en los currículos escolares, la pervivencia de pregones y canciones líricas populares en la Andalucía actual, el trasfondo cultural, de carácter universal e incluso mítico, de diversos materiales orales recogidos en el ámbito andaluz, la revisión de las metodologías aplicadas a la recolección y estudio de estos materiales..., son algunos de los temas que los colaboradores abordan en este nuevo número de *Demófilo*. En este número monográfico, además de la literatura, popular o culta, se abordan otros aspectos de interés, además de la habituales secciones de Miscelánea, Recensiones y Noticias.

Enrique BALTANÁS

Antonio José PÉREZ CASTELLANO



# ARTÍCULOS



## TITULARES DE PRENSA Y REFRANERO

Manuel BERNAL RODRÍGUEZ  
Universidad de Sevilla

*La pujanza y vitalidad del Refranero se ve, hoy, seriamente amenazada por la convergencia de una serie de factores: menor estima por el refrán, como consecuencia de su falibilidad, desaparición de actividades agrícolas y artesanales en aras del progreso tecnológico y la industrialización, homogeneización cultural, etc. Sin embargo, el refranero ha encontrado en los «media» no sólo un refugio, sino un ámbito en que revitalizarse y renovarse; este hecho se percibe claramente en los reclamos publicitarios y, de manera muy especial, en la redacción de los titulares y encabezamientos de prensa. Se da así la paradoja de que sean los instrumentos de nivelación cultural, cuya acción cabría temer que resultara adversa para la vitalidad del refranero, quienes se conviertan en garantía de su supervivencia.*

\* \* \*

El origen del refranero se pierde en los albores de la historia (muchos libros sagrados primitivos no son ya otra cosa que colecciones de proverbios) y su vigencia se extiende hasta nuestros días. En tan dilatado período de tiempo, el valor, la significación y la función atribuidos al refrán han experimentado cambios notables, al compás de las cambiantes circunstancias socioculturales y contextuales, que han determinado que el papel asignado al refrán se haya ido acomodando a cada circunstancia.

No pretendo mostrar aquí exhaustivamente esos cambios, que han sido numerosos, porque es tarea que excede de los límites del presente trabajo; no obstante, creo que sí resultará ilustrativo para nuestro propósito exponer y analizar algunas de las interpretaciones más autorizadas y significativas del refrán, que han tenido vigencia histórica. David Riesman (*Tradición oral y tradición escrita*) sostiene que el proverbio se asocia solamente con los pueblos ganaderos, pueblos seminómadas, de avance relativo, «que sienten la necesidad de tener un cuerpo de leyes de la propiedad capaz de dirimir de quién es un ternero sin tener que partirlo por la mitad» (Riesman, *El aula sin muros*); considera al proverbio una regla mnemotécnica de los juicios tribales, cuyo origen es muy remoto, y le atribuye una funcionalidad de orden pragmático, encaminada a regular la convivencia.

Desde una perspectiva diferente, Johan Huizinga ve en el proverbio el resultado de la tendencia medieval a que sus formas de pensamiento aspiren a «cristalizar» en fórmulas inalterables, tales como el emblema o el refrán (Huizinga, 1978: 330-333). Sin

embargo, es sin duda en el Renacimiento cuando se manifiesta una mayor estima por el refrán y se realiza la más importante contribución para delimitar el concepto y la función del refrán. En los «prolegomena» a sus *Adagia*, Erasmo desarrolló una interesante teoría paremiológica, que circuló por toda Europa y alcanzó en España amplia difusión; en ella se confiere al refrán la condición de instrumento cultural con una dignidad equiparable al saber de la Antigüedad clásica greco-latina. Estas ideas de Erasmo tuvieron gran repercusión entre los humanistas españoles —Hernán Núñez, Pedro Vallés, León de Castro, Mal Lara, etc.— El sevillano Juan de Mal Lara, en los «Preámbulos» a su *Philosophia Vulgar*, retoma el pensamiento erasmista sobre este asunto y desarrolla la más completa reflexión sobre la materia paremiológica que nos ha legado el humanismo español (Mal Lara, 1568).

El punto de partida del pensamiento de Mal Lara es que Dios ha comunicado al hombre parte de su saber, hasta tal punto que Adán pudo «poner nombre a todo lo criado», de tal manera que los hombres han llegado al conocimiento del saber por una doble vía: la especulación científico-filosófica o la experiencia del vulgo. Por esta vía el refrán llegaría a adquirir el mismo valor que las verdades reveladas. Esta creencia explica la generalizada aceptación que, durante la época humanística, tuvieron expresiones como «todos los refranes son verdaderos» y «los refranes son evangelios pequeños» (Mal Lara, 1568, «Preámbulos», Parte I).

Después del humanismo, decae el interés por los estudios paremiológicos y, en el siglo XVIII, el espíritu racionalista pondrá el énfasis en subrayar la falibilidad de los refranes, tarea en la que, entre nosotros, destaca Feijoo (en Sbarbi; 1980, IX: 107-128); la estimación por el refrán decae en esta época, dado que se extiende la desconfianza sobre el saber que encierra. Será preciso esperar al último tercio del siglo XIX para que, al abrigo de una mayor estima por la sabiduría popular propiciada por el romanticismo, florezcan de nuevo los estudios paremiológicos, como los de A. Machado y Álvarez, Demófilo, (Machado, 1884) y se intensifique la recolección de refranes en nuevos y copiosos refraneros (Sbarbi, Rodríguez Marín, J. Cejador, Martínez Kleyser, etc.)

Más recientemente han cambiado profundamente las perspectivas metodológicas desde las que se aborda el estudio del refranero. No se pone tanto énfasis en su funcionalidad como norma moral o enseñanza utilitaria; es más, Alfonso Reyes, en su interesante estudio *De los proverbios y sentencias vulgares*, sostiene razonablemente la sugerente idea de que los refranes son «manifestaciones desinteresadas, independientes de móviles de acción, que nacen por una necesidad estética de reducir a fórmulas la experiencia (ciertamente) pero no para usar de ellos en los casos de la vida sino para explicar y resumir situaciones ya acontecidas» (A. Reyes, 1976, I: 163-170). Greimas, por su parte, reivindica el valor del proverbio como pieza del exorno literario y considera que, dejando a un lado su contenido semántico, el único cometido del refrán, como pieza lingüísticamente cerrada y estéticamente bella, es contribuir al ornato una vez incorporado a un discurso. Más recientemente, L. Combet cree que los refranes son un documento de incalculable valor para el estudio de la historia de las mentalidades y de la sociedad que los ha producido (Combet, 1971: 103).

En fin, para no alargar innecesariamente este excursus, creo que los testimonios aducidos ilustran suficientemente la heterogeneidad de perspectivas desde las que el proverbio ha sido objeto de estudio, la diversidad de opiniones que se han ido generando sobre el concepto y la función del refrán, así como la evolución que han ido experimentando históricamente.

Hoy, la convergencia de un conjunto de síntomas parece augurar al refranero un futuro poco alentador. Fuertemente cuestionada la capacidad del refrán para servir de instrumento de transmisión del saber o como referencia de comportamiento ético, la menor estima en que se tiene al refrán, desde el siglo XVIII, es ininterrumpida; la transformación social y económica ha afectado también gravemente a la supervivencia y la vitalidad de importantes áreas del refranero y, por ello, muchos refranes agrícolas, así como la mayor parte de los relativos a actividades artesanales o a determinadas formas de organización social (papel de la mujer en la sociedad, presencia del bajo clero, etc.) no conservan hoy otro sentido que el de ser piezas histórico-arqueológicas. A ello habrían de añadirse los demoledores efectos de los procesos de homogeneización cultural. En resumen, todo parece indicar que el refranero ha entrado en franca regresión y que no cabe augurarle más futuro que la supervivencia, de forma selectiva, de unos pocos refranes (¿decenas, centenares?) a los que podríamos llamar «universales» porque intentan transmitir una sabiduría sobre la condición humana, sobre valores estables, etc. Sin embargo, frente a estas negras perspectivas, se advierten síntomas de que el refranero se adapta a los nuevos tiempos y no sólo garantiza su conservación, sino que renueva su vitalidad, ensanchándose con continuas creaciones nuevas. Y son precisamente los medios de comunicación de masas, de cuya función niveladora de la cultura podría temerse una nueva amenaza para su supervivencia, donde los proverbios han encontrado, paradójicamente, un terreno abonado para su conservación y desarrollo. Así sucede en el ámbito de la publicidad y el periodismo y, de manera muy especial, en los titulares de prensa, aspecto este último al que dedicamos el núcleo de nuestro trabajo.

### Aforismos y refranes como titulares periodísticos

Que refranes y aforismos suelen emplearse como titulares periodísticos es un hecho incuestionable, que puede verificarse con una simple ojeada a la prensa diaria: «A Dios rogando y con el mazo...» titulaba *El Correo de Andalucía* (13.XI.95) una información en la que el arzobispo de Sevilla, tomando precauciones, advertía que sólo implorando no se acaba con la sequía; *Marca* (28.XI.95), por su parte, informaba de que Villamil había alcanzado el campeonato a los cuarenta años, bajo el titular «Más vale tarde que nunca». «Por la boca muere el pez» encabezaba *El País* (XI.95) unas declaraciones de Walesa; *Diario 16* (26.XI.95) acudía también al proverbio y titulaba «Nadar y guardar la ropa», mientras que la información de que Manuel Chaves se disponía a disolver el Parlamento de Andalucía, aparecía bajo el aforismo «Se acabó lo que se daba». En todos estos casos, refranes pertenecientes al acervo patrimonial del refranero aparecen convertidos en titulares de prensa, sin sufrir la más mínima alteración.

No obstante, son también numerosos los casos en que el proverbio es objeto de una pequeña e intencionada alteración, que lo convierte en especialmente idóneo para la finalidad comunicativa perseguida. Así sucede, por ejemplo en *El País* (XI.95) cuando titula «En casa de Lumière cuchara de palo» para informar de la actividad desmitificadora de los sueños inventores de Lumière llevada a cabo por sus nietos, Max Lefranç y Florence, en Málaga, en los actos celebrados con ocasión del centenario del cinematógrafo. «Como pez en Barcelona» informa de la intención del nadador Salnikov de fijar su residencia en la Ciudad Condal. «Vomitando y a Dios rogando» es el encabezamiento de la crítica de TV de «El Voyeur» en *El Mundo* (27.XI.95).

Otras veces, el proverbio no es el titular completo, sino una parte de él. Por ejemplo: «Polonia: La ley del más vale malo conocido...» con que *encabeza El País* (19.XI.95) su información sobre las expectativas electorales de Walesa. Pero lo más frecuente es que, aunque el refrán aparezca como un titular completo, antetítulo o subtítulo sirvan al lector de contexto adecuado para asignar al proverbio la valoración semántica adecuada a cada caso. También es frecuente, dado que suelen utilizarse como titulares refranes muy conocidos, que no se reproduzca el refrán en su integridad, sino que se haga una elipsis del final, especialmente en los casos de proverbios de estructura bimembre, en los que el enunciado de la primera parte evoca, invariablemente, la segunda, en la mente del lector. Así «Mejor solos...» (*El Mundo*, 2.XI.95). E incluso se introducen modificaciones en el refrán incompleto: «Cuando los presidentes tosen...» (*El Mundo*, 12.XI.95), «Más vale menú conocido...» (*Gaceta Universitaria*, 30.X.95).

En fin, a veces el titular se construye a imitación de un refrán conocido, bien como un calco semántico, bien calcando su estructura gramatical, o ambas cosas a la vez: «Los hombres que prometen mucho, funcionan poco» (*Diario 16*, 22.XI.95) o «Ahorro para hoy, trabajo para más adelante» (*El País*, XI.95).

Creo que los ejemplos citados (procedentes de muy pocos diarios, consultados sólo unos pocos días de noviembre de 1995) bastan para ilustrar la frecuencia del empleo de refranes como titulares en prensa. Pero limitarse a registrar sólo los casos en que el proverbio aparece intacto, o con alguna ligera variante, sería quedarse en la periferia de la cuestión. La presencia de los aforismos en los titulares de prensa tiene mucho mayor calado y ha de contemplar, también, el elevado número de encabezamientos y titulares que, sin reproducir un aforismo o proverbio, han sido redactados "a partir de", "a imitación de" los aforismos y los refranes.

La relación entre titulares de prensa y refranes ha sido reconocida reiteradamente. Lorenzo Gomis asegura: «La redacción del titular debe ser muy concisa; ha de hacerse un uso económico del lenguaje, procurar obtener el máximo rendimiento informativo con el mínimo de palabras. No es extraño, por este carácter condensado e ingenioso del mejor titular, que Mc.Luhan haya visto en ellos el equivalente moderno del aforismo» (Gomis, 1974: 35). J.L. Gómez Mompart centra su interés en los que denomina «titulares elípticos» y explica que «... son comprensibles titulares en prensa que no contienen todos los elementos sintácticos de la lengua. Estos titulares se denominan elípticos» y

añade que «las denominadas frases nominales, habituales de la expresión escrita u oral de muchos refranes (ej. «Mal de muchos, consuelo de tontos») son titulares muy repetidos y a los que se suele recurrir en prensa» (Gómez Mompert, 1982: 110-111). Según los autores citados, carácter condensado e ingenioso, titulares elípticos y frases nominales serían algunas de las vías por las que el titular de prensa asume la retórica del refrán. Son frecuentísimos los titulares en prensa que adoptan estas características. Así, de *Diario 16* (15.X.95), entresaco «Chaves contra las cuerdas», «Goytisolo y Grass, la crítica social», «Sierra Nevada mira al cielo», «Limpiacristales, profesión de alto riesgo», «Induráin marca la hora», «Santiago Calatrava, constructor de sueños»... En *Córdoba*, (12.XI.95), «Más pan y menos manteles»; en *El Mundo* (22.X.95) «La ONU, en bancarrota». Sin olvidar el conocidísimo «Tiempo de juego, tiempo de García», auténtico calco que nos recuerda refranes tales como «Año de nieves, año de bienes» o Juegos de manos, juegos de villanos».

Hemos de resaltar que titulares de esta naturaleza no son exclusivos de reportajes, crónicas o artículos de opinión, donde prima la exigencia de captar la atención del lector sobre la necesidad de resumir, quintaesenciada, una información. También en las informaciones se encuentran encabezamientos de este tipo, si bien éstos adquieren su plenitud semántica bien por el apoyo de antetítulo o subtítulos, bien por las relaciones de carácter mosaico que se establecen entre los titulares de una misma página (Alarcos, 1977; Martínez Albertos, 1991: 413 ss.).

Las reflexiones precedentes autorizan a concluir que los titulares de prensa no sólo han llegado a convertirse en un refugio para los proverbios, sino que son una cantera de donde se extraen proverbios nuevos – y en esto comparten su acción con los reclamos publicitarios– con lo que llevan a cabo una función revitalizadora y renovadora del refranero.

### **El proverbio entre el ornato expresivo, la eficacia comunicativa y la mediatización ideológica**

El empleo de proverbios como titulares en prensa, o la redacción de éstos a semejanza de los aforismos y refranes, es una actuación que puede ser analizada y valorada desde perspectivas diversas. Como pieza estéticamente bella y lingüísticamente cerrada, en palabras de Greimas, el proverbio puede ser incorporado a un texto como elemento de ornato; considerada desde esta perspectiva, la incorporación de refranes y aforismos como titulares en prensa sería el resultado de una actitud equiparable a la de nuestros escritores del Siglo de Oro, cuando incorporaban refranes en sus escritos, como si de engastar perlas se tratara, para realzar su valor estético.

Pero no parece que sea ésta la causa principal de la incorporación de proverbios como titulares periodísticos. El refranero puede ser considerado como la escuela de redacción superior de titulares de prensa, ya que, en muchos refranes se dan, en grado óptimo, las cualidades esenciales que el mejor titular debe reunir. El proverbio es una construcción lingüística que, a fuerza de rodar de boca en boca, ha ido eliminando los

elementos superfluos y ha realizado un esfuerzo de síntesis para condensar, con una economía suprema de medios expresivos, el legado de la experiencia. El resultado es un modelo óptimo para el redactor, que ha de aprehender la quintaesencia de una información en las menos palabras posibles. Pero no basta con la economía de medios expresivos. El proverbio ha de ser mucho más que una construcción lingüística breve; ha de ser también una frase atractiva, ingeniosa, cargada de valores connotativos, con capacidad de sugerir y estéticamente lograda. La conjunción de todos esos factores —brevedad, belleza, ingenio, atractivo— hacen del proverbio un modelo de encabezamientos de textos periodísticos interpretativos y de opinión, que procuran, más que una síntesis informativa, atraer la atención del lector, al mismo tiempo que subrayan ingeniosa y eficazmente algún aspecto sobresaliente.

La eficacia comunicativa del refrán, elevado a titular de prensa, resulta reforzada por la sensación que produce en el lector de transmitir una verdad averiguada, un saber experimentado, prácticamente incuestionable. El periodista podría sentirse tentado por avalar, con el refrando del proverbio, la veracidad de sus escritos. Y aquí, precisamente, hemos de considerar el mayor peligro que puede derivarse del uso indiscriminado de proverbios o refranes como titulares periodísticos.

El refrán puede desempeñar una función desmovilizadora de la inteligencia, en la medida en que puede funcionar como un estereotipo, aspecto que ya fue señalado por Alfonso Reyes (Reyes: 1976, vol I: 163-170)). Es bien sabido que el aprendizaje lingüístico conlleva la adquisición, por parte del hablante, de una determinada cosmovisión, una "herencia" que no suele ser ni ideológica, ni éticamente neutral. Adam Schaff, *Langage et connaissance. Essais sur la philosophie du langage*, ha explorado el asunto en una de sus direcciones más atractivas, la de la repercusión de esa "herencia" en el comportamiento humano (Schaff, 1967: 263 ss.). En el estudio de la interacción pensamiento/lengua, dedica especial atención a delimitar el concepto de estereotipo, siguiendo a Walter Lippman y Doob, y concluye que el estereotipo «sirve para la organización de nuestra experiencia» y desempeña una función de economía lingüística; pero subraya su efecto desmovilizador de la inteligencia y advierte que «el estereotipo es un conocimiento que las gentes se imaginan poseer». El comportamiento del hombre está condicionado por su conocimiento del mundo, pero también por su actitud emocional ante un problema dado, que puede dominar su voluntad incluso a pesar de su buen sentido. El estereotipo puede ser el portador de esa actitud emocional inconscientemente y, en ese caso, estamos ante lo que Schaff denomina «la tiranía de las palabras».

Que los refranes pueden actuar como estereotipos es fácilmente comprobable. Son asertos, repetidos hasta la saciedad, a lo largo de siglos, que se presentan ante el hablante como portadores de una verdad incuestionable, avalada por la experiencia, averiguada; su empleo puede comportar la aceptación de ideas (esos «conocimientos que las gentes imaginan poseer» a los que alude Schaff) que son consideradas como propias y que condicionan el propio comportamiento. Valgan como ejemplo la desafortunada misoginia de nuestro refranero del Siglo de Oro (es fácil reunir decenas de refranes del tenor de «Pasarse mala noche y parir hija», «El asno y la mujer, a palos se han de vencer» «La mujer

en casa, y la pierna quebrada», etc.), o bien su acentuado anticlericalismo («Ni fraile por amigo, ni clérigo por vecino», «Al fraile. en la horca lo menea el aire», etc.).(Bernal, 1995).

En fin, aforismos, proverbios y refranes son sumamente útiles e ilustrativos para la redacción de titulares periodísticos pero, por su carga semántica, no son ni ideológica ni éticamente neutrales. El periodista debe saber que, al elegir un proverbio como titular, contrae la misma responsabilidad profesional que cuando se decide por cualquier otra opción redaccional.

### Bibliografía

- Alarcos, E.: *Lenguaje en el periodismo escrito*, Fundación March, Madrid, 1977.
- Bernal Rodríguez, M.: *El hábito no hace al monje*, Padilla Libros, Sevilla, 1995.
- Combet, L.: *Recherches sur le "Refranero" castillan*, Paris, 1971.
- Diario 16*, 15.X.95; 22.XI.95 y 26.XI.95.
- El Mundo*, 22.X.95; 2, 12 y 27 XI.95.
- El País*, 19.XI.95.
- Feijoo, Fray B. J.: «Falibilidad de los Adagios» en Sbarbi, J.M., *El Refranero General Español*, Madrid, 1980, vol. IX, pp. 107-128.
- Gaceta Universitaria*, 30.X.95.
- Gómez Mompart, J. L.: *Titulares en prensa*, Mitre, Barcelona, 1982.
- Gomis, L.: *El medio media: La función política de la prensa*, Seminarios y Ediciones, S.A., Madrid, 1974.
- Huizinga, J.: *El otoño de la Edad Media*, Alianza Editorial, Madrid, 1978.
- Machado y Álvarez, A.: «Coplas refranescas y coplas sentenciosas. Antinomia entre refrán y copla» en *Biblioteca de las Tradiciones Populares Españolas*, vol. V, Sevilla, 1884.
- Mal Lara, J. de: *Philosophia Vulgar*, Juan de la Cuesta, Sevilla, 1568.
- Marca* 8.XI.95.
- Martínez Albertos: *Curso General de Redacción Periodística*, Paraninfo Ed. revisada, Madrid, 1992
- Reyes, A.: «De los proverbios y sentencias vulgares» en *Obras Completas*, vol. I, p. 163-170, México, 1976.
- Schaff, A.: *Langage et connaissance, suivi de six essais sur la philosophie du langage*, Ed. Anthropos, París, 1967.



## BALTASAR DEL ALCÁZAR Y LA TRADICIÓN ORAL

Valentín NÚÑEZ RIVERA  
Universidad de Sevilla

*La figura del poeta y humanista sevillano Baltasar del Alcázar (1530-1606), autor de la celeberrima Cena Jocosa («En Jaén, donde resido, / vive don Lope de Sosa...»), es abordada en este artículo desde un punto de vista original: las relaciones entre oralidad y escritura en el contexto literario renacentista.*

\* \* \*

No resulta fácil la labor de deslindar los terrenos propios de la literatura oral-tradicional de aquellos otros pertenecientes a la creación escrita-culta. Sobre todo cuando se trata de descubrir la impronta de los primeros sobre los segundos. Y sin embargo, en los últimos años la crítica no ha cejado en su empeño de estudiar las influencias y manifestaciones orales en los textos poéticos, narrativos y teatrales españoles, centrándose muy especialmente —y por lo que nos atañe— en el ámbito medieval y de los siglos XVI y XVII (Montaner, Débax, Deyermond y otros trabajos en *Edad de Oro*, XII). Pero, a pesar de este evidente avance en la dilucidación del problema, la mayor parte de los análisis ha optado por reparar casi de modo exclusivo en la adopción o inclusión de los géneros tradicionales más difundidos por parte de tales obras, olvidando su posible utilización de las técnicas y procedimientos propios de la oralidad. Es decir, se han identificado relaciones intratextuales, sin llegar a explicar su funcionamiento preciso.

De la toma de conciencia ante esa laguna hermenéutica parte mi propósito de establecer unas mínimas bases para el estudio de la poesía oral y sus géneros en la obra de Baltasar del Alcázar. Para ello no sólo analizaré, como he apuntado anteriormente, los elementos orales que configuran la propia constitución de los poemas (tanto técnicas y estrategias, como referencia a discursos tradicionales previos) sino que tendré en cuenta en primer lugar la más que presumible ejecución oral de esos textos en el proceso de su difusión literaria. No quiero decir con ello —lo recalco desde el principio— que Baltasar del Alcázar sea un poeta que apele sistemáticamente a los recursos y motivos de la literatura oral. Únicamente pretendo evidenciar que a lo largo de su proteica producción —y muy en especial en los terrenos de la poesía burlesca— se hace cumplido eco de los géneros que cantan y cuentan los sevillanos de la segunda mitad del Quinientos.

El escritor renacentista se encargó de recuperar, en este sentido, el material oral-tradicional de cuentecillos, paremias, donaires y canciones que tenía su desarrollo natu-

ral en el ámbito de la plaza pública, mediante su plasmación y fijación por escrito. La corriente humanística, en su doble vertiente, erasmiana (con los *Adagia* a la cabeza) e italiana (sirva de ejemplo Poggio Bracciolini con su *Liber facetiorum*) dignificó, como nunca se había hecho hasta entonces, la filosofía vulgar, la voz del pueblo: y para ello coleccionó y comentó los refranes y relatos orales que circulaban libremente y de boca en boca (Chevalier, 1978: 60-63). Tendencia humanista que conoció su reflejo en España, comenzando por la obra del también sevillano —y quizá modelo alcazariano— Juan de Mal Lara (Bernal Rodríguez). Ese decisivo ejercicio de conciliación entre lo popular y lo culto no se limitó a las compilaciones paremiológicas. Se incorporó también como elemento estructural y de animación en la obra literaria. Y no sólo eso, sino que el cortesano, modelo de comportamiento renacentista, fue alentado desde los tratados de urbanidad (el de Castiglione, sobre todo ejemplo) a salpicar su conversación con la agudeza y el donaire de dichos jocosos de filiación oral. De este modo, el tratado humanista, la obra literaria (de la novela al poema, pasando por el teatro) y la conversación cortesana, se impregnaron del regusto tradicional de los chistes, refranes y letras del pueblo, considerado como máximo representante de la humanidad primitiva y perfecta, lejos del cauce perturbador de la civilización (Castro: 182-185). Una «corriente democratizadora» que no anula en absoluto otras posturas aristocratizantes (petrarquismo, amor platónico o clasicismo), sino que, muy al contrario, convive con ellas de forma armónica, dando lugar al prototipo del *vir doctus et facetus*, (Prieto, 1986: 17-57) al que podría adscribirse con pleno derecho Baltasar del Alcázar. Poeta que junto a la producción religiosa y moralizante, petrarquista y de circunstancias, nos brinda los hallazgos de su musa festiva, caracterizada, entre otros varios aspectos, por parodiar muchas de las técnicas y motivos de su obra «en seso». Ahí, en el espacio de la poesía burlesca, es donde precisamente despliega todo su arsenal de referencias folclóricas, relatos chistosos, cantarillos populares, refranes picantes, etc, etc. Ni siquiera ese material tradicional se libra de la mofa burlona del poeta: el romancero, tal letra de un villancico o cual paremia sentenciosa, sale de sus manos parodiada y contrahecha, pero siempre contemplada al sesgo de una nueva mirada poética.

### La difusión oral de los textos

Es de sobras conocida la activa participación del Marcial sevillano en el ambiente académico hispalense del siglo XVI, liderado de modo sucesivo por Herrera, el canónigo Pacheco, o más tarde por su sobrino homónimo (Sánchez, 1961: 194-219; Brown, 1982: 33-52). Precisamente este último dejó constancia expresa de la nómina de los contertulios, realizando una galería de retratos pictóricos y literarios donde reunió a los más relevantes o allegados a su persona. Entre ellos se cuenta el elogio de Baltasar del Alcázar, que constituye el documento más importante para reconstruir la biografía del poeta, a más de brindar una serie de datos igualmente decisivos para el conocimiento de otros aspectos de su obra, tales como, por ejemplo, los avatares de la perduración material de los textos: «Las cosas que hizo este ilustre varón viven por mi solicitud y diligencia, porque siempre que le visitava, escrevía algo de lo que tenía guardado en el tesoro

de su felice memoria», resume a este respecto Francisco Pacheco (1985: 261). Es decir, fue el pintor, al parecer, quien se encargó de poner por escrito los poemas de Alcázar, que este último se sabía de memoria, sin preocuparse demasiado por la transcripción de los mismos. Aunque con la posible reserva de una exageración —hubieron de existir algunas copias a lo largo del proceso—, fruto de la estrecha amistad que los unía, no era ni mucho menos infrecuente en el siglo XVI la despreocupación de los poetas por la plasmación gráfica y conjunta de su obra, como se encargó de mostrar hace ya tiempo Rodríguez Moñino (1963). A lo que hay que sumar, por añadidura, el afán recopilador de Pacheco, diligentísimo transmisor de la obra de Herrera, Rioja o Céspedes, entre otros. Todo ello nos lleva a interpretar la existencia de una difusión oral-memorística de los textos de Alcázar por parte de su propio creador, anterior —y probablemente también paralela— a la formación sucesiva de la colección de Pacheco («siempre que le visitava», dice el pintor), transcripción ella misma procedente de la ejecución oral de los poemas. Pero, ¿por qué no se desvivió el sevillano por compilar su poesía? Seguramente debido a que no lo necesitaba en absoluto para que sus piezas se difundieran de modo inmediato por el medio literario e incluso iletrado de la Sevilla de su tiempo. Para eso contaba con amigos tan diligentes como Pacheco, a partir del cual esos «lectores» y «oidores» se encargarían de copiarlas, caso de que desearan retenerlas en su memoria, o repetirlas y transmitir las de nuevo, tomando como base esos eventuales traslados manuscritos. Por ese motivo, Margit Frenk ha hablado del manuscrito como «cómplice de la memoria». Y es que la poesía lírica del Siglo de Oro se oyó públicamente más de lo que se leyó en el ámbito privado, como demuestra la enorme cantidad de testimonios contemporáneos recogidos y analizados por la crítica, que vienen a confirmar el hábito de la memorización de los textos y su posterior repetición oralizada o en voz alta (Frenk, 1982, 1984, 1993). Por sólo citar un ejemplo me referiré a Cervantes, que en el prólogo de sus *Ocho comedias y ocho entremeses* recuerda los versos de Lope de Rueda que había escuchado y aprendido de muchacho: «y aunque por ser muchacho yo entonces no podía hacer juicio firme de la bondad de sus versos, por algunos que me quedaron en la memoria, vistos agora en la edad madura que tengo, hallo de ser verdad lo que he dicho» (1987: 8).

Uno de los ámbitos donde hubo de llevarse a cabo la comunicación oral de los poemas de Alcázar fue sin duda en el seno de los diversos cenáculos y reuniones a los que asistía. Las sesiones académicas se basaban en una constante manifestación oral a través de la práctica de la libre conversación y el diálogo y sobre todo por la ejecución de géneros literarios tales como discursos, vejámenes, elogios burlescos o la recitación de las más variadas piezas líricas, acompañadas de la música en muchas ocasiones (Egido, 1984, 1988). Esa radical importancia del fundamento oral de las academias ha propiciado por contrapartida la pérdida de pruebas precisas y concretas referentes a su actividad. Sólo podemos recurrir, por su causa, a las noticias espigadas en los textos coetáneos. Por desgracia no poseemos ningún dato concreto sobre la recitación poética de Alcázar, pero sí conocemos, a título comparativo, la comunicación de las *Anotaciones* por parte de su contertulio y amigo Fernando de Herrera, antes de darlas a la imprenta (Lacadena, 1991: 91). Muy vinculada, sin embargo, con la recitación poética en voz alta, o mejor,

otra cara de la misma moneda, la realización musical de los textos, constituyó una nueva vía de difusión oral, frecuentísima durante los siglos de oro, que permitió, por lo demás, una mayor y mejor fijación memorística (Blecua, 1972 y Valcárcel, 1988, 1991, 1993). Afortunadamente, de la ejecución musical de algunos de los madrigales de Alcázar sí contamos con testimonios escritos, trasvase material desde su oralidad esencial. En el *Cancionero de Medinaceli*, el mayor monumento de la polifonía profana del XVI, se transcriben con melodía de Francisco Guerrero los madrigales, «Ten cuenta, Amor, con esta cruda fiera...» (f. 13v-14) y «Dexó la venda, el arco y el aljava...» (f. 139v-140). La última composición fue vertida a lo divino por el Maestro Guerrero en sus *Sonetos y villanescas espirituales* (1596), además del poema «Decidme fuente clara...», este segundo, con muy escasas transformaciones con respecto al modelo. En total tres madrigales musicados a los que podría unirse una villanesca apócrifa de amplia difusión polifónica e instrumental, «No ves, Amor cómo esta cruda fiera...», recogida también en el *Cancionero de Medinaceli*.

La consecuencia inmediata que se desprende de una transmisión poética tan altamente oralizada (y musicalizada) es la proliferación de variantes y errores, debidos a la incorrecta memorización de los textos, su defectuosa ejecución en voz alta o la impericia en su plasmación por escrito. Efectivamente, la poesía de Baltasar del Alcázar, conocida a partir de dos familias principales de manuscritos (1) presenta evidentes y notables divergencias entre los testimonios de cada una de las ramas. Muchas de esas variantes no son más que errores materiales de transmisión: los que se deducen del proceso de copia. Pero otras alcanzan, dada su entidad y magnitud, la categoría de nuevas versiones de los poemas. En el primer caso se deben al descuido con que actúan los copistas, mientras que en el segundo dependen de la acción premeditada del autor (Núñez Rivera, 1996: 239-288). No obstante, entre ese enorme número de variaciones textuales no serían, desde luego, escasas las divergencias producidas en cada una de las distintas y continuadas ejecuciones orales de los textos, bien por boca del propio Alcázar, que los recitaba de memoria a su amigo Pacheco, o por cualquier otro de los que alguna vez retuvo alguno en la memoria, actualizándolo mediante una recitación y transcribiéndolo finalmente en un cuaderno (Frenk, 1991). En este último caso el poema culto se convierte prácticamente en bien mostrenco que puede manipularse y refundirse sin demasiados miramientos, comenzando a sufrir un proceso conducente a una especie de tradicionalización o «vida en sucesivas variantes» (2). Sin salirnos de los madrigales musicados, algo similar es lo que ocurre con el referido «Dejó la venda el arco y el aljava...». Francisco Guerrero para contrahacerlo a lo divino lo reestructuró en un intento de borrar cualquier atisbo de amor mundano. Y no fue el único, porque anteriormente Soto de Langa le había aplicado parecido número de alteraciones, traduciéndolo incluso al italiano (*Il primo libro delle laudi spirituali*, 1583, f. 51v-53). El poema se copió, asimismo, y tal como referí anteriormente, en el *Cancionero de Medinaceli* y en una libreta musical conservada hoy en el Museo Lázaro Galdiano (*Canciones musicales*, ms. 16/11, f. 16v), sin apenas variantes con respecto a la lectura canónica de las *Obras* de Alcázar. También en el ms. 17 de la Catedral de Valladolid (f. 18v), donde la pieza se dedica a una tal doña Ana de

Mendoza, lo que genera de nuevo una serie de transformaciones textuales. Y el caso es que en ninguno de los testimonios aducidos el nombre de Baltasar del Alcázar aparece por lado alguno. La autoría del poema se difumina hasta confundirse con la melodía ideada por el músico.

### Algunos procedimientos orales

Junto a la cuestión de la ejecución oral de la poesía alcazariana, y probablemente en estrecha relación con ella, hay que tener en cuenta la integración en la misma de una serie de técnicas propias del arte verbal. Tales procedimientos se manifiestan gracias a la observación de determinados indicios gramaticales y pautas estructurantes que confieren a los textos un marcado aspecto conversacional (Zumthor, 1991: 61-63). Ello no quiere decir, por supuesto, que los poemas hayan sido producidos oralmente. Son, desde luego, el resultado de un proceso de escritura. Pero en muchos casos filtran y recrean modos característicos de los textos compuestos y emitidos en alta voz. La asimilación de una retórica de la oralidad supone la ejecución de toda suerte de «procedimientos destinados a integrar en la estructura del discurso los indicios redundantes de su función fática», en palabras de Paul Zumthor (1991: 141). La apelación constante a la segunda persona y por tanto el ejercicio continuo de la función conativa del lenguaje genera una red de figuras discursivas destinadas a captar la atención del receptor de los mensajes poéticos. De entre todas, las marcas más evidentes y características son las referentes a la percepción auditiva del interlocutor y del auditorio, es decir, aquellas formas léxicas que apelan directamente al interés del oyente. Las llamadas a un receptor del mensaje oral en el nivel del enunciado son constantes y no vale la pena insistir en ello: precisamente es un procedimiento recurrente en la poesía epigramática. No obstante, reparando únicamente en los sonetos y limitándonos sólo al primer verso encontramos, entre otros (3): «Di, Lucrecia, ¿qué haces? ¿Qué es tu intento...» [21]; «Di, vano amante, ¿qué es lo que imaginas? [30]; «Di, rapaz mentiroso, ¿es esto cuanto...» [31] «Dime hermoso Baco, ¿quién me aparta...» [37]. Me interesa en este caso, sin embargo, poner de relieve las apelaciones que realiza el poeta en tanto sujeto de la enunciación hacia los receptores del enunciado. Por ejemplo, en el soneto «Siga el feroz armígero a su Marte...», vv. 9-14: «Sujetos varios, célebre canalla / que habéis hecho experiencia, yo lo fío, / de todos los estados desta vida, / bebiendo estoy sin tasa ni medida / un cuatroaniejo fino de Cazalla: / decidme si hay estado igual al mío» [36]; o en el epigrama «Amor es una tinaja... / diréisme que desvarío / y que es error este mío / de un jugador de ventaja» [186]. Un segundo tipo de indicio, estrechamente relacionado con el primero, presupone igualmente la copresencia del interlocutor en el mismo contexto comunicativo y le insta a que centre su atención visual en lo que se narra (y gestualiza). Resulta evidente en los sonetos «Cabellos crespos, breves, cristalinos...», vv. 13-14: «Si lo que vemos público es tan bello, / ¡contemplad, amadores, lo secreto!» [19]; «Hoy se recoge Amor a vida estrecha...», v. 9. «¿Véisle devoto, manso, humilde y solo» [58]; en los epigramas «Ved si la industria de Inés...» [134] y «Ved lo que Juana se estima...» [148]; o en la canción «De amor va herido y preso, / un roto y simple pastor. / Mirad qué mengua de amor» [223].

Más interesante que el estudio de las anteriores figuras patéticas, se presenta la identificación de posibles esquemas compositivos derivados o cuando menos inspirados en la estructura de los géneros oralizados. Uno de los recursos orales de mayor repercusión y envergadura consiste en la dramatización del discurso. Dicha teatralización supone en primer lugar la relación dialógica entre dos o más interlocutores, un diálogo que al surgir entre los márgenes de la escritura no es más que la práctica de una «ficción conversacional» (Vian Herrero, 1988). Muchas y variadas son las composiciones dialógicas de Baltasar del Alcázar «-Di, vano amante, ¿qué es lo que imaginas...» [30]; «-¿Qué medio habrá para llevarte, ausencia?...» [56]; «En este lugar me vide...» [116]; «-¿Cómo os llamáis, gentil hombre...?» [121]; «-Enojásetos, señora...» [196]; «-Si a Ti me doy por comida...» [231]; «-Hola, zagalejo...» [236]. Dos procedimientos que recrean el marco dialógico y refuerzan esa convención conversacional son la «mímesis de habla», o reproducción de los ideoslectos empleados por los interlocutores (por ejemplo, en [121] hablan dos perrillos inmersos en el hampa sevillana(4) y en «Yo que vuestra beldad tengo ofrecida...» [79] -donde se describe una corrida de toros habida en Los Molares para festejar el nacimiento de Catalina de Ribera, hija de los segundos Duques de Alcalá- varios de los villanos participantes en el acto toman la palabra, mostrando su jerga particular) y el empleo de «apartes» (aquí, en el sentido de apelaciones directas a los receptores del mensaje que se apartan de la marcha enunciativa del poema) que propician un clima de inmediatez y complicidad con el oyente: «Haz un soneto que levante el vuelo... / lleno de variedad de Cipro y Delo, / con perlas ámbar, oro, grana y yelo, / (nieve quise decir, no fue posible)» [26]; «Hermano y señor mío, yo he pintado...», vv. 7-9: «*non gli potea dipinger senza aita / de Mercurio più bel*» (hablo toscano / porque las consonancias facilita)» [75]; *A un papagayo*, «Escucha y dame respuesta, loro: / ¿quién es la señora, / (responde tú: «perra mora») / que con el abad se acuesta?» [190].

Cierta relación con los apartes metapoéticos anteriores mantiene el método compositivo que analizaré a continuación. La poesía burlesca del autor sevillano (y por eso lo es) tiene como uno de sus recursos humorísticos recurrentes la parodia de los modelos literarios contemporáneos: desde la desacralización de los héroes mitológicos a la mofa de la belleza petrarquista. Pero también repara en los géneros propios de la tradición oral, por ejemplo la burla del romancero, como más tarde veremos. Hay un tipo de poema en Alcázar, cuyo máximo exponente es el célebre soneto «Yo acuerdo revelaros un secreto...» [26], antecedente del no menos famoso de Lope «Un soneto me manda hacer Violante...», que presenta como tema principal la propia realización de la pieza («soneto definición» o «soneto del soneto»): «Yo acuerdo revelaros un secreto / en un soneto, Inés, bella enemiga; / mas, por buen orden que yo en éste siga, / no podrá ser en el primer cuarteto. / Venidos al segundo, yo os prometo / que no se ha de pasar sin que os lo diga; / mas estoy hecho, Inés, una hormiga: / que van fuera ocho versos del soneto. / Pues ved, Inés, qué ordena el duro hado: / que teniendo el secreto ya en la boca / y el orden de decillo estudiado, / conté los versos todos y he hallado / que, por la cuenta que a un soneto toca, / ya este soneto, Inés, es acabado». Es un modo de composición metapoética que autorretrata al autor en el momento de la creación, mostrando las dificultades que encuentra a su paso y las limitaciones que le opone la rima. Por ejemplo,

«Quisiera la pena mía...» [118], poema al que me referiré enseguida o el dedicado a una tal Valentina, «Trazando estoy en qué modo / podría escribir agora / vuestro nombre, con señora / y el don, en un verso todo. / Sale el efeto diverso, / porque por sílabas salen / el señora doña Valen, / y el tina sobra del verso...» [163], e incluso «Si el enviudar os conviene...», vv. 8-10, «que os veréis presto cornudo... / No acerté: quise decir / que os veréis presto viudo» [187]. La perspectiva, por tanto, en que se sitúa Alcázar en estos casos es la de la propia ejecución verbal. ¿Estos poemas *in fieri* podrían interpretarse quizás como una burla de la poesía de repente y *all'improvviso* que tan frecuentemente se desarrollaba en el marco académico? (Egido, 1988: 74-76).

Pregunta de difícil respuesta, desde luego. No obstante, lo que sí resulta claro es que la presentación del poema en el preciso instante de su *performance* crea un clima de inmediatez y complicidad con el lector-oyente que subraya sobremanera el proceso de oralización de la letra escrita.

Otro esquema recurrente del donaire alcazariano da lugar a un tipo de composición muy cercana a la anterior en que los preliminares ocupan toda la atención, escamoteando el tema inicialmente propuesto. El ejemplo más característico lo constituye la *Cena jocosa*, «En Jaén donde residio / vive don Lope de Sosa, / y diréte, Inés, la cosa / más brava dél que has oído. / Tenía este caballero / un criado portugués... / Pero cenemos, Inés, / si te parece primero... // Ya que, Inés, hemos cenado / tan bien y con tanto gusto, / parece que será justo / volver al cuento pasado. / Pues sabrás, Inés hermana, / que el portugués cayó enfermo... / Las once dan; yo me duermo: / quédese para mañana» [115]. La burla del poema consiste en la defraudación de las expectativas del receptor (y por consiguiente de los lectores) a quien se le toma el pelo desde el inicio, negándole el desenlace del cuento anunciado. Vale la pena ofrecer más casos de esta forma de composición «camelo», que obvia la narración proyectada en un principio: «Quisiera la pena mía / contártela, Juana, en verso / pero temo el fin diverso / de como yo lo querría. / Porque si en verso refiero / mis cosas más importantes, / me fuerzan los consonantes / a decir lo que no quiero...». Y así, después de casi ochenta versos explicando los problemas y dificultades para relatar sus intimidades, resuelve: «Pues Juana, porque me precio / de puntual y entendido, / no querría ser tenido / por mentiroso ni necio. / Y así, estoy determinado / dejar el cuento suspenso: / ni en verso ni en prosa pienso / ponerme en ese recado» [118]. En la misma línea se sitúa, «Revelóme ayer Luisa / un caso bien de reir; / quiérotelo, Inés, decir / porque te caigas de risa. / Haz de saber que su tía... / No puedo de risa, Inés; quiero reíllo / y después lo diré cuando no ría» [131] y en cierta medida, «Gran boca tienes, Inés...» [136] y «Hay en el cielo segundo...» [186].

Parecida técnica de suspense se emplea en un tipo de cuento folclórico conocido como «Cuentos de nunca acabar» (*El pastor que tenía la pata hinchada*, *Cuento de la buena pipa*, etc.) denominado por Maurice Molho como *contracuentos*, en la medida de que su finalidad última radica en escatimar el relato prometido. Una preciosa muestra de este tipo de cuento oral es utilizada por Cervantes en el *Quijote* (I, 20) cuando Sancho refiere el relato de la Pastora Torralba. La tradición de la historieta es amplia y antigua e incluso llega a nuestros días, tal como comentan en sus notas a la obra, Clemencín o

Rodríguez Marín, y ha sistematizado el citado estudioso francés (Molho, 1976: 223-226). Igualmente, Michel Moner (1988) ha visto a propósito del capítulo de los batanes cómo el recurso de la narración suspendida, una más de las estrategias empleadas por el narrador para atraer y evaluar el grado de atención del auditorio. Lo cual se confirma plenamente en Alcázar: «Óyeme, así Dios te guarde, / que te quiero, Inés, contar / un cuento bien de gustar / que me sucedió esta tarde. / Has de saber que un francés / pasó vendiendo calderas... / Estáme atenta, no quieras / que lo cuente en balde, Inés. / Llamélo y desque me vido... / ¡Escúchame con reposo; / que es el cuento más donoso / de cuantos habrás oído! / Díjele: «amigo, a contento, / ¿cuánto por esta caldera?.. / ¿No me escuchas?.. / Pues yo muera sin olio si te lo cuento».

### Géneros populares asumidos

Ofrezco a continuación un repaso de los géneros de la literatura oral acogidos por Baltasar del Alcázar en su obra poética, explicando la funcionalidad que entrañan en cada uno de los espacios donde aparecen (5). Para mostrar la entidad tradicional, o cuando menos popular, de los materiales recreados intento recoger el mayor número posible de lugares paralelos en otros autores. Ello sirve, por un lado, para subrayar la enorme difusión que conocieron tales temas y motivos en el Siglo de Oro y, por otro, para comparar las variantes constantes que se evidencian entre los textos según sus distintos contextos (método comparativo aplicado, por ejemplo, en Chevalier, 1978). Debe hacerse asimismo una precisión preliminar. La mayor parte de las veces los romances, los cuentecillos, las letras líricas o los refranes asumidos por Alcázar se insertan en contextos burlescos o bien son el germen de un epigrama jocosos. Evidentemente, la poesía burlesca constituye la faceta creativa más apreciada y abundante del sevillano. Pero no la única, porque a los tonos chistosos se une toda la gama de registros de la lírica del momento. No es un problema cuantitativo, por tanto, sino un aspecto cualitativo. Todos esos géneros de la literatura popular aparecen con más frecuencia en los contextos humorísticos, por una razón evidente: su pertenencia al *genus humilis*, de entidad estilística más apegada a los usos y costumbres del vulgo. Maxime Chevalier en sus últimos trabajos (1993a y b) ha visto cómo cuentos, refranes y romances no son referidos en la misma cantidad por todos los personajes de una novela de Cervantes o una comedia de Lope, por ejemplo. Son los labriegos, los rústicos y los graciosos quienes los asumen e incorporan a su conversación (repárese en la parquedad al respecto de don Quijote frente a Sancho que continuamente «habla refrán») (6). En el caso de Alcázar, la mayor parte de las veces esos géneros previos no se insertan sin más en el ámbito burlesco, sino que constituyen el objeto de la burla, convirtiéndose en el blanco de una suerte de parodia metapoética, tan del gusto del poeta sevillano.

### El romancero

Baltasar del Alcázar se acogió a la métrica del romance en algunas de sus composiciones, al igual que otros muchos autores de los siglos XVI y XVII. Sin embargo,

nos interesa en este momento comprobar la utilización que hace del *Romancero viejo*, que le sirve, por ejemplo, en el poema «¿Quién os engañó, señor...?», [122] nada menos que como fuente de símbolos burlescos con alto contenido erótico. La larga composición va dirigida a Don Francisco Chacón, caballero impotente, «sin fuerza, talle ni bríos / para batallas de amor». Precisamente, el campo léxico referente a la contienda bélica (unido al de tema ígneo) funciona como apoyatura connotativa recurrente para referirse a ese encuentro amoroso anhelado por doña Juana de Acebedo, su esposa, pero que no va a tener lugar. Para reforzar la burla y dotarla de nuevos matices, Alcázar recurre además a los versos de varios conocidísimos romances del ciclo épico castellano, sobre los que aplica una pauta paródica que transforma su sentido inicial: don Sancho, el conde Claros o Durandarte se convierten de este modo en evidentes símbolos fálicos. Este curioso empleo del romancero obedece, por lo tanto, a un plan artístico preconcebido cuya intencionalidad se refuerza con una estudiada ubicación en el poema. Los versos citados al pie de la letra o remodelados para ser incluidos sin dislocaciones semánticas, ocupan sin excepción el tramo final de siete de las veinte quintillas dobles que lo conforman. Los textos, a tenor de las variantes que presentan, fueron tomados muy probablemente del *Cancionero de romances* (Amberes, 1550) (7).

Veamos todos los casos: «Mostrábadese a porfía / la casa del alegría, / que es el secreto minero: / *todo lo miraba Nero, / y él de nada se dolía*» (vv. 46-50), a partir de «Mira Nero de Tarpeya / a Roma cómo se ardía / gritos dan niños y viejos / y él de nada se dolía...» (pp. 271); «Y al fin cuanto en vos se halla / pudo en algo contentalla / o dalle algún gusto humano: ojos, lengua, boca y mano, / *sino don Sancho que calla*» (vv. 56-60), tomando un verso del *Romance de doña Urraca*, «Morir vos queredes, padre...» Todos dicen amén, amén, / sino Don Sancho que calla» (p. 214); «Y al estruendo y vocear, / al gemir y suspirar / a las ansias y al tocaros, / *durmiendo está el conde Claros / la siesta por reposar*» (vv. 76-80), que versiona el *Romance del conde Claros de Montalbán*, «Media noche era por filo / los gallos querían cantar / conde Claros con amores / no podía reposar» (p. 168); «Pero más mal hay que suena: / que entre Torres y Jimena, / helado de parte a parte / *muerto yace Durandarte, / ¡Ved, qué lástima y qué pena!*» (vv. 86-90) con un verso del *Romance de O Belerma*: «...Muerto yaze Durandarte / al pie d'un alta montaña» (p. 304); «Mas la pobre está llorando, / no su muerte, sino el cuándo: / *que quisiera la traidora / que fuera dentro en Zamora / por su patria peleando*» (vv. 96-100), versión muy libre de los versos finales del *Romance de Fernandarias hijo de Arias Gonçalo*, «Por aquel postigo viejo... no murió por las tauernas, / ni a las tablas jugando, / mas murió sobre Çamora / vuestra honrra resguardando: / murió como cauallero / con sus armas peleando» (p. 220); «Contemple cualquier cristiano / cuál estábades, hermano, / *con los pies hacia el Oriente, / y la mísera doliente / con la candela en la mano*» (vv. 106-110), que recurre al *Romance del rey don Fernando primero*, «Doliente se siente el rey / esse buen rey don Fernando / los pies tiene hacia el oriente / y la candela en la mano» (p. 213); «Para alcándara es mejor / de tórtola, ¡oh ruiñeñor!, / cuando su marido pierde: *que ni posa en ramo verde ni en prado que tenga flor*» (176-180), que copia dos versos del *Romance de Fontefrida*: «Fontefrida, fontefrida... que ni poso en ramo verde / ni en prado que tenga flor», (p. 285).

De hacia 1520 se conservan los primeros datos conocidos acerca del influjo del romancero viejo sobre el habla común, consistente en emplear los versos como elemento fraseológico embutido en la conversación. Entre los romances más citados y recordados se cuenta precisamente el del Conde Claros, cuyos octosílabos se sabían todos de memoria y su principio se citaba en el habla de todos los días («Conde Claros con amores / no podía reposar»), dando incluso lugar a frases proverbiales recogidas por Correas. A cualquier silencio de disentimiento, por ejemplo, se le aplicaban los versos finales del romance de la muerte del rey don Fernando («Todos dicen amén, amén / sino don Sancho que calla) o la desesperanza o malogro del éxito se daba a entender con versos del «Oh Belerma». Estos datos recogidos por Menéndez Pidal (1968: 184-187) muestran que Alcázar recurrió para su parodia a los romances más conocidos y asimilados por el pueblo durante la segunda mitad del siglo XVI, con lo que debió lograr un efecto humorístico mucho más impactante. Y para ello se atuvo además al mismo procedimiento utilizado en la conversación cotidiana: la incorporación de los versos a modo de frases cuasi lexicalizadas. La actitud burlesca de Alcázar ante el romancero tampoco debe sorprendernos. Desde los últimos decenios del siglo XVI se inicia una cadena de romances jocosos que contrahacen los temas heroicos (especialmente los carolingios), antes considerados graves por eruditos y escritores (Menéndez Pidal, 1968: 196-199; Chevalier, 1988, 1990). En esa corriente desmitificadora se inserta Góngora con su «Desde Sansueña a París» (parodia de Gaiferos) o «Diez Años vivió Belerma» (contrafactura de Durandarte) y, andando el tiempo, Cervantes, con la visión festiva de los romances de Durandarte y Belerma en el episodio de la Cueva de Montesinos. En el siglo XVII Quevedo incluso llega a mofarse de los héroes nacionales y la historia patria: *Jocosa defensa de Nerón y del rey don Pedro de Castilla* («Cruel llaman a Nerón...») y *Pavura de los condes de Carrión* («Medio día era por filo...»). También en este aspecto el viejo poeta sevillano se adelanta a los usos desmitificadores de la gran poesía burlesca de Barroco.

### *La canción lírica*

La dignificación de que fue objeto la canción lírica popular durante el Renacimiento se produjo fundamentalmente a causa de su masiva adopción por parte de los poetas cultos (Frenk, 1978: 47-80). Por lo general, éstos actúan desprendiendo la estrofa inicial de la canción o villancico y desarrollando más tarde el nuevo poema sobre ella. Tal amplificación de las letras tradicionales la lleva a cabo Alcázar de dos modos diversos (desde un punto de vista estructural, que no de distinta intencionalidad), al igual que la mayor parte de sus contemporáneos. Parte, por un lado, de un estribillo de cuatro versos para desarrollar otras tantas glosas que se cierran con la cita de cada uno de ellos. O bien se sirve de la letra para desarrollar una estructura de canción, donde los versos de la dicha cabeza se van recreando y variando a lo largo de las sucesivas estrofas.

Dentro del primer grupo destaca la glosa de «La bella malmaridada / de las más lindas que vi / si habéis de tomar amores, / vida no dejéis a mí...» [195]. El tema de la joven malcasada aparece en múltiples villancicos de la tradición oral, pero la mayor

popularidad (desde Gil Vicente a Lope) la obtuvieron los cuatro primeros versos del romance de marras, que sirvieron de base a un sinnúmero de glosas a lo largo de los siglos XVI y XVII, siendo probablemente la letra más recreada durante este período. Así, por ejemplo, lo da a entender Mateo Alemán en el prólogo de la segunda parte de *El Guzmán de Alfarache*, «... que como el campo es ancho, con la golosina del sujeto... saldrán mañana más partes [del *Guzmán*] que conejos de soto, ni se hicieron glosas a la Bella en tiempo de Castillejo». Sería muy prolijo e innecesario en este momento enumerar la cantidad de glosas que se compusieron sobre el tema. Me remito a la bibliografía pertinente (8). En este poema preciso, al igual que hizo anteriormente con el romancero, Alcázar recrea de modo paródico la letra en cuestión. Sirva de ejemplo el arranque de la segunda estrofa que insiste sobre la necesidad de renovar los ropajes glosadores de la cancioncilla: «Dadle pues nueva librea; / que con las ropas pasadas / ya no hay nadie que la vea, / porque de viejas y usadas anda mal tallada y fea» [195]. No se trata, sin embargo, de una burla aislada. Otros varios autores se rieron igualmente de la bella, como contrapartida a «la manía glosadora» de que fue objeto el estribillo. Ya un poema anónimo del *Cancionero general* (Amberes, 1557, n° 287) opone su burla ante el excesivo uso y abuso de la letra: «¡Oh, bella malmaridada, / a qué manos has venido, / mal casada y mal trobada / de los poetas tratada / peor que de tu marido!». De las cinco glosas que Silvestre incluyó en sus *Obras* de 1592, (BAE 32: 130) cuatro respetaban el género, pero otra, sin embargo, lo atacaba. No debe extrañar esta doble posición. También Montemayor la glosó «en seso» y «en burlas» («A una fea que mandó glosar la bella malmaridada» (1932: 501). Barahona, amigo de Silvestre, siguió el mismo modelo en el poema «¡Qué donoso casamiento...». Y en sus tercetos *Contra los malos poetas se mofa de La bella* y otra letra muy difundida: «Do veréis que en la bella cuantos llegan / y en *Vive leda* y otros textos tales, / a diestro y a siniestro dan y pegan». En ambos textos la bella es prostituida por los glosadores, se llega a resultados contrarios a los que los poetas buscaban y se evidencia un desprecio de la glosa personificada (Lara Garrido, 1989: 25-27).

Para el estribillo «Enojastesos, señora; / mucho más os quiero ahora» [196], propone Alcázar un original desarrollo dialógico y, de nuevo, paródico, entre el galán y la dama: éste le confiesa que la razón por la que muere es una tal Bárbara y no ella misma, tal como se esperarí. Lo cual despierta los enojos de su interlocutora. Con expansión sería y paralelística aparecen los mismos versos en el pliego gótico *Cantares de diuersas sonadas*; Jorge de Montemayor incluye una letra algo distinta y nueva glosa: «Olvidáste-me, señora; / mucho más os quiero agora». El díptico se copia además en el *Cancionero sevillano* (f. 281) y en el ms. 506 de la Biblioteca de Toledo (f. 298v). Lo más interesante, con todo, para comprobar la popularidad de los versitos, son los testimonios en el *Libro de la vida y costumbres de don Alonso Enríquez de Guzmán* (ca. 1534-1543). Le dice a él una dama portuguesa: «que me avéys enojado en responderme a lo que vos digo, mucho más os quiero agora» (BAE, 126: 50a) y más tarde don Alonso se lo repite a Carlos V (Frenk, 1987: 185).

También glosó con contenidos burlescos, encubiertamente eróticos, el villancico «Lugar y tiempo y ventura / muchos hay que lo han tenido / pero pocos han sabido /

usar dello en coyuntura» [197], que aparece desarrollado en varios manuscritos de Palacio: en BPR 973, f. 107 («Como con tal coyuntura»); BPR 1580, f. 219v. («Muchos feridos de amor»); En BPR 531, *Glossa del romanze de el Çid, con letra de tiempo lugar y ventura* («Lleno de coraje el pecho», f. 28v.) y *Otra sobreglosa de tiempo, lugar y ventura* («Viniendo el Çid a entender», f. 34). Incluso Lope de Vega la glosó a lo divino («Quien para volver en sí») incluyéndola en las *Rimas sacras* de 1614 (Blecuá, 1983: 394-395). Sobre el verso primigenio, «Lugar y tiempo y ventura» se recrearon diversas variaciones, como por ejemplo, «Mujer, y tiempo y ventura», estribillo de un poema copiado en el ms. 17689 de la BNM, f. 16v.

En el grupo de las canciones se cuenta *Del dicho entrando en un aposento, donde estaban muchas damas juntas, y entre ellas una a quien el servía*, «En san Julián, / en somo un collado, / si me vieras oyes, / oyes, si me vieras, / jugar al cayado» [205], que puede insertarse en la fructífera tradición del motivo de los juegos campestres, tan frecuente en el teatro de Juan del Encina, Lucas Fernández, Gil Vicente o Torres Naharro, como elemento caracterizador de la figura, el ambiente y la vida aldenas. El pastor en muchos de sus monólogos exhibe las habilidades físicas que lo adornan, «correr, saltar y jugar», a la vez que presume del atractivo que tales ejercicios despierta en las mozas. La letra en la que se basa Alcázar, siempre con leves variantes, fue glosada varias veces a lo largo del Siglo de Oro. Así, por ejemplo, Juan de Timoneda, *Segunda parte del Cancionero llamado Sarao de Amor* (Valencia, Juan Navarro, 1561, f. 51): En sant Julián / de somo el collado / si me vieras Juan / jugar al cayado» (Cejador, 1921-1930, vol. VI, nº 2612). El poema fue parodiado por Góngora (a él se atribuye en el ms. 1581 de Palacio, ff. 116-116v.) en una letrilla marcadamente obscena (Jammes: 217-219): «En san Julian / de somo el collado / ¡si me vieras Juan, / jugar el cayado!»). La cuarta glosa de Timoneda traducida al portugués, como la letra, se documenta además en el ms. CXIV-1-17 de Évora, f. 6: «Em Sam Julião / de so el colhado, / se João me viera / jugar el cayado». Para algunos de estos datos, téngase en cuenta José María Alín (1968: 572-573). Bastante difusión conoció igualmente la letra *Viendo llorar a una dama que se decía Leonor*, «No lloréis dulces ojuelos / de la hermosa Leonor, / porque me matáis de celos, / como me matáis de amor» [221]. Con variantes y otra glosa se documenta en el *Cartapacio de Morán de la Estrella*, f. 252; en Cejador (III: 193, nº 1828) con letra parecida («No lloréis, lindos ojuelos, / que lo tengo a disfavor, / porque me matáis de celos / cuando me matáis de amor») y distinta glosa («Viendo mi merecimiento...»), según el ms. BNM2621. Aporta también una recreación Lope de Vega en la *Dorotea*, «No lloréis, ojuelos, / porque no es razón / que lllore de celos / quien mata de amor».

Con estructura de villancico desarrolló los versos «Desde el corazón al alma / determino de mudaros, / para jamás olvidaros» [225], glosados dos veces por Gregorio Silvestre: en *Obras*, Lisboa, 1592, f. 112v. («En este aposento tal»), también copiada en el *Cod. Reg. Lat.* 1635 de la Biblioteca Vaticana, f. 44v. (Jones: 379, nº 62) y en el *Cartapacio de Morán de la Estrella*, f. 139 («Aunque en corazón de piedra»); En este mismo cartapacio se atribuye otra glosa a Figueroa («Diosa de la hermosura»), f. 281 (nºs. 597-598 y anónima en BNM3915, f. 62), pero debe ser de Pedro de Padilla, que la in-

cluyó en su *Thesoro de varias poesías*, Madrid, 1580, f. 78v (Maurer, 1988: 169). Especial mención merece, sin embargo, el poema «Esclavo soy, pero cuyo / eso no lo diré yo, / que cuyo soy me mandó / que no diga que soy suyo» [222], conocedor de una compleja tradición manuscrita a lo largo de los siglos XVI y XVII, a pesar de lo conceptuoso y alambicado de su letra, comenzando por ese pronombre ambivalente (interrogativo y relativo). Resulta difícil saber el origen de la canción, aunque por su carácter «extremadamente culto», según José María Alín (1991: 294, n° 452) podría ser obra del propio Baltasar del Alcázar. Sin embargo, el poeta sevillano pudo limitarse a refundir una canción preexistente que, por ejemplo, se encuentra glosada por Mossén Narcís Viñoles en el *Cancionero General* de Hernando del Castillo: «No soy mío, ¿cuyo so? / tuyo soy, señora, tuyo, / y si no yuyo, di cuyo, / señora, puedo ser yo». Rodríguez Marín (1910: LXXX-LXXXI), por su parte, se inclina a considerar la letra, ajena, basándose en que Manuel Antonio Román (1901-1908: I, 490) la atribuye a Antonio de Villegas, que bien pudo ser su autor. La letra fue popularísima, con o sin las glosas de Alcázar, a lo largo del siglo XVI. Un gran número de manuscritos copian tal cual el poema del sevillano (salvo errores de transmisión). En otros, sin embargo, se cruzan las estrofas propias con otras ajenas dando lugar a textos híbridos, tan frecuentes en este tipo de composiciones (por ejemplo en el ms. 263 de la Biblioteca Classense de Rávena). Un tercer grupo de mss. (BNM3168, f. 21 y otra nueva glosa a continuación; BNM3915, f. 53v.; HSAB2341, f. 129) reproduce (con ligeras variantes y errores) cuatro glosas que se apartan totalmente de Alcázar. Para darse cuenta de la difusión del villancico, téngase en cuenta además que López de Úbeda (*Cancionero general de la doctrina cristiana*, 1579) glosó el estribillo («Esclavo soy, pero cuyo / eso no negaré yo, / que cuyo soy me compró, y estoy herrado por suyo») a lo divino, aunque sólo la desarrolló en dos estrofas («Tengo la S y el clauo...»; «Comprome con sangre pura...»). También a lo divino lo glosaron las monjas del Carmelo de Valladolid (ms. 24-125 del Convento de la Concepción, f. 52), pero esta vez —claro está— el sujeto del enunciado, como el de la enunciación es femenino: «Esclaba soy pero cuya / eso bien lo diré yo / de mi Dios que me escogió / de esclava por madre suya...». La fijación de la letra se llevó a cabo incluso con apoyatura musical, como se demuestra por el ms. 625 de la Biblioteca de la Academia Lincei y Corsiniana de Roma (*Canzonette diuerse in Lingua Spagnuola*, ff. 4v-5) donde se copian tres glosas distintas a las que he señalado por ahora y se añade la anotación alfabética del trasteado, con los acordes de la guitarra de acompañamiento.

### *El cuentecillo burlesco*

Maxime Chevalier ha definido el cuentecillo tradicional del Siglo de Oro como «un relato breve, de tono familiar, de intención jocosa, en general de forma dialogada y de aspecto realista» (1978: 41). Esa clase de anécdotas, rematadas comúnmente por una agudeza de naturaleza proverbial, surge a cada paso en la literatura de los siglos XVI y XVII: en todo tipo de obras (la poesía, el teatro y la novela, además de refraneros, obras lexicográficas, misceláneas, diálogos de pasatiempo o divulgación, obras didácticas...) y desempeñando diversas funciones (núcleo mínimo posteriormente amplificado, combi-

nación de varios núcleos, mera cita en la conversación o el diálogo, etc.). Baltasar del Alcázar es junto a su predecesor Castillejo y su sucesor Juan de Salinas uno de los poetas que incorpora con mayor rendimiento este material apotegmático. Por ejemplo, se refiere por dos veces al célebre cuento del anillo de Hans Cravel. Y digo se refiere, porque en ninguno de los dos casos llega a contarlo, posiblemente dada la enorme popularidad que alcanzó la historia, sabida de muchos: «Hermano y señor mío, yo he pintado / mil veces al demonio, tan hermoso / y de tan raras partes adornado, / que aquel pintor de su mujer celoso / de quien en una sátira recita / el claro autor de Orlando furioso...» [75] y «Si vuestra mujer no es casta...»: «Pero el remedio solemne / que el demonio dio al pintor / es de todos el mejor, / y el que, compadre, os conviene» [191, vv. 13-16]. Popularizada por Rabelais y La Fontaine, la historieta procede de la *Facetia* 133 de Poggio Bracciolini: un artífice realizaba cierto retablo en el que tuvo que pintar al demonio. Una noche cuando dormía se le apareció en sueños y aprovechó para pedirle algún secreto con el que impedir que su mujer le deshonrase. Al efecto le proporcionó un anillo que debía llevar siempre en el dedo. Lo malo es que al despertar se percató de que el dedo reposaba en la natura femenina: por lo que, como versificó Hurtado de Mendoza, «... Si no estando de este modo / se lo puede hacer cuando quisiere, / el que es celoso póngase de lodo, / que cornudo ha de ser mientras viviere». Ariosto refirió el cuento a partir del v. 298 de su *Sátira V* («Fu già un pittor, Galasso era di nome») y de ahí tomo al parecer Alcázar la nota, como también Diego Hurtado de Mendoza en sus tercetos *En loor del cuerno*, donde declara ser ésa misma la fuente («Si tuviese la voz y la elocuencia...», vv. 124-181). Otras referencias en la literatura española pueden confrontarse en el *Buen aviso* de Timoneda (1990: 127, cuento 63). Según anotan los autores de la edición, Timoneda lo conocía por la versión de Poggio Bracciolini (*cf.* además Fradejas, 1988: 59); lo relata largamente un pastor en el canto XXIX de *Celidón de Iberia* (ff. 140-141v.) de Gonzalo Gómez de Luque; aparece en un soneto copiado en el ms. BNM 3919, f. 34: «Rabiosos celos le tenían perdido» (Chevalier 1975: 43).

En los dos poemas referidos, el cuentecillo del anillo y el pintor se trae a colación para animar el relato o para cifrar en una fórmula de todos conocida el mensaje que se quiere transmitir. Los cuentecillos tradicionales adquieren todo su valor funcional, sin embargo, cuando sirven como base argumental de un poema. O lo que es lo mismo: en aquellos casos en que un epigrama consiste en la versificación de alguna de esas facecias. Los ejemplos son abundantes. En «Ya la verde primavera / pasó y el ardiente estío, / y el otoño va ya fuera, / precursor del tiempo frío. / Ya los días son pequeños; / ya empieza nieve a caer: / ya es tiempo, Inés, de volver / los cuchillos a sus dueños.» [132], los vv. 7-8 aluden al siguiente cuentecillo folclórico: «Dicen que una mujer moza y de buen ver era tan por extremo libre, que accedía a las pretensiones de cualquier galán, con tal que le regalase un cuchillo. Así, en la verde primavera y en el ardiente estío de su vida... llegó a juntar tantos, que llenó con ellos una grande arca. Mas llegó el otoño, precursor del tiempo frío de la vejez, y como ya nadie pretendiese sus favores, era ella misma, la harto previsora, quien los brindaba a pobres muy necesitados, sobornándolos con la dádiva de los cuchillos que recibió en otro tiempo», tal como lo relata Rodríguez Marín

(1910: 259). Han quedado otras referencias en textos del Siglo de Oro. En la *Égloga de Plácida y Vitoriano* de Juan del Encina; Feliciano de Silva, *Segunda comedia de Celestina*, escena XXII: «Ora hija, pasarse ha la mocedad y cuando viniere el tiempo de los cañibetes, estonces tú te acordarás de mí» (Baranda, 1988: 342). Véase además Chevalier (1983: 271-272). María Rosa Lida de Malkiel (1976: 146) apunta refiriéndose al mencionado cuentecillo, «Lo he leído creo que en francés: francamente creo que es la elaboración artística del motivo de Heródoto y de *Las mil y una noches* de la dama que colecciona despojos».

El epigrama, «En un muladar un día / cierta vieja sevillana, / buscando trapos y lana, / su ordinaria granjería, / acaso vino a hallarse / un pedazo de un espejo, / y con un trapillo viejo / lo limpió para mirarse. / Viendo en él aquellas feas / quijadas de desconuelo, / dando con él en el suelo, / le dijo: «¡Maldito seas, / en quien me vine a mirar! / ¡A fe, loco antojadizo, / que supo bien lo que hizo / quien te echó en el muladar!» [181], trae a colación otro cuento popular, varias veces recreado a lo largo de la época áurea (Chevalier, 1975: 187-190). Lo recogieron, Melchor de Santa Cruz, *Floresta española*, 1574 (XI, VII, 10: 573): «Una vieja hallóse un espejo en un muladar, y como se miró en él y se vio tal, echando la culpa al espejo, le arrojó diciendo: —Y aun por ser tú tal, estás en tal parte»; Correas: «No estabas tú aquí por bueno. Dijo esto la vieja al espejo que halló echado en un muladar porque la hizo mala cara, y volvióló a dejar» (p. 347); Quevedo, «En esto haciendo cosquillas» (nº 691, pp. 797-798). También refiere el cuentecillo, en portugués y con variantes, Francisco Rodríguez Lobo, en *La Corte na aldea e noites de invierno* (Lisboa, 1619, ff. 105-106). Los antecedentes remotos del cuento podrían ser árabes según atestigua Fernando de la Granja (1970: 396-400), que ha señalado mediante varias anécdotas la larga tradición en Oriente del motivo del espejo y el agua del pozo que reflejan rostros feos. Incluso entre los epigramas de dudosa paternidad (9) atribuidos a Alcázar por el manuscrito M, se cuenta uno del mismo asunto: «Una vieja se halló / un lindo espejo perdido / luego que en él se vido / en el suelo lo estrelló. / Porque le dio gran mohina / de ver su horrible visión / y el espejo fue ocasión / verdadera de su ruina» (*A una vieja que se halló un pedazo de espejo en un muladar y lo quebró*, VII).

### El refranero

Resulta imposible constatar en el límite de estas páginas todos y cada uno de los refranes que Alcázar inserta a lo largo de su poesía. Especialmente de una serie de composiciones que destacan por el uso sistemático de dichos populares concatenados. Así [75, 78, 109 o 117], entre otros muchos que puede comprobar el curioso lector. Me detendré, sin embargo, sobre otro tipo de poema, cuyo juego connotativo recurrente tiene como fuente inicial algún refrán que se debía oír muy a menudo en los corrillos de la época. Este mecanismo, por su puesto, va más allá de la simple reproducción (con algún retoque por imperativos de la rima) de tal o cual sentencia: supone la recreación y explotación de todas las connotaciones burlescas que se esconden tras las pocas palabras

de la frase lapidaria. Muy conocida es la composición que Alcázar dirige *A una doña Beatriz*, «Hame dado voluntad, / hermosísima Beatriz, / de averiguar con verdad / lo que sabe una perdiz / comida por Navidad, / porque la fama parlera / del primer polo al segundo / lo celebra de manera, / que entre los gustos del mundo / le da la palma primera...» [111]. Según mi interpretación hay que tener en cuenta dos datos fundamentales para llegar a la cabal intelección de la pieza. Primero, que la perdiz era símbolo común de lascivia, como queda reflejado en los bestiarios medievales: «El coito frecuente las agota... Tanto atormenta el deseo a las hembras, que basta con que hacia ellas sople el viento procedente de los machos, para que se queden encintas por el olor» (Malaxecheverría, 1989: 95). Y segundo, la existencia de un refrán tradicional que relacionaba a Beatriz con la perdiz (relación fundada como aquí, en la analogía fónica), estableciendo la identidad entre mujer y ave (del modo que se propone en vv. 26-30): «De las carnes el carnero; de las aves la perdiz; de las mujeres la Beatriz» (Pedro Vallés, *Libro de refranes*, Zaragoza, Juana Millán, 1549, pliego c, hoja5r.). El refrán es citado por Quevedo en los *Sueños*: «¡Dijo Joan de la Encina “de los pescados el mero, de las carnes el carnero, de las aves la perdiz, de las damas la Beatriz!” No lo dijo porque él no dijera sino “de las carnes, la mujer; de los pescados el carnero; de las aves, la Ave María, y después la presentada; de las damas la más barata”» (341); también por B. Remiro de Navarra, *Los peligros de Madrid*: «dígoles por mi señora doña Beatriz, que de las aves la perdiz y de las damas...» (Sánchez Escribano-Paquariello, 1959: 25). La comparación de la mujer con la perdiz en la dimensión sexual que hemos referido más arriba la encontramos igualmente en *El Cancionero* de Sebastián de Horozco, «Treinta coplas contra las mujeres»: «Con rebozos y sombreros / tapando boca y narizes / hazen como las perdizes / que descubren el trasero» (Weiner, 1975: nº 135). Para otros cuentecillos escatológicos sobre el hedor que iguala a mujeres y perdices «debajo de la cola», véase Chevalier (1975: 75-77), que refiere los de Pinedo, Santa Cruz, Timoneda y Arguijo.

Con técnica parecida actúa el poeta en el caso de «Tres cosas me tienen preso / de amores el corazón: / la dulce Inés, y el jamón, / y berenjenas con queso... En gusto, medida y peso / no les hallo distinción: / ya quiero Inés, ya jamón, / ya berenjenas con queso... Y está tan en fiel el peso, / que, juzgado sin pasión, / todo es uno: Inés, jamón / y berenjenas con queso» [201]. En la base del estribillo, y especialmente en lo que se refiere al tercero, me parece encontrar resonancias de del refrán «Todo sabe a berenjenas», recogido por Correas, quien para ilustrarlo aduce el siguiente cuentecillo popular, «Un señor pretendía el amor de la mujer de un criado. Sabiéndolo el criado le convidó a una merienda, y dióle diferentes cosas guisadas todas con berenjenas; sintió el señor en todo el sabor de berenjenas, y dijo que le sabía a ellas, respondió el criado: “Sí, señor, todo sabe a berenjenas”, dándole a entender que todas las mujeres son una, tan berenjenas la ajena como la de su casa» (Chevalier, 1983: 136). El cuentecillo responde al tipo 983 de Aarne-Thompson (1964) y se halla en *El Decamerón*, I, 5.

En otro grupo de composiciones los refranes funcionan como remate chistoso. Esto es lo que ocurre en muchos epigramas que se cierran con la inclusión de un refrán en cuyo concepto se resume y se cifra el contenido burlesco de los versos anteriores. Lo

vemos en «Tus cabellos, estimados / por oro contra razón, / Ya se sabe, Inés, que son / de plata sobredorados. / Pues, ¿querrás que se celebre / por verdad lo que no es? / Dar plata por oro, Inés, / es vender gato por liebre» (130, *A Inés, que se teñía las canas de rubio*). La vieja teñida ofrece oro por plata, como si vendiera gato por liebre, refrán muy conocido, incluso hoy día, y que explica *Covarrubias* como «engañar en la mercancía... frase tomada de los venteros». También, en «Trajo a pregón Isabel / su virgo, y al que llegaba, / como a comprador, le daba / para prueba un trago dél. / Destas y otras aventuras / vino la pobre mujer / a no tener qué vender, / porque se fue en gustaduras» [169], que recrea un dicho popular recogido por *Correas*, «Irse en pruebas, gustaduras, como el virgo de Justilla». Otros testimonios: *Sebastián de Horozco (Cancionero)*, «Este virgo de Juanilla, / según veo que anda ascuras, / no terné por maravilla / ser el virgo de Justilla, / que se le fue en gostaduras» (Weiner: 116, n°178); *Mateo Alemán, Guzmán de Alfarache* (parte II, libro III, cap. II).

El estribillo «Si te casas con Juan Pérez, / ¿qué más quieres?» [207] se funda en un refrán colectado igualmente por *Correas*: «Si te casas con Juan Pérez, ¿qué más quieres? ¿Qué repique los cascabeles». *Santiago Montoto* (1921-22: 48), documenta además otros refranes: A quien Dios se la diere, que Juan Pérez se la bendiga; ¿Quién toca el arpa? Juan Pérez. El nombre de Juan es prototipo de marido resignado y sufrido, o sea cornudo. Repárese en «Eran tres al mohíno, y yo, como buen Juan, había de sufrir y callar», citado en *El donado hablador*. Por último, en «Mostróme Inés, por retrato / de su belleza, los pies. / Yo le dije: «eso es, Inés, / buscar cinco pies al gato». / Rióse, y como eran bellos / y ella por extremo bella, / arremetí por cogella, / y escapóseme por ellos» [139], que define *Correas* como, «Andar buscando ocasión de pesadumbre y su daño». Enseñar el pie en el Siglo de Oro comportaba connotaciones eróticas hoy inimaginables. Por ello son abundantes en ese momento las expresiones sexuales construidas a partir del vocabulario del calzado (*Ynduráin*, 1982). Por ejemplo, la expresión *dar botín cerrado*: «Hazer con mujer», según *Correas*; Se comprueba en: «Abríme, Menguilla, / abríme y te daré / botín cerrado / que te repique en el pie» (*Alzieu et al.*, 46); «Alzó Venus las faldas por un lado, / de que el herrero sucio, enternecido / por el botín que descubierto vido, / quiso al momento dárselo cerrado» (*ibid.*, 71). Véanse a este respecto dos nuevos poemas de Alcázar: «Hurtáronle a Magdalena / los chapines y jervillas; / brama y hace maravillas / de su cuerpo, con la pena. / Mas, dará por bien hurtados / las jervillas y chapines, / dándole un par de botines / de los que llaman cerrados» [167] y «Tus botines, Dorotea, / tienen ya la flor gastada; / dáselos a tu criada, / que los merece y desea. / Dáselos de buena gana. / Que a ti no te han de faltar, / pues que te los suelen dar / a pares cada semana» [171].

### A modo de coda: de cómo el pueblo cuenta y canta

He intentado mostrar hasta ahora la influencia de las técnicas y géneros de la literatura tradicional de difusión oral (y eventualmente escrita) en la poesía de Baltasar del Alcázar. Del mismo modo resulta interesante reparar finalmente en una serie de citas

desperdigadas por su obra que reflejan quiénes, cómo, dónde y cuándo se ejercitaban en esas formas de la cultura y costumbres populares. Interesantísima en este sentido es la epístola escrita por Alcázar a Cetina («Si daros cuanto puedo siendo el daros...» [78]) donde se propone «contar muy francamente / la vida miserable del aldea». Dentro de la órbita desmitificadora de Alcázar esta obra es altamente significativa por cuanto subvierte el tópico literario de la *alabanza de aldea*, como ideal de «vida retirada» del «mundanal ruido» y desasida de la ambición y medro cortesanos. El interés del poeta se centra en destacar la impudicia de los aldeanos, sus groseros ademanes y tachas físicas, lo que le lleva a reflejar algunos de sus usos cotidianos. Y comprobamos que a la caída del sol y terminado el trabajo los campesinos vuelven al hogar entonando bellas canciones: «Vuelto, pues, a mi intento, la jornada / acabada del gran señor de Delo, / sobre nuestro horizonte acostumbrada, / cubriéndonos la noche con su velo, / nos tornamos, cantando dulcemente / cantos bajados del septeno cielo. / cantos que bien pudieran fácilmente / del infierno sacar la bella esposa que mordida bajó del fiero diente» (vv. 109-120). Pero el carácter de las labriegas, a pesar de sus acompañadas voces, es arisco y cerrero, de lo que se lamenta el poeta: «decidles un donaire y, en respuesta, / os dirán una pulla más delgada / que un amolado dardo sobre apuesta» (vv. 106-108). Se ponen de relieve en este caso dos manifestaciones jocosas próximas al cuentecillo tradicional. Los donaires son chistes o chanzas sin ninguna mala intención. Si bien el propio Covarrubias previene sobre las consecuencias que puede acarrear a quien las dice: «dezir donaires: dezir gracias, pero si son perjudiciales, acarrean algunas vezes desgracias, por do tuvo origen el dicho común: Anda a dezir gracias, de uno que por mostrarse gracioso, dixo en lugar una lástima, y lastimáronle con darle una cuchillada por la cara» (Joly, 1982, 177-182). Lo cual sucede a Alcázar, que recibe como respuesta el exabrupto de una malintencionada pulla (el apodo ridículo que se aplica al habitante de determinada población, Chevalier, 1978: 67-71).

A otro género oral afín al cuentecillo, alude Alcázar en el epigrama, «De la boca de Inés puedo / como testigo afirmar / que le falta por llegar / a las orejas un dedo. / Y si a reir la provoca / quien le contare consejas, / quedan atrás las orejas / y sube arriba la boca» [133]. Las consejas que excitan la hilaridad de Inés son fábulas más o menos verosímiles, rumores, hablillas, relatos de hadas y de aparecidos que las viejas solían contar al amor de la lumbre para entretener las noches de invierno («como aquellos del caballo sin cabeza y de la varilla de virtudes», refiere Cervantes y recogen otros: Lope, Covarrubias o Tirso. Chevalier, 1975: 15-16). Esos habitantes de una aldea cercana a Sevilla, posiblemente Bormujos, de los que hablaba hace un momento, también se saben de memoria hacia mediados de siglo, fecha posible de composición (Rodríguez Marín, 1910: XXII-XXIV), los romances viejos del ciclo épico castellano, y aprovechan cualquier ocasión para referirlos: «Saliros heis mohíno al pueblo un rato / gustaréis de unos hombres sustanciales, harto bien avisados en su trato. / Contaron han los hechos principales / de aquel conde, que en esta algarabía, / llaman ellos el conde Herrán González. / Deciros han que aquella valentía / era gracia de Dios, cuando en la guerra los vahos de San Lázaro sentía» (vv. 184-189).

Un ámbito propicio para la ejercitación de la literatura popular son las labores campesinas, como hemos visto. Otro, sin duda lo constituye la fiesta. En una epístola que relata una corrida de toros celebrada en la villa utrerana de Los Molares para festejar el natalicio de la hija de los Duques de Alcalá [79], Alcázar pone de manifiesto la costumbre de pregonar los eventos importantes acaecidos en un municipio («Dadas las tres comienzan los pregones», v. 43). A la vuelta del trabajo, reposando durante la velada en derredor del fuego, en la fiesta, el campesino, el villano o el habitante de la ciudad saben y transmiten las distintas manifestaciones de la literatura oral. Muchos de esos géneros pasan a la literatura donde son engarzados como joyas de preciado valor. Baltasar del Alcázar, hombre de su tiempo, se pliega por entero a los usos literarios auriseculares y aprovecha con singular rendimiento el material que le brinda la tradición oral: temas y motivos sobre los que poder edificar algunas de las piezas más ingeniosas de su proteica musa humorística.

#### Notas

- (1) Los manuscritos *integri* (con título general de *Obras*) básicos para conocer la poesía de Alcázar son F (ms. 2055 de la Biblioteca de Cataluña) y S (ms. B2481 de la Hispanic Society), que pertenecen al subarquetipo que denomino β; y A (B2445 de la H. S.) y M (10293 de la Biblioteca Nacional) que dependen del subarquetipo alfa. Para más detalles al respecto puede consultarse mi *Tesis Doctoral* inédita (Núñez Rivera, 1996)
- (2) Ha sido estudiada la tradicionalización de alguna jácara de Quevedo («Érase que se era...»), por ejemplo (Catalán, 1952).
- (3) Los poemas de Alcázar se citan y transcriben tal cual han sido editados en mi citada *Tesis Doctoral* (Núñez Rivera, 1996) a cuya ordenación igualmente remito. La mayor parte de estos poemas (alguno de los incorporados por mí permanecían inéditos) fueron editados por Rodríguez Marín (1910), cuyo canon ha sido de obligada cita y lectura durante casi un siglo. Para confrontar los textos acuda el curioso lector al índice de *incipit* que proporciona el editor. Se echarán en falta algunos de los epigramas más conocidos del poeta: muchos de ellos eran apócrifos y pertenecían al también sevillano Fernández de Ribera, como mostré en un artículo de 1992.
- (4) Y nótese el procedimiento secularmente oral de dotar de palabra y entendimiento a los animales, propio de la tradición fabulística esópica.
- (5) No he tenido en cuenta una franja muy peculiar de la obra alcazariana constituida por seis ingeniosos enigmas. Aunque la adivinanza constituye, por supuesto, un género menor de la literatura oral, las piezas de Alcázar no poseen, según mi opinión, reminiscencias del adivinancero popular. Se insertan por completo en la abundante producción enigmática del Siglo de Oro (Gárfer-Fernández, 1990), por más que la solución a los acertijos pueda coincidir con las más frecuentes en el ámbito tradicional: la sombra, el hambre, la carne del pastel...

- (6) Desde luego el análisis de Chevalier va mucho más allá de la constatación de este hecho: quiere mostrar cómo en los aledaños del 1600 la consideración de los escritores cultos para con estos géneros, tan en boga durante el reinado de Carlos V, va a sufrir un evidente retroceso, viéndose relegados a ámbitos de claro avulgamamiento.
- (7) Cito los textos romancísticos a partir de la edición de Rodríguez Moñino (1967), de la que indico las páginas sin mayor comentario.
- (8) Muchas versiones de transmisión manuscrita pueden documentarse en J. L. Labrador-R. A. DiFranco (1993: 165). Rodríguez Marín (1935: 451-464) reúne más de dos docenas de obras de poetas como Castillejo, Montemayor, Gil Polo, Hurtado de Mendoza, Silvestre, Padilla. Incluso la acogieron los cancioneros musicales de Valderrábano, Narváez y Vázquez. Acuda el curioso lector además, a las aportaciones posteriores de Torner (1966: 281-285); Lucero de Padrón (1967); Alín (1968: 324-6). También téngase en cuenta el documentadísimo trabajo de José Luis Gotor (1990).
- (9) Para todo lo relativo a los problemas de atribución en torno a muchos de los epigramas transmitidos por el ms. BNM12093 (M) véase Núñez Rivera (1992). No me ocupo en este trabajo de esos epigramas, que en numerosos casos también apelan a cuentecillos tradicionales (Núñez Rivera, 1996).

### Bibliografía

- Aarne, Anti-Thompson, Stith: *The Types of the Folktale*, FFC, Helsinki, 1964
- Alín, J. M.: *El cancionero español de tipo tradicional*, Madrid, 1968.
- *Cancionero tradicional*, Castalia, Madrid, 1991
- Alzieu, Pierre; Jammes, Robert; Lissorgues, Yvan: *Poesía erótica del Siglo de Oro*, Crítica, Barcelona, 1984.
- Bernal Rodríguez, M.: *Cultura popular y Humanismo: Estudio de la "Filosofía Vulgar" de Juan de Mal Lara. (Aparato crítico para su comentario)*, Juan March, Madrid, 1982.
- Brown, Jonathan: *Imágenes e ideas en la pintura española del siglo XVII*, Alianza, Madrid, 1980.
- Blecua, Alberto: «Algunas notas curiosas acerca de la transmisión poética española en el siglo XVI», *Boletín de la Academia de Buenas Letras de Barcelona*, XXXII (1967-68), pp. 113-138.
- Blecua, J. M.: «Mudarra y la poesía del Renacimiento. Una lección sencilla, en *Studia hispanica in honorem R. Lapesa*, I, Gredos, Madrid, 1972, pp. 173-179.
- Cancionero de Gallardo*, ed. de J. María Azáceta, Madrid, 1962.

- Cancionero de romances* (Amberes, 1550) ed. de Antonio Rodríguez Moñino. Castalia, Madrid, 1967.
- Castro, A.: *El pensamiento de Cervantes*, Noguer, Barcelona, 1980.
- Catalán D.: «Una jacarilla barroca hoy tradicional en Extremadura y en Oriente», *Revista de Estudios Extremeños*, VIII (1952), pp. 377-387.
- Cejador y Frauca, J.: *La verdadera poesía castellana. Floresta de la antigua lírica popular*, Madrid, 1921-1930.
- Cervantes, M. de: *Teatro completo*, ed. de Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, Planeta, Barcelona, 1987.
- Chevalier, M.: *Cuentecillos tradicionales en la España del Siglo de Oro*, Gredos, Madrid, 1975.
- *Lectura y lectores en la España del siglo XVI y XVII*, Turner, Madrid, 1976.
- *Folklore y literatura. El cuento oral en el Siglo de Oro*, Crítica, Barcelona, 1978.
- *Tipos cómicos y folklore (siglos XVI-XVII)*, Edi-6, Madrid, 1982.
- *Cuentos folklóricos en la España del Siglo de Oro*, Crítica, Barcelona, 1983.
- *Quevedo y su tiempo: la agudeza verbal*, Crítica, Barcelona, 1992.
- «La fortune du romancier ancien (fin du XV - début du XVII siècle)», *Bulletin Hispanique*, 90 (1988), pp. 187-195.
- «Cervantes frente a los romances viejos», *Voz y Letra*, I/2 (1990), pp. 191-196.
- «Conte, proverbe, romance: Trois formes traditionnelles en question au siècle d'or», *Bulletin Hispanique*, 95 (1993) 1, pp. 237-264.
- *Formas tradicionales y literatura*, Santander UIMP, 1993
- Cuartero Sancho, M. P.: *Fuentes clásicas de la literatura paremiológica española del siglo XVI*, Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 1981.
- Débat, M.: «Poesía y oralidad en el Siglo de Oro», en *Hommage a Robert Jammes*, PUM, Toulouse, 1994, pp. 313-320.
- Deyrmond, A.: «La literatura oral en la transición de la Edad Media al Renacimiento», *Edad de Oro*, VII (1988), pp. 21-32.
- Egido, A.: «Una introducción a la poesía y las academias literarias del siglo XVII», *Estudios humanísticos. Filología*, 6 (1984), pp. 9-26.
- «Literatura efímera: oralidad y escritura en los certámenes y academias de los siglos de oro», *Edad de Oro*, VII (1988), pp. 69-87.
- Fradejas, J.: «Las facecias de Poggio Bracciolini en España», *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica. Estudios y textos dedicados a Francisco López Estrada*, 7 (1988), pp. 57-72.

- Frenk, M.: «Dignificación de la lírica popular en el Siglo de Oro», en *Estudios sobre lírica antigua*, Castalia, Madrid, 1978, pp. 47-80.
- «“Lectores y oidores”. La difusión oral de la literatura en el Siglo de Oro», *Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, ed. de Giuseppe Bellini, Bulzoni, Roma, 1982, pp. 101-123.
- «Ver, oír, leer...», *Homenaje a Ana María Barrenechea*, Madrid, 1984, pp. 235-240.
- (ed.), *Lírica española de tipo popular*, Cátedra, Madrid, 1986.
- «Lírica popular a lo divino», *Edad de Oro*, VIII (1989), pp. 107-116.
- *Corpus de la antigua lírica popular (siglos XV a XVII)*, Castalia, Madrid, 1987 y *Suplemento*, Madrid, Castalia, 1992.
- «La poesía oralizada y sus mil variantes», *Anuario de Letras*, 29 (1991), pp. 133-144.
- «El manuscrito poético, cómplice de la memoria», *Edad de Oro*, XII (1993), pp. 109-117.
- Gotor, J. L.: «Dos bellas, bien y malmaridadas, italo-españolas. (Apuntes para la historia de una glosa)», en *Dialogo. Studi in onore di Lore Terracini*, ed. de Inoria Pepe Sarno. Bulzoni, Roma, 1990, I, pp. 243-268.
- Granja, F. de la: «Tres cuentos españoles de origen árabe», *Al-Andalus*, XXXVII (1972), pp. 465-470.
- Horozco, S. de: *El Cancionero*, ed. de Jack Weiner, Bern, Herbert Lang, 1975.
- Jammes R.: (ed.) Luis de Góngora, *Letrillas*, Castalia, Madrid, 1988.
- Kossov, D.: «El pie desnudo: Cervantes y Lope», *Homenaje a William L. Fichter. Estudios sobre el teatro antiguo hispánico y otros ensayos*, Castalia, Madrid, 1971, pp. 381-386.
- Labrador, J.L.; Difrancó, R.A.: *Tabla de los principios de la poesía española. XVI-XVII*, Cleveland State University, Cleveland, 1993.
- Lacadena y Calero, E.: «El discurso oral en las academias del Siglo de Oro», *Criticón*, 41 (1988), pp. 87-102.
- Lara Garrido, J.: *Poética manierista y texto plural (Luis Barahona de Soto en la lírica española del XVI)*, Universidad, Málaga, 1989.
- Lida de Malkiel, M.J.: *El cuento popular y otros ensayos*, Losada, Buenos Aires, 1976.
- Lope de Vega, F.: *Obras poéticas*, ed. de J. M. Blecua. Planeta, Barcelona, 1983.
- Lucero de Padrón, D.: «En torno al romance de “la bella mal maridada”», *BBMP*, XLIII (1967), pp. 307-354.
- Malaxechevarría, I.: *Bestiario medieval*. Siruela, Madrid, 1989.

- Maurer, C.: *Obra y vida de Francisco de Figueroa*, Istmo, Madrid, 1988.
- Menéndez Pidal, R.: *Romancero Hispánico*, Espasa-Calpe, Madrid, 1968, Tomo II.
- Molho, M.: *Cervantes: raíces folklóricas*, Gredos, Madrid, 1976.
- Moner, M.: «Técnicas del arte verbal y oralidad residual en los textos cervantinos», *Edad de Oro*, VII (1988), pp. 119-127.
- Montaner Frutos, A.: «El concepto de oralidad y su aplicación a la literatura española de los siglos XVI y XVII. En torno al vol.VII de *Edad de Oro*», *Criticón*, 45 (1989), pp. 183-198.
- Montoto, L.: *Personajes, personas y personillas que corren por las tierras de ambas Castillas*, Gironés, Sevilla, 1921-22.
- Núñez Rivera, J.V.: «Rodrigo Fernández de Ribera epigramático y Baltasar del Alcázar: problemas de atribución. Descripción y estudio del manuscrito 18524 de la Biblioteca Nacional», *Criticón*, 55, 2 (1992), pp. 53-89.
- *La poesía de Baltasar del Alcázar: análisis textual y edición crítica*, Sevilla, 1996 (Tesis Doctoral inédita).
- Pacheco, F.: *Libro de descripción de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones*, ed. de P. Piñero y R. Reyes. Ayuntamiento, Sevilla, 1985.
- Prieto, A.: *La prosa española del siglo XVI*, I, Cátedra, Madrid, 1986.
- Refranero español*, ed. de Sbarbi X, Madrid, 1878, p. 13.
- Rodríguez Marín, F.: (ed) *Baltasar del Alcázar; Poesías*, RAE, Madrid, 1910.
- «Las glosas de *La bella malmaridada*» ed. del *Viaje del Parnaso* de Cervantes, Madrid, 1935.
- Rodríguez Moñino, A.: *Construcción crítica y realidad histórica en la poesía española de los siglos XVI y XVII*, Castalia, Madrid, 1965.
- Román, M.A.: *Diccionario de chilenismos*, Santiago de Chile, 1901-1908.
- Sánchez, J.: *Academias literarias del Siglo de Oro español*, Gredos, Madrid, 1961.
- Sánchez Ezcribano, F. y Paquariello, A.: *Más personajes, personas y personillas del refranero español*, Hispanic Institute, Nueva York, 1959.
- Santacruz, M. de: *Floresta española*, ed. de Maximiano Cabañas, Cátedra, Madrid, 1996.
- Silva, F. de: *Segunda comedia de Celestina*, ed. de Consolación Baranda, Cátedra, Madrid, 1988.
- Timoneda, J.: *Buen aviso y portacuentos. El sobremesa y alivio de caminantes*, ed. de Pilar Cuartero y Maxime Chevalier, Espasa-Calpe, Madrid, 1990.
- Torner, E. M.: *Lírica hispánica. Relaciones entre lo popular y lo culto*, Castalia, Madrid, 1966.

- Valcárcel, C.: «La realización musical de la poesía del Renacimiento», *Edad de Oro*, VII (1988), pp. 143-159.
- «Problemas de edición en los textos musicados en el Siglo de Oro», en Ignacio Arellano y Jesús Cañedo (eds.), *Crítica textual y anotación filológica en obras del Siglo de Oro*, Castalia, Madrid, 1991, pp. 529-554.
- «“Salgan los músicos y cante una mujer” (Influencias de la música en la dinámica textual de la poesía renacentista)», *Edad de Oro*, XII (1993), pp. 333-347.
- Vian Herrero, A.: «La ficción conversacional en el diálogo renacentista», *Edad de Oro*, VII (1988), pp. 173-186.
- Yndurain, D.: «Cuento risible, folklore y literatura en el Siglo de Oro», *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, XXXIV (1978-1979), pp. 109-136.
- «Unos versos de Góngora: Brújula, Pinta, Pie, Botín cerrado», *Dicenda. Cuadernos de filología hispánica*, I (1982), pp. 123-132
- Zumthor, P.: *Introducción a la poesía oral*, Taurus, Madrid, 1991.

## LA TRADICIÓN ORAL EN LA PROVINCIA DE ALMERÍA: CANTOS DE SIEGA, MAYA, BODA Y VILLANCICOS PERDIDOS

Yolanda GONZÁLEZ ARANDA  
José Antonio GUERRERO VILLALBA  
José Miguel SERRANO DE LA TORRE  
M<sup>a</sup> Virtudes PEÑUELA GONZÁLEZ  
Universidad de Almería

*Los autores de este artículo nos ofrecen los resultados de sus investigaciones en torno a la tradición oral almeriense y, más en concreto, en la lírica popular*

\* \* \*

Uno de los ejes tensionales básicos de la lírica hispánica deviene de la confrontación entre lo popular y lo culto (1). Así sucede desde las primeras manifestaciones en la Edad Media y alcanza una de sus mayores cotas en el Siglo de Oro, coincidiendo con los más importantes logros artísticos fundamentados en la palabra. Las relaciones entre ambos caracteres, en ocasiones muy complejas, revelan, más que una oposición antitética, la connivencia de dos ámbitos poéticos simultáneos en el tiempo bajo una influencia recíproca. Sin embargo, hay que poner de relieve un cierto desequilibrio de esta dualidad: la lírica culta, que como tal tiende a fijar sus versos, aprovecha el material que le ofrece la expresión poética popular, menos preocupada por el prurito de la pervivencia (2), y lo asimila en sus propias composiciones. Este aserto se constituye en principio básico a la hora de estudiar la lírica popular en castellano de la Edad Media, sobre todo al hablar de sus orígenes, mas no deja de ser menos relevante si consideramos incluso obras individuales, como las de Cervantes, Góngora o Lope, por señalar algunas figuras señeras, en las que lo popular y lo culto se imbrican y repercuten de manera decisiva hasta definir pautas fundamentales de comportamiento escritural.

Es un hecho la permanencia, hoy día, de todo un *corpus* lírico depositado en la memoria de los lugareños más viejos. Las cancioncillas o coplas que lo constituyen no poseen reflejo escrituario alguno, excepto en compilaciones de estudiosos realizadas, especialmente, desde la revalorización romántica de lo popular, como es el carácter de la que aquí no sólo pretendemos presentar, sino también justificar en lo posible sobre una clasificación fundada en criterios de orden histórico-artístico. Este último extremo proporcionaría los elementos probatorios que conectan la antigua lírica popular hispánica con la moderna, en una tradición que arranca de hondas raíces medievales (3). Esta comunidad de caracteres tiene un claro exponente en la temática, más también en las circunstancias de su desarrollo y su propia naturaleza oral o métrica.

Esta postura, que implica el retrotraerse a tiempos medievales, obliga a presentar de manera escueta la problemática que rodea los principios líricos hispánicos. Por una parte, la identificación material de tal lírica popular ha tenido que superar numerosas dificultades (4), por otra, ciertos estudiosos no han sido fáciles de convencer de la existencia de la misma. De hecho, M. Menéndez Pelayo llegará a afirmar la existencia de una lírica popular, pero gallega, tras una trayectoria, descrita por R. Menéndez Pidal (5), marcada por la negación de esta poesía. De este modo, la primera vez que se reconoce la existencia de esta lírica es para el ámbito de lengua gallega.

Los cancioneros gallego-portugueses recogen tres géneros básicos de canción: cantigas de amor, «dirigidas a la amada, en que los caballeros maldicen el dolor que los atormenta, bendiciendo a la señora que los causa» (6); cantigas de amigo, «en que la doncella enamorada habla de su amado, casi siempre lamentando sinsabores y ausencias» (7), y cantigas de escarnio y de maldecir, «donde hallamos toda la crónica escandalosa y burlesca de la corte» (8). En este tipo de poesía domina el artificio, el estilo razonador, trasluciendo en muchas ocasiones una influencia traída de la lírica provenzal. Sin embargo, «los poetas [de los cancioneros gallego portugueses] olvidan las reglas aprendidas, abandonan la estrofa amplia y complicada y cantan en una estrofa corta o en un pareado apoyado por un estribillo. Entonces la expresión poética toma gran soltura lírica, y se vivifica por un sentimiento que, descuidado ya de todo artificio, fluye sincero, fresco, candoroso, lleno de verdadera emoción» (9). Esto ocurre de manera más intensa en las cantigas de amigo frente a las otras dos modalidades (10). En cierto modo, «el prestigio de esta poesía gallegoportuguesa llenó a toda España, hasta el punto de que en Castilla la lírica nació como planta exótica» (11). En el reconocimiento de este saber hacer no sólo se ve implicado el poeta culto, sino el propio pueblo. Por eso, como aduce Menéndez Pidal (12), el *Cancionero de Baena*, el primer cancionero castellano, recoge una poesía escrita ya a finales de la Edad Media por poetas de la segunda mitad del siglo XIV y principios del XV.

Si seguimos el razonamiento pidaliano sobre el origen de la lírica hispánica encontramos la premisa que va a conceder carta de naturaleza a la lírica primitiva castellana: «Pero no es fácil admitir un completo exotismo en el arte lírico primitivo de un pueblo que tiene muy desarrollados otros órdenes de poesía, y entonces hay que pensar que todo género literario que no sea una mera importación extraña surge de un fondo nacional, cultivado popularmente antes de ser tratado por los más cultos» (13).

Por tanto, la existencia de una lírica popular primitiva funciona como sustrato de las primeras formas en que se nos ha transmitido, esto es, las jarchas de las moaxajas (14), las cantigas y los cantarillos de ciertos textos castellanos no líricos (15). El carácter oral y popular de este tipo de composiciones ha favorecido enormemente su pérdida y de no ser por la tradición culta en que en diversas ocasiones se ha insertado, no contaríamos con huella alguna (16).

De las tres manifestaciones líricas citadas nos interesa precisamente la última, la lírica primitiva castellana. Esta determinación encuentra una justificación decisiva en la

temática tratada en sus cancioncillas (17), de una variedad mucho más amplia que la atestiguada por las jarchas y las cantigas. Sin embargo, como se ha dicho, su identificación conlleva enfrentarse con el problema primario de los textos. De hecho, se ha logrado su reconocimiento entresacándolos de obras mayores, y muy pocas muestras más pueden sumarse a las señaladas por Menéndez Pidal.

Una clasificación clarificadora y rigurosa aún no ha sido acometida para el campo de las cancioncillas medievales, lo que no facilita la tarea taxonómica respecto a las coplas modernas. La ordenación llevada a cabo por J. M<sup>a</sup> Alín es desestimada, cuando aún estaba en preparación, por M. Frenk debido a su falta de rigor, y la misma estudiosa confiesa la vaga clasificación que organiza su repertorio de lírica hispánica antigua (18).

Una primera lectura revela fehacientemente una comunidad temática entre las cancioncillas antiguas y las actuales, pero es necesario recurrir a otras clasificaciones poemáticas análogas para establecer la que nos conviene, y no por otra razón sino porque una ordenación de este tipo permite la visualización requerida para sentar dependencias y divergencias que podrían actuar como elementos coadyuvantes en la comprobación de una sucesividad tradicional respecto a los versos que nos ocupan.

Los criterios que determinan esta clasificación son de índole temática especialmente, métrica o ambas. La clasificación posibilita, en un ejercicio analítico, deslindar rasgos, que una vez determinados pormenorizadamente, facilitan la labor de cotejo para el establecimiento de relaciones; la tipología de estas concomitancias conformaría un segundo grado de análisis.

Es conveniente en este punto determinar el material escritórico objeto de nuestro estudio. Hasta aquí le hemos dado diversas denominaciones sin distinguir realmente su naturaleza. Villancico, canción, copla o el más vago de cantarillo, han sido nombres que generalmente se emplean indistintamente en los estudios de esta poesía. Lo cierto es que la cuestión terminológica se erige en la primera dificultad «porque la terminología no siempre es clara, y muchas veces su aplicación es parcial y sujeta a presupuestos teóricos» (19). De este modo, «formas que son esencialmente iguales se denominaban en los diferentes Cancioneros unas veces Cantigas [...], otras estribotes o villancicos o canciones» (20). Sí se ha llegado actualmente a «establecer una mayor claridad en la distinción entre el villancico y la canción», por otro lado, «la forma primitiva común de ambos todavía hoy no tiene una denominación uniforme», que unos fundan en el zéjel y otros en el *rondeau-virelai* (21).

R. Baehr, al hablar del villancico, recuerda que «según el testimonio de los primeros ejemplos, con la palabra villancico parece haberse designado al principio solamente al estribillo, y sólo hacia finales del siglo XV se aplicó a toda la poesía como denominación de la forma en conjunto» (22). En esta acepción se emplea *villancico* por Juan del Encina y el Marqués de Santillana (23). El *Cancionero de Baena* y el *Cancionero de Palacio* lo llaman *cantiga* o *canción*. Habrá que esperar al *Cancionero general* (1511) para que aparezca «la denominación de villancico con sentido propiamente métrico» (24). Insistiendo en los primeros versos, R. Baehr recalca el «carácter popular de

la cabeza y del estilo llano de la poesía» (25), aunque “el villancico es por su procedencia un género aristocrático”, razón por la que se inclina a postular «influxos de fuera de Castilla» (26). Un rasgo más, el que estuviera destinado a ser cantado, influye decisivamente en su carácter musical más que métrico (27). Así pues, prima la filiación románica medieval frente a la árabe del zéjel (28).

Descuellan como rasgos definitorios del villancico su carácter breve -pocos versos-, su posición de apertura del poema, su naturaleza musical y su origen popular. Con posterioridad se registra una influencia culta que se ejerce al incrustarse en otras composiciones, ya dependan éstas del villancico, o a la inversa. Estas composiciones, de índole eminentemente culta, tienen su origen en la lírica provenzal y en la gallegoportuguesa. Ésta ya ha sido esbozada anteriormente, pero es necesario recordar dos cuestiones importantes en relación con la misma: primero, la poesía gallegoportuguesa cuenta con un fuerte influjo de la lírica provenzal; segundo, la influencia que a su vez puede ejercer sobre la lírica castellana se circunscribe fundamentalmente al tema amoroso, con lo que la herencia trovadoresca puede alcanzar algún que otro correlato en la poesía que se canta en Castilla (29).

En relación con la materia tratada, resulta de primer orden la *Doctrina de compoundre dictats*, tratado anónimo de finales del siglo XIII, que se adjuntó a las *Razós de trobar*, de principios del mismo siglo, compuestas por Ramón Vidal de Besalú, complementando lo que dice sobre la lengua poética de los trovadores. A esto hay que añadir el importantísimo tratado del jurista tolosano Guilhem Molinier, *Las leys d'amors* (1328-1337; 1337-1343; 1355), que consideramos junto a la *Doctrina* (30) por su carácter escueto y aclaratorio, según nos interesa ahora para establecer las coincidencias genéricas a que dé lugar su cotejo. Los géneros trovadorescos fundamentales se sumarizan en estos cinco:

- a) *La cansó*: «E primerament deus saber que canço deu parlar d'amor plazement, e potz metre en ton parlar eximpli d'altra rayso, e ses mal dir e ses lauzor de re sino d'amor» (*Doctrina*, p. 95).
- b) *El sirventés*: «Serventetz es dit per ço serventetz per ço com se serveix e es sotsmes a aquell cantar de qui pren lo so e les rimes, e per ço cor deu parlar de senyors o de vassalls, blasman, o castigan o lauzan o mostran, o de faytz d'armes o de guerra o de Deu o de ordenances o de novelletatz» (*Doctrina*, p. 97) (31).
- c) *El planh*: «Plangs els us dictatz qu'om fay per gran desplaizer e per gran dol qu'om ha del perdemen o de la adversitat de la cauza qu'om planh. E dizem generalmen: de la cauza qu'om plang, quar enaussi quo hom fa plang d'ome o de femna, ayssi meteysh pot hom far plang d'otra cauza, coma si una vila oz una ciutat era destruida e dissipada, per guerra o per altra manera» (*Las leys*, p. 103).
- d) *El alba*: «Si vols far alba, parla d'amor plazement; e atressi deus lauzar la dona on vas o de que la faras. E bendi l'alba si acabes lo plazier per lo qual anaves a ta dona; e si no l acabes, fes l'alba blasman la dona e l'alba on anaves. E potz fer ayntantes cobles com te vullas, e deus hi fer so novell» (*Doctrina*, p. 96).

- e) *La pastorela*: «Pastorela [...] deu tractar d'esquern, per donar solas. E deu se hom guardar en aquest dictat maiormen, quar en aquest se peca hom mays que en los autres, que hom no diga vils paraulas ni laias ni procezisca en son dictat a degu vil fag, quar trufar se pot hom am femna e far esquern la un a l'autre, ses dire e ses far viltat o dezonestat» (*Las leys*, p. 102).

En cuanto a la pastorela, R. Menéndez Pidal, tras un detallado examen, deduce tres tipos de serranillas:

- a) Las que «son clara imitación de los tipos y gustos de la pastorela provenzal o francesa».
- b) Aquellas que «parecen derivar de la pastorela gallegoportuguesa».
- c) Las más antiguas, que «se nos presentan como germinales de villancicos propios de caminantes por la montaña». Continúa R. Menéndez Pidal definiendo este tipo: «No tratan de la pastora y de la campiña como tipo y paisaje literarios de cualquier región y tiempo, sino de la pastora que, coronada de la nieve y la niebla de las cumbres, vive en las ásperas sierras peninsulares; es la serrana, y no la de cualquier tiempo, sino la medieval, cuyo oficio era conducir a los caminantes entre la espesura de bosques milenarios, buscando la difícil abra del puerto, cerrada por la borrasca» (32).

El alba, por su parte, evidencia una clara relación con coplas actuales. Se describe en ella «el enojo de los enamorados que, habiendo pasado la noche juntos, deben separarse al amanecer». Advértase la copla número 32 de nuestra compilación, donde se pone de relieve la separación de los amantes ante la llegada de la noche, que es precisamente el momento en que eclosiona el amor, pues vive bajo el secreto de la oscuridad. En la copla número 65 la identificación del nombre con la mañana representa el gozo del amante. Aunque el momento axial en estos poemas es el amanecer, se produce una variante importante en los versos castellanos al esperar ansiosamente el amante ese momento matutino porque implica la aparición de la amada tras la ausencia nocturna, al contrario que en el alba provenzal propiamente dicha. Sin embargo, también existe un alba que expresa el «anhelo de que llegue pronto el amanecer y su aborrecimiento por la noche». M. de Riquer la relaciona con el alba religiosa o «a lo divino», con la que coincidiría perfectamente el tipo castellano.

Ya se ha dicho que el tema predominante en la lírica primitiva castellana es el amoroso, aunque posee muchos otros. Por tanto, no sería raro una identificación -siempre mayor en lo temático que en lo métrico- de muchos elementos de la casuística provenzal de la cansó con otros tantos de la lírica castellana antigua y cómo no, del corpus actual que culmina este ensayo. Asimismo, encuentran su correlato en nuestro compendio toda una serie de coplas que expresan una lamentación o una queja.

En fin, como colofón de estas líneas, tras la consideración de todo lo explicado, establecemos la siguiente clasificación del corpus contemporáneo de poesía lírica recopilado en Almería:

**Cantos de boda*****Cante***

certamen poético  
 repertorio  
 funciones del cante  
 la guitarra, confidente y cómplice  
 otras funciones del cante  
 despedida

***Baile******ronda***

declaraciones de amor  
 amada: luz  
 elogio de la belleza  
     general  
     tempus fugit  
     cabello rubio  
     cabello moreno  
     ojos  
         colores  
         negros  
         azules  
     tamaño  
         hoyuelo  
         cintura  
         talle  
         piernas  
 otros rasgos

***boda***

plegarias a San Antonio  
 plegarias a Santa Teresa  
 burlescas  
 goce  
 discreción

**Cantos de siega*****Cante***

siega  
 otras faenas  
 labranza  
 molineras

amasijo del pan  
lavanderas  
lamentaciones  
    *dolor amoris*  
ausencia  
    temporal  
    permanente  
rechazo (de la amada)  
pobreza  
infidelidad  
malos tratos  
olvido  
suegra

### Mayas

de mayo propiamente  
amorosas  
religiosas

### Notas

- (1) De esta perspectiva doble, la trayectoria culta ha sido normalmente beneficiaria de una consideración mayor, en claro detrimento de la otra. Así sucede desde los *Juicios Críticos* de Menéndez Pelayo («Antología de poetas líricos castellanos», en *Obras Completas*, 10 vols. Santander. Aldus. 1944-45. pp. 471-487. Vols. VI y VII) a los proferidos por Luis Cernuda («Poesía popular», en *Obra Completa* Prosa I. Barcelona. Siruela, 1994. pp. 471-487. Para una visión pormenorizada de esta problemática, vid. E.M. Torner, *Lírica hispánica: Relaciones entre lo popular y lo culto*, Madrid, Castalia, 1996. Según M. Frenk [*Entre folklore y literatura (Lírica hispánica y antigua)*, México, El Colegio de México, 1971, p. 49], «al folklorizarse esta escuela poética de origen semi-popular, junto con aquel otro tipo de poesía ya mencionado, que deriva de la «lítica de cancionero», fue desapareciendo de la tradición oral la antigua escuela popular, de la cual ya sólo sobreviven hoy unas cuantas reliquias... La vitalidad de este viejísimo género es impresionante y conmovedora. Las cancioncitas líricas no tuvieron la misma suerte: sucumbieron a una muerte casi brusca, causada en gran parte por el dinámico e invasor movimiento de renovación poética que se inició hacia 1580". Para esta cuestión, vid. M. Frenk, «Los romances-villancicos» en *Ensayos Siebenmann* (1984), pp. 141-156. Es nuestro intento en este estudio no sólo encontrar lazos directos que unan cancioncillas de hoy con aquellas medievales y de momentos posteriores, sino verificar el filón popular en cuanto a lírica se refiere como una constante a lo largo de los tiempos. De hecho, este segundo punto no es sino una constatación de lo que la misma M. Frenk ha enunciado (*Entre folklore y litera-*

tura Ed. cit. pp. 18-19): «La colectividad posee una tradición poético-musical, un caudal limitado de tipos melódicos y rítmicos, de temas y motivos literarios, de recursos métricos y procedimientos estilísticos (caudal limitado, pero no necesariamente reducido). Dentro de él debe moverse el autor de cada nueva canción para que ésta pueda divulgarse; dentro de él, también los innumerables individuos que, al correr del tiempo, la retocan y transforman. Queda poco margen para la originalidad y la innovación, aunque éstas no están excluidas».

- (2) Esta cuestión conduce a una problemática textual y cultural en líneas generales muy bien resumida, aunque para el Siglo de Oro, por J. F. Alcina y F. Rico en su «Estudio preliminar» a A. Fernández de Andrada, *Epístola moral a Fabio y otros escritos*, Barcelona, Crítica, 1993, p. x: «[...] gustaba entonces realzar las dimensiones generales, los rasgos que mejor se dejan enunciar en plural, y los elementos más específicamente literarios, producidos por la dinámica interna de la propia literatura. Nunca se olvidaba que la poesía no es una actividad espontánea y adánica, sino el lenguaje de una determinada convención [...]. Ni se olvidaba que el poema, por ende, puede decir mil cosas, pero antes de nada ha de confesarse a sí mismo, situarse dentro del sistema de imitaciones y emulaciones a que pertenece, y que puede mostrar mil hallazgos, pero en un cierto grado todos han de calibrarse dentro de la tradición en cuyo cauce ha nacido».
- (3) Para la conexión de la romancística oral de actualidad con el romancero viejo, vid. J. Guerrero Villalba y J. M. Serrano de la Torre, «Tradición oral y pervivencia poética. Interferencias discursivas internas en dos romances colectados en Vera (Almería), hoy», *Demófilo. Revista de cultura tradicional de Andalucía*, 15 (1995), pp. 207-228.
- (4) Así lo reconoce F. Marcos Marín, *Literatura castellana medieval. De las jarchas a Alfonso X*, Madrid, Cincel, 1980, p. 31: «Y es que la primera dificultad que tiene el investigador de los orígenes de la lírica castellana, por la índole misma de su tema, es la de recolectar textos de esa primitiva poesía».
- (5) R. Menéndez Pidal, «La primitiva poesía lírica española», en *Estudios literarios*, Madrid, Espasa-Calpe, 1968, pp. 160-161. Este estudio, aunque de los pioneros en este campo, no ha dejado de tener vigencia, de ahí nuestra continua recurrencia al mismo. Para su contextualización en Occidente este artículo se puede complementar con otro del mismo autor, «La primitiva lírica europea. Estado actual del problema», *Revista de Filología Española*, XLIII (1960), p. 279-354.
- (6) *Ibid.*, p. 163.
- (7) *Ibid.*, p. 163.
- (8) *Ibid.*, p. 163.
- (9) *Ibid.*, p. 163.
- (10) Estas canciones, en general, tenían un autor bien conocido, lo que las hace populares pero ponen en entredicho su carácter tradicional, que se consigue, después

de su generalización, sosteniéndose a lo largo del tiempo a pesar de sus inevitables variantes de transmisión. Para esta cuestión, *vid.* P. Dronke, *Medieval Latin and the Rise European Love-Lyric*, 2 vols., Oxford, Clarendon Press, 1965-1966; y del mismo autor, *Poetic Individuality in the Middle Ages: new departures in poetry 1000-1150*, Oxford, Clarendon Press, 1970, trad. esp.: *La originalidad poética en la Edad Media*, Madrid, Cupsa, 1979.

- (11) R. Menéndez Pidal, *op. cit.*, p. 166
- (12) *Ibid.* p. 167
- (13) *Ibid.* p. 159
- (14) *Vid.* D. Alonso, «Cancioncillas 'de amigo' mozárabes (primavera temprana de la lírica europea)», *Revista de Filología Española*, XXXIII (1949), pp. 297-349, reimpr. en *Primavera temprana de la literatura europea: lírica-épica-novela*, Madrid, Guadarrama, 1961, pp. 17-79; M. Frenk Alatorre, *Las jarchas mozárabes y los comienzos de la lírica románica*, México, El Colegio de México, 1975; E. García Gómez, *Las jarchas mozárabes de la serie árabe en su marco*, Barcelona, Seix Barral, 1975<sup>2</sup>; R. Hitchcock, «The Fate of the *Kharjas*: A Survey of Recent Publications», *British Society for Middle Eastern Studies Bulletin*, XII (1985), pp. 172-190; A. Jones, *Romance «Kharjas» in Andalusian Arabic «Muwassah» Poetry*, Londres, Ithaca Press, 1988.
- (15) E. Asensio establece este principio en su *Poética y realidad del cancionero peninsular de la Edad Media*, Madrid, Gredos, 1970, p. 189: «El problema de los orígenes del lirismo peninsular se simplificaría si comenzásemos admitiendo -como mera hipótesis de trabajo- un común sustrato para las formas primigenias y los temas elementales. Sobre este suelo común medraron las flores agrestes de los villancicos y las flores ajardinadas de las cantigas de amigo. Los núcleos iniciales fueron dominio indiviso, pero el desarrollo ha sido distinto». Esta idea ya había sido vislumbrada por el mismo R. Menéndez Pidal, *op. cit.*, p. 205: «No necesitamos más, creo, para mostrar cómo entre las cantigas de amigo gallego portuguesas y los villancicos de amigo castellanos hay una común tradición popular. Esta tradición común nos explica también en gran parte las serranillas indígenas [...]. En estos dos casos vemos que la más antigua tradición popular gallego portuguesa y la posterior castellana se nos muestran como fragmentos análogos de un conjunto peninsular. Pero al mismo tiempo, siendo fragmentos discontinuos como son, presentan caracteres especiales que los individualizan»
- (16) La primera manifestación de este tipo ha sido rescatada de la *Chronica Adefonsi Imperatoris* (h. 1150), donde concurren cantos de soldados, elegíacos, de victoria, de endechas o lamentos fúnebres, jubilosos o de bienvenida, que en la época cantaron las gentes de Toledo; a éstas hay que añadir cantos de labradores, albas, guardas o veladores, bailadas, serranillas, escarnio y burlas, y cualquier sentimiento de carácter lírico. En la *Crónica* de Lucas de Tuy (1236) se hace referencia a la muerte de Almanzor en un brevísimo cantarillo compuesto alrededor del año 998,

estribillo, probablemente, de un cantar más largo en exaltación de la derrota de Almanzor. Por su parte, la *Crónica de la Población de Ávila* (h. 1255) incluye la hazaña de Çorraquín Sancho, rescatada por F. Rico [«Çorraquín Sancho, Roldán y Oliveros: un cantar paralelístico del siglo XII», en Homenaje a la memoria de don Antonio Rodríguez-Moñino. 1910-1970, Madrid, Castalia, 1975, pp. 537-564] en un cantarcillo de asunto noticiero y épico compuesto hacia 1158. Gonzalo de Berceo, por las mismas fechas (1230), incardina en el *Duelo de la Virgen* una canción de veladores. El *Poema de Alexandre* dice que en mayo «las doncellas cantan sus mayas a corro», como también lo atestigua el poema épico del cerco de Zamora según la *Crónica* de 1344. Posteriormente, la canción popular castellana se halla en obras del Arcipreste de Hita, Pero González de Mendoza, Juan del Encina, Gil Vicente, Lope de Rueda, Francisco Salinas, fray Luis de León y Lope de Vega, entre otros. Estos hallazgos sobre la lírica castellana primitiva, efectuados desde la propia textualidad literaria al insertarla en obras mayores, poseen un primer reconocimiento extratextual y explícito, aunque algo vago, en la enunciación del estilo *ínfimo* por el marqués de Santillana en su *Prohemio e carta al condestable de Portugal* (entre 1445 y 1449): «syn ningund orden, regla nin cuento fazen romances e cantares de que las gentes de baxa e servil condición se alegran» [vid. en *Poesías completas*, 2 vols., Madrid, Castalia, 1980, ed. M. Durán, II, p. 214], según ha elucidado M. Frenk [*Entre folklore y literatura*, ed. cit., p. 17]. En la corte napolitana de Alfonso V de Aragón (1443-1458) la poesía popular castellana alcanza un notable aprecio, al igual que en la navarro-aragonesa de Juan II. Con todo, «la valoración sistemática de la canción popular se inicia unas décadas más tarde, hacia fines del siglo XV, en la corte castellano-aragonesa de los Reyes Católicos y en el palacio de los Duques de Alba» [*Ibid.*, p. 31].

- (17) R. Menéndez Pidal, *op. cit.*, p. 194, hace un recuento del contenido de las cancióncillas y de las circunstancias vivenciales que las originan o propician su divulgación, así «en las solemnidades públicas, en alegrías y duelos familiares, en las fiestas del año, en viajes y romerías, en el trabajo de los labradores, en el pastoreo, en el molino, en la vela de los guardas... la lírica popular brota como expresión espontánea siempre que la aridez de la vida se interrumpe por un momento de emoción, mientras que en esos momentos la lírica letrada permanece rígida, indiferente, sin comprender apenas otra cosa que la más fuerte sacudida de la pasión, los temas amorosos». *Vid. infra* clasificación temática.
- (18) J. M<sup>o</sup> Alín (ed.), *Cancionero tradicional*, Madrid, Castalia, 1991; M. Frenk (ed.), *Corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*, Madrid, Castalia, 1987.
- (19) R. Baehr, *Manual de versificación española*, Madrid, Gredos, 1970 (1984), p. 313.
- (20) *Ibid.* pp. 313-314.
- (21) Para esta problemática, *vid.* P. Le Gentil, *Le virelai et le villancico. Le problème des origines arabes*, Institut Français au Portugal-Les Belles Letres, París, 1954.

- (22) Sobre la historia del villancico, *vid.* P. Le Gentil, *La poésie lyrique espagnole et portugaise à la fin du Moyen Âge. Deuxième partie: Les formes: Le villancico du XV<sup>e</sup> siècle*, Rennes, 1952, pp. 244-262, y M. P. St. Amour, *A study of the villancico up to Lope de Vega*, Tesis Doctoral inédita, Washington D. C., 1940, pp.1-4. R. Baehr, *op. cit.*, p. 322. La evolución semántica del vocablo «villancico» es tratada en Y. Malkiel y Charlotte Stern, «The Etymology of Spanish Villancico Carol: Certain Literary Implications of this Etymology», *BHS*, LXI (1984), pp. 137-150.
- (23) Juan del Encina, *Arte de poesía castellana*, 1496, en *Cancionero de Juan del Encina*, Madrid, RAE, 1928, ed. facs. de E. Cotarelo, cap. VII, y en M. Menéndez Pelayo, *op. cit.*, IV, p. 42; Marqués de Santillana, «Villancico a unas tres hijas suyas», *Cancionero siglo XV*, n<sup>o</sup> 255.
- (24) T. Navarro Tomás, *Métrica española*, Barcelona, Labor, 1991, p. 171.
- (25) R. Baehr, *op. cit.*, p. 324.
- (26) Id.
- (27) *Ibid.* p. 235
- (28) *Vid.* R. Baehr, pp. 315-320, y T. Navarro Tomás, p. 50, donde sintéticamente explica la génesis del zéjel: dentro del nombre general de *muwaxahas* con que las referidas composiciones eran designadas, se empleaba la denominación de zéjel, equivalente en árabe a *bailada*, para distinguir la muwasaha compuesta con menor sujeción a la métrica del árabe clásico y con especial influencia del dialecto mozárabe. Para la métrica del villancico, *vid.* M. Frenk, «Configuración del villancico popular renacentista», en *Actas VI AIH* (1980), I, pp. 281-284.
- (29) A pesar de lo distante, no sería extraño este tipo de relaciones, como lo ha demostrado en el ámbito de las jarchas I. M. Cluzel, «Les jaryas et l'amour courtois», *Cultura Neolatina*, XX (1960), pp. 233-250.
- (30) Todos estos tratados sobre poética trovadoresca han sido consultados en J. H. Marshall (ed.), *The Razos de trobar of Raimon Vidal and associated texts*, Londres, Oxford University Press, 1972: *Razos*, pp. 95-98; *Las leys*, pp. 99-105. Existe una edición de *Las leys* de primeros de siglo: Guilhem Molinier, *Las leys d'amors*, ed. de J. Rubió en "Del Manuscrit 129 de Ripoll del segle XIV", *Revista de Bibliografía Catalana*, VIII (1905), pp. 285-378.
- (31) M. de Riquer va más allá y distingue cuatro modalidades en el sirventés: moral, personal, político y literario, en *Los trovadores. Historia literaria y textos*, 3 vols., Barcelona, Ariel, 1975 (1983), I, pp. 56-58.
- (32) *Op. cit.*, p. 183. *Id.* para las tres citas anteriores.
- (33) M. de Riquer *op. cit.* p.61
- (34) *Ibid.* p. 62
- (35) *Id.*

*Corpus de poesía lírica popular almeriense**I. Cantos de boda*

## I.1 Cante

[Certamen poético]

- (1) Canta tú, cantaré yo.  
 Cantaremos a porfía:  
 tú le cantas a tu novia,  
 yo le cantaré a la mía (1) (bis).

[Repertorio]

- (2) Si me estuviera cantando  
 un año con doce meses,  
 nadie me oiría cantar  
 una copla dos veces.

[Funciones del cante]

- (3) La gitanilla María  
 con mi canto la gané;  
 con fandangos y bulerías  
 de su querer me apropié;  
 que era lo que yo quería.
- (4) Las mujeres de la sierra  
 cuando tienen un chiquillo,  
 en vez de cantarle el coco,  
 le cantan por fandanguillos  
 y lo duermen poco a poco (2).
- (5) Limonera de Almería  
 dame un limón amarillo  
 que en cambio, serrana mía,  
 te cantaré un fandanguillo.
- (13) La gitana y el gitano  
 cuando tienen un sentir  
 lo manifiestan cantando  
 y lo mismo me pasa a mí.
- (14) El que canta su mal espanta  
 y aquel que llora lo aumenta.

Quiero cantar, no llorar  
 por darle alivio a mis penas [6].  
 Seguidillas te canto,  
 de cuáles quieres.  
 Te las cantaré de Oria  
 que son alegres.

- (15) La última seguidilla  
 llevo en la boca,  
 que el demonio me lleve  
 si echo otra (3).
- (16) Con esta y no canto más  
 que está mi novio delante  
 y me está diciendo a señas  
 que estoy ronca, que no cante  
 (bis).
- (7) Seguidillas manchegas  
 van por tu calle,  
 como van tan deprisa  
 no las ve nadie (4).

[La guitarra, confidente y cómplice amoroso]

- (8) Guitarrilla, guitarrilla,  
 el alma te voy a romper,  
 que en la puerta de mi novia  
 no quisiste tocar bien.
- (9) Toca, guitarra, toca  
 cantad y no tengais penas,  
 que viene un barco de mozos  
 a perra gorda la docena.
- (10) Esta guitarra que toco  
 tiene boca y quiere hablar,  
 pero le faltan las cuerdas  
 para ayudarme a llorar.

- (11) La guitarra que yo toco  
no tiene primas,  
pero tiene cordones  
de plata fina.
- (12) Las cuerdas de mi guitarra  
yo te diré las que son:  
prima, segunda, tercera,  
cuarta, quinta y el bordón (5).

### I.2 Baile

- (17) De esas dos que están bailando,  
la que tiene el delantal  
es la novia de mi hermano,  
pronto será mi cuñá (6).
- (18) El de la gorra de cuadros,  
si no lo sacan, se muere  
porque le ha dicho la novia  
tres veces que no lo quiere.
- (19) Vaya, señor bailador,  
báilala bien que me duele,  
que si no la baila bien  
la sangre en el cuerpo hierve (7).
- (20) Vaya, señor bailador,  
amárrate los alpargates,  
no vayas a dar un resbalón  
y a esa niña la maltrates.
- (21) Bailaorcito pulío,  
átate las alpargatas,  
no vayas a tropezar  
y a esa niña me la matas (8).
- (22) Estoy que me arranco el moño  
y me tiro de las greñas  
porque ha venido mi novio  
y al baile con esparteñas.

### I.3 Ronda

- (23) Yo sé que estás acostada,  
pero durmiendo no.  
Sé que estarás diciendo:  
"Ese que canta es mi amor" (9).
- (24) Asómate a la ventana,  
cara de limón florido,  
que aquí abajo te espera  
el que va a ser tu marido (10).
- (25) Asómate a la ventana,  
cara de limón florido,  
y échale la bendición  
al que va a ser tu marido.
- (26) Agua menudita llueve  
que correrán los canales;  
ábreme la puerta, cielo,  
que soy aquel que tú sabes (11).
- (27) Dame la mano, paloma,  
para subir a tu nido,  
que me han dicho que estás sola  
y quiero [1] dormir contigo.  
Dame la mano, paloma.
- (28) A la una entré en tu calle  
y ya van a dar las dos.  
Dile al sereno que calle,  
platicaremos los dos  
cositas que nadie sabe (12).
- (29) A las dos de la mañana  
abre que soy el moreno  
y échame por la ventana  
un vaso de anís del bueno  
que voy a ver a mi serrana.
- (30) Serían las dos de la mañana  
cuando daba la luna  
en medio de tu tejado;

- ábreme que soy tu dueño  
y hazme en tu cama un lado  
que vengo muerto de sueño (13).
- (31) Levanta si estás dormida,  
vuélvete del otro lado  
que para tener amores  
tienes el sueño pesado (14).
- (32) Ha dado el reloj las cuatro  
cierra tu reja, serrana,  
que el secreto de tu amor  
no sorprenda a la mañana.
- (33) Si me quieres, dímelo  
y no me des más tormento,  
que yo mi vida la diera  
por saber tus pensamientos (15).
- (34) ¿Cómo quieres que vaya  
de noche a verte  
si les temo a las zorras [2]  
más que a la muerte (16).
- (35) Si quieres que vaya a verte,  
échale al perro cadenas,  
que antenoche me mordió  
por ver tu cara morena.
- (36) Yo digo lará lará,  
digo lará laría,  
un puente para pasar  
de tu ventana a la mía.
- (37) No es la primera  
que ha echa[d]o por la ventana  
la ropa fuera.  
—¿Quién te lo ha dicho?  
—No me lo ha dicho naide  
que yo lo he visto.
- (38) Quítate de esa ventana,  
no seas ventanera,
- que de la ventana no sale  
ninguna cosita buena (17).
- (39) Tienes una falta, niña,  
que te la vengo a decir:  
que te quitas de la puerta  
en cuanto me ves venir (18).
- (40) Quítate de mi puerta,  
barbero loco,  
no te quiere mi madre  
ni yo tampoco.
- (41) No te enamores, mozuela,  
de mozo que no ha rondado;  
el que no ronda de mozo,  
ronda después de casado.
- (42) Estando de imaginaria,  
el farol se me apagó;  
y vino el cabo de guardia  
y a los dos nos alumbró,  
pero fue con una vaa.
- (43) Yendo por la calle fría,  
el aire me tiró al suelo;  
Adora del alma mía,  
tápame con tu pañuelo.
- (44) Adiós, que ya me despido  
de tu reja y tu ventana,  
y de ti no me despido,  
porque te veré mañana (19).
- (45) Allá va la despedida,  
la que echó Cristo en las eras;  
por atarme las albarcas  
me dejé las calzaderas (20).
- [Declaraciones de Amor]
- (46) Amores si quisiera  
ole ole  
tengo a manojos, (bis)

- pero en ti, vida mía, (bis)  
ole ole  
puse mis ojos.
- (47) Y en Cantoria tengo rosas,  
y en Partalóa rosales,  
y en el Cerro Gordo tengo  
todos mis gustos cabaes.
- (48) Tengo un canario en mi casa  
que canta cuando te nombro;  
mira si te nombraré  
que hasta el canario está ronco.
- (49) Te quiero más que a mi vida  
y más que a mi corazón;  
y, si pecado no fuera,  
más que a la que me crió.
- (50) Aunque te salgan más novios  
que flores tiene un almendro,  
ninguno te ha de querer  
como yo te estoy queriendo (21).
- (51) Dicen que no nos queremos  
porque no nos ven hablar,  
a tu corazón y al mío  
se lo pueden [3] preguntar.
- (52) Me dicen que si te quiero,  
la verdad nadie la sabe,  
si te quiero o no te quiero  
eso no le importa a nadie (22).
- (53) Yo tiré un limón por alto,  
en tu puerta se paró;  
hasta los limones saben  
que nos queremos los dos (23).
- (54) Campanita, campanita,  
echa alegre tu soni[d]o  
y dile a mi serranita
- que la quiero con delirio  
y que el senti[d]o a mí me quita.
- (55) Corre, ve y dile [4] a la Virgen  
que no puedo ir a verla,  
me da vergüenza decirle  
que te quiero más que a ella.
- [Amada: luz]
- (56) Por ti, señora portento,  
bien se podría afirmar  
que serás en todo tiempo  
el sol que me ha de alumbrar.
- (57) Las estrellitas del cielo  
las cuento y no están cabaes;  
faltan la tuya y la mía  
que son las dos principales (24).
- (58) Ya se va la noche bella,  
vienen los claros del día,  
tan sólo falta una estrella  
que es la tuya y la mía.  
¡Vámonos los dos con ella!
- (59) El sol está saliendo,  
la luna se está poniendo;  
en tu cabeza hay una estrella:  
¡Tesoro [5], cuánto te quiero!
- (60) El sol sale por la mañana,  
la luna al oscurecer,  
y yo, lucerito mío,  
me muero por tu querer.
- (61) Hay un hoyito en la arena  
y vivo me enterraré,  
para que sepas, morena,  
que muero por tu querer.
- (62) El ladrón piensa en el robo,  
el asesino en la muerte,

el preso en la libertad,  
y yo, morena, en quererte (25).

- (63) Quiéreme y adórame,  
que yo te quiero y te adoro;  
y, si me has de aborrecer,  
dame la muerte primero  
que yo la recibiré.
- (64) Dicen que me vas a dar  
veneno para que muera;  
yo no le temo al veneno  
como de tu mano venga.
- (65) Tengo pena si te veo  
y si no te veo, doble;  
no tengo más alegría  
que cuando mientan tu nombre  
al amanecer el día.
- (66) Tú tendrás mientras yo viva  
un corazón que te adore,  
un hombre que te defienda  
y unos ojos que te lloren.

[Canto a la belleza]

[General]

- (67) Eres la napa en el agua,  
espuma que lleva el río;  
eres la mujer más guapa  
que en el mundo he conoci[d]o.
- (68) El día que tú naciste  
nacieron todas las flores,  
y en la pila del bautismo  
cantaban los ruiseñores (26).
- (69) Eres bonita por fuera  
y por dentro, Dios lo sabe.  
Eres como el arca nueva  
que, en echándole la llave,  
nadie sabe lo que lleva.

(70) Eres más bonita niña  
que la nieve en el barranco,  
que el clavel en la maceta  
y la azucena en el campo.  
Eres más bonita niña (27).

(71) Me dijiste que era fea,  
fui al espejo y me miré.  
Algo morenita soy,  
algún tonto engañaré (28).

[Tempus fugit]

(72) Tú puedes darte mujer  
la importancia que tú quieras,  
pero debes comprender  
que tu hermosura es la cera  
que se consume al arder.

[Pelo]

(73) Una vez que te quise  
fue por el pelo,  
ahora que estás pelona  
ya no te quiero (29).

(74) En los rizos de tu pelo  
tienes la luna parada,  
que no la deja pasar  
la hermosura de tu cara.

[(a) Rubio]

(75) Una rubia vale un duro,  
y una morenita dos;  
yo me voy a lo barato,  
rubia de mi corazón. (bis).

(76) Con esos cabellos rubios  
que te caen por la cara  
te pareces a la Magdalena  
cuando por el mundo andaba.

[(b) Moreno]

(77) Échale trigo a la era  
que el aire se lleve el tamo.

- Anda y quiere a una morena  
que las rubias tienen amo.
- (78) Hizo Dios por un ensayo  
rubia a la mujer primera  
y como no le gustó  
luego la volvió morena  
y morena la quiero yo.
- (79) Lo moreno lo hizo Dios,  
lo blanco lo hizo un platero,  
compre blanco quien quiera  
que yo por un moreno muero (30).
- [Cara]
- (80) Asómate a esa ventana,  
cara de luna redonda,  
naranjita valenciana [6]  
y espejo de quien te ronda.
- (81) A la luz del cigarro [7]  
te vi la cara,  
no he visto clavellina  
más encarnada (31).
- (82) —¿Con qué te lavas la cara  
que tan rebonita estás?  
—Me lavo con agua clara  
y Dios pone lo demás (32).
- (83) Tienes la cara pecosa  
de viruela que te ha dado,  
en cada peca una rosa  
y en medio un clavel encarnado.
- (84) Una estrellita se ha perdido  
que en el cielo no aparece  
en tu cuarto se ha metido  
y en tu cara resplandece.
- [Ojos]  
[Color]  
[(a) Negros]
- (85) Unos ojos negros ví  
en una cara morena  
y si no son para mí  
que se los trague la tierra  
y después me trague a mí (33).
- (86) Por la Sierra Morena  
vienen bajando  
unos ojitos negros  
de contrabando.
- [(b) Azules ]
- (87) Ojillos negros tienes  
no llores, Pepa, (bis)  
que los ojos azules  
son de discreta.
- [Tamaño]
- (88) Tienes los ojitos grandes  
como piedras de molino  
y partes los corazones  
como granitos de trigo.
- [Hoyuelo]
- (89) María sé que te llamas,  
que me lo ha dicho a mí el cura;  
en el hoyo de tu barba  
tengo yo mi sepultura.
- [Cintura]
- (90) Tienes una cinturita  
que anoche te la medí  
con media vara de cinta  
cincuenta vueltas te di  
y me sobró una poquita (34).
- (91) Delgadita de cintura,  
derecha como una vela,  
de todas las chicas del barrio  
tú te llevas la bandera.
- (92) Tienes una cinturita  
que parece un dormitorio

y estoy pasando por ella  
las penas del purgatorio. (bis)

## [Talle]

(93) Eres alta y buena moza,  
eres como yo te quiero,  
eres bonita y graciosa  
que yo por ti me muero (35).

(94) Eres alta y buena moza,  
pero te falta lo mejor:  
ser bonita y graciosa,  
el salero y el amor (36).

(95) Campanilla dibujada  
de las manos de un platero;  
ni eres chica ni eres grande,  
eres como yo te quiero (37).

## [Piernas]

(96) Con esas piernas bonitas  
y ese cuerpo de salero  
me tienes robada el alma  
y el corazón prisionero.

## [Otros rasgos]

(97) Tienes el andar de pava,  
el meneo de perdiz [8],  
ojitos de enganchadora;  
no me engancharás a mí (38).

(98) En la raya de tu pelo  
canta y repica un canario,  
y se baja por tu frente  
a beber agua en tus labios (39).

## [Boda]

(99) Esos dos que están bailando  
qué parejitos que son.  
Si no me engaña la vista,  
el novio y la novia son (40).

(100) Mírala por donde viene  
la que tiene que ser mía,  
la que tiene que juntar  
su carita con la mía (41).

(101) María, paloma mía,  
las palomas son del rey;  
yo digo que tú eres mía  
porque lo manda la ley (42).

(102) Mozuela, te vas criando  
como una mata de trigo  
y yo te estoy esperando  
para casarme contigo (43).

(103) Serrana, por la cruz de tu reja,  
que me he de casar contigo  
aunque me parta una teja.

(104) Tienes cara de sí-sí,  
carita de no negarlo;  
me tienes que dar el sí  
antes que llegue el verano  
y el verano ya está aquí.

(105) Vale más un sí te quiero  
de tu boquita melosa  
que los besitos y abrazos  
de una madre cariñosa (44).

(106) ¿Cuándo querrá el Dios del cielo  
que caiga la Pascua en viernes,  
la luna en tu tejado  
y yo en la camita que duermes?  
(45).

(107) Eres pequeñita como un huevo  
y ya te quieres casar,  
más le valía a tu madre  
enseñarte a remendar (46).

(108) Jerónima, te *arrabiaste*  
por la copla que canté;

antes que acabe el verano  
no te has de casar con él.

que te encierre en un cuarto  
y que me dé la llave.

(109) Esta noche voy a ver  
si me tienes voluntad  
y te lo he de conocer  
en el modo de pensar.

[Plegaria a Santa Teresita]  
(116) Santa Teresita tiene  
la paloma en el oído  
y yo quisiera tener  
de mi novio el apellido (48).

(110) La rosita en el rosal  
si no la cogen se pasa;  
eso te va a pasar a ti  
si tu madre no te casa.

(117) Salero, viva salero;  
salero, viva la unión;  
salero, viva la madre,  
salero, que te parió.

(111) Estoy queriendo un querer  
que lo quiero más que al alba;  
a no casarme con él  
muero moza y llevo palmas  
si me las quieren poner.

(118) Mi hija no tiene novio  
—dice su madre—.  
Este demonio de hija  
no quiere a nadie.  
Si mi hija quisiera  
más de doscientos novios  
mi hija tuviera.

[Plegarias a San Antonio]

(112) San Antonio bendito,  
dame un marido  
que ni fume tabaco  
ni beba vino.

(119) Si tu madre no quiere,  
la mía menos;  
con tu gusto y el mío  
nos casaremos (49).

San Antonio bendito  
ya me lo ha dado:  
fumador de tabaco [9]  
y enamorado [10].

(120) Si me caso y tengo suegra,  
ha de ser a condición  
que, si al año no se muere,  
la tiro por el balcón (50).

(113) —¿Qué tienes con San Antonio,  
que tanto te acuerdas de él?  
—San Antonio está en el cielo,  
¡quién estuviera con él! (47).

(121) Cuando yo te pretendía,  
siempre te estabas peinando (51);  
y ahora que eres mía  
llevas el moño colgando,  
hasta las medias caídas.

(114) Si tu madre no quiere  
que tengas novio,  
que te encierre en un cuarto  
con San Antonio.

(122) Mi primer noche de boda  
yo pensé que me moría  
al ver aquel gato negro  
con los ojos que ponía (52).

(115) Si tu madre no quiere  
que contigo hable,

(123) Déjame que me divierta  
ahora que tengo lugar,  
por si acaso en algún tiempo  
me lo llegas a estorbar.

[Tono burlesco]

(124) Pablo se casó en Segovia  
siendo ciego, mudo y calvo;  
qué tal sería la novia  
cuando se la dieron a Pablo (53).

[Goce]

(125) Entré en el jardín de flores  
por ver las flores que amaba;  
me encontré con tu persona  
que era lo que yo buscaba (bis)  
(54).  
*(Ole quien baila.  
¡Vamos a por otra!)*

(126) ¡Ay de mí que me perdí  
a los pies de una sierra!,  
en tu jardín me metí  
sin que la gente me viera,  
dos clavellinas cogí.

(127) Quisiera verte y no verte,  
quisiera hablarte y no hablarte,  
quisiera pillarte solo  
y satisfacciones darte.

(128) Me gustan las hembras  
con los refajos  
estrechitos de arriba  
y anchos de abajo

(129) De tu ventana a la mía  
me tiraste un limón, (55)  
el limón me dio en el pecho  
y dentro de mi corazón.

(130) Si es que no puedes hablarme,  
hazme con los ojos señas;

porque en algunas ocasiones  
los ojos sirven de lengua (56).

(131) En tu puerta planté un pino  
y en tu ventana un cerezo:  
por cada piña, un abrazo;  
por cada cereza, un beso (57).

(132) Eres como la verbena,  
eres como el verbenace,  
eres como el caramelo  
que en la boca se deshace (58).

(133) A la luz de una promesa  
una mariposa clara,  
la que no quiera ser presa  
que no se arrime a la llama.

(134) Estoy como San Alejo,  
debajo de la escalera,  
aguardando la ocasión  
y la ocasión nunca llega.

(135) El corazón te daré,  
las entrañas y la vida;  
y el alma no te la doy  
porque ni es tuya ni es mía.

(136) Dicen que la golondrina  
pasa la mar en un vuelo;  
yo también la pasaría  
toda la noche en un sueño  
contigo, vida mía.

(137) Eres paloma corta[da]  
y tórtola en el arroyo  
por donde quiera que vas  
no hay un pico como el tuyo.  
Quiéreme por caridad.

(138) Si quieres que [11] te quiera  
ha de ser con condición

- que lo tuyo sea [12] mío  
y lo mío tuyo no.
- (139) Al pasar el puente voy,  
si me mojo que me moje;  
a coger una rosita  
antes que otro la deshoje (bis).
- (140) María, tú eres la yedra,  
el álamo blanco, yo;  
como la yedra se enreda  
el álamo preso quedó.
- (141) Como la Virgen del Carmen  
de mi casa me sacaste,  
y una rosa sin color  
a mi madre le entregaste.  
¡Hombre de mal corazón!
- (142) Una niña de quince años  
y un niño de veintidós  
se metieron a un trigo  
a darle gracias a Dios.
- (143) Por un beso que te di  
tu madre llorar quería,  
dame tú doscientos mil  
a ver si llora la mía.
- (144) A las dos de la mañana  
tengo lo que usted no tiene:  
un reloj que da la hora  
y un molinillo que muele.
- (145) Si tu madre te pregunta  
quién te ha roto el delantal,  
le dices que el carretero  
con la punta del varal.
- [Discreción]
- (146) No quiero que a misa vayas  
ni a la ventana te asomes  
ni tomes agua bendita  
donde la toman los hombres (59).
- (147) A Dios le pido no vayas  
a la misa que yo voy,  
porque ni tú rezas ni yo rezo  
ni con devoción estoy. (bis)

## II Cantos de siega

### II.1 Cante

- (148) En el campo es diferente  
cantar bien o cantar mal,  
pero llegando donde hay gente  
cantar bien o no cantar. (bis)

se acabó la cebada  
se acabó el novio (60).  
*Ole y ole con ole  
porque me voy  
que estoy haciendo falta  
donde no estoy.*

### II.2 Siega

- (149) Si tú supieras las penas  
que se pasan en la siega,  
lástima te había de dar  
aunque amor no me tuvieras.
- (150) Arrancando cebada  
me salió un novio
- (151) Debajo de los laureles  
tiene mi niña la cama:  
sale el sol y la despierta,  
sale la luna y la llama (61).
- (152) No murmures a nadie  
ole ole

por el camino, (bis)  
mira que las retamas (bis)  
ole ole  
tienen oído.

(153) Cuando vienes del campo,  
vienes airosa;  
vienes coloradita  
como una rosa (62).

(154) Pajarito, pajarito,  
no te comas las cerezas, (bis)  
porque te doy un tirito;  
(tres veces)  
luego no vengas con quejas.

### II.3 Otras faenas

#### [Labranza]

(155) Arriba, caballo mío,  
sácame de este arenal  
que me viene persiguiendo  
*(booo toma mula  
vamos p'a dentro  
vamos a trillar la parva)*  
la guardia municipal.  
Arriba, caballo mío.  
*(Ahí va, ahí va con la parva  
venga, muévela, venga,  
échala p'a dentro)*

(156) Estando en el campo arando,  
se me torció la besana;  
y yo la fui enderezando  
hacia la puerta de Ana (63).

(157) Anímate, cuerpo bueno,  
que te vas aniquilando  
con el frío del invierno  
y la calor del verano (64).

(158) El cielo está raso y nublo  
y el tiempo no quiere llover;  
el trigo se ha puesto caro

y yo vendo la mujer  
si no la mato de un palo.

(159) Ya se está poniendo el sol  
y hace sombra en los terrones  
ya se entristecen los amos  
y se alegran los peones.

#### [Molineras]

(160) Vente conmigo al molino  
y serás mi molinera;  
echarás a la torva trigo  
mientras yo pico la piedra.  
*Cuando la molinera levanta el  
anca  
acude el molinero con la palanca.*

(161) ¡Qué polvo tiene el camino,  
qué polvo la carretera,  
qué polvo tiene el molino,  
qué polvo la molinera! (65).

(162) Lleva la molinera  
ricos pendientes  
y el pobre molinero  
diente con diente (66).

(163) Lleva la molinera  
ricos corales  
con la harina que roba  
de los costales.

(164) Es tu madre buena moza  
y tú también lo serás:  
de buen trigo, buena harina;  
de buena harina, buen pan (67).

(165) Si es que el verme a usted le  
espanta  
con los sacos río abajo,  
pues yo no toco a las cañas;  
pues estoy asesorado  
que uno mismo se engancha.

[Amasijo del pan]

(166) Mientras mi madre cierne,  
yo me enjarino;  
para que diga la gente  
que yo he cernido (68).

[Lavanderas ]

(167) Allá arribita, arribita,  
hay una fuente de oro,  
donde lavan las mocitas  
los pañuelos de sus novios.  
Allá arribita, arribita (69).

(168) Paso río paso frecuente,  
siempre te encuentro lavando.  
¡Qué lástima de carita  
que el sol siempre le está dando!  
(70).

(169) El pañuelo de mi novio  
lo lavo por la mañana;  
lo lavo con agua clara  
y lo tiendo en un romero.

(170) El que cava, sube y baja;  
el que labra se pasea;  
y a mi novia, cuando lava,  
las tetas se le menean.

(171) Déjala que vaya y venga  
al pilarico por agua,  
que puede ser que algún día  
en el pilarico caiga (71).

(172) Adivina quién te dio  
agua en un cántaro nuevo;  
el cántaro se quebró  
y el agua cayó en el suelo (72).

[Lamentaciones]

(173) A la mar fueron mis ojos  
por agua para llorar,

y se vinieron sin ella  
porque seco estaba el mar (73).

(174) En un rincón me encontraba  
llorando mi pena un día  
y a corta distancia estaba  
el que la culpa tenía  
de lo que a mí me pasaba.

(175) Yo me acerqué a un pino verde  
por ver si me consolaba;  
el pino como era verde  
de verme llorar lloraba (74).

(176) Los pajaritos y yo  
nos levantamos a una:  
ellos cantan en el árbol,  
y yo a llorar mi fortuna (bis).

(177) Yo me asomé a la ventana  
y vi que estabas llorando;  
la culpa yo no la tengo  
de lo que a ti te está pasando.

(178) Niña, la cabecita me duele  
de darte consejo.  
Tú no los quieres tomar,  
por imposible te dejo.  
Yo ya no puedo más.

(179) Cuídate de las veces  
que me he sentado a tu lado,  
y ahora no te enterneces  
de este pobre desgraciado  
que en la vida te aborrece.

[Por el dolor que produce el amor]

(180) Tengo el corazón herido  
y las heridas me duelen;  
y está muy lejos de aquí  
quien curármelas puede.  
(Ole ya ahí)

- (181) Explícame ese misterio:  
por qué te llamas Dolores,  
siendo yo el más dolori[d]o  
porque tengo mal de amores  
por haberte conoci[d]o.
- (182) Yo me subí en un tomillo  
huyendo de la humedad;  
el tronco lo royó un grillo  
y al suelo vine a parar.  
Me hice daño en un tobillo (75).
- (183) Si la mar fuera de tinta  
y el cielo de papel doble  
no se podría escribir  
los falsos que son los hombres  
(76) (bis).
- (184) Levántame la chaqueta  
y me verás el costado;  
verás qué puñaladita  
por tu querer me han dado.  
Ay, levántame la chaqueta.
- (185) De qué te sirve hacer  
conmigo malas partidas,  
si no te coge en el cuerpo  
la sangre que tienes mía (77).
- (186) Malagueña, malagueña,  
siempre malagañeando,  
que por una malagueña  
vivo siempre penando (78).
- (187) El sol sale por la mañana,  
la luna al oscurecer,  
y yo, lucerito mío,  
me muero por tu querer.
- (188) ¿Cómo quieres que yo vaya  
al jardín de la alegría  
si se marchitan las flores  
al ver la tristeza mía?
- (189) Estoy perdido y me alegro  
de verte perdido a ti,  
otro perdido se alegra  
de verme perdido a mí.
- (190) Tengo una pena una pena  
tengo un dolor un dolor;  
tengo un clavo remachado  
dentro de mi corazón.
- (191) Cuando quise, no quisiste;  
y ahora que quieres no quiero.  
Pasaré la vida triste  
como la pasé primero (79).
- (192) Desengáñame de veras  
y no me des más tormento,  
que yo mi vida te diera  
por saber tu pensamiento (80).
- (193) Yo tengo un hermano loco  
por querer a una mujer;  
no me casaré en la vida  
por no verme como él (81).
- (194) Curadnos, por Dios, curadnos,  
que los dos venimos heridos;  
nos ha tirado un carabinero  
al atravesar el río.
- (195) Dime lo que vas ganando  
con castigarme tan fuerte;  
la vida me vas quitando  
y yo, en vez de aborrecerte,  
más querer te voy tomando.
- (196) Una paloma te traigo  
que del nido la cogí;  
su madre llora por ella  
como yo lloro por ti (82).
- [Por la ausencia]  
[Temporal]

- (197) Yo me subí en un alto pino  
por ver si la divisaba  
y vide la polvoreda  
del coche que la llevaba (bis) (83).  
que, llegádoles su tiempo,  
para su tierra caminan (87).
- (198) Dos pájaros en un almendro  
el pico se estaban dando  
y yo de verlos lloraba  
y es que me estaba acordando [13]  
de cuando tú me besabas.
- (199) Amor mío, escíbeme  
aunque sea en una piedra  
que yo te contestaré  
sin que se entere la tierra (84).
- (200) Me acuerdo de ti más veces  
que hojitas tiene un manzano,  
y piñas los cipreses  
y plumas un escribano (85).
- (201) Paloma que vas volando  
y en el pico llevas oro (86),  
si pasas por Buenos Aires  
dale memorias a mi novio.
- (202) Palomo que vas volando,  
que en pico llevas flores,  
en las alas clavellinas  
y en el corazón amores.
- (203) Paloma que vas volando  
y en el pico llevas hilo,  
dámelo para coser  
mi corazón que está herido.
- (204) Quisiera ser palomita  
y por los vientos volar  
pa llevarle a mi morena  
una tarjeta postal.
- (205) Eres como un forastero,  
eres como las golondrinas,
- (206) Yo te quise por el tiempo  
de las patatas coci[d]as;  
se acabaron las patatas,  
se acabó quien te quería (88).
- (207) El querer que te tenía  
era poco y se acabó,  
vino un fuerte remolino  
y el viento se lo llevó (89).
- (208) ¿Cómo quieres que tenga  
gusto en el cante  
si la prenda que adoro  
no está delante? (bis)  
¿Cómo quieres que tenga  
gusto en el cante? (90).
- (209) Ojos que te vieron ir  
por aquel camino llano,  
¿cuándo te verán venir,  
con la licencia en la mano (91)  
para dárme[a] [14] a mí? [15].
- (210) Por allí viene mi barco;  
lo conozco en la vela,  
que en la punta arriba trae  
recuerdos de mi morena (92).
- (211) Aquél que por mí suspira  
con un suspiro le pago,  
yo miro a quien bien me mira,  
y no acaricio ni alabo  
a quien de mí se retira (93).
- (212) Yo soy aquel que me fui  
por consejos que me dieron;  
ahora me tienes aquí,  
vuélveme a querer de nuevo  
que ya no me vuelvo a ir.

(213) Entre Córdoba y Lucena  
camina la luna clara,  
allí lloraba mis penas  
cuando de ti me acordaba,  
lucero de la mañana.

[Permanente ]

(214) Después de muerta le eché  
un pañuelo por la cara,  
que no tocara en la tierra  
boquilla que yo besaba.  
Después de muerta le eché.

(215) Mira para el cielo y verás  
cuatro luceritos juntos  
y en medio de ellos verás  
a mi corazón difunto  
que lo llevan a enterrar (94).

(216) Quítate ese luto, niña,  
que me da penita verte;  
quítatelo y déjalo  
para la hora de mi muerte (95).

(217) Tan chiquita y tienes luto.  
Dime quién se te murió;  
si se te ha muerto tu amante,  
no llores que aquí estoy yo (96).

(218) El día que tú te mueras,  
aquel día me muero yo;  
se juntarán en la Iglesia  
entierro y velación.

[Por rechazo]

[De la amada]

(219) Paseando voy por tu calle  
entre las doce y la una  
y no me bajas a abrir  
corazón de piedra dura (97).

(220) Aunque me veas pequeña,  
más alta que el cielo soy;

no te desanches, buen mozo,  
que yo para ti no soy.

(221) De que usted a mí no me quiera  
se me dan tres caracoles;  
más arriba o más abajo  
me están queriendo a montones (98).

(222) Salí al campo a divertirme  
y un pajarito cantó,  
y con su canto decía  
para mí ya se acabó  
el querer que te tenía.

(223) El clavel que me diste  
lo tiré al pozo, (bis)  
yo no quiero claveles  
de ningún mozo.  
Y ¡ay! que me pesa  
y el rato que lo tuve  
y en mi cabeza.

(224) Me dijiste que era ganso;  
ven y córtame una pluma,  
que las plumas de los gansos  
son abanico de alguna.

[Por carecer de bienes]

(225) Si me desprecias por pobre,  
con un rico cástate;  
y, cuando el rico no tenga,  
vienes que yo te daré  
de lo poquito que tenga.

(226) Si me desprecias por pobre,  
digo que llevas razón:  
hombre pobre, leña verde,  
arde cuando hay ocasión.

(227) El ser pobre no es bajeza  
ni mancha ningún linaje;  
Jesucristo vino al mundo  
solo y sin calor de nadie.

- (228) Quisiera que me dijeras  
lo que vales más que yo,  
para pagarte en dinero  
lo que no pueda en amor.
- (229) Ya estoy como tú querías:  
loco perdido por ti.  
Ahora dices, mal nacida,  
que me retire de ti  
que pierdes categoría.
- (230) Si tuviera una naranja  
contigo la partiría;  
pero como no la tengo  
esa es la penita mía (99).
- (231) ¿Parece que me miras?,  
¿quieres comprarme?  
Tú no tienes dinero  
para pagarme (100).
- [Por infidelidad]
- (232) No te enamores mozuela  
de pájaro volantón,  
que anida de olivo en olivo  
buscando la mejor flor.
- (233) Dama de los veinte novios  
y conmigo veintiuno,  
si todos son como yo,  
pronto estarás sin ninguno.
- (234) La dama que es novelera  
y le salen muchos novios  
luego se viene a quedar  
como una llueca sin pollos.
- (235) Tiene la armilla nueva  
los codos rotos  
de estar en la ventana  
con unos y otros.
- (236) Anda que ya no te quiero  
porque no me da la gana,  
porque me han dicho que tienes  
amores con otra dama  
y conmigo te entretienes.
- (237) ¿Cómo quieres que una luz  
alumbre dos aposentos? (bis)  
¿Cómo quieres que yo tenga  
dos corazones a un tiempo? (101).
- (238) Tengo el corazón herido  
y la sangre la provocho  
desde que te vide ayer  
en conversación con otro.
- (239) Yo creí que era yo solo  
el que tu jardín regaba  
y ahora veo que son muchos  
los que requieren el agua (102).
- (240) Y del panal de tu maceta  
y una molla me comí  
que otro se coma la raspa  
qué cuidado me da a mí.
- (241) María me dio una rosa,  
Isabel me dio un clavel,  
dame tu rosa, María,  
que me voy con Isabel (103).
- (242) Yo me enamoré de noche  
y la luna me engañó:  
la luna no engaña a nadie  
que el engañador fui yo (104).
- (243) La mujer que quiere a dos  
no es tonta, que es adverti[d]a,  
porque si se apaga una luz  
otra se queda encendi[d]a (105).

(244) Tu querer es como un niño:  
donde lo llaman se va;  
y el mío es como una piedra:  
donde lo dejan se está.  
Es tu querer como un niño.

(245) Una sevillanita  
me dio la mano (bis)  
porque no estaba en casa  
su sevillano.  
Que si estuviera  
ole ole mi vida  
no me la diera.

[Por malos tratos]

(246) ¿Cómo quieres que te quiera  
si siempre me estás pegando  
como si mi cuerpo fuera  
alguna piedra de mármol  
que en el mar se sumergiera?  
¿Cómo quieres que te quiera? (106).

(247) Me tiraste un limón  
y me diste en la cara,  
ya no te vuelvo a querer  
morena resalada (107).

[Por olvido]

(248) Dos consejillos me dieron,  
ninguno quise atender;  
con uno que a ti te dieron  
me olvidaste de una vez (108).

(249) Me quisiste y te quise;  
me olvidaste y te olvidé.  
Los dos tuvimos la culpa:  
tú antes y yo después (109).

(250) Me quisiste, me olvidaste;  
me volviste a querer.  
Zapatos que yo deseche  
no me los vuelvo a poner (110).

(251) Tú te fuiste de mi vera  
creyendo tener razón,  
y ahora vienes que te quiera  
que ya no te quiero yo.

(252) Me cagué en tu puerta  
creyendo que me querías;  
ahora veo que no me quieres [16]  
dame la mierda que es mía (111).

(253) El amor que te tenía  
lo metí en un agujero  
y, como era verano,  
los bichos se lo comieron (112).

(254) Tengo cadenas perpetuas.  
Me las quitan si te olvido.  
Yo le digo al carcelero  
que apriete bien los tornillos  
que yo olvidarte no puedo.  
(*Ole quien baila*)

(255) Quiera Dios que si me olvidas  
la mar serena te trague,  
y si yo te olvido a ti  
el mismo castigo pague (113).

(256) Amor que pasa de un año  
olvidarlo no es razón;  
el mío que va para cuatro  
quieren que lo olvide yo.

(257) Subí al Cielo y hablé con Dios.  
Le dije que te quería.  
Me dijo que te olvidara.  
Le dije que no podía,  
aunque Dios me lo mandara (114).

(258) Al alto cielo subí  
a confesar con un santo  
y me echó de penitencia  
que no te quisiera tanto.

- (259) No me olvides, cielo hermoso,  
que el olvidarme será  
echarme tierra en los ojos  
y acabarme de cegar.
- (260) Anoche tuve un ensueño  
y en el ensueño soñé  
que tú me habías olvidado  
¡No sabes lo que lloré! (bis).
- (261) Mi amante se fue y me dijo  
que cantara y no llorara,  
que echara penas a un lado,  
pero que no lo olvidara.
- [De la suegra]
- (262) Tu madre no me quiere  
porque no tengo dinero,  
pero tengo un borrico [17]  
que me lleva donde quiero (115).
- (263) Anda diciendo la gente  
que yo para ti no igualo;  
eso será en el dinero  
porque a vergüenza te gano (116).
- (264) Tu madre anda diciendo  
que no me quiere por nuera;  
en qué libro habrá leído  
que yo la quiero por suegra  
y a su hijo por marido (117).
- (265) Si tu madre no me quiere  
porque no tengo carrera,  
en mi casa tengo un galgo  
venga a por él cuando quiera [18].
- (266) Tu madre no me quiere  
porque no tengo dinero  
un palacio en Mendoza  
y otro en Palermo.
- (267) ¿Cómo quieres que te quiera  
si no te puedo querer,  
porque tienes una madre  
que a mi no me puede ver?
- (268) Tengo un pleito con mi madre  
si no lo gano me muero,  
porque quiere que me case  
(tres veces)  
con uno que yo no quiero.
- (269) Yo te quisiera querer  
y tu madre no me deja;  
en todo se ha de meter  
el demonio de la vieja (bis) (118).
- (270) Cuando paso por tu puerta  
cojo pan y voy comiendo,  
para que no diga tu madre  
que con verte me mantengo (119).
- (271) Si mi suegra no me quiere,  
le echaré una maldición:  
que se le pierda su hijo  
y que me lo encuentre yo (120).
- (272) Dicen que no me queréis  
ni tú ni tu madre;  
si una puerta se cierra  
un ciento se abren (121).

## III Mayas

(273) Ya viene la golondrina,  
el ave familiar,  
cuyo regreso anuncia  
que el frío acabó ya.  
Su vida a nadie daña;  
grano, fruto ni flor  
su alimento sólo es  
un insecto malhechor.  
Antes de la tormenta  
su vuelo avisador  
es seguro presagio  
que observa el labrador.

(274) Marzo airoso  
y abril lluvioso  
sacan a mayo  
florido y hermoso.

(275) La leche de abril  
para mí;  
la de mayo  
para mi hermano;  
la de San Juan,  
para quien la quiera tomar (122).

[De tono amoroso]

(276) Ya está el manzanero en flor  
y el "abercuero" en savia,  
es tiempo de buscar novia  
que están las mozas que rabian.

(277) Si supiera que con flores  
te había de convertir,  
te traía yo más flores  
que tienen mayo y abril.

(278) Eres como una rosa  
de Alejandría:  
colorada de noche  
blanca de día.

[De tono religioso]

(279) Una mañana temprano  
al campo yo me fui  
a cogerte un ramillete,  
Virgen María, para ti.  
Después del ramo formado,  
a mí poco me agradó  
y en medio del ramo puse  
mi alma y mi corazón.  
Tómalo, Virgen María,  
tuyo es y mío no.

(280) Último día de mayo  
en esta función postrera  
con ramos a la pradera  
a por flores, Madre mía.  
Y tus miradas las crías  
regalos tuyos son  
y por eso te entregamos  
nuestro tierno corazón.

(281) Las florecillas del campo  
las cogí con alegría  
y mi madre me hizo un ramo  
para ti, Virgen María.

*Estribillos*

(282) Placeres, anda placeres,  
cuanto más te miro  
más fea eres.

(283) Y el estribillo, (bis)  
cáscara de naranja,  
flor de tomillo.

(284) Tírame nueces (bis)  
tíramelas pares,  
cuatro en dos veces.

(285) Al estribillo, (bis)  
una pulga brincando

- quebró un lebrillo,  
una docena de platos  
y un cantarillo.
- (286) Ay que te quise,  
como no fue de veras  
no te lo dije
- (287) Y eso es tan cierto  
como saltarse un ojo  
y quedarse tuerto.
- (288) –Por una pelirrubia,  
madre, me muero.  
–Déjate de pelirrubias,  
pelirrubiero.
- (289) Agua clara en una jarra  
para que beba mi morena  
que es la más guapa de España.
- (290) Tienes unos ojitos  
de picaporte,  
cada vez que los cierras  
siento yo el golpe (123).
- (291) Tengo una media novia  
en Los Chirrales  
que ni yo se lo he dicho  
ni ella lo sabe.
- (292) Ventanas a la calle  
son peligrosas (bis)  
y más para la madre  
con hijas mozas.
- (293) Vámonos juntos  
al barranco las zarzas  
a pegarle fuego  
a los juncos.
- (294) Vámonos, Rosa,  
al pajar de la abuela  
que nos recoja.
- (295) Si quieres que te quiera  
mátame un pollo ( tres veces )  
y verás con la gracia  
que me lo como (124).
- (296) El otro día labrando,  
en el lomillo,  
al darle un palo al burro,  
rompí el rastrillo.
- (297) Y el estribillo,  
como no sé ninguno  
ninguno digo.
- Variantes*
- [1] vengo  
[2] a tu madre  
[3] le tenían que  
[4] anda a decirle  
[5] salero  
[6] lucero de la mañana  
[7] de la luna  
[8] las patillas de perdiz  
[9] con un puro en la boca  
[10] emborrachao  
[11] [yo]  
[12] ha de ser  
[13] porque al verlos parecía  
[14] entregármela  
[15] para no tenerte que ir / Ojos que te  
vieron ir  
[16] pero me dices que no  
[17] automóvil  
[18] que la corre cuando quiera,/ yo p´a  
corrías no valgo.  
[19] pícara  
[20] en pocas si me escostillo

## Notas

- (1) José de la Fuente Caminals, "Cantares de Renera (Guadalajara)", *RDTP*, (1970), pp. 151-190, 151: *Canta, compañero, canta;/ cantaremos a porfía,/ tú cantarás por tu novia,/ yo cantaré por la mía.*
- (2) M.L. Escribano et alii, *Cancionero granadino de tradición oral*, Granada, Universidad, 1994, p. 294, copla n<sup>o</sup> 649: *Las mujeres de la sierra,/ cuando tienen un chiquillo,/ en vez de cantarle el coco;/ le cantan por fandanguillos/ y lo duermen poco a poco.* J. de la Fuente Caminals, *op. cit.*, p. 188: *Las mujeres de la Sierra,/ pa dormir a los chiquillos,/ ya no les cantan el coco;/ les cantan un fandanguillo/ y se duermen poco a poco.*
- (3) J. de la Fuente Caminals, *id.*, p. 170: *Seguidillas manchegas/ van por tu calle;/ como van tan de prisa,/ no las ve "naide".*
- (4) J. de la Fuente Caminals, *id.*, p. 152. La incluye en el apartado de "coplas de ronda".
- (5) F. Rodríguez Marín, *Cantos populares españoles*, Madrid, 1882. IV, p. 280, copla n<sup>o</sup> 6976: *La última coplita/ tengo en la boca;/ San Antonio me lleve/ si canto otra.*  
M.L. Escribano et alii, *op. cit.*, p. 293, copla n<sup>o</sup> 648: *La última seguidilla (bis)/ llevo en la boca, (bis)/ que el demonio me lleve/ si canto otra.*
- (6) M.L. Escribano et alii, *ib.*, p. 291, copla n<sup>o</sup> 641.
- (7) M.L. Escribano et alii, *ib.*, p. 290, copla n<sup>o</sup> 639: *Bailorcito pulío (bis)/ báilala bien que me duele,/ que aunque no me toca nada,/ la sangre en el cuerpo hierve.*
- (8) F. Rodríguez Marín, *op. cit.*, IV, p. 277, copla n<sup>o</sup> 6954: *Pulido bailadorcito,/ áta-te los arpargates,/ no bayas a trompezar/ y a esa niña me la mates.*
- (9) M.L. Escribano et alii, *ib.*, p. 139, copla n<sup>o</sup> 285: *Yo sé que estás acostada/ pero que durmiendo no,/ yo sé que estarás diciendo:/ ése que canta es mi amor.* M<sup>a</sup> Asunción Lizarazu de Mesa, "Canciones de boda en la provincia de Guadalajara. Su proceso de creación y la dinámica de cambio", *RDTP*, Madrid, 1992, pp. 271-297: 294: [1] *Ya sé que estás en la cama./ Ya sé que durmiendo no./ Ya sé que estarás diciendo/ ése que canta es mi amor.*[2] *Ya sé que estás en la cama./ Ya sé que durmiendo no/ Ya sé que tendrás la mano/ donde el pensamiento yo.*
- (10) F. Rodríguez Marín, *op. cit.*, II, p. 501, copla n<sup>o</sup> 3309: *Asómate a esa ventana,/ cara de jazmín florido,/ que te ha venido a cantar/ el que ha de ser tu marido.* M. L. Escribano et alii, *op. cit.*, p. 33, copla n<sup>o</sup> 22.
- (11) J. M<sup>a</sup> Allín, *Cancionero tradicional*, Madrid, Castalia, 1991, p. 457, copla n<sup>o</sup> 920: *Ábreme, la esposa querida,/ ábreme;/ que es de noche y dame el rocío/ y mojomé.*
- (12) M. L. Escribano et alii, *op. cit.*, p. 27, copla n<sup>o</sup> 5: *A la una entré en tu calle/ y ya van a dar las dos/Dile al sereno que calle,/ tenemos que hablar los dos/ cositas que nadie sabe.*

- (13) M. Frenk, *Corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*, Madrid, Castalia, 1987, p.161, copla nº 341: *Ábreme casada, por tu fe,/ llueve menudico, y mójome.* F. Rodríguez Marín, *op. cit.*, II, p. 350: *Agua menudica llueve,/ pronto caerán las canales;/ ábreme la puerta cielo/ que soy aquel que tú sabes.* M. L. Escribano et alii, *op. cit.*, p. 29, copla nº 11: *Agua menudita corre/ y llueve por los canales,/ ábreme la puerta, niña,/ que soy aquel que tú sabes.*
- (14) J. de la Fuente Caminals, *op. cit.*, p. 152: [1] *Dispierta, niña, dispierta/ si estás dormida; ¿qué haces?;/ mira que te están quitando/ de la parra los agraces.* [2] *Anoche estuve en tu puerta,/ tres golpes di en el candado;/ por tener amores, niña,/ tienes el sueño pesado.* Esta versión también se la hemos escuchado a la Cuadrilla de Ánimas de El Raiguero de Totana.
- (15) M. L. Escribano et alii, *op. cit.*, p. 117, copla nº 228.
- (16) M. Frenk, *op. cit.*, copla nº 321: *A mi puerta nasce una fonte:/ ¿por do saliré que no me moje./ A mi puerta la garrida/ nasce una fonte frida,/ donde lavo la mi camisa/ y la de aquel que yo más quería./ ¿Por dó saliré que no me moje.* Como anota la autora, esta copla pervive en el folklore actual: García Matos, *Extremadura*, p. 55, copla nº 4: “¿Cómo quieres que vaya/ de noche a velte,/ si hay un río en tu puerta,/ no tiene puente...?”; *Cancionero provincia de Madrid*, texto nº 229: “*Debajo de tu ventana/ hay una pilita de oro,/ donde lavan las muchachas/ los pañuelos de sus novios.*” V. Gutiérrez Macías, “Coplas del baile del pandero”, en *RDTP*, Madrid, C.S.I.C., (1961), pp. 401-415, 407, copla nº 67: *¿Cómo quieres que vaya/ de noche a verte,/ si le temo a tu madre/ más que a la muerte./*
- (17) F. Rodríguez Marín, *op. cit.*, II, p. 64, copla nº 3684: *Quítate de esa ventana;/ no me seas ventanera;/ que la cuba de buen vino/ no necesita bandera.* M. L. Escribano et alii, *op. cit.*, p. 111, copla nº 213: *Quítate de esa ventana,/ no me seas ventanera,/ que de la ventana sale/ la que es mala y la que es buena./ Ay amor, si te vas...* J. de la Fuente Caminals, *op. cit.*, p. 165: *Quítate de esa ventana,/ cara de sartén roñosa,/ que eres más fea que Picio/ y te tienen por hermosa.*
- (18) F. Rodríguez Marín, *op. cit.*, II, p. 345, copla nº 2891: *Tienes una mala maña/ que te la bengo a reñir:/ que te quitas de la puerta/ cuando me bes de venir.../ Ya está la corona hecha/ de clavelicos y rosas,/ si te la quieres poner,/ dame la mano de esposa.* M. L. Escribano et alii, *op. cit.*, p. 128, copla nº 259: *–Tienes una falta niña/ que te la vengo a decir,/ que te quitas de la puerta/ en cuanto me ves venir./ –Si me quito o no me quito/ dueño mío, no es por ti,/ que eso es por tus amiguitos/ que no tengan que decir./ –Mis amigos ya lo saben/ que yo adoro a tu persona,/ y el mantenerse en la puerta/ es para mí una corona./ –Para ti es una corona,/ para mí es una bajeza,/ el mantenerse en la puerta/ es de gente sinvergüenza.* (Mecina Bombarón. Padul. Cádiz.) J. de la Fuente Caminals, *op. cit.*, p. 159: *Tengo una queja que darte,/ te la tengo que decir,/ que te quitas de la puerta/ cuando me ves “de” venir./ Si me quito de la puerta,/ dueño mío, no es por ti/ que es por tus compañeritos,/ que no tengan que decir./ Mis compañeros ya sa-*

*ben/ que yo quiero a tu persona,/ que ponerte tú en la puerta/ es ponerme una corona.*

- (19) J. de la Fuente Caminals, *ib.*, p. 169.
- (20) J. de la Fuente Caminals, *ib.*, p. 170.
- (21) F. Rodríguez Marín *op. cit.*, II, p. 274, copla n<sup>o</sup> 2430: *Aunque tengas más amores/ que flores...* M. L. Escribano et alii, *op. cit.*, p.35, copla n<sup>o</sup> 26 (Fuente Camacho).
- (22) F. Rodríguez Marín, *op. cit.*, II, p. 448, copla n<sup>o</sup> 3079: *¡La berdá: me da coraje!/ que la quiera o no la quiera,/ eso no l'importa a nadie.* M. L. Escribano et alii, *op. cit.*, p. 92, copla n<sup>o</sup> 166: *Me dicen que si te quiero,/ -la verdad me da coraje-/ si te quiero o no te quiero/ eso no es cuenta de nadie* (Gobernador).
- (23) J. de la Fuente Caminals, *op. cit.*, p. 157: *Tiré un limón a rodar/ y en tu puerta se paró;/ hasta los limones saben/ que nos queremos los dos.*
- (24) F. Rodríguez Marín, *op. cit.*, II, p. 23, copla n<sup>o</sup> 1180: *Las estrellitas del cielo/ no pueden estar cabales,/ porque en la cara mi niña/ tiene las dos principales.* M. L. Escribano et alii, *op. cit.*, p. 85, copla n<sup>o</sup> 147 (Murtas).
- (25) M. L. Escribano et alii, *op. cit.*, p. 59, copla n<sup>o</sup> 79: *El ladrón piensa en el robo,/ el asesino en la muerte,/ el preso en la libertad/ y yo, morena, en quererte./ Vete a lavar morena/ vete a lavar,/ llevas la cara sucia/ y el delantal* (Castilléjar, 60 años).
- (26) F. Rodríguez Marín, *op. cit.*, II, p. 74, copla n<sup>o</sup> 1501. M. L. Escribano et alii, *op. cit.*, p. 62, n<sup>a</sup> \* (Albolote. Cúllar Vega).
- (27) F. Rodríguez Marín, *op. cit.*, II, p. 79, copla n<sup>o</sup> 1539: *Eres más apañadite/ que la nieve en el barranco/ que el clavel en la maceta/ y la azucena en el campo.* M. L. Escribano et alii, *op. cit.*, p. 75, copla n<sup>o</sup> 121 (Albolote, Baza). J. de la Fuente Caminals, *op. cit.*, p. 155: *Eres más hermosa, niña,/ que la nieve en el barranco,/ que la rosa en el rosal,/ y la azucena en el campo.*
- (28) J. de la Fuente Caminals, *op. cit.*, p. 174: [1] *Me dijiste que era fea,/ y al espejo me miré;/ algún salerillo tengo/ y algún bobo engañaré.* [2] *Me dijiste que era fea,/ me pusiste una corona,/ más vale fea y con gracia/ que no bonita y sosona.*
- (29) J. de la Fuente Caminals, *op. cit.*, p. 172: *Una vez que te quise/ fue por el pelo;/ ahora que estás pelona,/ ya no te quiero.*
- (30) F. Rodríguez Marín. *op. cit.*, II, p. 61, copla n<sup>o</sup> 1416: *Lo moreno lo hizo Dios,/ lo blanco lo hizo un platero;/ tome lo blanco el que quiera;/ que por lo moreno muero.* M. L. Escribano et alii, *op. cit.*, p. 87, copla n<sup>o</sup> 151 (Gobernador). J. de la Fuente Caminals, *op. cit.*, p. 156: *Lo moreno lo hizo Dios,/ lo blanco un platero;/ morena es la buena moza,/ y morena yo la quiero.// P. 163: Lo moreno lo hizo Dios,/ lo blanco lo hizo un platero,/ lo colorao lo hizo un sastre/ y lo rubio el zapatero.*

- (31) F. Rodríguez Marín, *op. cit.*, II, p. 43, copla n° 1297. M. L. Escribano et alii, *op. cit.*, p. 26, copla n° 4: [*“Quiéreme.”*] (Bubión, 72 años). J. de la Fuente Caminals, *op. cit.*, p. 155: *Anoche te vi la cara/ a la luz de mi cigarro;/ no he visto cara tan bella,/ ni clavel tan encarnado.* V. Gutiérrez Macías, *op. cit.*, p. 403, copla n° 16: *Con la lug der cigarro/ vide tu cara;/ no he visto claveyina/ mag encarnada.*
- (32) M. Frenk, *op. cit.*, p. 272, copla n° 589A: *¿Con qué la lavaré/ la flor de mi cara?/ ¿Con qué la lavaré/ que bivo mal penada?* J. M<sup>a</sup> Alfn, *op. cit.*, p. 199, copla n° 225: *¿Con qué la lavaré,/ la tez de la mi cara?/ ¿Con qué la lavaré,/ que vivo mal penada? Lávanse las casadas/ con agua de limones;/ lávome yo, cuitada,/ con penas y dolores./ Mi gran blancura y tez/ la tengo ya gastada./ ¿Con qué la lavaré,/ que vivo mal penada?* M. L. Escribano et alii. *op. cit.*, p. 42, copla n° 43. (El Jau. 54 años). J. de la Fuente Caminals, *op. cit.*, p. 160: *¿Con qué te lavas la cara,/ que te reluce la frente?/ Me lavo con agua clara/ de los caños de la fuente.*
- (33) M. Useros Carretero, “Romances, coplas y canciones de Castroserna de Abajo (Segovia)”, *RDTP*, Madrid, C.S.I.C., (1977), pp. 413-436, 431. Introduce en el apartado de “Canciones de siega” esta copla: *Y en una cara morena/ y unos ojos negros vi,/ y en una cara morena/ y si no son para mí,/ que se les coma la tierra./ Segadora, segadora...*
- (34) F. Rodríguez Marín, *op. cit.*, II, p. 53, copla n° 136: *Tienes una cintura/ que anoche te la medí;/ con vara y media de guita/ catorce vueltas le dí./ (Y me sobró una poquita).* M. L. Escribano et alii, *op. cit.*, p. 127, copla n° 257: *Tienes una cinturita/ que anoche te la medí,/ con media vara de cinta/ catorce vueltas te di.* (Alhama). Comparadla con esta otra de tono humorístico, p. 240, copla n° 531: *Tienes una cinturita/ que anoche te la medí/ con la cincha de mi burra,/ y le tuve que añadir.* (Alhama)
- (35) J. de la Fuente Caminals, *op. cit.*, p. 156: *Eres chiquita y bonita,/ y así como eres te quiero;/ pareces campanillita/ hecha a mano de un platero.*
- (36) M. L. Escribano et alii, *op. cit.*, p. 204, copla n° 436 : *Eres alta y buena moza/ pero te falta lo mehor,/ los colores en la cara,/ la vergüenza y la razón* (Gobernador).
- (37) M. L. Escribano et alii, *ib.*, p. 38, copla n° 33. (Castilléjar, 71 años. Alhama).
- (38) M. L. Escribano et alii, *ib.*, p. 239, copla n° 528: *Tienes el andar de pava/ con toneo de perdiz,/ ojitos de enganchadora/ no me engancharás tú a mí* (Gobernador).
- (39) M. L. Escribano et alii, *ib.*, p. 64, copla n° 92. (Alhama. Castilléjar, 71 años)
- (40) M. L. Escribano et alii, *ib.*, p. 293, copla n° 646: *Esos dos que están bailando/ ¡qué parejitos que son!/ si la vista no me engaña/ el novio y la novia son* (Fuente Vaqueros, 88 años).
- (41) M. L. Escribano et alii, *ib.*, p. 96, copla n° 177 (Gobernador).

- (42) F. Rodríguez Marín, *op. cit.*, II, p. 248, copla n<sup>o</sup> 2272. M. L. Escribano et alli, *ib.*, p. 90, copla n<sup>o</sup> 159 (Cáñar).
- (43) J. M<sup>a</sup> Alín, *op. cit.*, p. 303, copla n<sup>o</sup> 480: *Prometió mi madre/ de me dar marido,/ hasta que el perejil/ estuviere florido. Vid. la nota a esta copla.* M. L. Escribano et alli, *op. cit.*, p. 98, copla n<sup>o</sup> 181: *Mozuela te vas criando/ como la espiga de trigo,/ y yo te estoy aguardando/ para casarme contigo* (Alpujarra).
- (44) M. L. Escribano et alli, *ib.*, p. 136, copla n<sup>o</sup> 277. Repite el último verso.
- (45) M. Frenk, *op. cit.*, copla 870A: *¡Quién viese aquel día/ cuando, cuando, cuando,/ saliese mi vada/ de tanto bando!* J. M<sup>a</sup> Alín, *op. cit.*, p. 281, copla n<sup>o</sup> 417: *Morenica, dime cuándo/ tú serás de mi bando;/ ¡ay, dime cuándo, morena,/ dejarás de darme pena!* F. Rodríguez Marín, *op. cit.*, II, copla n<sup>o</sup> 2797: *Argún día querrá Dios/ que la Pascua caiga en biernes/ y la luna en tu tejao/ y yo en la cama en que duermes.* M. L. Escribano et alli, *op. cit.*, p. 44, copla n<sup>o</sup> 48: *Cuándo querrá Dios del cielo/ que caiga la Pascua en viernes,/ y la luna en tu tejao,/ y yo en la cama que duermes* (Fuente Camacho, Loja. Huélagos). J. de la Fuente Caminals, *op. cit.*, p. 178: *Cuándo querrá Dios del cielo/ y la Virgen del Pilar/ que se ablanden corazones/ en la fragua del lugar.*
- (46) M. L. Escribano et alli, *op. cit.*, p. 206, copla n<sup>o</sup> 441: *Eres más chica que un huevo/ y ya te quieres casar,/ anda y dile a tu madre/ que te enseñe a remendar.*
- (47) F. Rodríguez Marín, *op. cit.*, IV, p. 142, copla n<sup>o</sup> 6368. M. L. Escribano et alli, *ib.*, p. 110, copla n<sup>o</sup> 211 (Albolote). J. de la Fuente Caminals, *op. cit.*, p. 175: *—¿Qué tienes con San Antonio,/ que siempre le estás mentando?/ —Tengo el ganado en el monte,/ siempre me lo está guardando.*
- (48) F. Rodríguez Marín, *op. cit.*, II, p. 209, n<sup>o</sup> 2035. M. L. Escribano et alli, *op. cit.*, p. 113, copla n<sup>o</sup> 218. La única variante la encontramos en el cuarto verso, donde aparece “amante” por “novio”.
- (49) F. Rodríguez Marín, *op. cit.*, III, copla n<sup>o</sup> 5016: *Si tu madre se realza/ porque tú tienes dinero,/ si se realza tu madre/ la mía ya llega al cielo.* M. L. Escribano et alli, *op. cit.*, p. 317, copla n<sup>o</sup> 701: *Si tu madre no me quiere,/ la mía te quiere menos,/ si tu madre se realza,/ la mía se sube al cielo./ A tu madre la llaman “La Tomatera”/ y a tu padre El Tomate y tú La Pera* (Gójar, 60 años. Albolote).
- (50) M. L. Escribano et alli, *ib.*, p. 313, copla n<sup>o</sup> 693. (Fuente Camacho, Loja)
- (51) J. M<sup>a</sup> Alín, *op. cit.*, p. 285, copla n<sup>o</sup> 427: *Caballero, andá con Dios,/ que sois falso enamorado;/ no me peino para vos/ ni tengo de vos cuidado.* Sobre el significado amoroso de *peinarse* véanse las notas que el autor hace a las coplas n<sup>o</sup> 793 y n<sup>o</sup> 427.
- (52) J. de la Fuente Caminals, *op. cit.*, p. 168.
- (53) M. L. Escribano et alli, *op. cit.*, p. 224, copla n<sup>o</sup> 488: *Pablo se casó en Segovia/ tuerto, manco y jorobado;/ que tal sería la novia/ que Pablo salió engañado* (Albolote, 53 años).

- (54) M. L. Escribano et alli, *ib.*, p. 25, copla 1: *A beber agua bajé/ a un arroyo que manaba,/ por si allí podía ver/ a la prenda que yo amaba* (Alhama).
- (55) J. M<sup>a</sup> Alín, *op. cit.*, p. 291, copla n<sup>o</sup> 442: *Arrojóme las naranjitas/ con las ramas de blanco azahar;/ arrojomelas y arrojóselas/ y volviómelas a arrojar*. Para el tema del "limón arrojado": significación, difusión y variantes en España e Hispanoamérica, véase el interesante trabajo de S. M<sup>a</sup> Moodie, "Canciones tradicionales en la isla de Trinidad", *RDTP*, Madrid, C.S.I.C. (1970). pp. 323-361.
- (56) M. Frenk. *op. cit.*, p. 193, copla n<sup>o</sup> 421: *Con los oxos me dizes/ lo que me quieres:/ dímelo con la boca/ cuando quisieres./* F. Rodríguez Marín, *op. cit.*, IV, p. 22, copla n<sup>o</sup> 5844: *Cuando dos se quieren bien/ y no se pueden hablar,/ los ojos sirven de lengua/ para más disimular*. M. L. Escribano et alli, *op. cit.*, p. 116, copla n<sup>o</sup> 225 (Fuente Camacho, Loja). A. Carrillo Alonso, *La poesía del cante jondo*, Almería, Editorial Cajal, 1981, pp. 41-42: *Jasme con los ojos señas/que en argunas ocasiones/ los ojos sirben de lengua*. J. M<sup>a</sup> Alín, p. 543, copla n<sup>o</sup> 1167: *Contra el amor nada vale;/ que si en el corazón toca,/ aunque le cierren la boca/ él por los ojos se sale* (*Cancionero de Módena*).
- (57) M. L. Escribano et alli, *op. cit.*, p. 65, copla n<sup>o</sup> 94 (Castilléjar, 60 años). J. de la Fuente Caminals, *op. cit.*, p. 152: *A tu puerta planté un guindo/ a y tu ventana un cerezo,/ por cada guinda un abrazo,/ por cada cereza un beso*.
- (58) F. Rodríguez Marín, *op. cit.*, II, p. 80, copla n<sup>o</sup> 1543: *Eres como la verbena/ que en el campo verde nace;/ eres como el caramelo/ que en la boca se deshace*. M. L. Escribano et alii, *op. cit.*, p. 71, copla n<sup>o</sup> 110 (Albolote).
- (59) M. L. Escribano et alli, *op. cit.*, p. 98, copla n<sup>o</sup> 182 (Albolote). F. Rodríguez Marín, *op. cit.*, III, p. 62, copla n<sup>o</sup> 3674. A. Carrillo Alonso, *op. cit.*, p. 104: *No quiero que vayas a misa/ ni que a la puerta te asomes,/ ni tomes el agua bendita/ donde la toman los señores*.
- (60) *Vid. nota n<sup>o</sup> 74.*
- (61) M. L. Escribano et alii, *op. cit.*, p. 51, copla n<sup>o</sup> 61: *Debajo de los laureles/ tiene mi niña la cama,/ sale el sol y la despierta,/ sale la luna y la llama./ Debajo de los laureles/ tiene mi niña la cama,/ y cuando se va a acostar,/ cuelga el candel de la rama./ ¡No las llares que no viene!* (Granada).
- (62) J. de la Fuente Caminals, *op. cit.*, p. 171.
- (63) J. de la Fuente Caminals, *op. cit.*, p. 167: *Arando en un peñascal/ se me torció la besana,/ y la fui a enderezar/ debajo de tu ventana*.
- (64) M. Useros Carretero, *op. cit.*, pp. 430-431: *Y anímate, cuerpo bueno,/ y anímate, cuerpo bueno,/ que te vas aniquilando/ con el frío del invierno/ y la calor del verano,/ con el frío del invierno/ y la calor del verano./...*
- (65) J. de la Fuente Caminals, *ib.*, p. 168.

- (66) J. de la Fuente Caminals, *ib.*, p. 170: *Gasta la molinera/ zapatos blancos,/ y el pobre molinero/ anda descalzo.*
- (67) J. de la Fuente Caminals, *op. cit.*, p. 155
- (68) J. M<sup>a</sup> Alín, *op. cit.*, p. 385, copla n<sup>o</sup> 698: *Déjeme cerner mi harina,/ no porfíe, dejemé,/ que le enhariné.* Sobre el significado erótico de los términos afines a la molienda, véase su nota explicativa.
- (69) El verso *Arribita, arribita* (o sus variantes *arribica/ arriba*) es empleado con una extraordinaria frecuencia como inicio de composiciones variadas. M. Frenk lo recoge en las coplas n<sup>o</sup> 2380: *Arribica, arribica/ de un verde sauze / luchava la niña/ con su adorante;* y n<sup>o</sup> 2381: *Arribita, arribita,/ pesia a mis males,/ el de la saltambarca/ con alamares.* Asimismo ha documentado otros ejemplos en el *Cancionero de Madrid*, en colecciones argentinas, colombianas, etc. Por nuestra parte, podemos añadir otros casos presentes en las citadas obras de los siguientes autores: J. M<sup>a</sup> Alín, *op. cit.*, p. 234, copla n<sup>o</sup> 309; *ib.*, p. 269, copla n<sup>o</sup> 391; *ib.*, p. 352, copla n<sup>o</sup> 613; *ib.*, p. 512, copla n<sup>o</sup> 1084. S. M<sup>a</sup> Moodie, *op. cit.*, p. 343. J. M<sup>a</sup> Alín, *op. cit.*, p. 171, copla n<sup>o</sup> 173: *A mi puerta nace una fonte,/ ¿por do saliré que no me moje?/ A mi puerta la garrida/ nace una fonte frida,/ donde lavo la mi camisa/ y la de aquél que yo más quería./ ¿Por dó saliré que no me moje?*
- (70) J. M<sup>a</sup> Alín, *op. cit.*, p. 469, copla n<sup>o</sup> 949: *Aunque soy morena/ blanca yo nací;/ guardando el ganado/ la color perdí.* Vid. nota del autor.
- (71) F. Rodríguez Marín, *op. cit.*, III, p. 190, copla n<sup>o</sup> 4463: *Déjala que vaya y venga/ al pilarillo por agua;/ que puede ser que algún día/ en el pilarillo caiga.* M. L. Escribano et alii, *op. cit.*, p. 153, copla n<sup>o</sup> 314: *Déjala que vaya y venga/ al pilarillo a por agua,/ que puede ser que algún día/ en el pilarillo caiga* (Albolote).
- (72) M. L. Escribano et alii, *op. cit.*, p. 144, copla n<sup>o</sup> 291 (Gobernador).
- (73) M. Frenk, *op. cit.*, p. 84, copla n<sup>o</sup> 1722: *Por la mar abajo/ ban los mis ojos:/ quiérome ir con ellos,/ no baian solos,* *ib.*, p. 275, n<sup>o</sup> 597: *Dexadme llorar /orillas [de la] mar.* F. Rodríguez Marín, *op. cit.*, II, p. 388, copla n<sup>o</sup> 5224: *A la mar fueron mis ojos / por agua para llorar,/ y se volvieron sin ella/ porque estaba seco el mar.* M. L. Escribano et alii, *op. cit.*, p. 143, copla n<sup>o</sup> 290 (Huélago). La única variante que se observa es una alteración del orden en *estaba seco*.
- (74) J. de la Fuente Caminals, *op. cit.*, p. 161: *Debajo de un pino verde/ llorando me consolaba,/ y el pino, como era verde,/ al verme llorar lloraba.*
- (75) M. L. Escribano et alii, *op. cit.*, p. 250, copla n<sup>o</sup> 560 (Tiena, 60 años).
- (76) J. de la Fuente Caminals, *op. cit.*, p. 157: *Si la mar fuera de tinta,/ y el cielo de papel blanco,/ nunca podría escribirte/ las penas que por ti paso.* *ib.*, p. 164: *Si la mar fuera de tinta/ y el cielo fuera papel,/ y los peces escribanos/ y escribiran a dos manos,/ no escribiran en cien años/ la maldad de una mujer.*

- (77) F. Rodríguez Marín, *op. cit.*, III, p. 172, copla n° 4345: *¿De qué te sirve que jagas/  
conmigo malas partías,/ si no te cabe'n er cuerpo/ la sangre que tienes mía?* M. L. Escribano et alii, *op. cit.*, p. 49, copla n° 57: *De qué te sirve hacer/ conmigo  
malas partidas,/ si no te coge en el cuerpo/ la sangre que llevas mía* (Albuñol).
- (78) M. L. Escribano et alii, *id.*, , p. 88, copla n° 155: *Malagueña, malagueña/ siem-  
pre malagañeando,/ que por una malagueña/ vivo en el mundo penando* (Gobernador).
- (79) F. Rodríguez Marín, *op. cit.*, III, p. 203, copla n° 4551: *Cuando quise no quisiste/  
y ahora que quieres no quiero./ Goza pues, el amor triste,/ cual yo lo gocé prime-  
ro.* M. L. Escribano et alii, *ib.*, p. 152, copla n° 311: *Cuando quise no quisiste,/ y  
ahora que quieres no quiero,/ pásate tu vida triste/ que yo me la pasé primero* (Albolote, 70 años).
- (80) M. L. Escribano et alii, *op. cit.*, p. 153, copla n° 315 (Gobernador).
- (81) M. L. Escribano et alii, *ib.*, p. 178, copla n° 375: *Yo tengo un hermano loco/ por  
querer a una mujer;/ yo no quiero ni a mi madre/ por no verme como él* (Alhama).
- (82) J. de la Fuente Caminals, *op. cit.*, p. 159: *Una paloma te traigo/ que del nido la  
cogí,/ ella llora por sus hijos/ como yo lloro por ti.*
- (83) F. Rodríguez Marín, *op. cit.*, III, copla n° 3418. F. García Lorca, *Anda Jaleo*, en *Obras Completas*, Madrid, Aguilar, 1965, p. 659: *Yo me subí a un pino verde/ por  
ver si la divisaba,/ y sólo divisé el polvo/ del coche que la llevaba.* Para conocer mejor su expansión por Canarias e Hispanoamérica, véase el citado artículo de S. M<sup>a</sup> Moodie. Nótese la interrelación de dos versiones venezolanas recogidas por la autora con ciertas coplas de nuestro corpus: [1] *Me monté en un alto pino/ por  
ver si la divisaba,/ y como el pino era verde,/ en vez de verla, lloraba.* [2] *Me subí en un verde pino/ a ver si la divisaba,/ y el pino, como era firme,/ al verme  
llorar lloraba.*
- (84) M. L. Escribano et alii, *op. cit.*, p. 32, copla n° 18 (Alhama). J. de la Fuente Caminals, *op. cit.*, p. 159: *Amor mío, si te vas,/escribeme en el camino,/ y si no  
tienes en qué,/ en un granito de trigo.*
- (85) M. L. Escribano et alii, *op. cit.*, p. 91, copla n° 163 (Gobernador).
- (86) J. M<sup>a</sup> Alfn, *op. cit.*, p. 280, copla n° 415: *Aguila que vas volando,/ lleva en el pico  
estas flores,/ dáselas a mis amores,/ dile cómo estoy penando.* Como se puede observar en este y otros corpora la expresión *paloma*, -o/ *águila que vas volando* supone el inicio de variadas composiciones tradicionales. M. L. Escribano et alii, *id.*, p. 101, copla n° 190: *Paloma que vas volando (bis)/ y en el pico llevas flores/  
y en alas clavellinas/ y en el corazón amores;/ paloma que vas volando* (Baza).
- (87) M. Frenk, *op. cit.*, copla n° 724: *El amor del soldado/ no es más de una hora;/ en  
tocando la caja:/ "adiós, señora."* Véanse las anotaciones que la autora hace a esta copla y sus correspondencias con otras colecciones del folklore actual. J. M<sup>a</sup>

- Alín, *op. cit.*, p. 518, copla n<sup>o</sup> 1102: *El amor del soldado no es más de un hora,/ que en tocando la caja: -Y adiós, señora.*
- (88) F. Rodríguez Marín, *op. cit.*, III, p. 292, copla n<sup>o</sup> 4721: *Yo te quise por er tiempo/ de las castañas cosías;/ s'acabaron las castañas,/ y combersación perdía.* M. L. Escribano et alii, *op. cit.*, p. 251, copla n<sup>o</sup> 562: *Yo te quise por el tiempo/ de las batatas cocías,/ se acabaron las batatas/ se acabó quien te quería* (Fuente Camacho, Loja). O. A. Bonini, "El paso del tiempo en la canción española", *RDTP*, (1966), pp. 81-96, 90: [1] *Yo te quise por er tiempo/ de las castañas tostás;/ se acabaron las castañas,/ se acabó nuestra amistad.* [2] *Yo te quise por er tiempo/ de las castañas cosías;/ se acabaron las castañas,/ se acabó la nobiería.* O con esta variante en Castilla la Vieja: *Se acabaron las castañas/ se acabó la amistad mía.*
- (89) M. L. Escribano et alii, *op. cit.*, p. 283, copla n<sup>o</sup> 629: *Adiós Isabelita, adiós Isabel,/ ya se acabó la aceituna,/ ya se acabó el querer./ El querer que te tenía/ era poco y se acabó,/ vino un fuerte remolino/ y el viento se lo llevó* (Colomera).
- (90) F. Rodríguez Marín, *op. cit.*, III, p. 16, copla n<sup>o</sup> 3486: *¿Cómo quieres que tenga/ gusto en el cante,/ si la prenda que adoro/ no está delante?* M. L. Escribano et alii, *op. cit.*, p. 40, copla n<sup>o</sup> 38 (Alhama). S. M<sup>o</sup> Moodie, *op. cit.*, p. 352, copla n<sup>o</sup> 47: *Ahora sí que canto yo/ con gusto y anhelo,/ porque ya tengo a mi lado/ la prenda que yo más quiero.* Moodie recoge esta otra versión de J. Machado: *Ahora sí voy a cantar/ con muchísima alegría,/ porque ya salió a bailar/ la prenda que yo quería*
- (91) F. Rodríguez Marín, *op. cit.*, III, p. 12, copla n<sup>o</sup> 3444: *Ojos que te vieron ir/ por aquel camino llano,/ ¡cuándo te verán volver/ con la licencia en la mano!* M. L. Escribano et alii, *op. cit.*, p. 100, copla n<sup>o</sup> 187 (Albolote).
- (92) M. L. Escribano et alii, *ib.*, p. 104, copla n<sup>o</sup> 197: *Por allí viene mi barco,/ lo conozco en la vela,/ que en el palo mayor trae/ los ojos de mi morena* (Gobernador).
- (93) M. L. Escribano et alii, *ib.*, p. 147, copla n<sup>o</sup> 297: *A la que por mí suspira/ con un suspiro le pago:/ yo quiero a quien bien me quiere,/ yo no acaricio ni halago* (Alpujarra).
- (94) M. L. Escribano et alii, *ib.*, p. 97, copla n<sup>o</sup> 178 (Alpujarra).
- (95) F. Rodríguez Marín, *op. cit.*, III, p. 453, n<sup>o</sup> 5651: *Quítate ese luto, niña,/ que me da pena de berte,/ y si lo quieres romper/ guárdalo para mi muerte.* M. L. Escribano et alii, *op. cit.*, p. 112, copla n<sup>o</sup> 215: *Quítate ese luto, niña,/ que me da penita verte/ y déjalo para cuando/ de mí se apiade la muerte* (Cúllar Baza).
- (96) F. Rodríguez Marín, *op. cit.*, II, p. 132, copla n<sup>o</sup> 1690: *Dame del pañuelo negro,/ dime quién se te murió;/ si es tu padre bien lo lloras,/ si es tu amante, aquí estoy yo.* M.L. Escribano et alii, *op. cit.*, p. 112, copla n<sup>o</sup> 216 (Albolote. Loja, 60 años).

- (97) M. Frenk, *op. cit.*, copla n° 2318: *Pasas por mi calle/ no me quieres ber:/ corazón de azero/ debes de tener.* F. Rodríguez Marín, *op. cit.*, copla n° 4162: *Paseando voy por tu calle/ entre las doce y la una,/ y no me bajas a abrir,/ corazón de piedra dura.* M. Frenk en la nota a la copla n° 2318 retoma la versión gallega colectada por Pérez Ballesteros: *Pasei pol-a tua porta,/ mirei pol-a pechadura;/ non me quixeché falar,/ corazón de pedra dura.*
- (98) F. Rodríguez Marín. *op. cit.*, III, p. 325, copla n° 4936: *Dicen que usted no me quiere,/ se me dan tres caracoles,/ más arriba o más abajo/ me están queriendo a montones.* M. L. Escribano et alii, *op. cit.*, p. 153, copla n° 313 (Albolote).
- (99) M. L. Escribano et alii, *op. cit.*, p. 120, copla n° 237 : *Si tuviera una naranja/ contigo la partiría,/ pero como no la tengo/ ésta es la penita méa,/ olé, mucho, bien, vira,/ la gente que canta,/ olé, mucho, bien vira/ la sal de los hombres,/ olé, mucho, bien, vira/ la gitanería,/ olé, mucho, bien, vira/ la de mi novio y la mía* (Alfacar, 45 años).
- (100) F. Rodríguez Marín, *op. cit.*, III, p. 339, copla n° 5023: *Parece que me miras;/ ¿quieres comprarme?/ No tienes tú dinero/ para pagarme.* M. L. Escribano et alii, *op. cit.*, p. 168, copla n° 351: *Parece que me miras,/ ¿quieres comprarme?/ tú no tienes dinero/ para pagarme,/ para pagarme, sí,/ para pagarme, no,/ parece que me miras* (Alhama). V. Gutiérrez Macías, *op. cit.*, 407, copla n° 71: *Parece que me miras./ ¿Quieres comprarme?/ No tienes tú dinero/ para mercarme./*
- (101) M. L. Escribano et alii, *op. cit.*, p. 41, copla n° 39. (Alhama)
- (102) J. M<sup>a</sup> Alín, *op. cit.*, p. 227, copla n° 295: *Por el valle donde ha de arar/ el desposado,/ por el valle donde ha de arar/ otro había arado.* Sobre el posible significado sexual de estos términos, véase la nota de Alín a esta composición.
- (103) M. L. Escribano et alii, *op. cit.*, p. 164, copla n° 339 (Fuente Camacho. Loja).
- (104) M. L. Escribano et alii, *id.*, p. 177, copla n° 372: *Yo me enamoré de noche/ y la luna me engañó;/ otra vez que me enamore/ será de día y con sol* (Cúllar Vega). J. de la Fuente Caminals, *op. cit.*, p. 160: *Yo me enamoré de noche/ y la luna me engaña;/ otra vez que me enamore/ será de día y con sol.*
- (105) M. Frenk, *op. cit.*, p. 857, copla n° 1754: *La mujer que a dos quiere bien/ Sata-nás, Bercebú, Barrabás la lleve amén.* F. Rodríguez Marín, *op. cit.*, IV, p. 55, copla n° 6027: *La dama que quiere a dos/ no es tonta que es divertida./ Si una vela se le apaga/ otra le queda encendida.* M. L. Escribano et alii, *op. cit.*, p. 210, copla n° 452: *La niña que que quiere a dos/ no es tonta, que es advertía,/ si se le apaga una luz/ otra le queda encendía* (Alhama. Fuente Camacho, Loja).
- (106) M. Frenk, *op. cit.*, p. 370, copla n° 811A. F. Rodríguez Marín, *op. cit.*, III, p. 114, copla n° 3979: *¿Cómo quieres que te quiera,/ si siempre m' estás pegando,/ como si mi cuerpo fuera/ de piedresiya de marmo?* M. L. Escribano et alii, *op. cit.*, p. 151, copla n° 309: *Cómo quieres que te quiera,/ si siempre me estás pregonan-*

*do;/ como si mi cuerpo fuera/ hecho de piedra de mármol* (Motril. Fuente Camacho. Loja. 47 años). V. Romance "Soy yo de mármol acaso", *Primavera y flor*, n<sup>o</sup> 81. *Si, como viene, el pesar durase,/ no avría mármol que no se quebrase.* Fuentes: *Cancionero toledano*, F. 89., p. 370, N<sup>o</sup> 811b. *Si, como viene, el mal durasse,/ no abría mármol que no quebrasse:/ ¡ qué hará el corazón, siendo de carne!*. Fuentes: A: *Cartapacio de Pedro de Lemos*, f. 121v; B: *ibid.*, f. 122v; C: Bermudo, *Declaración de instrumentos*, f. 83 rv. Variantes. 1 Si quando Cl el pesar BC ll 3 qué me hará el corazón de carne C.- Cf. n<sup>o</sup> 861.

- (107) M. L. Escribano et alii, *op. cit.*, p. 163, copla n<sup>o</sup> 337: *Mañanita de San Juan/ qué bien te paseabas/ con tus zapatos blancos/ y tus medias coloradas./ Me tiraste un limón/ y me diste en la cara,/ ya no te vuelvo a querer/ morena resalada. / Con la escoba pequeña/ niña, no barras/ que se te ven los pies/ de las enaguas* (Salar, 47 años).
- (108) J. M<sup>a</sup> Alín, *op. cit.*, p. 183, copla n<sup>o</sup> 197: *Con qué olhos me olhaste/ que tao bem vos parecí?/ Tao asinha me olvidaste,/ quem te disse mal de mí?* M. L. Escribano et alii, *op. cit.*, p. 155, copla n<sup>o</sup> 320: *Dos consejillos me dieron,/ ninguno quise atender,/ con uno que a ti te dieron/ olvidaste mi querer./ Díme lo que te dijeron* (Alpujarra).
- (109) F. Rodríguez Marín, *op. cit.*, III, p. 288, copla n<sup>o</sup> 4694: *Me quisiste y te quise;/ me olvidaste y te olvidé;/ los dos tuvimos la culpa,/ tú primero y yo después.* M. L. Escribano et alii, *op. cit.*, p. 165, copla n<sup>o</sup> 342 (Fuente Camacho. Loja). J. de la Fuente Caminals, *op. cit.*, p. 160: *Cuando quise, no quisiste,/ y ahora que quieres no quiero;/ ya puedes considerar/ que quise ser el primero.* S. M<sup>a</sup> Moodie, *op. cit.*, p.339: *Yo te quise, me quisiste;/ me olvidaste, te olvidé./ Pusiste tu amor en otro,/ yo también lo sé poner.* (Trinidad). La autora hace un interesante recorrido por las versiones halladas por otros estudiosos en Extremadura, Venezuela y Puerto Rico (pp. 339-341).
- (110) F. Rodríguez Marín, *op. cit.*, III, p. 328, copla n<sup>o</sup> 4952. M. L. Escribano et alii, *op. cit.*, p. 165, copla n<sup>o</sup> 343 (Gobernador).
- (111) J. M<sup>a</sup> Alín, *op. cit.*, p. 505, copla n<sup>o</sup> 1060: *Eché leña en tu corral / pensando casar contigo;/ dame mi leña, te digo,/ que no me quiero casar.* Nótese, sin embargo, el mayor parecido con esta otra de Narciso Alonso Cortés que Alín incluye en nota a pie de página: *Eché leña en tu corral/ por ver si tú me querías,/ y veo que no me quieres:/dame la leña, que es mía.* M. L. Escribano et alii, *ib.*, p. 184, copla n<sup>o</sup> 384: *Anoche te abrí la puerta/ creyendo que me querías,/ y ahora que no me quieres/ dame la burra que es mía* (Granada. Alhama).
- (112) M. L. Escribano et alii, *op. cit.*, p. 196, copla n<sup>o</sup> 415: *El amor que te tenía/ lo metí en un agujero/ y, como era verano,/ las chinches se lo comieron* (Cúllar Vega).
- (113) J. de la Fuente Caminals, *op. cit.*, p. 162: *Permita Dios, si me olvidas,/ te trague la mar serena,/ y si yo te olvido a ti,/ se cumpla la misma pena.*

- (114) J. M<sup>a</sup> Alín, *op. cit.*, p. 194, copla n<sup>o</sup> 215: *Castigado me ha mi madre/ por vos, gentil caballero./ Mándame que no os hable:/ no lo haré, que mucho os quiero.*
- (115) J. de la Fuente Caminals, *op. cit.*, p. 179: *Mi novio ya no me quiere,/ porque no tengo dinero,/ pero tengo un buen caballo,/ que me lleva donde quiero.*
- (116) F. Rodríguez Marín, *op. cit.*, III, copla n<sup>o</sup> 5009: *Anda diciendo tu madre/ que yo contigo no igualo./ Eso será en el dinero/ porque en la sangre te gano.* M. L. Escribano *et alli*, *op. cit.*, p. 302, copla n<sup>o</sup> 663: *Anda diciendo tu madre/ que yo contigo no igualo,/ eso sería en el dinero/ porque en vergüenza te gano;* (Fuente Camacho. Loja. Albolote). J. de la Fuente Caminals, *op. cit.*, p. 161: *Anda diciendo tu madre/ que yo contigo no igualo;/ eso será en el dinero,/ porque en la sangre te gano.*
- (117) J. de la Fuente Caminals, *op. cit.*, p. 162: *Anda diciendo tu madre/ que tú vales m's que yo;/ anda, ve y dile a tu madre/ que en qué libro lo estudió.*
- (118) M. L. Escribano *et alli*, *ib.*, p. 320, copla n<sup>o</sup> 709: *Yo te quisiera querer/ y tu madre no me deja/ en todo se ha de meter/ el demontre de la vieja* (Gobernador).
- (119) M. L. Escribano *et alii*, *ib.*, p. 307, copla n<sup>o</sup> 676: *Cuando paso por tu puerta/ cojo pan y voy comiendo,/ p'a que no diga tu madre/ que de verte me mantengo.* (Puebla de Don Fadrique). J. de la Fuente Caminals, *op. cit.*, p. 164: *Cuando paso por tu puerta,/ acorto el paso y escucho/ y oigo decir a tu madre/ que eres puerca y comes mucho.* *Ib.*, p. 163: *Cuando paso por tu puerta/ me quito las alpargatas/ pa que no diga tu madre/ que hago ruido con las patas.*
- (120) M. Frenk, *op. cit.*, copla n<sup>o</sup> 260: *Madre, una mozuela/ que en amores me habló/ ¡piérdala su madre/ y hallásemela yo!* F. Rodríguez Marín, *op. cit.*, III, p. 338, copla n<sup>o</sup> 2838: *Si tu mare no me quiere/ que m'eché una mardisión,/ que se le pierda su hija/ y que me la encuentre yo.* M. L. Escribano *et alii*, *op. cit.*, p. 314, copla n<sup>o</sup> 694 (Diezma).
- (121) V. Gutiérrez Macías, *op. cit.*, p. 408, copla n<sup>o</sup> 86: *Dicen que no me quierég/ tú ni tu madre;/ si una puerta se cierra,/ ciento se abren./*
- (122) B. Gil, *Cancionero del campo*, Madrid, Taurus, 1982, p. 22: *Los espárragoss de abril, para mí;/ los de mayo, para el amo;/ los de junio para ninguno.*
- (123) J. de la Fuente Caminals, *op. cit.*, p. 171: *Tienes unos ojitos/ de picaporte;/ cada vez que los cierras/ me das un golpe.*
- (124) F. Rodríguez Marín, *op. cit.*, IV, p. 309, copla n<sup>o</sup> 7084: *Si quieres que te quiera,/ dame confites;/ que ya se me acabaron/ los que me diste.* *Ib.*, copla n<sup>o</sup> 7087: *Si quieres que yo te quiera/ ha deser con el ajuste/ que tú no mires a nadie/ y yo mire a quien me guste.* J. M<sup>a</sup> Alín, *op. cit.*, p. 390, copla n<sup>o</sup> 714: *Escriba en doblones,/ galán, su pasión,/ que es letra más clara/ y la entiendo mejor.* Recoge, además, esta versión asturiana: *Si quieres que te quiera/ dame doblones,/ que es moneda que alegra/ los corazones.* M. L. Escribano *et alii*, *op. cit.*, p. 233, copla

nº 512: *Si quieres que te quiera,/ cómprame un rosco/ y cuando me lo coma,/ me compras otro* (Alhama). *Ib.*, p. 234, copla nº 513: *Si quieres que te quiera,/ dame confites;/ que ya se me acabaron/ los que me distes*. J. de la Fuente Caminals, *op. cit.*, p. 173: *Si quieres que te quiera,/ dame confites,/ que se me han acabado/ los que me distes*. M. L. Escribano, p. 234, nº 514: *Si quieres que te quiera/ dame doblones,/ son monedas caleras/ los corazones* (Albolote). M. L. Escribano, p. 236, nº 519: *Si quieres uvas negras/ súbete al parral,/ cuanto más alto subas/ más pronto caerás./ Y agáchate...* (Atarfe. 54 años). J. de la Fuente, p. 1273: *Si quieres que te quiera,/ dame doblones,/ que es moneda que alegra/ los corazones*. P. 234, nº 515: *Si quieres que te quiera,/ mal lo has pensado; que tengo yo mi gusto/ muy delicado,/ muy delicado,/ si quieres que te quiera,/ mal lo has pensado* (Alhama). P. 235, nº 516: *Si quieres que te quiera/ ven p'acá y te lo diré:/ que tengo las manos rotas/ de sembrar y no coger* (Domingo Pérez). P. 235, nº 517: *Si tú quieres que te quiera/ ha de ser con el ajuste,/ que tú no mires a nadie/ y yo mire a quien me guste* (Cúllar Vega).

**UNA EXPERIENCIA ESCOLAR:  
ACERCAMIENTO A LA LITERATURA DE TRADICIÓN ORAL.  
LA RECOGIDA DEL ROMANCERO EN LAS LOCALIDADES DE  
ARAHAL Y PARADAS (SEVILLA)**

Juan Pablo ALCAIDE AGUILAR  
I.E.S. "La Campiña" de Arahal (Sevilla)

*El presente artículo es el resultado final de una serie de experiencias y actividades desarrolladas dentro del ámbito escolar, motivadas, sobre todo, por el convencimiento y la necesidad de interesar y acercar al alumnado una parte de la realidad visible, e impalpable también, que le rodea, y que a veces llega a desconocer y por tanto a no valorar.*

*En esa realidad que circunda a nuestros alumnos, que nos rodea a todos, existen elementos de gran valor, de enorme importancia, con los que a veces tenemos un encuentro inesperado, que nos pueden alegrar y entretener en determinados momentos de nuestra vida, que forman parte de nuestra infancia o de nuestros ratos de ocio y diversión, y tras los que se oculta y en los que pervive una tradición secular, que como un río subterráneo llega a nosotros con la frescura y la sencillez de algo que acaba de nacer, y de la que, seguramente, desconocemos la mayor parte de su ser y sus maneras de vivir. Forma una parte de nuestra vida, de nuestra manera de ser y de actuar, y tras ella perviven y conviven muchos de los factores y circunstancias que a lo largo de siglos han conformado nuestra cultura hispánica, nuestra tradición oral.*

*Éstos y otros fueron los propósitos que nos llevaron a iniciar una interesantísima experiencia escolar, de cuyos resultados damos ahora cumplida información.*

**El proyecto y su desarrollo**

Durante el curso académico 1993-94 participamos en los proyectos didácticos del Programa de Cultura Andaluza, organizados por el Instituto Andaluz de Evaluación Educativa del Profesorado, y más concretamente en el Proyecto de Literatura Oral.

Este ambicioso proyecto tenía como objetivos el intento de acercar la literatura de tradición oral a los alumnos del centro educativo para su conocimiento y reconocimiento, así como el conocimiento de métodos de investigación y recogida, valorando así cómo en su medio subsisten formas de literatura, desconocidas para ellos y distintas de las que estudian habitualmente en las programaciones escolares, que adquieren un enorme valor cultural y que deberían ser conocidas por el resto de la comunidad escolar y el entorno social en el que viven dichos alumnos.

De todos es sabida la amplia gama de géneros literarios de literatura oral que perviven entre nosotros: romancero, cuentos, canciones, refranes y dichos, etc., por lo que el proyecto de su estudio y recogida iba a ser excesivamente amplio, habida cuenta de que en el centro educativo de Formación Profesional "La Campiña" de Arahal (Sevilla) únicamente quien suscribe este artículo participaba en el mismo, uniéndose a ello la circunstancia de que el proyecto iba a ir dirigido solamente a los alumnos de primer curso de primer grado de las diferentes ramas de Administrativo, Automoción y Electricidad, que se imparten en dicho centro.

Por ello decidimos concretar el proyecto en la recogida y estudio del Romancero de dos localidades de donde proceden la mayoría de nuestros alumnos, Arahal y Paradas, lo que nos permitiría obtener unos resultados óptimos a priori, habida cuenta del suficiente número de alumnos que en él participarían.

La razón, o razones, por las que nos centramos únicamente en el género romancístico se sustentan en el convencimiento de que dicho género ha adquirido secularmente una importancia enorme, hasta el punto de convertirse o integrarse en parte esencial de nuestra tradición literaria. Añadimos también la circunstancia de que el autor de este artículo había realizado su tesis de licenciatura en 1983 sobre "El Romancero de Marchena", aún inédita, y editado en 1992 *El Romancero de La Puebla de Cazalla*, por lo que teníamos de antemano un conocimiento sobre la recogida y estudio posterior de los romanceros de las localidades a las que pretendíamos acercarnos, que como las dos mencionadas forman parte de la campiña sevillana.

Arahal y Paradas forman, junto con Marchena (cabeza de partido), Partido Judicial situado en plena campiña sevillana. Viven principalmente de la agricultura y del sector servicios, y cuentan con una población cercana a los diecisiete mil y siete mil habitantes, respectivamente.

Históricamente ha sido Arahal una ciudad unida a la casa ducal de Osuna, mientras que Marchena fue sede fundacional y principal de la casa de los duques de Arcos (dependiendo de ella Paradas), hasta que en el siglo pasado se unió a la de Osuna.

Debido a ello cuentan con un patrimonio cultural de considerable valor que se refleja tanto en edificaciones religiosas y civiles como en otras manifestaciones escultóricas y pictóricas que le dan y han dado durante siglos una configuración peculiar y genuina en su trazado urbanístico, habiendo dado a la historia andaluza y española personajes de considerable altura.

Como mencionamos arriba, el proyecto educativo se engendró a comienzos del curso escolar 1993-94. El primer paso consistió en la confección y planteamiento de los materiales de trabajo. Sin duda alguna, antes de dar ningún paso era necesario el conocimiento y preparación previos del material que se iba a conocer, por lo que confeccionamos un cuaderno en el que anotamos los primeros versos (incipit) de aquellos romances que sabíamos se podían localizar en la zona de investigación, así como aquellos curiosos y raros cuya localización sería de gran interés. Una vez realizados dichos cuader-

nos, pasaron a manos de los alumnos, a los que, una vez oídos sus primeros versos, incluso con algunas de las variantes conocidas o que podían aparecer, se les contó el resto de sus respectivas historias, acompañándolas, cuando se pudo, de la audición de algunas de las versiones recogidas años atrás en los pueblos cercanos de Marchena y La Puebla de Cazalla, y en su caso, con la lectura de versiones de distintos lugares, preferentemente cercanos a la zona de recogida. También se explicó su origen, las características propias de cada versión, la temática, los personajes y todos aquellos motivos y curiosidades que pudieran ser de interés.

Los resultados de este primer paso fueron totalmente satisfactorios, pues pronto constatamos la aparición en el alumnado de una agradable sorpresa y curiosidad. Sorpresa, pues algunas de las versiones que empezaron a escuchar eran conocidas por ellos, bien porque la supieran de pequeños o bien porque las hubieran oído cantar o recitar en algún momento de su vida, aunque no las recordaran. Curiosidad, porque ante ellos aparecía un mundo desconocido aunque no lejano, un mundo en el que convivían historias de sorprendentes personajes que a veces producían en ellos la sonrisa y otras la pena o la sorpresa. Curiosidad, y también interrogantes, al plantearse cómo una misma historia podía ser cantada de diversas maneras, cambiando ahora el nombre de los personajes, ahora el desarrollo argumental, o bien su final. Finalmente se sorprendieron de comprobar cómo muchos de esos romances tenían medio milenio de antigüedad, sin poder explicarse apenas cómo llegaron hasta sus familiares y conocidos, o incluso a ellos mismos, averiguando que esa "cancioncilla" que ellos cantaban o habían oído cantar tenía la antigüedad o la rica historia que se encerraba en el simple juego de unos niños o en el canto entretenido y la alegría de las celebraciones religiosas y profanas de sus mayores.

El primer objetivo, pues, era satisfactoriamente superado.

El segundo paso consistió en la explicación y conocimiento de las técnicas de recogida del material. Con los cuadernos de romances en su poder, los alumnos se dividieron en grupos de dos o tres miembros, a los que se les proporcionó una grabadora y cintas para la posterior recogida y grabación. El primer interrogante surgió en dónde y cómo localizar a los informantes.

Precisamente los alumnos tenían en su poder unas fichas de recogida en las que se anotarían los datos de los informantes: su nombre y apellidos, edad, sexo, profesión, nivel cultural y domicilio, especificando en ella algunas curiosidades tales como dónde y cómo aprendieron las versiones, si conservaban algún pliego de cordel u otros aspectos, así como los nombres de los componentes del grupo recolector y la numeración que llevaba la cinta en la que se grababan las versiones por recoger. Tras ese encabezamiento, los alumnos recolectores anotaban el incipit de cada una de las versiones recogidas (1).

Una vez conocidos todos estos datos y su correcta confección, se salió a la búsqueda de los informantes. Normalmente fueron familiares y vecinos las primeras y casi constantes personas a las que se preguntó: madres, tías, abuelas (más adelante hablaremos de cómo el sexo femenino es casi exclusivo en nuestra encuesta) constituyen la mayor

parte de nuestros informantes. Habría que mencionar cómo algunas de ellas enviaban a nuestros alumnos recolectores a otras personas conocedoras de romances o cómo algunos de los alumnos, en algunas ocasiones, se convertían en informantes.

Semanalmente dedicábamos uno o dos módulos de clase a este proyecto de recogida y estudio del romancero de Arahal y Paradas, en los que comentábamos los romances recogidos hasta el momento, oíamos algunas de las cintas grabadas, salíamos de dudas sobre si tal o cual canción era o no romance, nos interesábamos sobre alguna cuestión referente a los informantes o aclarábamos las dudas sobre algún procedimiento técnico referente a la grabación.

Los alumnos, así, se iban contagiando unos de otros en el interés por el trabajo, preocupándose unos de "adelantar" a otros grupos tanto en el número como en la calidad de las versiones recogidas. De los tres primeros cursos de primer grado, de las tres ramas de Administrativo, Automoción y Electricidad, existentes en el Instituto de Formación Profesional "La Campiña" de Arahal (Sevilla), fueron un total de veintiocho alumnos de Arahal, repartidos en doce grupos, y trece alumnos de Paradas, repartidos en seis grupos, los que participaron en el proyecto de recogida, siendo más numerosos los primeros por serlo también en el total de la comunidad escolar, mientras que el resto de los alumnos, hasta un total de noventa, o bien, aunque quisieran participar en el mismo, no localizaron informantes, o bien, los menos, no quisieron participar en la recogida, aunque mostraran más o menos interés por estos asuntos.

Pasados unos dos meses desde el comienzo del proyecto (sobre primeros de marzo de 1994) dimos por terminada la búsqueda de informantes y la recogida de versiones, dando paso a un nuevo asunto no menos interesante e importante que el anterior: la transcripción y clasificación de las versiones recogidas.

Manteniendo los mismos grupos de recogida, los alumnos, tanto en clase como en sus lugares de residencia o estudio, comenzaron la transcripción de algunas de las versiones recogidas, concluyendo ese laborioso trabajo el director del proyecto y autor de este artículo.

Esta parte del proyecto supuso también la consecución de ciertos objetivos de gran interés. En primer lugar sirvió para el conocimiento del correcto uso de la métrica y la rima de los romances (versos de arte mayor, divididos en dos hemistiquios separados por una cesura, con monorrima asonante a lo largo de ellos o distribuida en la alternancia de pareados). Algunos de los alumnos conocían el romance (y así habían leído algunos de ellos) como versos octosílabos o hexasílabos cuya rima asonante aparecía en los versos pares, quedando libres los impares. Gracias a este proyecto conocieron la originaria métrica y rima del romancero, y así se hizo la transcripción.

También supuso el afianzamiento en la correcta utilización ortográfica de las palabras, así como el descubrimiento de algunos vulgarismos y giros populares que se adaptaban a la normativa métrica de los versos. Terminada esta labor se pasó a la clasificación de todas las versiones recogidas, optando, como en las recogidas de Marchena y La Puebla de Cazalla, por la clasificación temática.

Pero el proyecto no acababa ahí; aún podían desarrollarse otras actividades y conseguir otros logros.

Pensamos en la representación teatral de algún romance y pronto decidimos que el romance de "Santa Elena" tenía todas las peculiaridades óptimas para su representación. Fueron los propios alumnos quienes voluntariamente aceptaron los personajes (tres jóvenes hermanas y un caballero, quien tras pedir posada en casa de ellas, rapta a una y la mata o entierra viva, volviéndola a encontrar pasados los años). Escribimos el diálogo y elegimos las escenas y vestuarios.

Para su representación imprimimos, a modo de romance de ciego o cordel, dos de las versiones recogidas durante el transcurso del proyecto, que fueron entregadas al público antes de la representación y al que se invitaba a cantar al final de la misma siguiendo la música y letra fidedignas de una de las versiones.

Esta representación teatral fue parte de la aportación que hicimos al Encuentro de Literatura Oral que se desarrolló en diciembre de 1994 en Castilblanco de los Arroyos (Sevilla) y en el que participaron además de profesores y alumnos del Centro de Adultos de Arahal, algunos centros educativos de aquella localidad sevillana, resultando un completo éxito, pues supuso un reconocimiento mutuo del trabajo realizado por los diversos grupos de ambas localidades, así como el sorprendente conocimiento de otras formas de literatura oral existentes en dichas ciudades, que recogidas por los alumnos, eran casi desconocidas por los demás hasta entonces.

Finalmente celebramos en nuestro centro de Formación Profesional de Arahal un Día del Romancero en marzo de 1995. Las pretensiones de dicha celebración iban dirigidas sobre todo a dar a conocer al resto de la comunidad escolar los logros obtenidos en nuestro proyecto, para lo cual, y durante una semana, realizamos una exposición de murales sobre el romancero, en la que se daban a conocer los aspectos más interesantes de este género literario y los pormenores de la investigación realizada por los alumnos del centro, exponiendo datos sobre las versiones, los informantes o los ámbitos y lugares del canto de los romances.

El programa de la celebración del Día del Romancero tuvo dos partes. La primera consistió en una mesa redonda sobre el Romancero en la que intervinieron doña Carmen Tizón Bernabé y don Antonio José Pérez Castellano, miembros de la Fundación Machado (2) y expertos conocedores de todos los aspectos referentes al estudio e investigación del Romancero de Andalucía occidental, y algunos de los alumnos que participaron en dicho proyecto, moderados por el director del mismo. En la segunda parte de la función dio un recital doña Carmen Tizón y se volvió a presentar la escenificación del romance de "Santa Elena".

El acto, al que fueron invitados todos los miembros de la comunidad escolar y, como dato interesante, todos los informantes y familiares de los alumnos recolectores, fue un gran éxito en todos los sentidos, pues sirvió para que un grupo de personas ajenas al sistema educativo se relacionara y conviviera, aunque por un día, con profesores y

alumnos, resultando de ese mutuo contacto unas interesantísimas experiencias que, sin duda, deberían ser más frecuentes.

Con él acabó toda la interesante andadura del proyecto.

### **El corpus romancístico**

El corpus romancístico recogido en las localidades de Arahál y Paradas posee un notable valor literario y documental, tanto por el número de temas y versiones recolectadas como por la calidad de las mismas y por la aparición de algunas versiones curiosas y de escasa documentación en referencia a otras recogidas cercanas.

Como ya mencionamos más arriba, el número de temas y versiones recogidas en Arahál supera al de Paradas, por haber sido el número de recolectores e informantes mayor en la primera población, debido al mayor porcentaje de alumnos de la misma que cursan sus estudios en nuestro centro educativo. Como ya veremos, y a pesar de ello, ambas localidades nos ofrecen un corpus interesantísimo a todos los efectos.

En Arahál han sido recogidos el no despreciable número de 54 temas romancísticos, con 102 versiones; en la localidad de Paradas han sido un total de 39 temas repartidos a lo largo de 57 versiones.

En la relación de los mismos, que damos a continuación, se ha seguido una clasificación en orden a su temática, al igual que se ha hecho en las localidades cercanas de Marchena y La Puebla de Cazalla, por parecernos ese el criterio más acertado teniendo en cuenta el número de versiones recogidas y sus peculiaridades. Estos son los recogidos en Arahál:

#### *a) Históricos:*

- La derrota de don Rodrigo
- Abenámar.

#### *b) Amor fiel:*

- La Boda estorbada (4 versiones).
- El Quintado (3 versiones).
- La aparición.
- Las señas de esposo (6 versiones).
- Lux Aeterna.
- ¿Dónde vas, Alfonso doce? (3 versiones).
- Joven fiel hasta la muerte.
- El enfermo de amor.
- Niña y madre difunta.

*c) Aventuras amorosas:*

- Gerineldo (4 versiones).
- Conde niño (4 versiones).
- La doncella guerrera.
- María Antonia.
- A las puertas de un palacio.
- Juanito subió a la banda.
- Hermano mata a su hermana.
- Con quince años.
- Proposición imposible.

*d) Esposa desdichada:*

- Casada en lejas tierras (3 versiones).
- La mala suegra.

*e) Forzadores:*

- Blancaflor y Filomena.
- Allá en la calle Sevilla.
- Joven enamorado.
- Consuelo muerta por su novio.
- Padre intenta abusar de su hija.
- Novia ultrajada.
- Carmela deshonrada.

*f) Incestos:*

- Silvana (3 versiones).
- Tamar (2 versiones).

*g) Adulterios:*

- La infanticida (2 versiones).
- La adúltera del labrador (2 versiones).
- Los segadores.
- Esposa infiel (2 versiones).

*h) Cautivos:*

- Don Bueso (5 versiones)
- Las tres cautivas (2 versiones).
- El prisionero.

*i) Religiosos:*

- Santa Elena.
- Santa Catalina (2 versiones).
- San Antonio y los pajarillos.
- Joven devota de san Antonio (3 versiones).
- La baraja religiosa.
- La pasión de Jesucristo.
- La virgen y el ciego (3 versiones).
- La virgen va caminando.
- Madre, a la puerta hay un niño.
- La virgen va de tienda en tienda.

*j) Encuentro entre familiares:*

- Los dos hermanos huérfanos (2 versiones).
- Soldado prisionero en la guerra.
- Niña encuentra a su padre.

*k) Varios:*

- Don gato (4 versiones).
- Mambrú (4 versiones).
- El cartero y el niño.

Los temas de Paradas, con sus versiones, son los siguientes:

*a) Históricos:*

- Lucas Barroso.
- La muerte de Manolete.

*b) Amor fiel*

- El quintado (2 versiones).
- Los primos romeros (2 versiones).
- Las señas del esposo.
- Lux aeterna.
- ¿Dónde vas, Alfonso doce?

*c) Aventuras amorosas:*

- Conde niño.
- La doncella guerrera.
- De chiquita fui cantinera.
- La madre soltera (2 versiones).

- Niña enamorada de su padre.
- El novio celoso.
- La niña que llega a quince años.

*d) Esposa e hijas desdichadas:*

- Casada en lejas tierras.
- La madrastra infanticida.

*e) Forzadores:*

- La reina asturiana.
- En el pueblo de Porcuna.
- El crimen de Barcelona.
- Joven obligada a casarse.

*f) Incestos:*

- Tamar.

*g) Adulterios:*

- La infanticida.
- Los segadores.
- Esposa infiel.
- La homicida prisionera.

*h) Cautivos:*

- Don Bueso.
- Las tres cautivas (2 versiones).

*i) Religiosos:*

- Santa Catalina (3 versiones).
- Santa Elena (2 versiones).
- Madre, a la puerta hay un niño (2 versiones).
- La virgen y el ciego.
- Marinero al agua.

*j) Encuentro entre familiares:*

- Los dos hermanos huérfanos (2 versiones).
- El niño perdido y encontrado.
- El niño abandonado.

f) *Varios*:

- La loba parda (2 versiones).
- Don gato (4 versiones).
- Mambrú (3 versiones).
- En la calle veinticuatro.

A primera vista podemos constatar la existencia de romances históricos, algunos de ellos aprendidos de la tradición libresca. El romance de "La derrota de don Rodrigo", según palabras de nuestra informante, Trinidad Rosado Jiménez, fue aprendido de la tradición oral, concretamente mientras trabajaba en una fábrica de aceitunas, aunque por las características del texto suponemos que su aprendizaje anterior fuera libresco (al igual que el de "Abenámar"), no apartándose apenas del texto primitivo, a excepción de la aparición ya de algunos vulgarismos ("de apuesto cuerpo mezquino" por "de aqueste cuerpo mezquino").

Otros romances de este tipo nos traen noticias mucho más cercanas en el tiempo, como la muerte en Bailén del famoso torero Manolete, lo que nos demuestra cómo el Romancero nace día a día, manteniendo ese espíritu noticiero que le caracterizó en sus orígenes.

Claro está que el repertorio de los romances recogidos en Arahal y Paradas, al igual que los recogidos en todas las zonas de Andalucía, está formado por romances de muy distinta procedencia. No faltan, como es obvio, los romances tradicionales, en un número casi igual al de los romances de ciego o de cordel. Estos romances tradicionales, publicados ya en los grandes cancioneros de los Siglos de Oro o circulantes por esos años en forma de pliegos sueltos, aparecen en una proporción considerable en nuestra recogida. Algunos como el de "La aparición", aparece contaminado con el de "El quintado" en el corpus de Arahal. Así lo podemos ver en este fragmento casi final de una de las versiones arahalenses:

"...Cogió los anchos caminos / y deja la senda estrecha,  
yendo por el caminito / una sombra negra encuentra:  
- "Contimás me retiraba / más se acercaba a mí".  
- "No te asustes tú, soldado, / no te asustes tú de mí,  
que soy tu querida Elvira / que te vengo a recibir..."  
(versos 22 al 26).

En él se aprecia el cambio de rima (-éa a -í) en el momento en que el quintado, liberado de la guerra, vuelve a su casa, encontrando una sombra negra, en lugar de su esposa que lo esperaba (comienzo del de "La aparición").

En esa misma forma contaminada aparece el romance de "Gerineldo + La boda estorbada" (cuatro versiones en Arahal), estado habitual en que se suelen localizar dichos romances en Andalucía.

Otros romances tradicionales son frecuentes en nuestro repertorio, como los de "Las señas del esposo" (7 versiones), existiendo otros que, aunque no fueron recogidos en las colecciones de los Siglos de Oro por diversas razones, denotan su antigüedad, tales como el de "Blancaflor y Filomena" y el del "Conde niño", del cual localizamos una versión corta en Paradas, cantada por Encarnación González Sánchez, aprendida de la tradición oral y no de la libresca, de la que es más característica la versión larga y más extensa. Su comienzo dice:

—“Mientras bebe mi caballo / una copla voy a cantar,  
para que se entere mi novia / desde el palacio real...”

En este mismo grupo se encuentra el romance de "Silvana", el cual aparece en tres versiones distintas en el corpus de Arahal, importantísimas por el hecho de su difícil localización en otras zonas andaluzas (hasta el año 1987 sólo se habían localizado versiones en una población de la provincia de Sevilla y en seis de la de Cádiz).

Reproducimos por su interés una de estas versiones:

“Silvana se paseaba / por el huerto la florida,  
su padre que la miraba / por un mirador que había:  
—“Acércate, mi Silvana, / acércate, Silvana mía,  
una nohecita o dos / tú tienes que ser la mía”.  
—“Una nohecita o dos / yo con usted dormiría,  
pero para dormir con conde / no debo de ser su hija”.  
—“¿Dónde vienes, mi Silvana, / pálida y descolorida?”.  
—“A usted se lo digo, madre, / que a otra no se lo diría,  
que el sinvergüenza mi padre / dormir conmigo quería”.  
—“Eso yo lo arreglaré / si tú quieres, hija mía,  
que yo me ponga tus ropas, / que tú te pongas las mías,  
que yo me acueste en tu sala / y tú te acuestes en la mía”.  
A eso de la media noche / por su sala aparecía:  
—“Acércate, mi Silvana, / mi reina de mi castillo”.  
—“¿Cómo quieres que sea reina / si ya he tenido tres hijas:  
la primera es la Constanza, / a segunda es la María,  
la tercera es la Silvana, / la que por mujer querías”.  
—“Dispénsame, tú mi esposa, / dispénsame, esposa mía,  
que es tanto lo que la quiero / que en el sueño la traía”.  
—“Dispensado estás, mi esposo / que a otro no dispensaría””.

(Versión cantada por Ángeles Saborido Jiménez, de 82 años de edad y natural de Arahal).

Igual les ocurre a romances como "Casada en lejas tierras" y "La mala suegra", de los más extendidos y difundidos en la tradición moderna, aunque no aparecieron en las primeras colecciones romancísticas, el primero de ellos por su condición hexasilábica; sin embargo, ambos temas posiblemente eran conocidos en el siglo XVI, hecho que nos demuestra su cierta frecuencia en los repertorios de los judíos de Oriente. Por su temá-

tica, que encierra la mala relación entre parientes políticos, son unos de los romances más extendidos en toda la Península.

Junto a este tipo de romances, encontramos otros vulgares, algunas narraciones tardías que han aportado nuevos temas y asuntos, que procedentes de pliegos de cordel se han adaptado a los moldes tradicionales. Algunos de ellos son de un autor conocido, como el romance de "Lux aeterna", publicado por Juan Menéndez Pidal en El Almanaque de la Ilustración Española de 1889, del que muy pronto surgieron numerosas versiones con notables variantes entre sí, fenómeno que confirma la tradicionalización de un poema culto moderno.

Los hay de origen desconocido, como el de "La infanticida", el más macabro de nuestro romancero, aparecido tardíamente y muy difundido por la Península por su asunto. El horrible crimen de un niño y la posterior comida de la víctima por su ignorante padre está relacionado con mitos ancestrales de la historia antigua y cristiana, motivos algunos que aparecen en los romances de "Blancaflor y Filomena" y "La mala suegra".

Abundan, por otro lado, los romances de ciego con los que es fácil encontrarse en todas las encuestas realizadas por los pueblos andaluces. Sin embargo, en este grupo las variantes son apenas inexistentes, pues se trata de poemas cerrados y casi no susceptibles a los cambios y a la recreación de la colectividad, mostrando un lenguaje, una estructura y una ideología muy diferentes a las tradicionales. Así lo podemos constatar en algunos de estos romances más extendidos, como el de "Los dos hermanos huérfanos" y "La esposa infiel", únicos en los que surgen algunas variantes.

En los corpus romancísticos de Arahal y Paradas son preferidos los temas novelescos que se caracterizan por presentar una moral concreta y popular ante situaciones concretas que inducen a un comportamiento propio y característico: historias de incestos ("Silvana" y "Tamar"), adulterios ("La infanticida", "Los segadores"), violaciones, abandono de la parturienta ("Casada en lejanas tierras"), soledad de la joven casada.

De otro lado, los corpus son igualmente bastante ricos en asuntos religiosos, muy relacionados, sobre todo, con las fiestas de la Navidad, fechas en las que el romance surge de una manera más espontánea. Romances como "Madre, a la puerta hay un niño" y "La virgen y el ciego" se alternan en el canto con otros villancicos ampliamente conocidos y cantados en determinados momentos y lugares de aquellas fechas navideñas, por hombres y mujeres de todas las edades y de diversa condición social y cultural.

Otros de estos romances religiosos, como el de "Santa Catalina" o el de "Santa Elena" se conservan y son parte esencial de juegos de niños, o denotan la devoción popular por algunos santos ("San Antonio y los pajarillos", "Joven devota de San Antonio"). Otros, finalmente, como "Marinero al agua", narran el ofrecimiento del demonio al marinero que se ahoga a cambio de la cesión de su alma, respondiendo con la negativa característica cristiana y su disposición testamentaria; es propio del repertorio de la canción infantil de corro o rueda.

En fin, señalar en el repertorio de Paradas la aparición de dos versiones del romance de "La Loba parda", romance pastoril y rural, cantado preferentemente por hombres, y raro de localizar en Andalucía. La versión recitada por Manuel Barrera Mármol, de 37 años de edad, dice haberla aprendido de su abuelo, originario de la zona de Almería, mientras trabajaba y realizaba las tareas agrícolas; dicha versión dista poco de las otras localizadas en diversas zonas andaluzas, y dice así:

Estaba un pastor en la sierra / resguardando su piara,  
vio una loba venir / derechita a su piara:  
—"Mira, loba, no te acerques, / que tengo cuatro cachorros,  
que tengo cuatro cachorros / y mi perra tordellana".  
—"Si tú tienes cuatro cachorros / y tu perra tordellana  
yo tengo dos colmillos / como los filos de una navaja".  
Le dio dos vueltas a la res, / y a la que hizo tres  
sacó una cordera blanca / para correr:  
—"Arre ahí mis cuatro cachorros / y mi perra tordellana,  
como no me la pilléis / mi hora está preparada,  
y a ustedes, cuatro cachorros, / cuatro calderas de leche  
(y bien migadas).  
Corrieron cinco leguas / entre cerros y cañadas  
y a la que hizo seis / la loba cayó cansada:  
—"Toma, perra tordellana, / tu cordera blanca  
y a ustedes, cuatro cachorros, / sus cuatro calderas de leche  
(y bien migadas)".  
—"Yo no quiero tu cordera blanca / babeada de tu boca,  
yo quiero cabeza como mortero / para meter las cucharas;  
tus dientes como unas hoces / para segar la cebada  
y tu pellejo como zamorra / para hacer cuatro tostadas".

Pero no son los temas el aspecto más interesante de nuestra recogida ni de otras aquellas que hasta ahora se han realizado en Andalucía; "la peculiaridad se halla más bien en la forma en que éstos (los romances) se actualizan". Este ha sido y es el rasgo fundamental de las versiones andaluzas, que se presentan más innovadoras, más alejadas de sus originales que las versiones norteñas, como en su día demostrara don Ramón Menéndez Pidal.

Los textos se reducen condensando el poema y dejan a un lado las referencias circunstanciales que podrían retardar el desarrollo argumental. Lo importante es decir sólo lo esencial, pero de una manera condensada.

Ello trae consigo una uniformidad de versiones, en las que las variantes que surgen son apenas significativas, pero, por el contrario, más resistentes al paso del tiempo.

Se ha formulado al respecto que estas tan simplificadas versiones han originado algunas de bastante poca calidad poética, en relación con las encontradas en el Norte,

produciéndose evidentes degradaciones vulgarizadas. Se han puesto como ejemplo versiones de "El prisionero", de las que damos la localizada en Paradas, cantada por Victoria Hurtado Ramírez, de 65 años de edad, y a la que nosotros hemos llamado con el nombre de "La homicida prisionera", por estar contaminada y alargada con rasgos de otros romances de ciego. Dice así:

Con edad de catorce años / me he metido en fuego de amor,  
 hombre que tanto he querido / traicionero me salió.  
 Una tarde de verano / lo vi que con otra hablaba,  
 con un puñal de dos filos / yo la vida le quitaba.  
 —"Señor juez, lo he matado, / usted disponga de mí,  
 si es preciso que yo pague / el crimen que cometí.  
 Encerradita en un coche, / sin saber cuándo es de día,  
 sin saber cuándo es de día, / sin saber cuándo es de noche,  
 sólo por un pajarillo / que vuela por esos montes,  
 que canta cuando es de día / y calla cuando es de noche:  
 —Pajarillo, tú que vuelas / por rededor de la audiencia,  
 dime si has oído leer / el libro de mi sentencia,  
 que si lo has oído leer, / dígamelo, por favor,  
 cuándo que ya dios del cielo, / que salga de esta prisión.

Junto a estas versiones degradadas se localizan otras de notable valor poético, como lo demuestran los fragmentos y versiones citados arriba.

Reducción y modernización consiguen, así, casi siempre, un aumento de la calidad poética, convirtiéndose aquellos en los rasgos característicos del romancero andaluz que se acerca de esta manera a la esplendorosa lírica de raíz popular tan genuina de nuestra tierra.

En cuanto a los informantes, un primer factor a tener en cuenta es el predominio casi exclusivo del sexo femenino, denominador común en todas las investigaciones realizadas sobre el romancero, no sólo en la Península, sino también en el de otros lugares, como ocurre en el sefardí: "Y es que el cantar romances es esencialmente una actividad casera. El romance sirve de canción de cuna o de canción de trabajo casero. Mientras la mujer cosía, o cocinaba, entretenía a los chicos, mataba el aburrimiento, el hombre conversaba, salía a la calle y trabajaba".

Sin embargo, en el repertorio peninsular hay muchos romances que cantan los hombres mientras trabajan en el campo o cuidan de sus ganados. Sólo en la localidad de Paradas hemos podido constatar la presencia de versiones recitadas por hombres: sólo diez de los cincuenta y siete recogidas, y pertenecientes a temas muy concretos, como "La loba parda", "Los primos romeros", "La muerte de Manolete", "Los segadores", "Marinero al agua" y "Mambrú", romances que cantaban en los juegos de niño o que aprendieron y recitan en las faenas agrícolas o momentos de fiesta y descanso.

La mayor parte de los informantes pertenecen a una clase socioeconómica medio-baja, de origen campesino, donde ha pervivido mejor el romancero. Como en tantas partes, el mayor número de romances se consigue casi siempre entre gentes de escasa o nula formación cultural y literaria, consiguiéndose, sin embargo, entre ellos un talante cultural genuino y propio.

Estadísticamente hablando hemos dividido el total de los informantes en tres grupos de edades: un primero comprendido en edades de hasta 25 años; un segundo, los comprendidos entre los 25 y 49 años; y el tercero, de 50 en adelante.

En el corpus de Arahal corresponden 27 versiones (casi el 30%) al primer grupo, comprendido mayormente por romances que se mantienen entre los juegos infantiles o son propios de las fiestas navideñas. Al segundo grupo, corresponden sólo 17 versiones (casi el 20%) correspondientes a esos temas y a otros de ciego y tradicionales. Es en el tercer grupo en el que se han localizado el mayor número de versiones (51), que representan casi la mitad del total del corpus recogido en Arahal. En él están comprendidos las versiones más tradicionales y de más difícil localización, a parte de los de ciego o cordel.

En Paradas, sin embargo, sólo 6 versiones (c.10%) corresponden al primer grupo, mientras que en el segundo se incluyen el mayor número de las versiones recogidas: 37 (c.65%), de un total de 57, cinco de ellas cantadas o recitadas por hombres (la mitad de las recogidas entre ellos). Catorce versiones corresponden al tercer grupo.

La mayor parte de ambos repertorios ofrece escasas lagunas de memoria, incluso entre las personas de más edad, de ahí que puedan considerarse ambos corpus importantes en cuanto a su calidad y solidez.

## **Conclusiones**

Varios han sido los objetivos (plenamente conseguidos, por otra parte) que nos planteamos al principio de este proyecto y que lo han configurado como un proceso educativo y de investigación de enorme valor, bajo nuestro punto de vista.

Ha supuesto, en primer lugar, una experiencia escolar de notable atracción para los alumnos, quienes, normalmente, se ven sujetos al cumplimiento de unas programaciones muchas veces apartadas y alejadas de su entorno y realidad social y cultural. En este sentido deben de proliferar proyectos de esta naturaleza en el que el alumno conozca otros aspectos de la cultura de su pueblo para así tener conciencia plena del medio en el que vive. Por otro lado aprenden a valorar, en concreto, aspectos de la literatura que antes desconocían, como nuestro romancero, género que desde siglos vive incrustado en nuestra columna vertebral. Aprenden, así, (por qué no decirlo) a amarlo.

En este sentido, resaltamos la alegría y la ilusión que hemos podido constatar en el alumnado a la hora de desarrollar este ambicioso proyecto, mientras grababa versiones o las escuchaba en las aulas; mientras escenificaba un romance o escuchaba la in-

vestigación hecha por otros alumnos; mientras comprobaba que otros hombres y mujeres cercanos o muy alejados de ellos cantaban y compartían unas mismas aficiones; mientras averiguaba que investigadores de renombre nacional e internacional realizaban las mismas recogidas que ellos. Alegría e ilusión, en fin, que llenaron las horas que hemos ocupado en este proyecto.

En segundo y último lugar, debemos alegrarnos porque este proyecto ha tenido como consecuencia la recogida (bastante completa e interesante) del corpus romancístico de Arahal y Paradas, que, desde este momento, se suma a aquellos recogidos en las distintas localidades de las provincias de Sevilla, Huelva y Cádiz, que tan persistentemente y desde hace más de diez años viene realizando el grupo de Literatura Oral integrado en la Fundación Machado, dirigidos por los profesores Pedro M. Piñero y Virtudes Atero, verdaderos impulsores de la recogida actual en Andalucía occidental.

Esperamos que esta experiencia (de la que damos información en este artículo) pueda servir a otros profesionales de la enseñanza para poner en práctica nuevas experiencias escolares y para recoger del olvido la diversidad de maneras de vivir culturales que aún hoy subsisten en Andalucía.

### Notas

- (1) Son muy interesantes y didácticas los cuadernos de fichas confeccionados por la Consejería de Educación y Ciencia, orientados por los coordinadores de los Proyectos de Literatura Oral.
- (2) Dentro de esta Fundación, existe un grupo de Literatura oral, que, dirigido por los profesores Pedro M. Piñero y Virtudes Atero, está desde hace más de 10 años poniendo en pie el estudio y recopilación de los diversos géneros de la literatura oral andaluza, y en especial el estudio del romancero de tres provincias occidentales (Sevilla, Huelva y Cádiz), encontrándose dicha investigación en un nivel altamente satisfactorio.

### Bibliografía

- Alcaide Aguilar, J.P.: *El Romancero. Tradición oral moderna en la Puebla de Cazalla (Sevilla)*. Ayuntamiento de La Puebla de Cazalla y Caja San Fernando. 1992
- Alcaide Aguilar, J.F.: *Marchena. Guía básica histórico-artística de Marchena*. Edición del autor. Marchena, 1985.
- Armistead S.G. y Silverman J.H.: "El romancero sefardí ayer y hoy", en *El romancero en la tradición oral moderna. Primer coloquio internacional*. Madrid, 1972. pág. 97.
- Ávila Bergas, S.: "Arahal". Ayuntamiento de Arahal, 1989. Textos históricos basados en *Notas históricas de Arahal*, de Antonio Jiménez Pérez.

- Alvar, M.: "Una recogida del romancero en Andalucía (1948-68)" en *El Romancero en la tradición oral moderna. Primer Coloquio internacional*. Eds. Diego Catalán, Samuel G. Armistead y Antonio Sánchez Romeralo, Madrid, 1972, pp. 95-116.
- Baltanás, E. y Pérez Castellano, A.J.: *Literatura oral en Andalucía. Panorama teórico y taller didáctico*, Fundación Machado y Editorial Guadalmena, Sevilla, 1996.
- Galindo Ocaña E., Vega de Muela M.C. y Heise, K.: "Hacia una exploración sistemática del Romancero de Andalucía Occidental", en *El Romancero. Tradición y pervivencia...* op. cit., pp. 521-548.
- García Surallés, C.: "Un romance de pastores en tierras marineras", en *El Romancero. Tradición y pervivencia a fines del siglo XX. IV Coloquio internacional del Romancero*. Fundación Machado y Universidad de Cádiz. Cádiz, 1989, pp. 501-512.
- Menéndez Pidal R.: *Romancero hispánico (hispano-portugués, americano y sefardí). Teoría e historia*. Espasa-Calpe. Madrid, 1968, pp. 402-403.
- *Romancero tradicional de las lenguas hispánicas (español, portugués, catalán, sefardí)*. Seminario Menéndez Pidal y ed. Gredos, t. I. Madrid, 1957.
- Pérez Buzón, J.R.: *Historia de Paradas. Fundación y concesión del privilegio de villazgo*. Ayuntamiento de Paradas y Diputación Provincial de Sevilla, 1992.
- Piñero Pedro M. y Atero V.: "El romancero andaluz: a la búsqueda de sus rasgos diferenciales", en *El Romancero. Tradición y pervivencia a fines del s. XX. IV Coloquio internacional del Romancero*. Eds. Pedro M. Piñero, Virtudes Atero, Enrique Rodríguez Baltanás y María Jesús Ruiz. Fundación Machado y Universidad de Cádiz, pp. 463-477. Cádiz, 1989.



## EL JUEGO POPULAR COMO REPRESENTACIÓN DRAMÁTICA

Víctor GARRIDO ALCALDE

Lourdes RUIZ SOLVES

Universidad de Jaén

*A lo largo de estas páginas no pretendemos realizar un estudio exhaustivo, razones evidentes de espacio y tiempo, e incluso nuestras propias limitaciones, nos lo impiden. Únicamente queremos dejar constancia de que el juego tradicional no es algo susceptible de ser estudiado únicamente como una forma en la que se puedan rastrear "huellas" de antiguos rituales, o bien —tal y como sugiere Ana Pelegrín— como un mecanismo que permite mostrar cómo la cultura infantil se apropia de la cultura popular (Pelegrín, 1984); sino que, y este ha sido nuestro objetivo, nos proponemos mostrar que no podemos etiquetar a todos los juegos indicando que únicamente son manifestaciones lúdicas, porque algunos poseen rasgos lo suficientemente significativos como para poder concebirlos también como representaciones dramáticas. Basta para ello con que se ajusten al sentido que a la palabra drama le concede Politzer: "Un desarrollo limitado y definido en el tiempo y el espacio, cuyos elementos, ligados los unos a los otros realizan o, simplemente, representan un acto colectivo." (Poltizer, 1929: 26). Y esto creemos que aparece sobradamente no sólo en "El ramo", sino en los otros dos juegos a los que nos referiremos.*

\* \* \*

Sin temor a generalizar podemos afirmar que los estudios que analizan la relación existente entre rito y teatro, nos proporcionan una serie de datos que no sólo ponen de manifiesto la relación existente entre los antiguos rituales —fundamentalmente, los de carácter agrario— y el origen del teatro, sino que además, cuando se refieren al juego, lo hacen para aislarlo del teatro, basándose en que, a pesar de tener también sus orígenes en los ritos, carece de "esencia" dramática (1).

En efecto, este tipo de estudios consideran que la fragmentación y especialización de las fiestas agrarias dio lugar:

- a) Por un lado, a las danzas y los juegos. En lo que respecta a los juegos, los estudiosos incluyen no sólo los deportivos y musicales, sino también la amplia gama que ocupa desde los juegos sociedad hasta los juegos de niños, pasando por los de adivinación, azar, etc. (Chambers, 1969, 2ª ed.; Caillois, 1958). A su

vez, justifican esta homogeneizaci3n indicando que todo juego es una actividad reglamentada con una finalidad exclusivamente lúdica (Huizinga, 1968), e incluso más concretamente: que “lo esencial” del juego es que en él “tiende a predominar lo lúdico, el carácter de actividad reglamentada extraña a la vida ordinaria y sin finalidad que trascienda de ella misma.” (Rodríguez Adrados, 1983: 399).

- b) Por otro lado, a los distintos géneros líricos y teatrales. Por lo que se refiere al teatro, éste surgiría cuando los rituales agrarios se convierten en «un espectáculo que despliega ante el público, por medio de paradigmas, las alternativas entre risibles y aterradoras de la vida humana» (Rodríguez Adrados, 1983: 589). Asimismo, el teatro poseería una esencia radicalmente diferente a la del juego, que concretamente consistiría en constituir un espectáculo donde hay un repertorio variable, proveniente de la mitificaci3n y diversificaci3n del rito, y unos actores más o menos especializados (Cohen, 1948: vid. fundamentalmente las págs. 87-134).

Ahora bien, no pensamos que todos los juegos se puedan homogeneizar estableciendo que lo único que los caracteriza es esa “esencia lúdica” a la que antes nos referíamos; ni, por otra parte, pensamos que la separaci3n entre ambos tipos de manifestaciones, teatro y juego, es tan tajante como para admitir que todos los juegos populares son absolutamente ajenos a la actividad dramática.

Es más, lo que ahora nos proponemos es mostrar que algunos juegos populares, por sus especiales características, cumplen las condiciones necesarias como para poderlos entender como representaciones dramáticas. Cuestión esta que, en la medida de lo posible, trataremos de justificar a continuaci3n.

### **Tres factores comunes al teatro y al juego: el ceremonial, la delimitaci3n del espacio y la interrelaci3n entre lenguaje gestual y verbal**

Quisiéramos comenzar aludiendo a dos factores que intervienen en el teatro y, en mayor o menor medida, se dan también en el juego. Nos referimos al ceremonial y a la delimitaci3n del espacio.

#### *El ceremonial*

“Las luces se encienden, aparecen los protagonistas, la representaci3n comienza. Creaci3n múltiple, resulta de la voluntad de un dramaturgo, del estilo de un director escénico, del juego de los actores y de la participaci3n del público” (Duvignaud, 1965: 11).

...Así, con estas palabras, describe Duvignaud al teatro; y continúa luego: «Pero, ante todo, es una *ceremonia*». En efecto, creemos, siguiendo a este autor, que todo sugiere ese aspecto *ceremonial* del teatro: la habitual solemnidad del lugar (que acre-

cienta la credibilidad del espectáculo), la separación física entre el público y los actores (aislados por el espacio que separa el patio de butacas del espacio escénico); el vestuario de los comediantes, la majestuosidad de sus gestos, la singularidad de una expresión oral que distingue radicalmente al lenguaje teatral del cotidiano...

Más aún: Incluso la vida social ofrece aspectos prácticamente idénticos al ceremonial teatral. De hecho, existen prácticas sociales (desde, por ejemplo, la presentación de credenciales de un embajador hasta una boda...) que constituyen también auténticas ceremonias en las que los hombres desempeñan papeles de acuerdo con un libreto que no son capaces de modificar, porque nadie escapa a los roles sociales que debe representar.

Pues bien, de alguna manera, todos estos actos colectivos sugieren la continuidad entre ceremonia social y ceremonia dramática. Una continuidad que, evidentemente, no significa identidad, pues —como afirma Duvignaud— “por muy cercanos que se encuentren la ceremonia social y el aparato teatral, las situaciones que determinan son radicalmente distintas: allá, la situación se proyecta, se lanza hacia la acción; aquí, la situación se encierra en una contemplación, una visualización (...)” (Duvignaud, 1965: 17).

Pero, ¿y los juegos? ¿Acaso no eran también ceremonias, actos de dramatización, en los que se manifestaban encarnados los símbolos que representaban la coherencia de la sociedad y la inmovilidad de una época, de manera que el hombre obtenía en esa representación la repetida convicción de su existencia y la confirmación de su vida colectiva? (2).

Creemos sinceramente que sí, pues, en suma, toda espontaneidad natural se hace social y cultural al teatralizarse; es decir, al representarse ante nosotros y ante los demás (y aquí ya aparece la *contemplación*, la visualización propia del teatro). Al respecto, Marcel Mauss nos proporciona ejemplos claros de la *teatralización* de los ritos y juegos como requisito indispensable para poder comprender su sentido (Mauss, 1950).

Pues bien, pensamos que, separado del rito, el juego popular mantiene aún su sentido ceremonial. Es más, un sentido ceremonial con unas características específicas que, frente a las ceremonias sociales, le aproximan al teatro.

En efecto: mientras que en las ceremonias sociales la acción persigue la eficacia, puesto que se representan los roles sociales con el fin de afirmar su dinamismo; en el juego, los participantes que simulan personajes, como sucede en el teatro con los actores, dan a ver una acción restituida en forma de espectáculo (ya lo apuntábamos antes), de manera que, como afirma Jean Chateau, cuando se representa la acción se busca más asumir su carácter simbólico que realizarla efectivamente (Chateau, 1958: 206-208) (3): *representación* y no mera acción, por tanto.

### *La delimitación del espacio*

Parece evidente que el teatro mantiene la polarización de espacios, derivada de la que realiza el rito. En efecto: la antigua zona sagrada que se oponía a la profana se sustituyen en el teatro, respectivamente, por el lugar escénico en el que se expresan los actores y el espacio que ocupa el público.

Bien, pues en el juego salta a la vista que también se suele dar una polarización del espacio: el lugar donde uno se encuentra a salvo frente al lugar donde puede ser perseguido y aprehendido, por ejemplo. Separación de espacios que tiene su origen en la *representación ritual* de las dos zonas que simbolizaban la separación entre la vida y la muerte, y que, parece obvio mantiene aún la función *representativa* (4).

Por supuesto que, una vez más, destacar esa coincidencia entre teatro y juego no significa que estemos proponiendo la identidad entre ambos. Pues, es cierto que la mayoría de los juegos establecen entre los dos espacios una relación distinta de la que se lleva a cabo en el teatro.

En concreto: el juego, a diferencia del teatro, no le suele otorgar al espacio ocupado por el público el papel de, por decirlo así, prolongar las sugerencias que formulan los actores desde el escenario —a este efecto lo denominaba Diderot “ilusión escénica” (Diderot, 1971)—; sino que, generalmente, el juego, independientemente de si tiene o no un público, suele propiciar una “ilusión” especial: los participantes cambian los signos que se les ofrecen por una credibilidad que ellos mismos proyectan sobre el juego (5). Claro está que, por otra parte, también algún tipo de teatro —fundamentalmente el que exige la participación de los espectadores— puede en ocasiones provocar una “ilusión” prácticamente idéntica a la que promueve el juego. Lo que supondría admitir que incluso desde esta perspectiva, la de la “ilusión escénica”, se mantiene el nexo entre juego y algunas formas específicas de teatro.

### *La interrelación en.re lenguaje gestual y verbal*

Finalmente, no quisiéramos dejar de aludir, aunque sea sucintamente, a una característica propia del teatro, pero que también aparece en algunos juegos, y que nos parece fundamental porque de ella depende en gran medida que el teatro pueda concebirse como un espectáculo dramático. Nos estamos refiriendo a la interrelación entre lenguaje gestual y verbal.

El juego no es un compartimento estanco ni una forma invariable, sino que evoluciona como cualquier otra manifestación de la tradición: surgen variantes, se producen contaminaciones y refundiciones, etc. Pues bien, digamos que esas “contaminaciones” suelen producirse con tanta mayor frecuencia cuando más favorezcan la interrelación entre lenguaje gestual y verbal. Y si esto es así, el juego insensiblemente nos lleva de nuevo al terreno del espectáculo dramático; al hecho, en suma, de considerar algunos juegos, aquellos que conjugan lenguaje verbal y gestual, como un cauce expresivo idóneo para la *representación*.

Pero, veamos algunos ejemplos que nos permitan corroborar lo que acabamos de afirmar:

- a) En primer lugar, nos vamos a referir a un Juego de persecución, "La ciminicerra" (VV. AA., 1991: 321). Este juego se desarrolla así:

Un jugador hace de "madre", piensa en una fruta y, mediante gestos, la caracteriza. El jugador que adivine el nombre de la misma, corre tras los demás azotándolos con una correa hasta que el que hace de "madre" grita "¡Oreja, oreja!". En ese momento, los restantes jugadores agarran las orejas del que lleva la correa, quien no podrá reiniciar la persecución hasta que la "madre" grite "¡Vuelta y tableta!". Al cabo de un rato, la madre exclama "¡Al rey de los escarabajos, que me lo traigan a puñetazos!". Entonces, el jugador que lleva la correa corre hasta la madre perseguido por los demás; y para salvarse, ha de decir de nuevo el nombre de la fruta. Y así, el juego se repite cada vez que la "madre" piensa en una nueva fruta.

El diálogo que da pie a la caracterización de la fruta es el siguiente:

Madre.— ¡Ciminicerra!

Todos.— ¡Cantaba la perra!

Madre.— Era un arbolito de cierta manera.

Todos.— ¿Cómo era?

Madre.— Era un árbol así de grande (indica su tamaño o lo compara con algo). Y echaba unas frutas así (las caracteriza mediante gestos).

Parece evidente que no podríamos catalogar a este juego tan sólo como actividad reglamentada en la que tiende a predominar lo lúdico (recordemos que esta es concretamente la definición de juego que propone Rodríguez Adrados). Ni creemos que podamos limitarnos a clasificarlo como juego de persecución en el que se translucen los primitivos rituales de expulsión y lucha, conservándose el rito de la flagelación. Hay algo más: un lenguaje verbal dialogado y un componente mímico que comporta una fuerte carga representativa. De tal manera que en el juego existe un equilibrio pleno entre la dramatización (diálogo y gestualización) y las carreras, persecuciones, etc.

- b) En segundo lugar, un juego rítmico, "La rueda" (VV. AA., 1991: 318), al que acompaña un texto cantado. El juego se desarrolla como sigue: Se forma un corro en el que se intercalan chicos y chicas que giran al ritmo del texto cantado, acompañando el estribillo con palmadas. Cada uno de los participantes ha de indicar un oficio que sus compañeros habrán de representar mediante gestos. El texto que acompaña al juego es este:

Ya no quiere el señor Prior  
que cantemos el melenchón. (Estribillo)  
¡Melenchón, melenchón,  
carita de león!

Aś hacen las lavanderas:  
 de esta manera y de este primor...  
 Ya no quiere el seńor Prior  
 que cantemos el melechón. (Estribillo)  
 ¡Melenchón, melenchón,  
 carita de león!  
 Aś hacen las costureras:  
 de esta manera y de este primor...  
 etc.

Pues bien, en este caso creemos que es también la potencialidad mímica que encierra el juego, la que ha provocado, precisamente, que incluso un simple juego de corro, al “contaminarse” con una antigua danza unida a un “melenchón”, dé lugar no sólo a que la danza se incorpore al juego, sino además a que aquella pierda su identidad en pro de una forma expresiva con mayor capacidad de representación, con más posibilidades dramáticas: un juego donde conviven el diálogo cantado (de cada participante con el resto, es decir: con el coro), la danza y el mimo. La pregunta inmediata es la siguiente: ¿Eran más completas que este juego aquellas formas medievales a las que generalmente se les otorga un sentido dramático, como los *ludi teatrales* a los que se refiere el Concilio de Aranda (1473) o los *momos* que por esas mismas fechas se describen en la Relación de Iranzo (6)? Creemos sinceramente que no.

### Una representación dramática: el juego de “El ramo”

Finalmente queremos referirnos a un juego estacional, “El ramo” (VV. AA., 1991: 328) en el que nos parece que todos los rasgos propios de la representación dramática –ceremonial, delimitación del espacio e interrelación del lenguaje dialogado y el gestual– están presentes en un alto grado.

En este juego interviene un director del mismo y dos grupos con idéntico número de participantes. Uno de los grupos está formado por mujeres; el otro, por hombres que llevan ramos de flores. Ambos grupos se sientan formando un corro en el que se colocan, alternados, hombres y mujeres, con la condición de que cada hombre ha de formar pareja con la mujer situada a su derecha.

El director del juego indica el orden en que las parejas han de intervenir. Cada vez que a una le toca hacerlo, se pone de pie y da tres vueltas dentro del corro mientras realiza lo que a continuación referimos:

Mientras dan la primera vuelta, el hombre, con el ramo de flores en la mano, inicia el siguiente diálogo con su compañera:

–Toma este ramo de flores y ¡adiós!, que me voy.  
 –¿Adónde vas?  
 –A buscar amores que tú no me das.

-¿Qué dices?

-¡Narices!

El hombre intenta tocarle las manos a la mujer, que entonces le pregunta:

-¿Qué haces?

-¡Que me des la mano, y estamos en paces.

La mujer le ofrece la mano izquierda y él la coge con la suya del mismo lado. Así unidos, ambos inician la segunda vuelta y repiten el diálogo anterior, en esta ocasión al cogerse ambos por la mano derecha, quedan con los brazos entrelazados.

Sin soltarse, comienzan la tercera vuelta; y con ella, el siguiente diálogo:

-Toma este ramo de flores y ¡adiós!, que me voy.

-¿Adónde vas?

-A buscar amores que tú no me das.

-¿Qué dices?

-¡Narices!

El hombre intenta tocarle las manos a la mujer, que entonces pregunta:

-¿Qué haces?

-¡Que me des la mano, y estamos en paces.

-¡No tengo manos!

-Pues, entonces, con la boquita coge este ramo.

En ese momento, el hombre coge el ramo con la boca y, sin ayudarse con las manos, trata de ponerlo en la boca de su compañera. Mientras, el corro jalea intentando provocar la caída del ramo. Si esto ocurre, quien lo haya dejado caer deberá entregar una prenda, que sólo recuperará cuando haya ejecutado lo que el director del juego le ordene, como por ejemplo: decir tres veces, llorando, riendo o cantando "Madre, yo quiero casarme"; o bien, "Enseñar luz y media", esto es: mientras el coro enciende una cerilla, la mujer ha de enseñar la media.

Pues bien, queremos dejar claro que en Jimena (Jaén) este juego se reconoce como tal y no como representación. Decimos esto porque, concretamente, a una forma muy similar a ésta (el *bruscello* italiano) es a la que Rodríguez Adrados considera como representación teatral propia del teatro popular europeo (7).

Es cierto que, en otros lugares, este juego constituye una representación teatral derivada del ritual de la llegada de la primavera, desde el que, como es sabido, surgieron pequeñas escenas relacionadas con el tema de la boda o el de la unión sexual.

Pero ahora no estamos refiriéndonos a sus orígenes ni a los lugares donde constituye una representación teatral, sino al hecho de que, mediante un proceso de contaminación, esta representación se haya fundido en un juego. Y muestra de ello es, por ejemplo, el que se ha tenido que acomodar a la exigencia, característica del juego, de que los antiguos actores, ahora sólo jugadores, hayan de pagar una prenda cuando no se cumplen las reglas previstas.

Reglas que, por otra parte, no parece que, como afirma Rodríguez Adrados, sean extrañas a la vida ordinaria y sin finalidad que trascienda de ellas mismas. Por el contrario, a la vista de alguna de las expiaciones que se exigen por haber incumplido las reglas (“Enseñar luz y media”, por ejemplo), pensamos que éstas no son en absoluto extrañas a la vida ordinaria y que, además, su finalidad queda, por decirlo así, plenamente “trascendida”.

Bromas aparte, creemos que en el juego anterior se dan todos aquellos rasgos que caracterizan a una auténtica representación dramática. Algunos ya los hemos señalado antes en los dos juegos anteriores (ceremonial, delimitación del espacio e interrelación del lenguaje dialogado y el gestual); dos más aparecen ahora de manera inequívoca: uno, el público que contempla el juego (esto es: la figura del espectador); otro, la “ilusión escénica” (es decir: el hecho de que esta representación consiga que el público admita como natural lo que realmente es ideológico: el cortejo).

### Notas

- (1) Como botón de muestra destacaremos ahora únicamente las investigaciones que en esta línea, aunque con las lógicas diferencias de matiz, se han realizado en Francia (Cohen, 1948), España (Rodríguez Adrados, 1983), Inglaterra (Chambers, 1969, 2ª ed.) e Italia (Bartholomaeis, 1967).
- (2) Un ejemplo concreto al respecto: dos de los juegos rítmicos más usuales: “La rueda” y “La conga”. Si el primero, con todas sus variantes, nos remite directamente a las danzas circulares en honor aun dios —danzas que, según Rodríguez Adrados, se recogen después en “el Ditirambo danzado en círculo” (Rodríguez Adrados: 1983: 403)—; por su parte, el segundo, la danza-juego de “La conga” nos hace evocar las danzas rituales agrarias con sentido funerario en las que se trataba de imitar animales, en este caso concreto a la serpiente.
- (3) Por supuesto, cuando afirmamos que los participantes en un juego al representar la acción buscan más asumir su carácter simbólico que realizarla efectivamente, consideramos que en esa asunción simbólica se manifiesta también la capacidad de reafirmar o transgredir los “roles sociales” que propone Heers, y recoge González Alcantud, J.A. en su libro *Tractatus ludorum. Una antropología del juego*, Anthropos, Barcelona, 1993.
- (4) En general, todos aquellos juegos en los que aparecen dos espacios (uno que indica dónde el jugador se encuentra a salvo, y otro que señala dónde puede ser capturado por otro jugador) están relacionados con los antiguos rituales agrarios en los que se representaba el principio mágico de renovación de la vida acompañado de la competición propia de los rituales de expulsión y lucha, que preceden o estimulan el cambio. Así, para Rodríguez Adrados, en los rituales de expulsión de la muerte o el invierno el principio que representa la vida ya gastada del año que termina, encarnado en un hombre o una imagen, es capturado y expul-

sado o muerto para representar así la liberación del pasado y, por ejemplo, posibilitar el crecimiento de una nueva cosecha (Rodríguez Adrados, 1983: 404 y ss.). De manera similar opina M. Eliade, quien concreta además que cuando uno de los espacios se corresponde con una zona iluminada por la luna, se debe a que la antinomia vida/muerte estaba plenamente relacionada con los ritos lunares (Eliade, 1974: 206). Un ejemplo al respecto: el juego *Piojo la luna* (VV. AA., 1991: 279), donde mediante sorteo se determina qué jugador ha de quedarse en la zona iluminada por la luna, mientras el resto permanece en la zona de penumbra. Posteriormente, el grupo irrumpe en la zona iluminada y grita “¡Piojo la luna, que estoy en tu luna!”. El que se “ha quedado” tratará de atrapar a uno de los invasores; si lo consigue, este último ocupará su lugar.

- (5) De cualquier forma, tanto la «ilusión escénica» como «la credibilidad que los participantes proyectan sobre el juego» no constituyen factores antagónicos: ambas coinciden en ser manifestaciones ideológicas más o menos conscientes, pues, como cualquier otra expresión cultural, son en última instancia –tal y como afirma Gramsci (rfr.: “Observaciones sobre el folklore”, en *Cultura y literatura*, Península, Barcelona, 1972, págs. 329-336)– una reproducción de la concepción del mundo y de la vida propios de la ideología dominante.
- (6) Con el fin de que se pueda establecer una comparación, incluimos la siguiente descripción de los *momos*, recogida de la *Colección de entremeses* de Cotarelo, que aparece en *Teatro medieval*, de Lázaro Carreter: “(...) fecha la colación, vinieron dos órdenes de *momos* con falsos visajes, unos después de otros; los primeros, vestidos unas ropas de fino paño bien fechas, todas entretalladas de llamas de fuego; e los segundos traían unos mantos cortos de bocarán negro bordados de marros y compases, y danzaron muy gentilmente gran rato.» (Lázaro Carreter, 1976: 64).
- (7) Los espectáculos derivados del ritual de «la traída del mayo», como sucede con el *bruscello* italiano –muy próximo, por otra parte, a este juego dramático–, representan la boda sagrada que tenía lugar entre personajes arquetípicos con ocasión de la llegada del dios de la primavera o del árbol o ramo florido que lo simbolizaba. (cfr.: Rodríguez Adrados, 1983: 567).

## Bibliografía

- Bartholomaeis, V. de: *Laude dramatiche e rappresentazioni sacre*. Firenze, 1967. 2ª ed.
- Caillois, R.: *Teoría de los juegos*. Seix Barral. Barcelona, 1958.
- Caro, R.: *Días geniales o lúdricos*. Edición, estudio preliminar y notas de Jean-Pierre Etinvre. 2 vols. Madrid, 1978.
- Cohen, G.: *Le théâtre en France au Moyen Age*, Presses Universitaires de France. Paris, 1948.

- Chambers, E.: *The English Folk-play*. Oxford Univ. Press. Oxford, 1969. 2ª ed.
- Chateau, J.: *Psicología de los juegos infantiles*. Kapelusz. Buenos Aires, 1958.
- Diderot, D.: *La paradoja del comediante*. La pleiade, Buenos Aires, 1971.
- Duvignaud, J.: *Sociología del teatro*. F.C.E. México, 1965.
- Eliade, M.: *Tratado de historia de las religiones*. Cristiandad. Madrid, 1974.
- González Alcantud, J.A.: *Tractatus ludorum. Una antropología del juego*. Anthropos. Barcelona, 1993.
- Gransci, A.: *Cultura y literatura*. Península. Barcelona, 1973.
- Huizinga, J.: *Homo ludens*. Emecé. Buenos Aires, 1968.
- Lázaro Carreter, F.: *Teatro medieval*. Castalia, Madrid, 1976.
- Mauss, M.: *Sociologie et anthropologie*. Presses Universitaires de France. Paris, 1950.
- Pelegrín, A.: *Cada cual atiende su juego. De tradición oral y literatura*. Kapelusz. Madrid, 1984.
- Politzer, G.: "Fondements de Psychologie". *Revue de Psychologie concrète*. Paris, 1929, págs. 24-31.
- Rodríguez Adrados, F.: *Fiesta, comedia y tragedia*. Alianza Editorial, S.A. Madrid, 1983.
- VV. AA.: *Literatura de tradición oral en Sierra Mágina*, vol. col., dirigido y coordinado por J.M. García y V. Garrido. Delegación de Educación y Ciencia. Jaén, 1991.

## COLECCIONES Y CONJETURAS. RECOPIACIONES DE CUENTOS POPULARES ANDALUCES

Juan Antonio del RÍO CABRERA  
I.E.S. "Zaframagón" de Olvera (Cádiz)

*Este artículo se propone hacer balance crítico de las recopilaciones de cuentos populares llevados a cabo en Andalucía en la centuria del novecientos.*

\* \* \*

Dado el espacio disponible para este artículo, se me presentaban dos posibles opciones: llevar a cabo una descripción general de las múltiples colecciones andaluzas existentes hasta la fecha o intentar una profundización teórica en ellas.

Como este último punto está aún peor tratado que el primero, sobre el que ya contamos con algunas referencias incompletas (para toda España, Camarena, 1993; para Andalucía, Pérez del Río, 1990: "Introducción"; y, para los cuentos maravillosos andaluces, Pérez del Río, 1992), he considerado más conveniente centrarme en él, a pesar de su mayor dificultad, y dejar el otro, tarea de hormiguitas finas, para una mejor y espero que cercana ocasión.

A dicha elección me ha llevado también la común desidia metodológica y epistemológica con la que se suele actuar en este campo. Pueden leerse, ejemplificando, "precisiones" como la que siguen escritas por folcloristas reputados: "A lomos de nuestro caballo blanco de cuatro ruedas, venimos cabalgando en varias direcciones esta rugosa piel de toro que es España..., embarcados en la original aventura de salvar del torbellino del olvido, para anclar en este libro, el mayor número posible de (...) referidas a 'todo bicho viviente' y ello, merced a un laborioso trabajo de campo, ayudados siempre por el magnetófono o el cuaderno de notas". Los autores de este texto, del que prefiero no proporcionar referencias directas, aunque la obra en la que se incluye aparece en la bibliografía, congruentes con las afirmaciones anteriores, ni siquiera proporcionan información mínima sobre extremos tan importantes como las personas entrevistadas, las zonas que han encuestado o las fechas de grabación. Este desinterés por la procedencia y la contextualización de los materiales publicados, rebasando el terreno de lo anecdótico, es por desgracia demasiado frecuente.

Pues bien, comenzaré tratando algunos aspectos fundamentales para mi propósito relativos al folklore en general y a sus relaciones con otras disciplinas.

Hay que partir de lo degradados, cuando no denigrados, que parecen estar en España los estudios folclórico. Este hecho se debe, entre otros factores, a la propia

indefinición que los acompaña desde su nacimiento como tales, a su vinculación prolongada al evolucionismo (Velasco, 1990: 129), a encontrarse "en un terreno de todos y de nadie" (Díaz Viana, 1993: 334) y a diversos condicionamientos (temprana muerte de "Demófilo" y falta de continuidad de los proyectos de su grupo, desinterés de buena parte de la burguesía española por el folklore, desconexión entre los intelectuales y los obreros y campesinos, etc.).

Estimo que otras causas, como las carencias de formación académica o de reflexión teórica (Díaz Viana, 1993: 334) y la estrategia de urgencia recopilatoria (Velasco, 1990: 129) de muchos folcloristas hispanos, son derivadas de las anteriores.

Aproximándome a una de las disciplinas más cercanas, varios antropólogos se han ocupado de las divergentes trayectorias que han seguido la Antropología y el Folklore en España, con claras desventajas de todo tipo para este último, así como de las relaciones entre ambas disciplinas (algunos de ellos son Díaz Viana, 1984; Rodríguez Becerra, 1986; o Prat, 1991). Siguiendo éstos y otros escritos se constata la debilidad crónica que ha padecido el folklore en España, salvo en determinados momentos.

Basándose en esta endeblez los antropólogos dictaminan las estaciones de su caída, aleccionan sobre el rumbo que el folklore debe seguir para escapar de su triste destino o, lo que ya no es tan justo, despotrican con pocos miramientos contra la generalidad de sus practicantes, en casos distintos de los citados.

Y es que en la base de las colecciones, seña de identidad no sólo de los estudios españoles sobre folklore oral, se encuentra subyacente un evolucionismo que considera la cultura popular como un poso de estadios pasado de la humanidad, superviviente sobre todo entre los campesinos, cuando no tesis de corte romántico empeñadas en idealizar a determinado "pueblo" o en proporcionar coberturas ideológicas de distintos signos a nacionalidades concretas. O, expresado de otra forma, que una buena parte de los supuestos folclórico al uso provienen de teorías etnológicas anticuadas, cuando no de ámbitos extracientíficos.

Responde a cierta lógica, por tanto, que en España existan escasas líneas consolidadas de investigación antropológica sobre folklore más allá, por ejemplo, del ciclo festivo, ya que la larga enfermedad de la disciplina ha acabado contagiando la visión que se tiene de su objeto de estudio. Como muestra, pueden hojearse las escasas páginas dedicadas al folklore en las cada vez más abundantes monografías procedentes de estudios de comunidad.

Me he centrado en las relaciones con la Antropología, y no con otras disciplinas, porque considero, sin menospreciar otras aproximaciones, que el estudio de las manifestaciones folclóricas orales (sin dejar de lado que en países como el nuestro sus relaciones con lo escrito son múltiples) es fundamental para la comprensión de las distintas culturas, por encima de su interés para la elucidación de los valores estéticos o de otros tipos que dichas manifestaciones posean.

Desde esta apreciación de los materiales folclórico y aunque el subtítulo de este artículo parezca reducir el alcance general del encabezamiento del mismo, considero que esta supuesta mengua no es relevante por dos motivos:

1. Porque buena parte de las conjeturas que iré realizando son, con ciertas modificaciones, exportables a otros "géneros" y colecciones de materiales folclórico recogidos en distantes ámbitos geográficos.
2. Porque bajo el epígrafe de "cuentos" populares o folclórico se han agrupado ítems orales y escritos de contenidos y formas muy diversos.

Las dos razones corresponden en el fondo a la propia indefinición del campo que abarca la tradición oral. Así, el cuento popular es muy difícil de delimitar por su mismo carácter difuso y contradictorio ya que, incluso si lo consideramos como un "género" de la tradición oral, su concreción como tal es tan vaga e inconsistente que hasta los investigadores más reconocidos no se aclaran sobre sus límites.

Desde una aproximación teórica esto se debe, por un lado, a las debilidades conceptuales y metodológicas que rodean al propio concepto de género en sí (Ben-Amos, 1976), exportado desde terrenos de la escritura y lo "culto", sobre todo literarios, a formaciones en buena parte orales que se han reducido a textos para formar las colecciones y, por otro, como señala Velasco (1990: 135), a que la división en "géneros" constituye a su vez un eje básico de la homogeneización que las recopilaciones llevan a cabo de las tradiciones orales. Tal indefinición ha contagiado curiosamente a autores que, desde un punto de vista en apariencia más práctico, se han dedicado a clasificar los cuentos como un género aparte. Es lo que sucede con los máximos exponentes de los índices cuentísticos, el finés Antti Aarne y el norteamericano Stith Thompson, elaboradores del catálogo internacional más longevo, completo y seguido hasta la fecha (Aarne/Thompson, 1961), que acaba de ser publicado en español sin las referencias bibliográficas (Aarne/Thompson, 1995).

Éstos y su larga saga de continuadores, de los que conviene citar a Bogss (1930), Hansen (1957), Robe (1973) y Camarena/Chevalier (1995), entre otros de interés para el área hispánica, ordenan la amplia materia cuentística en cinco grandes apartados:

- I. Cuentos de animales. Incluye de 1 al 299.
- II. Cuentos propiamente dichos. Del 300 al 1.199.
- III. Chistes y anécdotas. Del 1.200 al 1.999.
- IV. Cuentos de fórmula. Del 2.000 al 2.399.
- V. Cuentos no clasificados. Del 2.400 al 2.499.

Cada apartado se va subdividiendo progresivamente hasta llegar al "tipo", que es como designan al tema de un cuento. Un tipo puede identificarse, aunque no siempre suceda así, con un cuento completo y suele constar de varios subtipos, que van numerados mediante una combinación de números, letras y otros signos.

Lo más interesante de toda esta estructura para mi propósito es que el “género” cuentístico se desborda hasta englobar muchas manifestaciones orales distintas, normalmente agrupadas en otros “géneros” folclóricos, como ellos mismos implícitamente reconocen. ¿A qué, si no, responde titular su obra como *Los tipos del cuento folklórico* y establecer un segundo apartado llamado “cuentos propiamente dichos”?

Por ello, en este índice y los muchos que lo han seguido, completado y efectuado algunas críticas menores, se encuentran catalogados cuentos, pero también chistes, anécdotas, canciones, adivinanzas, retahílas, oraciones, dichos..., y sus múltiples combinaciones. Dejando aparte que el propósito se asemeja al inexistente “libro de arena” borgiano (Borges, 1975), y aún así sigue dejando demasiadas páginas fuera, dentro de este amplio batiburrillo ordenado nos podemos encontrar bajo el epígrafe de “cuentos” buena parte de las modalidades orales del folklore.

La clasificación de Aarne-Thompson tiene sus ventajas y sus inconvenientes, como ya señalé en Del Río (1995), aunque a estos últimos aún se les puede añadir otro, esta vez desde nuestro ámbito, ya que “está basada mayoritariamente en colecciones de cuentos finlandeses, escandinavos y alemanes y en numerosos casos los cuentos hispanos análogos difieren en aspectos importantes de los tipos establecidos en la clasificación de Aarne-Thompson” (Espinosa hijo, 1988: 7), lo que sólo en parte, y a veces de forma sesgada, ha sido paliado por catálogos posteriores. Este fenómeno no se reduce sólo a la escuela finesa y sus múltiples epígonos, ya que Vladimir Propp, mucho más sólido teóricamente y que critica atinadamente en varios aspectos a los anteriores, acaba también por darles la razón implícitamente en la convencionalidad de los “géneros” al tomar como punto de partida de su principal obra la siguiente definición:

“Por cuentos maravillosos, entendemos los que están clasificados en el índice de Aarne y Thompson entre los números 300 y 479” (Propp: 1981: 31).

Creo interesante recordar aquí que el título original de esta obra de Propp no es *Morfología del cuento*, sino *Morfología del cuento maravilloso*. La omisión del calificativo “maravilloso” no hace más que despistar sobre el auténtico propósito del autor, que no era estudiar ni delimitar los cuentos de tradición oral en general, sino sólo los cuentos maravillosos en particular. Alguien podría estar poniendo la siguiente objeción. De todas formas, hay muchas definiciones sustantivas de cuentos que reducen drásticamente el ámbito de los ítems, y más todavía de las modalidades, a los que se aplica este concepto. Sería por tanto fácil desde esta perspectiva diferenciar “cuento” de “chiste”, “refrán”, etc. o a estos últimos entre sí. Este tema constituye el núcleo central de mi tesis, dirigida por Honorio Velasco, y puedo adelantar que las conceptualizaciones más “cómodas” suelen responder más bien a limitaciones convencionales (en algún lugar hay que poner una linde para que no nos desborde el material analizado), que a estudios epistemológicamente sólidos. Y a estos efectos es conveniente recordar que el título de este artículo es, precisamente, un claro homenaje a los penúltimos filósofos de la ciencia.

## **Colecciones**

De ahí que aparezcan “cuentos” en colecciones de otros “géneros” folclóricos (como en Castro Guisasaola, 1985) y viceversa, lo que muchas veces choca con la mentalidad de gran parte de los folcloristas, sobre todo de los muchos que en Andalucía y en toda España no manejan la principal obra de Aarne-Thompson, a pesar de las décadas con las que ya cuenta, o que son impermeables a ella. Y, a veces, también con la de algunos seguidores de la escuela fina, propensos a usar de un modo muy rígido lo que no es más que un instrumento de trabajo entre otros. Siguiendo esta posición, voy a tener en cuenta en este artículo otras colecciones (u obras que no pueden considerarse estrictamente como tales) aparte de las tomadas habitualmente en consideración.

Las recopilaciones se pueden dividir atendiendo a distintos criterios: históricos, geográficos, metodológicos, motivacionales..., o los más usados, “genéricos”, atendiendo a las publicaciones que suelen surgir de ellas.

Yo utilizaré una clasificación provisional y poco habitual, basada en los objetivos o intereses que han llevado a realizarlas, a veces más ideológicos, inconscientes o de orden práctico que puramente científicos, como suele ocurrir aún más en terrenos folclórico que en otros. Conviene no perder de vista para este tema los nuevos desarrollos en Filosofía de la Ciencia a partir de la aparición de la principal obra de Kuhn (1987) en 1962. Desde esta aproximación podrían dividirse al menos en colecciones literarias, filológicas, folclóricas, escolares, de erudición y/o exaltación local (a veces comarcal o provincial) y realizadas por los propios “informantes” (muchas veces asociados por el recolector de turno con autodidactas o analfabetos), que son las más olvidadas.

Por otra parte, como considero que las clasificaciones deben jugar un papel de instrumento metodológico laxo, y no “duro”, sustantivo o, más todavía, “ontológico”, ésta no aspira a trazar divisiones rígidas, sino que admite mezclas y gradaciones entre las subdivisiones.

Además, el grupo al que he incorporado una colección concreta no tendría que ser realmente el más apropiado para la misma si tuviera más en cuenta las motivaciones latentes de algunas publicaciones que las manifiestas. Pero no quiero caer en una casuística de la sospecha.

Para finalizar con estas aclaraciones, en cada grupo pueden realizarse algunas subdivisiones, que aparecerán reseñadas e ilustradas con ejemplos pertinentes, a medida que vaya tratando cada uno de ellos.

## *Literarias*

En un sentido estricto, y dado el uso que se hace en obras literarias de materia folclórico, muchas de éstas no constituyen colecciones en un sentido estricto, pero

proporcionan indicios sobre el estado del folklore en otras épocas, un tema descuidado por muchos folcloristas, congruentes con un evolucionismo que les hace tratar como ahistóricos los ítems más "antiguos".

Cabría distinguir aquí entre distintas vertientes. La utilización de materiales folclórico en obras literarias concretas, sobre todo narrativas (véase para Andalucía Soria, 1966, y Pérez del Rfo, 1990: "Introducción"; y para todo el Estado, las obras de Chevalier reseñadas al final de este escrito), y la transformación literaria de los mismos para confeccionar colecciones retocadas, a veces casi al modo medieval.

Respecto a la primera, tan poco visible actualmente que parecería agotada, siguen produciéndose publicaciones esporádicas sobre las que trataré en otro lugar.

La segunda se solapa a veces con la anterior (por ejemplo, en Fernán Caballero), pero abundan obras andaluzas de autores menos conocidos o, en algunos casos, de escritores ocultos bajo un pseudónimo ([Valera y otros], 1898).

Es una vertiente que, de una forma u otra, siempre ha contado con sus practicantes y que presenta a su vez tres variantes: la de los que se dedican a hacer refritos más o menos sabrosos a base de textos extraídos de recopilaciones folclóricas, la de los que intentan dar un "rigor" literario a textos procedentes de la tradición oral, "elevándolos" así a calidades artísticas y, en realidad, convirtiéndolos muchas veces en un híbrido moralizante desgajados de sus orígenes, y otra más modesta que se contenta con presentar una serie de chascarrillos y sucesos más o menos graciosos y somete los materiales a un proceso parecido al que se lleva a cabo con mimbres similares en publicaciones de erudición local.

Esta tercera corriente, protagonizada a veces por personajes de prestigio, no deja de ofrecer novedades. Así Rodríguez Marín, natural de Osuna (Sevilla), se refugió durante la Guerra Civil en la casa que una hija suya tenía en el pueblo de Piedrabuena (Ciudad Real), y allí escribió *Veinticuatro "cuentos anecdóticos" inéditos* (1993), que continúa otras publicaciones suyas del mismo estilo. Entre ellos, aparte de los habituales cuentos-anécdotas, aparecen algunos de costumbres catalogados por Aarne-Thompson y sus continuadores.

No hay que olvidar tampoco los refranes recogidos por Rodríguez Marín, relacionados en muchas ocasiones con cuentos, y pocas veces considerados en las recopilaciones folclóricas. Es más accesible, por cierto, su consulta en la monumental recopilación de Martínez Kleiser (1989), donde constan las fuentes utilizadas, que en las propias obras de aquel, más difíciles de encontrar.

En general, por encima de las vicisitudes históricas y los posibles valores estéticos de éstas, las publicaciones literarias son las que más descontextualizan los materiales folclóricos y, también frecuentemente, las que más los transforman y los llevan fuera de sus ámbitos. Es conveniente tener en cuenta, frente a una opinión muy extendida que considera que los mejores informantes posibles tienen como marca su analfabetismo, sobreentendido como una tradición familiar secular, que las obras literarias

retroalimentan a las tradiciones orales, y no me refiero con ello sólo a los modestos pliegos de cordel, ya que en un Estado como España llevan siglos coexistiendo la cultura oral y la escrita, detalle no tan obvio por lo muchas veces olvidado.

### *Filológicas*

Más bien escasas, suelen proceder de ramas de esta disciplina con hábito de trabajos de campo, como la Dialectología o la Sociolingüística.

De esta última proviene, por ejemplo, la recopilación de Rasmussen (1994), que le graba a una informante de El Pedroso (Sevilla) cincuenta y cuatro cuentos, y en la que se plantean los problemas de transcripción de las hablas andaluzas, dificultad también frecuente fuera de nuestra tierra, que tantos quebraderos de cabeza ha proporcionado igualmente a otros recopiladores.

Aunque en este caso la contextualización sea más débil, en otros se aproxima a la Etnología.

### *De erudición local*

Este es el grupo más propicio para la compilación de cuentos-anécdotas, narraciones indistinguibles muchas veces de las anécdotas atribuidas a personajes locales, que presentan una gran continuidad por encima de las diversas comunidades, e incluso etnias, en las que se narran y los personajes a los que se asignan, unas veces históricos (Quevedo, por ejemplo) y otras personas graciosas o extravagantes para los supuestos predominantes en el grupo en cuestión. Puede servir de prototipo de estas compilaciones Pérez Regordan (1988). En esta obra, aparte de una docena de cuentos-anécdotas sobre tópicos andaluces, aparecen tres o cuatro cuentos relativamente conocidos presentados aquí como hechos reales transcurridos en Arcos de la Frontera. Yo grabé otra versión de su número 86, poco conocido y ausente por ahora de los índices, en la cercana localidad de Villamartín, donde me lo contaron obviamente como un suceso ocurrido en esta última población. Este terreno enlaza con las hagiografías y otras historias religiosas, usual en las catequesis, que cuentan como actores principales con personajes devotos y presentan entre sí múltiples similitudes. Puede leerse, a título de ejemplo, el artículo dedicado a las costumbres y andanzas del olvereño "Manolito el de los Remedios" que escribió el obispo de Málaga ([González], 1921).

En estas colecciones la contextualización suele ser mínima o no existir, igual que ocurre con el aparato crítico porque, dejando aparte el tema de si la formación para estos menesteres de sus practicantes es adecuada o no, sus intereses estriban en ofrecer una imagen de la localidad, comarca o persona concreta más bien amable o pintoresca. Tanto es así que son evidentes en muchos casos sus conexiones con ciertas formas de tratar la historia local y con determinadas guías turísticas.

### *Realizadas por "informantes"*

Cuando comencé a interesarme en serio por los estudios folclórico, y enlazo aquí con lo anteriormente especificado sobre el supuesto analfabetismo de los mejores informadores, fui constatando que muchos de ellos no sólo contaban con un mayor bagaje cultural que su grupo de referencia, sino que también solían estar muy interesados por estos temas, siguiendo a veces tradiciones familiares o vecinales, como acontece a menudo entre los versificadores y letristas de agrupaciones carnavalescas. Varios entrevistados llegaron a manifestarme en las sesiones de grabación sus deseos de publicar y algunos han llegado a hacerlo.

Uno de ellos ha sido el mijeño José Alarcón, al que yo había estado encuestando en 1990, que se ha autoeditado recientemente un libro misceláneo (Alarcón, 1995), con creaciones tradicionales y propias, en el que aparece un apartado de "cuentos populares". En él aparecen efectivamente tres cuentos populares, más algún romance prosificado. Otras veces, como me ocurrió con algunas colecciones autógrafas que me permitieron fotocopiar sus autores, la dirección era otra, porque procedían de tentativas realizadas por éstos de trabajar como guionistas para alguno de los programas cómicos que abundan en las distintas cadenas de televisión.

En estas colecciones la contextualización suele basarse en alusiones a la tradición familiar o a la cultura del grupo de trabajo.

### *Escolares*

Un folclorista español considera, refiriéndose a los últimos años, que "en pocas zonas castellanohablantes se ha producido una mayor irrupción impresa de colecciones que en Andalucía, todas ellas, como las extremeñas, reunidas por docentes en el curso de su actividad" (Camarena, 1993: 266). Aunque la afirmación sea un tanto exagerada, porque hay alguna colección publicada en esta época que no corresponde a esa característica y que el autor de esta frase ya conocía, como *Del Río* (1991-1992), realizada con materiales grabados por Melchor Pérez (tres cuentos), por mí (seis) y por ambos (cinco), en general tiene razón.

La mayor parte de los directores de este tipo de recopilaciones, aunque pertenezcan a distintos niveles educativos, suelen ser profesores de Literatura, lo que no está nada en disconformidad con el término que muy frecuentemente suele usarse en España (y también en otros países) para referirse a los materiales que nos ocupan de la cultura popular, "literatura oral". Con el uso de esta confusa denominación, incoherente desde su etimología (Ong, 1987: 20-21) se apuntala, conscientemente o no, el supuesto isomorfismo, más que discutible, existente entre las tradiciones orales y la literatura.

Como ejemplo de estas recopilaciones, desde 1985 a 1991 varios grupos de alumnos de un Instituto de Écija (Sevilla) recogieron 30 cuentos, que fueron publicados y se amplían a 43 en una segunda edición (Muriel, 1993), en los pueblos del radio

de acción de dicho Instituto. El profesor se ocupa someramente en el volumen de los métodos de recogida y selección utilizados, pero no ofrece datos que puedan ayudar a una cierta contextualización, a no ser que se considere como tal una escueta "relación de colaboradores".

Otras veces estas compilaciones presentan misceláneas de distintas manifestaciones folclóricas relacionadas con la transmisión oral, como la que aparecerá dentro de poco. Es habitual tanto en unas como en otras que, bajo la dirección de algún profesor, sean los alumnos los que lleven a cabo la recopilación. Por tanto, buena parte de sus limitaciones están centradas en el carácter de deberes que adquieren los trabajos, lo que lleva a parte de los alumnos a copiar directamente los textos que se les piden de otras publicaciones. A veces, como estímulo a los estudiantes, y hay quien deja constancia escrita de ello sin ningún rubor, se les sube la nota a tanto el cuento o el romance. En otro caso, más divertido, se llega a asegurar que uno de los "informantes" fue una tal Fernán Caballero. Aunque no voy a proporcionar referencias directas sobre estas muestras, se reseñan las obras donde aparecen en la bibliografía. Para terminar con esta relación, hay ocasiones en las que se repite la publicación de las mismas versiones en colecciones distintas sin ninguna indicación.

Como podrá comprobarse, las colecciones escolares tienen muchas similitudes con las folclóricas, salvo en su menor altura, ya que los directores de las primeras se desprecupan frecuentemente de la depuración de materiales que estas últimas suelen de hecho realizar. Estas compilaciones son muy diferentes unas de otras en las metodologías empleadas, los sistemas de clasificación (reiteradamente *ad hoc*) y los resultados alcanzados, aunque muchas de ellas coinciden tanto en negar en la práctica lo que han afirmado en teoría, que opté por desistir de mi propósito inicial de etiquetarlas como "pedagógicas".

Hay algunas excepciones a esto último, como ocurre con Infantes/Polo (1995), una publicación miscelánea apreciable en muchos aspectos que sólo presenta, además de la falta de fechas de recogida y una contextualización parcial, una incongruencia: sus autores no indican que de los catorce cuentos o finales de cuentos que en ella aparecen, al menos siete ya habían sido publicados en una recopilación anterior de la misma provincia (García/Garrido, 1991), a veces ligeramente retocados. No es de extrañar que algunos profesores que han participado en ambas publicaciones coincidan.

Respecto a la contextualización, en este grupo varía muchísimo de colección a colección, aunque se vislumbra la tendencia hacia la debilidad, apenas atenuada por algún listado ocasional de informantes o recopiladores cuando no es directamente inexistente.

### *Folclóricas*

Son las confeccionadas de forma más o menos aislada e individual por los escasos folcloristas que han ido orlando la pobre tradición investigadora de nuestro

país si exceptuamos la línea del romancero, después del naufragio del grupo de "Demófilo" (véase Machado y Álvarez y Rodríguez Marín en bibliografía; para una catalogación de las obras del primero, Cantón Delgado, 1993). Los folcloristas pueden agruparse a estos efectos en investigadores venidos de América, sea con propósitos definidos (Espinosa, 1946) o de forma ocasional (Pino Saavedra, 1981), seguidores de la escuela fina y figuras aisladas provenientes de otros campos del folklore (De Larrea Palacín, 1959), cuando no "folclóricas" por sus "métodos" y estilos.

Para diferenciar a este último grupo de los dos anteriores, podemos ejemplificar con De Larrea. Éste publica los cuentos por el orden en que fueron recogidos, excusándose siempre de no acometer su estudio ni su clasificación y sin arroparlos con los datos de la encuesta y de los narradores, de los que sólo ofrece sus iniciales, la edad y el oficio de algunos. Aparecen, en cambio, las localidades donde le fueron contados. Tanto Espinosa como los "fineses" presentan recopilaciones más trabajadas, sobre todo en aspectos como la clasificación y la difusión, auténtica marca de fábrica de los postreros.

Es el grupo con más recopilaciones elaboradas por extranjeros o foráneos, sobre todo si tenemos en cuenta que entre los "fineses" incluyo colecciones inéditas andaluzas como la de Antonio Lorenzo (diez cuentos cordobeses grabados en 1988; uno de ellos publicado en Lorenzo Vélez, 1990) o realizadas a emigrantes andaluces en la Meseta, como la de José Manuel Pedrosa (veintiséis ítems, en buena parte narrativos, grabados a personas procedentes de poblaciones de Córdoba, Málaga, Granada y Jaén; uno de ellos ya publicado en Pedrosa, 1995: 276).

Pero aunque sean los menos, también hay andaluces usando esta metodología. Así, nosotros mismos también hemos anunciado la buena nueva de la llegada de Aarne-Thompson en publicaciones como las ya citadas o aportando la clasificación y difusión a otros compiladores, como Espejo González (1990), y materiales para la mayor obra a la fina publicada hasta ahora en España (Camarena Chevalier, 1995). De todas formas, y como podrá comprobarse más adelante, no me muevo dentro de la ortodoxia grupal.

Deseo realizar aquí algunas precisiones sobre este último libro que no hice en mi reseña sobre él porque no era el momento oportuno (Del Río, 1995) y que son de interés para el desarrollo de este artículo, ya que los únicos cuentos andaluces inéditos cedidos para su publicación fueron, que yo sepa, los que nosotros aportamos.

De las diez narraciones populares, las que corresponden a los tipos 554, 593 y 729 fueron "registradas" por Melchor Pérez y por mí en Algodonales, El Gastor y Olvera (Cádiz) (indico al menos las poblaciones de los informantes porque ni los datos de éstos ni aquellas aparecían en el volumen, por razones ya especificadas en mi reseña). Yo grabé seis de ellas en las localidades gaditanas de Bornos (Tipo 311), Torre Alháuquime (Tipos [533A], 590 y 725), Algeciras (Tipo 571C; publicada anteriormente en el *Diario de Cádiz*) y Bornos ([714]). De esta última ("El orangután") no citan la existencia de otras dos versiones andaluzas inéditas que recogí y les envié.

La transcripción que les cedimos para ejemplificar el Tipo 307 no es, frente a lo que aparece en el libro, una “versión gaditana inédita”, sino un cuento recogido a Aquilina Ruiz Cobos, procedente de Zagra (Granada), en Pruna (Sevilla). Algo similar ya había ocurrido dos años antes cuando uno de estos investigadores circunscribía nuestras colecciones de cuentos a la provincia de Cádiz (Camarena, 1993: 266), habiendo él ya manejado materiales que habíamos recogido en otras provincias andaluzas.

Como puede observarse, las colecciones de este tipo son relativamente escasas, y sus resultados dependen en gran medida, dada la falta de estructuras institucionales y universitarias, del esfuerzo individual del investigador de turno. Pueden llegar a ser muy extensas, como ocurre con las llevadas a cabo por Camarena en Ciudad Real (1984) o León (1991) o con mi recopilación inédita, compuesta hasta ahora por unos mil cuentos, un número también elevado de canciones populares, y materiales folclórico de otras modalidades, la mayor parte de los cuales procede de las ocho provincias andaluzas. Algunas localidades fueron encuestadas gracias a ayudas de la Fundación Machado, el Centro de Documentación Musical de Andalucía y la Consejería de Cultura de la Junta.

Suelen unir a estas recopilaciones metodologías, catalogaciones y clasificaciones muy trabajadas y relativamente comunes, aunque el apelativo de “finesas” sea en parte una broma, ya que los artículos teóricos del grupo dejan translucir mayores diferencias entre sus componentes que las aquí expuestas, como también ocurre cuando se examinan los distintos métodos de transcripción de los materiales grabados.

El problema fundamental que plantean es el de que en muchos casos se toma la catalogación más como el culmen de la teoría que como lo que debía ser, un auxiliar de ésta, desviando muchas veces más energías de la cuenta hacia empeños de erudición y sistematización de los materiales existentes que conducen a resultados inocuos. El afán, que a veces llega a la obcecación, por acumular y cotejar el máximo de materiales posibles hace que se desatienda la construcción de una valoración crítica que los discrimine.

Muchas veces no se tiene en cuenta que los ítems folclórico se han recogido con metodologías y planteamientos distintos y, por tanto, no pueden considerarse equivalentes desde el punto de vista de su estudio un cuento publicado en algunas de las peores, y prácticamente huérfanas de dirección, colecciones escolares con otro, aunque sea una versión suya, recogido en unas condiciones metodológicamente válidas. Por tanto, en muchos casos hay que dudar de la idoneidad de muchos de los supuestos “etnotextos” con los que trabaja la escuela fina, sencillamente porque no son tales.

Otra peculiaridad que se tiende frecuentemente a olvidar, más acentuada en éste que en otros grupos de colecciones, es la excesiva estimación concedida al cuento que se considera “único” o “raro”, por la ausencia o la escasez de versiones recogidas (lo que equivale, en líneas generales, a publicadas), y la manía de encontrar el máximo número de narraciones populares posibles para competir por la jerarquía de las colecciones más completas.

La contextualización, sólida generalmente en lo que atañe a los informantes individuales, falla en cambio bastante en lo que se refiere a las comunidades tratadas. El estudio de éstas frecuentemente no existe y en las escasas ocasiones que aparecen referencias sobre ellas, aparecen como un vago apunte, lo que hace que se estudien como coincidentes ítems que sólo lo son, y a veces muy tenuemente, en su forma, sin tener en cuenta que en sus respectivas comunidades de procedencia puedan utilizarse con fines o en situaciones muy distintas.

### Conjeturas

Como hemos visto, en Andalucía se han elaborado recopilaciones de cuentos tradicionales y modalidades folklóricas cercanas desde distintos objetivos, guiadas en muchos casos por un voluntarismo loable pero que desconoce los mínimos presupuestos metodológicos y, a veces, hasta la bibliografía más básica.

Si a todo esto le añadimos la dispersión y poca entidad de la mayor parte de las publicaciones, el gran número de colecciones inéditas y la falta de reediciones incluso de las obras más clásicas, no hace falta tener ninguna imaginación para intuir los aspectos prácticos (los teóricos los hemos visto anteriormente) en los que basan sus críticas los antropólogos. Aunque, en descargo de los folcloristas, es necesario señalar las penurias de todo tipo en las que se mueven en España, como también la falta de estructuras universitarias e institucionales, para hacernos una idea más objetiva de estos pobres resultados. De estas carencias sólo se libran hasta la fecha los especialistas en el romancero.

Pues bien, si hasta ahora he pretendido mostrar que los criterios teóricos y metodológicos que han regido los distintos grupos de colecciones de cuentos, como ocurre con las de folklore en general, difieren más en los objetivos iniciales que en los resultados finales, desde este momento voy a profundizar en algunos de los argumentos expuestos y a esbozar algunas líneas de futuro. Y, para ello, hay que prestar atención a lo que se hace con los materiales folclórico desde el campo de las ciencias sociales.

Dejando aparte al grupo sevillano, hubo otros intentos primerizos basados en el método de encuestas. Así, en las contestaciones andaluzas al cuestionario sobre el nacimiento, el matrimonio y la muerte realizado por el Ateneo de Madrid entre 1901 y 1902 (Limón Delgado, 1981) aparecen materiales catalogables como cuentos, a veces cercanos a anécdotas locales, algunos de los cuales cuentan con referencias en los índices. A mediados de los años sesenta Martínez Alier lleva a cabo un trabajo de campo en varios pueblos cordobeses que servirá de base a *La estabilidad del latifundismo*, publicado en 1968 en *Ruedo Ibérico* (Martínez Alier, 1991). En él se recogen varios cuentos-anécdotas y algún chiste, pero lo verdaderamente importante es, desde nuestro punto de vista, el afinado análisis de los ítems folclóricos en su contexto sociocultural. Años más tarde, el antropólogo estadounidense Stanley Brandes (recordemos que las relaciones entre Antropología y Folklore en su país difieren mu-

cho de las españolas) vive entre 1975 y 1976 en Cazorla (Jaén) y recoge muchas tradicionales orales, predominando los chistes y similares.

Uno de los chistes que aparecen en su libro sobre la indolencia de los gitanos (Brandes, 1991: 83), que él no señala como Tipo 81 (*Too Cold for Hare to Build House in Winter*) (Aarne-Thompson, 1961: 41) es tan completamente antropomorfo como la versión recogida por Melchor Pérez en Ubrique (Cádiz), en este último caso con protagonista gallego, frente a las versiones con actores animales existentes en el Norte de Europa, referidas etiológicamente a la falta que tienen las liebres de una guarida fija. Este es un ejemplo de las adaptaciones a las que distintas sociedades someten los ítems folclórico. Así, para este caso concreto, la adscripción de la historia a una persona de etnia marginada (gitano) o estereotipada en otras como estúpida (gallego) y no a un animal, posiblemente tenga bastante que ver con una de las características claves de las relaciones sociales andaluzas (véase la aportación de Isidoro Moreno al libro colectivo *Andalucía*, 1986, desarrollada en obras posteriores), su antropomorfismo.

El bosquejo teórico que acabo de realizar no constituye una digresión al tema porque considero que, al centrarse excesivamente muchos estudiosos españoles en la recopilación y catalogación, obcecados por encajar tal cuento concreto en uno u otro tipo o gastando interminables horas en determinar las colecciones en que aparece, se olvida que las teorías no se construyen inductivamente y se sustantivizan los "textos", omitiendo que éstos son reducciones a una sola dimensión, la linealidad de la escritura, de lo que en su ejecución oral tenía varias dimensiones, siendo los respectivos contextos, por ejemplo, determinantes en muchas ocasiones para su estudio.

Ya Julio Caro Baroja marcaba las distancias entre las posturas centradas en los textos y en los contextos cuando afirmaba, metiendo en el mismo saco a escuelas aparentemente tan disímiles como las de Aarne-Thompson y Propp, lo siguiente: "Crear que por descomponer en una serie de índices de motivos ya se ha hecho una labor científica, es confundir la catalogación con la ciencia. Está bien la catalogación en sí, es necesaria, tanto como el análisis, pero el estudio del contexto es tan interesante o más. A mi juicio, más" (Caro Baroja/Temprano, 1985: 118).

Por eso le he dado tanta importancia a cómo se ocupaban de los contextos los distintos tipos de compilaciones y he dejado aparte las publicaciones etnológicas, ya que considero que un folclorista que quiera hacer algo más fructífero que establecer una lista ordenada de textos o un análisis abstracto, muchas veces irreal, de los mismos, debe aprender Antropología, lo que le servirá además para ser más autoconsciente de los presupuestos teóricos por los que se guía, ya que buena parte de las teorías folklóricas al uso derivan o, al menos, interactúan con las de esta disciplina. A la inversa, los antropólogos españoles deberían ir prestando más atención al estudio del folklore, más allá de la conexión de éste con el nacimiento de su disciplina.

Precisamente, el que haya colecciones en algunos casos tan distintas, cuando no a la ignorancia, se debe frecuentemente a la falta de apertura a otras disciplinas y

metodologías. Por otra parte, considero que el gran desarrollo de las colecciones no se puede explicar monocausalmente, ya que deriva al menos de la influencia ya reseñada del evolucionismo, pero también de métodos y conceptos importados de los estudios literarios (Jacobson, 1986: 19), de la preponderancia cada vez más fuerte de la escritura sobre la oralidad (aunque esta conclusión sea propia reconozco mi deuda con Goody, 1985 y 1990) y, por último, de la propia tradición autogenerada por la dinámica de publicación de colecciones.

A pesar de las críticas realizadas, son tan innegables las ventajas que las colecciones y los índices convencionales de materiales folclórico ofrecen para la organización y presentación de éstos, puestas en evidencia entre otros por los antropólogos que las utilizan, que no se pueden tirar por la borda hasta la construcción de una alternativa viable al paradigma existente.

Dicha alternativa debe desarrollar nuevos formatos de presentación y clasificación de los ítems folclóricos que reduzcan los problemas planteados por los modelos actuales. Para ello, metodológicamente es conveniente derivarla de una síntesis que allane el camino entre los postulados folclóricos implícitos (clasificación sin contextualización) y los etnológicos (contextualización sin clasificación). Y habría que contar, por una parte, con la inadecuación de los "géneros" folclórico a los materiales a los que se aplican y, por otra, con las nuevas posibilidades abiertas por los sistemas informáticos de almacenamiento y recuperación.

## Bibliografía

- Aarne, A. y Thompson, S.: *The Types of the Folktale*, Suomalainen Tiedeakatemia, Helsinki, 1961.
- *Los tipos del cuento folclórico*, Suomalainen Tiedeakatemia, Helsinki, 1995.
- Alarcón, J.: *Historia y poesías de un mijeño*. Autor, Málaga, 1995.
- Andalucía*. Editoriales Andaluzas Unidas. Sevilla, 1986.
- Ben-Amos, D. (Ed.): *Folklore Genres*, University of Texas, Austin & London, 1976.
- Boggs, R. S.: *Index of Spanish Folktales*, Suomalainen Tiedeakatemia, Helsinki, 1930.
- Borges, J. L.: *El libro de arena*, Alianza, Madrid, 1975. También en Plaza y Janés, Barcelona, 1977.
- Brandes, S.: *Metáforas de la masculinidad*, Taurus, Madrid, 1991.
- Camarena Laucirica, J.: *Cuentos tradicionales recopilados en la provincia de Ciudad Real*, Instituto de Estudios Manchegos, Ciudad Real, 1984.
- *Cuentos tradicionales de León*, Dos tomos, Universidad Complutense de Madrid y Diputación Provincial de León, Madrid, 1991.
- "Das Zaubermärchen in Spanien", en RÖTH, D. y Kahn, W. (Hrsg.), *Märchen und Märchenforschung in Europa*, Haag und Herchen, Frankfurt am Main, 1993.

- Camarena Laucirica, J. y Chevalier, M.: *Catálogo tipológico del cuento folklórico español (cuentos maravillosos)*, Gredos, Madrid, 1995.
- Cantón Delgado, M.: "Los "Dispersos" de Antonio Machado y Álvarez ("Demófilo"): Aportaciones a una cuestión pendiente", en *Demófilo*, nº 11 Fundación Machado. Sevilla, 1993.
- Caro Baroja, J. y Temprano, E.: *Disquisiciones antropológicas*, Istmo, Madrid, 1985.
- Castro Guisasaola, F.: *Canciones y juegos de los niños de Almería*, Cajal, Almería, 1985.
- Chevalier, M.: *Cuentecillos tradicionales en la España del Siglo de Oro*, Gredos, Madrid, 1975.
- "Inventario de los cuentos folklóricos recogidos por Fernán Caballero", en *R.D.T.P.*, tomo XXXIV. Madrid, 1978
- *Cuentos folklóricos españoles del Siglo de Oro*, Crítica, Barcelona, 1983.
- "La trayectoria del cuento folklórico de la Edad Media al siglo XIX", conferencia pronunciada en la Fundación Universitaria Española el 13 de febrero de 1984, F.U.E., Seminario Menéndez Pelayo, Madrid, 1984.
- "Luis Coloma y el cuento folklórico", Facultad de Filosofía y Letras, Centro de Lingüística Hispánica, tomo XXIII, México, 1985.
- De Larrea Palacín, A.: *Cuentos populares de Andalucía. Cuentos gaditanos*, C.S.I.C., Madrid, 1959.
- Del Río Cabrera, J. A.: "Cuentos populares recogidos en la provincia de Cádiz", 14 entregas semanales en el Suplemento de Cultura del *Diario de Cádiz*, desde 29-IX-91 a 5-I-92.
- Recensión del *Catálogo tipológico del cuento folklórico español (Cuentos maravillosos)* de Julio Camarena y Maxime Chevalier, en *Demófilo*, nº 16. Fundación Machado. Sevilla, 1995.
- Díaz Viana, L.: "El folklore dentro de las disciplinas antropológicas: Tradición y nuevos enfoques", en *Ethnica*, nº 20. Reeditado en *III Congreso de Folclore Andaluz*. Almería, 1990, 1992, Centro de Documentación Musical de Andalucía, Granada, 1994.
- "Folklore", en Aguirre, A. (Ed.), *Diccionario temático de Antropología*, Boixareu, Barcelona, 1993.
- Espejo Poyato, S. y González Ruiz, J.: *Cuentos y romances populares de la Comarca de Linares* (notas a los cuentos de Juan Antonio del Río Cabrera y Melchor Pérez Bautista), Centro de Profesores, Linares, sff.
- Espinosa, A. M.: *Cuentos populares españoles*, Tres Tomos, C.S.I.C., Madrid, 1946.
- Espinosa Hijo, A.M.: *Cuentos populares de Castilla y León*, Dos Tomos, C.S.I.C., Madrid, 1988.

- García García, J. M. y Garrido Alcalde, V.: *Literatura de tradición oral en Sierra Mágina*, Delegación Provincial de Educación de Jaén, Jaén, 1991.
- Garfer, J.L. y Fernández, C.: *Acertijero popular español*, Fundación Banco Exterior, Madrid, 1989.
- Goody, J.: *La domesticación del pensamiento salvaje*, Akal, Madrid, 1985.
- *La lógica de la escritura y la organización de la sociedad*, Alianza, Madrid, 1990.
- Hansen, T. L.: *The Types of the Folktale in Cuba, Puerto Rico, the Dominican Republic, and Spanish South America*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1957.
- Infantes Delgado, A. y Polo Aranda, D.: *Palabras que lleva el tiempo*, FEMPRA, Úbeda, 1995.
- Jacobson, R.: "El folklore como forma específica de creación", en *Ensayos de Poética*, FCE, México, 1986.
- Kuhn, T. S.: *La estructura de las revoluciones científicas*, F.C.E., México, 1987.
- Limón Delgado A.: *Costumbres populares andaluzas de nacimiento, matrimonio y muerte*, Diputación Provincial de Sevilla, Sevilla, 1987.
- Lorenzo Vélez, A.: "Tradición oral y literaria del cuento "El burro que cagaba dineros", en *II Congreso de Folclore Andaluz*, Centro de Documentación Musical de Andalucía, Granada, 1990.
- Machado y Álvarez, A. (Dir.), *El Folk-lore andaluz*, Sevilla, 1882-1883.
- *El Folk-lore andaluz*, Tres, Catorce, Diecisiete, Madrid, 1981.
- *Biblioteca de las Tradiciones Populares Españolas*, Once tomos, Francisco Álvarez y Fernando Fe, Sevilla-Madrid, 1886.
- "Manolito el de los Remedios": en el *Boletín Oficial Eclesiástico del Obispado de Málaga*, nº 3. Málaga, 1921.
- Martínez Alier, J.: "Nosotros los pobres", en Prat, J., Martínez, U., Contreras, J. Y Moreno, I., *Antropología de los pueblos de España*, Taurus, Madrid, 1991.
- Martínez Kleiser, L. (Comp.): *Refranero general ideológico español*, Hernando, Madrid, 1989.
- Muriel Durán, F.: *Cuentos populares de tradición oral*, Ayuntamiento de Écija, Écija, 1991.
- Ong, W. J.: *Oralidad y escritura*, Fondo de Cultura Económica, México, 1987.
- Pedrosa, J. M.: "Si Marzo tuerce el rabo, ni pastores ni ganados": ecología, superstición, cuento popular, mito pagano y culto católico del mes de Marzo", en *R.D.T.P.*, Tomo L. Madrid, 1995.

- Pérez Bautista, M. y Del Río Cabrera, J. A.: *La flor de la florentena*, Fundación Machado y Consejería de Educación y Ciencia de la Junta de Andalucía, Sevilla, 1990.
- “El cuento maravilloso en Andalucía”, en *III Congreso de Folclore Andaluz*, Centro de Documentación Musical de Andalucía, Granada, 1992.
- Pérez Regordan, M.: *Historias y leyendas de Arcos*, Autor y Ayuntamiento de Arcos, Sevilla, 1988.
- Pino Saavedra: “Seis cuentos populares andaluces”, *R.D.T.P.*, XXXVI Madrid, 1981.
- Porro, M<sup>a</sup> J. y otros: *Cuentos cordobeses de tradición oral*, Universidad de Córdoba, Córdoba, 1985.
- Prat, J.: “Historia. Estudio introductorio”, en Prat, J., Martínez, U., Contreras, J. y Moreno, I., *Antropología de los pueblos de España*, Taurus, Madrid, 1981.
- Propp, V.: *Morfología del cuento*, Fundamentos, Madrid, 1981.
- Rasmussem, P.: *Cuentos populares andaluces de María Ceballos*, Universidad de Sevilla, Sevilla, 1994.
- Robe, S. L.: *Index of Mexican Folktales*, University of California Press, Berkeley and Los Ángeles, 1973.
- Rodríguez Becerra, S.: “Etnografía y folclore en Andalucía”, en Aguirre, A., *La antropología cultural en España*, PPU, Barcelona, 1986.
- Rodríguez Marín, F.: *Veinticuatro “cuentos anecdóticos” inéditos*, C.S.I.C y Ayuntamiento de Osuna, Osuna, 1993.
- Soria, A.: “Introducción”, en Fernán Caballero, *Cuentos andaluces*, Alcalá, Madrid, 1996.
- [Valera y otros]: *Cuentos y chascarrillos andaluces tomados de la boca del vulgo*. Coleccionados por Fulano, Zutano, Mengano y Perengano. Librería de Fernando Fe, Madrid, 1898.
- Velasco, H. M.: “El folclore y sus paradojas”, en *Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, nº 49. Madrid, 1990.



## PREGONES EN LA TRADICIÓN ORAL DE CÁDIZ

Soledad BONET PÉREZ  
Carmen TIZÓN BERNABÉ

*Este trabajo recoge la experiencia de una encuesta que se realizó el 1983 sobre pregones en la tradición oral de la provincia de Cádiz. El artículo incluye además de un rico corpus de pregones, una clasificación de los mismos según su modo de ejecución y de su temática, así como de las personas encuestadas.*

\* \* \*

Desde que el ser humano inventó el comercio, estuvo siempre preocupado por desarrollar todas las artes posibles con el fin de que le quitasen de las manos su preciada mercancía. Las plazas públicas, los mercados, las ferias, las calles, etc., eran los lugares propicios para el intercambio, para la compra y venta de productos de la más variada índole y el mercader, al mismo tiempo que exhibía orgulloso su género, captaba la atención vociferando las mil y una ventajas que ofrecía la compra de un maravilloso unguento, una sabrosa y carnosa fruta, unos finísimos encajes o una exótica tela traída desde los confines de la tierra.

Este pregón callejero lleno de sencillez, frescura, ingenuidad y hasta picardía infantil pervive enfrentándose a los "spots", el "marketing", el "mailing", los "stoks" y los "sponsors".

Nuestros pregoneros no saben qué es un icono, qué es la función conativa del lenguaje, ni quién es el emisor o el receptor; no gastan enormes fortunas en vallas publicitarias, anuncios de televisión y de radio. A ellos les sobra con su voz unas veces redonda, otras estridente, ora templada ora desgarrada, algunas indescifrables; las más, claras y diáfanas.

Cuando en el año 1985 Manuel Ríos Ruiz nos encargó un trabajo sobre la recogida de pregones en la provincia de Cádiz para su programa de radio nos resultó un tanto sorprendente, porque habíamos trabajado mucho en el campo de la investigación romancística, pero recopilar este tipo de manifestación oral en un tiempo récord era todo un reto.

Con el miedo que da el enfrentarse a lo desconocido y con la alegría de los veinte años salimos de la Fundación Machado, grabadora en ristre y mochila en la espalda, rumbo a Cádiz.

En el tren íbamos discutiendo el tipo de estrategia que debíamos seguir para abordar a los informantes, planeando el itinerario que tendríamos que recorrer: Cádiz, La Bahía, Costa Atlántica, La Sierra, Campo de Gibraltar y la Campiña. Luego la experiencia nos demostró que, aunque teníamos que partir con una ruta establecida, la visita a los diferentes pueblos no tenía que mantener el orden previamente señalado, puesto que al no contar con vehículo propio y los autobuses estar superditados a un horario estricto, debíamos aprovechar cualquier coyuntura y viajaren el medio de locomoción que tuviéramos a nuestro alcance: desde un coche deportivo hasta una ambulancia que se dirigía a Prado del Rey para llevar oxígeno a un enfermo.

El resultado de aquella etiópica aventura en la que nos vimos inmersas, concluyó con un magnífico resultado: visitamos 12 pueblos, entrevistamos a 46 informantes y recogimos 230 pregones.

### La encuesta

Como tan sólo teníamos diez días para recolectar el mayor número de pregones en toda la provincia, elegimos para realizar nuestro trabajo una serie de localidades representativas de las distintas comarcas gaditanas. Jerez de la Frontera, Medina Sidonia, Vejer, Barbate, Arcos de la Frontera, Bornos, Prado del Rey, El Gastor, Tarifa, Algeciras, Cádiz y El Puerto de Santa María fueron los pueblos que encuestamos. En uno de ellos, concretamente en Prado del Rey no logramos encontrar ningún informante.

Una vez que llegábamos al pueblo elegido, en la mayoría de ellos pernoctamos, nos dirigíamos en primer lugar al mercado municipal. Allí grabamos muchos de los pregones que recoge este trabajo. En los alrededores del mercado los vendedores ambulantes emplazaban sus puestos donde pregonaban, especialmente, los productos de la temporada. En los meses que realizamos la encuesta la mercancía que más se vendía era los caracoles:

*Y gordos  
los caracoles*

A estos vendedores los abordábamos en sus puestos pidiéndoles que repitieran sus pregones para nosotras grabarlos. Otras veces, buscábamos el bar de la plaza principal para preguntar por algún pregonero famoso de antaño o por algún vendedor ambulante. Allí nos indicaban también si existía un pregonero oficial del Ayuntamiento. En algunos casos, como sucedió en Vejer de la Frontera, dentro del bar encontramos a un antiguo pregonero que se caracterizaba por cantarlos al son de martinets:

*Hoy son como almendras  
como almendras son los piñones,  
gordos y buenos piñones,  
piñones,  
de almendra*

También se encontraba allí el pregonero del Ayuntamiento, que solícito nos dio a conocer el bando oficial que días antes había leído a los vecinos de la localidad:

«Hace saber el alcalde de esta ciudad que siendo tradicional el encalado de las fachadas en estos meses, se ruega a los vecinos lo realicen a la menor brevedad. Se recuerda además en esta época que el encalado está exento de “premio” de obras y pago de derechos municipales (...).

Lo que se hace público para general conocimiento y cumplimiento entre todos los vejeriegos.

Firmado: El Alcalde».

A menudo las pensiones en las que dormíamos se convertían en fuente de información. En una de ellas, concretamente en la de Arcos de la Frontera, pudimos entrevistar al único pregonero de oficio que encontramos en nuestro periplo gaditano.

### Los informantes

A diferencia de los transmisores de romances y canciones líricas, que en su gran mayoría son mujeres, los informantes conocedores de pregones populares son esencialmente hombres. Partiendo de la edad de los encuestados, la mayor parte de éstos se caracterizan por tener edades comprendidas entre los 40 y 60 años. A continuación le siguen los informantes mayores de 60 años, y por último los menores de 40. La informante de más edad que nos pregonó fue Soledad Martínez Ramírez, de 82 años y natural de Barbate, y el menor Juan Antonio Rodríguez, de 14 años y vecino de Algeciras.

Asimismo, destacamos dos tipos de informantes. En un primer grupo incluimos a todos aquellos que recuerdan pregones de otros y a quienes se han dedicado a recopilarlos para su posterior estudio y clasificación. Este es el caso de Juan Ignacio de Vicente Lara, de 33 años y vecino de Algeciras, que nos dio a conocer los pregones que durante muchos años él había recogido en su ciudad natal:

*Agua de la Perlita,  
a peseta el cántaro.  
Algo barato jefe,  
algo barato.*

*Relojes, tabaco, mecheros.*

El segundo, estaría compuesto por quienes anuncian sus mercancías y servicios en mercados y calles, en definitiva, por los pregoneros. De éstos encontramos varios tipos: el pregonero oficial, el subastador, el de oficio y el pregonero vendedor.

- a) *El Pregonero Oficial*: este tipo de pregonero es el que se encarga de difundir el bando del Ayuntamiento a los vecinos del municipio. Muchos de éstos no saben leer, por lo cual suelen ir acompañados de un municipal que le va diciendo lo que tienen que comunicar al pueblo.

- b) *El Pregonero de Oficio*: es aquel a quien los comerciantes pagan para que pregone en la calle sus mercancías y servicios. De todos nuestros informantes sólo encontramos un pregonero de oficio, Manuel Serrano Valle, de 74 años y natural de Arcos de la Frontera. Éste solía indicar generalmente en sus pregones el precio de la mercancía y el lugar donde se podía adquirir:

*Carne de Borrego  
150 el kilo.  
En lo de Alberto.*

- c) *El Pregonero Subastador*: es el que vende y adjudica una mercancía al comprador mayorista que ofrece más. Este tipo de pregonero, que se encuentra en mercados de abastos y lonjas de pescados, inicia su pregón gritando el nombre del producto que se va a vender y el precio inicial del mismo. En nuestro viaje encontramos a esta clase de pregonero en Barbate, concretamente en la lonja de pescados.
- d) *Pregonero Vendedor*: de este tipo debemos diferenciar entre el pregonero que grita sus productos en los puestos fijos de los mercados de abastos y el que deambula por las calles vociferando su mercancía:

*¡Venga, salid a comprarme,  
que aquí está el tío, que no se va!  
¡Que aquí está el tío, que no se va!  
¡Caracoles buenos y fresquitos!,  
¡venga, que me voy! ¡Barbate, que me voy!*

## Clasificación

“Entiendo que una colección bien hecha de pregones de todas las comarcas de España sería un libro interesantísimo y digno de competir con el Romancero...” Desde que Antonio Machado y Álvarez pronunciara estas palabras, pocos ríos de tinta se han gastado en escribir sobre el tema; por lo tanto, a la hora de clasificar el amplio corpus recogido, observamos que teníamos pocos modelos en los que basarnos, salvo una breve clasificación que Demófilo incluye en *El Folk-lore Andaluz* (1):

### *Pregones de productos naturales:*

- Minerales
- Plantas
- Animales

### *Pregones de productos industriales:*

- Alimentos
- Vestido
- Menaje de casa

*Pregones de oficios:*

Para nuestro propósito esta clasificación nos venía demasiado pequeña y en ocasiones surgía la duda ante un pregón como el siguiente:

*¡A las tostás!*

El pregonero se refería a las castañas, pero en realidad, ¿en qué apartado las colocábamos? Sin lugar a dudas pertenecían al género vegetal pero ¿a la castaña se le puede llamar planta? Y si se vende como tostadas, ¿podríamos considerarla como un producto semi-industrial? Éstas y muchas otras interferencias dieron lugar a que intentáramos una nueva fórmula.

Teniendo en cuenta el modo de ejecución de los pregones iniciamos otra catalogación: pregones cantados, gritados, entonados y mixtos

Los primeros se ejecutan mediante una melodía aflamencada o una cantinela reiterativa y rítmica; por ejemplo, un vendedor de Bornos pregonaba a ritmo de sevillanas:

*El coco de la Habana  
que será a chica y a gorda.  
El coco de la Habana  
que será a chica y a gorda ¡y olé!,  
el coco de la Habana.*

En los *gritados* lo que importa es el torrente de voz del pregonero:

*¡Qué ricas!, ¡qué ricas!  
(las aceitunas)*

Con el calificativo de *entonado*, nos referimos a esos pregones que están a medio camino entre lo musical y lo reiterativo. En éstos el ejecutante modula su voz de una forma especial, por ejemplo en los pregones de bandos municipales.

Los *mixtos* comprenden una parte musical y otra gritada, como el que seguidamente transcribimos, que comienza con una exclamación estridente y concluye con una frase musical:

*¡Qué buenas tagarninas llevo, hija!,  
¡cardás del campo!*

Concluidas estas observaciones nos dimos cuenta de que algo volvía a fallar, porque si nos ateníamos a esta clasificación, ciertas zonas se nos quedaban muy vacías, ya que la mayoría de los pregones recogidos eran gritados y un mínimo porcentaje cantados.

Por lo tanto estimamos que para ofrecer una clasificación más exhaustiva teníamos que anuar los dos criterios anteriormente expuestos (temático y de ejecución). En consecuencia presentamos la siguiente:

**Según su ejecución:**

- Pregones cantados*
- Pregones gritados*
- Pregones entonados*
- Pregones mixtos*

**Segun su temática:***a) Alimentos:*

- Pescados
- Mariscos y otros productos del mar
- Verduras y hortalizas
- Frutas
- Pan y derivados
- Productos lácteos
- Bebidas
- Dulces, frutos secos y chucherías

*b) Oficios:*

- Paragüero
- Sereno
- Latero
- Lañero
- Afilador
- Desollinador
- Plomero
- Cristalero
- Varios oficios

*c) Bandos Municipales:**d) Varios:*

- Espectáculos
- Juguetes
- Lotería
- Minerales
- Utensilios del hogar

**Selección de pregones (2):**

1. (Informante: Marcelino Tizón, de 67 años. Tarifa.)  
*¡El barquillero!,  
barquillos de canela y de limón.  
¡Por una gorda diez barquillitos,  
dos tiradas!*
  
2. *¡Caballas gordas!,  
¡gordas caballas  
acabá(s) de pescar!  
Una tres chicas  
y dos un real.  
¿Quién compra  
media docenita?*
  
3. (Informantes: Lucrecia y Lourdes Jiménez Iglesias, de 53 y 48 años respectivamente. Tarifa).  
*¡Niños y niñas  
lloradle a su madre,  
que el de los molinillitos  
se va esta tarde!  
¡Niños y niñas  
lloradle fuerte,  
que el de los molinillitos  
se va y no vuelve!*
  
4. (Informante: Roque Castro Marín, de 66 años. San Fernando)  
*¡Qué gordos!, ¡qué vivos!  
Pa las tortillas.  
Acabaítos de coger los tengo.  
Anda, chiquilla.  
¡Qué gordos!,  
¡qué vivos los tengo!  
Pa las tortillas  
un monton de camarones,  
chiquilla.*
  
5. (Informante: Manuel Benítez, de 17 años. Cádiz).  
*¡Venga, María!  
Vamos a terminarlos.  
Ahí los tienes  
de los buenos,  
chiquilla.*

*¡Qué barbaridad!  
 No pué que la buya me come  
 y yo no la veo.  
 De la Viña,  
 para el niño y la niña.  
 Chiquilla,  
 Montuno de los que pegan  
 bocaos y patás,  
 con oreja de palo  
 y pata de cartón.  
 ¡María, qué buenos son!*

6. (Informante: Manuel Serrano, de 74 años. Arcos de la Frontera).

*Que es la una.  
 Está nublao,  
 está pa llover  
 y el sereno en la calle.*

*Son las cuatro de la mañana  
 y está nublao,  
 y está por llover  
 y el sereno en la calle.*

7. *¡El latero!  
 se componen ollas,  
 porcelanas.  
 Se tapan todos los boquetes  
 que tengan los cacharros.  
 ¡Salid niñas a comprar,  
 a componer!.  
 ¡Se va el latero!*
8. *Carne de cabrito  
 a peseta el kilo.  
 En el puesto de Fernando "El Naíto",  
 en la bóveda.*
9. *Teatro Olivares Veas.  
 Una buena función para esta noche.  
 A las diez de la noche comienza.*

10. (Informante: Soledad Martínez Ramírez, de 82 años. Barbate).

*¡Mujeres, mujeres,  
que los tengo maduritos,  
maduritos, maduritos!  
Y traigo unos nísperos,  
unos nísperos llorones  
que ustedes no saben  
lo bueno que son.  
¡Comprad!,  
¡a tres gordas el kilo,  
a tres gordas,  
a tres gordas el kilo!  
¡Qué están muy baratos!  
¿Por tres gordas  
quién no compra nísperos?  
¡Andad, mujeres, andad!  
Que están muy buenos,  
más fresquitos...  
Son de mi huerta.  
¡Niños, niños,  
andad llorad, llorad, llorad,  
que vuestras madres  
los comprará!  
¡Andad, llorad!,  
que son muy baratitos.  
Díselo a tu madre, hijo,  
que son a tres gordas el kilo.  
¡Andad llorad, llorad, llorad  
que vuestras madres  
los comprará!.  
¡Andad llorad, llorad, llorad!*

11. (Informante: Antonio Muñoz Ortiz, de 39 años. Tarifa).

*¡Vénga señoras!,  
vámos a pescaíto vivo,  
al pescaíto vivo.  
Las sardinas,  
los jureles,  
las caballas.  
Todo muy barato.  
¡Que nos vamos ya, señora!  
¡Vamos al pescaíto vivo!  
Las sardinitas,*

los jureles,  
 las caballas,  
 los picos de aguja palá,  
 las huevas.  
 ¡Vamos a pescaíto vivo!  
 Las huevas,  
 los picos,  
 los corazones.  
 Todo muy barato.  
 A veinte duros a escoger.  
 A escoger a veinte duros el kilo.  
 ¡Que nos vamos!,  
 ¡que nos vamos!

12. (Informante: Catalina Peñaroza, de 36 años. Jerez).

Perejil y cebollas,  
 limones, chiquilla.  
 Limones pa la irritación  
 y pa la que esté irritada.

13. (Informante: Manuel Gómez, de 45 años. Chiclana).

Hay ostiones, ostiones  
 a cuarenta duros.  
 Los tengo ahí.  
 De los buenos,  
 de estero son, de estero.

14. ¡Qué ricas moras  
de la Isla,  
moras!

15. (Informante: Francisco Peña Baena, de 62 años. Bornos).

¡Vamos al camarón!  
 ¡Vivos y gordos!  
 Camarones vivos  
 pa las tortillas.

16. Cal de Morón, ¿a quién le vendo arroba?

17. Desollinador y plomero barato., ¡el plomero!

18. ¡Ablandaos calientes,  
pa las viejas que no tienen dientes!

19. *Componer cristal,  
mármol, pedernal,  
marfil y alabastro.*
20. *¡Barquillos de canela!*
21. *Llevo las piñas nuevas,  
las llevo a chica y a gorda,  
a chica y a gorda las llevo yo.  
¡Muchachos de la escuela,  
tirarse al suelo, aperrearse  
y llorar con ganas  
que el tío de las piñas nuevas  
se va mañana!*
22. *Una muchacha de mi barrio  
me ha preguntao esta mañana  
que si por suerte traía  
caliente mis avellanas.  
¡Calentitas, calentitas,  
calentitas y bien tostás!*
23. *La exquisita y sin igual Papa de Menta  
es deletérea y soluble y su color intrínseco  
no está en relación con su  
extraordinario compendio vitamínico.  
¿Quién me llama?, ¡ahora vengo!*
24. *¡El pirulín!,  
pirimpimpín, pirimpimpín,  
ha llegado el tío del pirulín,  
pirimpimpín, pirimpimpín.  
¡La jaca y el jinete,  
el pollo americano!  
El pirulín, pirimpimpín, pirimpimpín.*
25. *¡Qué buenos ajos, carajo!*
26. *¡Ya llegó la mujer del jigo gordo,  
del jigo gordo!, ¡gordo y colorao!,  
¡Los americanos buenos, gordos y coloraos!*

27. (Informante: Francisco Ruiz Muñoz "El Piñonerito", de 60 años. Vejer).  
*¿Quién quiere caracoles, caracoles  
 gordos y granaos?*
28. (Informante: Manuel Rosi Morales, de 62 años. Vejer).  
*Hoy son como almendras,  
 como almendras son los piñones  
 gordos y buenos piñones,  
 piñones de almendra.*
29. (Informante: Antonio Dávila Rosi, de 65 años. Barbate).  
*¡Niña, tengo el atún de mayo,  
 de mayo es, de mayo es!  
 Lo tengo a seis reales, a seis reales,  
 los voy a vender barato.  
 ¡Aligerarse, Mariquita,  
 me voy a la plaza!*
30. (Informante: Fernando Perea Gómez, "Pitito". Barbate)  
*¡Tetillas, tetillas vendo,  
 de malacundicundi!  
 ¡Niñas, compradme las tetillas!  
 ¡Niñas, las tetillas vendo!*
31. *¡Niña, los higos buenos!  
 ¡mira qué higos buenos tengo!  
 y fresquitos, acabaitos de traer.  
 ¡Venga, ¿quién quiere higos?,  
 ¿a quién le parto el higo?  
 De arriba hasta abajo le parto el higo.  
 ¡Aquí estoy yo!,  
 ¡que me voy a vender los higos!*
32. *¡Niña, traigo madroños de la Sierra,  
 pinchaítos en un palo!  
 ¡Venga, a gorda los madroños!*
33. (Informante: Ricardo Cano, de 50 años. Natural de Jerez y residente en Holanda. Fue encuestado en la Barca de Vejer).  
*Al pico, pico, pico picote,  
 a la patata, ¡vamos a pico!  
 ¡Ay, piquito bueno, venga el piquito  
 picopicote!*

### Notas

- (1) Antonio Machado y Álvarez, "Demófilo": *El Folk-lore Andaluz*.
- (2) La presente selección recoge los textos ordenados por localidades que nos han parecido más interesantes por su temática, su ejecución, espontaneidad, lirismo y frescura. Para la transcripción de los mismos hemos seguido los criterios establecidos por Alberto Fernández Bañuls y José María Pérez Orozco en su libro *La poesía flamenca lírica en andaluz*.



**EL DESTINO BURLADO (AT 934):  
UN RARÍSIMO CUENTO FOLCLÓRICO ANDALUZ Y LAS CREENCIAS  
SOBRE LA PREDESTINACIÓN ENTRE ORIENTE Y OCCIDENTE**

José Manuel PEDROSA  
Universidad de Alcalá

*Un cuentecillo de origen cordobés, recogido en 1989, y que aquí se publica por primera vez, es estudiado por el autor de este artículo en relación con las distintas creencias populares sobre el destino que se dan en Oriente y Occidente.*

\* \* \*

**Un cuento folclórico de Castro del Río (Córdoba)**

El 14 de julio de 1989, mientras me hallaba recogiendo materiales de literatura tradicional en Veguellina de Órbigo (León), tuve la suerte de entrar en contacto con una familia originaria de Castro del Río (Córdoba) que me comunicó, con inolvidables amabilidad y hospitalidad, un extraordinario repertorio de canciones, romances y cuentos folclóricos. La matriarca de la familia, María Luisa Elías Urbano, que había nacido en el pueblo cordobés en 1907, y que había aprendido sus romances (1), canciones y cuentos de su madre y de las compañeras que durante muchos años habían trabajado con ella en un taller de costureras, me relató el breve cuento que transcribo a continuación:

«Éste también era un niño que le dijeron el sino. El sino es lo que le va a pasar. Y decía que tenía que ser matado de un rayo y de una tormenta. Y *entonces* los padres cogieron, hicieron una tinaja de bronce, y cuando había tormenta metían al niño allí. Pero cuando el niño ya fue más grande, *desía* que no se metía allí, que por qué lo metían, que no se metía nadie allí, que por qué lo tenían que meter, que no se metía. Y la madre:

—¡No, por Dios, métete, métete!

Y *entonces* dijo el niño:

—¡Pues me voy y no me meto!

Y se marchó a la calle. Y vino un trueno muy grande y un relámpago muy grande, y cayó un rayo en la tinaja y la hizo, y la hizo cisco. *Entonces* cuando vieron ellos que el niño se salvó la vida él solo, porque si se hubiera metido en la tinaja, lo hace cisco. Y tenía sino y lo pagó la tinaja».

### El tipo cuentístico universal AT 934

No se conoce ningún paralelo del cuento de Castro del Río en la tradición folclórica hispánica, por lo que cabe hablar de él como de un documento de rareza y valor excepcionales. Si hubiera que buscarle correspondencias en el campo de la cuentística universal, habría que relacionarlo, esencialmente, con el tipo cuentístico, extendido por toda Europa e incluso por la India, que en el monumental catálogo de Aarne-Thompson lleva el número 934. Su desarrollo suele ser muy similar, aunque su desenlace sea de signo justamente contrario al nuestro, porque culmina con la muerte inevitable de la persona señalada por el destino. He aquí su resumen:

«Según una profecía, un príncipe perecerá en una tormenta. El rey lo confina en un refugio de hierro en el subsuelo, pero un día, en ausencia del rey, una tormenta destruye el refugio (2)».

### Un león, un cerdo y el destino

Una fábula parecida a ésta fue relatada en la *Silva curiosa* (1583) de Julián Íñiguez de Medrano e inspiró la comedia *Lo que ha de ser* de Lope de Vega, haciendo protagonista a un noble joven al que su padre encerró y guardó en un castillo con el fin de burlar la profecía de que su muerte sería causada por un león; cansado de su confinamiento, y contemplando una figura de león pintada en un cuadro que colgaba de las paredes del castillo, el joven golpeó la imagen con tan mala fortuna que resultó herido por un clavo y murió en seguida de calenturas (3).

Argumentos muy parecidos han llegado hasta la tradición folclórica moderna, como revela el siguiente relato folclórico gallego:

«Había un matrimonio, ó cal unha meiga lle dixera, que a súa filla ía morrer por culpa dun dente do porco; a nai, a nai da nena, procurou evitar ese mal e encerrouna nun cuarto para que non a puidera morder ningún porco, pero pola mata, colocaron a carne no cuarto da nena, e cando estaba durmindo descolgouse un dente de porco e caulle na cabeza, e así foi como morreu a rapaza, descolgándose o dente e caéndolle na cabeza (4)».

Este tipo de narraciones, que, pese a lo distinto y hasta lo opuesto de su desenlace, está evidentemente emparentado con nuestro cuento cordobés, no son más que simples botones de muestra de la abundancia, variedad y complejidad de argumentos narrativos de toda índole que cabría englobar bajo la categoría de «cuentos del hombre en lucha con su destino» (5).

### El destino burlado por desplazamiento en la tradición oriental

Más adelante habrá ocasión de hacer algunos comentarios sobre tal variedad de relatos. Ahora conviene señalar que nuestro cuento cordobés, protagonizado por un joven que cambia de lugar para poder burlar su destino, es, al parecer, único en la tradición

folclórica de Occidente. Pero, al contrario de lo que sugiere la ausencia de paralelos estrechos (con el desenlace de *El destino burlado*) mencionados en el catálogo de Aarne-Thompson, no es tan raro en la tradición folclórica de Oriente. Algunos comentarios que el egregio folclorista Haim Schwarzbaum dedicó a motivos similares existentes dentro de la cuentística tradicional judía y oriental nos van a permitir hallar datos que sin duda pueden contribuir a entender nuestro cuento cordobés dentro de un marco ideológico más amplio. Señalaba Schwarzbaum que

«incluso desde el estadio de embrión, el destino futuro del hombre (ya sea rico o pobre, sabio o estúpido, etc.) se halla fijado y predeterminado [...] Flavio Josefo afirmaba que, para los esenios, el destino regía todas las cosas, y que hasta los fariseos creían que algunas acciones, pero no todas, dependían sólo del destino, si bien otras “dependen de nuestros propios poderes”. Sólo la secta de los saduceos proclamaba que no existía nada que tuviera el menor parecido con el destino. Suponían que todas nuestras acciones dependían de nuestras propias fuerzas, de modo que cada mortal era responsable de lo que era bueno para él, y recibía lo malo en pago a su propia locura. La secta judía de Qumran también adoptó las creencias de los esenios en lo que se refería al destino y a la predestinación [...] Resulta muy interesante el hecho de que el folclore judío sea, a pesar de todo, rico en tipos de cuentos folclóricos que ponen énfasis en que un mortal puede sortear y esquivar el destino, en que un hombre puede ser capaz de superar sus malos hados [...] Un proverbio talmúdico afirma que “el atrevimiento, incluso ante lo divino, puede procurar ventajas”, es decir, que la audacia puede ser efectiva incluso ante Dios [...] Según el *Talmud* de Babilonia (*Rosh Hashanah* 16b), cuatro formas de proceder pueden contribuir a la superación de un destino mortal: la caridad, la plegaria intensa, el cambio de nombre, y el cambio de conducta si viene acompañado de arrepentimiento. Algunos sabios talmúdicos añadieron una quinta: el cambio de lugar (6)».

Tras comentar, con sus características agudeza y erudición, las otras cuatro eventuales estrategias que sirven para burlar a los hados adversos, llegaba Schwarzbaum a la quinta y última, cuyo comentario puso bajo el epígrafe de «El cambio de lugar frustra el destino»:

«El adagio “Meshane Makom Meshane Mazzal” (“El que cambia de lugar cambia de destino”) ya ha sido citado más arriba [...] Desde la época de los antiguos sumerios ya se ponía énfasis en que “trasladarse es útil cuando se es pobre” (“un vago, si se va a otra ciudad, se convierte en el jefe”). Según diversos sabios del *Talmud* de Babilonia (*Rosh-Ha-Shanah* 16b), el traslado de lugar puede efectivamente ser causa de la superación de un destino adverso y favorecer la fortuna individual. El *Talmud* remite al episodio del *Génesis* XII:1 en que el Señor ordenó a Abraham: “Vete de tu país y de tu linaje... hacia una tierra que yo te mostraré”. Tan pronto como Abraham abandonó su país, el Señor le prometió fundar sobre él una gran nación, le bendijo y ensalzó su nombre. En el *Talmud* de Jerusalén (*Shabbath* VI, fol. 8b), Rabbi Yohanan advertía a un hombre que se ocupaba en la confección de dulces, y que se quejaba de su destino ad-

verso y de los escasos rendimientos de su negocio, que cambiase de lugar, añadiendo que a veces un cambio de nombre era eficaz, y que en otros casos un cambio de lugar era también deseable. Según otra afirmación del *Talmud* de Babilonia (*Baba Mezia'* 75b), cualquiera que sufriese miseria y hambre en alguna ciudad y no la cambiase por otra, no podría culpar a nadie sino a sí mismo. En el *Zohar* (I 187a) se ponía énfasis sobre lo mismo: "aquél que no ha alcanzado el éxito en cierto lugar, deberá ir a otro lugar donde su fortuna mejorará". También en el *Zohar* (II 38b) se nos habla de un rabino llamado Hisda que vivía entre los capadocios y sufría gran pobreza y graves enfermedades. Cuando abandonó aquellas tierras y se fue a Séforis, todo le empezó a ir bien. El *Sepher Hassidim* proclama también la importancia de cambiar de lugar. El santo hasídico de Neskhih, además de cambiar el nombre de los pacientes que acudían a él en busca de curación, solía ordenar que se trasladase a la persona enferma a otra habitación o a otra casa. En un cuento folclórico indio, el niño predestinado a morir decía a sus acongojados parientes que le permitiesen marcharse a un país lejano, pues de este modo podría burlar su destino. Hay historias similares en el Archivo de Cuentos Folklóricos de Israel, que presentan a un niño condenado a morir ahogado que es enviado a otro lugar. Gran interés tiene también otra leyenda, incluida en el vigésimo cuento del *Ma'ase Nissim*, de un hombre que era perseguido constantemente por la mala suerte y que por ello resolvió abandonar su ciudad natal y establecerse en otro lugar para librarse de un sino fatal (7)».

Estos eruditos comentarios de Schwarzbaum son indicativos de que nuestro relato cordobés de *El destino burlado*, pese a su unicidad en el ámbito europeo, no es una aislada excepción en el amplio panorama de la cuentística universal, sino que tiene también estrechos y bien reconocibles paralelos en la tradición semítica y en la oriental.

### **Migraciones, peregrinajes, viajes iniciáticos y otras estrategias de cambio de destino**

Es imposible, en el limitado espacio de estas páginas, trazar siquiera un panorama sintético de todas las teorías que, sobre la predestinación y sus conceptos asociados (libertad, salvación y condenación del hombre) han elaborado escuelas religiosas y filosóficas y creadores de cultura y de literatura de toda época y lugar. Limitémonos, pues, a recordar que quizás sean éstas las cuestiones básicas sobre las que se han cimentado grandes y pequeñas religiones, desde el cristianismo con sus teorías sobre el pecado original y la gracia salvadora hasta las de cualquier secta milenarista actual; y también grandes y pequeñas filosofías, desde las presocráticas y las existencialistas hasta la de Cioran; por no hablar de literaturas que van desde la de Sófocles o el *I Ching* hasta las de Tolstoi o Albert Camus, pasando por Shakespeare o Calderón.

En medio de este colosal panorama, nuestro cuento ilustra, de forma mucho más profunda y menos inocente de lo que su brevedad y aparente sencillez narrativa anuncian, una modalidad más concreta (pero en cualquier caso universal) de concepciones o de actitudes del hombre en relación con la posibilidad de modificar su destino. La fa-

cultad de salvación mediante el cambio de lugar funciona, ciertamente, como una especie de embrión argumental e ideológico de las estrategias de peregrinación y de viaje iniciático reorientadoras del destino que pueden ser rastreadas de forma muy persistente en la historia y en la cultura de la humanidad. Si Schwarzbbaum apuntó a numerosos versículos de la Biblia, del *Talmud* o del *Zohar* para ilustrar casos puntuales de cambios de lugar con efectos redefinidores del destino de las personas, a su elenco podía haber añadido el viaje que por su obviedad e importancia, y por su valor redentor no de una persona, sino de un pueblo, quizás fuera más difícil de ver: el de la conducción de los judíos a la Tierra Prometida a Moisés. Motivo capital de la tradición de las tres grandes religiones monoteístas que se renueva en todas las peregrinaciones que innumerables pueblos (no sólo los de religión monoteísta) han realizado, realizan y seguirán siempre realizando con el objeto de acercar sus destinos a la salvación. Y motivo que subyace también en todas las tierras de promisión no sólo religiosa, sino también demográfica y cultural que desde las primeras migraciones del hombre prehistórico hasta los modernos desplazamientos masivos de refugiados y de inmigrantes económicos han contribuido a dar al mundo su forma actual.

Ciñéndonos a un ámbito más estrictamente literario, es inevitable recordar las creencias atávicas y las narraciones folclóricas de innumerables pueblos en las que el peregrinar del héroe o de la heroína suele adquirir valor argumental clave. Basta con dar un repaso, por ejemplo, a los tipos 930 al 949 de la clasificación de Aarne y Thompson, todos ellos acerca de héroes fatalmente predestinados parecidos al nuestro, para apreciar hasta qué punto el viaje iniciático está prescrito como estrategia de superación de un destino adverso. A veces con resultados positivos, como sucede con la historia del caballero Placidas (AT 938); y otras con resultados negativos, como en el caso del desventurado Edipo (AT 931), cuyas peregrinaciones no le salvan, ni a él ni a su familia, de las peores adversidades.

Pero, además, no es preciso centrarse sólo en los cuentos AT 930-949, sobre héroes explícitamente marcados por un destino adverso, para comprobar la universalidad de este motivo. Es prácticamente imposible encontrar cualquier cuento maravilloso, de cualquier tradición del mundo, que carezca del motivo del viaje iniciático (o, más bien, de los viajes iniciáticos) del héroe. Mucho mejor que remitir a ejemplos concretos, que podrían alargarse *ad infinitum*, es de recordar que, entre las 31 eventuales funciones del cuento maravilloso que fueron definidas por el folclorista ruso Vladimir Propp, al menos seis corresponden o se acercan a la definición del viaje iniciático: la 1 (el alejamiento del héroe de su familia), la 11 (la segunda partida del héroe), la 15 (el desplazamiento del héroe en pos del objeto de su búsqueda), la 20 (el regreso del héroe a su casa), la 21 (la persecución del héroe) y la 23 (la llegada de incógnito del héroe a su casa o a otro lugar).

Aunque sea sólo como apunte sumario de la influencia de este motivo (o función) en las grandes obras y en los grandes nombres de la literatura, recordemos también los inolvidables viajes y las largas distancias que permitieron reencontrarse con ellos mismos y con su destino a los personajes que pueblan las páginas de *La Odisea*,

de *Las Mil y unas Noches*, de las novelas del Grial o de caballerías, de *El Quijote* o de *Muerte en Venecia* de Thomas Mann.

### La fatalidad del destino en algunas tradiciones indoeuropeas

Aun a sabiendas del peligro de caer en la simplificación fácil, y de que en cuestiones como ésta sólo se puede hablar en clave de tendencias generales, y no de reglas de cumplimiento absoluto, no podemos dejar de señalar, llegados a este punto, que existe una especie de línea divisoria entre las tradiciones que podríamos llamar indoeuropeas y las que podríamos catalogar de semítico-africanas en lo referente al carácter inexorable o no del destino. En el ámbito europeo, efectivamente, parece tener un profundo arraigo ideológico la creencia en la imposibilidad de burlar el destino predeterminado desde antes del nacimiento por hados o por hadas como los que son someramente caracterizados en estas líneas del antropólogo húngaro Géza Róheim (8):

«En la antigüedad, se creía que el destino del hombre estaba determinado desde el nacimiento por una o por varias diosas. Estas diosas, las Parcas de los romanos, las Moiras de los griegos, las Hathors de los egipcios, estaban siempre haciendo algo así como hilar o tejer un hilo [...] Diversos pueblos han tenido la creencia de que la vida humana está determinada (a veces desde el nacimiento) por diosas maternas o por seres sobrenaturales, y que la vida termina cuando ellas cortan una cuerda o un hilo. La diosa madre de los asirios, Ishtar, teje el hilo de la vida, y lo corta. Alcinoo prometió a Odiseo que le protegerá hasta que toque el suelo de su amada patria, y que para ello se enfrentará a cualquier destino adverso que tenga reservado, y a lo que las Moiras hayan dispuesto en relación con el hilo de su vida en el momento del nacimiento. [En los cantos XX y XXXV de *La Ilíada* se lee que] un hilo ha sido hilado desde el nacimiento de cada mortal por Moira o Aisa, y la textura de este hilo determina todo lo que le sucederá, ya sea bueno o malo [...] Las Moiras están estrechamente relacionadas con las Erinias (Furias); su altar en Sykion estaba en un bosque dedicado al culto de estas representantes vengadoras de la imagen de la madre. Cloto hilaba el lino alrededor de la rueca, dejándose listo a su hermana Laquesis, que hilaba el hilo de la vida, antes de que Atropos lo cortase con sus tijeras [...] En la tradición griega moderna, las Moiras son ancianas que aparecen tres días después del nacimiento del niño para hilar su hilo [...] En Aigina, la mayor de las tres hermanas maneja las tijeras, una de las jóvenes hace funcionar el huso, y la tercera mantiene el hilo. Mientras hacen estas operaciones, discuten sobre el futuro del niño. Cada vuelta del hilo en el huso significa un año de vida. Cuando terminan, la más mayor lo corta...»

De la importancia que la cualidad fatal del destino juega en tradiciones indoeuropeas más septentrionales da fe el hecho de que Régis Boyer haya titulado como «Todo está sometido al destino» un parágrafo de un estudio general sobre la antigua religión germano-escandinava en el que afirmaba que

«todo está sometido al destino, y los dioses no escapan a ello. Esto puede tener unas consecuencias a primera vista aberrantes. Odín, el dios vidente por excelencia [...], que se supone conoce todos los destinos, no puede nada ni contra el suyo propio ni contra el de sus iguales. Le vemos, después de la muerte de su hijo Baldr, evocar mediante la magia a una vidente para conocer la suerte del dios en el más allá y saber, vanamente, por otra parte, lo que debería hacer para sacarle de la tenebrosa morada. Insisto sobre el hecho de que, a pesar de la lectura wagneriana de la palabra que, por otra parte, autoriza uno de los manuscritos, el Ragnarök que marcará el final de los tiempos y el derrumbe universal, comprendido el de los dioses, significa no crepúsculo (*rokkr*) de las Potencias, sino fin, consumación (*rök*) del destino de las Potencias. Lo que significa que, entonces, el Destino, solo, reinará como ha gobernado con su ley todo el curso de la Historia, mítica y real.

Por ese motivo no es necesario interrogarse demasiado acerca de la identidad de ese As todopoderoso (*áss inn allmáttki*) que evocan varias de nuestras fuentes. La denominación debe aplicarse al Destino, verdadero *deus otiosus et omnipotens* de este universo, que tiene absolutamente todo en sus manos. Como es lo Sagrado en estado puro, es justo que no se le haya atribuido un nombre propio que lo individualizaría, lo reduciría, me atrevo a decir, al estatuto de un simple dios, aunque fuera poderoso y temible, y aunque, dada nuestra incapacidad para conocer su esencia, haya engendrado emanaciones, primero colectivas, después, sin duda, de manera progresiva, antropomórficas, humanizadas, individualizadas: los dioses (9)».

### La no fatalidad del destino en algunas tradiciones semíticas y africanas

Sobre las posibilidades de alterar el destino en las tradiciones semíticas y medio-orientales ya nos informó ampliamente Haim Schwarzbaum, aunque no vendrá mal recordar otra vez que

«según el *Talmud* de Babilonia (*Rosh Hashanah* 16b), cuatro formas de proceder pueden contribuir a la superación de un destino mortal: la caridad, la plegaria intensa, el cambio de nombre, y el cambio de conducta si viene acompañado de arrepentimiento. Algunos sabios talmúdicos añadieron una quinta: el cambio de lugar (10)».

Tras repetir la advertencia de que, en cuestiones como ésta, sólo se puede hablar en clave de tendencias generales, y no de reglas absolutas, se puede decir que, en el lado africano de la línea divisoria que separa a las tradiciones que podríamos llamar semítico-africanas de las indoeuropeas, parece que tienen también profundo arraigo las creencias sobre la posible superación de un destino adverso a través de desplazamientos a escenarios distantes y simbólicamente extraños cuyos peligros se debe aprender a superar o a dominar.

Ésa es precisamente la clave de los ritos de iniciación a la edad adulta que jóvenes de sociedades tribales de todo el mundo, pero sobre todo de las africanas, deben cumplir al llegar a la pubertad. Los conceptos de superación personal del destino y de viaje y desagregación iniciáticos se hallan especialmente vinculados entre sí en ciertas poblaciones del África negra y musulmana, como es la de los kurankos:

«Aunque la gente a menudo habla de las disposiciones divinas o de las influencias ancestrales en términos de destino implacable (*sawura*), es siempre una decisión humana la que, en la práctica, determina el curso particular del destino de una persona [...] Una persona adquiere entendimiento moral y capacidades propias por medio de un rito de iniciación. Es en la pubertad cuando se aprende a tomar una actitud decisiva hacia la existencia. Pocas veces se considera maduro el comportamiento de un niño: “un niño está igual que cuando nació; no tiene sentido común”, dicen los kuranko. La iniciación proporciona un “nuevo entendimiento” y el niño se convierte en una “nueva persona”. Esta transformación se considera a menudo como un sometimiento de la naturaleza emocional inmadura del niño, y opera a través de las heridas emocionales y del dolor físico. Aislado de la comunidad en un refugio en el bosque, y desvinculado de lazos emocionales (particularmente en relación con la madre), el adolescente queda sometido a una serie de pruebas. Se dice que estas pruebas simulan las crisis que inevitablemente se producen a lo largo de la vida adulta [...] Según el punto de vista de los kuranko, sólo cuando una persona aprende a discriminar entre la acción del dolor y su propia reacción frente a ese hecho, adquiere en cierta medida el control de sí mismo y la libertad (11)».

De nuevo nos sale al paso, en un contexto geográfico y ritual especialmente exótico, el crucial motivo de la desagregación simbólica y del desplazamiento iniciático que tradicionalmente han debido cumplir los jóvenes varones de numerosas sociedades tribales africanas antes de hacerse dignos de adquirir con su rebelión adulta «el control de sí mismos y de la libertad» y de poder oponer sus decisiones a «las disposiciones divinas o de las influencias ancestrales en términos de destino implacable» al que los kurankos llaman *sawura*.

Es obvio que al documento etnográfico que hemos analizado se le podrían añadir muchos más, y que a los numerosos ejemplos culturales de fatalidad del destino en el ámbito indoeuropeo, y de no fatalidad del destino en el semítico-africano, se le podría añadir también alguna excepción como la que representa nuestro rarísimo cuentecillo andaluz. Porque no cabe duda de que la historia de nuestro joven encerrado en la tinaja de bronce hasta que se rebela cuando “ya fue más grande” (igual que se “rebe-fan” contra el destino los nuevos adultos africanos) se halla muy cerca de las creencias sobre la predestinación no inexorable arraigadas en las tradiciones semíticas y, sobre todo, africanas. Y muy lejos, en cambio, de las indoeuropeas, que por razones geográficas debían serle más próximas.

En cualquier caso, el abismo ideológico que media entre nuestro cuento andaluz y el común de las versiones del cuento AT 934, que en el catálogo de Aarne y Thompson sólo aparece documentado en versiones puramente indoeuropeas (recogidas en Finlandia, Estonia, Lituania, Suecia, Irlanda, Italia, Hungría, Chequia, Serbia, Croacia, Rusia y la India) queda suficientemente de manifiesto al recordar una vez más el resumen del cuento indoeuropeo propuesto por Aarne y Thompson. Tan parecido y al mismo tiempo tan opuesto al que, como entretenimiento cotidiano para ellas y rareza insólita para nosotros, han contado hasta el mismo siglo XX las costureras de Castro del Río:

«Según una profecía, un príncipe perecerá en una tormenta. El rey lo confina en un refugio de hierro en el subsuelo, pero un día, en ausencia del rey, una tormenta destruye el refugio (12)».

#### Notas

- (1) Sobre sus romances, puede verse mi artículo “El repertorio romancístico de una mujer de Puentegeñil (Córdoba)”, *Revista de Folklore* 176 (1995) pp. 57-65.
- (2) Véase Antti Aarne y Stith Thompson, *The Types of the Folktale: a Classification and Bibliography* [FF Communications 184] 2ª revisión (Helsinki, Suomalainen Tiedeakatemia-Academia Scientiarum Fennica: 1981) n° 934; véase además Aarne y Thompson, *The Types of the Folktale* n° 506\* (“La huida de la profecía”), y Stith Thompson, *Motif-Index of Folk Literature: a Classification of Narrative Elements in Folktales, Ballads, Myths, Fables, Mediaeval Romances, Exempla, Fabliaux, Jest-Books and Local Legends*, ed. rev. y aum., 6 vols. (Bloomington & Indianapolis-Copenhague, Indiana University-Rosenkilde & Bagger: 1955-1958) núms. M341.2.2 (“Profecía: Muerte a causa de una tormenta”) y M372.1 (“Confinamiento en una casa de hierro bajo tierra para evitar el cumplimiento de una profecía”).
- (3) Véase, sobre la tradición áurea de este cuento, Maxime Chevalier, *Cuentos folklóricos españoles del Siglo de Oro* (Barcelona: Crítica, 1983) n° 69.
- (4) Xerardo Pereiro Pérez, “O presaxio da meiga”, *Narracións orais do concello de Palas de Rei* (Santiago de Compostela: Sotelo Blanco, 1995) n° 120.
- (5) Véase Aarne y Thompson, *The Types of the Folktale* núms. 930-949. En François Delpesch, “De l'enigme de l'Hermaphrodite au mystère de la Triple Mort: remarques sur les avatars d'une épigramme médiévale”, *Tigre* 9 (1997) pp. 13-42, se analizan también diversos relatos folclóricos indoeuropeos acerca de destinos fatales que tienen relación, si bien no próxima, con el nuestro.
- (6) Traduzco de Haim Schwarzbaum, *Studies in Jewish and World Folklore* (Berlín: Walter De Gruyter & Co, 1968) p. 277.
- (7) Traduzco de Schwarzbaum, *Studies* pp. 289-290.
- (8) Géza Róheim, “The Thread of Life”, *Fire in the Dragon and Other Psychoana-*

- lytic Essays on Folklore*, ed. A. Dundes (Princeton: University, 1992) pp. 88-101.
- (9) Boyer, "Lo sagrado entre los germanos y los escandinavos", en *Tratado de antropología de lo sagrado II El hombre indoeuropeo y lo sagrado*, coord. J. Ries (Madrid: Trotta, 1995) pp. 231-269, pp. 240-241.
- (10) Schwarzbaum, *Studies* p. 277.
- (11) Traduzco de Michael Jackson, "In the Thrown World: Destiny and Decision in the Thought of Traditional Africa", *Choice and Morality in Anthropological Perspective: Essays in Honor of Derek Freeman*, eds. G. N. Apell y T. N. Madan (Nueva York: State University Press, 1988) pp. 193-210, pp. 199-200.

**«LAS COPLAS DEL LORITO». SOBRE EL CIEGO TRAGABOLLOS  
Y SU LAMENTABLE SUERTE COMO «HÉROE NACIONAL».  
ALGO MÁS SOBRE LA PUREZA DEL FLAMENCO**

Gerhard STEINGRESS  
Universidad de Sevilla

En el *Almanaque de la Ilustración* del año 1894 (pp. 114-118) encontramos el relato de José Ibáñez Marín, titulado «Represalias». Narra la suerte del pícaro y marrullero *Tragabollos*, ganándose la vida como ciego recitador de romances populares y cantor de las coplas en boga hacia principios del siglo XIX. Mas, este ciego que ingresaría en la lista de los héroes de la guerra contra los invasores «franchutes» por hacer uso de su «arte» en pro de la patria convirtiéndose así en agitador, con una extraordinaria popularidad, que pagaría con su propia vida.

Pues bien, aunque nada en concreto se sabe de este *Tragabollos*, afirma el autor del relato que las coplas favoritas para entonces eran las llamadas del «Lorito», y lo eran hasta tal punto que hacia finales del mismo siglo todavía se podían escuchar en los alrededores de Andújar. No dudamos, pues, de la existencia de tal ciego agitador. Pero lo que más nos interesa es el tipo de personaje que representó a lo largo de su «carrera» como cantador ambulante, porque nos recuerda en mucho a los posteriores cantaores flamencos descritos en los célebres relatos costumbristas de don Serafín Estébanez Calderón. El personaje y la «función» de *Tragabollos* anticiparon muchos de los rasgos de aquellos «patriarcas» del flamenco como p.e. *El Planeta*, *El Fillo*, *Juan de Dios*, etc. (1). Primero, su personaje: «muy majo» diríamos, un «truhán», un «buscavidas», un «echao p' delante» que tocaba —al igual que *El Planeta*— la vihuela para acompañar las coplas y seguidillas que él mismo cantaba. Segundo, «su gente»: mujeres algo «raras», es decir, «una hembra de pelo en bozo, garrida y briosa», que le acompañaba en el compás y una «rapaz zahareña y vivaracha, gentil de talle y linda de facciones, mezcla de lazarillo y de tiple, joya de valfa para aquella sociedad trashumante (...) con su vocecita de ángel». El trío vivía del ingenio romancesco del ciego, salpicado de cierto erotismo mujeril, pero fundamentalmente por su dedicación al patriotismo de «gran sabor nacional y de mucho coraje».

La presente narración demuestra la mutua influencia del patriotismo llamado «españolismo» y el «arte popular» como su medio propagandístico. Encajaba la actitud del ciego perfectamente con lo que años antes habían reclamado ya ciertos músicos, compositores e intelectuales frente a la «invasión extranjera» de la música española (*Izà Zamácola*, Blas Laserna). El arte de luchar de *Tragabollos* fue mortal, como demuestra el mortal «banquete» que organizó en honor de la guardia francesa en algún lugar de la Sierra Morena...

Cierto es, que las coplas de *Tragabollos* nunca llegaron al parnaso de la música o la poesía erudita y su suerte e incluso su memoria se debió al patriotismo musical, que despertó el odio de algún oficial francés y le mandó al pobre ciego al cielo de los patriotas. Deberían existir más pruebas de este guerrillero ciego que luchó con la vihuela, su voz ronca, la sátira y el vino por librar su tierra de los intrusos. Debería existir alguna noticia por escrito en los alrededores de Córdoba, en El Carpio, Marmolejo, Bailén o Andújar, pero más que recuerdo heroicos, el ejemplo de *Tragabollos* demuestra el papel de los músicos ambulantes como recuerdos vivos del romancero popular, cuya música, según Estébanez Calderón, había desaparecido más o menos a principios del siglo XIX para «refugiarse» en «muy pocos pueblos de la serranía de Ronda, o de tierras de Medina o Jerez». Sin duda, y aunque no sabemos nada concreto de la música de *Tragabollos*, nos cabe suponer casi con seguridad, que tocaba y cantaba al estilo de los ciegos, los «trovadores de esquina».

Las coplas del «Lorito», citadas en el relato, se componen de cuatro versos sexasílabos con métrica y rima algo irregular. El hecho de que cada estrofa surja a continuación de la anterior nos hace suponer que se trató de un tipo de *corrido*, de copla romanceada, muy en boga también entre los primeros flamencos. El ejemplo de la historia trágica de *Tragabollos* demuestra que los posteriores cantaores flamencos crearon un estilo poético-musical, que conservó mucho de los caracteres de aquellos «trovadores» y músicos ambulantes, al tiempo que utilizaron estos elementos para crear algo nuevo, sintetizando estilos y tonos, gestos y poesía.

En fin, la pequeña historia de este hombre que la curiosidad del siglo XIX nos ha legado, cuestiona una vez más los intentos de cualquier intento de insistir en la «pureza» del flamenco como *conditio sine qua non* de su futuro desarrollo. Como demuestra la historia artística de *Tragabollos*, el flamenco «nació» de muchos padres, nunca fue algo «puro» sino que se «nutrió» de muchas fuentes, y gracias a este su anárquico manierismo artístico, ha sobrevivido, crecido y madurado como estilo artístico-musical vivo.

\* \* \*

### Represalias

Marrullero, de condición aviesa y enardecida, el ciego *Tragabollos* fue un tipo de popularidad extraordinaria que adquirió relieve trágico por los días de la inmortal jornada de Bailén.

Contaba el tal *Tragabollos* con más de cincuenta años. Aun cuando parezca raro, el buen hombre, viudo, y ciego al amparo de su hija, casada con un colono de Sierra Morena, se había «desgarrado» del hogar, como si fuese un mancebillo picado de aficiones truhanescas.

De estatura arrogante, morenote y cejijunto, bien poblado el rostro, ofrecía un aspecto simpático, que se realizaba al oír el modo como rasgaba la sucia vihuela y el ingenio con que aderezaba coplas y seguidillas llenas de sátiras y de patriotismo.

Malas lenguas decían blanco y negro de cierta mujer que solía acompañarle, reclutaba, según el pueblo, en los tejares de Córdoba, hembra de pelo en bozo, garrida y briosa, que de igual manera daba fin a un jarro del buen tintillo, que entusiasmaba y ayudaba al ciego manejando lindamente y a contrapunto, las tejoletas labradas en un santiamén con los cascos de las alcarrazas elaboradas por la industria alfarera.

A la pareja de *Tragabollos* y su coima hacía tercio una rapaza zahareña y vivaracha, gentil de talle y linda de facciones, mezcla del lazarillo y tiple, joya de valfa para aquella sociedad trashumante, porque así componía el trío con su vocecita de ángel como allegaba con advertimiento y pulcritud relieves con que reponer las perdidas fuerzas y líquido para remojar las deshechas fauces.

El apodo colgado a ciego coplero venía de su afición al hartazgo. Precisamente, no eran sólo bollos lo que engullía con afán. Roscas y rosquillas, panecillos y tortas, cuanto salía de los hornos de cocer, singularmente si conservaba aún algo de temperatura, cuéntase como averiguado que servía de lastre en su estómago, mezclándolo con manjares de cazuela y rociándolo con algún cuartillo de saludable peleón.

Pero el punto que más relieve le daba era el de su vena patriótica.

En esto era *Tragabollos* un revolucionario y un enardecido. Su ingenio romancesco, zumbón, burdo desde luego, pero de gran sabor nacional y de mucho coraje, era parte principalísima de su boga y simpatía entre las masas. Desde el momento mismo en que se establecía sus reales en plazuelas y callejas, el mercado y los talleres se declaraban en huelga: corrían a escucharle menestrales y labriegos, jóvenes y ancianos, rapaces y mujeres, tomando como profecías ciertas e infalibles las agudezas y arranques de españolismo de aquel taimado ciego.

Las coplejas más del gusto popular eran las llamadas del Lorito. Cuando al rasgar de la vihuela anunciaba *Tragabollos* la canción favorita, las gentes se redoblaban, apretábase el cerco de curiosos, abrían las bocas de los bobos, se sonreían los maliciosos, esperaban todos con ardor patriótico. Y el ciego, luego de acoplar bien sobre la parte posterior de la cabeza su felpudo y desvencijado sombrero, sacaba con su voz cascada y varonil la intencionada letrilla:

Napoleón, zeñores,  
tiene un lorito;  
no come ni bebe  
y está gordito

Y entrando a coro la rapaza y la hombruna cordobesa, proseguía la música entre zambra y jácara, pullas y bravatas patrióticas por parte del senado abigarrado y nutrido

habla el tunante  
con desparpajo  
diciendo a su amo  
¡no pazes el tajo!

Subía de punto el comentario de las gentes, gozaba el ciego, preparábase la muchachuela para hacer la colecta, mientras la pareja continuaba:

A España no tomas,  
Madrid te lo advierte;  
vuélvete a Francia,  
Corre, farsante.

Las atrocidades realizadas en Córdoba por las tropas del general Dupont habían llevado los odios de españoles y franceses á un grado de horror y de encarnizamiento verdaderamente increíble.

El robo y el sacrilegio, en feroz maridaje con el desenfreno sensual y cobarde, fueron los timbres de la soldadesca napoleónica; sin que bastaran a contener el desborde, ni la disciplina, harto relajada por las tristezas que envolvían al Ejército expedicionario, ni menos la torpe codicia de los jefes, atentos no más a sus medros y apetitos.

Los sucesos amargos de la entrada en Córdoba habían repercutido en toda Andalucía. Las repugnantes hazañas de aquellas huestes envilecidas por el desenfreno corrían de ciudad en ciudad y de aldea en aldea, moviendo el sentimiento nacional, reforzando la ira y graduando un deseo de luchar apenas contenido hasta entonces.

La musa callejera sacó partido de las inmundas escenas realizadas en la iglesia de la Fuensanta, en el Carmen y en la Catedral: el eco de sus romances llevaba a las campiñas del Guadalquivir y a los breñales de Sierra Morena la deshonor de los hogares y el saqueo de los conventos, el robo sacrilego de varias coronas de oro y otras muchas alhajas de las iglesias de Córdoba, el despojo del palacio arzobispal y cuantas vilezas cometieran los soldados de Dupont.

Y a la vez que cantaban con airado acento tan tristes sucesos, reanimaban los espíritus con la relación de la valerosa conducta del alcalde de Montoro, Juan de la Torre, con el ejemplo del popular arriero que cerca de El Carpio remató a unos franceses rezagados de su batallón, y con algún que otro episodio del combate de Alcolea sostenido en los primeros días del mes de junio.

*Tragabollos* era de los que más bullían en la comarca. Su condición brava y pícaro había cobrado calor y estímulo, merced á unos estacazos granados lindamente por sus cantares. Al paso de los franceses por Andújar, el ciego, su coima y la rapaza no enmudecieron, antes bien sus romances subieron en intención y valentía. Con la osadía que infunde el aplauso popular y la fe de la causa defendida, nuestro héroe solía insinuarse demasiado, aun cuando entre sus oyentes aparecieran soldados franceses: cabalmente entonces repetía con furia y saña, ganando la simpatía del auditorio, el estribillo:

*Soldados gabachos,  
Solemnes borrachos,*

que jaleaban a compás los del corro y que engendró la rabia de algunos invasores, quienes sacudieron sin piedad sobre la trinidad bohemia, menudeando los golpes con singular empeño en las anchas espaldas del ciego.

Cuando los franceses prosiguieron su marcha en dirección de Córdoba, *Tragabollos* comenzó una propaganda viva y corajuda, en la que obraba como acicate el molimiento de marras, mezclado y revuelto con el general sentimiento de castigar al que tan villanamente atentaba contra la independencia y el honor de España.

Valiéndose de sus artes y marrullerías, el ciego propalaba noticias, corriendo de Marmolejo a Bailén y de Andújar a la Sierra; encendía los ánimos y preparaba la venganza; tomaba parte en conjuras y aun coadyuvaba el degüello de tal o cual portapliegos o de algún desventurado soldado descarriado o enfermo. De acuerdo con patriotas bajados de Jaén, fue uno de tantos asaltantes de un pequeño convoy en el riachuelo Escobar, matando a sus conductores y repartiéndose como botín de guerra lo que llevaban en los carros, que no era otra cosa sino el producto de los despojos cometidos en los pueblos del tránsito.

Tamañas travesuras, realizadas muchas de ellas con complicidad y con la cooperación de la brava cordobesa, fueron muy sonadas en todos aquellos lugares. El ciego ya no cantaba por buscar refuerzos a su bolsa y provisiones para su fardel. Convertido en patriota y revolucionario de gran prestigio, consagró su calidad de pícaro, su vihuela, sus romances y su brazo a la causa nacional, necesitada de corazones esforzados y de espíritus que agrupaban y reunieran los elementos disgregados que moraban en la comarca.

Súpose bien pronto que Dupont retrocedía hacia Andújar temeroso de que los españoles, cerrándole los puertos de Sierra Morena, le infligieran un tremendo descabro.

La nueva, estimada como fausta por los patriotas, corrió acompañada de otras más halagüeñas y consoladoras. En la Andalucía baja, en Granada y en Gibraltar se reunían y organizaban cuerpos de tropas, que bien pronto correrían, dirigidos por generales y jefes españoles, a pelear con los batallones aguerridos del vencedor de Halle.

El júbilo rebasó los límites naturales: nadie dudaba ya de un triunfo completo, castigo de la osadía napoleónica y de los desmanes y atropellos de Córdoba. Pero a la vez que la alegría inundaba franca y hermosamente los corazones de todos, había el temor de que las tropas francesas tomasen represalias y castigasen con crueldad a los patriotas que días antes hicieran armas contra los correos y convoyes de Dupont. Y por el que más se temía era por el intrépido *Tragabollos*, cuya hazañosa conducta debía ser ya conocida hasta del generalísimo francés.

Alboreaba el día 18 de junio cuando las descubiertas de Dupont aparecieron por los lomos que corren hacia los Visos y que limitan la cuenca del Guadalquivir en la zona llamada Vega de Andújar. Desde las torres de la ciudad los españoles observaban el movimiento de avance: aquella tropa no ostentaba la marcial apostura ni el bizarro continente derrochados algunos días antes: aparecía caída, macilenta, con esa opacidad precursora de las grandes catástrofes, porque hueste militar cuya alma se amilana o perturba, es rebaño condenado a estéril sacrificio.

El ciego y su compañía huyeron de la población temiendo las consiguientes venganzas. Refugiáronse en la Sierra, y de pago en pago y de caserío en caserío, fueron llevando las nuevas de cuanto ocurría, preparando y aderezando los elementos de resistencia y de ataque.

Ofrecía Sierra Morena un cuadro de pujante belleza. El suelo, vestido con los pámpanos de la vid, festoneado por la chumbera y matizado por florecillas que arrojaban perfume y frescura; en el firmamento un sol africano, vivificador para los naturales, mortífero é implacable para los invasores. La población, refugiada y huida por caseríos y viñas, celebraba con regocijos y fiestas las tristezas de los soldados franceses, que allá en lo hondo yacían marchitos y enfermos entre los rastros de la seca campiña, devorados por un calor sofocante, sin brisas que respirar, y lo que era más cruel, con temores y augurios de que se avecinaban jornadas tristes y vergonzosas.

La esperanza presidía en las crestas veedinegras de la sierra, y a lozanía de cañadas y cuenquecillas daba animación el regodeo de los buenos españoles codiciosos de pelea y de gloria. Y como contraste, en la vereda dorada del Guadalquivir imperaba el pesimismo y la duda, siendo la luz radiante del sol causa eficiente de tan espesas brumas.

Guerrilleros y partidas sueltas de serranos y viñeros corrían por las crestas que coronan la cuenca del río por su orilla derecha, amagando y molestando el flanco izquierdo de Dupont. *Tragabollos* no desperdiciaba momento: conocedor del terreno, alentado por la fe y por sus éxitos, ayudado por todos y animado por su cordobesa, no se daba punto de reposo, y aparecía por todos lados y concertaba planes, y transmitía órdenes nuevas, salpicando su obra con peculiar gracejo, y enjaretando seguidillas en cuantos lugares reclamaban su arte.

En sus vueltas y revueltas, tuvo noticia de que en los pagos a la población solían refugiarse soldados franceses, a hurtadillas de sus jefes, buscando brisa más fresca que el viento caldeado del llano, y también en persecución de bodegas donde consumir algunos jarros de sabroso vinillo blanco.

Acudió, pues, nuestro ciego, en busca de aventuras y de gloria. Tomó informes, preparó la traza, y uno de los primeros días de julio, cuando el sol lanzaba sus rayos de plomo, cayó con su coima y la rapaza en la viña de Perinolo, famosa por la frescura y la feracidad de su tierra.

Bebían plácida y tranquilamente siete marinos de la guardia, inclinados sobre los bancos de mampostería: su actitud revelaba satisfacción; sus ojos delataban ese estado precursor de la embriaguez, tan incitante y propicio para todo lo que sea jácara y bulla: en la cueva los odres panzudos convidaban a proseguir el trago, y allá fuera, junto al horno blanqueado y limpio, chisporroteaban y saltaban en el fondo de un gran caldero pedazos de torreznos y magras revueltos con rojo y apetitoso tomate.

Cuando *Tragabollos* llegó al gran portalón del caserío, aquellos soldadotes batieron palmas de satisfacción y de gusto. La siesta se les presentaba espléndida: buena co-

mida, zumo en abundancia, música, baile, y todo, por lo que ellos quisieran pagar, pues al cabo allí estaban a título de conquistadores.

El ciego, ayudado por los caseros y por su cordobesa, supo insinuarse, y a fuerza de ingenio y de viveza logró dominar a los atolondrados marinos de la guardia, quienes, llegada la hora del festín, obsequiaron con mano franca a cuantos allí presenciaban la fiesta. Entre canción y canción, *Tragabollos*, la coima y Perinolo escaciaban vino, lo ponían al alcance de los soldados, y, en resolución luego de un par de horas de bulla y de banquete, los subordinados de Dupont quedaron sobre el suelo tan llenos y rezumosos como los zaques de la bodega.

La matanza fue total: los medios empleados, horrendos. Aquella tarde, *Tragabollos* y su gente referían entre el fiero aplauso de los compatriotas lo ocurrido en la finca de Perinolo. Sin otras armas que sus manos, había él rematado a cuatro franceses; la cordobesa y el viñero se encargaron de los demás.

La hazaña del ciego sirvió de aliento y regocijo a las bandas de guerrilleros que discurrían por los montes. La causa nacional cobraba esfuerzo; cuanto más, que ya se susurraba la aproximación de fuerzas españolas hacia Porcuna, y se conocían ciertamente las zozobras de Dupont y sus apuros, nacidos de la penuria en que vivía su ejército, y más que nada, de su constante temor de verse cerradas las gargantas de Despeñaperros por las fuerzas españolas que brotaban de todos los lugares y se organizaban en muchos puntos.

La hazaña del ciego fue conocida en el cuartel general. Oí referir a un anciano «contaba yo a la sazón de nueve a diez años» que Dupont hubo de enterarse cuando solo, rodeado de su estado mayor y sus generales refrescaba en la casa solariega de Castejón, una de las más nobles de la comarca, lleno de ira, a ratos influido por desfallecimientos o pesadillas, aquel gran soldado parecía adivinar la suerte que le esperaba. La caza continua de soldados, las matanzas diarias, el furor sanguinario de los españoles, eran para él notas elocuentísimas de la actitud general y del sentimiento predominante. Como consecuencia, el espíritu de sus soldados harto flojo y caído ya, se deprimía en proporción pavorosa con cada hecho de esta índole.

Dio órdenes de cruel castigo, restringió las autorizaciones para pasear, cerró el círculo de sus retenes y guardias, sin que por ello disminuyeran las bajas, pues la medida que el francés arreciaba en sus fusilamientos y castigos, aguzaban los españoles su ingenio y proseguían la batida con éxito.

Poseído *Tragabollos* de creciente audacia, no daba tregua a su furor patriótico. Raro era el día que no se dejaba ver por los olivares y los caseríos más inmediatos a la ciudad. Hasta entonces le había valido su treta de implorar la caridad y aparecer como mendigo ante los ojos de las patrullas con que alguna que otra vez topaba.

Más de un prudente le había aconsejado que cesara en su persecución, augurándole un término desastroso, pero él no dio jamás oídos a tales sermones: llevaba ya demasiada velocidad, y, por otra parte, la morena le empujaba por el camino emprendido,

furiosa y sanguinaria desde que a su Córdoba la habían saqueado y deshonrado aquellas huestes de gabachos.

Y ocurrió que un día, esperando y al acecho, mientras su coima con unos cuantos campesinos preparaban un lazo a una patrulla francesa, *Tragabollos*, que imprudentemente se había colocado para escuchar mejor, en una ermita cercana al pueblo, fue cogido por los franceses, que ciegos de furor y en represalia de tantas hazañas como se le achacaban, lo remataron en la carretera, corriendo presurosos a participar el fausto suceso a Dupont, quien por el momento parece cómo que cobró ánimo, sin duda por haberse quitado de encima la fiera que mermaba sus filas, pero luego, el que se hacía llamar «rayo de la guerra», el vencedor glorioso de los prusianos, movió la cabeza sonriendo maquinalmente con amargura. La sangre de tales castigos no arrojaban laureles; antes obscurecían y agravaban la situación de las cosas. En su alma se cernía ya con aterradora pesadumbre el presagio de la jornada que, pocos días después, había de sumirle en el descrédito, humillando las invencibles águilas napoleónicas en los abrasados campos de Bailén.

(Ibáñez Marín, J.: "Represalias". *Almanaque de la Ilustración*, 1894, págs. 114-118).

#### Notas

- (1) Véanse «Un baile en Triana» y «Asamblea General» en: Serafín Estébanez Calderón: *Escenas andaluzas*. Edición de Alberto González Troyano. Cátedra. Madrid 1985, pp. 248-260; 282-315.

## GARCÍA LORCA Y LOS GITANOS: ALGUNAS CONSIDERACIONES ACERCA DEL ROMANCERO GITANO

Ángel PÉREZ CASAS  
Museo de Almería

No es el propósito de este trabajo hacer un ensayo sobre García Lorca y el *Romancero...*, resaltar los principales méritos de esta obra, teatralidad de la misma, estilo, simbolismo, ideología o trascendencia que tuvo, ni los conocimientos folclóricos extensos y directos del poeta, ni aclarar los puntos oscuros de su muerte, asuntos a los que se han dedicado numerosos estudios, porque rebasarían el marco que nos hemos propuesto: señalar tan sólo algunas consideraciones sobre Federico, el *Romancero...* y los gitanos.

El trágico fin del poeta en opinión de muchos, contribuyó a afianzarle en la inmortalidad, pero de lo que no hay duda es que el interés que despertó entonces no ha decaído, siendo numerosos los libros, artículos, comentarios, conferencias, notas, etc. que, en la actualidad, y con motivo del centenario, giran en torno a su vida, obra y muerte.

Siempre me asaltó la duda de qué había del mundo gitano en el *Romancero...*, duda que se acrecentó conforme avanzaba en su lectura. El *Romancero...* se me presentaba como algo misterioso, tan misterioso como los propios gitanos, donde parecía que se narraban hechos de personajes históricos o tradicionales. Historias, a veces, inconclusas, con comportamientos netamente gitanos, que tocaban muy de cerca al poeta granadino.

Devoto (1975: 47) refiriéndose al *Poema del cante jondo, Romancero gitano, Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, señala que en ellos "...el documento tradicional se confunde con los elementos surgidos directamente de la fantasía del poeta..." lo que hace "...que nazca de su poesía una línea de falsísima tradición gitano-andaluza (aún siendo ésta de naturaleza estrictamente comercial) confirma la validez de su actitud tradicionalista."

La polémica suscitada en torno al gitanismo de García Lorca se puede denominar de histórica, sin duda, a ello debió contribuir el propio Federico con sus declaraciones contradictorias.

En una carta que, el 2 de agosto de 1921, escribe a Adolfo Salazar le comenta: "*Estoy aprendiendo a tocar la guitarra. Me parece que lo flamenco es una de las*

creaciones más gigantescas del pueblo español. Acompaño ya fandangos, peteneras y er cante de los gitanos: tarantas, bulerías y romeras...Todas las tardes viene a enseñarme el Lombardo (un gitano maravilloso) y el Frasquito de la Fuente, otro gitano espléndido..." (Sorel, 1977: 137). En otra, que escribe a Jorge Guillén, en 1926, hablándole del *Romancero*... le dice: "Ahora trabajo mucho. Estoy terminando el *Romancero gitano*. Nuevos temas y viejas sugerencias. La guardia civil va y viene por toda la Andalucía... Pienso armonizar lo mitológico gitano con lo puramente vulgar de los días presentes, y el resultante es extraño, pero creo que de belleza nueva. Quiero conseguir que las imágenes que haga sobre los tipos sean entendidas por estos, sean visiones del mundo que viven, y de esta manera hacer el romance trabado y sólido como una piedra" (Sorel, 1977:77-78). Sin embargo, un año después, cuando Jorge Guillén le pide algunos romances para la revista *Verso y Prosa*, le escribe: "Estoy dispuesto a dar mi nota para *Verso y Prosa*. Encantado. Y ya tengo varias suscripciones. Pero mandaros algo no puedo. Más adelante.. Y desde luego no serán romances gitanos. Me va molestando un poco mi mito de gitanería. Confunden mi vida y mi carácter... Los gitanos son un tema. Y nada más... Además el gitanismo me da un tono de incultura, de falta de educación y de poeta salvaje que tu sabes bien no soy." (García Lorca, 1955: 1563). En este mismo sentido vuelve a reiterarse en la carta, que envió a José Bergamín, fechada en 1927: "A ver si este año nos reunimos y dejas de considerarme como un gitano, mito que no sabes lo mucho que me perjudica y lo falso que es su esencia, aunque no lo parezca en su forma" (Cano, 1974: 56).

Años más tarde, en una entrevista realizada por Felipe Morales, el 7 de abril de 1936, el poeta afirmaba: "Todos los personajes de mis poemas han existido." (*Bulletin Hispanique*, LX,: 536-541). Y en otra ocasión dirá: "Con toda modestia yo debo hacer notar que nada es inventado y que ángeles, sombras, gritos, liras de nieve y sueños existen entre vosotros, tan reales como la lujuria, las monedas sueltas en el bolsillo, o el cáncer latente en el hermoso seno de la mujer, o el labio cansado del comerciante" (Laffranque, 1975: 90).

Dejando a un lado estas contradicciones, considero que el *Romancero gitano* no es un libro de poemas de falsos gitanos, sino de gitanos verosímiles, dado el conocimiento que el poeta tenía acerca de los mismos: directo, aunque no exento de error. En la obra, García Lorca nos cautiva con momentos claves de la vida gitana, sugiriéndonos un modelo de gitano, aunque a veces difiera, en algunos aspectos, del personaje real del que toma su nombre, como es el caso de Antónito el Camborio (1). En cuanto a "La casada infiel", los tres primeros versos, en opinión de su hermano Francisco, se los oyó a un arriero en Sierra Nevada (García Lorca, 1947: Prólogo).

Otros versos del *Romancero* son tan populares (Devoto, 1975: 50-54), que parecen sacados del folclore tradicional: en "Reyerta": ".../se sube por las paredes." (García Lorca, 1968: 21) ;en el "Romance de la pena negra": ".../ dime: ¿a ti qué se te importa?..."; "...¡Qué pena tan grande!..." (García Lorca, 1968: 43-44); en el "Romance sonámbulo": ".../ por donde retumba el agua." (García Lorca, 1968: 27). O en estos del

"Romance de la Guardia civil española", que sin duda recuerdan algunos villancicos relativos a gitanos y el portal de Belén: "*La Virgen y san José perdieron sus castañuelas, y buscan a los gitanos/ para ver si las encuentran.*" (García Lorca, 1968: 92-93).

También, se ha tratado de identificar el libro en su conjunto con el poema de Andalucía y, en algunos casos, se ha corrido el riesgo de equiparar al gitano con el andaluz, cuando existen entre ambos substanciales diferencias (2).

Una posible explicación estriba en el cansancio del poeta a una crítica superficial, que no valorase su técnica poética en la que se manifiestan exquisitos recursos, fuerza expresiva y altos valores estéticos (Cano Ballesta, 1975: 123). De ahí, el comentario que hizo a Gasch, el 8 de septiembre de 1928, sobre una carta que había recibido de Salvador Dalí hablándole del *Romancero gitano*: "*Ayer me escribió una carta muy larga Dalí sobre mi libro (¿Lo has recibido ya? Yo te lo mande hace días.) Carta aguda y arbitraria que plantea un pleito poético interesante. Claro que mi obra no lo han entendido los putrefactos, aunque ellos digan que sí.*" (García Lorca, 1955: 1594-1595).

El marco físico del *Romancero*... está definido a través de vagos lugares: montañas, paisajes de luna, olivos, pinares, barrancos, higueras, puertos, estrellas y campos, olmos y barandas altas, que se concretan en Andalucía: Granada, Córdoba, Sevilla, Jerez de la Frontera, etc. De igual modo están definidos sus personajes: los gitanos. Como en el "Romance de la luna, luna": "*Si vinieran los gitanos, / ... / cuando vengan los gitanos / ... / Por el olivar venían, / bronce y sueño, los gitanos. / Las cabezas levantadas / y los ojos entornados.*" (García Lorca, 1968: 9-10); en "Preciosa y el aire": "*Y los gitanos del agua / levantan por distraerse / glorietas de caracolas / y ramas de pino verde.*" (García Lorca, 1968: 15); en "La casada infiel": "*Me porté como quien soy. / Como un gitano legítimo.*" (García Lorca, 1968: 30); en el "Romance de la pena negra": "*¡Oh, pena de los gitanos! / Pena limpia y siempre sola. / ¡Oh pena de cauce oculto / y madrugada remota!*" (García Lorca, 1968: 45); en el "Prendimiento de Antoñito el Camborio...": "*¡Se acabaron los gitanos / que iban por el monte solos! / Están los viejos cuchillos / tiritando bajo el polvo.*" (García Lorca, 1968: 69); en el romance a "San Gabriel": "*No olvides que los gitanos / te regalaron el traje.*" (García Lorca, 1968: 62); en "Muerto de amor": "*Serafines y gitanos / tocaban acordeones.*" (García Lorca, 1968: 80); en el "Romance de la Guardia civil...": "*¡Oh, ciudad de los gitanos! ...*", "*... / Por las calles de penumbra / huyen las gitanas viejas / ...*" (García Lorca, 1968: 91-96); en "Thamar y Amnón": "*... / gritan vírgenes gitanas / ...*" (García Lorca, 1968: 117).

La temática del *Romancero* es el mundo gitano y sus conflictos, tanto en relación con el castellano y sus instituciones como con el gitano mismo. Para Correa (1975: 39) "*la mayor parte de los romances de esta colección tienen cada uno su propia anécdota que revela en parte lo que podríamos llamar vida, pasión y muerte del Gitano del Romancero*". Estos conflictos propios de su comunidad, dan cabida a una serie de tensiones que forman un sistema en continuo reajuste, en el que el gitano está inmerso como parte integrante de unidades fundamentales: la familia (3) y la raza o linaje (4), en cuyo seno está la clave interpretativa del pueblo gitano (Pérez Casas, 1984: 286).

En el *Romancero*, García Lorca refleja que sabía del *compromiso* (5), de la importancia de la virginidad de la novia, de la fidelidad de la esposa, de la venganza, del trato, de la muerte, del fatalismo gitano, del compadrazgo, etc. (Pérez Casas, 1985: 118-121).

En el "Prendimiento de Antoñito el Camborio...", lo primero que nos indica el autor es el linaje al que pertenece: "*Antonio Torres Heredia, / hijo y nieto de Camborios, ...*" (García Lorca, 1968: 67), que posteriormente morirá a manos de los Heredias de Benameji, (Córdoba): ".../¿Quién te ha quitado la vida/ cerca del Guadalquivir?/ -Mis cuatro primos Heredias, / hijos de Benamejí./..." (García Lorca, 1968: 74).

El parentesco de Antoñito *el Camborio*, con sus primos, los *Heredias* de Benameji, es por parte de madre y por tanto pertenecientes a linajes diferentes, siendo posible entre ellos el *compromiso* (6).

Cada linaje tiene un sobrenombre que está relacionado por lo general, con un antepasado común y que le distingue de los otros linajes: *Camborios, Heredias, .../Juan Antonio el de Montilla/...*" (García Lorca, 1968: 21). Además del sobrenombre de la *raza*, está el particular de cada miembro y que alude, por lo general, a su procedencia, a una cualidad, defecto o alguna característica especial del individuo: chato, calvo, tuerto, flaco, cojo, tratante, canastero, herrero, etc. (Pérez Casas, 1983: 77).

Para entrar en el *compromiso* (Pérez Casas, 1985: 118-121), el gitano necesita unos motivos que giren en torno al linaje, familia, dinero, prestigio y difuntos (jurar a los muertos). Se puede decir que son los móviles que le sacan de su letargo y que están conectados con su campo emocional, material y espiritual. Generalmente se inicia entre dos miembros de distintos linajes y luego alcanza carácter colectivo.

Esta lucha está presente en la vida del gitano desde que nace hasta que muere y es el verdadero solidarizador de los linajes.

El *compromiso* influye en los enlaces matrimoniales, en la economía y en la política del grupo. El *compromiso* surge entre linajes que generalmente ocupan un mismo territorio. A veces, entre aquellos que mantienen algún tipo de relaciones económicas o sociales e incluso entre parientes, que pertenecen a distintos linajes.

La situación del *compromiso* implica en definitiva una serie de obligaciones entre los linajes afectados que se traducen en determinadas limitaciones, como no poder vender en el mismo mercado que el *contrario* (7), ni acudir al mismo lugar de trabajo, ni usar los mismos lugares de diversión, ni utilizar el mismo medio de transporte a la vez, etc.

La participación en el *compromiso*, les lleva no sólo a funciones de mutua defensa, sino también a prestaciones económicas y sociales de cada miembro con su linaje y viceversa.

En el romance "Muerte de Antoñito el Camborio", se intuye que el *compromiso* estaba latente: ".../ Lo que en otros no envidiaban/ ya lo envidiaban en mi./ Za-

*patos de color corinto, / medallones de marfil, / y este cutis amasado / con aceituna y jazmín./...*" (García Lorca, 1968: 74). Cabe la posibilidad de algún encuentro anterior con los de Benamejía: *".../Voces antiguas que cercan / voz de clavel varonil./..."* (García Lorca, 1968: 73).

De igual modo queda patente el antagonismo de dos linajes en *compromiso*, que no era la primera vez que se enfrentaban, en "Reyerta": *".../-Señores guardias civiles:/ aquí pasó lo de siempre./ Han muerto cuatro romanos / y cinco cartagineses."* (García Lorca, 1968: 22). Empleando con acierto el término *contrario*: *"EN LA MITAD del barranco / las navajas de Albacete, / bellas de sangre contraria, / relucen como los peces./..."* (García Lorca, 1968: 21). Por otro lado, la satisfacción de un linaje en *compromiso* reside en eliminar al *contrario* y, en cualquier pelea que tenga lugar, el hecho de herir a un *contrario* dignifica al luchador y será una explosión de júbilo para su linaje, que Lorca representa poéticamente: *".../bellas de sangre contraria./..."* (García Lorca, 1968: 21) y que resalta también en "Muerte de Antoñito el Camborio": *".../Baño con sangre enemiga / su corbata carmesí, / pero eran cuatro puñales / y tuvo que sucumbir./..."* (García Lorca, 1968: 73).

Así mismo se atisba el *compromiso* en "La casada infiel", de ahí la disculpa: *"Y que yo me la llevé al río / creyendo que era mozueta, / pero tenía marido./..."* (García Lorca, 1968: 37). Este hecho sobre el que luego volveremos, no es frecuente entre los gitanos. Al llevarla al río siendo casada se exponía al *compromiso*, quedándonos la duda si lo contrajo o no para él y su linaje.

Se puede decir que entre los miembros de los linajes en *compromiso*, antes de que se inicie la pelea, ha habido algunos encuentros dialécticos, en los que se puso en peligro el prestigio del linaje. Son una serie de combates verbales de los que sale un vencedor y un vencido. Lo que contribuye a que se acreciente la envidia y el odio entre esos linajes. Luego vendrá la ruptura de relaciones sociales, que quedan patentizadas no invitándose a actos sociales: bautizos, bodas..., así queda establecido que tienen una gran enemistad (8).

En "Reyerta" se escenifica perfectamente la lucha de linajes. El poeta nos presenta primero el lugar de la pelea, muy apropiado para los gitanos: *"EN LA MITAD del barranco/..."*. A continuación la furia de los contendientes: *".../caballos enfurecidos / y perfiles de jinetes./..."*. Luego el punto álgido de la batalla: *".../El toro de la reyerta / se sube por las paredes./..."*. Y el presagio, tan presente en la vida del gitano en una interrelación de lo mágico-divino-humano: *".../Ángeles negros traían / pañuelos y agua de nieve. / Ángeles con grandes alas / de navajas de Albacete./..."*. Después, la muerte de uno de los que se enfrentaban: *".../Juan Antonio el de Montilla / rueda muerto la pendiente./..."* y finalmente la presencia de las instituciones castellanas: *".../El juez, con guardia civil, / por los olivares viene./..."* (García Lorca, 1968: 21-22).

De igual modo, se refleja la fiera y el dramatismo de la pelea en "Muerte de Antoñito el Camborio". García Lorca quiere inmortalizarlo y que forme parte de la

memoria heroica de su linaje. Ahora, su conducta es la de un gitano de raza, duro, correoso: ".../Camborio de dura crin./..." (García Lorca, 1968: 74). Y haciendo bueno el dicho gitano: "el que me busque que me encuentre", mostró su valentía y arrojo con los *contrarios*: ".../Les clavó sobre las botas/mordiscos de jabalí./ En la lucha daba saltos/ jabonados de delfín./ Bañó con sangre enemiga/su corbata carmesí./...". Sin embargo, como en las emboscadas reales de los gitanos no podía sobrevivir: ".../ pero eran cuatro puñales/ y tuvo que sucumbir./ Cuando las estrellas clavan/ rejonas al agua gris./ cuando los erales sueñan/ verónicas de alhelí./ voces de muerte sonaron/ cerca del Guadalquivir./..." (García Lorca, 1968: 73-74). Gustavo Correa (1975: 65) considera que la muerte del Camborio "*es la muerte anti-mítica...*".

Ahora el perdedor es Antoñito el Camborio quién, como es costumbre entre los gitanos, quiere denunciar a sus *contrarios*, llamando a la guardia civil. Aún sabiendo, en el instante de su muerte, que será vengado, pues hay una venganza de sangre y no existe otro tipo de compensación: ".../¡Ay, Federico García,/ llama a la Guardia Civil!/ Ya mi talle se ha quebrado/ como caña de maíz./..." (García Lorca, 1968: 74-75). Aquí el poeta utiliza el recurso de la amistad y complicidad.

Las reyertas gitanas duran hasta que se hiere a uno o a varios enemigos y se supone que las heridas son mortales. Entonces viene la retirada masiva del grupo que hirió o mató para ocultarse. En este caso vuelven a Benamejí: ".../Y cuando los cuatro primos/ llegan a Benamejí,/ voces de muerte cesaron/ cerca del Guadalquivir." (García Lorca, 1968: 75).

Como consecuencia del *compromiso* tenemos la muerte cruenta, tema relevante en el *Romancero gitano*. El poeta conoce la importancia que el gitano otorga a sus muertos. Jurar a los muertos equivale a una declaración formal de guerra. La muerte representa el término del "ciclo vital", es uno de los momentos mas trascendentales en la vida de la familia y del linaje. La solidaridad de éste se pone de manifiesto, así como se pone al descubierto el prestigio del mismo y el crédito del fallecido, como en "Muerto de amor": ".../Madre, cuando yo me muera/ que se enteren los señores./ Pon telegramas azules/ que vayan del Sur al Norte./..." (García Lorca, 1968: 81).

La llegada de la muerte permite que la tradición haga valer sus derechos sin el más pequeño relajamiento. Los familiares más allegados se abandonan en un estado tal, que es necesaria la intervención de otros linajes, para salvar la situación. Es un momento excepcional con fuertes expresiones de dolor que vienen a corroborar la anormalidad de la misma (Pérez Casas, 1985: 118-121).

Lorca entiende que hablar de gitanos es hablar de muerte y, posiblemente, conocía que, aparte de la religión, existen sistemas mágicos que están especialmente relacionados con ella, aunque otros tengan que ver con la economía, salud, justicia y estructura social.

La magia la suelen emplear determinados gitanos para ayudar a otros en su vida amorosa o para su suerte en tal o cual empresa. Del mismo modo, existe la creencia de

que lo mágico reside en algunos objetos que se usan, en el conjuro que se formula a determinadas personas, en animales y, a veces, en los astros y agentes naturales. Por ello, hay una serie de amuletos investidos de poderes que protegen contra las enfermedades, accidentes y contra la magia maligna: la castaña loca, el azabache, la sal, etc. (9).

Los deseos de las embarazadas deben realizarse para que el niño nazca normal y también se deben evitar las maldiciones en este estado. Algunos ancianos tienen cierta disposición para sentir y predecir acontecimientos desgraciados, especialmente la *jojabaora* (10), que practica el *jojiben* (engaño). Aunque su poder es más maligno que benigno y muchos gitanos la creen aliada con el diablo. Un ejemplo de predicción lo encontramos en el "Romance del emplazado": ".../El veinticinco de junio/ le dijeron a el Amargo:/ -Ya puedes cortar, si gustas,/ las adelfas de tu patio./ Pinta una cruz en la puerta/ y pon tu nombre debajo,/ porque cicutas y ortigas/ nacerán en tu costado/ y agujas de cal mojada/ te morderán los zapatos./...". En este caso, la predicción es ayudada por el ambiente sombrío y siniestro con precisión del lugar del suceso, como corresponde a tal evento: ".../Será de noche, en lo oscuro,/ por los montes imantados,/ donde los bueyes del agua/ beben los juncos soñando./...". Y tras una serie de recomendaciones, de obligado cumplimiento, se le indica la tragedia que le acontecerá: ".../Pide luces y campanas./ Aprende a cruzar las manos/ y gusta los aires fríos/ de metales y peñascos./ Porque dentro de dos meses/ yacerás amortajado./...". Finalmente en el romance encontramos la consumación de la predicción: ".../El veinticinco de junio/ abrió sus ojos Amargo,/ y el veinticinco de agosto/ se tendió para cerrarlos./..." (García Lorca, 1968: 86-87).

De igual modo, los ancianos poseen un gran poder de maldecir. Son expertos y conocen las que a otros gitanos les van a sentar peor. El gitano, por lo general, teme a ciertas maldiciones, especialmente, las relacionadas con el *compromiso* y las que pueden producir una muerte violenta (11). Sin embargo, las maldiciones, cuando provienen de los jóvenes son como procesiones, es decir: pasan, pero cuando son de ancianos tienen más posibilidades de cumplirse. Es necesario echar otra para contrarrestarla, pero el temor a que se cumpla no cesa.

Una serie de actos traen "mal ramo" (mala suerte): peinarse una mujer recién levantada, nombrar animales como la culebra, la zorra, etc., cruzarse con un gato negro, el aullido del perro, tropezarse con guardias civiles o curas por la mañana temprano, derramar aceite dentro de la casa, hablar del armamento para la pelea sin necesidad... (Pérez Casas, 1974: II, 292-321).

En "Reyerta" Lorca alude a la serpiente certificando la tragedia y manifestando pena y dolor por los caídos: ".../En la copa de un olivo/ lloran dos viejas mujeres./.../ Sangre resbalada gime/ muda canción de serpiente./...". (García Lorca, 1968: 21-22) y en "Thamar y Amnón" encontramos a la cobra incitando e induciendo a Thamar hacia lo desviado: ".../En el musgo de los troncos/ la cobra tendida canta./...". (García Lorca, 1968: 115). Estos versos, como señala Devoto (1975: 53-54), "marcan el límite último de la estilización en el Romancero gitano: la 'asiatización' de la culebra asturiana que

*canta en la danza prima y en ciertas versiones del romance de Don Bueso, creando la misma atmósfera de seducción prohibida y de deseo incestuoso...*"

A veces, los lugares también pueden llegar a contraer la mala suerte y se convierten en fuente de desgracias. Una casa que esté en la sombra, puede atraer la desgracia a los que viven en ella. No olvidemos que la mayoría de las cuevas están orientadas al sur y al este. Además de por estas creencias por las condiciones climatológicas (Pérez Casas, 1982: 4-18). Sin embargo, no todo acarrea desgracias. Ciertos hechos pueden resultar beneficiosos como encontrarse una herradura, una moneda agujereada, pisar excrementos humanos, derramar vino, etc. Lo primero que hacen los gitanos cuando van a una casa nueva es llevar, aceite, azúcar, arroz... de esta forma se atrae la prosperidad.

En cuanto al cielo, éste se ve como algo misterioso y admirable donde están el sol, que tanto beneficia al gitano durante el día, la luna y las estrellas, aliadas y guías en la noche y, a veces, colaboradoras del mal y del presagio. Al sol se le ha asociado con el bien y a las tinieblas con el mal. Por ello la gloria tendrá mucho sol y el infierno oscuridad (Pérez Casas, 1974: II, 319-321).

En el *Romancero...*, el poeta enmarca las tragedias dentro de un ambiente oscuro, sombrío y, a veces, de inquietante madrugada. Según Aguirre (1975: 111), "Lorca se mueve en una perpetua noche, acosada por el terror que supone la llegada de la aurora. Como en el "Romance sonámbulo": ".../Mil panderos de cristal/ herían la madrugada/..." (García Lorca, 1968:28).

La noche, los caballos negros, los ángeles negros son agentes trágicos, símbolos siniestros, cuya aparición en "Reyerta" (Cano Ballesta, 1975: 142) inicia "el momento cumbre de la tragedia": ".../Ángeles negros traían/ pañuelos y agua de nieve./ Ángeles con grandes alas/ de navajas de Albacete/..." (García Lorca, 1968: 21). Lo mismo sucede en el "Romance de la pena negra": "LAS PIQUETAS de los gallos/ cavan buscando la aurora,/ cuando por el monte oscuro/baja Soledad Montoya./ Cobre amarillo, su carne/ huele a caballo y a sombra/..." (García Lorca, 1968: 43); en el "Romance de la Guardia Civil española": "Los caballos negros son./ Las herraduras son negras./..."; ".../ cuando llegaba la noche,/ noche que noche nochera,/..." ; ".../ El viento vuelve desnudo/ la esquina de la sorpresa,/ en la noche platinoche,/ noche que noche nochera/..." (García Lorca, 1968: 91), y en el "Romance del emplazado": ".../ Será de noche, en lo oscuro,/..." (García Lorca, 1968: 86).

Todos estos agentes mensajeros de la muerte son ayudados por el paisaje: ".../por los montes imantados,/..." ; ".../La tarde loca de higueras/..." ; ".../y el monte, gato guardiño, /..." ; ".../Agua y sombra, sombra y agua/..." (García Lorca, 1968: 86, 22,26 y 93).

En esta interrelación el poeta destaca de modo singular la luna y así ya nos lo manifiesta en el "Romance de la luna, luna". La luna aparece como mensajera de la muerte, testigo de la misma, cuando no su fiel servidora: "La luna vino a la fragual con

su polisón de nardos./ El niño la mira, mira./ El niño la está mirando./..." (García Lorca, 1968: 9). Hasta tal punto simboliza la muerte que él llega a concebir que si la conjura (Cano Ballesta, 1975: 137) y desaparece de la escena, la muerte no llegará: ".../Huye, luna, luna, luna./ Si vinieran los gitanos./ harían con tu corazón/ collares y anillos blancos./..." (García Lorca, 1968: 9). Sin embargo ello no es posible y, como en tantas otras tragedias, el sino de cada persona se realiza: ".../Por el cielo va la luna/ con un niño de la mano./ Dentro de la fragua lloran,/ dando gritos los gitanos./ El aire la vela, vela./ El aire la está velando./..." (García Lorca, 1968: 10-11).

Lo mismo sucede en el "Prendimiento de Antónito el Camborio...", el poeta presagia su muerte al describirlo: ".../Moreno de verde luna,/..." (García Lorca, 1968: 67).

En el "Romance sonámbulo", nuevamente tenemos a la luna relacionada con la muerte, al referirse a la gitana dirá: ".../Bajo la luna gitana,/ las cosas la están mirando/ y ella no puede mirarlas./..." Y abundando más en esta relación luna-muerte añade: ".../Sobre el rostro del aljibe/ se mecía la gitana./ Verde carne, pelo verde,/ con ojos de fría plata./ Un carámbano de luna/ la sostiene sobre el agua./..." (García Lorca, 1968: 25-28). De igual modo, cuando el gitano malherido quiere subir hasta las altas y verdes barandas, el poeta anuncia su agonía: ".../Barandales de la luna/ por donde retumba el agua./..." (García Lorca, 1968: 27).

Lo mismo sucede en "Muerto de amor", donde precede a la muerte: ".../Ajo de agónica plata/ la luna menguante, pone/ cabelleras amarillas/ a las amarillas torres./..." (García Lorca, 1968: 79); en el "Romance del emplazado": "Los densos bueyes del agua/ embisten a los muchachos/ que se bañan en las lunas/ de sus cuernos ondulados./..." (García Lorca, 1968: 85-86); en "Thamar y Amnón" advirtiendo la tragedia: "LA LUNA gira en el cielo/ sobre las tierras sin agua./...", o reforzándola: ".../ Amnón estaba mirando/ la luna redonda y baja,/ y vio en la luna los pechos/ durísimos de su hermana./..." (García Lorca, 1968: 113-114) y en el "Romance de la Guardia Civil...", donde por tres veces encontramos a la luna precisando muerte y destrucción: "¡Oh, ciudad de los gitanos!/ En las esquinas, banderas./ La luna y la calabaza/ con las guindas en conserva./...", ".../ La media luna soñaba/ un éxtasis de cigüeña./...", ".../ Que te busquen en mi frente./ Juego de luna y arena." (García Lorca, 1968: 91, 92, 93 y 96).

En el *Romancero...*, como se apuntó anteriormente, puede verse la problemática de lo reglado, el comportamiento desviado y ciertos factores de cambio, en relación al gitano como elemento integrante de un linaje y por tanto de la comunidad.

Estos factores de cambio quedan reflejados en el "Romance sonámbulo". Por un lado, la tradición: "Verde que te quiero verde. / Verde viento. Verdes ramas./ El barco sobre la mar/ y el caballo en la montaña./..." (García Lorca, 1968: 25). Cada cosa en su sitio: el gusto por el trato, la existencia del compadrazgo, etc. Por otro el cambio (Zardoya, 1975: 243), al que se resiste el poeta, y en el que nos va introduciendo,

jugando y oponiendo lo que representa movimiento y tradición, a lo nuevo y estático: “-*Compadre, quiero cambiar/ mi caballo por su casa,/ mi montura por su espejo,/ mi cuchillo por su manta./ Compadre, vengo sangrando,/ desde los puertos de Cabra./...*” (García Lorca, 1968: 26). De ahí la contestación del compadre, evidenciando que las cosas no son como antes: “.../Si yo pudiera, mocito,/ este trato se cerraba./ Pero yo ya no soy yo,/ ni mi casa es ya mi casa./...” (García Lorca, 1968: 26).

En el *Romancero*... y de manera particular en “La monja gitana” se divisa el conflicto gitano, entre “vivir sin trabas y su forzoso sedentarismo” (López Morillas, 1975: 317-318): “.../Por los ojos de la monja/ galopan dos caballistas./ Un rumor último y sordo/ le despega la camisa,/ y al mirar nubes y montes/ en las yertas lejanías,/ se quiebra su corazón/ de azúcar y yerbaluisa./ ¡Oh, qué llanura empinada/ con veinte soles arriba!/ ¡Qué ríos puestos de pie/ vislumbra su fantasía!...” (García Lorca, 1968: 34).

Este paso, al que se han visto abocados los gitanos, se ha venido gestando desde hace siglos, mediante leyes, pragmáticas, y divisiones obligatorias, impuestas por los organismos castellanos. No olvidemos que desde la primera pragmática específica contra los gitanos, dada por D. Fernando y doña Isabel, en Medina del Campo en 1.499, ya se les prohíbe andar juntos vagando por el territorio, sin oficios conocidos y se les manda asentarse. En esta pragmática se ven claramente algunas características del pueblo gitano y la incompreensión hacia las mismas de los gobernantes, que pretenden erradicarlas por la fuerza. Las medidas represivas se van a ir sucediendo con penas, que van desde los daños físicos a la expulsión o esclavitud. Lo que no quiere decir que se cumplieran eficazmente. Prueba de ello es la reiterada petición de que se ejecuten: Cortes de Toledo de 1525, Cortes de Madrid de 1528, etc., como consecuencia de las dificultades que tenían las autoridades para su integración, que dejaran los caminos, se asentaran, no vivieran en barrios aparte, abandonar su lengua, trajes, costumbres, etc. y, durante un tiempo, determinadas profesiones (Pérez Casas, 1996: 43).

Carlos II en 1695, en sus disposiciones contra gitanos recopila lo anterior y dicta nuevas ... “*prevenciones, que asegurasen la persecución y castigo de los que se dicen gitanos*”... (Sánchez Ortega, 1976: 36-47) y Felipe V extrema aún más las medidas contra este pueblo, pragmática de 1717, pretendiendo controlar a los gitanos con la elaboración de un registro en el que figuren además de su nombre y edad, su oficio, bienes, armas, etc. Con Carlos IV, en la Pragmática de 1795, y como muestra de que no se había logrado asentarlos, ni terminar con su estilo de vida, se vuelven a reiterar medidas “*con el fin de contener y castigar la vagancia de los conocidos con el nombre de Gitanos, o Castellanos nuevos*” (Pérez Casas, 1996: 45).

Con la Constitución de 1812, cambia la situación jurídica de los gitanos, por lo que podían ser considerados españoles, aunque el hecho de tener que fijar su residencia les seguía causando problemas. El recelo no desaparece y hacia 1846 se les pide que juntó a su documentación personal porten la de los animales que posean, número, características, etc., así como la de los tratos que hubieren realizado. Esta medida

continúa con Alfonso XII y fue recogida también por la Guardia Civil (Pérez Casas, 1996: 45).

Igualmente se refleja en el "Romance sonámbulo", la demanda de hospitalidad: ".../Compadre, quiero morir/ decentemente en mi cama./ De acero, si puede ser,/ con las sábanas de Holanda./ ¿No ves la herida que tengo/ desde el pecho a la garganta?/..." Y la disculpa y evasiva del compadre, mostrando el debilitamiento que estaba sufriendo la función del compadrazgo, como consecuencia también del cambio: ".../Trescientas rosas morenas/ lleva tu pechera blanca./ Tu sangre resuma y huele/ alrededor de tu faja./ Pero yo ya no soy yo,/ ni mi casa es ya mi casa./..." (García Lorca, 1968: 26-27).

El gitano está obligado a ofrecer hospitalidad (12) si alguien viene pidiéndola, especialmente si es familia, ahijado, compadre, amigo o conocido con el que no exista *compromiso*. De ahí la reiteración del gitano solicitándola: ".../Dejadme subir al menos/ hasta las altas barandas;/ ¡dejadme subir!, dejadme,/ hasta las verdes barandas./..." (García Lorca, 1968: 27). La hospitalidad se hace necesaria debido no sólo al *compromiso* sino también a la situación del gitano en la sociedad *castellana*.

Volviendo a "La casada infiel", nuevamente el poeta pone de manifiesto lo reglado, y el comportamiento desviado: "Y que yo me la llevé al río/ creyendo que era mozueta,/ pero tenía marido./..." (García Lorca, 1968: 37). La comunidad gitana no tolera la infidelidad de la esposa. Lo que es compartido por sus respectivos linajes. La fidelidad de la esposa continua incluso después de la muerte del marido. Está mal visto que una gitana vuelva a contraer matrimonio en caso de viudedad. Dependiendo, a veces, de como la haya contraído y la edad de la viuda, aunque los gitanos mayores son bastante estrictos al respecto: la gitana debe guardar luto de por vida.

En el "Romance de la pena negra", el poeta refleja la actitud de Soledad Montoya en esta situación: ".../Soledad, ¿por quién preguntas/ sin compañía y a estas horas?/- Pregunte por quien pregunte,/ dime: ¿a ti qué se te importa?/ Vengo a buscar lo que busco,/ mi alegría y mi persona./..." (García Lorca, 1968: 43). Luego enterada del suceso dirá: ".../¡Qué pena tan grande! Corro/ mi casa como una loca,/ mis dos trenzas por el suelo,/ de la cocina a la alcoba./ ¡Qué pena! Me estoy poniendo/ de azabache carne y ropa./ ¡Ay, mis camisas de hilo!/ ¡Ay, mis muslos de amapola!/ -Soledad: lava tu cuerpo/ con agua de las alondras,/ y deja tu corazón/ en paz, Soledad Montoya./..." (García Lorca, 1968: 44).

De ahí que tenga tanta importancia entre los gitanos la elección de la novia y la boda. El arreglo entre familias, siempre que la novia sea virgen es lo reglado, aunque es frecuente la fuga de los novios, (que la gitana se vaya con el gitano). En algunos casos, también se da la falta de elección por parte de ella, aunque cuando es divorciada o viuda no hay raptos sino mutuo acuerdo.

La virginidad de la novia representa una garantía de la fertilidad y un control de filiación. La mujer es responsable de la honra de su familia, de su *raza* o *linaje* y de

la misma comunidad y todo lo que haga por defenderla es válido. En tal aspecto el esquema de la comunidad es el siguiente: la comunidad es salvaguarda de la honra, compartida por todos los miembros a nivel de familias nucleares y de la *raza*, dependiendo siempre de la mujer (Pérez Casas, 1985: 111).

El varón se cuida mucho de comprometer a una joven *calli* (gitana) por temor al *compromiso* y porque sería sancionado por toda la comunidad. Por ello, vigila ciertos hechos y dichos: ".../No quiero decir, por hombre,/ las cosas que ella me dijo./ La luz del entendimiento/ me hace ser muy comedido./..." Sin embargo, el poeta no quiere dejar de ensalzar al *rom* (varón) y, pese a que la conducta de éste es desviada, resalta que a su juicio cumplió: ".../Me porte como quien soy./ Como un gitano legítimo./..." Aunque luego, advirtiendo esta desviación y volviendo a lo reglado, dirá: ".../y no quise enamorarme/ porque teniendo marido/ me dijo que era mozuela/ cuando la llevaba al río". (García Lorca, 1968: 39).

El primer verso de este romance alude a la fuga, llevarse a la novia antes de la boda (13). Mientras dura la fuga, la vigilancia de la joven *calli* (gitana) queda bajo el control de la *matu* (madre) del novio y de aquellas otras *callices*, pertenecientes al linaje del gitano fugado. Durante ese tiempo, la virginidad de la joven sigue siendo sagrada, tal vez más sagrada, por la responsabilidad que contrae este linaje (Pérez Casas, 1983: 74). La fuga es una supervivencia simbólica de la captura de una esposa y lleva aparejado la disminución de un grupo y el aumento de otro. De ahí la lucha, por parte del grupo de la fugada, que no quiere que aumente el posible *contrario*.

La fuga es también un atentado contra la autoridad paterna y una pérdida para el linaje de la gitana. El linaje del novio deja pasar un tiempo para que se pase el enfado y no surja el *compromiso*. Es uno de los momentos en que se le permite a un linaje lanzar imprecaciones contra el linaje raptor, sin que se le responda al reto (Pérez Casas, 1974: II, 217-224).

En el poema de "Thamar y Amnón", con el que se cierra el *Romancero gitano*, García Lorca, aparte de su ambientación bíblica (Samuel: II, 13) y de tratar el ritual de la boda, alude al incesto (14). Estas desviaciones están sancionadas por la comunidad y el propio linaje. Lo reglado es mantener relaciones fuera de la familia nuclear y, hasta cierto punto, fuera de la familia extensa y del linaje. Se tolera el matrimonio entre primos hermanos e hijos de primos.

La joven gitana desde que nace es preparada para la "prueba" (15), (Pérez Casas, 1985: 112-113). Las mayores prohibiciones recaen sobre la mujer soltera, de la que hay que cuidar su honradez y virginidad hasta el día de la "purificación" (Pérez Casas, 1983: 73): ".../ y en las yemas de tus dedos/ rumor de rosa encerrada./..." (García Lorca, 1968: 116).

El momento cumbre y el acto de presentación de la "prueba" ante la comunidad queda igualmente reflejado en "Thamar...": ".../Alrededor de Thamar/ gritan vírgenes

*gitanas/ y otras recogen las gotas/ de su flor martirizada./ Paños blancos enrojecen/ en las alcobas cerradas./...*" (García Lorca, 1968: 117).

La ceremonia de sacar el pañuelo en la boda gitana es una demostración a los linajes amigos y enemigos de la pureza de la joven. Nadie, a partir de ese momento, osará decir ni lo más mínimo respecto aquella "calli" (gitana). Su honradez y la de los suyos, así como la del linaje que la acepta para uno de sus miembros varones, está guardada. La mercancía está intacta, nadie la ha probado, de ahí que se adquiera.

La alegría de los asistentes a la ceremonia se manifiesta mediante cante, baile, rasgadura de las camisas y lanzamiento de peladillas (Pérez Casas, 1983: 85).

Por otro lado, la pérdida de la honra supone el otro extremo del eje y un insulto a la comunidad que sanciona, como señalan los últimos versos, aunque en este caso es debido a la violación (16): "*Violador enfurecido./ Amnón huye con su jaca./ Negros le dirigen flechas/ en los muros y atalayas./ Y cuando los cuatro cascos/ eran cuatro resonancias./ David con unas tijeras/ cortó las cuerdas del arpa.*" (García Lorca, 1968:117).

En el *Romancero* pueden verse también objetos e instrumentos que atañen a profesiones tradicionales de los gitanos, aunque, en los versos, estén relacionados con la tragedia y con la muerte. Como en el "Romance de la luna, luna": "*LA LUNA vino a la fragua/ con su polisón de nardos./...*" o "*.../Cuando vengan los gitanos/ te encontrarán sobre el yunque/ con los ojillos cerrados./...*" (García Lorca, 1968: 9-10). Y abundando más: "*.../Dentro de la fragua el niño/ tiene los ojos cerrados./.../ Dentro de la fragua lloran,/ dando gritos, los gitanos./...*" (García Lorca, 1968: 10-11). Igual sucede en el "Romance del emplazado": "*.../Y los martillos cantaban/ sobre los yunques sonámbulos./...*" (García Lorca, 1968: 86); en el "Romance de la pena negra": "*.../Yunques ahumados sus pechos,/ gimen canciones redondas./...*" (García Lorca, 1968: 43); en el "Romance de la guardia civil...": "*.../los gitanos en sus fraguas/ forjaban soles y flechas./...*" (García Lorca, 1968: 92); en "Muerto de amor": "*-¿QUE ES aquello que reluce/ por los altos corredores?/ -Cierra la puerta, hijo mío;/ acaban de dar las once./ -En mis ojos, sin querer,/ relumbran cuatro faroles./ -Será que la gente aquella/ estará fregando el cobre.*" (García Lorca, 1968: 79). En el "Martirio de Santa Olalla": "*.../La rueda afila cuchillos/ y garfios de aguda comba./ Brama el toro de los yunques,/ y Mérida se corona/de nardos casi despiertos/ y tallos de zarzamora.*" (García Lorca, 1968: 102).

En la lista de los gitanos que fueron devueltos a sus casas desde el Ferrol, de acuerdo con el decreto de junio de 1763, a petición de la Justicia de sus respectivos pueblos, para que algunos ejercieran sus profesiones en los mismos, aparecen oficios como cultivo del campo, herrero y oficio del pan y en las listas remitidas a Carlos III, de acuerdo con el censo del año 1783, hay: 582 herreros, 442 trabajadores del campo, 231 esquiladores, 76 arrieros y 30 aguadores (Pérez Casas, 1996: 46).

En el "Romance sonámbulo" queda refleja la "chalanería" y el gusto del gitano por el trato: "*Compadre, quiero cambiar/ mi caballo por su casa,/...*" (García Lorca, 1968: 26).

El caballo, el mulo, el burro, han sido el transporte tradicional del gitano. En el *Romancero...*, como señala Correa (1975: 77) "el caballo es elemento consustancial de la anécdota", acoplándose a cada situación (Cirre, 1975: 153-167), como simple vehículo, presagiando tragedia, adoptando el sentimiento o el estado de ánimo del jinete: furia, rabia, cansancio, sueño, insomnio, etc., como en el "Romance de la luna, luna": ".../Huye luna, luna, luna,/ que ya siento sus caballos./..."; ".../El jinete se acercaba/ tocando el tambor del llano./..." (García Lorca, 1968: 10); en "Reyerta": ".../caballos enfurecidos/ y perfiles de jinetes./..."; ".../La tarde loca de higueras/ y de rumores calientes/ cae desmayada en los muslos/ heridos de los jinetes./..." (García Lorca, 1968: 20-21); en la "Monja gitana": ".../Por los ojos de la monja/ galopan dos caballistas./..." (García Lorca, 1968: 34); en el "Romance de la pena negra": ".../Soledad de mis pesares,/ caballo que se desboca,/..." (García Lorca, 1968: 43); en "San Miguel": "SE VEN desde las barandas,/ por el monte, monte, monte,/ mulos y sombras de mulos/ cargados de girasoles./..." (García Lorca, 1968: 49); en el "Romance del emplazado": ".../Ojos chicos de mi cuerpo/ y grandes de mi caballo,/ no se cierran por la noche/ ni miran al otro lado,/..."; ".../ el insomnio del jinete/ y el insomnio del caballo." (García Lorca, 1968: 85-86); en el "Romance de la Guardia civil...": "LOS CABALLOS negros son./ Las herraduras son negras./..." ; ".../Un caballo malherido/ llamaba a todas las puertas./..."; ".../Por las calles de penumbra/ huyen las gitanas viejas/ con los caballos dormidos/ y las orzas de monedas./..." (García Lorca, 1968: 91-92 y 95) y en "Thamar y Amnón": "Los cien caballos del rey/ en el patio relinchaban./..." (García Lorca, 1968: 116).

En cuanto a la música y el baile, encontramos alusiones en "Muerto de amor": ".../Fachadas de cal ponían/ cuadrada y blanca la noche./Serafines y gitanos/ tocaban acordeones./..." (García Lorca, 1968: 80) y en "Preciosa y el aire": "SU LUNA de pergamino/ Preciosa tocando viene,/..."; ".../Preciosa tira el pandero/ y corre sin detenerse./..." (García Lorca, 1968: 15-16).

Algunas de estas actividades han quedado sacralizadas y otras siguen siendo todavía fuentes de prestigio para los pocos que las practican, pero en general han ido desapareciendo y con ellas desaparecen símbolos y normas de conducta. La antigua cestería se ha visto desplazada por el plástico y ha quedado más como objeto de adorno, que como objeto útil; los tratantes han tenido que competir con los tractores y, como consecuencia, profesiones como la de *chalan* y *herrero*, prácticamente han desaparecido. Otras profesiones (afilador, hojalatero, paraguero...), en principio, fueron desplazadas hacia la periferia de las ciudades o a zonas rurales hasta su extinción.

Junto a la pérdida de ocupaciones tradicionales hay una pérdida de ciertas prestaciones inter-familiares que responden más a valores económicos que a valores socio-culturales (Pérez Casas, 1996: 49).

Finalmente, en el *Romancero*... se ponen de manifiesto determinados prejuicios hacia los gitanos. En el "Romance de la pena negra" se muestra el aislamiento de la comunidad gitana frente al mundo "payo": "*¡Oh, pena de los gitanos!/ Pena limpia y siempre sola./ ¡Oh, pena de cauce oculto/ y madrugada remota!*" (García Lorca, 1968: 45). Y el conflicto del mundo gitano con la sociedad "castellana", a través de sus leyes e Instituciones. Así como el conocimiento del poeta de esta desconfianza y sentimiento de hostilidad, del que, a veces, también participa. No olvidemos el concepto, que según él, tenía la *Benemérita* de los gitanos y que lo refleja claramente en la "Escena del Teniente coronel de la Guardia civil" en el "Poema del cante jondo":

Teniente coronel  
 "¿Tú quién eres?"

Gitano  
 "Un gitano."

Teniente coronel  
 "Y qué es un gitano?"

Gitano  
 "Cualquier cosa."

(García Lorca, 1945: 129)

De igual modo, se evidencia el comportamiento de esta Institución hacia los gitanos, dentro del "Poema de cante jondo", en la "Canción del gitano apaleado": "*VEINTICUATRO bofetadas./Veinticinco bofetadas;/ después mi madre, a la noche,/ me pondrá en papel de plata./ Guardia civil caminera,/ dadme unos sorbitos de agua./ Agua con peces y barcos./ Agua, agua, agua, agua./ ¡Ay, mandador de los civiles/ que estás arriba en la sala!/ ¡No habrá pañuelos de seda/ para limpiarme la cara!*" (García Lorca, 1945: 133).

Esta hostilidad aumenta en la medida que se ven impotentes para poder expresarla por temor a las represalias y que se traduce por una animadversión a las Instituciones "contrarias", a la vez que se infravaloran sus conductas y se resaltan sus desviaciones. Como en el "Romance sonámbulo": ".../Guardias civiles borrachos/ en la puerta golpeaban./..." (García Lorca, 1968: 29), y en el "Prendimiento de Antofinito el Camborio...": "*A las nueve de la noche/ lo llevan al calabozo,/ mientras los guardias civiles/ beben limonada todos./ Y a las nueve de la noche/ le cierran el calabozo,/ mientras el cielo reluce/ como la grupa de un potro.*" (García Lorca, 1968: 69). Igualmente encontramos esta animadversión en el "Romance de la Guardia Civil española": ".../Tienen, por eso no lloran,/ de plomo las calaveras./ Con el alma de charol/ vienen por la carretera./ Jorobados y nocturnos,/ por donde animan ordenan/silencios de goma oscura/ y miedos de fina arena./ Pasan, si quieren pasar,/ y occultan en la cabeza/ una vaga astronomía/ de pistolas inconcretas." (García Lorca, 1968: 91). Este conflicto tradicional se hace mas patente cuando primero exclama: "*¡Oh, ciudad de los gitanos!/ En las esquinas, banderas./ Apaga tus verdes luces,/ que viene la benemérita./...*"

(García Lorca, 1968: 93). Luego utiliza la interrelación divino-humana, como recurso frente a esta Institución: *"En el portal de Belén/ los gitanos se congregan./ San José, lleno de heridas,/ amortaja a una doncella./ Tercos fusiles agudos/por toda la noche suenan./ La Virgen cura a los niños/ con salivilla de estrella./ Pero la Guardia Civil/ avanza sembrando hogueras,/ donde joven y desnuda/la imaginación se quema./ Rosa la de los Camborios/ gime sentada en su puerta,/ con sus dos pechos cortados/ puestos en una bandeja./..."* (García Lorca, 1968: 95). Para acusarla finalmente del genocidio de un pueblo: *"¡Oh, ciudad de los gitanos!/ La Guardia Civil se aleja/ por un túnel de silencio/ mientras las llamas te cercan./ ¡Oh, ciudad de los gitanos!/ ¿Quién te vio y no te recuerda?/ Que te busquen en mi frente./ Juego de luna y arena."* (García Lorca, 1968: 96).

Como contrapartida, entre los gitanos, se justifican las rebeldías y se refugian en comportamientos que, para los "castellanos", pueden ser desviados, como se refleja en el "Prendimiento de Antoñito el Camborio...": *".../Antonio Torres Heredia,/ hijo y nieto de Camborios,/ viene sin vara de mimbre/ entre los cinco tricornios./ -Antonio, ¿quién eres tú?/ Si te llamaras Camborio,/ hubieras hecho una fuente/ de sangre con cinco chorros./ Ni tú eres hijo de nadie,/ ni legítimo Camborio./..."* (García Lorca, 1968: 68).

Nuestro acercamiento al *Romancero...* ha sido desde el conocimiento del mundo gitano y desde la particular visión que de éstos tiene la "Sociedad castellana". Por eso entendemos que Lorca, que no había logrado desembarazarse de la totalidad de los prejuicios que envuelven a nuestra sociedad, sin embargo, había logrado captar el modo de ser de los gitanos. De ahí que en el *Romancero...* pueda verse la estrecha relación que tuvo el poeta con los mismos, mostrando, dentro de ese gusto por la poesía popular, lo cotidiano y lo extraordinario del mundo calé, la problemática de la comunidad gitana con sus pasiones y conflictos, lo reglado y el comportamiento desviado, algunas artes tradicionales, la imposición de la mayoría "castellana" a través de sus leyes e instituciones y ciertos factores de cambio de este pueblo hacia la sedentarización.

¿Acaso el mundo gitano no está preñado de Antonio Torres y Soledad Montoya?

## Notas

- (1) Sorel (1977: 84) recoge, acerca de Antoñito el Camborio, el comentario de María, prima de García Lorca: *"Era un gitano de Chauchina. Vivía de traficar caballos y en toda la vega era tan famoso por ser tan borracho como hábil jinete. Muchas veces lo veíamos pasar montado en su caballo, gesticulando, intrépido en su embriaguez, y escapábamos a toda velocidad. Una mañana lo encontraron muerto en el camino. Esa noche Camborio había bebido más que de costumbre y había caído del caballo. En su caída, el cuchillo que siempre llevaba en la cintura le había abierto el vientre."*
- (2) En una entrevista, realizada al poeta (Gil Benumeya, 1931) llega a reconocer: *"El Romancero gitano no es gitano más que en algún trozo al principio. En su*

*esencia es un retablo andaluz de todo el andalucismo. Al menos como yo lo veo. Es un canto andaluz en el que los gitanos sirven de estribillo. Reúno todos los elementos poéticos locales y les pongo la etiqueta más fácilmente visible. Romances de varios personajes aparentes, que tienen un solo personaje esencial: Granada...".*

- (3) El término familia se usa entre los gitanos con varias acepciones: a) la familia se compone de personas que viven bajo un mismo techo; b) la familia está formada por personas vinculadas por matrimonio, consanguinidad, afinidad o adopción; c) la familia es una unidad de personas vinculadas entre sí, entre las que se mantienen relaciones mutuas en sus respectivos roles de parentesco; d) la familia es una unidad cultural resultante de la interacción de los cónyuges y su pertenencia a la estructura cultural en que viven (Pérez Casas, 1983: 71-90).
- (4) El linaje es la unidad socioeconómica de los gitanos y actualmente, a pesar de la dispersión que éste ha sufrido continúa siendo fundamental. Un gitano no sería nadie si no está respaldado por su *raza*, dentro de la comunidad, que pueda asumir su defensa económica, cultural y moral y protegerle de los ataques de cualquier miembro de otro linaje.
- (5) La lucha entre linajes es conocida por los gitanos con el nombre de "*compromiso*" y el linaje enemigo como "*contrario*". En caso de lucha entre la raza del padre y de la madre, el gitano tiene que tomar partido por la del padre.
- (6) Dentro de la familia extensa las únicas posibilidades que se pueden dar de *compromiso* son con la familia de la madre del Ego, con los descendientes de la hermana(s) del padre del Ego y con los descendientes de la hermana(s) del Ego. (Pérez Casas, 1974: II, 226-236).
- (7) Este término es muy usado por los gitanos para denominar a su enemigo en el *compromiso* : los *contrarios* . Y habrá tantos *contrarios* como *compromisos* tenga un linaje.
- (8) Los miembros de estos linajes en *compromiso* se evitan, las miradas son hostiles y el ambiente se va cargando. Los jefes de estos linajes procuran alertar a los suyos, incluidas las mujeres y los niños. Todo está a punto para la contienda, sólo faltan las maldiciones, los juramentos, las murmuraciones y la difamación de los *contrarios*. Después una chispa, que puede ser cualquier cosa, sin apenas trascendencia en otras circunstancias, y vendrá la pelea.
- (9) La castaña loca se le ata al recién nacido con una cinta en la mano derecha, de esta forma se verá libre del mal de ojo, fiebre, dolores, etc. y la cuenta de azabache acostumbran a colgársela a los niños al cuello o bien una pequeña talega con sal. Otra forma de curar el mal de ojo o de contrarrestarlo es pasando la mano al niño por la cabeza, cuando lo mira un bizzo (Pérez Casas, 1974: II, 320-321).

- (10) También conocida en algunos sectores, entre otras denominaciones, como *Jonjabaora* o bruja.
- (11) Un gitano maldijo a otro, al que odiaba, sentenciándolo con una muerte atroz, en la que se vería con las tripas afuera. Poco tiempo después este linaje entró en *compromiso* y al que le echaron la maldición le ocurrió la predicción. Hay una influencia en ellas, más allá de lo humano.
- (12) Para el gitano dar acogida y ser generoso con el huésped constituye un orgullo y un honor. El huésped se debe sentir como en su casa. Cualquier observación inoportuna puede enojar al invitado y atentar contra la hospitalidad. Esta pérdida, de normas de conducta, aumenta los intereses particulares, con gran repercusión en el *compromiso* y van a influir en lo tradicional, originando comportamientos desviados.
- (13) Si se le pregunta a un gitano la edad que tenía cuando se casó, normalmente dirá: “Yo me la llevé con equis años” o “yo me la llevé cuando iba a por agua...”, luego explicará como le hicieron la boda.
- (14) Desconozco si supo de algún caso de relaciones incestuosas entre gitanos.
- (15) Con este término, *prueba o purificación*, se conoce, en algunos lugares de Andalucía, el día de la verificación de la virginidad de la novia, como parte del ritual de la boda.
- (16) El poema finaliza con la huida de Amnón, sin embargo, en la versión bíblica, éste muere a manos de los criados de Absalón, hermano de Tamar.

### Bibliografía

- Aguirre, J.M<sup>a</sup>.: “El sonambulismo de Federico García Lorca”. En *Federico García Lorca* (Ildefonso-Manuel Gil, Edición) Taurus Ediciones, Madrid, 1975, págs. 97-119.
- Bulletin Hispanique*, Bordeaux, año LX, págs. 536-541.
- Cano Ballesta, J.: “Una veta reveladora en la poesía de Federico García Lorca”. En *Federico García Lorca* (Ildefonso-Manuel Gil, Edición) Taurus Ediciones, Madrid, 1975, págs. 121-151.
- Cano, J.L.: *García Lorca*, Ediciones Destino, Barcelona, 1974, vol. X.
- Cirre, J.F.: “El caballo y el toro en la poesía de Federico García Lorca”. En *Federico García Lorca* (Ildefonso-Manuel Gil, Edición) Taurus Ediciones, Madrid, 1975, págs. 153-167.
- Correa, G.: *La poesía mítica de Federico García Lorca*, segunda edición, Biblioteca Románica Hispánica, Estudios y Ensayos, 144, Editorial Gredos, Madrid, 1975.

- Devoto, D.: "Notas sobre el elemento tradicional en la obra de Federico García Lorca". En *Federico García Lorca* (Ildefonso-Manuel Gil, Edición) Taurus Ediciones, Madrid, 1975, págs. 23-72.
- García Lorca, F.: *Romancero gitano, Poema del cante jondo, Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*. Quinta edición, Editorial Losada, Buenos Aires, 1945.
- *Three tragedies of Federico García Lorca*. Transl. by R. L. O'Connell and J. Graham-Lujan, New York. New Directions Press, 1947.
- *Obras Completas*, Aguilar, segunda edición, Madrid, 1955.
- *Romancero gitano (1924-1927)*, decimotercera edición Editorial Losada, Buenos Aires, 1968.
- Gil Benumeya: "Estampa de García Lorca". En *La Gaceta Literaria*, Madrid, 15, enero, 1931.
- Laffranque, M.: "Puertas abiertas y cerradas en la poesía y el teatro de Federico García Lorca". En *Federico García Lorca* (Ildefonso-Manuel Gil, Edición) Taurus Ediciones, Madrid, 1975, págs. 73-93.
- López Morilla, J.: "*García Lorca y el primitivismo lírico: reflexiones sobre el Romancero Gitano*". En *Federico García Lorca* (Ildefonso-Manuel Gil, Edición) Taurus Ediciones, Madrid, 1975, págs. 311-323.
- Pérez Casas, A.: *Estudio etnológico de los gitanos de Granada*", Tesis doctoral, Universidad de Granada, 1974 (inérita).
- "Los gitanos y las cuevas en Granada". En *Gazeta de Antropología*, Granada, 1982, n° 1, págs. 4-18.
- "El gitano, el arte y la sociedad". En *Cuadernos Internacionales de Historia Psicosocial del Arte*, Centro de Estudios Postuniversitarios, Barcelona, 1983, n° 3, págs. 71-90.
- "Algunos datos para el estudio de la sociedad gitana andaluza: El conflicto de tensiones". En *Antropología cultural de Andalucía* (S. Rodríguez Coord.). Consejería de Cultura, Junta de Andalucía, Sevilla, 1984, págs. 28-299.
- "Le Gitans". En *Andalousie* (C. Lépidis Coord.). Editions Arthaud, París, 1985, págs. 89-126.
- "Los gitanos: historia de una minoría". En *Minorías y Marginados*, XII Encuentros de Historia y Arqueología, San Fernando, 1996, págs. 33-55.
- Sánchez Ortega, M<sup>a</sup> H.: *Documentación selecta sobre la situación de los gitanos españoles en el siglo XVIII*, Editora Nacional, Madrid, 1976.
- Sorel, A.: *Yo, García Lorca*, Zero, Madrid, 1977.
- Zardoya, C.: "Los espejos de Federico García Lorca". En *Federico García Lorca* (Ildefonso-Manuel Gil, Edición) Taurus Ediciones, Madrid, 1975, págs. 237-271.



## EL CANCIONERO TRADICIONAL ANDALUZ: HISTORIA, POÉTICA Y DIMENSIÓN PANHISPÁNICA

José Manuel PEDROSA  
Universidad de Alcalá

¿El de “cancionero tradicional andaluz” es un concepto cultural o una categoría geográfica? ¿Existe un cancionero tradicional específica y propiamente andaluz? ¿O lo que hay es más bien un cancionero tradicional que se canta en la geografía andaluza como expresión particular del cancionero panhispánico? Si pensamos que casi todas las canciones tradicionales que se cantan en Andalucía tienen paralelos en otras áreas del mundo hispánico, y que de la gran mayoría de ellas se ha perdido la memoria de unos orígenes que pudieron estar situados tanto en la tradición sureña española como en cualquier otra, cabe más bien decantarse hacia la segunda posibilidad.

La (in)materialidad oral y la transmisión tradicional y por tanto anónima de cualquier repertorio lírico tradicional hacen que sean proporcionalmente muy pocas las canciones cuyos ancestros son puntualmente conocidos; menos aún las que tienen orígenes indiscutiblemente localizables en la región andaluza; y todavía más escasas si es que hay alguna las que pueden preciarse de haber mantenido siempre una identidad andaluza pura e incontaminada. El de “cancionero tradicional andaluz” es, por tanto, un concepto evidentemente funcional y práctico, pero absolutamente relativo, y su utilización está en relación, más que con rasgos definitorios esenciales y estables, con la contingencia de la documentación en el repertorio oral de Andalucía de canciones que, por su propia esencia tradicional y viajera, un día pueden aparecer aquí y otro día en cualquier otro lugar del mundo hispánico e incluso del extrahispánico, sin que sea posible, en la mayoría de los casos, la determinación *a posteriori* de sus ancestros y solar de origen.

Por “cancionero andaluz” debe entenderse, pues, no el conjunto de las canciones creadas y existentes de manera específica o exclusiva en Andalucía, sino el conjunto de las canciones recogidas y documentadas, en alguna de sus variantes sincrónicas y en cualquier fase de su evolución diacrónica, en Andalucía, independientemente de sus orígenes y de las demás variantes que pueda tener en otras áreas y épocas. No constituye, en definitiva, una tipología morfológica ni temática especial, ni un repertorio autóctono, originario y característico de Andalucía. Ni mucho menos una tipología “regional” (ni “nacional” ni “étnica”) de las que ha habido y hay cierta tendencia a construir bajo el dictado de intereses que van desde los económico-turísticos hasta los político-nacionalistas, pasando por los ingenuamente sentimentales, como pudieron ser los que impulsaron a Francisco Rodríguez Marín a dar a uno de sus libros (publicado en 1929)

el romántico y excesivo título de *El alma de Andalucía en sus mejores coplas amorosas*.

Que el concepto de "cancionero tradicional andaluz" no es una variedad cultural, sino geográfica, y que no constituye una entidad unitaria ni de límites homogéneos, sino una acumulación de estratos heterogéneos, son rasgos que tienen mucho que ver con los procesos de emigración, cruce e hibridismo con los repertorios de otras áreas que necesariamente afectan a todas las expresiones de la cultura oral. Lo ejemplifican hechos como que el género de las *malagueñas*, que desde el nombre pregona al menos *a priori* su andalucismo, haya llegado a alcanzar tanto arraigo en tierras, por ejemplo, de Ávila donde se canta mucho por las cuadrillas de rondadores y de Canarias donde ha llegado a constituirse en emblemático repertorio isleño como en su solar de origen. Si a eso añadimos que el máximo moldeador de la malagueña moderna fue un jerezano, el gran *cantaor* Antonio Chacón, que "implantó sus estilos en Málaga como los implantó en toda España" (Vega 1990: 258), y que proclamó en una de sus más célebres (y cosmopolitas) malagueñas "¡Viva Madrid que es la Corte! / ¡Y viva Málaga la bella! / Y para puerto bonito, ¡ay!./ Barcelona y Cartagena", tendremos un acabado ejemplo de un repertorio cuyo nombre es pura referencia andalucista y que ha llegado, sin embargo, a trascender toda frontera local y a adquirir dimensión panhispánica.

Un ejemplo en cierto modo inverso, pero igualmente ilustrativo sobre los cruces e interferencias entre los repertorios de áreas diversas, es el de los bailes y cantos de jota, de orígenes inciertos aunque su foco difusor más poderoso haya estado situado en los dos últimos siglos en Aragón y en Castilla la Vieja, y que tiene también un profundo arraigo en provincias de Andalucía como la cordobesa, donde forma parte del más entrañable repertorio tradicional de numerosos pueblos.

Ni siquiera el cante flamenco, que por su raíz originariamente gitanoandaluza y por sus circunstancias sociohistóricas reunía condiciones idóneas para mantenerse como un auténtico reducto del andalucismo más puro, ha dejado de recibir influencias del repertorio lírico-musical de otras regiones, como Extremadura, La Mancha, Murcia, e incluso Madrid, Cataluña e Hispanoamérica, igual que tampoco ha dejado de fecundar él, a su vez, los repertorios folclóricos de otras regiones españolas. Los muchos ejemplos que podrían aducirse de fenómenos de hibridación de este tipo tienden a perfilar, en definitiva, el cancionero andaluz como la rama que se cultiva en Andalucía del cancionero panhispánico, y no como una expresión específica y autóctona de una cultura diferencial andaluza, por más que haya sido ésta una "imagen de marca" tan intensamente explotada de cara a la ficción folletinesca y a la promoción turística como escasamente acorde con la auténtica, riquísima y compleja cultura de esta tierra.

La historia viene a corroborar una y otra vez, desde sus mismos orígenes, esta tesis. Si es verdad, como afirman la mayoría de los etnomusicólogos, y como sugieren multitud de indicios, que la música y el canto constituyen niveles básicos y son expresiones primordiales del lenguaje y la cultura de las sociedades tradicionales, podemos pensar que ambos debieron existir en Andalucía desde la época de sus primeros pobladores prehistóricos.

El indicio más antiguo de su cultivo quizá sea la concha de vieira que se encontró en el yacimiento aurifíacense de la Cueva de la Zájara (Almería), cuyas estrías sugirieron a Adolfo Salazar que pudo ser usada como instrumento de fricción o como crótalo; de época igualmente prehistórica son las pinturas esquemáticas con representaciones de danzas en las cuevas del Peñón del Tajo de las Figuras (Cádiz), Cueva Ahumada (Cádiz) y Peñón de la Granja (Jaén), que constituyen la primera documentación fehaciente de bailes y por extensión de cantos, pues es difícil imaginar danzas mudas y silenciosas en el área andaluza. Documentación que al mismo tiempo está estrechamente relacionada con representaciones esquemáticas parecidas que se han hallado en otros yacimientos peninsulares y extrapeninsulares.

Datos posteriores recogidos por historiadores grecolatinos ofrecen datos muy sugerentes. Por ejemplo, en el tercer libro de su *Geographiká* afirmaba Estrabón que los turdetanos de la Bética “tienen fama de ser los más cultos de los iberos; poseen una *grammatiké* y tienen escritos de antigua memoria, poemas y leyes en verso, que ellos dicen de seis mil años”. Unos relieves de Osuna nos han preservado el perfil de músicos iberos tocando la trompeta. En la provincia de Jaén fue hallada una figura griega de oro que representa a un muchacho tocando una flauta doble. En la necrópolis de Tútugi, cerca de Galera (Granada) se encontraron vasos de cerámica griega con imágenes de instrumentistas de doble flauta y escenas de danza.

A la época romana corresponde la figura de un fauno tocando un par de tibias descubiertas en el brocal de un pozo cordobés. Y de la misma época hay testimonios que se hacen eco de la enorme fama que alcanzaron en Roma las voluptuosas cantantes y bailarinas de Gades, el actual Cádiz, tan sugerentemente celebradas por Marcial:

*nec de Gadibus improbis puellae  
vibrabunt sine fine prurientes  
lascivus docili tremore lumbos* (1).

Si los primeros datos que tenemos sobre el cultivo de la música y el canto en tierras andaluzas por los turdetanos, iberos, griegos o romanos nos hablan ya de constantes fenómenos de interculturalismo, los que se acumulan con posterioridad siguen ahondando en esta dirección. En el libro tercero de las *Etimologías* de San Isidoro de Sevilla “se pueden reconocer, bajo el nomenclátor latino, el apelativo de numerosos instrumentos de procedencia mediterránea oriental, y en el canto litúrgico no es difícil constatar múltiples y reiteradas afinidades y concomitancias con los cantos sinagogaes, de los pueblos semitas y bizantinos” (Crivillé, 1983: 69).

La posición de puente entre culturas de la tierra andaluza quedó reforzada, una vez más, con la invasión árabe y el establecimiento en el sur de la península de reinos musulmanes que alcanzaron un extraordinario nivel de desarrollo científico y cultural, como quedó bien patente, entre otros, en el terreno de la poesía, de la música, y de la combinación de ambas. Sin embargo, lo que muchas veces no se tiene en cuenta es que la geografía del Al-Andalus musulmán fue durante siglos mucho más amplia y llegó a alcanzar mucho más al norte y al oeste que la de la Andalucía actual, con lo que la

concepción de la llamada cultura musulmana andalusí como precursora y equivalente de la andaluza de hoy en día vuelve a revelarse como producto de una excesiva generalización.

Es cierto que en esa simplificación cayeron autores tan eminentes como Menéndez Pidal. En una conferencia que pronunció en 1937 y que publicó bajo el título de "Poesía árabe y poesía europea" en 1941 (es decir, algunos años antes del "descubrimiento" de las jarchas mozárabes), don Ramón expuso bajo el epígrafe de "La canción popular andaluza":

"la teoría que atribuye un origen arábigo-andaluz a cierta parte de la lírica románica [...] Buscando a esa teoría algo como una preparación intuitiva en nuestro ánimo, podíamos pensar que esa poesía arábigo-andaluza popular, cantada, coreada y también bailada, a la que se atribuye tal poder expansivo, no viene a ser sino una manifestación más de tantas como nos ofrece la aptitud musical, poética y coreográfica de Andalucía. Las bailadoras andaluzas de hoy, que, al repicotear las castañuelas, lanzan a los cuatro vientos de la popularidad las coplas sevillanas, malagueñas, rondeñas, paterneras y no sé cuántas cosas más, nos parecen descendencia étnico-cultural de aquellas muchachas gaditanas, *puellae Gaditanae*, que, según las describe Juvenal, en la danza, vibrando sus lascivas espaldas y repicando sus crótalos de bronce, difundían muy lejos, en la Roma de Tito y de Trajano, las graciosas coplas gaditanas, *cantica Gaditana*, que los jóvenes romanos a la moda no se cansaban de repetir. Esto es asociar fantásticamente un ayer y un hoy separados por veinte siglos; es verdad. Pero es que los eslabones intermedios van apareciendo, si consideramos la canción andaluza del siglo XVIII, la del XVII y la de siglos anteriores, menos documentados, hasta en los siglos X y XI, que especialmente nos interesarán; refiriéndonos a esta más remota época, sabemos la gran fama alcanzada por las escuelas de cantoras cordobesas, y poseemos abundantes testimonios de la estimación en que las cantoras andaluzas eran tenidas fuera de su patria, en la Castilla del conde Sancho García y en la Europa inmediatamente anterior al despertar de la poesía trovadoresca" (Menéndez Pidal, 1941: 13-14).

Años después de escribir estas líneas, tras el descubrimiento de las jarchas mozárabes, don Ramón se volvería mucho más cauto y dejaría de caer tan fácilmente en el tópico de identificar lo hispano-árabe con lo andaluz, y lo "étnico-cultural" andaluz con la simiente del cancionero hispánico. El título de su célebre artículo de 1951, "Cantos románicos andalusíes continuadores de una lírica latina vulgar", revela su nueva disposición a usar el mucho más preciso y adecuado término de "andalusí" para referirse a *Al-Andalus*, es decir, a la España musulmana medieval, como entidad geográfico-cultural diferente de la Andalucía actual.

Ciertamente, desde su descubrimiento quedó claro que las jarchas mozárabes las primeras e importantísimas canciones en lengua vulgar documentadas en la Romania eran expresión de la cultura andalusí, pero no de la cultura andaluza. Aunque la tradi-

ción señala que el creador en el siglo X del metro de la moaxaja que dio acogida a las jarchas fue un poeta de Cabra (Córdoba) que algunos identifican con Muqaddam ibn Mu'afâ al Qabrî y otros con Muhammad ibn Hammud al-Qabrî "el Ciego", lo cierto es que los poetas árabes y judíos que compusieron moaxajas con jarchas romances "procedían de zonas hispánicas tan dispares y separadas como Tudela, Málaga, Badajoz, Granada, Toledo, Almería y Zaragoza. Además, algunos de ellos, como los hispano-judíos Mo<sup>TM</sup>é ibn Ezra y Yehudá Haleví, apodado el *castellín* por su estancia en Castilla, recorrieron, en su continuo vagar, gran parte de la península Ibérica, mientras que Todros Abulafia (s. XIII-XIV) vivió ya casi exclusivamente en la España cristiana" (Solá-Solé, 1990: 28). Si atendemos, por otro lado, al hecho de que las tres únicas jarchas mozárabes que contienen referencias toponímicas aluden a Valencia, Sevilla y Guadalajara (Solá-Solé, 1990: núms. 19, 20 y 32), comprobaremos hasta qué extremo la común y tópica identificación de las jarchas mozárabes con la lírica andaluza ha sido producto de la errónea equiparación de lo andaluz con lo andalusí. Y nos sentiremos más proclives a aplaudir matizaciones como la que revela el mismo título de la exposición (y del catálogo acompañante) que tuvo lugar en los Reales Alcázares de Sevilla en 1995 bajo el título de *Música y poesía del Sur de Al-Andalus*. Alguno de los objetos expuestos, como la llamada *Botella de los músicos*, decorada en la Córdoba califal con figuras de instrumentistas de cuerno y pandero, sí que pueden considerarse justamente reflejadores de la cultura musical del sur de Al-Andalus, es decir, del área que se podría considerar más coincidente con la Andalucía actual.

Pasando por encima de la enorme bibliografía que sobre la música y la poesía andalusí se ha generado a partir del siglo XIX, nos vemos obligados a esperar hasta el siglo XV para volver a encontrar documentación aunque sea fragmentaria de una canción tradicional andaluza. Más en concreto, de una canción que se cantaba en el Jaén ya reconquistado por los cristianos. No por casualidad comprobaremos, una vez más, que se trata de una canción que además de andaluza es universal, porque se ha documentado en otras tradiciones hispánicas y europeas. Su primer verso es citado en un pasaje de los *Hechos del Condestable Miguel Lucas de Iranzo*, crónica compuesta hacia 1571, que describe cómo el condestable resolvió un pleito de límites entre los términos de Andújar y Jaén:

"E començando a fazer el dicho mojón, los dichos mozos et mochachos que para ver los dichos mojones allí fueron mandados venir de las dichas çibdades de Jahén y Andújar, segúnd dicho es, porque quedase en memoria, jugaron vn grand rato en derredor del dicho mojón vn juego que dicían de las yeguas en el prado. Y des que ovieron jugado, diéronse a puñadas, fasta quel dicho señor Condestable los mandó despartir. E entre medias de los dichos mojones se pusieron e quedaron otros majanos más pequeños, por la dicha lynde" (*Hechos*, 1940: 427).

El juego que dicían de las yeguas en el prado es evidentemente el que más de un siglo después aparecería contrahecho a lo divino en el *Cancionero de Nvestra Señora* publicado en Barcelona en 1591; y el que el sacerdote y abogado nacido en el pue-

blo sevillano de Utrera Rodrigo Caro publicaría en sus *Días geniales o lúdicos*, aparecidos en Sevilla en 1626, con el texto y el comentario siguientes:

- ¿Adó las yeguas?
- En el prado están.
- ¿Quién las guarda?
- El mal villán.
- ¿Y lo que te di?
- Con putas y rufianes me lo comí.
- ¿Adó la puta?
- Andó y andó, y héla aquí.

Juego que se dice *¿A dó las yeguas?*, en el cual andan las muchachas corriendo a la redonda; pero la que anda fuera no está sentada, antes procura acoger a alguna que se ponga en su lugar, y andan diciendo un cantarillo de esta manera: *¿A dó las yeguas?*, y ellas responden: *En el prado...* Y a la que coge se pone, y vuelven a correr" (Frenk, 1987: nº 2154).

El mismo juego es el que todavía en 1990 podía recogerse en el pueblo de Valdemanco (Madrid):

- ¿Y las yeguas mozas?
  - En el prao reverdeguean.
  - ¿Y lo que yo te iba a dar?
  - En la aguja lo iba a echar.
  - ¿Y las agujas?
  - En la capa.
  - ¿Y la capa?
  - En el horno.
  - ¿Y el horno?
  - En ca fulana que te corro.
- (Fraile Gil, 1994: 153)

Un posible e interesante paralelo extrahispánico parece ser el que se ha documentado en el siglo XIX en Irlanda con el nombre de *Ceann-a' stàca*. Su traducción dice:

- ¿Dónde está el caballo blanco?
  - Está en el bosque.
  - ¿Dónde está el bosque?
  - La pequeña hacha se lo comió.
  - ¿Dónde está la pequeña hacha?
  - La gran hacha se la comió.
  - ¿Dónde está la gran hacha?
  - Entre el cielo y el suelo.
- (Fitzgerald 1886: 129)

El detalle con que nos hemos detenido en esta cancioncilla infantil cuyo primer testimonio andaluz tiene un único verso obedece a varias razones. En primer lugar, a que se trata de la primera canción andaluza (aunque sea limitada a su íncipit) documentada en lengua castellana con posterioridad a las jarchas mozárabes incluidas en moaxajas compuestas por poetas del sur de Al-Andalus. En segundo lugar, a que la versión documentada en la *Crónica* del Condestable había sido ignorada hasta ahora en todos los repertorios e índices del cancionero lírico antiguo. Y en tercer lugar, a que nos permite la comparación y el contraste con otra versión andaluza de 1626, con una madrileña de 1990 y con una irlandesa publicada en 1886, cuyo conjunto prueba la variabilidad, el dinamismo y la difusión extraandaluza y extrahispánica de la cancioncilla que aparece por primera vez como acompañamiento de los juegos de los jóvenes jienenses del siglo XV.

Después de que este sencillo pero importantísimo verso inaugurase la documentación histórica del cancionero andaluz en lengua castellana, cientos de canciones referentes a, recogidas o publicadas en Andalucía, vieron la luz en los Siglos de Oro. Y muchos miles seguirían documentándose después hasta el día de hoy. La canción seguramente más conocida del monumental *Cancionero musical de Palacio*, que nos ha preservado un precioso repertorio de cancioncillas folclóricas de finales del siglo XV y comienzos del XVI, es la que comenzaba:

*Tres moricas m' enamoran  
en Jaén:  
Axa y Fátima y Marién.*

*Tres morillas tan garridas  
yvan a coger olivas  
y hallávanlas cogidas  
en Jaén:  
Axa y Fátima y Marién...*

Sus ecos, llegados a la tradición portuguesa moderna, vuelven a corroborar la "extraterritorialidad" de lo que entendemos por cancionero andaluz:

*As meninas todas três Marias  
foram a colher andrinhas;  
quando la chegaram,  
acharam-nas colhidas...*  
(Frenk, 1987: nº 16).

Una canción citada en *La Celestina* y en muchas otras obras del Siglo de Oro, inspiradora de dramas homónimos de Vélez de Guevara y de Calderón de la Barca, y sobreviviente en la tradición oral de los sefardíes de Marruecos (nueva prueba de "extraandalucismo"), es la de *La Niña de Gómez Arias*, evocadora del rapto de una doncella en tierras de Córdoba y Jaén, y cuya base histórica se ha podido localizar con bastante precisión en la primera mitad del siglo XIV:

*Señor Gómez Arias,  
duélete de mí,  
que me llevan presa  
a Benamejí...*  
(Frenk, 1987: n° 888) (2).

Otra canción que evoca el trágico suceso de la muerte de *Los comendadores de Córdoba* en 1448, que fue cantada en toda España, citada y glosada en numerosas obras de los Siglos de Oro, y que además inspiró el drama homónimo de Lope de Vega, se localizaba en el espacio geográfico que media entre Sevilla y Córdoba:

*Los comendadores  
de Calatrava  
partieron de Sevilla  
en hora menguada,  
para la cibdad  
de Córdoba la lla[n]a..*  
(Frenk, 1987: n° 887)

Imposible sería resumir en las pocas páginas de que disponemos todo lo que aportó Andalucía a los Siglos de Oro del cancionero hispánico. En el crisol de Andalucía (especialmente de Cádiz y Sevilla) se mezclaban los sones de ida y vuelta entre España y América que renovaron sustancialmente el repertorio de las danzas y canciones hispánicas del siglo XVI: la zarabanda, el zarambeque, la chacona, y tantos otros. Muchas de ellas seguirían después el camino hacia Europa, donde fueron entusiastamente adoptadas y adaptadas, incluso en el terreno de la música culta. En Andalucía vieron la luz y fueron especialmente bienvenidos los cancioneros polifónicos más importantes de mediados del siglo XVI, como los *Tres libros de música en cifra para vihuela* (Sevilla, 1546) de Alonso de Mudarra, el *Libro de mvsica para vihuela intitulado Orphenica lyra* (Sevilla, 1554) de Miguel de Fuenllana, o los *Villancicos y canciones* (Osuna, 1551) y la *Recopilación de sonetos y villancicos* (Sevilla, 1560) de Juan Vásquez. En Sevilla está fechado también el *Cancionerillo* de Gonzalo de Figueroa de 1550, o la inagotable *Philosophia vulgar* publicada en 1568 por el sevillano Juan de Mal Lara, tan rica en canciones de puro sabor tradicional. A andaluz suenan las canciones incluidas en el *Cancionero* recopilado por Gabriel de Peralta en Córdoba desde 1588, o las piezas glosadas por el linarense Pedro de Padilla o por el cartujo sevillano Francisco de Galeas en la segunda mitad del siglo XVI y los primeros años del XVII. Con el cambio de siglo, la *Divina poesia* del jienense Juan de Luque, el *Tesoro de concetos divinos* (Sevilla, 1613) del antequerano Gaspar de los Reyes, los *Peregrinos pensamientos* de Alonso de Bonilla, aparecidos en Baza en 1614, el llamado *Cancionero antequerano* de 1627-1628, las *Rimas varias* de Gerónimo de Porras, publicadas también en Antequera en 1639, o las cancioncillas glosadas y comentadas en las obras de los cordobeses Luis de Góngora o Francisco del Rosal, siguen testimoniando la afición de los autores, impresores y público andaluz por la canción tradicional. Sobre todas éstas y otras muchas obras, cuajadas de las cancioncillas que sus autores y recopiladores escucharon segura-

mente en las aldeas y villas andaluzas, se eleva la inmensa riqueza del monumental *Cancionero sevillano* compilado entre 1580 y 1590, custodiado en la Hispanic Society de Nueva York, y que constituye una de las más nutridas e impresionantes fuentes de poesía popular y culta de los Siglos de Oro (Frenk, Labrador, DiFranco, 1996).

Aunque, como podemos vislumbrar, el repertorio del cancionero barroco andaluz ofrece innumerables posibilidades de selección antológica, he elegido como muestra representativa algunos testimonios muy poco conocidos o inéditos que pueden ampliar el panorama ofrecido por las obras que acabo de mencionar (ya conocidas y utilizadas en los repertorios del cancionero antiguo). Uno de esos testimonios, tan interesante como escasamente conocido, es el romance, atravesado por cinco cancioncillas populares, que fue exhumado por José J. Labrador Herraiz de un códice de comienzos del XVII conservado en la Biblioteca Nacional de Florencia. Su texto nos permite asistir a una desenfadada fiesta en tierras de Linares (Jaén), y comprobar cómo “tras la corrida del toro y la *suiza* (una mojiganga hecha en los regocijos públicos, en que hombres, vestidos de soldados, representaban un combate caballeresco o una batalla), el cante sirve de vehículo para expresar los sentimientos de las mujeres y los hombres del grupo”. La preciosa descripción de la fiesta jienense invita a conocer al menos el principio del extenso romance, que además tiene un verso (el de “ordenaron luego un baile en el Prado de las Yeguas”) de especial interés para nosotros. ¿Tendrá algo que ver con el *juego que dicían de las yeguas en el prado* documentado desde el siglo XV hasta el XX?:

*Las más hermosas serranas / que jamás tuvo la sierra,  
y la flor de los mancebos / que se hallaron en la tierra,  
se juntaron en Linares / para celebrar la fiesta  
de un toro y de una suiza / nombrada por muchas leguas.  
Entre el concurso de gente / suele el amor tirar sus flechas,  
porques ciego y tira a bulto, / y ansí a todo el mundo acierta.  
El toro salió a la plaza / donde andan tan espesas  
las saetas de Cupido / que unas a otras se encuentran.  
Acaban la fiesta luego, / nuevas pasiones empiezan:  
que las mudanzas de estado / hacen sentimiento en piedras.  
Belilla y su prima hermana, / la hija de Marillena,  
Juana del Barco y Lucía, / hermana de la barbera,  
con las mozas del lugar / y muchas que había de fuera,  
ordenaron luego un baile / en el Prado de las Yeguas.  
El cura estuvo presente, / y desque cansadas ellas,  
envían por una guitarra / para cantar una letra.  
El sacristán dijo, a voces, / que estaba rota y sin cuerdas,  
porque teme el Santo Oficio / castigue el ser de culebra.  
Replicó el cura, y al punto / se la trajeron sin cejas,  
y con tres cuerdas tan locas / que en todos puntos disuenan.  
Templóla al fin como pudo, / y por mostrar su destreza,  
hizo paso de garganta / y dijo con mucha priesa:*

*A ganar perdones  
viene la niña,  
y a ninguno perdona  
de cuantos mira.*

*Y como nombramos agua, / la sed crece más y aumenta  
del enfermo a quien por onzas / se la dan en su dolencia.  
Avivaron los sentidos / del alma questaba enferma,  
y así Belilla se arroja / a cantar alguna letra.  
Pidió el pandero a su prima, / y porque su mal se entienda,  
miró la causa del todo / y dixo desta manera:*

*Salen de Sivilla  
barquetes nuevos,  
de una verde aya  
llevan los remos...*

(Labrador, 1994: 80-82)

El otro ejemplo —éste rigurosamente inédito— de canciones barrocas andaluzas que he seleccionado es el de estas dos incluidas en un anónimo y nunca publicado *Bayle del Cuz Cuz* anotado en el *Manuscrito 14851* (mediados del siglo XVII) de la Biblioteca Nacional de Madrid. Aunque se desconozca su autoría y lugar de composición, este *Bayle* está lleno de referencias a Andalucía y a las danzas americanas que importaba la España de los Siglos de Oro a través de los puertos andaluces:

*Si la mar fuera de leche  
y los nauios de Azucar  
las Criollas se embarcaran  
para la plaza (3) de San Lucar.*

*En Alicante Ay Turrón  
y ricas barras en Cadiz  
Muy amiga soy de dulces  
Mas Perdoneme Alicante.  
(Bayle del Cuz Cuz, f. 151r).*

La primera de estas estrofillas puede proporcionarnos un nuevo ejemplo de hasta qué extremo canciones que parecen castizamente andaluzas son en realidad paralelos de otras documentadas en épocas, regiones, e incluso lenguas y culturas muy diferentes. Tal canción se construye, efectivamente, sobre una fórmula cuya primera documentación escrita remonta al *Talmud* de Babilonia compilado en hebreo entre los siglos II-VI de la era cristiana:

“Si todo el mar fuera tinta, los juncos plumas, los cielos pergaminos, y todos los hombres escribas, no bastaría todo ello para escribir lo complejo que es gobernar”.

En tiempos posteriores aparecen fórmulas similares en diversas obras legendarias y místicas hebreas, así como en el *Corán* islámico:

“Si todos los árboles que hay en la tierra fueran cálamos y el mar, incrementado con otros siete mares, fuera tinta, se agotarían escribiendo, pero las palabras de Dios no se agotarían.”

También se detectan fórmulas parecidas en los escritos de diversos poetas bizantinos de la época de Focio, y luego en tratados morales en latín, en la poesía secular italiana, o en poemas marianos y satíricos escritos en Alemania, Francia e Inglaterra. En la España del siglo XIII se detectan sus ecos en la *Cantiga* 110 de Alfonso X el Sabio y en el *Sendeban* o *Libro de los engannos et los asayamientos de las mugeres*; y dos siglos después, en la poesía de Gómez Manrique, en la de fray Ambrosio de Montesino, y en el *Tirant lo Blanc* de Joanot Martorell. Más tarde, grandes escritores barrocos como William Shakespeare o Lope de Vega la adaptaron también en sus obras. Cancioncillas de esta tipología han sido igualmente documentadas en la tradición folclórica de los países de habla española (también en catalán, gallego y vasco) e inglesa, así como en Alemania, Italia, Córcega, Serbia, Rumanía, Hungría, Turquía, Grecia y Albania. Una versión muy parecida a la andaluza del Siglo de Oro fue publicada por Melchor de Palau en 1900:

*Si la mar fuera de leche  
y los navíos de azúcar,  
me embarcaría yo, madre,  
en el puerto de Sanlúcar.*  
(Palau, 1990: 266).

Esta tipología es también la que, en fin, parece haber sido fuente directa de otra canción difundidísima entre los sefardíes de Oriente:

*Si la mar era de leche  
Y los barcos de canela  
Yo me mancharía entera  
Por salvar la tu bandiera (4).*  
(Bassan, 1947: n° 116).

El racionalista y aristocrático siglo XVIII que impuso una dura mordaza a todo lo que sonara a folclórico y popular provocó, lógicamente, una sustancial disminución de las fuentes, testimonios e informaciones que tenemos sobre el cancionero hispánico en general, y sobre el andaluz en particular. Han quedado noticias, además, de la represión directa que sufrieron numerosas manifestaciones del sentir popular en muchos lugares, como sucedió en Granada en 1779, donde:

“se acometía la represión de otras fiestas populares: las de Inocentes, para evitar en el interior del templo ‘borracheras, escandalosos bailes y hasta la atrocidad de tocar cencerros’; las de la Cruz de mayo y otras campestres; las rifas de las hermandades de ánimas, por haber llegado ‘al doloroso extremo de rifar abrazos

de hombres a mujeres'; las corridas de toros, organizadas por cofradías, y las fiestas en altares públicos y tribunas, en que 'se experimentan bailes desonestos por la noche, puñaladas y otros desórdenes'" (López Muñoz, 1995: 298).

A pesar de la represión de sus manifestaciones y de la escasez de datos y fuentes literarias ilustradoras, sí se pueden definir algunas de las líneas esenciales de la vida y evolución del cancionero tradicional andaluz durante el Siglo de las Luces, especialmente en lo que se refiere a dos acontecimientos trascendentales que se desarrollaron a lo largo de él: el nacimiento del cante flamenco, y la aparición del "majismo" andaluz como contrapunto del "majismo" madrileño.

Los orígenes del flamenco continúan velados por la semipenumbra en que se mantienen muchos momentos de historia del pueblo gitano español. A mediados del siglo XVIII, la represión contra ellos alcanzó su máxima dureza. En 1749, el obispo de Oviedo impulsó una ley que ordenaba la separación y esclavitud de hombres y mujeres gitanos. A la derogación de esta ley en 1763 seguirían otras disposiciones todavía bastante represivas, hasta que una pragmática real de 1783 vino finalmente a aliviar su situación. Es en ese período cuando aparecen los primeros documentos de la existencia de un repertorio lírico especial de los gitanos andaluces, y los primeros nombres de sus cultivadores: Tío Luis el de la Juliana (mítico cantor de *tonás* que vivió en las décadas centrales de ese siglo), y después Junquito de Comares, el Planeta, el Tobalo, el Andonda, el Fillo, etc.

La mayoría de los críticos, desde Antonio Machado y Álvarez "Demófilo" y Francisco Rodríguez Marín hasta el gran Antonio Mairena, han considerado, basándose sobre todo en presupuestos musicales, étnicos y sociohistóricos, que el flamenco es un repertorio lírico especial y específico de los gitanos (sobre todo de los andaluces), netamente diferenciado del cancionero folclórico andaluz de los no gitanos. Pero acercamientos más modernos y de tipo más textualista, como el de Francisco Gutiérrez Carbajo (1990), han desvelado vínculos profundos con el cancionero folclórico no sólo andaluz, sino hispánico en general. La atención particularizada que han de recibir todas las cuestiones relativas al flamenco en otro lugar de esta obra colectiva nos exime ahora a nosotros de cualquier otro comentario que no sea el de relacionar lo gitano con el otro acontecimiento cultural que dejó su impronta en la cultura andaluza del siglo XVIII: el majismo.

Por majismo puede entenderse una moda juvenil, implantada sobre todo en la Corte madrileña y en algunas otras urbes (particularmente andaluzas) de la segunda mitad del siglo XVIII, que se manifestaba a través de una indumentaria vistosa y ornamentada, y de unas actitudes y comportamientos sociales que hicieron merecer a los majos la definición de "guapo, baladrón, fanfarrón, garboso, petimetre" que les dio el *Diccionario* de Terreros en 1787. El majismo fue una curiosa síntesis de lo cortesano con lo popular y castizo, y de lo madrileño con lo andaluz. Lo definió muy bien don Julio Caro Baroja en las páginas que dedicó al majismo andaluz:

“Lo *majo* madrileño nos obliga a mirar, siempre, hacia el Mediodía. Ningún valor del *majismo* puede referirse al Norte, a tierra castellano-vieja. Lo *majo* madrileño se incubó, sin duda, con la población llegada de La Mancha y de Andalucía, por los itinerarios que tan bien conoció Cervantes. Con sus ventas, mesones y posadas, sus arrieros y contrabandistas, sus bandoleros y galeotes. El eje Madrid-Sevilla es fundamental para comprender la vida popular española en rasgos esenciales” (Caro Baroja, 1980: 77).

Encontramos, una vez más, lo andaluz y lo extraandaluz en estrecha y fructífera conexión. Y lo gitano por medio, a pesar de la furiosa persecución antigitana de la época:

“Allá por los años de 1768, Don José Cadalso observaba que los jóvenes de las clases pudientes tenían en la tierra una afición desmedida a lo *gitano*, que les gustaba asistir a juergas y zambras. Esta *gitanofilia* da lugar a un proceso de agitanamiento de lo popular, que arrancando de Cádiz y Granada llega a Madrid” (Caro Baroja, 1983: 19).

Existe un célebre pasaje de *La Quicaida* (1779) del Conde de Noroña que se ha tenido como uno de los primeros reflejos del cante y del ambiente flamencos en la literatura. Un examen detenido revela, sin embargo, que lo que se refleja en tal texto se halla más cerca del *majismo* más estilizado y convencional que del desgarró y la pasión propiamente gitanas:

... ¡Qué de cosas cantó! No hubo tirana  
halagueña, saltante y abatida  
que no fuese tres veces repetida;  
cantó la malagueña y sevillana,  
el fandango de Cádiz punteado  
con nuevo tono en cada diferencia;  
la jota bulliciosa de Valencia,  
el quejumbroso polo agitanado,  
seguidillas, manchegas placenteras,  
y de Murcia las rápidas boleras...  
(Terés, 1970: 13)

Ahora bien, no sólo lo madrileño, lo andaluz y lo gitano se conjugaron para dar al siglo XVIII uno de sus perfiles culturales más castizos. La canción narrativa de *El corregidor y la molinera*, que puede considerarse quintaesencia del repertorio *majo* andaluz, debió de ser compuesta no muy lejos de los pueblos de Arcos o de Jerez de la Frontera, donde prácticamente todas las versiones sitúan la acción. Pero ni siquiera eso le hace merecedora de la consideración de purísima perla de Andalucía. *El corregidor y la molinera* es el paralelo hispánico de un tipo folclórico que tiene también correspondencias italianas, francesas, alemanas, holandesas, danesas, rusas, y hasta árabes y orientales (Pedrosa, 1995: 276-281) y que, según Francisco Márquez Villanueva, penetró en la España del siglo XVIII precisamente a través de la cosmopolita Cádiz, “alegre

y rica ciudad, uno de los grandes puertos del mundo, [que] alberga[ba] entonces variadas y numerosas colonias de comerciantes extranjeros (cerca de nueve mil en 1791), con italianos, franceses y alemanes en cabecera muy destacada" (1990: 115-117). Sus ancestros no son, pues, tan castizamente andaluces como a primera vista podría pensarse. Ni sus hijos tampoco, porque *El corregidor y la molinera* alcanzó a difundirse por los más alejados rincones del mundo hispánico, donde ha sido recogido una y otra vez hasta el día de hoy.

El siglo XIX marcó una nueva época dentro de la historia del cancionero tradicional andaluz. Su riqueza y pintoresquismo logró encandilar a innumerables viajeros, sobre todo extranjeros, que le dedicaron páginas y más páginas llenas de exaltada admiración: Richard Ford, el barón Davillier, Hans Christian Andersen, Alexandre Dumas, Théophile Gautier y un larguísimo etcétera. "Lo andaluz" comienza a afianzarse como marca promocional que atrae igual que ahora a ojos y espíritus foráneos ávidos de espectacularidad y emoción. Inmortales óperas ambientadas en Andalucía de Mozart (*Las bodas de Fígaro*, *Don Juan*), Beethoven (*Fidelio*) o Rossini (*El barbero de Sevilla*) precedieron a la más "folclórica" de todas ellas, la *Carmen* de Bizet (*Carmen*), trasluciendo la afición por lo andaluz entendido siempre de modo personalísimo por cada compositor que hacía furor en toda Europa. Los bailes boleros, que tanto deben a las escuelas de baile de Sevilla, se convirtieron en internacionales y marcaron de manera indeleble el mejor ballet que se hacía en París, en Copenhague o en San Petersburgo a lo largo del siglo XIX:

"Dentro de la propia Escuela Bolera coexisten dos modalidades muy diferentes, una de aire con saltos, vueltas complejas, y otra tendencia más pegada a la tierra, con gracia, sensualidad y combinaciones más sencillas. Según describe Teresa Martínez de la Peña, se trata en realidad de la convivencia de las influencias más populares protoandaluzas con el género estilizado internacional del ballet franco-italiano. La distancia establecida con el flamenco no quiere decir que se produjera un divorcio definitivo. De hecho, la relación de "vasos comunicantes" entre ambas escuelas es evidente hasta hoy. Las sevillanas populares andaluzas, hoy tan extendidas, son un ejemplo típico de esta relación. Las sevillanas, en un principio, fueron de origen popular; luego la Escuela Bolera las trasladó a su ámbito de "zapatilla y palillo virtuoso", para actualmente volver al zapato de tacón y a un aire más explosivo. En total, hay nueve tipos de sevillanas clasificadas de acuerdo a su origen y estilo interpretativo, y en todas, más puras o no, se encuentran elementos de ambas escuelas. No hay una frontera filosa y seca entre la Escuela Bolera y el folclore andaluz, como no la hay entre ciertas danzas estilizadas teatralmente y el Baile de Palillos. No hay firmes divisorias porque se comparte la sangre de un tronco común" (S[alas], 1992: 21).

El siglo XIX es también el del surgimiento de la moderna escuela de recolección e investigación folclórica, que ha transformado por completo la documentación, la percepción y el estudio del cancionero tradicional andaluz y del resto del patrimonio etnográfico del mundo hispánico. Tres grandes nombres sobresalen entre los que en tal

siglo iniciaron la recopilación del cancionero tradicional de Andalucía: Fernán Caballero, seudónimo de Cecilia Böhl de Faber (1796-1877), Antonio Machado y Álvarez "Demófilo" (1846-1893), y Francisco Rodríguez Marín (1855-1943). Los métodos, objetivos y méritos de cada uno de ellos fueron muy distintos, pero todos proyectaron nuevas y esclarecedoras luces sobre el repertorio lírico andaluz. Fernán Caballero no sólo llenó sus novelas romántico-costumbristas de cancioncillas andaluzas, sino que además dedicó libros monográficos a la pura y desnuda recolección de sus tesoros, lo que la convirtió en figura esencial en la historia de la recolección folclórica en España. "Demófilo" sustituyó romanticismo por positivismo, combinó la recolección etnográfica con el estudio etnológico, fundó asociaciones y revistas de estudios folclóricos, articuló en torno a sí una eficiente escuela, y proyectó por primera vez un método rigurosamente crítico y científico sobre estos estudios. Su compromiso con una causa tan idealista como la búsqueda y defensa purista de la forma original y no manipulada de cada canción frente a los desaguisados de los arreglos comerciales que ya por entonces hacían estragos, lo prematuro de su muerte y lo inacabado de su excepcional labor, le convierten en una figura en cierta medida quijotesca y, sobre todo, en un adelantado a su tiempo. Francisco Rodríguez Marín careció de la visión de conjunto, de la intuición y de la genialidad de "Demófilo", pero su constancia recolectora, que quedó reflejada desde su juventud en una extensísima colección de *Cantos populares españoles* (1882-1883) que podía haberse llamado en realidad de *Cantos populares andaluces*, le convirtió en el más clásico entre los colectores folclóricos de su época. Un análisis pormenorizado de la obra de cada uno de estos valedores del cancionero tradicional andaluz excedería con mucho los límites de este estudio. Baste por eso el reconocimiento aquí de su trabajo de recuperación y revalorización del riquísimo patrimonio tradicional lírico-andaluz como empeño desbrozador del terreno que después han seguido transitando innumerables folcloristas del siglo XX.

Muchos han sido, efectivamente, quienes en el siglo XX han seguido entregados a la labor de recolección del cancionero tradicional andaluz. Y no todos desde el ángulo de la pura recolección folclórica. Como en los gloriosos tiempos del Siglo de Oro en que literatura culta y popular se daban muchas veces la mano, escritores cultos como Felipe Cortines y Murube (1883-1961), nacido en el pueblo sevillano de Los Palacios y Villafranca, engastaba joyas como la que nos muestra su cuento *El alba sangrienta*:

"La pertinaz sequía se agravó con un horroroso frío. Los truenos resonaban como maldiciones olímpicas. No se recuerda mayor desolación en el campo andaluz. Aquel año se estuvo arando y sembrando en polvo:

*¡Agua, Dios, agua,  
los surcos la demandan!*

En el cortijo parecía que el aire levantaba súbitamente los carriles de tejas, pues el frío nos despertaba con su mano de hielo" (Rodríguez Baltanás, 1991: 87).

¿Por qué merece el calificativo de "joya" esta breve e ingenua cancioncilla? Pues porque es el único testimonio que yo sepa llegado a la tradición oral de la España

moderna, de una vieja rogativa pluviomágica que en la *Comedia Seraphina* (1566) de Alonso de la Vega y después en los *Conceptos espirituales* (1602) de Alonso de Ledesma y en el *Arte de la lengua* (1625) y en el *Vocabulario* (1627) de Gonzalo Correas decía así:

*Agua, Dios, agua,  
que la tierra lo demanda.  
(Frenk, 1987: n° 1115).*

Tenemos que alejarnos hasta la tradición sefardí de Oriente para encontrar otros paralelos actuales de tal rogativa:

*Agua, o Dio, ke la tierra la demanda;  
chikos, chikos y pekenyos  
pan keremos, agua no tenemos.  
Avre los sielos i arega los kampos.  
Aregador, Aregador, echa trigo al monton.  
Amén.  
(Amato Levy, 1987: 230).*

Si acabamos de conocer, englobado dentro del cuento de un autor culto, un testimonio excepcional del cancionero “mágico” andaluz, otra inesperada joya es la que nos ha preservado el repertorio infantil. Una mujer de Puente Genil (Córdoba) me informó hace no mucho de una cancioncilla asociada a un “juego del burro” en el que una fila de niños, apoyado el primero sobre una pared, ofrecía sus espaldas como balgadura de los demás participantes en el juego, quienes cantaban en el momento del salto:

*Borriquito voy,  
borriquito venga;  
quien esté debajo  
que me sostenga (5).*

Nos encontramos, de nuevo, con una supervivencia única de un antiguo juego infantil que decía así en un baile de *Pedro de Brea* publicado en 1616:

*Pino va, pino venga,  
a quien lo diere, que se lo tenga.  
(Frenk, 1987: n° 2151B).*

Volviendo los ojos hacia un tipo de repertorio por completo diferente al anterior, es bien sabido que Andalucía es una de las regiones del mundo hispánico que con más viveza y frescura conserva la antiquísima costumbre campesina de improvisar canciones y poemas (6). La forma común de estas composiciones en Andalucía es la quintilla (en otros lugares del mundo hispánico es la décima), y su nombre más habitual es el de *trovo*. Su arraigo es muy intenso todavía en las provincias de Almería, Granada y Córdoba, y no parece que esté decayendo en los últimos tiempos. Algunos de estos trovos son auténticas obras maestras de gracia e ingenio. Uno que yo mismo recogí, en el año

1992, de un hombre del pequeño pueblo granadino de Zagra, fue creado en una ocasión muy especial:

“Había uno que le decían ahí *Carbonera*, ahí en el pueblo. Un poeta de estos ignorantes, analfabetos, que las hacía de maravilla. Y le dijeron:

—¡Cántanos una copla que sea la mitad buena y la mitad mala!

Entonces [cantó]:

*Dios te dé siete cortijos  
y en ellos entres gozando;  
en medio del regocijo,  
te muerda un perro rabiando  
y tú le muerdas a tus hijos (7).*

Si el ingenio de este trovo granadino vuelve a resultar absolutamente sorprendente, más asombroso todavía puede resultar compararlo con una preciosa anécdota de la que tenemos documentación del siglo XVIII, y con la que muestra coincidencias que difícilmente pueden ser casuales. El suceso tuvo por protagonista al Marqués de Méritos, uno de los espíritus más refinados de finales de aquel siglo, que versificaba con tanta facilidad en español como en italiano. Fue un celeberrimo improvisador poético, cuyas proezas de ingenio llamaron enormemente la atención en su época. De él refirió Leopoldo Augusto de Cueto y también Cambiaso y luego Coloma :

“En 1787 se dignaron los Príncipes de Asturias indicarle que asistiese a las lecciones de su hija la señora Infanta doña Carlota. Finalizados unos exámenes que delante de toda la corte y del cuerpo diplomático sufrió la Infanta, se hicieron unos juegos de prendas, y Méritos se halló, por sentencia dada contra él, en el duro caso de decir un favor y un disfavor a la Princesa de Asturias, y de repente dijo:

*Cuando habla vuestra Alteza,  
tiene una falta,  
que aunque sensible a todos,  
no la repara.  
¿Qué falta es esa?  
Es que acaba más presto  
que ellos quisieran.*

La princesa, muy satisfecha, y queriendo sin duda poner en apuro el ingenio de Méritos, le mandó cumplir la sentencia tres veces más. Méritos, lejos de arredrarse, siguió diciendo, sin detenerse [otras tres seguidillas del mismo tipo] (8) “ (Cueto, 1952: CLXVIII).

El repertorio carnavalesco es otro de los que en Andalucía ha tenido desde hace siglos un arraigo especial. Las murgas, estudiantinas, coros y chirigotas, especialmente las de Cádiz, se han hecho extraordinariamente famosas por su humor, ironía y chis-

peante ingenio. Como ilustración he preferido no elegir ninguna pieza del archiconocido repertorio festivo gaditano, sino un fragmento de canción carnavalesca perteneciente a la tradición actual del pueblo de Priego (Córdoba):

*Una niña muy bonita  
que a su balcón se asomaba  
y un caballero al pasar  
con atención la miraba.  
Y la niña le decía:  
"Cara de carnero mocho".  
—Dispense usted, señorita,  
que le estaba viendo... el codo.  
(Alcalá Ortiz, 1986: n° 1498).*

La aparente simplicidad e intrascendencia de esta canción vuelve a resultar engañosa cuando comprobamos que la erótica metáfora del "codo" era muy conocida en la tradición española desde por lo menos el siglo XVI. Efectivamente, ya Pere Vallés, en su *Libro de refranes* publicado en 1549, incluía el refrán "dolor d'codo: dolor d'esposo: duele mucho: y dura poco" (Vallés 1549: f. 23r), cuyo equívoco sentido fue explicado un siglo después por don Luis Galindo en sus *Sentencias filosóficas* (1660-1669):

"Dolor de cobdo dolor de esposo; duele mucho y dura poco. Comparando este dolorzillo agudo al q[ue] la donzella padeze en la entrada primera dela consumación de su matrimonio. Y por honestidad vsa este Castellano del equiuoco" (Galindo, 1660-1669: V, ff. 9v-10r).

Cancioncillas barrocas como la glosada en el *Cancionero de Jerónimo de Barrionuevo* (ca. 1641-1643) vuelven a mostrar la vitalidad de este eufemismo en los Siglos de Oro:

*El codico me arde, madre,  
madre mía, el codo me arde.  
(Pedrosa, 1994-1995: n° E/23).*

Al cotejarla con estos textos venerables de los Siglos de Oro, es cuando mejor conciencia podemos alcanzar del carácter excepcional de la cancioncilla andaluza de Priego, que es hasta donde yo sé, el único texto moderno que contiene este gracioso eufemismo tan conocido en tiempos pasados.

Vamos a rematar esta panorámica del cancionero tradicional andaluz con un repertorio que hemos desatendido hasta ahora, pero que es justamente en la tradición sureña española donde parece haber vivido con especial vitalidad: se trata de las canciones de trabajo que durante siglos han entonado los jornaleros, vendimiadores, olivaderos, segadores, trilladores, etc. Muchas canciones, de muy venerable linaje y extraordinario interés poético y sociológico, podrían servir para ilustrar esta riquísima parcela del repertorio andaluz. Pero la estrofa de olivaderos cordobeses elegida a modo de ejemplo

es representativa, además del conjunto de este patrimonio, de un fenómeno que, en todo tiempo y lugar, ha ido marcando el paso y el horizonte evolutivo de la canción tradicional: se trata de la adaptación del repertorio lírico a los nuevos conceptos, nuevos hábitos y hasta nuevos ingenios que hasta a las más alejadas tierras de labor ha llevado la vida moderna:

*A la señora casera  
le pedimos un favor:  
que se venga a los olivos  
y se traiga el transistor.*  
(Muñoz Calero, 1980: 12)

Con esta humilde pero interesantísima sobre todo desde el punto de vista sociológico cancioncilla cerramos esta panorámica de la historia y de la poética del cancionero tradicional andaluz. Mucha buena poesía y muchos grandes nombres han estado forzosamente ausentes por razones de espacio. Una bibliografía representativa aunque no pretendiese la exhaustividad de este patrimonio hubiera excedido con mucho el espacio de que disponíamos. Ante esa evidencia, he preferido muchas veces buscar la fuente, la canción y la anécdota recónditas e inesperadas, para al menos poder desbrozar algún camino y ampliar el horizonte de búsquedas futuras. Y también he pretendido reflejar una cierta diversidad de fenómenos de poética ilustradores de buena parte de la estilística de este repertorio. Pero la excepcional sucesión de joyas que hemos vislumbrado a través de este recorrido por el paisaje lírico andaluz y por otros paisajes hispánicos y universales tan diferentes, nos ha servido al menos para corroborar dos hechos en los que siempre es necesario insistir: en que el cancionero tradicional andaluz es mucho más que el reducto de los tópicos simplificadores y generalizadores del arabismo, el gitanismo, el torerismo, el bandolerismo y tantos otros "ismos" a los que algunos han querido reducirlo aunque guarde efectivamente una parte de cada uno de ellos. Y que el concepto de "cancionero tradicional andaluz" constituye una categoría diferenciada mucho más en lo geográfico que en lo cultural del resto del cancionero hispánico y mundial. No existe un cancionero andaluz morfológica, poética, sociológica o culturalmente diferenciado del panhispánico. Lo que sí existe es un cancionero que participa en Andalucía de los mismos recursos de creación y recreación poéticos y de la misma emotividad y expresividad a la hora de transmitir los sentimientos y vivencias del ser humano que tienen los repertorios líricos de cualquier pueblo del mundo. Lo cual convierte a todos y cada uno de ellos en patrimonios de riqueza, interés y belleza universales.

### Notas

- (1) Sobre las etapas prehistórica, prerromana y romana de la música andaluza y peninsular en general, véanse especialmente Salazar, 1953: 11-23, y Crivillé, 1983: 47-68.
- (2) Sobre esta canción véase además Armistead y Silverman, 1982: 43-49 y toda la bibliografía citada en este artículo.
- (3) Encima de "plaza" está escrita la palabra "puerto".
- (4) Sobre todas las fuentes, correspondencias y bibliografía previa de este arraigadísimo tópico folclórico, véase Pedrosa, 1993.
- (5) La informante Natividad Serrano, nacida en 1921, fue entrevistada por mí en Vallecas (Madrid) el 25 de agosto de 1991.
- (6) Sobre la poesía oral improvisada en la tradición andaluza e hispánica en general, véase Trapero, 1994.
- (7) El informante Aquilino Pérez, nacido en Zagra en 1924, fue entrevistado por mí en Madrid el 2 de diciembre de 1992.
- (8) Las otras tres seguidillas galantes improvisadas por el Marqués en honor de la princesa, fueron: "Tienes, yo lo confieso, / mucho agasajo; / mas con él esclavizas / a los vasallos; / ¡cosa es de hechizo / hacer de tantos libres / tantos cautivos! / Que se guarde justicia / quieres, señora, / y luego con gracia / tú a todos robas: / robas afectos, / atenciones... y arrobas / a todos ellos. / De disponer de haciendas / y aun de las vidas, / con arreglo a las leyes, / eres muy digna; / mas ¡de albedríos...! / Señora, eso ya pasa / de despotismo". La misma anécdota fue referida en Coloma, 1941: II, 141-142.

### Bibliografía

- Alcalá Ortiz, E.: *Cancionero popular de Priego: poesía cordobesa de cante y baile II*. Edición del autor. Priego, 1986.
- Amato Levy, R.: *I remember Rhodes...* Sepher-Hermon. Nueva York, 1987.
- Armistead, S. G., y Silverman, J.H.: "La niña de Gómez Arias en la tradición moderna", *En torno al romancero sefardí (Hispanismo y balcanismo de la tradición judeo-española)*. Seminario Menéndez Pidal. Madrid, 1982. pp. 43-49.
- Bassan, S.: *Judeo-Spanish Folk Poetry*, tesis inédita. Columbia University, Nueva York, 1947.
- Bayle del Cuz Cuz*, en el *Manuscrito 14851* [siglo XVII] de la Biblioteca Nacional de Madrid, ff. 151r-152r.
- Cancionero Sevillano de Nueva York*, eds. M. Frenk, J. J. Labrador Herraiz y R. A. DiFranco. Universidad. Sevilla, 1996.

- Caro Baroja, J.: *Temas castizos*. Istmo. Madrid, 1980.
- “En torno a la literatura popular gaditana”, *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares* XXXVIII. 1983. pp. 3-36.
- Coloma, P. Luis: *Retratos de antaño*, 2 vols. Razón y Fe. Madrid, 1941. Reed.
- Crivillé i Bargalló, J.: *El folklore musical [Historia de la música española 7]* Alianza. Madrid, 1983.
- Cueto, L.A. de: “Bosquejo histórico-crítico de la poesía castellana en el siglo XVIII”, *Poetas líricos del siglo XVIII*. Atlas. Madrid, 1952. Reed. BAE 61 vol. I, pp. V-CCXXXVII.
- Fitzgerald, D.: “Le Folk-Lore dans les Îles Britanniques”, *Revue des Traditions Populaires* I. 1886. pp. 126-135, p. 129.
- Fraile Gil, J.M.: *La poesía infantil en la tradición madrileña*. Comunidad de Madrid, 1994.
- Frenk, M.: *Corpus de la antigua lírica popular hispánica (Siglos XV a XVII)* Castalia. Madrid, 1987.
- Galindo, L.: *Sentencias filosóficas i verdades morales, que otros llaman prouerbios o adagios castellanos*, 10 vols. B.N.M. Mss. 9772-9781].
- Gutiérrez Carbajo, F.: *La copla flamenca y la lírica de tipo popular Cinterco*. Madrid, 1990.
- Hechos del Condestable don Miguel Lucas de Iranzo (Crónica del siglo XV)*, ed. J. de Mata Carriazo. Espasa-Calpe. Madrid, 1940.
- Labrador Herráiz, J.J.: “Estampa jiennense del XVI: Después de los toros y la mojiganga, guitarra y cante”, *Cuadernos de ALDEEU* X. 1994 pp. 79-84.
- López Muñoz, M. L.: “Control de la fiesta religiosa en Granada a fines del siglo XVIII”, *VI Encuentro de la Ilustración al Romanticismo. Juego, Fiesta y Transgresión. 1750-1850*, coord. A. Romero Ferrer Universidad. Cádiz, 1995. p. 293-308.
- Márquez Villanueva, F.: “Para la tradición de *El molinero de Arcos*”, *Actas del Congreso Romancero-Cancionero: UCLA (1984)*, 2 vols., ed. E. Rodríguez Cepeda. José Porrúa Turanzas. Madrid, pp. 97-120.
- Menéndez Pidal, R.: “Poesía árabe y poesía europea”, *Poesía árabe y poesía europea*. Espasa-Calpe. Madrid, 1941, pp. 7-78.
- “Cantos románicos andalusíes continuadores de una lírica latina vulgar”, *Boletín de la Real Academia Española* XXXI. 1951 pp. 187-270.
- Muñoz Calero, A.: *Cancionero de Sierra Morena. Entre olivares. Estampas pozobalenses*. Edición del autor. Córdoba, 1980.
- Música y poesía del Sur de Al-Andalus*. Ministerio de Cultura-Junta de Andalucía. Sevilla, 1995.

- Palau, M.: *Cantares populares y literarios recopilados por...* Montaner y Simón. Barcelona, 1900.
- Pedrosa, J. M.: "Si la mar fuera..., o las repercusiones de una sentencia talmúdica en las literaturas española y judeoespañola", *Fuentes y correspondencias hispánicas del cancionero sefardí de Oriente: estudios comparativos*. Tesis doctoral. UNED. Madrid, 1993. pp. 339-365.
- "Flor de canciones tradicionales inéditas de los Siglos de Oro: el cancionero de Jerónimo de Barrionuevo (B.N.M. Ms. 3736) y otros manuscritos madrileños", *Revista de Filología Románica* 11-12. 1994-1995. pp. 309-325.
- "La lozana andaluza, El corregidor y la molinera y un manojo de fábulas eróticas viejas y modernas", *Las dos sirenas y otros estudios de literatura tradicional (De la Edad Media al siglo XX)*. Siglo XXI. Madrid, 1995 pp. 253-281.
- Rodríguez Baltanás, E. J.: "Más sobre fantasmas en la literatura de los andaluces: José Nogales y Felipe Cortines Murube", *El Folklore Andaluz*, 6. 1991. pp. 66-96.
- Rodríguez Marín, F.: *Cantos populares españoles*, 4 vols. Francisco Álvarez y Cía. Sevilla, 1882-1883.
- *El alma de Andalucía en sus mejores coplas amorosas, escogidas entre más de 22.000*. Tipografía de Archivos, Madrid, 1929.
- S[alas], R.: "Escuela bolera y ballet clásico", *La Escuela Bolera (Encuentro Internacional, Madrid, noviembre de 1992)* Ministerio de Cultura. Madrid, 1992. pp. 17-21.
- Salazar, A.: *La música de España*. Espasa-Calpe. Madrid, 1953.
- Solá-Solé, J.M.: *Las jarchas romances y sus moaxajas*. Taurus, Madrid, 1990.
- Terés Sádaba, E.: "Testimonios literarios para la historia del cante flamenco (1750-1850)", *Actas de la Reunión Internacional de Estudios sobre los Orígenes del Flamenco. Madrid, 18, 19 y 20 de junio de 1969* Publicaciones del Centro de Estudios de Música Andaluza y de Flamenco. Madrid, 1970. pp. 11-28.
- Trapero, M. ed.: *La décima popular hispánica: Actas del Simposio Internacional sobre la Décima*. Universidad-Cabildo Insular. Las Palmas de Gran Canaria, 1994.
- Vallés, P.: *Libro de refranes*. en Casa de Juana Milian... Zaragoza, 1549.
- Vega, J.B.: *Vida y cante de don Antonio Chacón*. Cinterco. Madrid, 1990.

# MISCELÁNEA



## ALTERIDAD, FIESTA Y CARNAVAL

José Antonio GONZÁLEZ ALCANTUD  
Universidad de Granada  
C. I. E "Ángel Ganivet"

El lenguaje periodístico de los últimos tiempos usa y abusa de un término que hace pocos años aún formaba parte del lenguaje argotizado de pequeños círculos intelectuales: alteridad u otredad. Simplificadamente suele emplearse "el Otro", subrayando su importancia con el uso de la mayúscula. Incluso podríamos afirmar que todo lo referente a la alteridad se ha transformado, desde la aparición del rebrote racista en varios lugares del mundo, como Europa y los países árabes, en uno de los más asentados ejes de la acción política y cultural del humanismo contemporáneo, heredero de la filosofía de las Luces dieciochesca.

Cuando en el lenguaje periodístico, que en buena medida es el del sentido común, se habla del Otro, no se analiza, ni siquiera mínimamente, el grosor ni la naturaleza de este concepto. Se le asume simplemente como el generador de un nuevo código de comportamiento civil: "No toques a mi amiguito", solía afirmar la primera asociación civil antirracista europea de importancia, SOS Racisme. Hablar del Otro en el lenguaje de la calle ya se ha transformado en una cadena de sinonimias, encabalgadas metonímicamente: Otro igual a Respeto, Respeto igual a Derecho. Pronto los legisladores de todos los países han asumido que existe una laguna importante en sus códigos civiles y penales: la que se refiere a los delitos contra el Otro. Y así, como todos sabemos, se han creado normas y endurecido penas contra el racismo, la formulación perversa de la alteridad.

Hace varios años asistí a un congreso internacional sobre la imagen del Otro, organizado por la asociación árabe de sociología en Túnez. Estaban presentes intelectuales de diferentes materias de gran número de países. En las mesas y sobremesas, siempre la parte más jugosa de este tipo de eventos, la conversación giraba normalmente en torno de la imagen que ofrecía cada pueblo y/o nación ante los demás. "¿Cuál es la imagen de Túnez en España?", me espetaba un investigador tunecino con maneras un tanto angustiadas. El juego de los espejos de la alteridad quedó reducido en numerosas ocasiones al de la recepción de las respectivas imágenes, siempre bajo la cesura de lo bueno y de lo malo. Nosotros en cuanto nación española también hemos medido nuestro grado de alteridad en los recientes años de la incorporación a la CEE, en semejantes términos. Preocupó sobremedida, sobre todo a los dirigentes políticos, el mejoramiento de nuestra imagen exterior —"La imagen de España", de hecho llegó a ser motivo de un

seminario durante la Expo del 92-. Tanto en Túnez como en el París de los años ochenta pude comprobar, la angustia individual que genera la percepción de la alteridad, sobre todo la más cercana.

Pero la alteridad es uno de esos conceptos que al menos desde la fenomenología posterior a la Segunda Guerra Mundial, y antes de que se extendiera su uso al lenguaje del sentido común, ya preocupaba a diversos autores. El fenomenólogo Merleau-Ponty, por ejemplo, decía del abstracto Otro: "Hay dos modos de ser y sólo dos: el ser en sí, que es el de los objetos expuestos en el espacio, y el ser para sí, que es el la consciencia. Pues bien, el otro sería delante de mí un en sí, y con todo, existiría para sí, exigiría para sí, exigiría de mí, para ser percibido, una operación contradictoria, dado que yo tendría que distinguirlo de mí mismo, eso es situarlo en el mundo de los objetos, y a la vez pensarlo como consciencia, o sea como especie de ser sin exterior y sin partes al que nada más tengo acceso porque yo mismo y porque el que piensa y el pensado se confunde con él. No hay, pues, cabida para el otro y para una pluralidad de las consciencias en el pensamiento objetivo" (Merleau-Ponty, 1975: 361).

Una abstracción individualizada y subjetivada fenomenológicamente. La abstracción de la alteridad dio paso a su concreción a través de los estudios de antropología cultural, allá el Otro no era ni exclusivamente individuo frente a individuo, ni tampoco arquetipo atemporal y desterritorializado. El Otro alcanzaba concreción étnica y su imagen aparecía producto de una lógica sociocultural.

El período histórico de atracción plena por la alteridad se inicia con la filosofía ilustrada, nutrida con los viajes de observación del siglo XVIII. Para los Cook, Bougainville o Mungo Park, los hombres de sus encuentros viajeros no son puros epifenómenos de una naturaleza regida por la providencia divina. Existen por sí mismos. Por ello, deben ser observados y taxonómicamente clasificados. Tal como señalaron Fr. Jacob y M. Foucault para las clasificaciones animales, en primer lugar estas se aferraron a los aspectos exteriores, agrupando a los seres según determinadas características visibles. En la "Historia Natural" de Buffon el tomo correspondiente al hombre sigue la misma lógica taxonómica que el resto de los tomos consagrados a los seres vivos y no vivos. Hasta hace no demasiados años los álbumes de cromos de "razas humanas", de gran circulación entre los chavales de mi época, respondían aún a esa lógica. La "Société des Observateurs de l'Homme" de París insatisfecha con estas observaciones epidérmicas, pronto, en los inicios del siglo XIX, daría directrices precisas a los viajeros para conseguir mejores y más útiles informes, sobre todo en el campo político y económico. Las clasificaciones de los pueblos comenzaron a alejarse de los ritos extraños y las vestimentas estrafalarias.

Para el gran público, sin embargo, la alteridad quedará envuelta a lo largo del siglo XIX en las apreciaciones románticas. Al sentir romántico, según C. Bowra, le importaba más lo trascendente que la exterioridad de las cosas. Mas esa trascendencia tenía como horizonte a la humanidad, no a la providencia. Rousseau en sus "Confesiones" no ajusta cuentas ya con Dios, como había hecho San Agustín en sus propias

confesiones, sino con sus semejantes. Algunas de las páginas más bellas, en mi opinión, de Rousseau son aquellas de las "Confesiones" en que busca un modo de comunicación con sus coetáneos que mediante un sencillo sistema de señales les haga y le haga saber él mismo cuando están disponibles para enfrentar los encuentros. Propone una bandera que izada en su casa aislada, como todas las demás de sus pares, indicaría que estaba visible. No así cuando estuviese arriada. Rousseau, habitado por este espíritu, en buena medida el de la música romántica que emerge, huye de los salones parisinos, donde la fiesta, el cotilleo y la filosofía frívola eran el pan de cada día. Rousseau, padre fundador de las ciencias humanas, que le diría modernamente Lévi-Strauss, deseaba una alteridad distante.

Empero, para el común de los mortales la nueva percepción de la alteridad será exoticista. Importan más las experiencias del Otro en la medida que nos remiten al horizonte novelesco. Período clásico de la novela burguesa, se le ha llamado, a aquel en que la trama de la literatura recrea un universo cerrado presidido por el sentimiento. "Atala" de Chateaubriand podría ser el ejemplo de novela exótica; se proyectan en los otros, sean los natzchez chateaubrianos o cualquier otro pueblo, los sentimientos exaltados de la imaginación romántica. En el fondo de cada uno de nosotros esa alteridad adolescente, de novela por así decirlo, ha dejado un gran poso. Hace poco entrevisté a un antropólogo e islamólogo, el profesor David M. Hart, quien me decía: "Yo me dediqué al estudio de los bereberes porque siendo joven leí una novela malsísima de corte colonial, en la que los indígenas salían muy mal parados, y me puse del lado de los perdedores". En la conciencia de los humanos contemporáneos parece, pues, que la parte novelesca sigue estando más acá de la razón científica.

El triunfo pleno del evolucionismo social no es tanto una maniobra intelectual de L. H. Morgan, como una lógica social. La separación, vía revolución industrial, de Occidente del resto de los pueblos del mundo es un hecho que conduce a los intelectuales a pensar en una escala gradual de estadios civilizatorios. Aquí mismo en el Estrecho de Gibraltar, cuándo sino a lo largo del último siglo, se percibirá a lo musulmán como atrapado en una parálisis histórica, de la cual a pesar del atrasado económico de la España de la época, se piensa hemos escapado nosotros, los andaluces. Los Gobineau y Ratzel en el fin de siglo pensarán en las diferencias, y llegarán incluso a hacerlas "naturales" que no "históricas", por la soberbia colonial, de quienes percibían que la decadencia de los demás pudiera responder a una ausencia de destino político y moral. Esta creencia en la superioridad del occidental, y dentro de este en particular de los habitantes de las grandes urbes del siglo, alimentó el primer racismo moderno. Este racismo se gestó en la "caverna racial europea", como le ha llamado E. Temprano. Fue, como la guerra franco-prusiana y las dos mundiales han demostrado, un racismo intraeuropeo en primera instancia. Sin lugar a dudas, un francés apreciaba más a las tropas senegalesas que luchaban en Alsacia que a los alemanes; o estos a los askari cameruneses, que hacían el mismo papel de su parte, que a los franceses. Nada puede impresionar más a alguien de espíritu sensible que esa imagen de la primera y segunda guerras mundiales con gentes de mucho talento como G. Apollinaire o F. Marinetti,

enrolándose voluntariamente para matar enemigos. El racismo, por consiguiente, emerge como un asunto muy europeo, muy nuestro; tan nuestro como la actual Yugoslavia racista.

En España, por su condición de centro mundial durante los siglos XVI y XVII y de periferia desde entonces hasta ahora, la apreciación del Otro tiene matices. En el XVI y XVII hubimos de medir a los amerindios con la teología y la jurisprudencia, no con la antropología. Cuando emergió plenamente la antropología, en el horizonte racionalista del siglo XVIII, mostraron nuestros ancestros desinterés por la humanidad en sus diversas variantes taxonómicas. No hay más que observar las diferentes expediciones que los Borbones enviaron a América en el siglo XVIII y XIX, para comprobar que les interesaban las apreciaciones botánicas —recordemos aquí un *C. Mutis*—, geológicas, agronómicas, geográficas, y muy poco las humanas. Vayamos hasta las Cortes de Cádiz donde escasamente se trató de América, porque aquel continente era percibido como un apéndice rutinario, nada central en el nuevo pensamiento político que el liberalismo gaditano gestaba. Por ello *C. Armellada* pudo dar por sentado, que “la legislación indigenista de las Cortes de Cádiz [fue] circunstancial y fragmentaria” (*Armellada*, 1959: 89) ¿No se han dado cuenta de que a pesar del tráfico comercial tan intenso que Sevilla primero y Cádiz después tuvieron con América durante siglos, no resta en ninguna de las dos ciudades ni una mala colección de antigüedades indianas?

Portugal presenta una similar caracterología: la ausencia de cosas que testimonien el interés por los Otros más allá del tráfico comercial. Le pregunté en cierta ocasión a un ex-ministro del 25 de abril portugués, sobre el porqué de esta situación, y me contestó: “En Portugal el 25% de la población hemos nacido en las colonias. La colonia la llevamos impresa en nuestra biografía, no necesitamos acumular objetos”.

Creo observar en esta apreciación de la alteridad, una cuestión sustancial: entre los países ibéricos, que midieron la alteridad en términos teológicos y jurídicos en lo ideal y comercial en lo material, y las potencias coloniales del XIX-XX, que lo hicieron en términos antropológicos en lo intelectual y políticos en lo material —por que la expansión colonial fue un hecho político ante todo, como ha demostrado *D. K. Fieldhouse*—, las recepciones del Otro han sido cuando menos diferentes.

Las novelas exoticistas fueron en la España del XIX traducciones de literatura francesa, inglesa o norteamericana. Aquí triunfaba entre los populares la novela por entregas, el folletín, y la novela histórica. Hoy seguimos viviendo la alteridad como una moda que nos viene de París, y que sólo unos pocos ilustrados irredentos que seguimos siendo —“afrancesados” hubiera sido el término decimonono— cultivamos. Ocasionalmente la alteridad deviene noticia en la prensa. Pero reflexión propia sobre el particular hay muy poca, sólo la vicaria que nos llega de las grandes metrópolis del siglo. Ni siguiera el casticismo, que es nuestra particular manera de vivir la alteridad, ofreciéndonos y negándonos a la vez como objeto al Otro “voyeur”, la hemos desentrañado en toda su profundidad. La “*Carmen*” de *Alberto Gléz*. *Troyano* es una inteligente excepción que confirma la regla, como siempre.

En mi creencia opera el que la alteridad es un movimiento compulsivo de atracción y repulsión del Otro, que adquiere formulaciones históricas diversas trazando "fronteras imaginarias", que pueden o no coincidir con las fronteras reales. Así puede entenderse que la frontera imaginaria de Cádiz con Tánger pueda ser mayor, que la de Cádiz con cualquier puerto americano, a pesar de las cercanías y las distancias geográficas.

Sobre la fiesta se han dicho casi tantas cosas como sobre la alteridad, desde el lado de la antropología. Dos teorías antagónicas y complementarias sintetizan el modo de entender los actos festivos a la luz de las descripciones etnográficas: una sostiene que la fiesta es un acto social de inversión del mundo estatuido; otra reza que la fiesta sólo opera superficialmente una inversión de roles, ya que en el fondo es un acto cuya carga subversiva es dosificada y controlada desde el poder. Ambas tesis, sobre las que giraron algunas de las discusiones iniciales sobre la fiesta carnalesca son ciertas: la fiesta, sin lugar a dudas, constituye un acto sincrónico de suspensión temporal del orden social establecido, a condición, asimismo, de que este vuelva diacrónicamente a ser igual al previo a la suspensión. De no ser así los poderes públicos de todas las épocas se hubiesen opuesto frontalmente a su existencia por la simple lógica de la conservación; prefirieron, no obstante, la "domesticación" de la fiesta. Es un lugar común mencionar que la iglesia cristiana domesticó numerosas fiestas latinas y paganas bajo nuevas formas; sabido es que para distintos autores, entre ellos J. Caro Baroja, la conexión con las "saturnalia" es bien obvia.

Otros argumentos más contemporáneos vienen a confirmar este lugar común. El carnaval de Cádiz conoció la prohibición de los ritos festivos más cercanos a constituirse en detonante de violencia social física; me refiero en particular a las interdicciones municipales, y por tanto burguesas, de tirar el "saquillo" a los transeúntes durante las fiestas de carnaval, lo que atentaba a todas luces contra el sentido del "decorum" físico de la población gaditana acomodada. Ramos Santana ha mencionado a este tenor la animadversión que la burguesía del Cádiz decimonono tenía al Carnaval, y en especial al mencionado "saquillo", reproduciendo algunos de los textos que lo atacaban virulentamente: "Aquellas nauseabundas manos todo lo osan, todo lo profanan —se lee en la época—. No es posible, a no verlo, formarse idea de un espectáculo tan repugnante. Aquel es el Carnaval, que después de haber removido todas las inmundicias de la sociedad, las arroja por calles y plazas" (Ramos, 1987: 383). Una de las aristas que había que limitar era justamente el "saquillo", que laboriosa y fanáticamente fue extirpado, con las consecuencias subsiguientes para la domesticación del carnaval, al reducir su inicial carácter paródico rabelaisiano (G. Alcantud, 1993 b).

Los burgueses gaditanos, no obstante, no dejaban de tener cierta razón. No debe perderse de vista que en ocasiones los actos festivos en general, y carnalescos en particular, sirvieron de punto de arranque a actos subversivos reales; M. Mullett señala que muchas de las revoluciones inglesas de la baja Edad Media, se iniciaban en carna-

val: "De hecho, en Inglaterra los levantamientos eran más probables en Martes de Carnaval que en Cuaresma", señala (Mullett, 1990: 116). La fiesta era vivida por sus actantes como una suspensión temporal y social, en la que la subversión real estaba latente. De su sentido transgresor da fe la apetencia por la Carne, no tanto en su sentido metafórico, sino metonímico; tan metonímico, como epidérmico e intestinal. La fiesta premoderna es vivida como una exaltación de los sentidos materiales, tal que la veía M. Bajtin; la espiritualidad que la posee naturalmente no puede aflorar más que a través de la materia. Anos, sexos, intestinos, bocas, vómitos, incontinencia verbal, pedos, cencerros, percusión silvestre... es su medio. Nada de ello es el demonio de la carne. Es la espiritualidad de la materia regida por un código de comportamiento: la prodigalidad. Ser más que otro en la fiesta no es sinónimo de tener más, sino de dar más, del gasto sin fin. Uno de los mayores logros de la antropología cultural ha residido en el desentrañamiento de esa lógica: el kula de los trobriandeses, el potlach de los kwaikiutl, son mecanismos de intercambio o destrucción de bienes económicos —comida, ropa— sin finalidad utilitaria. Grado cero del valor de uso y del valor de cambio, su más allá, la economía del don, dar para aparentar y para dominar. Ya en el siglo XIII el "Carnaval era reconocido como un buen señor, porque él se presta a pagar el precio simbólico y real —su generosidad— que legitima la dominación que ejerce" (Grinber, 1983: 71); el dominio señorial, que paga frecuentemente el carnaval frente al eclesiástico. La cultura al volverse "suplemento" reemplaza a la lógica económica. Se gasta para ostentar o para divertirse, o para divertirse ostentando, o para ostentar divirtiéndose. En la fiesta no hay teleología, se produce así misma; es el "sacrificio inútil" que le llama J. Duvignaud.

Pero no todas las fiestas son iguales. Sea que la fiesta está compuesta interiormente por ritos. Que los ritos constituyan una "mise-en-scene" periódica de aspectos centrales de la vida cultural de una sociedad; que los ritos sean también parte constitutiva de la etiqueta social diaria. Lévi-Strauss proponía llevar a efecto una ritológica, como él había llevado a cabo una mitológica; la tarea no se ha concluido, porque la morfosintaxis del rito es aún más compleja que la del mito: en aquél se han cristalizado no sólo las estructuras narrativas del mito, sino también las gestuales. Doble complejidad, que muchos de los ritólogos contemporáneos, normalmente etnógrafos amateurs —nuestra región comienza a ser pródiga en ellos— han simplificado para hallar sentido en los ritos.

Las fiestas cuando menos habría que diferenciarlas en función de su ceremonialidad y etiqueta, cualidades adjetivas y sustantivas. Entre una procesión patronal pública y una fiesta de carnaval, las diferencias pueden ser esenciales para su interpretación. El cuerpo ceremonial no es evidentemente el cuerpo carnavalesco: en este no existe "usía" —orden—, sino "manía" —desorden—; lo apolíneo nietzscheano triunfa sobre lo dionisiaco. Sobre esa tensión básica se han construido hipótesis. De las más lúcidas que se refieren al mundo presocrático se extrae que la filosofía, como posibilidad del saber, surge de la "manía", de la fiesta. Repito cosas por todos sabidas, pero que periódicamente estamos obligados a recordarlas para no errar.

La fiesta es sabiduría, pues. El carnaval resta como un principio de la sabiduría de los pueblos agrarios. El carnaval tradicional, el que tan eruditamente estudiara don Julio Caro Baroja, es una fiesta agraria, sujeta a los ciclos estacionales, a la dependencia de la materia, del principio último de la materia animal: alimentarse de lo que da una tierra sujeta a la imprevisibilidad. El cristianismo había sustraído a la naturaleza del principio de la causalidad material; el providencialismo cristiano había invertido el orden de las cosas: Dios proveía, era su voluntad. La pervivencia del carnaval, es la pervivencia de la espiritualidad del "sentido común", de la "razón práctica". El pueblo llano evita así el fin de la historia, del milenarismo cristiano en estado puro: dejarlo todo en manos de Dios, en espera de la escatológica resurrección. En el carnaval se conserva la sabiduría de la Antigüedad. Las antiguallas de Pompeya y Herculano nos recuerdan un universo poblado de figuras grotescas, casi carnavalescas. Los guías turísticos las enseñan a hurtadillas, secretamente. En los países islámicos, el carnaval sobrevive en aquellos lugares agrarios, agrestes y distanciados, quizás islamizados sólo superficialmente; véase el caso marroquí expuesto por A. Hammoudi donde aparece como parte de una variante de la "religión popular" bereber preislámica (Hammoudi, 1993).

Pero en el carnaval se ahuyentan también los temores. La materia se sabe finita, lucidamente finita. Las máscaras, los disfraces suspenden la personalidad, ya que el tiempo ha sido suprimido. No hay que pensar en las máscaras del teatro romano y griego, encarnaciones de otras "personae". El horizonte está en el África subsahariana, negra; son abstracciones, representaciones geométricas, polisémicas, de mitos plagados de absurdos lógicos. En la máscara teatral griega y romana hay lógica, porque pone en escena hechos y mitos verosímiles históricamente. En la máscara africana no la hay. Su ley es la de los mitos primitivos, de la mentalidad entonces llamada pre-lógica, y que hoy podríamos denominar supra-lógica, donde los hombres, los animales, las plantas, las montañas, los ríos, etc. se presentan en contigüidad surreal.

Las máscaras representando hombres salvajes, animales, etc. de los carnavales agrarios debieron responder a ese principio. El carnaval no es plenamente latino, pertenece en su acepción más pura a los "paganii". Y estos aún estando atados a los ciclos agrarios, interpretan el mundo supra-lógicamente. No podemos estar consiguientemente de acuerdo con la interpretación neofrazeriana de C. Gaignebet, quien llega a establecer un nexo causal entre máscara y función social: "Teniendo cada especie —escribe— su lugar en la creación (como señalan todas las mitologías) y su significación, ninguna máscara animal podría ser 'gratuita'. Puesto que uno se metamorfosea al azar, nadie se disfraza impunemente" (Gaignebet, 1984: 92). La etnografía contemporánea señala que las máscaras africanas no "poseen" a los individuos; sólo son una pieza aleatoria del rito, regido por muchas incertidumbres, no igual a sí mismo.

El referente de las máscaras reside no tanto en la cosmogonía como en la propia sociedad, al menos antes de la aparición del cristianismo. Vernant lo ha señalado para el mundo griego, para los cultos y ritos de iniciación juveniles dedicados a Artemis: "En el santuario de Artemis, revistiéndose con máscaras, en sus danzas y sus cantos, los

jovencitos no designan solamente la figura del guerrero cabal que constituye el ideal del 'agogé'. Les endosan, para exorcizarlas imitándolas en el tiempo del ritual, todas las formas de la alteridad, que en su contraste (...) jalonan el terreno donde se sitúa la adolescencia y el cual se necesita haber explorado (...) para integrarse, para devenir a su vuelta un 'igual', un 'semejante', un 'hómoios' entre los 'hómoioi'" (Vernant, 1990: 206).

La gratuidad de las máscaras no es asocial, está inmersa en la "hybris" festiva. Sin ir más lejos, en nuestra propia sociedad las máscaras son gratuitas. ¿Qué sentido, si no, tienen hoy los muñecos grotescos del carnaval de Lanz, "Miel Otxin", "Xaldiko" y "Xiripot"? Es pertinente afirmar que no existe fiesta carnavalesca plena de sentido; lo único que está pleno de sentido social es la ceremonia. En el carnaval triunfa el significativo sobre el significado; de ahí la gran diversidad de escenificaciones carnavalescas, ninguna parecida a la contigua. Todo lo contrario de una procesión del Corpus, por ejemplo, donde se reproducía siempre el mismo modelo con escasas variaciones. El carnaval desencadena metonimias, significantes, aleas.

Partir de la gratuidad de la máscara de carnaval en base a su abstracción más que a su personificación, no excluye que las máscaras contengan elementos comunes, regulares, que permitan su clasificación mito y ritológica. El tema del hombre salvaje era bastante frecuente en los carnavales, por lo que se refiere al asunto de la alteridad. Los "hombres salvajes" están muy extendidos por toda la cultura iconográfica europea antes de la conquista de América.

C. Gaignabet y D. Lajoux han contemplado acertadamente como la mitología grotesca del gótico pleno se plasma en sillerías de coro, márgenes de los códices miniados, gárgolas, capiteles, etc. Allí, sin lugar a dudas, tiene su lugar el "hombre salvaje". Los intentos por establecer una escala evolutiva de la humanidad pueden ser retrotraídos hasta Hesiodo y más lejos. El tema recurrente será siempre el incivilizado, contemplado como amenaza y rareza cultural. "El origen de estas representaciones del salvaje como tenante de escudo, hemos de verlo en la costumbre de disfrazar a los escuderos y farautes de moros, salvajes y animales extraños" (Azcárate, 1948: 92-93). Abstracción de una animalidad anterior a la cultura, una amenaza, que ocupará un lugar en los escudos heráldicos junto a leones, águilas y otras fieras. Pero es una abstracción como los ogros y dragones de los cuentos infantiles, sólo desmentida en la realidad por la aparición episódica de algún etíope africano o "niño salvaje" procedente de los bosques europeos.

Quizás lo más interesante para nosotros sea la presencia de "locos" similares a los del carnaval en las sillerías, capiteles y gárgolas; Gaignebet-Lajoux lo ven así: "Se examina el personaje del loco armado de su fuelle. Los alquimistas lo reivindicaron grandemente sea para condenarlo como soplador, sea para reconocerle la personificación del espíritu universal. La tradición propiamente eclesiástica y popular, durante

siglos, mezcla la locura y aquella fiesta de los Inocentes, de los enloquecidos días que siguen a Navidad" (Gaignebet-Lajoux, 1985: 29). Esta locura conecta con los radicales deseos de cambiar el mundo de los hombres, al estamento eclesial mismo, sin perder de vista la íntima conexión con Dios. Harvey Cox lo señaló hace años en la revisión teo/antropológica contenida en "Las fiestas de los locos". Para Cox la sombra de un Cristo payaso se cierne como una realidad histórica sobre los primeros tiempos del cristianismo: "Una de las primeras representaciones suyas en el arte cristiano es la de una figura humana crucificada y con cabeza de asno. Durante años, los entendidos han estado discutiendo su significado. Piensan algunos que puede ser un signo arcano; otros, una cruel parodia". Concluye con sabiduría extrema: "Una Iglesia que efectivamente detenta el poder y reina, tiene poca capacidad para la autocaricatura y la ironía. Así, durante la mayor parte de los siglos cristianos, con excepciones acá y allá, la imagen de Cristo como payaso desapareció, al menos oficialmente. El espíritu del carnaval persistió en las representaciones callejeras medievales de tipo satírico y en las 'moralites'" (Cox, 1983: 158-159). La parodia religiosa está en el origen del carnaval, y allí habitan las alegorías: fuelles, cabezas de asno, etc. También las amenazas a la civilidad son exorcizadas, disfrazando por ejemplo a los criados de salvajes. Mas en todos ellos habita el espíritu paródico señalado por M. Bajtin.

Cambiamos de referentes. El choque americano, el descubrimiento y conquista de América, se ha convertido en el lugar común de los investigadores para indicar la emergencia de la alteridad como fenómeno cultural. Todorov así lo ve. Los antropólogos españoles, y algunos norteamericanos así lo quieren contemplar también. Por contra, Lévi-Strauss siempre afirmó que Rousseau era el padre fundador de las ciencias del hombre, y por tanto del discurso sobre el Otro. En parte estoy con Lévi-Strauss: Rousseau es el primer filósofo que reflexiona *sistemáticamente* sobre el grado cero cultural, el hombre salvaje. Todo el pensamiento anterior, incluido el hispánico, había tenido naturaleza teológica o jurídica, pero no había conseguido culminar, por razones que no viene al caso mencionar aquí, ese "suplemento" cultural que es el discurso de la alteridad. Lo que ocurre en realidad, es que toda la información etnográfica de tres siglos y medio, sólo será elaborada humanamente cuando en el terreno de la filosofía venza el "derecho natural" sobre el "derecho divino". Ahora, en la Ilustración los fundamentos del derecho habrá que buscarlos no en la religión, sino en una nueva abstracción que es el Hombre mayestático.

Tampoco parece que las primeras rarezas humanas, indígenas inclusive que traerá Colón, cuya costumbre se extenderá hasta los viajes de Cook y Bougainville mediado el siglo XVIII, causasen gran impacto en la población, más allá de los círculos cortesanos. Durante mucho tiempo habrá que pensar que el carnaval siguió anclado al mundo rural, a sus "hombres salvajes" intemporales. Pero el salvaje ya comienza a tener rostros. Planchas de grabado, como las de De Bry u otros pintores viajeros, no dejaban de impactar reproducidas en los libros. Mas al libro aún sólo tenía acceso la élite aristocráticoburguesa. En el carnaval, el salvaje sigue siendo el arquetipo anterior al descubrimiento americano.

Duvignaud, siguiendo a Nietzsche, considera que la cultura enmascara la angustia; la fiesta es un lugar ideal para ese enmascaramiento por su condición de rito basado en la suspensión temporal. En el origen la artificialidad incrementada en el Renacimiento tendría por objeto dotar de armonía a un mundo en trance de perder su estado teocrático natural. "Reconstruyen [los artistas] ahora este mundo aquí, ficticio, sin duda, pero que el poder y la estética pueden presentar verdadero, un mundo donde el hombre se aparta él mismo y donde cree reencontrar un terreno sólido, a través de la más extrema artificialidad" (Duvignaud, 1973:70). En ese medio las máscaras adquirirán su máximo refinamiento.

El caso de Venecia resulta sintomático de esta transición, entre el carnaval agrario y el carnaval que podríamos denominar marítimo, así como del refinamiento de la máscara/disfraz. Venecia tuvo un carnaval agrario, con "hombres salvajes" y máscaras animales, mientras no despegó la ciudad comercialmente. Cuando se produzca su despegue comercial, como emporio intermediador entre Oriente y Occidente, tras la caída de Bizancio, los personajes de su carnaval variarán: arlequines y polichinelas, procedentes de las repúblicas satélites, abundan entonces; pero por lo que a nosotros interesa, máscaras y disfraces de turcos y egipcios, ocuparán el lugar privilegiado. "A los tradicionales 'hombres salvajes', los diablillos lanzadores de huevos, los hombres con 'gnaga' o disfraz de mujer, los disfraces de harapos y los rostros enmascarados o simplemente ennegrecidos, vinieron a sumárseles en la Venecia del Renacimiento, la mitología de la antigüedad y la fantasía poética de la modernidad (...) A esto se añade todo el arsenal de los pueblos o grupos de pueblos colonizados, sometidos o quizá sólo atenazados por medio de lazos comerciales, que salían a escena durante el carnaval como disfraces (...): los estratotas, turcos, dálmatas, corfíotas, cretenses, albaneses, armenios, los negros, alemanes, suizos..." (Müller, 1991: 128-129).

La seducción de la alteridad es un suplemento cultural muy elaborado, que exige el conocimiento de la distancia exoticista. Se han abierto fronteras y seducciones culturales, que el vestido como también lo que genéricamente se catalogan como "costumbres" representan a la perfección. Esta Venecia del siglo XVII nos recuerda a aquella Cartago, también república marítima, de la "Salambó" de Flaubert: mezcla cosmopolita de pueblos consagrados a la guerra y al comercio, donde muchos rostros y costumbres entran en contacto. Con el redescubrimiento de la Antigüedad por el Renacimiento las fiestas carnalescas habían tomado una dimensión cortesana y procesional; J. Burckhart nos recuerda que en Roma, Florencia y otras ciudades se realizaban mascaradas y procesiones rememoradoras del Imperio romano: "En Roma la primera fiesta de esta clase que se organizó con todo esplendor fue, bajo Pablo II, 'el triunfo de Augusto después de la victoria de Cleopatra', donde además de alegres y mitológicas máscaras (que tampoco faltaban en los triunfos antiguos), había también otras figuraciones, tales como reyes encadenados, decretos populares y senatoriales escritos sobre seda (...) Y teniendo en cuenta el peligro turco (...), se incluía, por ejemplo, el alarde de una cabalgata de prisioneros turcos montados en camellos" (Burckhardt, 1979: 313). Pero este ordenado Carnaval pronto evolucionaría hacia el Carnaval manierista, conectado

con la tradición oriental mediterránea, superviviente aún, según O. Giordano, en la alta Edad Media: "Los antiguos ritos latinos, más bien severos y rudos, se habían transformado muy pronto por influjo de las religiones orientales, que con su carga de sentimientos y de arrebatos de corazón y con el fasto de sus ceremonias ejercían fuerte atractivo sobre la sensibilidad y la emotividad de las masas populares" (Giordano, 1983: 104). Señala Giordano que todavía "a principios del siglo V se celebraban con cierta frecuencia y solemnidad", aquellos ritos orientales. El Mediterráneo, transmisor del espíritu oriental, triunfa sobre agrarismo continental, en las repúblicas marítimas.

El Carnaval veneciano es, por tanto, el primer carnaval marítimo que celebra la alteridad, en una ciudad que siendo mar, está exenta de los ciclos agrarios. En Venecia el carnaval adquiere otra significación: los excesos de su carnaval, célebres en la época, es la culminación de la civilización del gasto, de la gratuidad festiva. Ejemplo de pueblos que consumen todo en una fiesta. La antítesis de los milenarismos de Savonarola, Münzer o Hus, pero con el mismo resultado: la nada, la improductividad.

Los predicadores pronto se emplearon a fondo con este carnaval indomeñable. Cádiz, de la que podemos colegir que como república marítima siguió de cerca los pasos de Venecia, no pudo seguirla indefinidamente: el peso de la Iglesia, de una Iglesia nutrida por un poderoso Estado, era superior. Gerónimo de la Concepción le llamaba "emporio del orbe" en el siglo XVII, y alababa su mucho trasiego comercial y humano; pero a la primera ocasión, los clérigos atacaban a fondo. Así se pudo contemplar tras el terremoto de Lisboa de 1752, interpretado por la Iglesia como un castigo divino a las muchas iniquidades de la ciudad; así pudo contemplarse también en la polémica de 1805 sobre los excesos en la corridas de toros que se celebraban extramuros. El carnaval de Cádiz, como seguramente nuevos estudios históricos pondrán de relieve en el futuro, no siendo un carnaval agrario, por las mismas razones que el de Venecia, no siguió tampoco plenamente el modelo veneciano por su diferente ubicación política.

El carnaval de Cádiz, se ajusta al modelo mediterráneo, pero tiene sus peculiaridades propias, entre ellas una particular visión de la alteridad, derivada del rol histórico jugado por la ciudad andaluza en la administración y economía americanas. Aún puede contemplarse en comparsas y chirigotas la presencia americana, sobre todo con el horizonte cubano hegemonizándola. De todas maneras, difícilmente podemos extraer conclusiones apresuradas, dado que el carnaval por lo que tiene de efímero deja pocos datos verosímiles para ser utilizados en la investigación. Se ha mostrado por ejemplo que las letras del carnaval fueron en su mayor parte moralizantes, lo que a todas luces es un contrasentido de la fiesta callejera. Nos falta la contrapartida oral mucho más sustancial. El peso de América es evidente, y ha sido señalado, pero constituye una influencia a la larga poco profunda en relación con la alteridad. Su secundariedad se corresponde con la corta presencia americanista en las cortes gaditanas.

En la fiesta carnavalesca, el disfraz y la máscara reducen al Otro a su condición estereotípica. La máscara tiene por cometido representar un estereotipo moro, no un moro determinado. Pero esta reducción en la medida que es festiva, y por tanto gratuita,

no pretende ni quiere servir de presión contra el Otro. En la fiesta no puede haber malintención, doblez conceptual, precisamente porque es un rito de identidad y alteridad suspendida en el tiempo. En la Andalucía más oriental se polemiza sobre la inoportunidad histórica de celebrar las fiestas de moros y cristianos, en las que el bando moro siempre resulta vencido y humillado. Mas en la práctica no hay nada de esto: la fiesta de moros y cristianos se ha descontextualizado, y desde hace mucho es simplemente una fiesta; lo cual no quiere decir que por las razones que fueren pueda resignificarse de alteridad negativa en el futuro.

Sin lugar a dudas existen carnavales reivindicativos de la alteridad. Recientemente A. Cohen ha estudiado un carnaval londinense, de los barrios poblados por emigrantes, sobre todo de color. Este carnaval, el Notting Hill Carnival, es un carnaval extemporáneo en el tiempo, se celebra en septiembre, pero también lo es de afirmación étnicocultural, en una sociedad como la londinense agitada por las fisiones de la alteridad. Probablemente sea el carnaval más importante de Europa en estos momentos, el más politizado y volcado hacia las afirmaciones étnicas. En el fondo el carnaval de Notting Hill es una celebración de la mismidad, de la identidad, por una aparente paradoja, ya que es un acto de vindicación de la alteridad (Cohen, 1993: 148).

Pero el carnaval actual tampoco es el carnaval en el sentido pleno del término; como ha señalado J. Fribourg en España los carnavales han cambiado de función, al convertirse en equivalentes funcionales de las fiestas patronales. El calendario festivo se ha reducido, los conceptos de ocio y trabajo han sufrido sustanciales modificaciones con las sucesivas revoluciones industriales y con las más recientes de la postmodernidad, y las ciudades han seleccionado alguna de sus fiestas más significativas. Esta selección posee motivos complejos. Cádiz ha apostado por el Carnaval, como su acto festivo anual de mayor relevancia. Pero en otros muchos lugares el Carnaval ha retrocedido irremediamente y yo creo que para siempre. Como señaló el lingüista Román Jakobson, en folklore lo que no tiene función muere. Al contrario de lo que ocurre en Cádiz, donde el carnaval se ha travestido, sobreviviéndose, incluso en las épocas dictatoriales, cuando estaba prohibido. Esto último seguramente, por el arraigado sentido del disimulo social existente en Andalucía (Mintz, 1997: 254).

Para J. Fribourg son el disfraz y la máscara los elementos más importantes de singularidad del carnaval contemporáneo frente a las similitudes que lo acercan a las fiestas patronales (Fribourg, 1985: 47). La alteridad en unos carnavales de identidad local es el disfraz y la máscara, de aquellos Otros lejanos que llegan a través de los medios de comunicación universales. Ya no es tanto el ponerse en el papel de los cimarrones cubanos, tal que en el XIX, como ponerse en el de los personajes televisivos, tan lejanos también. Reducirlos a su condición humana a través del humor festivo, es lo que hacen hoy chirigotas y comparsas gaditanas. La alteridad sigue latiendo en los mecanismos de la reducción humorística, de la que máscara y disfraz son parte esencial.

El carnaval, lejos de la retórica, es un "locus" acertadísimo para el estudio de la alteridad. Como ha señalado en su última obra el antropólogo Marc Augé: "El sentido

social se ordena alrededor de dos ejes: Sobre el primero (...) se miden las pertenencias sucesivas que definen las diversas identidades de clase de un individuo. Va de lo individual a lo colectivo y de lo menos englobante a lo más englobante. El segundo (...) pone en juego categorías más abstractas y más relativas del mismo y del otro, que pueden ser individuales y colectivas (...) La actividad ritual, bajo sus diversas formas, tiene por objeto esencial la conjugación y la maestría de esta doble polaridad (individual/colectivo, mismo/otro)" (Augé, 1994: 50-51). La primera polaridad "individual/colectivo" ha sido el eje fundamental de reflexión sobre el carnaval hasta el presente: sin embargo la segunda, "mismo/otro", contiene elementos nada despreciables para comprender el mundo carnavalesco, y abre perspectivas teóricas de futuro. El cenit de las estructuras carnavalescas posiblemente sea el cruce de un eje de coordenadas entre las dos polaridades; eje en el cual la tensión entre mismidad y alteridad sea vivida como un radical de la máscara; "ser otros" disfrazándonos, como en la Venecia manierista y barroca, o "ser uno mismo" como en el carnaval de Notting Hill Carnival, o tras la jornadas revolucionarias de 1848, donde según M. Agulhon, se puso en escena un auténtico carnaval público, adquiriendo los participantes el disfraz de sí mismos, de revolucionarios tocados con el gorro frigio: "La victoria de la Revolución —dirá—, después de haber pasado de la alegría anárquica a la demostración-espectáculo, ha desembocado en un cortejo de solemnidad paródica en el cual es imposible no ver un cortejo de carnaval: masa, alegría, disfraces, y hasta el episodio final de la quema del trono sobre una hoguera" (Agulhon, 1976: 206). Hoy cuando en París ya no quedan carnavales ni revoluciones que hacer en París, la población sigue interpretando su propio rol, el de revolucionarios carnavalescos: sólo así podremos interpretar el fervor colectivo para disfrazarse de "maquis" con miles de comediantes en las calles, en los actos de conmemoración de la liberación de París. También las conmemoraciones del ciento cincuenta aniversario de la revolución 1848 en ciudades alemanas como Heidelberg, llenó las calles de "revolucionarios" de pacotilla, disfrazados conforme a la época, que parecían vivir muy intensamente los actos.

Un ejemplo cercano para finalizar. D. Gilmore, en años recientes observa en los carnavales andaluces un deseo de parecerse a sí mismos, no exaltando la doblez de la máscara, sino la exposición ritual del cuerpo festivo: "El objeto del carnaval —señala— ya no es camuflarse uno y atacar a los otros; es más bien presentarse uno bajo la mejor luz" (Gilmore, 1994: 213). En verdad, hemos culminado el proceso de la "muerte de Dios" señalado por la filosofía: porque ya no hablamos de Dios en referencia al carnaval, al carnaval agrario ya fenecido, hablamos de los humanos, a quienes la filosofía y la antropología han motejado falazmente de "los otros", y acotado esta nueva epistemología como "alteridad". Quizás todo sea falso, como buen carnaval, pero a los humanos nos divierte.

Escribió acertadamente Eugenio Trías hace unos años a propósito del vínculo entre carnaval y filosofía: "Acabar con todas esas instituciones que nos exigen una monotonía o un aburrimiento. Zafarnos de esos proyectos "eternos" o "de por vida" que ahogan el carnaval en "otro carnaval", en un carnaval invertido, que ignora el "travesti"

en que se funda" (Trías, 1973: 76). Continuar el travestimiento he ahí la cuestión: nada me divirtió más hace unos años que contemplar en el carnaval jerezano un auténtico "currus navalis", de "locas", auténticas locas, exponiendo públicamente su radical alteridad. En esa "performance" el Carnaval vuelve a retomar su raíz esencialmente política a través de los mecanismos de la alteridad misma. Ha encontrado de nuevo su norte.

### Bibliografía

- Agulhon, M.: "La révolte de 48: un carnaval éphémère". En: *Autrement*, París, 1976, núm. monográfico "La Fête, cette hantise...", págs. 203-209.
- Armellada, C. de: *La causa indígena americana en las Cortes de Cádiz*. CSIC, Madrid, 1959.
- Auge, M.: *Les sens des autres*. Fayard, París, 1994.
- Azcárate, J. M.: "El tema iconográfico del salvaje". En: *Archivo Español de Arte*, Madrid, tomo XXI, 1948, págs. 81-99.
- Burckhardt, J.: *La cultura del Renacimiento en Italia*. Iberia, Barcelona, 1979.
- Cohen, A.: *Masquerade politics. Exploration in the Structure of Urban Cultural Movements*. Berg, London, 1993.
- Cox, H.: *Las fiestas de locos*. Taurus, Madrid, 1983.
- Duvignaud, J.: *Fêtes et civilisations*. Weber, París, 1973.
- Gaignebet, C.: *El Carnaval. Ensayos de mitología popular*. Alta Fulla, Barcelona, 1984.
- Gaignebet, C. et Lajoux, J-D.: *Art profane et religion populaire au Moyen Age*. PUF, París, 1985.
- Giordano, O.: *Religiosidad popular en la Alta Edad Media*. Gredos, Madrid, 1983.
- Gilmore, D.: "El carnaval andaluz postfranquista". En: *VV. AA. Antropología sin fronteras. Ensayos en honor de Carmelo Lisón*. CIS, Madrid, 1994, págs. 201-214.
- González Alcantud, J. A.: *La extraña seducción. Variaciones sobre el imaginario exótico de Occidente*. Universidad, Granada, 1993.
- *Agresión y rito y otros ensayos de antropología andaluza*. Capítulo III: "Humor y rito en Andalucía", Diputación de Granada, Granada, 1993, págs. 71-100.
- Grinberg, M. et Kinser, S.: "Les combats de Carnaval et de Carême: trajets d'une métaphore". En: *Annales*, 38e. année, n.º 1, 1983, págs. 65-97.
- Fribourg, J.: "La fête patronale en Espagne: substitut du Carnaval?". En: *VV. AA. Le Carnaval, la fête et la communication*. Eds. Serre/Unesco, Nice, 1985, págs. 41-51.

- Hammoudi, A.: *The Victim and Its Masks. An Essay on Sacrifice and Masquerade in the Maghreb*. The Chicago University Press, London, 1993.
- Heers, J.: *Carnavales y fiestas de locos*. Península, Barcelona, 1990.
- Merleau-Ponty, M.: *Fenomenología de la percepción*. Península, Barcelona, 1975.
- Mintz, J.: *Carnival Song and Society. Gossip, Sexuality and Creativity in Andalusia*. Berg, London, 1997.
- Müller, A. von: *Epílogo a Schwarz, Rolf D. Carnaval en Venecia*. Barcelona, 1991.
- Mullet, M.: *La cultura popular en la Baja Edad Media*. Crítica, Barcelona, 1990.
- Ramos Santana, A.: *La burguesía gaditana en la época isabelina*. Ayuntamiento, Cádiz, 1987.
- Trías, E.: *Filosofía y Carnaval*. Anagrama, Barcelona, 1973.
- Vernant, J.-P.: *Figures, idoles, masques*. Julliard, París, 1990.



## LA CLAVE PERDIDA: DEMÓFILO. FILOSOFÍA Y CULTURA POPULAR EN ANTONIO MACHADO (\*)

Blas LÓPEZ MOLINA  
I.E.S. "Ángel Ganivet". Granada

Antonio y Machado y Álvarez, "Demófilo", solía explicar a su hijo Antonio cómo todo título debe guardar una relación esencial con la obra de la que es nombre propio. El título —le decía— es lo primero que se piensa, un problema que se presenta, o resuelto o por resolver; toda la obra vista en concepto, como semilla, como idea. *La clave perdida: Demófilo. Filosofía y Cultura popular en Antonio Machado* es, con todo derecho el nombre de pila del presente trabajo. Cuando, por primera vez, concebí la idea y sugerí su puesta en marcha alguien llegó a preguntarme: pero, ¿quién es "Demófilo"? Antonio Machado y Álvarez, padre y maestro de nuestros poetas Manuel y Antonio, resultaba ser el gran desconocido. De él parecían saber bastante los antropólogos culturales, poco los especialistas en Lengua y Literatura, nada o casi nada los filósofos. El primer grito de alerta lo dio allá por 1975 Carvalho-Neto con un escrito que ha resultado señero: *La influencia del Folklore en Antonio Machado*. Era un primer esfuerzo que necesitaba continuidad en una doble dirección. De una parte, en la línea de rescatar del olvido el carácter y aun la misma materialidad de la obra demofiliana. No era tarea fácil. Desgraciadamente ni existían ni existen unas obras completas de A. Machado y Álvarez, que están pidiendo a gritos su publicación. Salvo unos pocos trabajos concretos, como aquellos que dedicó a los *Cantes Flamencos*, algunas cartas, y los publicados en la revista *El Folklore Andaluz*, dada a conocer en la edición conmemorativa de su centenario en 1981 por Blas Vega y Eugenio Cobo, junto con la pequeña antología supervisada por Salvador Rodríguez Becerra, de la Biblioteca de Cultura Andaluza, la extensa obra demofiliana andaba extraviada por archivos y hemerotecas.

Es aquí donde Manuela Cantón Delgado en colaboración con la Fundación Machado, realiza una labor sencilla, pero enormemente útil y valiosa, de simple recogida y ordenación de materiales. He de citar con profundo agradecimiento este trabajo de Manuela Cantón: *Recopilación de los sueltos de Antonio Machado y Álvarez*, que ella misma y la Fundación Machado, inédito todavía, pusieron a mi disposición y, a través del cual, pude acceder, no a las listas de los escritos, sino a los trabajos mismos, a las

---

(\*) Este trabajo es un resumen de las principales ideas de la tesis doctoral realizada y leída el día 28 de febrero de 1997 por el autor, bajo la dirección de don Pedro Cerezo Galán, en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Granada.

“obras completas” no editadas del propio Demófilo. Mi trabajo parte, precisamente, de allí donde lo deja Manuela Cantón y de lo que insinúa: “La utilidad de una lectura sagaz y pormenorizado de los escritos de Demófilo parece fuera de toda duda... Una vez reunido [el material]... se impone una revisión atenta del contenido, una gran lectura de gran trascendencia metodológica en orden a localizar reseñas, referencias, lugares, proyectos, ideas, fechas”. Faltaba, pues, una detenida lectura de los mismos, no de forma espigada, sino en su totalidad y como conjunto. De otra parte, una vez leída y estudiada la obra del padre, se hacía de todo punto imprescindible una relectura de la obra completa de su hijo Antonio. La comparación, la relación padre-hijo, el descubrimiento de la herencia en los niveles que marca la producción poético-filosófica, no habría de hacerse esperar.

Estudiar la obra de “Demófilo” es analizar *una obra consagrada a la cultura popular*. Si se quiere comprender su dinámica es imprescindible penetrar en las ideas matrices que la fecundan. Ello conduce inevitablemente a enmarcarla en cuatro etapas. Ahondar en ella supone profundizar en aquello que constituyó una pasión que revelaba con estas palabras: “Lo he repetido en mil ocasiones: todos, absolutamente todos los artículos que he escrito sobre *Literatura popular y Folk-Lore*, han tenido por principal objeto despertar la *afición* por estos estudios y llamar la atención de los lectores acerca de su extraordinaria importancia”. Y si tal fue su propósito hacia fuera, no cabe pensar que hacia dentro sus intenciones y fines fueran diversos. Soñaba él a sus hijos como “folklorizadores”, como continuadores de un trabajo vocacional, que había aplicado a toda la familia.

Demófilo es la *clave perdida*, en primer lugar, por cuanto sin él se hace tarea imposible determinar la variable *sine qua non* de la *fisonomía artística de Antonio Machado*, la que revelan los títulos que quiso dar a sus obras. Si se pregunta —siguiendo la metodología paterna— a los títulos que completan la obra de Antonio Machado, desde *Soledades a Juan de Mairena*, ¿qué significan?, los títulos repiten aquella misma contestación que dieran a su padre los títulos calderonianos: somos *Cultura popular*, somos *Folklore*. Así lo demuestra, por otra parte, el análisis de la estructura interna de las ediciones originales, de sus contenidos, de sus transformaciones a lo largo del tiempo, de sus tipografías, de sus composiciones concretas, de las manifestaciones del propio Antonio Machado sobre su obra con las que, de una manera más o menos velada, nos da la clave de su hermenéutica. *Clave* que sólo se abre en todo su significado cuando conocemos la obra de su padre. Padre e hijo vivieron y estudiaron, aunque desde el punto de vista de recolector folklorista Demófilo y desde la perspectiva del creador erudito Antonio Machado, de un modo muy especial dos folk-lores, exactamente los mismos: el *Folk-Lore Andaluz*, como su folk-lore propio y original, y el *Folk-Lore Castellano*, como su folk-lore adoptado.

Descubrimos a Demófilo como la *clave perdida* en la misma medida en que, situadas ambas obras en su lugar: la *Cultura popular*, y, puesta al descubierto la íntima analogía existente entre sus respectivas fisonomías, investigamos en una y otra sus concepciones en torno a la *Literatura popular* y el *Folk-Lore*. En la bibliografía sobre Antonio Machado se encuentran afirmaciones en las que se reconoce de una manera tópica la

influencia de la *literatura popular*, o, se habla sin mayor análisis del peso de los antecedentes familiares, en particular la influencia paterna. Cultura popular y Andalucía son los ángulos de un triángulo en cuyo vértice está la figura del padre. Sin un conocimiento profundo de estos tres puntos en relación con el poeta —dice Julia Uceda— nos faltará mucho para completar una estética machadiana. Y, sin embargo, apenas si alguien sabe algo sobre la obra de Demófilo.

Sólo si se recorren en padre e hijo sus caminos paralelos: desde el concepto de la literatura popular y la idea del papel que desempeña dentro de la vida de un pueblo, hasta el reconocimiento en ella de “las bellezas de nuestra propia casa”, de la importancia de su estudio como el “testimonio más íntimo de nuestra historia interna” y de nuestra necesaria “regeneración política”, se podrán entender las concepciones literarias machadianas, su idea de “poesía nacional”. Sólo el estudio cotejado de ambos cursos muestra cómo la *clave* para entender el proyecto de Machado en cuanto a lo que debe ser la literatura erudita, está en la *herencia* que recibe de Demófilo: la idea de las relaciones e influencias que han de existir entre literatura *culta* y literatura *popular*; la descripción de los caracteres propios de una y otra, de los géneros literarios, de los autores (Cervantes, Lope, e incluso Calderón) que han de servir como espejo y paradigma para cualquier tipo de *creación literaria*, así como del concepto mismo de *originalidad* artística.

Pero se puede pasar con Demófilo y Antonio Machado de la literatura popular como elemento a la Cultura popular como totalidad. El término *Eco-Folklore* es el más apto para designar el ecosistema mental de los Machado. *El Folk-Lore* —decía Demófilo— “es algo que nos envuelve como la atmósfera que nos rodea”. Cuando se estudia la obra machadiana no se puede dar de lado a esta *idea-clave*: *El Folklore* y las publicaciones sobre el *mismo*, el nombre de su padre, acompañaron a Antonio Machado *durante toda su vida*. Sólo desde tal perspectiva-clave se hacen comprensibles: la constante afirmación machadiana, *soy un folklorista, no hago más que Folk-lore*; su insistencia en la necesidad de una “poesía integral”, plena de “elementaridad lírica” y de “inspiración popular”; su afirmación final: “mi folk-lore no ha traspasado las fronteras de mi patria”. La postura que defiende un encuentro de Machado con el Folk-lore en un momento tardío de su obra no se sostiene.

*Juan de Mairena. Sentencias, donaires, apuntes y recuerdos de un profesor apócrifo* se divide en 50 apartados; del término *Folklore* se hace mención en 25. Mairena es eco vivo del mismo Demófilo. No sólo explica qué es y qué significa, cuál es su ámbito, sus hechos, cuál es su función, cómo se estructura, cuáles son sus características, cuál es el sujeto del folklore, sus productores y transmisores, sino que el mismo Juan de Mairena se constituye en la *viva personalización* de ese mismo *Folklore*, cuyo cuidado y profundización pide y exige. Es muy posible que algún día —dice— nos pese el no haber estudiado y valorado como conviene nuestros modos de vida, nuestras costumbres, nuestros ideales y haberlos subestimado acríticamente en comparación con los de otros pueblos. Es la preocupación que Antonio Machado, hijo, había recibido de su padre, cuyo homenaje hace.

Mairena, siguiendo al dictado las concepciones de su maestro, pensaba que “no era el folklore un estudio de las reminiscencias de viejas culturas, de elementos muertos que arrastra inconscientemente el alma del pueblo en su lengua, en sus prácticas, en sus costumbres... *El folklore era pasado vivo, es decir, cultura viva y creadora de un pueblo*”. No hay mejor hermenéutica del texto maireniano que otro texto escrito por su padre 50 años antes, allá por enero de 1885, sobre *terminología folklórica*.

Es en el *Folklore como cultura viva y creadora*, donde encaja, como en su lugar natural, la *teoría de lo apócrifo* en Machado. Como es, también aquí, paralelamente al papel que Demófilo señalara para las “Sociedades de Folk-Lore”, donde hay que situar la *Escuela Popular de Sabiduría Superior* propuesta por Juan de Mairena, porque el Folk-Lore es como —así se lo había enseñado Demófilo— “el árbol corpulento bajo el cual nos refugiamos todos y que ofrece bajo sus frondosas ramas, fresca sombra y solaz al cansado viajero”.

Doy el nombre de *Folk-filosofía* a la filosofía-fundamento de tal conjunto de ideas, que tiene un *marco* histórico-filosófico como base: *Krausismo, Evolucionismo y Romanticismo*, cuyos niveles de influencia es preciso determinar.

Designo como *nivel 1* aquel rango que es propio de los creadores de una doctrina filosófica. El *nivel 2* es el de sus discípulos más directos. En el *nivel 3* encaja la tercera generación que aplicó y transformó. El *nivel 4* supone la presencia de aquellos pensamientos en el autor de una *nueva creación*. En lo referente al *krausismo* hay que hablar de Julián Sanz del Río y el *krausismo español* en el nivel 1, y de Federico de Castro en el nivel 2. Respecto del *evolucionismo* los nombres propios del primer nivel son Darwin y Spencer; Antonio Machado y Núñez ocupa el segundo. Al informar del *Romanticismo*, he de nombrar en el nivel 1 dos autores que constituyen un mundo de ideas prerrománticas de profundo calado: J. B. Vico y J. G. Herder; en el nivel 2 a D. Agustín Durán. Con todos ellos se completa el marco, a partir del cual ejerce su poder de síntesis Demófilo (nivel 3). Delimitar este nivel es saber de *Demófilokrausista* de *Demófilo krausopositivista* y *Demófilo krauso-romántico*.

Sólo la investigación detenida de los tres primeros niveles señalados, y muy en particular del tercero, es desveladora de *las ideas matrices del pensar machadiano*. Conforman ellas un conjunto de *supuestos: un mundo de palabras*, que he descrito con términos del propio Machado en cinco apartados fundamentales: 1º “*La manera clásica de ser romántico*”; 2º “*Un trozo de planeta que canta*”; 3º “*Un verdadero atlas del mundo*”; 4º “*Busca en tu espejo al otro*”; 5º “*Crear la patria*”.

Con esa herencia ideológica se acercaría Machado al mundo filosófico, autores y libros, espigando cuanto fuera motivo de enriquecimiento de su propio caudal de ideas, que en el fluir de la vida se solidifica, enriquece y matiza pero que, básicamente, permanece idéntico a lo largo del tiempo. Su aproximación a la Filosofía no es algo casual. Es *Folk-Filosofía*, forma parte integrante de lo que he llamado *Ecofolklore* y está presente como cimiento en todas sus obras. La *clave* se llama: *Demófilo* y la *educación* recibida.

Mairena afirma de su maestro que su filosofía “era una meditación sobre el trabajo poético”, y “enseñaba a sus discípulos más aventajados a estudiar la estructura poética de los grandes sistemas metafísicos”. Machado pretende —siguiendo pautas paternas— responder a *los problemas de la filosofía del arte*. La *aproximación a una “historia machadiana de la filosofía”*, muestra que su objeto es la relación existente entre el arte de cada época y la metafísica que lo fundamenta. Como el poeta-filósofo es creador en un período de tiempo y una cultura determinada, busca a través de sus lecturas la dilucidación de la metafísica que le es propia, encajada en su espacio vital. Esta última necesidad es lo que le determina en su análisis, de modo que es el s. XIX, del que se siente profundamente deudor, el principal objeto de su investigación. Desde dicho siglo, radialmente, examinará ampliamente los siglos XVII y XVIII y, finalmente, se proyectará sobre el s. XX.

La relación Arte/Metafísica ha sufrido, según Machado, un movimiento pendular que va de las formas *objetivas* del Arte/Metafísicas del *objeto* a las formas *subjetivas* del Arte/Metafísicas del *sujeto*. Ello ha inducido una serie de contradicciones en el “bloque psíquico” y en la “realidad”. Hay que buscar un camino de armonía, integral, que dé respuesta al problema de *lo uno* y *lo vario* en ambas latitudes. Es éste un error —le había enseñado su padre— constantemente repetido en la historia, el de la *des-integración de la Realidad* y de la *des-integración de las Facultades*. Este es el *punto de partida* de la filosofía machadiana, cuya *clave* encontramos en Demófilo. No conseguir la *doble re-integración* necesaria —decía Demófilo— es caer en “el error que esteriliza las principales fuentes de bien, de verdad y de belleza”—, de *la Religión, la Ciencia, y el Arte*, recoge Mairena. Para ello hace falta un “método severo”, que *re-integre*, en armonía, lo *des-integrado* tanto en el *campo ontológico* como en el *campo gnoseológico*.

El protocolo, *de propios y extraños*, que Machado sigue en sus estudios de Filosofía nos lo explicita él mismo en un texto firmado en Baeza, 1914. De todos los filósofos citados por Antonio Machado en el siglo XIX, llama la atención uno: “*M*”, a cuya inicial se adjunta: *Cogito ergo non sum*. Sólo él parece anunciar con su expresión concisa una fórmula integradora, *¿Quién es M? ¿Qué significa su lema?* Nadie se ha planteado tales preguntas. Y, sin embargo, las respuestas a esas cuestiones tienen una importancia capital como *clave* para la comprensión de los orígenes del pensar machadiano y de su misma interpretación.

Se trata de “re-integrar”, primero, en el *campo ontológico*. Es el problema de *la unidad y la variedad* del que se ocupa la *Ciencia* (semántica krausista). Para Abel Martín *lo real es lo universal cualitativo*: “La substancia, el ser que todo lo es al *serse* a sí mismo, cambia en cuanto es actividad constante, y permanece inmóvil, porque no existe energía que no sea él mismo, que le sea externa y pueda *moverle*”. *Es esencia y omneidad*, lo que quiere decir que todo es *por y en* el sujeto, que para la conciencia integral nada es que no sea la conciencia misma. Es aquí donde pide su puesto “*Leibniz, filósofo del porvenir*”. Ahora bien, tal *Sustancia*, *Esencia* o *Suprema Realidad*, *Fuerza pura*, *Mónada activa*, *quieta y mudable*, aunque inmóvil, es *unitaria*. De “*la Inteligencia y la isla de*

*Robinson*” hablaba Callejo Nandín, el apócrifo. En cuanto *Conciencia es el gran ojo que todo lo ve al verse a sí mismo*. Contiene todo cuanto es y nada deja fuera de sí. El krausismo demofiliano de Martín se separa de Leibniz y recuerda ahora a G. Bruno. El concepto leibniziano de “pluralidad de las sustancias” se revela como inadecuado. Martín habla de la “heterogeneidad de la sustancia”. El “único gran problema de la metafísica”, es el de “la esencial Heterogeneidad del ser”.

Es este pensamiento el que nos introduce en el problema de “las formas de la objetividad”. Abel Martín juzga a cuatro de ellas “aparienciales”. Sólo la quinta, el Arte, que se da en las fronteras del sujeto, encierra el gran tema de la metafísica: *De lo uno a lo otro*, objeto no de conocimiento, sino de amor. El Amor es siempre *incurable otredad*, es la sed *que nunca se acaba* del agua *que no se bebe*. El objeto erótico inasequible hace vislumbrar a la *Conciencia* la “esencial heterogeneidad de la sustancia única”. Sólo ahora aparece transparente toda la gravedad metafísica y la fuerza trágica de aquella insondable *soleá*, que recoge el tópico clásico de la *perdición*, propio de la petenera popular, en la que por reflexión y análisis se concentra toda la filosofía de Abel Martín: “Gracias, Petenera mía; / por tus Ojos me he perdido: / era lo que yo quería”. Porque es ahora, cuando el amor adquiere toda su “sustancia cósmica”: nacido de la aspiración a la Identidad absoluta, y cumplidas las dos consecuencias del amor romántico: su infinitización y su fracaso, se nos abre a nuestra comprensión *la Unidad y Variedad del Ser. La Conciencia llega a ser Autoconciencia*. Desde los presupuestos krauso-románticos demofilianos no existe otro camino.

En el *campo gnoseológico* los krausistas habían planteado la necesidad de encontrar un verdadero *método* superador de contradicciones, un “racionalismo armónico, fundado en *la justa estima de todas las facultades cognoscitivas del espíritu*”. Es la difícil tarea de distinguir sin separar, de reunir sin confundir la que se propone Abel Martín, porque sólo ella es capaz de llevarnos hasta una concepción *integral* del hombre y del mundo. Por ello mismo, es absolutamente necesario un análisis más preciso de *la razón o conciencia integral*.

El logos no es unívoco. La *Razón*, en cuanto *Conciencia* existe bajo dos formas *quasi* complementarias. Como *Inteligencia o “actividad reflexiva”* (Filosofía o pensar genérico), primero. Como *Sentimiento o “actividad intuitiva”* (Poesía o conciencia individual), después. Cada una de ellas recibe diferentes nombres, es propia de diferentes tipos de personas, supone una clase de actividad peculiar, posee su propia historia, tiene su especial mecánica y su propio producto, su especial lenguaje y su particular lógica-, su propia función dentro del todo *integrado*, que el conocimiento es, y ofrece al hombre una manera específica de comunión. Ambas formas son necesarias, pero sólo una ha de ser abandonada, una vez agotada en su esfuerzo, como inservible al final del camino, para dejar paso a la otra.

*La Inteligencia* no puede alcanzar la realidad, aunque no haya otro medio de llegar a ella. He aquí *el escepticismo de los poetas*. No se puede renunciar a navegar entre las estrellas, porque las estrellas no puedan cogerse con la mano de nuestra actividad

*teórica*. La bancarrota de la inteligencia empuja al “gigante mediatubundo” hacia la zona de la fe, que está “después del pensar”, donde ya “rebosa el vaso humano” y “se hincha el Mar”. El topos “poeta/poesía” es el *anverso* del topos “filósofo-filosofía”, es el mundo visto, *al fin*, del derecho, pues sólo “poeta-poesía” va a descubrir, finalmente, la *variedad* en la *unidad del ser*. Pero ello sólo es posible, porque “filósofo/filosofía” es el *reverso* o el mundo visto del revés. Filosofía/Poesía es, en realidad, el todo *integral* en el conocimiento: revés y derecho, y no puede entenderse lo uno sin lo otro. Martín avisa: “Nadie logrará ser el que es, si antes no logra pensarse como no es”. *El Gran Pleno o Conciencia integral* supone la “*Visión integral de la Conciencia*”, el pleno y unitario autosaber de anversos y reversos. La “luz del alma” o “luz divina” supone un hombre que camina a tuestas y “lleva a la espalda un farol”. Es “El gran ojo que todo lo ve (*Inteligencia/Filosofía*) al verse a sí mismo (*Intuición/Poesía*)”.

Ello implica otro *método* o teoría del conocimiento. “Entre el vivir y el soñar / está lo que más”. Estamos ante una *nueva fe*, distinta de la *racional*. La “*fe poética escéptico-agnóstica*” descubre que las ideas son proyecciones ilusorias; en el amor que se abre a la intuición, sabemos que las cosas “están ahí y nadie ha probado que las engendre yo cuando las veo, enfrente mía hay ojos que me miran y que no serían si no me viesen”. El *conocimiento* ha de ser concebido, frente a los escollos de lo vivido y lo soñado, como un *despertar*. Es la visión de la conciencia más antigua y acreditada: la verdad como auto-revelación del ser en el hombre. El ser se en-vela o des-vela, pero donde aparece es. *El despertar* queda descrito como “un *actovidente, intuición compleja* de una realidad absoluta”; la *verdad* como una iluminación o des-velamiento de las “*figuras reales*”, es decir, de la *heterogeneidad del ser*; la *conciencia* misma en su despertar como “conciencia vigilante”; y difundir y defender la *cultura* como un despertar al dormido y un aumentar el humano tesoro de dicha conciencia. Ahora bien, tras distinguir, viene reunir; *vivir, soñar, despertar* forman un todo gradual:

“Si vivir es bueno  
es mejor soñar,  
y mejor que todo,  
madre, despertar”.

*La vida es existencia, pero el sueño es representación. Cuando ambos se unen en el despertar aparece un instante privilegiado: La conciencia integral.* Sólo el pensamiento poético es creador y sólo en su *vislumbrar* lo otro, en su *despertar*, puede ser fecundo. Ahora se entiende el poema LX de *Soledades, Galerías y otros poemas*, donde se dan cita todos los símbolos y todas las ideas.

“¿Mi corazón se ha dormido?  
Colmenares de mis sueños  
¿ya no labráis? ¿Está seca  
la noria del pensamiento,  
los cangilones vacíos,  
girando, de sombra llenos?”

No mi corazón no duerme.  
*Está despierto, despierto.*  
*Ni duerme, ni sueña, mira,*  
*los claros ojos abiertos,*  
*señas lejanas y escucha*  
*a orillas del gran silencio”.*

El sistema filosófico del krausismo español —afirma F. Martín Buezas— posee una teología de fondo que es la base de la *Ciencia*. Su punto de partida es el de la *Vista Real* o intuición incontrovertible del Ser Supremo. Tal teología —completa J. L. Abellán— es un momento del “Sistema”, donde se supera la oposición clásica entre *Filosofía* y *Teología*, siendo el concepto de *Humanidad* el concepto axial. No puede hablarse aquí de aquel panteísmo “que confunde a Dios con el mundo, concibiendo a un Dios-mundo o un mundo-Dios”. Pero frente al “Todo es Dios” puede hablarse de “no todo Dios, sino todo en Dios”, porque “reconocernos al Ser Supremo como el Ser Total. Fuera de Él no hay nada”.

Federico de Castro, maestro de Demófilo, somete tales ideas a un cierto proceso de inculturación en su *Discurso leído en la apertura del año académico 1891-1892 en la Universidad Literaria de Sevilla*. Trata de los *caracteres diferenciales de la filosofía andaluza*. Andalucía ha aportado a España sus propias señas de identidad, de tal modo que deberíamos hablar de la *identidad del espíritu filosófico bético-español*. Descubrir esta identidad, es entrar en un análisis histórico de los sistemas que se han dado en Andalucía que, más allá de Roma y de Grecia, de Islamismo y Cristianismo, presentan un “*aire de familia*” inconfundible y que encontramos pre-definidos en el mismo Séneca. Es el conocimiento propio como el punto de partida de la filosofía; el filosofar no como algo privativo de unos pocos, sino como cosa de todos; la propia conciencia como fuente del conocimiento y apertura de lo fundado a su fundamento. Es ese *sentimiento vivo de la realidad individual*, que no se encuentra, por ejemplo, en los estoicos romanos, y la *razón intuitiva*, en cuanto *saber del Amor y de la Muerte*. Es parte esencial del espíritu filosófico andaluz “la aspiración a encontrar una unidad ontológica —“Mar”— que no excluya, sino que afirme como suprema razón la sustantividad propia de los diferentes seres y en particular del hombre”. Una expresión de A. X. Pérez y López —según el profesor de Metafísica de Demófilo— puede servir de síntesis de esta conciencia filosófica andaluza: “a la famosa evidencia cartesiana *yo pienso luego yo soy*, sustituye la más profunda *yo soy, luego el ser es*, donde mi verdad y la verdad de Dios como fundamento absoluto se dan, desde luego, en una única e indivisa unidad”.

Hemos encontrado el auténtico *hipotexto del Cancionero Apócrifo*. ¿*Quién es “M”*? “M” cierra el siglo XIX; su “*Cogito ergo non sum*” pretende, nada menos que enmendar a Descartes. Al repasar la bibliografía *filosófica machado/maireniana* sólo en boca de *Juan de Mairena* encontramos algo análogo en cuanto nos refiere una sentencia contrapuesta al *cogito* cartesiano. Recomienda Mairena: “*El ‘Cogito ergo sum’*, decía Descartes. Vosotros decid: ‘Existo, luego soy’”. Mairena explicaba entonces el contenido de esta última sentencia: que el ser y el pensar no coinciden ni por casualidad, ya que

el pensar está referido a la nada, el ser nos habla de lo real, de la heterogeneidad de la sustancia. "Cogito ergo non sum" y "Existo, luego soy" son dos expresiones para designar el anverso frente al reverso de la Conciencia. Señalan la "actividad intuitiva" frente a la "actividad teórica" de la misma.

Para desvelar el secreto de la "M", tres nombres: Mairena, Martín, Machado. Pero si nos atenemos al contexto, no pueden serlo Mairena ni Martín. No estamos en un topos de apócrifos. Si nos atenemos al texto, no puede serlo Antonio Machado, porque se dice del último filósofo del s. XIX. "M", ha de ser alguien que abarque a Machado, Mairena y Martín. "M", necesariamente, designa a Machado y Álvarez, único "filósofo" que cumple todas las condiciones enumeradas, en el que, por tanto se encuentra la clave para poder entender toda la metafísica abelmartiniana que, tras oír a F. de Castro, aparece como plenamente integrada en el seno del *espíritu filosófico bético-español*. Machado/Mairena, cambió levemente aquella sentencia de Pérez y López y en lugar de decirla en su contenido más amplio, aquel que señalaba sin más al ser: *Yo soy, luego el ser existe*, prefirió decirla, en su sentido más restrictivo, aquel que connotaba la idea de la *heterogeneidad del ser: Existo, luego soy*, que ahora comprendemos en toda su significación e intencionalidad. Machado, pues, se sitúa dentro del *folklore filosófico andaluz*, de donde nunca salió sino para hacer una profunda excursión por el folklore castellano, y volver inmediatamente a aquellas raíces que recibiera en herencia de su padre, quien, a su vez, la había recibido de ilustres maestros.

*Yo soy, luego el ser existe o Existo luego soy*, señalan aquellos "aires de familia", que —perdida la clave para los estudios machadianos: Demófilo—, muchos no supieron encontrar. Connotan aquellas *tres características estructurales básicas*, que Isidoro Moreno propone como definidores de lo andaluz: *negación a admitir cualquier tipo de inferioridad que afecte a la autoestima, fuerte antropocentrismo y un saber del mundo, escéptico de profundo radio metafísico*. Es el signo de la propia identidad cultural andaluza reflejada también en el campo de la reflexión filosófica, tan divergente de toda filosofía constructiva o pragmatista, que Machado tuvo ocasión de oír y aprender de su padre siendo todavía muy niño. Las ideas madres machadianas son recibidas por educación, tanto familiar como institucional. Detrás del término "D-i-o-s" se encuentra el *concepto abelmartiniano*, herencia recibida de Demófilo, y aun de su abuelo masón Machado y Núñez, en consonancia con la interpretación realizada de una *sub puesta* y larga herencia andaluza. Ciertamente todo esto no encaja dentro de ninguna Religión oficial. "Nosotros, sin embargo —dice Mairena— no combatiríamos ninguna creencia, sino que nos limitaríamos a buscar *las nuestras*". Partiríamos de nuestro *Folk-Lore*: "de una investigación de lo *esencial cristiano en el alma del pueblo*". Siguiendo a su padre, encontrará la religiosidad profunda de Andalucía en los *menores*, en el pueblo marginado, el que "trabaja y sufre resignado o emigra en condiciones tan lamentables que equivalen al suicidio", y que expresa su idea del Amor y la Muerte en su *cante hondo*, especialmente en su cante por *soleá*. El pueblo andaluz saca la verdad de sus entrañas: de la *filosofía espontánea* donde "la *pasión* no quita el *conocimiento* y el *pensar* ahonda el *sentir*" —no de la *erudita*—. Canta Martín al final de su soneto *Al Gran Cero*:

“Hoy que es espalda el lomo de tu fiera,  
y es el milagro del no ser cumplido,  
*brinda, poeta, un canto de frontera  
a la muerte, al silencio y al olvido*”.

Sorprenden estos versos, que el *Cancionero* glosa así: “Tras este soneto, no exento de énfasis, viene el *canto de frontera, por soleares (cante hondo) a la muerte, al silencio y al olvido*”. I. Moreno en su estudio “*El flamenco y los inicios del estudio sobre la cultura popular andaluza*” señala cómo Demófilo inscribe su visión de la cultura en su sentido antropológico y cómo el flamenco “lógicamente constituye uno de los marcadores más evidentes de la *identidad andaluza*”. Eso lo sabían los Machado así como que, dentro del *Cante hondo, la soleá* es “la madre”, la que mejor significa “el humor” de nuestra etnicidad. Antonio Machado jamás se salió en su *quehacer filosófico-poético más profundo* de aquel topos filosófico que, dentro del flamenco, es la *soleá*, desde la que un pueblo, el andaluz, ve el mundo; todo su esfuerzo consistió en revelar aquella profunda *originalidad* —en sentido presocrático, alezérico—, vista real des-veladora, que el mismo cantar supone, y su fracaso se forjó en la constante incomprensión o tergiversación con que fue leído. Quizás fuera demasiado para algunos oídos y lo andaluz no sea —como explica I. Moreno—, a pesar de su apariencia, tan fácil de captar como algunos suponen. Porque todo eso que es y significa la metafísica poética de Abel Martín nace y muere en ese *cante de frontera*, que es la *soleá*.

¿Qué sentido puede tener este “canto de frontera”? Se pregunta Cerezo. Dos sentidos —dice— nos ofrece: Primero, un *sentido filosófico-existencial*: “Ante todo, se trata de una determinación existencia. Muerte, silencio y olvido son los tres límites constitutivos (de la vida, de la palabra y de la memoria) que revelan al hombre angustiosamente su condición temporal: constituyen así la frontera de la subjetividad finita”. De esta *angustia* “brota la perplejidad radical de lo humano y con ella se nos viene encima la necesidad del ‘canto y la meditación’”. Segundo, un *sentido metodológico-demarcativo*, “como separación del pensamiento lógico y del poético”. Lleva razón Cerezo, pero su análisis necesita continuación. La metafísica de Martín no termina abriéndose a cualquier “canto de frontera”, sino a uno concreto: “por *soleares (cante hondo)*”. El problema es: ¿Por qué un “*canto de frontera, por soleares (cante hondo)*”? Sabemos ya que toda la metafísica abelmartiniana *nace* de una *soléa*:

“Mis ojos en el espejo  
son ojos ciegos que miran  
los ojos con que los veo”;

que se *encierra* y *acaba* en la “fuerza trágica” de otra *soleá*:

“Gracias, Petenera mía;  
por tus ojos me he perdido:  
era lo que yo quería”;

que su *honda significación* se alcanza en una última *soleá*:

“Y en la cosa nunca vista  
de tus ojos me he buscado  
en el ver con que me miras”.

Finalmente, el *Cancionero* confiesa que toda su metafísica desemboca en un “*cante por soleares*”. Es obvio que los sentidos filosófico-existencial y metodológico-demarcativo están faltos de significación, si no se los engloba dentro de un sentido *cultural-antropológico*; si no tienen como punto de referencia la experiencia integral del *pueblo andaluz*, cuya identidad se nos revela al mismo tiempo que su concepción filosófica de la vida. Si Demófilo fue el fundador del *Folklore Andaluz*, el gran recolector e investigador de aquella expresión cultural de Andalucía que más la identifica: *Los Cantes Flamencos*, Machado quiso ser el gran desvelador del alma, que en el *cante hondo* se oculta y desvela; fiel al deseo de su padre de ver a sus hijos como “folklorizadores”, la obra de Antonio se inserta en el *Folklore Andaluz*, continuando la obra del padre allí justamente donde éste la dejara. Por eso el título *De un Cancionero*. La preposición inicial: “De”, indica que se trata de un “meta-cancionero”, por cuanto investiga *la concepción honda del mundo* que un cancionero lleva en su entraña. “La copla –repetí Demófilo– representa la metafísica del pueblo que la hizo nacer”. Machado, aquel “*coplero sevillano*” aprendiz de cultura popular, no se inscribe en la línea de aquella concepción de la “universalidad” que fue propia de la Ilustración y que representa Kant, sino en aquella otra línea de una concepción romántica de la universalidad, que fue defendida por Herder. El cosmopolitismo válido es aquel, decía Herder– que es expresión de la rica variedad del espíritu humano. El Folklore universal se hace –defendía Demófilo– sumando y ahondando en todos y cada uno de los folklores particulares. Antonio Machado resumía en frase lapidaria: “Lo más hondo es lo más universal”.

Todavía queda un cuarto sentido: *el folklórico-literario*. Decía el padre de los Machado que el *cante hondo* era un “género especial de cantares predominantemente lírico”, que presenta “como carácter dominante la determinación pleonástica de los objetos y una cierta pretensión de penetrar en la naturaleza íntima de las cosas”; cantares que muestran “en los pensamientos que expresan, una desnudez y franqueza que daña y una marcadísima tendencia a representar el dolor tal cual es”. Sintetizaba el hijo las palabras del padre en una densa frase: “El trágico cantar andaluz, ese cantar tan nuestro”. Dentro del *Cante hondo –de esa angustia llamada Andalucía–* hay un topos lírico: *la soleá*. Lo propio de las *soleares* andaluzas es, según Machado y Álvarez, que estos cantes “son tristes y parecen exclusivamente destinados a llorar desventuras”– sus asuntos “son, casi siempre, motivos o desgracias personales”, su aire “sombrió”. Son “cantes de frontera”, a la muerte, al silencio y al olvido, que dejan desnuda la vida misma humana elemental. Son “cantes de alezeia”.

Con *Soledades* comienza la obra poética de Antonio Machado, y con un comentario a lo que las *Soledades* son y significan, termina. Empieza en un *cancionero de cante hondo* y termina en un *metacancionero*, que nos explica el alma profunda del mismo. Todo el esfuerzo de Abel Martín ha de inscribirse en la tarea ineludible de comprender

lo nuestro, el único camino auténtico de “salir a flote”. Una *meta-soleá*, un esfuerzo inmenso, acorde con la tradición folklórico demofiliana, por interpretar *nuestra espontaneidad pensante*: la voz de un pueblo que se hizo universal, siendo ella misma, pues nace virgen y espontánea de las *mesmas aguas de la vida*, del hombre ingenuo y verídico, de aquél Juan del pueblo elemental, que canta al compás de las rudas faenas con que se gana el pan cotidiano. Solía advertir Machado: hacen falta investigadores del alma popular; “es preciso acudir al analfabeto, para enterarse de lo que tiene dentro”. Tal es “el punto de vista folklórico de la pedagogía”. Palabras que eran la versión modernizada de la tarea específica que Machado y Álvarez adjudicaba dentro del *Folk-Lore* a los filósofos en unión con los literatos, a la que su amigo Guichot diera el nombre de “Demótica”: *el estudio de las producciones poéticas, tanto líricas como dramáticas de nuestro pueblo*, y que su hijo Antonio acogió como misión propia. Es el camino —dice— que ha seguido Unamuno y con él la *Generación del 98*, quienes han buscado por encima de todo “ponemos en contacto inmediato con la realidad española”, de modo que una intensa y directa observación de la vida española constituye, acaso, su más alta virtud; supieron, pues, “sacar ascuas de las cenizas y hacer hoguera con leña nueva” y ejercieron labor de alta política consistente en “alumbrar en el hombre y, por ende, en el pueblo, la conciencia de su hombría”.

Mi tesis final es esta: sólo si instalamos la obra machadiana en la *Cultura popular*, desde cuyas raíces quiso decir cuanto de común había en él con el alma que *piensa y canta* en el pueblo, penetraremos su espíritu y su *dinámica*. Descifraremos la *Metafísica para poetas* que la fundamenta y su *Filosofía del Arte*. Comprenderemos las respuestas que Machado da a las preguntas: *¿Qué es el Arte?* y *¿Qué debemos hacer?* Entenderemos su visión de los *problemas de la lírica*, que nacen del material con el que el poeta trabaja: *la palabra y el tiempo*. Sabremos del valor de las “*imágenes conceptuales*” y de las “*intuitivas*”, y, el porqué del fracaso de *dos modos perversos de poesía*: parnasianismo y simbolismo. Con Machado, anhelamos *rehabilitar la palabra integral*. Discernimos el ser de la *palabra* y de la *gramática lírica*: el doble *diálogo*, que busca la comunión por la inteligencia y la comunión por el corazón. Estamos *ante una nueva fe: el Arte por la Vida*. Inferimos que la *palabra en el tiempo es palabra del pueblo*, que brota del *pasado vivo*, del *Folk-Lore*. Todo lo demás es pedantería. Hablamos de *palabra integral versus desintegración de la Poesía, de lírica del alma*; del *Pueblo Andaluz*, en cuya *soleá* se encuentra el paradigma también en cuanto a la *Estética*, de tal modo que una categoría antropológica propia de este pueblo: *la gracia*, queda convertida en *categoría suprema*. Nada, sin embargo, de cuanto he dicho alcanza plena comprensión si se pierde de vista a Demófilo. Por eso *Demófilo es la clave perdida* que hoy, “gracias a Dios”—como se dice en lengua viva— hemos encontrado.

## PASA LA VIDA EN DOÑANA

Francisco J. FLORES ARROYUELO  
Universidad de Murcia

Cuando la noche de verano se cerraba y las estrellas brillaban en el firmamento, Alfonso Ruiz y sus primos, y otros rapaces que no eran parientes, salían de los chozos que formaban el poblado de La Plancha, en el coto de Doñana, junto al Guadalquivir, y marchaban por las sendas y trochas hasta donde las aguas amansadas del río se hacían más abiertas, poco antes de vencerse a la derecha para embocar el Atlántico, y, en medio del silencio, tirados en la arena, con las manos sosteniendo el mentón, quedaban mirando la ráfaga de luz que, una y otra vez, el faro de Bonanza tendía en su derredor, haciendo brillar con espejillos dorados la masa negra del agua, mientras en el fondo saltaban las luces mortecinas y parpadeantes del caserío de Bajo de Guía, el poblado de pescadores de Sanlúcar de Barrameda. Y así pasaban un tiempo, ensimismados, mientras, a sus espaldas, corrían huidizos los ruidos del bosque.

Desde aquellas noches a la mañana de primavera de 1996 en que Alfonso Ruiz, en compañía del que escribe estas líneas, paseaban entre los pinos de Doñana, junto al Guadalquivir, han pasado muchos días; tantos como para formar una vida que ahora es evocada sobre los retazos que trae la memoria en medio de silencios. La tierra está húmeda y los pasos no levantan ningún rumor. Una fragancia a naturaleza colma el aire. A veces se detienen para ver cómo navega aguas arriba, lentamente, un barco carguero de casco blanco y rojo; otras, lo hacen para seguir en el cielo azulón, en las alturas, haciéndose y deshaciéndose, el baile de las nubes venidas del mar. La memoria de este hombre, a retazos, trae recuerdos que evocan unos días lejanos, que fueron suyos, y que hoy sabe que han quedado perdidos en un pasado que apenas se vislumbra, “porque la vida es eso, porque pasa siempre así, sin darse cuenta”, y por ello, como una afirmación que considera necesaria, de cuando en cuando, hasta tres veces ya, me dice que por él, en tanto que viva y medianamente pueda, no faltará ni un día en venir a La Plancha, porque, “sabe, a mí me guardan el respeto de traerme todos los días en el viaje que el *Real Fernando* hace por la mañana y llevarme de recogida en el que hace por la tarde”.

Y así ha sido día a día, desde que le dieron la jubilación forzosa, hace ya varios años, conforme se fue organizando la *atención* y el *cuidado* del Coto como un Parque Nacional, y él pasó a vivir, con su mujer, en la casa de su hija en Sanlúcar de Barrameda. “Pero, ya ve —repite—, yo todos los días que puedo vuelvo aquí, a La Plancha, donde

tengo mi choza dispuesta con todo el aseo que hay que tener en donde uno vive, tal como la tenían mis padres, y en lo que hace a la cubierta, lo que se dice ni una gotera, y eso que el año ha sido de lluvias que no sepa usted, y es que aquí empezó a caer agua a finales de noviembre y ya sólo ha sido agua y agua, vamos que llegó un momento en que los animales tuvieron que buscar amparo fuera de lo que son los lindes del Coto, porque es que ya ni podían permanecer en las vetas, aunque para muchos de ellos eso mismo fue el camino de su perdición, porque en esa línea estaban esperándoles los furtivos, que de cuando en cuando hacían sonar las escopetas. Ya ve, así es la vida”.

Cuando amanece, Alfonso Ruiz sale de su casa y cruzando el laberinto de callejas del barrio se deja llevar hasta el pantalán de la playa y allí espera, entretenido con el ir y venir del tráfico de barcos por el río, o la faena atenta y esperanzada de los pescadores de caña que se sitúan en la misma orilla, a que llegue el *Real Fernando*, el pequeño barco que tiene la concesión para hacer un itinerario con turistas por el río hasta dar vista a las piscinas de las salinas de San Carlos, en la orilla de la Algaida, donde suele haber una colonia de flamencos, y, después, ya en el Coto, donde el guía adentra al grupo hasta el Llano con la esperanza de llegar a ver, en la lejanía, algún venado antes de que desaparezca llevado de su desconfianza instintiva al sentirlos, y al final se tengan que contentar con echarle un trozo de pan a algún jabato que se acerca sin miedo ni temeridad. Los sábados suele venir con su mujer y, en muchas ocasiones, “como en los buenos tiempos”, haciendo uso del permiso que tienen, hasta el límite, pasan la noche en la choza, y ya regresan a Sanlúcar el domingo por la tarde.

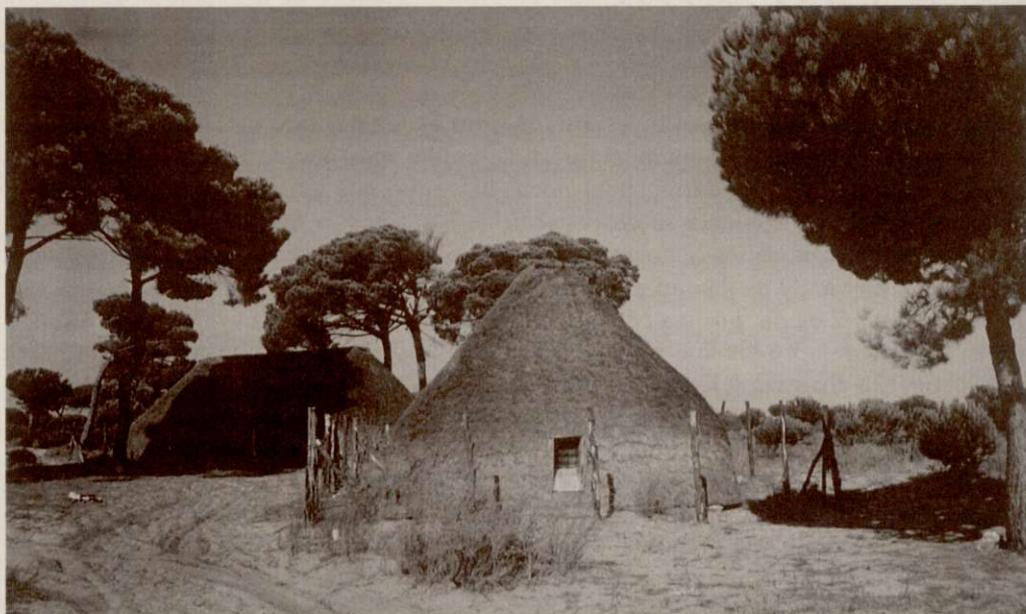
Cuando Alfonso Ruiz habla de su choza y del anillo de tierra que la rodea con una cerrada estacada de junquillo, lo hace para marcar un lugar que le pertenece, que sabe que le pertenece, aunque pronto avise que hoy, en los papeles del Registro de la Propiedad, o los que tiene la Junta de Andalucía, ese rincón es propiedad del Coto, como antes lo fue del marqués de Burgueto, o de González Byass, o cuantos tuvieron su titularidad. Y es que es allí mismo donde lo marcó su abuelo José, cuando allá por los años sesenta o setenta del siglo pasado, llegó de Ubrique, “empujado por la miseria que entonces había en aquellos pueblos de la sierra”, para trabajar en las fábricas que poseía el marqués, una de resina, La Resinera, y la otra de aserrar madera que había aquí mismo, en La Plancha.. “Mi abuelo la levantó con su propio saber y entender y alguna ayuda de los vecinos, igual que todos los demás.” Y así se formó el poblado de La Plancha, que llegó a sumar hasta cuarenta chozos, “y digo poblado porque así lo era, porque cuando no pasaban de dos o tres, como sucedía con frecuencia en el Coto, entonces se les decía *ranchos*”.

Su abuelo levantó la primera choza en que vivió su familia, y en la que habrían de continuar haciéndolo sus padres, y hasta él mismo desde el día en que nació un 7 de abril de 1927, y como lo hicieron los seis hermanos que le siguieron. “Y la verdad sea dicha, muchas de aquellas chozas eran de una misma familia ya abierta en una o dos generaciones, al suceder de haberse casado con frecuencia primos con primos, bueno, primos en lo que se dice en segundo grado, porque en los que eran lo que se dice primos carnales, no solía ocurrir, y es que cuando sucedía un caso así el cura de la parro-

quia de Sanlúcar no lo permitía, vamos por lo menos yo conocí un caso, aunque claro, como estaban en ello, un día tomaron una barca y se fueron a Sanlúcar y ya no se volvió a saber de ellos”.

Pero aquel asueto que le permitía ir a ver la luz del faro de Bonanza, me dice, volviendo a los días de la niñez, era cosa de contar más que de vivir, ya que duraba poco, y es que había que dormir unas pocas horas, porque temprano, *muy de mañana*, cuando los jirones de niebla se despegaban de los pinos, o dormían todavía sobre la masa quieta de agua de los lucios, ya había que estar en el bosque dispuesto en el trajín de la faena diaria, “y es que mi padre no gustaba saber de la pereza en ninguno de sus hijos, y, como él decía, *porque se come todos los días que sale el sol*”, y en el Coto, a decir verdad, siempre había algo que hacer, ya que si no era una cosa concreta, había que recoger la chamiza y la leña de los pinos. Y así pasaba el día, arrimando brazadas de ramas para que se hiciesen las horquillas que por cientos de millares, cuando se iniciaba el verano, se llevaban a los campos de Jerez y de Sanlúcar para sostener las ramas de las vides que estaban cargadas de racimos, “pero aquello, cuando llegó la *moda* de poner alambradas, se terminó en poco tiempo, y un año, más de uno se tuvo que quedar con las que había preparado durante meses porque los marchantes que pasaban a por ellas dejaron de hacerlo sin avisar, o comprando cantidades mínimas a precios que daba lloro”. Y continuó diciendo: “Pero lo peor fue que los guardas del marqués, que se llevaban la tercera parte, no lo supieron comprender y se pusieron por las malas y en mucho tiempo todo se volvió en prohibiciones y pegas, y no hubo forma de que le dejasen a uno cazar un ánsar o recoger huevos, y es que claro, los guardas tenían en esto una parte de la paga de su trabajo”. Otra faena era la de recolectar piñas de los pinos durante todo el año para abrirlas en verano, y a continuación de triturarlas en unos molinos de mano que sacaba el piñón por un lado y la corteza rota por otro.

Otras veces, con alguno de sus hermanos, o de sus primos, se adentraba *un poco a la aventura* en la marisma para respirar su aire salobre y sin saber a punto fijo lo que buscaban, pasaban en correrías por las murallas de dunas que discurren frente al mar mientras que el viento las empuja hasta llevarlas a asaltar los corrales de pinos, o embarcados en los *cajones* impulsados por varas marchaban entre los almajares cuando los lucios rebosaban las aguas del otoño, o perseguía animales y hasta se dejaban ver de los toros bravos para, si los buscaban, aligerar el paso y llegar a protegerse tras los espinos o trepar a un árbol, etc. A veces se detenían para seguir el vuelo alto del águila; para tratar de averiguar sobre qué podían volar en círculo algunos buitres; para jugar a ser el primero en dar con el nombre de las mil aves que se presentaban a su vista o habían dejado su huella en la arena, como los zampullines, los silbones, las cigüeñas, los calamosnes, las garzas imperiales, las avocetas, las avutardas, las águilas culebreras, las águilas calzadas, los sisones, vencejos, las ortegas, fumareles, las golondrinas de mar, los flamencos, los aguiluchos laguneros, los diferentes ánsares, los porrones, el milano real, las canasteras, etc; en otras ocasiones era con los animalejos que aparecían en los sitios más dispares, como los lavancos, los cornejones, las comadrejas, las nutrias, las jinetas..., mientras que a los de mayor tamaño, como los ciervos, los zorros, los gamos,



*Poblado de La Plancha. Doñana*



*Alfonso Ruiz en el patio de su choza en Doñana*

los conejos, los jabalíes, los tejones, las liebres... “aunque nadie se molestaba en ellos”; o en el río, aprendiendo el trabajo en las *pesquerías* o *caños de pesca*, pequeños cauces naturales en los que con nasas debidamente dispuestas, el flujo y reflujo de las mareas entregaba carpas y anguilas; e incluso cuando llegaban los días de febrero y el sol comenzaba a calentar, se hacían entretenimientos con los lagartos y culebras que se hacían presentes después de haber pasado una larga *dormida*. “La mayor parte de las culebras no hacen ningún mal, sólo el susto de encontrártelas, pero con un palo se las puede alzar en el aire y luego cogerlas por la cabeza, aunque con las víboras es otro cantar, porque muerden con ponzoña. A veces, con los calores del verano, se suben a los árboles y, para que no las vean las águilas o los milanos, se quedan colgando de las ramas. Y ya se puede imaginar el susto que se puede llevar el que va a su paso, tan tranquilo, y se da con una de ellas en la cabeza. Mi madre siempre estaba con que tuviésemos cuidado con ellas y con la recomendación de que no olvidásemos de llevar encima la piedra *vivorera* para frotarnos con ella en la mordedura si alguna llegaba a picarnos, aunque yo no sé si servía de mucho, pero había quien le tenía fe”.

El Coto estaba cubierto de alcornocques, pinos, fresnos, acebuches, álamos blancos, sauces, jaguarzo, brezo, zarzas, tojo, tomillo, labiérnago, jaras, tarajes, lavándilas, lentisco..., con los arenales de la costa, con las llanuras reseca en los meses de verano, con los lucios y lagunas cubiertos de agua... El coto era un mundo abierto y virgen, primigenio, en el que la naturaleza se mostraba en toda su pujanza a cada paso, y en el que el ciclo de la vida se manifestaba año tras año.

Alfonso Ruiz, despacio, sin necesidad de buscar mucho en la memoria, con su habla andaluza y su voz pausada, evoca aquel mundo que, milagrosamente, ha permanecido en una buena parte: en otoño, la marisma parecía recobrase de unos meses en que había quedado agostada y casi sin vida, y ya, con las primeras lluvias, si eran un poco fuertes, y los aportes de los caños que la limpiaban de los *ronces* (la vegetación muerta), pasaba a hacerse húmeda mientras se avivaba su vegetación y despertaba su fauna. Y si se miraba al cielo, se veía la aparición de las formaciones en flecha de las ánades que llegaban para invernar y recobrar fuerzas alimentándose de castañuela y el bayunco que se espigaba en las vetas y riberas de las lagunas, y, también, como sucedería en primavera, las ranas de San Antonio rompían a croar. En invierno, la marisma pasaba a ser una extensión de agua que alcanzaba el horizonte y en la que recalaban decenas de miles de ánsares y gansos, y patos en sus variedades de porrones, silbones, cercetas, rabudos, frisos, cucharas... En las horas de la amanecida, sin parar un momento, en una frenética danza que las hacía girar y girar, emprendían el vuelo y se posaban en el recortado suelo de la marisma, y, en momentos de calma, buscaban el sustento en las semillas que apenas asomaban en el fango de las orillas, y los gamos y venados, y otros animales, se veían obligados a refugiarse en los menguados vetones y paciles. Y cuando llegaba febrero y la temperatura en el coto aumentaba un poco, hasta hacerse notar, los ánsares daban por terminada la internada y comenzaban a emigrar hacia el norte, mientras que de África, anunciando la llegada de la primavera arribaban las cigüeñas, y en su superficie un manto de castañuelas y bayunco iba cubriendo las len-

guas de agua que quedaban, mientras que los rituales de apareamiento de muchas especies se cumplían fielmente y la multiplicación de nidos en los miles de árboles o sobre los juncos se hacía realidad. Era la plenitud de la primavera que asaltaba el coto de Doñana y con ella la vida alcanzaba su máximo esplendor al tiempo que el agua había ido remitiendo hasta permitir la aparición de una marisma exultante de nueva vida. Llegaban de África las águilas culebreras y los milanos, y las mil especies de flores se abrían para descubrir su belleza y diversidad sin límites. Los ciervos y gamos se desmögaban y en mayo las hembras parían, y las aves hacían su puesta en las *pajare-ras* o entre la maleza, como las perdices, para que en mayo millones de polluelos llegasen a la vida, igual que los alcotanes o las culebras lo hacían en los huecos de los árboles para procurar salvar a la prole de los peligros que desde aquel mismo momento les acechaban. Durante el verano, la marisma quedaba seca y su suelo arcilloso se tornaba duro y desnudo de vegetación, y los animales que permanecían en ella, se concentraban en los reducidos lucios que todavía quedaban con manchas de humedad o en los caños, o, como los patos *mancones*, se ocultaban en la espesa vegetación de castañuela y bayunco en espera de poder volar. Los peces, como las carpas, o las anguilas y albures, dejaban un rastro de muerte en las orillas para ser pasto de otros animales que acudían al cebo. Las cigüeñas emprendían su viaje a las tierras del otro lado del estrecho de Gibraltar, y pronto serían seguidas por los milanos. El silencio parecía haberse adueñado de los largos días de verano en el coto mientras la vida vegetal terminaba y, reseca, iba tapizando el duro suelo, pero pronto, a finales de agosto, unos bramidos estentóreos, la berrea del ciervo, lo rompía con dramatismo, como si anunciase ya la proximidad del final de la última etapa. Pronto, las lluvias otoñales, reiniciarían el ciclo de la naturaleza.

Alfonso Ruiz habla con entusiasmo de aquel mundo en que nació y del que formó parte. "Sólo salí del coto, aparte de ir a Sanlúcar o Jerez de vez en cuando, y hasta a Cádiz, pues fue cuando me llamaron a filas y fui a Sevilla, donde hice el servicio, que la verdad sea dicha, me sirvió de bien, porque Sevilla me gustaba y yo me encontraba a gusto. Además, un teniente tuvo la santa paciencia de enseñarme a leer, que no vea usted lo que allí pasó aquel hombre, y con él yo y otros que estábamos en la misma ignorancia. Y no es por lo que ello me ha auxiliado después, pero yo creo que un hombre debe saber leer y escribir. Unos años después el marqués trajo un maestro y dispuso que los niños que vivían en el coto fuesen a tomar la lección, pero claro, era sólo a los que pillaban cerca del palacio de la Marismilla".

Alfonso Ruiz dice que la vida en las marismas era muy dura, y no había ocasión de verle un poco de fruto al trabajo, "además, si se llegaba a tener algunas perronas, con comprar un poco de vestir en Sanlúcar, pero lo necesario solamente, ya se iban de las manos. Aunque hambre, lo que se dice hambre, no se pasaba". Los patos y los ánsares se cazaban con facilidad, a la *bullá*, por la línea que marcaban en los matorrales conforme hacían su huida, o a la *galletera*, por el rastro de espumilla dejado en el agua, y junto a esta carne estaba la de los pollos de las *gaitas* y los lavancos, y los de las fochas, que se cogían vivos, y "los huevos que se vendían a los recoveros de Sanlúcar y no se

confiaban en entrar por ellos como hacían otros que lo querían todo para ellos". Otra forma de caza era la que se hacía en los días de inundación, cuando los guardas quedaban inmovilizados en sus casas, y se podía llegar hasta las vetas con los *cajones* y prender a los conejos y liebres a mano. "Pero huevos sí, huevos recogí a cientos en los nidos de los *noveletas* (zampullines cuellinegros), y del charrán, la focha, el fumarel..., aunque el mejor era el del porrón. Ahora bien, pero sólo se recogían los de la primera postura, los claros, porque los de la segunda, que eran los *empollados*, había que dejarlos para que fuesen incubados, aunque también había quien gustaba de estos huevos una vez que los cocían y les apartaban la parte del embrión". "De Sanlúcar venían a por huevos los que llamábamos *los galleteros*, y pasaban en el coto un tiempo de dos o tres días, hasta que hacían la carga de la barca, y ya volvían". "Lo que no se podía tocar era ni un pato, que quedaban para las cacerías que organizaba el marqués, y a la que venía gente de Sevilla, y hasta Madrid. Por decirle, hasta en cierta ocasión vino el rey Alfonso XIII. Aquí cerca hay una piedra de mármol que se puso para que quedase memoria de esta visita, y él lo sabía muy bien porque su padre lo vio de lejos". "La caza de patos se hacía también por las noches de luna, y para ello se montaba el puesto entre el matorral junto a los lucios y se esperaba a que acudiesen al brillo, y entonces se les tiraba".

En las cacerías del marqués, que duraban tres días y se hacían de octubre a febrero, solía haber dieciocho escopetas cada vez. Alfonso Ruiz, de joven, fue batidor en muchas ocasiones, y como tal jaleaba a los *bichos*, los venados, hasta llevarlos a las escopetas. "A veces hice de *secretario* cargando el arma o yendo en el dornajo, vamos, en el *cajón*, a por el pato cuando era abatido". "Cuando sabíamos de algún cazador que no daba propinas, o que lo que daba eran unas pocas monedas a repartir, nos poníamos al viento y en cuanto el animal nos olía salía para donde no podía darle, luego le oíamos hablar de la mala suerte que había tenido, y nosotros nos reíamos con mirarnos".

Sentados en torno a la mesa camilla que hay en la choza hablamos de lo que se comía en el coto, y aparte de los ánsares, conejos y liebres, o los huevos, posiblemente lo que más gustaba era la carne asada del galápago, una carne muy fina que para estar en condiciones tenía que seguir un proceso que se iniciaba con su pesca en las lagunas o en los caños de agua dulce y se le mantenía hasta tres días en ayuno para después alimentarlo con pan; entonces se le mataba y limpiaba y se ponía en las brasas. También comían camarones. Un pescado que se comía era el *sollo* (el esturión), que hasta los años setenta se pescaban en grandes cantidades en el Guadalquivir, y cuya hueva o caviar, de color grisáceo, se preparaba para su comercialización en una fábrica que con dicho fin se levantó en Coria del Río, pero su pesca, hecha sin ningún cuidado por preservar la especie, provocó su desaparición. "Se crefan que no tenía fin". Otro pescado que se ha perdido en las aguas del río es la *guitarra* o lamprea, de la familia del *cazón*, mientras que el sábalo ha pasado a ser escaso. Las anguilas todavía abundan aunque su carne nunca fue muy apatecida por los marismenios. De las carnes de aves, las mejores eran las de la cerceta y el silbón, y la del pato rabudo, que se comían fritas en aceite y ajo, o asadas al fuego del horno de pan que había junto a las chozas.



*Los pinos del Coto*



*Dormitorio de la choza. El entramado de maderas forma una sólida estructura*

Cuando volvemos al bosque, Alfonso Ruiz me lleva hasta un claro en el que hay dispuesta una pira de madera que forma el cuerpo de un horno de carbón que algunas veces se enseña como curiosidad a los turistas en su visita, y me confiesa que, más que la caza, lo que a él le gustaba era hacer carbón. “Porque hacer carbón es una faena para la que hay que tener un don, es como el que posee un arte para el cante, y además hay que saberlo hacer, poco a poco, con sumo cuidado, pues aunque se haga a ciegas, hay que percibir en cada momento cómo va viniendo la madera a carbón, so pena de pasarla o de dejarla sin hacerse”.

Primero se reunía la madera, en la que había mucha cabeza de pino y despojos, y se apilaba con un cierto orden para formar el *boliche*, dejando en su centro el *gullón* o boquete que calaba hasta el fondo, para que por él pudiera respirar y así repartir por igual el calor en toda la masa, y después se le enchapaba disponiendo sobre la madera un manto de broza, para, por último, enterrarlo con arena. Y así, cuando todo estaba dispuesto, se le aplicaba fuego por la boca del *gullón* que había quedado en la parte superior.

Después, durante los tres o cuatro primeros días, había que estar atento a lo que pedía el interior del horno que se había formado con leña menuda, y al mismo tiempo, para que llamase, con el *atacaor*, o palo largo, se le abrían por los lados *agujetas* o agujeros y, si se veía que hacía falta, hasta se le hacían *bombardas* o agujeros anchos pero de poca profundidad que hacía un efecto necesario para terminar la madera exterior. Por último, a los seis y siete días, si el horno era regular, y hasta nueve o diez, si era grande, se abría y se apagaba, para disponer las cargas de carbón y cisco que en sacos y a lomo de mulas se llevaban hasta el embarcadero desde donde se pasaban a Sanlúcar para su venta. “Y nuevamente estaban allí los guardas para recibir su parte, la tercera parte; vamos, que se hacían ciento cincuenta sacos, con el trabajo que llevaba, y había que darles cincuenta, que a veinte pesetas el saco, era un capital, por lo menos en aquellos tiempos de miserias, y por otro lado estaba la del marqués, que eso era *sagrao*, porque el coto era suyo, y allí no había que pedir explicaciones”. Y por lo que continúa refiriendo, no era fácil sacar un saco de matute, porque el coto estaba vigilado todo el año por seis guardas y un capataz. “Había dos en las Marismillas, uno en Fuena, uno en Veta Lengua, uno en Cerro Trigo, y el último en La Venta. Lo sabían todo, hasta lo que pasaba de puertas adentro, conque lo que sucedía puertas afuera ya se puede usted suponer, vamos, era como si viniese en un libro, y ya fuese de día como de noche”.

Y al rato, sin darnos cuenta, estábamos hablando del Rocío, y su rostro curtido por el sol y el aire pareció iluminarse. “Ya lo creo. De joven, fui varias veces, pero ahora hace ya años que no voy. Mi padre ya era de la hermandad de Sanlúcar, y yo lo he continuado siendo, pero no de boca, que de esos hay muchos, sino de cuota, vamos, muchos también, pero menos, y lo seré hasta que me muera, sí señor. Entonces no era como ahora, que va personal de toda España, y se reúne un gentío que hay que ir y verlo para darse una idea, pero también se pasaba muy bien. Claro que uno era joven y daba gusto andar con las *mariquillas* con una broma que va y otra que llega, y es que entonces todo se veía distinto, y durante el día a hacer el camino, y mientras tanto rién-

dome lo mío viendo cómo se cansaba la gente, porque yo iba como el que no ha hecho otra cosa en la vida. Y es que andar por la arena da mucha fatiga. Pero bueno, el camino del Rocío es así, y cuando llegaba la noche y caía el relente, pues a ponerse cerca de la lumbre y a batir las palmas, y si se sabía hacer con un poco de gracia, pues a cantar una copla y luego otra y otra, hasta que uno no podía más y a dormir donde se podía. Y aquello se aguantaba porque sí, porque vamos, le dicen a uno ahora mismo que haga lo mismo, y nada, ni por imaginación, pero cuando se va en la fiesta, pues ya se sabe, es otra cosa”.

Y porque le digo que viene a cuento, le pido que cante una copla, a lo que se hace de rogar un poco, y hasta me dice que tengo unas cosas, que no digamos la *ocurrencia*. “Bueno, va una, pero así, dicha a media voz, como de tapadillo” Mire, una muy bonita hecha a la Virgen que dice así:”

*Pastora de mi consuelo  
Paloma del alma mía,  
Rocío que manda el Cielo  
para sembrar la alegría...  
Pastora... Pastora...  
Paloma... Paloma...  
¡Rocío mi luz y guía!*

Y tras un silencio, entona otra:

*Canta el eje de las ruedas...  
canta el viento entre los pinos...  
canta la alondra mañanera  
diciendo que estamos en la hora  
porque llegó la primavera.*

“Y así hasta que das vista al Rocío, que es como un suspiro que te sale del cuerpo. Sí, yo el camino lo hacía en dos días y dos noches, y allí ya, pues a ver lo que pasaba, que es eso, lo que se hace, y que para un marismeño, sólo estar allí es lo más grande del mundo, porque eso es así, y hay que ver cuando aparece la Blanca Paloma por la puerta de su ermita en medio de las luces de la noche, y cuando va a despuntar el día, porque aquello es una marea de gente que quiere auparla, y decirle vivas, y lo guapa que es. Es que se pone uno como si le pasara algo raro en todo el cuerpo. Ya no sé si volveré a ir. Ahora me voy a la playa y paso en la barcaza con mi Hermandad a la Punta de Malandar para hacer un poco del camino por la vía que dicen de la Canariega y ya quedarme aquí, en La Plancha, a esperar que vuelvan y cuenten.”

Y le hago hablar de otras fiestas, si es que las había. “La fiesta de verdad era en las Navidades”, me dice. “En todas las chozas, desde hacía días, se tenían preparados los polvorones y demás confituras, porque si se metía en llover, ya se puede suponer cómo se encendía el horno y cómo podían estar las mujeres al ojo de lo que se estaba haciendo. Pero se hacían con tiempo y se ponían fuera de la mano de los chaveas, porque si no, pues ya se sabe, se terminaba antes de que llegase la Pascua. Y la fiesta

empezaba con el inicio de la semana de Nochebuena, y se pasaba haciendo las visitas de choza en choza, y en todas se sacaban los dulces y el aguardiente, y había bromas y risas, y en cuanto se podía, se cantaban villancicos, con acompañamiento de palmas y carrasquillas, y de rascar la botella de anís, que era el instrumento que me gustaba tocar a mí..., o de los sones de una guitarra. Después se llegaba al Año Nuevo y las cosas volvían a lo suyo. Pero lo del cante no paraba ahí sólo porque muchos sábados, si el que sabía tocar la guitarra empezaba a correr los dedos por las cuerdas, ya estaba hecha y se formaba el corro, y uno pedía que le dieran el tono y empezaba a cantar por Huelva, vamos, por lo menos a mí me pasaba eso, que de pronto necesitaba cantar, y cantaba”, y vuelve a decir en tono bajo:

*Hombro con hombro se rozan  
cuando se ven por la calle.  
Tú bajas la vista al suelo  
y te pones muy orgullosa  
porque sabes que te quiero.*

“Y vamos por otra”, le pido:

*Pero Huelva te ganó,  
Sevilla, tú eres muy grande,  
con un fandango al hornero  
que en coto te cantó,  
lleva un estilo campero.*

Cuando le pregunto cuáles eran las manifestaciones religiosas que tenían los marismeños, me dice que sí, que aparte de las propias de la Hermandad, pero eso era para el que lo era, y de las relaciones que guardaban con la parroquia de Sanlúcar, de la que dependían para todo lo referente a bautizos, bodas, misas de difuntos..., tenían lo de la figura de San Valentín o *el Santito*, que era una imagen de este santo que tenían en una caja que servía de expositor, y que se cerraba por su cara de cristal con dos hojas y que llevaban de casa en casa, permaneciendo en ellas durante dos días en los que se le rezaba. “Yo he acompañado a mis padres cuando lo trasladábamos a una choza vecina o a las de la Venta”.

Por último, Alfonso Ruiz me muestra con detenimiento la choza que él mismo rehízo sobre otra anterior, y siguiendo siempre, la pauta que aprendió de su padre, y que, en principio, podemos decir que era la variante marismeña de las chozas o chozos y cabañas rústicas que hasta la década de los cincuenta se podían ver por los campos de Córdoba, Sevilla y Cádiz, y que la mayor parte de ellas, suelen tener unos quince metros de largo por seis o siete de ancho, con dos habitaciones de diferentes dimensiones: la mayor, en la que se hace la vida durante el día, y la menor, que es el dormitorio, con una o dos camas.

La choza se levanta sobre un armazón de maderos dobles, las *latas*, que descansan clavado sobre una *alberca* o cimientito enterrado en la arena, y que a su vez queda unido por riostras a una altura de dos metros y medio que aseguran su estabilidad, y

que se ve fortalecido por los palos que las unen a modos de vigas, llamados *tijeras*. La tijera central, en su punto medio, descansa a su vez en un grueso madero o *pontón*. Desde las riostras, tanto de las laterales como de las que marcan la anchura de la choza, se levantan inclinadas las *alfarjías* que van a descansar sobre las *cumbreras* para armar el entramado del techo, y formar entre ambas un cuerpo o *madre* con un corredor vacío que se rellena con estiércol prensado, lo que posibilita que quede totalmente impermeabilizado. Una vez fijada la estructura y situadas las puertas, a ambos lados y en el centro, se revisten sus laterales, entre las *latas*, con junco fino, o con *castañuela*, sobre todo en el Rocío, que ha de quedar debidamente apretado con ayuda de cuerdas hasta formar una capa capaz de soportar la lluvia. Su suelo es una solera de tierra pisada o de ladrillos. Por último, muchas de ellas se rematan con una cruz de madera. En su interior hay una cocina, y mobiliario para los enseres domésticos y la ropa, sillas, una mesa camilla, un televisor..., así como una cama y mesilla, y la zafa con la palangana y un espejo. La energía que en la actualidad gastan es producida por un pequeño grupo electrógeno de gasóleo. En su derredor, a escasos metros corre un vallado igualmente de junco fino, dejando un espacio para una pequeña huerta y en el que no faltan un pozo, el horno, y un corral en el que solía haber aves de corral.

Cuando comienza a caer la tarde, Alfonso Ruiz da la vuelta final a su choza y junto a los últimos turistas que han visitado el coto, sube al *Real Fernando* que le lleva de vuelta a Bajo de Guía, después se encamina a la casa de su hija y a la hora de la cena, si viene a cuento, refiere lo que ha sucedido durante el día. Y al día siguiente, cuando el sol aparece en el horizonte, allá atrás, por Cádiz o El Puerto de Santa María, se levanta con cuidado, para que no se despierten los nietos, y tomará la bolsa con lo que le ha preparado la mujer para comer, y sale a la calle para, un día más, ser puntual a la cita que le espera en el río.

# **RECENSIONES**



Aguilar y Tejera, Agustín de: *Saetas. Recogidas de la Tradición Oral en Marchena*. Facsímil de 1916. Consejo General de Hermandades y Cofradías. Marchena, Sevilla, 1997. Introducción de Antonio Ramírez Palacios. Colección de Agustín Aguilar Tejera (1928). *La Saeta*. Colección Biblioteca Flamenca, nº 3. Portada Editorial, Mairena del Aljarafe, Sevilla, 1998. Escritos de José M<sup>a</sup> Sbardi y Antonio Machado y Álvarez, Demófilo (1880), "Saetas Populares".

El lector tiene en sus manos dos monografías sobre una de las expresiones orales más identificativas de nuestra religiosidad popular andaluza: la saeta, entendida como patrimonio cultural inmaterial transmitido de generación en generación y que el pueblo, a lo largo de la historia y en la actualidad, ha convertido no sólo en manifestación de fe popular sino en señas de identidad de hermandades y localidades andaluzas. Los textos, básicamente unas recopilaciones, presentan la peculiaridad de rescatar del olvido y sobre todo revalorizar el papel de aquellos escritores que analizaron este patrimonio demosófico a principios de siglo, sobre todo del más importante recopilador y estudioso de las mismas: Agustín Aguilar Tejera, que llevado por la corriente folklorista iniciada en 1881 con la constitución por Antonio Machado y Álvarez de la Sociedad de Folk-Lore Andaluz y reiniciada por el movimiento intelectual del andalucismo histórico (1910-1936) realiza una ingente labor de recopilación de saetas procedentes de la tradición oral de la localidad de Marchena (Sevilla).

Ambos textos son complementarios e imprescindibles en el estudio de la saeta a principios de siglo; los textos de Aguilar Tejera son: el primero de ellos de 1916, en el que se recopilan saetas antiguas de esta localidad; el segundo texto es de 1928 y abarca un estudio más exhaustivo con recopilación de saetas procedentes de la tradición oral de Puente Genil, Cabra, Sevilla, Málaga, Cartagena, Jerez de la Frontera, Córdoba y otras poblaciones de la comarca.

La primera de las obras, con la clara motivación —en palabras de A. Ramírez Palacios— de "rescatar del olvido una joya de altos quilates religioso-populares... y así reparar un doble e injusto olvido: la rehabilitación de la memoria histórica de quien mucho amó a Marchena, como era el caso de Aguilar y Tejera y el reencuentro de las actuales generaciones de marcheneros con el abultado corpus de la saeta antigua de nuestro pueblo... y así garantizar el engarce con posibles eslabones perdidos de la transmisión verbal..." (Presentación, 9 de marzo de 1997). La edición ha respetado el formato de la edición primitiva en el color y anagrama del autor en la contraportada. Consta el libro de una entrañable e interesante introducción que nos adentra tanto en la obra y en el contexto cultural en el que fue escrito como en la biografía del autor del libro. En el epígrafe titulado "Semblanza biográfica de don Agustín Aguilar y Tejera" se nos hace un recorrido por la vida y las obras publicadas, así como una descripción —no exenta de cariñosa nostalgia— de los ambientes intelectuales, religiosos y cofrades del lugar que inspira la obra: la Marchena de finales de siglo con su diversidad de saetas antiguas

(Quintas, Sextas, Cuartas), sus procesiones, tertulias cuaresmales, “hermanucos”, jandocas –comidas de hermandades–, etc. El autor atribuye el acercamiento y la identificación que hace Aguilar Tejera con las saetas a su espiritualidad, y de camino hace una crítica al análisis que las Ciencias Sociales ha realizado de las expresiones orales, calificándolo de frío y aséptico.

Ahonda Ramírez Palacios en el marco cultural que propició los inicios de los estudios de cultura popular, sobre todo del período 1868-90 en el cual Demófilo funda la Sociedad de Folk-Lore Andaluz (1881). Alaba la labor de estos intelectuales y su aportación. No hace sin embargo alusión en el texto, aunque sí lo hiciera en la presentación del libro, al período denominado del “andalucismo histórico” (1910-1936), en cuyo marco hay que ubicar toda la obra de Aguilar y Tejera. La introducción la cierra con una invitación a la continuidad en el estudio de las saetas. Se acompaña la obra de un catálogo fotográfico con imágenes de la Semana Santa de la Marchena de finales del siglo XIX y principios de XX.

El texto va precedido de unas notas introductorias en las que destaca la concepción “antropológica” de la Semana Santa como fiesta y la apelación al pueblo para que valorara su patrimonio y evitar así su pérdida. La recopilación de saetas incluye 500 composiciones con un gran número de notas. En cuanto a la clasificación, el propio autor en la nota 77 divide la recopilación en dos partes: la Pasión de Jesucristo y la Pasión de María: “en la primera parte hemos procurado seguir el orden de los episodios de la Pasión hasta el descendimiento de Jesucristo al Seno de Abraham... En la segunda parte..., lo que bien puede llamarse Pasión de María” (p. 199). La obra incluye una relación de obras del autor.

La recopilación de 1928 consta de una introducción de Rafael López Fernández, los escritos de Sbarbi y Demófilo en torno a la saeta y, finalmente, la nueva edición del texto de Aguilar Tejera. La introducción nos acerca al contexto de las obras, a los textos y a los autores que los realizan. Analiza el libro *Saeta* como obra precedente de la que se edita “Saetas Populares” así como el lugar de inspiración de los autores: Marchena y su riqueza saetera y cofrade. Finalmente, introduce planteamientos teóricos referentes a las negativas consecuencias de la “irrupción del flamenco” en la evolución de la saeta narrativa. La valoración de los escritos de Sbarbi y Machado en la obra es muy positiva dado que con ellos se recogen las primeras aportaciones bibliográficas sobre la saeta realizadas desde un enfoque científico. Así, en 1881, en plena configuración del folklore como disciplina de la evolución socio-cultural, ambos autores realizan una pequeña pero importante aportación, sentando las bases de una síntesis entre las orientaciones netamente descriptivas folklóricas de las tradiciones populares (producto del Romanticismo) y las propiamente antropológicas, con carencias de contextualización histórica y cultural (producto de la corriente evolucionista en la que estaban inmersos). La definición de saeta que plantean resume claramente el concepto del que beben para el análisis de las expresiones culturales populares “elemento dinámico, activo y vivo, que continuamente produce el pueblo en todas las esferas de la vida”.

El texto de Aguilar Tejera constituye la más importante contribución del autor al corpus bibliográfico de la saeta, dado que conforma la más extensa y diversa recopilación realizada hasta el momento, aunando en ella las saetas recogidas en Marchena, además de las de Puente Genil, Cabra, Sevilla, Málaga, Cartagena, Jerez de la Frontera y Córdoba. Es la obra referencial de todo investigador que se acerque al mundo de la saeta. Consta de 950 saetas enriquecidas con notas a pie de página y la transcripción musical de las procedentes de Sevilla, Marchena y Cabra. Además de esta riqueza etnográfica, el autor presenta un interesante prólogo, mucho más extenso y valioso que el de la obra de 1916. Analiza las diversas teorías sobre los orígenes de la saeta, su música y la evolución desde las primitivas hasta las afectivas, profundizando en la teoría de su procedencia de romances de la Pasión a través de un manuscrito de fines del siglo XVIII o principios del XIX.

El libro *La Saeta* fue presentado en la Casa Hermandad del Dulce Nombre de Jesús de Marchena, el día 9 de marzo de 1997 contando con la presencia de D. Manuel Enrique Aguilar Valero, hijo del autor del texto. Los discursos de presentación se iniciaron con las palabras de D. Antonio Ramírez Palacios, responsable de la gestión, recopilación y publicación de la obra, quien realizó una detallada justificación y valoración de la publicación así como una semblanza biográfica de Aguilar Tejera. A continuación D. Rafael López Fernández, erudito de la saeta y autor del prólogo, nos deleitó con la descripción del contexto cultural y ambiental que rodeó al autor, ilustrada por el canto de los diferentes tipos de saetas de saeteros-cofrades. Finalmente, el acto fue clausurado por un emocionado D. Manuel Enrique Aguilar, que con lágrimas en los ojos recordó con añoranza sus vivencias en la Marchena que tanto amó. Invitados de excepción al acto fueron D. Salvador Rodríguez Becerra y D. Enrique Baltanás, presidente y secretario de la Fundación Machado, que comunicaron la concesión del Premio Demófilo al Consejo de Hermandades de la localidad por la labor realizada en la conservación de las saetas marcheneras. Con posterioridad y en un acto celebrado en los Reales Alcázares de Sevilla, se hizo entrega del mencionado galardón a las hermandades y saeteros marcheneros que de generación en generación transmiten, conservan y difunden este patrimonio cultural, esta seña de identidad de la localidad de Marchena, cuya vigencia esta garantizada.

María Luisa MELERO

Baltanás, E. y Pérez Castellano, A. J.: *Literatura oral en Andalucía (Panorama teórico y taller didáctico)*. Fundación Machado y Editorial Guadalmena. Sevilla, 1996, 205 págs. y 6 ilustraciones.

Larga y fecunda es la competencia investigadora de los profesores Enrique Baltanás y Antonio José Pérez Castellano dentro del riquísimo corpus de la literatura tradicional andaluza. A sus estudios sobre el rico patrimonio lírico y romancístico de numerosos enclaves de nuestra geografía y aquéllos referidos a la enseñanza de la literatura tradicional, viene a sumarse este trabajo, *Literatura oral en Andalucía*, utilísimas guía para una primera aproximación, desde el punto de vista didáctico a esta literatura.

El manual va dirigido fundamentalmente al profesorado que ha de responder a la creciente demanda de recopilar, preservar y difundir el patrimonio literario tradicional de Andalucía. En un momento en el que se concede desde diferentes esferas especial importancia a las señas de identidad de cada colectivo humano, la literatura oral se percibe como una de las más importantes, por lo que se hace necesaria la participación activa de todos los organismos involucrados en su difusión. Es aquí donde el papel del educador tiene una misión importantísima, puesto que su adecuada formación será la clave de una mejor comprensión y asimilación por parte de las generaciones futuras de la diversidad y la riqueza de la literatura tradicional.

Esta literatura, abierta por naturaleza a múltiples factores, guarda estrechas relaciones de parentesco con la literatura escrita y con la literatura popular, conceptos que quedan perfectamente deslindados en los dos primeros capítulos de esta guía para caminantes de los senderos de la rica expresión popular. Los espacios tradicionales del texto oral, junto con sus autores y transmisores, son descritos en los dos siguientes capítulos, en los que en un lenguaje sencillo se combina —como en el resto del libro— la exposición detallada de la materia con la oportuna cita del crítico especializado y la ejemplificación con textos orales andaluces.

A esta primera parte introductoria del libro, titulada “La otra literatura”, sigue una segunda dedicada a los géneros de la literatura oral, en la que se repasan sus antecedentes y características primordiales. Llama la atención la inclusión en este apartado, además del romance, la canción lírica y el cuento tradicional, de géneros menores (que lo son sólo por su brevedad y su menor extensión poética, que no por su menor importancia o vitalidad) tales como el refrán, los trabalenguas y retahílas, la adivinanza, el chiste, las comparaciones, el piropo, el pregón, el dicho popular o los apodos. Pequeñas joyas de la expresión más viva del pueblo, no podían dejarse atrás aquí, a pesar de los aún escasos estudios que sobre estos géneros menores han salido a la luz. Unos con mejor suerte que otros (caso del chiste, las adivinanzas, las comparaciones o los apodos), estos géneros muestran el perpetuo dinamismo creativo de la imaginación popular y su apertura a las más diversas facetas de la vida cotidiana, por lo que no podían faltar en esta obra, la cual tiene como fin primordial la aproximación práctica al texto oral desde un enfoque científico y pedagógico.

Concluye esta segunda parte con el caso especial del flamenco y los tipos de textos orales incluidos en él. En la tercera parte, "El taller de literatura oral", Baltanás y Pérez Castellano analizan el estudio de la literatura tradicional como recurso didáctico —reseñando los antecedentes históricos y los actuales objetivos didácticos de su enseñanza—, ejemplificando su puesta en práctica en el trabajo de campo, es decir, la encuesta (materiales, técnica, transcripción, y fases de clasificación, análisis y edición). A este apartado último sigue una serie de actividades —de expresión oral, escrita, plástica, y dinámica— propuestas por los autores para ser desarrolladas en clase o en un taller de literatura oral. El siguiente apartado es el dedicado a los recursos humanos, materiales, organizativos y técnicos que posibilitan un acercamiento sólido de los alumnos al caudal expresivo de la literatura oral andaluza y a los métodos ya consagrados que permiten poderlo extraer con garantías y fiabilidad. A continuación, los autores insertan varias referencias bibliográficas de utilidad referidas a la literatura oral en general, a su didáctica y a los distintos géneros que la constituyen, además de un repertorio discográfico de la música tradicional andaluza y una guía de direcciones útiles. La obra se completa finalmente con un anexo que incluye los textos legales que regulan las asignaturas "Literatura culta y popular en Andalucía" y "Antropología", de Segundo Curso de Bachillerato.

Libro eminentemente práctico y de fácil lectura, *Literatura oral en Andalucía* estamos seguros se convertirá en un instrumento de gran ayuda para la recopilación, comprensión y valoración del corpus de la poesía tradicional andaluza por parte de los jóvenes que, con la dirección de sus profesores, se acerquen por vez primera a su fresca espontaneidad y a sus eternos valores.

José Manuel GÓMEZ FERNÁNDEZ

Belmonte Clemente, F.: *Colección Belmonte de cantes populares y flamencos*. Edición de José Calvo González. Presentación de Domingo Prieto García, Diputación provincial. Huelva, 1998.

La figura de Fernando Belmonte Clemente (Trigueros, Huelva, 1841-Sevilla, 1890), académico de la de Buenas Letras de Sevilla, profesor de Filosofía del Derecho en la Universidad Hispalense, diputado en Cortes, filósofo de la órbita krausista, curioso erudito en varias disciplinas, no es, ni mucho menos, acreedora del completo olvido en que hoy se le tiene, y del que ha venido a rescatarlo el profesor Calvo González. No se engaña, sin embargo, Calvo González acerca de las dimensiones de su patrocinado, a quien califica, lejos de las hipérboles en que se suele incurrir en este tipo de "recuperaciones", como "figura de segundo orden, pero en absoluto irrelevante".

Más allá del interés local que pueda suscitar el personaje, o del eslabón que supone en la historia del pensamiento filokrausista andaluz, el objeto de nuestro comenta-

rio es una colección de cantares que Belmonte dejó inédita y manuscrita, y que es la que ahora edita el profesor titular de Filosofía del Derecho de la Universidad de Málaga José Calvo González. El manuscrito había sido citado por José Gestoso en su *Necrológica* de Fernando Belmonte, leída en la Academia de Buenas Letras de Sevilla en 1895, como unos legajos de "cantares populares". Calvo González, al editarlos ahora, amplía y modifica el alcance del título: "cantes populares y flamencos", sin que se nos explique el porqué de convertir "cantares" en "cantes" y añadir "flamencos". Calvo González no es filólogo, capacitación profesional que se echa en falta a la hora de abordar la edición de un texto manuscrito como es éste. Falta una descripción material del manuscrito, tarea nada irrelevante, y sobran afirmaciones como, por ejemplo, la de que la colección de Belmonte "presenta déficit en la transcripción fonética" (*transcripción fonética* es un término muy preciso en lingüística) o inexactitudes como llamar *recopilación* al *Cancionero* de Manuel Balmaseda. Por otro lado, el cotejo de correspondencias y concordancias se limita a las dos colecciones de Machado y Álvarez (1881 y 1887, aunque de la primera no se cita por la única edición anotada, la de Sevilla, 1996) y, ocasionalmente, a la de Rodríguez Marín y algunas colecciones onubenses de este siglo. Con respecto a las hipótesis que formula el editor acerca de la fecha del manuscrito y de las motivaciones de Belmonte para esta tarea, son discutibles. Por otro lado, circunscribir el interés por el cancionero popular al círculo de los folkloristas encabezados por Machado y Álvarez (no se cita a Fernán Caballero, ni a Lafuente y Alcántara, ni a Pedrell, ni a Trueba...) no resulta demasiado exacto.

Con todo, la publicación de este repertorio de más de dos mil composiciones es una aportación considerable al acervo de la copla popular española (aflamencada o no), tanto más útil cuanto que el editor la ha completado con prácticos índices de temas, toponimia y términos jergales, respetando la ordenación alfabética del manuscrito. Con la *Colección Belmonte*, el estudioso del cancionero popular dispone ahora de un instrumento más, y especialmente copioso, para el conocimiento y la valoración de este corpus lírico de singular belleza que es la poesía popular, que tanto interés suscitó entre los folkloristas decimonónicos y que hoy, todavía, dista mucho de ser comprendido como merece y que no acaba, por desgracia, de ocupar el lugar que le corresponde en los manuales de literatura española contemporánea, que siguen circunscribiendo la anonimidad al ámbito medieval y la poesía a la que firman cultos (o incultos, que de todo hay) poetas con nombre y apellidos.

Enrique BALTANÁS

Bremond, C. y Fischer, S. (eds.): *Le Romancero Ibérique. Genèse, architecture et fonctions*. Colección de la Casa de Velázquez, nº 52. Madrid, 1995.

Este libro recoge las diez ponencias que se pronunciaron entre el 9 y el 11 de mayo de 1991 en la madrileña Casa de Velázquez, con motivo de un *Coloquio Internacional sobre el Romancero*. Y las recoge tal cual nacieron: en español y francés, por lo que el lector que desconozca este idioma se encontrará con serios problemas para seguir el libro, ya que más de la mitad del mismo está escrito en francés.

El Coloquio de 1991 surgió a consecuencia de un primer *Seminario Colectivo sobre el Romancero Ibérico*, que se celebró de enero a mayo del año anterior, 1990, en París. En ese primer encuentro, especialistas franceses, portugueses y españoles profundizaron sobre varios aspectos de este género, entre los que destacamos su evolución histórica, el reparto geográfico del mismo, su temática o la musicología del romance. Fue este primer encuentro tan completo y enriquecedor que se creyó conveniente establecer un debate triangular en el que los especialistas de los tres países confrontaran sus estudios con el de sus homólogos. El lugar escogido para este nuevo encuentro fue Madrid, y la fecha, mayo de 1991.

Así surgió *Le Romancero Ibérique*, como testimonio gráfico de esta segunda cita, para recoger las charlas que los diversos estudiosos fueron exponiendo durante las jornadas de trabajo. Sin embargo, el prólogo del libro indica que, por diversos problemas, no se han transcrito los debates que se originaron a partir de las disertaciones, y que creemos serían de gran importancia, pues es donde se plasmó la confrontación entre los distintos puntos de vista. De esta forma, el lector se enfrenta a la lectura de un documento que fue concebido como manifestación oral, pero que, sin embargo, carece del testimonio de la más pura oralidad, es decir, del coloquio surgido entre los asistentes a las jornadas.

Consciente de esta carencia, el lector llega al grueso del texto, donde se encuentra con once ponencias estructuradas en cinco partes, "Poética y Lenguaje"; "Historia y Sociedad"; "Estudio de textos"; "Sobre el método"; y "¿Ayer y Hoy?". Lo mejor del libro, superadas las barreras idiomáticas, reside precisamente en estas once muestras: los ponentes verifican su cualificación a través de sus estudios; los contenidos que ofrecen, rigurosos, avalan precisamente a sus autores, destacados miembros de las Universidades de París, Autónoma y Complutense de Madrid, Lisboa y École des hautes études en sciences sociales.

El propósito es profundizar sobre determinados aspectos relacionados con el romance, su génesis, arquitectura y funciones, cómo esbozar una poética del Romancero nuevo... Y todo ello aderezado con ejemplos que han engendrado la literatura a lo largo de su historia, muestras de romances en sus lenguas, español, francés o portugués, para demostrar la riqueza de este género y los conocimientos de los ponentes al poder demostrar lo que cuentan.

Sin embargo, pese a la gran labor realizada en torno a la teorización y la práctica comentada del romance, esta obra habría resultado mucho más atractiva si se incluyeran los debates generados por las ponencias, como apuntábamos más arriba, por una parte; y, por otra, tendría un alcance mayor si se hubiera hecho posible acceder a todos los textos en español, en nuestro caso, ya que, hoy en día, los idiomas siguen siendo una barrera para muchos lectores.

En definitiva, libro recomendado para aquellos que quieran profundizar en el conocimiento de este género épico y que conozcan la lengua que hablan nuestros vecinos allende los Pirineos, y lectura no asequible para quienes no dominen el francés o sus inquietudes sobre el romancero no sobrepasen nuestras fronteras.

Paloma PANEQUE SOSA

Checa, F. y Molina, P. (eds.): *La función simbólica de los ritos. Rituales y simbolismo en el Mediterráneo*. Icaria, Barcelona, 1997, 399 págs. índice: Prefacio, Pedro Molina y Francisco Checa; La función simbólica de los ritos: I. "Ritos de paso y sociedad: reproducción, diferenciación y legitimidad social", Pedro Molina; II. "Ritual, cultura y sociedad en el Mediterráneo", Danielle Provansal; III. "Las pateras y el Mediterráneo: un rito de paso", Francisco Checa; IV. "Rituales de muerte en Andalucía. Significados y funciones", Salvador Rodríguez Becerra; Cultura y ritual: V. "Servicio militar y veteranía: ritual y símbolos", José Luis Anta Félez; VI. "Homo Modulans. Aspectos dinámicos de la práctica musical", Modesto García Jiménez; VII. "Desarrollo económico y crisis de los rituales agrarios", Bernard Roux; La comensalía. Mesa y ritual: VIII. "Alrededor de la mesa: aspectos normativos, rituales y simbólicos de la comensalía", Amado Millán; IX. "Costumbres alimentarias durante los rituales de paso a comienzos de siglo, en la comarca cordobesa de Los Pedroches", Francisco Luque-Romero y José Cobos; Del simbolismo ritual: X. "El lenguaje simbólico: el bestiario como ejemplo", Xosé Ramón Mariño Ferro; XI. "El ritual terapéutico en etnomedicina. Lo empírico y lo simbólico", Pedro Gómez García; La violencia ritual: XII. "Exorcismo y martirio de las imágenes. La iconoclastia como violencia corporal en las sociedades mediterráneas", Manuel Delgado Ruiz.

Esta variada recopilación de trabajos en torno a los conceptos de simbolismo y ritual es el resultado de las "I<sup>as</sup> Jornadas de Estudios Antropológicos sobre el Mediterráneo: el ritual como expresión simbólica", organizadas por el Instituto de Estudios Almerienses y el Departamento de las Ciencias del Hombre y la Sociedad de la Universidad de Almería. Como los propios editores señalan en la introducción, el marco Mediterráneo no aparece definido con claridad y la organización en secciones temáti-

cas ignora en gran medida la referencia geográfica. Al margen de este problema, cada aportación incide con variada suerte en las conexiones conceptuales entre simbolismo y ritual y el análisis pormenorizado de determinados fenómenos, tanto contemporáneos como históricos, dentro de las líneas maestras definidas por las teorías de Van Gennep, Victor Turner, Mary Douglas y Edmund Leach principalmente.

En el primer bloque, Pedro Molina García revisa en profundidad la epistemología de la aproximación antropológica al fenómeno de los ritos de paso para intentar así profundizar en la relevancia de su consideración en las modernas sociedades occidentales. A partir de su definición como "(...) un sistema categorial socio-antropológico" (23), reivindica un análisis simbólico de los mismos para observar cómo se transforman en mensajes sociales capaces de regular determinados aspectos de la vida en comunidad. En los siguientes artículos se continúa la discusión aquí planteada en conexión a tres asuntos bien distintos; de un lado, la profesora Provansal contempla los ritos de paso destinados a la construcción genérica en determinadas sociedades bereberes, en especial aquellos destinados a presentar la inferioridad femenina como realidad racionalmente sustentada. En el mismo entorno geográfico, Francisco Checa se detiene en la consideración del fenómeno de la emigración norteafricana ilegal a Europa en su versión más contemporánea: el cruce del Estrecho en patera. A través de los testimonios de los protagonistas, se reconstruye aquí el contexto cultural y simbólico en el que este viaje, frecuentemente hacia la muerte, puede interpretarse como rito de paso, más allá de las simples coordenadas económicas o políticas que los justifiquen. En el que cierra la sección, el profesor Rodríguez Becerra se centra en las prácticas funerarias andaluzas a partir de las evidencias suministradas por el cuestionario realizado en 1901 por la sección de Ciencias Morales y Políticas del Ateneo de Madrid. Tras establecer una formalización de dichos rituales, analiza su organización secuencial poniendo de relieve el sentido simbólico de muchas de las actuaciones a lo largo de las fases constituyentes: agonía, amortajamiento, entierro y pésame.

La siguiente sección ofrece tres artículos muy heterogéneos. José Luis Anta Félez se aproxima al fenómeno de la milicia obligatoria entendido como "ritual planteado culturalmente de forma universal por el Estado moderno" (164). Tras cuestionar el modelo secuencial de Van Gennep y Turner, propone otro sustentado en el juego de relaciones culturales y frente al concepto de rito de iniciación el de "carrera". Para ejemplificar la realidad compleja del fenómeno se apunta la conexión entre el sistema de veteranía como metáfora de una estructura de poder y su identificación con un modelo de relaciones familiares. El trabajo de Modesto García Jiménez también revisa determinadas actitudes en la moderna antropología, en especial su dedicación a la contemporaneidad en aras de una supuesta utilidad social de los estudios. Frente a esto, el autor reivindica que "la antropología es un ejercicio de memorialización que busca la constatación de las normas admitidas en la identificación del humano como sujeto histórico y social" (182). Estas reflexiones generales sirven para plantear la necesidad de nuevas aproximaciones a los fenómenos musicales —incluyendo el canto y la danza— en la construcción de procesos identitarios colectivos en las sociedades contemporáneas tanto como

en las antiguas. Bernard Roux cierra la sección con una aproximación a los rituales agrarios desde una perspectiva más socioeconómica que antropológica. Aunque algunos desarrollos relativos al carácter necesario de la vida ritualizada en la agricultura premoderna y su posterior pérdida son interesantes, la falta de un material etnográfico más allá de la propia experiencia del autor resta valor a las conclusiones.

La tercera sección encuadra dos artículos que se ocupan del análisis del fenómeno de la comensalía. En el primero se aborda exhaustivamente cómo este “ritual de rituales” (234) integra a los individuos en actitudes cooperativas que van más allá de la satisfacción sensorial o la necesidad orgánica, o lo que es lo mismo, cómo la imposición biológica se transforma en cultura. Utilizando los manuales de conductas y otras fuentes literarias, Amado Millán intenta elaborar una visión global del fenómeno y para ello resuelve de manera sumaria aspectos muy complejos de la evolución cultural, lo que le lleva en ocasiones a dar injustificadamente un sentido universal a prácticas claramente locales o de clase. En el siguiente trabajo se aplican algunos de los principios y conceptos al caso específico de las prácticas de comensalía en la comarca cordobesa de Los Pedroches a principios de este siglo. También en este caso la base documental del trabajo es el cuestionario de 1901 encargado por el Ateneo de Madrid que sirve para un estudio pormenorizado de las diversas prácticas alimentarias realizadas en este área geográfica durante los ritos de transición –nacimiento, noviazgo, bodas, y funerales–. Finalmente se propone una lectura crítica de estas actividades a partir de principios estructuralistas, funcionalistas y psicológicos.

La sección cuarta está formada por dos trabajos; en el primero, el profesor Xosé R. Mariño se ocupa de los por él denominados “símbolos conscientes”, cuyo funcionamiento y uso intenta ejemplificar sobre los bestiarios europeos. El autor entiende que casi todas las sociedades usan símbolos rituales y creenciales de cuyo significado son conscientes, de ahí la necesidad de la interpretación nativa a la hora de su consideración. Desgraciadamente la reflexión no aporta nada nuevo en lo teórico a lo ya planteado en los estudios de iconología desde Panofsky y en lo práctico, carece frente a éstos de la imprescindible localización histórica de los fenómenos significantes –una necesidad que se toca casi de pasada en la subsección titulada “Concordancia”–. En cuanto a la argumentación de que el uso simbólico de los animales es una constante por el valor de éstos como significantes culturales para el ser humano porque en ellos “encontramos representada gran parte de los comportamientos de los hombres” (300), parece ignorar la inevitable mediación lingüística que posibilita dicho reconocimiento. El siguiente artículo a cargo del profesor Pedro Gómez es un trabajo modélico sobre la relación entre comunidades culturales y ciertos rituales terapéuticos curanderiles. Partiendo de las consideraciones de Leví-Strauss, el autor argumenta que no hay ritos naturales, sino que todo ritual es un sistema comunicativo que busca en su *performance* la eficacia. Desde esta perspectiva se sitúan las actividades curanderiles como acciones rituales que consiguen su eficacia por medio de una intermediación simbólica entre el cuerpo y el espíritu. Como señala el autor, todos los sentidos adscritos en estos rituales a los elementos sensibles –tanto los que forman parte del conjuro restaurativo como a los

síntomas del enfermo— afirman y reafirman la presencia de un poder, un poder que la ciencia moderna parece reconocer cada vez más en las conexiones aún no desveladas entre las organizaciones neuronales y la sintomatología corporal, y que también la práctica curanderil —pese a su carácter precientífico— integra como parte de una visión holística del ser humano.

La última colaboración a cargo de Manuel Delgado Ruiz estudia los ataques contra las imágenes desde una doble perspectiva: de un lado, la sitúa dentro de la tradición cristiana —no creo que la restricción a lo mediterráneo sea aquí particularmente operativa— y del otro considera su puesta en acción en el caso concreto de la destrucción de iconos durante la Guerra Civil. El autor concluye observando que pese a la descalificación de los hechos como simples muestras de barbarie, la acción de destrucción implicaba una inversión simbólica de los ritos de glorificación de la imagen, en un momento en que se intentaba luchar contra un poder que sustentaba su eficacia precisamente sobre imágenes como las destruidas.

Este volumen tiene la importancia de presentar algunos de los problemas de la moderna antropología tanto en su metodología como en la elección de objeto y apuesta por soluciones muy diversas, a veces contradictorias entre sí, pero que tienen el inmenso valor de presentar a los estudiosos de este área la reactualización de las teorías clásicas sobre rito y cultura.

Manuel J. GÓMEZ LARA

Lorenzo Vélez, A.: *Cuentos anticlericales de tradición oral*. Ámbito. Valladolid, 1997. Prólogo de Julio Camarena.

Aunque ya no se quemen templos, ni se degüellen frailes, ni se asalten conventos (apresurémonos a decirlo: afortunadamente), como ha ocurrido en más de algún momento álgido y llameante de la moderna historia de España (y de Europa, que por todas partes han cocido habas), el anticlericalismo existe, como sigue existiendo el clericalismo. Ambos datan de antiguo y ahora, menos efervescentes, o menos virulentos, se dejan rastrear igualmente, a poco olfato que tengamos, o a poco que veamos la televisión. La Iglesia (aparte, o al lado, de sus pretensiones escatológicas, que aquí no nos incumbe discutir) es un instrumento de poder social, y todo poder genera su contrapoder. Todo globo que se hincha tiene siempre a alguien alrededor acechándolo para clavarle la aguja de la risa, y devolver el aire al aire. “Creo en Dios, pero no en los curas”, dicen muchos, saltándose a la torera, consciente o inconscientemente, lo que el dogma teológico sostiene a machamartillo: que a Dios no se llega sino por los mostradores de la Iglesia, distribuidora exclusiva en la tierra de un producto patentado en el cielo.

Herejes (heterodoxos, los llamaba más finamente don Marcelino) pudieron ser Blanco White o el Abate Marchena, como lo fueron Voltaire o Unamuno. Ninguno era propiamente ateo, sino más bien adversarios del monopolio, fabricantes de la competencia, aguerridos comerciantes que llevan al mercado un producto seriamente competitivo, por lo moderno y versátil.

Y es que hay un mercado de la herejía. Quiero decir, una demanda de productos anticlericales, de agujas de pinchar globos fatuos. Si los intelectuales proponen un Dios relojero, o un Dios creado más que creador, el pueblo es el primer hereje, lo mismo que es también el primer y más entregado devoto, como saben bien los especialistas en religiosidad popular, término acuñado por los antropólogos y que tanto molesta a los obispos, aunque lo acepten —algunos— a regañadientes. Exvotos, procesiones, milagros, romerías... pero también romances, coplas, refranes, cuentos... anticlericales. Si se fuera a hacer un inventario de la literatura popular que critica, ataca o, simplemente, se ríe de los clérigos, el volumen sería inmenso, casi inabarcable.

No hace mucho, Manuel Bernal Rodríguez (véase nuestra reseña en *Demófilo*, núm. 18 (1996), pp. 242-244) acopió y estudió los refranes anticlericales que circularon o circulan en castellano: "A casa del cura, ni por lumbre vas segura", decía uno de ellos. Ahora, Antonio Lorenzo Vélez, buen conocedor del patio popular, hace lo propio con los cuentos y chascarros tradicionales. En ellos se moteja al fraile, al cura o a la monja de glotones, ignaros, injuriosos, falsos o aprovechados. Junto a ellos aparecen maridos consentidores (o, simplemente, bobos), mujeres adúlteras, criados pícaros, sacristanes cómplices o monaguillos revoltosos. Uno de estos cuentecillos recogidos por Antonio Lorenzo Vélez, en tal pueblo de la provincia de Cuenca, dice así:

"Éranse una vez unos pastores. Y tenían un chiquejo, así de año y medio, que son muy listillos. Y la mujer del pastor trataba con el cura. Y un día vuelve el pastor, y no lo esperaban. Y estaban el cura y ella en la cocina. Y resulta que el cura, al ver que llamó el marido, va y se mete debajo de la banca. Y el chiquillo todo era decirle a su padre:

—¡Papa! ¡Papa! ¡El coco!

Y él decía:

—¿Y qué coco? ¡Pues no dice que ahí está el coco!

Cuando se asoma el hombre, y le dice el marido:

—Pero, señor cura, ¡salga usted y se esté aquí con nosotros! ¿Pa qué se esconde usted, pudiendo estar aquí tan rebién con nosotros toda la noche?"

Todo, como se ve, humano, demasiado humano. Sin meterse en dibujos teológicos, sin más pretensión que la risa, porque no hay cosa más democrática y popular que la risa (acaso, sólo, las lágrimas), Antonio Lorenzo Vélez pone a estos cuentos un prólogo juicioso y doctrinal, pero no doctrinario, dejando ver que no pueden sacarse conclusiones de mucha trastienda: "El cuento jocosos funciona como vía de escape ante la presión ejercida por los poderes dominantes. Pero no veamos en ellos motivo de articuladas reivindicaciones sociales ni cosas por el estilo. Su función primordial es la de

divertir y liberar al mismo tiempo tensiones". Los textos van editados con pulcritud de recopilador y con toda la fidelidad que es posible guardar a estas manifestaciones orales y espontáneas de gentes sencillas y poco menos que iletradas, lo que de seguro agradecerán los científicos, aunque, para leer, resulten algo duros de expresión. Pero hermostrarlos no es la tarea que se ha propuesto su recopilador, que con rescatarlos y estudiarlos, tal y como son, ya hace bastante.

Cabría preguntarse si la gente sigue contando cuentos de curas, ahora que ya los curas no son como los de antes, ni ostentan su poder, ni parece que ya detenten sus oscuras influencias en el confesionario o en el tocador de las señoras. En una palabra, ahora que la del Magistral don Fermín de Pas es ya una figura definitivamente anacrónica, sólo viva en la novela de *Clarín* y otras por el estilo de su misma época. Puede que la gente siga contando cuentos de curas —estos de Antonio Lorenzo Vélez los ha recogido bien recientemente—, porque tal vez el cura sea una metáfora, un tipo que se da en todas las épocas, vista o no de sotana. La metáfora de un globo que necesita ser pinchado con los alfileres de la risa popular, que casi nunca es tonta y, por de pronto, no se chupa el dedo.

Enrique BALTANÁS

Nettl, B.: *Música folklórica y tradicional de los continentes occidentales*. Alianza Editorial (colección "Alianza Música"). Madrid, 1996. 267 págs. 14 ilustraciones.

Hemos de agradecer a Alianza Editorial la reimpresión de la versión española del libro de Bruno Nettl *Folk and Traditional Music of the Western Continents*, ya publicada en esta editorial en 1985. El libro es la segunda edición ampliada de un estudio anterior de Nettl. La novedad más importante de esta segunda edición es la inclusión de todo un capítulo dedicado a la música folklórica latinoamericana escrito por el Dr. Gérard Béhague.

El estudio de Nettl abarca la música folklórica y tradicional de Europa, el África subsahariana y las dos Américas. No es casual esa agrupación de continentes, ya que el autor considera que estas zonas han estado dominadas por el influjo de la cultura musical de Occidente. Partiendo de esa idea, Nettl desarrolla un enfoque geográfico fundamentalmente. Tras dos capítulos iniciales de introducción (referidos a las músicas folklóricas y tribales en su entorno cultural y a la metodología necesaria para su estudio), pasa a analizar los estilos musicales generales de cada continente. Dedicó cuatro capítulos a Europa (que tratan sobre el carácter general de la música folklórica europea, la música de los pueblos germánicos, la de Europa oriental y la de Francia, Italia y España), uno a la música del África negra y cuatro al continente americano (los amerindios, música folklórica afroamericana en Norteamérica y Latinoamérica, y música folklórica general de las dos Américas).

El apartado referente a la música folklórica y tradicional en España, escrito por el profesor Manuel García Matos (pp. 118-154), que sustituye al original redactado por Nettl, tiene un especial interés por el repertorio de canciones y bailes tradicionales que recoge. Se inicia con una breve introducción en que señala la variedad geográfica y cultural de nuestro país, la cual tiene su reflejo en la complejidad y riqueza de su folklore. A continuación, García Matos realiza un repaso por la canción tradicional española, no sin antes advertir sobre el peligro de considerar el *flamenco* como el único casi canto popular español (necesaria para los destinatarios anglosajones de la obra).

En la exposición de todos los tipos de canciones tradicionales españolas, necesariamente escueta dado el afán enciclopédico del libro en general, Matos no sigue un orden preciso en cuanto a la clasificación genérica, y tampoco es sistemático en cuanto a la presencia de las letras o transcripciones musicales de las canciones, de las que tampoco precisa su origen.

Cada variedad musical es estudiada desde el punto de vista rítmico, señalándose, siempre que es posible, las variedades más conocidas de ese estilo. Las letras y las transcripciones, menos numerosas de lo que sería deseable, como ya hemos dicho, contribuyen a ilustrar la explicación general, en la que someramente se alude a las condiciones y circunstancias en que son producidas las canciones y se exponen los contenidos más habituales de las mismas. Los tipos de canto tratados de manera más extensa son las canciones de ronda y de baile y el flamenco. Sorprende la ausencia del romance y sus diferentes tipos (consideran solamente en cuanto a forma estrófica).

A continuación, el autor se ocupa de la danza tradicional española, a la que agrupa en dos categorías: bailes rituales y bailes de divertimento. Este apartado, en que cita ejemplos concretos (como el baile de los *cascabeleros* en Alosno), ha quedado un tanto anticuado debido a los años transcurridos desde su elaboración. Por último, el final del apartado, que cierra el capítulo dedicado a la música de Francia, Italia y España, se completa con una bibliografía y una discografía muy sucintas.

En general, el estudio de García Matos puede considerarse necesariamente superado en muchos aspectos, no sólo por su antigüedad, sino también por las carencias ya señaladas, por su falta de rigor al diferenciar por géneros cada tipo de canción o al no incluir referencias precisas sobre sus informantes o la procedencia de los textos presentados, ya sean folklóricos o de crítica. Salvo las objeciones ya formuladas, ninguna más podemos señalar teniendo en cuenta el afán generalizador de la obra en que se inserta. Por contra, es aún destacable su intento de sistematizar en pocas páginas las peculiaridades del inmenso corpus de música tradicional de nuestro país.

El prurito divulgador del estudio de Nettl le permite perpetuarse como una obra interesante para cualquier interesado en la materia o cualquier estudioso de la literatura tradicional que quiera acercarse a los textos orales desde su perspectiva musical o desde el punto de vista de su pervivencia. En este sentido, algunas conclusiones de la obra de Nettl sobre la música folklórica (conservación de formas arcaicas, creación de nuevos estilos bajo el impacto de la aculturación, evoluciones especiales debidas a tenden-

cias particulares en los valores culturales) son interesantes en la medida que aportan una esperanzadora visión sobre el futuro de la cultura y el folklore tradicionales.

Por último, no quisiéramos concluir esta reseña sin dejar de destacar el hecho de la no inclusión de la música tradicional portuguesa en el estudio de Nettl, el cual debería estar en la base de una moderna y completa antología del corpus de la lírica tradicional europea. Hasta que alguien acometa esa ardua tarea, el estudio de Bruno Nettl cubre, con lógicas reservas, parte del campo de esa futura labor comparativa que esperamos pronto llegue a realizarse.

José Manuel GÓMEZ FERNÁNDEZ

Prats, L.: *Antropología y Patrimonio*. Editorial Ariel, Serie Ariel Antropología. Barcelona, 1997, 171 págs.

El reducido número de trabajos bibliográficos que se ocupen específica y científicamente del Patrimonio desde el punto de vista de la ciencia antropológica, nos hace acoger con entusiasmo cualquier nueva aportación, como ésta de Llorenç Prats, docente en la Universidad de Barcelona pero con una amplia dedicación profesional en el campo patrimonial.

El escaso interés de los antropólogos hacia los planteamientos teóricos y, consiguientemente, hacia las actuaciones prácticas referidas al Patrimonio, no puede ser por menos que motivo de reflexión obligada. El autor se muestra contundente en este sentido: "¿Qué disciplina se halla, por sus propias características definitorias, en mejor situación para abordar el patrimonio como un fenómeno cultural y desde una perspectiva global, sin partir de ningún apriorismo? Además, quién, si no la antropología, se va a ocupar de la recopilación del "patrimonio etnológico".

A su entender son varias las razones que han conducido a esta situación, las cuales pueden resumirse en el menosprecio generalizado de la antropología española por el ejercicio de la profesión más allá del ámbito académico y de las investigaciones consideradas científicamente relevantes, entre las que evidentemente no se cuentan los temas asociados con la mal denominada cultura "material" o "tradicional" o "popular", propia de una museología obsoleta y carente de interés.

Incuestionablemente el patrimonio es algo más. Y a ello dedica Llorenç Prats la primera parte de su libro, muy acertadamente recogida bajo el epígrafe de *Antropología del Patrimonio*.

En primer lugar se detiene en desmontar la pretensión de que el patrimonio no son más que objetos, realizados a la categoría de bien patrimonial por distintos intereses.

Es ahí precisamente donde radica su importancia, en la comprensión del patrimonio como un constructo social y no en la historia de los objetos que lo conforman.

Por ello Prats traza un breve recorrido, que parte del Romanticismo por ser el momento en que se origina la actual concepción del patrimonio y se afianzan los criterios legitimadores de los elementos potencialmente patrimoniales: naturaleza, historia e inspiración creativa. De ellos se tomarán los referentes simbólicos que coadyuvarán a la extensión del sentimiento identitario, de herencia histórico-cultural compartida, imprescindible a los nacionalismos decimonónicos.

La activación de estos referentes se halla expresamente en manos del poder político, lo que lleva al autor a la lógica conclusión de que sin poder no existe patrimonio. Es un análisis coincidente con lo expresado por otros antropólogos, como la venezolana Iraida Vargas, quien ha recapacitado largamente sobre la lucha sostenida entre los distintos grupos que conforman una sociedad por decidir qué bienes culturales deben ser patrimonializados, y cómo es siempre el poder real quien a la postre establece los mecanismos para estimular los procesos de identificación; o Antonio Limón, director del Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla, que entiende la dificultad de la restitución del patrimonio al conjunto de la sociedad precisamente como consecuencia de la artificialidad que supone una activación de arriba abajo en vez de ir desde la base creadora hacia las instituciones encargadas de su custodia.

La utilización actual del patrimonio como factor de desarrollo, lleva a Llorenç Prats al análisis de los nuevos repertorios que se están activando para transformarlos en recurso turístico. Como cabía esperar, son las autoridades locales, especialmente en zonas deprimidas que no cuentan con otros recursos, las más dinámicas promotoras de esta reconversión. En su opinión, este nuevo interés no sólo está modificando el tratamiento del patrimonio sino su propio concepto: ya no es identidad para sus protagonistas sino la imagen que se quiere proyectar al exterior.

Esta nueva política cultural ha traído la potenciación de los ecomuseos, siguiendo el ejemplo francés, cuyo Gobierno comenzó en los años sesenta a favorecer este tipo de instituciones museísticas enmarcadas en su política de creación de parques naturales destinados al turismo.

Los nuevos intereses condujeron inevitablemente al despertar de los elementos del patrimonio etnográfico. Por ello Prats entra a comentar algunas de las definiciones y los conceptos que expresan, aportando su propia consideración, incluidas propuestas terminológicas. Ciertamente, el carácter holístico que conlleva la mirada antropológica nos hace comprender que todo el patrimonio se compone de realizaciones culturales. En consecuencia, el único término adecuado es el de Patrimonio Cultural, y el único profesional capacitado para enfrentarse a una perspectiva global es el antropólogo.

Cosa distinta es la compartimentación disciplinaria y legislativa, y, por supuesto, el desinterés profesional ya comentado, por entender erróneamente que a los antropólogos tan sólo nos responsabilizan de los denostados "objetos populares y tradicionales".

La identificación del patrimonio con la cultura misma acarrea el problema de la selección: ninguna cultura puede preservarse en su totalidad, ni siquiera con la adecuada documentación. Sólo podemos aspirar a conservar parte del conocimiento de la diversidad cultural, que, de hecho, como resalta Prats, es lo que ha estado haciendo la Antropología desde sus orígenes. No obstante señala que la difícil demostración de la rentabilidad, a corto plazo, del patrimonio considerado como conocimiento, aborta toda posibilidad de que se dedique a ello la financiación necesaria.

Estos razonamientos llevan al autor a trazar un pesimista panorama de futuro para las activaciones patrimoniales, siempre a merced del poder político con el apoyo del mecenazgo privado, movidos ambos por variopintos intereses político-económicos. Y ello tanto a gran escala, donde se involucran los gobiernos nacionales, regionales o de grandes municipios junto a importantes empresas y fundaciones privadas, como a escala micro, referida a pequeños ayuntamientos o, a lo sumo, instituciones comarcales con apoyo de los imprescindibles recursos externos.

De este aciago panorama no se libran, para Llorenç Prats, ni los científicos ni, mucho menos, los museólogos. El escaso interés de los primeros sólo se motiva, a su entender, cuando supone una fuente de financiación para sus investigaciones; y ello, siempre que se permita que éstas sean puras, no subordinadas a determinadas aplicaciones prácticas que inevitablemente esconden oscuros intereses.

En cuanto a los museólogos, realmente caen bajo las críticas de Prats. Sin negar la existencia de reconocidas actitudes escasamente científicas entre algunos representantes de la museología (al igual, por otro lado, que en cualquier otro colectivo profesional), es difícil compartir afirmaciones tales como las que dirige a todos los que se ocupan del patrimonio etnológico, "parapetados tras un concepto cada vez más difuso e inoperante de objeto y de un proceso de investigación-documentación-conservación-exposición alrededor del objeto, que han pugnado por mantener en los límites de los conocimientos reservados, contribuyendo así a salvaguardar sus atribuciones supuestamente exclusivas".

En verdad las experiencias pueden ser muy distintas para cada quién. Pero no puede ignorarse que junto a este retrato, trabajan igualmente algunos antropólogos-museólogos que llevan muchos años intentando, sin grandes éxitos, tender lazos de unión con la antropología universitaria, promover investigaciones conjuntas, demostrar la inutilidad de los objetos por sí mismos y la posibilidad real de transmitir con ellos conceptos, tanto los que identifican a los ciudadanos con su patrimonio como los que extienden la valoración de la diversidad cultural y la inutilidad de los etnocentrismos.

Pero para saber transmitir ideas a través de los objetos es preciso una sólida y específica formación profesional que, tal como reconoce el autor, es difícil conseguir en nuestro actual sistema académico oficial.

No puede olvidarse tampoco que fue un antropólogo conservador de museos el primero que hizo incluir en la vigente Ley de Patrimonio Histórico Español los "conocimientos y actividades" (o sea, el patrimonio inmaterial o intangible) al mismo nivel de

protección que los restantes elementos constitutivos del patrimonio. De ahí fue asumido por todas las legislaciones autonómicas posteriores.

Quizá la insistencia en lo "popular y tradicional" que manifiestan las leyes e instituciones catalanas, obviada en otras comunidades, consiga explicar determinados estancamientos en este sentido. O bien el posicionamiento achacado por Prats a la Generalitat de Catalunya, de mantener su política patrimonial al servicio de una versión ideológica de la identidad, de espaldas a las demandas sociales actuales. De cualquier forma parece evidente que ni una ni otra postura son hoy generalizables.

La segunda parte de esta obra se adentra en la historia de algunas experiencias del autor en el campo patrimonial, especialmente referidas a la elaboración del Inventario del Patrimonio Etnológico de Catalunya y a la creación de un ecomuseo en el Pirineo leridano. En ambos casos se documenta desde la concepción de los proyectos iniciales hasta el análisis de los factores que, en la actualidad, están ralentizando su plena rentabilidad. Sin duda, y tal como él mismo indica, estas "enseñanzas de la experiencia" pueden servir para orientar mejor futuras actuaciones.

En suma, estamos ante un gran trabajo de reflexión teórica y de ejemplificación práctica, que debería animar a todos los que mostramos interés por los temas patrimoniales a difundir igualmente nuestras consideraciones y experiencias, para contribuir al necesario debate y puesta en común.

Esther FERNÁNDEZ DE PAZ

Talego Vázquez, F: *Cultura jornalera, poder popular y liderazgo mesiánico. Antropología política de Marinaleda*. Sevilla, 1996. 329 páginas.

Este libro de Félix Talego se centra en la descripción y el análisis de un proceso político bastante particular y excepcional: la creación y el mantenimiento de un poder popular, de carácter asambleario, en la localidad de Marinaleda. Marinaleda, un municipio sevillano de unos 2.500 habitantes, saltó al conocimiento público, según explica el autor, el 14 de agosto de 1980, con motivo de que más de 700 de sus vecinos se declararan en huelga de hambre: "Desde entonces, el nombre de Marinaleda ha ido siempre unido al de la colectividad social en el campo andaluz, a la protesta contra el desempleo, contra la concentración de la propiedad de la tierra y a una forma participativa, asamblearia de practicar la política".

Dice Félix Talego que "desde los primeros años (de la transición política en España), la estructura política que se instaura en el pueblo presenta interesantes peculiaridades que dan lugar a que la configuración de Marinaleda sea *sustancialmente diferente* a la que se da en el resto de los pueblos de la comarca y aun de Andalucía":

- Ausencia o marginación de los partidos políticos convencionales;
- Generación y consolidación de un liderazgo de tipo carismático muy acentuado (acompañado de una enorme desigualdad entre el líder y todo el resto de los integrantes del proceso, hasta el punto de que el poder “sea capitalizado exclusivamente por una persona”); y
- El carácter fuertemente localista de la experiencia política.

En Marinaleda, dice el autor, se da una estructura política cuya base social es casi exclusivamente jornalera y que reconoce sólo la problemática jornalera, sin atender prácticamente a la de otros sectores sociales. En este sentido, la estructura de poder local y el discurso que la sustenta tienen un marcado carácter de clase y acentúan, en los niveles político y simbólico, las diferencias de clase. El sector social de los ‘pelentrines’, que constituye aproximadamente un 20% de la población, permanece bastante al margen, cuando no enfrentado, a esta estructura político-social dominante en el pueblo que fusiona Sindicato (Sindicato de Obreros del Campo), Ayuntamiento, Alcaldía y clase jornalera y está representada, encarnada en la figura del secretario sindical y alcalde, Juan Manuel. Por este solo hecho, Marinaleda contrastaría ya con la práctica totalidad de los municipios de Andalucía (...) cuyos poderes políticos locales basan su legitimidad, y su propaganda, precisamente en la pretensión de ser representantes y defensores de los intereses de la generalidad de los vecinos”.

A partir de aquí, y en buena medida, puede decirse que el hilo conductor del análisis de Talego se basa en pretender explicar esta “peculiaridad” de Marinaleda que no puede ser atribuida, que la sociedad local presente rasgos económicos de estructura social especialmente diferentes de las sociedades locales vecinas. No hay, insiste el autor, “ningún indicador objetivo de carácter infraestructural (que explique) la diferencia política e ideológica que presenta hoy Marinaleda respecto al resto de los municipios”. La única “peculiaridad” citada consistiría en que maestros, médicos, enfermeros residen por lo general fuera de la localidad y no tienen con ésta ningún otro tipo de relación que no sea la estrictamente profesional. Hubiera sido interesante constatar hasta qué punto esta “peculiaridad” puede haber sido importante o sólo anecdótica.

Los objetivos que han orientado a Talego en su investigación han sido responder a cómo ha sido posible la generación y consolidación de un liderazgo de tipo carismático tan acentuado como se da en el caso del *poder popular* de Marinaleda y explicar cómo y por qué ha sido posible que una estructura política que tiene como uno de los pilares ideológicos al igualitarismo haya podido conjugar este principio con la institucionalización de una “enorme desigualdad entre un líder y todo el resto de los integrantes del *proceso*; una desigualdad aquí no basada en criterios económicos pero sí políticos e intelectuales”.

Por otra parte, lo que pretende Félix Talego con su análisis, y que supondría su personal y original aportación a los análisis sobre organizaciones y movimientos sociales, es analizar el movimiento social que supone el *proceso* de Marinaleda no como un

“colectivo” que actúa como un bloque sino como una “estructura sociopolítica analizable internamente”.

Para cumplir con sus objetivos, Talego dedica los dos primeros capítulos a presentar Marinaleda: el pueblo, el pueblo dentro de su comarca, la propiedad de la tierra y su distribución y las diferencias de clase que se dan en la localidad, así como las diferentes estrategias, sociales y simbólicas, que se dan para reproducir dicha diferencia. Un tercer capítulo está dedicado a analizar el período de la transición política en Marinaleda, para constatar que, en Marinaleda, se habría consumado la “ruptura” al fracasar la vía “reformista”. A partir de ahí, los dos capítulos siguientes, el cuarto y el quinto, están dedicados a 1) describir y explicar el *proceso* por el que se llegó a la constitución del *poder popular* y sus diferentes instancias: “La *Asamblea* del poder popular, el *Sindicato* y el *Grupo de Acción*; y 2) describir y analizar los diferentes tipos de acción, ordinarios y extraordinarios, en los que se concreta y de los que se alimenta el *poder popular*: los *trabajos voluntarios* y las *luchas*. Un sexto capítulo está dedicado a analizar la “pugna” entre el *poder popular* y el grupo de los excluidos y de los autoexcluidos del *proceso*, los llamados *la contra* por el poder popular y compuesto, principalmente, por los “peletrines” o pequeños y medianos propietarios, así como por los comerciantes locales.

En términos generales, soy de la opinión, que Félix Talego resuelve satisfactoriamente los problemas que se ha planteado. Describe suficientemente en qué consiste el *proceso* y el *poder popular* y describe y explica cuáles son sus fundamentos para reproducirse. En efecto, nos explica cómo el Empleo Comunitario contribuyó a favorecer la implantación del Sindicato y cómo, en Marinaleda, la Asamblea *decide* el acceso al Plan de Empleo Rural, a las viviendas, a la Cooperativa que se constituye después de que se accediera a una finca de más de 1.000 hectáreas, etc. En definitiva “La Asamblea supone, realmente, una nueva estructura de poder que ha creado una dinámica propia y peculiar de resolución de problemas prácticos y vitales para las vidas de los que a ella asisten y, en muchos aspectos, para la vida de todos los marinaleños”. Asimismo, “el *poder popular* se sostiene en tanto que logra una redistribución básicamente equitativa de recursos, derechos y obligaciones entre la gente que pertenece a la *Asamblea*”. Además, “En Marinaleda, la mayoría de los jornaleros han estado convencidos de que la Asamblea es la expresión auténtica y legítima, por encima de cualquier otra forma de representación política, de la voluntad de todos y de cada uno de ellos”.

La peculiaridad de todo este proceso arranca ya de las primeras consultas electorales y se explica por “la solidez de la organización del Sindicato, que condiciona fuertemente este aspecto de la participación política y muchos otros de suma importancia en la vida local”. Dicho así, resulta obvio que se plantea otro interrogante al que cabría responder: ¿cómo se explica la “peculiaridad” de la solidez del Sindicato en Marinaleda en relación a otras localidades con una población mayoritaria de jornaleros? Está claro que la respuesta no cabría buscarla en la especificidad de la “cultura del trabajo”, pues cabe suponer que ésta será la misma para los jornaleros de Marinaleda que los de otras poblaciones vecinas. En este punto, me resulta necesario un comentario, Félix Talego alude de manera recurrente a la “cultura del trabajo” de los jornaleros, así como a la cultura

del trabajo de los pelentrines, para explicar determinados comportamientos, determinadas actitudes, determinadas expectativas. El término parece importante, y sin duda lo es, hasta el punto de que forma parte del título de la obra (no exactamente de la misma manera). En efecto, se nos dice que “pelentrines”, comerciantes locales jornaleros... poseen “culturas del trabajo” considerablemente distintas y, asimismo que “para comprender la interpretación que vamos a dar de los fenómenos sociopolíticos que han acontecido en Marinaleda es muy importante tener presente que la ideología que hizo suya la mayoría del sector social jornalero en Marinaleda era una cosa y la cultura del trabajo de que eran portadores otra distinta, aunque la ideología en cuestión fuera elaborada (...) incorporando o tomando como materia prima aspectos y elementos importantes de esa cultura del trabajo” (p. 99). Me parece importante el concepto de “cultura del trabajo”, así como pertinente en relación a los temas tratados en este libro, pero me resulta excesivamente vaga su caracterización, por no decir que los rasgos concretos que caracterizarían las diferentes culturas del trabajo no se explicitan o no se explicitan lo suficiente. Parece que para el autor, dichos rasgos son claros y los tiene en la mente de un modo muy preciso, pero dichos rasgos no le son suministrados al lector y creo que, dada la importancia que se le atribuye a la cultura del trabajo, hubiera sido necesario hacerlo. Dicho de otro modo, la “cultura del trabajo de los jornaleros” parece ser para el autor un implícito que no explicita para el lector.

En cualquier caso, uno de los rasgos sí explicitados de la “cultura del trabajo jornalera” es la importancia de “firmeza” y de la “honestidad”, así como de la distancia que separa a “los que saben” de “los que no saben hablar”. Y, así pues, “el liderazgo entre los jornaleros (...) se sustenta en dos pilares fundamentales: la confianza personalizada (“predicar con el ejemplo”) y la solvencia intelectual atribuida” (p. 103).

Ahora ya podemos entrar a analizar uno de los objetivos principales de la investigación de Félix Talego: explicar el liderazgo de tipo carismático, el liderazgo *mesiánico* que constituye el tercer gran elemento recogido en el título del libro. Un liderazgo de tipo tal que ha permitido al autor (a pesar de decir que una de sus aportaciones consiste en ver al colectivo como “una estructura sociopolítica analizable internamente”) “escribir todo el texto sin que sea necesario mencionar en él a ninguna otra persona de la localidad que no sea el propio alcalde y secretario local del sindicato”. ¿Por qué?

Este me parece el aspecto más discutible del libro y de la orientación adoptada por el autor. Parece, en este punto como si se hubiera dejado llevar por un “ya es sabido” que hacía innecesarias las explicitaciones, las contextualizaciones, las descripciones, las verbalizaciones ilustrativas, etc.; un “ya es sabido” que, en cualquier caso, no lo es, o no tiene por que serlo, para el lector. La crítica, implícita o explícita, al “líder mesiánico” es constante, pero pocos los datos “etnográficos” para justificarla.

Veámoslo con un poco de detalle,

Se dedican muchas páginas a hablar de la Asamblea, y de Asambleas concretas, pero encuentro a faltar la descripción de alguna de ellas (en un anexo, por ejemplo). Por otra parte, abundan, a lo largo del libro afirmaciones como las siguientes:

- “Juan Manuel ha sido tremendamente inflexible (¿en qué ha consistido dicha inflexibilidad?) cuando otras personas (?) han intentado (?) —o ha creído él que intentaban— ganar algún crédito político en la Asamblea que pudiese rivalizar con el suyo, de tal forma que cuando se ha ido presentando la ocasión (?), les ha retado (...) en la Asamblea (?) en el terreno de la dialéctica, pero también en el más importante de los méritos respectivos, de las responsabilidades y de lo que cada quien está dispuesto a dar de sí a la Asamblea: Juan Manuel siempre dice que es su vida la que ha entregado a la causa y que todo lo demás, incluido su familia, está supeditado a eso. Colocados ante la tesitura de desempeñar ese papel, los pocos rivales (?) que ha tenido han sido sistemáticamente desacreditados (?)”.
- “En la Asamblea, en la medida en que él reflexiona... no es posible explicitar otras reflexiones distintas (?), procurando, con todos los recursos que ya manejaba y con el crédito político que capitalizaba, ir arrinconando, marginando, las opiniones disidentes y reacias que pudiera haber (¿Qué pudiera haber? ¿las hubo? ¿Cuáles fueron? ¿Concretamente, cómo las “arrinconó”?...).
- “En todos los casos que hemos podido constatar (?), cuando alguna persona ha tenido desavenencias (?) de cualquier tipo (?) con Juan Manuel, ¿cuáles han sido los contenidos o *las razones* de esas desavenencia? Si se trata de analizar el colectivo en su estructura y en su dinámica interna, ¿no hubiera sido absolutamente necesario la descripción de las mismas y el análisis de sus implicaciones?”
- “Ante un eventual desacuerdo con los criterios del Grupo de Acción —conocíamos que los había—...”. ¿Había desacuerdos? Una vez más, ¿en qué consistían?, ¿qué personas los expresaban?, ¿qué análisis merecen dichos desacuerdos?...
- “Los informantes nos reconstruyeron algunos conflictos que han tenido lugar en la Asamblea —muy pocos—...” Otra vez: ¿en qué, consistieron dichos conflictos? Concretamente, ¿cómo se resolvieron o se dejaron de resolver?
- “Alguna de la gente (?) que pertenece hoy a la contra (...) pertenecieron los primeros años al poder popular, rompiendo después con éste (?), a menudo, después de una disputa (?) con Juan Manuel. No es concebible que alguien tenga desavenencias con él y continúe en el proceso”.
- “...a pesar del desacuerdo soterrado (en relación a una propuesta de JM) que se respiraba en la reunión” (?).

Podrían continuar los ejemplos. Son muy abundantes. En definitiva, el problema que se me plantea es: ¿cómo medir, evaluar, el “mesianismo” el “carisma”, el “monopolio”, del poder ejercido por el líder, etc., si no se analizan las “desavenencias”, sus contenidos, sus protagonistas, los modos como se resuelven, el papel, más o menos activo o más o menos pasivo, jugado por los asistentes a la asamblea que no son ni el líder mesiánico y carismático ni los ocasionales discordantes? En otras palabras, conocernos, porque las descripciones y las explicaciones de Félix Talego son abundantes y satisfactorias al respecto, cuáles son las bases del “poder” del líder. Pero, ¿cuáles son las bases

de su "carisma"? También el autor nos proporciona, creo yo, elementos importantes al respecto. Por ejemplo, nos habla de su "opción personal por la pobreza y la austeridad" que pueden ser muy bien valoradas por la clase de los jornaleros. Además, el líder "maneja bien las reglas del juego implícitas en este terreno de negociación", es decir, sus particulares habilidades han permitido obtener beneficios para el colectivo de los jornaleros. El "ejemplo", la "honestidad", la "firmeza", etc., todos ellos, al parecer, rasgos constitutivos de la cultura del trabajo propia de los jornaleros, podrían explicar su carisma. Hata cierto punto podría pensarse que el líder en cuestión encarna el "modelo" de referencia como pocas veces uno pudiera llegar a imaginarse. ¿Qué pasará el día que falte Juan Manuel de Marinaleda?" se preguntan algunos. ¿No puede haber sustitutos? Es la pregunta inmediata que nos debemos formular. Si no los hay o no los hubiera, habría que pensar que el "factor diferencial" entre Marinaleda y las otras poblaciones jornaleras ha residido, precisamente, en la presencia de un líder carismático que ha llegado a serlo, otra vez precisamente, a causa de su "mesianismo", de su "entrega", de sus "renuncias personales", de su falta de ambición. La falta de ambición del líder parece haber sido muy clara en lo referente a las "cuestiones materiales". De ahí su autoridad moral, su carisma, parece, ser. Sin embargo, su decisión de ser candidato al Parlamento parecería haber puesto de manifiesto una cierta inhibición política, pero "ambición" al fin y al cabo que así podría haber sido percibida por los jornaleros de Marinaleda. ¿Cómo es percibida la "ambición política" dentro de la cultura del trabajo de los jornaleros? Posiblemente, el problema sea nuevo y de cómo sea resuelto dependerá el futuro político del líder Juan Manuel y del *proceso* de Marinaleda. Al menos eso es lo que permite pensar la lectura del capítulo séptimo del libro de Félix Talego.

¿Se habrá leído este libro en Marinaleda? ¿Qué opiniones o reacciones puede provocar? ¿Hasta qué punto la realización de este estudio y su publicación puede influir en el *proceso*? Sin duda, cabe esperar un cierto *feedback* que, ¿quién sabe?, hará necesario un Marinaleda II o un Marinaleda *revisited*. La cuestión no me parece banal. Es importante que un estudio antropológico pueda interesar tanto a la comunidad de los antropólogos como a la comunidad objeto del estudio. Sin duda, las reacciones de una y otra serán diferentes, así como variadas en el interior de cada una de ellas. Creo, también, que todas las reacciones serán bien recibidas por parte del autor quien nos estaría debiendo ya, para dentro de unos meses, un artículo sobre las reacciones de los manizaleños a su estudio. En cualquier caso, el libro de Félix Talego constituye, creo, y es un mérito importantísimo, el primer análisis de carácter monográfico de antropología política en el Estado español. Los pocos artículos publicados hasta ahora y que constituyan los escasos precedentes al respecto, los artículos publicados, entre otros por Jaran Frágil, Enrique Luque, Luis Flaquear, David Gilmore, Josepa Cucó, Pablo Valenzuela, Javier Escalera... tienen ya su consolidación.

Trapero, M.: *El libro de la Décima. La poesía improvisada en el Mundo Hispánico*. Univ. de Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo Insular de Gran Canaria, Unelco. Madrid, 1996.

*No se compra ni se vende  
el don de la poesía  
pero yo de parte mía  
quiero regalarlo siempre.  
No debe de ser en tarde  
y todo aquél que lo guarde  
y no lo dé a conocer  
yo pienso que ha de tener  
un cien por cien de cobarde.*

Esta décima de la canaria Nieves Clemente, *La Garrafona*, fue una de las primeras que se escuchó en Las Palmas de Gran Canaria con motivo del *Festival de Decimistas* que reunió a finales de 1992 a más de 40 poetas venidos de lugares tan distantes como Cuba, Puerto Rico, Venezuela, México y Luisiana (Estados Unidos), junto con los representantes de las islas de La Palma, Fuerteventura y Gran Canaria. Fueron cuatro días de encuentro, del 17 al 20 de diciembre, para demostrar que el arte de la improvisación no ha muerto.

Maximiano Trapero, catedrático de Filología Española en la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, justifica en las primeras páginas de *El libro de la Décima* su trabajo recopilador, ya que "la poesía oral, y más la improvisada, ha sido siempre la hija del viento, huidiza y momentánea; la escritura puede que perturbe su verdadera naturaleza, pero la hace permanecer en el tiempo y la ofrece a todos, más allá de los pocos afortunados que la vieron nacer". Este es el fin último del libro que analizamos: hacer una recopilación completa de unos poemas que surgieron espontáneos en la reunión de trovadores hispanohablantes más completa e importante de fin de siglo. Por escrito, quedan ya las creaciones de este género literario, la décima, tan olvidado en la Península pero tan importante en América Latina y el archipiélago canario.

Hemos querido empezar este comentario con una décima, pues creemos que es la mejor manera de saber qué se trata a lo largo de las 350 páginas del libro. Maximiano Trapero ha estructurado su obra en tres partes que, consecutivamente, van ganando en extensión e importancia. De esta forma, Trapero guía al lector desde lo universal hacia lo concreto, contextualiza la situación del género lírico improvisado; después profundiza en su estudio y, por último, recoge casi quinientas décimas para que sea el receptor quien se forma su propio juicio.

Trapero se refiere en el prólogo a los estudios de los ingleses Milman Parry y Albert Bates Lord, quienes llegaron a la conclusión, en los años 30 de este siglo, que los

juglares sueslavos no aprenden sus textos de memoria, sino que dominan la estructura del poema, su esqueleto, y lo recrean, cada vez que cantan, gracias a un amplio repertorio de fórmulas épicas que conocen y con las que pueden representar cualquiera de los tópicos de la tradición narrativo-musical. Esta situación no es extrapolable a nuestro romancero, cuyo formulismo impide la improvisación. Sin embargo, Trapero deja entrever la posibilidad de que la poesía tradicional improvisada en décimas y otros metros siga este esquema de funcionamiento.

En un segundo momento del libro, el autor plantea la necesidad de recopilar un corpus sobre la décima, tanto tradicional como improvisada, aunque centra su interés en esta última, al ser la improvisación poética el centro del Festival. En este sentido, Maximiano Trapero remite a la actas publicadas del *Simposio Internacional de Estudios de la Décima*, que coincidió en tiempo y lugar con el encuentro de decimistas, y que el propio autor publicó en 1994. De todas formas, disponemos de 100 páginas para conocer de inmediato algo más y mejor la estrofa inventada por el rondeño Espinel a mediados del siglo XVI, con una gran cantidad de notas a pie de página que van ilustrando con ejemplos del Festival todo lo que se está explicando.

La lectura de este capítulo facilita la adquisición de datos, características y peculiaridades de esta estrofa, pero deja sobre todo en el lector la necesidad de acceder a la tercera y última sección del libro, donde se recogen las improvisaciones. Además, despierta un interés que supera lo lingüístico y literario, un interés que hunde sus raíces en la Antropología, en lo social, pues queda fuera del entendimiento personal que alguien pueda improvisar y cantar una décima sobre cualquier tema. Más aún, las décimas surgen formando series, o en controversia entre varios decimistas. Incluso alguien puede sugerir una palabra, una frase, y, a partir de ella, el trovador construirá su estrofa. El esquema de la décima, diez versos octosílabos que riman en consonante conforme a la serie abbaaccddc, se suele mantener, aunque hay casos en que el poeta decide introducir sus innovaciones. Y es que esta estructura de diez versos le permite constituirse como una unidad poética completa, donde se puede insinuar, argumentar y hasta concluir. La décima sigue siendo una estrofa lírica, pero en narración le gana terreno al romance en los núcleos hispanohablantes no ibéricos. Y además es, principalmente, una estrofa popular.

Con este bagaje, el lector devorará la tercera parte del libro, a la que, sin duda, habrá acudido previamente para intercalar la lectura de la teoría con los ejemplos prácticos de la estrofa. Trapero ha estructurado este último capítulo siguiendo el orden de actuación de los diferentes decimistas. Por ello, hay cinco subapartados, cuatro de los cuales se refieren a cada uno de los días del Festival, y un quinto recoge las décimas surgidas al margen de éste, en una excursión, en una tertulia nocturna, en la radio o en una velada final. En los cuatro primeros días, se distingue la labor de cada grupo, precedidos por una breve explicación donde introduce algunos datos de interés que ayudan a recrear la situación original y a comprender ciertas referencias contenidas en los propios textos de las décimas.

En definitiva, *El libro de la Décima* es una obra asequible, innovadora aunque sin grandes pretensiones, que, a juicio personal, cubre con creces sus objetivos. Su gran mérito radica en hacer cercano un tema que, precisamente, los peninsulares no sentimos como propio, y es que, dentro de nuestras fronteras, no se estila la décima improvisada. El lector acabará, seguro, con ganas de acceder a algún decimista, decimero, verseador, repentista, trovador, metrista, rimador, improvisador, payador, cantor, o poeta, nombres todos con los que se conoce a estos artistas a ambos lados del Atlántico. Mientras llega esa oportunidad, se añora un soporte audiovisual o sonoro que pudiera trasladarnos más allá de la conversación del papel al lugar de los hechos y, al menos, en diferido, escuchar esas décimas en boca de nuestros hermanos canarios o hispanoamericanos, que tan dulces sus palabras suenan:

*Hay momentos en la vida  
que sin lágrimas se llora  
y yo estoy llorando ahora  
al darles la despedida.  
Se me está abriendo una herida  
de pena y de desconsuelo  
y si yo me voy primero,  
cosa que aquí nadie sabe,  
pienso llevarme las claves  
para cantar en el cielo.*

(Nieves Clemente, *La Garrafona*)

Paloma PANEQUE SOSA

VV. AA.: *Cuentos y leyendas de España y Portugal / Contos e lendas de Espanha e Portugal*. I Seminario Internacional. Facultad de Educación de Badajoz (21 y 22 de noviembre de 1996) y Universidade de Évora (18 e 19 de dezembro de 1996). Edición al cuidado de Enrique García. Mérida, Editora Regional de Extremadura, 1997. 221 págs.

El estudio de la tradición oral en sus diversas manifestaciones (refranero, romancero, cuentística....) nos demuestra hoy dos realidades aparentemente contradictorias: el largo camino recorrido desde las primeras investigaciones de los folkloristas del XIX y los grandes retos al conocimiento científico que aún nos presentan estos etnotextos. Mientras más conocemos, más nos queda por conocer. El territorio se amplía a medida que avanzamos. ¿Qué relaciones existen entre la tradición escrita y la tradición oral?

¿Con qué criterios diferenciar géneros como el mito, la leyenda y el cuento? ¿Hasta qué punto sobrevivirá la oralidad en un mundo crecientemente alfabetizado y dominado por los *meda*? ¿Cuáles son los mecanismos de la variabilidad y de la adecuación a contextos diferentes de modelos etnoliterarios básicamente idénticos? ¿Sigue siendo válida la noción de apertura y de creación colectiva? Éstas son sólo algunas de las cuestiones que se plantean hoy al estudioso, y a las que habría que añadir el siempre perentorio, y siempre necesario, trabajo de campo y de recolección, que sigue aportando novedades inesperadas y eslabones que se creían perdidos.

Por todo ello debemos saludar la celebración de este I Seminario Internacional sobre Cuentos y Leyendas de Portugal y España, organizado por iniciativa de las universidades de Extremadura y de Évora, celebrado entre noviembre y diciembre de 1996, y cuyas actas se recogen en la publicación que ahora reseñamos.

De entrada, es preciso señalar la alta calidad de las ponencias y comunicaciones presentadas, a cargo de especialistas reconocidos de ambos países, así como la variedad temática (dentro de la especialización en la leyendística y en la cuentística) y de enfoques que presentan. Así, cuestiones teóricas y metodológicas son abordadas por Julio Camarena ("El cuento folklórico en la península ibérica"), Rui Arimateia ("O conto tradicional e a realidade do eterno presente" y "O conto tradicional e as desestruturas culturais"), José Manuel Pedrosa ("La leyenda hispánica: definición y perspectivas literarias y antropológicas de un género"), Eloy Martos Núñez ("Hacia una geografía legendaria de la península"), Antonio Mendoza Fillola ("El cuento y sus aportaciones al intertexto del lector"). Otras contribuciones —bastantes— se refieren a las posibilidades didácticas del género popular: las de Gloria García Rivera ("Las leyendas y los cuentos: actividades y propuestas de creatividad"), Maria da Natividade Pires ("O acordar da princesa: recriações contemporâneas do conto tradicional"), Manuel Vizete Carrizosa ("El juego popular, punto de encuentro entre la motricidad, el folklore y la literatura"), Armando López Valero ("El cuento infantil y su didáctica"), Maira de Nazaré Trindade ("Da realidade à fantasia ou como os super-heróis se materializam na escola"), Juan José Matilla Álvarez ("El cuento: importante soporte para la animación a la lectura en las enseñanzas primaria y secundaria obligatoria"), Angela Paiva, Paulo Jiame Costa y Maria de Nazaré Trindade ("A compreensão de histórias de fadas por crianças do 3º/4º anos de escolaridade"), Rosa Luengo González ("Análisis del sexismo en los cuentos infantiles") y Guadalupe de la Maya Retamar ("Los cuentos en el aula de lenguas extranjeras: algunas reflexiones"). Finalmente, otro tipo de contribuciones se consagran a un área específica o a un eje temático concreto: Ana Pérez Merchán ("El mito del Peropalo: una tradición centenaria"), Elisa Esteves Nunes ("A lenda de Vamba na crónica geral de Espanha de 1344"), Maria Antónia Marques Fialho Costa Condes ("Alguns aspectos do fabulário português nos séculos XV e XVI: contributos para o seu estudo"), Javier Alcalá Caldera ("Una propuesta globalizada de la leyenda de San Jorge en Cáceres"), Manuel Femia Godoy ("Análisis de algunas supersticiones religiosas en Extremadura"), Francisco Martins Ramos ("A dinâmica das alcunhas em Vila Velha"), Donizete Rodrigues y Jesús M. L. Rodilha ("Medicina popular, bruxas e curandeiros: a

legitimização da crença”), Isabel López Martínez (“Fernán Caballero y la leyenda popular”) e Isabel Cardigos (“O conto tradicional português: um segredo que o mundo desconhece”).

Se incorporan al volumen los textos de los discursos pronunciados por las autoridades académicas y políticas. Lejos de constituir un apéndice meramente protocolario, ello nos parece acertado por cuanto revela la voluntad de interconexión de naciones, y de regiones, distintas en un renovado contexto europeo, como por la función atribuida en este sentido a las manifestaciones folklóricas que siempre han unido a los pueblos, aun permitiendo matizaciones y enriquecimientos específicos.

Tanto por los aspectos estudiados como por la bibliografía aportada, esta publicación será de interés para todos aquellos que se interesen por la literatura popular, esa otra literatura que ha alimentado a los pueblos tanto o más que la literatura de autor.

Enrique BALTANÁS

# NOTICIAS



## II CONGRESO SOBRE RELIGIOSIDAD POPULAR

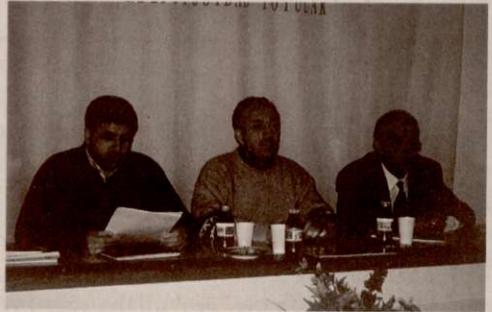
Transcurridos más de diez años desde que la Fundación Machado decidiera organizar por vez primera en España un congreso dedicado monográficamente al tema de la religiosidad popular, pareció oportuno volver a convocar a los estudiosos de la materia con el objeto de poner en común las experiencias acumuladas a lo largo de esta década de investigación. Desde aquel entonces, el vínculo de la Fundación con el tema de la religiosidad popular venía manteniéndose a través de la organización de los cursos que sobre esta materia se imparten anualmente desde 1994 en la ciudad de Andújar, en el marco de su Universidad de Otoño. Así pues, la Fundación inició a fines del pasado curso las tareas de organización de este segundo congreso, encontrando pronto eco en la citada ciudad de Andújar a causa de su especial sensibilidad hacia los asuntos relacionados con esta materia. La existencia del histórico santuario de la Virgen de la Cabeza en su término justificaba, asimismo, la elección de esta ciudad como sede del evento.

Se creó para ello un comité organizador formado por Javier Sánchez París, concejal de Cultura del Ayuntamiento de Andújar, como presidente; Salvador Rodríguez Becerra, presidente de la Fundación Machado, como secretario; y como vocales Manuel Amezcua Martínez, Enrique Gómez Martínez, Joaquín Rodríguez Mateos y Manuel Urbano Pérez-Ortega. Como personal de apoyo se contó con dos secretarios de gestión, uno en la Casa de Cultura en Andújar –Enrique Gómez Martínez– y otro en Sevilla, en la Fundación Machado –Carmen Medina San Román–, con sus respectivos equipos de trabajo. Se contó como entidades colaboradoras con la Diputación Provincial de Jaén, la Junta de Andalucía a través de las Consejerías de la Presidencia y de Cultura, así como con las Universidades de Jaén y Sevilla.

La magnitud e importancia de las personas que se congregaron en 1987, así como del material aportado en sus actas, cuya edición por la editorial Anthropos quedó agotada desde hace años, preludiaba una favorable acogida al congreso por parte de los especialistas, de lo que fue buena prueba las casi doscientas inscripciones que se recibieron en la secretaría de la Fundación.

El congreso fue inaugurado la mañana del día 1 de abril, con la presencia de la consejera de Cultura de la Junta de Andalucía, y quedó estructurado en diez sesiones monográficas, al frente de cada una de las cuales figuró un coordinador, encargado de la organización y desarrollo de las mismas. La organización encargó a reconocidos especialistas de la Antropología y la Historia una ponencia para abrir cada sesión, abordándose en cada caso el estado de la cuestión del tema objeto de análisis. De esta forma, las sesiones quedaron configuradas como sigue:

- Sesión inaugural. “La religiosidad popular: cuestiones metodológicas”, a cargo de D. Carmelo Lisón Tolosana (Real Academia de Ciencias Morales y Políticas).



*Distintas instantáneas del II Congreso sobre Religiosidad Popular celebrado en Andujar*

- Sesión 1. "Mediadores e intermediarios: sacerdotes, brujos y santones,  
Ponente: Pedro Gómez García (Universidad de Granada).  
Coordinador: J. Manuel González Reboredo (CSIC. Santiago de Compostela).
- Sesión 2. "Los nuevos movimientos religiosos".  
Ponente: Joan Prat Carós (Universidad Rovira i Virgili. Tarragona).  
Coordinadora: María Dolores Vargas Llovera (Universidad de Alicante).
- Sesión 3. "Creencias y salud: los curanderos y prácticas sanatorias".  
Ponente: Rafael Briones Gómez (Universidad de Granada).  
Coordinador: Joaquín Rodríguez Mateos (Archivo Histórico de Huelva).
- Sesión 4. "Hermandades, cofradías y otras asociaciones religiosas".  
Ponente: Isidoro Moreno (Universidad de Sevilla).  
Coordinador: Juan Agudo Torrico (Universidad de Sevilla).
- Sesión 5. "Los rituales religiosos: función y significados".  
Ponente: José Luis García García (Universidad Complutense).  
Coordinador: Francisco Cruces Villalobo (Universidad de Salamanca).
- Sesión 6. "Imágenes, romerías y santuarios".  
Ponente: Honorio Velasco Maíllo.  
Coordinador: Roberto Fernández Suárez (U.N.E.D.).
- Sesión 7. "La escenografía del milagro como constructor del imaginario social".  
Ponente: Carlos Álvarez Santaló (Universidad de Sevilla).  
Coordinador: Eloy Gómez Pellón (Universidad de Santander).
- Sesión 8. "La muerte y las prácticas mortuorias".  
Ponente: M<sup>a</sup> Jesús Buxó. (Universidad de Barcelona).  
Coordinador: José Luis Anta Félez (Universidad de Jaén).
- Sesión 9. "Pluralismo religioso en América".  
Ponente: Pilar Sanchiz Ochoa (Universidad de Sevilla).  
Coordinadora: Manuela Cantón Delgado (Universidad de Sevilla).
- Sesión 10 "La religiosidad popular en Andalucía".  
Ponente: José Antonio González Alcantud (Universidad de Granada).  
Coordinador: Francisco Checa Olmos (Universidad de Almería).

En el patio central del Palacio de los Niños de Don Gome, sede del congreso, se mantuvo durante los cuatros días de duración del mismo, y de forma paralela a las sesiones, una exposición bibliográfica de distintos títulos que en materia de religiosidad han editado en los últimos años universidades, diputaciones y entidades andaluzas, lo que contribuyó también como escaparate al intercambio de información entre congresistas.

Como actividades anejas al desarrollo académico de las sesiones cabe destacar la presentación del número 2 de la revista *El toro de caña. Revista de cultura tradicional de la provincia de Jaén*, editada por su Excm. Diputación Provincial, y que, con

motivo del congreso, se dedicó de forma monográfica al tema de la religiosidad. También con este motivo, la dirección de la revista decidió editar un número extraordinario de la misma, en el que se recogía una evolución histórica de la religiosidad popular en Andújar, sede del congreso, a través de la fotografía. Un concierto de música religiosa popular, en el que participaron la 2ª Cuadrilla de Ánimas de Chirivel, de la comarca de los Vélez (Almería), los Campanilleros de Vilches (Jaén) y las Mononas de Villanueva (Jaén). Sendas visitas guiadas a la propia ciudad de Andújar y al Santuario de la Virgen de la Cabeza, completaron el programa de actividades. El viernes 3 de abril todos los congresistas recorrieron las distintas dependencias del santuario, y de forma especial el museo que se inauguraba con esta ocasión; por la tarde tuvo lugar una mesa redonda en la que participaron Andrés Bonego, Enrique Gómez, Francisco Fuentes y el P. Domingo Conesa, Superior de la comunidad del santuario, moderados por Salvador Rodríguez Becerra, secretario general del Congreso. Éste fue clausurado el sábado 4 de abril, con la presencia del consejero de la Presidencia de la Junta de Andalucía.

En general, es de destacar el alto nivel académico y científico alcanzado en este segundo congreso, sirviendo de manera añadida como un foro privilegiado de encuentro y convivencia entre becarios, alumnos, comunicantes y ponentes a lo largo de los cuatro días que abarcó. De este elevado nivel da buena prueba el que se detectara ya en esos mismos días un vivo interés por la futura edición de las actas como una valiosa contribución a la comunidad científica y a la sociedad en general.

Joaquín RODRÍGUEZ MATEOS

### **REFLEXIONES DEL PROFESOR JOSÉ ALCINA CON MOTIVO DE LA RECEPCIÓN DEL PREMIO ANDALUCÍA DE CULTURA (ETNOLOGÍA) (\*)**

Probablemente no hay mejor reconstituyente contra la deleznable apatía con la que se insulta a nuestra mejor juventud, cuando, en realidad, no es otra cosa que la enfermedad senil de una supuesta «madurez» insatisfecha, frustrada y fracasada, que ese gramsciano optimismo de la voluntad, en lucha siempre con los hechos ciertamente pesimistas que parecen cercanos por todas partes. Para los que pretendemos militar por siem-

---

(\*) El Premio Andalucía de Cultura (Modalidad Etnología), correspondiente a 1995, fue otorgado al profesor José Alcina Franch el 19 de febrero de 1997 y entregado en Jaén el 28 de mayo en un solemne acto celebrado en el antiguo Hospital de San Juan de Dios. El acto fue presidido por el Presidente de la Junta de Andalucía, la Consejera de Cultura, el Alcalde de Jaén, el Consejero de la Presidencia y el Presidente de la Diputación. Recibieron otros tantos galardones el prof. Domínguez Ortiz (Historia), Mario López (Literatura), Cristina Hoyos (Danza), y Fundación Sevillana (Patrocinio y Mecenazgo).

pre en la disidencia, el paso del tiempo —¡quizás la historia!— nos reafirma en ese radical optimismo, al final del cual solamente un evidente triunfo puede aguardarnos.

La concesión del Premio Andalucía de Cultura (modalidad Etnología), en la persona de este antiguo profesor que os habla, no solamente es injusto en razón de mi verdadera modestia, sino por el hecho de que el premio en sí mismo, no podría hallarse más lejos de la sociedad que yo soñara antaño, que aún sigo soñando y en la que sólo el trabajo bien hecho, la solidaridad y el compañerismo, pueden legitimar lo que uno hace supuestamente a favor de la sociedad que le da medios, amparo y entusiasmo. No obstante, sería de mala crianza que en esta ocasión solemne no agradeciese a la Junta de Andalucía, a la Consejería de Cultura y al Jurado que propuso mi nombre esta excepcional distinción que es el Premio Andalucía de Cultura en su modalidad de Etnología.

En realidad, el mundo del silencio, de la oscuridad y de la hipocresía no perdura nunca y es claro también que nada es producto de la casualidad. Cuando con esta grata ocasión echo la vista atrás —¡casi cuarenta años!— y me veo en la Sevilla silenciosa de 1959 hablando de la historia de los «vencidos» por Hernán Cortés, homenajeando a Don Carlos Darwin en la estrechez de mi cátedra, con ocasión del centenario del «Origen de las Especies», o discutiendo de teoría política en el Seminario sobre Instituciones Políticas de América con Guillermo Céspedes, Mariano Aguilar o Manuel Giménez Fernández y contemplo en 1990, lo que era el Congreso de Antropología de Granada o lo que ha significado el reciente Doctorado Honoris Causa de Rigoberta Menchú por la Universidad de Sevilla, es evidente que el tiempo transcurrido no ha sido en vano.

Muchas veces no decimos las cosas que debemos decir en el momento oportuno. Las causas son múltiples. En muchas ocasiones evidenciar lo obvio parece inútil, pero otras veces es peligroso, y aun no siéndolo se excita la ira de un «enemigo» al que no se trata de eliminar sino transformar mediante la razón, el trabajo y la justicia. ¡Quizás es un peligro mayor! Los que hemos vivido esos años, sabemos de qué se trata. Chascarrillos, o dichos supuestamente graciosos como ser un «antropólogo» o «un arqueólogo de cacharritos» eran comunes en aquel tiempo. Las fronteras con los miembros de la «Obra» había que marcarlas con ferocidad. ¿Lo hemos olvidado todo? Quizás no conviene olvidarlo del todo.

Claro es —supongo— que los miembros de la «familia», aquellos que directa o indirectamente me tienen por su antepasado, saben lo que significan las figuras de los profesores Federico de Castro y Antonio Machado Núñez, sus largas discusiones sobre el evolucionismo darwiniano; la relación entre la ciencia y la religión y el enfrentamiento entre intelectuales liberales y conservadores; o las esenciales aportaciones de Antonio Machado y Álvarez y su papel como fundador de los estudios de folklore no solamente en Andalucía sino en España entera.

No es por casualidad que todos los mencionados y otros muchos fuesen discípulos de Sanz del Río o tuviesen una relación más o menos inmediata con la Institución Libre de Enseñanza, donde se habían realizado los primeros esfuerzos por introducir la Antropología en el medio académico.

Tampoco es por casualidad que el que os habla se educase en el Instituto-Escuela de Valencia, hogar donde se instruyó en los principios pedagógicos e ideológicos de la Institución y que cuando plantease el primer proyecto de investigación en antropología sobre «Etnología de Andalucía Occidental», quien más lo apoyase fuera don Juan de Mata Carriazo, antiguo profesor en el Instituto-Escuela de Sevilla.

Nada es por casualidad.

De manera que cuando rememoro aquellos tenebrosos tiempos en que me tocó descubrir la cultura andaluza, tiempos en los que una Andalucía todavía «de pandereta» ocultaba la verdadera cultura seria y profunda del pueblo andaluz, apenas esbozada en los escritos de Julio Caro Baroja o en la primera monografía antropológica moderna, la de Pitt Rivers sobre una oscura Grazalema en medio de una historia hecha de tradiciones milenarias y de recuerdos de una guerra civil aún no enterrada, pienso que mi respuesta no podía haber sido otra que la que fue: reinstalar el pensamiento antropológico en la Universidad de Sevilla para enlazar con un pasado trunco y con el fin de abrir una ventana al imperioso futuro.

Creo, para mi satisfacción personal, que aquel gesto ha fructificado de mil maneras diferentes, en decenas de antropólogos que día a día van descubriendo esa cultura andaluza, casi siempre mixtificada, marginada y mal comprendida por el resto de los pueblos de España. El camino es aún largo, pero estoy convencido de que entre todos el fin deseado se alcanzará. Mi satisfacción, mi premio, realmente, es ese: haber contribuido a que ese fin deseado se alcance un día.

### HOMENAJE A PEDRO BACÁN

El pasado 27 de marzo culminaron en Lebrija las actividades de la comisión organizadora del homenaje a Pedro Bacán (Lebrija, 1951-Sevilla, 1997), muerto en desgraciado accidente de tráfico, con una jornada llena de actividades que comenzaron a las 5,30 de la tarde con el descubrimiento de una placa en el patio de la Casa de Cultura por parte del alcalde de Lebrija, Antonio Torres y el presidente de la Fundación Machado, Salvador Rodríguez Becerra, en presencia de la familia, amigos y paisanos del llorado guitarrista. Posteriormente y en el salón de actos de la misma entidad tuvo lugar una mesa redonda en la que intervinieron Manuel Acal, crítico de flamenco y amigo personal del homenajeado, Juan Manuel Suárez Japón, catedrático de la Universidad de Cádiz, buen conocedor de este arte, Manuel Cepero, del Patronato de la Fundación Machado y Pedro Peña, primo de Pedro Bacán y también guitarrista, moderados por el profesor Rodríguez Becerra, quienes glosaron la figura humana y artística de Pedro Peña Peña "Pedro Bacán",



*Un momento de la mesa redonda. De izquierda a derecha: Miguel Acal, J. Manuel Suárez Japón, Salvador Rodríguez Becerra, Manuel Cepero y Pedro Peña*

destacando su maestría interpretativa así como su alta capacidad creativa, en una continua búsqueda por enriquecer la música de la guitarra.

Por la noche y en el teatro municipal Juan Bernabé tuvo lugar un acto flamenco a beneficio de la familia en el que intervinieron numerosos artistas lebrijanos y varios miembros de la familia Peña: Inés Bacán, hermana de Pedro y compañera en su espectáculo en los últimos tiempos, Pedro Peña, que cantó una emotiva sevillana compuesta en su juventud; Miguel Funi, Joselito de Lebrija, Cocha Vargas, Pepa de Benito, Carmen Ledesma, Antonio Moya, Enrique Soto, Manuel de Palma, Juan del Gastor, Antonio Peña, Ángel Peña, "El Maera" y la especial colaboración al piano de David Peña Dorantes. Presentó el acto Tere Peña, corriendo la coordinación técnica a cargo de Carlos Campañario. En el espectáculo flamenco se dieron cita numerosos amigos y admiradores del guitarrista gitano que llenaban el renovado teatro como postrer homenaje a su figura.

La comisión organizadora del homenaje estuvo formada por Ángela Mendaro, en representación del Ayuntamiento de Lebrija, un representante de la Diputación Provincial y Manuel Cepero en nombre de la Fundación Machado, institución que había distinguido a Pedro Bacán el año 1990 con el I Premio Demófilo de Flamenco.

## LA REVISTA «DEMÓFILO», PRESENTADA EN CÁDIZ

El pasado 18 de febrero se presentó en el palacio de la Excm. Diputación de Cádiz el monográfico "La cultura popular en la Provincia de Cádiz". Este volumen, que hace el número 24 de la revista, es la cuarta entrega de la serie que *Demófilo* viene dedicando a las ocho provincias andaluzas y ha contado con la colaboración de la corporación provincial gaditana. Al acto, abierto por el presidente de la Diputación, Rafael Román, asistió un nutrido grupo de profesores de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Cádiz y de público interesado por la cultura tradicional.

Rafael Román subrayó la importancia de este trabajo por cuanto supone un primer esfuerzo por abordar los aspectos socio-culturales de la provincia. Su breve introducción al monográfico hizo hincapié no sólo en la calidad de los trabajos publicados sino en el valor intrínseco que este volumen tiene para el conjunto de la provincia. En tanto que instrumento, apuntó el presidente de la Diputación, este monográfico servirá para revitalizar y conocer la diversidad cultural y la riqueza patrimonial de la provincia.

En consonancia con el clima de la presentación, Salvador Rodríguez Becerra, presidente de la Fundación Machado y director de la revista *Demófilo*, subrayó la estrecha



Acto de presentación de la revista *Demófilo* en el palacio de la Diputación de Cádiz.  
De izquierda a derecha: Salvador Rodríguez Becerra, Rafael Román, Antonio Miguel Nogués y  
Juan Nieto (fotografía de Jaime Riera)

conexión entre la Fundación y la provincia de Cádiz. Desde la celebración del IV Coloquio Internacional del Romancero hasta la publicación de diversos trabajos sobre aspectos culturales de la provincia, de los cuales, el monográfico presentado era una buena prueba. Igualmente, y en plano personal, su intervención compartió, con los profesores asistentes, gratos recuerdos de los primeros tiempos del Colegio Universitario de Cádiz.

Por último, Antonio Miguel Nogués en calidad de coordinador del número, desgranó el contenido de los artículos del volumen colaboración por colaboración. En su exposición, que no ocultó ni los aciertos ni los errores, explicó la idea general del volumen y las razones que han conformado el monográfico de la forma que ha visto la luz. Lamentó las claras ausencias, si bien, como él mismo señaló, el monográfico no pretende ser un trabajo cerrado en sí mismo sino una invitación a posteriores indagaciones sobre la provincia.

Posteriormente, el 10 de marzo, tuvo lugar la presentación del número monográfico de *Demófilo* en la Casa de Cultura de El Puerto de Santa María, interviniendo el director de la revista, el coordinador y el Teniente de Alcalde Delegado de Cultura, Juan Gómez, que glosaron los contenidos del volumen y valoraron la aportación de esta obra para un mejor conocimiento de la cultura tradicional en la comarca y provincia.

### III PREMIO «DEMÓFILO» DE ARTE FLAMENCO

La Fundación Machado otorgó el 21 de noviembre de 1997 el **III Premio «Demófilo» de Arte Flamenco** al joven pianista David Peña Dorantes. El jurado, formado por Alberto Fernández Bañuls, Federico Moreno Tenor, Pedro Peña Fernández, José María Pérez Orozco, José Giorgio Soto “José el de la Tomasa”, José María Cepero Díaz, que actuó como secretario, Antonio Zoido Naranjo y Manuel Cepero Molina que presidió la sesión. El jurado consideró por unanimidad las cualidades del galardonado, argumentando su decisión con los siguientes criterios: “Porque aunando en su obra musical toda una larga y acendrada tradición familiar, y una sólida formación académica, ha logrado plasmar en sus composiciones musicales un espíritu fresco e innovador que, no obstante, permanece fiel a las raíces más autóctonas de Andalucía, así como, por el rotundo éxito obtenido en la última *Bienal de Arte Flamenco de Sevilla* (1996), interpretando su obra “Ventanales”, siendo refrendado, tanto por la crítica especializada como por la aclamación unánime del público”.

El acto de entrega tuvo lugar el 15 de diciembre en el salón-restaurante de El Corte Inglés (Plaza del Duque) y estuvo presidido por Javier Torres Vela, presidente del Parlamento de Andalucía, Salvador Rodríguez Becerra, presidente de la Fundación Machado, Antonio Villamor, directivo del El Corte Inglés, Rafael Álvarez Colunga, presidente

de la Confederación de Empresarios Andaluces, y Manuel Cepero, presidente del jurado. Actuó de mantenedor del acto José María Pérez Orozco, que reflexionó en voz alta sobre el galardonado y el flamenco en un tono poético pero no por ello menos analítico con las siguientes palabras:

«Moritos a caballo...

Buenas noches. Bienvenidas y bienvenidos seáis. Antes de nada más, quiero expresar mi alegría por ser el mensajero que viene a corresponder a vuestra presencia y a vuestro calor en esta reunión. En nombre de la Fundación Machado, gracias a todas y cada una de vosotras y vosotros. Y gracias, por ventura, una vez más, a la elegante e infatigable hospitalidad de El Corte Inglés, que nos viene dando cobijo y amparo holgados para la celebración del Premio Demófilo.

En la lidia de este precioso toro que me ha tocado en suerte, como es el ofrecimiento del premio al ganador de este año, permitidme que reparta en dos tercios esta faena: un tercio va a estar hecho de "intentos de conocimiento", y otro tercio va a estar dedicado a la sincera expresión y al disfrute de un amor apasionado por el flamenco.

Pero..., no temáis: estoy decidido a no arriesgarme, ni siquiera a escuchar un preaviso por acercarme a agotar los veinte minutos que se asignan a una faena tan gustosa como esta: entiéndase sin cornadas, sin posibilidad remota ni de un revolcón.

Pues bien; cumplimentados en buena hora la bienvenida, el saludo y el tranquilizador anuncio de mi ajuste a la brevedad, vamos a los asuntos, por derecho.

### Primer tercio

Parto (y acabo con él) de un postulado inicial, tan evidente e indiscutible, como obviado, negligido sin vergüenza ni piedad, en gran parte de los ambientes flamencos (cuánto más en los no flamencos), que se podría formular así: ¿Quién podría negar que la totalidad del flamenco atesora más bellezas que cualquiera de sus partes, incluida, por supuesto, la que cada uno considere la más bella entre las demás?

Esa base de la que parto, fruto de un reto que ni puedo ni tengo que inventarme, se puede sentir, se puede entender, expresa, como cuajada, en dos palabras flamencas «que valen por doscientas más», como decía la copla. Dos palabritas, en la voz, en el corazón y en el pensamiento de dos nobles pilares del flamenco: don Antonio Chacón y *señó* Antonio Mairena.

Cantando unos caracoles que conquistaron tantos viejos y nuevos escenarios flamencos, repetía Chacón, como un augurio, aquello de "el conocimiento la pasión no quita...". "El conocimiento, la pasión no quita...". Esperad el tiempo que sea necesario, dadle unas vueltas a la cosa y ya veréis que si no las olvidáis, esas palabras funcionan como una bomba de relojería: una bomba extrañamente positiva, que sólo tiene efectos destructivos, a corto y a largo plazo, contra cualquier actitud o postura teórica ante el flamenco que se base o que desemboque en la parcialidad, no importa cuál parcialidad:

ninguna parcialidad es buena hoy para el flamenco, ni teórica ni ideológica. Ninguna división excluyente es justificable racional ni sensatamente.

Esta idea se completó y se cargó más, si cabe, de indudable sabiduría y de bendita prudencia, bastantes años más tarde. El encargado de acrisolar, con toda autoridad, amor y experiencia, el cimiento que hacía inamovible aquella afirmación filosófica y poética por caracoles en boca de Chacón, fue Mairena. Estaba cercana la grabación que iba a culminar su vida artística, *El calor de mis recuerdos*, y él se encontraba en la plenitud de su conocimiento y su amor por el flamenco, como nunca antes.

Por esos entonces fui receptor expreso de una de sus palabritas, que, naturalmente, no olvidaré jamás y que creo haber asimilado, con humildad y coherencia. A una de mis preguntas, hechas con el debido respeto y con rectitud de intención, me respondió muy afable, pero con una rotundidad tan rotunda, que noté que lo incluía a él mismo: “Niño, de flamenco, el que más sabe, no sabe ni el diez por ciento...” y por si quedaran dudas, añadió zumbón y definitivo: “Y, que te conste, que el nueve por ciento lo estoy dando por cortesía...”.

Seamos claros. Por desgracia, sabemos tan poco del flamenco, cada uno y, aun entre todos, que sin que ello signifique ningún autobombo por mi parte, igual que podría hacer cualquier otro, os aseguro que, actualmente, sería capaz de desmontar radicalmente la pretendida certidumbre de todas las teorías generales que han pretendido explicar categóricamente cuestiones tan primarias como el qué, el cuándo, el porqué o el quién del flamenco, os aseguro que, con un mínimo de medios y aplicando con rigor las técnicas de trabajo intelectual, no hay que ser ningún genio para desmontar casi todo lo que se ha afirmado sobre el flamenco, así, en plano general.

Lo único que sí sabemos cierto y fijo, en ese nivel general al que estábamos aludiendo, sobre el flamenco, es el “dónde”, y es que no creo que haya nadie a quien se le ocurra dudar, sensata y honestamente, que el flamenco nace, se desarrolla y se cría, muy mayormente, en Andalucía, sin que esto desmerezca ni desdiga nada de la indefinida cantidad de aficionados y profesionales flamencos no andaluces que vinieron y vendrán a enriquecer el patrimonio cultural del flamenco y a disfrutar de él.

Dejando aparte un sano –y sólo por ello– legítimo orgullo, este hecho inamovible del “dónde” andaluz del flamenco, constituye, en realidad, una auténtica losa, una responsabilidad que recae inmediata sobre los hombros de los andaluces. Los andaluces, por lo menos todos los andaluces, sin excepción, tenemos que defender el flamenco, todo el flamenco. Lo único sensato para el flamenco y para los flamencos es que *todos* lo defendamos íntegramente, como un ecosistema cultural y artístico vivo, de valor incalculable. No hay ningún “elemento menor” en un ecosistema como en el flamenco; si cualquiera de ellos desaparece, seguro que el sistema ya no será el mismo; hasta puede que, por su causa, se cierna la responsabilidad de degeneración o destrucción de todo el sistema, ¿Quiénes son más importantes para el bosque, los seres insignificantes, invisibles, como las bacterias o los hongos microscópicos que pueblan el subsuelo, o los orgullosos árboles que crecen sobre ellos y, tantas veces, merced a ellos? Creo que no hay más que una respuesta cabal a esa pregunta.

Este compromiso por contribuir a atender, prestigiar y proteger el flamenco como un *Todo*, abarca, en buena ley, a cada andaluz, sea o no aficionado, le guste o no le guste el flamenco; exactamente del mismo modo que nosotros, todos los andaluces, debemos contribuir a la conservación de las ruinas de Itálica, pongamos por caso (este compromiso, ineludible, naturalmente, incluye también a aquellos andaluces a quienes les caigan fatal los romanos, o tal o cual estirpe de romanos en particular).

Ya va siendo hora de que los flamencos dejemos de hacer el tonto con el flamenco. Porque, si ya los flamencos, los que nos consideramos aficionados o implicados o relacionados con el flamenco, sólo defendemos, con todas nuestras preciosas razones personales, la rama que nos gusta, negándonos pan y sal los unos a los otros, les estamos dando a los demás motivos y excusas para hacerlo así con todo el flamenco, que ni les va ni les viene. Creedme que lo digo reconociendo que, con más buena fe que vista, yo también sucumbí a la temible tentación parcelaria: hay tanto sitio bello en el flamenco que, incluso equivocados, todos cabemos en él, con nuestro mechinal y nuestra miope particilla de razón.

Otra cosa son las preferencias de cada uno, las valoraciones y las estimas personales, las querencias... que no necesitan ninguna justificación, siempre que no pretendemos convertirlas en leyes generales, con esa altanera virtud excluyente que parece venida del propio Diablo Cojuelo, que nos entremete y engatusa, para distraernos de nuestra verdadera e importante tarea. No hay posibilidad de afirmar teorías generales sobre el flamenco, porque todavía no se ha realizado ni siquiera un previo inventario riguroso del flamenco, en sus dimensiones musical, histórica, antropológica, social ni literaria... y todo cuanto los expertos, cuando los haya, puedan añadir. Cosa ésa del inventario, dicho sea de paso otra vez, que sigue constituyendo una muy cierta obligación moral para nuestra generación, pendiente aún, no sabemos por cuánto tiempo más; ni siquiera podemos pronosticar si seremos capaces de conseguir cumplimentar algún día ese gran inventario del flamenco.

Todo el buen flamenco tiene su función y su momento. Pero el buen flamenco no coincide más que a veces, con lo que señalan (o conocen) los que se dejan llamar flamencólogos... y una buena sarta de aprendices más.

Y si no, ¿qué es más o mejor flamenco, una siguiuriya destemplada y mal fraguada o la mejor Sevillana que hayáis escuchado en vuestra vida, ésa que jamás olvidaréis, aunque os empeñarais en ello? Bueno, pues, la verdad, no sé si con premeditación y alevosía —maravillosas premeditación y alevosía entonces—, pero creo que el Jurado del Premio Demófilo ha convenido en premiar a *todo el flamenco*. Entendámonos: coincidió unánimemente el Jurado en subrayar y premiar a una persona, a un artista que tiene ya (y va a tener más) relaciones con todas las ramas gordas del flamenco, con muchas de las que están por venir, además de con muchas otras ramas de otros árboles culturales del mundo: ajenos, aparentemente extraños a nosotros, pero ahora, también por él, más cercanos y más nuestros y más de todos.

Moritos a caballo...

Y volvemos al principio. Porque en esa copla, que se muere de guapa y de sencilla, pero que misterios que conjura María la Perrata y que se nos pierden ya detrás de la memoria de Sernita de Jerez, ahí está la primera pista que comenzaba a desvelar la identidad del premiado este año por algunos de los seguidores de Demófilo. Ya os está hablando sólo el amor apasionado al que me refería al principio. Y es que esa copla es también la primera noticia indirecta que tuve de nuestro protagonista, una noticia tan indirecta que él no se enteró de ella porque aún no había nacido. Fue la voz de María la que conjuró para mí esa primera copla. A partir de ahí supe que de ella debía, tenía que brotar una raíz flamenca, incalculablemente flamenca. Es maravillosamente inevitable.

Abuelos, padres y tíos...

Con esfuerzo podría pensarse en conseguirlos iguales, pero en conjunto, no se pueden encontrar mejores encastes flamencos que los que tiene nuestro querido galardonado de este año (por supuesto que, por puro respeto a la ceremonia, tal como pensamos que debe ser, me vais a permitir que siga hablando de él sin pronunciar su nombre. Pero si es que entre vosotros queda ya alguien que lo desconozca, fijo que lo que iré diciendo ahora servirá de orientación inconfundible... y a mi me va a dar un gustazo que hay que imaginárselo. Perdonad la expresión, que fue abrupta.

No puedo recordar en qué momento conocí a nuestro nuevo premio Demófilo, pero seguro que él tenía más allá de unos días de vida. Tampoco recuerdo, en concreto, cuántas veces lo he visto golimbreando, con los ojos como platos, atento a todas las actividades y las conversaciones de los mayores. También recuerdo, así, en general, haberlo visto y escuchado muchas veces, coqueteando con la dulce y verdadera y soñolienta guitarra de su padre; en otras ocasiones, jugueteando con el viejo pero afinado piano que, desde niño, lo acompañaba en casa de la Abuela Perrata.

Pero sí que recuerdo con total y precisa nitidez, la primera vez que lo reconocí como un artista de pies a cabeza... al piano. Un artista que había asimilado cosas, que proponía cosas y que comunicaba cosas. Seguro que él, que no se esperaba este recuerdo que voy a contar, también empieza a revivirlo ahora: son cosas que nadie podría olvidar. Y ya vais a poder confirmar casi del todo, a quién me estoy refiriendo: uno de los que estamos a punto de llorar.

Fue una noche inolvidable, con muchos largos momentos inolvidables, en una terracita en la misma cornisa del Aljarafe, y daba al Guadalquivir, que desde así se presentaba cuando no se veía. Fue hace unos pocos años, o muchos, según se mire. No puedo precisar si había flores naturales, pero allí olía a gloria bendita: una gloria bendita grande, muy grande, hecha de muchas glorias benditas más pequeñas. Lo más impresionante que había ocurrido, que habíamos vivido antes de la epifanía de nuestro personaje, fue el disfrute de una escena incomparable: una estampa que fluía en una oscuridad casi absoluta y en ese silencio que sólo es roto por quien y cuando sabe romperlo: Manolo Sanlúcar mecía con su guitarra, extasiado y temblando, a la vez, los cantes más íntimos, más inquietantes y más hermosos, granados y desgranados, por María la Perrata, con toda la gravedad serena de su voz, definitivamente cautivadora.

Todo se fue terminando, Y ya cuando, apurando los finales, removíamos las ascuas de aquel momento mágico, ese momento en que nadie se atreve a romper, porque "ya va todo a ser peor", allí estaba él, con su piano... Con su piano flamenco nos emblesó a todos, nos dejó de piedra, no debo decir más.

Felicitémonos, porque premiando a este joven pianista estamos premiando a todos nuestros antepasados, conocidos y desconocidos, de tantas culturas, etnias o colectividades de cualquier índole, que hayan contribuido y que puedan contribuir al aniversario artístico del flamenco.

No tenemos ningún miedo, Ninguna experiencia con la samba, el jazz o lo clásico va a borrar las cadencias sagradas que sus abuelos, padres y tíos grabaron para siempre en su espíritu.

Al final de su trayectoria él estará contento porque ha contribuido algo a preservar su herencia... y le habrá añadido unas "hojitas"».

## PUBLICACIÓN PERIÓDICA SOBRE EL PATRIMONIO

El Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico (*PH*) se ha consolidado como una publicación indispensable para los expertos y los cada días más numerosos interesados en el Patrimonio Cultural. Por su interés facilitamos a nuestros lectores los índices de algunos de los últimos números.

*PH* tiene una periodicidad trimestral y pretende la presentación de un amplio campo de informaciones, noticias y opiniones con el objeto de difundir y fomentar el debate sobre cuestiones de relevancia en torno del Patrimonio Histórico. Son recibidas las contribuciones de todos aquellos involucrados con tareas relacionadas con el Patrimonio Histórico. Si desea hacer llegar su colaboración envíe un borrador o resumen de su trabajo o, si lo desea, llame telefónicamente para discutir previamente sus ideas.

Para envío de colaboraciones o pedido de suscripciones remita su nombre y apellidos, profesión, dirección, código postal y ciudad a:

*PH, Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*

Isla de la Cartuja 1, 41092 Sevilla

Telf. 954 46 04 59. Fax 954 46 01 29

Mostramos, a continuación, el índice de algunos de los últimos números de la revista, en especial el 18, dedicado al patrimonio etnológico.

## Nº 18. Marzo 1997

	2	Editorial
	4	Noticias y Comentarios
	12	Calendario
	14	Formación
		Artículos
<i>R. García Ortega, N. Valentín Rodrigo Manuel Miró i Alaix</i>	26	La Cigüeña blanca y el Patrimonio Arquitectónico
	33	Interpretación, Identidad y Territorio. Una reflexión sobre el uso social del patrimonio
<i>José Antonio Ruiz Gil</i>	38	Patrimonio Cultural y Desarrollo Local: estudio de casos de Patrimonio Arqueológico en ámbitos rurales Intervención Memoria
<i>Ana Bouzas Abad, Jesús Espinosa, Rainiero Baglioni</i>	45	La Crátera de Troya Idea
<i>M.<sup>a</sup> Luisa Alonso Corral</i>	52	Análisis de los materiales pictóricos empleados por fray Juan Sánchez Cotán. Obras pertenecien- tes al Museo de Bellas Artes de Granada.
<i>Francisco Gutiérrez</i>	56	Aplicación de la espectrometría infrarroja al aná- lisis químico de los bienes culturales
<i>Rosario Villegas Sánchez</i>	61	Catálogo de litotipos empleados en el Patrimonio Inmueble Andaluz
<i>José Luis Yela, Marta Sameño</i>	67	Los insectos y el biodeterioro del Patrimonio His- tórico Cultural Documentos
<i>Jesús Espinosa Gaitán</i>	77	Propuesta para la normalización de la descripción petrográfica de los materiales pétreos Dossier Patrimonio Etnológico
<i>Elodia Hernández León</i>	83	Antropología y Patrimonio Etnológico
<i>Pedro A. Cantero</i>	86	Arquitectura del Agua: el espacio del agua
<i>Carmen Guerra de Hoyos</i>	93	Espacio cultural y reutilización
<i>Juan Agudo Torrico</i>	97	Patrimonio Etnológico. Problemática en torno a su definición y objetivos
<i>Ester Fernández de Paz</i>	109	El estudio de la Cultura en los Museos Etnográ- ficos Literatura y Patrimonio
<i>Víctor Hugo</i>	119	Esto matará a aquello (Nuestra Señora de París)

## Nº 21. Diciembre 1997

	2	Editorial
	4	Noticias y Comentarios
	25	Calendario
	27	Formación
	33	Entrevista a Joan Fontcuberta
		Artículos
<i>Francisco Zamora Baño</i>	37	Ética y patrimonio cultural
<i>Salvador Rodríguez Becerra</i>	42	Patrimonio cultural, patrimonio antropológico y museos de antropología
<i>Javier Escalera</i>	53	La fiesta como patrimonio
		Intervención
		Memoria
<i>Enrique Ortega y Ortega,</i>	59	Cinco siglos a través de Santa María de la Alhambra
<i>Eva Villanueva Romero,</i>		
<i>Eugenio Fernández Ruiz,</i>		Investigación y tratamiento de una escultura del siglo XV
<i>Lourdes Martín García,</i>		
<i>Marta Sameño Puerto</i>		
		Idea
<i>José L. Daroca Bruño</i>	71	Integración de restos arqueológicos en el interior del aparcamiento de la plaza de Marina. Málaga
<i>Pedro Rodríguez Pérez,</i>	75	La catedral de Málaga. Implicaciones de una posible actuación en la cubierta
<i>Antonio Tejedor Cabrera</i>		
<i>Antonio López Román,</i>	86	Aplicación del análisis digital de imagen a los estudios de biodeterioro del Patrimonio Histórico
<i>Marta Sameño Puerto</i>		
<i>V. Flores Alés</i>	92	Estudio de una selección de morteros de Época romana en la provincia
<i>A. Guiraúm Pérez</i>		
		Dossier Patrimonio Industrial
<i>Juan C. Jiménez Barrientos</i>	99	El Patrimonio Industrial. Algunas consideraciones relativas a su concepto y significado
<i>James Douet</i>	106	Arqueología industrial en Gran Bretaña
<i>Ximo Revert</i>	112	Arte Industrial, patrimonio y acción social: Los altos hornos del Mediterráneo
<i>Inmaculada Aguilar Civera</i>	118	El patrimonio arquitectónico industrial. Una reflexión a partir de la actividad valenciana
<i>Eusebi Casanelles i Rahola</i>	125	Patrimonio Industrial y museológico en Cataluña
<i>Julián Sobrino Simal</i>	130	Balance de la situación del Patrimonio Industrial Andaluz

## Nº 22. Marzo 1998

	2	Editorial
	4	Noticias y Comentarios
	12	Calendario
	15	Formación
<i>M. Ángeles Querol</i>		La arqueología en las Universidades andaluzas Instituto Latino Americano de Museología. Uni- versidad de Costa Rica: École Nationale du Patri- moine. Francia
		Intervención
		Memoria
<i>L. Medina, L. Martín, E. Ontiveros, M.ª L. Franqelo, F. Gutierrez, R. Baglioni, E. Fernández, J. M. Santos, R. Ojeda, A. Torrejón</i>	21	La conservación del patrimonio arqueológico en el Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico: Tres actuaciones en bienes culturales
		Idea
<i>Eloisa Bernáldez Sánchez, María Bernáldez Sánchez Esther Ontiveros Ortega, Rosario Villegas Sánchez</i>	29	Muladares y basureros de ayer, historia de hoy
	45	Programa de normalización de estudios previos y control de calidad en las intervenciones: Propie- dades Hídricas. I parte
<i>Antonio Tejedor Cabrera</i>	50	El proyecto de restauración de la Puerta de Cór- doba en Carmona
		Documento
<i>Lorenzo Pérez del Campo, Antonio Torrejón Díaz</i>	67	Procesos de restauración y hallazgos documenta- les: Nuevos datos para la historiografía del Patri- monio escultórico andaluz
		Artículos
<i>José Castillo Ruiz</i>	72	El nacimiento de la tutela como disciplina autóno- ma: Alois Riegl
<i>Victor Pérez Escolano</i>	77	Patrimonio y estudios de Arquitectura en España: La Escuela de Sevilla
<i>Fca. Hornos Mata, N. Zafra de la Torre Marcelo Castro López</i>	82	La gestión de una zona arqueológica urbana: La experiencia de investigación aplicada en Marro- quíes Bajos (Jaén)
<i>Jorge Benavides Solís</i>	92	Los afluentes culturales del Mediterráneo
<i>Juan Jesús López, Guadalupe Muñoz</i>	95	La conservación del mobiliario litúrgico andaluz. Problemática de los frontales del altar

## **REVISTA VELEZANA. UN PROYECTO CULTURAL CON QUINCE AÑOS DE TRABAJO Y CONSTANCIA**

*Revista Velezana* es un proyecto cultural de ámbito comarcal, sin fines de lucro, que pretende estimular el conocimiento y análisis del medio y la sociedad velezana en sus distintas manifestaciones a través de la historia; estudiar y difundir hacia el exterior la cambiante realidad comarcal, inmersa en un mundo en continua transformación; elevar el nivel de lectura; fomentar la solidaridad intermunicipal y facilitar el intercambio de información. Para ello se cuenta con un medio de expresión esencial: *Revista Velezana*, publicación de carácter periódico surgida en 1982. Además, organiza o propicia la realización de diversas actividades socioculturales (conferencias, exposiciones, montajes audiovisuales, etc.) y edita libros de interés general.

En la actualidad, esta entidad editorial, dependiente del Ayuntamiento de Vélez Rubio (Almería), tras 15 años de trabajo y constancia, ha logrado publicar y distribuir 15 números de la revista (12.250 ej.), 10 libros (11.250 ej.), 3 folletos (21.000 ej.) y ha colaborado en la edición de material impreso en diversos eventos culturales de la localidad: Encuentros de Cuadrillas, Museo Arqueológico, Semana Santa, etc. Para valorar adecuadamente estas cifras debemos tener en cuenta que cerca del 85% de la producción se distribuye en la propia comarca, que cuenta con poco más de 13.000 habitantes; especialmente en la cabecera de la zona, Vélez Rubio (6.700), que consume por encima del 50% del total de libros y revistas.

Por lo que concierne a la publicación periódica, se trata de una revista sobre la comarca de los Vélez que incluye a Chirivel, María, Vélez Blanco y Vélez Rubio, que, dado el público al que se dirige, intenta aunar tres cuestiones básicas: la investigación científica, la divulgación rigurosa y la información cultural. Comenzó con estudios fundamentalmente históricos, pero, en los últimos años, ha logrado aumentar la tirada (de 500 a 1000 ej.), mejorar la calidad de presentación y diversificar sus contenidos. Para ello hemos estructurado la revista en una serie de apartados o secciones: «Investigación», «Biografía», «Memoria Personal», «Viajes y Viajeros», «Informe», «Centros de Investigación», «Tierra de Contrastes» (Naturaleza), «Opinión», «Vida y Cultura Popular», «Textos y Documentos», «Balance Cultural», «Publicaciones», «Imagen» (Fotografías antiguas y actuales), «Literatura», etc. Aceptamos, igualmente, aquellas informaciones, propuestas, material documental o noticias que tengan una especial relevancia para el contexto territorial y humano de los Vélez.

Por extraño que parezca, en la actualidad, no existe una sola publicación periódica cultural de ámbito local o provincial almeriense, de las características de la que estamos comentando, que haya cumplido de forma tan precisa los plazos de aparición y haya mantenido un ritmo constante de títulos en el mercado; hasta el punto de que constituye la revista de tipo cultural que más números y ejemplares ha editado en toda la provincia.

### Relación de publicaciones editadas (1982-1997)

*Revista Velezana*, I Época 1982-1987: núms. 1 (1982), 2 (1983), 4 (1985), 5 (1986) y 6 (1987) agotados).

*Revista Velezana*, II Época 1988-: núms. 7 (1988) y 8 (1989) agotados, nº 9 (1990), nº 10 (1991), nº 11 (1992), nº 12 (1993), nº 13 (1994), nº 14 (1995), nº 15 (1996).

### Libros y folletos

Palanques Ayén, F.: *Historia de la villa de Vélez Rubio*. Ed. facsímil del original impreso en 1909. 1987, 756 pp. Agotado.

Rubio de la Serna, J.: *Monografía de la villa de Vélez Rubio y su comarca*. Ed. facsímil del original de 1900. 1989. 122 pp. Agotado.

Raggio, O.: *El patio de Vélez Blanco. Un monumento señero del renacimiento*. 1ª ed. de *Revista Velezana*. 1990. 56 pp. Agotado.

Raggio, O.: *El patio de Vélez Blanco. Un monumento señero del renacimiento*. 2ª ed. de *Revista Velezana*, en colaboración con Alojamientos Velezanos. 1996. 56 pp.

*Comarca de los vélez. Naturaleza*. 1991. 12 pp. Ils. color.

*Guía urbana de Vélez Rubio*. 1ª edición. 1992. Desplegable en color 60 x 43 cm. Agotado.

*Guía urbana de Vélez Rubio*. 2ª edición corregida y aumentada. 1996. Desplegable en color 69 x 49 cm.

Alfredo Egea, J.: *El sueño y los caminos. Antología de cuentos*. En coedición con el IEA y el Ayto. de Chirivel. 1992, 181 pp.

Alcaina Fernández, P.: *Historia de la villa de María*. En coedición con el IEA y el Ayto. de María. 1992, 190 pp.

*Arqueología de la comarca de los Vélez*. En coedición con el IEA. 1994, 195 pp. Agotado.

Lentisco Puche, J.D.: *El parque natural de Sierra María los Vélez*. 1995. 95 pp. Ils. color.

Torres Fernández, M.R. y Nicolás Martínez, M.M.: *La Iglesia Parroquial de Ntra. Sra. de la Encarnación de Vélez Rubio*. 1996. 104 pp. Ils. color.

Torres Fernández, M.R. y Nicolás Martínez, M.M.: *Guía de la Iglesia Parroquial de Ntra. Sra. de la Encarnación de Vélez Rubio*. 1996. 16 pp. Ils. color.

Guillén Gómez, A.: *Ilustración y reformismo en la obra de Antonio José Navarro, cura de Vélez Rubio y abad de Baza (1739-1797)*. En coedición con el IEA. 292 pp.

Alfredo Egea, J.: *Alrededores de La Sabina. Relatos de paisaje y vida en torno al Parque Natural de Sierra María los Vélez*. 136 pp.

# R E V I S T A VELEZANA

Nº 15 AÑO 1996

## CATÁLOGO DE PUBLICACIONES 1997

Entidad cultural de ámbito comarcal, sin fines de lucro, que pretende estimular el conocimiento y análisis del medio y la sociedad velezana en sus distintas manifestaciones a través de la historia; estudiar y difundir hacia el exterior la cambiante realidad comarcal, inmersa en un mundo en continua transformación; elevar el nivel de lectura; fomentar la solidaridad intermunicipal y facilitar el intercambio de información. Para ello se cuenta con un medio de expresión esencial: REVISTA VELEZANA, publicación de carácter periódico surgida en 1982. Además, REVISTA VELEZANA edita libros de interés general referidos total o parcialmente a la Comarca de los Vélez.



### Publicaciones de próxima aparición

*Revista Velezana*, nº 2 (1983). 2ª ed. revisada, corregida y ampliada.

Kunkel, G.: *Malas hierbas de la Comarca de los Vélez*. Dibujos: Mary Anne Kunkel.

Guirao Gea, M.: *Retratos humanos de mi pueblo*.

Ruiz García, A.: *Guía del Castillo de Vélez Blanco*.

### Información:

Revista Velezana.

Ayuntamiento de Vélez Rubio

04820 VÉLEZ RUBIO (Almería)

Tlf.- 950. 410.000. Fax. 950. 410.001.

José LENTISCO PUCHE

Coordinador de *Revista Velezana*

## EL AGUA A DEBATE DESDE LA UNIVERSIDAD. HACIA UNA NUEVA CULTURA DEL AGUA

**Congreso sobre planificación y gestión de aguas.  
Zaragoza, del 14 al 18 de septiembre de 1998**

La organización corre a cargo de la Universidad de Zaragoza con el apoyo de los rectorados de las Universidades: Autónoma de Barcelona, Barcelona, Castilla-La Mancha, Complutense de Madrid, Extremadura, Jaume I de Castellón, La Laguna, La Rioja, Murcia, Politécnica de Valencia, San Pablo-CEU de Madrid, Valencia y Zaragoza. Varias Universidades Portuguesas tramitan en la actualidad sus respectivos apoyos institucionales.

El origen universitario de la iniciativa no obsta para que su vocación sea absolutamente abierta a la participación de profesionales, empresas y todo tipo de instituciones interesadas en materia de planificación y gestión de aguas.

Los objetivos del congreso son: impulsar un giro de modernización hacia *una nueva cultura del agua* basada en la *conservación* y la *buena gestión* del recurso; auspiciar el debate científico-técnico desde un enfoque *pluridisciplinar*; y dinamizar el *debate social*.

El congreso se articulará sobre la base de 5 simposios:

### *Plenario de apertura*

Acto de apertura formal y sesión de diagnóstico general sobre el *Estado de la Cuestión* con las ponencias de: D. Manuel Díaz Marta (Ingeniero de Caminos), D. Federico Aguilera Klink (Económicas. Universidad de La Laguna), D. Narcís Prat (Biológicas. Universidad de Barcelona) y un representante del Ministerio de Medio Ambiente.

### *Simposio «Usos urbanos industriales y funciones de salud de las aguas»*

Coordinan: Dña. Josefina San Martín (Medicina. Universidad Complutense) y D. Leandro del Moral (Geografía. Universidad de Sevilla).

Se abordará el ciclo del agua en la ciudad, objetivos y niveles de calidad exigibles en abastecimientos y posibilidades de los programas integrados de gestión de la demanda; condiciones para una gestión económico-administrativa adecuada; enfoques actuales de la gestión de sequías; problemas y soluciones relativos a usos y vertidos industriales; potencialidades de la nueva cultura del agua en los usos urbanos; aspectos lúdicos, estéticos simbólicos del agua en la ciudad, relaciones entre agua y salud, aguas termales, balnearios.

### *Simposio «El agua y sus usos agrarios»*

Coordinan: José Manuel Naredo (Fundación Argentaria), D. J. López Gálvez (Universidad de Almería), D. G. López Sanz (Universidad Castilla-La Mancha).

En este simposio se trata de abordar la realidad del regadío en España y Portugal. Aspectos económicos –coste/beneficio, mercados, impactos de posibles políticas de precios para el agua–; aspectos sociales y perspectivas actuales en el marco europeo; problemas ambientales y de contaminación por nitratos, pesticidas, salinidad...; problemas agronómicos y de eficiencia en el regadío –prioridades para la inversión pública: nuevos regadíos/modernización; la PAC, sus efectos y su futuro; perspectivas legislativas en Europa.

### *Simposio «La gestión ecosistémica del agua: una apuesta por la vida»*

Coordina: D. Narcís Prat (Biológicas. Universidad de Barcelona).

Se pretende abordar la complejidad ecosistémica de las aguas continentales y los valores ambientales en juego; incidencia de grandes presas, trasvases, explotaciones hidroeléctricas, extracción de áridos...; la regulación de los ríos, ecosistemas de ribera y dominio público hidráulico; el problema de la desertización; calidad ambiental y contaminación; incidencia de la gestión de las aguas fluviales sobre deltas y plataformas litorales; concepto y gestión de los llamados «caudales ecológicos o ambientales», impactos derivados de la sobreexplotación de acuíferos; el valor y gestión de usos de ocio y disfrute de los patrimonios hidrológicos.

*Simposio «Gestión de aguas, participación ciudadana y conflictos sociales y políticos»*

Coordinan: D. Andoni Ibarra (Filosofía. Universidad del País Vasco) y D. Gaspar Mairal (Sociología. Universidad de Zaragoza).

Se pretende abordar el complejo mundo de los conflictos que se derivan de los usos del agua. Para ello se sugieren las siguientes temáticas: naturaleza genérica y elementos esenciales de los conflictos de aguas; confrontación de discursos, el del Estado-Administración, de los partidos, colectivos ecologistas, regantes, empresas eléctricas, afectados, consumidores, la formación de la opinión pública; los conflictos interterritoriales bien sean de carácter internacional, interregional o intrarregional, movilizaciones políticas, sociales e identitarias; el impacto social de las construcciones hidráulicas y la gestación de los conflictos en sus diversas tipologías; la administración privada versus pública del agua; la incertidumbre y el riesgo como base de conflictos.

*Simposio «El marco jurídico institucional y criterios de planificación y gestión de aguas»*

Coordina: D. J. Luis Moreu (Derecho. Universidad de Zaragoza)

Se pretende enfocar los problemas tanto de modelo y estrategia de la planificación hidrológica como su concreción jurídica, normativa y de marco institucional; la ley de aguas y sus posibles reformas; el proceso legislativo europeo y sus perspectivas; los referentes internacionales; reforma y modernización de las instituciones (Confederaciones Hidrográficas, Consejo Nacional del Agua...); nuevas tendencias y estrategias ante la crisis del modelo tradicional todavía vigente.

***Secretaría del Congreso:***

Departamento de Análisis Económico.  
Facultad de Ciencias Económicas y Empresariales.  
Gran Vía, 2. 50005 Zaragoza. Tel. 976 761 572. Fax 976 761 996  
E-mail:congreso.aguas@posta.unizar.es

**CURSO DE LITERATURA ORAL EN CÁDIZ**

Entre los días 23 de marzo y 20 de abril de 1998 tuvo lugar el curso de treinta horas "Introducción a la literatura andaluza de tradición oral", organizado por el Centro de Profesorado de Cádiz con la colaboración de la Fundación Machado. Ponentes de este curso, que fue seguido por una treintena de profesores de Secundaria y Bachillerato, fueron Antonio José Pérez Castellano, José Cenizo, Pedro Peña Fernández, Juan Antonio del Río, Manuel Fernández Gamero, Enrique Baltanás, Gerhard Steingress y Carmen Tizón.

## EL GRUPO DE TRABAJO SOBRE LA TRADICIÓN ORAL EN ALMERÍA

Desde hace varios años el Grupo de Investigación "Estudio interdisciplinar de la tradición oral en Almería" de la Universidad de Almería trabaja, bajo la dirección del profesor Pedro R. Molina García, en una amplia gama de cuestiones que afectan a la tradición oral desde una pluralidad de perspectivas que, teniendo como base la óptica antropológica, abarca el estudio filológico, lingüístico, folclórico y sociológico.

El grupo de trabajo está integrado por profesores de la misma universidad como José A. Guerrero Villalba; profesores de Enseñanzas Medias, como Juan Ferrer Torres y Virtudes Peñuela González, y además cuenta con los colaboradores e investigadores como Francisco Checa Olmos, Yolanda González Aranda y José Miguel Serrano de la Torre. También hay que contar con la labor desarrollada por los alumnos, especialmente en la recopilación de datos.

Las actividades realizadas por el grupo se pueden sintetizar básicamente en la redacción de diversos estudios sobre el material de carácter oral relacionado con la romancística y las canciones de tradición popular en su multiplicidad genérica, fruto de un intenso trabajo de campo realizado previamente.

Ha sido resultado de las investigaciones de este grupo la asistencia a diversos simposios, en los que se ha tratado la tradición oral en la provincia de Almería desde un punto de vista antropológico. Asimismo ha patrocinado importantes congresos como la II Reunión del Grupo de Estudios Literarios del Siglo de Oro, con destacadas contribuciones de sus miembros.

Actualmente se está planificando la estrategia de campo para la recogida de los romances que configurarán el romancero de Almería, obra que se inserta en el ambicioso proyecto que para toda Andalucía está impulsando la Fundación Machado. Paralelamente, está en preparación la edición de los textos de las representaciones de moros y cristianos que aún sobreviven en los pueblos de la provincia de Almería; finalizado el cotejo textual entre distintas versiones —lo que ha revelado complejas filiaciones entre distintos ámbitos andaluces— se está abordando en estos momentos la redacción del estudio que da cuenta de una forma sistemática, en cuanto al método, y novedosa del carácter antropológico y filológico de las representaciones de moros y cristianos en la provincia de Almería. Como proyecto inmediato para el año 1999 se está preparando la organización, en colaboración con la Fundación Machado y otras instituciones, de un congreso a nivel internacional sobre tradición oral.

## JORNADAS DE LITERATURA DE TRADICIÓN ORAL EN JEREZ DE LA FRONTERA

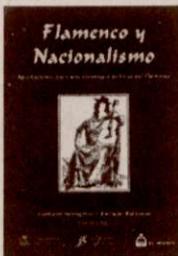
Durante los días 21, 22, 23, 28, 29 y 30 de abril, y con la asistencia de más de setenta profesores de Primaria y Secundaria, han tenido lugar en la sede del Museo Arqueológico de Jerez de la Frontera las I Jornadas de Literatura de Tradición Oral, organizadas por el Centro de Profesorado con la colaboración de la Fundación Machado. Intervinieron como ponentes Antonio Rodríguez Almodóvar ("El cuento popular como recurso educativo"), Pedro M. Piñero ("El romance y la canción tradicionales"), José Manuel Pedrosa ("Mitos y leyendas populares en Andalucía"), Enrique Baltanás ("Literatura culta y literatura popular: identidades y diferencias"), Manuel Fernández Gamero ("De aula al campo y otra vez al aula") y José Cenizo ("Formas breves de la creatividad oral espontánea"). Se celebró asimismo una mesa redonda sobre estos temas con la participación de los escritores Francisco Bejarano y José Manuel Benítez Ariza, el musicólogo Manuel Naranjo y el profesor Juan Antonio del Río, moderados por Juan Salguero. Se presentaron seis comunicaciones, a cargo de Soledad Bonet, Dolores Flores Moreno, Carmen de la Vega, Equipo de Profesores del C.P. San José Obrero, Francisco Javier de Cos, Juan Ignacio Pérez Palomares, Casto Sánchez y Vicente Piñero, Manuel Naranjo y José Pedro López Sánchez. Las jornadas, que fueron coordinadas por Juan Salguero (Centro de Profesorado de Jerez) y Enrique Baltanás (Fundación Machado) contaron también con dos recitales de romances y canciones tradicionales: el que ofreció Juan Manuel Rubio Moral el día 22 y el que clausuró los actos, a cargo del grupo "Trébedes". Las jornadas, que tenían como objetivo propiciar la investigación educativa entre el profesorado y la intercomunicación de experiencias, contaron con la colaboración de la Concejalía de Educación del Ayuntamiento de Jerez de la Frontera.

### PRESENTADA UNA NUEVA EDICIÓN DEL *CANCIONERO POPULAR DE EXTREMADURA*, DE BONIFACIO GIL

Durante la XVII Feria del Libro de Badajoz, celebrada los días 4 al 10 de mayo de 1998, tuvo lugar la presentación de una nueva edición del *Cancionero popular de Extremadura*, publicado por la Diputación de Badajoz. Esta nueva edición no se limita a ser una mera reimpresión, habiendo estado al cuidado de los profesores Enrique Baltanás y Antonio José Pérez Castellano, autores de un estudio introductorio y de unos índices que facilitan la consulta puntual de este extraordinario corpus del folklore extremeño. La presentación contó con la presencia del diputado de Cultura, Santiago Cuadrado Rodríguez, quien resaltó la extraordinaria acogida con que ha contado esta obra,

que ha agotado ya varias ediciones, y que puede considerarse un clásico de la cultura popular extremeña y española; de Carlos Gil Muñoz, hijo del autor, quien reveló entrañables detalles de la vida de Bonifacio Gil en Badajoz y subrayó que por estas fechas su padre hubiera cumplido cien años, lo que hacía especialmente oportuna y significativa la aparición de esta nueva edición; y de los propios autores de la edición, Enrique Baltanás y Antonio José Pérez Castellano, que recordaron la tradicional colaboración y vinculación entre la Fundación Machado y la Diputación de Badajoz, herencia y continuación de la relación entre Machado y Álvarez y los folcloristas extremeños del XIX, y que se había materializado ya con anterioridad en varios proyectos, como la reedición facsimilar de *El Folk-Lore Bético Frexnense*, y ahora con esta nueva edición del *Cancionero popular de Extremadura* de Bonifacio Gil.

### ÚLTIMAS PUBLICACIONES DE LA FUNDACIÓN MACHADO



#### ***Flamenco y Nacionalismo***

*Aportaciones para una sociología política del flamenco*

Gerhard Steingress y Enrique Baltanás (Coords. y Eds.)

En coedición con la Universidad de Sevilla y la Fundación El Monte

302 págs. P.V.P. 3.000 pesetas



#### ***Lírica Popular / Lírica Tradicional***

*Lecciones en homenaje a Don Emilio García Gómez*

Pedro M. Piñero Ramírez (ed.)

En coedición con la Universidad de Sevilla

302 págs. P.V.P. 1.700 pesetas



#### ***Si yo te dijera...***

*Una historia oral de la Sierra de Huelva*

Margaret Van Epp Salazar

En coedición con la Diputación de Huelva

324 págs. P.V.P. 1.700 pesetas

## AUTORES

**Juan Pablo ALCAIDE AGUILAR** es licenciado en Filología Hispánica por la Universidad de Sevilla y actualmente ejerce como profesor de Lengua Castellana y Literatura en el Instituto de Enseñanza Secundaria "La Campiña" de Arahál (Sevilla). En 1983 leyó su tesis de licenciatura sobre "El Romancero de Marchena (Sevilla). Apuntes para su conocimiento y estudio." En 1992 edita el libro *El romancero. Tradición oral moderna en La Puebla de Cazalla*. Ayuntamiento de La Puebla de Cazalla y Caja San Fernando. Gráficas Gandolfo, 1992. Durante el curso escolar 1993-94 dentro del Programa Juan de Mairena del Proyecto de Literatura Oral, recoge los romanceros de las localidades sevillanas de Arahál y Paradas.

**Manuel BERNAL RODRÍGUEZ** es doctor en Filología Románica. Actualmente realiza su trabajo como catedrático de Instituto y profesor asociado en la Facultad de Ciencias de la Información de Sevilla. Ha publicado diversos estudios sobre la obra del humanista sevillano Juan de Mal Lara y prepara actualmente la edición de su *Obra Completa* en la Biblioteca Castro de la Editorial Turner. Ha colaborado en la *Historia de Andalucía* de Editorial Planeta (1981) y ha publicado artículos sobre la novela del campo andaluz y los relatos de los viajeros europeos por Andalucía, a los que ha dedicado su trabajo *La Andalucía de los libros de viajes del siglo XIX* (Sevilla, 1985). En 1995 ha publicado *El hábito no hace al monje. Clero y pueblo en los refraneros españoles del Siglo de Oro*.

**Soledad BONET PÉREZ** es licenciada en Filosofía y Letras, especialidad en Filología Hispánica, por la Universidad de Cádiz. Ha publicado trabajos sobre romancero de tradición oral.

**Francisco J. FLORES ARROYUELO** es profesor de la Universidad de Murcia. Entre sus publicaciones destacamos *Pío Baroja y la historia* (Madrid, 1972); *El diablo en España* (Madrid, 1985); *Fiestas de pueblo* (Murcia, 1990); *El Molino, piedra contra piedra* (Murcia, 1993); *Teatro y fiesta* (Granada, 1997). Con Julio Caro Baroja, *Conversaciones en Itzea* (Madrid, 1991).

**Víctor GARRIDO ALCALDE** es profesor de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad de Jaén. En 1988 obtuvo la Mención especial a la Investigación en el campo de la cultura andaluza (Concurso Joaquín Guichot "Fomento

de la investigación educativa”) por el trabajo Tradición Oral en Mágina, y del que es coautora Lourdes Ruiz. Ha publicado diversos artículos sobre literatura infantil y tradición oral, y ha dictado cursos sobre ambas materias en diferentes C.E.P.S. de Madrid, Ávila, León, Extremadura y Andalucía. Asimismo ha participado en vol. col. *Literatura de Tradición Oral en Sierra Mágina* (1991), como director y coordinador, junto a J.M. García, y Lourdes Ruiz como coautora. Últimamente ha publicado cuatro manuales de *Lengua y Literatura Española* para la E.S.O. (1994-1995).

**José Antonio GONZÁLEZ ALCANTUD** es director del Centro de Investigaciones Etnológicas “Ángel Ganivet”, profesor titular de Antropología en la Universidad de Granada y presidente de la Comisión Andaluza de Etnología. Entre sus obras destacan: *El exotismo en las vanguardias artístico-literarias* (Anthropos, 1989), *Agresión y rito y otros ensayos de antropología andaluza* (Diputación de Granada, 1993); *La extraña seducción. Variaciones sobre el imaginario exótico de Occidente* (Universidad de Granada, 1993); *Tractatus Ludorum. Una antropológica del juego* (Anthropos, 1993); *El clientelismo político. Perspectivas socioantropológicas* (Anthropos, 1997) y *Antropología (y) Política. Sobre la formación cultural del poder* (Anthropos, 1998). Es director de la revista *Fundamentos de Antropología*.

**Yolanda GONZÁLEZ ARANDA** es ayudante del Departamento de Filología Española de la Universidad de Almería. Miembro del grupo de investigación sobre la tradición oral en la provincia de Almería.

**José Antonio GUERRERO VILLALBA** es decano de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Profesor titular del Departamento de Filología Española de la Universidad de Almería. Miembro del grupo de investigación sobre la tradición oral en la provincia de Almería.

**Blas LÓPEZ MOLINA** es catedrático de Filosofía desde 1976; en la actualidad es profesor del I.E.S. “Ángel Ganivet” de Granada. Ha publicado numerosos trabajos; algunos de poesía: *De amor y tiempo* (1991); otros de filosofía: *Cálculo lógico: 1. Lógica proposicional* (1979); *Un modelo de acción docente. La enseñanza de la Filosofía en los I.N.B.* (1980); *Cálculo lógico: 2. Lógica de clases* (1982), publicados por el I.C.E. de Granada. Y, sobre todo, una trilogía de estudios históricos en el que se estudia la evolución del pensamiento filosófico en una serie de figuras estelares: *En torno al hombre. Introducción al estudio del pensamiento griego: Platón* (ed. G.R.A.U., Granada, 1985); *El hombre, imagen de Dios. Introducción al estudio del pensamiento medieval: Tomás de Aquino* (Universidad de Granada, 1987); *El hombre, yo pienso. Introducción al estudio del pensamiento moderno: de Descartes a Hume* (Universidad de Granada, 1989). Durante los últimos años ha estado dedicado a su tesis doctoral, leída y defendi-

da en la Universidad de Granada el 28 de febrero de 1997, bajo la dirección de D. Pedro Cerezo, titulada: *Demófilo: la clave perdida. Filosofía y cultura popular en Antonio Machado*.

**José Valentín NÚÑEZ RIVERA** es doctor en Filología Hispánica por la Universidad de Sevilla, donde ha sido becario de F.P.I. durante los cursos de 1991 a 1994, adscrito al Departamento de Literatura Española. Perteneció al Grupo de Investigación Poesía Andaluza del Siglo de Oro. Ha publicado trabajos sobre la silva, la versión poética de los Salmos y sus vinculaciones con la oda, las relaciones entre la epístola y la elegía. Sus trabajos ha tenido como punto de arranque la figura de Baltasar de Alcázar, de quien tiene ultimada una edición crítica. Actualmente se ocupa de la trayectoria del encomio paradójico en España, aspecto sobre el que ha publicado sendos artículos sobre Hurtado de Mendoza y Mosquera de Figueroa.

**José Manuel PEDROSA** es profesor en el Departamento de Filología de la Universidad de Alcalá (Madrid). Ha sido profesor visitante y ha dictado conferencias en varias universidades de Europa, Canadá, Estados Unidos, México e Israel, y ha publicado dos libros y más de cien artículos en revistas de literatura y antropología.

**M<sup>a</sup> Virtudes PEÑUELA GONZÁLEZ** es profesora de la Universidad de Almería. Miembro del grupo de investigación sobre la tradición oral en la provincia de Almería.

**Ángel PÉREZ CASAS** es doctor en Filosofía y Letras por la Universidad de Granada, donde fue profesor desde 1970 a 1976, desde entonces es director del Museo de Almería. Ha publicado numerosos trabajos sobre el mundo gitano, comunidad a la que ha dedicado gran parte de su labor profesional. Entre sus publicaciones cabe citar: "Algunos datos para la sociedad gitana andaluza: el conflicto de tensiones" (Consejería de Cultura, 1984); "Le gitans" (París, 1985) y "Los gitanos: historia de una minoría" (Cádiz, 1997).

**Juan Antonio del RÍO CABRERA** es licenciado en Filosofía y profesor en el Instituto "Zaframagón" en Olvera (Cádiz). Está realizando su tesis doctoral, cruce de un estudio de comunidad sobre esta ciudad y de la problemática de los "géneros" folklóricos. Ha obtenido diversas subvenciones y premios de la Consejería de Cultura y la Fundación Machado para llevar a cabo investigaciones etnológicas en diversos lugares de Andalucía, centradas en la tradición oral y el ciclo vital. Entre sus publicaciones pueden citarse *La flor de la florentina* (Fundación Machado y Consejería de Educación y Ciencia, 1990), "Cuentos populares recogidos en la provincia de Cádiz" (*Diario de Cádiz*, 29-9-91 a 5-1-92), "El cuento maravilloso en Andalucía" (*III Congreso de Folklore*

andaluz, Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1992) y "Rituales y culturas de géneros" (*Proyecto Demófilo*, curso 1994-95. Consejería de Educación y Ciencia, 1996).

**Lourdes RUIZ SOLVES** es profesora de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad de Jaén. En 1988 obtuvo la Mención especial a la Investigación en el campo de la cultura andaluza (Concurso Joaquín Guichot "Fomento de la investigación educativa") por el trabajo Tradición Oral en Mágina, y del que es coautor Víctor Garrido. Ha publicado diversos artículos sobre literatura infantil y tradición oral, y ha dictado cursos sobre ambas materias en diferentes C.E.P.S. de Madrid, Ávila, León, Extremadura y Andalucía. Asimismo ha participado en vol. col. *Literatura de Tradición Oral en Sierra Mágina* (1991), como directora y coordinadora, junto a J.M. García, y Víctor Garrido como coautora. Últimamente ha publicado cuatro manuales de *Lengua y Literatura Española* para la E.S.O. (1994-1995).

**José Miguel SERRANO DE LA TORRE** es profesor de la Universidad de Almería. Miembro del grupo de investigación sobre la tradición oral en la provincia de Almería.

**Gerhard STEINGRESS** es profesor de Sociología en la Universidad de Sevilla. Licenciado por la Universidad de Linz, realizó el doctorado y habilitado en Filosofía en Klagenfurt, reside en Sevilla desde 1990. De 1987 a 1988 realizó sus primeras investigaciones en Jerez de la Frontera, cuyos resultados fueron publicados bajo el título *La aparición del cante flamenco en el teatro jerezano del siglo XIX*. Tradujo la obra de Hugo Schuchardt *Los cantes flamencos* (1993) y ha publicado *Sociología del cante flamenco* (premio de investigación de la Fundación Andaluza de Flamenco (1993), *Cartas a Schuchardt* (1996), *Cante flamenco* (1997) y *Sobre Flamenco y Flamencología* (1998). Así mismo ha editado para la Fundación Machado, junto a Enrique Baltanás, *Flamenco y Nacionalismo* (1998).

**Carmen TIZÓN BERNABÉ** es licenciada en Filología Hispánica por la Universidad de Sevilla. Investigadora de la Literatura de Tradición Oral, alterna los trabajos de campo y de gabinete con los de difusión de la música tradicional mediante conferencias y trabajos en televisión. Entre sus publicaciones destacan la tesis de licenciatura titulada "La Lírica de Tradición Oral en Tarifa", así como sus colaboraciones en *El Folk-Lore Andaluz*, *Revista de Folklore* de Valladolid y la *Enciclopedia de Andalucía*.

## PUBLICACIONES DE LA FUNDACIÓN MACHADO

Autor	Título	Co-edición	Precio
Pedro M. Piñero y Virtudes Atero	<i>Romancenillo de Arcos</i>	Diputación de Cádiz, 1986	Agotado
Pedro M. Piñero y Virtudes Atero	<i>Romancero de la Tradición Moderna</i> <i>El Folk-lore Frexnense y Bético Extr.</i>	Fundación Machado, 1987 Diputación de Badajoz, 1987	Agotado 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	Agotado
G. Doré y Ch. Davillier	<i>Danzas Españolas</i> (Láminas)	Bienal de Arte Flamenco, 1988	5.000
C. Alvarez Santaló, M <sup>a</sup> . J. Buxó y S. Rodríguez Becerra	<i>La Religiosidad Popular</i> (3 volúmenes)	Anthropos, 1989	Agotado
Juan Manuel Suárez Japón	<i>La Casa Salinera de la Bahía de Cádiz</i>	Consejería de Obras Públicas y Diputación de Cádiz, 1989	Agotado
Actas del IV Coloquio Internacional del Romancero	<i>El Romancero: Tradición y Pervivencia</i> <i>a fines del siglo XX</i>	Universidad de Cádiz, 1989	Agotado
José de la Tomasa	<i>Alma de Barco</i>	Procuansa, 1990	Agotado
Hugo Schuchardt	<i>Los cantes flamencos</i>	Fundación Machado, 1990	2.200
Alfonso Jiménez Romero	<i>La flor de la florentina. Cuentos tradicionales</i>	C. de Educación y Ciencia, 1990	Agotado
J. Cobos y F. Luque	<i>Exvotos de Córdoba</i>	Diputación de Córdoba, 1990	2.000
Antonio Zoido Naranjo	<i>Al Señor de la calle</i>	Portada Editorial, 1992	Agotado
E. Rodríguez Baltanás	<i>Alcalá, copla y compás /</i> <i>coplas de son nazareno</i>	Fundación Machado, 1992	500
VV. AA.	<i>De la tierra al aire</i> <i>(antología de coplas flamencas)</i>	Gallo de Vidrio Alfar, 1992	1.800
VV. AA.	<i>Paco Tito:</i> <i>memoria de lo cotidiano</i>	Consejería de Economía y Hacienda, 1992	1.500
P. Romero de Solís e I. González Tormo	<i>Antropología de la Alimentación.</i> <i>Ensayo sobre la dieta mediterránea</i>	Consejería de Cultura, 1993	1.000
T. Catarella	<i>El Romancero Gitano-Andaluz</i> <i>de Juan José Niño</i>	Fundación Machado, 1993	900
Francisco Checa	<i>Labradores, pastores y mineros</i> <i>en el Marquesado del Zenete</i>	Universidad de Granada, 1995	1.800
Joaquín Díaz	<i>El Traje en Andalucía.</i> <i>Estampas del siglo XIX</i>	Fundación Machado, 1996	2.500
Enrique Baltanás y	<i>Literatura Oral en Andalucía</i>	Editorial Guadalmena, 1996	1.500
Antonio J. Pérez Castellano	<i>(Panorama teórico y Taller didáctico)</i>		
Gerard Steingress	<i>Cartas a Schuchardt</i>	Diputación de Badajoz, 1996	1.200
Isabel González Turmo y Pedro Romero de Solís	<i>Antropología de la Alimentación.</i> <i>Nuevos ensayos sobre la dieta</i> <i>mediterránea</i>	Universidad de Sevilla, 1996	2.000
Varios	<i>Actas XXIV Congreso de Arte Flamenco</i>	Fundación Machado, 1997	2.000
VV. AA.	<i>Lírica popular / Lírica tradicional</i>	Universidad de Sevilla	1.700
M. Van Epp Salazar	<i>Si yo te dijera...</i>	Diputación de Huelva, 1998	1.700
VV. AA.	<i>Flamenco y Nacionalismo</i>	Universidad de Sevilla y Fundación el Monte, 1998	3.000



## NOTA PARA LOS EDITORES

La Revista dará noticia de cuantas publicaciones sean remitidas por las editoriales a la Redacción, haciendo recensiones de aquellas más relacionadas con los propósitos de *Demófilo* (Antropología social y cultural, historia, geografía, 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:

- **Andalucía, tierra de migración**, coordinado por Francisco Checa.
- **Los gitanos andaluces**, coordinado por Juan F. Gamella.
- **La arquitectura vernácula**, coordinado por Juan Agudo Torrico.
- **Granada, sociogénesis de una ciudad**, coordinado por J. A. González Alcantud.
- **La cultura tradicional en Córdoba**, coordinado por F. Luque-Romero y M. Gahete.
- **La mujer en Andalucía y América**, coordinado por P. Sanchiz y D. Ramos.
- **Sevilla, percepción y realidad**.

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.

Animamos especialmente a nuestros lectores y suscriptores a que nos remitan información y fotografías sobre "lugares de interés etnográfico", así como de interés para el patrimonio cultural andaluz.



FUNDACIÓN MACHADO



9 778411 338036